

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ  
«БРЕСТСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

КАФЕДРА АРХИТЕКТУРЫ

# **МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ**

К ЗАДАНИЮ

**«СВЕТОТЕНЕВОЙ РИСУНОК АНТИЧНОЙ  
ГИПСОВОЙ ГОЛОВЫ АНТИНОЯ»**

*ДЛЯ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОСТИ*

**69 01 01 «АРХИТЕКТУРА»**

*и 69 01 0 2 01 «АРХИТЕКТУРНЫЙ ДИЗАЙН»*

II КУРСА

УДК 741.02(07)

Данные методические указания разработаны как пособие студентам к программе по рисунку архитектурной специальности. В работе разъясняются основы метода ведения рисунка на примерах постановки и выполнения учебных заданий, изложены основные теоретические и практические советы, рекомендации, связанные с рисованием гипсовой головы Антиноя.

Указания содержат исторические сведения, практические рекомендации по построению, рисунку объемной формы тоном, а также схему последовательного поэтапного рисунка гипсовой головы Антиноя.

Теоретически сформировать и обосновать основные закономерности, правила, технические приемы рисунка, усвоить правила компоновки, расширить свой художественный кругозор, грамотно выразить свои творческие замыслы – цель методических указаний.

Составители: В. Е. Ковальчук, старший преподаватель, член Союза художников РБ  
В. Л. Макарук, старший преподаватель

Рецензент: Н. П. Кузьмич – заслуженный деятель искусств РБ, председатель  
Брестской областной организации Союза художников РБ

## СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ .....	4
ИЗ ИСТОРИИ .....	5
1 Республиканский период .....	5
2 Имперский период.....	10
3 Римское портретное искусство (I в. до н. э. – IV в.) .....	19
СТАДИИ РИСОВАНИЯ ГИПСОВОЙ ГОЛОВЫ АНТИНОЯ. 1 СТАДИЯ.....	27
2 СТАДИЯ. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ХАРАКТЕРА ФОРМЫ ГОЛОВЫ, ПРОПОРЦИЙ И НАКЛОНА ГОЛОВЫ.....	28
3 КОНСТРУКТИВНОЕ ПОСТРОЕНИЕ ФОРМЫ ГОЛОВЫ. ПЛАСТИЧЕСКАЯ МОДЕЛИРОВКА .....	29
4 СТАДИЯ. ТОНАЛЬНАЯ ПРОРАБОТКА ФОРМЫ.....	30
5 СТАДИЯ. СРАВНЕНИЕ И ОБОБЩЕНИЕ ВСЕГО ИЗОБРАЖЕНИЯ. ПОДЧИНЕНИЕ ДЕТАЛЕЙ ЦЕЛОМУ .....	31
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ .....	32

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Архитектура, или зодчество – искусство строить здания и их комплексы, предназначенные для повседневных запросов частной, общественной жизни и деятельности людей. Любое здание включает в себе жизненно необходимое пространственное ядро – интерьер. Его характер, выраженный во внешней форме, предопределен назначением, условиями жизни, потребностью в удобстве, в просторе и свободе движения. Связанная в своем развитии с постоянно меняющимися материальными потребностями человека, с развитием науки и техники, архитектура является одной из форм материальной культуры.

Вместе с тем архитектура – один из видов искусства. В художественных образах архитектуры отражаются и строй общественной жизни, и уровень духовного развития общества, и его эстетические идеалы. Архитектурный замысел, его целесообразность раскрываются в организации пространств интерьера, в группировке архитектурных масс, в пропорциональных отношениях частей и целого, в ритмическом строе. Соотношение интерьера и объема характеризует своеобразие художественного языка архитектуры.

Большое значение имеет художественное оформление наружного вида здания. Как ни один другой вид искусства, архитектура постоянно воздействует своими художественными и монументальными формами на сознание массы людей. Она открывает своеобразие окружающей природы. Города, подобно людям, имеют неповторимое лицо, характер, жизнь, историю. Они повествуют о современной жизни, об истории ушедших поколений.

Многообразие общественных потребностей человека рождает разнообразие типов архитектуры: жилой, общественно-гражданской, промышленной. Градостроительство учитывает характер местности, экономики, условия транспорта, размещение населения. В периоды художественного подъема архитектура гармонически развивается в содружестве с другими видами искусства. Скульптура, живопись, декоративное искусство воплощают в конкретных образах идеи, заложенные в сооружении. И архитектура и изобразительное искусство обогащают друг друга в этом синтезе.

Античная скульптура, родившаяся как результат широкого обобщения наблюдений живой природы, служит незаменимым образом, на котором легче всего объяснить основные закономерности построения формы. Пропорции античных скульптур близки данным анатомии. На гипсовой модели, благодаря ее неподвижности, легче объяснить общие принципы рисунка головы человека, ее пропорции и пространственно-перспективное построение. Знакомство с трактовкой формы головы и ее отдельных частей на антиках помогает понять конструкцию живой модели и ее частей.

Все разновидности технических приемов рисунка, дошедшие до нашего времени, в основном сложились еще в эпоху Возрождения в Италии. Уже тогда применялись в рисунке бистр, тушь, разноцветные чернила, акварель, белила; из сухих материалов – свинцовые, серебряные и другие металлические штифты, итальянский карандаш, сангина, уголь, мел, пастель; из инструментов – кисть, перо гусиное и тростниковое и, наконец, бумаги самых разнообразных цветов, белые, тонированные и грунтованные. Все это привело к исключительному богатству технических и художественных приемов рисунка.

Техника рисунка, сложившаяся в эпоху Возрождения, оказала сильнейшее влияние на последующие поколения художников, став основой для многих художественных школ, которые, используя по сути дела те же материалы, выработали свои технические и художественные приемы.

Русская школа XVIII и XIX века также внесла много нового в технику рисунка.

Во всех академиях художеств, вплоть до XX века, придавалось очень большое значение рисункам, выполнявшимся учащимися со слепков, сделанных как с античных скульптур, так и с произведений мастеров Возрождения.

Изучение головы обычно начинают с гипсовых слепков с голов классических статуй. Лучшими образцами для этих постановок многолетней практикой признаны гипсовые головы Геракла (IV в. до н. э.), Аполлона Бельведерского (IV в. до н. э.), Лаокоона (II в. н. э.), Люция Вера (II в. н. э.), Давида – работы Микеланджело, Афродиты, Антиноя.

Высокий уровень, который мы находим в русском искусстве в области рисунка, в большой мере обязан серьезной постановке этой дисциплины в Академии художеств в XVII и XIX веках. В программе старой Академии рисунок с гипсов был существенной составной частью обучения.

Античная скульптура создавалась на основе строгого соблюдения канонических норм, которые явились результатом обобщения наблюдения природы.

Эти каноны устанавливались путем выявления среднего арифметического. Благодаря этому пропорции античных скульптур близки к данным анатомии.

Если во времена классицизма антики служили идеалом, по которым стремились исправлять «несовершенную» природу, то в реалистических школах XIX века слепки превратились в прекрасные и незаменимые учебные пособия по рисунку.

Благодаря однотонности и неподвижности гипсовая модель дает возможность изучать форму с такой точностью, которая трудна учащимся при исполнении рисунка с живой модели. Рисование с гипса помогает овладеть техническими средствами построения объемной формы тоном с помощью светотени, полутонов, рефлексов, бликов. При этом следует обратить внимание учащихся на передачу материала самого гипса и предостеречь их от неоправданной натурной черноты. Работа с гипсовой моделью дает возможность более успешно перейти к следующим постановкам: череп, живая голова в ракурсе.

Путем внимательного изучения и рисования со слепков с античных скульптур студент может значительно расширить свой технический и художественный кругозор, воспитать вкус, сделать технику и приемы своего рисунка более гибкими и совершенными.

## ИЗ ИСТОРИИ

В римском искусстве периода расцвета ведущую роль играла архитектура, памятники которой и теперь, даже в развалинах, покоряют своей мощью. Римляне положили начало новой эпохе мирового зодчества, в которой основное место принадлежало сооружениям общественным, воплотившим идеи могущества государства и рассчитанным на огромные количества людей.

Во всем древнем мире римская архитектура не имеет себе равной по высоте инженерного искусства, многообразию типов сооружений, богатству композиционных форм, масштабу строительства. Римляне ввели инженерные сооружения (акведуки, мосты, дороги, гавани, крепости) как архитектурные объекты в городе, сельском ансамбле и пейзаже.

Красота и мощь римской архитектуры раскрываются в разумной целесообразности, в логике структуры сооружения, художественно точно найденных пропорциях и масштабах, лаконизме архитектурных средств, а не в пышной декоративности. Огромным завоеванием римлян было удовлетворение практических, бытовых и общественных потребностей не только господствующего класса, но и масс городского населения.

