

Это проще делать по «Всеобщей истории искусств».

Периодизация

- Этрусское искусство
- Искусство Римской республики
- Искусство Римской империи 1 в. н. э.
- Искусство Римской империи 2 в. н.э.
- Искусство римских провинций 2 — 3 вв. н.э.
- Искусство Римской империи 3 — 4 вв

Развитие и эволюция

Искусство древнего Рима

С конца 1 в. до н.э. ведущее значение в античном мире приобретает римское искусство. В это время Рим становится мировой державой. Кризис рабовладельческой системы эллинистических государств, завершившийся римским завоеванием, привел к образованию более развитой формы рабовладельческого государства — римской военно-административной державы, основанной на более организованной и жестокой эксплуатации рабов и низших классов населения. Римское государство не было однородным по составу населения: в нем обитало множество племен и народов, стоявших на различном уровне социального и экономического развития, и это определило многие особенности римской культуры.

Римское искусство, явившееся последним этапом развития искусства античного рабовладельческого общества, было результатом творческой деятельности не только римлян. Оно сложилось в результате взаимодействия искусства местных итальянских племен и народов, в первую очередь — этрусков, с греческим искусством. Связь с греческим искусством осуществлялась сначала через Великую Грецию (греческие города-колонии на юге Италии и в Сицилии), затем она значительно усилилась в результате завоевания Греции Римом.

В дальнейшем некоторое значение в сложении римского искусства имело и искусство народов, вошедших в состав Римской империи, — галлов, германцев, кельтов, иберов и др., причем римское искусство и в этом случае не утрачивало своих наиболее существенных особенностей; вбирая в себя иногда очень разнородные элементы, оно сохраняло свое идейное содержание и единство художественной формы.

Искусство Древней Италии и Древнего Рима распадается на три основных периода:

1. Искусство дорийской Италии (3 тысячелетие до н.э. — 3 в. до н.э.).

2. Искусство Римской республики (3 — 1 вв. до н.э.).
3. Искусство Римской империи (конец 1 в. до н.э. — 5 в. н.э.).

На территории Апеннинского полуострова обнаружены памятники палеолита и неолита; хорошо представлены и более поздние этапы первобытной культуры — так называемые культура террамар (свайных поселений 2 тысячелетия до н.э.) и культура Виллановы (10 — 8 вв. до н.э.). В доримской Италии существовали многочисленные этнические группы, обладавшие чертами самобытности. В 8 — 4 вв. до н.э. доминирующую роль в центральной Италии играло искусство Этрурии. Одновременно на юге Италии и в Сицилии в 7 — 3 вв. до н.э. развивалось искусство Великой Греции. После объединения всей Италии под властью Рима в 60-х годах 3 в. до н.э. возникла почва для объединения искусства отдельных народов и областей Италии в единое римское искусство.

Этрусское искусство

Страна этрусков, располагавшаяся на берегу Тирренского моря, простиралась на восток до Апеннинского горного хребта. Северная граница Этрурии в конце 7 в. до н.э. доходила до реки По, а на юге захватывала Кампанию (Неаполитанскую область); с конца 6 в. до н.э. этруски занимали территорию нынешней Тосканы.

Этрурия представляла собой союз двенадцати городов-государств. Сложение классового общества, раннее развитие рабства, общественный строй, основанный на безраздельном господстве аристократии (правлящей группировкой у этрусков была военно-жреческая знать) — таковы социальные признаки Этрусского государства. Основой хозяйства в Этрурии было земледелие. Из-за обилия болот в больших масштабах велись работы по искусственному осушению. Широко развитая морская торговля играла важную роль в экономике Этрурии и способствовала развитию ее культуры. Этруски входили в соприкосновение с греками, карфагенянами, египтянами и другими народами и многое у них перенимали, не теряя при этом самобытности.

Наибольшее количество сохранившихся памятников этрусского искусства относится к 6 — началу 5 в. до н.э. В это время Этрурия испытывала сильное воздействие греческой культуры, и в этот же период этрусское искусство переживало свой расцвет.

Витрувий, знаменитый римский теоретик архитектуры, живший в 1 в. до н.э., указывает на большую положительную роль этрусского зодчества в развитии римской архитектуры. Правильная планировка городов с ориентацией улиц по странам света была введена в Этрурии раньше, нежели в Греции, — в 6 в. до н.э. Но памятники этрусской архитектуры дошли до нашего времени в очень незначительном количестве. Многие из них погибли в период ожесточенных войн, и в особенности в период союзнической войны в 1 в. до н.э., когда этрусские города были сравнены с землей. Тем не менее остатки городских стен и крепостные ворота с арками в Перудже, в Новых Фалериях, в Сутрии, мощеные дороги в Перудже, Фьезоле, Палестрине, мосты, каналы и водопровод близ Мардаботто, так же как и другие инженерные сооружения,

свидетельствуют о высоком уровне этрусской строительной техники.

Об архитектуре храмов можно судить только по остаткам фундаментов, обнаруженных в Сеньи, в Орвьето, в Старых Фалериях. Этрусский храм помещался на высоком основании (подиуме); в отличие от греческого периптера, воспринимавшегося одинаково гармонично со всех сторон, этрусский храм строился по принципу фронтальной композиции: одна из узких сторон здания являлась главным фасадом и украшалась глубоким портиком. С остальных сторон храм замыкался глухой стеной. Внутреннее помещение — целла — обычно делилось на три части (посвящавшиеся трем главнейшим этрусским божествам). Чрезвычайно типичны для этрусского храма богатство скульптурного и живописного убранства, а также яркая полихромия. Композиционные принципы этрусского храма нашли впоследствии свое развитие в архитектуре римских храмов.



Этруская урна из Кьюзи в виде дома. Камень. 3 в. до н. э. Берлин.

Архитектура этрусских жилых домов выяснена еще недостаточно. В отличие от свободного расположения помещений в греческом жилом доме здесь нужно отметить строго симметричное в плане расположение помещений, как бы нанизанных на одну ось. Подобная осевая композиция найдет широчайшее применение в римских жилых домах.

Древнейшим типом построек были, по-видимому, круглые и овальные в плане хижины, представление о которых дают глиняные погребальные урны. О более позднем сельском итальянском доме можно судить по урне в виде дома из Кьюзи. Здание имело в плане прямоугольную форму, высокая крыша образовывала большие навесы, дающие тень; в крыше имелось прямоугольное отверстие (компливиум), через которое освещался дом.

Соответственно отверстию в крыше, в полу дома помещался бассейн (импливиум), куда стекала дождевая вода. Сельские дома строились из грубого камня или из глины на деревянном каркасе. Крыши были соломенные, тростниковые или черепичные.

Центр городского дома составлял атриум (внутренний закрытый дворик). Вокруг него строго симметрично располагались другие помещения: справа и слева — помещения для мужчин и для рабов и иногда для домашнего скота, в глубине, вдали от входа, размещались комнаты хозяйки, ее дочерей и служанок. О жилищах городской бедноты дают понятие раскопанные в Марцаботто остатки больших одноэтажных домов с множеством отдельных каморок, выходивших во внутренний двор. В этих же домах находились лавки и мастерские. Они размещались в той стороне дома, которая выходила на улицу, за ними обычно находилось помещение для жилья.

Из архитектурных сооружений Этрурии лучше всего сохранились гробницы. Некоторые из них, на севере Этрурии, представляют собой тумулусы — курганы с расположенными под насыпным холмом погребальными камерами и дромосом, сложенными из каменных блоков; другие, на юге Этрурии, близ Черветри (Церэ), сохраняют вид тумулуса, но сложены не из отдельных камней, а целиком высечены в туфовых скалах (гробница Реголини Галасси, 7 в. до н.э., гробница «Нарисованных львов и др.»), третьи представляют собой подобие прямоугольных домиков, в совокупности образующих своеобразный город мертвых. Внутреннее оформление погребальной камеры часто являлось воспроизведением архитектуры жилищ (гробница в Корнето, гробница близ Вей).



*Танец. Роспись гробницы в Корнето.
Начало 5 в. до н. э.*

Большой интерес представляют росписи стен этих гробниц. От 6 — начала 5 в. до н.э. дошло несколько десятков расписных склепов — в Корнето, Кьюзи, Черветри, Вульчи, Орвьето и др. Обычно две стены в соответствии с формой перекрытия были выше других, заканчиваясь выступами в форме усеченного поля фронтона. Расположение живописи подчеркивало архитектуру склепа. На гладкий, плотный известняк краски наносились непосредственно; крупнозернистая или пористая поверхность покрывалась слоем штукатурки, которая служила грунтом. Краски употреблялись минеральные; росписи выполнялись в технике фрески, то есть по сырому грунту, лишь иногда для выделения отдельных мест фрески краска наносилась уже на сухом грунте на готовую роспись. Палитра этрусского художника в архаический период состояла из черной, белой, красной и желтой краски, позже появляются голубой и зеленый цвета. Белый или желтоватый грунт служил фоном для изображений. Живопись на стене располагалась поясами. Вверху стен помещались декоративные фигуры, главным образом зверей, изображавшихся часто в геральдических позах (например, в гробнице «Леопардов»); средний, широкий пояс занимали главные изображения, над ним, а иногда и под ним проходил узкий фриз с фигурами. Цоколь обозначался рядом продольных разноцветных полос. Живописная декорация гробниц в известной мере связана с расписными греческими вазами ориентализирующего и чернофигурного стилей.

Сюжеты росписей сравнительно немногочисленны и часто повторяются. Обычно это сцены, где умерший изображен участником веселого, многолюдного пира, сопровождаемого танцами юношей и девушек. Изображения эти насыщены множеством характерных черт как в позах, жестах, мимике человеческих фигур, так и в тщательно переданных костюмах, узорчатых тканях, подушках, утвари и мебели. Пир и танцы происходили, по-видимому, в саду под открытым небом, на что указывают деревья и птицы. Иногда встречаются портретные изображения умерших, сопровождаемые надписью. Распространены изображения гладиаторских боев, состязаний атлетов, торжественных погребальных шествий, в единичных случаях встречаются сцены охоты и пейзажи. В некоторых гробницах преобладают мифологические сюжеты, как в гробнице Орка в Корнето, где фигурируют боги подземного царства — Гадес и Персефона — и трехликий великан Герион, а также крылатые гении этрусского пантеона. Судя по мифологическим сюжетам, этрусская религия и мифология имели мрачный характер, были лишены светлой гармонии миропонимания греков.

Живопись этрусков связана с греческой и проходит в своем развитии этапы, сходные с этапами эволюции греческой вазописи. Росписи этруских гробниц 6 — 5 вв. при обычной для них плоскостности изображения, силуэтном характере фигур и других чертах условности все же обладают своеобразной жизненной убедительностью, пониманием выразительного движения, чувством композиционной связи. Обнаженные или одетые в красочные костюмы человеческие фигуры даны в теплых звучных тонах — желтых, коричневых,



Этрусский храм.
Реконструкция.

красных, обогащенных пятнами зеленого и голубого; будучи контрастно сопоставлены друг с другом и объединены в общую композицию, они производят сильный декоративный эффект. Роспись применялась также и в наружном убранстве зданий.

Неотъемлемой частью декораций этруских зданий были терракотовые расписные рельефы и статуи, столь распространенные в период архаики по всему античному миру. Кровли зданий украшались акротериями (Акротерий (от греческого-вершина, фронтоны) — скульптура или скульптурно исполненный орнаментальный мотив над углами фронтонов зданий, построенных в античных ордерах.), с рельефными изображениями отдельных фигур или групп, и антефиксами (Антефиксы — украшения из мрамора или терракоты, обычно помещавшиеся по краям кровли вдоль продольных сторон античных храмов и домов. Антефиксы имели разнообразную форму (листа, растения, плиты, щита и т. п.) и обычно украшались выполненными в рельефе орнаментами, головами людей или фантастических существ.), на которых часто изображали голову Медузы

Горгоны, отвращающей зло от живущих в доме, голову силена или девушки. Эти изображения были ярко раскрашены. Фризy снаружи и внутри зданий также покрывались терракотовыми раскрашенными рельефными плитами с изображениями мифологических сцен, эпизодов состязаний и битв. Сравнительно небольшие постройки этого периода, богато украшенные расписными терракотовыми

рельефами и скульптурой, производили нарядное, живописное впечатление.



*Голова Гермеса из Вей.
Глина. Около 500 г. до н. э.
Рим. Вилла папы Юлия.*

Важное место в этруском искусстве занимала скульптура, расцвет которой относится к 6 в. до н.э. Наиболее известным этруским скульптором был работавший в Беях мастер Вулка; ему принадлежит монументальная терракотовая статуя Аполлона из Вей. Статуя, по-видимому, была частью помещенной над фронтоном храма скульптурной группы, изображавшей спор Аполлона с Гераклом из-за лани. При несомненной близости к греческим статуям эпохи архаики (условностью постановки фигуры и пластической моделировки, архаической улыбкой) Аполлону из Вей присущи и черты своеобразия — меньшая скованность, более энергичное, хотя и условное движение, более яркая эмоциональная окраска образа; сильнее, нежели в греческой скульптуре, в этруской статуе выражена тяга к отвлеченной орнаментальности (например, в трактовке одежды). Прекрасным образцом этруской скульптуры времени ее расцвета является изящная голова статуи Гермеса из Вей. Одной из важных находок недавнего времени были колоссальные этруские статуи



*Скульптор Вулка.
Статуя Аполлона из Вей. Глина. Около 500 г. до н. э. Рим. Вилла папы Юлия.*

воинов, сделанные из глины; их
мрачный, устрашающий облик
проникнут грубой мощью.



Скульптура Этрурии не только служила для декорации
зданий, но имела и самостоятельное значение.

Важное место в этрусской скульптуре принадлежит
портрету. Зарождение этрусского портрета уходит далеко
вглубь веков и связано с погребальным

культом. На крышке
погребальной урны обычно
помещалось портретное
изображение умершего.
Уже в италийской урне из
Кьюзи начала 6 в. с
изображением,
выполненным почти в

*Статуя воина. Глина. Около 500 г. до н. э. Нью-Йорк.
Метрополитен-музей*

геометрическом стиле, и в
другой урне из Кьюзи с
портретной головой и
патетически прижатыми
«к груди» руками,
несмотря на
примитивность их
художественного языка,
улавливаются элементы
портрета. Голова с
этресской погребальной
урны из Кьюзи начала 6.
до н.э. менее примитивна и
характеризуется остро
схваченными
индивидуальными
чертами, тщательной и
смелой моделировкой щек
и рта.



*Голова с погребальной урны
из Кьюзи. Начало 6 в. до н. э.
Глина. Кьюзи. Музей.*

Характерным видом этрусской скульптуры являются монументальные терракотовые саркофаги с фигурами умерших.



Саркофаг из Черветри 6 в. до н.э. представляет собой ложе (длиной 1,73 м) на фигурных ножках, на котором возлежит супружеская чета. Композиция отличается торжественной монументальностью, фигурам в целом присуща большая образная и пластическая выразительность; это же можно сказать и об угловатых по ритмике движениях рук. В лицах, несмотря на сохранение архаической схемы (косой разрез глаз, условная улыбка), чувствуется некоторое индивидуальное

Саркофаг из Черветри. Глина. Около 500 г. до н. э. Рим. Вилла папы Юлия

В 6 в. до н.э. обработка бронзы в Этрурии достигла уже большого

совершенства: употреблялось литье, последующая чеканка, гравировка, выполнялись статуи крупных размеров. Одним из таких произведений 6 в. до н.э. является знаменитая статуя Капитолийской волчицы. Волчица изображена кормящей Ромула и Рема (фигуры их утрачены; существующие ныне выполнены в 16 в.). В этой скульптуре зрителя поражает не только наблюдательность в воспроизведении натуры (с большой точностью переданы постанова фигуры — напряженно вытянутая вперед морда, оскаленная пасть, проступающие сквозь кожу ребра), но и умение художника усилить все эти детали и объединить их в единое целое — образ хищного зверя. Недаром статуя Капитолийской волчицы в последующие эпохи воспринималась как яркий символ сурового и жестокого Рима. Некоторые черты, свойственные скульптуре архаического периода, например несколько упрощенные контуры статуи, орнаментализированная трактовка шерсти не нарушают в данном случае общего реалистического характера скульптуры.



Капитолийская волчица. Бронза. 6 в. до н. э. Рим. Палаццо Консерватори

Ремесленники Этрурии славились своими работами из золота, бронзы и глины. Этрусская гончары применяли особую технику так называемого буккеронеро (черной земли): глина прокапчивалась, приобретая при этом черный цвет. После формовки и обжига изделие подвергалось лощению (полировке трением). Эта техника была вызвана стремлением придать глиняным сосудам сходство с более дорогими

металлическими сосудами. Стенки их обычно украшались рельефными изображениями, а на крышках иногда помещали петуха или другие фигуры.

Период 5 — 4 вв. до н.э. в Этрурии был временем экономического застоя. Искусство этого периода также переживало застой — оно как бы остановилось на ступени архаики. Но именно в это время народы Италии — этруски, самниты, римляне, оски и другие — приходят в особенно тесное соприкосновение с греками, в первую очередь с теми, которые населяли Великую Грецию. В этих богатых греческих полисах культура стояла на высоком уровне развития и искусство Великой Греции лишь в малой мере отличалось от искусства метрополии.

Новый подъем этруское искусство переживает в 3 — 2 вв. до н.э., однако под воздействием греческого этруское искусство в этот период теряет в значительной степени своеобразие. Произведения этруской живописи 3 — 2 вв. примыкают к эллинистическим образцам. В скульптуре образы нередко получают особенно обостренную экспрессию. Портретная фигура знатного этруска возлежащего на ложе с чашей для возлияния в руке, на крышке урны удивительна резким контрастом торжественной репрезентативности позы, и его почти гротескно комической внешности. Ряд других изображений на погребальных урнах отличается грубой утрировкой. Бронзовые изделия этруских ремесленников этого времени — зеркала, украшенные гравировкой, чаши, кубки, цисты для хранения свитков — попрежнему отличаются высоким уровнем художественного ремесла.

К концу эпохи эллинизма, когда самостоятельности Этрурии был положен конец, этруское искусство следует уже рассматривать вместе с римским искусством.

Искусство Римской республики

Внешнеполитическая история Римской республики со времени установления республиканского строя в конце 6 в. до н.э. до начала периода империи в конце 1 в. до н.э. разделяется на несколько этапов. Первоначально Рим, являвшийся небольшим городом-государством, вел борьбу со своими ближайшими соседями — племенами латинов, эквов, вольсков — и подчинил их своей власти. Следующим Этапом было покорение Римом всей Италии. К концу республиканского периода завершилось завоевание всех средиземноморских государств и превращение Рима в огромную мировую державу.

