**Скульптурный портрет III века н.э.**

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

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

Борьба различных группировок, стремившихся к выдвижению угодных им императоров, привела к чрезвычайно частой смене правителей, сопровождавшейся ожесточенными внутренними войнами. Упадок городов ухудшил положение городской бедноты. Обострившиеся социальные противоречия привели к напряженной классовой борьбе, к все учащающимся восстаниям городских низов, рабов и колонов. Ослаблением Римской империи, вызванным внутренними неурядицами, не замедлили воспользоваться покоренные Римом племена, стремившиеся отделиться от центральной власти и образовать самостоятельные государства. Кризис Римского государства, достигший наибольшей глубины в середине III века н.э., привел к ослаблению связей между разными частями государства, к упадку торговли и ремесла. Нарушились привычные устои жизни, люди стали подозрительны и озлоблены, недоверчивы по отношению друг к другу. Старые религиозные представления перестали удовлетворять смятенные умы, искавшие утешения в новых, пришедших с Востока мистических культах. Особенное распространение в III веке получает христианство, обещавшее взамен исполненной невзгод земной [с.70] жизни вечное потустороннее блаженство. Возникшее как религия беднейших слоев населения, христианство, проповедовавшее безоговорочное подчинение власть имущим, скоро проникает в среду высших классов общества. В то же время в своем стремлении укрепить устои империи и восстановить ранее существовавшее положение, значение городов в противовес новым нарождающимся силам римские императоры III века н.э. пытаются восстановить старую римскую религию и организуют жестокие преследования христиан, как наиболее сильных ее противников. Последние крупные гонения на христиан, распространившиеся на всю территорию империи, были в 250 и 257 годах, при императорах Деции и Валериане. Однако они не имели ожидаемого успеха и, скорее, способствовали укреплению христианской религии, к которой неизменно возвращались после прекращения гонений все отступники.

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

Борьба художественных течений и поиски нового выразительного языка придают портрету III века исключительный интерес. Для его изучения еще большее значение, чем в предшествующие периоды, имеют портреты императоров, так как они хорошо датированы, а их иконография подтверждается изображениями на монетах. Портреты частных лиц еще не изучены полностью. Естественно, что новое направление формируется далеко не сразу. В этом отношении особый интерес приобретают портреты начала рассматриваемого периода, времени Северов.

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

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

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

|  |
| --- |
|  |

В своих портретах он, видимо, ценил благообразие и импозантность. Его портрет в Мюнхенской глиптотеке во многом напоминает изображения императоров из династии Антонинов. Лицо с неправильными мягкими чертами обрамлено густыми вьющимися волосами и небольшой кудрявой бородкой. Гладкая, тонко моделированная поверхность кожи сочетается с шероховатой фактурой волос, выполненных с обильным применением бурава. Этот портрет еще полностью примыкает к портретам Антонинов. В нем есть эффектность, декоративность, поверхность трактована в живописной светотеневой манере. В то же время его кроткое, грустное выражение не вяжется с образом императора, охарактеризованным выше.

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

Другие дошедшие до нас портреты Септимия Севера близки к мюнхенскому. Возможно, художникам было предписано придерживаться определенного образца. Если изображения Септимия Севера еще можно рассматривать в круге искусства поздних Антонинов и в трактовке их мало нового, то женские портреты этого периода содержат в себе новые черты. Их создатели стремились выделить наиболее характерное в лице, причем поиски направлены были на усиление выразительности образа, особенно в портретах жены Септимия Севера Юлии Домны. Юлия Домна, дочь Бассиана, жреца бога солнца Элагабала в Эмесе, в Сирии, была одной из интереснейших женщин того времени. Жестокая, властная, она отличалась блестящим умом и выдающейся красотой. Будучи императрицей, она способствовала проникновению в Рим восточных влияний в области философии и культуры.

|  |
| --- |
|  |

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

|  |
| --- |
|  |

Другой бюст Юлии Домны из Мюнхенской глиптотеки построен по тому же принципу выделения наиболее характерного в лице, как и портрет Капитолийского музея, но превосходит его по художественным качествам. Лицо обрамлено тяжелой массой волос, разделенных прямым пробором, спускающихся волнами, закрывая уши и часть щек; сзади волосы сложены плоским пучком на затылке. Довольно низкий широкий лоб, густые сросшиеся брови придают облику индивидуальный характер. Взгляд больших миндалевидных глаз, обращенных влево, недоверчив и печален. Небольшой рот плотно сжат, хотя в тонком рисунке губ сохраняется как будто отблеск улыбки. Этот образ приковывает внимание зрителя своей внутренней одухотворенностью и справедливо может быть отнесен к лучшим портретам начала III века.