История Рима делится на два этапа. Первый – эпоха республики – наступивший в конце VI века до н. э., когда из Рима были изгнаны этрусские цари, и длившийся до середины I века до н. э. Второй этап – императорский – начался правлением Октавиана Августа.

### 1 Республиканский период

Начало древнеримского искусства относится к периоду республики (конец VI – середина I века до н. э.). Оно достигло расцвета в период образования мировой рабовладельческой дер-

жавы, разнородной по этническому и социальному составу, сложной по хозяйственной и общественной организации.

Потребности римского общества породили много типов сооружений: амфитеатры, термы, триумфальные арки, акведуки и др. На римской почве получили новое архитектурное решение дворцы, особняки, виллы, театры, храмы, мосты и надгробные памятники. Рационализм, лежащий в основе римской архитектуры, проявлялся в пространственном размахе, конструктивной логике и целостности гигантских архитектурных комплексов, строгой симметрии и четкости.

С распространением римского владычества на Грецию и эллинистические государства, в Рим проникли утонченность и роскошь эллинистических городов. Приток богатств из завоеванных стран в течение III–I вв. до н. э. изменили нравы римлян, порождая среди господствующих классов расточительство. Ввозились в огромном количестве знаменитые греческие статуи и картины греческих мастеров. Римские храмы, дворцы превратились в своего рода музеи искусства.

Увлечение греческим искусством проявилось, прежде всего, в обращении к ордерной системе. В то время как в греческой архитектуре ордер играл конструктивную роль, в Риме он использовался главным образом в декоративных целях.

Опорные функции в римской архитектуре выполняла обычно стена. Римляне изобрели бетон – важнейший строительный материал, с помощью которого закрепляли сооружаемые постройки. Они открыли новый способ возведения зданий – монолитно-оболочечный взамен стоечно-балочной системы. При стоечно-балочной системе, как ясно из названия, основу конструкции составляют две стойки, на которых лежит горизонтальная балка. Основу монолитно-оболочечной системы составляют две узкие кирпичные стены, между которыми залит битый щебень с бетоном, снаружи они облицовывались мрамором или другими породами камней. Преимущества новой системы строительства видны и сейчас: от многих греческих храмов с их колоннами, на которых лежат перекрытия и фронтоны, осталось по 2–3 колонны, многие же римские здания дожили до наших дней.

Большое место принадлежало арке, опиравшейся на массивные столбы. Колонны не могли нести на себе нагрузку многоэтажных сооружений со сводчатыми и купольными перекрытиями и лишь в аркадах сохраняли конструктивную роль, причем чаще применялись заимствованный у греков пышный коринфский ордер и строгий тосканский, унаследованный от этрусков.

Главное завоевание римлян в строительстве общественных сооружений – создание огромных внутренних пространств, свободных от внутренних опор. Необходимость их перекрытий вызвала развитие мощных сводчатых и купольных конструкций, лишь ограниченно применявшихся на Востоке и в Греции. Римская техника стала широко использоваться в гражданской и культовой архитектуре. Она послужила образцом для развития византийской и европейской архитектуры.

Основной формой перекрытий был цилиндрический свод из бетона и камня. Его боковое давление воспринимала опорная стена, игравшая важную роль в римской архитектуре. Из пересечения двух цилиндрических сводов одинаковой высоты в подножиях свода (пятах) и вершине (где заложен замковый камень) получился крестовый свод. При равенстве пролетов он дает в плане квадрат. Внутренняя поверхность сводов образует в пересечении острые края – ребра, в основании которых сосредоточивается давление свода. Это дало возможность прорезать опорные стены полуциркульными арками, заменить стену отдельными столбами, принимавшими на себя давление арки.

Вытянутые в длину помещения залов-галерей обычно делились на квадраты и перекрывались цепью крестовых сводов, что порождало эффектное расчленение внутреннего пространства. Из равномерно поднимавшегося вверх перекрытия, круглого в плане здания возник купольный свод, образовавший полушарие, покоившееся на цилиндрическом основании. Мно-

гогольные в плане помещения перекрывались сомкнутыми сводами (монастырский свод) или сферическим куполом. В последнем случае купол опирался своим кольцом только на середину боковых стен, а переход от формы окружности к многоугольнику заполнялся вогнутыми сферическими стенами – «парусами».

В республиканский период сложились основные типы римской архитектуры. Суровая простота жизненного уклада в условиях постоянных ожесточенных войн нашла отражение в конструктивной логике монументальных инженерных сооружений. В них раньше всего проявилось своеобразие римского искусства.

Обращают внимание грандиозные сооружения – древние оборонительные стены Рима, возникшего еще в VIII в. до н. э. на трех холмах: Капитолии, Палатине и Квирипале, выложенные из камня (ранняя – VI в. до н. э. и так называемая Сервиева стена – 378-352 гг. до н. э.).

Римские дороги имели важное стратегическое значение, они объединяли различные части страны. Ведущая к Риму Аппиева дорога (VI-III вв. до н. э.) для движения когорт и гонцов была первой из сети дорог, покрывших позже всю Италию. Около долины Ариччи дорога, мощенная толстым слоем бетона, щебня, плитами лавы и туфа, шла из-за рельефа местности по массивной стене (197 м длиной, 11 м высотой), расчлененной в нижней части тремя сквозными арочными пролетами для горных вод.

Постепенно в следующие века Рим становится наиболее богатым водой городом мира. Мощные мосты и акведуки (акведук Аппия Клавдия, 311 г. до н. э., акведук Марция, 144 г. до н. э.), пробегающие десятки километров, заняли видное место в архитектуре города, в облике его живописных окрестностей, входя неотъемлемой частью в пейзаж Римской Кампании.

К древнейшим сводчатым конструкциям относится сточный канал (клоака Максима) в Риме, сохранившийся до наших дней.

Общественная жизнь протекала на рыночной площади. Например, у греков она называлась агорой и обычно, как в Афинах, находилась у подножия акрополя. У римлян это был форум. Здесь происходили все главные городские события: собрания, советы, здесь оглашали важные решения, обучали детей, торговали, она служила ареной политической деятельности, народных собраний, военных триумфов. В архитектурный ансамбль входили храмы, базилики, лавки торговцев, рынки. Площади украшались статуями знаменитых граждан, политических деятелей и были окружены колоннами, портиками.

Древнейший форум в Риме – республиканский форум Романум (VI век до н.э.), к которому сходились все дороги. С его трибун раздавались речи крупнейших римских ораторов, военачальников. В дальнейшем к этому форуму примкнули форум Цезаря, императоров Августа, Весиссиана, Нервы и Траяна. Сейчас от Форума Романум остались лишь фундаменты построек; первоначальный его вид представляет реконструкция.

В последние века республики форум приобрёл законченный архитектурный облик. С одной стороны к нему примыкало внушительное здание государственного архива – Табуларий (от “Табула” – медная табличка с надписью), который стоял на сводчатых подземных этажах. Это был совсем новый тип общественного здания, и тот факт, что он появился впервые у римлян, говорит об их исключительном уважении к истории.

Снаружи Табуларий был декорирован греческим орденом, внутри же он состоял из системы сводчатых помещений. С форума на Капитолий вела длинная лестница Табулария из 67 ступеней. Такие коридоры и лестницы часто встречаются в республиканских зданиях. Они создают впечатление огромности охваченного архитектурой пространства. Но при этом все формы ясно обозримы в их перспективном сокращении: самая маленькая арочка или ступенька отлично видны, самая дальняя цель достижима.

На площади высились храмы, среди них храм Весты, богини-девы, в котором горел неугасимый огонь, символизировавший жизнь римского народа. Здесь же возвышались колонны,

к которым прикрепляли ростры – носы побеждённых вражеских кораблей (отсюда и название – ростральная колонна), и проходила «священная дорога», вдоль которой стояли таберны – лавки ювелиров и золотых дел мастеров. Прежде здесь стояли и лавки торговцев, но они были выведены за пределы площади, образуя отдельные небольшие форумы: форум Боариум – мясной рынок и форум Олиториум – овощной рынок. Форум постепенно обрастал не только зданиями, но и почетными статуями римских граждан. В эпоху империи к нему будут пристроены храмы, посвященные богам и обожествленным людям.

В эпоху республики, особенно в V-II вв. до н. э., храм – основной тип общественного здания. Он сложился постепенно в результате скрещивания преобладающих местных италийско-этрусских традиций с греческими, приспособленными к местным условиям. Строились круглые и четырехугольные псевдопериптеры с входом лишь с главного фасада. Круглый храм – моноптер состоял из цилиндрической основы, окружённой колоннадой. Вход был по этрусскому обычаю с одной, торцевой, стороны.

