

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Саратовский национальный исследовательский
государственный университет
имени Н.Г. Чернышевского»

Институт искусств

В.А. ИЩЕНКО

« АНТИЧНАЯ ПЛАСТИКА. Часть 2 »

**Учебное пособие для студентов, обучающихся
по направлению 50.03.03 - История искусств**

Саратов 2018

Ищенко В.А. Античная пластика: учебное пособие для студентов, обучающихся по направлению 50.03.03 – История искусств. В 3-х ч. Ч. 2. Саратов, 2018. 52 с.

Учебное пособие посвящено скульптуре Этрурии, римской скульптурной пластике 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, обучающимся по направлению 50.03.03 - История искусств. Пособие может быть использовано также в процессе изучения дисциплины «История искусства» студентами-бакалаврами направления 44.03.01 Педагогическое образование, профиль Музыка.

Учебное пособие рекомендовано:

Научно-методической комиссией Института искусств
Саратовского национального исследовательского государственного
университета имени Н.Г.Чернышевского

Содержание

1. Лекционные материалы

1.1 Скульптура Этрурии.....	4
1.2 Римский скульптурный портрет.....	12
1.3. Римский исторический рельеф	34

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

2.1 Задания к викторинам.....	44
2.2 Темы для докладов с презентациями.....	46

III. Методические указания48

IV. Основная и дополнительная литература, интернет-ресурсы.....50

1.1. Скульптура Этрурии

Этруская скульптура представляет собой необыкновенно самобытную и богатую область творчества, прошедшую длительную эволюцию и создавшую собственные традиции. В Этрурии камень используется гораздо реже, чем в Греции. Владея ваянием из каменных и мраморных монолитов, этрусские мастера все же предпочитали глиняную и терракотовую пластику, что свидетельствует о родстве их практики с художественными принципами восточных народов. Для этрусской скульптуры не характерны монументальные скульптурные работы. Как в погребальной, так и в декоративной скульптуре часто встречаются небольшие по размерам (меньше человеческого роста) изваяния - изображения фигур богов, воинов и героев. Имена мастеров почти полностью утрачены; известно лишь полулегендарное имя жившего в конце VI — начале V в. до н. э. Вулки (упомянуто Плинием).

В богатейшей области этрусской скульптуры достаточно отчетливо выделяется несколько видовых групп, сохраняющих свои собственные каноны и быстрее или медленнее испытывающих воздействие греческого, восточного или других стилей. К числу таких разновидностей относятся: обширная группа *погребальных изделий*; *посвятительная скульптура с преобладающим типом изделий мелкой пластики*; *декоративная скульптура* от терракотового убранства храмов до рельефных украшений бронзовой и глиняной утвари.

Особенной оригинальностью отличаются *культовые изделия, предназначенные для погребальных церемоний*. Эти изделия, формально по материалу и типу техники, принадлежащие к сфере прикладного искусства, фактически являются скорее памятниками скульптуры: так значителен по смыслу и художественным достоинствам их рельефный декор.

Различные виды захоронения - трупосожжение и трупоположение - определили типы захоронений: пеплохранительницы и саркофаги. Пеплохранительницы представлены, в свою очередь, целым рядом

разновидностей: биконические урны, урны со шлемом, урны в форме хижины и урны — канопы.

Самая древняя биконическая урна имеет высоту 43-46 см в высоту, изготовлена из красноватой или желтоватой глины (в зависимости от региона), которая в результате обжига получает темный оттенок. Оба конуса украшены орнаментом, обычно геометрическим узором, меандрами, полосами или изображениями свастик. На каждом конусе - крепкая ручка, иногда простая, иногда с декором. Накрывались урны перевернутыми сосудами, чаще всего имеющими форму перевернутого блюда, иногда шлемами с несложным узором геометрического стиля. Кроме урн в могилах находят разнообразные погребальные дары, служившие целям опознания личности покойного в загробном мире: ножи, ожерелья, ручные прялки, конская сбруя, кувшины, чаши.

Судя по ряду фактов, этруски верили, что человек имеет три души. Первая душа содержала эмоции и чувства, находилась в печени (печень считаласьместилищем чувств) и погибала после смерти человека в Подземном мире или являлась его жертвой богам. Вторая душа располагалась в голове человека и несла на себе портретное сходство с умершим. Третья душа мыслилась в аорте и сердце. Поскольку умерший в ходе кремации терял человеческую форму, требовался некий образец, по которому его можно было бы опознать в период, когда в загробном мире он будет претерпевать трансформацию. В этом состоит причина, по которой урны с прахом воинов венчали не перевернутым блюдцем, а шлемом. Иногда к урне-шлему прикрепляли бронзовую маску покойного. Этрусские шлемы существуют в нескольких вариантах: от высокого, увенчанного гребнем, до простого, полукруглого бронзового шлема.

Использование *урн-хижин* для погребения останков объясняется тем же повсеместно распространенным среди этрусков верованием, что покойный должен после смерти обитать в таком же удобном жилище, как и при жизни. Миниатюрная домашняя утварь, которую находят в таких урнах и в

гробницах, указывает, по мнению многих ученых, на то, что этруски представляли душу человека в виде крошечного существа, которое может жить в маленьком домике и пользоваться маленькими вещами.

В Берлинском музее хранится интересный экземпляр прямоугольной урны. Вместе с каменной платформой, на которой она покоится, и надстройкой на «крыше» эта урна имеет больше 2 м в высоту. Это необычное отступление от традиционного образца. В целом сооружение напоминает модель выстроенного на высокой скале жилища, открытого буйным ветрам. Дверной проем представляет собой широкий прямоугольник, закрытый каменной плитой с массивными косяками.

Урны-каноны названы так по имени египетского города Канопы, где существовал необычный культ бога Осириса: ему поклонялись, представляя божество в форме вазы с человеческой головой. Вследствие процесса, который исследователи мифологии называют «контаминацией», то же название стало применяться к египетским вазам, украшенным головами людей или животных, в которые после бальзамирования покойника помещали его внутренние органы.

Крышки этруских погребальных урн-каноп оригинальны и своеобразны. Их навершия исполнялись мастерами Кьюзи, где, по-видимому, был центр производства этого типа пеплохранилищ. Крышка из музея университета в Филадельфии уподоблена фигурке женщины, в длинных спускающихся до пят одеждах. Умершая подняла правую руку, а левую прижала к груди, обратив к небу широко раскрытые глаза. Скульптор, передающий простыми средствами глубокое волнение человека, обратил внимание и на детали: браслет у локтя на левой руке покойной, квадратные углубления узора ее одежды, длинную косу за спиной. Этрусским ваятелям в подобных статуэтках, будь-то бронза, слоновая кость или глина, плохо удавались руки. Они и здесь небрежно вылеплены, плохо соединены с туловищем. Лица, какими бы примитивными они не были, всегда исполнены тщательнее, с большим вниманием.

К шаровидным или вытянутым кверху урнам-пеплохранильницам из мастерских Кьюзи прикреплялись иногда руки, а горло покрывалось крышкой, обычно антропоморфной. Урны такого типа отличаются большим разнообразием форм, каждая не похожа на другую, но все они показывают человека, далекого от суетности жизни, исполненного чувства, исполненного чувства торжественного покоя или возвышенного трепета. Сделанные крышки выполнены в виде головы человека, иные воспроизводят всю его фигуру.

Знаменитая *крышка урны-канопы из Кьюзи* вылеплена в виде головы человека. Округлые дуги его бровей плавно переходят в линию носа; крупные черты - низкий лоб, массивная нижняя часть лица, большие схематично показанные уши, обобщенно переданные губы - трактованы мягко, но с предельным лаконизмом. Широкая толстая шея с обрезом внизу, надевавшаяся на горло урны, плоскости носа, подбородка — все решено в монументальных, весомых пластических формах. Характер исполнения образа отвечает состоянию возвышенного покоя, который и должен был здесь воплотить скульптор.

Некоторые погребальные урны, особенно каменные, отличались крупными размерами и напоминали скорее статуи, чем пеплохранильницы. Крышкой каменной из музея Палермо *урны в виде бородатого, сидящего в кресле мужчины* служит вся верхняя часть фигуры. Сильное тело умершего облачено в широкие ниспадающие до пят одежды; скульптор лишь наметил выступающие из под ткани носки обуви. Торжественность фронтальной позы усиливает величавость образа. Руки вытянуты вперед, причем одна ладонь раскрыла кверху, а другая сжата в кулак. Мастер трактует фигуру обобщенными объемами. Голова воспринимается почти шаровидной, мощная шея уподоблена короткому цилиндру. На поверхности сохранилась раскраска: ярко-красная борода, черные зрачки.

