

Федеральное агентство по образованию

**Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования**

**НИЖЕГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМ. Н.А. ДОБРОЛЮБОВА**

А.Н.ДОНИН

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО РИМА

Учебное пособие

**Нижний Новгород
2009**

Печатается по решению редакционно–издательского совета ГОУ ВПО
НГЛУ

УДК 7.032(075.8)
ББК 85.103(0)32
Д 674

А.Н.Донин. Искусство Древнего Рима: Учебное пособие – Нижний
Новгород: Нижегородский государственный лингвистический университет
им. Н.А. Добролюбова, 2008. – 114 с.

Пособие посвящено истории и проблематике изобразительного искусства и архитектуры Древнего Рима. Предназначено для студентов, обучающихся по специальности «История и теория изобразительного искусства», а также для студентов других гуманитарных специальностей и широкого круга любителей искусства. Пособие может быть использовано в лекционных курсах по зарубежной истории, античной литературе и культурологии.

УДК 7.032(075.8)
ББК 85.103(0)32

Рецензент: докт. ист. наук проф. Е. А. Молев

© ГОУ ВПО НГЛУ, 2009
© Донин А.Н., 2009

ВВЕДЕНИЕ

История и культура Древнего Рима – это второй, после Древней Греции, и последний этап античной цивилизации. Он длился короче первого – около 1200 лет: с VIII века до н.э. по V век нашей эры. История древнеримской цивилизации существенно отличается от истории Древней Греции. Рим с самого начала мыслился не как совокупность многочисленных небольших, но суверенных государств, время от времени объединяющихся в союзы, а как одно единое государство. Будучи сначала маленьким поселением меж семи холмов на берегу Тибра в области **Лаций** (Лациум; отсюда название языка – латинский), в течение веков Рим неуклонно расширял свою территорию. Он овладел всем Апеннинским полуостровом, затем Пиренейским полуостровом, Галлией (это территория современной Франции), половиной Германии, землями по Дунаю, Грецией, Ближним Востоком, Египтом и всей Северной Африкой. При этом, в отличие от огромной, но непрочной империи Александра Македонского, Рим оказался намного долговечнее.

История Древнего Рима насчитывает несколько этапов:

VIII – VI вв. до н.э.	период распада родового строя (VI в. до н.э. – время господства в Риме этрусской царской династии)
Конец VI в. до н.э. – 31 г. до н.э.	период Республики
30 г. до н.э. – 14 в н.э.	период принципата Августа
14 – 476 гг.	период Империи

До установления Республики Древний Рим некоторое время находился под властью царей из этрусской династии. Учреждение Республики было связано с историей Лукреции – знатной матроны, которую обесчестил Секст – сын царя Тарквиния Гордого. Данный сюжет приобрел большую популярность в искусстве эпохи Возрождения. Одним из учредителей Республики и ее первым консулом явился **Люций Юний Брут** – племянник Тарквиния Гордого.

Что такое принципат, мы скажем позднее, непосредственно перед тем, как перейти к рассмотрению данного периода.

Древний Рим стал наследником культуры Древней Греции. Однако на его искусство оказало большое воздействие художественное наследие **этрусков** – во многом загадочного народа, жившего в северозападной части Апеннинского полуострова (теперь эта область называется Тосканой). В свою очередь, культура этрусков также находилась под влиянием Древней Греции. Однако самобытность этрусского искусства и сила его воздействия на культуру Древнего Рима столь велики, что заслуживают отдельного рассмотрения.

ИСКУССТВО ЭТРУСКОВ

Происхождение этрусков до сих пор неясно. Их культура имеет некоторое сходство с древней культурой народов Ближнего Востока, поэтому можно предполагать, что этруски переселились на Апеннинский полуостров именно оттуда, и произошло это не позднее, чем на рубеже II – I тысячелетий до н.э.

В политическом отношении Этрурия была союзом двенадцати больших городов, которым подчинялись более мелкие поселения. Наиболее значительными этрусскими городами были Цере (Черветери), Тарквинии, Вейи и Вульчи. Однако они были разрушены, и о художественной культуре этрусков мы можем судить только по руинам. До нашего времени дошли развалины городских стен, храмов и жилых домов, и только гробницы, находившиеся под землей, оказались нетронутыми.

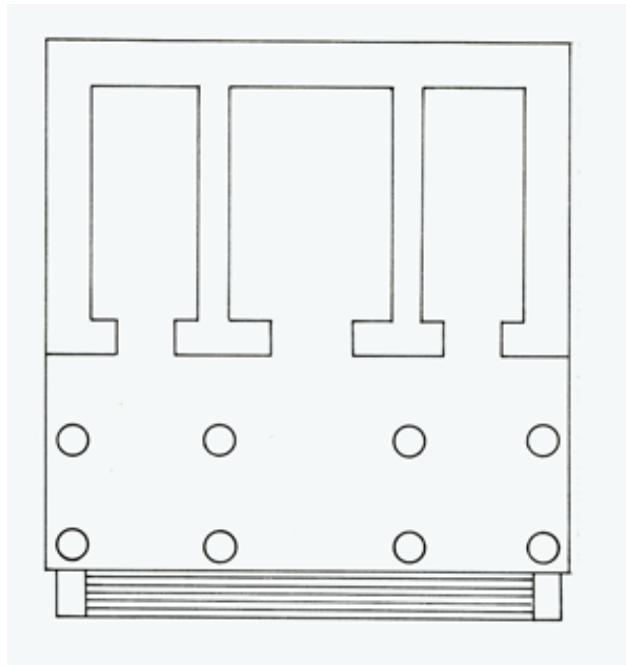
Архитектура

В отличие от древних греков, этруски использовали различные типы **арочных перекрытий и сводов**. По-видимому, древнеримские строители, широко применявшие арки, своды и купола, переняли этот тип конструкции именно у этрусков. В качестве примеров можно назвать полуциркульные арки двух ворот в **Перудже**, вошедших в историю под латинским названием «порта», – **порта Августа** и **порта Марция**. Оба сооружения относятся к III веку до н.э.

Этруски строили храмы своим богам, которые во многом идентичны богам Древней Греции и Древнего Рима. Это Зевс, Гермес, Аполлон, Силен, Менрва (Минерва), Уни (Юнона) и т.д. Храмы имели только один колонный портик, причем если греческие храмы ставились на относительно невысокий стереобат, то этрусские возводились на высоких подиумах. Со стороны входа они имели лестницу, которая подводила к портику. У небольших храмов была одна целла (святилище), большие имели три целлы. В случае одной целлы храм был посвящен какому-либо одному богу, как это было у древних греков, но если храм имел три целлы, то речь должна идти о триаде богов:

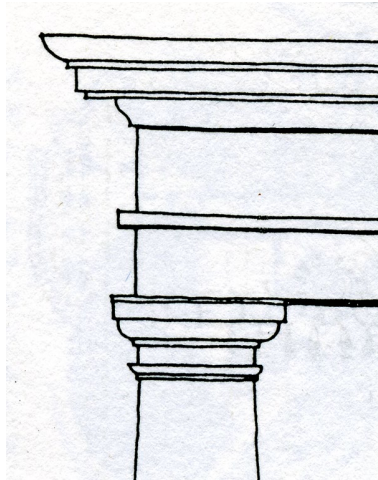
один такой храм посвящался сразу трем божествам. Древние римляне переняли этот обычай у этрусков.

Этруски разработали свой вариант ордерной системы – так называемый **тосканский ордер** (иногда его называют этрусским). Правда, многие считают его упрощенным вариантом дорического ордера. В самом деле, капитель колонны тосканского ордера состоит из квадратной плиты, почти такой же, как греческая абака, и находящегося под нею четвертного вала, играющего роль эхина. Эта композиция могла быть дополнена – например, полочкой под валиком или еще одним четвертным валиком чуть ниже. Колонны были гладкими, то есть не имели каннелюр.



План этрусского храма с тремя целлами

Тосканский ордер получил распространение в архитектуре Древнего Рима, а в Новое время стал считаться одним из пяти классических ордеров – вместе с дорическим, ионическим и коринфским.



Капитель тосканского ордера

Огромное место в культуре этрусков занимал заупокойный культ. В этом отношении рядом с ними могут быть поставлены только древние египтяне. Чаще всего неизвестно, как звали умершего, погребенного в том или ином захоронении, поэтому этрусские гробницы принято называть условно: либо по имени того, кто их открыл, либо по какому-либо мотиву росписей (гробница Щитов, гробница Львиц, гробница Леопардов). В этих гробницах найдены многочисленные произведения прикладного искусства – саркофаги, повозки, мебель, украшения, погребальные урны том числе **каноны**, то есть сосуды с пеплом умершего, и **цисты**, служившие для хранения рукописей. Стены гробниц были покрыты росписями, которые представляют огромный интерес.

Живопись

В некоторых гробницах стены были оштукатурены, и слой живописи лежит на ней, в других художники писали прямо по поверхности камня.

Использовались минеральные пигменты, в колорите преобладали теплые тона. Наиболее ранние росписи относятся к VII веку до н.э. Свой расцвет живопись этрусков переживает в VI – III веках до н.э.

На стенах гробниц мы встречаем различные сюжеты: заупокойные обряды с трапезой и плясками, бытовые сцены, гладиаторские игры (именно этруски были изобретателями этого мрачного и жестокого развлечения), часто изображения зверей. Встречаются и фантастические образы. Содержание некоторых сцен понятно нам не всегда и не до конца, и, скорее всего, так и останется загадочным.

Отличительной чертой этруского искусства является его необычайная экспрессия. Она выражается в динамизме, которым пронизаны фигуры животных, людей и богов. Кроме того, нередко образы психологизированы, полны эмоций, вызванных смертью. Приведем несколько примеров.

Основная сцена, изображенная на стене **гробницы Львиц** (VI в. до н.э.), – ритуальный обряд с пляской. В центре стоит большой сосуд, похожий на греческий кратер, по сторонам его два музыканта. Справа от центральной группы два обнаженных танцора – мужчина и женщина, обращенные лицами друг к другу, представлены в энергичном движении. В левой части росписи представлена одна фигура. Это женщина в развевающихся одеждах, широким шагом удаляющаяся от центра. Сверху композиция завершается двумя фигурами зверей, напоминающих львиц, что и дало название гробнице.

Вся композиция гармонически уравновешена. Принципу симметрии подчинены фигуры львиц, между которыми находится столб (в нем видят символ Фуфлунса – этруского бога, аналогичного греческому Дионису), и музыкантов по бокам кратера. Фигуре женщины в развевающихся одеждах противопоставлены две фигуры обнаженных танцоров. Этой же задаче подчинен и колорит росписи. Поскольку женское тело представлено более

светлым, нежели мужское, почти белым, то волосы женщины даны темным цветом, а волосы мужчины – светлым. Однако эта уравновешенность сочетается с повышенной экспрессией, с бурной динамикой. В самом деле, движение удаляющейся женщины – это шаг, ходьба, отнюдь не бег. Но при этом расстояние между передней и задней ногой просто невероятно: так ходить почти невозможно! А если присмотреться к ее рукам, то оказывается, что кисти обеих рук вывернуты совершенно неправдоподобно. В этом и проявляется преувеличенно экспрессивная динамика, придающая всей сцене необычайную выразительность. То же самое, но еще сильнее, передано в изображении танцоров. У них широкие плечи и крупные, массивные бедра. Подобные тела должны бы казаться массивными. Однако такого впечатления не возникает. Фигуры полны невероятной энергии, их пружинящие подскоки, напряженные торсы, откиннутые головы и энергичные движения рук как бы говорят об избыточной, неисчерпаемой силе жизни – словно вопреки траурному сюжету. Таким же характером отличаются росписи **гробницы Вакхантов** (VI в. до н.э.), **гробницы Леопардов** (V в. до н.э.) и многих других склепов.

Во многих росписях мы встречаем элементы пейзажа и натюрморта, изображения деревьев и цветов. Большой приморский пейзаж – образная тема **гробницы Охоты и рыбной ловли** (конец VI – начало V в. до н.э.).

Но есть среди этрусских росписей и такие, которые полны трагизма, ужаса, и мрачной фантастики. На фреске, занимающей среднюю стену в **гробнице Быков** (VI в. до н.э.), изображен бык с напряженным детородным членом, готовый к случке, две группы людей – обе эротического характера, и Ахилл, подстерегающий юного троянского героя Троила – по одной версии, чтобы убить его, по другой – чтобы изнасиловать. Художник смешал в одной

и той же красной цветовой гамме тему смерти, точнее, убийства, и тему эротики, причем эротики гомосексуальной.

Переживание трагизма жизни и смерти с большой силой выражено в сцене заупокойной трапезы в **гробнице Щитов** (III в. до н.э.), а также в образе женщины по имени **Арнти Велхас** в росписях **гробницы Чудовища** (IV в. до н.э.). Эта гробница получила свое название по изображенному на одной из ее стен мрачному крылатому демону, у ног которого извивается ядовитая змея.

Скульптура

Этрусские скульпторы создавали храмовые статуи, акротерии и антефиксы (декоративные элементы, которые устанавливают вдоль края кровли фасадов), фигуры умерших на крышках каноп и на саркофагах. Материалы, которые использовались для этого, – терракота, которую раскрашивали, и бронза.

Скульптурные изображения на крышках каноп чаще всего представляют только голову умершего, но иногда встречаются и сложные композиции – например, крышка **канопы из Кьюзи** (терракота, ок. 6000 г. до н.э., Кьюзи, музей). Мы видим здесь несколько фигур: умершего, плакальщиков и драконов. В лице умершего, в его позе и жестах выражено подавленное состояние. Его окружают плакальщики, представленные в гораздо меньшем размере. Около края крышки находятся драконы – вернее, их головы на длинных шеях. Угрожающе разинуты их пасти: видимо, они охраняют покой умершего.

Этрусские храмы отличались великолепием скульптурного декора. На терракотовой **голове горгоны** (V в. до н.э., Рим, Вилла папы Юлия),

служившей антефиксом, сохранились следы раскраски. Цвет был использован для обозначения бровей, глаз, змей вокруг головы, складок в углах губ. Все формы отличаются гибкостью и наделены выразительной динамикой.

Характеру, передаче психологии человека (точнее, бога, но характер античных богов, как мы знаем, в целом такой же, как у людей) этрусские скульпторы уделяли гораздо большее внимание, нежели греки. Особенно показательна в этом отношении терракотовая **голова Гермеса из Вей** (конец VI – начало V в. до н.э., Рим, Вилла папы Юлия). Гермес – лукавый бог, это его главная психологическая черта. И она прекрасно передана неведомым скульптором: Гермес задумчиво, но хитро улыбается, глаза его прищурены.

Большой известностью пользуются также **статуя Аполлона из Вей** (терракота, V в. до н.э., Рим, Вилла папы Юлия), которую приписывают скульптору по имени **Вулка**, так называемый **Марс из Тоди** (бронза, IV в. до н.э., Рим, Ватикан) и **саркофаг с изображением супружеской четы из Черветери** (терракота, VI в. до н.э., Черветери, музей).

В **статуе Аполлона из Вей** с большой силой проявилась присущая этрусскому искусству экспрессия. Бог представлен в стремительном движении (широкий шаг), несколько наклонившись вперед. Руки статуи утрачены. Раскраска усиливает впечатление, особенно это касается выражения лица бога, на котором застыла знакомая нам по греческим куросам VI века до н.э. архаическая улыбка. Она как будто выражает радость, но в ней (как и во взгляде широко раскрытых глаз) есть нечто жуткое, бесчеловечное.

Так называемый **Марс из Тоди** – это изображение воина в пластинчатом панцире поверх туники. Статуя была найдена в каменном ящике в прекрасной сохранности. На одной из пластин написано имя

заказчика, посвятившего статую, как это часто делалось, в храм по обету (ex-voto): в дар богу.

На **саркофаге из Черветери** представлена супружеская чета во время трапезы — по-видимому, заупокойной. Саркофаг выглядит как ложе с приподнятым изголовьем. Лица супругов спокойны и даже приветливы, в них нет никакой скорби. Глаза их широко открыты, они улыбаются и оживленно жестикулируют.

Огромной известностью пользуется отлитая из бронзы **Химера** (конец III — начало II вв. до н.э., Флоренция, Нац. музей) — мифологическое чудовище с двумя головами — одной львиной, другой козьей — и со змеей вместо хвоста. Наконец, в Этрурии было создано знаменитое бронзовое изваяние — так называемая **Капитолийская волчица** (V в. до н.э., Рим, палаццо Консерваторов). Ее также иногда приписывают мастеру **Вулке**. Статуя находилась на одном из семи холмов Рима — а именно, на Капитолийском холме. Ее поставили там в ознаменование переломного для Рима события — свержения этрусской династии. Данный образ связан с легендарной историей Древнего Рима: согласно преданию, этот город был основан двумя мальчиками-близнецами Ромулом и Ремом, которых вскормила волчица. В трактовке фигуры зверя пластическое начало сочетается с графическим: многие делали четко прорисованы — например, завитки волос на гриве. Свирепая хищница с оскаленной пастью как бы внимательно прислушивается.

В заключение скажем о произведениях прикладного характера. Большого мастерства этруски достигли в изготовлении **зеркал**. Они делались из бронзы, были круглыми и имели ручку. Одна сторона полировалась, чтобы в нее можно было смотреться, другую покрывали гравированные

изображения. Зеркало клали в могилы, поскольку оно считалось двойником души человека и благодаря этому должно было обеспечить ему бессмертие.

Также гравированными изображениями покрывались бронзовые **цисты** – цилиндрические сосуды для хранения свитков. Крышки цист часто украшались статуэтками – они выполняли функцию ручки. Так, на крышке **цисты из Пренесты** (VI в. до н.э., Берлин, Гос. музей) ручка образована фигурками двух атлетов, взявшихся за руки.

Искусство этрусков имело большое значение для мировой художественной культуры. Оно заключено не только в самобытности архитектуры, скульптуры и живописи этрусков, но и в том влиянии, которое оно оказало на искусство древних римлян.

Вопросы и задания

1. В какой части Италии находится Тоскана?
2. Какой теме посвящены сохранившиеся памятники живописи этрусков?
3. Из какого материала создана статуя Аполлона из Вей?
4. Что такое циста?
5. Перечислите имена главных этруских богов.
6. Какую роль в жизни этрусков играли зеркала?
7. Опишите сцену, изображенную в гробнице Львиц.

ИСКУССТВО ПЕРИОДА РЕСПУБЛИКИ

Мы ничего не знаем об искусстве древних римлян VIII – V веков, то есть до установления республиканской формы правления. Но даже и к периоду ранней Республики относятся только постройки: мосты, оборонительные стены, дороги, клоаки (сточные канавы). Ни в одном музее

мира нет памятников древнеримской скульптуры того времени, не говоря о живописи. Главная причина этого в том, что на протяжении этих веков римляне были озабочены вовсе не искусством, а войной. Сначала Рим покорял окрестные племена и народы, затем вел так называемые Пунические войны – с Карфагеном, затем стал завоевывать восточные земли – в том числе и Грецию. К тому же государство в эпоху Республики сотрясали внутренние распри. Особенно много вреда принесли гражданские войны, длившиеся несколько десятилетий. Поэтому наиболее ранние известные нам произведения изобразительного искусства датируются лишь III веком до н.э.

При этом мы должны обратить внимание на то, что нам не известны имена ни художников, ни скульпторов, ни архитекторов. Они не сохранились. Дело в том, что римляне презирали любой физический труд, за исключением земледелия, считая это делом рабов, недостойным римского гражданина. Поэтому и архитекторы, и живописцы, и скульпторы считались в эпоху Республики не художниками, а презренными ремесленниками. Знать их имена было ни к чему.

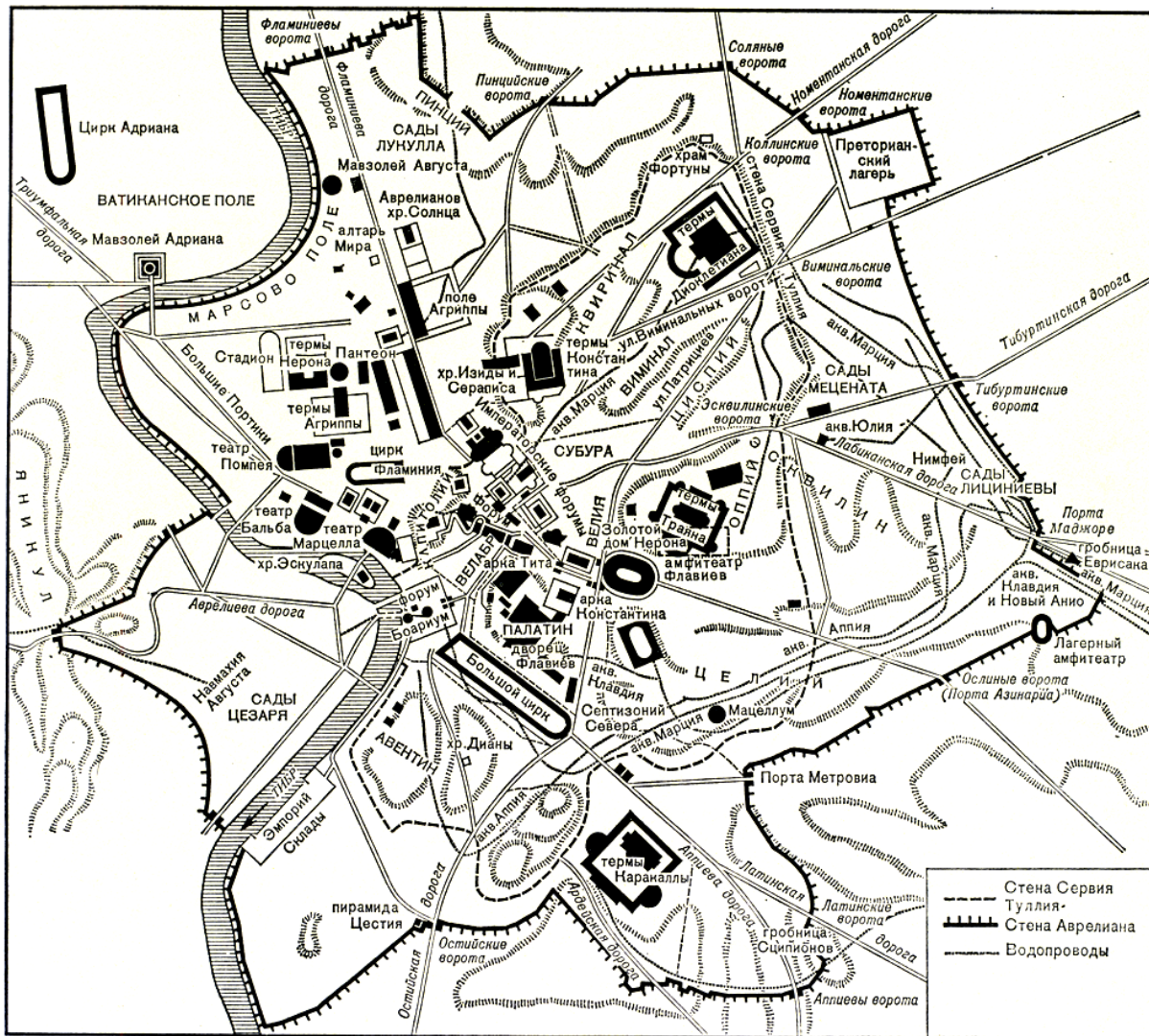
На художественную культуру Древнего Рима поначалу влияли, как известно, традиции этрусского и греческого искусства. Греческое влияние особенно усилилось со II века до н.э., когда были завоеваны эллинистические государства. Здесь перед римлянами предстало огромное количество великих произведений греческой скульптуры и живописи, которые произвели на них огромное впечатление. Как писал древнеримский поэт Гораций, «Греция, взятая в плен, победителей диких пленила, в Лаций суровый искусства внесла».

Но дальше начался грабеж: из Греции возами и кораблями вывозили тысячи произведений искусства – статуи, картины и рельефы. Каждый состоятельный римлянин хотел иметь у себя дома подлинники или хотя бы копии с произведений Мирона и Поликлета, Фидия и Праксителя, Скопаса и Леохара, Зевксиса и Паррасия, Полигнота и Апеллеса. Нередко таких копий

делались десятки и, собственно, во многом благодаря этому мы имеем представление об исчезнувших оригиналах великих греческих мастеров.

