

Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Саратовский национальный исследовательский
государственный университет имени Н.Г. Чернышевского»

Институт искусств

Кафедра теории, истории и педагогики искусства

«Искусство Древнего Рима. Часть 2»

Учебное пособие
для студентов Института искусств

Саратов, 2017

УДК 7.03
ББК 85.03

Ищенко В.А., Шевченко Е.П. Искусство Древнего Рима: учебное пособие.
В 2-х ч. Ч. 2. Саратов, 2017. - 57 с.

Учебное пособие посвящено римскому искусству республиканского и императорского периодов. Содержит краткое изложение лекционного материала, включает перечень заданий для проведения текущей аттестации, промежуточного и итогового контроля, методические указания по подготовке заданий, а также список литературы и электронных ресурсов.

Предназначено студентам-бакалаврам по направлению подготовки 50.03.03 История искусства. Пособие может быть использовано также в процессе изучения дисциплины «История искусства» студентами-бакалаврами направления 44.03.01 Педагогическое образование, профиль Музыка.

Рекомендуют к печати:

Кафедра теории, истории и педагогики искусства
Института искусств СГУ им. Н.Г. Чернышевского

Рецензент:

Заведующая кафедрой теории, истории и педагогики искусства
доктор педагогических наук, профессор И.Э. Рахимбаева

Рекомендовано учебно-методическим Советом
Института искусств СГУ в качестве
методического пособия для использования в учебном процессе

Работа издана в авторской редакции

© В.А. Ищенко, Е.П. Шевченко. 2017

Содержание

I. Искусство Древнего Рима

1.1. Архитектура.....	4
1.2. Скульптура.....	37
1.3. Живопись	44

II. Перечень контрольных вопросов и заданий для проведения

текущей аттестации, промежуточного и итогового контроля

2.1. Темы докладов с презентацией.....	51
2.2. Вопросы на зачет.....	51

III. Методические указания по подготовке заданий54

IV. Литература, интернет-ресурсы.....55

І. Искусство Древнего Рима

1.1. Архитектура

Общая характеристика. В римском искусстве ведущую роль играла архитектура, памятники которой и в развалинах сегодня покоряют своей мощью. Римляне положили начало новой эпохе мирового зодчества, в котором основное место принадлежало общественным сооружениям, воплотившим идеи могущества государства и рассчитанным на огромные количества людей. Во всем древнем мире римская архитектура не имеет себе равной по высоте инженерного искусства, многообразию типов сооружений, богатству композиционных форм, масштабу строительства. Красота и мощь римской архитектуры раскрываются в разумной целесообразности, в логике структуры сооружения, в художественно точно найденных пропорциях и масштабах, в лаконизме архитектурных средств, а не в пышной декоративности. Огромным завоеванием римлян было удовлетворение практических бытовых и общественных потребностей не только господствующего класса, но и масс городского населения. Римскую архитектуру отличает широта градостроительства в Италии и провинциях.

Отличительной особенностью римских зодчих была способность тщательно отбирать, усваивать и перерабатывать в соответствии со своими потребностями и традициями типы зданий, архитектурные формы и композиционные приемы, выработанные другими народами. Римляне усовершенствовали рационально организованную, строгую планировку греков и этрусков и воплотили ее в больших городах. Эти планировки отвечают условиям жизни: духу военщины и суровой дисциплины, огромного размаха торговле, тяготению к парадности и зрелищности.

Главное завоевание римлян в строительстве общественных сооружений - это создание огромных внутренних пространств, свободных от внутренних опор. Необходимость их перекрытия вызвала развитие мощных сводчатых и купольных конструкций. Основной формой перекрытия стал *цилиндрический свод из бетона и камня*. Из пересечения двух цилиндрических сводов

одинаковой высоты получился крестовый свод, который в плане дает квадрат.

Примерно ко II веку до н. э. сложилась новая техника возведения монолитных стен и сводов на основе раствора и мелкого камня - заполнителя. Искусственный монолит, полученный смешением раствора из извести и песка с каменным щебнем, получил название римского бетона. Гидравлические добавки в виде вулканического песка - пуццолана сделали бетон водонепроницаемым и очень прочным. Вначале бетон применялся лишь для забутовки пустот в стенах между наружными рядами из тесанного камня. Постепенно заполнитель становился мельче, смесь делалась однородной. Внедрение римского бетона в сочетании с этрусской аркой способствовало подлинному расцвету сводостроения в Риме.

Распространенными видами сводов были *цилиндрические и полусферические (купола)*. Тяжесть и распор конструкций воспринимали массивные несущие стены. Для перекрытия квадратных ячеек применялся также крестовый свод, получивший большое развитие в императорский период. Нагрузки в нем сходятся в диагональных ребрах, и его вертикальные стороны, освобожденные от нагрузки, использовались для устройства проемов или легкого заполнения. При сочетании двух или нескольких смежных сводов создавалась удлиненная пространственная конструкция, с помощью которой перекрывались большие помещения.

В римской архитектуре ордер, развившийся на основе греческих образцов, продолжал оставаться одним из главнейших средств художественной выразительности. В Риме нашли применение *пять видов ордеров: тосканский, дорический, ионический, коринфский и композитный (сложный)*.

Тосканский ордер (наследие этрусков) – самый простой, с наиболее массивными колоннами и деревянным антаблементом. Если устраивался каменный антаблемент, его формы являлись упрощенным вариантом дорического антаблемента. Колонна тосканского ордера отличается от дорического наличием базы, отсутствием триглифно–метопного фриза и каннелюр.

Римско-дорический ордер в отличие от греческой дорики имел несколько более стройные пропорции колонн и относительно меньшую высоту антаблемента. Отличия были и в отдельных формах: колонны чаще всего не имели каннелюр, но опирались на базы; карниз имел более развитую поддерживающую часть.

Римско-ионический ордер в наибольшей степени наследовал формы и пропорции греческих образцов. Однако с развитием тенденции к обогащению несколько усложнились элементы, особенно карниз, в котором поддерживающая часть по высоте приближалась к венчающей.

Коринфский ордер, не получивший в Греции широкого распространения, в Риме стал одним из господствующих ордеров. Он отличается стройными пропорциями и декоративным богатством. Его пышная удлиненная капитель с изящными угловыми волютами и тремя ярусами стилизованных листьев аканта как бы вырастает из колонны, ствол которой часто каннелирован и имеет богатую по профилировке базу. Не менее богат и карниз, который близок к римско-ионическому ордеру, но дополнен резными кронштейнами-модульонами, поддерживающими выносную плиту.

Композитный ордер в основном повторяет коринфский, но отличается от него капителью, сочетающей в себе черты капителей коринфского и ионического ордеров. Пять древнеримских ордеров в совокупности представляют закономерный ряд, объединяющий разные по пропорциям, пластике и особенностям тектонического строя образные системы, разработанные на основе стоечно-балочной конструкции. Развитие ордеров идет от простейшего по деталям, «приземистого» по пропорциям и массивного по формам тосканского ордера к самым богатым, стройным и «легким» ордерам – коринфскому и композитному. Тосканский ордер более характерен для небольших сооружений, коринфский и композитный – для относительно крупных.

Римляне использовали ордера как в их реальном конструктивном значении (при возведении портиков, галерей, лоджий и т.п.), так и в

декоративном – как средство создания чисто зрительного впечатления о «конструктивности» ордерной системы путем механического «наложения» на массив стены. В результате ордерная система приобретает новое выразительное качество, как чисто пластическое средство для расчленения стены по законам ордерного строя. В этом сказалось характерное для метода римлян отделение конструктивного решения от внешнего облика, привычка рассматривать истинную конструкцию и декор как два независимых друг от друга компонента.

На основе наложения ордера на арочный проем в стене в Риме зародилась и получила широкое распространение новая тектоническая структура, так называемая *ордерная аркада*, сочетавшая ордерную архитравно-балочную систему и систему арочно-сводчатых перекрытий.

Общественные сооружения

Потребности римского общества породили много новых типов сооружений и архитектурных ансамблей, которые строились главным образом из каменных пород - известняка, туфа, частично из мрамора.

Форумы. Идея замкнутой осевой композиции – ордерного перистиля, увеличенного до размеров городской площади, получила отражение в римских форумах. В начальный период форумы обычно служили рынками, и по их периметру к галереям примыкали лавки, а иногда другие общественные здания. С течением времени они превратились в центры деловой и политической жизни, став парадными площадями для общественных собраний, торжественных церемоний, культовых действий. Здесь находились храмы богов – покровителей города, перед которыми совершались религиозные церемонии. Форум был местом народных собраний и выступлений государственных деятелей. Тут хранилась казна, велась оживленная торговля, заключались сделки, судили преступников, устраивали различные церемонии. Здесь же находился архив, где хранились тексты законов и важнейшие документы (национальный табуларий). В праздничные дни форум превращался в зрительный зал – в центре площади происходили гладиаторские игры.

Такое многообразие функций форума определило состав окружающих его

зданий. На многих форумах наряду с храмами возводились базилики (для суда, биржи и других целей), курии для заседаний сената или городского управления и лавки торговцев-таверны. Форум украшали памятниками императоров, знаменитых политических деятелей, триумфальными арками и колоннами в честь одержанных Римом побед. Площадь была окружена колоннадой портиков, воспринятой от эллинистической архитектуры, второй ярус которых вмещал дополнительное количество зрителей.

Раннюю стадию развития представлял *форум Помпей*, сложившийся к III в. до н. э., с древними храмами Юпитера и Аполлона. Первый храм замыкал короткую сторону вытянутого с севера на юг форума, возвышаясь на высоком подиуме на фоне Везувия. Второй храм своей длинной боковой стороной ограничивал площадь с запада. Во II в. до н. э. форум окружили с трех сторон портиками, которые придали его нерегулярным очертаниям форму прямоугольника (38 на 142 м). Колоннады заслонили здания по краям площади и выделили стоящий в глубине храм Юпитера как главный элемент замкнутого ансамбля, построенного по итальянскому принципу фронтальной осевой композиции. Портики были подняты на ступень выше площади, выделив ее как арену гладиаторских игр и образовав двухъярусные крытые галереи для зрителей. При перестройке форума в I в. до н. э., когда город стал римской колонией, легкие серые туфовые колоннады начали заменяться белыми колоннами тяжелых пропорций из травертина. В это время за портиками возник ряд общественных зданий. Справа от перестроенного в более пышных формах храма Юпитера, посвященного теперь Капитолийской триаде, появился мацеллум – мясной рынок, который стал средоточием торговли на форуме. Рядом с ним были возведены новые храмы. Деловую зону форума образовали базилика, курия и здание Евмахии – объединение торговцев шерстью, служившее также складом и рынком этого товара. Так в основном завершилось архитектурное оформление центра этого небольшого периферийного города.

Центр столицы Римского государства продолжал складываться на протяжении почти всей истории Рима, так как каждая эпоха реставрировала или

перестраивала старые сооружения форума и добавляла новые, не всегда согласовывая их с более ранними постройками. Поэтому Римскому форуму трудно было придать геометрически строгую форму, и живописная нерегулярность его планировки так и не была преодолена с течением времени.

Как место торговли и народных собраний *Римский форум* возник еще в VI в. до н. э. в долине у подножия Капитолийского холма, где перед храмом Весты происходили религиозные церемонии. Для осушения этого заболоченного места вскоре была проведена клоака Максима, впадавшая в Тибр. Затем на форуме появились Регия (жилище царя, позже выполнявшая роль храма) и Курия (здание заседаний сената) близ Комиция (площади народных собраний). В дальнейшем к ним прибавились прислоненный к обрыву Капитолия храм Конкордии, хранилище казны - храм Сатурна, базилики и другие сооружения. Первоначально здесь же торговали продовольствием, но затем эта торговля была выведена за пределы главной площади Рима. Так образовался ряд рынков - Бычий, Овощной, Рыбный (форумы Боариум, Голиториум, Пискариум) и др. На Римском форуме остались таберны ювелиров и т.п.

Хаотичная застройка форума получила композиционный центр после возведения в 78 г. до н. э. на юго-восточном склоне Капитолия здания государственного архива-Табулария, замкнувшего форум. Со стороны форума это двухэтажное сооружение вознесено на 15-метровые субструкции. Главный фасад имел в основании почти глухую стену, закрывающую субструкции и прорезанную лишь рядом небольших окон. На фасаде Табулария арка впервые объединилась с ордером, образовав новый архитектурный элемент - ордерную аркаду. Основные массы здания выполнены из бетона, но все его наружные стены были сложены из тесаного туфа и травертина и покрыты тонким слоем ступа.