Круглый храм Сивиллы (или Весты) в Тиволи (I в. до н. э.), под Римом, окружён коринфскими колоннами. Фриз украшен рельефами с изображением традиционного римского мотива – бычьих черепов, «букраниев», с которых свисают тяжёлые гирлянды. Это был символ жертвоприношения и памяти. Ордер в таких храмах отличался жёсткостью рисунка и суховатостью: колонны утратили присущую им в Греции пластичность. Греческий круглый периптер обычно имел ступенчатое основание и был рассчитан на круговое обозрение. Храм Сивиллы в Тиволи, как и этрусские храмы, сочетает фронтальную строго симметричную продольную осевую композицию и круглую. Ось храма подчеркнута парадным входом с расположенными перед ним ступеньками, дверью и окнами. Массивное, со сводчатыми пролетами основание храма в Тиволи создает переход от каменного обрыва скалы, которую он живописно завершает, к изящной круглой ротонде коринфского ордера с легким фризом из гирлянд. Поднятый на высокое основание, гармоничный по пропорциям, со стройной и строгой колоннадой, наполненной светом, храм доминирует в пейзаже. Его спокойные гармоничные формы контрастируют с бурным каскадом водопада.

Прямоугольные римские храмы также отличались от ордерных греческих, как показывает хорошо сохранившийся храм Фортуны Вирилис на Бычьем форуме в Риме (I в. до н. э.) – уникальный образец раннего завершенного римского храма типа псевдопериптера с замкнутой фронтальной осевой композицией. Греческий периптер в ней расчленен на открытый со всех сторон глубокий передний портик и целлу, окруженную полуколоннами, сливающимися со стеной. Акцентируя главный фасад портиком со свободно стоящими колоннами и парадной лестницей входа, архитектор объединил его с замкнутой целлой ионическим ордером. У него тоже вход лишь с одной стороны, ионические колонны завершаются капителями скромного рисунка. Фронтон совершенно «негреческий», без скульптур внутри его тимпана и с богатыми, строго вычерченными профилями.

Великолепны римские мосты I в. до н. э. Так, мост Мульвия, помимо его практических достоинств (он простоял более двух тысяч лет), отличается выразительностью образа. Мост зрительно как бы опирается на воду полукружиями арок, опоры между которыми для облегчения веса прорезаны высокими и узкими проёмами. На арках сверху лежит карниз, придающий мосту особую законченность. Мост словно шагает от берега к берегу непрерывно идущими арками: он динамичен и одновременно устойчив.

Своеобразие римской архитектуры сказалось в создании нового типа частного жилого дома богатых землевладельцев, торговцев, ремесленников. Римские особняки – это большей частью одноэтажные дома, в которых уютность семейного быта сочеталась с приспособленностью к деловой жизни.

Частично внешний вид римского города можно представить на примере Помпеи – италийского города, который вместе с городами Геркуланум и Стабии погиб в 79 г. н. э. в результате извержения вулкана Везувий. Погребённый под пеплом город случайно обнаружили при строительстве водопровода в XVII в. С 1748 г. до наших дней продолжают его раскопки. Город имел регулярную планировку. Прямые улицы обрамлялись фасадами домов, внизу которых были устроены лавки-таберны. Обширный форум был обнесён прекрасной двухэтажной колоннадой. Там находились святилище Исиды, храм Аполлона, храм Юпитера, большой амфитеатр, построенный, как и у греков, в природном углублении. Рассчитанный на двадцать тысяч зрителей, он значительно превосходил потребности жителей города и предназначался также для приезжих (население Помпеи составляло не более десяти тысяч человек). В городе было два театра.

Замечательны помпейские дома – «домусы». Это были прямоугольные сооружения, которые тянулись вдоль двора, а на улицу выходили глухими торцевыми стенами. Главным помещением был атриум (от лат. *atrium* – «закопчённый», «чёрный», т. е. помещение, почерневшее от копоти), который выполнял священную функцию. Рим при основании имел в самом центре культовую яму – «мундус», куда все жители бросали плоды и горсть земли со своей старой родины. Открывалась она лишь один раз в году – в день Подземной богини или не открывалась совсем. Каждый дом повторял эту модель: в атриуме часто было отверстие в центре крыши – комплювий. Под ним находился бассейн для сбора воды, родственник мундусу, – имплювий. В целом атриум выполнял функцию «мирового столпа», связывавшего каждый римский дом с небесами и подземным миром. Не случайно в атриуме стояли все самые важные вещи: тяжелый сундук с семейными ценностями, стол типа жертвенника и шкаф для хранения восковых масок предков и изображений добрых духов-покровителей – ларов и пенатов.

В глазах римлян, подобно этрускам, дом обладал своим сакральным пространством, родственным космосу. Хорошим примером этрусского жилища является дом Альбуция Цельса, у которого отверстие в крыше поддерживают четыре коринфские колонны.

Но по происхождению Помпеи был городом греческим. Тот же помпейский дом был одновременно проникнут и эллинским духом. Ни в чем так ярко он не проявляется, как в чудных перистильных двориках – небольших кусочках природы, заключенных внутри самих домов и представляющих как бы небольшие садики или цветники с фонтанами и нимфеями, мраморными рельефами и бронзовыми статуэтками богов, чистым свежим воздухом и прохладной тенью от цветущих деревьев и кустов.

Внутри дома были расписаны. Прекрасно сохранившиеся фрески показывают, какой была обычная жизненная среда римлянина. Ранние дома (II – конец I в. до н. э.) расписывали в так называемом первом помпейском стиле. Стены домов были расчерчены геометрическим орнаментом, который напоминал обкладку стен полудрагоценными камнями. Затем этот «инкрустационный» стиль сменился «архитектурным», или вторым помпейским. Он был в моде в течение I в. до н. э. Мастера второго помпейского стиля превращали интерьер в подобие городского пейзажа. Во всю высоту стен шли изображения колоннад, всевозможных портиков, фасадов зданий.

Контрастом одноэтажным домам патрициата с их роскошью и комфортом были многоэтажные доходные дома, сдававшиеся внаем, – в них обитал римский народ, плебеи.

При всех достижениях римской архитектуре свойственны черты ограниченности. Тенденция возвеличивать власть императоров, устремленность к масштабным преувеличениям, внешним эффектам лишь свидетельствует о кризисе Римской республики. После разгрома многочисленных восстаний и завершения гражданских войн начался период стабилизации, но уже в условиях жесткой диктатуры империи.

## 2 Имперский период

В конце I в. до н. э. Римское государство из аристократической республики превратилось в империю. Первым правителем, открывшим путь к единовластию, был внучатый племянник Цезаря Октавиан, прозванный Августом (Блаженным). Цезарь усыновил его незадолго до своей гибели. Когда же Октавиана провозгласили императором (27 г. до н. э.), это означало, что ему вручают высшую военную власть. Официально он всё ещё считался одним из сенаторов, хотя и «первым среди равных» – принцепсом. Время правления Октавиана называется принципатом Августа. С тех пор римское искусство начало ориентироваться на идеалы, которые насаждали правители. До конца I в. н. э. царят две династии: Юлиев – Клавдиев и Флавиев.

Так называемый «римский мир» – время затишья в классовой борьбе, наступившее в начале правления Августа, – стимулировал высокий расцвет искусства, рост строительства. Античные историки характеризуют период правления Августа (27 г. до н. э. – 14 г. н. э.) как «золотой век» Римского государства. С ним связаны прославленные имена архитектора Вептрув-пя, историка Тита Ливия, поэтов Вергилия, Овидия и Горация.

Официальным направлением в искусстве стал «августовский классицизм», оказавший огромное влияние на последующее развитие западноевропейского искусства. Римские художники ориентировались на великих мастеров Греции времен Фидия, но естественность греческой классики сменилась рассудочностью, сдержанностью.

Рим приобрел совершенно новый облик, соответствующий престижу мировой столицы. Выросло количество общественных зданий, строились форумы, мосты, акведуки, обогатилось архитектурное убранство. По словам историка Светония, Август так Рим «украсил, что по справедливости мог хвастаться, что принял его кирпичным, оставляет его мраморным». Город поражал современников необозримостью площади — ни с одной стороны он не имел четких границ. Его предместья терялись в роскошных виллах Кампаньи. Великолепные здания, портики, сводчатые и украшенные фронтонами крыши, богато декорированные бассейны и фонтаны чередовались с зеленью рощ и аллей.