Архитектура

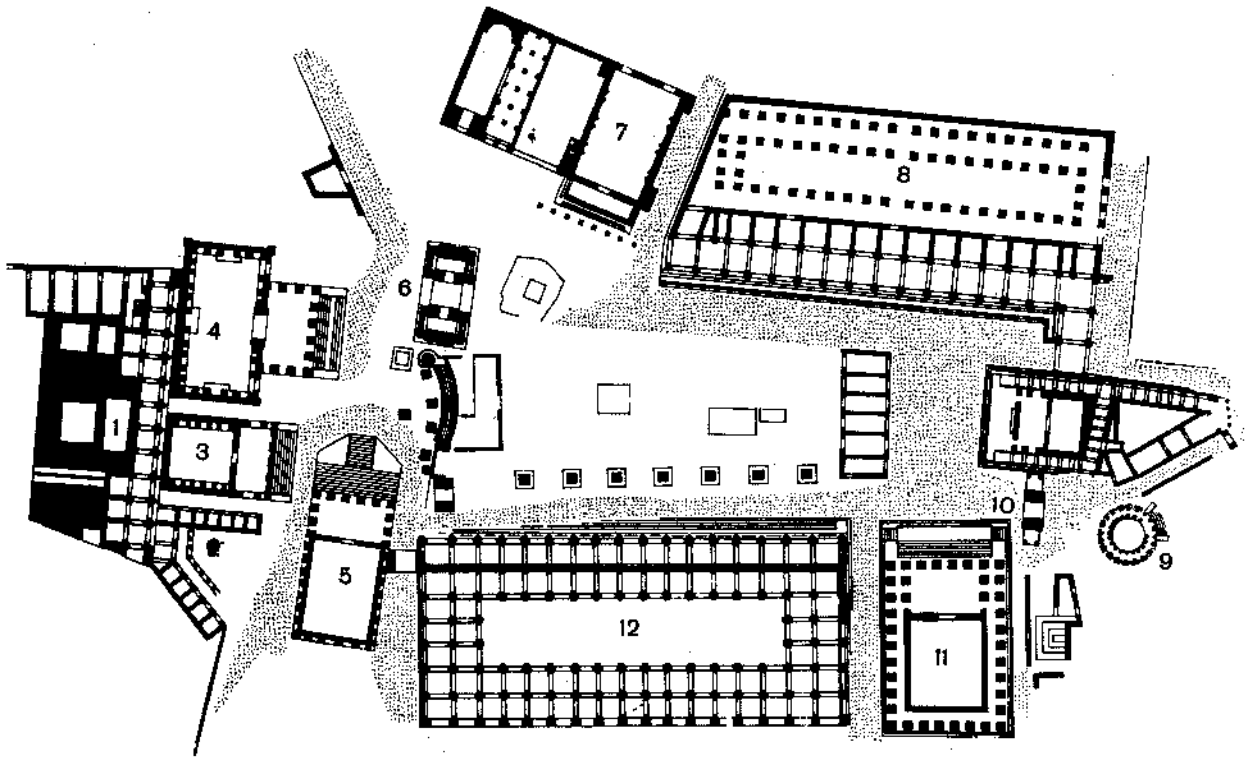
Как известно, первоначальный Рим – это небольшое поселение на семи холмах. Планировка города была довольно хаотичной, но в целом развивалась как радиальная.



План города Рима

Что касается других городов, то во многих из них обнаруживается стремление к регулярной планировке по типу военного лагеря: поселение имело форму прямоугольника и окружалось земляными валами или стенами с четырьмя воротами (по одному проходу в центре каждой стены). От этих ворот шли две главные дороги (в городе – две главные улицы), которые пересекались под прямым углом в центральной части территории и образовывали на этом месте площадь. Там располагался храм или храмовый комплекс. В городах такого типа меньшие улицы шли параллельно главным, благодаря чему возникали прямоугольные кварталы.

В Риме между Капитолийским, Эсквилинским и Палатинским холмами находился так называемый **Форум Романум** (Римский форум). Вообще любой форум у древних римлян – это просто рынок, рыночная площадь. Однако Форум Романум использовался и как место для народного собрания. Он стал центром политической и культурной жизни города. Здесь сооружались храмы и другие общественные здания, в том числе и знаменитый **Табулярий** (II в. до н.э.). Форум Романум застраивался в течение нескольких веков. Кроме Табулярия, здесь находились построенные в разное время храмы, в том числе **храм Весты**, **храм Конкордии** (богини согласия), **храм Сатурна**, **храм Кастора и Поллукса**, **курия** (место собраний и жертвоприношений, а также заседаний сената), **базилика Эмилия**, предназначенная для судопроизводства и деловых встреч, **ростры** (трибуны судей и ораторов), **лавки** торговцев и ювелиров, **триумфальные арки** и **почетные статуи** римских граждан.



Форум Романум. План

Основные постройки, возведенные до периода Империи:

*1 – Табулярий; 4 – храм Конкордии; 5 – храм Сатурна; 7 – курия;
8 – базилика Эмилия; 9 – храм Весты; 11 – храм Кастора и Поллукса*

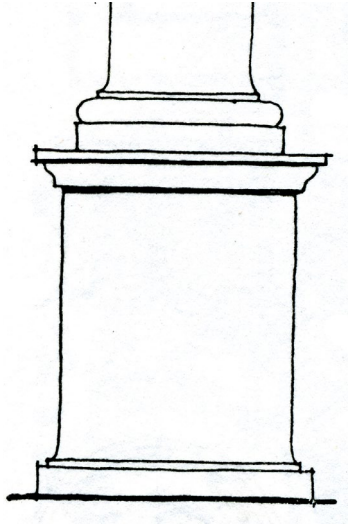
До нашего времени большинство построек на Форуме Романум дошло в руинированном состоянии; часто это только фундаменты. Кроме Форума Романум в городе было еще несколько рынков – например, **Бычий форум**.

В середине I века до н.э., то есть в конце периода Республики, для проведения народных собраний начали строить новый форум. Это произошло при Юлии Цезаре, почему он получил название **Форум Цезаря**.

После изгнания этрусских царей, с учреждением Республики, Рим начал быстро расти. Его окружили валами и крепостными стенами. Роль городской цитадели, в греческих городах принадлежавшую акрополям, здесь играл **Капитолий** (Капитолийский холм), также окруженный стенами и считавшийся неприступным. На Капитолии находилась главная святыня Древнего Рима – построенный еще этрусским царем Тарквинием Гордым **храм**, посвященный **триаде** главных римских богов – **Юпитеру, Юноне и Минерве**. Его называли также **храмом Юпитера Капитолийского**.

Древние римляне не обладали, по-видимому, большой склонностью к изобретению нового, зато умело использовали то, что уже было найдено другими. Римские художники и, особенно, архитекторы нередко комбинировали различные композиционные элементы и приемы. В своих постройках они использовали как стоечно–балочную конструкцию, так и арку, заимствовав ее у этрусов. Арочное перекрытие являлось конструктивной основой древнеримских **мостов** и **акведуков**. До нашего времени в Риме сохранилось мосты через Тибр, построенные в период Республики. Один из них – **мост Фабриция**. Он имеет два больших арочных пролета. Разумеется, Фабриций – это имя не строителя моста, а того из римских чиновников, при котором он был сооружен. В облике моста подчеркивается его добротность, но строители сделали его еще и красивым. Гибкие, напряженные линии очерчивают высокие пролеты арок, а массивность устоев смягчена применением элементов ордера, где роль колонн играют пилястры – подобные колоннам плоские выступы стен.

Собственно римским изобретением явилась новая **конструктивная система: монолитно–оболочечная**.

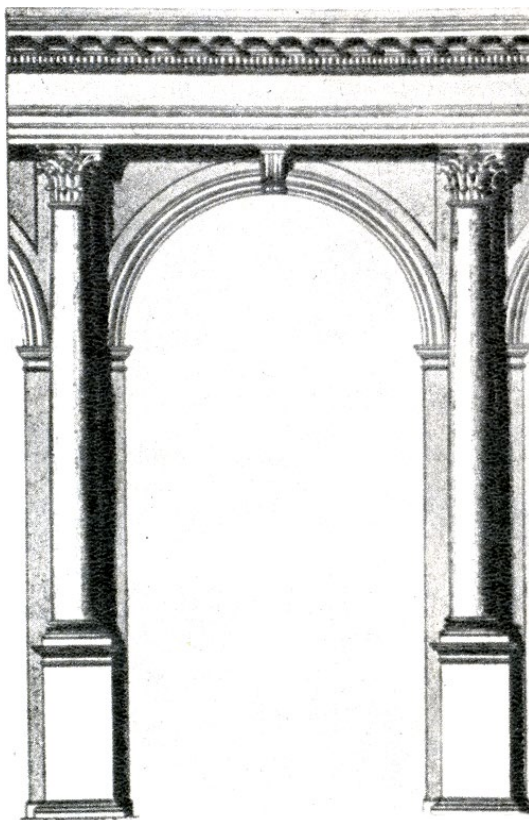


Постамент колонны

Ее основу составляют две узкие кирпичные или каменные стенки, промежуток между которыми заваливают битым щебнем и заливают известковым раствором, который, высыхая, все это «схватывает намертво». Данная система получила название **«римский бетон»**. Снаружи постройка могла быть облицована мрамором или каким-то другим камнем. Преимущества данной системы видны и сегодня: многие выстроенные в ней здания стоят невредимыми до наших дней – например, знаменитый **Пантеон**, о котором речь впереди. Он был возведен уже в период Империи.

В период Республики весьма широко древние римляне использовали ордерную систему. Они применяли как греческие классические ордера, так и изобретенный этрусками тосканский ордер. Однако в римских постройках ордерная система несколько изменилась. Довольно часто колонна ставилась на квадратный в сечении **постамент**, менялись и пропорции частей ордера. Поэтому знатоку нетрудно отличить тот или иной греческий ордер от римского. В некоторых зданиях применялись каннелированные колонны, в иных – гладкие.

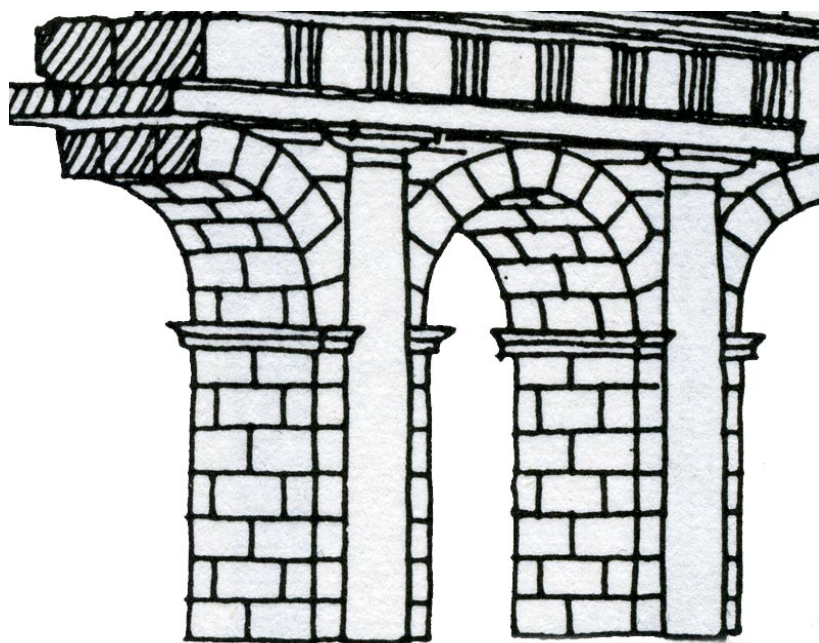
Наиболее интересными архитектурными сооружениями республиканского Рима являются **Табулярий** на Форуме Романум (II в. до н.э.), так называемый **Круглый храм на Бычьем форуме** (середина I в. до н.э.), **Гробница Эврисака** (I в. до н.э.), **Гробница Цецилии Метеллы** (середина I в. до н.э.), **Круглый храм в Тиволи** (I в. до н.э.) и **Прямоугольный храм на Бычьем форуме** (середина I в. до н.э.).



Римская архитектурная ячейка

Табулярий (лат. tabula – таблица) – это здание архива, в котором хранились записанные на таблицах законы и государственные акты. Он был выстроен у подножия Капитолийского холма и как бы подпирает его своим массивом. Облик здания отличается характерной для искусства эпохи

Республики суровой простотой. Фасад Табулярия, выходящий на Форум Романум, имеет три больших арочных проема. Каждая из этих арок обрамлена ордером: справа и слева от арки стоят две полуколонны, над которыми имеется облегченный антаблемент. Сочетание арки с ордером называют **римской архитектурной ячейкой**. Слово «ячейка» означает следующее. Это один элемент, который может быть многократно повторен, и если все полученные элементы приставить друг к другу, то образуется **ордерная аркада**.



Ордерная аркада

Так называемый **Круглый храм на Бычьем форуме** одно время считали храмом Весты. Здание окружено колоннами коринфского ордера, которые кажутся слишком тонкими. Это было одно из первых зданий Древнего Рима, где использовались детали из мрамора, в частности,

капители. Судя по виду листьев аканфа, римские мастера еще не очень уверенно обрабатывали мрамор. Древнее перекрытие храма не сохранилось, как и его антаблемент. Современная крыша – низкий и широкий конус – не подходит для такого здания, она делает его ниже и частично закрывает капители колонн.

Неподалеку от Круглого храма находится **Прямоугольный храм на Бычьем форуме**. Он был посвящен богине счастья и удачи **Фортуне Вирилис**, то есть покровительствующей мужам, мужчинам. Это так называемый **псевдопериптер**. Здания такого типа отличаются от настоящих периптеров тем, что имеют колонный портик только со стороны входа. С остальных трех сторон целла окружена приставленными к ней вплотную полуколоннами того же ордера. Храм поставлен на высокий подиум, ко входу ведет лестница. Несмотря на то, что применен ионический ордер, облик здания достаточно строг.

Другой круглый храм республиканского времени находится в Тиволи (это живописная местность на окраине города – скалы, водопады, много зелени). В древности здесь было много вилл римских патрициев и храмов. Строители старались сочетать застройку с особенностями ландшафта. Так, храмы располагались либо на скалах, либо на небольших площадках горных склонов, красиво выделяясь на фоне зелени.

Круглый храм в Тиволи, называемый также **храмом Сивиллы**, сохранился не полностью, но прекрасно передает особенности своей архитектуры: спокойный ритм коринфской колоннады, сдержанный узор фриза, сочные листья аканфа, удивительную гармонию и единство целого. Храм поставлен на обрыве среди водных каскадов и широко разросшейся растительности.

Гробница Эврисака находится рядом с огромными воротами Порта Маджоре, которые были построены спустя столетие. Эврисак был булочником, ему принадлежали крупные пекарни. Его гробница, также сохранившаяся не полностью, образовывала в плане неправильный четырехугольник. Нижний ярус составлен из мощных круглых и прямоугольных столбов. Над ними идет фриз с надписью, из которой мы узнаем имя покойного. Выше располагался верхний, гораздо более высокий ярус фасада, по углам снабженный пилястрами. В стене проделаны расположенные в правильном порядке большие отверстия, которые обозначают то ли печи, в которых выпекается хлеб, то ли лежащие на боку пифосы – огромные глиняные бочки, которые использовались для хранения жидкостей и сыпучих тел, в частности, для зерна. Еще выше второй, венчающий гробницу фигурный фриз, где представлены пекари за работой.

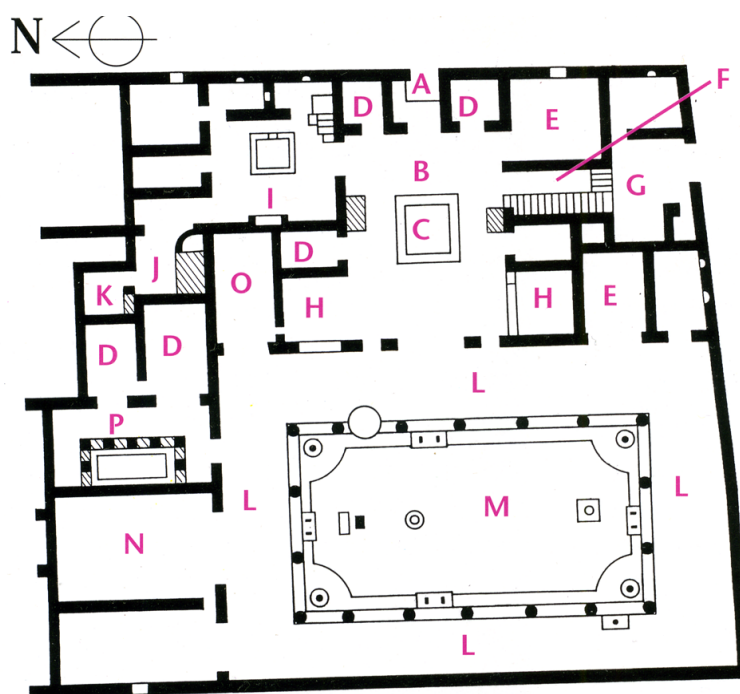
Гробница Цецилии Метеллы – супруги римского богача и полководца Марка Красса, победителя Спартака – представляет собой цилиндр из римского бетона, который раньше был увенчан мраморным конусом. Усыпальница находится на Аппиевой дороге. Когда-то на верху усыпальницы находились фриз и карниз, ныне утраченные. Каменные зубцы, завершающие памятник, были поставлены в Средние века.

Что касается жилых домов, то в Риме их не сохранилось. Мы можем судить о них, главным образом, по археологическим раскопкам в Помпеях – городе неподалеку от Неаполя, который погиб при извержении Везувия в 79 году н.э. Вместе с Помпеями вулкан уничтожил еще три города – Геркуланум, Стабии и Оплонтис. Интенсивные раскопки велись в Помпеях, где обнаружены прекрасно сохранившиеся жилые дома – жилища знати и богачей. В настоящее время принято решение на время раскопки прекратить,

так как древние объекты, которые были освобождены от завалов, начали постепенно, но необратимо разрушаться.

Городская планировка Помпей была ортогональной: улицы пересекались под прямыми углами, образуя кварталы. В центре города находился форум. Кроме жилых домов и храмов, в Помпеях, как и в любом другом древнеримском городе, имелись театр, амфитеатр для боев гладиаторов и термы (общественные бани).

Типичный **жилой дом** со всех сторон был окружен стеной и представлял собой совокупность жилых и хозяйственных помещений, сгруппированных вокруг **атрия** (атриума) и **перистилья**. Атрий – это центральное помещение, где был расположен неглубокий бассейн (**имплювий**) для сбора дождевой воды, которая проникала сюда сквозь



Дом Веттиев в Помпеях. План.

*В – атрий, С – имплювий, М – перистиль,
L – портики, окружающие перистиль*

большое прямоугольное отверстие в потолке (**компливий**). Атрий применяли уже этруски, для которых он был как бы воплощением «мировой оси» и связывал мир живых с небом, где обитали боги, и нижним миром, куда отправлялись умершие. Перистиль – прямоугольный внутренний двор. Вокруг него шла крытая колоннада, образуя галерею. Из атрия и перистилия вели входы в покои хозяев, столовую и прочие помещения. Этим жилой дом древних римлян живо напоминает греческие дома, известные нам по эпохе эллинизма. Внутри перистилия могли быть устроены водные источники и фонтаны, там находились различные растения, а также мраморные и бронзовые статуи. Впрочем, перистильного двора могло и не быть, или их могло быть два, но атрий был обязательной частью римского жилого дома. Здесь стоял семейный очаг и находились изображения богов, а также посмертные маски предков.

Именно такой частный дом, принадлежащий одному семейству, и называется по латыни **domus**. Среди подобных домов, открытых в Помпеях, наиболее известны **Дом Веттиев** и так называемый **Дом Серебряной свадьбы**.

Что же касается беднейшего населения, то оно обитало либо в примитивных лачугах, либо в так называемых инсулах (лат. *insula* – остров; в данном случае – отдельно стоящий дом). Инсулы были многоквартирными доходными домами, то есть сдавались внаем. И те, и другие были лишены всякого комфорта.

В целом памятники республиканского зодчества, включая сюда и планировку городов, обнаруживают конструктивность и логику в том, как части соотносятся друг с другом и с целым.

Скульптура

Памятников скульптуры республиканского периода сохранилось немного. Это портретные бюсты и статуи, а также рельефы, украшавшие надгробия и алтари. Римские мастера учились у этрусков и греков. Они знали и ценили творчество Фидия, Поликлета и других греческих скульпторов классической эпохи, но относились к работе ваятеля как к ремеслу.

Собственно римское понимание задач искусства ярче всего проявилось в произведениях погребального характера. Это было связано с культом предков: издревле существовал обычай снимать с умершего восковую маску, которая хранилась в доме в течение многих поколений. Такие портреты как бы заменяли собой умершего и носили ритуальный и культовый смысл, используясь в различных обрядах. Естественно, воск передавал все индивидуальные особенности человеческого лица со всеми его морщинами, шрамами и бородавками. Отсюда протокольная внимательность к облику человека в портретном искусстве Древнего Рима эпохи Республики. Однако дело не ограничивалось точным воспроизведением внешности. Римские скульпторы умели выразить и характер человека, его духовную сущность.

При рассмотрении римского скульптурного портрета эпохи Империи чаще всего речь будет идти об изображениях самих императоров. Что же касается республиканского периода, то мы не располагаем достоверными портретами даже таких видных политических деятелей, как Сципион, Марий или Сулла. Правда, существуют достоверные изображения Помпея, Цицерона и Цезаря, но так сложилось, что наиболее значительные в художественном отношении портреты III – I веков до н.э. дают нам представление об облике людей, которых мы не знаем по именам.

Портретное надгробие старика (камень, период Республики, Копенгаген, Нью–Карлсбергская глиптотека) дает нам представление о человеке властном, желчном и упрямом. Скульптор подчеркивает его тонкие губы, жилистую шею, ввалившиеся щеки, уставившиеся прямо перед собой глаза.

Мужской портрет (терракота, период Республики, Рим, Ватикан, Григорианский музей) поражает своей суровостью. Как нельзя лучше он соответствует тому, что можно назвать **римским республиканским идеалом**. Это совокупность нравственных принципов: римский гражданин должен быть патриотом и воином, честным и неподкупным человеком, строгим, но справедливым отцом. Он должен обрабатывать свою землю и презирать излишества и роскошь. Портрет из Григорианского музея – это образ человека волевого, непреклонного завоевателя. Великий древнеримский поэт Вергилий в поэме «Энеида» так определил жизненное назначение римлянина:

*Ты же народы должен вести, о римлянин, властью своею,
Вот искусства твои – налагать обычаи мира,
Подчиненных щадить и завоевывать гордых.*

Одно из наиболее характерных произведений римского искусства периода Республики – **так называемый Брут** (бронза, инкрустация, II в. до н.э., Рим, Капитолийский музей). В нем наиболее ярко выразился дух эпохи. Имя изображенного неизвестно, но созданный скульптором образ свидетельствует, что это был человек незаурядный и, скорее всего, игравший видную роль в жизни государства. Сжатые губы, жесткие завитки волос, волевой подбородок, хищный нос, устремленные вперед глаза характеризуют

героя как человека непоколебимого и непреклонного, полного яростной наступательной энергии. Так вполне мог выглядеть Люций Юний Брут – учредитель Республики (отсюда название памятника).

Еще одно произведение, отлитое из бронзы, – знаменитая **статуя Авла Метелла** («Оратор», I в. до н.э., Флоренция, Нац. музей). Имя этого человека обозначено на самой статуе, на краю одежды, и это этрускское имя. Предполагается, что создателем этой статуи был этрускский мастер. Авл Метелл изображен в позе оратора: его жест обращен к аудитории. В лице переданы индивидуальные черты – близко посаженные глаза, морщинистый лоб, складки по сторонам губ.

Статуя тогатуса, совершающего жертвенное возлияние (мрамор, I в. до н.э., Рим, Ватикан) также типична для эпохи Республики. Тогатусом называли человека, имевшего право носить тогу, то есть гражданина, достигшего совершеннолетия. Тога – это длинная и широкая мужская накидку из белой шерсти, верхним краем которой покрывали голову как капюшоном. Изображенный человек произносит молитву богам, а из чаши, которую он держит в правой руке, как бы льется на алтарь (или на землю – это также было допустимо) жертвенная влага. Жертвоприношения, то есть дары богам, либо ставились на алтарь, либо сжигались, либо выливались. В последнем случае чаще всего это было вино.

Кроме круглой скульптуры, римские мастера создавали также рельефные композиции. Их помещали на стенах различных зданий – прежде всего храмов. Большое место в этой системе занимал **декоративный рельеф**.

В Риме существовал обычай сооружать алтари, посвященные богам, вне храмовых зданий, под открытым небом. Один из таких алтарей был поставлен цензором Домицием Агенобарбом в I веке до н.э. в связи с

переписью имущества римских граждан, которую он проводил. **Алтарь Домиция Агенобарба** был воздвигнут перед храмом Нептуна.

Сохранились **рельефы**, украшавшие этот алтарь. На одном из них было представлено жертвоприношение Марсу – богу войны. Жертвенными животными были бык, свинья и овца. По-видимому, это напоминание о победе в какой-то войне, то есть об историческом событии. Другой сюжет – проведение ценза, то есть перепись имущества. Этот рельеф хранится в Лувре. Здесь изображен и сам Домиций Агенобарб с жертвенной чашей в руке, и писарь, сидящий с дощечкой для письма на коленях, и другие участники переписи. Таким образом, можно говорить о существовании в римской республиканской скульптуре особого жанра – **исторического рельефа**. Скульптор выступает здесь как повествователь, как свидетель события. Документальная точность, которая нередко вела к сухости, – основа древнеримского искусства эпохи Республики.