История римского общества республиканского периода характеризуется ожесточенной классовой борьбой. Эти столкновения были, с одной стороны, результатом основного противоречия рабовладельческого общества — противоречия между рабами и рабовладельцами, с другой стороны — результатом борьбы плебеев с патрициями за свои политические права и за улучшение своего экономического положения. В конце республиканского периода — во 2 — 1 вв. до н.э. — общественные противоречия особенно усилились.

Приток огромных масс рабов вел к увеличению удельного веса рабского труда.

Рабовладение вступило в новый фазис: оно приобрело характер организованной по новому эксплуатации рабов в крупных землевладельческих хозяйствах — латифундиях и на рудниках. Восстания рабов время от времени потрясают республику, угрожая порой и самому ее существованию (сицилийские восстания рабов 2 в. до н.э., восстание Спартака в 1 в. до н.э.).

В то же время нарастали противоречия между различными группировками внутри класса рабовладельцев, между правящей верхушкой и массами свободного населения. Эти конфликты нашли свое выражение в долголетних ожесточенных гражданских войнах 1 в. до н.э.

Римская мировая рабовладельческая держава представляла собой более высокую историческую ступень, нежели греческие города-государства, и, естественно, культура Древнего Рима должна была решать новые задачи, поставленные новой исторической эпохой.

Мировосприятие римлян было более трезвым и практическим, нежели поэтическое мировосприятие древних греков, сформировавшееся на менее зрелом этапе античного рабовладельческого общества. В культуре огромной военно-административной римской державы преобладание было на стороне тех видов искусства и наук, которые имели непосредственно практическое значение. Отсюда — ведущая роль официальной гражданской архитектуры в римском искусстве, отсюда — развитие в скульптуре индивидуального портрета и протокольно-повествовательного исторического рельефа, отсюда — исключительное развитие различных областей римского права и т. д. Напротив, в таких видах искусства, как монументальная скульптура и живопись, а также в поэзии римляне были менее оригинальны, и здесь сильнее выражена их зависимость от греческих и эллинистических образцов.

Известно огромное значение мифологии для греческого искусства. Римская религия, не имевшая того поэтического характера, который составлял основу греческой религии, была бедна образами и отличалась сухой прозаичностью. Отношение человека к божеству выражалось в точном исполнении обрядов, которые являлись как бы платой за исполнение просьбы. Все важнейшие явления природы, все события человеческой жизни связывались с определенными божествами, но долгое время римляне вовсе не изображали своих богов, их божества имели отвлеченный характер и, кроме своей узкой функции, не обладали никакими качествами (например, «бог первого крика ребенка», «бог произрастания зерна»). Поэтому мифологическая тематика не имела для римского искусства такого важного значения, как для греческого. Первые культовые статуи римляне заимствовали у этрусков.

Отсутствие развитой мифологии и конкретных образов богов было благоприятным условием для широкого заимствования культов и мифов других народов. Уже в 4 в. до н.э. римляне привели истолкование образов своих богов в соответствие с образами богов Греции.



*Аппиева дорога (Via Appia). Начата
постройкой в 312 г. до н. э.*

Как указывалось, архитектура была ведущим искусством Древнего Рима. Если для Греции главным типом архитектурного сооружения был храм, то в римской архитектуре основное место занимали сооружения, воплощавшие идеи могущества римского государства, а позже императора, отвечавшие потребностям рабовладельческой верхушки и направленные на завоевание популярности у свободного населения городов: форумы, триумфальные арки, амфитеатры, термы, базилики, дворцы и виллы, инженерные сооружения, обслуживавшие города римской державы и прежде всего — гигантский центр метрополии, город Рим. Строительная техника поднимается на большую высоту, развивается инженерное искусство, использующее достижения эллинистической науки. Создаются грандиозные акведуки, подающие воду на десятки километров (акведук Аппия Клавдия, 311 г. до н.э.), дороги (Виа Аппиа, 312 г. до н.э.), мосты, сточные каналы (Клоака Максима в Риме).

На рубеже 3 — 2 вв. до н.э. входит в употребление новый строительный материал — водоупорный и чрезвычайно прочный римский бетон, составными частями которого были известковый раствор, вулканический песок (пуццолана) и щебень. Вначале бетон применялся при строительстве дорог, затем он получил широкое распространение в строительстве зданий и не только удешевил строительство, но и способствовал возникновению новых конструкций — сводчатых перекрытий больших помещений, что, в свою очередь, вызвало новые архитектурные решения.

В 3 — 1 вв. до н.э. от простоты и суровости Древнего Рима не осталось и следа. Приток богатств из завоеванных стран способствовал развитию роскоши в среде господствующих классов.

В Рим широким потоком хлынули произведения греческого искусства. Римляне широко использовали достижения греческой архитектуры, но, обращаясь к тем или иным типам, композиционным приемам, архитектурным формам греческих построек, римляне коренным образом перерабатывали их. Так, например, созданная греками система архитектурных ордера подучила у римлян в соответствии с новыми задачами, разрешавшимися в римском зодчестве, новое истолкование. В отличие от греческих архитекторов, для которых ордер был логическим выражением конструкции, римские архитекторы понимали ордер в основном как декорацию.



*Круглый храм на Тибре в Риме. 1 в. до
н. э.*

Древнейшим местным типом римского храма был, по-видимому, круглый в плане храм. Таков круглый храм в Тибуре (Тиволи) 1 в. до н.э. Эта небольшая постройка стоит на высоком подиуме; круглая целла окружена 18 коринфскими колоннами легких, стройных пропорций. Храм чрезвычайно красиво поставлен среди скал и множества каскадов. Элементы архитектурного декора храма в Тибуре (фриз, кассеты плафона) свидетельствуют об изучении памятников эллинистической архитектуры. Расположенный на берегу Тибра храм (ранее считавшийся храмом Весты) на Бычьем рынке в Риме также имеет круглую форму.

Наиболее характерен для римских храмов тип так называемого псевдопериптера, соединяющего в себе элементы греческого периптера с композиционными принципами этрусских храмов. К ранним сооружениям этого рода относится небольшой храм Фортуны Вирилис в Риме (1 в. до н.э.). Храм стоит на высоком подиуме, прямоугольная целла сдвинута вглубь, образуя глубокий портик с двумя рядами колонн перед входом; колонны, окружающие целлу с остальных трех сторон, как бы входят в ее стену, превращаясь в полуколонны. Лестница, расположенная перед портиком, акцентирует фасад здания. Храм выстроен в ионическом ордере.

В период поздней республики в Риме уже сложился тип театрального здания. К сооружениям этого типа относятся Большой театр в Помпеях, театр Помпея на Марсовом поле в Риме (55 — 52 гг. до н. э) и временный театр Марка Скавра, известный по описанию Плиния.

Принципиальным отличием римского театра от греческого было то, что римский театр представлял собой самостоятельное здание, а не вырубался в скале, как греческий; второй особенностью было наличие здания сцены, тогда как в греческом театре классической эпохи за сценической площадкой разворачивался реальный ландшафт. Таким образом, внутреннее пространство римского театра было замкнуто, изолировано; греческий театр органически связан с природой, римский театр — в большей мере сооружение городского типа. Субструкции (*Субструкции-подпорное сооружение, на котором возводилось здание. Широко применялись в архитектуре стран Передней Азии (в виде высоких платформ из насыпного грунта или из сырцового кирпича) и в римской архитектуре (нередко в виде сводчатых галерей из камня, кирпича и бетона).*), (в данном случае — система сводчатых галерей) использовались как система фойе и способствовали быстрому заполнению и освобождению театра зрителями.



*Гробница Цецилии Метеллы на
Аппиевой дороге. 1 в. до н. э.*

Амфитеатр, представлявший собой как бы соединение полукружий двух театров и предназначенный для различных зрелищ — травли зверей, гладиаторских боев и др., — был всецело римским изобретением и достиг наиболее полного развития в императорскую эпоху в амфитеатре Флавиев — Колизее (80 г.)

К монументальным сооружениям эпохи республики относятся гробницы римской знати и римских богачей, располагавшиеся вдоль больших дорог за воротами Рима. Надгробия сооружались в виде саркофагов, столбов и обелисков. Гробница Цецилии Метеллы, стоящая на Аппиевой дороге, относится к середине 1 в. до н.э. . Это монументальное сооружение в виде огромного цилиндра, покоящегося на квадратном основании (сторона которого равна 22,3 м). Гробница, вероятно, завершалась венчающей частью в форме конуса. Постройка выполнена из бетонной массы, облицованной камнем, фриз и карниз — мраморные (зубцы, венчающие башню в настоящее время, — не античные, а, вероятно, средневековые). Этот памятник напоминает исконную форму этрусского надгробного памятника — тумулуса (кургана), причем окружавшая тумулус низкая каменная подпорная стена (крепида) в гробнице Цецилии Метеллы преобразована в мощный барабан, завершенный карнизом.



Центром деловой и общественной жизни Древнего Рима был

*Римский форум (Форум Романум).
На первом плане — базилика Юлия,
далее в центре — три колонны*

храма Кастора и Поллукса, вдали
арка Тита

римский форум
(Форум Романум). Эта
площадь с
расположенными на
ней храмами и
общественными
зданиями
представляла собой
комплекс, созданный
по принципу
свободной,
живописной
планировки.

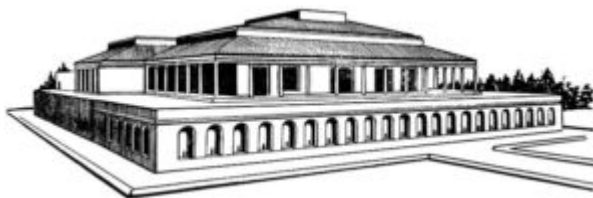


Форум Цезаря в Риме. 1 в.
до н. э.

Архитектура жилых домов эпохи республики лучше всего может быть прослежена в Помпеях, так как в Риме большинство домов этого времени было разрушено и на их месте выросли дома последующих эпох.

Местный итальянский тип дома с атриумом обогащается перистилем (внутренним двориком, окруженным колоннадой), обычно украшенным фонтаном, статуями, цветниками. Перистильный дом — отличительная особенность восточноэллинской архитектуры — был не просто заимствован, но переработан по-своему. Свободное расположение помещений вокруг перистиля, характерное для Делоса (Греция), сменяется у римлян расположением помещений по единой центральной оси, что, как указывалось, было характерно уже для этрусских жилищ. Из помпейских жилых домов эпохи республики лучше всего сохранились «Дом Пансы», «Дом Фавна» и «Дом серебряной свадьбы».

Появление вилл богачей имело различные причины. Это объясняется и крайним обогащением верхушки римского общества, и ростом индивидуализма, и стремлением к уединению среди природы, и возросшим шумом и теснотой городской жизни. Витрувий различает *villa rustica* — сельскую виллу, имеющую



Вилла мистерий. Реконструкция

хозяйственный или промышленный характер, и *villa reurbana* — городскую виллу, предназначенную для отдыха и развлечений. Последние в большом количестве размещались на побережье Неаполитанского залива. Лучше других сохранились «Вилла мистерий», «Вилла Диомеда» (обе близ Помпеи), «Вилла папирусов» близ Геркуланума, виллы в Боскореале. Загородная вилла планировалась так же, как и городская, но свободнее; перистиль был больше и превращался в

настоящий сад. К главной части дома примыкали служебные и хозяйственные постройки, располагавшиеся по полукругу или по незамкнутому прямоугольнику. Планировка виллы в значительной мере определялась характером местности. Искусно разбитый сад, фонтаны, беседки, гроты, скульптура органически входили в комплекс виллы. Непременной принадлежностью виллы был большой водоем — piscina. Архитектурный тип римской виллы сложился к концу 1 в. до н.э. Виллы Эпохи империи отличаются от этого типа только большими размерами, роскошью убранства, применением более ценных материалов.

Неотъемлемой принадлежностью богатых жилых домов в эпоху республики была стенная живопись. В Помпеях сохранилось много стенных росписей, и поэтому значение этого города для изучения античной живописи исключительно велико. В конце 19 в. установилось деление помпейских стенных росписей на четыре стиля, связанных с определенными историческими периодами. Это деление остается в основном правильным и притом не только для помпейской, но и для всей римской декоративной живописи до третьей четверти 1 в. р. э.

Во 2 и 1 вв. до н.э., в республиканскую эпоху, развиваются первый и второй стили.

Первый стиль в римской живописи

Первый, или инкрустационный, стиль представляет собой подражание кладке стены из цветного мрамора. Отдельные квадраты, карниз и пилястры выполнены в штукатурке рельефом. Цвета росписи стен первого стиля — тёмно-красный, желтый, черный и белый — отличаются глубиной и чистотой тона. Штукатурка, на которую накладывалась краска, готовилась из нескольких слоев, причем каждый последующий слой был более тонким и мелкозернистым. Первый стиль хорошо представлен в ряде домов, в частности, в знаменитом доме Фавна в Помпеях.

Второй стиль в римской живописи

В отличие от плоскостного первого стиля второй, так называемый архитектурный стиль, носит более пространственный характер. На стенах изображались колонны, карнизы, пилястры и капители с полной иллюзией реальности, вплоть до обмана зрения. Средняя часть стены покрывалась изображением портиков,



Сцена посвящения. Роспись Виллы мистерий близ Помпеи. Вторая половина 1 в. до н. э.

эдикул, беседок, представленных в перспективе с применением светотени, так что создавалось иллюзорное пространство — реальные стены как бы

раздвигались, помещение казалось больше. Часто в центре стены помещались большие картины с крупными фигурами. Сюжеты этих картин были по преимуществу мифологическими, реже — бытовыми. Лучшими образцами дошедших до нас росписей второго стиля

являются фрески из «Виллы мистерий» в Помпеях, из виллы в Боскореале, из дома Ливии на Палатине в Риме и из многих домов в Помпеях. Часто росписи второго стиля представляют собой копии произведений греческих живописцев 4 в. до н.э.



Сцена посвящения. Роспись Виллы мистерий близ Помпеи. Вторая половина 1 в. до н. э.

Особенно интересны фрески «Виллы мистерий» в Помпеях. Они занимают значительное место в развитии античной стенной живописи. В одном из помещений этой обширной виллы стены сплошь покрыты росписями. Архитектурной декорации, исполненной живописью, отведено незначительное место вверху и внизу стены, на всей остальной плоскости развернута многофигурная композиция, представляющая ряд последовательных сцен, содержание которых связано с мистическим культом Диониса (вследствие чего и сама вилла была названа археологами «Виллой мистерий»). На тёмно-красном фоне глубокого теплого тона размещены крупные фигуры участников действия. Они написаны яркими красками и рисуются четкими силуэтами на стенной плоскости. Художник сумел дать зрителю почувствовать значительность происходящего, воплотить то настроение благоговения и страха, которое испытывали участники мистерии. Особенно поразительна сцена с истязуемой молодой женщиной — ее поза, выражение лица, потухший взгляд,



*Голова нимфы Аркадии.
Фрагмент фрески
«Нахождение Телефа» из так
называемой базилики в
Геркулануме. Около 70 г. н. э.*

спутанные пряди черных волос передают физическое страдание и душевную муку. В той же группе выделяется прекрасная фигура танцующей молодой вакханки в развевающемся желтом плаще, уже прошедшей положенные испытания. Композиция фрески построена не столько на соотношении объемов в пространстве, сколько на сопоставлении

силуэтов на плоскости, хотя в отдельности фигуры

объемны и динамичны. Подобный принцип фресковой росписи, когда

Элементы пространственности оказываются

подчиненными стеной плоскости, знаменует собой определенный период в развитии античной живописи. Примером такого подхода в живописи второго стиля является так называемая

«Альдобрандинская свадьба» — фреска в доме Ливии на Палатине в Риме, изображающая сцену приготовления к свадебной церемонии. Форма картины в виде вытянутого прямоугольника хорошо согласуется с композицией, построенной в спокойном, плавном ритме. Фигуры образуют три свободные группы, расположенные на одном уровне на розовато-



*Голова Геркулеса.
Фрагмент фрески
«Нахождение Телефа» из
так называемой базилики
в Геркулануме. Около 70 г.
н. э.*

коричневом фоне стены.
Движения фигур свободны
и полны сдержанной
грации, образ Афродиты,
беседующей с закутанной в
белые



*Поэтесса. Фреска из Помпеи. 1 в. н. э.
Неаполь. Национальный музей*

одежды невестой, полон строгого величия.
Пластический характер фигур, композиция,
напоминающая рельеф, светлая, изысканная
гамма красок отвечают нашему представлению
о греческой живописи 4 в. до н.э.

Своеобразной чертой второго стиля являются
изображения ландшафтов — гор, моря, равнин,
— оживленных несколько гротескно
трактованными фигурами людей, выполненными
в эскизной манере (например, в серии пейзажей
с изображением приключений Одиссея). В этих
пейзажах сказывается новое понимание
пространства, не замкнутого и ограниченного,
как в греческой живописи, а более широкого и
свободного. В большинстве случаев в пейзаж
входят изображения архитектурных построек.

В области монументальной скульптуры римляне
не создали

памятников, равных по значению произведениям греческой
статуарной пластики. Скульптурные изображения римских
божеств исходят из греческих и эллинистических образцов.
В римском искусстве нельзя встретить обобщенного образа
всесторонне развитого прекрасного человека, нашедшего
свое выражение в греческих статуях. Наиболее
характерным воплощением римских гражданственных
идеалов является распространенный в скульптуре образ
облаченного в тогу римлянина, занятого выполнением
своих государственных обязанностей (так называемый
тогатус).

Про портрет

Доминирующее положение в римской скульптуре занимает
портрет. Как и у этрусков, зарождение портрета в римском
искусстве было связано с погребальным культом. Обычай



*Женщина с покрывалом.
Фрагмент росписи Виллы*

снимать с покойника восковую маску и хранить ее вместе с фигурками домашних богов (пенатов и ларов) послужил одним из толчков к созданию портрета и способствовал возникновению устойчивой традиции точной передачи внешнего облика покойного. На этой основе развился чрезвычайно показательный для римского портрета интерес к передаче конкретного облика модели.

