## Содержание

Введение

Глава 1. Правление императора Августа. Принципат

1.1 Культура в период смены эпох

1.2 Архитектура

1.3 Литература

1.4 Скульптура и живопись

Выводы по 1 главе

Глава 2. Время Флавиев

2.1 Живопись и литература

2.2 Скульптура

2.3 Архитектура периода Флавиев

Вывод по 2 главе

Глава 3. Время Антонинов

3.1 Культура Римской империи в период высшего могущества

3.2 Скульптура и живопись

3.3 Литература и философия

3.4 Архитектура

Выводы по 3 главе

Заключение

Список литературы

## Введение

**римский империя архитектура литература скульптура**

Древнеримская культура – первоначально культура римской общины, города-государства (полиса) – прошла сложный путь развития, расширяя границы распространения по мере превращения Рима в огромную средиземноморскую державу, включавшую и такие традиционно греческие научные и культурные центры, как Афины, Александрия, Пергам и др., изменяя свой характер под влиянием этрусской, греческой, эллинистической культур.

С угасанием эллинистических государств, с конца 1 в. до н.э., ведущее значение в античном мире приобретает римское искусство. Впитав в себя многое из достижений художественной культуры Греции, оно воплотило их в жизненной практике колоссальной римской державы. В античный гуманизм римляне внесли черты более трезвого миропонимания; суровая проза, точность и историзм мышления лежат в основе их художественной культуры, далекой от возвышенной поэтичности мифотворчества греков.

Искусство Рима представляет собой последний, завершающий этап в развитии античной художественной культуры. Для римлянина в большей степени, чем для грека, искусство являлось одним из средств разумной организации жизни; поэтому в Риме ведущее место заняли архитектура, инженерные поиски, отличающийся интересом к конкретной личности скульптурный портрет, исторический рельеф, обстоятельно повествующий о деяниях граждан и правителей. Реальный элемент преобладает в древнеримском искусстве над вымыслом, а повествовательное начало — над философским обобщением. Кроме того, в Риме совершилось чёткое разделение искусства на официальное и отвечающее запросам частного потребителя. Официальное искусство играло важную роль в римской политике, будучи активной формой утверждения государственной идеологии в завоёванных областях. Особенно велико было значение архитектуры, сочетавшей идеологические функции с организацией общественного быта; в римской строительной практике сложилась система конструктивных, планировочных и композиционных приёмов, позволявшая зодчему всякий раз находить решение, прямо вытекающее из назначения данной постройки.

Чтобы понять в целом характер римской культуры, причины появления гигантских парадных площадей, крупных зрелищных зданий и мемориальных ансамблей, необходимо разобраться в социально-экономической жизни Древнего Рима.

Архитектура Рима складывалась в соответствии с образом жизни. Римляне положили начало новой эпохе мирового зодчества, в котором основное место принадлежало сооружениям общественным, воплотившим идеи могущества государства и рассчитанным на огромные количества людей.

Зарождение римского портрета связано с древним заупокойным культом предков, защитников домашнего очага. Восковые маски, снятые с лиц умерших членов рода, украшали атриумы, их выставляли на семейных торжествах, в них выступали актеры, сопровождавшие похоронные процессии. Позже эта традиция питается практической потребностью сохранения для потомства точного изображения данного лица как индивидуальности, прославления участников исторических событий.

Римское искусство, явившееся последним этапом развития искусства античного рабовладельческого общества, было результатом творческой деятельности не только римлян. Оно сложилось в результате взаимодействия искусства местных италийских племен и народов, в первую очередь – этрусков, с греческим искусством.

Историография. В исследовании данной проблемы приходится опираться практически на весь дошедший до нас массив письменных источников. Основные источники, оказавшиеся в нашем распоряжении, в первую очередь представлены сочинениями Полибия, Цицерона, Тита Ливия, Сенеки, Плиния Младшего, Светония, Тацита и Плутарха, а также литературными трудами Энния и Вергилия.

Начало изучению древнеримской культуры было положено ещё в античности греческими и римскими историками и филологами. С падением Западной Римской империи интерес к древнеримской культуре уменьшился, но не исчез. В монастырях Европы (в то время средоточиях учёности) хранились латинские и греческие тексты, использовавшиеся в учебных целях. В средневековых хрониках рассматривалась история Рима.

Новое пробуждение интереса к древнеримской культуре относится к эпохе Возрождения, начавшейся как "возрождение" именно античных древностей. Разыскивались, собирались и издавались античные рукописи, изучались надписи на древнеримских архитектурных сооружениях, началось составление коллекций статуй, ваз и других антиков. С XV в. получила развитие гуманистическая историография, в которой выделились два направления: так называемое антикварное, рассматривавшее древнеримскую культуру (быт, искусство, религию, право — "римские древности") как единое целое (его основатель итальянский гуманист Флавио Бьондо, продолжатели Лет Помпоний и К. Сигоний), и политико-риторическое, ставившее целью извлечение из истории Р. политических уроков (Н. [Макиавелли](http://www.cultinfo.ru/fulltext/1/001/008/072/813.htm) и др.).

В трудах представителей немецкого "неогуманистического" направления (И. Винкельман, И. [Гердер](http://www.cultinfo.ru/fulltext/1/001/008/009/765.htm) и др.) древнеримская культура рассматривалась наряду с греческой, но предпочтение отдавалось последней.

В XVIII в. были достигнуты значительные успехи в области филологической критики древних текстов и установления подлинности литературных памятников (английский филолог Р. Бентли и др.). Римская культура привлекла внимание русских просветителей XVIII в. А.Д. Кантемира, М.В. <http://www.cultinfo.ru/fulltext/1/001/008/071/243.htm> Ломоносова, В.К. Тредиаковского, сделавших произведения римских историков, философов и поэтов достоянием русской публики.

К античности неоднократно обращались К. Маркс и Ф. Энгельс, прекрасно знавшие классические языки, философию, право, литературу.

К. Маркс высоко ценил Аристотеля: он называл его великим мыслителем, исполином мысли и неоднократно ссылался на него не только в философских произведениях, но в таких трудах, как "К критике политической экономии" и "Капитал". Там же К. Маркс ссылался на Платона, Ксенофонта, Фукидида, Исократа, Софокла, Гомера, Диодора Сицилийского, Горация, Лукреция, Плиния Старшего, Страбона, поэта Антипатра, Афинея, Секста Эмпирика.

Ф. Энгельс строил на греческом и римском материале свои труды, посвященные раннему христианству и большую часть своего "Происхождения семьи, частной собственности и государства". В "Анти-Дюринге" и "Диалектике природы" он не раз подчеркивал великие заслуги греков. Он говорил об Аристотеле, как исследователе всех существеннейших форм диалектического мышления, считал, что Платон дал гениальное для своего времени изображение разделения труда как естественной основы города, совпадавшего для греков с государством. Подчеркивая превосходство диалектического мышления греков над метафизическим, Ф. Энгельс писал, что в многообразных формах греческой философии уже имеются в зародыше, в процессе возникновения почти все позднейшие типы мировоззрений.

Число примеров обращения основоположников марксизма к античности по разным поводам, начиная от анализа античного способа производства, основ развития античной культуры, и кончая характеристикой отдельных античных деятелей, можно было бы значительно умножить. Но уже и приведенные показывают, что без знания античного материала многое как у классиков европейской литературы, так и у классиков марксизма останется непонятным.

Попытки философского осмысления сущности и специфики древнеримского искусства были сделаны в конце XIX в. Ф. Викгофом и А. Риглем.

Римское искусство как особое художественное явление стали изучать лишь в ХХ веке, по существу только тогда осознав всю его самобытность и неповторимость. И все же до сих пор многие видные антиковеды полагают, что история римского искусства еще не написана, еще не раскрыта вся сложность его проблематики.

Ценным теоретическим исследованием явилась также книга О.Бренделя "Введение в изучение искусства древнего Рима", где рассмотрены различные точки зрения на древнеримское искусство от Ренессанса до наших дней.

Совершенно особое место в истории отечественного и мирового антиковедения принадлежит М.И.Ростовцеву, профессору Петербургского университета (с 1901) и члену Российской Академии наук (с 1917 г.).

М.И. Ростовцев являл собой тип совершенного ученого-антиковеда, равно владевшего мастерством филологической и археолого-искусствоведческой интерпретации материала, способностью к полнокровной реконструкции фактов прошлого, а кроме того, ярко выраженным концептуальным дарованием. Он был виднейшим представителем нового, чрезвычайно актуального социально-экономического направления. В этом русле были созданы обе его диссертации: "История государственного откупа в Римской империи от Августа до Диоклетиана" и "Римские свинцовые тессеры".

При написании этой работы использовались издания по истории искусств, книги по мифологии и литературе, научные статьи и исторические источники таких авторов, как В.Д. Блаватский (13), П.И. Борисковский (14), А.И. Вощина (16), А.Б. Егоров (27), М.М. Кобылина (32), Г.И. Соколов (48, 49), А.П. Чубова (54), и др.

В работе "Идеология и культура раннего Рима" (1964) А.И. Немировский дает первое в советской литературе монографическое изложение такой слабо исследованной проблемы, как религиозная идеология и некоторые аспекты культурной жизни раннего Рима.

Одним из слабо разработанных в литературе направлений является история античной, и в частности римской, культуры. Наиболее крупные работы в этой области - 4-томный труд А.Ф. Лосева по истории античной эстетики начиная с рубежа VI — V вв. до н. э. и кончая Аристотелем. Различным проблемам римской культуры, нарастанию в ней кризисных моментов посвящена работа Штаерман "Кризис античной культуры" (1975), где определяются основные особенности римской культуры, намечается ее периодизация, отмечаются первые симптомы кризиса, которые автор возводит ко времени Августа. Некоторые проблемы историй римской культуры, главным образом I в. империи, затронуты в работах Г. С. Кнабе "Понимание культуры в Древнем Риме и ранний Тацит" (1975).

Все наиболее важные аспекты Римского государства с исчерпывающей полнотой трактованы в замечательном капитальном труде С.И.Ковалева "История Рима" (1948; изд.2-е - 1986), а специальный вопрос о переходе от Республики к Империи - в монографии А.Б.Егорова "Рим на грани эпох" (1985).

"История Рима" С.И. Ковалева (изданная также и в Италии) до сих пор остается одним из лучших университетских курсов по римской древности.

К середине 20 в. учёные чаще всего обращаются к исследованиям отдельных разновидностей древнеримской художественной культуры. Занимаясь архитектурой, искусствоведы изучают её образное и конструктивно-техническое новаторство (итальянский учёный Дж. Лульи, американские учёные М. Блейк, У. Макдональд). символику (американский учёный Э. Б. Смит): внимание исследователей сосредоточивается также на живописи (голландский ученый Х. Г. Бейен), специфических вопросах иконографии (американский учёный О. И. Брендель) и прежде всего на проблемах древнеримского скульптурного портрета [немецкие учёные М. Вегнер, О. Весберг, Р. Вест, Б. Швейцер (ФРГ), датский учёный Ф. Поульсен, шведский исследователь Х. П. Л'Оранге]; широко изучается искусство римских провинций [французские учёные М. Побе и Ж. Рубье, швейцарский Ф. Штамм, немецкий Х. Шоппа (ФРГ), бельгийский А. Брене]. В 1950-60-е гг. возникают и сводные труды [итальянский учёный Р. Бьянки-Бандинелли, немецкий Т. Краус (ФРГ)], среди которых выделяется итальянская 7-томная "Энциклопедия древнего классического и восточного искусства" (1958—66), где древнеримские памятники занимают значительное место. В круг первостепенных интересов современного искусствознания входят вопросы влияния древнеримского искусства на искусство средневековой Европы (американский учёный Р. Свифт и др.), взаимосвязи древнегреческой, этрусской и древнеримской художественных культур, проблемы выявления новаторских черт, внесённых древнеримскими мастерами в античную традицию.

Если в русской науке древнеримское искусство первоначально рассматривалось преимущественно в исследованиях, посвященных античной культуре в целом (Ф. Ф. Зелинский, Н. П. Кондаков, А. В. Прахов), то с 1910-х гг. появляется всё больше специальных трудов о древнеримских древностях (тенденция, получившая особое развитие в советскую эпоху), например, о портрете (О. Ф. Вальдгауер, Н. Э. Гаршина, Б. В. Фармаковский), пейзаже (М. И. Ростовцев), зодчестве (В. Д. Блаватский, Н. И. Врунов). В 60-70-е гг. публикуются памятники, хранящиеся в музеях СССР, а также ведётся работа над обобщающими трудами, охватывающими древнеримское искусство в целом (монографии и отдельные статьи Н. Н. Бритовой, А. И. Вощининой, А. П. Ивановой, С. А. Кауфман, М. М. Кобылиной, В. Ф. Маркузона, О. Я. Неверова, Н. А. Сидоровой, А. П. Чубовой).

Периодизация римского искусства – одна из самых сложных проблем его истории. В отличие от принятой и широко распространенной периодизации древнегреческого искусства, обозначающей годы становления архаикой, время расцвета - классикой и кризисные века - эллинизмом, историки древнеримского искусства, как правило, связывали его развитие лишь со сменами императорских династий.

Однако далеко не всегда смена династий или императора влекла за собой изменение художественного стиля. Поэтому важно определить в развитии римского искусства границы его становления, расцвета и кризиса, принимая во внимание изменение художественно-стилистических форм в их связи с социально-экономическими, историческими, религиозно-культовыми, бытовыми факторами.

Если наметить основные этапы истории древнеримского искусства, то в общих чертах их можно представить так. Древнейшая (VII - V вв. до н.э.) и республиканская эпохи (V в. до н.э. ‑ I в. до н.э.) - период становления римского искусства. Расцвет римского искусства приходится на I-II вв. н.э. В рамках этого этапа стилистические особенности памятников позволяют различить: ранний период – время Августа, первый период – годы правления Юлиев-Клавдиев и Флавиев, второй – время Траяна; поздний период – время позднего Адриана и последних Антонионов.

Хронология исследования: 27 г. до н.э. – конец II в. н.э.

Цель дипломной работы – проанализировать культурную полемику Римской империи. Объект исследования – история Древнего Рима в период от 27 г. до н.э. до конца II в. н.э. Предмет исследования – искусство и культура Римской империи в исследуемый период. Задачи исследования:

1. Проанализировать издания по истории искусств, книги по мифологии и литературе, научные статьи и исторические источники по изучаемой теме.

2. Охарактеризовать исторические обстоятельства, обусловившие изменения в архитектуре, литературе, скульптуре и живописи в изучаемый период.

3. Всесторонне исследовать особенности развития культуры и искусства в каждом периоде римской империи.

## Глава 1. Правление императора Августа. Принципат

### 

### 1.1 Культура в период смены эпох

Августовский классицизм - историко-региональный стиль античного искусства. Получил развитие в I в. н. э., в годы относительного благополучия, мира и процветания Римской империи (см. Приложение 1.1), главным образом в самом г. [Риме](http://click.begun.ru/kick.jsp?url=4vrJyArNRAID-ey-C6EhyU7j5cw12mOgo0QF16yWwSJ_5efDUhhIxHg3sKyYsq_aidQbpB5BuEZm800ZDGGs4U7TQZwChdkiujl0oGz3Qyhz0CXIhszJlrohtwOkT7AA6L9PF4SeqXGl88W3C0d2E5ZwFVT2eJg7PjvAu4iz3FWIEhA0pe-_M75j6P5dC_IcjUazryZpvVCeW-xPn%20), в годы правления императора Октавиана (см. Приложение 1.2), прозванного Августом (лат. Augustus - возвеличенный, священный; 63 г. до н. э.- 14 г. н. э.).

Когда Октавиана провозгласили императором, это означало, что ему вручают высшую военную власть. Официально он всё ещё считался одним из сенаторов, хотя и "первым среди равных" - принцепсом. Время правления Октавиана называется принципатом Августа. С тех пор римское искусство начало ориентироваться на идеалы, которые насаждали правители.

Античная традиция считала Божественного Августа самым счастливым из всех римских императоров. Именно о нем Светоний сказал свою знаменитую фразу: "Он принял Рим кирпичным, а оставляет мраморным". При Августе в Риме развернулось грандиозное строительство. Был выстроен Форум с храмом Марса (Форум Августа), святилище Аполлона на Палатине с греческой и латинской библиотекой, храм Юпитера на Капитолии. От своих приближенных "он требовал украшать город" и "воздвигать новые памятники, либо восстанавливать и улучшать старые". В архитектуре главным качеством стала декоративность. "Цветными мраморными плитками облицовывалась внутренняя поверхность стен Форума. Приставленные к ним полуколонны исполнялись из цветного мрамора: создавалось ощущение огромности неперекрытого интерьера. Площадь украшали статуи, в частности, копии с кариатид Афинского Эрехфейона. В нишах стояли позолоченные портретные изваяния с надписями на постаментах. Над всем возвышался колосс Августа.

Август стремился поддерживать свое господство не только применением силы, но прекрасно понимал, что, как форма государственного правления огромной римской империи, принципат нуждался в идеологическом оформлении. Август очень ревностно следил за тем, как меняется по отношению к нему общественное мнение, а поэтому в целях пропаганды своей собственной политики, использовал не только политические средства. Огромное влияние Август уделял литературе, изобразительному искусству; для пропаганды политики среди простого населения использовались даже такие традиционные средства, как лозунги на злобу дня, которые чеканились на монетах.

Такими официальными лозунгами принципата были мир, pietas и свобода. Окружающие Августа друзья, а в особенности один из наиболее близких к нему Гай Цильний Меценат, оказывали всяческую материальную поддержку и покровительство римским писателям, поэтам и художникам, ожидая в ответ прославления действий Августа.

В кругу Мецената оказались крупнейшие римские поэты того времени – Квинт Гораций Флакк, Публий Вергилий Марон, а также их современники Альбий Тибулл и Секст Проперций.

По-видимому, первые два попали в окружение Мецената не только благодаря своему таланту. Еще во времена гражданских войн, в широких массах стала очень популярна распространенная на Востоке идея о божественном спасителе, который осчастливит людей и вернет на землю "Золотой век". Сходные мотивы встречаются и у Горация, и у Вергилия.

Для своих восточных подданных Август сам был богом и к нему они не редко прилагали эпитет "спаситель". В Риме и Италии он, не выступая как живое божество, пропагандировал идею нового счастливого века, дарованного им людям. Он всячески укреплял консервативные настроения в массах путем реставрации древних религиозных верований и морали. Сделавшись великим понтификом, август не только восстановил многие храмы, но также и целый ряд древних празднеств, в которых принимали участие он сам, его семья, приближенные и множество римских граждан.

Во времена принципата возрождались давно забытые старые обряды, восстанавливались давно пришедшие в упадок жреческие коллегии, поощрялись исследования в области римских древностей.

Рим приобрел совершенно новый облик, соответствующий престижу мировой столицы. Выросло количество общественных зданий, строились форумы, мосты, акведуки, обогатилось архитектурное убранство. Город поражал современников необозримостью площади – ни с одной стороны он не имел четких границ. Его предместья терялись в роскошных виллах Кампаньи. Великолепные здания, колошше портики, сводчатые и украшенные фронтонами крыши, богато декорированные бассейны и фонтаны чередовались с зеленью рощ и аллей.