Иной характер носит другой рельеф с этого же алтаря. На нем изображено мифологическое событие – свадьба Нептуна и Амфитриты. Этот рельеф хранится в Мюнхене в Глиптотеке. Главные герои восседают на колеснице, которую везут фантастические морские существа – гиппокампы (кони, у которых вместо задней части туловища – толстые змеиные хвосты; скорее всего, прототипом этого образа послужил морской конек). Нереиды и тритоны несут подарки Нептуну и Амфитрите, рядом резвятся толстенные амуры. Скульптор передал не только изящество фигур, но и праздничный характер всей сцены. Этот рельеф воспринимается, в отличие от луврского, как единое целое. Существует предположение, что он создан по образцу не дошедшего до нас рельефа Скопаса, который Домиций Агенобарб мог вывезти из Вифинии, которой он управлял одно время. В отличие от греков эпохи архаики и классического периода, римляне воспринимали

мифологические образы скорее как аллегория, поэтому о данном произведении можно говорить как об **аллегорическом рельефе**. Но вернемся к римскому портрету.

Конец эпохи Республики, бывший временем ее распада, а вернее, агонии, принес в портретное искусство трагические ноты и углубление психологизма. Одним из наиболее ярких примеров этого является **портрет Цицерона** (мрамор, I в. до н.э., Рим, Ватикан). Марк Туллий Цицерон был не только крупнейшим оратором и склонным к философии писателем, но и выдающимся политическим деятелем. Будучи сторонником сохранения республиканского строя и, можно сказать, главным идеологом Республики, он выступал против любого, кто претендовал на личную верховную власть в государстве – в частности, против Цезаря, а потом Марка Антония. Однако эта его деятельность, как и усилия других республиканцев, не принесла, да и не могла принести окончательного успеха. Рим перерос рамки старого полиса, и в нем назрела необходимость перехода к централизованному государству. Цицерон был казнен в 43 г. до н.э. по приказу Марка Антония: ему отрубили голову и правую руку – ту самую, которой он писал свои сочинения, направленные против тирании. Создатель портрета находит средства для передачи глубокой внутренней противоречивости образа. Большой ум соседствует в нем с непреходящей брезгливостью и разочарованием.

Еще более заметными фигурами политической жизни поздней Республики были **Гней Помпей Великий** и **Гай Юлий Цезарь**. Помпея называли Великим за его победы в многочисленных сражениях. Он возглавлял партию противников Цезаря, но потерпел поражение от его войск в битве при Фарсале и бежал в Египет, где и был убит. **Портрет Помпея Великого** (мрамор, I в. до н.э., Копенгаген, Нью–Карлсбергская глиптотека)

характеризует знаменитого полководца несколько неожиданно: вместо отваги и величия в его облике читаются сдержанная воля и трезвый, но скрытный ум.

Цезарь известен как первый император, хотя на самом деле такого титула он не носил. Его избрали пожизненным диктатором. Он резко ограничил власть сената, за что и был убит республиканцами. Однако последствия внутренней и внешней политики Цезаря имели огромное значение: Рим превращался в великую державу, мировое государство. Портретов Цезаря известно много. Они хранятся в различных музеях и значительно отличаются друг от друга как в передаче внешнего облика, так и по психологической характеристике. Особенно выразителен хранящийся в Ватикане **портрет Цезаря** (мрамор, ок. 40 г. до н.э.). В некрасивом, но волевом и энергичном лице чувствуется напряженная работа мысли, когда один план сменяется другим в поисках единственно правильного решения. Мы чувствуем и глубокую сложность характера этого человека. Цезарь действительно был очень далек от идейной и психологической однозначности, какие выражены в так называемом Бруте или в терракотовом портрете из Григорианского музея в Ватикане. Он не был фанатиком, обладал широким кругозором и политической дальновидностью. Ему было свойственно великодушие: он умел прощать своих врагов. После его смерти, а точнее, убийства, история Древнего Рима пошла по новому пути.

Живопись

Мы уже много раз сталкивались с тем фактом, что античной живописи почти не сохранилось. Особенно это касается греческого искусства классической эпохи. В Древнем Риме живопись имела широкое

распространение, но ее памятников сохранилось немного, хотя и больше, чем в Греции. Особенно много фресок и мозаик было открыто в городах, погибших при извержении Везувия, – в Помпеях, Геркулануме и Стабиях. Что же касается самого города Рима, то здесь найдено немного произведений, случайно сохранившихся в нижних этажах древних домов, заваленных многовековым слоем земли и мусора. Термин «фреска» в данном случае имеет условный характер, так как на самом деле эти росписи выполнялись клеевыми красками и яичной темперой.

Поскольку больше всего росписей обнаружено в Помпеях, то принято классифицировать их по так называемым **помпейским** (или помпеянским) **стилям**, которых насчитывается **четыре**. Из них к эпохе Республики относится два:

- **первый помпейский стиль – инкрустационный** (ок. 150 – ок. 80 гг. до н.э.);
- **второй помпейский стиль – архитектурный** (ок. 80 г. до н. э. – ок. 14 г. н.э.).

Третий и четвертый стили относятся уже к периоду ранней Империи:

- **третий помпейский стиль – орнаментальный, или египтизирующий, или канделябрный** (ок. 14 – ок. 62 гг. н.э.);
- **четвертый помпейский стиль – декоративный или фантастический** (ок. 62 – 79 гг. н.э.).

Как видим, второй из этих стилей существовал и после падения Республики, захватив и период принципата Августа. Его название весьма условно, ибо в росписях второго стиля мы встречаем отнюдь не только изображения архитектуры, но также пейзажи и различные сцены – обрядовые и мифологические. Рассмотрим эти стили подробнее.

Для **первого помпейского стиля** характерно то, что стены в домах расписывались декоративно, бессюжетно. Эти росписи имитировали собой кладку стены крупными квадратами, в нижней части стены изображались ортостаты. Имитировались также облицовочные каменные плиты из разноцветного мрамора, как если бы стена была покрыта ими. Подобным образом стены домов украшали уже в эллинистической Греции, так что римляне заимствовали у греков данный тип росписи. При этом те участки стены, которые имитируют мраморные плиты, делались слегка выступающими и отделялись друг от друга желобками. Такая роспись имела пластический и в то же время конструктивный характер, ибо подчеркивала архитектурную основу, плоскость стены. В верхней части стены обычно делали выступающую полочку – карниз, на который ставили какие-либо безделушки: статуэтки, вазочки. Так выглядит, например, декоративная фреска первого стиля из так называемого **Самнитского дома в Геркулануме** (II – I вв. до н.э.). Первый помпейский стиль наилучшим образом отвечает суровому характеру республиканской художественной культуры: в нем не используются ни сложные формы, ни орнаментальные украшения.

Второй помпейский стиль резко отличается от первого. Прежде всего, стена перестает быть рельефной: если на ней имеются квадраты или карниз, то все это не выступает из стены на самом деле, а иллюзорно написано на абсолютно гладкой поверхности. Данный стиль называют архитектурным, так как художники часто вводят в живописную композицию изображения колонн, полуколонн и арок, как бы расположенных на разном расстоянии от зрителя, создающих иллюзию пространства. Пластичность первого стиля сменилась иллюзорной объемностью. Благодаря этому росписи приобрели определенный динамизм: некий фантастический мир раскрывался перед зрителем – так же, как перед Римом раскрывались огромные пространства

завоеванных земель. Данная разновидность второго стиля, когда в росписи включаются пейзажи, требующие передачи глубокого пространства, называется **перспективным стилем**.

Второй стиль хорошо выражает именно ту сторону римской ментальности, которая характеризуется стремлением к расширению пространства обитания и к игре фантазии, но в нем почти не отразились неуверенность и горечь, связанные с опустошительными гражданскими войнами и другими кризисными явлениями. Типичным примером живописи второго стиля являются **росписи Виллы мистерий в Помпеях**, относящиеся к I веку до н.э. В одной из комнат мы видим сложное сочетание фантастических ландшафтов с иллюзорно написанными арками, колоннами и антаблементами. Другая комната – это большая гостиная, ее называют Залом мистерий, – покрыта сюжетной росписью, которая сплошной широкой полосой огибает три стены. Это многофигурная композиция, изображающая эпизоды некоей мистерии, то есть эзотерического, тайного обряда в честь того или иного бога. В мистериях могли принимать участие только посвященные (мисты), которые должны были хранить в строжайшем секрете все, связанное с этими обрядами, иначе их ожидала ужасная кара. Именно эта роспись и дала название самой вилле.

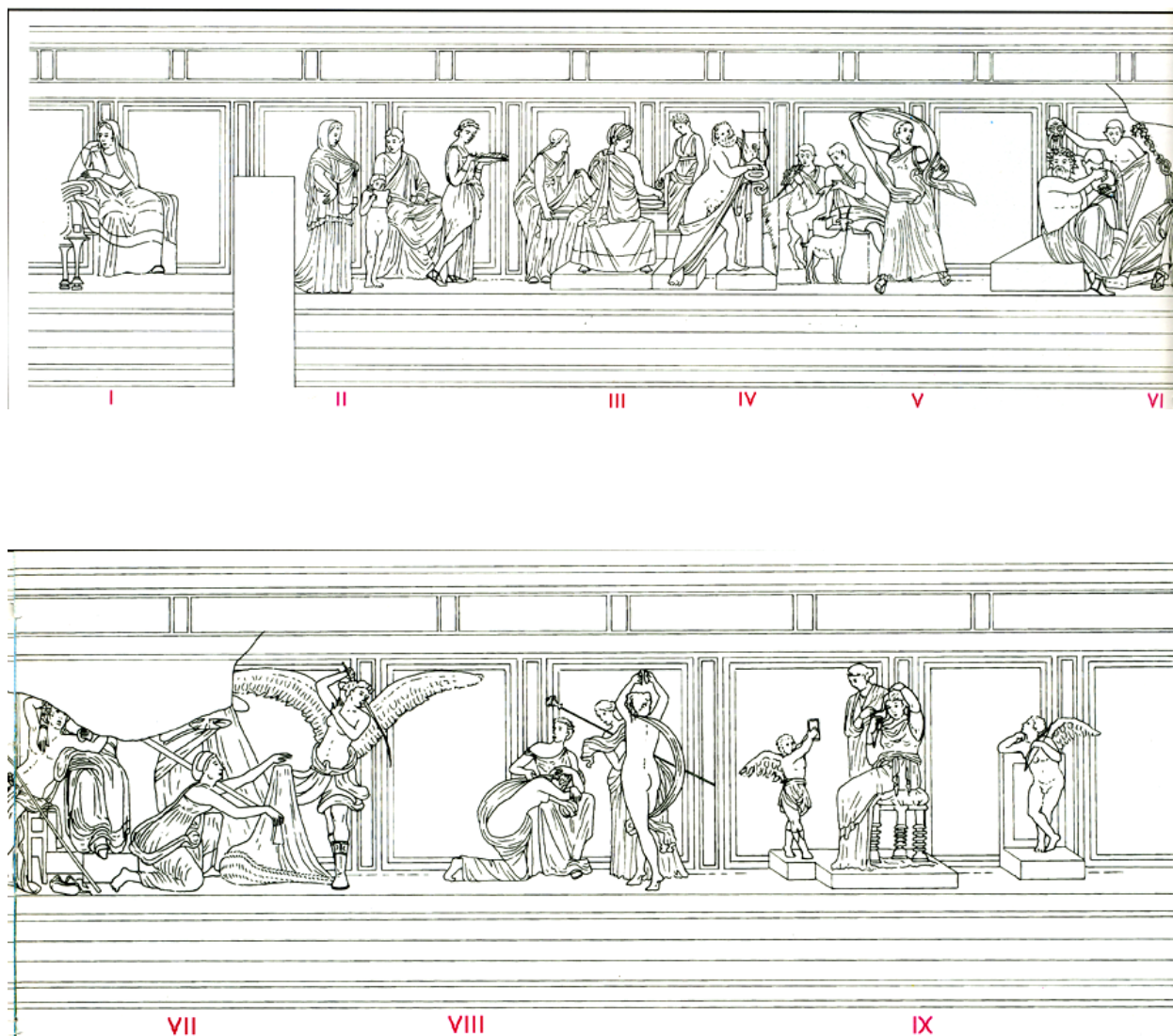
Какой конкретно обряд изображен на стенах зала Виллы мистерий, в точности неизвестно. Однако по ряду деталей можно сделать какие-то заключения о его содержании, и в настоящее время большинство исследователей придерживается следующего толкования.

В Зале мистерий изображен ритуал в честь Диониса. Роспись делится на девять эпизодов, которые «читаются» слева направо. Это церемония посвящения молодой девушки в таинства поклонения Дионису. При этом не

исключено, что вся фреска является копией с неизвестного древнегреческого оригинала.

Всех фигур – двадцать девять. Все они выполнены в натуральную величину, то есть в человеческий рост. Слева, у самого края, в кресле сидит матрона, руководящая церемонией, или, может быть, девушка, которая должна пройти обряд инициации. Далее девушка в свадебном покрывале слушает священный текст, который читает мальчик. Молодая женщина, сидящая рядом, положила руку на плечо мальчика. В ее левой руке свиток, на пальце обручальное кольцо. Мальчик как будто испуган, отягощен страхом. В центре находится некий вертикальный предмет, находящийся в плетеной ивовой корзине и прикрытый темной тканью. Жрица, стоящая спиной к нам, приподнимает ткань, накрывающую предмет. Скорее всего, это каменное изображение фаллоса, мужского полового органа, и его обнажение и есть центральный момент. Кругом – люди и боги, застывшие в торжественной неподвижности. Помощница жрицы совершает возлияние над веткой оливы. Силен и сатир играют на лире и свирели. Фавнесса кормит грудью маленького козленка. Женщина, над головой которой развевается покрывало, отступает, как бы отмахиваясь от увиденного. Еще один силен протягивает сатиру кубок вина. За ними стоит молодой сатир, поднимающий театральную маску.

Далее следует фигурная группа, верхняя часть которой безвозвратно утраченная: штукатурки нет, сохранились лишь нижние фрагменты фигур. Возможно, это сидящий Дионис, опирающийся на Ариадну или Семелу.



Росписи Виллы мистерий. Схема.

I – девушка, ожидающая начала обряда; II – мальчик, читающий ритуальный текст под присмотром женичины, и девушка, слушающая его; III – девушка и двое служек приносят жертву перед началом инициации; IV – Силен и Сатур, поющие и играющие на музыкальных инструментах; V – VI – Дионис и Ариадна; VII – девушка снимает покрывало с каменного фаллоса; VIII – крылатый демон, бичующий девушку, и две менады, играющие на цимбалах; IX – девушка, прошедшая обряд, смотрит в зеркало, которое держит Эрот; еще один Эрот держит лук

Следующие изображения сохранились целиком. Босоногая и полуобнаженная женщина стоит на коленях перед ивовой корзиной, готовясь поднять покрывало. Крылатая женщина–демон бичует женщину, опустившую голову на колени служанки. Еще одна женщина держит тирс, обнаженная танцовщица, видная нам со спины, ударяет в кимвалы. Далее сидящая женщина причесывается, ей помогает служанка. Эрот или Купидон подставляет зеркало наряжающейся женщине. Последняя фигура – еще один Эрот. Он держит лук.

Все фигуры даны на красном фоне, подчеркивающим и их объемность, и сакрально–эротический характер происходящего. Зритель становится свидетелем загадочной, мрачной, пугающей церемонии. Похоже, что все, что здесь изображено, – только пролог к следующему мгновению, которое еще предстоит. Не его ли боятся участники мистерии?

Мистерии пользовались огромной популярностью в Древнем Риме, да и во всем античном мире. Власти пытались запретить их, так как нередко их участники совершали в состоянии экстаза жуткие поступки, убийства, но эти запреты действовали слабо. Посвящение в таинства было как бы приобщением к бессмертному божеству, что обещало блаженство в загробном мире. Неудивительно, что спустя несколько веков античный мир легко примет христианство.

Однако необходимо отметить, что не все исследователи относят росписи Виллы мистерий ко второму помпейскому стилю: некоторые полагают, что они созданы значительно раньше – около 220 года до н.э.

Еще два примера второго помпейского стиля. Это росписи римского дома на Эсквилинском холме и так называемая **Альдобрандинская свадьба**.

При раскопках на Эсквилинском холме был обнаружен дом, в котором сохранились росписи I века до н.э. Это были пейзажи, воспроизводившие те места, в которых, согласно поэме Гомера «Одиссея», побывал ее главный герой – Одиссей. Среди них были остров листригонов, остров Цирцеи, царство Аида и другие. Фреска **Одиссей в стране листригонов** – это ландшафт, полный громоздящихся фантастических скал, написанных в коричневых и бледно-фиолетовых тонах, желтоватой земли и зеленеющей растительности. Между скалами и деревьями двигаются люди, бродят животные. Точка зрения взята несколько сверху, от предметов на землю падают тени. Все это говорит об авторе росписи как о художнике, внимательно наблюдающем реальную действительность. Любопытно, однако, что герои этой росписи и окружающий их мир существуют как бы сами по себе. Если в искусстве Нового времени природа и человек существуют в единстве и созвучны друг другу, то здесь пейзаж воспринимается как существующий вне мира людей. На фоне неподвижных деревьев и скал оживленно снующие туда и сюда фигуры кажутся обособленными от ландшафта. Это вообще характерно для большинства пейзажей античного времени.

Фреска, известная как **Альдобрандинская свадьба** (Рим, Ватикан), получила свое название в связи с тем, что одно время находилась в собрании кардинала Альдобрандини. Эта роспись имеет длину 2,4 м и высоту несколько меньше 1 м. Она построена на цветовых сочетаниях от матово-желтого до золотисто-коричневого и от прозрачного серо-голубого до матового серо-фиолетового. Здесь представлено три эпизода, которые не объединены в одно пространственное целое, как это будут делать живописцы эпохи Возрождения и последующих эпох. Мастер Альдобрандинской свадьбы выбирает три точки зрения, как бы переходя от одного эпизода к

другому и третьему. Вот наиболее вероятное истолкование содержания фрески.

В центральной части росписи мы видим ложе, на котором сидит взволнованная, переживающая скорую потерю девственности невеста. Ее успокаивает Афродита. У изголовья сидит юноша – возможно, бог брака Гименей. Здесь же стоит Харита с флаконом благовоний. Справа и слева от этой группы – эпизоды, носящие более бытовой характер. В левой части женщина – возможно, мать невесты – пробует воду в тазу, предназначенную для омовения дочери. Справа, у фимиатерия (курильницы для фимиама) стоят девушки с лирой и благовониями.

Эпоха Республики – это время, когда определилось своеобразие искусства древних римлян, те черты, которые отличают его от художественной культуры как этрусков, так и греков. По-римски неповторимы города с их форумами и храмами, жилые дома, амфитеатры и гробницы. В скульптуре создается тип выразительного индивидуального портрета и так называемый исторический рельеф. Живопись периода Республики – это разнообразные формы украшения интерьеров. Во втором помпейском стиле это сочетание декоративного начала с архитектурными пейзажами и сюжетными композициями.

Такой была почва, на которой возникло во много новое и неожиданное искусство эпохи принципата Августа.

Вопросы и задания

1. Что такое атриум?
2. Перечислите стили древнеримской живописи II в. до н.э. – I в. н.э.
3. Опишите росписи Виллы Мистерий.

4. Какими чертами должен был обладать идеальный гражданин Римского государства?
5. Что означает слово «тогатус»?
6. Каковы художественные характеристики римского скульптурного портрета эпохи Республики? Назовите наиболее известные портреты III – I вв. до н.э.
7. Что изображено на Алтаре Домиция Агенобарба?
8. В каком ордере выстроен Круглый храм на Бычьем форуме?
9. Назовите наиболее ранний известный пример римской архитектурной ячейки.

ИСКУССТВО ПЕРИОДА ПРИНЦИПАТА АВГУСТА

Термин «**принципат**» происходит от слова «**принцепс**» и обозначает форму государственного правления в ранней Римской Империи, когда императоры еще сохраняли внешние атрибуты Республики. В частности, император был принцепсом, как назывался сенатор, первый по списку; он же первым подавал голос при голосовании.

Фактически уже Гай Юлий Цезарь был первым императором, но все же время его правления – это конец эпохи Республики. После его смерти и последовавшей за нею междоусобицы (эта гражданская война длилась четырнадцать лет) единоличную власть в Риме сосредоточил внучатный племянник Цезаря **Гай Октавий**, которого Цезарь усыновил. Современники называли Гая Октавия несколько иначе – **Октавианом**.

После усыновления Октавиан стал носить имя Гай Юлий Цезарь. С 30 года до н.э. он фактически являлся императором, а через три года сенат присвоил ему титул «**август**». Это слово означает «священный», в

переносном смысле «высокий, возвеличенный». Теперь он стал именоваться **Цезарь Август**. Со временем слова «Цезарь» и «Август» сделались титулами императоров.

Время правления Августа – с 30 года до нашей эры по 14 год нашей эры, то есть 44 года. В течение нескольких лет этот человек сосредоточил в своих руках всю полноту реальной власти в государстве: в сенате он был принцепсом, каждый год его избирали консулом и народным трибуном, он был также главнокомандующим всеми войсками Рима и Великим Понтификом (верховным жрецом). За время его правления реальное благосостояние граждан несколько улучшилось: внутренняя политика Августа была разумной. Он провел закон о наделении ветеранов земельными участками, оказывал уважение сенату, во многом вернулся к патриархальным идеалам – например, носил только одежду, изготовленную женщинами его семьи, осуждал распущенность и даже отправил в ссылку родную дочь за неверность супругу – будущему императору Тиберию (где она и умерла).

При Августе в Риме развернулось широкое строительство; кроме того, император вообще заботился о развитии искусств, хотя и не бескорыстно: поэты и художники должны были не только творить по велениям своего гения, но и создавать позитивный миф об Августе. Именно к этому периоду относится творчество великих поэтов **Вергилия** и **Горация**, которым Август покровительствовал. Третий величайший поэт Древнего Рима – **Овидий** – жил в ту же эпоху, но он навлек на себя гнев императора и опалу. Сподвижник Августа, богатый вельможа **Гай Цильний Меценат** поддерживал Вергилия и Горация материально. Покровительствовал он также представителям других искусств. Поэтому имя Меценат стало нарицательным, означая покровительство и поощрение литературе и искусству.

Архитектура

Август говорил, что принял Рим кирпичным, а оставляет его мраморным. И действительно – облик Рима сильно изменился. Был закончен строительством форум Цезаря и построен форум Августа, выросло много больших храмов, базилик, театров, терм, водопроводов и акведуков. Все чаще здания облицовывались мрамором – в Италии его было много. В архитектуре храмов все чаще использовался коринфский ордер – наиболее пышный и поэтому соответствующий имперской идеологии. (Заметим, что в Новое время коринфский ордер был привлекательнее всех прочих для тех единовластных правителей, которые более всего опирались на силу оружия – например, для Наполеона и Сталина).

Если республиканские форумы были прежде всего рыночными площадями, то на **форуме Августа** уже нет места торговым лавкам. Здесь все подчинено идее прославления государства и его главы, все выражает идею величия и грандиозности. Этот форум был окружен стеной, периметр которой составлял 450 м при высоте стены около 36 м. В глубине стоял **храм Марса Ультора** (то есть Мстителя), который Август построил в честь победы над убийцами Цезаря. Этот храм был выстроен в коринфском ордере и почти в два раза превышал по высоте Парфенон. До нашего времени форум Августа дошел в развалинах.

По сохранившимся зданиям эпохи Августа и дошедшим до нас фрагментам можно сделать заключение о возрастании роли декора. Концом I тысячелетия до н.э. – началом I тысячелетия н.э. датируется **храм Конкордии**, карниз которого отличается тщательной обработкой мраморных деталей – лесбийского киматия, листьев аканфа. Об этом же говорят и три

коринфских колонны **храма Кастора и Поллукса**, до сих пор стоящих на Форуме Романум.

Единственным хорошо сохранившимся храмом эпохи Августа является так называемый **Мезон карре** в Ниме (начало I в.), что означает «квадратный дом». На самом деле этот храм имеет в плане форму прямоугольника. Он весьма похож на Прямоугольный храм на Бычьем форуме в Риме, но отличается бóльшим изяществом и украшенностью, нарядными деталями. Если портик Прямоугольного храма на Бычьем форуме выполнен в ионическом ордере и имеет всего четыре колонны, то здесь они коринфские, и их уже шесть: так больше величия и представительности.

Как известно, жизнь древних римлян была немыслима без всевозможных зрелищ — театральных представлений, травли зверей, гладиаторских боев. В конце правления Августа в Риме был построен **театр Марцелла**, который вмещал до 14 тысяч зрителей. Он сильно пострадал от времени, поскольку в последующие времена использовался то как крепость, то как дворец. Его театрон расположен не в естественной выемке в земле, как то было в Греции, а опирается на специально выстроенные опоры — постепенно повышающиеся полукруглые стены, имеющие общий центр. Орхестра также получила новую роль: здесь располагались места почетных зрителей (в театрах Нового времени это место, несколько увеличив его, стали называть партером). Дальше имелась несколько возвышающаяся над орхестрой площадка — собственно сцена. Окружающая театрон внешняя стена выходит на улицу. Снаружи она имеет вид двухъярусной ордерной аркады: каждый из ярусов — это ряд приставленных друг к другу римских архитектурных ячеек. В верхнем ярусе использованы полуколонны ионического ордера, в нижнем — дорического. Каждая полуколонна верхнего яруса находится на одной оси с полуколонной нижнего яруса, то есть они

расположены точно друг над другом. В архитектуре это называется **суперпозицией ордеров**. Спустя несколько десятилетий данный принцип найдет применение в **Колизее**. В наше время над этими двумя ярусами находятся надстроенные гораздо позднее два этажа. Это сильно искажает облик древнего сооружения. Гораздо лучше сохранился выстроенный в конце эпохи Августа или немного позднее **театр в Оранже** (это город на юге Франции).