Здесь заложено отличие римского портрета от греческого. В Греции достойным увековечивания считался только выдающийся человек, прославившийся своей деятельностью; если греческий мастер выполнял портрет философа, то в его образе он выявлял прежде всего общие типические черты, сближавшие этого философа с другими мыслителями, точно так же как в портретах ораторов, стратегов художник исходил из



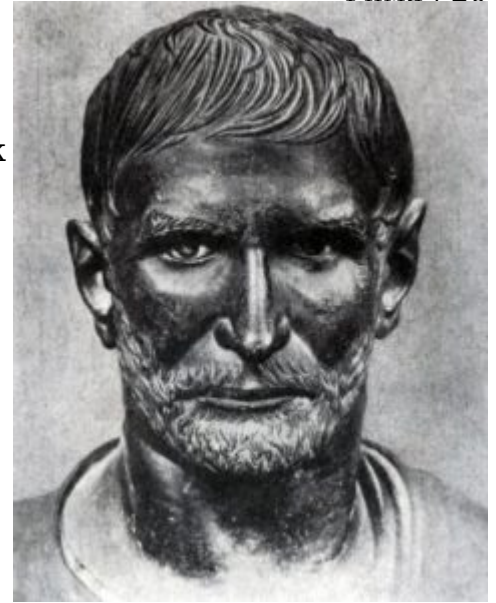
типических черт, присущих этим представителям греческого общества. Напротив, задача римского мастера — увековечение данного конкретного лица, часто ничем не примечательного, причем от художника требовалось прежде всего бесспорное индивидуальное сходство. Сказанное, разумеется, не означает, что римский портретист ограничивался лишь достижением физиономического сходства, — римские мастера умели создавать яркие типические образы; в данном случае важно подчеркнуть, что римский художник исходил из конкретной индивидуальности. Этим определяется своеобразие римского портретного искусства.

*Статуя оратора (так называемый Авл Метелл).
Бронза. Около 100 г. до н. э.
Флоренция.
Археологический музей*

На первом этапе развития римского портрета — в республиканскую эпоху — некоторая его незрелость сказывается в недостаточной художественной обобщенности образов, в слабом раскрытии внутреннего облика модели, в увлечении второстепенными деталями, в чрезмерно дробном, не всегда приведенном к единству пластическом решении, в сухости моделировки. Эти черты особенно заметны в ранних портретах. При первом взгляде на мужской портрет Туринского музея (3 в. до н.э.) кажется, что это посмертная маска: чрезвычайно детально переданы все особенности лица, вплоть до асимметричного расположения рта, приподнятой левой брови, впалых щек. Ни раскрытия характера, ни общего пластического единства здесь нет.

Памятником более развитого портрета этруско-римского направления является бронзовая статуя так

называемого «Оратора» (2 в. до н.э.), изображающая, возможно, Авла Метелла, представителя одной из знатнейших римских фамилий. Оратор представлен в момент произнесения речи, правая рука его протянута к слушателям. Художник не только тщательно передал индивидуальные черты лица Метелла, но и детали одежды и обуви. Статуя выполнена по образцам греческих и эллинистических статуй ораторов, однако в сравнении с последними она производит впечатление большей прозаичности: отсутствие внутреннего порыва, суховатая детализация находятся в противоречии с торжественной постановкой фигуры и ораторским жестом.



Портрет римлянина (так называемый первый консул Брут). Бронза. Вторая половина 4 в. до н. э. Рим. Палаццо Консерватори.

Однако уже в республиканскую эпоху были созданы портреты большой художественной силы. Так, например, бронзовый бюст римлянина — так называемый «Брут» из Палаццо Консерватори в Риме (вторая половина 4 в. до н.э.) дает пример портрета, в котором раскрыт человеческий характер. В этом произведении нашел яркое воплощение образ сурового, непреклонного римлянина эпохи республики. Более обобщенным является пластическое решение портрета.

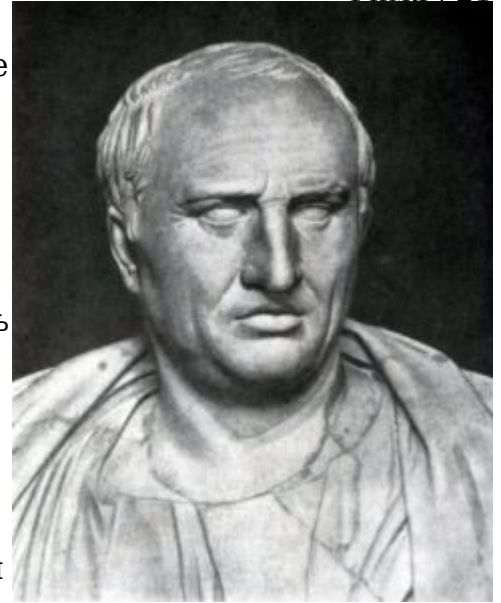


Портретная статуя римлянина, совершающего возлияние (1 в. до н.э.), представляет собой дальнейшее развитие типа тогатуса. Это впечатляющий портрет сурового, величавого человека, изображенного в живом движении. Длинная широкая тога образует множество глубоких складок, скрывающих фигуру; плащ покрывает голову, закрывает уши, чтобы ничто не отвлекало от произнесения молитвенных формул, не мешало бы точному выполнению традиционного обряда. Черты аскетически сурового бритого лица переданы с очень большой внимательностью и правдивостью.

К позднему периоду республиканской эпохи относятся превосходные по точности

*Статуя
римлянина,
совершающего
возлияние.
Мрамор. 1 в. до н.
э. Рим. Ватикан.*

индивидуальной характеристики портреты Цицерона и Помпея, дающие чрезвычайно наглядное представление о личных качествах этих исторических деятелей. Например, громадная слава и авторитет Помпея, прозванного еще при жизни Великим, не заслонили от художника истинных качеств личности Помпея, и мастер создал портрет, в котором с предельной отчетливостью показаны ничтожество и ограниченность незаслуженно прославившегося полководца. Подобные произведения, свидетельствующие о глубокой проницательности художника, являются драгоценными историческими документами.



*Портрет Цицерона. Мрамор.
1 в. до н. э. Рим.
Капитолийский музей.*

К области декоративного искусства поздней республики относится большой алтарь Гнея Домиция Агенобарба (36 — 32 гг. до н.э.). На главной продольной стороне его — рельеф с изображением торжественного жертвоприношения, связанного с составлением цензовых книг. Административный акт — запись имущества граждан — освящается жертвоприношением свиньи, овцы и быка. С чисто римской обстоятельностью переданы фигуры чиновника, граждан, стопы цензовых книг, алтарь, украшенные гирляндами цветов жертвенные животные, жрецы, слуги, воины. Здесь же у алтаря вместе с другими персонажами помещен бог войны Марс. Композиция рельефа строится по принципу последовательного размещения фигур, следующих одна за другой. Три другие стороны алтаря покрыты рельефом, сюжет которого взят из греческой мифологии. Это — свадьба морского бога Посейдона и Амфитриты. Торжественная колесница сопровождается трубящими в рог тритонами, нимфами, морскими конями; в воздухе летают эроты. Рельеф, выполненный с большой мягкостью, указывает на глубокое воздействие греческого искусства. Сочетание чисто римской темы жертвоприношения с греческой мифологической темой характерно для того времени.

К середине 1 в. до н.э. римское искусство уже сложилось в своих основных чертах и заняло ведущее место в искусстве античного мира.

Искусство Римской империи 1 в. н. э.

К концу 1 в. до н.э. Римское государство стало крупнейшей рабовладельческой державой. Его обширные размеры вызвали необходимость в сложном государственном

аппарате для управления огромным хозяйством захваченных территорий.

Необходимость централизации управления шла вразрез со старыми республиканскими формами общинного управления города-государства. В результате длительной борьбы между сословиями, сопровождавшейся глубокими социальными потрясениями эпохи гражданских войн, сложилась новая политическая форма власти — военная диктатура императора. Время от конца 1 в. до н.э. до падения Рима (5 в. н.э.) носит название периода империи. Причем время от конца 1 в. до н.э. до конца 3 в. н.э. называется периодом принципата (от слова принцепс — то есть первый среди сенаторов и граждан). Несмотря на фактически сложившуюся монархическую форму власти, официально считалось, что власть в римском государстве разделена между принцепсом (то есть императором) и сенатом. Такая форма правления была данью республиканским традициям.

Последние десятилетия 1 в. до н.э. и начало 1 в. н.э. — время расцвета римской культуры и искусства. Литература этого времени представлена творениями величайших римских поэтов Вергилия, Горация и Овидия, историческая наука — работами Тита Ливия; в этот же исторический период работал знаменитый теоретик архитектуры Витрувий. Следует, однако, отметить, что если для римской литературы время Августа было периодом высших творческих достижений, то наиболее выдающиеся памятники изобразительного искусства были созданы в более позднее время — главным образом во второй половине 1 — первой половине 2 в. н.э.

Социальная направленность римского искусства периода империи выражалась в первую очередь в прославлении императора как носителя идеи величия Римского государства. Для искусства времени Августа (27 г. до н.э. — 14 г. н.э.) характерны поиски нового стиля, новых средств художественной выразительности, необходимых для воплощения общественных идей, выдвинутых эпохой империи. В это время римские художники особенно настоятельно обращаются к греческому искусству, причем своими образцами они выбирают произведения классической Эпохи — 5 — 4 вв. до н.э. Это накладывает особый отпечаток на памятники архитектуры и скульптуры августовского времени, соединяющие черты торжественной репрезентативности со строгой сдержанностью форм.

Ведущим искусством по-прежнему остается архитектура. Строительство приобретает грандиозные масштабы. Усиленно сооружаются дороги, водопроводы, мосты. В Риме строится форум Августа, отстраиваются целые кварталы.



*Римский храм — так называемый
Квадратный дом — в Ниме (южная
Франция). Начало 1 в. н. э.*

Одним из замечательных сооружений начала эпохи империи был форум Августа. В отличие от республиканского форума и форума Цезаря, которые были местом собраний и торговли и застраивались тавернами (лавками), входившими в архитектурные комплексы этих форумов, форум Августа носил исключительно торжественный, государственный характер. Весь комплекс форума представлял собой симметрично построенную, замкнутую, изолированную композицию. Это продолговатая площадь, окруженная очень высокой рустованной стеной из туфа и травертина (высота ее 36 м), образующей в дальнем конце форума два симметрично расположенных закругления. Вдоль всей площади, примыкая к внутренней стороне стены, шли портики. Форум замыкался великолепным храмом Марса Ультора (Мстителя). Огромные размеры храма (высота колонн портика — почти 18 м), пышный и торжественный коринфский ордер, необычайная тщательность и красота отделки и скульптурного оформления дают основание считать его одним из лучших памятников храмовой архитектуры первой половины 1 в. н.э. В постройке его принимали участие греческие мастера.

Ко времени Августа относится самый известный образец римского храма в форме псевдопериптера — так называемый «Квадратный дом» в Ниме (южная Франция). Законченный строительством в первые годы нашей эры, храм превосходно сохранился до нашего времени. Он поставлен на высоком подиуме, фасад подчеркнут глубоким портиком и ведущей к нему лестницей. Ордер храма — коринфский. В отличие от рассматривавшегося выше храма Фортуны Вирилис целла храма в Ниме более вытянута и по пропорциям близка к золотому сечению. Пропорции храма и орнаментация фриза отличаются изяществом, но формы несколько суховаты и холодны, что вообще свойственно стилю августовской архитектуры.

Весьма распространенными памятниками архитектуры Древнего Рима были триумфальные сооружения — арки, колонны, ростры (ораторские трибуны). Они воздвигались также в завоеванных областях в память исторических событий и военных побед и утверждали идею мощи римского оружия и римского государства. Из многочисленных триумфальных ворот и арок августовского времени до нас дошли лишь немногие. Наиболее интересны арки в Римини (27 г. до н.э.) и в Сузе (северо-западная Италия, 8 г. до н.э.). Это однопролетные арки строгих простых очертаний,

увенчанные аттиком (*Аттик — стенка, надстроенная над карнизом, венчающим сооружение, предназначенная для рельефа или надписи. Будучи архитектурной формой чисто римского происхождения, аттик применялся главным образом в триумфальных арках.*), с посвянительной надписью.



*Рельеф с Алтаря мира Августа.
Мрамор. 13—9 гг. до н. э. Флоренция.
Уффици.*

Среди гражданских построек августовского времени выделяется законченный в 13 г. до н.э. театр Марцелла, вмещавший несколько тысяч человек. Сохранились остатки радиально расположенных стен, поддерживавших полукруглый зрительный зал, а также часть фасада театра, представляющая собой двухъярусную аркаду. Возможно, что был и третий ярус, не сохранившийся до нашего времени. Столбы и арки сочетаются с приставными полуколоннами и антаблементами тосканского ордера в первом и ионического ордера — во втором ярусе. Таким образом, в театре Марцелла мы впервые встречаемся с чрезвычайно характерной для римского зодчества многоярусной аркадой, образующей с ордером органическое целое. Эта архитектурная система найдет свое самое совершенное выражение в Колизее.

К 13 — 9 гг. до н.э. относится Алтарь Мира, сооруженный в Риме на Марсовом поле. Это прямоугольное сооружение (11,6 X 10,55 м, высотой в 6 м) представляет собой обнесенную стенами площадку, в центре

которой на ступенях поставлен алтарь. Стены снаружи и внутри покрыты рельефным орнаментом. В верхней части наружных продольных стен помещен фриз с изображением торжественной процессии, направляющейся к алтарю. В числе участников шествия — Август, члены его семьи, его приближенные, сенаторы и жрецы, изображенные с портретным сходством. На торцовой стене — аллегория благоденствия государства в правление Августа: богиня земли Теллус, ветры — Ауры, тучные стада. Композиция рельефов Алтаря Мира строится не на простой последовательности отдельных сцен, как в рельефе жертвоприношения на алтаре Гнея Домиция Агенобарба, а расчленена на отдельные сцены, сюжетно и ритмически связанные между собой. В пластическом отношении рельефы отличаются строгостью и



Статуя Августа с виллы



Статуя Августа в тоге. Мрамор

ясностью. Растительный орнамент, покрывающий всю стену ниже фриза, замечателен мастерским сочетанием декоративных качеств с реалистической трактовкой листьев и побегов аканфа. Динамичный, легкий и изящный растительный орнамент широко использовался в римском декоративном искусстве 1 в. н.э.

Ливии в Прима Порта. Мрамор. Начало 1 в. н. э. Рим. Ватикан.

В портрете времени Августа наряду с официальным придворным портретом, имевшим преобладающее значение, сохраняется и реалистическая линия портрета.

Примером официального портрета является статуя императора Августа из Прима Порта (близ Рима), относящаяся к 1 в. н.э. Август изображен в виде полководца, в панцире, с жезлом в левой руке; подняв правую руку, он обращается с речью к войску. Поза Августа проста и величава. Черты лица — широкий спокойный лоб, маленький рот, острый подбородок, слегка торчащие уши и небольшие зоркие глаза, передавая сходство, трактуются все же несколько идеализированно, так что облик приобретает облагороженный характер. В постановке фигуры, в обобщенной трактовке форм сказывается изучение произведений греческих скульпторов 5 — 4 вв. до н.э. Однако черты репрезентативности, присущие статуе Августа, и граничащая с холодностью строгость пластической формы — специфически римские качества. К статуе из Прима Порта по идее и стилевым особенностям близка найденная в Кумах и ныне находящаяся в Эрмитаже статуя Августа, представленного в виде Юпитера, восседающего на троне. Подобная идеализация и торжественная парадность образа, не свойственная прежде римскому портрету, представляет характерную черту официального портрета эпохи империи. Трактованные в более интимном плане портрет юного Августа, портрет жены Августа Ливии и другие памятники также отличаются чертами обобщенности и идеализации.

Несколько особняком стоит портретная статуя Августа в тоге (Лувр), выполненная в духе республиканских статуй тогатусов. Это произведение в значительной мере лишено холодности стиля придворного портрета — здесь больше чувства, мягче и живописнее трактовка формы.



*Статуя
Германика.
Мрамор. Конец 1
в. до н. э. Париж.
Лувр*



*Портрет Агриппы. Мрамор.
Начало 1 в. н. э. Париж. Лувр.*

Однако реалистические тенденции римского портрета гораздо отчетливее проявились в портрете сподвижника Августа — полководца и государственного деятеля Агриппы, в образе которого художник сумел передать большую силу воли, твердость и решительность. Портретная статуя Германика, полководца и политического деятеля (умершего в 19 г. н. р.), окруженного ореолом славы, дает величавый образ этого человека, изображенного обнаженным, как греческий герой. К этому же ряду примыкает портрет молодого человека из Национального музея в Риме и другие памятники.

Если в период правления Августа в Римском государстве поддерживалась видимость спокойствия и благоденствия, то при последующих императорах общественные противоречия начали обостряться, усилился произвол императора, участились конфликты императоров с сенатом, нарастало недовольство в низших слоях населения метрополии и в римских провинциях.



Колизей (амфитеатр Флавиев) в Риме. 75—82 гг. н. э

В строительной деятельности преемников Августа нередко сказывались личные вкусы или капризы императоров. В особенности этим отличался император Нерон, построивший так называемый «Золотой дом» — огромный дворцовый комплекс в центре Рима. В основе плана «Золотого дома» лежал увеличенный план загородной виллы. Широкое применение бетонных сводов обеспечивало перекрытие огромных залов без опорных столбов. Убранство «Золотого дома»

было необычайно пышно: он был отделан золотом, перламутром и драгоценными камнями. «Столовые имели потолки с обшивкой из слоновой кости, которая вращалась, дабы можно было сыпать сверху цветы, а сквозь трубки брызгать благовониями».

(Светоний, *Жизнеописание двенадцати цезарей* (Нерон, 31), 1933.). После падения Нерона дворец был разрушен, а развалины его впоследствии были засыпаны мусором и использованы в качестве субструкций для терм Траяна.



Колизей (амфитеатр Флавиев) в Риме. 75—82 гг. н. э. Общий вид.

Новый подъем архитектура переживает в период правления династии Флавиев (69 — 96). Одной из вершин римской архитектуры является амфитеатр Флавиев, или Колизей (75 — 82 гг. н.э.). Это огромное сооружение, вмещавшее около 50000 зрителей, предназначалось для гладиаторских боев и травли зверей. Размеры арены позволяли выпускать до 3000 пар гладиаторов одновременно. Характер зрелищ был крайне грубый и развивал в зрителях низкие и кровожадные инстинкты. Устройство игр было средством завоевания популярности и отвлечения римского населения от его реальных интересов; к этому средству прибегали императоры, полководцы, политические деятели.

