

Сидорова Н.А., Бритова Н.Н., Лосева Н.М.

Римский скульптурный портрет
Очерки

Москва
«Книга по Требованию»

УДК 7
ББК 85
С34

С34 **Сидорова Н.А.**
Римский скульптурный портрет: Очерки / Сидорова Н.А., Бритова Н.Н., Лосева Н.М. – М.: Книга по Требованию, 2013. – 384 с.

ISBN 978-5-458-31561-6

Из всего богатейшего художественного наследия Древнего Рима скульптурному портрету принадлежит едва ли не первое место. Его развитию от суровых, лаконичных образов к более психологическим, от изысканных к пышно нарочитым, а затем канонически отвлеченным - посвящен этот сборник. Глубоко и интересно раскрывают авторы специфику пластического языка древних скульпторов, стилистические особенности каждого периода. Данная книга познакомит читателей с богатым наследием римского скульптурного портрета. Книга содержит множество иллюстраций.

ISBN 978-5-458-31561-6

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2013
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2013

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первозданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

известных исторических лиц. Таковы серии работ Ф. Поульсена¹, Х. Хейнце², публиковавшиеся из года в год в специальных журналах, книги Веста, Вегнера³, Гросса и другие работы. Важные сведения о конкретных памятниках даны в каталогах различных музеев — Феличе Май (Национальный музей Терм в Риме), В. Поульсеном (Нью-Карлсбергская глиптотека в Копенгагене)⁴ и другими. Особое внимание исследователей привлекает раннеримский портрет периода его становления. Из трудов, ему посвященных, следует упомянуть книги О. Фесберга и Б. Швейцера⁵. Однако нужно сказать, что, хотя вопросы иконографии и атрибуции портретов достаточно полно разработаны зарубежными учеными, капитального исследования, написанного на уровне современных знаний и охватывающего историю всего римского портрета в целом, в западной литературе пока нет. Правда, в некоторых работах [с.7] публикационного характера, как, например, в упомянутом выше каталоге Нью-Карлсбергской глиптотеки В. Поульсена, даны краткие обзоры современного состояния науки об античном портрете.

Известным ее итогом является статья Б. Бандинелли в «Итальянской энциклопедии»⁶, посвященная античному портрету. Можно упомянуть также работу Е. Бушора, посвященную портрету, где он рассматривает ряд вопросов, связанных с римским скульптурным портретом⁷. Работы Бандинелли и Бушора являются образцами уровня, достигнутого западноевропейскими исследователями античного портрета.

Советское антиковедение не уделяло вопросам римского портрета большого внимания. За исключением ряда статей публикационного характера, лишь в трудах крупнейшего исследователя античного искусства О. Ф. Вальдгауэра разрабатывались эти проблемы. Он начал свои исследования в данной области со статьи о портретах Александра Македонского; позднее им была написана книга, посвященная римскому портрету в собрании Эрмитажа⁸. Эта небольшая, но ценная работа не утратила своего значения до наших дней. В «Этюдах по истории античного

портрета»⁹ Вальдгауэр подробно рассматривает проблемы греческого портрета. К сожалению, ему не удалось довести до конца задуманную им работу; римскому портрету, который он предполагал исследовать столь же подробно, как греческий, уделено в его книге лишь несколько статей. Кроме трудов Вальдгауэра, в советской литературе нет сколько-нибудь значительных работ по этому вопросу.

При изучении истории римского портрета возникают определенные трудности, связанные с его исторической судьбой. После падения Римской империи, в долгие столетия средневековья, произведения античной живописи и скульптуры подвергались безжалостному уничтожению. Лишь единичные памятники продолжали стоять на площадях и улицах Рима; среди них особым почитанием пользовалась конная статуя Марка Аврелия, которую считали изображением императора Константина, объявившего в начале IV века до н.э. христианство государственной религией Римской империи. Очевидно, именно это обстоятельство и предохранило замечательную скульптуру от уничтожения.

С эпохи Возрождения начинается новая жизнь античных памятников. Интерес к греческому и римскому искусству не мог не коснуться скульптурного портрета — наиболее непосредственного изображения человека античной эпохи, в которой люди нового времени видели свой идеал. Вновь найденные среди руин античных городов произведения, хранившиеся сначала в частных коллекциях, а затем в больших музейных собраниях, оказали несомненное воздействие на творчество крупнейших мастеров Возрождения. С этой эпохи распространяется практика копирования античных подлинников. Многочисленные копии, изготовленные в XVII и XVIII веках, украшали дворцы королей и вельмож. Высокая ценность произведений античного искусства привела к появлению большого числа подделок, то есть новых произведений, подражающих античным, но не воспроизводящих точно какой-то определенный античный оригинал. Особенно охотно подделывались римские портреты.