К середине I в. до н. э. Римский форум был реконструирован. Его уровень был поднят новым каменным замощением. Это повлекло за собой перестройку ряда сооружений форума: базилики Эмилия, храма Весты, дома весталок и

Ростр – ораторских трибун, украшенных носами вражеских кораблей и перенесенных от Комиция к подножию Капитолия. Одновременно началась перестройка базилики Юлия, а под форумом, тесно заполнявшимся народом во время собраний и праздников, были сооружены сводчатые переходы.

Теснота Римского форума и политические расчеты Цезаря привели к постройке в 54-46 гг. до н. э. нового форума у отрогов Квиринала. Построенный в переходный исторический период диктатором в целях самоутверждения *форум Цезаря* в корне отличен от городских площадей республики. На нем нет базилики – этого средоточия общественной жизни граждан, а таберны торговцев устроены лишь в глубине одной из сторон форума и заслонены портиками. Состоявшие из двух рядов колонн и перекрытия портики располагались на три ступени выше уровня площади и направляли вошедшего на форум прямо к храму Венеры Родительницы, покровительницы рода Юлиев. Туда же было обращено конное изваяние Юлия Цезаря в середине площади. А в апсиде шестиколонного коринфского периптера стояла статуя Венеры, ведущей за руку Юла – родоначальника Юлиев. Так был сделан первый шаг к обожествлению личности правителя, которое вскоре переросло в культ императоров. Многообразные функции форума оказались сведенными к одной главной цели – поклонению правителю. Из народной площади форум превратился в ансамбль, средствами архитектуры утверждавший власть диктатора.

Построенный по единому замыслу форум Цезаря завершил становление типа римского форума. При близком сходстве по форме и размерам (42 на 125 м) с форумом Помпей в нем достигнуты большая геометричность плана и большая симметрия частей. Эти черты легли в основу планировки форумов последующего времени.

Уже через несколько десятилетий после сооружения форума Цезаря Рим ощутил потребность в новом форуме, так как существовавшие площади перестали вмещать возросшее население города. Открытый для публики во 2 году до н. э., но заверченный много позже форум Августа был расположен

перпендикулярно форуму Цезаря. От соседнего густо населенного и часто горевшего квартала Субуры его изолировала глухая стена высотой 36 м.

Форум Августа, племянника убитого Цезаря, сохранил основные черты плана форума Цезаря, но храм был придвинут вплотную к задней стене форума, а боковые стены, отступая, образуют два полукружия, сообщавшие им конструктивную жесткость. Полукружия в этом замкнутом пространстве придали площади типично италийский характер протяженного осевого ансамбля с центром, выделенным крыльями. Отделенные колоннадой от портиков, полукружия стали своеобразными местами исторической славы Рима. На золотистом фоне их мраморных стен в нишах между полуколоннами двойным рядом выступают бронзовые и мраморные статуи великих полководцев и законодателей от Энея до Цезаря, созерцание которых должно было вызывать в римлянах патриотическую гордость. Портики вдоль стен лишенной таберн площади заменили свободно стоящие колоннады форума Цезаря, отодвинутые от таберн, чтобы пропустить туда свет. Отсутствие торговли усилило парадный характер площади, замощенной цветным мрамором и ориентированной на храм. Две триумфальные арки Друза и Германика, поставленные в 19 году н. э. у выходов на Субуру и Эсквилин, подчеркнули высоту храма.

Огромный храм италийского типа был посвящен Марсу Ультору – божественному мстителю. Храм был одним из самых величественных в Риме. Фасад с восемью коринфскими колоннами достигал 35 м в длину. Внутри были собраны шедевры греческой скульптуры, а апсиду заполняли колоссы Марса и Венеры. Статуя самого императора появилась на форуме только после его смерти. В отличие от Цезаря осторожный Август создавал свой культ косвенными средствами, возвеличивая государственную власть и династию Юлиев. Колосс императора был поставлен слева от храма, в северном углу форума, за колоннадой. Форум Августа более замкнут и менее масштабен, он гораздо более «италийский» по композиции, чем форум Цезаря, а контраст между крепостной суровостью его наружных стен и роскошью внутреннего

вида делал его особенно представительным.

Форумы, сооруженные к концу столетия при Флавиях, своеобразны по планировке. Первый их них – *форум Мира или Веспасиана*, построенный Рабрием для Веспасиана после Иудейской войны, предназначался для хранения трофеев из Иерусалима и вывезенных из Греции произведений искусства и напоминал музей. Расположенный между Колизеем и Священной дорогой, он имел почти квадратную форму (115 на 125 м). В центре площади был разбит сад, зелень которого служила прекрасным фоном для расставленной там скульптуры. Напротив входа, за портиками в сад раскрывались колоннадами три помещения: высокое среднее – храм Мира и меньшие боковые – библиотеки. Новым в архитектурном решении было то, что храм, хотя и выделенный высотой и слегка выступающим портиком, не играл уже определяющей роли в ансамбле площади, а сама площадь со сплошной линией портиков в глубине стала более замкнутой.

Проходной форум (*форум Нервы*) возник как архитектурное оформление дороги с Эсквилина на Римский форум. Благоустраивать узкое пространство между стенами форумов Августа и Веспасиана начал Домициан, построив у входа на Субуру храм Минервы (богиня мудрости). Архитектор Рабрий блестяще завершил начатую задачу в 97 г. н. э. Форум приобрел импозантный вид и живописный облик. Богатейший фигурный фриз и сочно трактованные формы динамичных рельефов аттика придали скромному по своему назначению ансамблю чрезмерную пышность, которая к концу I века стала характерной для римского искусства.

Последний из императорских форумов – *форум Марка Ульпия Траяна* – грандиозностью и блеском превзошел все построенные прежде и знаменовал собой новую стадию в архитектуре больших общественных сооружений. Он принадлежал эпохе, сильно отличавшейся от времени возникновения первых императорских форумов. Единоличная императорская власть стала общепризнанным фактом, и ансамбль прославлял не только могущество государства, но и открыто возвеличивал личность императора – завоевателя

Дакии. Это во многом определило новизну планировки форума, видоизменившего и обогатившего традиционную осевую композицию.

Форум Траяна, законченный в основном в 113 г., занял огромный участок длиной 200 м. в направлении Марсова поля. Архитектор Аполлодор Дамасский использовал многие из выработанных до него приемов – полукружия форума Августа, пристенные колоннады и закругленную торцовую стену Проходного форума и, развив дальше намеченную Рабирием в форуме Мира планировку, создал совершенно необычную композицию.

Пропорции площади близки к квадрату, но портики вдоль боковых стен и выступающая наружу закругленная передняя стена придали ей прямоугольную форму. Ярко выраженная продольная ось, образуемая триумфальной аркой Траяна (117 г.) при входе и средним портиком базилики Ульпия напротив нее, подчеркивала продолговатые очертания площади и направляла вошедшего в ее глубину. Весь дальний конец площади занимала базилика на высоком подиуме, преграждая движение. Между тем, достигнув середины форума, путник невольно останавливался, так как перед ним неожиданно открывались обширные полукружия, раздвигавшие пространство площади и незаметные вначале из-за портиков. Именно здесь, на пересечении взаимно уравновешивающихся продольной и поперечной осей, в геометрическом центре площади Аполлодор поставил позолоченную конную статую императора, оказавшейся, благодаря искусной планировке, главной точкой притяжения на форуме. Величавый монумент императора-полководца царил на выложенной мраморной мозаикой площади в окружении военных трофеев под портиками, бронзовых щитов и фигур, побежденных даков и их вождя Децебала, представленных в виде атлантов на аттиках. Все здесь говорило о военном триумфе императора, начиная от триумфальной арки при входе и кончая триумфальной колонной Траяна, замыкавшей ансамбль. Цельность художественного впечатления от форума Траяна и его большое эмоциональное воздействие определялись высоким мастерством композиции. Ставшая безраздельной императорская власть не нуждалась более в покровительстве

богов. Вот почему пристройка к форуму после смерти Траяна полукруглого перистиля с посвященным ему храмом была уже обычным явлением. Обожествленный император вытеснил божество не только с форума, но и из храма.

Храмы. Основным типом общественных сооружений в римском обществе были храмы. Первоначально религия италиков, поклонявшихся безликим божествам природы, не требовала изображения божеств и возведения храмов. Богам посвящались алтари в лесу, у источников. Место культа Весты - одной из главных богинь, хранительницы домашнего очага – было просто круглым навесом над неугасимым огнем.

Под влиянием этрусков и греков религиозные представления римлян изменились. Появились статуарные изображения богов, для их сохранения понадобились храмы. Из плеяды многочисленных духов и божеств, олицетворявших различные проявления сил природы и моральные понятия (согласие, мир, добродетель) выделилась группа верховных богов – Юпитер, Юнона, Минерва, Марс, Венера и Веста, близких по своим функциям к основным богам греческого пантеона. Но в отличие от греческой, римская религия была холодно формальной, отражающей дух трезвого практицизма латинян. Вследствие тесной связи религии с государственной властью культовым церемониям, гаданиям и обрядам придавалось большое значение в жизни государства.

В V – IV вв. до н. э. в Риме и других городах Лация было выстроено множество этрусско-италийских протипов: храмов на высоком подиум (до 5 м. высотой) с глубоким передним портиком, примерно равным по размерам целле. с широко расставленными деревянными колоннами и обильным терракотовым рельефным декором фронтонов. Другой разновидностью был храм италийского типа, имевший боковые портики, замкнутые продолженной задней стеной целлы.

Самым значительным из них был храм Юпитера Капитолийского в Риме, известный по остаткам его оснований и по описаниям историка эпохи Августа

Дионисия Галикарнасского. Этот храм италийского типа имел три целлы (средняя больших размеров) и был посвящен триаде богов – Юпитеру, Юноне и Минерве.

Его осевая композиция подчеркивалась наличием лестницы только со стороны главного фасада, глубиной переднего портика (три ряда по шесть колонн) и вытянутостью в плане пропорций целл. Этот приземистый храм, по-видимому с деревянными антаблементами и с широко расставленными коринфскими колоннами на массивном подии (размером 56,85 на 61.6 м), возвышался на Капитолийском холме и господствовал над городом. Как показывают сохранившиеся части подия, он был сложен из квадров туфа без применения раствора. Храм украшали полихромные терракотовые детали и квадрига на фронте работы знаменитого этрусского мастера Вулки из Вей. В 296 г. до н. э. терракотовая квадрига была заменена бронзовой копией. Храм неоднократно перестраивался с сохранением первоначального плана.

На начинавшую складываться римскую архитектуру имело место и греческое влияние, на протяжении последующих столетий воздействие архитектуры эллинизма на римское культовое зодчество усиливалось. Шел процесс постепенного усвоения приемов и форм греческого зодчества и преобразования их в соответствии с местными италийскими традициями и потребностями римского общественного уклада. Сначала этот процесс носил характер механического сочетания разнородных элементов. Выработанные греческой архитектурой формы сопоставлялись без понимания логики их взаимосвязи и накладывались на италийскую основу здания. Своеобразными иллюстрациями этого являются храмы Южной Италии – храм Мира в Пестуме (III – II вв. до н. э.), храм Аполлона в Помпеях.

О типах некоторых храмов Рима, об освоении римскими мастерами периптера как в прямоугольном, так и в круглом виде дает представление храм Сибиллы в Тибуре, стоящий рядом с псевдопериптером. Его опирающийся на субструкцию небольшой объем, окруженный стройной колоннадой, завершает крутой обрыв, четко выделяясь на фоне гористого пейзажа. Форма перекрытия

храма неизвестна. Его пропорции вытянуты в расчете на восприятие храма издали снизу, в ракурсе. Характерное италийское стремление сохранить одностороннюю направленность и в круглом здании выразилось здесь ясно. Выполненный в бетоне, облицованный травертином и оштукатуренный храм с его изящными колоннами, легким фризом из букраниев (бычьих черепов, с которых свисают тяжёлые гирлянды – символ жертвоприношения и памяти) является гармоничным архитектурным организмом, неотъемлемым от окружающей природной среды.

Построенный в самом конце республики круглый периптер на Бычьем рынке в Риме, известный как храм Весты, по типу довольно близко повторял храм Сибиллы в Тибуре. Однако этот в основе своей италийский храм был выполнен не в туфе и травертине, а сложен из ортостатов паросского мрамора в греческой технике кладки и имел прекрасные коринфские колонны классического типа. Несколько позже вокруг подия появились ступени, как в греческих храмах.