В плане Колизей представляет собой эллипс (длина 188 м). В центре его находилась эллиптическая арена, отделенная высокой стеной от мест для зрителей. Вокруг арены, постепенно повышаясь, располагались разделенные широкими проходами места для зрителей, образующие четыре яруса. Места нижнего яруса были предназначены для императора и его окружения, сенаторов и т. п., затем последовательно шли ярусы для всадников и римских граждан, места последнего яруса занимали вольноотпущенники. В греческих театрах подобного размещения зрителей по социальным признакам не было; оно характерно именно для Рима. Места для зрителей были расположены на проходивших под ними мощных сводчатых галереях, одновременно служивших укрытием для зрителей во время дождя. Система галерей и множество входов способствовали быстрому заполнению и освобождению здания. Для защиты зрителей от солнца над всем амфитеатром на высоких мачтах, укрепленных на стене четвертого яруса, натягивался тент (веларий).

Внутреннее убранство Колизея изобиловало мраморными облицовками и стукowymi украшениями; в пролетах арок второго и третьего этажа, вероятно, помещались статуи. Колоссальное сооружение амфитеатра покоится на глубоких подвальных помещениях, использовавшихся в служебных целях: здесь были помещения для пребывания гладиаторов, для раненых и убитых участников игр, клетки для зверей.

«Фасад» Колизея представляет собой грандиозную трехъярусную аркаду; в качестве четвертого яруса над ней высится мощная каменная стена, расчлененная пилястрами коринфского ордера. В Колизее нашла свое наиболее совершенное выражение характерная для римского зодчества система объединения в одно органическое целое многоярусной аркады, составляющей своего рода каркасную конструкцию здания, и элементов ордера — полуколонн, примыкающих к арочным столбам и несущих антаблемент, назначение которого — отделять один ярус аркады от другого. Римский архитектор в данном случае применяет ордер не только как средство пропорционального членения фасада огромного по протяженности сооружения (длина Колизея по окружности свыше 520 л, высота — 48,5 м), но и как средство для выявления тектонических закономерностей, лежащих в основе архитектурного образа. Полуколонны и антаблемента образно выявляют конструктивное значение многоярусной аркады: примыкающая к арочному столбу полуколонна более красноречиво, нежели сам столб, выражает его опорное значение; в свою очередь антаблемент как бы усиливает несущую способность арки. Ширина арочных проемов и столбов в Колизее одинакова во всех трех ярусах, однако благодаря тому, что полуколонны нижнего яруса выполнены в формах строгого тосканского ордера, полуколонны среднего яруса — в формах более легкого по пропорциям ионического ордера, а полуколонны верхнего яруса — в формах нарядного коринфского ордера, создается необходимое для тектонической логики архитектурного сооружения впечатление постепенного убывания тяжести и облегчения верхней части здания. Помимо этого, элементы ордера повышают пластическую выразительность наружной «стены» Колизея.

Следует иметь в виду, что арки нижнего яруса (число их равно 80) служили входами в

здание; от наружных арок по радиальным направлениям шли сводчатые галереи, служившие опорами для рядов скамей амфитеатра; таким образом, композиционное построение величественного фасада наглядно передавало конструктивные особенности сооружения. Колизей в этом отношении дает замечательный пример органического единства конструкции здания и его архитектурного решения. Грандиозная многоярусная аркада нигде на своем огромном протяжении не нарушалась какими-либо иными формами, ни разу не прерывался ее строгий ритм; ни одна сторона постройки не выделена в качестве главного фасада — характер сооружения исчерпывающе раскрывался с любой из сторон; в этом смысле здание Колизея, подобно греческому периптеру, отличается замечательным композиционным единством и цельностью.



Арка Тита в Риме. 81 г. н. э

Колизей построен из туфа; наружные стены сложены из более твердого травертина. Кроме того, для конструкции сводов и стен широко использовались кирпич и бетон. Кладка выполнена с большим мастерством.

Другим выдающимся произведением времени Флавиев была триумфальная арка Тита, воздвигнутая в 81 г. в ознаменование взятия Иерусалима. Эта арка справедливо рассматривается как один из лучших образцов римской классической архитектуры императорского времени. Мощная по формам однопролетная арка

(ширина пролета 5,33 м) украшена колоннами с композитными капителями (по четыре колонны с каждой стороны). Колонны несут раскрепованный (то есть образующий выступы над капителями) антаблемент, над ним — высокий, строгий аттик с посвянительной надписью. Все сооружение (15,4 м в высоту) было задумано как своеобразный постамент для статуи императора Тита на квадриге (статуя не сохранилась). Арка Тита отличается от арок эпохи Августа большей монументальностью и пластическим богатством. Контрасты освещенных и затененных, выступающих и углубленных частей входят в художественный замысел памятника. Торжественному величию арки соответствуют и композитные капители колонн, примененные здесь, по-видимому, впервые. Композитная капитель, самая богатая и нарядная, представляет собой дальнейшее развитие ионической и коринфской капителей.



*Вид на Колизей через арку
Тита*

Свод внутри арки кассетирован и декорирован розетками. На стенах внутри арки — рельефы с изображением Тита и его войск, вступающих в Рим после победоносного окончания Иудейской войны. В рельефах разворачиваются сцены, исполненные движения, с фигурами, идущими не



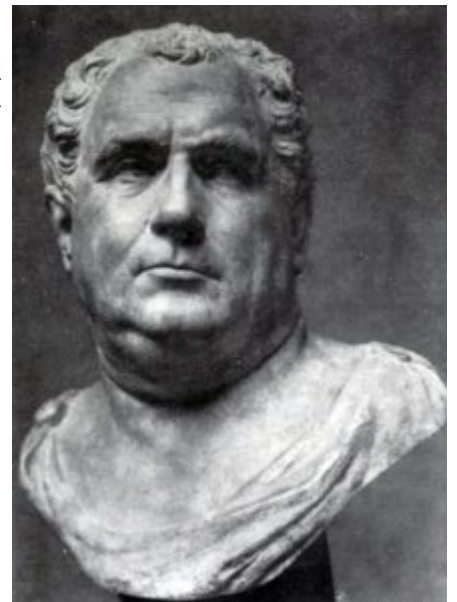
Триумф Тита. Рельеф с арки Тита в Риме. Мрамор. 81 г. н. э

вдоль фона, как раньше, а из глубины, по диагонали, в разные стороны, так что фон рельефа воспринимается как реальное пространство. Сильная выпуклость фигур, сложность ракурсов, боковое освещение способствуют живости изображения. В рельефах арки Тита раскрывается новое понимание этого вида скульптуры: в отличие от рельефов Алтаря Мира августовского времени рельефы арки Тита не только не утверждают плоскость стены, но даже разрывают ее, однако, поскольку архитектура арки отличается повышенной живописностью, рельефы объединяются с ней в единое образное целое.

Вторая половина 1 в. н.э., в частности период династии Флавиев, — время высоких достижений в римском портретном искусстве. Лучшие произведения этого периода соединяют в себе беспощадную правдивость в передаче натуры с более

многосторонней, нежели в республиканском портрете, образной характеристикой и развитым художественным обобщением. Если мастера идеализирующего портрета времени Августа обращались к греческому искусству 4 в. до н.э. (главным образом к кругу Леохара), то портретисты второй половины 1 в. опирались на достижения реалистических направлений эллинистического искусства.

В одном из лучших памятников римской портретной скульптуры — портрете императора Вителлия (Лувр) — с огромной яркостью воплощен исполненный важности и самодовольства облик этого императора, славившегося своим



Портрет Вителлия. Мрамор. 68—69 гг. н. э. Париж. Лувр.



Женский портрет времени Флавиев. Мрамор. Конец 1 в. н. э. Рим. Капитолийский музей.

обжорством. Глубок по характеристике портрет основателя династии Флавиев Веспасиана (Лувр), наглядно передающий известные нам по литературным источникам черты личности императора: практический ум, упорство, граничащий с цинизмом юмор. Еще более остро и резко дана портретная характеристика в найденном в Помпеях бронзовом бюсте банкира Цецилия Юкунда — душевная черствость и циничная расчетливость банкира показаны здесь с предельной наглядностью.

Портрет римлянки в модной высокой прическе из завитых локонов (Капитолийский музей) более тонок по характеристике; в нем нет резких акцентов, однако и здесь художник сохраняет всю меру реалистической правдивости: за благородной внешностью знатной римской дамы угадываются главные черты ее характера — эгоизм, душевная холодность. Этот портрет отличается большой технической изощренностью в обработке

мрамора, что особенно отчетливо видно в тонкой фактуре лица и в сложной обработке прически. Тонкостью характеристики и мягкостью скульптурной моделировки выделяется портрет юноши из Британского музея (Лондон).

Статуя императора Нервы может служить примером парадного монументального портрета второй половины 1 в. н.э. Император восседает на троне в позе Юпитера Громовержца. Поднятая рука, выдвинутая вперед и отставленная в сторону нога по системе перекрестного равновесия создают впечатление свободного, широкого движения в пространстве. Тяжелые и глубокие складки одежды усиливают впечатление объемности благодаря контрасту света и тени. Лицо Нервы портретно, это лицо старого, пресыщенного и усталого человека. Контраст между старческой головой и могучим телом объясняется чисто римским стремлением сочетать героизацию образа с индивидуальной трактовкой портрета.

Портреты времени Августа очень схожи по образной характеристике; в них передано главным образом чувство спокойного самообладания; они как бы замкнуты в себе — эмоциональная характеристика в них дана настолько сдержанно, что нередко образ кажется внутренне



Портрет юноши времени Флавиев. Мрамор. Конец 1 в. н. э. Лондон. Британский музей

бесстрастным. Нередко также в этих портретах Элементы односторонне понятой типизации идут в ущерб раскрытию индивидуальных черт характера модели. Напротив, мастера второй половины 1 в. н.э. и, в частности, флавиевского времени, стремящиеся к индивидуализации портретного образа, к более конкретной эмоциональной характеристике, оживляют лица портретируемых мимикой, подчеркивая, например, самодовольно-скептическую складку губ Вителлия, усмешку Веспасиана, гримасу Цецилия Юкунда. В августовских портретах моделировка лиц дается крупными обобщенными плоскостями, в портретах флавиевского времени преобладает сильная, энергичная лепка, образующая светотеневые контрасты. В построении лица во флавиевских портретах подчеркиваются элементы асимметрии; моделировка отличается особой телесностью, осязаемостью. Для августовских скульптурных портретов характерно спокойное композиционное построение с преобладанием основной фронтальной точки зрения; движение в них выражено лишь настолько, насколько оно необходимо для устранения впечатления скованности и неподвижности (в этом отношении мастера августовского времени следовали композиционным принципам греческого скульптурного портрета 5 — 4 вв. до н.э.). Отсюда характерное для августовских портретов впечатление сдержанной строгости. Построение флавиевских портретов носит более динамический характер: в них применяются повороты и наклоны, усложняющие и обогащающие пластическое решение и требующие обхода портретного бюста для восприятия его с различных точек. Благодаря указанным приемам портреты времени Флавиев в большей мере, нежели августовские портреты, производят впечатление реальной жизненности.

В 79 г. при извержении Везувия погибли города Помпеи, Геркуланум и Стабии. Внезапность этой катастрофы способствовала сохранению под слоем пепла и лавы всего, что не было сразу уничтожено огнем. Раскопки Геркуланума и Помпеи, ведущиеся с 18 в., дали богатейший материал для изучения римской культуры и искусства.

Помпеи — небольшой провинциальный город, существовавший несколько столетий. В основном город сложился в период республики. Его планировка свободна. В Помпеях имеется форум, переделанный в императорскую эпоху, большая прямоугольная площадь с храмом Юпитера типа этрусского храма с глубоким портиком и лестницей

перед входом, храмом Аполлона, храмом городских ларов и базиликой; тут же располагался овощной рынок с бассейном для рыб и множество лавок; кроме того, в городе было два театра, амфитеатр, термы, школа гладиаторов. В отдельных частях города улицы образуют довольно правильную сетку кварталов. Мостовые, выложенные из плит застывшей лавы, покрывают улицы; по краям проложены тротуары для пешеходов. Интересно, что на перекрестках на мостовой имелся ряд выступающих плит, по которым пешеходы могли бы проходить в дождь, не замочив ног. Эти камни расположены так, чтобы повозки могли проезжать, не касаясь их. Вдоль улиц шли водосточные каналы, закрытые сверху плитами. Существовала развитая система водопровода, фонтаны, из которых брали воду, а также большие цистерны для высоко ценившейся дождевой воды. Как во всех античных городах, улицы в Помпеях были очень оживленными. Бойко шла торговля на рыночной площади и в многочисленных лавках. Стенные росписи в одном из домов рисуют сцены городской жизни: мастерскую медника, башмачника, торговлю материями, уголок рыночной площади, где торговали горячей пищей и сладостями. На стенах улиц встречаются карикатуры и надписи, сделанные мальчишками — поклонниками актеров и гладиаторов.

Сохранившийся в доме Терентия Неона живописный портрет, вероятно, его родителей, рисует облик жителей Помпеи — простое крестьянское лицо мужчины с недоверчивым взглядом больших глаз и такое же простое, живое и умное лицо жены.

Превосходно характеризуют владельцев выложенные на полу домов богатых вольноотпущенников надписи: «Привет тебе, прибыль» или «Прибыль — радость».



*Серебряный сосуд из
Гильдесгеймского клада. 1 в. н. э.
Берлин*

Город, покинутый жителями, не успевшими ничего захватить, хранит в своих недрах бесчисленное количество бытовых предметов: посуды, мебели, украшений. Характерно, что даже такие вещи, как печки, ведра, столы, скамьи, были художественно украшены. Две руки,

которыми заканчивается ручка переносной печки, как бы греются. Другая ручка представляет борющихся гладиаторов.



*Серебряный сосуд из Боскореале. 1. в.
н. э. Париж. Лувр.*

Следует
отметить,

что римское
прикладное
искусство
достигло
очень
высокого
развития.
Резные,
чеканные
золотые и
серебряные
чаши,
роскошные
сосуды из
стекла,
оправленног
о в золото,
прекрасные
ткани
украшали
удобные и
красивые
дома
богатых
римлян. О
замечательн
ых
художествен
ных
качествах
изделий
прикладного
искусства
свидетельст
вуют
относящиес
я к 1 в. н.э.
серебряные
сосуды,
найденные в
Гильдесгейм
е и
Боскореале,
— блюда,

кубки,
кратеры с
рельефными
фигурными
изображени
ями и
растительны
м
орнаментом,
поразительн
ые по
красоте и
совершенств
у работы.



*Римская золотая монета с
портретом Октавии. Третья
четверть 1 в. до н. э. Берлин*

Жилые дома Помпеи республиканского периода, с
атриумом и перистилем, в период империи
перестраивались, расширялись, наполнялись
новыми предметами. Чтобы было теплее,
перистили начали застеклять.

Неотъемлемой частью декорации богатого
римского дома были

мозаичные
полы — от
простых
полов, в
которых
узор
выкладывал
ся белой
галькой на
цементно-
щебеночной
основе, до
тончайших
мозаик со
сложными
многофигур
ными
композиция
ми
(например,
известная



*Атриум дома Веттиев в Помпеях.
Третья четверть 1 в. н. э.*

мозаика,
изображаю
щая битву
Александра
Македонско
го с
персидским
царем
Дарием).
Имеются
мозаики с
рисунками
кубов в
перспектив
е, мозаики,
иллюзорно
воспроизво
дящие
очистки
фруктов на
гладком
полу,
мозаичные
изображени
я уток,
кошек, рыб
и др.



Жизнь римской городской бедноты, ремесленников в самом Риме протекала на узких улицах ремесленных кварталов; бедняки ютились в высоких домах (инсулах), густо населенных, построенных наспех. Жизнь в этих кварталах мастерски описана в сатирах Ювенала. Некоторые жилые здания достигали пяти этажей. Подобные дома были обнаружены при раскопках в Риме и в Остии, гавани Рима (2 в.).

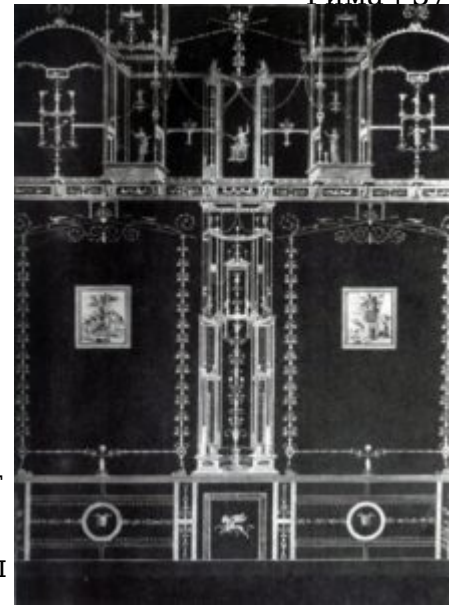
По-прежнему большую роль в римском искусстве 1 в. н.э. играла живопись. В

*Улица в Остии близ Рима.
Постройки 2—3 вв.*

этот период развиваются **третий и четвертый стили живописи.**

Третий помпейский стиль живописи

Третий помпейский стиль (конец 1 в. до н.э. — начало 1 в. н.э.) полностью соответствует несколько холодному и парадному стилю Августа. Росписи подчеркивают плоскость стены, украшенной лишь тончайшими орнаментальными мотивами, среди которых преобладают очень тонкие, нарядные колонны, более всего похожие на металлические канделябры, отчего третий стиль называют канделябрным. Помимо этой легкой архитектурной декорации в центре стены помещались небольшие картины мифологического содержания. Лучшие образцы росписей третьего стиля сохранились в «Доме столетней годовщины» и в Доме Лукреция Фронтиня. Египетские мотивы, встречающиеся в орнаментике третьего стиля, объясняются оживлением интереса к Египту в связи с его включением в состав Римского государства. В орнаментальную декорацию с большим мастерством вводятся натюрморты, небольшие пейзажи и бытовые сцены. Очень характерны гирлянды из листьев и цветов, написанные на белом фоне.



Помпейская роспись третьего стиля. Конец 1 в. до н. э. — начало 1 в. н. э

Наряду с этим в стеновых росписях широко применяется фреска, по существу не связанная со стеной и нарушающая ее плоскость (особенно в росписях четвертого стиля).



Третий стиль помпейской живописи, давший совершенные решения декорации стен, был предметом подражания в европейском искусстве 18 и начала 19 в.