В годы принципата Августа формируется тип совершенно уникального сооружения, не имеющего аналогов в архитектуре ни одной страны: **триумфальной арки**. Триумфом в Древнем Риме называлось публичное торжество в честь полководца–победителя, которым был консул, претор, диктатор или принцепс. Постановление о триумфе мог вынести только сенат, и только в том случае, если победа была достойной, то есть число убитых врагов было не меньше пяти тысяч. Триумфальное шествие при массовом стечении народа начиналось в Риме на Марсовом поле и через Форум Романум направлялось к Капитолию. Шествие возглавляли сенаторы и магистраты, за ними несли военные трофеи, захваченные войсками триумфатора, далее ехала колесница, в которой стоял он сам. Колесница была богато украшена, ее везли кони белой масти. Триумфатор был облачен в пурпурную, расшитую золотом одежду, на его голове находился лавровый венок, в руке он нес скипетр из слоновой кости. Далее шло войско и вели пленных. Народ шумно ликовал, а рядом с триумфатором в колеснице стоял человек, который время от времени тихо шептал ему: «Не забывай, что ты всего лишь человек». Центральным эпизодом триумфа было прохождение всей процессии под специально выстроенной аркой, имевшей один или три проезда. На верху арки устанавливался аттик, где помещали надпись, где

указывалось, чьей победе посвящен триумф, на аттике ставилось изображение триумфальной колесницы.

Впрочем, позднее триумфальные арки стали воздвигать не только в самом Риме, но и в других городах Империи, причем не только по случаю побед. Одним из ранних примеров таких сооружений является хорошо сохранившаяся **арка Августа в Сузе** (северо-западная Италия, 8 г. н.э.). Это вариант римской архитектурной ячейка: по сторонам большого арочного проема установлены коринфские трехчетвертные колонны с антаблементом над ними. Выше него возведен аттик с надписью. В этой арке еще не установлены наиболее совершенные и гармоничные пропорциональные соотношения: проезд кажется слишком большим по сравнению с размерами ордерной части, а аттик мал по отношению к общей высоте сооружения.

Своеобразны **гробницы** эпохи Августа. Здесь нужно назвать прежде всего его собственную гробницу на Марсовом поле берегу Тибра – **мавзолей Августа**. Этому памятнику придавалось особое значение: Римская держава начинала думать о собственном увековечении, и воздвигнуть памятник значило перебросить мост в будущее. Мавзолей Августа – это цилиндр диаметром около 90 м с земляным навершием в виде холма. В этом сооружении можно видеть и продолжение традиции этрусских гробниц, и сходство со знаменитой гробницей Александра Македонского в Александрии. Возможно, что мавзолей Августа имел наверху статую самого императора.

Другая знаменитая гробница той эпохи – **пирамида Цестия** (конец I в. до н.э.). Это и в самом деле пирамида, напоминающая гробницы фараонов, но более вытянутая кверху и не слишком высокая. Гай Цестий был жрецом Юпитера. В древности грани пирамиды покрывали белые мраморные плиты.

Наконец, следует упомянуть так называемый **Ara Pacis Augustae**, то есть **Алтарь мира Августа** – сооружение прославленное, но не

сохранившееся. Оно было возведено в Риме в честь Августа как миротворца: мир здесь имеется в виду не как Вселенная, а как отсутствие войны. Алтарь находился на небольшом возвышении, окруженном стенами размером 10x11 м. Эти стены были покрыты мраморными плитами с рельефами, которые сохранились.

Скульптура

Скульптура эпохи принципата Августа резко отличается от произведений периода Республики. Если республиканское искусство было безжалостно правдивым, то теперь художники стараются показать человека красивым. Как мы помним, греческий этико–эстетический идеал (калокагатия) требовал показа не только духовной доблести человека, но и красоты его облика. При Августе римское искусство впервые обращается к этому принципу в его целостности, и неудивительно, что произведения этого времени весьма напоминают искусство Древней Греции. Можно сказать, что оно стало для римлян образцом, на который начали ориентироваться древнеримские мастера. По латыни **classis** означает класс, разряд, а **classicus** – относящийся к классу, **образцовый, классический**. В связи с этим можно говорить о возникновении особого направления в римском искусстве – **классицизма** или **августовского классицизма**.

Мы чаще всего думаем, что классицизм – это направление в западноевропейском искусстве XVII – начала XIX вв., или русское искусство второй половины XVIII – начала XIX века. На самом деле классицизмов было много – в разных странах и в разные эпохи. **Классицизм – это искусство, ориентирующееся на образец**. При этом речь не идет о простом копировании: копирование вообще трудно назвать искусством. Оно

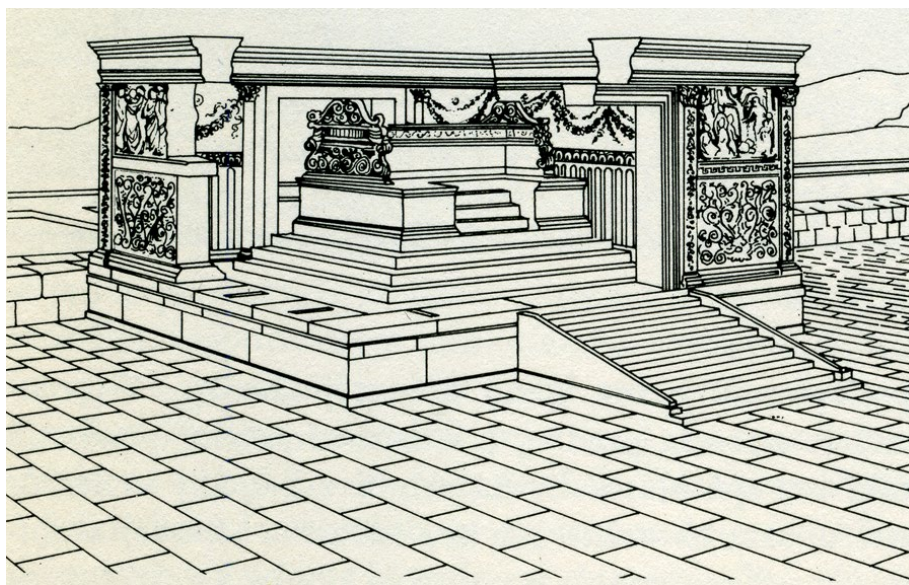
необходимо: копируя великие образцы, художник овладевает умением, ремеслом. Мастера же, принадлежащие к направлению классицизма, ставят целью постичь те **законы**, по которым были некогда созданы образцовые произведения, и творить **новое** по этим законам. Однако здесь есть и большая опасность: классицисты начинают считать эти законы вечными и единственно правильными. Тогда искусство сводится к некоей схеме, к сумме определенных правил, и постепенно утрачивается его связь с живой реальностью. Это, как правило, происходит на поздней стадии классицизма. Тогда художник слабо воспринимает жизнь и даже сознательно отгораживается от нее, считая действительность низменной и вульгарной. Такую позицию в начале XIX века занимали Академии художеств, существовавшие при дворах европейских монархов, и поэтому такое искусство часто называют академическим, а позднюю стадию классицизма – **академизмом**.

Августовский классицизм ярко проявился в скульптуре. Он был подготовлен деятельностью нескольких греческих ваятелей, приезжавших в I веке до н.э. в столицу и пробуждавших у римлян страсть к изучению и копированию великих эллинских образцов. Сохранились имена этих греческих мастеров: **Паситель, Стефанос, Менелай**. Их относят к эллинистической неоаттической школе.

Формы римских статуй и рельефов периода принципата Августа совершенны, многофигурные композиции безупречны и выразительны. Но вместе с тем этот стиль, строгий и элегантный, несет в себе рационалистический холодок. Таким искусством восхищаешься, но оно не способно увлечь. Прежде всего это касается **рельефов с Алтаря Мира Августа** (конец I в. до н.э., Рим). Алтарь был реконструирован на основе сохранившихся фрагментов и копий в 1938 году. Нижние части стен

украшены декоративными рельефами, в верхних находятся сюжетные композиции. Мы видим здесь процессию, в которой участвует сам Август и члены его семьи: их лица портретны, но им придан возвышенный характер: отброшено все второстепенное. На другом рельефе изображено шествие сенаторов. Возможно, что оба эти рельефа навеяны зофорным фризом Парфенона.

Идейным центром Алтаря Мира является рельеф, на котором Август изображен с богиней земли Теллус. В этом рельефе сильнее влияние эллинистических образцов. Формы фигур сочные и объемные. На коленях богини – двое близнецов, у ее ног корова и овца, символизирующие благосостояние римского народа. По обе стороны от фигуры Теллус две ауры (богини воздуха) – одна на гусе, другая на гиппокампе. Их плащи раздуты, как паруса. Однако аллегорический характер изображения и неразрывно связанная с ним назидательность делают наше восприятие более рассудочным и прохладным.



Алтарь Мира Августа. Реконструкция

Не менее ярко принципы классицизма проявились в изображениях самого Августа. Известно много его статуй, создававшихся в разные годы его правления (напомним, что оно длилось 44 года), но почти всегда у Августа юношеское лицо, как будто старость не властна над императором. Среди таких произведений наиболее известна **статуя Августа из Прима Порта** (мрамор, начало I в., Рим, Ватикан). Император представлен в позе полководца, произносящего речь перед войсками. Он одет в панцирь, рельефы которого посвящены его победам. Здесь же мы видим изображения богов-покровителей: Аполлона, Артемиды и Гелиоса. Известно, что император был хилого телосложения и слаб здоровьем, а между тем фигура Августа напоминает прекрасно развитых греческих атлетов. В этом сказалась присущая классицизму идеализация образа. В рамках этой идеализации скульптор немного «изменил к лучшему» некоторые черты образа. Так, чрезмерно длинная шея императора изображена более короткой, индивидуальные портретные черты трактованы в духе классической эпохи греческого искусства, пряди волос расположены в спокойном ритме.

У ног Августа представлен Амур на дельфине, что совершенно не случайно. Амур – сын Венеры – как бы указывал на божественное происхождение императора. В самом деле, Гай Октавий – будущий император Август – был, как мы помним, усыновлен Цезарем, а тот принадлежал к роду Юлиев, то есть потомков легендарного Юла – сына троянского героя Энея, который, в свою очередь, был сыном Венеры. Все это говорит о том, что перед скульптором была поставлена задача героизировать образ Августа и выразить идею божественного происхождения его власти.

В Эрмитаже (Санкт-Петербург) хранится несколько скульптурных изображений императора. Среди них – мраморная **статуя Августа из Кум**. Это акролит, то есть произведение, в котором использовано несколько

различных материалов: в данном случае дерево и бронза. Из дерева сделан жезл, который Август держит в левой руке, из позолоченной бронзы – статуэтка богини победы Виктории на правой ладони. Император, до пояса задрапированный, сидит на троне, напоминая позой Юпитера – владыку богов. Пластика фигуры говорит о прекрасном знании мастером греческих статуй классической эпохи.

Как уже говорилось, большинство известных в настоящее время портретов Августа создано по этим же принципам. Однако известен **фрагмент статуи Августа** (бронза, нач. I в., Афины, Нац. музей), представляющий фигуру до пояса и считающийся частью конного монумента. Фрагмент был найден в Эгейском море. Данное произведение уникально, так как его автор в классицистическую эпоху исходит из принципов более раннего республиканского искусства – правдивости в передаче облика героя. Император представлен старым человеком с длинной шеей и выступающими скулами на исхудавшем лице. Ясно видна неправильная форма черепа, расширяющегося кверху. Глаза были инкрустированы, но инкрустация утрачена, и сейчас они смотрят пустыми глазницами. Тем не менее, образ состарившегося владыки очень выразителен: в нервно сжатых губах, узких веках и впалых щеках чувствуются пессимизм, безгливость, презрение и скепсис.

Еще одно произведение, далекое от идеализации – **портрет неизвестного римлянина** (бронза, последняя четверть I в. до н.э., СПб., ГЭ). В тонких чертах утомленного лица, в наклоне головы передана глубокая печаль. Уничтоженная временем инкрустация глаз, пустые глазницы лишь усиливают это впечатление. Мы не знаем, ни кто изображен, ни чем вызвано его эмоциональное состояние, но кажется, что этот портрет – отзвук последних лет Римской Республики, переживание ее гибели.

Однако оба эти памятника – и фрагмент конной статуи Августа, и эрмитажный портрет неизвестного – исключение: идеализирующее искусство в то время безусловно доминировало.

Замечательным произведением августовского классицизма, хранящимся в Санкт-Петербургском Эрмитаже, является мраморный **портрет Ливии**, жены Августа. Это один из первых женских портретов в искусстве Древнего Рима. Ливия была человеком настолько хитрым и дальновидным, что каждый раз перед разговором с ней Август специально готовился, составлял конспект беседы. Очевидно, Ливия прекрасно знала себе цену, и это, сказываясь в ее повседневном поведении, накладывало отпечаток на ее облик. Перед нами женщина с точеным профилем красивой знатной патрицианки с плотно сжатыми губами и спокойным взглядом. Образ кажется едва ли не бесстрастным. Во всяком случае, в женских портретах эпохи принципата Августа редко выражались радость или страдание. В портрете Ливии формы губ, носа, глаз, бровей прочерчены спокойно, с графической четкостью. Лицо обрамляют ровно вьющиеся зигзагообразные пряди волос, придавая памятнику характерные для августовской эпохи черты – изящество и завершенность. Голова увенчана тяжелым венком, без которого образ потерял бы присущее ему спокойное величие. На мраморе сохранились следы раскраски (в частности, цветом были переданы зрачки глаз): как и греки, римские мастера использовали в скульптуре полихромия.

К эпохе Августа относятся и **скульптурные портреты детей**. Внимание к ребенку не было свойственно более ранним художественным эпохам, некоторое исключение составляет лишь Древний Египет: вспомним, например, изображения Эхнатона, Нефертити и их дочерей. По сути, римские скульпторы первыми обратили внимание на облик ребенка и его характер. Впрочем, все это были изображения либо наследников верховной власти,

либо наследников огромных состояний, что придавало портретам детей, подобно портретам государственных мужей и их жен, характер как бы официальных документов.

В заключение отметим распространение в период принципата Августа **рельефно орнаментированной посуды** – как керамической, так и сделанной из драгоценных металлов. Всемирно известен **серебряный кратер из клада в Хильдесхайме** (Гильдесгейме), хранящийся в Берлине (Гос. музеи). Его поверхность покрыта тонко прорисованным рельефным декором из растительных форм – гибких, красиво завивающихся стеблей, нежных цветков и бутонов. Между ними кое–где порхают амуры. Узоры такого рода оказали большое влияние на орнаментику эпохи Возрождения и классицизма.

Камея Августа (сардоникс, Вена, Художественно–исторический музей) – тоже произведение скорее прикладного искусства. До сих пор не совсем ясно, к какому времени она относится и кто на ней изображен. Камея вырезана по белому и темно–коричневому слоям камня. В ее верхней части представлен или сам Август, или будущий император Тиберий перед Августом, который был его приемным отцом, и богиней Ромой (персонификацией города Рима). Нижняя часть представляет легионеров, водружающих трофей или знак победы (австрийские специалисты считают, что камея создана в честь победы Тиберия, подавившего восстание далматов в конце I века до н.э.).

Живопись

В период принципата Августа в живописи происходит переход от второго помпейского стиля к третьему. Еще ко второму стилю относятся росписи, сохранившиеся в **доме Августа на Палатинском холме**. До нас

дошли нижние помещения, одно из которых получило название **Комната масок**, поскольку роспись одной из стен посвящена театральной тематике: изображены декорации, занавес и маски. На другой стене изображен пейзаж с мифологическими сюжетами.

Третий помпейский стиль называют **орнаментальным** или **египтизирующим**. Нередко его также называют **канделябрным**. В нем преобладает плоскостность. Одна из главных тем – снова архитектура, но какая-то эфемерная, чуть ли не призрачная: на интенсивном красном или синем фоне нарисованы тонкие колонны, напоминающие скорее канделябры, легкие выступы, фризy, гирлянды. Между ними вставлены сфинксы и грифоны. Стена уподобляется разбитому на части панно. Узорам присуща изысканность и гибкость линий, свобода композиции. Это те же черты, что были присущи орнаментам Алтаря Мира Августа.

Вместе с тем, росписи третьего стиля нередко включают прямоугольные вставки, подобные картинам, – пейзажи, мифологические сцены, копии с картин греческих мастеров. Образцы такой стенописи обнаружены в Риме – в **доме Ливии на Палатинском холме**. Среди них копия знаменитой **картины Никия** – греческого живописца IV в. до н.э. – **«Ио, Гермес и Аргус»**. Это сюжет из греческой мифологии: нимфа Ио – одна из возлюбленных Зевса. Она изображена сидящей на скале у постамента высокой статуи. Ее сторожил по приказу ревливой жены Зевса Геры стоглазый Аргус (на картине он представлен как атлетически сложенный юноша с копьем). Аргуса убил посланный Зевсом Гермес, который изображен осторожно приближающимся к Аргусу из-за скалы слева. Эта композиция выполнена вполне в духе августовского искусства – все в ней сдержанно и гармонично.

В Риме у ворот Прима Порта находилась вилла Ливии, где также обнаружены стенные росписи. Одна из них – пейзаж: **Сад с птицами**.

Как полагают, к этому же времени относится и помпейская фреска **«Персей и Андромеда»**, также являющаяся копией с картины Никия. По композиции эта фреска близка к предыдущей: фигура Персея напоминает Аргуса, а Андромеда – фигуру Гермеса. Мифологические сюжеты вообще очень часто использовались римскими живописцами. Среди фресок в Помпеях, Геркулануме и Стабиях мы встречаем копии с таких картин, как **«Жертвоприношение Ифигении» Тиманфа** и **«Медея» Тимомаха**.

Изумительна роспись в одном из домов в городе Стабии: так называемая **Весна или Флора**. Среди зеленого цветущего луга легкой походкой идет, удаляясь от нас, девушка в легкой, слегка развевающейся одежде. Видимо, это богиня растительности Флора или же аллегория Весны: в левой руке она держит рог изобилия с цветами, другой прикасается к кустику, мимо которого она проходит, и на его ветках словно загораются цветы. Художнику удалось так жизненно передать ее фигуру, что кажется – позови ее, и она обернется.

Изящные и в то же время строгие, росписи третьего стиля по форме отвечают требованиям искусства эпохи Августа. Однако, в отличие от скульптуры – спокойной и трезвой, хотя и во многом идеализирующей образ, эта живопись нередко производят впечатление призрачного мира, некоей прекрасной иллюзии, которая призвана переключить сознание зрителя с обыденной жизни на игру фантазии. Далеким миражом кажутся пейзажные и сюжетные росписи виллы в Боскотреказе, виллы Ливии у Прима Порты, в домах и храмах городов, погибших при извержении Везувия.

Но вскоре римское искусство сделает еще один поворот, и вместо изящества и сдержанности, простоты и гармонии августовской эпохи явятся

пышность в архитектуре и неприкрытая, почти жестокая правдивость скульптурного портрета.

Вопросы и задания

1. Чем отличается искусство периода принципата Августа от искусства периода Республики?
2. Назовите наиболее известные портреты Августа.
3. Опишите хранящийся в Эрмитаже (СПб.) портрет Ливии.
4. Что изображено на рельефах Алтаря Мира Августа?
5. Как называют третий помпейский стиль? Назовите его основные памятники.
6. Перечислите главные постройки эпохи Августа.

ИСКУССТВО ЭПОХИ ИМПЕРИИ

Искусство Империи принято подразделять на несколько этапов, однако единой периодизации не существует. Нередко его рассматривают просто по векам, но существует и более сложная система с указанием не только веков, но и периодов правления правящих династий и отдельных императоров.

В первом варианте периодизация оказывается следующей:

искусство I века н.э.,

искусство II века н.э.,

искусство III века н.э.,

искусство IV – V веков н.э.

Во втором случае периодизация такова:

искусство периода Юлиев–Клавдиев и Флавиев (14 – 96 гг.),
 искусство времени Траяна (98 – 117),
 искусство времени Адриана (117 – 138),
 искусство времени Антонинов (138 – 192),
 искусство III века,
 искусство периода поздней Империи (IV – V века).

В настоящем пособии отдано предпочтение второму варианту периодизации. При этом, хотя к династии Антонинов принадлежали и Нерва, и Траян, и Адриан, в искусствоведении принято относить к периоду Антонинов только Антонина Пия, Марка Аврелия и Коммода. Причина в том, что искусство эпохи Траяна и Адриана слишком своеобразно. Поэтому его рассматривают отдельно. Кроме того, в качестве самостоятельных разделов мы рассмотрим **искусство римских провинций** и **раннехристианское искусство**.

ИСКУССТВО ПЕРИОДА ЮЛИЕВ – КЛАВДИЕВ И ФЛАВИЕВ

Цезарь и Август положили начало династии **Юлиев–Клавдиев**, к которой принадлежали императоры **Тиберий, Калигула, Клавдий и Нерон**. Затем после одного года междоусобиц к власти пришел **Веспасиан**, составивший вместе со своими сыновьями **Титом и Домицианом** династию **Флавиев**. Калигула, Нерон и Домициан прославились чудовищными жестокостями и умерли в результате заговоров – были убиты. После убийства Домициана императором был провозглашен **Нерва**, который усыновил **Траяна** и сделал его наследником престола.

Время Юлиев–Клавдиев и Флавиев – это, несмотря на многочисленные потрясения, период расцвета Римской империи как государства, и именно в это время сама сущность Древнего Рима проявилась в искусстве наиболее откровенно. Во многом это зависело от художественных пристрастий самих императоров и их окружения. А эти пристрастия были таковы, что принципы классицизма, доминировавшие в эпоху Августа, оказались ненужными.

Архитектура

Строительство, предпринятое императорами I века по всей империи, было грандиозным. С покоренных территорий в Рим стекались огромные средства, которые тратились с легкостью, которая во времена Республики была не только невозможна, но и просто непредставима. В это время город Рим насчитывал уже один миллион жителей, и для них требовались жилые дома, театры, цирки, термы и акведуки. Для себя императоры Тиберий и Калигула возводят большие дворцы и виллы. Особенной гигантоманией отличалось время Нерона.

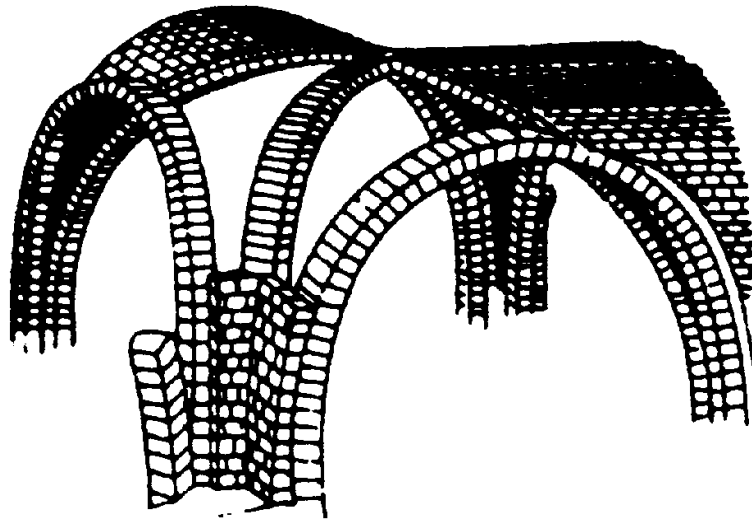
Рядом со старым республиканским Форумом строились новые – императорские. Как мы помним, начало этому было положено еще Гаем Юлием Цезарем (форум Цезаря) и Августом (форум Августа). Во второй половине I века к ним добавился **форум Веспасиана**, еще позднее – **форум Нервы**.

Далеко не все постройки данного периода сохранились. Среди тех, что дошли до нас хотя бы в руинах, следует отметить **акведук Клавдия**, ворота **Порта Маджоре**, триумфальную арку **Тита** и **Колизей**.

Для снабжения городов питьевой водой уже в глубокой древности использовались различные сооружения, но крупные акведуки начали строить только римляне. **Акведук Клавдия** (середина I в.) имел в длину 60 км. К тому времени в Риме уже существовало несколько аналогичных сооружений. Данный акведук представлял собой аркаду, достигавшую 27 м в высоту, по верху которой был проложен водопровод. Акведук Клавдия, несмотря на простоту его облика, очень красив в своем величии, и это отмечали уже сами древние римляне.