В искусстве времени Августа многое изменилось по сравнению с республиканским. Это были годы оживленной строительной деятельности, широкого распространения скульптурного портрета, пристального внимания к оформлению интерьера фресками, мозаиками, стуковыми рельефами, статуями. В художественных образах находили выражение новые взаимоотношения людей, человек начинал выступать уже не гражданином республики, но в иной своей сущности, как подданный императора. Искусство становилось государственной деятельностью, во многом подчиненной вкусам принцепса. Империя все заметнее накладывала отпечаток на творчество мастеров. Официальность в произведениях искусства усиливалась, и в связи с этим принижалась роль народных традиций. Возвеличивание принцепса способствовало усилению подобострастия и лести, вело к утрате искренности. В культовых и надгробных изображениях все в большей степени выступают элементы обобщенности в ущерб детальности, так ярко проявлявшейся в республиканских портретах. Хотя Август всегда делал вид, что укрепляет традиции Римской республики, сильно возросло значение эллинского наследия, потеснившего собственно римское.

Уже при первых приемниках Августа начинает исчезать мнимая идеальность "Золотого века".

### 

### 1.2 Архитектура

С приходом к власти Августа исключительного расцвета достигло зодчество, как самый сильный художественный выразитель государственных идей. Грандиозным в сравнении с республиканскими постройками выглядел Форум Августа, площадь, предназначенная для мероприятий общественного характера, в частности, как сообщает Светоний, жеребьевки судей.

**Форум Августа** был сооружен в 42 г. до н.э. в честь победы Августа над республиканцами в битве при Филиппах. Здесь Август возвел храм Марса-Мстителя в знак отмщения убийцам Цезаря (см. Приложение 1.3).

Храм Марса Мстителя включает целлу, стоящую на возвышенном подиуме облицованную мрамором, к ней ведет высокая лестница. В центре находится алтарь, а в конце боковых сторон - два фонтана. Храм окружен восемью коринфскими колоннами, 17 м высотой, по центральному фасаду и восемью - по продольным сторонам, но не имеет колонн с заднего фасада. Внутри целлы возвышалось еще по семь колонн, идущих в два ряда вдоль стен. В апсиде хранились культовые статуи Венеры, Марса и божественного Юлия Цезаря.

Храм Марса Мстителя на Форуме Августа больше цезарианского храма Венеры Родительницы (см. Приложение 1.4). Его портик выше коринфского ордера, колонны шире; целла, перекрытая висячими стропилами, просторнее; абсида в конце ее глубже и шире, к тому же поднята на несколько ступеней над полом. На продолговатом постаменте в абсиде стояли две, а может быть, и три статуи - Венеры, Марса и Юлия Цезаря. В этом храме, помимо вывезенных из Греции произведений искусств, хранились и государственные реликвии, в частности воинские штандарты, некогда захваченные парфянами и возвращенные Риму Августом. Фронтоны украшали статуи Марса с копьем между Венерой и Фортуной, а также изваяния Ромула в виде авгура, Ромы и Тибра.

Строительство Форума обошлось Августу очень дорого, так как, чтобы освободить для него место, пришлось снести много частных жилых домов. От этого памятника сегодня остался только фундамент.

Мощная стена отделяла форум Августа от древней Субурры - квартала, который пользовался очень дурной репутацией. Здесь часто вспыхивали пожары и случались наводнения. На форуме стоял величественный храм Марса Мстителя, построенный Августом во исполнение обета, данного перед решающей битвой с Брутом и Кассием - убийцами Цезаря. По обеим сторонам площади проходили колоннады. Слева от храма в квадратном зале высилась огромная статуя императора.

Форум Августа был парадным комплексом: динамичность портиков Форума Цезаря сменилась почти квадратным спокойным планом, высокая - около 30 м - стена отгораживала Форум от остальных районов города, на нем запрещалась торговля, придававшая живость площадям эпохи Республики.

Сильнее, чем раньше, мастера тяготели к декоративности. Цветными мраморными плитками облицовывалась внутренняя поверхность стен Форума. Приставленные к ним полуколонны исполнялись из цветного мрамора: создавалось ощущение огромного неперекрытого интерьера. Площадь украшали статуи, в частности копии с кариатид афинского Эрехфейона. В нишах стояли позолоченные портретные изваяния с надписями на постаментах. Над всем возвышался 14-метровый колосс Августа, возможно, установленный вскоре после смерти принцепса.

Именно в это время греческий ордер стал использоваться в римской архитектуре не конструктивно, а декоративно. Несущей конструкцией была стена или аркада из кирпича и "римского бетона" (наполнителя из смеси гравия с цементом), а колонны, чаще полуколонны, приставлялись "для красоты". Типичный элемент подобной архитектурной композиции получил название "римской ячейки". Из всех ордеров римляне предпочитали наиболее пышный - коринфский. Инкрустация и облицовка стен стали непременным приемом; все здания облицовывались разноцветным [мрамором](http://click.begun.ru/kick.jsp?url=4vrJyH0GMvz9BxJA9V_fN7AdGzLLJJ1eXbr7KVJoP9xp__hF4imaEI6pMaTh2nDdjtMcoxlGv0GPdjzhwY53zEDKTsNx_XbzlWAQ3bd8raJGZ4nls4UYET2mMIQjyDeHbzjIkAMZLvYidEIwjMDxlBH3ktNx_x-8ubxHPA80W9LncXbLbKcUnqBdk6gPhfBJ0otEhUx-jBjLkAx7l%20) изнутри и снаружи. В качестве декора использовался не строгий геометризованный орнамент, как это было у греков, а натуральный растительный, в рельефе и росписи - подобный декор появится снова лишь полтысячелетия спустя, в эпоху Готики.

При Августе много зданий возводилось и на Римском Форуме. Продолжают стоять и сейчас три красивые, высотой 12,5 м, коринфские колонны от храма Кастора и Поллукса, передняя часть подиума которого, украшенная рострами, служила трибуной ораторов; в храме хранилось имущество богатых римлян, а рядом находилась палата мер и весов. Любовь римлян к символике выразилась в узорах капителей храма: вьющиеся усики аканфа переплетаются друг с другом, как бы напоминая о дружбе близнецов Диоскуров. В красивом карнизе храма Конкордии, а также в нарядных капителях, украшенных парными барашками, воплощавшими идею единства и согласия, тектоника форм начинала постепенно обогащаться декоративными элементами. Хотя в постройках времени Августа их роль возрастала, чувство конструктивности продолжало сохраняться.

4 июля 13 года до н.э. в Риме, на Марсовом поле, был заложен один из самых известных архитектурных памятников времен императора Августа – "Алтарь Мира", Ara Pacis. Он представлял собой четыре мраморные стены без крыши, внутри которых на четырех колоннах стоял жертвенник. Шестиметровые стены алтаря были сплошь покрыты причудливой резьбой – сценами из жизни основателей города Ромула и Рема, изображениями легендарного Энея, прародителя рода Юлией и Августа, портретами самого императора, членов его семьи и сенаторов, а также матери-Земли, которая, кстати, очень похожа на жену Августа Ливию (см. Приложение 1.5). Растительный орнамент, украшающий алтарь, состоит из сплетенных листьев аканфа – растения, которым, по верованиям римлян, расцветет вся земля, когда на ней установится веселое и беззаботное правление бога Сатурна.

Украшавшие ограду рельефы были разделены на два яруса фризом с меандровым орнаментом (ленточный орнамент, как правило, изломанная под прямым углом линия). Нижний изображал застилающие всё поле стебли, листья и завитки Древа Жизни с птичками и разной живностью на нём; верхний представлял торжественное шествие, включавшее членов императорского дома. Царит греческая изокефалия (головы изображённых находятся на одном уровне), однако в группу вторгаются оживляющие ритм фигуры детей разных возрастов. Отдельные персонажи изображены оборачивающимися, они как бы обращаются к зрителю (что было неприемлемо для классического греческого памятника).

Невысокий, подобный кружеву, декоративный рельеф не перегружает несущую его плоскость. Изящество стеблей, гибкая упругость усиков, сочность листьев образуют изысканный гармоничный орнамент. На угловых пилястрах, объединяющих верхний и нижний ярусы, рисунок орнамента измельчен, более дробен, но плотен; характер коринфских капителей пилястров подчинен общему декоративному стилю, превращающему степы алтаря в цветущую, радостно пульсирующую жизнью поверхность. Четким узором меандра верхние плиты с сюжетными сценами отделены от нижних.

По обе стороны от входов в алтарь с запада и востока помещены мифологические композиции, прославляющие Августа как благодетеля Рима. Левый рельеф восточной стороны изображает богиню Земли Теллус в виде красивой женщины, сидящей с двумя младенцами на коленях. Фигуры исполненных радости Воды и Воздуха по бокам от нее, тучные животные у ног - все должно было напоминать о процветании Рима при Августе. Правый рельеф, показывавший богиню Рому, сильно разрушен. Левый рельеф западной стороны, с пастухом Фаустулом и богом Марсом, а также гротом, где волчица вскормила Ромула и Рема, связан с мифом об основании города. Правый, лучше сохранившийся, представляет Энея, породнившегося с местными племенами. В пластике этих аллегорических рельефов Алтаря Мира, где ваятели льстили принцепсу, используя мифологические образы, заметно воздействие эллинистической скульптуры классицистического направления с ее изысканностью форм и объемов.

Боковые стороны Алтаря Мира покрыты историческими рельефами, запечатлевшими торжественную процессию в день освящения жертвенника: императора с семьей, сенаторов с женами и детьми, ликторов и жрецов. На хорошо освещавшейся солнцем южной стороне показана императорская семья, на северной — сенаторы. Восходящая к Республике точность портретного воспроизведения лиц сохранялась, но начинали исчезать естественность и непринужденность персонажей, усиливались ноты официальности. Римлянин выступал здесь уже как подданный Империи и все слабее выражались его гражданственные идеалы. Жизненной системе принципата была чужда чувственность эллинистических образов. Ее сменял классицизм с рационалистичностью, вполне устраивавшей Августа в его художественной политике. Эти тенденции заметно проявились и в скульптурном портрете.

Не иначе, Август считал, что именно при нем Рим достиг этого своего счастливого времени, которое для римлян значило то же, что для последующих поколений европейцев – мечта об Утопии. Он вообще много что ставил себе в заслугу. Незадолго до своей смерти Октавиан Август приказал составить перечень деяний, которыми он, по его мнению, отличился среди других римских правителей с момента основания города. Этот текст он велел вырезать на бронзовых досках, которые впоследствии были укреплены у входа в его мавзолей – еще одно грандиозное сооружение августова правления. К сожалению, до нас эти доски не дошли. Как выразился один историк, в свое время люди предпочли материальную ценность бронзы исторической ценности того, что на ней было написано. Но кое-что о взглядах Августа на свои собственные деяния мы все же знаем, по отрывкам различных копий надписи. Выяснилось, в частности, что одной из самых главных своих заслуг Август считал установление мира внутри и вне римского государства. В качестве доказательства своей правоты император приводит такой факт – храм бога Януса, олицетворяющего начало всех начал (почему, собственно, первый месяц года и называется январем), в годы его правления запирался трижды, в то время как с момента основания Рима и до Августа – только дважды. Дело в том, что бог Янус, кроме того, что он заведовал дверями и всякими входами-выходами, отвечал еще и за создание политических союзов и подписание договоров. Так вот если во всей стране и на ее окраинах устанавливался мир, и необходимость в политическом урегулировании отпадала, ворота храма просто запирались. Мол, пусть бог отдохнет, пока работы для него нет. Получается, что действительно в годы правления Августа римлянам значительно чаще выпадали периоды полного мира, чем раньше. Стоит лишь отметить, что на само понятие "мир" у римлян был весьма своеобразный взгляд. Слово "pax" означало всеобщее согласие в стране, а вот по отношению к другим странам применялся в основном глагол "pacare", который означает "установление мира", но установление не путем согласия, как внутри страны, а путем прямого завоевания и покорения соседних народов. Не случайно вождь древних британцев Калгак, воевавший с легионами Вечного города, говорил, что римляне называют приносимое ими в другие земли опустошение "миром".

В плане монументального (10 м X 11 м) Алтаря Мира сочетались эллинистическая форма алтаря и римская манера обнесения памятника высокими стенами. Ступенчатый вход напоминал лестницы на подиумах римских храмов, а расположение рельефов на стенах ограды вызывало в памяти композиции эллинского декора.

В годы правления Августа широкое распространение получили триумфальные арки, прославлявшие императора и увековечивавшие происходившие события. В ранних арках, построенных на берегу Адриатического моря, заметно подражание этрусским воротам в крепостных степах. Арка в Фано башнями по краям уподоблена этрусским воротам Августа в Перудже. Возможно, не только из практических целей, но чтобы смягчить ощущение этрусского прообраза и усилить римскую сущность арки, строители сделали ее трехпролетной. Трехпролетная арка Августа была поставлена и на Римском Форуме. Арка в Римини, сооруженная по случаю восстановления Фламиниевой дороги, также соединяет в своих декоре и архитектурных элементах черты этрусские и римские. Ранние триумфальные арки редко имели украшения. Нет их и на арке в Аосте. Впервые появляются они на арке в Римини в виде изваяний на медальонах голов Юпитера и Аполлона, Нептуна и Минервы, а также на арке Сергиев в Пола (Югославия) с фигурами Викторий в тимпанах, и только на арке в Сузе введен многофигурный фриз с рельефами, прославлявшими присоединение альпийских племен к Римской империи. Но и здесь пластическая выразительность декора была подчинена структурной основе арки. Конструкция архитектурного образа еще старательно сохранялась зодчими, скупо вводившими скульптурные украшения.

"Золотой век" Августа не мог просто так уйти в небытие – ведь вокруг него создавался ореол бессмертия. И Рим начинает строить себе памятники. Себе и своему семейству Август соорудил на Марсовом поле величественный мавзолей (см. Приложение 1.6). Возможно холм венчался статуей правителя.

В сооружении монументальных гробниц сохранялись этрусские и республиканские традиции. Громадный, 87 м в диаметре, холм Мавзолея Августа на Марсовом поле у Тибра скрывал сложную конструкцию из семи концентрических стен, повышающихся от краев к середине кургана. Центром его был мощный выходивший на вершину кургана статуей Августа столб с квадратной камерой, усыпальницей принцепса. Травертиновый цоколь мавзолея (высотой около 12 м) завершался триглифометопным фризом. В стенах кольцевых коридоров размещались склепы Марцелла, Друза Старшего, Луция и Кая Цезарей, Друза Младшего, Ливии, Тиберия.

Представление о стиле культовой августовской архитектуры дает храм в Ниме (начало I в. н.э. Южная Франция), принадлежащий к типу псевдопериптера, в котором акцентировалось внутреннее пространство. Классические формы коринфского ордера строго соблюдены, пропорции стройны, по сравнению с республиканскими храмами появилось тяготение к изяществу, нарядности. Храм выстроен из розового известняка, имеет шестиколонный портик. В композиции целого проступают волевое напряжение и рассудочная ясность, придающие зданию оттенок официальности. Торжественность усиливается и тем, что храм поднят на высокий подиум (основание).

Наряду с господствующим классическим течением продолжала развиваться архитектура, имевшая чисто практическое значение, например, инженерные постройки. Мудрая простота замысла, умение достигнуть художественного результата немногими, но выразительными средствами отличают грандиозный по высоте Гардский мост в Ниме (Южная Франция), являющийся частью акведука, снабжающего водой город Немуз. Мост представляет собой многоярусную крупнопролетную аркаду над долиной реки Гар. Почти равные по высоте крупные пролеты арок двух нижних ярусов завершаются низкой аркадой. Горизонтальность и масштабность сооружения и вместе с тем его легкость подчеркнуты динамикой ритма нарастающих различного размера арочных пролетов средней аркады, которая получила значение композиционного центра. Гардский мост - символ инженерного искусства Рима.

В годы Августа в Риме был построен каменный театр Марцелла со зрительными рядами на высоких субструкциях, внешняя опорная стена которых - двухъярусная аркада - предвосхищала экстерьер Колизея. Для чтений и занятий предназначалась Аудитория Мецената, прямоугольное (10,6 м х 24,7 м) помещение со сводчатым потолком (7,4 м), абсидным завершением узкой стороны и скамьями, расположенными театроном (см. Приложение 1.7).

Columbaria назывались здания, предназначенные для погребения; в стенах их сверху до низу были устроены ниши рядами в несколько этажей; в нишах помещались урны с останками мертвых.

Этот способ погребения, по-видимому, был принят большими семьями, у которых было слишком много вольноотпущенников и рабов, чтобы можно было помещать их останки в той же гробнице, где хоронились члены семьи; именно так поступали менее многолюдные семьи, если только относительно кого-нибудь из рабов или вольноотпущенников не существовало особой оговорки насчет исключения из родовой гробницы. Впоследствии такого рода сооружения устраивались спекуляторами, которые продавали места людям слишком бедным, чтобы иметь особую гробницу и содержать ее; с другой стороны, и сами бедняки объединялись в товарищества, чтобы в складчину устроить себе columbarium.

Римские колумбарии, расположенные вокруг городских стен, а также вдоль идущих из Рима дорог, представляли собой обширные четырехугольные помещения, наполовину подземные; стены их были заняты четырехугольными или закругленными сверху нишами, которые шли рядами на одинаковом расстоянии друг от друга. В каждой нише помещалось обыкновенно две урны, иногда одна, а иногда три или даже четыре. Урны эти были замурованы, так что их нельзя было перемещать. Они чаще всего были глиняные; но встречаются также урны из мрамора, алебастра, стекла и других материалов. Форма и украшения некоторых из них не лишены изящества. Надписи, выгравированные на мраморных или бронзовых плитах, прибитых к стене, указывают имя, возраст и звание покойника, иногда также и имена тех, кто позаботился о их погребении. Залы колумбариев слабо освещались отверстиями в своде. Узкая дверь служила входом, откуда приходилось спускаться по лестнице.

Самый обширный из известных колумбариев — это тот, который был устроен на Аппиевой дороге для вольноотпущенников и рабов Ливии, жены Августа: он мог вместить останки по крайней мере 3000 человек. Можно думать, что им пользовались вплоть до времен Клавдия. Он был заново открыт в 1726 году. После этого развалины его были заброшены, так что в настоящее время от них почти ничего не осталось. Этот колумбарий представлял собой двухэтажное здание в виде параллелограмма, имеющего 10,65 м длины и 6,25 м ширины.

Другое сооружение в этом роде, предназначенное для людей всякого звания, покупавших себе в нем место, было гораздо изящнее. Можно думать, что каждый украшал купленное им место сообразно своему вкусу и средствам, устраивая над ним маленькое зданьице с фронтонами, колоннами и фризами, которые были покрыты живописью, иногда превосходной работы. Этот колумбарий представляет собою интересный образчик искусства эпохи Августа.

Завоевание римлянами Египта отразилось в сооружении в 12 г. до н. э. за 330 дней пирамиды Цестия (см. Приложение 1.8). Возведенная на травертиновом фундаменте гробница высотой 36,4 м сложена из кирпича и туфа, облицованных плитами белого мрамора. Погребальная (6 мХ4 мХ5 м) камера находилась на уровне основания пирамиды. Кроме парадных мавзолеев, создавались и подземные, подобные второму колумбарию Години, склепы, по стенам которых в многочисленных нишах покоились урны.

Строилось и ремонтировалось много мостов, акведуков, дорог, отличавшихся, как, в частности, мост в Римини, гармоничностью форм, красивой конструкцией, лаконизмом декора. Замечание Августа в анкирской надписи, что он "принял Рим глиняным, а оставляет его мраморным", не было преувеличением. Большое количество зданий сделало столицу, по всей вероятности, красивейшим городом того времени.