Четвертый помпейский стиль живописи

Относящиеся ко второй половине 1 в. росписи четвертого стиля свидетельствуют о новых вкусах. Орнаментальная часть росписей приобретает характер фантастических архитектурных композиций, а картины, расположенные на центральных частях стен, имеют пространственный и динамический характер. Гамма красок пестра. Сюжеты по преимуществу мифологические. Множество неравномерно освещенных фигур, изображенных в бурном движении, усиливает впечатление пространственности. Живопись

Помпейская роспись четвертого стиля из Геркуланума. Третья четверть 1 в. н. э. Неаполь. Музей разрывает плоскость стены, расширяет пределы комнаты. Особенно высокого мастерства достигают росписи дома Веттиев в Помпеях, в частности фризы с изображением амуров, занятых различными ремеслами. Фигурки амуров написаны на тёмно-красном фоне быстрыми широкими мазками. Чрезвычайно декоративны летящие фигуры, изображенные на ярко-красном фоне.

Наряду с монументальной стеной живописью в эллинистическо-римский период существовала также и станковая, главным образом портретная, живопись. К сожалению, памятников римской портретной живописи в Италии почти не сохранилось, но мы можем в некоторой мере иметь представление о них по большой группе портретов, найденных в Египте.

Трехвековая эволюция римской живописи (от 2 в. до н.э. по 1 в. н.э.) свидетельствует о том, что римские художники продолжали и развивали отдельные принципы греческой живописи периода классики и эллинизма. Такие живописные проблемы, как изображение предметов, передача движения, вопросы композиции, света, цвета, перспективы, решались в римской живописи на уровне более развитом; имелись попытки передачи пространства, раскрытия человеческого характера в портрете, появились новые жанры: пейзаж, натюрморт, бытовые и культовые сцены.

Искусство Римской империи 2 в. н.э.

Для Римской империи 2 в. н.э. был периодом роста ее территории, подъема культуры и искусства и одновременно периодом усиления внешних и внутренних противоречий римского рабовладельческого государства. Уже во второй половине века эти противоречия становятся очевидными. Несмотря на принимавшиеся императорами меры, экономическое значение метрополии римской империи — Италии — стало падать; напротив, значение римских провинций неуклонно повышалось. В соответствии с этим возросло значение культуры многочисленных римских провинций — от Испании и Галлии на западе до Египта и Сирии на востоке. Восстания, вспыхивавшие во 2 в. в римских провинциях (в Киренаике, Египте, Иудее, Греции) и подавлявшиеся Римом с большой жестокостью, свидетельствовали о близости социального и политического кризиса римской рабовладельческой державы. Симптомы Этого кризиса нашли свое отражение в идеологии и культуре рассматриваемого периода, в распространении мистических восточных культов, например культа египетской богини Исиды, иранского божества Митры, в возникновении христианства.

Император Траян (98 — 117), один из самых талантливых полководцев и правителей, успешными войнами с даками на Дунае и с Арменией и Парфией в Азии добился нового притока рабов, пополнения государственной казны и нового расширения границ, на некоторое время притупив тем самым остроту наступавшего кризиса. Для правления Траяна характерно усиление единоличной власти императора, однако сам

Траян маскировал свое единовластие показным возрождением республиканских традиций и подчеркнутым вниманием к сенату. Эти тенденции нашли отражение в придворном портрете времени Траяна, образцы которого носят признаки прямого подражания стилю республиканского портрета. К типичным образцам портрета этого времени относятся скульптурные изображения самого Траяна, передающие энергичный и волевой облик императора; однако присущие этим портретам черты нарочитой стилизации, сухость и графичность скульптурного языка не позволяют отнести их к лучшим реалистическим достижениям римского портрета.

Архитектура времени Траяна, продолжая традицию времени Флавиев, обращается к наследию эллинизма.

Энергичная строительная деятельность Траяна связана главным образом с именем одного из наиболее выдающихся архитекторов Древнего Рима — Аполлодора Дамасского, сирийского грека, получившего блестящее образование на Востоке. Аполлодор состоял официальным архитектором и инженером Траяна. Он был автором двух трактатов — о выстроенном им самим грандиозном деревянном мосте через Дунай и об осадных машинах.

Аполлодором был построен форум Траяна со всеми сооружениями на нем. Это самый большой и роскошный из императорских форумов, наиболее зрелый по архитектурному решению. Входом в него служила триумфальная арка, за ней располагался большой двор (120 x 120 м) с портиками, за которыми боковые стены образовывали два полукружия; двор замыкала пятинефная базилика Ульпия, за ней следовала небольшая закругленная площадь со зданиями библиотек — латинской и греческой — и колонной Траяна между ними. В глубине площади, на той же продольной оси уже после смерти Траяна был построен храм, посвященный ему, как обожествленному императору.

К северо-восточному полукружию площади примыкал рынок с пятиэтажными монументальными торговыми зданиями, руины которых сохранились до нашего времени. Рынок Траяна интересен по своим архитектурным конструкциям с применением бетонно-кирпичной техники. В главном зале рынка применен трехпролетный крестовый свод.



Колонна Траяна в Риме. Фрагмент рельефа. Мрамор. Начало 2 в

Расположение всего архитектурного комплекса по одной оси, продольная направленность площади, замкнутой стоящим в глубине зданием, — таковы черты, характерные для предшествующих форумов. В форуме Траяна продольное движение умерялось закруглениями (экседрами), подчеркивающими поперечную ось форума, а также поперечным расположением базилики Ульпия. В центре площади стояла конная статуя Траяна из золоченой бронзы. Площадь была

вымощена плитами цветного мрамора. Облицовка стен форума с внутренней стороны также была мраморной. Экседры были украшены позолоченными изображениями трофеев. В портиках площади, в храме и в базилике помещалось множество статуй. Во внутреннем убранстве сочетались мраморные и гранитные колонны, крыша базилики была покрыта листами золоченой бронзы. Широкое применение колоннад и балочных перекрытий вместо римских сводов и арок являлось, вероятно, данью Аполлодора Дамасского греческой архитектуре.



Колонна Траяна в Риме. Фрагмент рельефа



Колонна Траяна в Риме. Фрагмент (нижняя часть колонны).

Из построек форума лучше всего сохранилась колонна Траяна (общая высота 38 м). Колонна, сложенная из круглых мраморных блоков, стоит на прямоугольном цоколе; полежащий на ионической базе ствол колонны высотой в 27 м покрыт спиральной лентой рельефа, образующей 22 витка; общая длина рельефа около 200 м, число изображенных на нем фигур — до 2500. На рельефе представлены походы Траяна в Дакию. Колонна заканчивается дорической капителью, над которой помещалась статуя Траяна.

Внутри колонна полая; в ней проходит винтовая лестница. В основании и колонны были замурованы урны с прахом Траяна и его жены. В 16 в. статуя



Колонна Траяна в Риме. Фрагмент рельефа.

Траяна
была
снята и
заменена
статуей
апостола
Петра.

Рельефы колонны Траяна представляют пример специфически римского скульптурного жанра — повествовательного исторического рельефа, в котором римская наблюдательность и склонность к назидательности находят свое полное выражение. История победоносных войн римлян с даками развернута в неторопливом повествовании. События показаны в реальной обстановке: медленно текут волны Дуная, на горизонте возвышаются римские сторожевые постройки, затем следуют столкновения римских войск с даками, ожесточенные схватки, пленные даки, охваченные огнем дома даков, наводка моста через Дунай, устройство лагерей, осады крепостей и многое другое. Эти сцены являются драгоценным источником для изучения эпохи, военного дела, костюмов, национальных типов. В изображениях подчеркивается мощь римского войска, во главе которого во всех наиболее трудных положениях находится Траян. Изображение Траяна помещено на колонне девяносто раз.



Гардский мост (акведук) в Ниме (южная Франция). 1 или 2 в. н. э.

В некоторых случаях скульптор прибегает к аллегорическим фигурам: чтобы показать, что наступила ночь, вводится большая фигура женщины с лицом, закрытым покрывалом; Дунай поясняется фигурой величественного старца, поднимающегося из волн. В стиле рельефов чувствуется некоторая архаизация, особенно ощутимая по сравнению с рельефами арки Тита. В целях наиболее полного и ясного изображения события близкие и дальние предметы даны с одинаковой четкостью и в том же масштабе, поэтому фигуры расположены одна над другой. Все фигуры имеют резкие линейные контуры. Отчетливость и выразительность изображений увеличивались применением полихромии.

Однако в лучших памятниках монументальной скульптуры времени Траяна черты архаизации отсутствуют. Так, статуи пленных даков с арки Траяна дают пример не только правдивой передачи этнического типа и внешней характеристики даков, но и глубокого проникновения в образ, показа чувства трагической безысходности, которым охвачены пленные.

К первым десятилетиям 2 в. относятся замечательные инженерные постройки римлян — многоярусные акведуки в Сеговии (Испания) и так называемый Гардский мост близ Нима (Франция) или великолепно сохранившийся и действующий до нашего времени мост в Алькантаре через реку Тахо (Испания). Эти сооружения отличаются не только грандиозными размерами (например, высота Гардского моста достигает почти 49 м, длина моста в Алькантаре — 200 м, высота — 45 м), но и огромной силой художественного воздействия, достигнутой благодаря органической связи с ландшафтом, продуманному пропорциональному построению и замечательной по красоте кладке массивных квадров гранита.

Преемник Траяна Адриан (117-138) был вынужден отказаться от завоеваний и придерживался оборонительной политики. При Адриане на границах империи сооружались огромные по протяженности оборонительные валы, сохранившиеся кое-где (например, в Англии) и до нашего времени. В личности Адриана проявились качества, необычные для римского императора и чрезвычайно показательные для новой эпохи. Адриан получил широкое образование, он страстно любил искусство, особенно греческое, и сам выступал в качестве архитектора. Римские традиции ему были чужды; он не любил Италии и мало жил в Риме, проводя большую часть своего правления в путешествиях по римским провинциям. Он посетил Британию, Галлию, Германию, Испанию, Африку, Малую Азию, был на островах Эгейского моря и на берегах Евфрата. Его сопровождали художники, архитекторы, инженеры, землемеры. Он восстанавливал памятники старины, закладывал новые города. Особым его вниманием пользовалась Греция; в Афинах

Адриан прожил несколько лет и отстроил новую часть города.



В эпоху Адриана был построен (на месте сгоревшего Пантеона Агриппы) Пантеон — храм всех богов (около 125 г.), один из замечательнейших памятников архитектуры.

Пантеон представляет собой новый тип храмовой постройки. Само назначение его предопределило поиски особенно монументального архитектурного образа. В римском храмовом

Пантеон в Риме. Около 118—125 гг.

зодчестве до того господствовали варианты периптеральных форм, главным образом типы псевдопериптера и моноптера (храм с круглой cellой, обнесенной по кругу же портиком). И в том и в другом случае наружный облик здания как составной элемент архитектурного образа имел (как и в греческих храмах) несравненно более важное значение, нежели интерьер здания. В Пантеоне впервые поставлена и решена новая задача — создание монументального храмового сооружения, в образной структуре которого главную роль должно играть обширное внутреннее пространство.



Пантеон. Внутренний вид

Пантеон представляет собой громадную ротонду, увенчанную грандиозным куполом. Наружный вид храма отличается подчеркнутой простотой. Большую часть окружности ротонды составляет глухая стена: только входная сторона, отмеченная мощным портиком, как бы предвещает всю значительность архитектурного образа храмового интерьера, воспринимаемого с особенной остротой по контрасту со сдержанностью архитектурных форм наружного облика здания.

Вошедший в храм зритель оказывается внутри грандиозного подкупольного пространства. Гигантские размеры сооружения (высота храма — 42,7 м, внутренний диаметр купола — 43,5 м) в соединении с гармоническими пропорциями и благородной красотой архитектурных форм создают впечатление исключительной силы. Воспринимаемый как своеобразное подобие небесного свода громадный купол, господствующий над обширным пространством ротонды, — такова образная и композиционная тема, призванная воплотить идею сооружения храма, посвященного не одному какому-либо божеству, а всем богам. Пространство в cellах периптеральных храмов обычно расчленялось рядами колонн; в Пантеоне же благодаря тому, что купол опирается непосредственно на стены, огромное по объему внутреннее пространство храма, не нарушаемое никакими дополнительными опорами, приобретает исключительное единство и целостность, а центрическая форма ротонды и полусферическое перекрытие придают ему черты гармонической завершенности. При этом внутреннее пространство храма не изолировано от внешнего мира: сквозь большое (диаметром в 9 м) круглое отверстие в центре купола — единственный источник освещения храма — видно голубое небо; через это же отверстие в храм проникают солнечные лучи, образующие сноп света, перемещающийся в соответствии с движением солнца. Таким образом, грандиозное купольное сооружение, само по себе образно выражающее идею царящего над землей небесного свода, словно становится связанным с движением небесного светила.

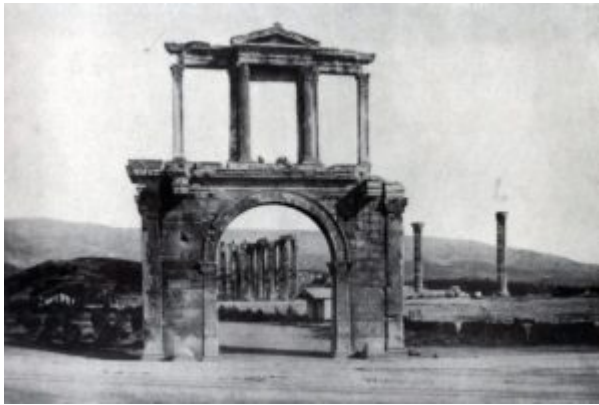
Тектоническое построение храма отличается чрезвычайной ясностью. Снаружи огромный барабан ротонды расчленен тягами на три яруса; два нижних яруса

соответствуют членениям стены в интерьере. Плоский купол опирается на верхнюю часть третьего яруса, которому внутри здания соответствуют два нижних ряда кассет, удлиняющих купол и придающих ему вид правильной полусферы (Реставрационные работы, проводившиеся в Пантеоне в 30-х годах 20 в., показали, что господствовавшие в науке представления о конструкции его купола ошибочны. До тех пор предполагали жесткую каркасную конструкцию из кирпича и считали, что купол опирается на верх 2-го яруса, а 3-й ярус ротонды только сдерживает распор купола и скрывает от зрителя значительную часть его. Реально же кирпичного каркаса в куполе нет; купол имеет форму плоской скупы, покоящейся на 3-м ярусе.). Внутри храма стена делится на два яруса. Нижний ярус в целях пространственного обогащения интерьера и выявления тектонической структуры опорной части здания симметрично расчленен шестью высокими нишами, фланкированными пилястрами и отделенными от подкупольного пространства коринфскими колоннами (седьмая, самая большая, ниша находится против входа и не отделена колоннами). В нишах и в эдикулах между ними помещались статуи. Колонны и пилястры поддерживают антаблемент, отделяющий нижний ярус стены от верхнего. Этот верхний ярус был расчленен мелкими пилястрами и небольшими нишами в форме глухих окон. Над антаблементом верхнего яруса возвышается купол, разделенный пятью кольцевыми рядами глубоких кассет, перспективно уменьшающихся по направлению к центру купола. Кассеты создают у зрителя ощущение массы и толщи купольного перекрытия, и вместе с тем кажется, что они облегчают его, хотя на самом деле это лишь декорация, не соответствующая конструкции купола, но абсолютно оправданная идеей цельности оформления внутреннего пространства.

Пропорции Пантеона отличаются исключительным совершенством. Диаметр ротонды почти равен высоте храма, купол изнутри представляет собой точную полусферу. Пропорции интерьера рассчитаны на постепенное облегчение архитектурных форм в верхних частях здания. Благодаря такому решению достигнута особая гармония архитектурного образа. Внутреннее убранство храма — мраморные облицовки и стукковые украшения — было необычайно торжественно. Снаружи первый ярус ротонды был облицован мрамором, два верхних яруса оштукатурены. Здание дошло до нас, в общем, в хорошей сохранности, но наружная и внутренняя отделка не сохранилась, изменено было архитектурное решение второго яруса стены внутри храма, исчезли бронзовые скульптуры, украшавшие фронтоны портика.

Пантеон построен из кирпича и бетона. Стены ротонды покоятся на бетонном фундаменте глубиной 4,5 м и толщиной 7,3 м. Толщина стен — 6,2 м. Внутри стен имеются пустоты для облегчения их веса. Для прочности стен и правильного распределения сил тяжести и распора применена строго продуманная система больших и малых кирпичных арок и поперечных перемычек, придающих жесткость стенам. Самый купол по конструкции подобен стене и сложен из горизонтальных слоев бетона, прослоенного большими двухфутовыми кирпичами. Опорная стена и нижняя часть купола пронизаны пустотами и снабжены кирпичными арками, которые образуют целую систему и позволяют равномерно загрузить опорные части. Цельность архитектурного образа, совершенство пропорций и мастерство

конструктивного решения храма позволяют предполагать, что строителем его мог быть Аполлодор Дамасский. Историко-художественное значение Пантеона исключительно велико. Для архитектуры последующих эпох Пантеон навсегда остался одним из самых совершенных образцов центрического здания, увенчанного куполом, и одновременно — примером блестящего решения задачи создания сооружения с обширным внутренним пространством. Пантеон является примером замечательного единства глубокой образной идеи и архитектурных форм ее выражения и, наконец, одним из самых высоких достижений строительной техники античной эпохи. Остальные постройки эпохи Адриана по стилю коренным образом отличаются от Пантеона — в них проявляются уже черты эклектизма.



Арка Адриана в Афинах. Около 130 г.

Очень характерным памятником этой эпохи являлся храм Венеры и Рому (121 — 135), построенный по проекту самого Адриана. Храм представлял собой большой периптер коринфского ордера (166 м в длину). Поперечной стеной храм был разделен на две веллы с нишами для статуй — Венеры в одной целле и Рому — в другой. В этом сооружении были механически соединены греческие и римские архитектурные формы. Здание имело двускатное перекрытие, при этом целлы и пронаосы были перекрыты коробовыми сводами. Историк Дион Кассий передает, что, когда Адриан послал план храма Аполлодору Дамасскому, тот отметил, что статуи слишком велики по отношению к нишам: «Если богиня захочет встать, то не сможет Этого сделать». За смело высказанное суждение Аполлодор был казнен.

В Афинах Адриан достроил громадный храм Зевса Олимпийского, начатый строительством еще в 6 в. до н.э.) воздвиг арку, отделяющую новую часть Афин от старого города. Это двухъярусное сооружение, в котором соединяются полуциркулярная римская арка в нижнем ярусе с помещенным вместо аттика легким сквозным греческим портиком. Такое сочетание разнородных элементов типично для вкусов времени Адриана.