При Августе был создан Алтарь Мира – памятник воссоединения сторонников нового режима и потерпевших поражение республиканцев. Алтарь представлял собой самостоятельное здание без крыши, ограждавшее жертвенник. Украшавшие ограду рельефы были разделены на два яруса фризом с меандровым орнаментом (ленточный орнамент – это, как правило, изломанная под прямым углом линия). Нижний изображал застилающие всё поле стебли, листья и завитки Древа Жизни с птичками и разной живностью на нём; верхний представлял торжественное шествие, включавшее членов императорского дома. Царит греческая изокефалия (головы изображённых находятся на одном уровне), однако в группу вторгаются оживляющие ритм фигуры детей разных возрастов. Отдельные персонажи изображены оборачивающимися, они как бы обращаются к зрителю (что было неприемлемо для классического греческого памятника).

Золотой век Августа не мог просто так уйти в небытие – ведь вокруг него создавался ореол бессмертия. И Рим начинает строить себе памятники. Себе и своему семейству Август соорудил на Марсовом поле величественный мавзолей, около 90 метров в диаметре, состоявший из двух мощных концентрических стен и насыпного холма с вечнозелеными деревьями. Возможно, холм венчался статуей правителя.

Представление о стиле культовой августовской архитектуры дает храм в Ниме (нач. I в. н. э. Южная Франция), принадлежащий к типу псевдопериптера, в котором акцентировалось внутреннее пространство. Классические формы коринфского ордера строго соблюдены, пропорции стройны, по сравнению с республиканскими храмами появилось тяготение к изяществу, нарядности. Храм выстроен из розового известняка, имеет шестиколонный портик. В композиции целого

проступают волевое напряжение и рассудочная ясность, придающие зданию оттенок официальности. Торжественность усиливается и тем, что храм поднят на высокий подиум (основание).

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

Уже при первых преемниках Августа начинает исчезать мнимая идеальность золотого века. Новой вехой в искусстве стало правление Нерона, одного из самых безумных деспотов на римском троне.

Император Нерон решил придать Риму новый облик. Он смотрел на Рим, как на свое личное владение, в котором центром должен был стать его дом. По указу императора были тайно сожжены несколько городских кварталов, на месте которых император воздвиг его – знаменитый Золотой дом. Он был и дворцом, и виллой одновременно. Древние авторы, сильно преувеличивая, писали, что здесь расстилались безбрежные сады и поля, и всё было необыкновенное и огромное. Сохранилось несколько залов. Некоторые из них имеют необычную форму (например, восьмиугольную). Стены, арочные ниши, сводчатые перекрытия возведены настолько смело и красиво, что дом, лишённый всяких украшений, поражает своей оригинальной конструкцией. Украшали здание фрески третьего помпейского стиля, ещё более изящные и тонкие, чем прежде. На светлом фоне золотисто-жёлтым, голубоватым, изумрудным были разграничены тонкие рамки, между которыми на хрупких гирляндах свисали золотые сосуды. На стенах в рамках помешались отдельные картинки, сверху шли небольшие фризы с фантастическими изображениями морских кентавров, птичек, масок.

Высокий расцвет переживали провинции. Римская империя превратилась в империю рабовладельцев Средиземноморья. Сам Рим приобрел облик мировой державы. Конец I и нач. II в. н. э. (период правления Флавиев и Траяна) – время создания грандиозных архитектурных комплексов, сооружений большого пространственного размаха.

Рядом с древним республиканским форумом были возведены предназначенные для торжественных церемоний форумы императоров (форум Траяна и др.), стремившихся увековечить себя пышными сооружениями. Строились многоэтажные дома – они определили облик Рима и других городов империи. До сих пор поражают своим суровым величием развалины гигантских дворцов цезарей на Палатине (I в. н. э.).

Воплощением мощи и исторической значительности императорского Рима были триумфальные сооружения, прославляющие военные победы Рима. Триумфальные арки и колонны возводились не только в Италии, но и в провинциях во славу Рима. Римские сооружения были там активными проводниками римской культуры, идеологии.

Арки сооружали по разным поводам – и в честь побед, и как знак освящения новых городов. Однако их первичный смысл связан с триумфом – торжественным шествием в честь победы над врагом. Проходя через арку, император возвращался в родной город уже в новом качестве. Арка была границей своего и чужого мира.

У входа на Римский форум в память победы римлян в Иудейской войне была воздвигнута мраморная Триумфальная арка Тита (81 г. н. э.), подавлявшего восстание в Иудее. Тит, считавшийся здравомыслящим и исполненным благородства императором, правил сравнительно

недолго (79–81 гг.). Арку воздвигли в честь правителя в 81 г., уже после его смерти. Совершенная по форме, сверкающая белизной однопролетная арка (15,4 м высоты, 5,33 м ширины) служила основанием скульптурной группы императора на колеснице. Расчленение каменного массива классическим ордером придало соразмерность и ясность формам. По сторонам проёма арки Тита стоят по две коринфские колонны. Украшает арку высокая надстройка – аттик, с посвящением Титу «От сената и народа римского».

Выступающий антаблемент и аттик над ним, контрасты света и тени усиливают пластическую и живописную выразительность форм. Среднюю часть арки над архивольтом замыкают две летящие фигуры богини победы – Виктории, исполненные в невысоком рельефе. Они как бы венчают победителя. Пространство арочного пролета расширяется кассетами свода (небольшие углубления на поверхности потолка или свода, имеющие чаще всего квадратную форму) и настенными живописно трактованными рельефными композициями, изображающими торжественное шествие триумфатора и легионеров с трофеями, захваченными в храмах Иерусалима. Построение высокого рельефа, его светотеневые эффекты усиливают ощущение глубины пролета арки. Бурные движения легионеров точно вырываются из плоскости рельефа в реальное пространство. Пафос их жестов как бы вторит триумфальной теме архитектуры. Раскраска и позолота усиливают живописность и жизненность сцены. Изображённые внутри арки сцены соответствуют моменту прохождения через неё, таким образом зритель невольно общается к действию, как бы становится участником сцены. Наверху статуя императора на колеснице, запряжённой четвёркой лошадей.

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

Позднее были воздвигнуты сложные трехпролетные триумфальные арки: Септимия Севера (конец II в. н. э.), Константина (VI в. н. э.).

Большое место в жизни римлян занимали зрелища. Театры и амфитеатры характерны для античных городов. Еще в период поздней республики в Риме сложился своеобразный тип амфитеатра. Последний был всецело римским изобретением. Если греческие театры устраивались под открытым небом, места для зрителей располагались в выемке холма, то римские театры представляли собой самостоятельные замкнутые многоярусные здания в центре города с местами на концентрически возведенных стенах. Амфитеатры предназначались для толпы жадных до зрелищ низов столичного населения, перед которой в дни празднеств разыгрывались сражения гладиаторов, морские бои и т. п.

В 70–80 гг. н. э. был сооружён грандиозный амфитеатр Флавиев, получивший название Колизей (от латинского *colosseus* – «громадный»). Он выстроен на месте разрушенного Золотого дома Нерона и принадлежал к новому архитектурному типу зданий. В Греции прежде были только театры, которые устраивали на естественных склонах холмов и полей. Римский Колизей представлял собой огромную чашу со ступенчатыми рядами сидений, замкнутую снаружи кольцевой эллипсоидной стеной. В амфитеатрах давали разные представления: морские бои (навмахии), сражения людей с экзотическими зверями, бои гладиаторов. В солнечные дни над Колизеем натягивали огромный парусиновый навес – велум, или веларий.

Колизей – самый большой амфитеатр античной эпохи. Он вмещал около пятидесяти тысяч зрителей. Мощные стены Колизея (высота 48,5 м) разделены на четыре яруса сплошными аркадами, в нижнем этаже они служили для входа и выхода. В плане Колизей представляет эллипс (156X198 м); центр его композиции – ныне разрушенная арена, окруженная ступенча-

тыми скамьями для зрителей. Эллипс наиболее полно отвечал требованиям динамики развертывающихся зрелищ – гладиаторских боев. Он давал возможность максимально активизировать зрителя, приблизить места привилегированной публики к арене; спускающиеся воронкой места разделялись согласно общественному рангу зрителей. Внутри шли четыре яруса сидений, которым снаружи соответствовали три яруса аркад: дорическая, ионическая и коринфская. Четвёртый ярус был глухим, с коринфскими пилястрами – плоскими выступами на стене. Членящие стену пилястры коринфского ордера не нарушают монолит здания, выложенного из серого травертина.

Внешний вид Колизея с его могучим упругим овалом исполнен суровой энергии. Это ощущение создается не только огромными масштабами здания, но и обобщением основных форм, торжественной мощью простых ритмов. Внутри Колизей очень конструктивен и органичен, целесообразность сочетается в нём с искусством: он воплощает образ мира и принципы жизни, которые сформировались у римлян к I в. н. э.