### 1.3 Литература

Во времена правления Августа ораторское искусство, которое очень высоко ценилось при Республике и которое достигло тогда наивысшего расцвета, стало быстро приходить в упадок в связи с тем, что постепенно угасала политическая борьба. Талантливые люди теперь стали больше обращаться к литературе. Этому всячески способствовал лично сам император Август и его приближенные. Они старались привлечь к искусству внимание публики, устраивали общественные библиотеки, организовывали публичные выступления поэтов и писателей. В это время в Риме была в большой моде любовная лирика, элегии в духе александрийских поэтов. Большую популярность приобрели в эти годы любовные элегии Альбия Тибулла и Секста Проперция.

Тибулл работал в жанре любовной элегии, продолжая традиции "новых поэтов". Следует заметить, что любовная элегия в римской поэзии представляла собой литературное направление оппозиционное идеологии принципата. Тибулл в своем творчестве отказался от официальных тем прославления принцепса, римской доблести и гражданственности. Тибулл обращался к личной любовной тематике, он считал любовь единственным смыслом жизни.

Тибуллу принадлежат два сборника стихотворений. Первый, изданный, вероятно, вскоре после 27 г., имеет центральной фигурой Делию. Эта женщина реально существовала и в жизни называлась Планией, но в образе Делии типические черты античной "возлюбленной" преобладают над индивидуальной характеристикой, и даже та бытовая обстановка, в которую Тибулл вводит свою героиню, меняется от элегии к элегии, а иногда и в пределах одного стихотворения, так что реальность изображения этой обстановки вызывает значительные сомнения.

В этом первом сборнике особенно заметен "скользящий" характер построения элегии у Тибулла.

Поэт хочет утопить свое горе в вине: Делия заперта и строго охраняется. Мысли обращены к ней, и Тибулл представляет себя перед ее дверью, угрожает двери, молит ее (мотивы "серенады"), наставляет Делию в искусстве обманывать стражей. Сама Венера охраняет жизнь и неприкосновенность верных влюбленных. Случайные прохожие да не смеют взглянуть на влюбленную пару (пародия на стиль римских законов). Если кто даже проболтается, муж не поверит: так обещала волшебница, совершив магический обряд, но обряд этот действителен только по отношению к Тибуллу. Было бы бессердечным отправиться на войну, когда есть возможность обладать Делией. Пусть другие совершают подвиги, для Тибулла достаточно бедной сельской, жизни с подругой. К чему богатство и роскошь, если нет счастливой любви? Неужели он разгневал Венеру? Он готов искупить свой бессознательный грех самым унизительным покаянием (по восточному обряду). А тот, кто смеется над его несчастьем, сам, испытает гнев божества и будет некогда являть отвратительный облик влюбленного старичка.

А меня пощади, Венера: душа моя служит тебе с вечной преданностью; почему ты сжигаешь, жестокая, свою собственную жатву?

Делия неверна. Я напрасно надеялся, что в состоянии буду вынести эту размолвку. Между тем, когда ты была больна, я выходил тебя своими обетами и священнодействиями. Я мечтал о сельской жизни вместе с тобой, о том, что ты будешь полной хозяйкой в моем доме, воображал, как нас посетит Мессала. Эти надежды рассеялись. Ни вино, ни другая любовь не могут отогнать тоски. Да проклята будет сводня, доставившая Делии богатого любовника! Дары уничтожают любовь, и бедный .друг лучше богатого. А ты, который ныне предпочтен мне, сам испытаешь мою судьбу, и у тебя уже есть соперник.

Вообще для римской элегии характерна такая жанровая структура, которая выражалась в системе ограниченных сюжетных ситуаций и мотивов, в ряде традиционных образов-масок (бедный поэт, его возлюбленная, богатый соперник, сводня). В творчестве Тибулла много автобиографических мотивов, которые органично растворяются в его поэтических образах.

Проперций, как и Тибулл, писал элегии и, подчиняясь требованиям жанра, обращался к тем же самым темам, сюжетным ситуациям и образам. Но на этом заканчиваются общие черты этих двух поэтов. В отличие от прозрачных и ясных стихов Тибулла, поэзия Проперция усложненная, стиль его вычурный, перегруженный мифологическим сюжетами, характерный для Александрийской школы в Греции. Стихи его горят пафосом и темпераментом. Вместо картинок сельской жизни Тибулла, в поэзии Проперция мы видим увлечение городской суетой.

Поэт Публий Овидий Назон, прославившийся любовной лирикой, в угоду императору Августу принялся за кропотливое исследование о древнейшей римской религии, в результате чего появилась его поэма "Фасты" ("календарь"). Она содержала перечень римских праздников, а также обрядов, которые были связаны с ними и версии об их происхождении.

В данной поэме Овидий помещает Юлия Цезаря и Августа рядом с другими богами и, таким образом, присоединяет их к римскому пантеону.

Овидий внес в элегию новую, неизвестную ей до сих пор риторическую окраску и блеск остроумия.

Сам Овидий уверяет, что проза ему никогда не давалась и невольно переходила в стих:

Часто твердил мне отец: "За пустое ты дело берешься:

Даже Гомер по себе много ль оставил богатств?"

Тронутый речью отца и забросивши Муз с Геликоном,

Стал было я сочинять, вовсе чуждаясь стиха.

Сами, однако, собой слова в мерные строились стопы:

То, что я прозой писал, в стих выливалось само.

Но не только этот поэт прославлял римскую старину и Августа. Этим проникнуто творчество и других поэтов – Вергилия, Горация, Трибулла, Проперция. Все они входили в литературные кружки, которые находились под покровительством ближайшего после Агриппы друга Августа – Мецената.

Публий Вергилий Марон считается выдающимся поэтом древнего Рима. Свою литературную деятельность Вергилий начал еще в 40-е г. до н.э. В это время он подражал неотерикам и больше всего Катуллу, в основном его "ученой поэзии".

Мы вряд ли ошибемся, если назовем Вергилия первым римским стихотворцем, начавшим воспевать божественность императора и придавшим этому поклонению набожно-религиозный оттенок.

Не сразу и не открыто начал Вергилий прославлять божественность носителя верховной власти. В начале своей литературной деятельности он называл Октавиана богом только как своего покровителя, в знак благодарности за оказанную услугу.

В конце 40-х-начале 30-х годов Вергилий выпустил сборник, который состоял из десяти эклог – "Буколики".

Почитание Октавиана имеется уже в первой эклоге, но пока только в виде намека, скрытого в иносказательной беседе пастуха Титира; таким же настроением проникнуты и некоторые другие места "Буколик", где выражается отношение певца к миротворческой деятельности Октавиана. Вергилий везде передает свое личное настроение.

Именно после появления "Буколик" Вергилий сблизился с покровителем римских поэтов Меценатом, став вскоре главой его литературного кружка. В течение 30-х гг. он создал большую дидактическую поэму, которая была посвящена сельскому труду – "Георгики". В ней он прославлял сельский труд, деревню, как опору государства, стремился их опоэтизировать, возбудить интерес к сельскому труду. Это отвечало насущным потребностям политики императора Августа, который стремился возродить сельское хозяйство Италии, разоренное гражданскими войнами.

Отец пожелал сам,

Чтоб земледельческий путь был не легок, он первый искусно

Землю встревожил, надеждой сердца возбуждая у смертных,

Не потерпев, чтоб его коснело в сонливости царство.

Вергилий окутывает сельскую жизнь дымкой идеалистической утопии, изображая ее, как сохранившийся остаток "Золотого века". Поэт римской империи значительно уступает древнегреческому рапсоду в умении открыто глядеть на мир социальных отношений. Он справедливо отмечает, что мощь Рима выросла на основе свободного крестьянства, но из поля его зрения выпадают латифундии, обезземеление, рабский труд в сельском хозяйстве. Поселяне сами не знают, сколь счастлива их жизнь:

О, блаженные слишком — когда б свое счастие знали

Жители сел!

В восхвалении спокойной, трудовой и аполитичной сельской жизни, в идеализации примитивных нравов и верований италийского крестьянства мечтания эпикурейца смыкаются с политическими и идеологическими задачами империи, и эпикуреец отступает перед идеологом консервативно-религиозной реставрации. В изображении Вергилия селянин бессознательно достигает того же жизненного блаженства, которое эпикурейский мудрец находит на вершинах знания.

Счастливы те, кто вещей познать умели причину,

Те, кто всяческий страх и рок, непреклонный к моленьям,

Всё повергли к ногам, — и шум Ахеронта скупого,

т. е. Эпикур, Лукреций. Но

Благополучен, кому знакомы и сельские боги,

Пан и старец Сильван и Нимфы — сестры благие.

В "Георгиках" Вергилий выступал уже как убежденный сторонник идей принципата. Обе эти книги создали автору большую популярность, но пережившую века славу величайшего римского поэта принесла ему эпическая поэма "Энеида", над которой он работал десять лет, вплоть до своей смерти в 19г. до н.э. Сам император Август постоянно интересовался его трудом и слушал отдельные части поэмы.

Основная концепция "Энеиды" заключена во вступительных стихах.

Я пою брань и мужа, который... был много кидаем по землям и по морю... и многое претерпел на войне"; из этой формулировки античный читатель уже видел намерение автора объединить тематику обеих гомеровских поэм. Эней "беглец по воле рока.

Ссылка на "рок" служит не только оправданием для бегства Энея из Трои, но и указывает на движущую силу поэмы, на силу, которая приведет к тому, что Эней основал

Город и в Лаций богов перенес, род откуда латинов

И Альбы-Лонги отцы и твердыни возвышенной Ромы.

Вергилий избрал сюжет о мифическом предке римлян – троянце Энее, сыне Венеры, который получил распространение в Риме еще в 3 в. до н.э. и служил целям утверждения величия Рима. В своей поэме Вергилий прославлял древние римские доблести и благочестия, воплощенные в образе главного героя.

По мнению Вергилия, римляне обладали такими качествами, как набожность и доблесть. Кроме этих двух основных качеств римляне, по мнению Вергилия, не должны забывать о скромности и простоте нравов, ведь благодаря всем этим достоинствам предки стали первым народом в Италии:

...Трудолюбивая там молодежь, довольная малым;

Вера в богов и к отцам уважение...

Древние жизнью такой сабиняне жили когда-то

Также с братом и Рем. И стала Этрурия мощной.

Стал через это и Рим всего прекраснее в мире...

Будущее величие Рима и августа в поэме возвещает и Анхиз, и сам Юпитер, который определяет миссию римлян не земле: пусть другие народы сильнее в науках и искусствах; назначение римлян – быть владыками мира, щадить побежденных и покорять надменных. Знаменитые деятели, создавшие величие Рима, по мнению Вергилия, были сильны мужеством, суровой простотой и благочестием, сам Эней – образец благочестия, которое и обеспечило ему победу. Благочестивых он видит и спустившись в царство мертвых, в стране блаженных; зато нечестивые терпят там страшные муки. С большой любовью Вергилий описывает древние обычаи и обряды римской религии и простую сельскую жизнь. "Энеида" так ярко воплотила идеологию принципата, что на долгие века осталась любимым произведением римлян, ее комментировали еще в 5 в. н.э. Ее цитировали поэты, историки и авторы эпитафий, высеченных на надгробьях в Италии и в провинциях, по ней изучали прошлое Рима, по ней гадали.

Напоминая, что Август является потомком Энея Вергилий способствовал зарождению положения о божественности принцепса, служившей важнейшей идеологической основой власти Августа. Долгое время эта поэма была классическим произведением и для европейских литератур, она служила единственным образцом эпоса вплоть до знакомства с поэмами Гомера и оказала влияние на создание ряда эпических поэм Нового времени.

Не менее популярен был римский поэт Квинт Гораций Флакк.

Творчеству Горация повезло больше, чем наследию других римских поэтов, оно дошло до наших дней полностью. Он писал сравнительно небольшие произведения – сатиры, лирические стихотворения, которые назывались одами, послания. Его стихи разнообразны и изящны. Он пользовался новыми, заимствованными у греческих поэтов размерами, которые мастерски применял к латинскому языку, и он восхвалял принесенный Августом мир и радости сельской жизни, и он воспел победу при Акции, но иногда в его произведениях проскальзывала тень сомнения. Изредка он напоминает, что земледельцу опостылела земля, которую он возделывает, что рабыни не желают давать жизнь будущим рабам, несмотря на то, что им обещана свобода за рождение троих детей. Он пишет о богатых и скупых, невежественных и глупых людях, о жажде наживы и погоне за наследством. Несмотря на то, что он много лет пользовался покровительством Мецената, который подарил ему имение, иногда он в своих произведениях намекает на тяжелое положение поэта, который стал клиентом влиятельного вельможи и тем самым утратил личную свободу. Очень часто в своем творчестве он обращался к любовным мотивам, воспевал дружбу, призывал наслаждаться жизнью. В его поэзии оживают сцены и картинки римской и сельской жизни. Историки литературы очень ценят его стихотворение о поэзии. Оно является одной из древнейших поэтик. Гораций очень высоко оценивал миссию поэта. Он считал, что обязан воспитывать своих современников и стремиться к наивысшему мастерству в своем искусстве. Надо заметить, что в этом он преуспел больше многих своих современников. Сам Гораций это прекрасно осознавал, а поэтому писал, что воздвиг себе памятник "долговечнее меди" и "выше царских пирамид". Он был уверен в том, что память о нем не исчезнет, пока стоит Капитолий. Эта уверенность его не обманула. Стихи Горация сейчас переведены почти на все языки мира.

Гораций, как истинный римлянин, горячо любит Рим и державу, созданную этим городом, он верит в его всемирно-цивилизаторскую миссию:

...пусть Капитолий, блеск

Бросая вокруг, стоит, и грозный

Рим покоряет парфан законам.

Внушая страх, он пусть простирает власть

До граней дальних, там, где Европы край

От Африки пролив отрезал,

Вздувшись, где Нил орошает пашни...

Главным произведение Горация считаются четыре книги "Од" ("Песен"). В них с наибольшей полнотой раскрылась морально-духовная направленность его поэзии – прославление принципата, прославление Августа, а также собственные морально-философские воззрения поэта. Но, кроме того, в "Одах" много стихотворений и на любовно-лирическую тему. В этих книгах Гораций достиг совершенства своего художественного мастерства. Стихи отличаются яркой образностью, свежестью языка, филигранной отделкой стиля, разнообразием ритма, блестящей композицией произведений.

Создал памятник я, меди нетленнее;

Высоты пирамид выше он царственных,

Едкий дождь или ветр, тщетно бушующий,

Ввек не сломят его, и ни бесчисленный

Ряд кругов годовых, или бег времени.

В конце своей жизни Гораций работал над "Посланиями", где излагает свои взгляды и воззрения на литературу, литературное творчество, формирует собственные эстетические принципы и дает практические советы начинающим литераторам. Следует заметить, что советам этим следовали не только римские поэты, большое влияние "Послание к Пизонам" оказало и на поэтику классицизма.

Гораций изображает себя не каким-либо совершенным мудрецом, а только стремящимся, работающим над собой, но знающим путь, по которому следует идти. Установка его сознательно эклектична:

Спросишь, пожалуй, кто мной руководит, и школы какой я.

Клятвы слова повторять за учителем не присужденный,

Всюду я гостем примчусь, куда б ни загнала погода.

При всех колебаниях в сторону философии добродетели, автор "римских од" возвращается к философии наслаждения:

То я, отдавшись делам, погружаюсь в житейские волны,

Доблести истинной страж, ее непреклонный сопутник;

То незаметно опять к наставленьям скачусь Аристиппа —

Вещи себе подчинять, а не им подчиняться стараюсь.

Книга "Посланий" — значительный шаг вперед в смысле искусства изображения внутренней жизни индивида; сам Гораций вряд ли сознавал все значение своего сборника, который он даже не причислял к сфере поэзии.

Атей Капитон, Гай – римский писатель и государственный деятель времен правления Августа. Консул с 5 г., как сторонник Империи пользовался благосклонностью Августа в противоположность Марку Антистию Лабеону. Атей Капитон был весьма уважаем современниками; он был основателем школы сабианов (по имени Сабина, вероятно, ученика Атея Капитона), соперничавшей со школой прокуланов, основание которой приписывается Лабеону. Хотя после смерти Атея Капитона о нем очень быстро забыли, его произведения долго пользовались известностью, главным образом у лексикографов, таких как Помпей Фест, Веррий Флакк. Среди утраченных сочинений Атея нужно назвать "Разнородные заметки" по меньшей мере в 9 книгах, в состав которых входил раздел под названием "Об исполнении сенаторских обязанностей" а также "Об уголовных процессах", "О священном праве" в 7 книгах. Сохранившиеся цитаты говорят о правах авгуров. Из его сочинений сохранилось множество фрагментов.

Проза во времена императора Августа не была так широко распространена, как поэзия. Наиболее блестящим прозаиком этого времени считается историк Тит Ливий. Он написал объемную – в ста сорока двух книгах, - историю Рима. Она написана в том же духе, что и "Энеида" Вергилия.

Таким образом, при императоре Августе литература достигла своего расцвета и если принципат нельзя назвать "Золотым веком" римской истории, то его можно назвать по праву "Золотым веком" римской литературы. К этому времени она соединила в себе разнообразие и мастерство форм эллинических поэтов с содержанием близким к идеологии правящих кругов римской империи. Римская литература этого времени оказала огромное влияние на развитие всей мировой литературы, но в ней уже в это время показывались черты, которые привели впоследствии римскую литературу к упадку, - это зависимость писателя от официальной идеологии и еще большая зависимость от знатных покровителей. В связи с чем литераторы постепенно утрачивали не только духовную, но и, фактически, личную свободу.

### 

### 1.4 Скульптура и живопись

Жизненной системе принципата была чужда чувственность эллинистических образов. Ее сменял классицизм с рационалистичностью, вполне устраивавшей Августа в его художественной политике. Эти тенденции заметно проявились и в скульптурном портрете.

В годы Августа портретисты меньше внимания обращали на неповторимые черты лица, сглаживали индивидуальное своеобразие, подчеркивали в нем нечто общее, свойственное всем, уподобляя одного подданного другому, по типу, угодному императору. Эта норма особенно отчетливо видна в портретах самого Октавиана. Создавались как бы типичные эталоны. Образец статуи полководца дает ватиканское изваяние Августа, найденное у Прима Порта. Принцепс выступает здесь как потомок богов с Амуром на дельфине у ног, герой, являющийся народу во всем своем величии, а также победитель в битвах, о чем рассказывают рельефы панциря. В статуе из Эрмитажа Август показан как Юпитер сидящим на троне с Викторией в одной руке и скипетром в другой (см. Приложение 1.9). В некоторых памятниках Август представлен в тоге великим понтификом с накинутым на голову краем одеяния. Сохранившиеся бюсты Августа изображают его обычно полным сил, молодым, атлетически сложенным. Идеализация образа сказывается в портретах августовского классицизма, для которых характерно смягчение республиканской конструктивности форм, графическая трактовка складок, одежд, локонов волос, черт лица.

Не могло не оказывать воздействия на искусство древнего Рима завоевание эллинистической скульптурой пространства. Особенно сильно оно проявилось в годы Поздней республики и раннего принципата и портретных статуях с открытыми пластическими формами. Однако классицизм начал сдерживать эти тенденции, сковывать пластическую динамику строгими официальными рамками. Эллинистическое ощущение пространства, воспринятое уже римскими мастерами Поздней республики, в годы Августа сменилось классицистической собранностью и концентрическими композиционными принципами. В портретной скульптуре ваятели любили теперь оперировать крупными, мало моделированными плоскостями щек, лба, подбородка. Это предпочтение плоскостности и отказ от объемности, особенно ярко проявившиеся в декоративной живописи, сказывались в то время и в скульптурных портретах.