[с.8] Наиболее широко распространилось «искусство» подделок в Италии, где оно процветало вплоть до XX века. Эти подделки иногда делались так удачно, что многие принимались за античные подлинники, занимали почетное место в собраниях музеев и получили широкую известность как лучшие образцы античного портрета. Благодаря внимательному изучению музейных собраний, а также находкам некоторых архивных документов удалось установить подлинное происхождение этих произведений. В качестве примера назовем голову Юлия Цезаря в Британском музее, долгое время считавшуюся лучшим портретом прославленного римского полководца и государственного деятеля и оказавшуюся в действительности работой конца XVIII века.

Копии и подделки античных портретов ярко демонстрируют отношение к античности в те эпохи, когда они создавались. Так, в XVII веке, в эпоху барокко, особой популярностью пользовались пышные портреты римских императоров времени расцвета Империи. Было сделано множество поддельных портретов наиболее известных императоров, причем для их изготовления охотно использовались цветные камни. В период классицизма, напротив, излюбленными стали строгие образы раннеримской Империи, высоко ценились многочисленные портреты Августа. Тогда был создан известный ватиканский портрет молодого Августа, многочисленные реплики которого имеются в ряде музеев. В конце XIX — начале XX века изготовление подделок распространилось на все области античного искусства.

Наряду с созданием новых произведений, имитирующих античные подлинники, уже в эпоху Возрождения распространился обычай реставрировать древние скульптуры, найденные в поврежденном состоянии. Дополнение античных памятников, сделанное даже хорошими мастерами, искажало их. Именно поэтому в настоящее время не принято делать полную реставрацию вновь найденных вещей, а в некоторых музеях, как, например, в

Нью-Карлсбергской глиптотеке в Копенгагене, удаляются даже ранее дополненные части скульптур.

Реставрации и подделки внесли большую путаницу в изучение античного портрета. В настоящее время в крупнейших музеях мира ведется работа по отделению подлинных произведений от позднейших подделок. Как уже было сказано, многие узловые памятники, на которых еще недавно основывалась характеристика целых эпох античного портрета, теперь признаны неантичными, в результате чего изменились общепринятые точки зрения. Существенно и то, что, как установлено современными учеными, многие портреты, греческие и римские, дошли до нас не в оригиналах, а в копиях, сделанных еще в античное, но более позднее время, главным образом в период Римской империи. При этом копии, достаточно точно воспроизводящие оригиналы, приобрели черты той эпохи, в которую они были сделаны, что затрудняет их точное толкование. Большая, кропотливая работа по определению копий античного времени и выявлению подделок еще далеко не завершена.

Существует целый ряд других не решенных окончательно проблем, связанных с изучением римского портрета. К их числу относится, [с.9] например, проблема восприятия самими римлянами их изображений. Далеки от разрешения вопросы о природе реализма в искусстве Греции и Рима. Незавершенность терминологии, применяемой к различным периодам римского портрета, также затрудняет его изучение. Недостаточно исследовано искусство римских провинций, в частности европейских, что не позволяет в настоящий момент воссоздать полностью эволюцию провинциального портрета.

В настоящей работе авторы не ставят своей целью решение перечисленных проблем и многих других вопросов, возникающих при изучении античного портрета. Их задача скромнее: познакомить читателя с историей развития римского скульптурного портрета в том виде, в каком она

представляется в настоящее время, с учетом новейших исследований в этой области.

Ввиду того что предшествовавший римскому скульптурному портрету на территории древней Италии этрусский портрет мало знаком советскому читателю, авторы сочли необходимым поместить в своих «Очерках» небольшую главу, посвященную его истории. В то же время проблемы греческого и эллинистического портрета, сыгравшего столь значительную роль в формировании римского портрета, являются слишком обширными и сложными для рассмотрения их в кратком вступлении; они, несомненно, заслуживают специального исследования.

Предлагаемые вниманию читателей «Очерки по истории римского скульптурного портрета» написаны коллективом авторов — старших научных сотрудников отдела Античного искусства Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. Главы IV и VII принадлежат перу кандидата исторических наук, ныне покойной Н. Н. Бритовой, главы III и VI написаны кандидатом исторических наук Н. М. Лосевой, главы I, II, V и VIII — кандидатом искусствоведения Н. А. Сидоровой.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Основные статьи Ф. Поульсена опубликованы в сборнике “Probleme der römischen Ikonographie”, Kopenhagen, 1937.

2. Н. von Helntze, Studien zu den Porträts des 3. Jahrhunderts n. Chr. Статьи опубликованы в “Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung”, 1955, LXII, 1956, LXIII, 1957, LXIV, 1959, LXVI.