Правлением двух императоров-испанцев открывался II век. Они были провинциалами, но из патрицианской среды. Это Траян (98–117 гг.) и усыновлённый им Адриан (117–138 гг.). При Траяне Римская империя достигла пика своего могущества. В дальнейшем она будет пытаться лишь сохранить то, что было завоёвано Траяном. Этот император почитался лучшим из всех в римской истории. На портретах он выглядит человеком мужественным, суровым, но не простым воякой, а умным и смелым политиком.

Для Римской империи II в. н. э. был периодом роста ее территории, подъема культуры и искусства и одновременно периодом усиления внешних и внутренних противоречий римского рабовладельческого государства. Уже во второй половине века эти противоречия становятся очевидными. Несмотря на принимавшиеся императорами меры, экономическое значение метрополии Римской империи – Италии – стало падать; напротив, значение римских провинций неуклонно повышалось. В соответствии с этим возросло значение культуры многочисленных римских провинций – от Испании и Галлии на западе до Египта и Сирии на востоке. Восстания, вспыхивавшие во II в. в римских провинциях (в Киренанке, Египте, Иудее, Греции) и подавлявшиеся Римом с большой жестокостью, свидетельствовали о близости социального и политического кризиса римской рабовладельческой державы. Симптомы этого кризиса нашли свое отражение в идеологии и культуре рассматриваемого периода, в распространении мистических восточных культов, например, культа египетской богини Ленды, иранского божества Митры, в возникновении христианства.

Император Траян (98–117), один из самых талантливых полководцев и правителей, успешными войнами с даками на Дунае и с Арменией и Парфией в Азии добился нового притока рабов, пополнения государственной казны и нового расширения границ, на некоторое время притупив тем самым остроту наступавшего кризиса. Для правления Траяна характерно усиление единоличной власти императора, однако сам Траян маскировал свое единовластие показным возрождением республиканских традиций и подчеркнутым вниманием к сенату. Эти тенденции нашли отражение в придворном портрете времени Траяна, образцы которого носят признаки прямого подражания стилю республиканского портрета. К типичным образцам портрета этого времени относятся скульптурные изображения самого Траяна, передающие энергичный и волевой облик императора; однако присущие этим портретам черты нарочитой стилизации, сухость и графичность скульптурного языка не позволяют отнести их к лучшим реалистическим достижениям римского портрета.

Архитектура времени Траяна, продолжая традицию времени Флавиев, обращается к наследию эллинизма.

Энергичная строительная деятельность Траяна связана главным образом с именем одного из наиболее выдающихся архитекторов Древнего Рима – Аполлодора Дамасского, сирийского

грека, получившего блестящее образование на Востоке. Аполлодор состоял официальным архитектором и инженером Траяна. Он был автором двух трактатов – о выстроенном им самим грандиозном деревянном мосте через Дунай и об осадных машинах.

Аполлодором был построен форум Траяна со всеми сооружениями на нем. Это самый большой и роскошный из императорских форумов, наиболее зрелый по архитектурному решению. Входом в него служила триумфальная арка, за ней располагался большой двор (120 X 120 м) с портиками, за которыми боковые стены образовывали два полукружия; двор замыкала пятинафная базилика Ульпия, за ней следовала небольшая закругленная площадь со зданиями библиотек – латинской и греческой – и колонной Траяна между ними. В глубине площади, на той же продольной оси, уже после смерти Траяна был построен храм, посвященный ему, как обожествленному императору.

К северо-восточному полукретию площади примыкал рынок с пятиэтажными монументальными торговыми зданиями, руины которых сохранились до нашего времени. Рынок Траяна интересен по своим архитектурным конструкциям с применением бетонно-кирпичной техники. В главном зале рынка применен трехпролетный крестовый свод.

Расположение всего архитектурного комплекса по одной оси, продольная направленность площади, замкнутой стоящим в глубине зданием, – таковы черты, характерные для предшествующих форумов. В форуме Траяна продольное движение умерялось закруглениями (экседрами), подчеркивающими поперечную ось форума, а также поперечным расположением базилики Ульпия. В центре площади стояла конная статуя Траяна из золоченой бронзы. Площадь была вымощена плитами цветного мрамора. Облицовка стен форума с внутренней стороны также была мраморной. Экседры были украшены позолоченными изображениями трофеев. В портиках площади, в храме и в базилике помещалось множество статуй. Во внутреннем убранстве сочетались мраморные и гранитные колонны, крыша базилики была покрыта листами золоченой бронзы. Широкое применение колоннад и балочных перекрытий вместо римских сводов и арки являлось, вероятно, данью Аполлодора Дамасского греческой архитектуре.

Из построек форума лучше всего сохранилась колонна Траяна (общая высота 38 м). Колонна, сложенная из круглых мраморных блоков, стоит на прямоугольном цоколе; покоящийся на ионической базе ствол колонны высотой в 27 м покрыт спиральной лентой рельефа, образующей 22 витка; общая длина рельефа около 200 м, число изображенных на нем фигур – до 2500. На рельефе представлены походы Траяна в Дакию. Колонна заканчивается дорической капителью, над которой помещалась статуя Траяна. Внутри колонна полая; в ней проходит винтовая лестница. В основании колонны были замурованы урны с прахом Траяна и его жены. В XVI в. статуя Траяна была снята и заменена статуей апостола Петра.

Рельефы колонны Траяна представляют пример специфически римского скульптурного жанра – повествовательного исторического рельефа, в котором римская наблюдательность и склонность к назидательности находят свое полное выражение. История победоносных войн римлян с даками развернута в неторопливом повествовании. События показаны в реальной обстановке: медленно текут волны Дуная, на горизонте возвышаются римские сторожевые постройки, затем следуют столкновения римских войск с даками, ожесточенные схватки, пленные даки, охваченные огнем дома даков, наводка моста через Дунай, устройство лагерей, осады крепостей и многое другое. Эти сцены являются драгоценным источником для изучения эпохи, военного дела, костюмов, национальных типов. В изображениях подчеркивается мощь римского войска, во главе которого во всех наиболее трудных положениях находится Траян. Изображение Траяна помещено на колонне девяносто раз.

В некоторых случаях скульптор прибегает к аллегорическим фигурам: чтобы показать, что наступила ночь, вводится большая фигура женщины с лицом, закрытым покрывалом; Дунай поясняется фигурой величественного старца, поднимающегося из волн. В стиле рельефов чув-

ствуется некоторая архаизация, особенно ощутимая по сравнению с рельефами арки Тита. В целях наиболее полного и ясного изображения события близкие и дальние предметы даны с одинаковой четкостью и в том же масштабе, поэтому фигуры расположены одна над другой. Все фигуры имеют резкие линейные контуры. Отчетливость и выразительность изображений увеличивались применением полихромии.

Однако в лучших памятниках монументальной скульптуры времени Траяна черты архаизации отсутствуют. Так, статуи пленных даков с арки Траяна дают пример не только правдивой передачи этнического типа и внешней характеристики даков, но и глубокого проникновения в образ, показа чувства трагической безысходности, которым охвачены пленные.

К первым десятилетиям II в. относятся замечательные инженерные постройки римлян – многоярусные акведуки в Сеговии (Испания) и так называемый Гардский мост близ Нима (Франция) или великолепно сохранившийся и действующий до нашего времени мост в Алькантаре через реку Тахо (Испания). Эти сооружения отличаются не только грандиозными размерами (например, высота Гардского моста достигает почти 49 м, длина моста в Алькантаре – 200 м, высота – 45 м), но и огромной силой художественного воздействия, достигнутой благодаря органической связи с ландшафтом, продуманному пропорциональному построению и замечательной по красоте кладке массивных квадров гранита.

Преемник Траяна Адриан (117–138) был вынужден отказаться от завоеваний и придерживался оборонительной политики. При Адриане на границах империи сооружались огромные по протяженности оборонительные валы, сохранившиеся кое-где (например, в Англии) и до нашего времени. В личности Адриана проявились качества, необычные для римского императора и чрезвычайно показательные для новой эпохи. Адриан получил широкое образование, он страстно любил искусство, особенно греческое, и сам выступал в качестве архитектора. Римские традиции ему были чужды; он не любил Италию и мало жил в Риме, проводя большую часть своего правления в путешествиях по римским провинциям. Он посетил Британию, Галлию, Германию, Испанию, Африку, Малую Азию, был на островах Эгейского моря и на берегах Евфрата. Его сопровождали художники, архитекторы, инженеры, землемеры. Он восстанавливал памятники старины, закладывал новые города. Особым его вниманием пользовалась Греция: в Афинах Адриан прожил несколько лет и отстроил новую часть города.

В эпоху Адриана был построен (на месте сгоревшего Пантеона Агриппы) Пантеон – храм всех богов (около 125 г.), один из замечательнейших памятников архитектуры.