Во времена Августа больше, чем раньше, создавалось женских портретов и детских, весьма до этого редких. Чаще всего это были изображения жены и дочери принцепса, в мраморных и бронзовых бюстах и статуях мальчиков представали наследники престола. Официальный характер таких произведений сознавался всеми: многие состоятельные римляне нередко устанавливали в своих домах такие изваяния, чтобы подчеркнуть расположение к правящему роду. Широкое признание получали также украшавшие перистильные дворики копии с оригиналов прославленных греческих ваятелей. Активно работали скульпторы неоаттической школы, наполняя многочисленными классицизирующими статуями дома и общественные здания столицы.

Это были годы расцвета неоаттической школы, мастера которой по заказам римских патрициев повторяли и варьировали знаменитые статуи древности. В искусстве скульптурного портрета "исчезала чувственность эллинистических образов", ее сменял "классицизм с рационалистичностью", вместо естественности и непринужденности "усиливались ноты официальности... В годы Августа портретисты меньше внимания обращали на неповторимые черты лица, сглаживали индивидуальное своеобразие, подчеркивали в нем нечто общее, свойственное всем, уподобляя одного подданного другому, по типу, угодному императору. Эта норма особенно отчетливо видна в портретах самого Октавиана... Идеализация образа сказывается в портретах августовского классицизма... смягчением конструктивности форм, графической трактовкой складок, одежд, локонов волос, черт лица". Декоративные росписи в интерьерах домов демонстрировали те же качества: предпочтение плоскостности, орнаментальности, статичности, доминирование вертикали и горизонтали. Изысканный растительный орнамент - прототип ренессансного гротеска - был распространен на серебряных и бронзовых сосудах, в аретинской керамике.

Изменения художественных форм в архитектуре и скульптуре отчетливо видны и в живописных декорациях. В начале правления принцепса стены расписывались еще во втором стиле, как бы вводившем пространство в границы дома. Образец перехода к третьему стилю - роспись дома на правом берегу Тибра, близ виллы Фарнезина. Перспективные сокращения исчезли, чаще появлялись большие плоскости, восстанавливавшие ощущение стены. Третий стиль существовал до 50-х годов I в.; уже ранние композиции свидетельствовали о новом отношении художника к пространству, вновь замыкавшемуся в границах дома. Мастера третьего стиля, отказываясь от декораций, нарушавших плоскость стены, возвращали интерьеру замкнутость, чувство торжественной статики и покоя сменяло ощущение динамических прорывов стен и подвижности декораций. Хороший пример раннего третьего стиля - росписи атрия помпеянского дома с театральными картинами на улице Изобилия. Нижняя треть стены красного цвета понималась как цоколь под живописными голубыми панно с небольшими в центре квадратными клеймами; на одном из них изображены актеры с театральными масками.

В росписях раннего третьего стиля много элементов египетского искусства (бутоны лотоса, сфинксы, небольшие фигурки божеств), оцененного по достоинству римлянами. Принципы жестких, веками узаконенных канонов были созвучны августовскому классицизму. Много в третьем стиле клейм с пейзажными видами, натюрмортами, портретами. Создавались и крупные композиции сюжетного характера, подобные "Альдобрандипской свадьбе", где жизненная сцена обретала торжественность и возвышенность.

Живописному декору третьего стиля соответствовали располагавшиеся в помещениях стуковые рельефы, обычно украшавшие сводчатые потолки. Поверхность свода в интерьере римского дома у виллы Фарнезина, разделенная на квадраты, ромбы, круги, прямоугольники, покрывалась невысокими рельефами. Слегка выступавшие из фона изображения людей, животных, цветов, птиц, деревьев, скал сообщали плоскости очарование ожившего пространства; монохромность стуковых рельефов, светлых, как и фон, придавала композициям характер таинственного видения, появлявшегося и исчезавшего в зависимости от менявшегося освещения.

## 

## Выводы по 1 главе

Эволюция искусства от раннереспубликапского к позднереспубликан-скому и августовскому глубоко противоречива: с одной стороны, в нем обнаруживалась широта охвата мира, с другой — давали о себе знать многие ограничения — пространственность в скульптуре сменялась плоскостностью, объемность — графичностью. Заметно новое ощущение времени: в августовском искусстве оно будто застывало по сравнению с динамичностью позднереспубликанского, выступая в торжественном предстоянии человека перед храмом на Форуме Августа и в ритмике почтительного движения в рельефах Алтаря Мира. Изменялся характер художественных форм: грубоватость и прямота республиканских образов сменялись изяществом и льстивостью императорских. Империя с ее грандиозными замыслами начинала проявлять себя в художественном отношении. Памятники раннего принципата предвосхищали то, что будет столь ярко выражено в первом и втором периодах расцвета римского искусства.

В годы правления Августа, на основе конструкции этрусских ворот, был создан композиционный тип римской Триумфальной арки. Трехпролетная арка Августа была поставлена на Римском Форуме. В эти же годы был выстроен каменный театр Марцелла, внешняя стена которого, по принципу "римской ячейки", предвосхищала экстерьер Колизея. Завоевание римлянами Египта отразилось в сооружении в 12 г. до н. э. пирамиды Цестия, гробницы, в подражание египетским, сложенной из кирпича и туфа и облицованной белым мрамором. Повелением императора в Рим для украшения города привозились египетские обелиски. Один из них в 10 г. до н. э. был установлен в Большом цирке, другой - на Марсовом поле. Строились мосты, акведуки, дороги.

В годы правления Августа работал создатель теории классической архитектуры Марк Витрувий Поллион, канонизировавший ордерную систему, автор знаменитой "Триады Витрувия": прочность, польза, красота (firmitas, utilitas, venustas). Свой трактат об архитектуре, в десяти книгах (18-16 гг. до н. э.), Витрувий посвятил Августу. Развитие скульптуры проходило под знаком канонизации достижений эллинской классики V в. до н. э., хотя внешне демонстрировались черты обновления.

Необычайной классичностью отличается знаменитая Портландская ваза из двуслойного стекла - шедевр августовского классицизма. На монетах, геммах тиражировались изображения Божественного Августа в образе Юпитера рядом с Венерой и Марсом, либо в окружении семьи. Все эти произведения демонстрируют черты академического Классицизма, отточенности и ясности форм. Много архитектурных памятников создавалось в римских провинциях. Таков знаменитый "Квадратный дом" в Ниже, храм типа псевдопериптера. Искусство становилось государственной деятельностью. Время как бы останавливалось. Обращение к эллинизму сочеталось с стремлением к монументальности, чистоте стиля.

Историк Ж. Ле Гофф назвал время Августа "шедевром консерватизма". Император сам занимался литературой, писал трагедии, сочинял эпиграммы. Его другом и советчиком был Гай Цильний Меценат. Литературному кружку Мецената покровительствовал император, "направляя" деятельность римских поэтов, подсказывая им желаемые темы и идеи "для распространения в народе". В целом этот период развития римского искусства стал классическим образцом для последующей эпохи Юлиев, Клавдиев и Флавиев.

Таким образом мы рассмотрели культуру времени правления Августа.

## 

## Глава 2. Время Флавиев

В середине 69 года в Александрии был провозглашен императором Тит Флавий Веспасиан.

Веспасиан (см. Приложение 2.1) был основателем династии Флавиев, правившей с 69 по 96 год; его преемниками были его старший сын Тит (79-81 гг.) и младший сын – Домициан (81-96 гг.). Это было время расцвета империи и стабилизации императорской власти, которая приобретает характер откровенной монархии. Между императором и сенатом было достигнуто известное равновесие сил. Сенат фактически признает монархию, и его оппозиция ограничивается попытками добиться приемлемого для него принцепса, тем более что состав сената сильно изменился. В это время в среду правящих классов получают широкий доступ местная италийская знать и провинциалы, особенно выходцы из Испании. Политическое и экономическое значение провинций возрастает. К концу правления Флавиев старая знать составляла в сенате не более одной восьмой части. Но для римской аристократии Веспасиан, даже после его утверждения сенатом в звании императора, оставался человеком "новым", выходцем из среднего слоя италийской знати.

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

### 2.1 Живопись и литература

Большую роль в римском искусстве 1 века н.э. играла живопись. В флавиевский период развивается четвертый стиль живописи, свидетельствующий о новых вкусах. Орнаментальная часть росписей приобретает характер фантастических архитектурных композиций, а картины, расположенные на вентральных 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 разрывает плоскость стены, расширяет пределы комнаты. В композициях, разрушающих конструктивность стены, представлены то фантастические архитектурные пейзажи, то лёгкие, будто невесомые, воздвигнутые для декораций открытые лоджии и арки, то поражающие тяжеловесностью массивных форм здания. Взору открываются роскошные архитектурные ансамбли, уходящие вдаль портики с высокими колоннами разнообразных пропорций и ордеров. В этих красочных декорациях были изображены многие несохранившиеся сооружения классической римской архитектуры. В произведениях расцвета империи глубокая противоречивость эпохи ярко вступает в сочетание театрализированной величавость и неизменной откровенной циничности многих образов. Сознание безграничных возможностей владеющего миром римлянина окрашивается именно в эти годы мрачными мыслями о бренности бытия. В искусстве Флавиев нашли отражение с особенной откровенностью и полнотой, величие и пороки рабовладельческой империи.

Особенно высокого мастерства достигают росписи дома Веттиев в Помпеях, в частности фризы с изображением амуров, занятых различными ремеслами. Фигурки амуров написаны на темно-красном фоне быстрыми широкими мазками. Чрезвычайно декоративны летящие фигуры, изображенные на ярко красном фоне.

Художники того времени выбирали из множества мифологических событий сюжеты динамичные, напряженные и взволнованные, сообщавшие даже поверхности стен, на которые они были нанесены, беспокойство и подвижность. Обращаясь к реальной жизни, мастера предпочитали показывать сцены бурные, экспрессивные, вроде драки в амфитеатре, происходившей в 59 г. между помпеянцами и пуцерийцами. В манере нанесения красок живописцы часто прибегали к резким, напоминающим вспышки света на темной поверхности фона мазкам, как на фресках с амурами и психеями в Доме Веттиев. Стремление передать таинственность мира, где фантастические, нереальные существа поглощены обычными земными занятиями, представить на огромной поверхности стены сатира и вакханку, обнявшихся и летящих в безграничных космических просторах,— все в росписях четвертого стиля отлично от спокойного, сдержанного в сюжетах и манере письма и красках третьего". Кроме пейзажей и мифологических образов создавались натюрморты, бытовые сцены, портреты. В изображениях животных, птиц, обитателей морских глубин много напряженности, подвижности. Часто они показаны в отчаянной борьбе. Среди этих взволнованных бурных сцен лица людей в портретах фресок и мозаик кажутся иногда спокойными, но, присмотревшись, замечаешь, что и они напряжены, исполнены тревоги, хотя стремятся сохранить величие и сдержанность.

Художники Рима той поры развивали ранее возникшие тенденции, усиливая значение архитектурного декора, тяготея к фантастическим по краскам и нагромождению форм живописным композициям, переходя в скульптурном портрете от идеализации к острой индивидуальности облика. Желание императорского Рима заявить о своей безграничной власти и богатстве вызвало к жизни художественные образы, далекие от сдержанности, полные характерной выразительности, глубоко противоречивые в своей основе. В искусстве второй половины I в. ярче, чем в другие периоды, выступила скрывавшаяся ранее в идеализированных произведениях Августа неприглядная сущность императорского Рима. Художники и заказчики не стремились смягчать черты своего времени, и они со всей беспощадностью обнаруживаются в портретах эпохи Флавиев.

После классического периода литература в дальнейшем была представлена писателями, поставившими свое искусство на службу императорскому режиму или же на службу практической морали и пропаганде философских идей, главным образом идей стоической философии. Характерным было также появление ряда писателей из провинциалов. В произведениях этих писателей господствует риторический стиль, стремление сблизить художественную прозу с ритмической поэзией. Для этого типичны жанры поэмы и трагедии с мифологическими сюжетами и жанр сатиры-беседы.

Марк Валерий Марциал (42-103 г. н.э. - приблизительно) – талантливый автор эпиграмм, родился в Испании, в городе Бильбилисе. Получив риторическое образование, он приехал в 64 г. в Рим, рассчитывая сделать карьеру. Лишившись покровительства своего земляка Сенеки, присужденного к смерти Нероном, Марциал сделался клиентом богатых патронов. В условиях унижений, разочарований он начал свою писательскую деятельность.

Основной период его деятельности совпадает с правлением Домициана, который твердо проводил режим абсолютизма, приказывал называть себя "господином", "нашим богом". Домициан не терпел никакой оппозиции даже в литературе, но считал себя покровителем поэтов и устраивал состязания в красноречии и поэзии. Ему Марциал посвящал ряд своих эпиграмм, непомерно заискивая не только перед ним, но и перед его фаворитами. Он прославлял также и последовавших за Домицианом императоров Нерву и Траяна.

Литературное наследство Марциала состоит из сборника "О зрелищах", куда входят 32 неполных стихотворения, написанные в связи с открытием огромного амфитеатра Флавиев.

Марциал известен благодаря тем эпиграммам, которые он посвятил изображению действительности, высмеивая порочные явления повседневной жизни. Эти эпиграммы составляют 12 книг. Марциал во многом следовал Катуллу, используя его размеры: ямбы, хромые ямбы и одиннадцатисложные фалекийские стихи; Марциал часто писал и традиционным элегическим дистихом.

В основе всех его эпиграмм – подлинная жизнь. В своих эпиграммах он стремится к тому, чтобы "жизнь узнала свои нравы". Трудное положение клиента, обязывающее его всюду сопровождать своего патрона, способствовало выработке у Марциала наблюдательности. В его стихотворениях проходит целая галерея образов в обстановке действительности императорского Рима. Немало эпиграмм Марциал посвятил положению клиентов – бедных людей, живущих подачками богатых патронов и вынужденных пресмыкаться перед ними. С большой остротой подчеркивает он контраст между роскошью богачей и нищетой бедноты.

Продал вчера своего за двенадцать тысяч раба ты,

Чтоб пообедать разок, Каллиодоа, хорошо.

Но не хорош твой обед: в четыре фунта барвена

Блюдом была основным и украшеньем стола.

Хочется крикнуть тебе: "Негодяй, это вовсе не рыба:

Здесь человек! А ты сам, Каллиодор, людоед!"

Специализируясь на эпиграмме, т. е. на самом малом жанре, Марциал защищает свой выбор от возможных нареканий. Жанр" этот – не такой легкий, как многим кажется: написать эпиграмму красиво - очень легко; написать книгу — претрудная вещь.

"Высоким" мифологическим жанрам, эпосу и трагедии, эпиграмма противостоит, как изображение жизни. Герои мифа, всевозможные Эдипы, Фиесты и Медеи — "чудовища", "пустые игрушки":

Ты читай, о чем жизнь может сказать: "вот мое".

Ни кентавров ты здесь, ни горгон не отыщешь, ни гарпий,

А человеком одним пахнет страница моя.

Марциал был очень далек от умонастроения аристократической оппозиции. Он принадлежал к тому поколению, которое пришло ей на смену и цепко держалось за блага жизни в условиях императорского режима. Стоическая аристократия требовала готовности уйти из жизни, наподобие Катона (см. Приложение 2.2); Марциал отнюдь не сочувствует этому идеалу.

Тот не по мне, кто легко покупает кровью известность;

Тот по мне, кто стяжать может без смерти хвалу.

Для того чтобы вкушать блага жизни в Риме, нужны были средства, которых не могли дать интеллигентные профессии:

все те, что в холодных накидках,

Все Назоны одни, да Вергилии там.

Молодой провинциал, к тому же, не любил труда и "спешил жить".

Жизнь твоя завтра... О нет! И сегодня для жизни уж поздно.

Постум, кто пожил вчера, тот лишь один и мудрец.

Публий Корнелий Тацит - один из талантливейших историков древнего мира, родился в 55 г. в Умбрии, умер около 120 г. н. э.

Биография Тацита не сохранилась полностью. Он происходил из всаднического сословия, получил хорошее риторическое образование, а женитьба на дочери знаменитого полководца видного сенатора Агриколы помогла достичь высоких государственных должностей. Тацит возмущенно пишет о кровавых злодеяниях Домициана. В 90-х годах I в. террор при Домициане особенно усилился. Заканчивая свой труд уже при Нерве, Тацит пишет, что при Домициане невозможно было хвалить честных людей, теперь же, когда император Нерва впервые соединил в Риме "принципат и свободу", граждане вздохнули полной грудью.

Весь же период принципата – от Тиберия до Домициана – Тацит называет временем рабства. Эту мысль он неуклонно развивает в "Истории" и в "Анналах".

"История" освещала период, хорошо знакомый Тациту как современнику, от смерти Нерона до убийства Домициана.

Сохранились первые четыре книги и часть пятой книги. В них описывается кровавая борьба за власть Гальбы, Отона, Вителлия, события из жизни Флавиев — Веспасиана и Тита, осаждавшего Иерусалим.

Философы-киники всячески порочили Веспасиана, за что были изгнаны из Рима в 71 году; одновременно были изгнаны и астрологи.

Во времена Флавиев жили такие философы как Агриппа (см. Приложение 2.3) и Эпиктет, являющиеся представителями скептицизма.

О жизни Агриппы ничего не известно. Ему приписывают пять доводов (тропов) о непознаваемости мира. Тропы затрагивают проблемы рационального познания и содержат элементы диалектики.

Эпиктет был рабом по происхождению. Его учение было записано Аррианом, до нас дошли "Рассуждения Эпиктета" и другие сочинения. Учение распадается у философа на физику, логику и этику. Весь пафос учения Эпиктета в этике, а именно в проповеди внутренней свободы. Он доказывает, что господин может быть рабом своих страстей, а раб свободным в своей внутренней духовной независимости, но эта свобода не достигается через изменение мира. Не сами вещи, а представления о них делают человека счастливым, добро и зло не в вещах, а в нашем отношении к ним, поэтому стать счастливым – в нашей воле. Философия Эпиктета выражала пассивный протест угнетенных классов против рабовладельческого строя. Она оказала в дальнейшем влияние на христианство.

### 2.2 Скульптура

Монументальная скульптура принимала формы, отличные от эллинских. Стремление к конкретности приводило к тому, что мастера даже божествам придавали индивидуальные черты императора. Рим украшало немало статуй богов: Юпитера, Ромы, Минервы, Виктории, Марса, героев — преимущественно Диоскуров. Римляне, ценившие шедевры эллинской пластики, порой относились к ним с фетишизмом. Для изваяния Апоксиомена работы Лисиппа Тиберий не нашел места лучшего, чем своя спальня; портрет Александра Македонского Лисиппа и статую Амазонки Нерон, очевидно, в знак особенного к ним внимания, позолотил и тем самым испортил.

Во времена расцвета Империи создавались в честь побед монументы-трофеи. Два громадных мраморных домициановских трофея украшают и ныне балюстраду площади Капитолия в Риме. Величественны также огромные статуи Диоскуров в Риме, на Квиринале. Вставшие на дыбы кони, могучие юноши, держащие поводья, показаны в решительном бурном движении.

Ваятели тех лет стремились прежде всего поразить человека. Скульптор Зенофор воздвиг Нерону громадную статую, высившуюся долгое время у вестибюля Золотого Дома. Это был грандиозный, внушавший, вероятно, страх римлянам, портрет, не имевший ничего общего с колоссами древних греков. Широкое распространение в первый период расцвета искусства Империи получила, однако, и камерная скульптура — украшавшие интерьеры мраморные статуэтки, довольно часто находимые во время раскопок Помпеи, Геркуланума и Стабии.

Скульптурный портрет того периода развивался в нескольких художественных руслах. В годы Тиберия ваятели придерживались классицистической манеры, господствовавшей при Августе и сохранявшейся наряду с новыми приемами. При Флавиях идеализирующую трактовку облика стала вытеснять более точная передача черт лица и характера человека. Она была поддержана не исчезавшей вовсе, но приглушенной в годы Августа республиканской манерой с ее резкой выразительностью.