Явно эклектический характер имела архитектура виллы Адриана в Тибуре (Тиволи). На большом пространстве были живописно разбросаны постройки, воспроизводившие знаменитые архитектурные памятники Греции и Египта, роскошные жилые помещения, термы, театр, картинная галерея, библиотеки. Наиболее интересны из построек так называемая «Пьяцца д'Оро» — большой перистиль и примыкающий к нему большой купольный зал, отличающийся сложным пространственным построением и новой, «зонтичной» формой купола.



*Голова колоссальной
статуи Антиноя в виде
Диониса. Мрамор.
Первая половина 2 в.
Рим. Ватикан*

В последние годы жизни Адриана была начата постройка грандиозного мавзолея, законченного уже после смерти императора. Круглое в плане, это сооружение по типу восходит к этрусским тумулусам. Оно представляло собой поднятый на массивный подиум и окруженный колоннадой низкий цилиндр диаметром 64 м с небольшой погребальной камерой внутри. Здание имело конусообразное завершение и было увенчано статуей Адриана на квадриге. В средние века мавзолей был перестроен в крепость и получил название замка св. Ангела.

Для римской скульптуры 2 в. чрезвычайно показательное увлечение греческим искусством. Особенно сильно греческое воздействие проявилось в придворном искусстве времени Адриана. К этому периоду относятся бесчисленные статуи любимца Адриана, прекрасного юноши Антиноя, утонувшего в Ниле и обожествленного после смерти. Антиной обычно изображался обнаженным, наподобие греческого атлета, однако попытки воплощения образа в духе греческого эстетического идеала неизбежно носили чисто внешний характер. Римский скульптор в данном случае не идет дальше поверхностной идеализации. В образе Антиноя нет ничего героического, напротив, подчеркнуты лирические черты — грусть, задумчивость. Тело его изнеженно, мускулатура лишена упругости. Несмотря на техническое мастерство, подобные произведения не могут скрыть бесплодности этого академического и Эклектического направления.

Интерес к греческому искусству выражался в большом спросе на греческие статуи или копии с них. Именно римской скульптуре 2 в. (главным образом времени Адриана и Антонинов), оставившей огромное количество копий с греческих оригиналов и тем самым сохранившей для нас исчезнувшие памятники, мы во многом обязаны нашим знанием искусства Древней Греции. Однако копии не были вполне точными, в них также сказались вкусы того времени: в измененных и переработанных деталях, в характере пластической моделировки, в фактуре. Моделировка в римских копиях обычно несравненно суше, нежели в греческих подлинниках; кроме того, во 2 в. римляне применяли в копиях полировку поверхности мрамора, что в значительной мере лишало скульптуру жизненности и свежести.

Во второй половине 2 в. кризис Римской империи становится все более явственным. Даже у представителей правящего класса уверенность в будущем сменяется разочарованием, чувством безысходности. Отражающая эти настроения стоическая философия получает широкое распространение; интересно, что крупным философом стоического направления был император Марк Аврелий (161 — 180). Ноты пессимизма звучат в его сочинении «Наедине с собой». «Время человеческой жизни — миг; ее

сущность — вечное течение; ощущение смутно, строение всего тела бrenно; душа неустойчива, судьба загадочна, слава недостоверна», — говорит он. «Ничтожна жизнь каждого, ничтожен тот уголок земли, где он живет, ничтожна и самая долгая слава — посмертная». Уход в свой внутренний мир, презрение к наслаждениям и страданиям, безропотное ожидание смерти — таков, по мнению стоиков, единственно верный для человека путь.

В искусстве периода Антонинов главное место занимает скульптурный портрет, представляющий важный этап в общем развитии римского портрета.



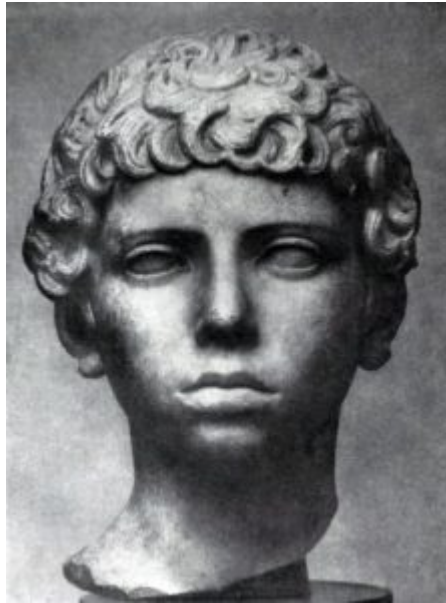
*Портрет сириянки.
Мрамор. Время Антонинов.
Вторая половина 2 в.
Эрмитаж*

В портрете антониновского времени прежде всего бросается в глаза изменение самого типа знатного римлянина. Прежние грубоватые, энергичные, волевые лица исчезают. Например, облик Марка Аврелия, изображения которого принадлежат к наиболее характерным образцам портрета этого периода, напоминает внешними чертами образы греческих философов (римляне в это время пытались подражать костюму и прическе древних греков). В портретной характеристике образа главный акцент перенесен на внутреннюю одухотворенность, на передачу состояния созерцательности. Впервые римские художники обратились к внутреннему миру человека, впервые они попытались выразить его чувства, его душевное состояние. В создании настроения созерцательности важную роль играет выражение глаз: для антониновского портрета чрезвычайно характерны слегка опущенные тяжелые верхние веки, прикрывающие радужную оболочку и зрачок. С этого времени радужная оболочка и зрачок, не изображавшиеся ранее средствами скульптуры, начинают передаваться глубокими врезами. Слегка затуманенный взгляд создает впечатление погруженности в себя, утомления, разочарования. Столь же типично для портрета времени Антонинов применение контрастного сопоставления фактуры лица и прически. Обрамляющие лицо прическа и борода, обработанные глубокими врезами бурава, образуют сложную живописную игру темных и светлых пятен, в то время как лицо, в обработке которого применена полировка, кажется светящимся изнутри, что усиливает впечатление одухотворенности.

В Эрмитаже хранится относящийся к этому времени так называемый портрет сириянки, видимо, придворной дамы восточного происхождения. В этом прекрасном портрете правдивость в передаче внешних черт со всеми особенностями восточного этнического типа соединяется с глубокой внутренней характеристикой. Здесь создан

обобщенный тип человека утонченной поздней античной культуры — образ, в котором изысканность и тонкая нервность соединяются с едва уловимым оттенком грусти; но этот едва

уловимый оттенок чувства выражен художником так, что зритель воспринимает его не только как определенное качество модели, но как настроение, характеризующее целую эпоху.



Портрет мальчика-ливийца. Мрамор. Время Антонинов. 2 в. Берлин

Вершины одухотворенности искусство антониновского времени достигает в портрете бородатого варвара из Афинского музея, поразительном по благородству облика и духовной красоте. Это произведение несет в себе высокое этическое содержание. Обобщенность образной характеристики, тонкость художественного мастерства, сложность и богатство пластического решения позволяют предположить, что автором афинского портрета был греческий мастер. Близок к этому произведению по своеобразному подходу к модели замечательный портрет негра из Берлинского музея. Характерность этнического типа не заслоняет здесь внутреннего содержания образа; с большой художественной силой выражено чувство печали, которым полны широко раскрытые глаза негра. К лучшим произведениям относится также портрет мальчика-ливийца из Берлинского музея.



Портрет негра. Мрамор. 2 — начало 3 в. Берлин

К сожалению, портрет антониновского времени недолго удержался на таком высоком уровне. Установившиеся стилевые приемы, способствовавшие созданию образов определенного типа, начали применяться в портретах самых разных лиц, без различия их индивидуальности, что в конечном счете привело к господству шаблонной схемы. Все сильнее нарастали в антониновском портрете черты болезненности, появились признаки манерности. К концу правления Антонинов относятся такие бессодержательные и антихудожественные произведения, как портрет императора Коммода в виде Геракла, в котором сделана попытка чисто внешне понятыми приемами антониновского искусства создать репрезентативный образ.



Портрет юноши. Мрамор. Времена Антонинов. Вторая половина 2 в. Берлин.



Конная статуя Марка Аврелия. Бронза. Около 170 г. Рим. Капитолийская площадь

От времени Антонинов до нас дошел бронзовый памятник Марку Аврелию, установленный в 16 в. на Капитолийской площади в Риме. Как единственный образец античного конного памятника, это произведение пользовалось в последующие столетия — вплоть до 19 в. — большой славой. Однако не следует забывать, что характерные для антониновского искусства черты пассивности, созерцательности образа имеются и в этом произведении и находятся в противоречии с героической идеей, воплощать которую призван конный памятник.

В рельефах второй половине 2 в. сравнительно с рельефами эпохи Адриана больше жизни, они разнообразнее по содержанию, интереснее по пластическому решению. Примером могут служить рельефы мраморного, саркофага из бывшего собрания Уварова (Музей изобразительных искусств имени Пушкина) с изображением бога вина Вакха, его спутников — силенов, сатиров, менад и опьяневшего от вина Геркулеса. Хотя образ Вакха вносит в изображение известную торжественность, многие детали — поза и выражение лица Геракла, шалости маленьких сатиров, эпизод вынимания занозы одним сатиrom у другого — исполнены юмора. Рельеф высокий, широко

применяется бурав, усиливающий игру светотени. Фигуры, выступающие на затененном фоне, связываются в общее декоративное целое.

Искусство римских провинций 2 — 3 вв. н.э.

В истории искусства Древнего Рима значительное место занимает искусство провинций, расцвет которого относится ко 2 — 3 вв. н.э.

Западные провинции — Испания, Галлия и другие — были сильно романизированы. Народы этих стран в полной мере ощутили огромную тяжесть римского завоевания. Вместе с тем эксплуатация римлянами естественных богатств этих стран, строительство дорог, возникновение городов способствовали развитию торговли и ремесел, распаду родового строя и, в конечном результате, — экономическому и культурному подъему.

Наиболее романизированные галльские и германские племена достигли в области изобразительного искусства значительных успехов. Достойны внимания многочисленные солдатские надгробия, рельефы с изображением купцов, ремесленников, кузнецов и виноделов, а также с мифологическими и культовыми изображениями. На одном из монументальных надгробных памятников в Игле (близ Трира, 1 — 2 вв. н.э.) имеется ряд рельефов с изображением колонов, приносящих дары помещику, хлебопека у мучного ларя и у печи и др. Траптовка фигур очень обобщенная, контуры обведены темной краской.

Ко времени расцвета галло-германского искусства (3 в. н.э.) относится найденный близ Мозеля рельеф с изображением группы крестьян-виноделов, плывущих в лодке, нагруженной бочками с вином. Несмотря на то, что рельеф сильно пострадал от времени, выразительность, даже портретность лиц, грузность и сила фигур видны достаточно ясно.

Художники западных провинций, уступая в техническом мастерстве римским художникам, достигали тем не менее большой выразительности образов. Новым сравнительно с римским искусством явилось внимательное отношение художника к простым людям, попытка передать их внутренний мир. Это новое качество проникает в позднеримское искусство.

Возрастание значения римских провинций нашло свое отражение и в архитектуре. В Сирии, Северной Африке, Галлии, Испании появились крупные сооружения и целые архитектурные комплексы, в которых особенности римского зодчества нередко соединялись с местными традициями, проявившимися как в принципах композиции и архитектурных формах, так и в строительной технике.

Римское завоевание стран эллинистического Востока имело большое прогрессивное значение, так как включение этих стран в состав римского государства было выходом из тупика, из кризиса, которым закончилось существование эллинистических

государств. Это был последний экономический и культурный подъем на основе рабовладельческого способа производства. Правда, этот последний этап сопровождался ухудшением положения широких масс населения. Непрерывно росло богатство одной общественно-социальной группы и обнищание другой.

Мощный размах архитектурного строительства, отвечающий величию мировой римской державы, получил особенную внушительность в Сирии. Архитектурные комплексы Баальбека и Пальмиры возникли здесь в период экономического подъема в результате взаимодействия древневосточной, греческой и римской культур. Богатство форм, огромные размеры зданий, грандиозность ордеров, живописность решений, основанных на контрастах света и тени, чрезвычайно эмоциональный характер архитектуры — все это является новыми чертами, обогатившими архитектуру античности.



Одним из интереснейших архитектурных комплексов является архитектурный ансамбль Гелиополя в Сирии (ныне Баальбека в Ливане). В отличие от римской бетонно-кирпичной архитектуры архитектура Баальбека — каменная. Здания состоят из крупных тесаных блоков, сложенных насухо.

Ансамбль баальбекских храмов открывался портиком пропилеи, к которому вела высокая и очень широкая монументальная лестница. За пропилеями следовал шестиугольный двор, окруженный колоннадой и напоминавший гигантский перистиль, за ним открывался прямоугольный главный двор огромных размеров, окруженный с трех сторон колоннадой. Этот двор замыкался поставленным на высоком искусственном основании

Ансамбль Баальбека. Реконструкция.

Большим храмом, который доминировал над всем ансамблем. Рядом с главным двором помещался Малый храм, а несколько поодаль, вне общей композиции — Круглый храм. Весь комплекс был построен в 1 — 3 вв. н.э. Впоследствии сооружения сильно пострадали от землетрясения.



Круглый храм в Баальбеке. Середина 3 в

Большой храм, или храм Юпитера — один из крупнейших храмов древности — был выстроен в форме псевдодиптера с 10 колоннам и по фасаду и 19 колоннам и по продольным сторонам. О его грандиозных размерах свидетельствуют шесть сохранившихся коринфских колонн — гранитных монолитов

Малый храм (храм Вакха) в Баальбеке. Северная стена целлы. Середина 2 в.

в высотой
около
19,6 м и
диаметро
м около 2
м. Малый
храм
(храм
Вакха)
сохранилс
я лучше;
он
представл
яет собой
периптер
коринфск
ого
ордера,
равный по
размерам
Парфенон
у. Стены
целлы
Малого
храма
трактован
ы с
повышенн
ой
пластичн
остью:
выступаю
щие из
стен
полуколо
нны
большого
ордера
увенчаны
богатыш
им
резным
раскрепов
анным

антаблементом, промежутки стены между колоннами обогащены располагающимися в два яруса арочными нишами и эдикулами, в которых стояли статуи. Подобное решение стены, дающее сильную игру светотени, в сочетании с чрезвычайно богатым декором производило впечатление исключительной живописности. Еще более пластически сложными формами обладает сохранившийся лучше других небольшой Круглый храм. Здесь тип круглого храма, характерный для римского зодчества, получает иное истолкование. Круглая целла окружена шестью колоннами, несущими сильно раскрепованный антаблемент криволинейных очертаний, причем колонны расставлены так редко, что портик перестает быть главной архитектурной темой; архитектурный эффект постройки основывается на взаимных контрастах портика и массива самой целлы, обогащенной нишами со статуями (ныне утраченными).



*Большой храм (храм Юпитера) в Баальбеке.
Портал. 1 в.*

В комплексе храмов Баальбека наряду с принципами римской архитектуры нашли свое отражение и элементы восточной традиции. Принцип чередования храмовых дворов, окруженных колоннадами, так же как и техника тесаного камня, восходит к египетскому зодчеству; богатство архитектурного и скульптурного декора, узорная орнаментика тоже близки традициям архитектуры Востока. Отдельные архитектурные мотивы и элементы, применявшиеся в баальбекских храмах, — большой ордер, пластическая трактовка стены — нашли развитие в архитектуре нового времени.

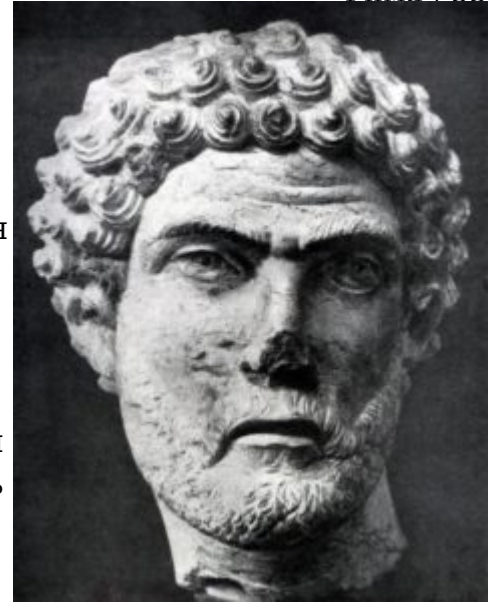


Грандиозным размахом отличаются постройки в Пальмире (Сирия). Развалины храма Баала, руины главной улицы с колоннадами по обеим ее сторонам длиной в 1135 м, насчитывавшими сотни коринфских колонн десятиметровой высоты, монументальными арками и тетрапилонами (воротами, имеющими входы не на две, а на четыре стороны) производят величественное впечатление. Характерно, что в колоннаде главной улицы к середине ствола каждой колонны была прикреплена

Пальмира. Главная улица. 1—3 вв.

консоль со статуей. Подобное понимание ордера и общая перегрузка комплекса произведениями скульптуры — черты восточной архитектуры.

К рассматриваемой эпохе относятся надгробные портретные скульптуры Пальмиры (В Эрмитаже имеется хорошее собрание пальмирских рельефов). Это обычно известняковые плиты с горельефным полуфигурным портретом умершего (примером их может служить женское надгробие из Пальмиры в Музее изобразительных искусств имени Пушкина или мужская голова). Изображения обычно строго фронтальны; очень большие, миндалевидные глаза широко раскрыты, брови, веки, зрачки вырезаны сухими линиями, поверхность лица не проработана, дана упрощенно; руки условно обобщены, складки одежды сухи и графичны. На плите обычно помещается надпись на греческом или, чаще, на арамейском языке — имя умершего и сожаление о нем: «увы, увы».



Мужская голова из
Пальмиры. Известняк. 3 в.
Копенгаген. Нью-
Карлсбергская глиптотека.



Тимгад. Основан в 100 г. Общий вид
города.

В старых малоазиатских центрах в этот период также возникают интересные архитектурные памятники, как, например, библиотека в Эфесе, рынок в Милете, театр в Аспенде, колонные портики Антиохии и др.

Интенсивный характер приняло экономическое и культурное развитие и в южных провинциях, в Северной Африке.