С течением времени эти изделия стали сменяться *саркофагами*, скульптурные крышки которых уже в искусстве V—IV вв. до н. э.

представляют собой полноценные изображения бюстов или лежащих людей. К IV в. до н. э. в этой области появляются истинные скульптурные шедевры, сопоставимые по выразительности и утонченному трагизму с произведениями греческих мастеров.

Подлинным шедевром является *саркофаг супругов из Цере*. В этруском обществе у мужчин и женщин были равные права, они вместе сидели за столом, вместе участвовали в играх, после смерти их могли похоронить в одном могильнике, им создавали совместные надгробия. На крышке саркофага изображена пара знатных этрусков, которые возлежат на ложе, опираясь на подушки. Торжественные позы и условные жесты придают фигурам значительность. Образы, созданные художником, привлекают изысканной декоративностью и тщательной отделкой деталей. Лица переданы мягкой, пластичной лепкой, в них прослеживаются индивидуальные черты, легкая улыбка, длинные волосы падают на плечи, изящно вылеплены ступни ног.

Выдающимся произведением этруской скульптуры может служить исключительный по качеству исполнения памятник: *бронзовая крышка от погребальной урны-саркофага с фигурой лежащего молодого этруска*. Фигура изображена в сложной позе, с необыкновенно искусно обыгранными пластическими нюансами. Торс и голова показаны почти в вертикальном положении; нижняя же часть фигуры повторяет очертания крышки; одна рука расслабленно лежит на колене, другая - напряжена в вопрошающем жесте. Безупречна моделировка тела в этом произведении, но особенной выразительностью отличается лицо, выражающее одновременно и страстный порыв к неизвестному, и зачарованность открывшейся новой жизнью. Магическая выразительность этого лица, почти напоминающего образы христианских святых и провидцев, еще больше усиливается из-за утраты некогда инкрустированных зрачков.

В III—I вв. до н. э. такой тип надгробной скульптуры становится обычным и выполняется из глины, терракоты с раскраской (саркофаг из

Тускании, саркофаг Ларции Сеянты, III—II вв. до н. э.). В последующие годы все чаще появляются *надгробные стелы с рельефами*, особенно в областях Этрурии, граничивших с Грецией.

Посвятельная скульптура. В отличие от греков особенность художественной системы проявилась у этрусских скульпторов в предпочтении пластики (терракота и бронза), а не ваяния (известняк и мрамор). Своеобразие этрусской скульптуры с особенной наглядностью проявилось в бронзовых изделиях. Некоторые исследователи приписывают этрусскому мастеру Вулке знаменитую статую «*Капитолийская волчица*», которую забрали как трофей римляне. Она стала символом Рима, поскольку изображается кормящей основателей Рима — Ромула и Рема (фигуры их утрачены; существующие ныне выполнены в XVI в.). С большой наблюдательностью изображено тело зверя с втянутыми боками и выступающими сквозь кожу ребрами. Пасть оскалена, уши насторожены, передние лапы упруго напряжены. Отдельные детали исполнены условно-декоративно: завитки шерсти на спине напоминают узорчатый орнамент. В этой скульптуре поражает не только наблюдательность в воспроизведении природы, но и умение художника объединить детали в единое целое — образ зловещего и сурового величия. Недаром «Капитолийская волчица» в последующие эпохи воспринималась как символ сурового и жестокого Рима.

Несколько более поздняя «*Химера из Аретцо*» полна динамики и экспрессии. В теле фантастической химеры мастер соединил льва, змею, которую превращен хвост, и козла, неожиданно вырастающего из спины льва. Напряжение и ярость чудовища трактованы с большой экспрессией: оно рычит, припав на передние лапы, оскалена пасть, шерсть на спине и гриве поднялась дыбом. Смело показано сложное движение химеры, искусно моделированы ее кожа, с обозначением проступающих ребер и набухших кровеносных сосудов, мягкие ткани краев разинутой пасти, напряженные складки у глаз. Глубокие рваные раны химеры объясняют ее ярость. Их особенно убедительная достоверность сильно оттеняет нереальность в статуе

монстра, в которой оказались слитыми жизнь и вымысел.

В бронзовой скульптуре наибольшей выразительности достигло искусство портрета. К числу таких произведений относится так называемый *бюст Брута*, дошедший до наших дней с сохранившимися инкрустированными глазами, *бронзовая статуя оратора Авла Метелла*, в которых сблизились этрусская и римская традиции понимания человеческого образа. Здесь находятся истоки древнеримского скульптурного портрета, сложившегося не только на греко-эллинистической, но прежде всего на этрусской основе. Эти памятники предвосхищают своей яркой индивидуализированностью черты римского портретного стиля.

В начале V века до н. э. широкое распространение в Этрурии получили небольшие, около 10 см высотой статуэтки, правильно трактовавшие фигуру в живом движении (Минерва из галереи Эстензи в Модене, быстро идущая с поднятым в руке копьем; всадники, стреляющие из лука амазонки и др.) Если в VI веке до н. э. такие изваяния преимущественно украшали бронзовые сосуды, то теперь они чаще воспринимались самостоятельными произведениями мелкой пластики, служившие нередко приношением божеству.

В V веке до н. э. создавались и более крупные, высотой до 30 см бронзовые изваяния, служившие дарами божеству. В подобной фигурке воина со щитом в руке, в шлеме, панцире и поножах обращают внимание украшения доспехов. Тонкая гравировка, сложные орнаментальные узоры делают статуэтку одним из самых изящных образов этрусской мелкой пластики. В формах таких памятников сказался перелом, происходивший в посвятительной скульптуре этрусков на рубеже VI - V веков до н. э. Мастера бронзовых статуэток чаще брались теперь за смелые и динамичные композиции. Они могли изобразить быстро бегущую женщину в длинных, изящно гравированных узорами одеждах; собирающегося нырнуть хорошо сложенного обнаженного юношу, вытянувшего уже перед собой руки и чуть пригнувшегося для броска в воду. Особенно выразительны движения

лучников в островерхих головных уборах и коротких куртках, с чуть согнутыми в коленях ногами, резко повернувшихся назад и выпускающих стрелы.

Декоративная скульптура выполняется в основном из терракоты. Это - *фигурные антефиксы* в виде голов чудовищ, силенов, тифонов, головок менад и терракотовые фризы со сценами из мифов. Декоративные рельефные плиты, подобные метопам греческих храмов, в Этрурии не встречались. Декор храмов иногда включал и круглую скульптуру из терракоты, но гораздо шире были распространены фигурки из бронзы. Интерес к выражению человеческого лица, к сложной пластике движения проявляется и в этой области скульптуры. Терракотовыми группами стали украшаться пустовавшие ранее фронтоны зданий, усложнился характер терракотовых орнаментов.

Выдающимся памятником декоративной скульптуры являются *крылатые кони, венчающие фронтоны храма Ара делла Регина (IV в. до н. э.)*. Художественно исполненные терракотовые, красного цвета, выступавшие на черном фоне как сказочные существа, крылатые кони, выгнув шеи, перебирая ногами, будто готовы взлететь и унести на себе божественного наездника. Напряженность мышц, трепетная нервозность движений приближает эти фантастические образы к реальным существам.

Мастеру Вулке из Вей принадлежит *декоративная скульптура храма Аполлона в Вейях*. Крышу храма увенчивали акротерии, среди которых над фронтоном храма находилась многофигурная композиция - сцена спора Геракла с Аполлоном из-за оленя (сохранилась монументальная терракотовая статуя Аполлона, туловище оленя, торс Геракла, голова Гермеса). Аполлон похож на статуи греческих куросов, но в отличие от них он подвижен.

I. 2 Римский скульптурный портрет

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 в изображении черт лица с приемами обобщения, характерного для греческой пластики. В портретах 1 в. до н.э. (*голова старика, т.н. «Портрет Катона Старшего»*) явно прослеживаются эллинистические влияния. Наиболее заметны они 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 тип статуи, закутанной в тогу, т. н. *тогатус*. Большой широкий плащ — тога надет поверх туники и драпируется всегда одинаково. Перекинутая 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* (Тогатус Барберини. Рим, палаццо 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.

Сформировавшиеся в Республиканский период черты римского портрета получают свое дальнейшее развитие в *Императорский период*. Анализ скульптуры этого времени позволяет условно выделить несколько направлений его развития - официальный придворный портрет, «беспощадный реалистический портрет», психологический портрет, – образный строй которых представляется наиболее значительным, характеризующим в целом римский скульптурный портрет как уникальное явление в художественном мире.

Придворный официальный портрет, где виден отход от эллинизма и возросший интерес к идеалам греческой классики, складывается в период правления Августа. Идея господства Рима, призванного править другими народами, как идеологическая программа, нашла свое образное воплощение в многочисленных статуях императоров, которые воздвигали на площадях городов и в 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.