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

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

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

Пространственность построения головы, живописность трактовки поверхности, доходящие почти до иллюзорности, свидетельствуют об использовании наследия эллинистического искусства. Эти особенности стиля направлены на усиление характерного в образе, на максимальную заостренность индивидуальных особенностей портретируемого, составляющую специфику римского портрета. В этом заключается отличие портретов флавиевских от эллинистических, в которых больше обобщенности и характеристика образа не столь индивидуальна.

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

Портрет отличается большей обобщенностью и свободой, чем первый. Характерно разнообразие художественных приемов исполнения. В первом портрете Веспасиана (Уффици) скульптурная масса моделирована с исключительной мягкостью, переходы из одной плоскости в другую – плавные. В копенгагенском же портрете Веспасиана введен элемент графичности: пластичная и живописная моделировка сочетается с тонкими врезанными линиями, передающими морщины и волосы. С нарочитой тщательностью переданы признаки старости: обострившиеся черты лица, глубокие морщины, набухшие веки. Но оптимистическое восприятие жизни осталось: взгляд сохраняет остроту и насмешливый блеск, а линия рта – прямизну и твердость.

Флавиевские мастера не останавливались на передаче старческих лиц; они изображают и молодых женщин. Эти портреты менее строги, чем классицизирующие портреты эпохи Августа, они полнокровнее, в них ощущается живой темперамент и женское очарование портретируемых. В большом парадном портрете Юлии, дочери Тита, из Национального музея в Риме, скульптору удалось передать прелесть пушистых волос, нежный овал молодого лица, своеобразную складку губ и широко открытые, с любопытством смотрящие глаза.

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

Портрет, выполненный из бронзы, стоял в атриуме его дома. Он является работой талантливого скульптора, сумевшего раскрыть характер Цецилия Юкунда: низменность и мелочность натуры, его цепкость и неутомимость в достижении намеченных целей. Больше всего в этом портрете запоминаются глаза, холодные и беспокойные. В трактовке глаз, волос, морщинок применена врезанная линия, вносящая некоторую сухость, напоминающую римские республиканские портреты. Скульптор использовал натуралистические подробности, такие, как кривой рот, оттопыренные уши, бородавку на щеке, для того чтобы конкретизировать образ, жизненность и цельность которого он прекрасно ощущал. Портрет Цецилия Юкунда – страшный человеческий документ, неприукрашенный, беспощадный лик одного из представителей "новых людей". Вероятно, многие обитатели уютных помпейских домов разделяли его вкусы и взгляды на жизнь. Надписи на полу в атриуме нескольких домов в Помпеях гласят: "Прибыль – радость", "Привет тебе, прибыль".

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

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

Его жена также изображена с большим мастерством. Ее небольшие глаза, смотрящие равнодушно и холодно, и плотно сжатый рот с тонкими губами свидетельствуют о черствости натуры. Модная прическа с тщательной горизонтальной завивкой еще больше подчеркивает ее будничность и мелочность. Специфически римский, без идеализации, реализм надгробных портретов Гатериев позволяет видеть в них продолжение римских республиканских надгробных скульптур, существовавших и в эпоху ранней Империи.

Все рассмотренные портреты относятся к первой половине правления Флавиев. Произведением, завершающим первый период флавиевского портрета, можно считать портретную статую Тита. Внешне он напоминал своего отца, Веспасиана, плотностью фигуры, характерными чертами широкого лица, массивной челюстью и небольшими глазами. Однако в портрете нет ничего от веселой насмешливости Веспасиана. Голова кажется слишком большой, хотя, несомненно, принадлежит статуе. Возможно, у Тита действительно голова была непропорционально велика. Любезное выражение лица создает впечатление благожелательности и уверенного спокойствия императора. Статую можно было бы рассматривать как идеальный образ императора. Но любовь к изображению индивидуального, конкретного и живого в этом портрете одержала верх над стремлением к идеализации.

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

Многочисленные статуи и бюсты Домициана были почти полностью уничтожены противниками после его убийства. До нашего времени дошло не много портретов этого императора.

Один из них находится в Риме во дворце Консерваторов. В период Флавиев портретные головы изображались обычно погрудными, с развернутыми плечами. В этом бюсте плечи утрачены, сохранилась только средняя часть груди. Голова повернута влево и чуть-чуть опущена. Очень высокий лоб обрамлен довольно длинными, волнистыми прядями волос. Большой мясистый нос нависает над характерной толстой верхней губой. В повороте головы, трактовке глаз, неприятной улыбке – много индивидуального. Облик императора носит отпечаток переживаний, свойственных его порывистой и неуравновешенной натуре. В портрете уловлена сущность характера, переданы неуверенность в себе и подозрительность.

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

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

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

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

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

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

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

Одновременно с могучим, жизнеутверждающим реализмом в период Флавиев существует идеализирующее направление, которое характерно для официальных императорских портретов. Художники этого направления обращались к эллинистической скульптуре, к статуям богов и эллинистических царей, поэтому в их произведениях меньше строгости и больше свободы. Идеализация образа императора развивалась в двух направлениях: во-первых, изображению императора придавали облик героя или бога, во-вторых, стремились придать образу высшие моральные добродетели, подчеркнуть его мудрость и благочестие.

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

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

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

Среди идеализирующих портретов позднефлавиевского времени можно назвать портрет императрицы Домиции, жены Домициана, дочери знаменитого полководца Домиция Корбулона (Копенгаген, Нью-Карлсбергская глиптотека). Голова поставлена строго в фас. Высокая прическа в виде большого валика из крутых, мелких локонов обрамляет лоб, придавая ему форму треугольника, и спускается к ушам. Правильные черты лица, спокойный, надменный взгляд и строгая складка губ придают образу Домиции характер парадного портрета. Полные щеки и выдающийся круглый подбородок подчеркивают его нарочитую статичность и монументальность. В портрете воплощен облик надменной и величественной императрицы. Все личное подавлено, подчинено строгому этикету, скрыто под маской высокомерного спокойствия.

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

2.3 Архитектура периода Флавиев

В период правления династии Флавиев архитектура переживает новый подъем. Прежде всего Рим был расчищен, ликвидированы следы пожара и разрушений. Дворец Нерона был уничтожен и на его месте построены термы Тита, был построен обширный форум Мира поблизости от форума Августа, но главной постройкой Флавиев по праву считается Колизей (см. Приложение 2.5).

Веспасианом была закончена перестройка Большого цирка у основания Палатинского холма. В те годы большое внимание уделялось строительству для конных состязаний ипподромов-цирков, вытянутых в плане площадей со скамьями по сторонам ристалища, разделявшегося стенкой — спиной.

По общему устройству Большой цирк представлял собой прямоугольную песчаную арену, на всей протяженности которой с обеих сторон были расположены места для зрителей. На мраморе восседала знать, а на верхних деревянных скамьях теснилась беднота.

Любопытной особенностью цирковой арены была спина. Широкая (6 метров) и невысокая (1,5 метров) каменная стена разделяла беговую дорожку, подобно хребту, на две половины и тем самым препятствовала произвольному переходу состязавшихся лошадей с одной части арены на другую. Такую стену-барьер, вокруг которой мчались колесницы, украшали обелиски, статуи, небольшие храмы римских богов.

На поверхности спины около каждого ее конца находилось приспособление, благодаря которому зрители всегда знали, сколько заездов уже совершили колесницы. На плоской крыше одной четырехколонной постройки покоились семь позолоченных фигур дельфинов, а на крыше другой – столько же золоченых яиц. Всякий раз, когда вырвавшаяся вперед колесница завершала очередной заезд (а их обычно полагалось семь), с этих построек снимали по одному дельфину и яйцу.

Эти цирковые "счетные единицы" были связаны с божествами-покровителями конных состязаний – Нептуном и братьями Диоскурами. Первому посвящались конные соревнования вообще; кроме того, прямое отношение к Нептуну имели дельфины, которых считали спутниками этого божества – "вдохновителя" Истмийских игр в греческом Коринфе. Согласно легенде Диоскуры родились из лебединого яйца и оба прославили свои имена в конном спорте.

Оконечности спины были оформлены в виде полукруглых поворотных столбов. Именно здесь от возницы требовалось более всего ловкости и выдержки. Чтобы не зацепиться за столб и не опрокинуться вместе с колесницей при крутом повороте, у каждого столба-меты можно было описать большую дугу. Но осторожность возницы возмущала публику: терялись драгоценные секунды, воспользовавшись которыми, вперед вырывался более смелый и ловкий соперник. Чтобы возницы уже издали видели мету, ее украшали тремя высокими позолоченными колоннами конических форм.

Во время гражданской войны был сожжен храм Юпитера Капитолийского, главная святыня государства, Веспасиан восстановил Капитолий.

Амфитеатр — римское изобретение. Он состоял из арены эллиптической формы, окруженный выстроенными ярусами рядов сидячих трибун, находясь на которых, многочисленная публика, не подвергая себя риску, могла наблюдать захватывающие кровопролитные зрелища. Здесь проводились бои гладиаторов и выводили напоказ диких экзотических зверей, чтобы потом на глазах завороженной толпы стравить их друг с другом в смертельной схватке.

Между холмами Эсквилин, Целий и Палатин, величественно возвышается амфитеатр Флавия, под названием Колизей, строительство которого началось при императоре Веспасиане в 72 году н.э. в месте, где ранее находилось искусственное озеро великолепного дворца Нерона под названием "Золотой дом" (см. Приложение 2.4). Предание гласит, что римляне были очень довольны строительством этого нового монументального сооружения, поскольку не любили роскошного дома тирана, который мешал движению и являлся преградой для входа в Форумы.

Кроме этого, с точки зрения городской застройки и эстетики, Колизей как нельзя удачно дополнял перспективу Форума и становился, своей громадой, связующим звеном и идеальным местом прохода к величественным памятникам высящихся за ним холмов. В 60-м году, при Тите Флавии, сыне императора Веспасиана, состоялось пышная церемония открытия, по случаю которой были объявлены стодневные игры, во время которых бились несколько тысяч гладиаторов и было затравлено большое количество зверей.

Завершенный в значительной мере при императоре Домициане и отреставрированный в эпоху Септимия Севера, Колизей, в течение многих веков, продолжал оставаться символом величия и мощи Рима. И, действительно, не существует ни одного печатного произведения, будь то эстамп, рисунок или картина, где бы не фигурировал Колизей, возвышающийся над другими величественными руинами.

Строительство Колизея длилось10 лет и пришлось на правление трех императоров из рода Флавиев: Веспасиана, Тита и Домициана.

Имя архитектора, которому принадлежит проект амфитеатра, - неизвестно, но предполагают, что им был Рабирий, явившийся впоследствии автором дворца Домициана.

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 3090 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 стукковыми 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.

Каждому арочному пролету первого яруса соответствовал вход на места для зрителей: 76 из этих входов были пронумерованы (на арках до сих пор можно видеть римские цифры); четыре главных входа предназначались: один - для императорской свиты, другой - для весталок, третий - для судей и последний - для почетных гостей.

"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 м, высота — 48,5 м), но и как средство для выявления тектонических закономерностей, лежащих в основе архитектурного образа. Полуколонны и антаблементы 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.

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.

На площадке перед амфитеатром стояла тридцатиметровая бронзовая статуя Нерона, под названием Колосс; предполагают, что название Колизей - большой, колоссальный - произошло как раз от этого колосса. Внутри - Амфитеатр вмещал около 50.000-70.000 зрителей, рассаживающихся на его ступеньках в зависимости от класса социальной принадлежности. Существовало три разряда мест: "подиум", попадающий в первый разряд, куда садились представители самого высокого сословия и где находилась ложа императора; вторая категория мест, в центре, отведенных для "цивис", граждан, принадлежащих к среднему сословию и третья, "сумма", где размещался народ. Существовала, вероятно, еще и четвертая категория мест, отведенных для женщин. Под ареной существовала целая система клеток, галерей, складских помещений, раздевальных и подвалов, ныне явившихся взору благодаря проведенным раскопкам. Речь идет о целом ряде помещений, где хранились различные предметы и механизмы и где содержались животные до и после зрелищ, основными видами которых являлись бои гладиаторов ("луди") и "венатионес", охота на животных; но на арене происходили, также, и выступления фокусников, спортивные состязания, конные турниры и морские битвы - навмахии. Игры проводились по случаю знаменательных дат, ежегодных праздников и чрезвычайных событий. В одних случаях это происходило в дни рождения императора и празднования исторических событий, а в других - в результате триумфа или победы. Следует сказать, что похороны тоже являлись поводом для проведения подобного рода игр. В выпускаемых по этому случаю объявлениях (эдиктах) указывался порядок проведения игр, повод, по которому они устраивались и день их начала. В такие дни, с помощью сложного механизма и использования многочисленной отобранной рабочей силы, над ступеньками поднимали огромный многоцветный тент из шелка и льна.

Другим выдающимся произведением времени Флавиев была триумфальная арка Тита, воздвигнутая в 81 г. в ознаменование взятия Иерусалима (см. Приложение 2.6). 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). Совершенная по форме, сверкающая белизной арка служила основанием скульптурной группы императора на колеснице. Расчленение каменного массива классическим ордером внесло соразмерность и ясность в ее формы. Выступающий антаблемент и аттик (стена над антаблементом), контрасты света и тени усиливают пластическую и живописную выразительность ее форм. Среднюю часть арки замыкают две летящие фигуры богини победы - Виктории, исполненные в невысоком рельефе. Пространство арочного пролета расширяется кассетами свода (небольшие углубления на поверхности потолка или свода, имеющие чаще квадратную форму) и настенными рельефными композициями, изображающими торжественное шествие триумфатора и легионеров с трофеями. Построение рельефа усиливает глубину пролета арки. Бурное движение толпы, пафос жестов легионеров как бы вторят триумфальной теме архитектуры. Колонны несут раскрепованный (то есть образующий выступы над капителями) антаблемент, над ним — высокий, строгий аттик с посвятительной надписью. Все сооружение 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. Композитные капители колонн применились здесь, по-видимому, впервые. Композитная капитель, самая богатая и нарядная, представляет собой дальнейшее развитие ионической и коринфской капителей.

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 развертываются сцены, исполненные движения, с фигурами, идущими не вдоль фона, как раньше, а из глубины, по диагонали, в разные стороны, так что фон рельефа воспринимаетсякак 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.

В аттике был захоронен прах Тита. Арка являлась архитектурным сооружением, постаментом для статуи и одновременно мемориальным памятником. Так хоронили лишь людей с особой харизмой (в переводе с греческого — "милость",божественный дар"), т.е. наделённых исключительными личными качествами — мудростью, героизмом, смелостью: Цезаря на Римском Форуме, Тита в его арке. Другие граждане покоились вдоль дорог за городскими воротами Рима.

Флавии строили общественные сооружения чаще, чем поздние Юлии — Клавдии, стремившиеся к роскоши в частных дворцах и виллах. С Флавиями связано возведение Форума Мира. Огромная (115м X 125м), почти квадратная в плане площадь, разбитая на месте рынка, около храма Мира — памятника победы над Иудеей, способствовала возникновению чувства более торжественного, нежели на форуме Августа, предстояния перед святыней. При Домициане Рабирий строил освященный при Нерве Проходной Форум, называемый также Форумом Нервы. Его продолговатая (120 м X 45 м) площадь была украшена храмом Минервы, колоннами коринфского ордера и фигурным фризом с посвященными Минерве сюжетами (см. Приложение 2.7). Рабирий искусно связал портик со стеной фризом, перетекающим с нее на выступающие антаблементы колоннады.

Дворец Флавиев на Палатине (92 г., архитектор Рабирий), состоявший из помещений для официальных приемов, жилых покоев и вытянутого овального сада, являет собой образец полуофициального, получастного жилища. Не гонясь за славой новатора, Рабирий просто увеличил до достойных императорской персоны размеров традиционный римский дом с парадным залом - таблинумом и примыкающими к нему другими помещениями. Домициан снес многие здания для возведения этого сооружения, руины которого и сейчас поражают размерами. Комплекс Домициана включал дворец Флавиев, служивший для официальных церемоний, покои Августов и так называемый стадион. Планы обычных жилых, включавших атриумы, перистили и триклинии, построек, а также террасных домов, помещения которых располагались на разных уровнях, получили здесь свое воплощение в размерах почти грандиозных.

Имеющий огромный, перекрытый самым большим в империи сводом, зал дворец Флавиев до сих пор остается свидетельством высокой строительной техники римлян. Император, решавший государственные дела, сидел на троне в абсиде центрального зала. Базилика, где он судил, находилась в примыкавшем к тронному залу с северо-запада помещении. Юго-восточное же служило или преторианцам, охранявшим дворец, или религиозным целям (ларарий). Затем шел перистильный двор и далее огромный триклиний — столовая для парадных обедов, имевшая гипо-каусты — двойной пол, обогревавшийся горячим воздухом.

К юго-востоку от дворца Флавиев возвели не менее грандиозный Дом Августов — личные покои императоров, с тремя перистильными дворами, залами различных размеров и форм, огромными, имевшими в центре искусственные островки бассейнами, фонтанами. Третий район комплекса Домициана напоминает величиной и очертаниями стадион. По его периметру шел двухъярусный портик, а в центре юго-восточной стороны располагалась полукруглая трибуна, открытая па вытянутую "арену". Плиний Младший, сообщавший о частных ипподромах в виллах богатых римлян, писал и об огромных садах, поэтому назначение этого участка, который мог быть и садом, остается не вполне ясным.

Фонтанов в Риме было множество; Проперций писал, что "по всему городу раздается тихий плеск воды" (II. 32. 15). На перекрестках, кроме часовенки Ларов, обязательно устроен фонтан. Часовенки эти (в конце I в. н.э. их было 265) были разного вида: маленький храмик с фронтоном, просто ниша в стене, открытый алтарь, обведенный загородкой. Стенки алтаря украшены рельефами: бородатый мужчина, облаченный в тогу, совершает возлияния – это гений императора. По сторонам его стоят двое кудрявых юношей в легкой позе танца, с чашей в одной и с ритоном в другой руке. Это Лары. Их статуэтки стоят в нише или в часовне-храмике. Иногда к ним присоединяются статуэтки и других божеств.

Некоторые из фонтанов имели характер монументальных сооружений: такова, например Meta Sudans ("покрытая потом мета"), устроенная Домицианом в 96 г. к юго-западу от Колизея. Это был конус (отсюда и название "мета") высотой 2 м, с диаметром 5 м в основании, облицованный весь мрамором. Из его вершины бил фонтан, и вода падала в огромный круглый бассейн (21 м в диаметре). Другие были украшены великолепными скульптурами: фонтан на форуме Веспасиана, например, бронзовым быком работы Фидия или Лисиппа.

Тит продолжил широкую строительную деятельность в Риме, начатую его отцом Веспасианом; в частности, при нем завершилась реставрация двух водопроводов, построенных императором Клавдием в 52году (см. Приложение 2.8).