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

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

|  |
| --- |
|  |

Лицо задумчивой женщины с большими, широко открытыми глазами довольно полное, с четко обозначенными скулами, острым подбородком и маленьким ртом. Ее волнистые волосы разделены прямым пробором и заплетены в косы, сложенные на темени. Поверхность лица трактована довольно обобщенно. Характерны отсутствие полировки мрамора, столь распространенной в скульптуре позднеантониновского времени, и применение гравировки при исполнении бровей, волос и радужной оболочки глаз. Некоторый элемент идеализации ощущается в статичности композиции, строгости и симметрии черт лица. Эта идеализация не является подражанием классическим образцам прошлого, в ней можно предугадать те черты стиля позднеримских портретов, в которых индивидуальные особенности отходят на второй план, уступая место повышенной одухотворенности.

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

|  |
| --- |
|  |

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

Если в женских портретах эпохи Северов появляются новые черты, то особенно яркое воплощение новый стиль получил в портретах сына и преемника Септимия Севера, Марка Аврелия Антонина, прозванного Каракаллой (211-217 гг. н.э.). Он получил имя Каракаллы от названия спускающегося до пят одеяния, которое он раздавал народу (Элий Спартиан, Антонин Каракалла, IX, 7). Он любил походы и солдат, мечтал о мировом господстве, о славе Александра Македонского. Но властолюбие, непомерная жадность, жестокость и подозрительность Каракаллы создали ему репутацию одного из самых мрачных тиранов. "Жесточайший человек... братоубийца и кровосмеситель, враг отца, матери и брата..." так характеризует Каракаллу историк начала IV века н.э. (Элий Спартиан, Антонин Каракалла, XI, 5). Вероятно, историки несколько сгустили краски, а может быть, такая характеристика соответствовала действительности, но ею не исчерпывается значение деятельности Каракаллы как правителя. Он продолжал политику последнего из Антонинов – императора Коммода и своего отца Септимия Севера: поддержку городов, армии, среднего и мелкого землевладения и рабовладения – против сословия сенаторов и против интересов владельцев сальтусов (крупных имений вне городских территорий). Но ввиду все растущих трудностей Каракалла принимал экстренные меры, чтобы содержать армию и вести войны. Он жестоко расправлялся с крупными землевладельцами, усилил конфискации земель, увеличил налоговый пресс и тем ухудшил положение городов, чем вызвал недовольство населения. Он вел успешную войну в Германии, сражался с племенами карпов и языгов на Дунае. В 216 году он выступил в поход против парфян, но весной 217 года был убит заговорщиками. Личность Каракаллы является порождением эпохи – сложной, противоречивой, полной кровавых столкновений и трагических ситуаций, когда начиналась мучительная агония старого мира и зарождался новый феодальный порядок.

|  |
| --- |
|  |

В портрете Каракаллы из Государственных музеев Берлина запечатлен образ человека сильного, злобного и преступного. Сдвинутые брови, изборожденный морщинами лоб, подозрительный исподлобья взгляд, чувственные губы поражают силой характеристики. Крепкая голова посажена на толстую мускулистую шею. Крутые завитки волос плотно прижаты к голове и подчеркивают ее круглую форму. Они не имеют декоративного характера, как в предшествующий период. Передана легкая асимметрия [с.74] лица: правый глаз меньше и помещен ниже левого, линия рта скошена. Скульптор, создавший этот портрет, владел всем богатством виртуозной техники обработки мрамора, которой обладали мастера позднеантониновского времени; все его умение было направлено на создание произведения, передающего с предельной выразительностью физические и психические особенности личности Каракаллы.