Характерная черта римского официального портрета - идеализация и торжественная парадность образа – отчетливо прослеживается и в *статуе Августа в виде Юпитера*, восседающего на троне (Эрмитаж). В дальнейшем изображение обожествленного императора становится традиционным

(император Клавдий в образе Юпитера. Рим, Ватикан; статуя императора Нервы с жезлом Юпитера. Рим, Ватикан и др.). Также популярны обнаженные портретные статуи в виде стоящих героизированных фигур (Германик. Париж, Лувр; Требоний Галл. Нью-Йорк, Метрополитен-музей и др.).

Более самостоятельное значение в этот период получает женский портрет. В стиле официального портрета выполнен *портрет знатной римлянки*. 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.).

Классицизм Адриана. К греческому классическому искусству скульпторы обращаются и во время правления императора Адриана. При своем дворе Адриан стремился сосредоточить самых образованных людей империи, ученых и художников, старался развить интерес к греческой культуре среди молодежи. Эллинофильская политика императора, его увлечение греческой культурой обусловили в значительной мере создание нового направления в римском искусстве.

Время Адриана было временем нового классицизма. В портретной скульптуре времени Адриана появляются новые стилистические черты: стремление к более живой и пластичной передаче человеческого тела. Контуры портрета становятся более мягкими и плавными. Волосы передаются свободно лежащими на голове локонами. В этом также сказывается подражание греческим портретам. Поверхность мрамора на лице

начинает заглаживаться и полироваться. Благодаря этой полировке, сильнее оттеняется различие между волосами и гладкой кожей лица. Самое важное нововведение в портретной скульптуре времени Адриана — в пластическом исполнении глаз, придающем взгляду большую живость и известную одухотворенность. Радужная оболочка обводится процарапанной линией, зрачок пробуравливается. Благодаря этому выражение глаз меняется в зависимости от освещения. Это нововведение было вызвано стремлением придать портретам большую выразительность. В этот период делается много копий и воспроизведений греческих статуй. Многие из них украшали виллу Адриана в Тиволи (Тибур), представлявшую собой род музея.

Увлечение греческой философией привело к подражанию внешности греческого философа, что сказалось на облике самого Адриана. Он стал носить бороду и ввел ее в моду в кругу придворных. Таким изображен он в дошедших до нас официальных придворных портретах императора, которых сохранилось более двухсот тридцати, причем значительно больше на периферии, чем в Риме.

Все портреты изображают императора в зрелом возрасте (он вступил на престол в возрасте сорока одного года). Они хорошо передают внешность Адриана, в той или иной степени ее идеализируя, но не выражают его характер. Один из лучших официальных портретов — *мраморный бюст во дворце Консерваторов в Риме*. Император изображен в расцвете сил, видимо, в начале своего правления. На нем панцирь, украшенный медальоном с головой Горгоны. Плащ (палудаментум) скреплен на правом плече крупной фибулой и падает красивыми складками. Лицо обрамлено холеной бородой с усами, выющиеся волосы тщательно уложены на голове. В их изображении применен бурав, с помощью которого выявлена и подчеркнута красота выющихся прядей. Черты лица моделированы мягко, что особенно сказывается в исполнении рта. Но зрачки глаз еще не пробуравлены. Монументальная форма бюста, охватывающего плечи и верхнюю часть груди, распространяется теперь на все скульптурные портреты этого

периода.

Свойственное данной эпохе увлечение искусством Греции, но в духе холодного, чисто внешнего подражания, отражено в статуе Капитолийского музея, представляющей *Адриана в образе Ареса*, типа Боргезе. Обнаженная фигура императора довольно точно повторяет статую V века до н.э. На нее посажена портретная голова Адриана, увенчанная шлемом. Такое соединение греческой скульптуры с портретной головой характерно для римской портретной пластики и встречается, как уже отмечалось, еще в период ранней Римской империи. Изображение Адриана в образе Ареса, или Марса, особенно почитавшегося римлянами, должно было подчеркивать его военную доблесть.

Классицизирующий портрет характерен для всего периода правления Адриана. Этот классицизм особенно присущ портретам его жены, испанки по происхождению. Один из лучших ее изображений — *бюст Сабины Ватиканского музея*, выполненный в начале правления Адриана. Удлиненный овал лица Сабины, ее тонкие правильные черты хорошо гармонируют с идеализирующим характером портрета. Изящная головка грациозно сидит на длинной, гибкой шее. Вьющиеся волосы, схваченные обручем над лбом, уложены на затылке мягким узлом. Черты лица, несомненно, портретные, овеяны легкой грустью. Характерен довольно большой нос с горбинкой, маленький рот.

Классицизм Адриана отличается от августовского: ясные спокойные образы греческой классики превращаются в романтическое воспоминание о прошлом. Так, *портреты Антиноя*, погибшего любимца Адриана, полны меланхолии, светлой грусти. По преданию, во время пребывания в Египте Антиной покончил с собой, бросившись в Нил, предотвратив своим самоубийством предсказанную ранее гибель Адриана. После смерти императором был учрежден культ Антиноя. Его почитали как Осириса и Адониса, Аполлона и Диониса, посвящали ему храмы и алтари, чеканили монеты с его изображением.

Сохранилось много портретов Антиноя, воспроизводящих, по-видимому, реальный образ: мускулистый торс с широкими плечами, довольно тонкие руки, округлое лицо с полными щеками, довольно крупный нос, прямые брови. Индивидуальные черты идеализированы, большинство портретов представляет его героически обнаженным, как греческого атлета (статуя Национального музея в Неаполе), или в виде какого-либо греческого божества (статуя в Ватикане, изображающая его в образе Диониса). Однако красивое юношеское тело лишено силы и мужества греческих прообразов. Его чувственная красота соединяется с выражением томной грусти и какой-то покорности судьбе.

Одним из лучших портретов Антиноя считается мраморная голова в Лувре, вероятно, копия с бронзового оригинала. Она выполнена в духе классического греческого искусства V века до н.э. При этом идеализация черт лица соединяется со стремлением передать портретное сходство. Антиной изображен юным и прекрасным. На густых выющихся волосах - ветка пинии. Голова Антиноя слегка наклонена и чуть повернута вправо; пышные локоны спадают на лоб. Профиль юноши строго классичен - густые вразлет брови, небольшие близко посаженные глаза, лишь пухлые мягкие губы вносят элемент индивидуальности в идеализированный в целом портрет. Заметно подражание Праксителю, но формы, которые у Праксителя были органичными, естественными и не нуждались в подчеркивании, здесь по-римски укрупнены и монументализированы. Глаза были вставлены из цветного прозрачного камня и должны были производить живописное впечатление на гладкой поверхности мрамора. Выражение лица немного грустное. Пассивная грусть и обреченность, которые мы видим почти на всех портретах Антиноя, делают его образ сложным и противоречивым, далеким от простоты, ясности и оптимизма подлинных произведений греческого искусства.

К этому же периоду относится ряд интересных портретов частных лиц. В целом эти бюсты более индивидуальны, чем официальные,

такие, как изображения Адриана и Антиноя. К началу правления Адриана относится одна из лучших скульптур его времени — *голова юноши* (Берлинские музеи), где классическая ясность и четкость скульптурной формы соединена с тонкой моделировкой.

Голова юноши устало наклонена вправо. Выражение лица серьезное, слегка задумчивое. Врезанные зрачки помещены не в центре глаза, а ближе к верхнему веку; этот своеобразный прием, распространяющийся в это время, придает мечтательное выражение взгляду. Густые, свободно лежащие завитки волос образуют живописную игру светотени, чему способствует мягкость исполнения головы, сочетающаяся с широким применением бурава. Художник создал удивительно тонкий, лирический образ, являющийся как бы продолжением портретов Антиноя с их томной грустью.

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

Многие портреты флавиевского времени изображают представителей среднего сословия, а также богатых вольноотпущенников. Низменные качества человека показаны в *бронзовом бюсте ростовщика Л. Цецилия Юкунда*, найденном в атриуме его дома в Помпеях. Это был хитрый и беспощадный делец. Надписи на полу в атриуме его дома и нескольких домов в Помпеях гласят: «Прибыль — радость», «Привет тебе, прибыль».

Талантливый скульптор сумел мастерски показать характер Цецилия Юкунда: низменность и мелочность натуры, его цепкость и неутомимость в

достижении намеченных целей. Скульптор использовал натуралистические подробности, такие, как кривой рот, оттопыренные уши, бородавку на щеке, для того чтобы конкретизировать образ, жизненность и цельность которого он прекрасно ощущал. В трактовке глаз, волос, морщинок применена врезанная линия, вносящая некоторую сухость, напоминающую римские республиканские портреты. 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.