В эпоху Римской империи расширился пантеон богов, признаваемых официальной религией. В него были включены культы египетских богов Изиды и Сераписа, малоазийской Ма-Беллоны, иранского бога Митры и др. Прижились ряд сирийских культов, иудейство и возобладавшее к IV веку н. э христианство. Особое место занимал культ императоров. Пестрота религиозной жизни империи нашла отражение в культовом зодчестве, где наряду с храмами древним римским богам строились храмы обожествленным императорам, восточным богам, митреумы и синагоги. Большинство храмов I – II вв. посвящались основным богам римского пантеона и императорам. Старые храмы нередко перестраивались в новых формах. В императорский период храмы в основном повторяли типы, употреблявшиеся при республике – простиль, италийский тип и периптер в его римском варианте.

В зависимости от частоты постановки колонн и соответственно этому изменяющимся их пропорциями различались периптеры нескольких видов. Наиболее употребительными были храмы с интерколумниями 1,5; 2; 2, 25

диаметра колонны, определяемые Витрувием как пикностиль, систиль и евстиль. От республиканских храмов их отличали больший масштаб, преимущественное употребление парадного коринфского ордера, тесная постановка колонн на фасадах и применение дорогих материалов: мрамора, порфира и гранита для облицовки стен, для колонн и деталей. Вследствие традиционности основных типов в культовой архитектуре империи искания зодчих сосредотачивались главным образом на разработке декора храмов.

Храм Юлия Цезаря, первый из построенных Августом храмов, был посвящен обожествленному Юлию Цезарю и воздвигнут в 29 г. до н. э. на Римском форуме, ограничив его с востока. Это был еще скромный простиль ионического ордера. Передняя часть подия отступала в центре, огибая круглый алтарь, отмечавший место кремации Цезаря. Выступы подия по сторонам алтаря, украшенные рострами вражеских судов, служили трибунами для ораторов.

Грандиозный масштаб сооружений Империи проявился в храме Марса Ультора на форуме Августа (2 г. до н. э.). При фасаде шириной 35 м колонны достигали высоты около 18 м. Стройный восьмиколонный пикностиль италийского типа был дополнен апсидой.

Со второй половины I века в некоторых храмах замечается отход от традиционных форм. Некоторые культовые сооружения на форуме Помпей необычны по плану. Например, храм Веспасиана, который не имел портика и делился на три части – вестибюль, среднюю часть и за нею - три служебных помещения. Средняя часть играла роль пронаоса, у задней стены которого на возвышении находилась эдикула, заменившая целлу.

Особое место в римской и мировой архитектуре занял Пантеон – храм «всех богов» (архитектор Аполлодор Дамасский). Это классический образец центрально-купольного здания, самого большого и совершенного в античности. Облик Пантеона и его масштаб резко отличают его от предшествующих ему круглых периптеров.

Большая часть римских храмов–ротонд эпохи империи посвящалась

императорскому культу. В конце I в. до н.э. зодчим Валерием Остийским по заказу Агриппы был построен первый Пантеон. Вероятно, он имел круглую в плане форму и был посвящен всем богам, но в первую очередь, Марсу и Венере – покровителям императорского рода Юлиев. Видимо, желание сохранить преемственность традиций и было одной из основных причин, заставивших архитектора Пантеона придать ему круглую форму. Пантеон был построен в 118-128 гг. на Марсовом поле примерно на таком же расстоянии от центра города, как и Колизей, и служил ему своеобразным противовесом.

Здание состоит из трех частей: купольной ротонды, примыкающего к ней с севера прямоугольного портика и переходного элемента между ними, имеющего высоту ротонды и ширину портика. К портику вела равная ему по ширине лестница из пяти ступеней. Как показали раскопки, перед Пантеоном располагался прямоугольный вытянутый мощеный двор, окруженный портиками с пропилями на оси портика и триумфальной аркой в центре двора.

Ротонда Пантеона снаружи производит впечатление торжественного каменного массива. Она опирается на кольцевой фундамент шириной 7,3 м и глубиной 4,5 м. Стена представляет собой многоярусную аркаду, умелое построение которой обеспечило на тысячелетия прекрасную сохранность памятника в сейсмических условиях.

Глади стен противопоставлен с севера мощный портик с коринфскими колоннами и лестницей, имеющий 14 м в глубину (служит входом в Пантеон). Он перекрыт двускатной кровлей на бронзовых стропилах, ее поддерживают 16 колонн диаметром 1,5 м, высотой 14 м. По фасаду стоят восемь колонн, остальные, расположенные в ряд по четыре в каждом, делят пространство портика на три части. Этому делению портика отвечает деление фасада прямоугольного выступа, являющегося переходным элементом от портика к ротонде.

В Пантеоне поражает интерьер с огромным цельным подкупольным пространством, торжественно величавым и гармоничным. Пропорции Пантеона совершенны: диаметр купола (43,5 м) почти равен высоте храма (42,7 м), в

подкупольное пространство вписывается шар. Купол имеет форму полусферы. Он превосходит по размеру не только все подобного рода конструкции древности, но также и средних веков, Возрождения и нового времени, вплоть до XIX века. Круглое 9-метровое отверстие («глаз Пантеона») в вершине купола – источник света. Сосредоточенность освещения в высшей центральной точке заставляет остро воспринимать высоту купола. Покрытие гигантской ротонды куполом заключает в себе символическое воспроизведение небосвода. Чтобы понять, как должен был воспринять римлянин такое решение внутреннего пространства храма, нужно помнить, что для него верховное божество – Юпитер – был не столько антропоморфным существом, сколько самим небесным сводом.

Внутренне пространство Пантеона огромно и как во всяком центрическом здании с любой точки зрения (кроме центральной) кажется большим, чем есть на самом деле. Нет углов, нет прямых горизонталей, только огромная полусфера и единообразный ритм колонн, простенков и ниш. Это не похоже на привычное для римлянина решение внутреннего пространства храма. Простоте геометрических форм внутреннего пространства, соответствует строгость убранства. Стены облицованы цветным мрамором, интерьер имеет три яруса. Нижний расчленен колоннами коринфского ордера и высокими нишами со статуями. Второй ярус – ложные окна и пилястры – завершает антаблемент. Третий ярус – купол. Образная сила Пантеона – в простоте и цельности архитектурную замысла.

В Пантеоне дано принципиально новое решение сакрального здания, в корне порывавшего с традициями античного восприятия храма. Обычно греческий и римский храм – это дом божества, доступ в который для рядового человека если не запрещен, то затруднен. Свободно туда входил только жрец. Все остальные в момент совершения религиозной церемонии находились снаружи. Совершенно иное решение предложил зодчий Пантеона. Молящийся находился внутри, он со всех сторон охвачен пространством, которое считается священным. Возрастание роли религии к концу античного периода заставило

переосмыслить и архитектурные формы храма. Пантеон стал одним из прообразов христианских центрических храмов византийской эпохи, самым ярким образцом которых является храм Софии в Константинополе.

Идея военного господства Рима над современным ему миром была положена в основу Адрианеума – храма Адриана в Риме, законченного около 149 г. Храм, использующий тип периптера в римском его варианте со сводчатым покрытием, был украшен внутри рельефными фигурами, олицетворяющими подвластные Риму провинции. К III веку строительство новых храмов в Риме почти прекратилось, лишь заново перестраивались существующие (например, храм Весты).

Базилики. Одним из необходимых сооружений римского форума была базилика, служившая биржей, местом деловых и приятельских встреч, торговли, праздного времяпровождения. В ней также происходило оглашение постановлений городских властей и судопроизводство. Ранние базилики не сохранились до нашего времени, поэтому трудно судить о генезисе этого сугубо римского типа здания.

По форме это вытянутое, прямоугольное в плане здание, разделенное внутри продольными рядами колонн или столбов на несколько частей – нефов, имеющих самостоятельные перекрытия. Средний (главный) неф строился выше боковых, так что верхняя часть его стен, прорезанная окнами, выступает над крыльями боковых нефов. Перед выходом из базилики располагался поперечный притвор (нартекс), а в противоположном конце среднего, наиболее широкого нефа – полукруглый выступ (апсида), крытый полукуполом.

Древнейшая из сохранившихся базилик – базилика в Помпеях (II в. до н. э.) – большое прямоугольное здание рядом с храмом Аполлона, узким главным фасадом обращенное на форум. Она имела пятипролетный входной портал, приводивший в вестибюль. Из вестибюля открывалось обширное внутреннее пространство базилики (59,85 на 24 м), приподнятое на несколько ступеней и отделенное от вестибюля рядом колонн. Бетонные стены огромного зала, наверху прорезанные окнами, поверх облицовки были покрыты стуком и

росписями, которые имитировали мраморные квадры. Интерьер обрамляла двухъярусная колоннада (нижний ярус – ионический ордер, верхний – коринфский). Перспективу колоннады в глубине базилики замыкал трибунал – двухъярусное, оформленное коринфскими колоннами, возвышение на подиум, предназначенное для выступлений судей и других должностных лиц.

Известно о постройке в Риме ряда базилик: Порция (184 г. до н. э.), Фульвия Эмилия (179 г. до н. э.), Семпрония (170 г. до н. э.) и Опимия (121 г. до н. э.), не оставивших следов. Представление о базиликах Рима позволяют составить только остатки перестроенной в конце I в. до н. э. базилики Эмилия на Римском форуме. Она была ориентирована на Табуларий и со стороны форума имела ряд таберн. Внутреннее пространство базилики с полом из цветных мраморных квадратов делилось тремя продольными рядами мраморных колонн, над которыми проходил рельефный фриз, изображающий сцены из истории основания Рима. Напротив находилась построенная в 54 - 46 гг. до н. э. базилика Юлия, аналогичная Эмилиевой, но имевшая первоначально двойной ряд столбов, обходивших интерьер, и открытая со всех сторон.

Наряду с базиликами, имевшими продольную ориентацию, существовал и другой род базиликальных зданий, который отличался поперечной ориентацией. Такова базилика в итальянском городе Коза, обращенная к форуму открытой длинной стороной и апсидой напротив входа. Оба этих типа, определившиеся к концу республики, послужили основой последующего развития базиликальных зданий.

Как необходимый элемент городского центра базилика продолжала возводиться на форумах новых и реконструируемых старых городов. Нередко она становилась ядром форума, вытесняя с него храм (особенно в западных провинциях). Обычно трех или пятинефные базилики иногда полностью или частично были открыты на форум. Наиболее сложные и интересные базилики строились в столице империи, большое влияние на развитие этого типа зданий оказала базилика Ульпия на форуме Траяна – гармоничный, уравновешенный архитектурный объем с полукруглыми экседрами на коротких сторонах.

Существенные изменения в конструкции и плане этого типа сооружения впервые были введены в базилике, начатой Максенцием и законченной Константином на Римском форуме (307 – 312 гг.). Развившаяся в больших залах терм система перекрытия прямоугольного пространства крестовыми сводами, опирающимися на столбы, была перенесена на большее по размерам базиликальное здание. Его центральный неф (80 на 25 м, высотой 35 м) был перекрыт тремя бетонными крестовыми сводами. Распор сводов весом 7000 т воспринимался массивными столбами, а также поперечными стенами и опирающимися на них контрфорсами и цилиндрическими сводами более низких боковых частей здания. Подобно крестовым сводам терм пяты сводов, сильно вынесенные в центральный неф, лишь частично опирались на столбы, что и послужило причиной их последующего разрушения. Вход, сначала находившийся на короткой восточной стороне базилики, был при Константине перенесен в середину длинной южной стены, что вызвало пристройку напротив него апсиды. Созданный в начале IV в. н. э. в Риме этот тип сводчатой базилики получил впоследствии большое развитие, но уже за пределами античной архитектуры, в новых исторических условиях. С победой христианства базилика стала одним из основных типов христианских храмов (византийская, романская, готическая архитектура).

Кроме базиликальных зданий общественного назначения с начала империи существовали частные базиликальные залы и здания, входившие в состав парадных апартаментов богатых домов и дворцов. В I в. н. э. в Риме в доме консула Юния Басса был базиликальный зал, как предполагают, служивший домашней школой. Большие базиликальные залы были в Риме во дворце Флавиев и во дворце Диоклетиана.

Курии. Наряду с базиликой в группу зданий форума входила курия, возникшая в Риме как зал заседаний сената рядом с местом народных собраний – комицием. В колониях и муниципиях курия была залом заседаний городского управления. Курия в Козе являлась двухэтажным прямоугольным зданием, объединенным с комицием в форме круглого амфитеатра. Аналогичен

комплекс на форуме Пестума. В планировке курий заметно влияние греческих булевтериев. На форуме Помпей курия (среднее из трех зданий) соседствует с архивом так же, как и курия Римского форума, соединенная портиком Минервы с апсидальным зданием архива. Римская курия (27 на 18 м) с узорчатым мраморным полом, ступенями для кресел сенаторов вдоль стен и возвышением президиума дошла до нашего времени в перестройке 285 года.