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

Подобное разоблачающее изображение, как портрет Каракаллы, могло возникнуть в период жестокой борьбы, происходившей в то время, когда успех зависел только от личных качеств человека, а идеалы долга, чести и благородства, в которые рядились деятели I и II веков, отпали, как ненужная мишура. Теперь беспощадно правдивый образ служил для утверждения личности императора так же, как раньше этой цели служили идеализирующие портреты. Для начала III века характерно разнообразие в решении проблем выразительного реалистического портрета.

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

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

Расточительный и распущенный образ жизни Элагабала, открытое пренебрежение римскими порядками и традициями вызвали возмущение всех слоев римского общества. В 222 году Элагабал был убит, императором был провозглашен его двоюродный брат Александр Север, правивший с помощью своей матери Юлии Маммеи. Время правления Александра Севера характеризуется стремлением примириться с сенатом и аристократией Рима, роль которых в это время значительно усиливается. [с.75] В писаниях сочувствующих им авторов Александр Север наделяется всеми добродетелями, физическими и духовными, противопоставляется его предшественнику Элагабалу.

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

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

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

|  |
| --- |
|  |

Он изображен очень юным, с крупными чертами лица, круглой головой, широким лбом, густыми бровями, с юношески пухлыми губами и небольшим подбородком. Передача структуры головы и лица понимается как первоочередная задача мастера. Волосы изображены сплошной густой массой; отдельные мелкие пряди обозначены насечками. Такая трактовка волос появляется впервые. Очень индивидуальны большие уши с отогнутыми мочками. Глаза помещены в глубоких орбитах. Лепка головы и лица говорит о том, что скульптор остро ощущает пластичность образа.

Исполнение портрета Александра Севера представляет собой полный контраст с изощренной техникой портрета Элагабала. Оно отличается более обобщенной трактовкой поверхности и структуры лица, схематизированная передача волос подчеркивает интерес к лицу, акцентирует его. Суровая простота стиля изображения придает большую выразительность образу. Этот портрет соответствует представлению об Александре Севере как об идеальном государе, каким его рисует Элий Лампридий, его биограф: "Телом он был таков, что кроме привлекательности и мужественной красоты, каким мы и доныне видим его в статуях и на картинах, он отличался еще крепостью, соединенной с военной выправкой, и здоровьем человека, который знает свою силу и всегда заботится о ней. Кроме того, он был любим всеми людьми; некоторые называли его благочестивым, а все – безусловно безупречным и полезным для государства" (Элий Лампридий, Александр Север, XVIII, IV, 4-5).

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

|  |
| --- |
|  |

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

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

|  |
| --- |
|  |

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

Индивидуальные черты в капитолийском портрете Александра, безусловно, сохранились, но ими не ограничено внимание художника; в первую очередь он хочет подчеркнуть одухотворенность, духовную значительность портретируемого. Может быть, здесь заключен намек на принадлежность императора к высоким духовным сферам, недоступным обычному человеку. Однако эти черты, впервые появляющиеся именно в этом бюсте Александра Севера, не получили сразу широкого распространения в римском искусстве III века; ближайшие по времени портреты продолжают линию луврского бюста этого императора, создавая выразительные реалистические образы, совершенствуя новые стилистические приемы, выработанные римскими скульпторами.

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

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

|  |
| --- |
|  |

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

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

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

Бюст Максимина, несомненно, является одной из вершин римского реалистического портрета III века н.э. В нем окончательно выкристаллизовывается свойственный этому периоду стиль, впервые наметившийся еще в портрете Каракаллы и получивший дальнейшее развитие в изображениях времени Александра Севера. Лаконизм, отказ от второстепенных деталей, акцент на выразительности лица, лепящегося крупными четкими массами, позволяют создать запоминающиеся образы суровых людей жестокой, изобиловавшей волнениями эпохи.

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

|  |
| --- |
|  |

Как и в образе Максимина, здесь беспощадно обнажена внутренняя сущность портретируемого. Тяжелая круглая голова на короткой толстой шее, жирные щеки, заплывшие маленькие глазки с беспокойным выражением, большой полуоткрытый рот, густая масса коротких волос и покрытые щетиной небритые щеки создают образ человека, утратившего душевное равновесие. Мастерская передача фактуры лица сочетается с графическим характером исполнения волос и бороды; шероховатая поверхность волос противопоставлена легкой полировке лица. Как и в других портретах того времени, мы сталкиваемся с острореалистическим изображением, с достоверной передачей самого главного в образе, как его уловил и понял художник.