Пантеон представляет собой новый тип храмовой постройки. Само назначение его предопределило поиски особенно монументального архитектурного образа. В римском храмовом зодчестве до того господствовали варианты периптеральных форм, главным образом, типы псевдопериптера и моноптера (храм с круглой cellой, обнесенной по кругу же портиком). И в том и в другом случае наружный облик здания как составной элемент архитектурного образа имел (как и в греческих храмах) несравненно более важное значение, нежели интерьер здания. В Пантеоне впервые поставлена и решена новая задача – создание монументального храмового сооружения, в образной структуре которого главную роль должно играть обширное внутреннее пространство.

Пантеон представляет собой громадную ротонду, увенчанную грандиозным куполом. Наружный вид храма отличается подчеркнутой простотой. Большую часть окружности ротонды составляет глухая стена: только входная сторона, отмеченная мощным портиком, как бы предвещает всю значительность архитектурного образа храмового интерьера, воспринимаемого с особенной остротой по контрасту со сдержанностью архитектурных форм наружного облика здания.

Вошедший в храм зритель оказывается внутри грандиозного подкупольного пространства. Гигантские размеры сооружения (высота храма – 42,7 м, внутренний диаметр купола – 43,5 м) в

соединении с гармоническими пропорциями и благородной красотой архитектурных форм создают впечатление исключительной силы. Воспринимаемый как своеобразное подобие небесного свода громадный купол, господствующий над обширным пространством ротонды, – такова образная и композиционная тема, призванная воплотить идею сооружения храма, посвященного не одному какому-либо божеству, а всем богам. Пространство в целях периптеральных храмов обычно расчленялось рядами колонн; в Пантеоне же благодаря тому, что купол опирается непосредственно на стены, огромное по объему внутреннее пространство храма, не нарушаемое никакими дополнительными опорами, приобретает исключительное единство и целостность, а центрическая форма ротонды и полусферическое перекрытие придают ему черты гармонической завершенности. При этом внутреннее пространство храма не изолировано от внешнего мира: сквозь большое (диаметром в 9 м) круглое отверстие в центре купола – единственный источник освещения храма – видно голубое небо; через это же отверстие в храм проникают солнечные лучи, образующие сноп света, перемещающийся в соответствии с движением солнца. Таким образом, грандиозное купольное сооружение, само по себе образно выражающее идею царящего над землей небесного свода, словно становится связанным с движением небесного светила.

Тектоническое построение храма отличается чрезвычайной ясностью. Снаружи огромный барабан ротонды расчленен тягами на три яруса; два нижних яруса соответствуют членениям стены в интерьере. Плоский купол опирается на верхнюю часть третьего яруса, которому внутри здания соответствуют два нижних ряда кассет, удлиняющих купол и придающих ему вид правильной полусферы. Внутри храма стена делится на два яруса. Нижний ярус в целях пространственного обогащения интерьера и выявления тектонической структуры опорной части здания симметрично расчленен шестью высокими нишами, фланкированными пилястрами и отделенными от подкупольного пространства коринфскими колоннами (седьмая, самая большая, ниша находится против входа и не отделена колоннами). В нишах и в эдикулах между ними помещались статуи. Колонны и пилястры поддерживают антаблемент, отделяющий нижний ярус стены от верхнего. Этот верхний ярус был расчленен мелкими пилястрами и небольшими нишами в форме глухих окон. Над антаблементом верхнего яруса возвышается купол, разделенный пятью кольцевыми рядами глубоких кассет, перспективно уменьшающихся по направлению к центру купола. Кассеты создают у зрителя ощущение массы и толщи купольного перекрытия, и вместе с тем кажется, что они облегчают его, хотя на самом деле это лишь декорация, не соответствующая конструкции купола, но абсолютно оправданная идеей цельности оформления внутреннего пространства.

Пропорции Пантеона отличаются исключительным совершенством. Диаметр ротонды почти равен высоте храма, купол изнутри представляет собой точную полусферу. Пропорции интерьера рассчитаны на постепенное облегчение архитектурных форм в верхних частях здания. Благодаря такому решению достигнута особая гармония архитектурного образа. Внутреннее убранство храма – мраморные облицовки и стукковые украшения – было необычайно торжественно. Снаружи первый ярус ротонды был облицован мрамором, два верхних яруса оштукатурены. Здание дошло до нас, в общем, в хорошей сохранности, но наружная и внутренняя отделка не сохранилась, изменено было архитектурное решение второго яруса стелы внутри храма, исчезли бронзовые скульптуры, украшавшие фронтон портика.

Пантеон построен из кирпича и бетона. Стены ротонды покоятся на бетонном фундаменте глубиной 4,5 м и толщиной 7,3 м. Толщина стен – 6,2 м. Внутри стен имеются пустоты для облегчения их веса. Для прочности стен и правильного распределения сил тяжести и распора применена строго продуманная система больших и малых кирпичных арок и поперечных перемычек, придающих жесткость стенам. Сам купол по конструкции подобен стене и сложен из горизонтальных слоев бетона, прослоенного большими двухфутовыми кирпичами. Опорная

стена и нижняя часть купола пронизаны пустотами и снабжены кирпичными арками, которые образуют целую систему и позволяют равномерно загрузить опорные части.

Цельность архитектурного образа, совершенство пропорций и мастерство конструктивного решения храма позволяют предполагать, что строителем его мог быть Аполлодор Дамасский. Историко-художественное значение Пантеона исключительно велико. Для архитектуры последующих эпох Пантеон навсегда остался одним из самых совершенных образцов центрического здания, увенчанного куполом, и одновременно – примером блестящего решения задачи создания сооружения с обширным внутренним пространством. Пантеон является примером замечательного единства глубокой образной идеи и архитектурных форм ее выражения и, наконец, одним из самых высоких достижений строительной техники античной эпохи.

Остальные постройки эпохи Адриана по стилю коренным образом отличаются от Пантеона – в них проявляются уже черты эклектизма.

Очень характерным памятником этой эпохи являлся храм Венеры и Ромы (121–135), построенный по проекту самого Адриана. Храм представлял собой большой периптер коринфского ордера (166 м в длину). Поперечной стеной храм был разделен на две целлы с нишами для статуй – Венеры в одной целле и Ромы – в другой. В этом сооружении были механически соединены греческие и римские архитектурные формы. Здание имело двускатное перекрытие, при этом целлы и пронаосы были перекрыты коробовыми сводами. Историк Дион Кассий передает, что, когда Адриан послал план храма Аполлодору Дамасскому, тот отметил, что статуи слишком велики по отношению к нишам: «Если богиня захочет встать, то не сможет этого сделать». За смело высказанное суждение Аполлодор был казнен.

В Афинах Адриан достроил громадный храм Зевса Олимпийского, начатый строительством еще в VI в. до н. э., воздвиг арку, отделяющую новую часть Афин от старого города. Это двухъярусное сооружение, в котором соединяются полуциркулярная римская арка в нижнем ярусе с помещенным вместо аттика легким сквозным греческим портиком. Такое сочетание разнородных элементов типично для вкусов времени Адриана.

Явно эклектический характер имела архитектура виллы Адриана в Тибуре (Тиволи). На большом пространстве были живописно разбросаны постройки, воспроизводившие знаменитые архитектурные памятники Греции и Египта, роскошные жилые помещения, термы, театр, картинная галерея, библиотеки. Наиболее интересны из построек так называемая "Пьяцца д'Оро" – большой перистиль и примыкающий к нему большой купольный зал, отличающийся сложным пространственным построением и новой «зонтичной» формой купола.

В последние годы жизни Адриана была начата постройка грандиозного мавзолея, законченного уже после смерти императора. Круглое в плане, это сооружение по типу восходит к этрусским тумулусам. Оно представляло собой поднятый на массивный подиум и окруженный колоннадой низкий цилиндр диаметром 64 м с небольшой погребальной камерой внутри. Здание имело конусообразное завершение и было увенчано статуей Адриана на квадриге. В средние века мавзолей был перестроен в крепость и получил название замка св. Ангела.

Для римской скульптуры II в. чрезвычайно показательным увлечение греческим искусством.

Интерес к греческому искусству выражался в большом спросе на греческие статуи или копии с них. Именно римской скульптуре II в. (главным образом времени Адриана и Антонинов), оставившей огромное количество копий с греческих оригиналов к тем самым сохранившейся для нас исчезнувшие памятники, мы во многом обязаны нашим знанием искусства Древней Греции. Однако копии не были вполне точными, в них также сказались вкусы того времени: в измененных и переработанных деталях и характере пластической моделировки, в фактуре. Моделировка в римских копиях обычно несравненно суше, нежели в греческих подлинниках; кроме того, во II в. римляне применяли в копиях полировку поверхности мрамора, что в значительной мере лишало скульптуру жизненности и свежести.