Термы. Среди общественных сооружений Рима огромное значение имели термы. Они были неотделимы от римского образа жизни. Римские бани служили местом отдыха и развлечений. Это были своеобразные клубы, где люди разных культурных уровней находили себе занятия по их наклонностям.

Изначально общественные бани римлян были небольшими, недостаточно освещенными и скромно отделанными сводчатыми помещениями. Вплоть до III в. до н. э. в нагреваемых жаровнях терм использовалась колодезная вода, накапливаемая в резервуарах. К середине II в. до н. э. изменение уклада жизни римлян и повышение степени комфорта привели к усложнению планировки и архитектурного оформления бань. К этому времени установился состав их помещений, последовательно отражавший различные стадии процесса омовения.

Термы начинались с раздевальни – аподитерия. Далее располагались фригидарий, тепидарий и кальдарий – холодная, теплая и горячая бани, а несколько позже появляется лаконик – парильня. Для воздушных и солнечных ванн, массажа, гимнастики, игр, плавания, постепенно потребовались открытые дворы, портики, экседры и бассейны.

К началу империи в Риме было около 170 терм – государственных и частных. В IV в. до н. э. их количество увеличилось до тысячи. На каждый из 14 районов города приходилось от 60 до 80 терм. Особенно выделялись колоссальные императорские термы. Кроме раздевалок и комнат для мытья там были бассейны для плавания, залы для прогулок, спортивные площадки, библиотеки. Огромные сводчатые и купольные залы поражали роскошью отделки из мрамора и мозаик. Это был целый комплекс разнохарактерных по

своему назначению сооружений, предназначенных для всестороннего гармонического развития человека. К залам холодных (фригидарий), теплых (тепидарий) и горячих (кальдарий) бань, образующих центральное ядро композиции, примыкали многочисленные помещения для гимнастических упражнений и умственных занятий. Дворы–сады с нишами, фонтанами представляли место отдыха в жаркую пору.

В первые годы после образования империи возводились термы с односторонним расположением банных помещений относительно палестры (гимнастические залы). Таковы центральные термы Помпей, и плохо сохранившийся комплекс терм в Байях. Фригидарий терм Меркурия представлял собой купольную ротонду (диаметром 21,5 м), предвосхитившую Пантеон своей конструкцией и масштабом. Этого рода сооружения продолжали строиться и позже, во II в. н. э.: Суранские термы в Риме на Авентине и термы Нептуна в Остии. Но ведущим стал другой тип, выработавшийся в не дошедших до нас столичных термах Агриппы (25 г. до н. э.) и Нерона (64 г.) на Марсовом поле и в термах Тита, законченных Домицианом. Известно, что в термах Нерона усложнился состав помещений за счет расширения гимнастического сектора.

Термы Тита имели симметричный план с расположением по главной оси кальдария, тепидария и фригидария и с двумя группами одинаковых помещений (вестибюля, раздевальни, залов для омовения, массажа и сухого потения) по сторонам от них. Таким образом, посетители сразу разделялись на два изолированных потока, которые после прохождения предварительных процедур объединялись в главных залах в центре терм и оттуда возвращались в раздевальни и приемные. План определялся рациональным кольцевым движением посетителей, симметричным главной оси сооружения.

Термы Траяна, возможно, построенные Аполлодором, были ориентированы не по сторонам света, а под углом к ним, что давало обращенному на юго-запад и сильно выступающему зданию кальдария наибольший дополнительный обогрев в часы максимальной посещаемости

терм, а выходявшему на северо-восток фригидарию – затенённость. Эта ориентация станет обязательной для терм последующего времени. Меньшие помещения по сторонам от главных, к которым прибавился большой плавательный бассейн, сгруппированы здесь более компактно, чем в термах Тита. Банный комплекс выделился в почти квадратное здание с повышенной средней частью. По внутреннему периметру терм в многочисленных помещениях разных форм размещались библиотеки, залы для бесед, отдыха, палестры, бассейны, нимфеи. В зоне отдыха имелись беговые дорожки и цветники. Прекрасные условия для мытья, отдыха и приятного времяпрепровождения привлекали в термы огромное количество людей из средних и низших слоев римского населения (богатые римляне предпочитали небольшие частные бани). Поэтому наряду с хлебом и зрелищами термы, также отвлекавшие толпу от политических проблем, играли важную роль во внутренней жизни империи, и их строительство предпринималось и поощрялось императорами и их наместниками в провинциях.

Наибольшим размахом и пышностью отмечены термы Каракаллы (450 на 450 м), вмещавшие несколько тысяч человек. В планировке были расчетливо использованы особенности отведенного для них участка на склоне холма. В его высокой юго-западной части соорудили огромный присоединенный к Марциеву акведуку (водопроводу) резервуар-отстойник, вода из которого по уклону легко подавалась в банный корпус, сдвинутый ближе к середине комплекса и уже не связанный непосредственно с входом. Склон участка послужил также опорой зрительских мест стадиона для гимнастических игр, устроенного у подножия резервуара. По сторонам от стадиона располагались библиотеки. Ниже простиралось парковое пространство, ограниченное парковым банным корпусом и полукружиями боковых выступов термы. Оно предназначалось для спорта, развлечений и отдыха среди зелени, статуй и у фонтанов, нимфеев, для встреч и бесед в смежных с нимфеями залах больших полукружий.

В главной северо-восточной половине термы были сосредоточены

разнообразные помещения для омовения, начиная с маленьких номерных бань на одного человека (или на семью), находившихся наряду с конторами и магазинами вдоль стен ограды, и до огромных великолепных залов главного корпуса. В противоположность непритязательности оштукатуренных фасадов терм их интерьер поражал роскошью отделки. Подогретые изнутри горячим воздухом стены и полы были облицованы цветным мрамором, порфиром и украшены великолепными мозаиками. Колонны с фигурными капителями, статуи и красивые каменные чаши, игра воды в фонтанах и бассейнах дополняли пышное убранство терм Каракаллы.

Чуть меньше по размерам (316 на 365 м), но большей вместимости главного корпуса (244 на 144 м) были термы Диоклетиана. От терм Каракаллы они отличались лишь иными очертаниями внешней линии здания и несколькими иными формами внутренних помещений, расположенных анфиладами.

В богатых домах, виллах и дворцах периода империи часто было по нескольку *нимфеев*. Первоначально нимфей был гротом с источником, где поклонялись нимфам – божествам, связанным с водой. Позже архитектура нимфей усложнилась. В Риме, Помпеях, Геркулануме, Остии, Тибуре и других местах сохранились нимфей самых разнообразных форм и размеров. Одни из них имитировали естественные гроты и были отделаны галькой, ракушками. Другие служили архитектурным фоном источнику или фонтану. Третьи представляли собой архитектурное сооружение, включавшее фонтан или бассейн. Нимфеи украшали мрамором, мозаиками и скульптурой. Во дворце Флавиев нимфеи получили восьмигранную форму; нимфеи императорских вилл – виллы Адриана в Тибуре и виллы близ Пьяцца Армерина – отличались причудливостью форм. Эти полукруглые, овальные или прямоугольные сооружения с источником или фонтаном архитектурно сложились к концу республики и использовались как места отдыха в виллах и термах.

Зрелищные сооружения

Большое место в жизни римлян занимали разного рода зрелища: драматические и мимические представления, гладиаторские игры и борьба с животными, состязания колесниц и т. п. Эти зрелища отразили отличие римской культуры от высокой духовной и физической культуры греков с их идеалом гармонического развития личности человека. Среди греческих зрелищ важное место отводилось традиционным состязаниям самих граждан, причем не только в силе ловкости, но и в искусстве поэзии, музыки и пения. В противоположность этому главными участниками римских зрелищ были рабы, нередко погибавшие на потеху зрителей – римлян. Римские зрелища в большинстве своем были рассчитаны на примитивные толпы, часто отвечали самым низменным вкусам и носили пассивный потребительский характер. Средств на зрелища не жалели, так как этим укреплялся авторитет императора.

Лозунг «Хлеба и зрелищ» возник в период империи, когда создавались грандиозные архитектурные комплексы, сооружения большого пространственного размаха. Популярностью пользовались театры и цирки.

Театры. В эпоху ранней республики для театральных представлений сооружались временные деревянные театры. Самым ранним сохранившимся каменным театром был *Большой театр в Помпеях*, примыкавший к Треугольному форуму. Построенный в III – II вв. до н. э. он был расширен и реконструирован в 75 г. до н. э. Эти две стадии строительства показывают процесс формирования театра римского типа.

Первоначально Большой театр был еще близок к греческому типу, сохранившему связь с природой и изолированность отдельных элементов. Расположенные полукругом места для зрителей – театрон – были устроены на ступенях, врезанных в холм. Орchestra, в которую можно вписать круг, еще греческого типа, а сцена представляла собой отдельное здание. За сценой находился обширный четырехсторонний портик, служивший фойе (впоследствии преобразованный в перистиль казармы гладиаторов).

При реконструкции театра по его краям соорудили сводчатый коридор

(крипту), ставший опорой для пяти дополнительных рядов мест. Концы полукружия облицованных камнем зрительских мест и сцена соединялись сводами, над которыми возникли места для почетных зрителей – трибуналия. Тем самым разрозненные прежде части театра слились в единое целое, что стало характерной чертой римского театра. Здесь же наметилась и другая его особенность – заполнение театра и освобождение его от зрителей через субструкции. Пять тысяч человек, заполнявшие Большой театр, могли проходить не только через главные входы у сцены, но и через крипту с ее тремя выходами.

Малый театр в Помпеях (Одеон), не связанный с холмом, построен в 80-75 гг. до н. э. сразу как единое здание. Прямоугольный в плане (27 на 27 м) театр был перекрыт крышей и украшен внутри настенными росписями. В углах за полукружиями мест помещались лестницы и над ними еще несколько рядов. Изменилась и форма орхестры – она стала полукруглой и вместила кресла почетных граждан. Театр был рассчитан на 1200 зрителей и предназначен для музыкальных и поэтических представлений перед избранной публикой.

Самым значительным в республиканский период был *театр Помпея на Марсовом поле в Риме* (55–42 гг. до н. э). По размерам и совершенству конструкции он означал новый шаг в развитии римского театра. Театр Помпея был центром ансамбля, в который кроме него входил огромный сад позади сцены и храм Венеры Победительницы, расположенный над театром на высоких субструкциях и подчеркивающий ось композиции. Сад окружали портики из колоннад и прямоугольных и полукруглых экседр, украшенных статуями и росписями. Великолепные портики Помпея стали центром общественной жизни Рима: туда были перенесены заседания Сената (на одном из них был убит Цезарь). Данный театр уже целиком был надземным. Места для 17 тысяч зрителей опирались на бетонные субструкции и размещались четырьмя ярусами. Таким образом, театр Помпея стал заключительным звеном в формировании театра римского типа: надземного сооружения на субструкциях с системой кулуаров и выходами под местами для зрителей.

В некоторых театрах – в Кассино, Сепино, на вилле Адриана (Италия) во Вьенне в Галлии, Лептис Магне в Северной Африке – на верхнем ярусе по центральной оси здания располагался храмик, иногда выступавший за линию фасада. Другие театры (в Остии, Августе Тавринов, Либурно) кроме обычных входов по бокам от сцены имели третий вход, прорезавший театрон по центральной оси. Еще одной особенностью театральных зданий были бассейны оркестры, обнаруженные в Большом театре Помпей (3,9 X 5,9 м, глубиной 1,65 м), в театрах в Корольо, на Позилиппо, во Вьенне и др. Они предназначались как для мимических представлений в воде (миф о Геро и Леандре и др.), так и для разбрызгивания благовоний.

Наибольший интерес к театральным представлениям в Италии проявлялся во второй половине I века до н. э. при Августе и позже при Домициане. Сцена – наиболее подвергавшийся изменениям элемент римского театра. Это узкое здание (или стена) с квадратными пристройками по концам, внутри которых имелись комнаты актеров и кладовые для реквизита. Примыкавшие к концам сценического здания галереи обходов и места над входами объединяли сцену с театроном. Расчлененный несколькими рядами ниш и колонн внутренний фасад сцены образовывал фон для действия, которое разыгрывалось на приподнятой площадке перед ней. Сцену скрывал занавес, опускавшийся к началу представления в специальное углубление перед рампой. Деревянная крыша на консолях над сценической площадкой, наклоненная к стене, отводила осадки посредством сквозных желобов. Полагают, что вначале сцены имели прямоугольные очертания. Затем плоскость внутренней стены сцены стала члениться нишами, из которых полукруглая центральная все больше выделялась, расширяясь и выдвигаясь вперед. В глубине центральной ниши помещалась статуя императора.