На городской окраине, где акведук Клавдия пересекал две дороги, в его массиве были сложены огромные ворота – **Порта Маджоре** (середина I в.). Они имели два пролета под тяжелым аттиком, в устоях проделаны арки и треугольные фронтоны над ними. Нижняя часть ворот сложена из неотесанных камней, или, как говорят, с грубым рустом; верхние плиты сделаны гладкими, что зрительно несколько облегчает в целом тяжелый и мощный характер сооружения.

Из сооружений Нерона почти ничего не сохранилось по причине грандиозного пожара в 64 году. Говорили, что Рим поджег сам император – возможно, чтобы освободить место для новостроек. До этого пожара при Нероне в городе были построены огромные термы со стеклянными окнами (для тех времен невиданная роскошь), в разных местах империи проводились каналы, сооружались дворцы. Но после пожара в Риме для Нерона строят

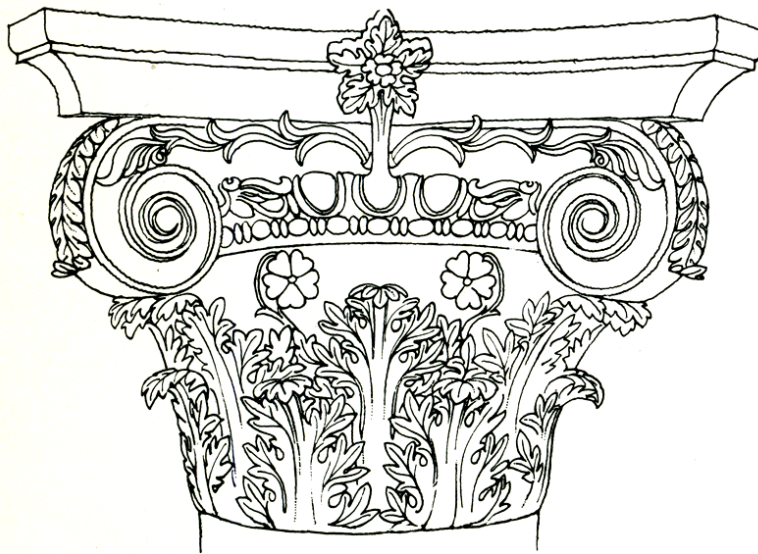


Крестовый свод. Схема

пышный и огромный дворец, получивший из-за роскоши отделки название **Золотого дома**. Он был разрушен сразу же после смерти тирана, но некоторые помещения уцелели. В частности, сохранились нижние залы, один из которых был перекрыт крестовым сводом. По-видимому, это первый случай использования данной конструкции. В сохранившихся помещениях Золотого дома мы можем видеть неплохо сохранившиеся росписи. Они были известны уже в эпоху Возрождения, и ими восхищался Рафаэль. Впрочем, в целом убранство Золотого дома свидетельствовало о снижении художественного вкуса.

При Флавиях близ Форума Романум была возведена **триумфальная арка Тита** (2 пол. I в.). Она была открыта уже после смерти императора, а поводом для ее сооружения послужила победа Тита в Иудейской войне 70 года, когда был взят и разрушен Иерусалим (с этого момента древние евреи почти на две тысячи лет утратили государственную самостоятельность, для них начался период диаспоры, то есть рассеяния). Арка имеет один пролет. В

древности на ее верху стояла квадрига со статуей Тита на колеснице. Пролет обрамляют полуколонны **композитного ордера**: по-видимому, именно здесь он применен впервые. Суть в том, что капитель этого ордера как бы скомпонована из двух частей: верх – ионические волюты, нижняя часть – барабан, окруженный, как в коринфском ордере, листьями аканфа.



Капитель композитного ордера

Арка поставлена на верхнем участке священной дороги Форума, вследствие чего ее массивное тело кажется более стройным. Мощные устои и тяжелый аттик, полуколонны по сторонам пролета и антаблемент гармонично пропорционированы. Через пролет в одну сторону был виден Форум Романум, в другую – Колизей. Внутренние поверхности пролета украшены рельефами, иллюстрирующими победу Тита в Иудейской войне.

Колизей (амфитеатр Флавиев) строился с 75 по 80 год. Он был предназначен для боев гладиаторов, травли диких зверей и других зрелищ. Его арена представляла собой эллипс длиной 86 м. Она могла заполняться

водой, и тогда здесь происходили сражения двух морских кораблей – правда, стоявших неподвижно. Наружная стена Колизея имеет в высоту почти 50 м. Амфитеатр вмещал до 50 тысяч зрителей и являлся самым большим сооружением этого рода эпохи античности. Конструкция Колизея проста: от арены расходится 80 повышающихся радиальных стен, а их пересекают семь эллиптических кольцевых стен, самая высокая из которых – внешняя. Этим образован каркас, на котором держались зрительские места. Под сооружением находились клетки диких зверей и подсобные помещения. Колизей мог бы прекрасно сохраниться до нашего времени, если бы не использовался жителями города в эпоху Средних веков, да и позднее, в качестве каменоломни. Наружная стена Колизея была разделена на четыре яруса. Каждый из трех нижних ярусов представлял собой ордерную аркаду: в нижнем ярусе были использованы полуколонны тосканского или дорического ордера, во втором – ионического и в третьем – коринфского. Четвертый ярус арок не имел, его глухую стену членили легкие, тоже коринфские пилястры. Для того, чтобы зрительно несколько облегчить сооружение, наружная стена второго яруса немного отступала над стеной первого яруса в глубину, еще больше отступала стена третьего яруса и так же – четвертого. Размеры и ритмика наружной стены Колизея составляли основу его художественного образа – соединение громадности и величия, массивности и стройности.

Скульптура

Римская скульптура эпохи Империи – это, в основном, **портреты** – прежде всего самих императоров. В разных музеях и частных собраниях хранятся многочисленные памятники этого рода. Как правило, это мраморные изваяния: к бронзе римляне обращаются все реже и реже.

Большинство римских портретов – это головы или бюсты, хотя нередко встречаются и портретные статуи. Все они имеют разную степень сохранности: так же, как это было с произведениями греческой скульптуры, римские статуи и бюсты (неважно – богов или смертных) подвергались разрушению со стороны ранних христиан, борющихся с идолопоклонством. Различаются они и по художественным достоинствам. Выбирая для описания или анализа тот или иной памятник римской скульптуры, мы учитываем четыре аспекта: степень сохранности, мастерство исполнения, передачу портретного сходства и психологическую выразительность.

Портрет императора Тиберия (мрамор, 20–е гг. н.э., Берлин, Гос. музеи) в какой-то мере еще продолжает традицию предшествующей, августовской, эпохи – ее официальный стиль. Благодаря стремлению к идеализации образа портреты Тиберия довольно-таки похожи на изображения Августа, нередко их трудно различить. Но уже в период правления Калигулы становится ясно, что «золотой век» кончился. В искусстве начинает возрождаться старинная тенденция правдивости и психологизма.

Портрет Калигулы (мрамор, 1 пол. I в., Копенгаген, Нью-Карлсбергская глиптотека) передает не только внешний облик, но и характер этого императора, находившегося на троне четыре года. Он прославился своей неуправляемой жестокостью и цинизмом, Презируя сенат, бывший верховным органом власти, Калигула возвел в сан сенатора бессловесное животное – своего коня. Он казнил многих невинных, приказывал разрушать горы, а равнины покрывать искусственными скалами. Этот император распорядился отнять голову у привезенной из Греции статуи Зевса Олимпийского и приставить изображение своей. Все это позволяет предполагать в нем психически не совсем здорового человека.

Еще более выразителен **портрет Люция Цецилия Юкунда** (бронза, I в., Неаполь, Нац. музей). Это был известный ростовщик, живший в Помпеях. Скульптору удалось выразительно передать острый, оценивающий взгляд ростовщика, власть которого над людьми заключалась в его богатстве. Вместе с тем, словно возвращаясь к художественным принципам эпохи Республики, мастер беспощадно рисует почти отталкивающую внешность этого человека: морщины на лице, бородавку на левой щеке, оттопыренные уши, сжатые губы.

После Калигулы на трон был посажен **Клавдий** – человек не злой и не властолюбивый, но не одаренный способностями правителя. Он отличался болезненностью и слабой волей, мало занимался государственными делами, тяготел к науке – составлял историю Рима и этрусков. Реальная власть принадлежала жене Клавдия – знаменитой своим распутством Мессалине – и ее любовникам. В конце концов император приказал казнить ее. **Портретная статуя Клавдия** (мрамор, I в., Рим, Ватикан) – произведение противоречивое. Формы тела идеализированы в духе культовой статуи: император изображен в образе Юпитера, у ног его орел, в левой руке большой жезл, на голове венок. В правой руке император держит чашу для возлияний. Однако голова статуи имеет портретный характер, лицу приданы индивидуальные черты: без прикрас показан немолодой и некрасивый человек. Статуя динамична и по-театральному эффектна, однако нельзя сказать, что образ Клавдия наделен величием. Скорее, это претенциозность.

Клавдий был отравлен своей второй женой Агриппиной (она была его племянницей), которая передала власть своему взрослому сыну **Нерону**. Известно много портретов этого императора, которого называли «чудовищем на троне». В **портрете Нерона** (мрамор, 2 пол. I в., Рим, Нац. музей) раскрывается не только холодная жестокость и садизм тирана, но и самый дух

его времени. Этот тиран, более всего любивший выступать перед публикой в качестве актера и певца, ненавидел, кажется, все человечество. Он не раз открыто говорил, что хотел бы отравить сенаторов, народ затравить дикими зверями, а город Рим сжечь. В конце царствования Нерона в Риме произошел грандиозный пожар, уничтоживший две трети города. Огромно количество людей, осужденных Нероном на казнь. Он ненавидел собственную мать и устраивал покушения на ее жизнь. Он осудил на смерть своего учителя – знаменитого философа Сенеку и говорил, что хотел бы не уметь писать. Этот император был уверен, что ни один человек в мире не подвержен стыдливости. Он изобрел «новый вид игры»: надевши шкуру дикого зверя, он забирался в клетку, а затем выскакивал из нее и набрасывался на привязанных к столбам обнаженных мужчин и женщин, неистово вступая с ними в половое сношение. Портрет передает самомнение и подозрительность, чувственность и жестокость, а также скрытую до времени звериную ярость: она ощущается в уголках рта, в шапке волос, в глубоко запавших как бы бесстрастных глазах.

Всеобщее возмущение против Нерона вынудило его покончить с собой, после чего в течение года в Риме сменилось три императора: **Отон**, **Вителлий** и **Гальба**. Их поддерживали различные воинские соединения, и это снова была гражданская война. Наконец к власти пришел полководец **Веспасиан**, ставший первым императором несенаторского происхождения. Он возглавлял легионы, действовавшие на востоке Империи. Это был опытный, умный и дальновидный политик. Впоследствии про него говорили, что это был единственный император, который, получив власть, стал лучше, а не хуже. Веспасиан восстановил порядок в Империи, расстроенной гражданской войной, – прежде всего в армии и правосудии, а также в области финансов. Существует исторический анекдот о том, как Веспасиан решил

пополнить казну: ввел плату за посещение латрин, то есть общественных уборных, что всегда было делом бесплатным. Это вызвало среди граждан некоторое негодование, и сын императора Тит сказал ему, что от этих денег «дурно пахнет». На это Веспасиан поднес к носу Тита горсть золотых монет и произнес: «Деньги не пахнут».

Трезвая и энергичная политика основателя династии Флавиев делает его самым выдающимся после Августа правителем эпохи раннего принципата. При Веспасиане еще больше расширились владения Империи, а Тит закончил в 70 г. длившуюся несколько лет Иудейскую войну, начатую еще при Нероне, и разрушил Иерусалим. За эту победу Тит был удостоен триумфа. В эти же годы были возведены многие знаменитые постройки, среди них Колизей.

Портрет Веспасиана (мрамор, 70–е гг. н.э., Копенгаген, Нью–Карлсбергская глиптотека) прекрасно передает не только внешний облик императора, но и его характер. Здесь отброшена всякая идеализация: перед нами умный, трезвый, ироничный пожилой человек, годы которого только свидетельствуют в пользу его опыта и житейской мудрости.

Рельефы триумфальной арки Тита повреждены, но все же воспринимаются как яркий документ, характеризующий историческое событие – триумфальное шествие по случаю победы в Иудейской войне. Они помещены на внутренних стенах устоев, внутри прохода, где наилучшим образом создают ощущение живого движения массы людей. Глядя на один рельеф, мы как бы оказываемся включенными в праздничную толпу легионеров, идущих к изображенной здесь же триумфальной арке. Они несут захваченные сокровища, среди которых тяжелый семисвечник из Иерусалимского храма. На другом рельефе изображен сам триумфатор. Лошадей его колесницы ведет под уздцы богиня Рома, рядом с Титом богиня

победы Виктория и еще один персонаж – так называемый Гений римского народа.

К лучшим образцам римской портретной пластики принадлежит **портрет молодой римлянки из семейства Флавиев** (мрамор, 2 пол. I в., Рим, Капитолийский музей). Построение портрета безупречно, но отличается некоторой помпезностью. Голова слегка наклонена, из-за тяжести высокой прически несколько напряжена стройная шея. Завитки волос трактованы разнообразно, такая прическа уже сама по себе – произведение искусства; в прежние времена мода была куда проще. Эта прическа служит для лица как бы рамой, придающей ему значительность. В трактовке волос и кожи использованы различные приемы обработки мрамора. Лицо кажется живым благодаря тонко разработанному чередованию выпуклостей и впадин, чем передается неуловимая игра световых бликов и теней. Но если убрать прическу, оно перестает быть интригующим, интересным, становясь грубоватым и простым.

Искусство I века завершает **статуя Нервы в образе Юпитера** (мрамор, кон. I в., Рим, Ватикан). Император представлен полуобнаженным, восседающим на скале в лавровом венке и с жезлом. Композиция, построенная на крупных массах фигуры в сочетании с широким величественным жестом и театральной позой, наделена сильным, но сдержанным динамизмом. Это произведение противоречиво, и характер противоречий в целом тот же, что в статуе императора Клавдия. Голова Нервы, бывшего человеком пожилым, посажена на молодое тело могучего атлета. Идея власти цезаря, выраженная преувеличенно монументальными формами, сочетается с подробной и даже мелочной передачей черт лица.

Живопись

Шестьдесят пять лет, прошедших между смертью Августа и извержением Везувия – это время **третьего и четвертого помпейских стилей**. Третий стиль был охарактеризован выше. Он продолжал существовать и в период расцвета Империи. Художниками создаются росписи мифологического и бытового содержания, а также портреты, пейзажи и натюрморты. Большинство известных нам росписей третьего стиля было открыто в помпейских домах. Переходом к **четвертому стилю** следует считать **фрески Золотого дома Нерона**. Поскольку они были найдены в залах, сохранившихся под землей, как бы в пещерах (гротах), их называли **гротесками**. Людям эпохи Возрождения они казались причудливыми, и позднее словом «гротеск» стали называть изображение чего-то необычного, а в наше время – сатирическое преувеличение, заостренность.

Роспись Золотого дома производит впечатление воздушной и эфемерной. Большие светлые поля обрамлены написанными кистью художника легкими архитектурными деталями – тонкими колонками, карнизами, гирляндами. Внутри этих полей имеются вставки – различные изображения, ярко раскрашенные синим и красным с позолотой. Этими росписями восхищался Рафаэль и, по-видимому, они оказали влияние на его собственное творчество (роспись Ватиканских лоджий).

Полный расцвет **четвертого помпейского стиля** наступает при Флавиях. Этот стиль характеризуют как **фантастический** или **декоративный**, но этим не исчерпывается его суть. Фантастическим его можно считать вследствие того, что роспись, как это бывало и раньше, как бы разрушала конструктивность стены благодаря изображению множества фантастических архитектурных форм – то легких и открытых, то необычайно

тяжелых и массивных. Но в эту «архитектуру» вплетались сюжетные сцены, натюрморты и пейзажи, в которых художники стремились к максимальной убедительности изображения. Материальность предметов передавалась почти иллюзионистически. Таковы, например, росписи знаменитого дома **Веттиев** в Помпеях. Мы видим на стенах этого дома изображения фантастических построек, составленных из причудливых фронтонов, разорванных арок и изощренных карнизов, причем разные объекты показаны в различной перспективе, от чего может закружиться голова. Здесь же петушиный бой, атрибуты бога торговли Меркурия, корзины с фруктами, театральные маски, крылатые купидонов, пруд с рыбами, мифологические сцены: «Тезей оставляет Ариадну», «Геро и Леандр», «Кипарис», «Леда и лебедь», «Даная и Юпитер», а также ряд других сюжетов. В одной из комнат дома Веттиев находится фреска **Юпитер на троне** – изображение, в котором также предполагают копию с картины **Апеллеса** – великого греческого живописца – **Александр Македонский в образе Зевса** (или, быть может, Гелиоса). Среди росписей дома Веттиев есть и картины эротического содержания.

Зритель, находившийся среди таких росписей, несмотря на их иллюзионистическую выписанность, как бы терял почву под ногами. Он оказывался в мире иллюзорном, подобном театру, и это было особенно характерно для Рима эпохи расцвета Республики. Картина мира не получалась однозначной. Великий философ **Сенека** писал: «А наводя позолоту на кровли, разве не лживой видимости мы радуемся? Ведь знаем же мы, что под нею – неприглядное дерево! Но не только стены и потолки украшаются тонкою облицовкою; у всех тех, кто гордо шествует у тебя на виду, счастье облицовано. Вглядишься – и узнаешь, сколько зла скрыто под тонким слоем достоинства».

Однако фрагменты росписей четвертого стиля, взятые по отдельности, такого впечатления не производят. Одним из наиболее замечательных произведений такого рода является происходящий также из Помпей парный **Портрет супругов** (ок. 65 г., Неаполь, Нац. музей). Это поясное изображение молодой пары. В мужчине предполагают юриста Теренция Нея или пекаря Паквия Прокула; впрочем, это может быть и какой-то неизвестный чиновник. Продолговатый белый предмет в его руке – это, несомненно, свиток. Его жена элегантно одета, у нее изысканная прическа, а в руках она держит воощенные дощечки для письма и стиль (острую палочку, которой в восковом покрытии дощечек прочерчивали буквы и цифры). Тела супругов слегка соприкасаются, говоря о чувстве гармонии и родства. Их головы повернуты анфас, взгляд мужчины устремлен на зрителя, его жена смотрит чуть в сторону. Лица обоих супругов словно бы обращены к потомкам: по-видимому, это живописное изображение играет ту же роль, что древние восковые портреты предков.

В том же музее хранится еще один известный живописный фрагмент – так называемая **Поэтесса**. Это изображение одно время считали портретом греческой поэтессы Сафо (Сапфо). Молодая женщина также держит в руках стиль и дощечки для письма: по-видимому, она представлена в момент поэтического творчества.

Наследовавший Веспасиану Тит правил недолго, он умер от лихорадки. Его младший брат Домициан стал первым императором, который повелел именовать себя титулом «**dominus et deus**», то есть **господин и бог**. Он правил самодержавно, устраивал для народа роскошные зрелища, преследовал философов и сенаторов и был убит в результате заговора. Сенат

проклял его и постановил уничтожить все его памятники. После убийства Домициана власть перешла к Нерве, а вскоре к усыновленному им Траяну.

Вопросы и задания

1. Какие ордера использованы в Колизее?
2. Где находится триумфальная арка Тита?
3. Какими противоречиями отличается статуя Клавдия (Ватикан)?
4. Охарактеризуйте четвертый помпейский стиль.
5. Где впервые был применен крестовый свод? Постарайтесь изобразить схему крестового свода на бумаге.
6. Что изображено на рельефах арки Тита?
7. Какова этимология слова «гротеск»?
8. Назовите основные приемы обработки мрамора в скульптурном портрете эпохи Юлиев – Клавдиев и Флавиев.
9. Опишите капитель композитного ордера.

ИСКУССТВО ПЕРИОДА ТРАЯНА

Марк Ульпий Траян, правивший с 98 по 117 год, был первым императором – выходцем из провинции: он родился в Испании. Время его принципата – это период наивысшего расцвета Римской Империи. До своего восшествия на трон Траян занимал различные государственные и военные должности, и его любили и солдаты, и сенат. В конце жизни ему был присвоен титул *Optimus princeps*, то есть «наилучший принцепс» или, как мы сказали бы, «наилучший император». В течение последних веков существования Древнего Рима в Империи распространилось такое

благопожелание, с которым римляне обращались друг к другу: «Будь более счастлив, чем Август, и лучше, чем Траян!».

Внешняя политика Траяна поначалу была агрессивной, и при нем Империя достигла своих максимальных размеров. Ее территория включала, помимо Апеннинского полуострова, Испанию, Галлию, Часть Германии, часть Британии, Паннонию, то есть земли даков (современные Румыния и Венгрия), Балканский полуостров, Малую Азию, Месопотамию, Сирию, Палестину, Аравию, Египет и весь север Африки. Но вскоре стало ясно, что эффективно управлять таким гигантским и сложным государственным организмом очень трудно. Возможно, что, осознав это, Траян остановил процесс захвата новых территорий. После этого Рим мог только удерживать и сохранять свои земли – но лишь ценой огромных усилий.

Эпоха Траяна была недолгой, но очень важной во многих отношениях. В это время осуждается упадок нравов и стремление к роскоши. Император хочет вернуть и оживить республиканские идеалы – строгость, сдержанность и благочестие. На первый взгляд памятники искусства эпохи Траяна кажутся слишком строгими и даже сухими. Однако, более внимательно всматриваясь в них, мы понимаем, что за этим стоит глубокое содержание.

Архитектура

При Траяне в Империи было сооружено много замечательных построек. Совершенствовалась техника строительства, широко использовался римский бетон. До нас дошли **два прекрасных моста**, сооруженных **в Испании**, и так называемый **Гардский мост** (то есть мост через реку Гар) недалеко от галльского города **Ним**. Точная дата постройки неизвестна, но его традиционно относят ко времени правления Траяна.

Гардский мост – это памятник, который замечательным образом соединяет прекрасные технические данные с высоким художественным достоинством. Это простое и величественное сооружение необычайно гармонично. Оно является частью Нимского акведука. Перекинутый через реку Гар мост имеет высоту около 50 м. Он представляет собой три аркады, поставленных одна на другую. По широкому первому ярусу идет транспорт, по верху третьего проложен водопровод. Материалом для моста послужил светло-коричневый камень золотистого оттенка. Это сооружение не имеет никаких украшений – только конструкция, но она прекрасна и совершенна. Великий французский философ и писатель XVIII века Жан Жак Руссо так описывал свои впечатления от Гардского моста: «Вид этого простого и благородного сооружения поразил меня тем сильнее, что оно находится среди пустыни, где тишина и одиночество делают памятник еще более потрясающим, а восхищение им более сильным».

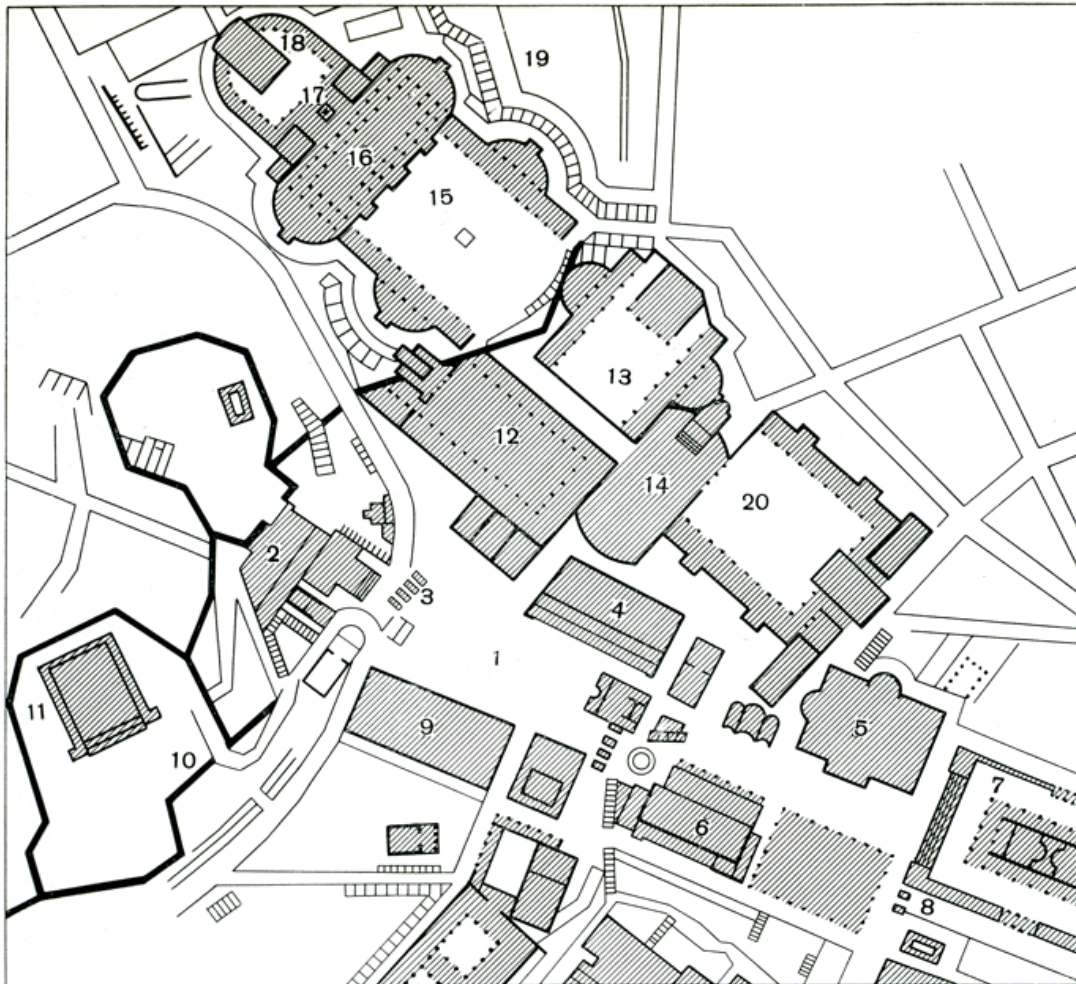
Также при Траяне были возведены **триумфальные арки** в городах **Беневенто** (114 – 115 гг.) и **Анкона** (115 г.). Однопролетная арка Траяна в Беневенто во многом повторяет пропорции триумфальной арки Тита, но слишком перегружена декором. Ее пилоны покрыты массивными рельефами, которые посвящены прославлению императора, его внешней и внутренней политики.