Двойная арка этих водопроводов сохранилась в Риме - сейчас она называется Большими Воротами – Порта Маджоре (см. Приложение 2.9), на ней три надписи:

"Тиберий Клавдий Цезарь Август Германик, сын Друза, великий понтифик… озаботился на свои средства провести в город Клавдиев водопровод из источников, которые назывались Церулеев и Курциев, от 45-го милевого столба, а также провел Новый Аниенский водопровод от 62-го милевого столба. Император Цезарь Веспасиан Август… Курциев и Церулеев водопроводы, проведенные божественным Клавдием и впоследствии прервавшиеся и обрушившиеся, восстановил для города в течение девяти лет на свои средства. Император Тит Цезарь Веспасиан Август… водопроводы Курциев и Церулеев, проведеные божественным Клавдием и впоследствии восстановленные для города божественным Веспасианом, его отцом, позаботился на свои средства восстановить в новом виде, так как они от долгого времени рухнули до основания, начиная от самих источников вод". Судя по императорским титулам, Клавдий построил водопроводы в 52 году, Веспасиан и Тит восстанавливали их в 70-80-х годах. Масштабные сооружения флавианской эпохи были невозможны без строительного раствора, который римляне называли opus caementicim ("римским бетоном"). Этот "бетон" применялся в Риме с Ш века до н.э. и довольно широко, возможности его были известны, однако в массовом масштабе не использовались вплоть до общей перестройки материально-пространственной среды во второй половине I века н.э. Конструктивной основой зданий, созданных Римской архитектурной революцией явились арка и свод. Они применялись в Риме всегда - с этрусских времен, были органически глубоко римскими, народными архитектурными формами, но использовались систематически до 60-70-х гг. I века н.э. лишь в некоторых типах "непрестижных" сооружений, вроде акведуков и мостов - в Юлиевой базилике, например, они скрыты за каноническим "ордерным" фасадом.

## Вывод по 2 главе

Изучив историческую литературу, мы можем сделать вывод, что во времена Флавиев (69-96гг) приводились в порядок города Рима, пострадавшие во время гражданской войны.

Этот период характеризуется общим подъем культуры. Искусство портрета достигает одной из вершин своего развития и становится одной из самых главных особенностей четвертого стиля. В произведениях расцвета империи глубокая противоречивость эпохи ярко вступает в сочетание с театрализированной величавостью и неизменной откровенной циничностью многих образов. В искусстве Флавиев нашли отражение с особенной откровенностью и полнотой, величие и пороки рабовладельческой империи.

В период правления династии Флавиев архитектура переживает новый подъем. Флавии строили общественные сооружения чаще, чем поздние Юлии — Клавдии, стремившиеся к роскоши в частных дворцах и виллах. В этот период были построены Колизей, термы Тита, Форум Мира, триумфальная арка Тита, Дворец Флавиев на Палатине и др. Восстановлены Большой цирк у основания Палатинского холма, водопроводы Курциев и Церулеев и т.д.

Таким образом, мы рассмотрели основные направления в искусстве и культуре времен Флавиев.

## Глава 3. Время Антонинов

### 

### 3.1 Культура Римской империи в период высшего могущества

Высокое экономическое развитие Римской империи привело к тому, что город Рим стал экономическим, культурным и политическим центром огромной державы.

После убийства Домициана и объявления его "тираном", что влекло за собой уничтожение его статуй и имени на надписях, сенат и войско передали власть уже раньше намечавшемуся сенатом на пост императора престарелому консуляру Нерве из знатного рода Кокцеев, внуку и сыну знаменитых юристов и консулов. С него началась династия Антонинов, названная так по имени одного из ее представителей - Антонина Пия. К ней принадлежали Нерва (96-98 гг.), Траян (98-113 гг.), Адриан (117-138 гг.), Антоний Пий (138-161 гг.), Марк Аврелий (161-180 гг.) и Коммод (180-192 гг.).

В эпоху Антонинов империя достигла максимально возможного расцвета.

Наиболее прочными стали экономические связи провинций и отдельных областей империи благодаря интенсивному развитию торговли. Корабли, снабженные тремя мачтами и парусами, тоннажем до 500 тонн и вмещавшие до 600 пассажиров, были соизмеримы с судами XVII и даже начала XVIII в. Хорошо были оборудованы и маленькие, и большие гавани, где разгружались и загружались суда. Некоторые имели много причалов для стоянки судов; погрузка и разгрузка производилась машинами. Если корабли не могли пристать, корпорации лодочников и плотовщиков доставляли товар до берега, а затем по рекам в глубь страны. В гаванях имелись склады для товаров, здания администрации порта, помещения коллегий торговцев и работников порта, базилики, где заключались сделки, трактиры, гостиницы. Велико было число обслуживающих порт работников разной квалификации: грузчики, перевозчики, механики, весовщики, рабочие, строившие и ремонтировавшие суда, шившие паруса, конопатившие корабли, покрывавшие их воском.

Ремесло и ремесленники пользовались уважением. На надгробиях ремесленников (особенно много их в Бурдигале) они изображались с их орудиями производства, а часто эти орудия на надгробиях и алтарях изображались отдельно. Возможно, что из Галлии этот обычай перешел в Италию, где в особом почете были плотничьи и строительные инструменты, связывавшиеся с праведной жизнью.

Римская культура была весьма демократичной: она воспринимала, усваивала и перерабатывала культурное наследие древневосточного и эллинистического мира, а также других народов, которые вошли в состав государства в последующие времена. Одновременно с этим римляне всячески способствовали приобщению к греко-римской культуре разных слоев населения западных провинций империи, где распространялись латинский и греческий языки, а также прогрессивные методы ведения хозяйства и новейшие технические достижения. Сюда проникла римская мифология, произведения искусства, архитектура и литература с научными знаниями и философскими теориями. Народы этих земель постепенно стали жить по законам римского права.

Внешне культура еще сохраняла свой блеск. Тогда жили и творили такие выдающиеся философы, как Сенека, Эпиктет, Марк Аврелий; поэты Лукан, Ювенал, Марциал; писатели и историки Тацит, Плутарх, Аппиан, Светоний, Петроний, Апулей, Лукиан и др. Плиний Старший составил, использовав 2000 авторов, энциклопедию тогдашних знаний; выдающихся успехов достигли астроном Птолемей, врач Гален. Разрабатывалось, откликаясь на потребности жизни, римское право. Чрезвычайной популярностью пользовались ораторы, выступавшие в разных городах с речами - импровизированными или на заранее объявленные темы. Архитекторы, художники, скульпторы, мозаичисты украшали частные и общественные здания, многие из которых, как амфитеатр Флавиев (Колизей) или мост через Дунай, поражали своими размерами и техникой исполнения.

Но и в этой сфере жизни уже намечались значительные изменения. К тому же прежде единая для всех римских граждан идеология и культура начинает раскалываться под действием различных социальных конфликтов.

### 3.2 Скульптура и живопись

Изобразительное искусство в I-II вв. н.э. в Римской империи служило, в основном, для оформления интерьеров зданий и внешнего убранства улиц городов. Так, стены, потолки и полы общественных зданий, императорских дворцов, домов знати украшались росписью и мозаикой. Судя по всему, римляне украшали дома орнаментами, в которых преобладали растительные элементы (листья и ветви различных растений, цветы), иногда выписывались пейзажи. Кое-где художники дополняли такие картины рамой, которая изображала дверь или окно. Очень часто испоьзовались сюжеты из греческой и римской мифологии, а также жанровые сцены – охота, уборка урожая, сбор оброка.

Во многих местах стены облицовывались мрамором. Благодаря применению различных его сортов, создавались геометрические узоры.

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

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 ленинградском Эpмитaжe хранится относящийся к этому времени так называемый портрет сириянки (см. Приложение 3.5), видимо, придворной дамы восточного происхождения. В этом 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.

Вершины одухотворенности искусство антониновского времени достигает в портрете бородатого варвара из Афинского музея, поразительном по благородству облика и духовной красоте (см. Приложение 3.4). 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.

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.

От времени Антонинов до нас дошел бронзовый памятник Марку Аврелию, установленный в XVI в. на Капитолийской площади в Риме. Как единственный образец античного конного памятника, это произведение пользовалось в последующие столетия – вплоть до XIX 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.

Портреты поздних Антонинов свидетельствуют об изменениях художественных принципов. Первое время в рельефах еще продолжали сохраняться свободные плоскости фона, классицистическая уравновешенность композиций, засушенность форм, свойственные пластике Адриана. Эти черты заметны в горельефных изваяниях, украшающих пилястры в целле храма божественного Адриана. Спокойная постановка фигур анфас, легкие повороты голов и несколько скованные движения рук символизируют глубокую покорность персонажей, изображенных благородными и гармоничными. В украшении именно нижних частей пилястр мастера следовали малоазийским художественным принципам, которые начинали тогда проникать в римское искусство.

В декоративных рельефах времени Марка Аврелия композиции усложнялись, тяготели к многофигурности и светотеневому обогащению поверхности. На лицевой стороне цоколя колонны Антонина Пия (см. Приложение 3.1), где изображен апофеоз Антонина и Фаустины, возносящихся на крыльях Гения в сопровождении орлов, в присутствии восторженных Ромы и Юноны, а также юноши, олицетворяющего Марсово поле, динамичность композиции усиливается диагональным расположением огромной обнаженной фигуры крылатого гения. Правда, в застылости его туловища, статичности изваяний Антонина и Фаустины, нарочитости жестикуляции Ромы и Гения Марсова поля еще сохраняются черты адриановского классицизма. Рельефы боковых сторон постамента с церемониальной кавалькадой всадников и пеших воинов решены в ином плане. Скульпторы с трудом осваивали забытые со времен Траяна динамические композиции: движения фигурок кажутся нереальными, в изображении галопирующих лошадок и шагающих солдат проступает скованность механических игрушек. Обращает внимание также в этих рельефах своеобразное решение перспективы: задние всадники расположены над передними: круговое движение как бы распластано на поверхности стены, вызывая в памяти древнеегипетские принципы. Большое количество мелких фигурок в очень высоком рельефе усиливало светотеневые контрасты, повышало пластическую динамичность. Эти новые, выступавшие робко в рельефе лицевой стороны постамента тенденции сильнее звучали на менее ответственных боковых сторонах.

Образцов живописи второго периода расцвета римского искусства сохранилось немного даже в таком детально исследованном городе, как Остия. Фреска первой половины II в. в одном из ее домов близка поздней стадии четвертого помпеянского стиля, когда смягчалась картина фантастического нагромождения архитектурных элементов и вновь утверждалась плоскость стены. Спокойно стоящие фигуры, под ногами которых для ощущения опоры намечены светлые полосы, вырисовываются на темном фоне свободной, ничем не заполненной поверхности. Спокойная печаль, пронизывающая образы, созвучна позднеадриановским настроениям, выраженным в пластике.

Немного сохранилось образцов мозаики. Среди них интересна черно-белая остийская мозаика из терм, изображающая Нептуна с трезубцем, мчащегося на колеснице в окружении морских существ. Возвышенные идеалы Империи времен Траяна и Адриана полнее выражались в формах архитектуры с декором интерьеров разноцветными мраморными плитками и отчасти скульптуры, нежели в живописи и мозаике.

В искусстве восточных провинций II в. широкое распространение получили мозаики (особенно хорошо сохранились в Антиохии), фрески на стенах строений в Дура-Европос, погребальные живописные портреты (египетский оазис Фаюм). Своеобразны по формам, но часто сходны с римскими по выраженным в них идеям скульптурные произведения восточных провинций того времени, особенно пальмирские портреты. Среди этих высокохудожественных изваяний, органично сочетающих восточную декоративность форм и глубину психологической выразительности, встречаются портреты, тяготевшие и к римским традициям, и к индийским.

Обычно скульптурные портреты выставлялись на площадях, они украшали здания, но чаще всего – надгробия. Иногда на надгробиях покойный изображался в кругу своей семьи. На многих надгробных рельефах можно увидеть общественное положение усопшего: воины изображались в доспехах, ремесленники – со своими инструментами и т.п.

В искусстве провинциальных школ во второй половине II в. личные, индивидуальные чувства находили проявление чаще, чем раньше. В то же время менее откровенно звучала идея всепобеждающей силы Римской империи и получали воплощение элементы местных провинциальных художественных систем. В памятниках позднего периода расцвета искусства Римской империи личное и индивидуальное, местное и своеобразное начинали вытеснять свойственные времени Траяна и Адриана возвышенную идеализированность, величавое однообразие, в которых официальное искусство стремилось выразить единство и мощь державы. Грядущие перемены не могли не отразиться на художественных памятниках Рима, стоявшего на рубеже III в. перед глубоким кризисом своей политической и социальной системы.

### 

### 3.3 Литература и философия

В I-II вв. н.э. широкое распространение в империи получили римская поэзия и проза. Среди высших слоев общества многие, в том числе и императоры, пробовали свои силы в литературе. Однако до нашего времени дошло мало произведений римских поэтов и прозаиков этих столетий.

В первые два века среди высших и средних классов наиболее популярен был стоицизм, преследовавшийся как идеология оппозиции при Юлиях-Клавдиях и Флавиях, но ставший почти официальным при Антонинах. Виднейшими его представителями были Сенека, Эпиктет и Марк Аврелий, среднюю позицию между стоиками и киниками занимал Дион Хрисостом. Все они исходили из общих стоических положений о единстве природы и общества, связанных мировых разумом и мировой душой, эманацией которых были индивидуальные умы – логосы и души; о едином, правящем космосом законе, необходимости, познаваемой мудрым и добродетельным, о подчинении добровольно этой необходимости; об обязанности каждого исполнять свой долг перед целым, оставаясь на том месте, которое предназначила ему судьба, без ропота и попыток что-либо изменить. Но в интерпретации таких общих положений были у каждого свои особенности, обусловленные его личной судьбой, общественным положением и эпохой, в которую он жил.

В качестве образца драматургии Сенеки возьмем его трагедию "Медея". Начинается пьеса с монолога героини. Медея сразу же выступает как мрачная чародейка, готовая на всяческие преступления. Обращаясь к богам, она призывает тех,

кого Медее призывать

Всего законней — вечной ночи хаос,

Страну теней, противную богам,

Владыку царства мрачного с царицей

Подземною.

Ее единственная мысль – мщение; определенного плана еще нет,. но эта месть должна своей жестокостью превзойти все прежние злодеяния Медеи:

неведомое миру,

Ужасное для неба и земли

Встает в уме.

\* \* \*

Приобретенный преступленьем дом

Оставить должно через преступленье.

Экспозиции Сенека не дает. Читатель или слушатель, на которого трагедия рассчитана, знает миф, всех действующих лиц, знает исход действия и уже в начале пьесы видит героиню такой, какой она должна предстать в конце. Мстительная решимость Медеи достигла уже крайних пределов. Более того, Сенека несколько раз вкладывает в ее уста двусмысленные выражения, которые слушатель воспринимает как намек на предстоящее детоубийство, хотя в контексте речи они еще не имеют этого значения. Например:

и раны, и убийства

И погребенье членов по частям,

\* \* \*

Я это девой делала; ужасней

Теперь мой гнев, и большее злодейство

Прилично мне, как матери детей.

Однотонность героев Сенеки дополняется их рассудочной сознательностью. Они не столько переживают, сколько рассказывают о переживаниях, классифицируют их. Примером могут служить слова Клитеместры в "Агамемноне":

Меня язвят и скорбь и страх. В груди

Клокочет ревность, душу тяготит

Ярмо постыдной страсти, необорной.

И средь огней плененного ума

Изнеможенный, правда, и погибший,

Бушует стыд. Волнуюсь я как море,

Которое течение и ветер

В две стороны стремят: волна не знает,

Какой из двух она уступит силе.

Из рук моих я выпустила руль:

Куда помчат надежда, гнев и горе,

Я устремлюсь, предав на волю волн

Мою ладью.

При всей своей отвлеченности, этот декламационный самоанализ был достижением позднеантичной литературы.

Для Сенеки и Диона Хрисостома большое значение имел вопрос о господстве и подчинении как в масштабах фамилии, так и в масштабах государства, что в конечном счете сводилось к вопросу о том, каким должен быть "хороший" император, поскольку наличие императора уже признавалось необходимым. Тот же вопрос занимал и других деятелей того времени: Светония, давшего в своих биографиях цезарей образы как "тиранов", так и положительных правителей; Плиния Младшего, обрисовавшего в "Панегирике" Траяну этого императора как идеал, во всем противоположный "тирану". С точки зрения кругов, к которым они принадлежали, "хороший" принцепс должен подчиняться им же установленным законам, как Юпитер, дав закон космосу, его соблюдает; он не должен требовать неумеренного восхваления, отнимать у граждан их собственность, он обязан считаться с сенатом и вообще с "лучшими" людьми, не действовать своевольно, неустанно трудиться на общую пользу граждан, обязанных ему за это преданностью, благоговейным почтением как воплощению души республики, близкому богам.

Эпиктет, бывший раб жестокого господина - отпущенника Нерона Эпафродита, высланный при Домициане и возвращенный Антонинами, основное внимание уделял не качествам правителя, а поведению подчиненного, что делало его близким народной идеологии и крайним киникам. Для него путь к свободе лежал в полном отказе от всех материальных благ, привязанностей, желаний, так как человек становится рабом того, кто может дать ему или отнять у него то, чего он желает. Внешнее - имущество, тело, жизнь - подчинено господину или тирану, и не следует оспаривать их право распоряжаться этим внешним. Но истинная сущность человека, его разум и душа не подчинены никому, суждениями его не может управлять никто, и никто не может помешать ему быть. добродетельным, а значит, свободным и счастливым. Для Эпиктета большую роль играет представление о верховном боге, Зевсе, стоящем выше всех земных владык. Человек, ощутивший себя его сыном, будет свободнее, чем сенатор или даже сам цезарь, вечно мучимые какими-нибудь неудовлетворенными желаниями внешних благ.

Последним стоиком Рима был император Марк Аврелий. В его сочинении "К самому себе" особенно подчеркивается мысль о невозможности что-либо изменить и исправить в мире. Все и всегда остается неизменным, люди всегда были, есть и будут льстецами, лгунами, своекорыстными. Что же остается среди этого хаоса? Только служение своему Гению, самоусовершенствование, добродетель. Но такая добродетель, не имевшая никакой точки приложения, не дававшая никакой цели в жизни потому, что даже обязательное для стоиков служение человечеству теряло смысл, раз это человечество столь неизменно порочно и несчастно, не могла уже никого вдохновить. Лукиан, неоднократно высмеивая стоиков, тративших долгие годы на изучение философии, чтобы "войти в полис мудрецов", а затем терпевших неудачу и горькое разочарование, выражал тем самым общее настроение. Оно отразилось и в возрожденном Секстом Эмпириком, врачом по профессии, скептицизме. В своих трудах он последовательно опровергает все существовавшие философские системы и лежавшие в их основе науки, начиная от математики и кончая историей и этикой, на том основании, что они основываются или на авторитетах (а таких авторитетов много, и они разноречивы), или на недоказуемых аксиомах и смешении причин и следствии, или же они не основаны на наблюдении и методе, как врачебное искусство и другие полезные для жизни знания, почему лучше всего отказаться от всяких суждений и жить просто, по заветам предков и законам государства.

Но такое решение не могло быть принято теми, кто лихорадочно искал выхода из духовного кризиса, вызванного крушением "римского мифа" со всеми вытекающими последствиями. По мере упадка стоицизма популярность приобретает приспособленный к новым условиям платонизм. Платониками были Плутарх, Апулей, Альбин, Нумений, находившиеся также под влиянием пифагорейства. Для них характерен в той или иной форме дуализм: признание высшего, единого бога, не соприкасающегося с миром, и другого, низшего, занятого делами мира и соприкасающегося с носителем зла - материей, созданной "злой душой", отпавшей от высшего мира, мира идей. Бог действует через множество посредников, подобно тому как цезарь действует через своих подчиненных. Первый из них - Логос, затем идут божества светил, герои, добрые и злые демоны, души людей, которые после смерти в зависимости от порочной или добродетельной жизни могут перевоплотиться в животных, либо стать демонами и героями, или даже богами. Высшей целью человека считалось познание верховного бога и приобщение к нему через посредство интеллекта. Большое значение платоники того времени придавали астрологии, магии, учениям восточных мудрецов - брахманов, египетских жрецов, магов.