Сцены продолжали перестраиваться и после сокращения во II в. н. э. строительства театров, делаясь все более нарядными, украшенными цветным мрамором и росписями. Статуи и вазы заполняли ниши. Лучковые фронтоны одних ниш чередовались с треугольными и разорванными фронтонами других,

создавая пластически насыщенный фон театрального действия. В Риме из построенных при империи театров сохранились лишь остатки *театра Марцелла* (II в. до н. э.) – 16 арок фасада на высоту двух этажей. Это был второй по величине театр города. Он имел диаметр 130 м, сцену длиной около 90 м и вмещал 11 тыс. зрителей. Расположенный на ровном участке Марсова поля театр был целиком построен на субструкциях, опиравшихся на бетонные фундаменты толщиной 6,35 м, почва под которыми была укреплена сваями. Не сохранившаяся сцена с полукруглыми боковыми пристройками выходила на Тибр. Внутри театра, напротив орхестры, имелось помещение, считающееся часовней богини Карменты.

К концу II в. н. э. театральные представления, которые постепенно свелись к пантомимам, окончательно потеряли популярность, вытесненные гладиаторскими играми, дававшими более острые ощущения. Опустевшие театры стали повсеместно приспособляться к излюбленному виду зрелищ, в результате чего возникли любопытные гибридные формы театра и амфитеатра. Эти зрелищные сооружения, сочетавшие черты театра и амфитеатра, имели различное происхождение. Один из путей их возникновения – приспособление существующих зданий театров для гладиаторских игр. Подобная трансформация имело место в последние века существования Римской империи, в которой в связи с варварскими нашествиями резко уменьшилось население городов. Для зрелищ вполне хватало помещений театров, где уничтожались сценические площадки, сносились нижние ряды сидений и орхестра, а освободившееся таким образом место превращалось в арену.

Одеон. Это малые театры с упрощенным устройством сцены, предназначенные для музыкальных и поэтических представлений перед избранной публикой. Подобно одеону Помпей, полукружие мест для зрителей в них нередко включено в квадратное крытое здание (одеоны Аосты и Неаполя). Существовали и открытые одеоны (в Кагане и Корольо). Здания этого типа, но еще более уменьшенные в размерах, назывались аудиториями. В них выступали с чтением своих произведений философы, писатели, риторы. Так называемая

аудитория Мецената в Риме была рассчитана на 300 слушателей.

Цирки. Подобно греческим ипподромам и стадиам римские цирки были местами конных бегов и состязаний на колесницах. Постепенное сложение этого типа сооружений позволяет проследить самое древнее из них – Большой цирк Рима (*Циркус Максимус*). Он возник еще в царскую эпоху в долине между холмами Палатином и Авентином, на склонах которого располагались зрители. Со временем там были устроены деревянные скамьи, а несколько наискось от оси арены установлена низкая стена – спина, вокруг которой происходили бега, скачки или состязания на колесницах. Арена длиной 480 м имела два входа по концам. Близ одного из них начинались состязания. В 329 г. там устроили загоны для лошадей, откуда их выпускали в момент старта. Над загонами появилась трибуна магистрата, открывавшего состязание. На закругленной противоположной стороне арены в 196 г. до н.э. выстроены триумфальные ворота. В 174 г. до н. э. на концах спины были установлены меты – конические обелиски и рядом с ними в эдикулах по 7 дельфинов и по 7 яйцеобразных предметов. Они обозначали общее число кругов состязаний и постепенно убирались, показывая соревнующимся количество оставшихся кругов. К концу Республики Большой цирк стал монументальным сооружением, все деревянные части которого были заменены каменными, а спина украсилась статуями и архитектурным декором.

Этот цирк, возникший в IV в до н. э., постепенно обновляли, расширяли и украшали все императоры. Во II в. при Траяне он был перестроен в последний раз, достигнув 600 м в длину (с ареной 568 на 80 м). При постройке дворца Флавиев над цирком на кромке Палатина была устроена императорская ложа, широкое полукружие которой архитектурно завершило крутой склон холма и придало законченность этой части городского ансамбля. Данный тип зрелищных сооружений, целиком сложившийся в республиканский период, в дальнейшем не претерпел существенных изменений. Римские цирки в целом мало сохранились. Из четырех цирков – Большого, Фламиниева, Калигулы в Ватикане и стадия Доминициана на Марсовом поле – ни один до нас не дошел.

Единственный из сохранившихся цирков – это *цирк Максенция* (312 год) близ мавзолея Ромула на Аппиевой дороге. Ориентированный с востока на запад, он сильно вытянут в длину (482 на 79 м). На его восточном конце находились триумфальные ворота, через которые появлялся победитель. На западном – по обе стороны входа располагались шесть загонов для лошадей. Цирк принимал 15 тыс. зрителей.

Амфитеатры. Амфитеатр – всецело римское изобретение, предназначенное для толпы жадных до зрелищ низов столичного населения, перед которым в дни празднеств разыгрывались сражения гладиаторов, битвы с дикими животными, морские бои и т. д. Типичный амфитеатр – это сооружение с эллиптической в плане ареной и повторяющим ее форму театроном (зрительскими местами). Форма арены определялась специфическим характером представлений – борьбой между двумя группами гладиаторов, наступавшими друг на друга с противоположных концов площадки.

Помещения для гладиаторов и животных (ипогеи) первоначально размещались вблизи главного выхода на арену. Но с начала I в. н. э. они были перенесены под арену. Ипогеи делились на три типа. Простейшие состояли из двух концентрических галерей (в амфитеатрах Луцерии, Немауза, Сабратхи, Тисдры и др.). К помещениям второго типа добавилось центральное помещение (амфитеатры Сиракуз, Вероны, Полы, Аквинкума и др.). В помещениях третьего типа кольцевые галереи комбинируются с продольными коридорами, занимая все пространство под ареной (Колизей, амфитеатры Капуи и Путеол). В ипогеях размещались камеры гладиаторов, клетки животных, кладовые инвентаря и помещения, куда сносили многочисленные трупы убитых во время представления. Легкие деревянные трапы вели из ипогеев на арену.

Выдающимся памятником древнеримской культуры был *амфитеатр Флавиев – Колизей*. Он был заложен в 75 году н. э. Веспасианом, а торжественное открытие его произошло в 80 году н. э. при его сыне Тите, хотя работы по окончательному завершению продолжались вплоть до 90 года. Видимо, при Веспасиане существовал проект четырехэтажного здания, но

поскольку работы затянулись престарелый император дал указание о сокращении числа этажей. Первоначально здание было выполнено как трехэтажное, в таком виде торжественно открыто, и только после этого началась достройка намеченного ранее четвертого этажа.

Колизей воздвигнут на месте громадного озера в бывшем поместье императора Нерона «Золотой дом». В каменной чаше строители должны были удобно разместить 50.000 зрителей. Это было сделано. Мощные стены Колизея (высота 50 м) разделены сплошными аркадами на 4 яруса, в нижнем они служат для входа и выхода. В плане Колизей – эллипс (156 на 198м). Центр его композиции – ныне разрушенная арена, окруженная ступенчатыми скамьями для зрителей. Спускающиеся воронкой места разделялись согласно общественному рангу зрителей. Эллипс наиболее полно отвечал требованиям динамики разворачивающихся зрелищ – гладиаторских боев. Он давал возможность максимально приблизить места привилегированной публики к арене. Пространство над ярусами использовано под сводчатые галереи и лестницы.

Наружные стены амфитеатра оформлены сквозными арками и украшены полуколоннами (пилястрами) трех архитектурных стилей. В первом ярусе использованы полуколонны тосканского ордера, во втором – ионического, в третьем – более декоративного коринфского. Четвертый ярус в виде мощной каменной стены стягивает сплошным поясом здание, завершает его. Сверху натягивался тент, защищающий зрителей от солнца или осадков. Еще одним украшением Колизея были статуи, установленные в арках второго и третьего ярусов. Тщательно продумана система входов и выходов в амфитеатр, всего 15 минут требовалось для заполнения или освобождения его трибун.

Центр Колизея – арена, покрытая песком. Под ней находились клетки для зверей, комнаты для раненых и убитых гладиаторов, водопровод, с помощью которого арену затопляли водой и на ней разыгрывались морские сражения. Размеры арены одновременно позволяли выпускать 3000 пар гладиаторов.

Конструкция Колизея предельно рациональна и экономична: она

потребовала минимального расхода строительных материалов и обеспечила наибольшие удобства для использования амфитеатра как зрителями, так и участниками представлений.

В этой постройке нашла свое воплощение идея величия Рима, подчеркнутая грандиозностью Колизея, его монументальностью, характерной для вкуса римлян – «властелинов мира». Лозунг «Хлеба и зрелищ» воплощался здесь в жизнь с истинно римским размахом. Зрелище обрамлялось великолепной архитектурной рамкой, вызывавшей именно те чувства и настроения у зрителей, которые были нужны императорскому правительству: сознание праздничности происходящего, доступности его для огромного числа свободных граждан Рима, их слияния в единую массу, противостоящую рабам-гладиаторам на арене, умирающим им на потеху.

Триумфальные сооружения

Воплощением мощи и исторической значительности императорского Рима были триумфальные сооружения, прославляющие военные победы Рима. Многочисленные триумфальные арки и колонны воздвигались как в столице, так и в провинциях, где были активными проводниками римской культуры и идеологии.

Триумфальные арки ранее устанавливались при входе в города, в конце улиц, на мостах, широких дорогах, в честь победителей или в память о важных событиях. Арки сооружали по разным поводам – и в честь побед, и как знак освящения новых городов. Но сначала их ставили по случаю триумфа полководца-победителя, торжественно вступавшего в столицу от Марсова поля до Капитолия, так что их первичный смысл связан с триумфом – торжественным шествием в честь победы над врагом. Проходя через арку, император возвращался в родной город уже в новом качестве. Арка была границей своего и чужого мира. Триумфальная арка, запечатлевающая церемонию триумфа, то есть въезд победоносного полководца в Рим, одно из самых замечательных новшеств римского зодчества.

Изначально триумфальные арки возводились временными. Они чаще всего

были сооружены из дерева. Постоянные арки должны были служить долго, поэтому сооружались из камня, кирпича или бетона. Все триумфальные арки могли иметь один, три или пять пролетов, были перекрыты полуцилиндрическими сводами, завершающимися антаблементом и аттиком. Украшались они статуями, барельефами, горельефами или памятными надписями, или и тем и другим вместе взятым.

Самой древней триумфальной аркой Рима является *Триумфальная арка Тита* (Arco di Tito), поэтому помимо архитектурного, она носит ещё и ярко выраженное историческое значение. Арка Тита воздвигнута на Римском форуме в честь победы над иудеями (81 г. н. э.). Совершенная по форме, сверкающая белизной одно пролетная арка (15,4 м высоты, 5,33 м ширины) служит постаментом для бронзовой скульптурной группы, которая изображает императора и сопровождающую его богиню победы на колеснице, запряженной четверкой лошадей. Внутри пролета расположены два барельефа, изображающие триумфальное шествие с драгоценными трофеями из Иерусалимского храма; там же изображен сам император Тит, управляющий квадригой. Пространство арочного пролета расширяется кассетами свода (небольшие углубления на поверхности потолка или свода, имеющие чаще всего квадратную форму). Построение высокого рельефа, его светотеневые эффекты усиливают ощущение глубины пролета арки. Бурные движения легионеров точно вырываются из плоскости рельефа в реальное пространство. Пафос их жестов как бы вторит триумфальной теме архитектуры. Раскраска и позолота усиливают живописность и жизненность сцены. Статуя Тита на квадриге, когда-то расположенная на вершине арки, до наших дней не сохранилась.

Арка стоит на высоком пьедестале, декорирована четырьмя стройными полуколоннами коринфского ордера, украшенными изящными капителями. Расчленение каменного массива классическим ордером придало соразмерность и ясность формам. Украшает арку высокая надстройка – аттик с посвящением Титу: «От сената и народа римского». Выступающий антаблемент и аттик над

ним, контрасты света и тени усиливают пластическую и живописную выразительность форм.

В аттике был захоронен прах императора. Таким образом, арка Тита являлась архитектурным сооружением, постаментом для статуи и одновременно мемориальным памятником. В этой постройке достигнуто единство прекрасного архитектурного образа и скульптурных украшений, раскрывающих историческую значительность событий.

Позднее были воздвигнуты сложные трех пролетные триумфальные арки: Септимия Севера (конец II в. н. э.), Константина (VI в. н. э.). Но именно арка Тита послужила моделью для создания многих других триумфальных арок Нового времени.