3. R. West, Römische Portratplastik, Bd 1, München, 1933; Bd II, München, 1941. M. Wegner, Die Herrscherbildnisse in Antoninischer Zeit, Berlin, 1939; его же Hadrian, Plotina, Marciana, Matidia, Sabina, Berlin, 1956.

4. V. Poulsen, Les portraits romains vol. 1, Republique et dynastie Julienne Copenhagen, 1962.

5. O. Vessberg, Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik, Lund und Leipzig, 1941. B. Schweitzer, Die Bildniskunst der römischen Republik, Leipzig, 1948.

6. R. B. Bandnelli, Il Ritratto nella Antiquita. — “Enticlopedia Italiana”, vol. VI. Roma, 1965, pp. 695—738.

Наиболее ранней стадией портрета автор считает портрет символический, в котором полностью отсутствуют индивидуальные черты изображенного. Таковы портреты эпохи греческой архаики. Следующая ступень, по мнению Бандинелли, портрет типологический, в котором преобладает общая характеристика, выделяются черты, свойственные данному типу людей — стратег, философ, поэт и т. д. (портреты классического периода). Зрелой стадией античного портрета Бандинелли считает портрет физиономический, который передает индивидуальные особенности лица человека. Именно таков портрет римский. Физиономический портрет является основой всего западноевропейского портрета. Концепция Бандинелли в целом представляется убедительной, хотя терминология, применяемая автором, не всегда удачна.

7. E. Buschor, Das Porträt, Bildniswege und Bildnisstufen in fünf Jahrtausend, München, 1960.

По мнению Бушора, римский портрет не передает тонких настроений греческого портрета, но стремится прежде всего к передаче внешнего сходства. Бушор называет его зеркальным портретом. Большое внимание он уделяет позднеантичному портрету, отмечая его основные черты — духовность, переход к бестелесности, — которые находят свое продолжение в портрете средневековья.

8. О. Ф. Вальдгауэр, Портреты Александра Великого. — «Записки классического отдела Русского археологического общества», СПб., 1907; его же «Римская портретная скульптура в Эрмитаже», Л., 1923. 9. О. Ф. Вальдгауэр, Этюды по истории античного портрета, [ч. I]. — «Ежегодник Российского института истории искусств», т. I, вып. 1, 1921; [ч. II] — 1938.

ГЛАВА I

ЭТРУССКИЙ ПОРТРЕТ

[с.10] В середине 1-го тысячелетия до н.э. этруски были наиболее высоко развитым народом центральной и северной Италии. Они появились на ее территории в начале 1-го тысячелетия. Вопрос об их происхождении до сих пор остается не решенным; наиболее правдоподобно, что они пришли с востока, из Малой Азии. К VI веку до н.э. этруски образовали союз двенадцати городов и усилились настолько, что подчинили своей власти окрестные племена, в том числе на короткое время и Рим; последние римские цари были этрусками. Но и после изгнания этрусков, когда ставший республикой Рим начал осуществлять завоевательную политику, постепенно подчиняя себе племена центральной Италии — Лациума и Кампании, Этрурия сохранила господствующее положение в культурном отношении. Античные авторы сообщают, что древнейшие произведения искусства Рима, такие, как знаменитая Капитолийская волчица, были созданы этрускими скульпторами, а первые римские храмы были построены этрускими архитекторами. Еще в конце VI века до н. э. в Риме работали этрусский скульптор Вулка, изготовивший статую Юпитера для Капитолийского храма, и другие скульпторы. Этрусское искусство достигло своего наивысшего расцвета в VI—III веках до н.э. Даже после покорения Этрурии в III веке Римом сохраняется ее культурное и художественное преобладание на всей территории центральной Италии. Упадок этрусского искусства начинается во II веке до н.э., и только в I веке до н.э. оно полностью теряет специфические черты, растворяясь в выступающем на первое место искусстве Рима. Но до этого времени творчество этрусков определяло художественное лицо древней Италии, и итальянский скульптурный портрет вплоть до II века до н.э. был, по существу, портретом этруским.

Проблема происхождения скульптурного портрета Этрурии тесно связана с религиозными воззрениями древних этрусков. Религия этого

загадочного народа древней Италии, как и его происхождение, история и культура в целом, известна еще недостаточно. О том, что в религии этрусков культ мертвых играл чрезвычайно большую роль, свидетельствуют роскошные гробницы, снабженные богатыми погребальными дарами. Важное место в культе мертвых, несомненно, занимала идея [с.11] сохранения внешнего облика умершего, может быть, как залога его потустороннего бессмертия (по аналогии с религией Древнего Египта). У этрусков уже в раннее время вместилище праха умершего — урна, хранившая пепел сожженного тела, снабжалась изображением человеческого лица. Много подобных урн найдено на некрополе одного из крупных центров Этрурии — Кьюзи. Древнейшие урны из Кьюзи имеют форму сосуда, закрытого круглой крышкой. Они изготовлялись из бронзы и глины. Уже в VIII—VII веках до н.э. крышки украшались масками, схематично и примитивно передающими человеческое лицо. Незначительное число таких бронзовых масок сохранилось до наших дней — примером их служит маска из Кьюзи первой половины VII века до н.э.