Наиболее знаменитым прозаиком во II в. н.э. был Луций Апулей (ок.125-ок.180г. н.э.).

Литературное наследие Апулея велико, сохранились многочисленные декламации, отрывки из которых собраны в сборнике "Флориды", философские трактаты, поэтические опыты. Но настоящая слава пришла к Апулею после издания романа "Метаморфозы", который получил впоследствии название "Золотой осел". Этот роман авантюрно-бытовой по своему реальному содержанию и мистико-аллегорический, религиозно-моралистический по авторскому замыслу (герой, превращенный в осла за сластолюбие и любопытство, получает вновь человеческий облик, пройдя через страдания и приобщившись в конце к мистическому культу богини Изиды).

Если для стоиков бог был хотя и высшей, но все же органической частью мира, так что в мире не могло произойти ничего несогласного с природой, "сверхъестественного", то платоники выводили бога за его пределы, что открывало путь к противопоставлению бога и мира, естественного и сверхъестественного. С вульгаризированным платонизмом повсюду распространяется вера в чудеса, привидения, вампиров, а также растет популярность посвящения в мистерии Диониса, Исиды и Осириса, Митры и др. Надеялись, что посвящения сразу откроют тайны богов и мира без долгого пути науки, предлагавшегося стоиками.

Вообще наука продолжала процветать только в Александрии. В других частях империи интерес к ней замирал, ибо она перестала служить основной задаче философии - сделать людей хорошими гражданами, добродетельными и счастливыми. Сенека - последний, кто пытался связать науку с философией, написав свои "Изыскания о природе". Эпиктет уже утверждал, что книги и рассуждения о науке ни к чему не ведут и помочь человеку не могут. Тем более наука не требовалась для посвящений в мистерии или для приобретших распространение сочинений, в которых автор сообщал то, что ему якобы непосредственно открыл бог (наиболее известны из них Герметические трактаты, приписывавшиеся египетскому Тоту, названному Гермесом Трисмегистом). Бесцельность и тоска введенной в определенные рамки повседневности порождали также болезненную страсть ко всему чудесному, поражающему воображение. Уже в поэме Лукана "Фарсалия" множество детальных описаний ужасов битв, страшных знамений, отвратительной колдуньи, заклинаниями оживляющей мертвеца, чтобы тот предсказал судьбу Сексту Помпею.

Лукан начал работу над своим эпосом еще в качестве приближенного Нерона, и первая книга содержит похвалы в честь императора. В позднейших частях поэмы настроение автора резко меняется. Он выступает против деспотизма империи, против обоготворения императоров; битва при Фарсале представляется ему теперь поворотным пунктом в истории римского могущества, началом, гибели государства и народа. Подобно героям Сенеки, он говорит о том, что в дворцах нет места честности, что добродетель и власть несовместны. Бедняк счастливее царя. Но эта оппозиционность Лукана имеет резко выраженный аристократический характер. К вождям демократии он относится с нескрываемой враждебностью: Гракхи оказываются, наряду с Катилиной, в числе "грешников" преисподней, между тем как Сулла, получивший в начале поэмы ярко отрицательную характеристику, попадает в число "счастливых" теней. Но, что самое важное, меняется отношение автора к его главным персонажам. В первых книгах оба противника. Цезарь и Помпей, представлены равномерно виновными.

Цезарь не может признать кого бы то ни было старшим,

Равных не терпит Помпей. В чьем оружии более права,

Знать не дано...

За победителя – бог, побежденный любезен Катону.

Его современник, автор трактата "О возвышенном" считает, что надо описывать не обыденное, а потрясающее, "не ручей, а океан".

Множатся сочинения о путешествиях в неведомые страны, а если судить по пародии Лукиана "Правдивая история", то - и на Луну, и на Солнце, населенные странными существами. На описание дальних стран не оказывали влияния более или менее точно характеризующие реальный мир сочинения географов или составленные для мореплавателей и путешественников "Периплы" и "Итинерарии". Независимо от них Индия всегда должна была выглядеть как страна чудес, у варваров — господствовать простая, неиспорченная жизнь, не знающая имущественного неравенства, рабов, царей. Вместо научных трактатов люди предпочитали сборники рассказов (например, Элиана) об удивительных явлениях природы, уме животных, обычаях и изречениях восточных царей, греческих мудрецов, римских героев. Отчасти в этом ряду стоят и знаменитые "Сравнительные жизнеописания" Плутарха, где основное внимание уделено моральному облику героев, их изречениям, анекдотам из их жизни.

Децим Юний Ювенал (родился в 50-х или 60-х гг. I в., умер после 127 г.) был немолодым человеком, когда начал писать сатиры. Литературное наследие Ювенала — 16 сатир (в 5 книгах); все они составлены в после-домициансвское время, первые шесть при Траяне, прочие уже в правление Адриана.

Ювенал выступил как сатирик-обличитель. Первая сатира сборника содержит обоснование выбора жанра и литературную программу. При тех впечатлениях, которые римская жизнь приносит на каждом шагу, "трудно сатир не писать":

Коль дарования нет, порождается стих возмущеньем.

Подобно Марциалу, Ювенал противопоставляет свою сатиру мифологическим жанрам; тематика сатиры - действительные поступки и чувства людей, -

Все, что ни делают люди - желания, страх, наслажденья,

Радости, гнев и раздор.

В своих сатирах Ювенал упоминает о статуях Сеяна, которые были разбиты и расплавлены после преступления (Сеян сумел медленно действующим ядом отравить Друза Младшего):

Власть низвергает иных, возбуждая жестокую зависть

В людях; и почестей список, пространный и славный, их топит.

Падают статуи вслед за канатом, который их тащит,

Даже колеса с иной колесницы срубает секира,

И неповинным коням нередко ломаются ноги.

Вот затрещали огни, и уже под мехами и горном

Голову плавят любимца народа: Сеян многомощный

Загрохотал; из лица, что вторым во всем мире считалось,

Делают кружки теперь, и тазы, и кастрюли, и блюда.

Во времена правления императоров династии Антонинов, оппозиционные мотивы в литературе исчезают. Обличительная литература постепенно вытеснялась панегириками, которые прославляли хороших монархов и благодетельную власть Рима. Известный образец подобной литературы – панегирик Риму, который произнес при императоре Антонии Пии известный оратор Элий Аристид. В нем говорится о процветании и единстве империи под властью Рима, который превратил в единый пояс всю вселенную. Подобные идеи отразились и в трудах провинциальных историков.

Постепенный упадок политической жизни во времена правления императоров династии Антонинов повысил интерес к частной жизни и к отдельным личностям. Стал развиваться биографический жанр.

### 3.4 Архитектура

Во времена Антонинов многие города в своем архитектурном стиле пытались подражать столице – Риму. Их украшали великолепные храмы местных и общеимператорских божеств, дворцы, базилики, портики для прогулок, а также общественные здания и строения для развлечений – театры, амфитеатры, цирки. В амфитеатрах шли представления – травля зверей, бои гладиаторов, публичные казни. В цирках происходили скачки на заряженных четверками лошадей колесницах – квадригах. Все строения и здания украшались произведениями искусства – рельефами, статуями и пр. В I-II вв. н.э. городские улицы были вымощены камнем, имели подземную канализацию и гигантские водопроводы – акведуки. Центральные площади всех городов, которые назывались агорой на Востоке и форумами на Западе, были украшены многочисленными портиками, храмами и базиликами. На других площадях воздвигались триумфальные арки и конные статуи правителей.

Особой роскошью отличался город Рим. Теперь он имел несколько форумов. К древнейшему форуму времен республики императоры присоединили ряд новых. Наиболее великолепен был форум Траяна (см. Приложение 3.2). Величественными сооружениями были "алтарь мира", который воздвигли при императоре Августе, мавзолей Августа, огромный купольный храм "всем богам" - Пантеон (см. Приложение 3.3), построенный при императоре Агриппе и перестроенный во времена правления Адриана. Диаметр купола Пантеона составляет 43,2 м. Особой роскошью отличается архитектурный ансамбль имперских дворцов на Палатинском холме. Первый дворец был построен здесь при императоре Августе.

Город Тимгад был основан императором Траяном в 100 году для размещения в нем ветеранов. Первоначально город был рассчитан на 2 тыс.чел., не считая рабов и подсобных рабочих. Размер его территории в период основания достигал 350 х 330 м, однако по мере развития Тимгад вышел за городские границы и распространился в западном направлении, где были воздвигнуты капитолий, термы, рынки, в свою очередь окруженные жилыми домами. Главная улица "декуманус максимус" являлась продолжением дороги, соединявшей Тимгад с Ламбезисом и Тевестой. Она была шириной около 15 м и имела тротуары и колоннады на всем своем протяжении и была замощена правильными диагонально уложенными каменными плитами. В западном конце этой улицы сохранились триумфальные ворота, воздвигнутые в честь Траяна после его смерти. Поперечная улица "кардо" вела от северных городских ворот к центру города и форуму. Форум Тимгада представлял собой замкнутое пространство небольших размеров (50 х 43 м). На него выходили Базилика, где занимались торговыми сделками и судопроизводством, курия, храм Фортуны и другие здания общественного назначения. Площадь была замощена и украшена многочисленными статуями богов и императоров. Южнее форума в 167 г. был построен театр. В городе имелась прекрасная библиотека, а также многочисленные термы. За городскими границами города эпохи Траяна возникли рынки, термы и Большой Капитолий-храм, посвященный культу трех главных богов Юпитера, Юноны и Минервы. Эта постройка, расположенная в специальном святилище, за пределами города, представляла собой крупное сооружение на высоком подиуме, облицованное дорогими породами местного мрамора. Большая часть общественных построек Тимгада была построена на средства наиболее богатых жителей этого города.

В годы Траяна после подавления даков был возведен в Адамклиси трофей высотой 32 м, посвященный победе римского оружия и продолжавший традиции августовского памятника в Турби (на северо-западе Италии). Мощный, диаметром в 27 м, окруженный ступенями цилиндр увенчивало коническое с чешуевидной черепицей перекрытие, оканчивающееся высокой шестигранной призмой, несущей трофей со стоящими около него статуями пленных даков. Круглая скульптура и квадратные рельефные метопы его частично сохранились.

О характере фортификационных сооружений того времени дает представление вал Адриана в Британии, возведенный для укрепления границы, разделения местных племен и периодических военных вылазок, устрашавших покоренную провинцию. Он был создан в 122 г. высоту имел в 5 метров, ров в 3 м глубиной и девятиметровые башни.

В провинциях строилось много мостов, акведуков. Над ними работали нередко талантливые зодчие. Дунайский мост возводил Аполлодор Дамасский.

Осуществленные Аполлодором постройки в Риме создали ему славу одного из наиболее прославленных архитекторов античности. Крупнейшее его достижение - форум Траяна, построенный в основном в 107-113. Это грандиозный комплекс, композиция которого включала арку парадного входа, окруженный колоннадами внутренний двор, многоколонную базилику Ульпия (см. Приложение 3.6) и симметричные здания двух библиотек, греческой и латинской, фасады которых были обращены к колоссальной колонне Траяна. Позднее Аполлодор пристроил к форуму Траяна обширный рынок. Аполлодор осуществил синтез принципов эллинистической архитектуры своей родины с римскими традициями. Согласно преданию, Аполлодор впал в немилость у преемника Траяна, императора Адриана, за суровую критику, которой он подверг архитектурные замыслы последнего. Император приказал сначала сослать, а затем и умертвить зодчего. Совершенство проекта римского Пантеона (ок. 125) заставляет многих исследователей предполагать, что Аполлодор принимал участие в его создании. До нашего времени дошел значительный фрагмент из книги Аполлодора Об осадном деле.

Гай Юлий Лацер создал высокий мост через реку Тахо в Испании, вознесенный над водой на 45 м и украшенный аркой над центральным быком. Конструкция другого испанского моста в Августе Эмерите (Мерида) иная: в нем выступает монотонность шестидесяти арочных пролетов. Акведук в Сеговии поражает мощностью рустованных гранитных блоков. В годы, когда в столице чаще использовали кирпич, бетон и другие дешевые материалы, провинция еще позволяла себе роскошь создавать грандиозные постройки из местного камня. Очевидно, тогда же был исполнен и Гардский мост в Южной Франции. Строители мостов в то время достигли большого мастерства. Позднее в характере этих сооружений появились новые черты — художественные. Мост Адриана в Риме — один из красивейших памятников расцвета Империи; задуманный как своеобразные пропилеи гробницы Адриана, необычно для того времени широкий (11 м), украшенный на перилах статуями, он и сейчас служит транспорту и людям.

Возведением построек практического назначения: огромного шестиугольного порта в Остии, акведука, подававшего воду из Брапчианского озера в Рим и доходившего до Яникулъского холма, терм на месте Золотого Дома Нерона, складов и других сооружений, Траян хотел подчеркнуть свое преклонение перед порядками доброй старой Республики, особенное внимание обращавшей на постройки хозяйственного назначения, и противопоставить себя Флавиям с их роскошью и помпезностью архитектурных форм.

Однако и Траян был честолюбив, и Форум его, работы Аполлодора Дамасского, задуманный после триумфа над даками в 107 г., превзошел размерами (300 м х 185 м) и великолепием все остальные. Входная широкая арка, как убеждает изображение на монетах, имела один пролет и четыре ниши со статуями пленных даков. В центре площади стоял конный монумент Траяна, далее Базилика Ульпия Траяна, самая крупная — 120 м (без абсид) X 60 м — из всех построенных до нее, с тремя входами на боковой стороне. Верх Базилики украшал рельефный фриз, части которого были позднее использованы для арки Константина. В Базилике, кроме судебных и коммерческих, рассматривались дела об отпуске на волю рабов, как и в здании, стоявшем на этом месте до Форума Траяна. В располагавшихся за Базиликой латинской и греческой библиотеках хранились гражданские и военные документы, как и в архивах, находившихся там прежде. Траян стремился подчеркнуть этим свое внимание к старине, к памяти о республиканских учреждениях, которые из-за строительства Форума пришлось снести.

На основной, продольной оси Форума, направление и большая протяженность которой определялись входной аркой, конной статуей, центральным входом в Базилику и храмом Траяна, между библиотеками стояла триумфальная колонна. Динамичность композиции, прерывавшаяся, однако, то одним, то другим величественным монументом, смягчавшаяся по бокам экседрами (глубокими, полукруглыми нишами), отвечала динамичности плана Форума Цезаря, расположенного не только рядом, но и параллельно оси Форума Траяна. Колонна Траяна - высота 39,83м (см. Приложение 3.8), полая, с винтовой лестницей, барабаны которой высечены из лунитского (каррарского) мрамора, не только прославляла своими рельефами победы над даками, но и служила мавзолеем. Золотая урна с прахом императора покоилась в постаменте, надпись над входом в который указывала, что монумент равен по высоте холму, снесенному в ходе работ над Форумом. Форум Траяна, где происходили официальные церемонии (раздача денег народу, объявление принимавшихся законов и т. п.) функционировал до середины V в.: позднейший найденный на нем постамент статуи датируется надписью 445 г.

Республиканские форумы, как известно, включали торговые ряды, имевшиеся даже на Форуме Цезаря. С парадных площадей Августа, Веспасиана, Нервы их удалили, вопреки республиканским обычаям. Траян принял компромиссное решение, построив в непосредственной близости от форума огромный Рынок (см. Приложение 3.7), расположив лавки на склонах Квиринала полукругами, соответствовавшими изгибу северной экседры.

Стремлением Траяна представить свое правление как возврат к Республике объясняется отказ от пышного декора и эксцентрических форм в архитектуре и пластике. Однако Империя с ее претензиями на помпезность и великолепие, с ее желанием прославлять цезаря, не могла, как показал Форум Траяна, скрыть своей истинной сущности. В произведениях мастеров, отказывавшихся от флавиевских принципов, ощущалась холодность объемов, засушенность форм, официальность выраженных идей и чувств.

В художественных кругах времени Траяна еще жили традиции флавиевского толка. Арка в Беневенто, напоминающая по конструкции арку Тита, перегружена декором. Рельефы заполняют поверхности, которые в арке Тита оставались свободными и придавали монументу величие и строгость.

В отличие от грузной арки Беневенто, отягощенной рельефами, арка Траяна (см. Приложение 3.9) в порту Анконы с ее холодными формами, серовато-стального цвета камнем, сдержанной выразительностью объемов лишена декора, стройна и поднята на высокий цоколь.

Во втором периоде расцвета римского искусства можно выделить два этапа. Хотя произведения времени Адриана и Траяна объединяет общая идея - выражение величия Империи, формами своими они непохожи. Сооружения эпохи Траяна были исполнены духа или холодного практицизма, или официальной торжественности. Постройки времени Адриана теплее в своей архитектурной выразительности. Иногда они поистине величавы, а порой даже интимны, как вилла Адриана в Тиволи (см. Приложение 3.10). Ее постройки повторяли в миниатюре шедевры Греции и Египта. Ориентация Адриана на греческое искусство и культуру определила внешнее отличие памятников его времени от траяновских. В спокойных и уверенных образах классики Рим, еще полный сил, но как бы уже ощущавший близость тяжелых испытаний, старался найти эстетическую опору, представить свои чувства гармоничными, совершенными, такими же вечными, как эллинские.

Стремление выразить в архитектурных формах величие Империи, усилившееся в первой половине II в., проявило себя в Пантеоне, превращенном позднее в церковь и сохранившемся почти без переделок.

Не исключено, что это выдающееся по художественному значению и техническому исполнению здание было построено Аполлодором Дамасским, придававшим римским сооружениям греческие гармонию и красоту. Использование бетона, кирпича, камня, мрамора, а в наиболее хрупком месте купола, у центрального девятиметрового в диаметре круглого окна — пемзобетона обеспечило великолепие и сохранность храма. Архитектор смягчил впечатление тяжести и массивности стены ротонды, разделив ее снаружи на три горизонтальных пояса и цветом обозначив ложные арки, расчленяющие глухие поля. Мощи цилиндра здания и торжественности портика не уступает художественной выразительностью интерьер, в котором все призвано вызвать в человеке чувство достоинства и покоя. Плавные очертания круглого в плане зала, цилиндрический обход стен, полусфера купола создают ощущение целостности и завершенности, идеальной гармонии. Автор этого гениального сооружения избегал резких линий и плоскостей. Даже поверхность пола, слегка поднимающегося к центру, как бы отвечает торжественному парению купола: чуть выпуклое покрытие пола храма будто стремится уподобиться небесной сферичности перекрытия. Пространство, замкнутое и спокойное, кажется, еще не потревожено здесь идеями, которые сделают его позднее подвижным, как в храме Софии Константинополя. В архитектурном образе Пантеона воплотились не только идея римской государственности и величия Империи, но прежде всего сознание человеком своего совершенства в его античном понимании. А ведь личность того времени уже была затронута сомнениями и разочарованиями. Это было время исканий платоников, орфиков, гностиков. В самой необходимости заявить о гармонии и совершенстве проявлялась уже ощутимая, дававшая о себе знать близость жизненных перемен.

Адриан предъявлял высокие требования зодчим. Однако в памятниках, которые принадлежат его собственному замыслу, нет органического единства художественной выразительности и технического воплощения, так поражающего в Пантеоне. Эклектическое и несколько наивное сопоставление эллинских и римских принципов можно видеть в громадном, сохранившемся в руинах храме Венеры и Ромы (см. Приложение 3.11), автором которого был сам император. Архитекторы его времени большое значение придавали размерам. Если небольшие постройки в частной вилле в Тиволи предназначены были возвеличить персону гулявшего в парке Адриана, то высота в два раза превосходящего Парфенон Пантеона или самое крупное культовое сооружение Империи — храм Венеры и Ромы призваны были прославить могущество Рима.