Триумфальная колонна – сооружение мемориального характера. Подобно триумфальным аркам, она была предназначена оставить в веках память о знаменательных событиях, победоносных походах. Триумфальные колонны представляли собой монументальные сооружения, выдержанные в определенном архитектурном стиле. Они завершались фигурой или конной статуей императора, полководца или аллегорической композицией. Чаще всего колонны устанавливались на главных площадях городов и служили центром ансамбля. Первые триумфальные колонны появились в Древнем Риме. Известны колонны императоров Траяна, Марка Аврелия.

Беломраморная колонна Траяна, построенная в 113 году (арх. Аполлодор Дамасский), стояла на форуме Траяна. Сложенная из 17 полых мраморных цилиндров паросского мрамора, колонна была установлена между латинской и греческой библиотеками и потому была рассчитана скорее на подробное рассматривание покрывающих ее рельефов, чем на общий вид в целом. Колонна стоит на постаменте высотой 5 метров, ее высота – 30 метров. Вершину венчает дорическая капитель, на которой первоначально была расположена статуя бронзового орла с распростертыми крыльями, затем бронзовая статуя императора, в средние века статуя знаменитого императора, венчавшая колонну, была заменена бронзовой фигурой апостола святого Петра.

– покровителя Рима. Внутри колонны имеется винтовая лестница со 185 мраморными ступеньками, которые ведут на капитель-площадку колонны. В пьедестал колонны помещена урна с прахом Траяна.

Монумент прославляет военные победы над племенами даков (Придунайская обл.). От пьедестала до капители колонна облицована плитами мрамора с выбитыми рельефами, где с исторической последовательностью рассказано о походе, всех его эпизодах: постройка моста через Дунай, переправа, битва, пожар в поселениях, шествие побежденных, триумфальный въезд в Рим. Лента рельефов обвивает колонну 23 завитками, расширяясь при удалении от зрителя (0,89 м внизу, 1,25 м – вверху). Рельефы очень точные и детальные. На них изображено более 2500 человеческих фигур, среди которых есть и некоторые мифологические римские персонажи. Образ императора повторяется 90 раз. Между фигурами спрятаны окна, служившие для освещения лестницы. Главное в этих рельефах, их детальность. Изображения несут большую историческую ценность, они передают мельчайшие детали одежды и вооружения той эпохи, пейзажи, лица.

Уникальность колонны Траяна заключается в том, что барельефная лента, изображающая сцены двух дакийских компаний Траяна, является на данный момент единственным полным (графическим) описанием произошедших тогда событий. Письменных источников о войне даков с римлянами, содержащих столь полную историческую информацию нет.

1.2. Скульптура

Особое место в римском искусстве занимает реалистический скульптурный портрет. Его своеобразие особенно ярко выступает при сравнении с портретами греческих мастеров. Греческие скульпторы эпохи классики стремились к созданию образа идеально прекрасного и гармонически развитого человека, который был бы образцом для всех граждан города-государства. В эпоху эллинизма сохраняется типическая обобщенность образов, но появляется все большая индивидуализация в сочетании с эмоциональной

выразительностью портрета. На италийской почве, особенно в Этрурии, в портретном искусстве складывается другое направление с подчеркнутым интересом к индивидуальному облику человека.

Реализм этрусского скульптурного портрета обусловлен не эстетической стороной, а сакрально-магическими представлениями. Традиции искусства Этрурии сыграли решающую роль в реформировании римского скульптурного портрета. Большое значение также оказал культ предков римлян, по которому с восковых масок заказывались портреты умерших. Они делались из глины, камня, дерева, бронзы и хранились в особых шкафах – ларариумах. В случае смерти представителя рода маски предков неслись в погребальной процессии, подчеркивая древность аристократического рода и создавая иллюзию, что покойного провожает в последний путь весь род.

Мастера раннего республиканского периода точно следовали натуре, ничего не изменяли, сохраняли все мельчайшие подробности. Все ранние республиканские портреты объединяют характерные приемы трактовки при разнообразии черт. Наиболее ярко они выступают в «Портрете старого римлянина». Выражение его лица мертвенно, спокойно, на гладком лбу проложены тонкие морщины, взор безжизнен, глазное яблоко запало, рот сжат, концы губ опущены, резко обозначены скулы, кожа на щеках сильно натянута, От носа к концам губ идут резкие глубокие складки. Волосы коротко подстрижены и плотно прилегают к черепу. Именно такие черты характеризуют так называемое староримское направление в искусстве (веризм). Портреты республиканского периода изображают в основном мужчин. Однако и редко встречающиеся лица женщин также очень точно без всякой идеализации передают некрасивые грубоватые черты покойных.

Другое направление – эллинизирующее – идущее от греков, сочетало римскую точность и изображении черт лица с приемами обобщения, характерного для греческой пластики. В портретах I в. до н. э. (голова старика, т.н. «Портрет Катона Старшего») явно прослеживаются эллинистические влияния, наиболее заметные в портрете знаменитого полководца Помпея.

Изображен немолодой человек с небрежной прической, мясистым носом, двойным подбородком и короткой шеей. В гордой постановке головы чувствуется самодовольное упоение властью и туповатая ограниченность. В чертах лица автор показал индивидуальность Помпея и раскрыл черты его характера. Он создал образ энергичного деятельного полководца, опытного оратора, осторожного и холодного в своей жесткой политике «честного на словах и лживого душой». В 60-х годах до н. э. обе линии сливаются, при этом старая черта – максимальная точность, сохраняется. Эта объективность в передаче точности – характерная черта римского портрета, которая будет сохраняться в нем до конца.

С развитием общественной жизни, ростом значения полководца-завоевателя, государственного деятеля в Риме появляется статуя, закутанная в тогу, так называемый тогатус. Большой широкий плащ – тога надет поверх туники и драпируется всегда одинаково. Перекинута через плечо тога образует три группы одинаковых складок: на груди, у пояса, у колен и внизу. По этой схеме тога расположена на многих статуях и на широко известной статуе римлянина с портретами предков в руках (Рим, палатца Консерваторе). Композиционно статуи тогатуса просты. Это – прямостоящая фигура с опорой на одну ногу и со слегка отставленной другой ногой. Общая плоскостность построения нарушается лишь легким движением рук.

В период правления Августа складывается придворный официальный портрет, где виден отход от эллинизма и возросший интерес к идеалам греческой классики. Идея господства Рима, призванного править другими народами как идеологическая программа нашла свое образное воплощение в многочисленных статуях императоров, которые воздвигали на площадях городов и храмах. Образ властителя олицетворял силу и мощь Рима. Поэтому скульпторы в изображениях императоров при сохранении портретного сходства прибегали к сознательной идеализации, что свойственно греческой классике.

Статуя Октавиана Августа из Примы Порты восхваляет его как полководца и правителя государства. Образ его героизирован. Император

предстает перед зрителем в образе греческого бога. Могучая атлетическая фигура, обнаженные мускулы тела, гордая, величественная поза и выразительный жест руки придают статуе монументальный характер. Известное описание наружности императора не вполне соответствует этому изображению. Август был небольшого роста, хрупкого телосложения с правильными чертами лица.

В дальнейшем изображение обожествленного императора становится традиционным. Также популярны портретные статуи в виде стоящих героизированных фигур (Германик. Париж, Лувр; Клавдий. Рим, Ватикан; Нерва. Рим, Ватикан; Требоний Галл. Нью-Йорк, Метрополитен-музей и др.)

Более самостоятельное значение в этот период получает женский портрет. Портрет знатной римлянки выполнен в стиле парадного портрета. Гордый поворот головы, модная прическа, холодный безразличный взгляд придают парадное величие портрету дамы, привыкшей повелевать, гордой осознанием своей исключительности.

В целом официальную скульптуру этого периода, получившую название августовский классицизм, характеризует простота и ясность построения, строгость, сдержанность, четкость форм, которые сочетаются с традиционным стремлением к документальной точности. Более реалистичное исполнение можно проследить в портрете Агриппы. Дольше всех сохраняли республиканские традиции изображения на надгробиях (надгробие Фуриев, Капитолийский музей, «Катон и Порция» и др.).

К греческому классическому искусству скульпторы обращаются и во время правления императора Адриана. Однако классицизм Адриана отличается от августовского: ясные спокойные образы греческой классики превращаются в романтическое воспоминание о прошедшем. Так, портреты Антиноя, погибшего любимца Адриана, полны меланхолии, светлой грусти.

На формирование общественных вкусов большое влияние оказала римская сатира (Марцеал и Ювенал), запечатлевшая целую галерею человеческих пороков. Ее отличительный пафос удивительно близок к

беспощадному реализму скульптурного портрета второй половины I века. В неповторимо своеобразном облике человека скульпторы раскрывают основные сложившиеся под воздействием жизненного опыта и окружающей среды качества характера. Так, в облике императора Веспасиана, скульптор правдиво показывает его крупную тяжелую голову, покрытый морщинами лоб, неприятный сверлящий взгляд маленьких, глубоко посаженных глаз. В выражении лица чувствуется твердая воля, настойчивость и деловитость, которые сочетаются с хитростью и цинизмом (именно ему принадлежит крылатая фраза: «Деньги не пахнут»). Без всяких приукрас и идеализаций, со всеми морщинами, лысынами и избыточным весом предстает перед зрителем император Вителлий. Низменные качества человека показаны в бронзовом бюсте Л. Цецилия Юкунда. Пожилой человек с асимметричным лицом, покатым лбом, обрюзгшими щеками и отеками под глазами, с широко раскрытыми жадными глазами, бородавкой, дряблой кожей, недоброй улыбкой поражает своим уродством. Выразительность портрета достигает гротеска («ростовщик»!).

К беспощадному реализму и непредвзятому изображению натуры скульпторы обращаются также позднее в III веке, где грубые и жестокие лица властителей Рима лишены всякой идеализации. Жажда власти оставляет неизгладимый след в изображении императора Каракаллы. Стремительность движения и напряженные мускулы шеи подчеркивают вспыльчивость, решительность и грубую животную силу Каракаллы. Гневно сдвинутые брови, тяжелый подозрительный взгляд исподлобья, упрямо сжатые губы и массивный подбородок заставляют почувствовать беспощадную жестокость и капризную раздражительность императора.

Пристальный интерес к тончайшим оттенкам душевного состояния человека – отличительная черта портретного искусства второй половины II века. Скульпторы этого периода вновь обращаются к греческому искусству. В портрете правда характера сменяется стремлением передать эмоциональное состояние человека. Скульпторы достигают необычайной выразительности в

раскрытии душевных чувств человека. В портрете «Сириянки» правдиво изображены ее внешние черты: узкий овал лица миндалевидные глаза, припухшие губы, очаровательная ямочка. В неправильных чертах лица привлекает хрупкая нежность и женственность, поэтическая одухотворенность молодой женщины. Грустная улыбка, озаряющая ее лицо, придает образу оттенок мечтательности.

К лучшим произведениям этой эпохи относится конная статуя императора Марка Аврелия. По ее образцу выполнены конные монументы во многих странах Европы. М. Аврелий изображен в скромном плаще без императорских отличий. В его задумчивом лице угадывается высокая интеллектуальная культура «философа на троне». Автором подчеркивается внешнее спокойствие и самоуглубленность М. Аврелия, его поза и приветственный жест вытянутой руки отличается простотой и естественностью. Император остро ощущает противоречия окружающей действительности и стремится уйти от них в мир мечты и глубоко личных переживаний.

Рельефы

Повествовательный рельеф был чисто римским явлением. В эпоху республики на римский исторический рельеф большое влияние оказывали греческие тенденции. Это можно проследить на примере рельефов алтаря цензора Гнея Домиция Агенобарба, который был построен около 30 года до н. э. перед храмом Нептуна в Риме. На трех его сторонах изображены морские божества и свадебный поезд бога морей Нептуна и Амфитриты. Четвертый рельеф иной по стилю. На нем показана реальная сцена – запись имущества римских граждан (ценз) и связанное с ней жертвоприношение богу Марсу. Здесь прослеживается характерное для этого периода сочетание чисто римской темы жертвоприношения с греческой мифологической темой.

Идее прославления императора, божественности его власти служат рельефы Алтаря Мира на Марсовом поле. Внутренняя часть ограды была декорирована излюбленным в римской архитектуре фризом из черепов жертвенных быков (букраниев). Наружная сторона ограды разделена

горизонтально на два яруса: на нижнем – украшения из сложного растительного орнамента из листьев и побегов аканта. На верхнем – фигурные композиции. По сторонам восточного входа в верхнем ярусе помещены были рельефы: богиня земли Теллус и богиня Рома; по сторонам западного – мифологический герой Эней и волчица с близнецами Ромулом и Ремом. На фризах северной и южной сторон – торжественное шествие жрецов Августа с семьей и сенаторов. В сценах процессий мастер следовал традициям Панафинейского шествия на фризе Парфенона. Однако в изображении прослеживаются и чисто римские черты: портретное сходство, персонажи одеты в римские тоги и туники. Общая тональность этого повествовательного рассказа – римская.