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

|  |
| --- |
|  |

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

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

|  |
| --- |
|  |

К лучшим произведениям относится портретная статуя мальчика в тоге, хранящаяся в собрании скульптуры в Дрездене. Это, по-видимому, посмертное изображение одного из членов императорской фамилии. Сохранилась только верхняя часть статуи. Мастер изобразил большеголового подростка, во взгляде которого, кажется, читается вопрос и недоумение. Торжественная одежда и печальное лицо напоминают о смерти. Этот портрет выполнен в строгом стиле, мастер заменяет живописную массу волос скупыми насечками и мягкие складки одежды – жесткими, как бы накрахмаленными складками.

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

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

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

|  |
| --- |
|  |

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

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

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

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

|  |
| --- |
|  |

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

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

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

|  |
| --- |
|  |

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

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

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

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

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

|  |
| --- |
|  |

Облику императора придан возвышенный, несколько романтический характер. Густые волосы и короткая бородка обрамляют лицо, поверхность которого моделирована очень тонко. Выразителен несколько таинственный взгляд больших глаз, затененных сдвинутыми густыми бровями. Трактовка длинных волнистых прядей волос и бороды, состоящей из тугих коротких локонов, близка к позднеантониновским и раннесеверовским портретам. В постановке резко повернутой головы ощущается сходство с эллинистическими портретами, для которых характерны динамичность и пространственность построения. В середине III века искусство времени Антонинов воспринималось уже как классика. Одновременно динамичные формы и светотеневые контрасты, характерные для эллинистической пластики, понимаются римскими скульпторами как созвучные их творческим поискам и заимствуются ими. Мы наблюдали это и раньше. В III веке при Галлиене обращение к эллинизму можно также рассматривать как явление классицизма.

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

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

|  |
| --- |
|  |

Одним из лучших аттических портретов можно считать портрет неизвестного мужчины, хранящийся в Национальном музее в Афинах. Голова, вероятно, была частью статуи. Красивое лицо обрамлено длинными густыми вьющимися волосами и небольшой бородкой, состоящей из коротких завитков. Трактовка волос, близкая к позднеантониновскому стилю, отличается более индивидуальным характером. Почти прямая линия сросшихся бровей подчеркивает гладкость низкого и широкого лба. Глаза миндалевидной формы с четко очерченными довольно толстыми веками, помещенные в глубоких орбитах, затенены, взгляд обращен вверх. Эти художественные приемы придают облику несколько патетическое выражение страдания. Постановка головы, слегка откинутой назад, пряди густых волос, светотеневые контрасты напоминают идеальные головы эллинистического времени (как, например, голова умирающего гиганта из Уффици и головы гигантов с фриза Пергамского алтаря). Но, в отличие от них, этот бюст изображает конкретного человека с индивидуальными чертами лица, на котором лежит печать обреченности и страдания пророка. Одухотворенность дала повод назвать его Христом, конкретность черт подчеркивала его портретность; его называли Геродом и Галлиеном. В настоящее время ни одно из этих определений не принято и голова обозначается просто как портрет неизвестного бородатого мужчины. Долгое время она считалась произведением второй половины II века, но ее экспрессивность, трактовка глаз, волос, налет романтизма в передаче внутреннего облика изображенного заставили отказаться от датировки II веком и принять новую дату – около середины III века.

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

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

|  |
| --- |
|  |

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

**\* \* \***

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

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

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

|  |
| --- |
|  |

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

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

|  |
| --- |
|  |

Образцом художественного решения пальмирского портрета более позднего периода может служить фрагмент надгробия бородатого мужчины из Эрмитажа. Здесь стремление к усилению экспрессии лица, свойственное римским портретам III века, исходит не из реалистических основ античного портрета, а из условного восточного понимания образа человека, поэтому трактовка лица приобретает нарочитый, почти гротескный характер. Улыбка условна, глаза широко открыты, что придает им несколько удивленное выражение. Совершенная симметрия лица и нарочитая правильность черт в сочетании с орнаментальным изображением волос, усов, бороды, врезанными линиями бровей – создают новый стиль в портрете Пальмиры, в котором усиливаются восточные компоненты пальмирского искусства.

Гибель Пальмиры в 273 году положила конец развитию ее искусства.

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