В Северной Африке (Алжир) сохранились руины целостного городского комплекса — Тимгада, заложенного Траяном на скрещении торговых путей. В основу планировки Тимгада был положен план римского военного лагеря. Общие очертания города приближались к квадрату; улицы пересекались под прямым углом, образуя правильную сетку кварталов. Главные магистрали вели к расположенному в центре города форуму; на всем их протяжении тянулись крытые портики, в тени которых пешеходы находили

спасение от жарких лучей африканского солнца. На форуме, представлявшем собой окруженную колоннадой прямоугольную площадь, помещались административные и торговые постройки и здание базилики. К югу от форума находились театр и термы, к северу — библиотека. Вскоре город вышел из старых границ; за городской чертой были построены Капитолий, большие термы, дома богачей. Из построек Тимгада лучше всего сохранилась арка Траяна. Заслуживает упоминания комплекс города Лептис Магна, а также ряд вилл.



Портрет пожилого римлянина из Фаяума. Вторая половина 1 в. Москва. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина

Присоединение Египта к римскому государству не повлекло за собой для страны сколько-нибудь существенных изменений, только эксплуатация стала еще тяжелее и привела, в конце концов, Египет к полному упадку. В области искусства в первые века нашей эры продолжалось то же эклектическое направление, которое сложилось в эпоху эллинизма. Комплекс храмов на острове Филэ — образчик этого направления. Киоск Траяна (начало 2 в. н.э.) на острове Филэ может служить примером этого смешения египетских и античных форм уже римского времени.

Мировое значение имеют найденные в Египте фаюмские портреты, называемые так по месту находки большинства из них в оазисе Фаям. Обычай, возникший в Египте, вероятно, среди эллинизированной верхушки египетского общества, — класть на мумию написанный красками портрет вместо обычной маски — способствовал сохранению этих портретов. Дошедшие до нашего времени портреты представляют большую ценность как редчайшие образцы античной станковой живописи. Развитие фаюмского портрета происходит в 1 — 3 вв. н.э. Портреты исполнялись на тонких деревянных дощечках в технике энкаустики (то есть восковых красок), в

смешанной технике восковых красок с темперой и, наконец, одной темперой. В Музее изобразительных искусств имени Пушкина и в Эрмитаже имеются уникальные памятники этого рода.

Портрет пожилого римлянина из собрания Музея изобразительных искусств, выполненный в технике энкаустики на деревянной доске, представляет собой одно из наиболее выдающихся произведений второй половины 1 в. н.э. Лицо обращено к зрителю почти в фас, но плечи довольно резко повернуты влево; благодаря этому повороту усиливается впечатление пространственности. Худое лицо с морщинистым лбом, впалыми щеками, выступающими скулами и запавшим ртом вызывает в памяти республиканские портреты. Художник не остановился на внешнем сходстве, он сумел передать суровый характер римлянина, во взгляде холодных светлых глаз чувствуется твердая воля. Живописная манера отличается смелостью и свободой и свидетельствует о развитом чувстве цвета у художника, применяющего, например, цветные тени (голубой мазок на щеке).



*Портрет юноши в
золотом венке из
Фаюма. 2 в. Москва.
Музей
изобразительных
искусств им. А. С.
Пушкина.*

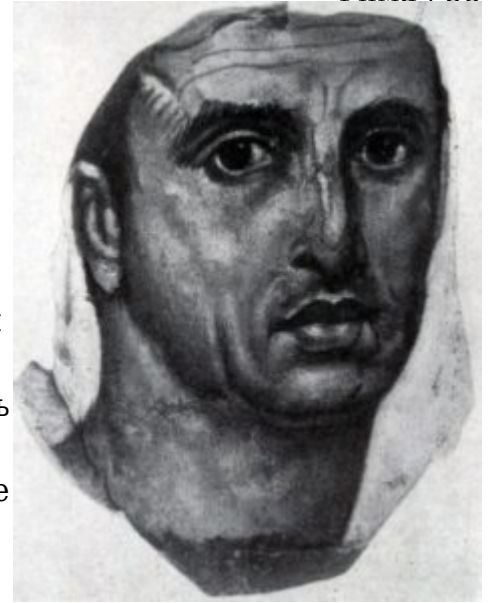


Ко 2 в. н.э. относится превосходный портрет юноши в золотом венке из собрания Музея изобразительных искусств. Облику красивого юноши приданы черты мягкого лиризма. По сравнению с портретом пожилого римлянина живопись здесь более мягкая, яркие цвета приглушены и объединены в общий тон.

Наряду с портретами этого направления существовало местное направление, в котором

*Портрет
молодой
женщины из
Фаюма. 1 в.
Страсбург.
Университет*

римско-эллинистические черты соединялись с местными, египетскими. К лучшим образцам местного искусства принадлежит женский портрет в Страсбургском университете, изображающий, видимо, одну из представительниц эллинизированной верхушки египетского общества. Фронтальное положение лица и фигуры и преувеличенно большие глаза — характерные черты местного портрета. С течением времени портреты этого направления все более схематизировались, в них нарастали черты условности, манера письма становилась сухой и графичной. Написаны эти портреты по большей части темперными красками. В 3 в. местное направление приходит в упадок.



Мужской портрет из Фаяума

Раскопки в Дура-Европос (на правом берегу Евфрата) открыли еще один центр культуры восточных провинций 3 в. н.э. Здесь были найдены крепость, хорошо сохранившийся дом-церковь с крещальной (баптистерием), синагога. Наибольшее значение имеет открытие стенных росписей, которые представляют в стилистическом отношении промежуточное звено между античной живописью и раннехристианской и византийской.

Стены церкви и синагоги были покрыты росписью, расположенной поясами. Оформление дверных проемов подражало кладке из мрамора. Фигуры росписей помещались на светлом фоне. Живопись носила условный, плоскостный характер. Фигуры слабо связаны друг с другом. Вместе с тем самая их условность подчеркивает необыденность образов и их символический характер.

Искусство Римской империи 3 — 4 вв

В 3 в. углубился кризис римского рабовладельческого общества. Уже в первой половине века, в правление династии Северов (193 — 235), обострился процесс разложения рабовладельческой системы, расширилась система колоната, появились элементы натурального хозяйства в латифундиях, усилился процесс варваризации армии, пополнявшейся германцами, галлами, сирийцами и др. Актом, свидетельствующим о слабости метрополии и о возросшем значении провинций, был эдикт Каракаллы 213 г. о распространении прав римского гражданства на всех свободных жителей римских провинций.

Власть императора в этот период приобретала все более абсолютистский характер, однако сам императорский престол сделался игрушкой в руках армии. Увеличилось значение административно-бюрократической системы. Рост эксплуатации, увеличение налогового бремени, произвол властей были причинами многочисленных восстаний

рабов и колонов; число восстаний увеличилось во второй половине 3 в. и в последующие века.



*Арка Септимия Севера в
Риме. 203 г.*

После династии Северов началось господство так называемых солдатских императоров. При Диоклетиане (284 — 305) произошло первое разделение Римской империи на части западную и восточную и установилась система домината — неограниченной власти императора — в отличие от существовавшей до того системы принципата. Разделение на Западную и Восточную империи закрепилось в 395 г., после смерти императора Феодосия I.

Наиболее выдающимися памятниками архитектуры времени Северов были арка Септимия Севера и термы Каракаллы.

Арка Септимия Севера была воздвигнута в 203 г. на римском форуме в память победы над парфянами и аравитянами. Эта высокая (в 23 м) трех-пролетная арка, украшенная по обеим сторонам четырьмя колоннами с композитными капителями, несущими раскрепованный антаблемент, заканчивается гладким высоким аттиком. Цоколи колонн и вся поверхность стен сплошь покрыты рельефами, прославляющими победы Севера. Конструктивной особенностью арки являются небольшие сводчатые пролеты, соединяющие средний пролет арки с боковыми. В художественном отношении арка Септимия Севера из-за перегруженности украшениями, нарушающими тектоническую ясность, уступает аркам Августа и Тита.

Строительством терм римские императоры преследовали ту же цель, что и постройкой амфитеатров, — завоевание популярности у населения. Предназначались термы не только для купаний, но и для физических упражнений, плавания, для отдыха и развлечений.



*Термы Каракаллы.
Реконструкция*

Термы Каракаллы были в свое время наиболее грандиозной постройкой этого рода. Они расположены на площади, равной 12 га, почти квадратной в плане (353 x 335 м). Комплекс терм состоял из огромного прямоугольного главного здания (216 x 112 м), помещавшегося в парке, который со всех сторон был ограничен двухэтажными корпусами. Эти корпуса образовывали два полукружия (экседры). План всего комплекса терм, состоявших из большого количества чрезвычайно разнообразных помещений, подчинен строгой симметрии. В главном здании по единой оси последовательно расположены холодная баня (фригидарий) — большой зал с бассейном (58 x 28 м); роскошно декорированный главный зал (площадью 2700 м); зал со скругленными углами — теплая баня (тепидарий) и великолепная купольная ротонда горячей бани (кальдарий), лишь немногим уступающая Пантеону по величине (диаметр ротонды — 35 л); восемь разных по форме, прекрасно украшенных залов для отдыха после бани располагались по фасаду, противоположному главному входу; кроме того, там были две палестры, бассейны, площади для физических упражнений, раздевални, аванзалы и другие помещения. С трех сторон снаружи главный корпус окружали сады-цветники, а на четвертой, наиболее отдаленной от входа, находился стадион (место для атлетических состязаний). В каждой из двух больших экседр, выходящих в парк, помещались палестра, глубокий бассейн и нимфей с фонтанами. В глубине парка находились два симметрично расположенных корпуса с библиотеками, залами для занятий музыкой и т. п. Термы вмещали одновременно до 1600 человек. Система входов строилась с учетом наиболее быстрого и удобного использования каждого из помещений.

Благодаря величине и разнообразию форм залов и перекрытий, а также различным приемам ограничения внутренних помещений (залы с четырьмя стенами, залы с тремя стенами и колоннадой вместо четвертой стены, залы, ограниченные только колоннами, и т. д.) создавались величественные пространственные построения.

Термы были роскошно убраны скульптурой и другими памятниками искусства. В одном из залов была поставлена группа «Фарнезский бык», вывезенная с острова Родоса.

Новое понимание внутреннего архитектурного пространства как вместилища огромных масс людей и исключительно развитая разработка сооружений соответствующих типов — одно из важнейших достижений римского зодчества, имеющее большое значение для архитектуры последующих эпох.

Наружный фасад терм был прост; стены покрыты штукатуркой. Вероятно, более нарядны были фасады помещений, выходящих в парк. Под залами главного корпуса находились колоссальные субструкции, в которых располагались все подсобные помещения и, в частности, отопительная система и водопровод. Большое помещение в глубине двора занимала огромная цистерна-отстойник, в которой отстаивалась вода. Совершенство системы отопления, снабжения водой и канализации свидетельствует об очень высоком искусстве римских инженеров.

Широчайший размах строительства сочетался в то же время с экономией материала и рациональным использованием площади. Характерно применение ниш для облегчения стены и использование этих ниш для постановки статуй или устройства фонтанов.

Нимфей Лициниевых садов в Риме (так называемый храм Минервы Медики), вероятно, 3 в. н.э., представляет интерес новым решением центрально-купольного здания. Сохранившаяся центральная часть Нимфея представляет собой десятигранник с 10 нишами внутри, заканчивающийся сводом с примитивными парусами, несущими высокий цилиндрический барабан с 10 окнами, завершающийся большим куполом (25 м в диаметре). Постройка выполнена из кирпича и бетона. Постановка купола на высоком барабане имела большое значение для позднейшей архитектуры, особенно для византийских храмов.

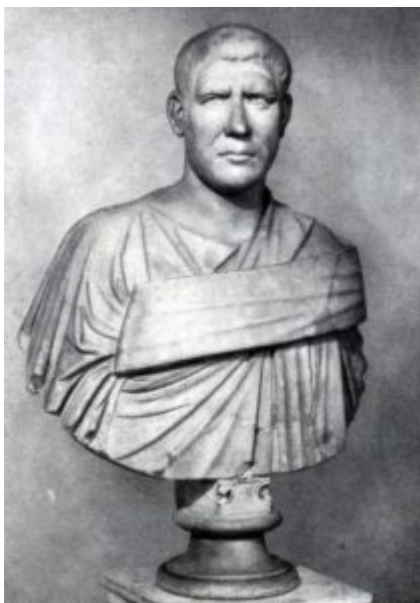


На время Северов приходится последний кратковременный подъем римского реалистического портрета. Бюст императора Каракаллы в неаполитанском Национальном музее — вершина римского портретного реализма. После высокой одухотворенности антониновских образов художник времени Северов возвращается к беспощадной правдивости портрета более ранних эпох, но возвращается обогащенный важнейшим качеством, выработанным в антониновском портрете, — способностью проникновения во внутренний мир человека. Новыми чертами художественного метода, примененного в портрете Каракаллы, являются сильная драматизация образа и психологический анализ.

*Портрет Карагаллы. Мрамор. Исчезла былая статичность, образ полон большой
Начала 3 в. Неаполь.
Национальный музей*

внутренней динамики. Повышенная драматическая напряженность, сказывающаяся в резком движении плеч, во внезапном повороте головы, сдвинутых бровях, подозрительном взгляде исподлобья, способствует раскрытию характера жестокого, трусливого, мстительного Карагаллы, причем эти черты образа воспринимаются не как случайные качества личности одного из императоров, а как типичные черты римского властителя поздней эпохи. Это образ преступника и деспота, обладающего неограниченной властью, но неуверенного в ее прочности и окруженного постоянной опасностью. Сложности и глубине идейного замысла портрета соответствует его развитый пластический стиль, сложные приемы композиционного построения, энергия скульптурной моделировки в сочетании с применением тщательно разработанных эффектов светотени.

Период правления солдатских императоров, то есть императоров, опиравшихся исключительно на войско (и часто начинавших свою карьеру простыми солдатами), был временем непрерывных междоусобных войн, внутренних и внешних конфликтов, постоянной насильственной смены правителей, временем крайней неустойчивости политического и экономического положения империи. Для искусства этого периода характерен начавшийся и быстро нараставший распад реалистического метода. Стиль римского портрета начинает круто меняться. Разрушение канонов античного портрета на первых порах открывало перед художником возможность непредвзятой передачи натуры, — так возникают образы, удивительные по своей характерности, по своеобразной свежести художественного видения. Перед зрителем проходит целая



галерея разнообразных типов. На их лица — злобные, хитрые, порой грубые и тупые, порой свирепые — трагическая эпоха наложила свой отпечаток: эти люди утратили чувство уверенности и проникнуты тревогой. В портретах рассматриваемого времени постепенно развиваются две тенденции — внешнее огрубление образа и нарастание в нем повышенного духовного напряжения. Соединение этих тенденций в одном портретном образе нарушает его реалистическую целостность. Например, в портретах императора Филиппа Аравитянина (Эрмитаж и Ватиканский музей) преобладающая черта — пафос грубой силы; в то же время напряженный взгляд широко раскрытых глаз Филиппа свидетельствует о стремлении художника внести в образ черты повышенной одухотворенности, не свойственные в данном случае

*Портрет Филиппа
Аравитянина. Мрамор.
244—249 гг. Эрмитаж*

личности императора, но ставшие необходимым элементом нового художественного идеала.

Сходными особенностями обладают портреты императора Максимиана Фракса. В скульптурной форме появляются элементы упрощения, схематизации; моделировка становится более лаконичной, без прежних тонких нюансов; волосы, борода передаются насечками. На первых порах и этими средствами скульпторы добиваются жизненной убедительности образа, как об этом свидетельствует портрет императора Бальбина в Эрмитаже, но со временем черты схематизации усиливаются, одухотворенность образов приобретает отвлеченный характер, что приведет впоследствии к полной условности портретного образа.

Женские портреты 3 в. отличаются большей мягкостью, нежели мужские; в них еще нередко чувствуются традиции искусства 2 в., как об этом свидетельствуют портрет молодой римлянки из Копенгагенской глиптотеки или так называемый портрет Люциллы из Капитолийского музея в Риме. Но и в женском портрете появляются образы, в которых с поразительной обнаженностью раскрываются отрицательные качества модели. Таков портрет пожилой женщины (Капитолийский музей), облик которой говорит о грубости и жестокости. Черты упрощения пластического языка сказываются здесь в лаконичной, без тонких переходов, скульптурной моделировке, в трактовке волос жесткими линиями, в новом приеме изображения бровей короткими парными насечками.



Саркофаг Людовизи. Мрамор. Первая половина 3 в. Рим. Музей Терм.

В скульптурном рельефе 3 в. резче, чем в портрете, выявляются черты упадка. Рельефы саркофагов заполнены крупными изображениями с четкими контурами, складки одежд подчеркнуты глубокими врезами, производящими, однако, не живописное, а скорее графическое впечатление. Сложные многофигурные композиции занимают почти всю плоскость саркофага и, несмотря на довольно высокий рельеф, не производят впечатления объемности. Композиция теряет четкость, допускаются разномасштабные фигуры. Наиболее часты изображения охоты на львов, мифологические сюжеты, например миф об Ипполите и Федре, сцены войны; нередко на саркофаге дается портрет умершего в медальоне или в раковине, фланкированный фигурами гениев с потухшими факелами (символ угасшей жизни), как, например, саркофаг в палаццо

Роспильози. Несмотря на упрощение форм, многие изображения отличаются сильной экспрессией, большим эмоциональным напряжением; такова исполненная трагической патетики сцена битвы на саркофаге Людовизи.

Саркофаг с изображением проповедующего философа из Латеранского музея (Рим) является следующим этапом развития рельефа; композиция приобретает строго симметричный характер: в центре восседает философ в тоге, с развернутым свитком в руках, по сторонам — две женщины в широких одеждах и трое мужчин. Лица индивидуальны и, видимо, портретны, им уделено внимание, но связь между изображенными слабеет; появляется застылость в самих фигурах и в трактовке складок одежды.



*Дворец Диоклетиана в Сплите.
Реконструкция*

Последний этап большого строительства в Риме относится к началу периода домината.

Напряженное политическое положение, требования обороны привели к возникновению сооружений крепостного типа. Императором Аврелианом (270 — 275) были воздвигнуты из кирпича и бетона городские оборонительные стены Рима (длина 19 км, высота 10 — 5 м, толщина 1,2 м) с контрфорсами и башнями. К фортификационным сооружениям 3 в. относятся городские ворота в Трире (Порта Нигра). Два сводчатых пролета ворот фланкированы двумя большими, закругленными с фасада башнями в четыре яруса, соединенными двухъярусной галереей, возвышающейся над пролетами. Ворота сложены из крупных блоков плотного серого известняка, положенных насухо. Массивные полуколонны и сильно выступающие карнизы подчеркивают прочность

ворот.