В неповторимо своеобразном облике человека скульпторы раскрывают основные, сложившиеся под воздействием жизненного опыта и окружающей среды, качества характера. Одним из лучших портретов раннего периода, исполненных около 69—70 годов, считается *портрет императора Веспасиана (Флоренция, Уффици)*. Образ Веспасиана, воплощенный в портрете из Уффици, соответствует свидетельствам древних авторов об этом императоре. Он представляется человеком с сильной волей, любящим жизнь, не склонным к сомнениям и колебаниям. Император обладал большим чувством юмора, которое позволило ему сохранять достоинство «нового» человека, каким он продолжал оставаться в глазах старой, сенатской аристократии.

В его облике есть нечто простонародное: он похож на земледельцев его родных Сабинских гор, с присущей им сметливостью, природным скептицизмом, добродушием и здравым смыслом. Скульптор увидел и мастерски отразил грубоватое величие Веспасиана, его любовь к жизни. Правдиво показана крупная тяжелая голова императора, покрытый морщинами лоб, неприятный сверлящий взгляд маленьких, глубоко посаженных глаз. Голова дана в живом повороте, ее форма, очень компактная, передает характерные для Флавиев несколько укороченные пропорции лица. Блестящей кажется лысина, светлыми — зоркие и насмешливые глазки,

огрубелость кожи лба и щек подчеркивается тонкими морщинками вокруг глаз. Моделировка нижней части лица выявляет характерные особенности рта и подбородка, на сильной шее обозначены поперечные, старческие морщины. В выражении лица чувствуется твердая воля, настойчивость и деловитость, которые сочетаются с хитростью и цинизмом (именно ему принадлежит крылатая фраза: «Деньги не пахнут»).

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

Без всяких прикрас и идеализаций, со всеми морщинами, лысинами и избыточным весом предстает перед зрителем император Вителлий. Скульптором с огромной яркостью воплощен исполненный важности и самодовольства облик этого императора, славившегося своим обжорством. *Портрет императора Вителлия* - один из лучших памятников римской портретной скульптуры 2 пол. 1 в. н.э., выполненный в духе беспощадного реализма.

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, его внутреннего мира.

К *психологическим портретам* можно отнести многочисленные изображения императора Марка Аврелия. М. Аврелий - незаурядный

полководец, император-философ, последователь стоической философии. Он считал, что человек должен стремиться к самоусовершенствованию и жить сообразно законам природы. В своем трактате «Наедине с собой» М. Аврелий выражает сомнение в ценности реального мира. «Время человеческого бытия — миг. Его сущность — вечное течение. Ощущение смутно, строение всего тела — бrenно, душа неустойчива, судьба загадочна, слава недостоверна... Жизнь — борьба и странствие по чужбине». В этих словах звучат усталость, разочарование, стремление уйти от реальной действительности, чрезвычайно характерные для римского общества этого времени.

В скульптурных портретах этого периода еще сохраняется простота композиции, строгость построения. Но поиски большей выразительности приводят к нарастанию живописных тенденций в обработке мрамора. Обильнее, чем раньше, применяется бурав при изображении волос и бороды. Зрачок вырезается глубже, из желания придать глазу большую одухотворенность. Поверхность лица сильнее полируется и контрастирует с пышной массой волос и бороды. Еще более тонкой становится моделировка мрамора. Все эти черты особенно ярко проявляются в портретах самого Марка Аврелия.

Уже в ранних портретах ясно выражено духовное начало, характерная для Марка Аврелия самоуглубленность. Один из лучших ранних его портретов находится в музее Римского форума. Голова являлась частью статуи. Молодое лицо тонко моделировано, в низком рельефе обозначены волосы на щеках, верхней губе и подбородке. Поверхность лица сглажена. Напротив, крупные завитки волос на голове даны очень контрастно, глубокими врезами бурава. Глаза полуприкрыты верхними веками, что повторяется на всех изображениях Марка Аврелия и встречается на многих других антониновских портретах, превращаясь в характерный для этого времени художественный прием. Помещенный под верхним веком зрачок придает лицу юного Марка Аврелия задумчивое выражение.

Портреты императора в зрелом возрасте отличаются внешней репрезентативностью, простотой, уравновешенностью композиции. Они отражают личные качества Марка Аврелия — трудолюбие, умеренность в повседневной жизни. Подобно своим предшественникам, он носил бороду, как греческие философы. Черты самоуглубленности особенно сильно выражены в изображениях пожилого Марка Аврелия, например, в *бюсте из Национального музея в Риме*. Это один из самых выразительных его портретов времени написания «Наедине с собой». Признаки старости выражены в морщинах на лбу, глубоких складках на лице, немного дряблой коже. Глаза сильно выступают из орбит. Однако в целом черты лица сравнительно мало изменились. Волосы, по-прежнему густые, выполнены глубокими врезами бурава, создающими светотеневые контрасты. В этом портрете акцентированы сосредоточенный и печальный взгляд Марка Аврелия, серьезность его лица, как бы выражающего отрешенность от жизни.

К лучшим произведениям этой эпохи относится *конная статуя императора Марка Аврелия* - единственная дошедшая до нас конная статуя римского императора. По ее образцу выполнены конные монументы во многих странах Европы. Первоначально она была установлена на склоне Капитолия напротив Римского форума. В XII веке ее перенесли на площадь Латерана. В 1538 году Микеланджело поместил ее на Капитолии. Статуя очень проста по замыслу и композиции. Монументальный характер произведения и жест оратора, которым император обращается к войску, говорит о том, что это триумфальный памятник, воздвигнутый по случаю победы. Однако Марк Аврелий изображен как философ-мыслитель. Он одет в скромный плащ без императорских отличий, на обнаженных ногах — простые сандалии. Лицо Марка Аврелия, несомненно, индивидуальное, с немного выступающими скулами и выпуклыми глазами, несколько идеализировано. Густые вьющиеся волосы и довольно длинная борода даны глубоко врезанными, крупными завитками. Голова слегка наклонена вперед, губы плотно сжаты. Глаза, как и на других портретах, полуприкрыты

верхними веками.

В задумчивом лице М.Аврелия угадывается высокая интеллектуальная культура «философа на троне». Автором подчеркивается внешнее спокойствие и самоуглубленность императора, 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.

Совсем иной образ дают портреты соправителя Марка Аврелия, рано умершего *Люция Вера* (даты жизни: 130—169 гг. н.э.). По своему характеру он был полной противоположностью Марка Аврелия. Это был гордый, самонадеянный человек, очень заботившийся о своей внешности. Один из наиболее характерных *портретов Люция Вера* — бюст в Лувре. Скульптор стремился передать эффектную внешность Люция Вера, не углубляясь в его внутренний мир. Портрет отличается большой репрезентативностью. Низко срезанный бюст хорошо передает высокий рост и стройную фигуру Люция Вера. Скрепленный на правом плече круглой фибулой палудаментум падает вниз красивыми складками. Густая шапка выющихся волос и довольно длинная борода дают чисто живописное сочетание сильно расчлененной массы волос с отполированной до блеска поверхностью лица. Несмотря на идеализацию, в этом официальном портрете переданы характерные черты Люция Вера: низкий лоб, почти скрытый под волосами, маловыразительный взгляд небольших глаз.

Интересен его серебряный бюст, найденный в 1928 году в Маренго в северной Италии и хранящийся в музее Турина. Бюст выполнен в натуральную величину и передает обычный тип портретов Люция Вера. Он интересен как первый дошедший до нас образец римской монументальной скульптуры из драгоценных металлов. Бюст с большим мастерством выполнен из одного тонкого листа серебра, без спайки, путем вытягивания и выколачивания на деревянной основе. Сочетание гладкой, блестящей

поверхности лица с чеканными завитками волос и чешуйчатым панцирем чрезвычайно эффектно. Бюст Люция Вера из Маренго свидетельствует о высоком мастерстве, достигнутом римскими торевтами.

Период правления Марка Аврелия дал целый ряд хороших портретов, тонко раскрывающих внешний и внутренний облик человека. Женский портрет в Эрмитаже, так называемая «Сириянка», правдиво передает не только внешние черты, но и внутренний облик молодой женщины, принадлежавшей, вероятно, к высшим кругам провинциальной знати с ее высокой и утонченной культурой. Этот портрет отличает сильная полировка лица и почти полное отсутствие следов бурава. Тонкое продолговатое лицо «Сириянки» с неправильными, даже некрасивыми чертами восточного типа благодаря полировке кажется почти прозрачным. Правдиво показаны ее внешние черты: узкий овал лица миндалевидные глаза, припухшие губы, очаровательная ямочка. Глаза с утолщенными верхними веками смотрят в сторону и вверх, выражение лица немного грустное и мечтательное. Густые брови выполнены пластически и контрастируют с гладкой поверхностью лица. Сложная прическа с большим узлом волос кажется слишком тяжелой для этой небольшой головы. Ровные волосы разделены процарапанными линиями. В неправильных чертах лица привлекает хрупкая нежность и женственность, поэтическая одухотворенность молодой женщины. Грустная улыбка, озаряющая ее лицо, придает образу оттенок мечтательности.