Не менее внушительной была и гробница Адриана на кубическом, со стороной в 89 м и высотой 15 м цоколе, представлявшая собой мощный, 64 м в диаметре, цилиндр высотой в 21 м, со стенами, облицованными мраморными плитами. На четырех углах постамента стояли изваяния юношей с лошадьми. Короткий коридор вел от входа к вестибюлю с огромной статуей Адриана. Грандиозностью сооружений того времени Рим еще стремился убедить народы в своей силе.

Обращение при Адриане к греческой эстетической системе — явление немаловажное, но по сути своей эта вторая после августовского волна классицизма носила еще более внешний характер, чем первая. Классицизм и при Адриане был лишь маской, под которой не умирало, но развивалось собственно римское отношение к форме. Своеобразие развития римского искусства с его пульсировавшими проявлениями то классицизма, то собственно римской сущности с ее пространственностью форм и достоверностью, именуемой веризмом, - свидетельство весьма противоречивого характера художественного мышления поздней античности.

Поздний период расцвета римского искусства, начавшийся в последние годы правления Адриана и при Антонине Пие и продолжавшийся до конца II в., характеризовался угасанием патетики и помпезности в художественных формах. События тогда складывались не в пользу Римской империи: бурлила непокорная Британия, парфяне взяли под контроль Армению, вели ожесточенную войну с римлянами германцы и маркоманны. В среде правящей верхушки зрели заговоры, в результате одного из которых был убит Авидий Кассий (175 г.), незадолго до того успешно подавлявший восстания восточных провинций. В 166—167 гг. разразилась чума, унесшая много жизней. Антонин Пий и Марк Аврелий стремились вывести государство из тяжелого положения. Коммод же, нередко на официальных приемах появлявшийся как возродившийся Геркулес со львиной шкурой и большую часть времени проводивший в пирах и любимых им гладиаторских битвах, мало внимания обращал на государственные дела.

Этот период отмечен усилением в сфере культуры индивидуалистических тенденций. Произведений, подобных Форуму Траяна или Пантеону не появлялось, зато исключительного расцвета достигло строительство жилых домов и вилл. Из монументальных сооружений того времени частично сохранились храм божественного Адриана, поставленный в его честь Антониной Пием на Марсовом поле, и храм Антонина и Фаустины на Римском Форуме.

В это время во всех городах империи сильно распространен культ терм – общественных бань, в которых были бассейны с теплой и холодной водой для купаний, гимнастические залы, комнаты отдыха. Во всех городах в больших количествах строились роскошные здания терм. Особым величием отличались построенные в Риме термы Септимия Севера (на 2400 посетителей) и термы Каракаллы.

Стремились не отстать от столицы и другие города. Особым размахом и роскошью отличались дома и сооружения богатых торговых центров. Даже их развалины, дошедшие до нашего времени, поражают своим величием и размерами. Можно отметить колоннады портиков сирийского города Пальмира, храмы Солнца в Баальбеке (Сирия) и т.п.

Кроме того в империи велось активное дорожное строительство. Во II в. н.э. в государстве существовало 372 мощенные камнем дороги, наподобие современных шоссе, строились по прямой линии, по бокам их были выкопаны канавы для стока воды, через реки и глубокие овраги перебрасывались мосты, некоторые из них сохранились до нашего времени в великолепном состоянии.

## 

## Выводы по 3 главе

Положение в империи I—II вв. определяло идеологию и культуру различных классов и социальных слоев.

Внешне культура еще сохраняла свой блеск. Тогда жили и творили такие выдающиеся философы, как Сенека, Эпиктет, Марк Аврелий; поэты Лукан, Ювенал, Марциал; писатели и историки Тацит, Плутарх, Аппиан, Светоний, Петроний, Апулей, Лукиан и др. Плиний Старший составил, использовав 2000 авторов, энциклопедию тогдашних знаний. Архитекторы, художники, скульпторы, мозаичисты украшали частные и общественные здания, многие из которых, как амфитеатр Флавиев (Колизей) или мост через Дунай, поражали своими размерами и техникой исполнения.

Но и в этой сфере жизни уже намечались значительные изменения. К тому же прежде единая для всех римских граждан идеология и культура начинает раскалываться под действием различных социальных конфликтов.

## Заключение

Древний Рим дал человечеству настоящую культурную среду: прекрасно спланированные, удобные для жизни города с мощёными дорогами, мостами, зданиями библиотек, архивов, нимфеев (святилищ, священных нимфам), дворцов, вилл и просто хороших домов с добротной красивой мебелью – всё то, что характерно для цивилизованного общества.

Отличительной чертой городов эпохи империи было наличие коммуникаций: каменных мостовых, водопроводов (акведуки), канализации (клоаки). Площади Рима и других городов украшались триумфальными арками в честь военных побед, статуями императоров и выдающихся общественных людей государства. Строились великолепные здания общественных купален (терм) с горячей и холодной водой, гимнастическими залами и комнатами отдыха.

Рационализм, лежащий в основе римской архитектуры, проявляется в пространственном размахе, конструктивной логике и целостности гигантских архитектурных комплексов, строгой симметрии геометрических форм.

Главным завоеванием римлян в строительстве общественных сооружений было создание огромных внутренних пространств, свободных от внутренних опор. Необходимость их перекрытия способствовала развитию мощных сводчатых и купольных конструкций известных, но ограниченно применявшихся на Востоке и в Греции. Римская техника сводов стала образцом для последующих этапов развития европейской архитектуры.

Таким образом, римляне положили начало новой эпохе мирового зодчества, в котором основное место принадлежало сооружениям общественным, воплотившим идеи могущества государства и рассчитанным на огромные количества людей.

В области монументальной скульптуры римляне не создали памятников, столь значительных, как греки. Но они обогатили пластику раскрытием новых сторон жизни, разработали бытовой и исторический рельеф с характерным для него конкретно-повествовательным началом. Рельеф являлся неотъемлемой частью архитектурного декора.

Изобразительное искусство Римской империи впитало в себя достижения всех завоёванных земель и народов. Дворцы и общественные здания украшались настенными росписями и картинами, главным сюжетом которых были эпизоды греческой и римской мифологии, а также изображение воды и зелени. В период империи особое внимание получила портретная скульптура, характерной особенностью которой являлся исключительный реализм в передаче черт изображаемого лица. Особенно распространённым видом искусства была мозаика и обработка драгоценных металлов и бронзы.

В эпоху империи достигла апогея своего развития литература древнего Рима.

Таким образом, нами были проанализированы издания по истории искусств, книги по мифологии и литературе, научные статьи и исторические источники по изучаемой теме и выделены основные черты развития культуры и искусства в каждом периоде римской империи.

## Список литературы

Античные авторы

1. Вергилий П.М. [Энеида. Приключения Энея](http://www.onyxbooks.ru/author/5244.html). М.: АСТ, 2000.
2. Витрувий. Десять книг об архитектуре/Пер.Ф.А. Петровского. М., 1936.
3. Квинт Гораций Флакк. Собрание сочинений. СПб, Биографический институт, Студия биографика, 1993.
4. Лукан М. А. Фарсалия. М.: Ладомир. 2004.
5. Луций Анней Сенека. Трагедии. М.: Наука, 1983.
6. Проперций С. Эллегия в четырех книгах. М.:Греко-латинский кабинет, 2004.
7. Публий Овидий Назон. Элегии и малые поэмы. - М.: Художественная литература, 1973.
8. Светоний Г.Т. Жизнь двенадцати цезарей. Властелины Рима. М.:Ладомир, 1999.
9. Тацит К. Сочинения в 2-х томах. М.:Ладомир, 1993.
10. Тибулл. Элегии. Катулл. Лирика. М.: Озон, 2004.

Общая литература

1. Античная литература. Под редакцией А.А. Тахо-Годи. 2-е изд., перераб. М., "Просвещение", 1973.
2. Античная цивилизация. Под ред.В.Д. Блаватского. М., 1983.
3. Блаватский В.Д. Архитектура древнего Рима М., 1985.
4. Борисковский П.И. Древнее прошлое человечества. 2-е изд. Л., 1979.
5. Бритова Н.Н., Лосева Н.М., Сидорова Н.А. Римский скульптурный портрет. М.: "Искусство", 1975.
6. Вощина А.И. Римский портрет. Л., 1974.
7. Всемирная история: Римский период /А.Н.Бадак, И.Е.Войнич, Н.М.Волчек и др. – м.:АСТ, мн.: Харвест, 2001.
8. Всеобщая история искусства, М., 1956.
9. Вулих Н.В., Неверов О.Я. Роль искусства в пропаганде официальной идеологии принципата Августа // ВДИ (Вестник древней истории). 1988. №1
10. Вулих H.В. Художественное произведение или политический трактат? // ВДИ (Вестник древней истории). 1982. №1. С. 206-212.
11. Герман Н. Ю. и др. Очерки культуры Древнего Рима. М., 1990.
12. Гуторов В.А. Античная социальная утопия. Вопросы истории и теории.
13. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. М., 1992.
14. Древние цивилизации / Под общей ред. Бонгард-Левина Г. М. — М
15. Древний Рим. Под ред. А.Мясникова.-СПб: "Автограф".-1996.- 378с.
16. Дуров В.С. Жанр сатиры в римской литературе. Л., 1987.
17. Дуров В. Поэт золотой середины // Квинт Гораций Флакк. Собрание сочинений. СПб., 1993.
18. Дуров В.С. Художественная историография Древнего Рима. СПб., 1993.
19. Егоров А.Б. Закон о власти Веспасиана и полномочия принцепса // Проблемы античной государственности. Л., 1982.
20. Егоров А.Б. О персональном факторе в истории Римской империи // Политические деятели античности, средневековья и нового времени. Индивидуальные и социально-типические черты. Л., 1983.
21. Егоров А.Б. Проблемы титулатуры римских императоров // ВДИ (Вестник древней истории). 1988. №2. С. 162.
22. Егоров А. Б. Рим на грани эпох. Л., 1985.
23. Егоров А. Б. Флавии и трансформация Римской империи в 60–90 гг. I в. // Город и государство в античном мире Проблемы исторического развития.
24. Забулис Г.К. Satumia tellus Вергилия (К вопросу о формировании идеологии эпохи Августа) // ВДИ (Вестник древней истории). 1960. №2. С.
25. Игнатенко А. В. Древний Рим: от военной демократии к военной диктатуре: (историко-правовое исследование). Свердловск, 1988.
26. Изобразительное искусство и архитектура Древнего Рима. Сп-б., 1987.
27. Ильинская Л.С. Древний Рим.-М.-1997.-432 с.
28. Илюшечкин В.H. Отражение социальной психологии низов в античных романах // Культура Древнего Рима. Т. II. М., 1985.
29. История древнего Рима. Под ред. Бокщанина А.Г. М., Высшая школа
30. История мировой культуры / Под ред. Левчука Л. Т., К., 1994.
31. Климишин И.А. Календарь и хронология. М., 1990. С. 321.
32. Кнабе Г.С. "Multi bonique" и "pauci et validi" в римском сенате эпохи Нерона и Флавиев // ВДИ (Вестник древней истории). 1970. №3. С. 63-85.
33. Кнабе Г. С. Древний Рим – история и повседневность. М., 1986.
34. Кнабе Г.С. Историческое пространство и историческое время в культуре древнего Рима // Культура древнего Рима. Т. II. М., 1985. С. 136.
35. Кнабе Г.С. Корнелий Тацит. Время. Жизнь. Книги. М., 1981.
36. Кнабе Г.С. Понимание культуры в Древнем Риме и ранний Тацит // История философии и вопросы культуры. M., 1975.
37. Кнабе Г. С. Рим Тита Ливия - образ, миф и история // Тит Ливий. История Рима от основания города. Т. III, М., 1993.
38. Кобылина М.М. Искусство древнего Рима. М., 1991.
39. Колпинский Ю.Д., Бритова Н.Н. Искусство этрусков и древнего Рима.
40. Кравченко А.И. Культурология. - М.:Академический Проект, 2001.
41. Крист К. История времен римских императоров от Августа до Константина. - Ростов-на-Дону: Феникс, 1997.
42. Кузищин. В.И. Римское рабовладельческое поместье II в. до н. э.- I в. н. э. М., 1973.
43. Кузнецова Т.И., Миллер Т.А. Античная эпическая историография. Геродот. Тит Ливий. М., 1984. С. 115.
44. Куклина И.В. Abioi в античной литературной традиции // ВДИ (Вестник древней истории). 1969. №3. С.120-130.
45. Культура Древнего Рима / Под ред. Е. С. Голубцова., М., 1983-1988.
46. Культура и искусство античного мира. Материалы научной конференции (1979). Государственный музей изобразительных искусств имени Пушкина. М., Советский Художник. 1980.
47. Куманецкий К. История культуры Древней Греции и Рима., М., 1990.
48. Лапина Т.А. Источники географических книг Плиния Старшего – Август и Агриппа // Из истории древнего мира и средневековья. M., 1987.
49. Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада[: Пер. с фр. - М.: Прогресс. Прогресс-Академия , 1992.](http://www.lib.unn.ru/php/details.php?DocId=12499&DB=1)
50. Любимов Л. Искусство Древнего Мира М.: Просвещение.- 1971.
51. Машкин Н.А. Принципат Августа. Происхождение и социальная сущность. М.; Л., 1979.
52. Межерицкий Я.Ю. "Древность" в исторической концепции Сенеки // Норция. Вып. 2. Воронеж, 1978.
53. Межерицкий Я.Ю. Принципат Юлиев-Клавдиев в произведениях Сенеки // Из истории античного общестпа. Горький, 1979. С. 106.
54. Мелихов В.А. Культ императоров в римской поэзии "Золотого века". Харьков: Типография "Мирный труд", 1915.
55. Михайловский Ф.А. Оформление власти Августа в оценке современной советской и зарубежной историографии // Историография актуальных проблем античности и раннего средневековья. Барнаул, 1990.
56. Моммзен Т. История Рима С.-Пб, Лениздат, 1993.
57. Нахов И.М. Киническая литература. М., 1981.
58. Нахов И.М. Философия киников. М., 1982.
59. Неверов О.Я. Геммы античного мира. М., 1983.
60. Неверов О.Я. Культура и искусство античного мира. Л., 1981.
61. Неверов О.Я. Нерон-Юпитер и Нерон-Гелиос // Художественные изделия античных мастеров. Л., 1982. С. 101-110.
62. Немировский А.И. Социально-политические и философско-религиозные взгляды Тита Ливия // ВИ (Вестник истории). 1977. №7. С. 107.
63. Образ-смысл в античной культуре. Сб. статей., М., 1990.
64. Ошеров С.А. История, судьба и человек в "Энеиде" Вергилия // Античность и современность. М., 1972.
65. Ошеров С.А. Сенека. От Рима к миру // Луций Анней Сенека. Нравственные письма к Луцилию. М., 1977. С. 328.
66. Петровский Ф.А. Латинские эпиграфические стихотворения. М., 1982.
67. Портнягина И.П. Проблема континуитета власти принципса в раннем принципате. Античное общество - IV: Власть и общество в античности. Материалы международной конференции антиковедов, проводившейся 5-7 марта 2001 г. на историческом факультете СПбГУ. СПб., 2001.
68. [Рогова](file:///C:\www\authors\index.htm) Ю.К. Император Клавдий и его постановления в отношении иудеев. Античное общество - IV: Власть и общество в античности. Материалы международной конференции антиковедов, проводившейся 5-7 марта 2001 г. на историческом факультете СПбГУ. СПб., 2001.
69. Свенцицкая И.С. Полис и империя: эволюция императорского культа и роль "возрастных союзов" в городах малоазийских провинций I-II вв. // ВДИ (Вестник древней истории). 1981. №4. С. 37.
70. Сергеенко М.Е. Жизнь древнего Рима. – СПб.: Издательско-торговый дом "Летний Сад"; Журнал "Нева", 2000. – 368 с.
71. Сердюкова С.Г. Философы у власти: Луций Анней Сенека и Марк Аврелий Антонин. Античное общество - IV: Власть и общество в античности. Материалы международной конференции антиковедов, проводившейся 5-7 марта 2001 г. на историческом факультете СПбГУ. СПб., 2001
72. Смышляев А.Л. "Речь Мецената": проблемы интерпретации // ВДИ (Вестник древней истории). 1990. №1. С. 54-66
73. Соколов Г.И. Античная скульптура древнего Рима. М., 1990.
74. Соколов Г.И., Искусство Древнего Рима, М., 1986.
75. Стучевский И.А. Нерон // ВИ (Вестник истории). 1966. №4. С. 217.
76. Тронский И.М. Chrestiani и Chrestus // Античность и современность. М., 1972. С. 34-43.
77. Утченко С. Л. Древний Рим: События. Люди. Идеи. М., 1969.
78. Утченко С. Л. Юлий Цезарь. М., 1976.
79. Федорова Е.В. Знаменитые города Италии. Рим. Флоренция. Венеция. Памятники истории и культуры. М., 1985.
80. Ферреро Г. Величие и падение Рима. СПб., 1998.
81. Черниловский З.М. Всеобщая история государства и права. М.: Юристъ, 1996.
82. Чернышов Ю. Г. К проблеме "самооценки" принципата Августа // Проблемы истории государства и идеологии античности и раннего средневековья. Барнаул, 1988.
83. Чернышов Ю.Г. Три концепции "Сатурнова царства" у Вергилия // Античная гражданская община. Проблемы социально-политического развития и идеологии. Л., 1986.
84. Чирва А.Ю. Сенека и его новаторские тенденции в отношении к мифу // Традиции и новаторство в зарубежном театре. Л., 1986.
85. Чубова А.П., Иванова А.П. Античная живопись, М., 1979.
86. Шервинский С. Вергилий и его произведения // Публий Вергилий Марон. Буколики, Георгики, Энеида. М., 1971.
87. Шифман И.Ш. Цезарь Август. - Ленинград: "Наука", 1990.
88. Штаерман Е.М. Древний Рим: проблемы экономического развития. М., 1978.
89. Штаерман Е. М. Кризис античной культуры. М., 1975.
90. Штаерман Е.М. Кризис рабовладельческого строя в западных провинциях Римской империи в I-III вв. М.; Л., 1949. С. 139.
91. Штаерман Е.М. Мораль и религия угнетенных классов Римской империи. М., 1961.
92. Штаерман Е. М. Некоторые новые итальянские работы по социально-экономической истории древнего Рима, - ВДИ, 1982, № 3.
93. Штаерман Е.М. От гражданина к подданому // Культура древнего Рима. Т. 1. М., 1985. С. 63.
94. Штаерман Е.М. Социальные основы религии древнего Рима. М., 1987.
95. Штаерман Е.М., Трофимова М.К. Рабовладельческие отношения в ранней Римской империи (Италия). М., 1971.
96. Штаерман E.M. Эволюция идеи свободы в древнем Риме // ВДИ (Вестник древней истории). 1972. №2. С. 50.
97. [Щетинин](file:///C:\www\authors\index.htm) М.Н. Роль императорского двора в провинциальной политике Юлиев-Клавдиев. Античное общество - IV: Власть и общество в античности. Материалы международной конференции антиковедов, проводившейся 5-7 марта 2001 г. на историческом факультете СПбГУ. СПб., 2001
98. Энциклопедия. Том VII. Искусство. Том I. М. 1998.
99. Ярхо В.Н., Полонская К.П. Античная лирика. М., 1967. С. 206.