Само жилище императора мало-помалу приобретает характер укрепленного замка. Знаменитый дворец Диоклетиана в Сплите в Далмации (305 г.) на берегу Адриатического моря воспринимается как дворец-крепость. Это огромный дворцовый комплекс (215 x 118 м), в основу которого положен принцип планировки римского военного лагеря. Внешние стены дворца являлись одновременно крепостными стенами с башнями и воротами. Во внутренней части комплекса были распланированы оформленные портиками улицы и располагались различные сооружения — корпуса для гвардии, провиантский склад, четырехколонный храм, мавзолей Диоклетиана, круглый внутри и восьмигранный снаружи. Новым архитектурным мотивом явилось применение во дворце Диоклетиана аркады на колоннах, а не на столбах, как это было раньше. Этот тип аркады был широко использован в архитектуре последующих эпох.



Дворец Диоклетиана в Сплите. Золотые ворота. Начало 4 в.



Базилика Максенция в Риме. 306—312 гг.

Последним монументальным произведением римской архитектуры является базилика Максенция (306 — 312 гг.). Базилика делилась на 3 нефа: широкий средний (35 м) и 2 более узких; в длину базилика имела 101 м. Средний неф был перекрыт тремя крестовыми сводами, которые поддерживались контрфорсами и опирались на 8 могучих столбов. Средний неф значительно выше боковых; это дало возможность осветить его, поместив окна на продольных стенах, над крышей боковых нефов. При преемнике Максенция, Константине, базилика была переделана: главный вход поместили на продольной стене, а на противоположной была выведена апсида.

Базилика Максенция является прототипом позднейших христианских базилик, в ней уже имеются те решения сводчатых каркасных зданий, которые развиваются в Западной Европе в Средние века.

В начале 4 в., в 315 г., была сооружена арка Константина. Это трехпролетная арка, украшенная по обеим сторонам 4 коринфскими колоннами, несущими раскрепованный антаблемент; над колоннами поставлены статуи пленников. Арка завершается аттиком с надписью и рельефами. Все сооружение почти сплошь покрыто рельефами. Значительная часть их перенесена с более ранних памятников (фигуры пленников и ряд рельефов, вероятно, сняты с арки Траяна). Рельефы 4 в. свидетельствуют о крайнем

огрублении техники и композиционного мастерства: в них применено условное разделение на зоны, заполнение всего пространства фигурами, что превращает рельефы в подобие ковра и разрушает тектонику постройки. В новейшей литературе высказано предположение, что арка Константина является переделкой более ранней арки, чем объясняются ее строгие пропорции.

Четвертый век — время все усиливавшегося разложения Римской империи. Рабовладельческий способ производства уже изживал себя. Торговля находилась в упадке, и вместе с ней падало экономическое значение городов. Ведущая роль в экономике перешла к крупным земельным поместьям. Колоны прикреплялись к земле и постепенно превращались в крепостных. Зарождались элементы феодального способа производства.

Особое значение в этот период имело для общественной жизни Рима, а также для искусства христианство.

Христианство, возникшее в 1 в. н.э. в результате того кризиса, который переживало античное рабовладельческое общество, первоначально было религией угнетенных — «рабов и вольноотпущенных, бедняков и бесправных, покоренных или рассеянных Римом народов» (К Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XVI, ч. II, стр. 409.). При своем возникновении христианство впитало отдельные элементы религиозных культов стран Востока — иудаизма, культа Митры, а также идеи различных школ поздней античной философии, главным образом неоплатонизма и стоицизма.

В основе христианства лежит учение о мифическом сыне божьем Иисусе Христе, сошедшем на землю, чтобы принять мученическую смерть во имя искупления «первородного греха». Христианство возвещало также вторичное пришествие Христа и наступление тысячелетнего царства праведников. Обещая бессмертие души, вечное блаженство в загробном мире, равенство людей перед богом, христианство в то же время призывало к смирению, безропотному повиновению. Социальной основой христианства был протест против угнетения, но протест пассивный, ибо выхода из угнетенного состояния искали не в реальном, а в потустороннем мире.



*Портрет Максимиана Дазы.
Красный порфир. Начало 4 в.
Каир. Музей*

Христианство отрицало все другие религии, отвергало их обряды. УравниТЕЛЬСКИЙ характер раннего христианства, его обращение ко всем народам привели к нему приверженцев в различных областях Римской империи. Первоначально христианство подвергалось жестоким гонениям. Постепенно же, с победой в христианских общинах умеренных течений, проповедовавших покорность действительности, примирение с ней, к новому учению начинают примыкать также представители господствующих классов. Вместо разрозненных христианских общин возникают крупные церковные организации во главе с епископами, устанавливается понятие единой христианской церкви, складывается церковная иерархия, высшие круги которой начинают сближаться с правящей верхушкой рабовладельческого государства и поддерживают политику императора. После издания императором Константином эдикта о свободе исповедования христианства (313 г.) христианская церковь из гонимой превратилась в господствующую и освятила своим авторитетом императорскую власть. Христианская религия была признана единственной и обязательной для всего населения Римской империи. Церковь, защищавшая интересы господствующих классов, приобрела огромное политическое могущество.

Социальные изменения нашли свое отражение в культуре и искусстве. Особенно показательны памятники портретного искусства этого периода. Идея неограниченной власти монарха воплощалась в колоссальных статуях и бюстах императоров, подавляющих зрителя своими размерами, преувеличенной монументальностью условно трактованных форм (статуи и бюсты императоров Константина, Валентиниана и др.). Условность и схематизация достигают своего предела в портрете Максимиана Дазы, где лицо человека уподобляется орнаментально трактованной маске. Выбор материала (красного порфира) еще более усиливает абстрактность образа. Одухотворенность этих образов — чисто отвлеченная, она проявляется только в огромных широко раскрытых глазах — мотиве, который получит широкое распространение в образах средневекового искусства.

Римское искусство 4 — 5 вв. развивается уже в условиях господства христианской религии.

Первые памятники христианского искусства относятся ко 2 — 3 вв. В этот период христианство было гонимой религией и наиболее характерными памятниками его являются катакомбы — тайные подземные кладбища христиан. В катакомбах на стенах и плафонах отдельных помещений сохранились сюжетные и декоративные живописные

изображения.

Самые ранние росписи носят довольно элементарный характер. Христианское искусство, еще не выработавшее в эту пору своего художественного языка, вынуждено новое содержание выражать в старых формах. Об этом свидетельствуют свободно набросанные кистью изображения рыбы, являющейся символом Христа, виноградной лозы с гроздьями — символа христианства; символом Христа является также так называемый «Добрый пастырь» — юноша-пастух с ягненком на плечах. Эти изображения, близкие по стилю и живописным приемам к памятникам римской «языческой» живописи, отличаются от последних только символической идеей, понятной лишь посвященному. Нередко привычный античный мотив получает новое символическое истолкование. Так, например, Эрот превращается в ангела, Психея, собирающая цветы, становится олицетворением души (фреска в катакомбе Домициллы), Орфей — олицетворением Христа (в катакомбе Каликста).



Постепенно образы усложняются, появляются сюжетные повествовательные изображения, связанные с заупокойным культом; они призваны выражать идею спасения души. В соответствии с этим изображается сюжет, например чудесное спасение пророка Ионы, проглоченного морским чудовищем (катакомба Каликста). По живописной манере эта роспись также близка к памятникам поздней античной живописи.

В дальнейшем в живописи наблюдается нарастание черт

Добрый пастырь, оранты, история Ионы. Роспись потолка катакомбы св. Петра и Марцеллина в Риме. 3 в

схематизма и условности, а также преувеличенной одухотворенности образов. Если в первом из дошедших до нас изображений богородицы с младенцем (росписи катакомбы Присциллы) фигуры еще сохраняют некоторую объемность, а их движения — известную естественность, то в изображении оранты — молящейся женщины с поднятыми руками (катакомба Присциллы) —



Статуя Доброго

фигура совершенно
бесплотна, жест имеет
условно ритуальный
характер, особенно же
характерно повышенное
духовное напряжение
образа, передаваемое
взглядом огромных
обращенных к небу глаз
молящейся. Относящиеся к
этому же времени
изображения эпизодов из
Ветхого и Нового завета —
Ной в ковчеге, Моисей,
источающий воду из скалы,
три отрока в печи
огненной, Даниил во рву
львином — очень условны и
схематичны. Здесь нет
рисунка и моделировки, все
расплывчато, сама
живописная манера очень
темпераментная — росписи
выполнены смелыми,
крупными мазками.
Цветовая гамма теплая,
построенная чаще всего на
красно-коричневых тонах.

*пастыря. Мрамор. 3
в. Рим. Латеранский
музей*



Статуя

Памятники раннехристианской скульптуры используют достижения античной пластики. Черты римской скульптуры 2 в. ясно выражены в статуе «Доброго пастыря» из Лютеранского музея в Риме. Мотив юноши-пастуха с ягненком на плечах встречался и в «языческой» античной скульптуре, здесь в этот мотив вложена христианская символическая идея. Хотя статуя отличается четким композиционным построением, правильными пропорциями, в несколько жесткой и графичной скульптурной моделировке уже заметны черты начинающейся условности. Такой же характер имеет и статуя Христа.

Строительство христианских храмов могло начаться только с первой половины 4 в. н.э., после эдикта Константина о свободном вероисповедании христианства. Тот факт, что уже в правление Константина были выработаны в своих основных чертах типы христианских культовых построек, объясняется тем,

проповедующего что зодчие этого времени в значительной мере использовали Христа. Мрамор. 3—4 вв. Рим. Музей Терм

Основной тип раннехристианского культового здания — продольно вытянутый храм, так называемая базилика, восходит к эллинистическим и римским базиликам, зданиям светского характера. В соответствии с новым культовым назначением постройки тип базилики получает у зодчих 4 — 5 вв. совершенно иное образное истолкование.

Древнегреческий храм — периптер (как и римский псевдопериптер) считался прежде всего жилищем божества, статуя которого помещалась в целле. Торжественные многолюдные церемонии совершались обычно не внутри храма, а перед ним. В соответствии с этим главную роль в архитектурном образе храма играл его внешний облик, получивший особенно торжественное решение. Форма периптерального храма, окруженного со всех сторон колоннами, открывала наилучшие возможности для его целостного восприятия снаружи. Напротив, христианский храм — это прежде всего место собрания христианской общины, которая олицетворяла собой церковь; в образной скульптуре постройки поэтому основное значение приобретает интерьер. В связи с этим раннехристианские зодчие продолжают столь характерные для римской архитектуры искания в области создания развитого, художественно выразительного внутреннего пространства здания.

Раннехристианская базилика состояла из нескольких пространственных частей, расположенных по единой пространственной оси. Храм открывался окруженным колоннадой прямоугольным двором (атрием), в центре которого помещался фонтан для омовения. За атрием следовал вытянутый в ширину притвор (нартекс) — закрытое помещение, своеобразное преддверие храма, предназначенное для готовых к посвящению и для кающихся. Из нартекса входы вели в главное помещение храма — вытянутый по основной оси огромный зал, разделенный в продольном направлении рядами колонн на несколько удлиненных частей — нефов. Средней неф был шире и выше боковых, верхняя часть его стен, возвышавшихся над перекрытиями боковых нефов, прорезалась окнами. Свет, поступавший через них, освещал главным образом средний неф, оставляя боковые в полумраке. В противоположной входу стороне, в полукруглой нише стены (апсиде), перекрытой полукуполом (конхой) были расположены места для священнослужителей и епископское место. Перед апсидой помещался, алтарь — стол для священной жертвы, над которым на четырех колоннах помещался балдахин (киворий). Для расширения алтарного помещения между апсидой и продольными нефами нередко размещался поперечный неф (трансепт). От продольных нефов он отделялся так называемой триумфальной аркой. Христианские храмы всегда ориентировались алтарной частью на восток; лучи восходящего солнца, проникавшие сквозь окна апсиды в алтарное пространство, создавали особый эффект во время утренних богослужений. Базилика перекрывалась плоским кассетированным потолком; нередко также потолок отсутствовал и стропила перекрытий оставались открытыми.

Восприятие зрителем раннехристианского храма основано на резком контрасте его внешнего и внутреннего вида. Снаружи зритель видел только архитектурно необработанные глухие кирпичные стены и двускатную кровлю над приподнятым средним нефом. Тем сильнее оказывался эффект, когда, миновав нартекс, посетитель попадал в богато украшенный цветными мраморами и мозаикой, разделенный убегающими вперед колоннами зал, вся композиция которого была рассчитана на движение зрителя вглубь, к алтарной части. Этой же цели служил не только характер освещения, в частности свет, проникающий через окна апсиды и привлекавший внимание к алтарю, не только видимый издали киворий над алтарем, отмечавший как бы фокус этой динамической композиции, но и порядок размещения мозаик. Главные мозаичные композиции, украшавшие конху апсиды и триумфальную арку, сразу притягивали к себе взор вошедшего в храм; фигуры ангелов и святых на стенах среднего нефа своей мерной повторностью, так же как и ритмический бег колонн, содействовали общему движению к алтарю. Так прежнее равновесие внутреннего пространства в храмах и базиликах языческого Рима сменяется в раннехристианских базиликах подчеркнутой динамикой пространственного решения, передающей ощущение сильного душевного порыва.



Базилика Санта Мариа Маджоре в Риме. Около 435 г. Внутренний вид (с позднейшими добавлениями)

Интерьеры раннехристианских храмов отличаются от памятников римского зодчества также особой легкостью, почти бестелесностью архитектурных форм. Этому способствуют пропорции колонн, хрупкость которых подчеркивается тем, что на них опирается чаще всего не горизонтальный антаблемент, а легкая арка. Аркада на колоннах, впервые появившаяся во дворце Диоклетиана в Сплите, находит здесь свое более последовательное применение. Прорезанные окнами и украшенные мозаиками стены среднего нефа также кажутся тонкими и невесомыми. Блеск полированного цветного мрамора — драгоценных колонн (обычно изымавшихся из языческих храмов), облицовки ступ, выложенного плитами пола в сочетании с фосфоресцирующим мерцанием мозаик — все это создавало впечатление пышности и богатства и вместе с тем способствовало дематериализации архитектурной массы. Пластическая ощутимость архитектурных форм греческой и римской архитектуры уступила здесь место своеобразному чувству одухотворенности. Преобладающие в архитектурном образе раннехристианского храма черты репрезентативности и динамического порыва призваны выражать

К наиболее известным римским раннехристианским храмам принадлежит трехнефная базилика Санта Мария Маджоре (святой Марии Великой) и огромные пятинефные базилики Сан Пьетро (не сохранилась) и Сан Паоло фуори ле муре (святого Павла за городскими стенами). Перестроенные в позднейшие века, эти храмы все же сохранили во многом свой первоначальный облик.



Значение выработанного в позднем римском зодчестве базиликального храма для последующей истории архитектуры было чрезвычайно велико.

Распространившаяся по всей Римской империи римская базилика стала исходным пунктом для формирования основного типа христианского храма уже на новом историческом этапе — в эпоху средневековья — на Ближнем Востоке, в Византии, в странах Центральной и Западной Европы.

Другой созданный в раннехристианском зодчестве тип центрических культовых построек, воздвигавшихся обычно над могилами мучеников или членов императорской семьи и потому имевший характер мавзолеев, в большей мере связан с античной традицией, с

*Церковь Санта Костанца в Риме. Первая половина 4 в.
Внутренний вид*

выработанными в римской архитектуре принципами круглого храма. Уже сам центрический тип постройки означает ее более гармонический характер в сравнении с динамическим решением базиликальных церквей. В мавзолее Констанцы, дочери императора Константина (ныне — церковь Санта Констанца), круглая аркада, опирающаяся на сдвоенные колонны, несет купол, покоящийся на сравнительно высоком барабане. Вокруг аркады идет галерея (обход), свод которой нейтрализует боковой распор купола. Но и в этой постройке заметен контраст между нарочито невыразительной внешней архитектурой здания и изощренным композиционным решением интерьера. Что касается интерьера, то и здесь контраст сильно освещенного через окна барабана подкупольного пространства с остающимся в тени обходом, противопоставление толстых, прорезанных глубокими нишами стен обхода и хрупкой, круглой двойной колоннады, благодаря которой взлет купола кажется особенно легким, снова рождает — хотя и в смягченном виде — тот эффект дематериализации архитектурных форм, ощущение порыва, которые так

характерна для базиликальных построек. Техника мозаики в наибольшей мере соответствовала задачам, стоявшим перед украшавшими раннехристианские храмы художниками. Своеобразная лучистость мозаики, светозарный характер ее красок способствовали дематериализации фигур, ослаблению их реальной ощутимости, усиливали одухотворенность образов. С другой стороны, мозаика создавала Эффект ослепительного богатства, придававшего мозаичным изображениям подчеркнуто репрезентативный характер.



Алтарная мозаика церкви Санта Пуденциана в Риме. Около 400 г. Частично реставрирована

Самой ранней из дошедших до нас храмовых мозаик является относящаяся к середине 4 в. мозаика обходной галереи мавзолея Констанцы. Здесь на белом фоне раскинулись виноградные лозы, между которыми расположены сцены сбора винограда; в небольших круглых медальонах — амуры, овны, голуби; имеются также изображения цветов и плодов. Все эти изображения имеют иносказательный, отвечающий христианской символике смысл, но в изобразительном плане они во многом сохраняют близость к античной реалистической традиции.

Иной характер имеет апсидная мозаика в церкви Санта Пуденциана (4 в.). Христос представлен здесь на троне в

окружении апостолов на фоне сказочных строений небесного Иерусалима. В облаках изображены символы четырех евангелистов — крылатые полуфигуры ангела, льва, быка и орла; над головой Христа — огромный крест. В этой мозаике христианская догматика причудливо смешивается с античной традицией: Христос, представленный в качестве вседержителя, напоминает античные изображения Юпитера, образы ангелов индивидуализированы, фигуры их трактованы с большой пластической выразительностью. Колористическое решение мозаики Санта Пуденциана богатством и разнообразием сильных цветовых звучаний заставляет вспомнить мозаики эллинистической эпохи.

В мозаичных композициях позднейшего времени, например в церкви Санта Мария Маджоре,



Церковь Санта Костанца в

выполненных в 5 в., все более нарастают черты схематизации и отвлеченности образов, все явственнее становятся принципы, характерные уже для искусства следующего исторического этапа, — эпохи средневековья.

Новые идеи и формы, выработанные в искусстве позднего Рима, после распада Западной римской империи и захвата Рима «варварами», нашли свое продолжение в искусстве Византии.