Другой, очень яркий образ не римлянина — человека восточного происхождения — представляет портрет некоего Меропна Волкация. Это имя выгравировано на табличке подставки бюста. Портрет был найден в Остии и хранится в местном музее. Исключительно мягко, без резких переходов моделированы черты лица, особенно неопределенны очертания рта. Легкими насечками намечены небольшие усы и бачки на щеках. Густые вьющиеся волосы еще сильнее разработаны буравом, чем в описанных выше портретах, еще контрастнее сочетание освещенных и затененных частей.

Портреты юного Коммода, выполненные в 70-х годах II века н.э., сохраняют еще черты классицизма в построении и отличаются официальной репрезентативностью. Таков *погрудный бюст Капитолийского музея, изображающий Коммода* в возрасте пятнадцати лет. Юный Коммод одет в тунику и палудаментум. Форма большого бюста с подставкой и табличкой для имени придает всему облику торжественность и монументальность. Голова Коммода немного повернута влево. Еще по-детски округлое лицо некрасиво: очень большие уши, слишком крупный рот. Откиннутые со лба короткие пряди волос кажутся язычками пламени — так сильно они разработаны продольными врезами бурава. Глаза полуприкрыты тяжелыми веками, как на портретах Марка Аврелия. Взгляд немного грустный, задумчивый. Вместе с тем в этом лице, несмотря на его юность, уже угадывается порочность будущего императора.

Наибольшей известностью пользуется *портрет Коммода в образе Геркулеса*, хранящийся во дворце Консерваторов в Риме. Культ Геркулеса, греческого Геракла, считавшегося покровителем династии Антонинов, получил особенно широкое распространение в Риме при Коммодe, который называл себя «новым Геркулесом». Коммод изображен в накинута на плечи львиной шкуре, лапы которой завязаны узлом на его груди. Голову покрывает львиная морда. Правой рукой Коммод держит положенную на плечо дубинку, в левой — яблоки Гесперид. Лицо, обрамленное пышной шапкой волос и короткой вьющейся бородой, напоминает портреты Марка Аврелия. Глаза полуприкрыты верхними веками, но зрачки пробуравлены глубже, благодаря чему взгляд кажется особенно выразительным. Сильно полированы обнаженные части тела. Создается живописный контраст гладкой и блестящей кожи лица с крутыми завитками волос и бороды, глубоко расчлененными врезами бурава.

В заключение следует еще раз отметить, что скульптурный портрет времени Антонинов представляет собой знаменательное явление в истории римского портретного искусства. От более ранних периодов он отличается в

основном тем, что, используя новые художественные приемы, глубже передает внутреннюю жизнь — мысли, настроения и чувства людей своего времени.

Следующие периоды развития римского скульптурного портрета были весьма неровными в художественном отношении. Развитие портрета III века н.э. отличается противоречивостью и борьбой стилистических направлений. 2-ю четверть III века исследователи называют эпохой величайшего развития римского портретного искусства.

Переходным к взлету портрета этого периода является эпоха императора Септимия Севера и его непосредственных преемников. В портретах императора видно стремление к продолжению стиля II века, что совпадало с его политической линией - позиционировать себя как законного наследника дома Антонинов. Характерные черты: завывающиеся пряди на лбу, раздвоенная борода (как у Луция Вера), контраст белизны кожи со светлотой волос, исполнение мелочно, исчезла лёгкость руки художников антониновской эпохи.

Колебания и зачатки совсем другого стиля заметны в портретах его сыновей - Геты и Каракаллы. На первый план выступает требование, которое было свойственно первому периоду римской скульптуры — характеристика индивидуальности, характера.

Особенности нового направления в скульптурном портрете начала III века н.э. — это отказ от идеализации, тенденция к беспощадной правдивости, стремление найти и передать самую сущность портретируемого, обнажить ее, не останавливаясь перед ее порою отрицательными и даже отталкивающими чертами. В духе беспощадного реализма и непредвзятого изображения натуры, где грубые и жестокие лица властителей Рима лишены всякой идеализации, выполнен портрет императора Каракаллы (211—217 гг. н.э.). Жажда власти оставила неизгладимый след в его изображении. Властолюбие, непомерная жадность, жестокость и подозрительность Каракаллы создали ему репутацию одного из самых мрачных тиранов.

Личность Каракаллы является порождением эпохи — сложной, противоречивой, полной кровавых столкновений и трагических ситуаций, когда начиналась мучительная агония старого мира и зарождался новый феодальный порядок.

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

При Александре Севере, окончательно вырабатывается тот новый тип портрета, предпосылки которого наметились при Каракалле — суровая простота стиля, брутальность и открытие характера. Многие портреты этого периода напоминают произведения поздней республики, но опознаются по большей техничности.

Портреты эпохи солдатских императоров развивают строгую линию, намеченную при Александре Севере. На первый план вышла характеристика личности (в отличие от прежнего интереса к живописным проблемам,

моделировке поверхности мрамора). Примерами новой техники, получившей интенсивное развитие во 2-й четверти III века, является *портрет Филиппа Аравитянина*. До нашего времени дошло около десяти его портретов, хранящихся в крупнейших музеях мира. Один из лучших — это портрет, находящийся в Эрмитаже. Изображен сильный крупный человек с простым, грубым лицом. Его большая, почти прямоугольная голова и мускулистая шея покоятся на широких плечах. Туника и тога образуют множество разнонаправленных глубоких складок. Величина бюста придает портрету торжественный и импозантный характер. Такое решение бюстов характерно для второй четверти и середины III века: лепка формы крупными скульптурными массами, акцентирование основных черт лица за счет отказа от всех второстепенных деталей. Волосы даны общей массой, расчлененной множеством прямых насечек, создающих впечатление густых коротких прямых волос. Они хорошо подчеркивают форму черепа. Скульптор показал бугроватый лоб, изборозженный глубокими морщинами, сильно выдающиеся надбровные дуги, сдвинутые брови, образующие вертикальные морщинки над переносицей. Хорошо проработаны скулы, подчеркиваемые впалыми щеками. От широкого носа вниз, к углам рта проходят глубокие складки.

Портрет очень индивидуален, характерные черты личности Филиппа Аравитянина переданы с большим мастерством. Он производит впечатление человека, который верит только в свои собственные силы, изображен настороженным, ожидающим опасностей, угрожающих ему отовсюду, и готовым отразить их. Стиль изображения "солдатского" императора Филиппа Аравитянина является практически полным отрицанием живописного стиля эпохи Антонинов, в нем нет ни следа утончённой культуры.

В период правления Диоклетиана в римлянах просыпается стремление к возрождению величия и мощи империи, что проявляется в особой любви к грандиозности, присущей и архитектуре и изобразительному искусству этого времени. Везде царит масштабность, в том числе и в портрете. В изображениях предшественников Константина сохраняется

реализм, но происходит нарастание новых черт. Изображения императоров в несколько раз больше натуры. Трактовка деталей (глаз, волос) становится подчеркнута графичной, а черты лица застывают, приобретая маскообразность. Складывается новый тип портрета: компактное построение головы, исполненные мелкой насечкой волосы, короткая, обозначенная точками борода, широкое лицо с морщинами на лбу и у переносицы, сообщающими лицу стандартный налет страдания и раздумий.

Начиная с Константина, портрет порывает с традициями реализма, лежавшими в основе всего предшествующего развития римской портретной скульптуры. Основным характер модели подобного портрета становится суровым и аскетичным, даже религиозно фанатичным. Для выразительности скульптор использует новый арсенал изобразительных средств — строго фронтальную постановку головы, симметричное построение черт лица, графичность и орнаментальность в передаче деталей. Устанавливается новая мода на прическу - обрамление геометрически правильной челкой лба по дуге. Главным становятся глаза с их неподвижно-пристальным, застывшим взглядом, в котором концентрируется вся экспрессия лица. Зрачки начинают врезать широким полукругом. Такой способ изображать зрачок придает взгляду выражение напряженности и сосредоточенности, которые станут типичными для портретов IV века.