Во второй половине II в. кризис Римской империи становится все более явственным. Даже у представителей правящего класса уверенность в будущем сменяется разочарованием, чувством безысходности.

Художественные идеалы римского искусства III и VI вв. н. э. отражали переломный, сложный характер эпохи: распад древнеантичного уклада жизни и миропонимания сопровождался новыми исканиями в искусстве. В развитии последних сильнее проявилась роль провинций и варварских влияний. Грандиозные масштабы некоторых памятников в Риме и в его провинциях напоминают архитектуру Древнего Востока. В то же время проявлялась тенденция максимально облегчить архитектуру, усилить в ней роль пространства, одухотворить его. В римских провинциях продолжался расцвет градостроительства, там были богатые заказы, туда устремлялись лучшие мастера из Рима. Среди процветавших римских провинций особое место принадлежит северной Африке. Здесь до сих пор сохранилось много прекрасных построек – храмов, вилл, портиков, жилых домов, часто с изумительными мозаиками пола, сохранившими целые картины в рамах, виртуозные по технике исполнения. Общий уровень цивилизации во всей Римской империи в то время был высок как никогда – вплоть до далёкой Британии, куда доходил тот же Адриан и где окончил свои дни Септимий Север, глава новой римской династии. В его правление в Риме возникла иллюзия возможного возрождения былого величия. Пластичный стиль становится предельно живописным. Рельефы триумфальной арки Септимия Севера, поставленной в честь десятилетия правления и побед в Месопотамии, еще более, чем в колонне Марка Аврелия, теряют определенность контуров и форм. Камень стены превращается в сплошную ажурную ткань, трепещущую в неровных бликах светотени. Знаменит Север и возведенной при нем базиликой.

О базилике как сооружении, весьма распространённом у римлян, следует сказать особо. Тип базилики (от греч. «базилика» – царский дом) – прямоугольного вытянутого здания для общественных собраний и советов – возник уже в Греции в III в. до н. э. Здание разделялось продольными рядами опор (колонн, столбов) на несколько проходов – нефов. Средний неф был обычно выше и шире боковых и освещался через окна над боковыми частями. Чаще всего он завершался выступом – апсидой. Впоследствии архитектурная форма базилики использовалась как образец для строительства христианских храмов.

На родине Септимия Севера, в Лептис Магне (Северная Африка), была построена базилика, которая отличалась от всех прежних особым замыслом и роскошью отделки. На узких сторонах, восточной и западной, у неё были две полукруглые ниши – апсиды. Образующие их резные пилоны (столбы) посвящались Дионису и Гераклу и были украшены сценами их подвигов.

К концу III века в Риме наступила временная ремиссия. Императорская власть отчасти окрепла, обстановка немного наладилась. Со всех сторон столицу империи теснили варвары, и наиболее важными архитектурными сооружениями стали крепкие оборонительные стены, среди которых особое место занимала стена Аврелиана. Император Диоклетиан, правивший на рубеже III–IV веков, уже редко бывал в Риме. Его резиденцией была Салона – город в восточной Адриатике. Диоклетиан сделал важный шаг к укреплению империи, проведя ряд реформ, усилив государственную бюрократию и систему взимания налогов. О характере его времени красноречиво говорит построенный в Салоне дворец. Обнесенный мощной крепостной стеной с башнями, с выходами к морю, четко распланированный, он был похож скорее на военный лагерь. Однако в нем были и жилые постройки, и хозяйственные службы, и мавзолей, и храм, и парк. Он был удобен для жизни: Диоклетиан, добровольно сложивший с себя власть после 20-ти лет правления, даже разводил там овощи. Но все же в этом дворце не чувствуется прежней свободы. Есть в нем особая строгость и предопределенность в соподчинении всех частей, близкая дворцам будущих византийских императоров. Великая империя идет к концу, когда на трон садится Константин, первый император, официально принявший христианство. Античная религия окончательно изжила себя.

Завершающим памятником этого времени была базилика Максенция, победу над которым увековечил Константин на Римском форуме (306–312 гг. н. э.). Базилика была задумана настолько грандиозной, с такими колоссальными пролетами сводов, что даже мудрость римских инженеров не спасла ее от разрушения – вскоре после возведения она обрушилась. Сквозной каркасной конструкцией она предвосхищала средневековые христианские базилики Западной Европы. Базилика Максенция – одно из самых грандиозных сводчатых зданий Рима (площадь 6 тыс. кв. м). Прямоугольная в основании, она имела с восточной стороны крытый портик на столбах. Внутреннее пространство, разделенное на три нефа, завершилось в среднем нефе полукруглой апсидой. Средний неф был перекрыт крестовидными сводами, которые опирались на восемь мощных столбов и поддерживались снаружи контрфорсами и вертикальными выступами стены. Только короткая сторона базилики апсидой была решена сплошной стеной. В остальных частях здания своды опирались на столбы, служившие основанием всей конструкции. Тонкие наружные стены были прорезаны двумя ярусами широких арочных пролетов.

После признания в 313 г. христианства господствующей религией началось строительство христианских храмов, формы которых в основном заимствовались из античных базилик.

Победы Константина возвеличивает и сооруженная в это же время на форуме Триумфальная арка Константина. Она была украшена рельефами, безжалостно выломанными из сооружений императоров II века – Траяна, Андриана и Марка Аврелия. Они были включены в новый художественный ансамбль, и только головы цезарей везде были заменены головами Константина. Этот факт символичен: Константин как бы поглощает прежнюю римскую историю. Все строго регламентировано: в центре император с клевретами, подобострастно заглядывающими ему в лицо, по сторонам безликая толпа. Константин перенес столицу империи на восток, в бывший греческий город Византий. Назван он был «новым Римом», или Константинополем. Отсюда начнет свою историю новое государство – Византия. Рим же оставался еще на протяжении двух веков центром западной части империи. Та же картина наблюдается и за пределами Рима, как в Италии, так и в провинциях. Античное искусство еще долго будет сохранять свою силу, однако оно, перерастая в средневековое, становится только традицией.

### **3 Римское портретное искусство (I в. до н. э. – IV в.)**

Ваятели римской эпохи не создали нового «римского» стиля в культовой и декоративной скульптуре, в так называемой идеальной пластике; они, как правило, воспроизводили прославленные греческие оригиналы либо, разрабатывая мотивы, следовали традициям греческого искусства. Сферой самостоятельного творчества римских скульпторов являлся портрет. В нем отразилось мировоззрение римлян, их отношение к человеку, личности... Статуи и бюсты римских императоров и императриц, военачальников, прокураторов провинций, сенаторов стояли некогда на форумах, в театрах и цирках, театрах и гимназиях, в библиотеках. Скульптурные портреты частных лиц – знатных рабовладельцев, богатых вольноотпущенников – хранились в домах и виллах, фамильных усыпальницах. Описания Рима, оставленные нам древними авторами, повествуют об обилии памятников, украшавших «столицу мира» в первых веках нашей эры: «... кажется, что в стенах Рима живет еще другой народ, состоящий из статуй», – пишет Кассиодор, знаменитый государственный деятель, ученый-богослов VI века (Хроники, часть 3 глава 2). Три тысячи семьсот восемьдесят пять бронзовых изображений императоров и полководцев упоминает в своих «Письмах» (письмо 18) Амвросий Медиоланский, писатель IV века. Начиная с эпохи Возрождения, римские античные портреты, найденные на территории Италии, особенно в самом «вечном городе», украшали не только музеи и частные собрания Италии, но и дворы, замки королей и феодалов всей Европы.

В XVII и XVIII веках было принято украшать парадные залы и аллеи парков статуями и бюстами римских императоров. Русские цари, стремившиеся блеском своих дворцов затмить богат-

ство европейских королевских резиденций, восприняли эту моду. Памятники, служившие первоначально убранством столичных, а также пригородных дворцов, составили основу собрания античной скульптуры музея – Эрмитажа. В середине XVIII века интенсивно велись раскопки в Риме, близ Тиволи, на месте богатейшей императорской виллы, где было открыто несметное количество римских декоративных скульптур, и главным образом хорошо сохранившихся портретных статуй и бюстов. Из найденных там в 1769 г. памятников граф И.И. Шувалов, которому было поручено комплектование эрмитажных коллекций, приобрел несколько скульптур, и среди них два портрета Антонио. Самый значительный по количеству и качеству подбор римских портретов входил в состав собрания скульптуры Лайд – Брауна, которая была куплена в 80-х годах XVIII века. Коллекция Лайд – Брауна, скомплектованная главным образом в Италии, размещалась в его английском замке Вимблдон, откуда в 1784 году была доставлена в Петербург.