Триумфу императоров Константина, Тита, Септемия Севера посвящены рельефы триумфальных арок, возведенных в их честь. Особого блеска достигли рельефы, украшающие мемориальные колонны императоров Антонина Пия, Марка Аврелия, Траяна. Лентообразные спиралевидные рельефы колонны Траяна протоколно точно рассказывают о всех подробностях походов: битвы, осады крепостей, военные марши, построения дорог и мостов, военные советы, жертвоприношения, встречи послов и т.д. Это настоящая энциклопедия римской военной жизни и жизни даков.

Политическая история Римской империи в III веке – это кровавые гражданские войны, грабежи, непрерывные восстания, убийства, казни. Кризис империи привел к бесчинствам варваров, персов, которые хлынули на территории провинций. Свирепствовал голод, людям казалось, что настал конец света. Все это отразилось в рельефах, украшающих римские саркофаги III века. На саркофаге Людовизи запечатлена сцена битвы между римлянами и варварами. Фигуры сражающихся заполняют всю стенку саркофага, создавая впечатление клубка тел, сплетенных в смертельной схватке. Мощно переданы фигуры воинов и лошадей, подчеркнуты грубые, некрасивые лица умирающих варваров и злобное торжество победителей – римлян. Сложные движения, в которых показаны сражающиеся, богатые эффекты светотени усиливают ощущение яростного и напряженного боя. Рельеф саркофага очень высокий,

местами переходящий в почти круглую скульптуру. Обилие складок, пышные гривы коней, длинные пряди причесок варваров создают живописную, богатую игрой света и теней картину. На изображении сохранились следы раскраски и позолоты, что придает еще большую живость всей композиции.

Римская скульптура оказала огромное влияние на художников всех последующих поколений. Именно здесь зародились жанры психологического и парадного портрета, получившие свое дальнейшее развитие в творчестве скульпторов классицистических эпох.

1.3. Живопись

Во времена римских императоров главным родом живописи была живопись стенная. В настоящее время лучше известна стенная живопись Кампании, Помпей, образы которой найдены, исследованы и описаны.

Стены зданий внутри почти целиком расписывались красками по штукатурке, главным образом – по мокрой извести, т.е. в технике фрески, но местами ретушировались темперой. Но II в. до н. э. фреска чаще всего подражала цветному мрамору и разным породам камня, чему римляне научились у греков. Этот *первый помпейский стиль* получил название «инкрустационный». Стены домов были расчерчены геометрическим орнаментом, который напоминал обкладку стен полудрагоценными камнями. Подобное оформление дома придавало ему строгий, изысканный, благородный вид, владельцы некоторых аристократических городских усадеб сохраняли такую отделку столетиями, лишь подновляя ее время от времени. Образцы этого стиля сохранились в Доме Фавна и Доме Саллюстия.

В I в. до н. э. еще в период Республики стиль росписей несколько изменился. Росписи стали включать разные архитектурные детали – колонны, карнизы, пилястры, капители. Мастера *второго помпейского стиля* превращали интерьер в подобие городского пейзажа. В росписях появились фигуры людей. Содержание картин с фигурами самое разнообразное. Исторические сюжеты встречались чрезвычайно редко. Геркуланумские и помпейские картины с

фигурами в большинстве случаев представляют греческих богов и героев в том виде, в каком их изображает поэзия. Многочисленны также картины, идеализирующие повседневную жизнь – любовные сцены, пиршества и др. Женщины развлекаются с маленькими божками, поэты, музыканты и актеры заняты своим любимым делом. Настоящие портреты редки, но порой встречаются великолепные работы, как, например, портрет Паквия Прокула и его жены, удивительные по своей жизненной правде.

Иногда возникали большие многофигурные композиции, как, например, сцена мистерии, посвященной культу Диониса в Вилле мистерий близ Помпей. Здесь изображены сцены таинств, связанных с культом бога вина Диониса. 29 фигур в натуральную величину объединены в группы, которые четко выступают на красном фоне стены. Фигуры Диониса, его жены Ариадны, участников мистерии – силенов и сатиров, танцовщиц – поражают гармонией, пластикой движений. Особенно выразительна сцена посвящения, где грозная крылатая богиня замахнулась хлыстом на коленопреклоненную девушку. С удивительным мастерством переданы сложные движения танцовщиц, их легкая и гибкая грация. Колорит изыскан и сложен: золотисто-желтое, золотисто-розовое сочетается с сиреневым, пурпурным, лиловым.

Кампанийской стенной живописи особенную прелесть придавали фигуры или группы фигур – крылатые или бескрылые, мифологические или вымышленные идеальные, свободно порхающие по стенам, отличающиеся изящной грацией и легкостью. Данный стиль получил название «архитектурный». Фрески второго стиля сохранились в Доме Лабиринта, где они соседствуют с росписями первого стиля, в Доме Серебряной Свадьбы, где второй стиль был со временем дополнен четвертым, в Доме Юлия Полибия – третьим. Кроме Помпей, второй стиль представлен в помещениях близлежащих вилл – в Оплонтисе и Боскореале.

Позднее в период Империи создается *третий помпейский стиль*, который часто называют «египтизирующим» или «канделябровым» (по египетским мотивам и фигурам египетского характера; и по мотиву, более всего

напоминающему канделябр). Мастера вновь вернулись к плоским декоративным орнаментам. Среди архитектурных форм преобладали легкие ажурные сооружения, напоминающие высокие металлические канделябры (подсвечники), между ними помещались заключенные в рамы картинки. Их сюжеты непритязательны и просты, часто связаны с пастушеской жизнью, как в росписи из виллы в Боскотреказе «Пастух с козами». Появляются домашние сценки вроде «Наказания Амура» из Дома Наказанного Амура в Помпеях, где заплаканный шалун боится свою мать Венеру, которая не выдержала его проказ. Также излюбленной темой становится изображение плодоносящего сада с поющими птицами, огороженного золочеными решётками. Таков «Сад с птицами» на вилле Ливии в Прима Порты. Прекрасные образцы третьего стиля сохранились также в Доме Марка Лукреция Фронтоня, Доме с Театральными Картинами, на стене обеденного зала на вилле Порты Марина, на вилле Империяле в Помпеях, в доме Фарнезины в Риме.

В третьем помпейском стиле предпочтение отдается черной краске для цоколя, красной киновари – для главного поля и белой краске – для верхних частей стен, хотя иногда встречаются также фиолетовый цоколь и голубые или желтые, реже зеленые, главные поля. Общее впечатление, производимое стенами третьего стиля, спокойное, холодное и благородное.

Во второй половине I в. н. э. росписи наполняются изображениями фантастической архитектуры, иллюзорно раздвигающей пространство комнат. Предметом изображения становятся сады и парки, долины, реки, холмы и площади, жанровые сцены и натюрморты (дома в Геркулануме). В центре изображения как самостоятельная картина пишется сцена на мифологический сюжет. Картины эти, имеющие различную величину, изобилуют фигурами людей и богов, изображают суда, погонщиков мулов и всю уличную и береговую жизнь юга. Они то занимают собой целые стены, то подражают станковым картинам, вставленным в рамы, то бывают разбросаны по цветному фону в виде отдельных украшений.

Человеческие фигуры и неодушевленные предметы показаны среди

вполне определенной окружающей их обстановки, или на одноцветном фоне без всякого намека на место, в котором они находятся. Линейная перспектива в пейзажах обычно бывает приблизительно верна, но никогда не соблюдается с научной точностью. Там, где над пейзажем расстилается чистое небо, нередко довольно верно передается его голубой цвет в зените, а у горизонта, смотря по времени дня, небо кажется беловатым, светло-желтым и красноватым. Освещение, как правило, яркое и веселое, бывает распределено равномерно. Тени, падающие от предметов, часто сильны и определены. Они играют важную роль особенно в пейзажах. Других атмосферных эффектов нет.

Четвертый помпейский "стиль" (примерно с 63-62 г.) имеет несколько названий – "иллюзорный", "фантастический", "перспективно-орнаментальный". Здесь сочетание желтой, красной и черной красок более часто, кроме того, появляется аккорд двух красок – желтой и небесно-голубой, фиолетовая краска исчезает, а красная киноварь уступает место коричневой или темно-красной. Стены отличаются теплотой и нарядностью, но вместе с тем фантастической ненатуральностью и игривостью росписи. В некотором роде эта система – сочетание второго и третьего стилей. Архитектурные элементы, характеризовавшие второй стиль, мастера четвертого преувеличивали, превращая их в вычурные театральные декорации, не подчиняющиеся законам физики. Орнаментальность третьего стиля стала пышнее, помпезнее и сочетаясь с фантастической архитектурой и великолепными картинами на мифологические темы, создавала то богатство живописного оформления, которое присуще этой системе росписей.

Популярность к этому стилю закономерно пришла после землетрясения в 62 г. н. э., когда многие дома Помпей были сильно повреждены и требовали не только отделки, но и восстановления. Следящие за модой хозяева разрушенных и пострадавших домов воспользовались прекрасной возможностью внести в дизайн своих жилищ современные ноты.

Великолепные образцы росписей четвертого стиля дошли до нас в роскошных домах VI района – заповедника аристократических усадеб Это

Дом Мелеагра, Дом Поэта-трагика, Дом Веттиев и др. Яркие примеры четвёртого стиля в Помпеях находятся в Доме Менандра, в котором атриум богат картинами с эпизодами Троянской войны, изображениями Приама, Менелая и Елены в королевском дворце, а также Аякса, гонящегося за Кассандрой, которая ищет защиты у палладиума.

В середине I в. н. э. в изобразительном искусстве стал формироваться жанр натюрморта. Возникший еще в период поздней греческой классики (IV в. до н. э.) и блистательно развивающийся в эллинистическую эпоху, жанр натюрморта приобрел теперь новый смысл. Римляне не останавливались перед изображением мясных лавок, в которых висят туши убитых животных, они писали и символические произведения. Так, в Гробнице Вестория Приска в Помпеях блистательно написан золотой стол на фоне алой драпировки. На нем стоят серебряные сосуды изящной формы - все парные, расставленные строго симметрично: кувшины, рога для вина, черпаки, чаши. Все сгруппировано вокруг кратера, воплощения бога Диониса.

Фреска из Геркуланума «Персики и стеклянный кувшин» свидетельствует о разрушении традиционной системы ценностей. С древнейших времен образом мира было дерево, корни которого питает подземный источник. Теперь же художник изображает дерево без корней, а сосуд с водой стоит рядом. Одна ветка дерева сломана, сорван персик, от которого отделена часть мякоти, до самой косточки. Исполненный мастерской рукой натюрморт светел и воздушен, однако его смысл – «всеобщая смерть природы».

Высокого совершенства достигло декоративное убранство домов. В Помпеях полы в богатых домах украшались мозаикой – наборной живописью из естественных горных пород или цветных морских камешков – гальки, а также из цветной стеклянной пасты – смальты. Изображались морское дно, дерущиеся петухи, странствующие актеры и др. В доме Фавна в Помпеях (название возникло от бронзовой фигурки фавна, найденной в доме) открыли мозаику площадью в 15 кв. м, изображающую битву Александра Македонского с персидским царем Дарием. Прекрасно передано грозное напряжение битвы,

сверкающий блеск оружия, даны портретные характеристики двух полководцев и воинов. Мастерству композиции соответствует красота колорита, построенного на сочетании белого, черного, красного, желтого цветов.

В начале XVI столетия в Риме в подземных «гротах» была открыта великолепная живопись, срисованная Рафаэлем и Удине и перешедшая в стенную живопись Возрождения под названием «гротеск» (по-итальянски – *la grottesca*). Эти картины с примесью лепного рельефа сохранились в развалинах Золотого Дома Нерона, которые некогда принимались за термы императора Тита. Они доказывают, что нероновский стиль стенной живописи в Риме не уступал четвертому, помпейскому стилю в отношении фантастической пышности и оригинальности, если не превосходил его.

Определить с точностью, временные рамки четвертого стиля не предоставляется возможным. Исследователи отмечают, что оштукатуренные потолки двух общеизвестных гробниц II столетия н. э. на *Via latina* еще в сильной степени отзываются этим стилем. Одна из них, «белая гробница», включает в себе лишь потолочные лепные рельефы, изображающие летящих сатиров и вакханок, тритонов и nereид. На своде другой гробницы – небольшие веселые пейзажи с удивительно хорошо соблюденной перспективой чередуются с рельефами на темы из греческих героических легенд.