В русле сказанного показательна статуя императора Константина, выполненная в акролитовой технике (с использованием мрамора для тела и расписного или позолоченного дерева для одежд; сверху, возможно, была покрыта бронзой). Она изображала Константина сидящим. Её размер был велик — высота сохранившейся головы составляет 2,5 м. Помимо головы, сохранились другие мраморные части — ступни, кисти рук. Судя по ним, вычисляют, что примерный размер памятника равнялся 12 метрам в высоту. Колоссальная статуя размещалась в западной апсиде базилики Максенция, выполнявшей государственные функции, и статуя императора символизировала его божественную власть и присутствие во время

свершения дел. Разбита статуя была, скорее всего, во время вандального нашествия, возможно, мародёрами, снявшими с неё бронзу. В Новое время статуя была извлечена на свет лишь в 1486 году, тогда же её разместили в Палаццо Консерваторов.

Поскольку Константин был сильным правителем, в его эпоху происходит очередной всплеск классицизма, который всегда удобен империям для отображения спокойствия и мощи. Классицизм этого периода осложнён новыми верованиями, которые акцентируют значение духовного, божественного начала, противопоставляя его миру материальному, чувственному, в отличие от античного мировоззрения, проповедовавшего гармоничное сочетание физического и духовного начала в человеке. Передача конкретного сходства уходит на второй план в списке задач скульптора.

При наследниках Константина классицизм портретов его времени сходит на нет. Совсем явно акцентируются глаза, которые говорят о том, что все материальное и телесное в портрете подчиняется теперь духовному началу (что естественно для эпохи начала власти христианства). Создается свой собственный стиль, который сочетает обобщенную и стилизованную трактовку человека, лишенную индивидуальных признаков с особым интересом к передаче его внутренней, экзальтированно-духовной сущности. Человеческое лицо теряет индивидуально-конкретные черты, а с ними и свое значение портрета. Оно становится отвлеченным образом, иконой.

В заключение отметим, что в ранний период истории Рима его искусство почти не отличалось от этрусского. Но с распространением власти Рима на юг Италии этрусков в качестве образца сменили греки. Римские художники копировали классическую греческую скульптуру и вдохновлялись движением в эллинистическом искусстве, архитекторы осваивали формы храмов и мотивы греческих капителей. Но главное, что заимствовали римляне у греческого искусства уже эллинистической эпохи,

это идея реалистического скульптурного портрета, ставшего высшим достижением римского искусства. Создавая в погребальных и религиозных целях портрет, римские мастера, в отличие от греческих эпохи классики, увековечивали черты конкретного человека во всей их неповторимости. Портрет мог нести и политический смысл. С течением времени определенная жесткость, даже беспощадность римского искусства портрета стремительно уступает место предельной утонченности. И портрет достигает впечатляющего реализма с налетом карикатурности.

В портретных образах, созданных римскими мастерами на протяжении I-IV веков, отразились эстетические вкусы, идеалы римлян и особенности их мировоззрения. Роль римского портрета в истории мирового искусства определяется его глубокой жизненной правдой и утверждением реалистического метода в изображении неповторимой индивидуальности человека. Все дальнейшее развитие портретной пластики во многом основано на творческом наследии римских мастеров.

Скульптурный портрет является выдающимся достижением изобразительного искусства эпохи Римской империи. 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. Римский исторический рельеф

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 видно 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 аканфа. 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, Септимия Севера посвящены *рельефы триумфальных арок*, возведенных в их честь.

Арка Тита. В углах возле пролёта арки высечены четыре крылатых Виктории. Внутри пролёта находятся два барельефа: шествие с трофеями,

захваченными в Иерусалиме (особенно выделяется менора), и император Тит, управляющий квадригой. Статуя Тита на квадриге также находилась на вершине арки, однако до наших дней не сохранилась. На софите находится барельеф с изображением апофеоза (обретения божественной сущности) императора. Внешний вид арки может показаться скромным, в ней присутствуют строгие формы, но чувствуется особое восхищение её архитектурным пропорциям.

Арку украшают полуколонны, вокруг неё выполнены различные рельефы, самое интересное скрыто внутри пролета. Там изображены три действия:

1. Триумфальное шествие императора Тита по Риму вместе с захваченными иерусалимскими трофеями, которые несут на своих плечах legionеры.
2. Колесница с Титом, им управляет богиня Рома. В повозку запряжены четыре лошади, впереди них идут ликторы. А богиня Виктория возлагает на голову триумфатора венок.
3. Отход императора в иной мир и его перерождение в божество.

Надпись на арке Тита гласит: *Senatus / populusque romanus / divo Tito divi Vespasiani f(ilio) / Vespasiano Augusto* («Сенат и римский народ божественному Титу, сыну божественного Веспасиана, Веспасиану Августу»). Упоминание Тита как «божественного» означает, что в то время, когда делали эту надпись, император был мертв. Арка имеет один простой мощный пролет, подчеркнутый четырьмя полуколоннами с каждой стороны. Ее ширина — 13,5 м, высота — 15,4 м, глубина — 4,75 м. В ключах свода расположены фигуры Ромы и Гения римского народа, а над архивольтом изображены летящие Виктории на земном шаре со знаменами. Полуколонны, которыми декорирована арка, являются первым известным примером композитного ордера.

Вверху в центре на небольшом фризе, сохранившемся только на восточной стороне, изображен триумф Веспасиана и Тита над иудеями в 71 г. — событие, в честь которого и была построена арка. Внутри арки на двух больших рельефах изображены еще два эпизода этого триумфа.

На южной стене — начало церемонии — шествие через Триумфальную арку. Последняя, с двумя квадригами над ней, находится справа; по направлению к арке, слева направо, несут *fercula* (носилки) с трофеями. Добычей являются серебряные трубы и семисвечник (это его самое древнее изображение) из Иерусалимского храма. На дугообразных табличках, вероятно, были написаны названия завоеванных городов и побежденных народов.

На северной стене арки изображен кульминационный момент триумфа: Тит едет на квадриге, перед ним идут ликторы с беспорядочно наклоненными фасциями. Богиня Рома держит лошадей за узды, в то время как Виктория, находящаяся на повозке, увенчивает императора. Далее следуют аллегорические фигуры римского народа и Сената: первый — обнаженный до пояса, второй — в тоге. В центре свода, богато украшенного кессонами, изображен Тит верхом на орле, летящем к небесам. Данный образ связан с апофеозом и с обожествлением императора после его смерти. Рельефы арки Тита — один из самых зрелых и значительных примеров древнеримского исторического рельефа.

Арка Септимия Севера — была построена в 203 году на территории Римского Форума в честь десятилетия правления Севера, а также в честь его сыновей — Геты и Каракаллы, которые одержали блестящие победы над ассирийцами и арабами.

С обеих сторон арку украшает надпись, которая прославляет деяния императора. «Императору Цезарю Луцию Септимию Северу, сыну Марка, Пию, Пертинаксу, Августу, Отцу отечества, Парфянскому, Аравийскому и Адиабенскому Парфянскому, Великому Понтифику, одиннадцать раз ставшему народным трибуном, провозглашенному в одиннадцатый раз Императором, трижды консулу, проконсулу и Императору Цезарю Марку Аврелию Антонину, сыну Луция, Августу, Пию, Феликсу, шесть раз ставшему народным трибуном, консулу, проконсулу, Отцу отечества, наилучшим и наимогущественным властителям за спасение государства и расширение владения римского народа, и за их выдающиеся заслуги на родине и вне ее — сенат и

римский народ». В древности на арке находилась квадрига со статуями Септимия Севера, Каракаллы и Геты. Именно в таком виде она изображалась на римских монетах. До наших дней квадрига не сохранилась.

В арке Севера имеются три пролета, которые перекрыты полуцилиндрическими сводами. Главными элементами сооружения являются четыре колонны, расположенные на фасаде и опирающиеся на высокие основания. Богатые декоративные элементы изображают: две фигуры Марса в ключе центральной арки; Виктории с трофеями, у ног которых изображены олицетворения времен года, над архивольтом той же арки; четыре божества, два мужских и два женских, в ключах боковых форниксов (из них можно узнать только фигуру Геркулеса); речные божества над архивольтами этих арок, над которыми расположен небольшой фриз, изображающий триумф императоров. На трех видимых сторонах оснований колонн изображены римские солдаты с парфянскими пленниками.

Плоскости между арочными пролетами украшены *рельефами*, на которых показаны массовые сцены. На четырех больших рельефных панелях (3,92 × 4,72 м) представлены самые значительные события двух парфянских кампаний. История походов иллюстрирована по направлению слева направо вокруг всей арки.