Арка в Анконе, поставленная на возвышении, тоже является однопролетной, к ней ведет каменная лестница. Эта арка гораздо более стройна по сравнению с Аркой в Беневенто, а ее декор отличается сдержанностью, что соответствует вкусам эпохи Траяна.

В это же время в Риме начинает свою деятельность великий архитектор **Аполлодор Дамасский**. Он работал и при следующем императоре – Адриане. Аполлодор Дамасский был не только замечательным практиком, но и писал теоретические труды: «О мосте через Дунай» и «Об осадных машинах». Ему приписывают построенный для переправы войск Траяна, но не сохранившийся

мост через Дунай, порт в городе Остия и ряд других сооружений. Не исключено, что именно он является создателем арки Траяна в Анконе.

По проекту Аполлодора Дамасского был построен грандиозный ансамбль – последний и самый величественный из императорских форумов. Он получил название **форум Траяна**.



Римские форумы. План.

Основные сооружения и ансамбли:

- 1 – Форум Романум; 2 – Табулярий; 3 – Арка Септимия Севера;
 4 – базилика Эмилия; 5 – базилика Константина и Максенция;
 7 – храм Венеры и Ромы; 8 – арка Тита; 12 – форум Цезаря;
 13 – форум Августа; 14 – форум Нервы; 15 – форум Траяна;
 16 – базилика Ульпия; 17 – колонна Траяна;
 18 – храм Траяна; 19 – рынок Траяна*

Форум Траяна является продолжением ансамбля, в который входили построенные ранее форум Августа и форум Нервы. Все они находятся почти на одной продольной оси. Для сооружения форума Траяна был срыт Квиринальский холм. В отличие от старого Римского Форума, застройка которого происходила в течение долгого времени и была несколько хаотичной, форум Траяна сооружен по единому плану. Он дошел до нас в руинах, но и в них ощущается его величие и парадно-строгий характер. Форум Траяна состоял из нескольких элементов, расположенных на одной оси. Первым был большой перистильный двор квадратных очертаний. Он был вымощен мраморной мозаикой, в центре его стояла бронзовая позолоченная конная статуя императора. В глубине перистиль замыкался фасадом самой большой в Риме **базилики Ульпия** (Траян был из рода Ульпиев). Внутреннее пространство этого прямоугольного здания было разделено двумя продольными, идущими параллельно друг другу рядами колонн на три длинных части, называемых **нефами** или **кораблями**. Вдоль длинных фасадов шли наружные галереи – по одной с каждой стороны. Торцы базилики замыкались полукруглыми залами – **экседрами**, где происходили судебные разбирательства.

Так как базилика Ульпия была обращена к большому двору своей длинной стороной, ее легко было пересечь насквозь, продвигаясь по основной оси форума. За ней шел еще один небольшой перистиль, слева и справа от которого были построены две библиотеки – греческая и латинская. В центре этого двора стояла огромная **триумфальная колонна** – монумент, посвященный Траяну. Дальше шел третий перистильный двор, который завершался храмом Траяна.

Поскольку на этом форуме не было никаких храмов в честь богов, то получалось, что божеству уподоблялся сам император. Впрочем, многие

римские владыки были официально обожествлены после смерти. Их так и называли: божественный Юлий, божественный Клавдий, божественный Веспасиан и т. д. Разумеется, этой чести не были удостоены тираны – такие, как Калигула, Нерон и Домициан.

Триумфальная колонна Траяна возвышалась на квадратном постаменте. Ее увенчивал позолоченный орел (священная птица римлян), потом его заменили шестиметровой статуей Траяна. Впервые колонна перестала быть элементом строительной конструкции и получила абсолютно самостоятельную, как бы солирующую партию. Снаружи колонна Траяна покрыта рельефными изображениями, которые длинной лентой поднимаются, подобно спирали, от постамента до самого верха. Этот рельеф – не что иное, как изобразительное повествование о войне с даками, то есть о завоевании тех территорий, которые сегодня заняты Венгрией и Румынией.

Рядом с форумом Траяна разместили рынок, для которого тоже было построено большое сооружение. Такое соседство (торговый центр рядом с торжественный ансамблем официального характера) еще раз подчеркивало желание императора представить себя поборником республиканских традиций.

Скульптура

Эпоха Траяна характеризуется не очень многочисленными памятниками изобразительного искусства. Они значительно отличаются от памятников предыдущего периода, то есть эпохи Флавиев. За образец брались традиционные портреты республиканского времени: спокойное выражение лица, скромные прически (волосы на портретах времени Траяна, словно расчесанные крупным гребнем, плотно прилегают к черепу), суховатая

проработка форм. Известно несколько первоклассных портретов этого времени – прежде всего самого императора. Простота солдата сочетается в них с дальновидностью политика. Но вместе с тем запечатленные в портретах траяновской эпохи образы римлян, в их числе, разумеется, и самого императора, полны одухотворенности, какой не знало республиканское искусство. **Портрет Траяна** (1 половина II в.), хранящийся в московском ГМИИ, передает характерные особенности искусства этого времени: в трактовке форм преобладают крупные плоскости, складки жестко прорисованы. Лаконично показаны пряди волос. На лице выражение волевого напряжения и словно предощущение какого-то трагизма.

В другом **портрете Траяна**, так называемом портрете из Остии, в каждой черте выражена печать громадного ума, воли, силы духа.

Характерным памятником этой эпохи являются **рельефы**, спиралью обвивающие **колонну Траяна** в Риме. Это рассказ о двух походах на Дунай, о войне с даками. С обстоятельностью очевидца мастер изображает римскую крепость и осадившие ее войска даков, мост через Дунай, построенный Аполлодором из Дамаска, завоеванные дакские поселения, сцены боя, пленных. Здесь много раз изображен сам император. В некоторых сценах рядом с реально существующими людьми появляются мифологические персонажи – богиня победы Виктория, божество реки Дунай и другие. Ткань спокойного повествования иногда прерывается взволнованными, драматичными эпизодами. Это заставляет предполагать, что среди работавших над рельефами мастеров были такие, которые придерживались традиций эмоционального искусства эпохи Флавиев. Любопытно, каким образом выразился в рельефах колонны Траяна римский патриотизм: в целом рассказ реалистичен, документально точен, но среди убитых воинов нет ни одного римлянина – одни даки.

Каких–либо росписей или мозаик эпохи Траяна не сохранилось, хотя нет никакого сомнения, что они существовали. Мы можем говорить о римской живописи только III – V веков. Во многом это будут памятники уже раннехристианского искусства.

Вопросы и задания

1. Опишите Гардский мост.
2. Нарисуйте по памяти план форума Траяна.
3. Какова высота колонны Траяна?
4. Опишите портрет Траяна, хранящийся в ГМИИ.
5. Чем отличается триумфальная арка в Анконе от арки в Беневенто?

ИСКУССТВО ПЕРИОДА АДРИАНА

Считается, что **Адриан** был приемным сыном Траяна; во всяком случае, он наследовал ему. Но между этими императорами и между их эпохами огромная разница. Империя больше не росла, предпринимая усилия по сохранению уже захваченных территорий. Наступательная внешняя политика сменяется строительством оборонительных сооружений. Так, в Британии на границе с Шотландией возводится укрепление, известное как «Адрианов вал». Рвы и валы сооружаются и на других границах Империи. Целью Адриана была стабильность, укрепление государственности и улучшение благосостояния.

Вместе с тем, этот император существенно иначе, чем римляне предыдущего времени, относился к искусству. Он уже не считал архитектуру, живопись и скульптуру только ремеслом, заниматься которым недостойно для свободного гражданина. Он сам был поэтом, живописцем, скульптором и

архитектором. Считается, что по его проекту в Риме построен **храм Венеры и Ромы** в Риме. Развалины этого храма возвышаются неподалеку от Колизея.

Художественная натура императора Адриана требовала гармонии, уравновешенности и покоя. Его идеалом являлась классическая Греция. За это ортодоксально настроенные римляне втихомолку называли его «паршивым греком». Он не имел ни поддержки сената, ни популярности в армии. Адриан представлял интеллектуальную элиту. Он и внешне противопоставлял себя старым римским идеалам – ввел эллинскую моду на ношение усов и бороды (римляне традиционно их брили). Император заботился о развитии Афин: там возник целый район, получивший название «**город Адриана**», а вблизи Акрополя был завершен огромный **храм Зевса Олимпийского**, строительство которого из-за постоянной нехватки денежных средств было приостановлено еще в VI веке до н.э. С именем этого императора связано также сооружение таких известнейших памятников архитектуры, как **вилла Адриана в Тиволи**, **мавзолей Адриана**, перестроенный в Средние века (ныне это **замок Святого Ангела** в Риме), и **Пантеон**.

Император Адриан был склонен к «греческой любви», то есть к гомосексуализму. Его «друг» – необычайно красивый юноша – был греком из Малой Азии и носил имя **Антиной**. Когда он погиб (утонул в Ниле), безутешный император издал указ о его обожествлении и приказал повсюду в Империи воздвигать памятники Антиною. Их было сооружено так много, что его образ стал в Новое время едва ли не самым популярным среди образов античности.

Но самое необычное в императоре Адриане – его склонность к философии. Им открывается в Римской Империи целая плеяда философов на троне, к которым относятся также Антонин Пий и Марк Аврелий. Вот что

писал император Адриан в одном из своих последних стихотворений незадолго до смерти:

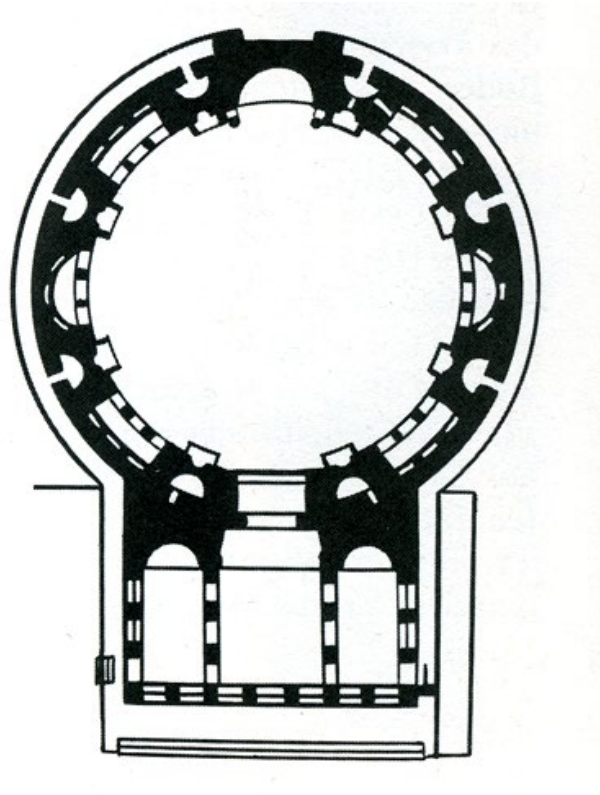
*Душа странствующая и ласкающая, пока ты была спутницей и гостьей
тела. В какие страны ты отправишься теперь, оцепенелая, нагая,
покрытая смертельной бледностью? Все твои шутки пришли к концу.*

Но до конца Империи было еще очень далеко. Время правления Адриана – это период наивысшего духовного расцвета римской культуры.

Архитектура

При Адриане начало строиться грандиозное оборонительное сооружение в Северной Британии – знаменитый **Адрианов вал**. Он пересекал остров поперек и был призван защищать его южную часть, колонизированную римлянами, от «северных варваров».

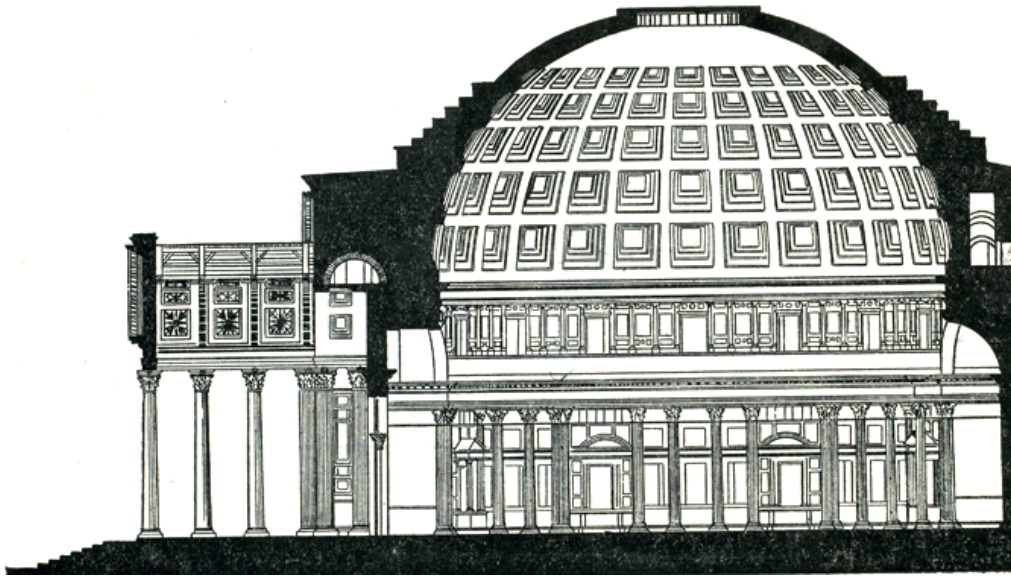
Самым замечательным архитектурным памятником эпохи Адриана стал **Пантеон**. Считается, что его построил **Аполлодор Дамасский** – великий мастер, знакомый нам по архитектуре предшествующей эпохи, то есть времени Траяна. Значение Пантеона в истории искусства огромно. Некоторые римские здания, построенные позже, будут превосходить его по размерам, но ни в одном из них, как и вообще в поздней античной архитектуре, не будет достигнута та степень совершенства и гармонии человека и мира, как в Пантеоне.



Пантеон. План

Этот храм был посвящен всем богам. Мы помним, что император Адриан был грекофилом, поэтому для названия храма было взято греческое слово «Пантеон», что означает «храм всех богов».

Объемно–пространственная композиция Пантеона, как и его конструкция, свидетельствует о расцвете архитектурной мысли в Древнем Риме эпохи Адриана. Красота этого здания заключена в гармоничном сочетании четких объемов. Это цилиндр (стены, ограничивающие главное помещение храма), полусфера (купол), параллелепипед (вестибюль) и предшествующий ему восьмиколонный портик. Основным строительным материалом был римский бетон.



Пантеон. Продольный разрез

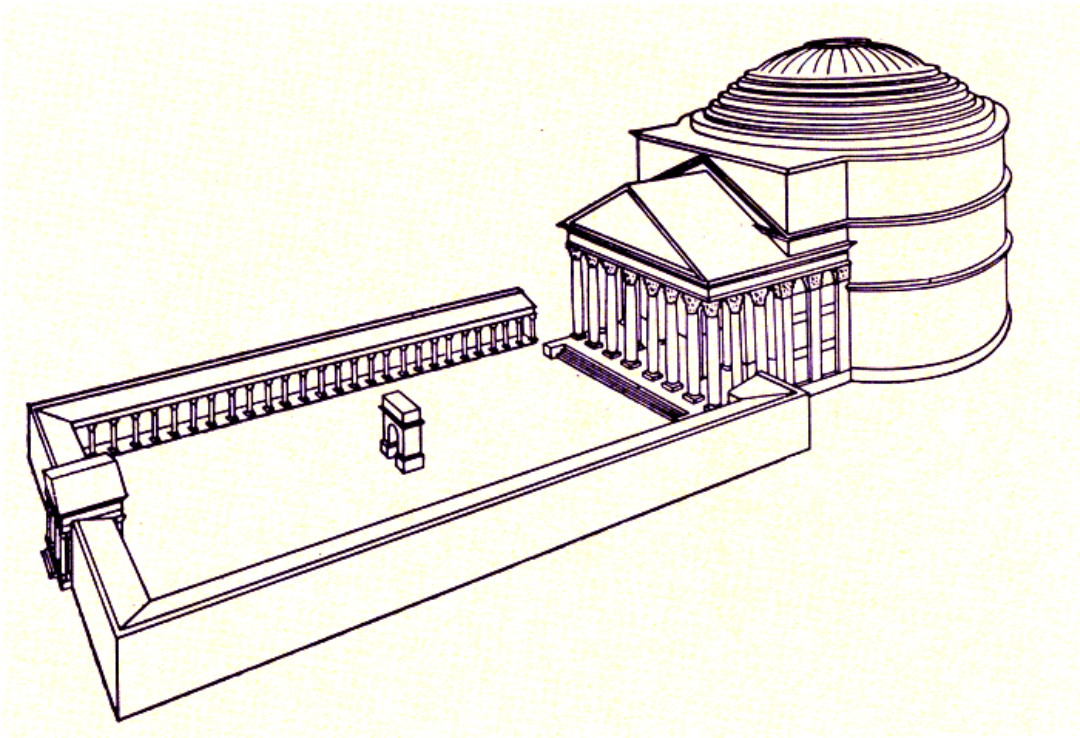
Перед храмом находился прямоугольный двор, с трех сторон окруженный колоннадой. В передней галерее находился вход, оформленный как монументальный портик, четвертая сторона двора была замкнута портиком Пантеона. В середине двора стояла однопролетная триумфальная арка. Все это как бы предваряло храм. К сожалению, ни сам двор, ни входные ворота, ни арка не сохранились.

Снаружи Пантеон представляет собой мощный цилиндр больше 50 м в диаметре. Его перекрывает купол, опирающийся только на стены. Поскольку при этом возникал огромной силы боковой распор, то стены, чтобы выдержать его, были сделаны толщиной в 6 м. Внутренний диаметр купола составил чуть больше 43 м.

Никогда в мире еще не возводился такой большой купол. Чтобы предотвратить возможность его обрушения, конструкция была по возможности облегчена: кроме бетона, здесь применена легкая пемза, на внутренней стороне купола сделаны квадратные углубления (**кессоны** или

кассеты), а по мере приближения к центру толщина купола становится все меньше. Кроме того, строитель Пантеона решил не замыкать купол, оставив в его центре отверстие диаметром 9 м. Это окно – единственный источник света в храме.

В течение полутора тысяч лет купол римского Пантеона оставался крупнейшим в мире. После распада Западной Римской империи строительное искусство в Европе надолго пришло в упадок, но со временем некоторые приемы и формы римской архитектуры стали вновь использоваться. Это было особенно характерно для XI – XII веков, в связи с чем данный период получил в истории искусства название романского (лат. Roma – Рим).



Пантеон. Реконструкция ансамбля

Сравниться по размерам с куполом Пантеона смогли только церковные здания эпохи Ренессанса – собор Санта Мария дель Фьоре во Флоренции

(автор проекта купола Филиппо Брунеллески) и собор святого Петра в Риме, восточная часть которого и купол возведены по проекту Микеланджело.

Скульптура

При Адриане вновь меняется отношение к скульптурному портрету. Возрождаются принципы классицизма, но это не классицизм эпохи Августа: в портретах Адриана мы видим сходство с портретами греческих философов и драматургов, но ясная и спокойная уверенность образов греческой классики выглядит здесь как романтическое воспоминание о том, что давно прошло. Центральным образом эпохи Адриана становится образ **Антиноя**, после гибели обожествленного императором. Сохранились многочисленные статуи, бюсты и рельефы, в которых Антиной представлен то в виде Меркурия, то в образе Вакха. Эти портреты полны задумчивости и грусти. Таковы, например, **портреты Антиноя из Национального музея в Неаполе и петербургского Эрмитажа.**

Отметим некоторые существенные новшества, которые стали применяться скульпторами в эпоху Адриана. Мраморная скульптура больше не раскрашивается. Роль цвета играет фактура камня, для чего используют разные приемы обработки его поверхности. Для того, чтобы передать зрачок и радужную оболочку глаза, теперь применяют сверло. Лицо и другие обнаженные участки тела тщательно полируются, а одежда и волосы остаются матовыми.

Что же касается *живописи* периода Адриана, то ее сохранилось немного, и памятники ее отличаются некоторым холодным бесстрашием.

Вопросы и задания

1. Назовите основные произведения архитектуры эпохи Адриана.
2. Опишите храм Зевса Олимпийского в Афинах.
3. Что означает слово Пантеон?
4. Какие новации стали применяться в скульптурном портрете в период Адриана?
5. Попробуйте воспроизвести от руки план и разрез Пантеона. Для простоты можно опустить такие детали, как кессоны (кассеты) купола.

ИСКУССТВО ПЕРИОДА АНТОНИНОВ

Несмотря на то, что к династии Антонинов относились и Нерва, и Траян, и Адриан, в искусствознании принято относить к данному периоду только искусство последних Антонинов – Антонина Пия, Марка Аврелия и Коммода. Причина в том, что оно стилистически однородно.

Время последних Антонинов стало переломным для Империи. В экономике и внутренней политике все явственнее обозначались кризисные явления, которые спустя примерно триста лет привели к падению Рима. При Антонинах в обществе усиливается чувство несовершенства мироздания. Время становится смутным и беспокойным.

В архитектуре в эти годы не создается никаких памятников, подобных Колизею или Пантеону: в основном, развивается жилищное строительство.

Наиболее значительные памятники изобразительного искусства данного периода созданы при Марке Аврелии. Этот император, правивший в 161 – 180 годах, был не только выдающимся правителем, но и великим философом, принадлежавшим к школе стоиков. Он отличался пессимистическим взглядом на жизнь, но стремился неукоснительно

выполнять то, что велит долг. Он писал: «Время человеческой жизни – миг; ее сущность – вечное течение: ощущение смутно, строение всего тела бrenно, душа неустойчива, судьба загадочна, слава недостоверна. Одним словом, все, относящееся к телу, подобно потоку, относящееся к душе – сновидению и дыму. Жизнь – борьба и странствие по чужбине». В быту Марк Аврелий был крайне неприхотливым человеком.

Художественная культура его периода оставила наиболее значительный след в *скульптуре*. Совершенство обработки мрамора позволяет ваятелям добиваться тончайшей моделировки форм, а также различий фактурного характера. В портретах строго соблюдается сходство. Но всем им присуща передача самоуглубленности и грустного раздумья. Таковы, в частности, изображения самого императора и прежде всего его конная статуя.

Конный памятник Марку Аврелию (бронза, 2 пол. II в.) был не первым произведением такого типа в античной скульптуре, но другие конные монументы не дошли до нашего времени, так как были уничтожены ранними христианами. Помогла случайность: статую Марка Аврелия они сохранили, ошибочно приняв ее за изображение императора Константина, признанного святым. В XVI столетии этот монумент был установлен в Риме на площади Капитолия, созданной по проекту Микеланджело. Спокойно шагающий конь несет на себе всадника с протянутой вперед рукой. Этот жест известен нам еще по таким памятникам, как статуя Авла Метелла и статуя Августа из Прима Порты: очевидно, Марк Аврелий обращается к войскам. Здесь этот жест отличается особой сдержанностью, в лице же императора–философа читается задумчивость и глубоко затаенная тоска.

Нужно отметить, что конный монумент Марка Аврелия послужил образцом для ваятелей более поздних эпох, начиная с эпохи Возрождения:

под его влиянием созданы конные статуи Гаттамелаты (скульптор Донателло) и Коллеони (скульптор Верроккио).

К третьей четверти II века относится портрет молодой неизвестной женщины с чертами восточного типа – так называемый **портрет сириянки** (мрамор, СПб., ГЭ). Это образ частного лица и поэтому в нем нет ничего официального. Голова увенчана сложной, но изящной прической, оттеняющей грустную задумчивость женщины.