Хотя скульпторы и художники Древнего Рима во многом уступали своим эллинским предшественникам в поэтическом осмыслении и воспроизведении явлений мира, значение древнего римского искусства исключительно высоко и роль его для развития всего европейского искусства трудно переоценить. Практически оно было основой всего дальнейшего искусства Европы.

Важную роль сыграло древнеримское искусство в повторении и сохранении эллинских произведений скульптуры и живописи. Копирование шедевров пластики древних греков и фресковых композиций, дошедших до нас в помпейских домах, способствовало тому, что европейские художники и историки получили представление о многих не сохранившихся, но упомянутых

в письменных источниках памятниках эллинского искусства. Древнеримские мастера выступали в этом отношении как копиисты, так и толкователи греческих оригиналов. Это привело к тому, что западноевропейские художники постигали греческую античность прежде всего через римские памятники, значение которых в связи с этим трудно переоценить.

Некоторые принципы римского искусства давали о себе знать и в творчестве древнерусских мастеров. К римскому наследию обращались многие русские архитекторы и скульпторы XVIII–XIX вв., особенно при постройке дворцов и усадебных сооружений Москвы, Петербурга, их окрестностей. Художники-декораторы нередко брали древнеримские образцы для украшения интерьеров цветными мраморными плитками, фресковыми росписями, мозаиками.

В европейском искусстве Ренессанса и нового времени, как русском, так и зарубежном, древнеримские произведения часто служили своеобразными эталонами, которым подражали архитекторы, скульпторы, живописцы, мастера прикладного искусства – модельеры и чеканщики монет, стеклодувы и керамисты, изготовители гемм и декораторы садов и парков.

Древнеримское искусство, несмотря на то, что его произведения создавались почти два тысячелетия назад, служит образцом и для современных строителей, ваятелей, декораторов. Бесценное художественное наследие, оставленное Древним Римом, многими своими чертами продолжает оставаться школой классического мастерства для искусства современности.

II. Перечень контрольных вопросов и заданий для проведения текущей аттестации, промежуточного и итогового контроля

2.1. Темы докладов с презентацией

1. Имперский стиль в рельефе и круглой пластике. Рельефная композиция Алтаря мира.
2. Парадный придворный портрет.
3. Индивидуализм, психологизм в скульптуре.
4. Беспощадный реализм скульптуры как отражение римской сатиры.
5. Натюрморт.
6. Сюжеты помпейских росписей: «Наказание Амура», «Сад с птицами» и др.
7. Колизей - шедевр римского зодчества.
8. Римский театр.
9. Триумфальные арки.
10. Триумфальные колонны.
11. Храм Пантеон
12. Форум Траяна.
13. Термы Диоклетиана, Каракаллы.
14. Римский скульптурный саркофаг.
15. Рельефы саркофага Людовизи.
16. Римская мозаика.
17. Декор помпейских домов и вилл. Мозаика «Битва Александра Македонского с персидским царем Дарием». Фресковые росписи виллы Мистерий.
18. Северовские портреты.

2.2. Вопросы на зачет

1. Влияние культуры этрусков на формирование искусства Древнего Рима.
2. Искусство эпохи Республики

3. Ордерные системы Древней Греции в архитектуре Рима.
4. Социальные функции римской архитектуры.
5. Виды и типы архитектуры Древнего Рима
6. Римский форум.
7. Римские храмы.
8. Базилики, термы, нимфеи. Святилища.
9. Зрелищные сооружения: театры, цирки.
10. Атриумные дома Помпеи, виллы.
11. Колизей как памятник мировой художественной культуры.
12. Новые конструктивные системы древнеримских построек.
13. Зрелищные сооружения Древнего Рима: амфитеатры.
14. Триумфальные сооружения Древнего Рима.
15. Стили помпейской живописи.
16. Римский скульптурный портрет. Основные пути развития.
17. Парадный портрет.
18. Психологический портрет.
19. «Беспощадный реализм» в римской скульптуре как отражение римской сатиры.
20. Историко-героический рельеф. Рельефная композиция Алтаря мира.
21. Ордерные стили античности.
22. Пантеон - классический образец центрально-купольного здания.
23. Римский саркофаг. Рельефы саркофага Людовизи.
24. Римская мозаика.
25. Северовские портреты.

Искусство римских провинций:

26. Греко-римские типы храмов. Мэзон карре в Немаузе, храм Августа и Ливии во Вьенне.
27. Местные формы храмов: грандиозные башенные святилища, фана.
28. Храмовые ансамбли в Баальбеке и Пальмире (Сирия). Иранские храмы огня.

29.Провинциальные базилики. Базилики Коринфа, Аспенды, Смирны, Лептис Магне.

30.Провинциальные термы (Малая Азия, Северная Африка).

30.Зрелищные сооружения: театры, одеоны, амфитеатры.

31.Изобразительное искусство.

32.Художественная культура Рима как феномен древнего общества; ее фундаментальное значение для последующего развития человечества.

III. Методические указания по подготовке заданий

Доклад с презентацией¹.

Доклад – краткое сообщение студента по выбранной теме. В процессе выступления студенты лаконично излагают содержание, опираясь на иллюстративные материалы. Для доклада основных положений работы, обоснования сделанных выводов и анализа подобранных произведений студенту предоставляется от 10 до 12 минут (что примерно соответствует 5 страницам обычного текста, набранного с полуторным (1,5) межстрочным интервалом, размер шрифта 14 пт. На ответы на вопросы отводится 2-3 минуты.

В процессе доклада необходимо использовать компьютерную презентацию работы, включающую заранее подготовленный наглядный материал, иллюстрирующий основные положения работы.

Структуру выступления можно представить в виде следующей таблицы:

Раздел выступления	Продолжительность (мин.)	Количество слайдов презентации
Введение. Формулировка темы исследования, его цели	1	2-4
Краткое содержание работы	2	Не менее 1 на каждое теоретическое положение
Анализ произведений римского искусства	5-6	По необходимости, но не менее чем 1 слайд на 1 произведение
Заключение (основные выводы, дальнейшие перспективы разработки проблемы)	1	1-3

Выступления студентов с докладами-презентациями (в Power Point) заслушиваются на практических занятиях. После выступления следует его обсуждение, студент должен ответить на вопросы преподавателя и присутствующих однокурсников. Общая оценка складывается за письменный доклад, публичное выступление и умение отвечать на заданные вопросы, поддерживать дискуссию.

¹ См.: Ищенко В.А. Художественная культура Саратовского края: методическое пособие [Электронный ресурс] / В.А. Ищенко. Саратов, 2015. 23 с. Режим доступа: <http://library.sgu.ru>

IV. Литература, интернет-ресурсы

1. Акимова Л.И. Античное искусство / Л.И. Акимова, Н.А. Дмитриева. М.: Детская литература, 1988. - 59 с.
2. Андреев А.Н. Памятники Древнего Рима: Полное описание замечательнейших мест и зданий Древнего Рима в настоящем их положении / А.Е. Андреев. М., 1861. - 283 с.: ил. + I план.
3. Античная культура. Литература, театр, искусство, философия, наука: Слов.-справ. / Под ред. В.Н. Ярхо. М., 1995. - 381 с.: ил.
4. Античная цивилизация / Под ред. В.Д. Блаватского. М., 1973. - 267 с.: ил.
5. Античное искусство: Альбом / Сост. Ф.М. Штительман. Киев, 1977. - 178 с.
6. Античность как тип культуры / Отв. ред. А.Ф. Лосев. М., 1988. - 333 с.: ил.
7. Античный мир в терминах, именах и названиях: Слов.-справ. по истории и культуре Древней Греции и Рима. Минск, 1996. - 254 с.
8. Бокщанин А.Г. Источниковедение Древнего Рима / А.Г. Бокщанин. М., 1981. - 159 с.: ил.
9. Бритова Н.Н. Римский скульптурный портрет / Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. М., 1975. - 104 с.: ил.
10. Ильина Т.В. История искусства Западной Европы от Античности до наших дней. учеб. для бакалавров / Т.В. Ильина; СПб. гос. ун-т. 5-е изд., доп. и перераб. М.: Юрайт, 2011. - 435 с.: ил., цв. ил.
11. Кац А.Л. Древний Рим / А.Л. Кац. Фрунзе, 1959. - 293 с.
12. Кнабе Т.С. Древний Рим история и повседневность / Т.С. Кнабе. М., 1986. - 208 с.: ил.
13. Колпинский Ю.Д. Искусство этрусков и Древнего Рима / Ю.Д. Колпинский, Н.Н. Бритова. М.: Искусство, 1982. - 522 с. Серия: Памятники мирового искусства.
14. Культура Древнего Рима: В 2 т. / Отв. ред. Е.С. Голубцова. М., 1985.
15. Лосева Н.М. Искусство Этрурии и Древней Италии / Н.М. Лосева, Н.А.

- Сидорова; ред. Ю.П. Маркин. М.: Искусство, 1988 - 304 с.: илл.
16. Немировский А.И. Этруски: От мифа к истории / А.И. Немировский. М., 1983. - 259 с.: ил.
 17. Нечай Ф.М. Рим и италики / Ф.М. Нечай. Минск: Изд-во Министерства высшего и среднего специального и профессионального образования БССР. 1963. - 76 с.
 18. Ривкин Б.И. Античное искусство / Б.И. Ривкин. М., 1972. - 356 с.: ил. (Малая история искусств).
 19. Римский портрет: Кол. Гос. Эрмитажа / Сост. А.И. Воцинина. Л., 1974. - 159 с.: ил.
 20. Рончевский К.И. Художественные мотивы в древнем римском зодчестве. Ч. 1. Детали ордеров. Плоские покрытия / К.И. Рончевский. Рига, 1905. - 96 с.: ил.
 21. Рончевский К.И. Римские триумфальные арки и родственные членения в древнем зодчестве / К.И. Рончевский. М., 1916. - 90 с.: ил.
 22. Санчурский Н.В. Римские древности: Учеб. Пособие / Н.В. Санчурский. М., 1995. - 208 с.: ил.
 23. Соколов Г.И. Искусство Древнего Рима: Архитектура. Скульптура. Живопись. Прикладное искусство / Г.И. Соколов. М., 1996. - 224 с.
 24. Соколов Г.И. Искусство этрусков / Г.И. Соколов. М., 1990. - 319 с.
 25. Соколов Г.И. Римский скульптурный портрет III века и художественная культура того времени / Г.И. Соколов. М.: Искусство, 1983. - 154 с.
 26. Суздальский Ю.П. На семи холмах: Очерки культуры Древнего Рима / Ю.П. Суздальский, Б.П. Селецкий, М.Ю. Герман. 2-е изд. М., 1965. - 399 с.: ил.
 27. Федорова Е.В. Императорский Рим в лицах / Е.В. Федорова. М., 1979. - 463 с.
 28. Чубова А.П. Научные труды по истории античного искусства: публ. и док.: науч. сб. / А.П. Чубова; сост., вступ. ст., коммент. Н.С. Беляева; отв.

- ред. С.Б. Алексеева; Рос. акад. художеств, Науч.-библиогр. арх. СПб: Лема, 2008. - 291 с.: ил.
29. Шуази О. Строительное искусство древних римлян / О. Шуази. М.-Л., 1938. - 168 с.: ил., черт.
30. Эллинистическо-римская культура / Ф. Баумартен, Ф. Поланд, Р. Вагнер. Пер Э.Э. Малер. Под ред. проф. М.И. Ростовцева. СПб., 1914. - 777 с.: ил.

Интернет-ресурсы

31. Гаврилин К.Н Искусство раннего Рима и Южной Этрурии эпохи расцвета (VI–V. вв. до н. э.) по материалам коропластики. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://fictionbook.ru/static/trials/10/42/33/10423387.html>
32. Гнедич П.П. История искусств в 3 томах. Зодчество, живопись, ваяние. Том 1 - От древности до эпохи Возрождения [Электронный ресурс] / П.П. Гнедич. Москва: Лань, 2013. Режим доступа: http://e.lanbook.com/books/element.php?pl1_cid=25&pl1_id=32034.
33. Гнедич П.П. История искусства с древнейших времен [Электронный ресурс] / П.П. Гнедич. М.: Лань 2013. Режим доступа: http://e.lanbook.com/books/element.php?pl1_cid=25&pl1_id=32036.
34. Культура Древнего Рима [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.sno.pro1.ru/lib/kultura_rima/index.htm
35. Петракова А.Е. Искусство Древней Греции и Рима [Электронный ресурс] / А.Е. Петракова. Учебно-методическое пособие. Режим доступа: http://www.e-reading.club/bookreader.php/1023272/Petrakova_-_Iskusstvo_Drevney_Grecii_i_Rima.html.

Учебное пособие

Ищенко Валентина Алексеевна

Шевченко Елена Петровна

**ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО РИМА.
Часть 2**

Издается в авторской редакции