Последовательность рельефов читается снизу вверх. Начинается повествование о войне с левой стороны, обращенной к Форуму. На рельефах изображены: подготовка к войне; сражение с парфянами; обращение императора к legionарам; сражение с врагами, возглавляемое царём. С правой стороны: штурм Эдессы; обращение императора к войскам; капитуляция царя Осроены Абгара; римский военный совет. Со стороны, обращенной к Капитолию, на рельефах показаны: осада Селевкии; бегство парфян; торжественное вступление императора в поверженный город. Справа – штурм Ктесифона и речь императора перед войском у стен покоренной вражеской столицы. Стиль этих рельефов очень похож на стиль колонны Аврелия и других декоративных колонн. Но изображения сцен на

нескольких уровнях не является только декоративной характеристикой колонн. Это типичная декорация, которая использовалась со второй половины периода республики для всех триумфальных изображений, предназначенных прославлять подвиги победоносных полководцев.

Арка Константина. Триумфальная арка была возведена по решению Сената в память о победе Константина над императором Максенцием в битве, произошедшей 28 октября 312 г.н.э. у моста Мильвио. Кроме того, возведение арки было приурочено к празднованию десятилетнего пребывания Константина на троне. Это единственный подобный памятник в Риме, увековечивший победу не над внешним врагом, а в гражданском междоусобном конфликте двух императоров. Официальное открытие памятника состоялось в 315 году. В центральной верхней части с обеих сторон арки высечена надпись на латыни, с одним и тем же текстом: «Сенат и народ римский посвящают эту выдающуюся арку триумфов Императору Цезарю Флавию Константину Максимусу Пию Феличе Августу, который одухотворенный божеством и величием своего духа вместе со своим войском расправился в одночасье с государственной тиранией верным оружием».

Самым изумительным и сложным элементом сооружения является рельефная работа по мрамору, покрывающая всю поверхность арки. Чтобы при правлении Константина завершить четкий и простой проект арки, решено было использовать *материал, пошедший на возведение других памятников.*

Для возведения арки были взяты следующие скульптуры: четыре панели Траяна (две в главном проеме и две по коротким сторонам), которые были частью единого непрерывного рельефа базилики Ульпия (форум Траяна). Статуи дакских пленников, восемь панелей Аврелия (две на обеих длинных сторонах) взяты с арки, которую возвели в честь побед Марка Аврелия над германскими племенами. Фигуры богини Победы, божеств рек и времен года, медальоны на коротких сторонах арки и фриз, занимающий по высоте

половину фронтона на боковых сторонах арки и посвященный великим историческим событиям — все это относится ко времени правления Константина.

Общая организация художественного решения основана на гармоничных переходах из одной темы в другую, на сложной системе симметрии и связей. На южной стороне, обращенной от города, изображены военные эпизоды, а на северной, обращенной к Колизею, — картины мирной жизни и общественные деяния императора.

На верхнем ярусе этой сборной арки с обеих широких сторон — северной и южной — стоит по четыре варварских пленника. То, что это варвары, хорошо видно по их сокрушенным позам, странным головным уборам и штанам. Варвары взяты с какого-то памятника времен императора Траяна — возможно, с его форума, так что, скорее всего, это даки. Два верхних рельефа на боковых сторонах арки и два на внутренних сторонах центрального прохода тоже относятся по времени к кампаниям Траяна. Эти четыре фрагмента даже одинаковы по размеру. Когда-то они были частью монументальной рельефной ленты, известной под названием «Большой Траянов фриз». Предполагается, что этот фриз украшал базилику Ульпия. Основной мотив этих рельефов — гибель и унижение врагов под копытами римской конницы. На каждом из них мы видим, как минимум, одного варвара, либо уже раздавленного кавалерийским натиском, либо униженно склонившимся перед победителями. Ярусом ниже расположены восемь круглых медальонов — по четыре с каждой стороны. Исследователи разглядели на них лица Антиноя (юного фаворита императора Адриана) и Антонина Пия (преемника Адриана) и пришли к выводу, что медальоны взяты с какого-то неизвестного памятника адриановских времен. Самого Адриана на этих рельефах не видно, потому что его лицо было преобразовано в лицо Константина.

Медальоны идут один за другим в четкой последовательности: охота, жертвоприношение, охота, жертвоприношение. На южной стороне император сначала выезжает на охоту. Один персонаж (без головы) держит

лошадь под уздцы, другой ведет на поводке собаку. Следующая сцена — жертвоприношение лесному богу Сильвану (Пану). Дальше — плохо сохранившийся медальон с охотой на медведя. За ним — жертвоприношение Диане, богине-охотнице.

На северной стороне первой идет динамичная сцена охоты на кабана. За ней — медальон с самой спокойной и гармоничной композицией, жертвоприношением Аполлону. Потом — сцена охоты на льва. Это единственный из медальонов, где переделке подверглась не только голова императора — как можно увидеть, на всех остальных персонажи стоят на ровной и ничем не украшенной черте, а здесь — прямо на льве. Лев приделан в константиновские времена. Но хорошо видны лица из адриановского окружения: в центре на заднем плане — Антонин Пий, справа, с лошадью, — Антиной. На крайнем правом изображении все они приносят жертву Геркулесу.

На верхнем ярусе с обеих сторон располагаются восемь рельефов с изображением германских кампаний Марка Аврелия. Возможно, они взяты с двух не сохранившихся триумфальных арок, которые любитель гладиаторских развлечений император Коммод воздвиг в честь отца. На южной стороне к императору сначала подводят неприятельского вождя, потом остальных пленников. На следующем изображении император обращается к армии с речью, призванной поднять боевой дух, а затем в военной же обстановке совершается торжественная процессия для принесения в жертву свиньи, овцы и быка.

На северной стороне император сначала торжественно прибывает в город, потом, наоборот, торжественно отправляется воевать. На последних двух рельефах изображена процедура раздачи денег народу и — еще раз — сдача неприятельского вождя. Как и в случае с адриановскими рельефами, император везде усилиями резца превращен в Константина.

Длинный, идущий вдоль всей арки рельеф константиновских времен начинается на западной стороне — войско выступает в поход. Продолжение

(на южной стороне) — осада города, скорее всего Вероны. Правее изображено переломное событие в жизни Константина, битва у Мульвиева моста, — враги не выдерживают натиска победоносной армии и тонут в реке, трубачи побежденных трубят сигнал к отступлению. На восточном ребре арки армия Константина с триумфом вступает в Рим. На северной стороне мы видим императора за мирными заботами — он обращается к народу с ростральных трибун, а потом раздает деньги (на этих двух рельефах голова императора отколота). На боковых сторонах арки над рельефным фризом есть еще два медальона того же времени, изображающие солнце и луну.

После портретного реализма и изысканной композиции ранних рельефов скульптурный рассказ про победы и деяния Константина кажется примитивным — резьба плоская, пропорции не соблюдены, индивидуальных черт не видно, лошади размером с небольшую собаку, все сцены растянуты по плоскости без намека на глубину и перспективу. Исследователи отмечают, что Арка Константина — это монумент, на котором античность перетекает в средневековье.

Особого блеска достигли рельефы, украшающие мемориальные колонны императоров Антонина Пия, Марка Аврелия, Траяна. 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. Вершину венчает дорическая капитель, на которой первоначально была расположена статуя бронзового орла с распростертыми крыльями, затем бронзовая статуя императора, в средние века она была заменена бронзовой фигурой апостола святого Петра.

Монумент прославляет военные победы над племенами даков (Придунайская обл.). От пьедестала до капители колонна облицована плитами мрамора с выбитыми лентообразными спиралевидными

рельефами. Они с исторической последовательностью, протоколно точно рассказывают обо всех подробностях походов, 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. 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.

Многие рельефные изображения отличаются сильной экспрессией, большим эмоциональным напряжением. Такова исполненная трагической патетики сцена битвы между римлянами и варварами на саркофаге Людовизи. 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.

Крышка саркофага, разбитая в 1945 году в Майнце, изображает детей варваров, передаваемых римлянам предположительно их отцами. Центральной фигурой на лицевой панели является конный римский военачальник, возможно, представляющий покойного. Его лицо спокойно, а жест, который сложно интерпретировать, может означать прощание. Х-образный знак на его лбу интерпретируют как крест, получаемый обращёнными на мистериях Митры как знак расположения бога Митры, популярного среди римских солдат. Мужество (*virtus*), демонстрируемое всадником, может означать прижизненную доблесть на поле боя, однако вместе со знаком указывает на победу над смертью. Центральную фигуру некоторые специалисты отождествляют с Гостилианом, сыном императора Деция, чьё самостоятельное непродолжительное правление началось в 251 году после гибели отца и старшего брата в битве при Абритте с готами.

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

Самостоятельная работа в ходе изучения дисциплины «Античная пластика» предполагает изучение памятников художественной культуры, предусмотренных в рамках основных разделов дисциплины, и подготовку докладов с презентацией. Проверка выполнения заданий осуществляется на практических занятиях.