Еще один значительный памятник этого времени – **рельефы колонны Марка Аврелия**, стоявшей на Марсовом поле. Эти рельефы, посвященные походам против сарматов и германцев, обходят ствол колонны спиралью – так же, как на колонне Траяна. Однако в них много нового: некоторое пренебрежение к анатомической правильности фигур, обобщенность и даже условность в проработке деталей – например, когда скульпторы при помощи нескольких движений бурава обозначали пряди волос, глаза, ноздри. Впрочем, эта условность придавала целому большую живописность и экспрессию.

Любопытен образ Юпитера в облике демона дождя, возникший среди рельефов колонны Марка Аврелия – страшная крылатая фигура, с распростертых рук которой стекают струи воды, а рядом лежат трупы людей и лошадей, погибших от жары.

Судьба Марка Аврелия поучительна и печальна: он делал все возможное для воспитания своего сына Коммода, с детства окружив его учителями и философами, однако Коммод вырос тираном и садистом. Унаследовав трон, он продолжил череду римских императоров-тиранов, какими были Калигула и Нерон. Среди его развлечений была, например, стрельба из лука по зрителям – свободным римским гражданам – во время представлений в амфитеатре. Стремясь к безудержному самовозвеличиванию,

Коммод повелел отбить голову у статуи «Отдыхающий Геракл», которая, возможно, создана Лисиппом, и приставить к ней изображение своей головы. Известен также портретный **бюст Коммода в образе Геркулеса** (2 пол. II в., мрамор, Рим, Капитолийской музей). У этого бюста сложный постамент, в композицию которого включены щит, рога изобилия и коленопреклоненная женская фигура. По сравнению с ней голова Коммода кажется огромной: казалось бы, образ императора героизирован. Он представлен с яблоками Гесперид в руке, с дубинкой и львиной шкурой, но лицо его задумчиво. Полуприкрытые веками глаза передают холодный взгляд убийцы. Все это никак не соответствует подлинной героике.

В 192 году Коммод был убит, и с ним закончилась династия Антонинов.

Вопросы и задания

1. Чему посвящена триумфальная колонна Марка Аврелия?
2. Опишите конную статую Марка Аврелия.
3. Каковы противоречия образной характеристики в портрете Коммода из Капитолийского музея?

ИСКУССТВО РИМСКОЙ ИМПЕРИИ III ВЕКА

Гражданская война, начавшаяся после убийства Коммода, окончилась в 193 году тем, что к власти пришла династия Северов, первым представителем которой был Септимий Север. И он сам, и его преемники, среди которых наиболее известен Каракалла, опирались на войско, в связи с чем в исторической науке о Древнем Риме возник термин «солдатские императоры». При этом экономическое положение страны постепенно

ухудшалось, целые области приходили в запустение, а социальная напряженность росла. Возникли сепаратистские тенденции, Галлия стала фактически самостоятельным государством. Усилился натиск на Империю со стороны варварских народов. Начало широко распространяться христианство, возникшее в I веке и до сих пор имевшее не очень много сторонников. Теперь же все чаще христианами становятся знатные и богатые римляне.

После смерти в 235 году последнего представителя династии – Александра Севера – императоров в течение полувека избирает войско, в чем большую роль играет императорская, так называемая преторианская, гвардия. Солдатские императоры этой эпохи быстро сменяли друг друга, являясь, как правило, жертвами заговоров и убийств. Наиболее известны среди них Максимин Фракиец, Филипп Аравитянин (Филипп Араб) и Галлиен.

В 284 году императором был провозглашен Диоклетиан, при котором с успехом сдерживался натиск варваров – алеманнов и сарматов, были захвачены Армения и Месопотамия. В целом положение Империи стабилизировалось и даже улучшилось. Диоклетиан провел некоторые реформы: империя была поделена на четыре больших области (тетрархии), во главе которых стояли так называемые соправители – два августа и два цезаря. Сам Диоклетиан именовался уже не принцепсом, а доминусом (лат. dominus – господин), поэтому способ правления в поздний период Империи и сам этот период называется «доминат». Были проведены и экономические реформы – в частности, началось прикрепление колонов к обрабатываемой земле. Диоклетиан был противником христианства. При нем проводились последние в Римской Империи широкомасштабные преследования христиан – пытки и казни. Однако эти меры ни к чему не привели: новая религия приобретала все больше сторонников.

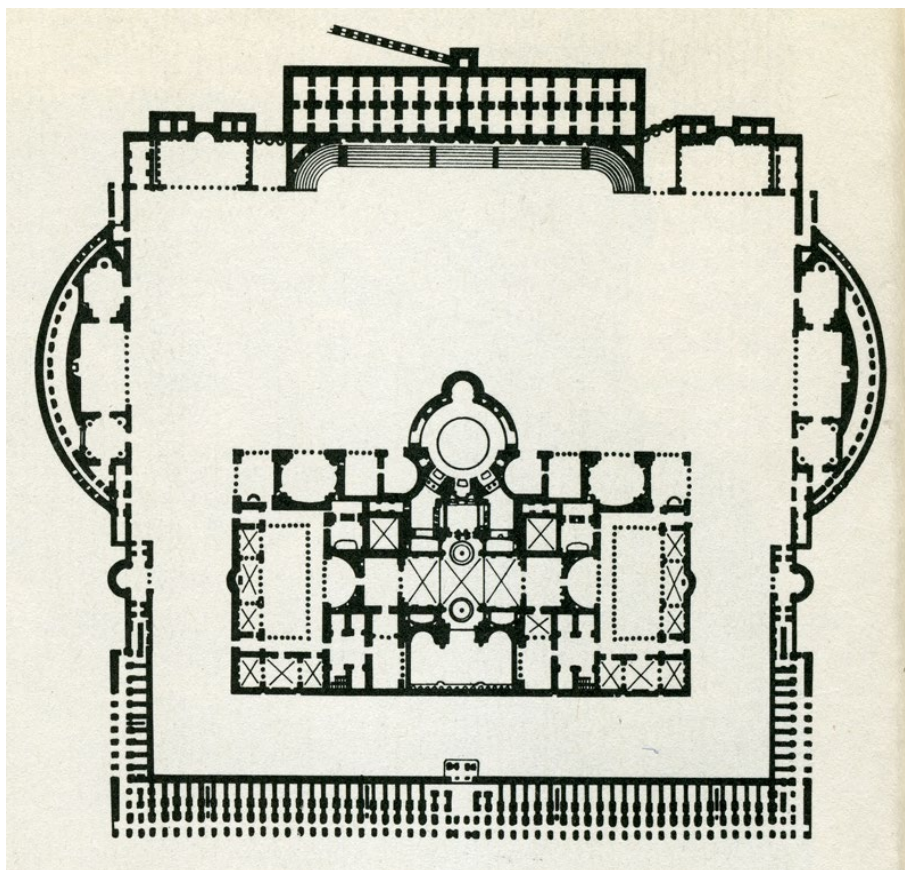
Диоклетиан был незаурядной личностью. В 305 году, за 11 лет до смерти, он добровольно отрекся от власти и уединился во дворце, построенном на берегу Адриатического моря. Существует предание, что единственным достойным занятием для себя в эти годы он считал выращивание капусты.

Если говорить о III веке в целом, то, несмотря на нестабильность политической жизни Империи и общее ухудшение экономического положения, были созданы выдающиеся произведения архитектуры и изобразительного искусства. Многие из них были созданы в провинциях.

Архитектура

Септимий Север был удостоен триумфа, в связи с чем на Римском Форуме выстроена трехпролетная **триумфальная арка**. Она отличается тем, что ее поверхность почти полностью покрыта скульптурными изображениями, что говорит об усилении декоративного начала в архитектуре.

При сыне Септимия Севера Каракалле в Риме были построены огромные термы, то есть платные общественные бани с горячей водой – самые большие в то время по размерам. Подобные заведения пользовались в период Империи большой популярностью. Сюда приходили не только ради омовений, но и для встреч с друзьями, для отдыха. Надо сказать, что римляне заботились о своем здоровье и придавали огромное значение очищению организма. Если мы при встрече с друзьями спрашиваем: «Как живете?» или «Как здоровье?», то римляне спрашивали друг друга: «Как потеете?».



Термы Каракаллы. План

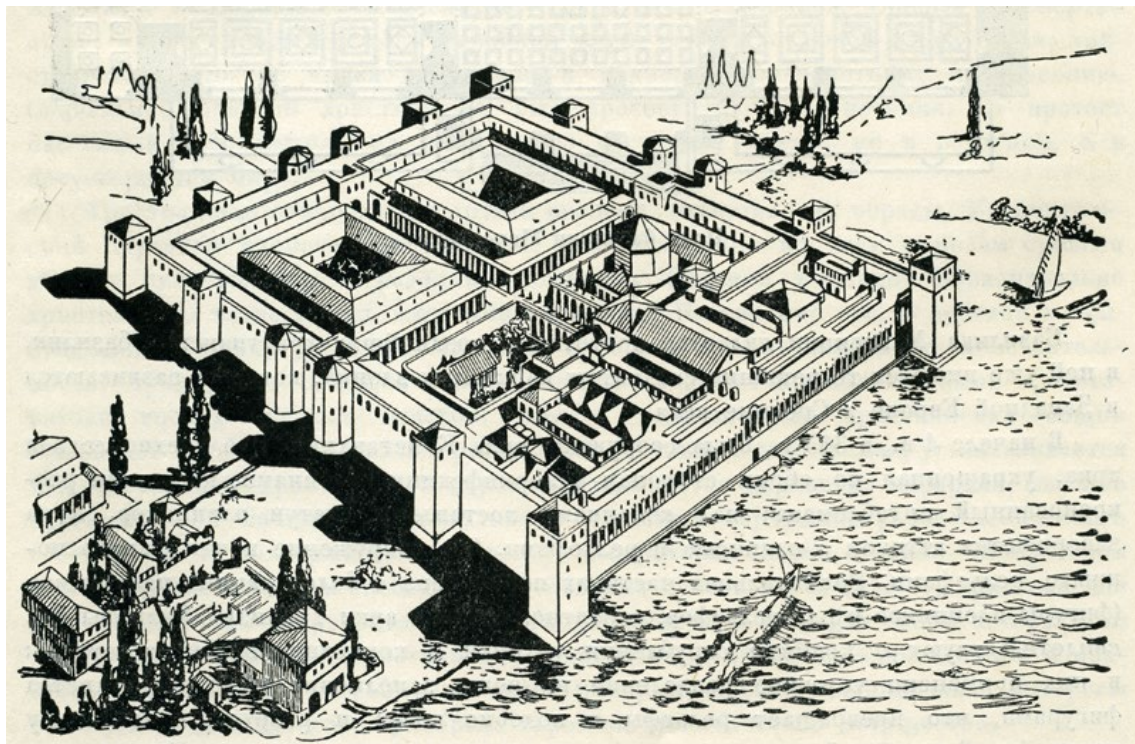
Термы Каракаллы, хотя и находятся в руинированном состоянии, все же неплохо сохранились. Это был сложный комплекс помещений с бассейнами и ваннами и туалетами, а также палестрами (спортивными площадками), базиликами, библиотеками и магазинами. Они вмещали одновременно 1800 человек. Основу этого комплекса составляли фригидарий (бассейн с прохладной водой), тепидарий (теплая баня) и кальдарий (бассейн с горячей водой). Бассейн фригидария находился под открытым небом, кальдарий завершался куполом, а тепидарий имел перекрытие в виде трех крестовых сводов. Помещения были отделаны мозаиками и скульптурой.



Термы Каракаллы, тепидарий. Реконструкция

Термы Каракаллы были превзойдены по размерам только **термами Диоклетиана**, возведенными в конце III века. Они вмещали до 3200 человек. Они сохранились хуже, однако можно утверждать, что ни в композиционном отношении, ни в смысле художественного оформления интерьеров в них не было ничего существенно нового. Впрочем, термы Диоклетиана славились своей роскошью.

Последнее сооружение III века, заслуживающее упоминания – это **дворец Диоклетиана** в Солоне (современный Сплит) на побережье Далмации. Он имел вид крепости и во многом повлиял на развитие византийской архитектуры.



Дворец Диоклетиана

Скульптура

В III веке римский скульптурный портрет переживает свой последний период расцвета. При Северах еще сохраняются традиции искусства Антонинов: подробная моделировка прядей волос, тщательная полировка лица, психологическая выразительность. Однако это уже не мягкий лиризм, присущий изображениям Марка Аврелия, а, как правило, передача волевого и сурового характера.

Таковы **портреты Каракаллы**, лучшие из которых находятся в Копенгагене (Ню-Карлсбергская глиптотека) и Неаполе (Нац. музей). Их создателям удалось с огромной силой выразить грубость, подозрительность и жестокость этого властителя, о котором римские историки сообщают, что он убивал всех, кого хотел.

Ближе к середине столетия римский скульптурный портрет получает новые формы: подробную пластическую разработку сменяет лаконичная и даже скупая характеристика. Мраморный **портрет Филиппа Аравитянина** (Филиппа Араба; вторая четверть III в., СПб., ГЭ) – это образ человека решительного, но наделенного сумрачной подозрительностью. Экспрессивная пластика его лица дополнена шероховатой, будто обветренной кожей. Прическа дана суммарно, небритость подбородка намечена легкой насечкой.

Живопись

В живописи III века отмечаются разные тенденции. Стремлением к жизнеподобной передаче натуры отмечены **мозаики в термах Каракаллы** (Рим, Капитолийский музей) и **фрески** так называемого **Дома на Палатинском холме** – возможно, императорского дворца. Большей условностью отмечены **мозаики виллы Максимиана Геркулия** в Сицилии, относящиеся к концу столетия. В них воплощены мифологические сюжеты, а также различные сцены из жизни современников. Одна из мозаик – осенний пейзаж, на фоне которого отдыхают охотники. Композиция построена ярусами, что должно передать глубину пространства, фигуры обведены темным контуром, лица персонажей бесстрастны, позы кажутся застылыми, складки одежды прорисованы линейно. Все это предвещает живопись следующего исторического периода – Средних веков.

Вопросы и задания

1. Опишите триумфальную арку Септимия Севера.
2. Какие черты характера передает копенгагенский портрет Каракаллы?

3. В чем проявляется лаконизм образной характеристики в эрмитажном портрете Филиппа Аравитянина?
4. Что представляет собой дворец Диоклетиана в Сплите?
5. Какие помещения включали термы Каракаллы?

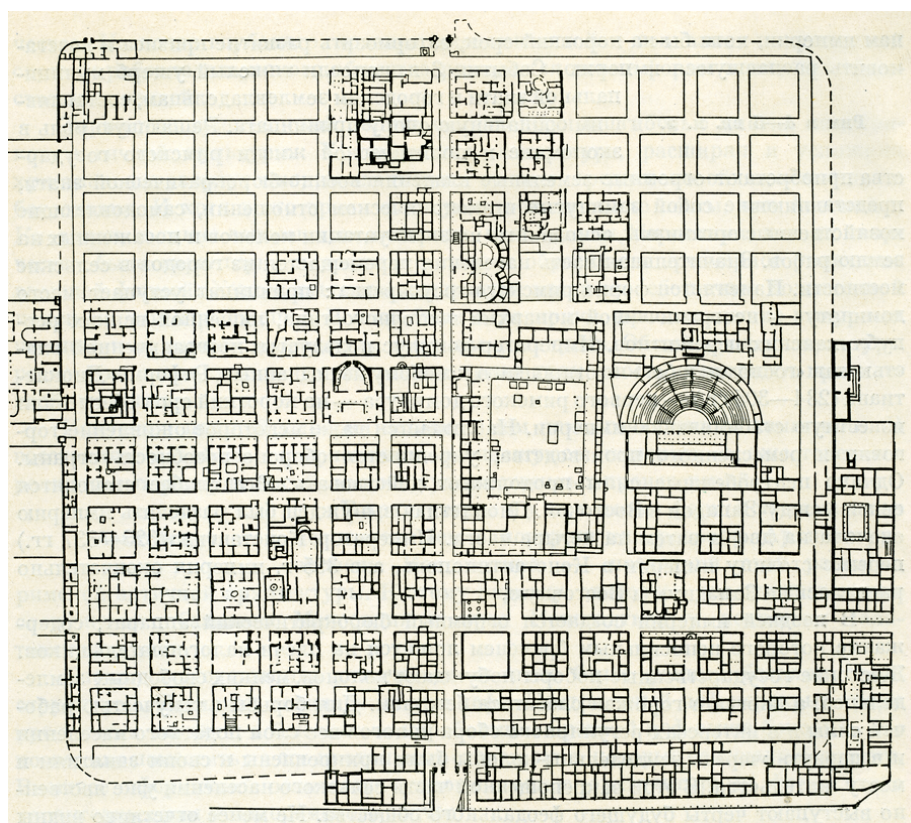
ИСКУССТВО РИМСКИХ ПРОВИНЦИЙ

Римская Империя владела многими территориями на севере и юге, на западе и востоке от Италии. К ним относились Галлия, Испания, Сирия, Египет, Северная Африка, Британия, Паннония (современная Венгрия) и другие. Многие из этих областей были разделены на более мелкие территориальные образования, которые имели статус провинций. Их культура, сложившаяся до римского завоевания, была различной, но, начиная с I века до н.э., художественная жизнь римских провинций становится все более близкой к античным традициям. Здесь строились города по римскому образцу – с типичными для Древнего Рима храмами, театрами, мостами, триумфальными арками и акведуками. Таких построек сохранилось много. Таким же образом римское искусство оказало большое влияние в провинциях на живопись и скульптуру. Однако во всех областях художественной жизни заметно также влияние местных традиций.

Архитектура

Наряду с постройками в Галлии и Испании, которые мы уже упоминали, заслуживают рассмотрения город **Пальмира** в Сирии и находящийся неподалеку архитектурный ансамбль в **Баальбеке**, а также город **Тимгад** в Алжире.

Тимгад был основан императором Траяном и получил планировку, типичную для римского военного лагеря: прямоугольник, окруженный стенами. В центре города находилась прямоугольная площадь – форум, улицы, пересекавшиеся под прямым углом, образовывали правильные кварталы и были вымощены каменными плитами. В городе находились базилика, театр и несколько храмов. Форум окружала колоннада, рядом стояла трехпролетная **триумфальная арка Траяна**.



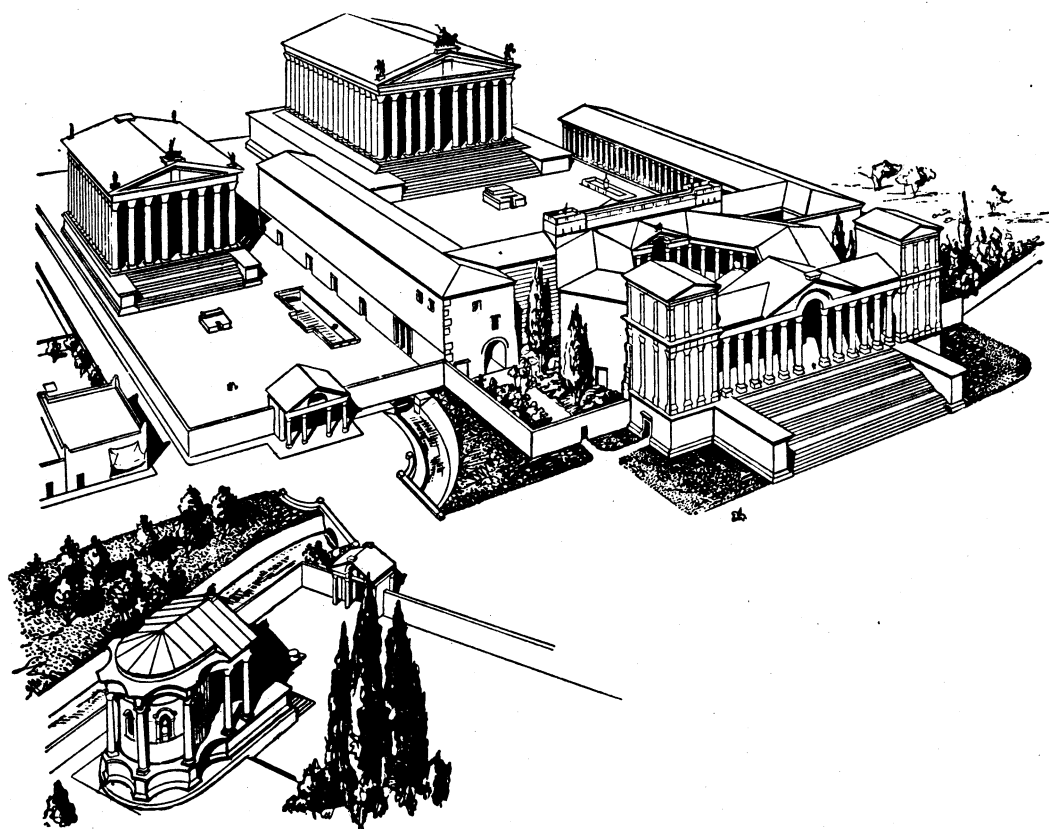
План города Тимгада

Пальмира (город пальм) известна с более ранних времен. Во II веке она приобретает большое значение, а в III веке становится столицей самостоятельного государства, на какое-то время захватившего даже Египет.

Уже в древности Пальмира считалась одним из красивейших городов. Крытые стройные колоннады шли вдоль ее широких улиц, которые заканчивались большими арками. Эти сооружения были построены в античных традициях, но их размах и пышность были типичными для Древнего Востока. Красота города сделала его название нарицательным. Так, Санкт–Петербург нередко называют Северной Пальмирой.

Неподалеку от Пальмиры находится **Баальбек** (город Ваала) – древний культовый комплекс, посвященный местным и греко–римским богам. Он известен с XVIII века до н.э., но как архитектурный ансамбль сложился в I – III веках. Греки называли его Гелиополем. В состав комплекса входил **Акрополь** и два храма. На Акрополь вели **Пропилеи** – шестиугольный двор (Гексагон), обрамленный крытыми колоннадами. Далее располагался большой прямоугольный двор (или маленькая площадь), в глубине которого стоял **Большой храм** или **храм Юпитера** (также предполагают, что он был посвящен Гелиосу) – периптер, окруженный монолитными колоннами коринфского ордера высотой 20 м. За пределами Акрополя было еще два храма: **Малый** и **Круглый**. **Малый храм** был посвящен Вакху, **Круглый храм** – вероятно, Фортуне или Венере. **Храм Вакха** – тоже коринфский периптер. **Круглый храм** окружала пышная коринфская колоннада, вход был оформлен в виде выступающего портика. Оригинальным был раскрепованный антаблемент Круглого храма: в плане он имел вид звезды, лучи которой были образованы вогнутыми дугами. Формы этого храма поражают своей изысканностью. Весь ансамбль выполнен в античных архитектурных формах, но, как и Пальмира, имеет колоссальные масштабы. Это делает его произведением, характерным для восточной культуры, – так же, как и декоративное убранство.

Основание Баальбека (так называемая Баальбекская платформа) сложено из огромных камней, длина которых достигает 20 м при высоте 4 м. Существует сирийская легенда, согласно которой Баальбек воздвиг в безумии Каин – сын Адама и Евы, – человек, убивший брата своего Авеля и тем самым приведший смерть в этот мир. В наши дни интерес к Баальбеку время от времени подогревают невежественные, но падкие до сенсаций журналисты, муссирующие версию о том, что платформа из гигантских плит сложена инопланетянами – так же, как Стоунхендж и пирамида Хеопса. В начале прошлого века Баальбек посетил великий русский писатель И.А. Бунин, посвятивший ему замечательный очерк «Храм Солнца».



Ансамбль Баальбека. Реконструкция

Скульптура

Изобразительное искусство римских провинций, как и архитектура, демонстрирует своеобразный синтез местных традиций с античными. В самом простом случае это может проявляться в сочетании образов различных мифологий. Например, хранящийся в Реймсе (Исторический музей) известняковый **рельеф** II века показывает в середине сидящего галльского **бога Цернуноса** с мешком зерна на коленях, а по бокам – стоящих **Меркурия** и **Аполлона**, при этом изображения римских богов скопированы с античных статуй.

Замечательны по своей выразительности галло–германские рельефы из Ноймагена близ Трира, в частности, **рельеф виноторговцев** (известняк. III век, Трир, Рейнский гос. музей). На нем изображена большая лодка, нагруженная бочками с вином, а рядом – несколько виноторговцев. Несмотря на то, что фигуры трактованы плоскостно, а в анатомическом отношении не совсем правильно, это искупается выразительной психологической характеристикой и передачей индивидуальных особенностей внешности.

В рамках древнеримского искусства продолжает развиваться египетский скульптурный портрет. Главным культурным центром Египта, как и в эллинистическую эпоху, была Александрия. О слиянии местных художественных традиций с римскими говорит **портретная статуя жреца** (базальт, II в., Александрия, Египетский музей).

Острой характерностью отличаются **надгробные рельефы и скульптурные портреты** из Пальмиры. Во II веке им присуще задумчивое, сосредоточенное выражение лица, позднее переходящее в застылость, окаменелость образов. При этом большое внимание скульпторы уделяют проработке прядей волос, узорам на одежде и украшениям.