Бронзовые маски прикреплялись к урнам с помощью специальных отверстий. Глиняные урны имитировали этот обычай: так, крышка урны из Кьюзи, датирующаяся около 600 года до н.э., украшена рельефной глиняной маской. Урны с масками

илл. 1 существовали недолго, уже в VII веке их сменяют канопы — урны, крышки которых исполнены в виде человеческой головы. Сами канопы воспринимаются как тела умерших. Ручки сосуда нередко имеют форму рук. Главное внимание уделено лицу. Этим головам нельзя отказать в большой выразительности, несмотря на лаконизм

илл. 2 и обобщенность изображения.

илл. 3 Характерно, что у подавляющего большинства глиняных голов VI века до н.э. подчеркнуто живые, глядящие широко открытыми глазами лица, как, например, на урне из Четоны, хранящейся в Археологическом музее во Флоренции. Лишь один раз, на урне второй половины VII века до н.э. из Солайи, мы видим действительно мертвое лицо, с плотно сомкнутыми глазами. Обычно же большие глаза с вырезанными зрачками оживляют эти крепкие, округлые или угловатые головы, прямо сидящие на слегка расширяющейся книзу шее. Крупные, грубоватые черты лица, большой нос, плотно сжатый рот с узкими губами хорошо сочетаются с жесткими волосами, переданными прямыми линиями, прочерченными в глине.

Хорошими образцами таких голов являются крышка канопы из Кьюзи начала VI века до н. э. или крышка того же времени в Государственном Эрмитаже. Головы каноп похожи друг на друга и дают представление о сильных, сдержанных и суровых создателях
илл. 4 этих изображений. Они, конечно, не могут считаться портретами в нашем смысле слова, но в них есть явное стремление к конкретности изображения и полное отсутствие идеализации.

Начиная с VI века до н. э. в Этрурии широко распространяются каменные и терракотовые саркофаги и урны — пеплохранилища, на крышках которых изображаются возлежащие усопшие.

Одним из наиболее ранних является саркофаг супружеской четы из Черветри (Рим, вилла Джулия): он датируется второй половиной VI века до н.э. Супруги изображены возлежащими в позе пирующих на крышке саркофага — сюжет, широко
илл. 6 распространенный в этруском искусстве. Несомненно, на эту скульптуру оказало большое влияние греческое архаическое искусство. Но этруские скульптуры отличаются более свободными и живыми жестами и позами. Головы и лица возлежащей на ложе супружеской [с.12] четы исполнены гораздо тщательнее, чем их тела. Намечается интерес

к человеческому лицу, характерный для этрусского искусства, который в результате приводит к созданию портрета.

В начале IV века до н.э. наряду с идеализированными, созданными под влиянием греческого искусства произведениями в погребальной скульптуре этрусков появляются индивидуализированные изображения умершего. Примером может служить саркофаг из Кьюзи (Лувр); на его крышке представлен илл. 5 пирующий в окружении гениев смерти умерший с характерным удлинённым лицом, близко посаженными глазами и резкими складками по сторонам рта.

Однако для проблемы развития этрусского скульптурного портрета многочисленные погребальные памятники интересны меньше, чем немногие дошедшие до нас образцы монументальной скульптуры.

Один из первых этрусских скульптурных портретов — бронзовая голова мальчика (Флоренция, Археологический музей). Совершенство ее является доказательством существования каких-то более ранних несохранившихся памятников.

В правильном лице мальчика с широко открытыми глазами, спокойно смотрящими вдаль, сильны черты обобщенности, отражающей воздействие греческого искусства позднеклассического времени. Но передача волос, падающих илл. 12 длинными прядями на лоб, кубическое построение головы — чисто местные, этрусские особенности, восходящие к головам древних каноп. В асимметричном положении глаз и ушей, в легкой кривизне рта заметно стремление передать индивидуальные черты. В этом прекрасном произведении этрусского искусства отсутствует протоколно точная передача деталей, но своеобразное сочетание детской наивности и ранней серьезности передано очень убедительно. Ввиду близости к искусству поздней классики и по аналогии с другими этрусскими произведениями