2.1 Задания к викторинам

Греция

1. Коры
2. Куросы
3. Мирон. Дискобол
4. Поликлет. Дорифор
5. Фидий. Афина Парфенос
6. Фидий. Афина Промехос
7. Фидий. Статуя Зевса в Олимпии
8. Скопас. Вакханка
9. Пракситель. Гермес с младенцем Дионисом
10. Пракситель. Афродита Книдская
11. Лисипп. Апоксиомен
12. Леохар. Аполлон Бельведерский.
13. Боеф. Мальчик с гусем
14. Агесандр. Венера Милосская
15. Агесандр, Полидор, Афинодор. Гибель Лаокоона с сыновьями
16. Ника Самофракийская
17. Эпигон. Галл, убивающий себя и свою жену
18. Харес. Колосс Родосский
19. Всадник с мыса Артемисион
20. Фарнезский бык

21. Храм Зевса. Кентавромахия
22. Скульптура Парфенона. Лето, Афродита и Диона
23. Парфенон. Северный фриз. Всадники
24. Парфенон. Южный фриз. Жрецы с быками
25. Алтарь Зевса. Битва Афины с Алкионеем

Этрурия

1. Капитолийская волчица
2. Бюст Брута
3. Статуя оратора (Авл Метелл)
4. Крылатые кони. Фронтон храма Ара делла Регина
5. Вулка. Статуя Аполлона из Вей.
6. Крышка саркофага этрусской женщины
7. Урна-шлем
8. Урна-дом
9. Канопа из Кьюзи
10. Супруги из Цере. Крышка саркофага
11. Молодой этруск. Крышка урны-саркофага
12. Селен. Антефикс
13. Бальзамарий в виде обезьянки
14. Урна в виде сидящего мужчины

Рим

1. Статуя Октавиана Августа из Примы Порты
2. Портрет знатной римлянки
3. Портрет императора Веспасиана
4. Бронзовый бюст Цецилия Юкунда
5. Портрет императора Каракаллы.
6. Сириянка
7. Портрет старого римлянина

8. Портрет полководца Помпея
9. Скульптура-тогатус
10. Статуя Германика
11. Портрет знатной римлянки
12. Портрет императора Вителлия
13. Портрет Адриана в образе Ареса
14. Портрет Антиноя - Диониса
15. Портрет Коммода в образе Геркулеса
16. Портрет Филиппа Аравитянина
17. Статуя императора Константина
18. Рельеф саркофага Людовизи
19. Рельеф арки Тита
20. Рельеф Алтаря Мира. Торжественное шествие

2.2 Темы докладов с презентацией

Греция

1. Мирон. Дискобол, Афина и Марсий
2. Поликлет. Дорифор, Раненая амазонка, Диадумен
3. Фидий. Афина Парфенос, Афина Промехос
4. Фидий. Зевс, Афина Лемния
5. Скопас. Голова раненого воина, Вакханка
6. Пракситель. Гермес с младенцем Дионисом, Афродита Книдская
7. Леохар. Апполон Бельведерский, Диана Версальская, Ганимед и орел
8. Лисипп. Апоксиомен, Отдыхающий Геракл
9. Скульптура эллинизма. Венера Милосская, Лаокоон
10. Скульптура эллинизма. Ника Самофракийская, дары царя Аттала
11. Скульптура эллинизма. Алтарь Зевса.
12. Храмовая скульптура. Фриз Парфенона

13. Храмовая скульптура. Храм Зевса в Олимпии

14. Скульптура Эгеиды

Рим

1. Погребальная скульптура Этрурии

2. Посвятительная скульптура Этрурии

3. Декоративная скульптура Этрурии

4. Скульптура раннего республиканского периода. Веризм. Эллинизирующее направление

5. Классицизм Августа. Придворный официальный портрет

6. Классицизм Адриана

7. Беспощадный реализм римского скульптурного портрета (2-я пол. I в. н.э.)

8. Римский психологический портрет

9. Портрет эпохи императора Септимия Севера и его непосредственных преемников

10. Портрет эпохи солдатских императоров

11. Портрет эпохи Константина

12. Римский исторический рельеф. Триумфальные арки

13. Римский исторический рельеф. Триумфальные колонны

14. Римский исторический рельеф. Саркофаги

III. Методические указания по выполнению заданий

Доклад с презентацией

Самостоятельная работа по разделам «Скульптура Древней Греции», «Скульптура Этрурии» и «Римская скульптура» предусматривает подготовку докладов с презентацией.

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 8 до 10 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 скульптурной пластики (3,4)	4, 5	По необходимости, но не менее чем 1 слайд на 1 произведение
Заключение (основные выводы)	1	1-3

Контроль самостоятельной работы

Выступления студентов с докладами-презентациями (в Power Point) заслушиваются на семинарских 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.

Критерии оценки докладов с презентацией:

- Уровень (полнота) раскрытия поставленной проблемы.
- Анализ и систематизация художественного материала.
- Грамотный подбор визуального материала, соответствие его тексту доклада.
- Логичность изложения материала доклада.
- Содержательность и четкость ответов на вопросы.

IV. Основная и дополнительная литература, интернет-ресурсы

Книги, учебники

1. Бритова Н.Н., Лосева Н.М., Сидорова Н.А. Римский скульптурный портрет. - М.: Искусство, 1975. – 224 с.
2. Вальдгауер О. Ф. Этюды по истории античного портрета. Римская портретная скульптура III века н. э. // Искусство: Живопись, скульптура, архитектура, графика. Часть 1: Древний мир, средние века, эпоха Возрождения.- М., 1938. С. 110—114
3. Вошинина А. И. Римский портрет. Коллекция Государственного Эрмитажа. — Л.: Аврора, 1974.
4. Всеобщая история искусств. В 6 т. /Под ред. А. Чегодаева. Всеобщая история искусств. Т. 1. - М., 1956; т.5. - М., 1964; т. 6. - М., 1965.
5. Гнедич П.П. История искусств с древнейших времен.- М.: ООО Изд. дом Летопись. М., 2004.- 479 с.
6. Демченко А.И. Мировая художественная культура как системное целое: учебное пособие. - М.: Высшая школа, 2010.- 525 с.
7. Искусство: Живопись, скульптура, архитектура, графика. Книга для учителя. Часть 1: Древний мир, Средние века, эпоха Возрождения /сост. Алпатов М.В., Ростовцев Н.Н. - М.: Просвещение, 1987.-288 с
8. Ильина, Т.В. История искусства Западной Европы от Античности до наших дней: учеб. для бакалавров / Т. В. Ильина ; С.Пб. гос. ун-т. 5-е изд., доп. и перераб. - М.: Юрайт, 2011.- 435 с. : ил., цв.
9. История культуры Древней Греции и Рима: пер. с пол. – М.: Высш. школа., 1990. – 351 с.
10. Соколов Г. И. Римский скульптурный портрет III века. - М.: Искусство 1983.- 156 с.
11. Соколов Г.И. Искусство Древнего Рима: Архитектура. Скульптура. Живопись. Прикладное искусство: Кн. для учащихся. - М.: Просвещение, 1996.- 224 с.: ил.

12. Хафнер Г. Выдающиеся портреты античности. 337 портретов в слове и образе /Пер. с нем.; пред. и ред. док. ист. наук Г. Б. Федорова. - М.: Прогресс, 1984. - 315 с.

13. 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.

14. Чубова А.П. Искусство Европы 1-3 веков. Очерки теории и истории изобразительных искусств. - М., 1970.- 280 с.

15. Федорова Е. В. Императорский Рим в лицах.- Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. - 352 с. (Серия «Исторические силуэты»)

Интернет-ресурсы

16. Андреев А. А. Памятники древнего Рима [Электронный ресурс] / А.А. Андреев. М.: Лань, 2013. Режим доступа: &FT_PREFIX=K%3D&Z21ID=1957t7b7c5bnen3n5y1l7g433&S21STN=1&S21REF=3&S21CNR=20

17. Борзова Е.П. История мировой культуры. 2-е изд.- СПб: Лань, 2002. Режим доступа: <http://www.twirpx.com/file/224891/>.

18. 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

19. Колпинский, Ю. Д. Великое наследие античной Эллады и его значение для современности. Проза.ру [Электронные ресурсы].Режим доступа: <http://www.proza.ru/2012/07/02/778>

20. Энциклопедия для детей. Том 7. Искусство. Ч.1. Архитектура, изобразительное и декоративно-прикладное искусство с древнейших времен до эпохи Возрождения. 2-е изд., испр. Режим доступа: <http://www.twirpx.com/file/538512/knigka.info>2012/01/27/iskusstvo...dlja-detejj..html>

Учебное пособие

ИЩЕНКО ВАЛЕНТИНА АЛЕКСЕЕВНА

АНТИЧНАЯ ПЛАСТИКА

Издается в авторской редакции