Живопись

Не менее своеобразна и интересна живопись римских провинций. Среди памятников монументальной живописи необходимо упомянуть мозаику **Состязание Геракла с Дионисом** из Антиохии в Сирии (II – III в., Принстон, Музей университета). Она украшала пол одной из вилл. Геракл и Дионис состязаются, видимо, в том, кто больше выпьет, так как в руках у них сосуды для вина. Рядом пляшет вакханка, бьющая в бубен.

Сохранились также мозаики и росписи в Пальмире и африканских городах. Среди них привлекает внимание мозаика **Нереиды и морские существа** (III в., Ламбезис, Алжир), в которой варьируются некоторые мотивы рельефов Алтаря мира Августа в Риме.

Наиболее значительным явлением в области живописи римских провинций следует считать большую серию портретов, написанных восковыми красками на деревянных досках и происходящих из египетского оазиса Эль Фаюм (или Эль Файюм). В искусствознании об этом явлении говорят как о «**фаюмском портрете**». Эти произведения найдены на территории фаюмского некрополя (кладбища). Их клали на лицо мумии при захоронении, причем портрет мог быть написан задолго до смерти человека. В ряде случаев отмечается стилистическая близость фаюмских портретов к живописи Древнего Рима – в частности, ко второму помпейскому стилю, другие родственны римскому скульптурному портрету, в третьих возрождаются традиции восточного искусства.

Фаюмские портреты представляют огромную художественную и историческую ценность, являясь почти единственными образцами античной станковой живописи. Прекрасная коллекция портретов из Фаюма хранится в ГМИИ, среди них – **Портрет юноши в золотом венке** (II в.). Для него

характерен интерес к личности портретируемого, стремление выявить его индивидуальные черты, а также духовная напряженность. Эти же черты присущи **Портрету братьев** (II в., Каир, Египетский музей), **Портрету женщины** (II в., Париж, Лувр) и многим другим.

Вопросы и задания

1. Какие принципы лежат в основе плана города Тимгада?
2. Сколько храмов входит в ансамбль Баальбека?
3. Какими чертами характеризуется архитектура Пальмиры?
4. Что изображено на рельефе виноторговцев из Ноймагена?
5. В какой технике написаны фаюмские портреты?

ИСКУССТВО РИМСКОЙ ИМПЕРИИ IV – V ВЕКОВ

На рубеже III – IV веков в Римской Империи происходят существенные перемены. После отхода Диоклетиана от государственных дел на высшую власть претендуют Максенций, Максимиан, Галерий и Константин. Итогом их борьбы стало сосредоточение всей полноты власти в руках Константина – императора, вошедшего в историю под именем Константина Великого. Он был сыном христианки Елены, впоследствии канонизированной.

Одним из самых знаменательных событий начала IV века стала битва Константина и Максенция в 312 году. Согласно легенде, в ночь перед сражением Константин видел сон, в котором ему явился ангел, который держал в руках крест и убедил императора, что он одержит победу, если станет христианином. Как бы то ни было, Максенций потерпел поражение, а Константин в 313 году провозгласил христианство религией, равноправной со всеми остальными (Миланский эдикт).

Огромное значение для судеб мира имело также перенесение Константином столицы из Рима в Византий на берегу пролива Босфор (Мраморное море). Это была старая греческая колония, которая получила новое имя – **Константинополь**, то есть город Константина, и стала теперь бурно развиваться. Сам же император все более стал походить на восточных владык: он носил диадему, подданные были обязаны беспрекословно подчиняться императору, кланяться ему в ноги и пр. Соответственно этим переменам происходят изменения и в искусстве.

К концу IV века христианство делается господствующей, официальной религией Древнего Рима. Церковь начинает ожесточенную борьбу с остатками язычества, в ходе которой уничтожается огромное количество памятников античного искусства, прежде всего произведений скульптуры, которые воспринимались христианами как языческие идола.

В 395 году произошел раскол Империи на Западную и Восточную. Последняя стала называться Византийской империей и просуществовала до 1453 года. Западная Римская Империя пережила несколько разрушительных нашествий варваров (готов, вандалов и др). Императоры несколько раз меняли место своей резиденции, делая центром то Милан, то Равенну. Западная Римская Империя перестала существовать в 476 году.

Несмотря на то, что IV и V века были для Западной Римской Империи периодом упадка, все же тогда было создано несколько значительных произведений архитектуры и искусства, которые следует отметить.

Архитектура

В 315 году в Риме была воздвигнута **триумфальная арка Константина** – по случаю победы над Максенцием. Как и арка Септимия

Севера, она является трехпролетной. Арка Константина несет обильный скульптурный декор, но в ее оформлении нет стилистического единства: многие скульптурные украшения были сняты с построек I – III веков.

Огромное значение для дальнейшего развития европейской архитектуры имела колоссальная базилика, которую начал строить рядом с Форумом Романум император Максенций и закончил Константин. Ее называют базиликой **Константина – Максенция**.

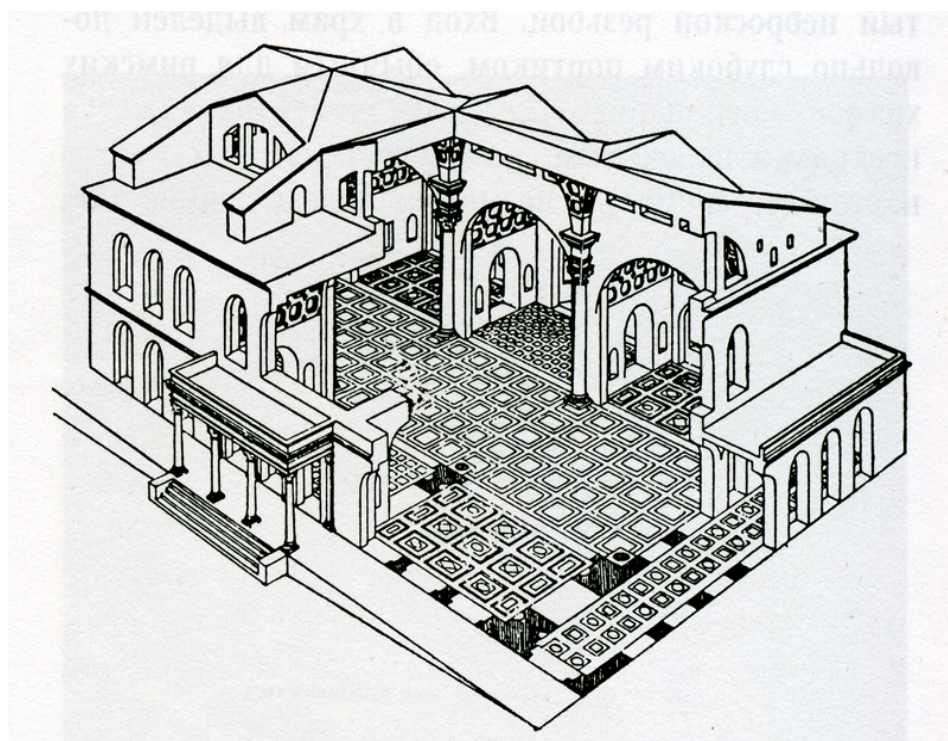


Схема базилики Константина

В разделении ее внутреннего пространства на самостоятельные огромные помещения проявляются поиски нового решения интерьера. Центральный неф перекрыт тремя крестовыми сводами, а оба боковых нефа, также расчлененные на три части, перекрыты коробовыми сводами.

Скульптура

Несмотря на уничтожение памятников скульптуры ранними христианами, все же сохранилось немало портретов IV – V веков. Среди них следует отметить две головы от **колоссальных статуй Константина (IV в.)**. Эти статуи достигали в высоту 20 м. Такая гигантомания была мало свойственна античному искусству: колоссальными размерами отличались немногие статуи богов (Гелиос, Зевс) и героев (Геракл). Очевидно, появление гигантских изображений Константина связано с восточным влиянием, которое при этом правителе стало особенно сильным. Одна из колоссальных статуй была каменной, другая бронзовой и позолоченной. Головы обеих статуя хранятся в Капитолийском музее в Риме. В обоих случаях задачей было показать владыку сверхчеловеком. В его неподвижном лице и остановившемся взгляде как бы выражено знание всех тайн мироздания и человеческой души.

Этой же цели подчинен **портрет императора Максимиана Дазы** (порфир, IV в., Каир, музей). Это образец застылости скульптурных форм, лицо кажется маской. Портрет Максимиана Дазы должен восприниматься как символ божественной власти императора, но благодаря утрированности глаз и надбровий иногда вызывает неадекватную реакцию (смех) у современного зрителя.

К рубежу IV – V веков относится **портретная голова Евтропия** (Вена, Художественно–исторический музей). В этом произведении уже явно заметны христианские веяния: черты лица далеки от античных поисков идеальной красоты, но передают напряженное состояние души портретируемого.

Отход от античных традиций ярко проявился в скульптурных группах так называемых **соправителей**. Одна такая группа выполнена из порфира и изображает, вероятно, Диоклетиана и Максенция (Рим, Ватикан). В их фигурах сильно нарушены анатомические пропорции, у них одинаковые лица. Другая группа включает четыре фигуры. Она находится в Венеции, на одном из углов собора святого Марка. Из-за темного цвета камня эта группа получила прозвище «четыре мавра». В этих фигурах также искажены пропорции, а лицам придана одинаковость, общее выражение.

Вместе с тем традиции античного искусства были еще сильны. Об этом говорит, например, мраморная **статуя магистрата** (ок. 400 г., Рим, Ватикан). Магистрат, то есть чиновник, изображен в длинной одежде, с поднятой рукой, его лицо имеет индивидуальные черты, но выражение бесстрастно: характер человека скрыт под маской официальности.

Что касается живописи, то она связана, главным образом, с христианской тематикой и представляет собой церковные мозаики. Поэтому мы переходим к последнему разделу нашего пособия, который посвящен раннехристианскому искусству.

Вопросы и задания

1. Какова объемно–пространственная композиция базилики Максенция–Константина?
2. Какова главенствующая идея статуй императора Константина?
3. Из чего выполнен портрет Максимиана Дазы?
4. Что такое «четыре мавра»? Что характерно для этого произведения искусства?
5. Опишите триумфальную арку Константина.

РАННЕХРИСТИАНСКОЕ ИСКУССТВО

Христианство, зародившееся в I веке н.э. на территории Палестины, в силу своей притягательности стало быстро распространяться на территории Римской Империи, несмотря на противодействие властей. Вообще римляне были очень терпимы к чужим религиям, но христиане, веровавшие в единого Бога, отказывались поклоняться обожествленным императорам, а по закону это приравнивалось к оскорблению величества, за что полагалась смертная казнь. Поэтому ранние христиане собирались для богослужения в тайных убежищах – в частности, как предполагают, в катакомбах.

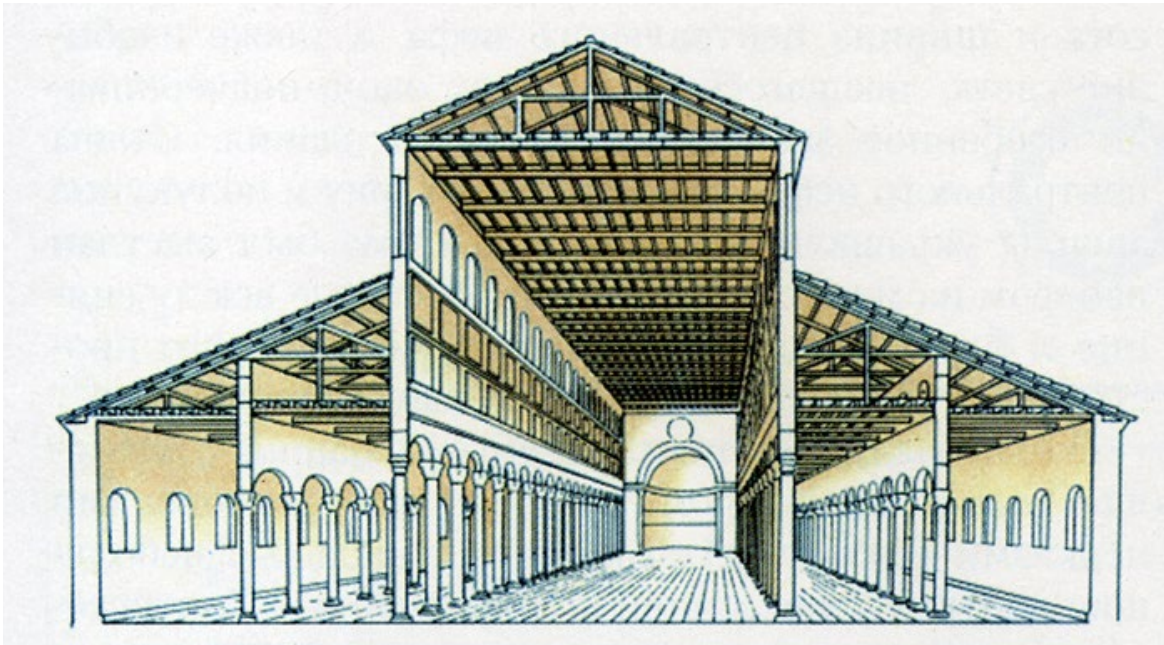
Катакомбами называют многокилометровые подземные коридоры, прорытые под городом для погребения покойников из числа иудеев и христиан. Для захоронения использовались ниши в стенах коридоров. Катакомбы обнаружены под многими городами. Это прежде всего Рим, Александрия, Сиракузы и Неаполь. Многие коридоры в катакомбах оканчивались тупиками, расширенными до размеров комнаты. Их называют кубикулами. Существует предположение, что именно там собирались при свете факелов и масляных ламп первые христиане. Стены и потолки этих комнат нередко покрыты росписями.

После того, как Константин Великий уравнил христианство в правах с остальными религиями, катакомбы потеряли свою роль: теперь верующие могли собираться легально, в специально отведенных для этого зданиях.

Архитектура

Для богослужебных целей христиане использовали здания базиликального типа, известные еще с эллинистических времен. По этому же

типу сооружались и новые церкви. **Базилики** имели прямоугольные очертания. Их внутреннее пространство делилось на продольные части – **нефы** или **корабли** – несколькими рядами опор. Чаще всего встречаются трехнефные базилики, но нередко также пятинефные. Средний или главный неф был более высоким и широким, чем боковые.



Пятинефная базилика. Поперечный разрез

Алтарь находился в так называемой **абсиде** (апсиде) – полукруглой нише, устроенной в восточной стене здания. Абсида перекрывалась **конхой**, то есть половиной купола. Абсида завершала собой пространство среднего нефа, которое отделялась от алтаря, куда вход мирянам был воспрещен, небольшой преградой. В византийской и других православных церквях алтарная преграда позднее разовьется в **иконостас**.

Вход в базилику устраивался в западной стене. Перед базиликой находился прямоугольный двор, окруженный колоннадой, где собирались те, кто еще не прошел обряд крещения и потому не мог войти внутрь храма. Этот

двор, подобно дворам в римских жилых домах, назывался **атриумом**. В середине его устраивалась купель для омовения.

Базилики строились из кирпича и перекрывались простыми деревянными фермами. Экстерьер этих зданий отличался чрезвычайной строгостью, даже аскетичностью, так как наружные стены были обращены в мир, полный греха и скорбей. Зато внутри отделка базилик поражала роскошью. Это естественно: внутреннее пространство храма воспринималось как образ Царствия Небесного. Поэтому мраморные полированные полы, ряды мраморных колонн, отделявшие нефы друг от друга, мозаики на стенах и позолоченные потолки – все это характерно для раннехристианских базилик. Наиболее известны базилики, сооружавшиеся в IV веке в Риме: **Санта Мария Маджоре**, **Санта Пуденциана**, **Сан Паоло Фуори ле Мура** (то есть базилика святого Павла за городскими стенами) и **базилика святого Петра**, замененная в XVI столетии на собор святого Петра. Интересные образцы раннехристианских базилик находятся в Сирии.

В это же время сооружаются **мавзолеи** и **баптистерии** (крещальни). Это были здания центрического типа – круглые или многоугольные. Среди них известностью пользуется мавзолей **Санта Констанца** в Риме (IV в.). Кроме того, оба типа раннехристианского храма – базиликальный и центрический – сливаются воедино в зданиях крестообразной формы. Наиболее известным примером такого здания является **мавзолей Галлы Плацидии** в Равенне (V в.), центр которого перекрыт парусным сводом.

Живопись

Наиболее древние памятники раннехристианской живописи обнаружены в римских **катакомбах**. Они датируются III – IV веками. В

искусствоведческой литературе катакомбы фигурируют под условными названиями, связанными, чаще всего, с именами святых: катакомбы святого Калликста, катакомбы святой Присциллы, катакомбы святых Петра и Марцеллины. Изображения в катакомбах – это чаще всего отдельно стоящие фигуры священных персонажей, но встречаются также и сцены с элементами окружающей среды, пейзажа.

Живопись катакомб резко отличается от искусства классической античности. Человеческие фигуры передаются в ней условно, среда представлена как бы намеком, в упрощенных формах. Условность изображения человека – это анатомическая неправильность (фигуры кажутся плоскими и вытянутыми в высоту, глаза трактованы несколько утрированно) и несоблюдение масштабов. Эти особенности вызваны совершенно новыми задачами, которые теперь стояли перед искусством. Если классическое искусство Древней Греции стремилось в образе человека выразить идеал прекрасного, а древнеримские художники основное внимание уделяли портретному сходству и передаче характера, то теперь от искусства требовалось совсем иное, а именно: дать верующим представление о потустороннем мире, о Царствии Небесном. Раннехристианское искусство, как и развившееся из него искусство Средневековья, показывало Бога и святых, изображая события, о которых говорится в Священном Писании. Сложность заключалась в том, что никто не знал, как именно выглядит Царство Божие, никто его не видел. Многие богословы вообще сомневались, изобразимо ли оно, а если нет, то допустимо ли пытаться изобразить неизобразимое. Но если все же предположить возможность визуализации потустороннего мира, то его образ должен резко отличаться от мира земного. Поэтому нельзя искать в раннехристианской живописи сходства с реальными

людьми и с окружающим миром: это сходство минимально, оно необходимо только в той мере, чтобы зрителю было понятно, о чем идет речь.

Типичны в этом отношении такие росписи, как **Жертвоприношение Исаака** и **Три отрока в печи огненной** (обе – в катакомбах Присциллы), **фигура святого** (возможно, **святого Петра**) в катакомбах Петра и Марцеллины, многочисленные **фигуры орант**, то есть молящихся, представленных фронтально и с поднятыми или распростертыми руками.

Еще одна особенность раннехристианского искусства – его символический характер. Явления материального мира понимались как отблеск иной, высшей реальности, как ее знак. Вот некоторые из раннехристианских символов. Изображение юноши–пастуха с агнцем на плечах – так называемый **Добрый пастырь** – означало Христа, спасающего человеческую душу, рыба – также Христа, ибо на греческом языке рыба – ἰχθυς, а это слово понималось как анаграмма фразы: Иисус Христос, Божий Сын, Спаситель. Еще одним символом Христа была виноградная лоза, голубь обозначал Святого Духа, лодка – церковь, якорь понимался как вечный покой. Оранта символизировала представшую перед Богом душу усопшего. Среди изображений этого рода наиболее известны **Оранта катакомбы святого Калликста**, **Оранта катакомбы святой Присциллы** и **Оранта катакомбы Винья Массими**.

Отправление культа в наземных храмах привело к распространению монументальной живописи в базиликах. Чаще всего это были мозаики, выполненные из кубиков (тессер) цветного стекла – прозрачного и глушеного, то есть непрозрачного. Тессеры глушеного стекла называют **смальтами**. Такая техника называется византийской мозаикой, хотя на самом деле она была изобретена не в Византийской империи, а гораздо раньше – еще в эллинистической Греции. Преимущество византийской мозаики перед

фреской и римской мозаикой – в ее наибольшей цветосиле и светоносности. Часто под прозрачные тессеры подкладывали тонкие листочки золотой фольги, а сами тессеры закрепляли в цементе под различными углами, – и мозаика начинала таинственно светиться. Таким способом создавался золотой фон для фигур. Он символизировал Божественный свет, Царствие Небесное, где пребывают Бог, ангелы и святые.

Наиболее древней является **мозаика мавзолея Санта Констанца** в Риме. Ее сохранившиеся фрагменты представляют собой декоративные композиции, а также включают **сцены виноделия**: маленькие человеческие фигурки заняты сбором винограда, подвозят его к давильне и давят гроздь в так называемом точиле, откуда сок стекает в бочки, где он превратится в вино. Эти сцены имеют символический характер: виноградная лоза символизирует Христа, а вино означает и христианское учение, и таинство причастия.

Не менее замечательны и **мозаики** в ранних церквах – в **базиликах Санта Пуденциана** и **Санта Мария Маджоре**. В первой из них это **Христос на троне и двенадцать апостолов**, во второй – **Авраам и три ангела**.

К раннехристианской эпохе относятся и наиболее ранние **книжные миниатюры**, то есть иллюстрации на страницах рукописных книг. Слово «миниатюра» происходит от латинского **minium**, как называлась красная краска, применявшаяся для выделения заглавных букв в начале страницы. С XVII века термин «миниатюра» ошибочно стали применять к небольшим иллюстрациям в древних рукописях, так как полагали, что это слово происходит от minute (лат. – мелко, сжато).

До нас дошло очень немного раннехристианских манускриптов. Заслуживают упоминания миниатюры **Кведлинбургской Италы** (после 400 г., Берлин, Гос. библиотека) и иллюстрации **Венской Книги Бытия** (VI в.,

Вена, Нац. библиотека). Итала – это ранний перевод Библии на латынь. **Кведлинбургская Итала** состояла, как предполагают, из нескольких томов, однако от нее сохранилось всего шесть листов. Миниатюры дошли в очень плохом состоянии, но все же дают представление об особенностях стиля. Он сложился под влиянием позднеантичной фрески, унаследовав от нее стремление передать глубину пространства и светотень. Такова, например, **миниатюра Царь Саул и пророк Самуил**.

Книга Бытия (или просто Бытие) – это первая из книг Библии, которой открывается Пятикнижие Моисея. Рукопись **Венская Книга Бытия**, иначе называемая **Венским Гenezисом**, содержит много иллюстраций. Листы манускрипта тонированы пурпурной краской, текст написан золотом и серебром (серебро от времени почернело). Миниатюры располагаются в нижней части страницы. В них иллюстрируются события, описанные в Книге Бытия. Степень условности в них высока, но, тем не менее, действие передано очень живо, фигуры подвижны и свободно располагаются в пространстве. Примером может служить **миниатюра Встреча Елеазара и Ревекки**.

Скульптура

Произведений раннехристианской скульптуры известно гораздо меньше. Наиболее значительными памятниками являются каменный **рельеф Святые Петр и Павел** (IV – V вв., Аквилея, Национальный музей раннего христианства), **рельефы саркофага Юния Басса** (IV в., Рим, Ватикан) и мраморные **статуи Доброго пастыря** (III в., Рим, Латеранский музей; Рим, Ватикан). Все эти произведения знаменуют переход от античных традиций к средневековым.

Вопросы и задания

1. Что такое неф?
2. Что символизирует образ Доброго пастыря?
3. Назовите наиболее значительные римские базилики IV – V веков.
4. К какому типу зданий относится мавзолей Санта Констанца в Риме?
5. Какие сцены изображены в мавзолее Санта Констанца? Что они символизируют?
6. С какой целью создавался золотой фон в раннехристианских мозаиках?
7. Что иллюстрируют миниатюры Венского Гenezиса?

Раннехристианское искусство знаменовало переход от античности к следующему, средневековому периоду европейской художественной культуры. Западная Римская Империя пала в 476 году. Однако нужно отметить, что этот факт не был осознан населением Западной Европы. На протяжении многих последующих веков европейцы продолжали думать, что они живут в Римской Империи, хотя она и не всегда имела главу, то есть императора. На ее территории образовались новые государства, где светская власть принадлежала феодальным владыкам – королям, герцогам и князьям, тогда как духовная власть – христианской церкви. Поэтому искусство Средних веков было пронизано религиозным миропониманием.

Литература

Обязательная литература

1. История искусства зарубежных стран: Первобытное общество, Древний Восток, античность: Учебник/Колл. авт. ин-та им. И.Е. Репина Академии художеств СССР. Под ред. А.П. Чубовой. – М., 1980.

Дополнительная литература

1. Алпатов М.В. и др. Искусство. Книга для чтения. Живопись, скульптура, графика, архитектура. – М., 1969.
2. Всеобщая история искусств. В 6 т. – Т. I. – М., 1956.
3. Михаловский И.Б. Архитектурные формы античности. – М., 2006.
4. Рифкин Б.И. Античное искусство. – М., 1972.
5. Соколов Г.И. Искусство Древнего Рима. – М., 1971.
6. Соколов Г.И. Искусство Древнего Рима: Кн. для учащихся. – М., 1996.

Александр Николаевич Донин

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО РИМА
УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

Редакторы: Л.П. Шахрова
Н.И. Морозова

Лицензия

Подписано к печати Формат 60 х 90 / 16
Печ. л. Тираж 100 экз. Заказ

Типография НГЛУ им. Н.А. Добролюбова
603155, Нижний Новгород, ул. Минина, 31 а