Портретной пластике Рима принадлежит особое место в истории мирового искусства. Никогда в древности скульптурный портрет не достигал такой остроты и художественной правды в передаче индивидуального облика, как в римском искусстве. В то же время известно, с каким мастерством создавались еще в третьем–втором тысячелетии до н.э. портретные статуи фараонов и вельмож Египта, царей и жрецов древневосточных государств Передней Азии. Сходство их с натурой не вызывает сомнений, но в этих произведениях нет силы жизненности, которая так поражает в римских портретах. Они скованы ритуальной сущностью и эротическим искусством, духовный мир изображаемого закрыт для нас. Высокий расцвет переживает греческая портретная скульптура периода поздней классики и раннего эллинизма (IV–III в.в. до н.э.). В прекрасных одухотворенных портретах греков всегда заметна идеализация, которая сказывается в обобщении черт лица, в подчинении их общей гармонии; индивидуальная характеристика сохраняет типизацию, свойственную греческому искусству. Необыкновенно жизненные и остро индивидуальные портреты созданы художниками эллинистического Востока в III–II в.в. до н.э. (Бактрии, Парфии), но в них повышенная эмоциональность доминирует над внешним сходством. Для греческого художника изображаемый является прежде всего феноменом общечеловеческого, и проявление его индивидуального начала мастер видит в эмоциональном состоянии, настроении. Римский же скульптор воспринимает человека как неповторимую индивидуальность и, точно фиксируя внешние физиологические особенности, умело выражает неповторимый характер его душевного склада.

В искусствознании давно дискутируется вопрос о том, что определило своеобразие римской портретной скульптуры; где-то искусство, которое оказало влияние на формирование римской пластики. Проблема происхождения римского портрета занимает многих специалистов, посвятивших ряд трудов становления римского портрета, то есть искусству последних веков Республики (II–I век до н.э.). Выводы авторов нередко диаметрально противоположны. Некоторые видели истоки римского портрета в искусстве Древнего Египта, другие рассматривали его как логическое, последовательное развитие греческого искусства, перенесенного на почву Италии: многие греческие мастера в последние века до н. э. работали в Риме. В портретном наследии предшествующих Риму эпох наибольшей трезвостью реализмом в индивидуальной характеристике человека отличалось искусство Древней Италии, главным образом Этрурии. Этрурские художники работали и в Риме. Их руками созданы шедевры раннеримского скульптурного портрета: бронзовая голова «Брута» (Рим, Капитолийский музей), статуя «Оратора» (Флоренция, Археологический музей). Нет сомнения, что этрусско-италийская портретная пластика и являлась той основой, на которой развился Римский скульптурный портрет. Значительную роль в этом процессе сыграло портретное искусство Греции. Рим с древнейших времен испытывал сильнейшее влияние культуры Греции, особенно так называемый Великой Греции (Южной Италии). Когда же Балканская Греция как подчиненная провинция стала частью римского государства (II век до н. э.), а Рим завоевал положение «столицы мира», греческие скульпторы и худож-

ники начали переселяться в Италию, где получили неисчерпаемые творческие возможности, работая по заказу римской знати. У греков римские скульпторы учились мастерству ваяния в мраморе, заимствовали типы надгробных и «почетных» статуй, обычай подкрашивать, тонировать мрамор, а в последствии восприняли стремление передавать нюансы настроения. Решающим периодом формирования искусства римского портрета являлся I век до н. э. В истории римского государства – это эпоха трагических и, вместе с тем, героических событий.

Бюсты, головы от статуй и очень немногие сохранившиеся статуи представляют римлян последних десятилетий республики, суровыми, неприветливыми; их лица изборозжены морщинами. В этих портретах с поразительной жизненностью достигнуто физиологическое сходство. «Веризм» – максимальная точность в передаче внешнего облика, реализм, перестоявший в натурализм, – характерен для большинства римских портретов эпохи республики. У древних римлян был обычай, являвшийся первоначально привилегией патрициев, хранить портреты предков в парадных комнатах дома – атриумах, в особых шкафах или нишах – ларариях. Скульптурные головы из гипса, воска, терракоты (а с I века до н.э. – из мрамора) укреплялись на подставках с надписью, сообщающей имя и гражданские доблести предка. Таким образом составлялись целые портретные галереи, которыми так гордились знатные семьи. Античные писатели и историки сообщают о многочисленных портретах, хранившихся в семье Сципионов, в доме Метеллов и др. прославивших свои имена римлян. Изображения предков, отмеченные печатью житейских испытаний, должны были служить постоянным примером, а также напоминать молодому поколению о мужестве и героизме старших. Форум, центральная площадь каждого римского города, был украшен статуями императоров и знатных граждан в тогах или доспехах. Важно отметить, что римский скульптор ограничивался индивидуализацией только головы или лица, фигура же статуи и грудь бюста всегда трактовались отвлеченно. Это определяло и способ изготовления большей части римских мраморных статуй: в готовую стандартную фигуру вставлялась портретная голова. Торс статуи императора – наглядный пример подобного приема. В эрмитажной коллекции находится много скульптурных голов, «утративших» свои туловища. Реалистический римский портрет не исчерпывает всего многообразия направлений в портретном искусстве I века до н. э. Именно в это время благотворное воздействие на римскую скульптуру оказывает греческая портретная пластика с ее стремлением к показу внутреннего мира человека, склонностью к художественному обобщению, с мягкой моделировкой формы. Сочетание двух начал – эллинистического и римского – способствуют необычайно высокому расцвету портретного искусства во второй половине I века до н. э. Искусство этого времени блестяще представляет находившийся в эрмитажной коллекции бронзовый портрет неизвестного римлянина. «Золотой век» Августа (I век) – эпоха расцвета римской империи после длительного периода гражданских войн. Временное равновесие интересов различных слоев рабовладельческого общества в Италии и провинциях, перестройка системы управления провинциями способствовали затиханию бурной внутренней борьбы в государстве, экономическому подъему, высокому расцвету культуры и искусства. Открывается новая страница и в истории римского портрета. Изображения цезарей и членов их семей становятся определяющими в скульптурном убранстве сооружений общественного и государственного характера, ими украшаются драгоценные кольца и диадемы, глиняные и бронзовые светильники, монеты и даже гири весов. В торжественных, величавых скульптурных памятниках нашли отражение черты официального искусства рабовладельческого государства, искусства, служившего целям утверждения господства Рима над провинциями и власти Цезаря над подданными. Как некий символ верноподданничества во всех городах, подчиненных Риму областей устанавливаются статуи императора. Когда же культ императора утверждается официально, изображения римских правителей начинают почитаться наравне с изображениями богов: им сооружают храмы, алтари, приносят жертвы. Известно, например, что беглый раб оказывался недосыгаемым для правосудия, если он находил убежище у ног статуи императора.

Новые задачи, поставленные официальным искусством, потребовали и новых форм воплощения. Скульптуры Римской империи обратились к традициям греческого искусства, черпая вдохновение в образах богов, героев, атлетов, изваянных величайшими мастерами Греции – от эпохи высокой классики до эллинизма. Тем не менее, это заимствование греческих классических форм не было буквальным – оно трансформировалось соответственно вкусам ранней империи в своеобразный «августовский классицизм». Характерную группу памятников представляют портреты Августа и членов его семейства. В этих портретах проявляются строгое равновесие в композиции, обобщенная форма, идеализация. Император показан неизменно молодым и прекрасным; однако свойственное римскому портретному искусству стремление передачи сходства присутствует во всех его изображениях. Род Октавиана (семья Юлиев – дети, племянники, внуки, правнуки) и род Ливии (семья Клавдиев) были чрезвычайно многочисленны. Все они почитались как представители правящей династии Юлиев-Клавдиев, как члены императорской фамилии. Облик многочисленных «принцев» в портретах настойчиво повторял основные черты изображений императоров. Тот же характер сохраняют и портреты преемников Августа до конца династии Юлиев-Клавдиев, последним представителем которой, как известно, был Нерон.

Художественная жизнь Рима и провинций была в это время необычайно интенсивной. Наряду с торжественно-официальным искусством в портретной пластике, главным образом, в частном заказном портрете продолжало развиваться более реалистическое, традиционно римское направление. Однако теперь передача внешнего сходства не является самоцелью: облик человека приобретает более глубокую характеристику. Голова дается в своеобразном повороте или с легким наклоном, что сообщает изображению внутреннее движение, пластика лица становится значительно мягче.

В римском государстве сменяются династии. Род Юлиев-Клавдиев уступает место семье Флавиев (69–96 гг.). Веспасиан, Тит и Домициан Флавиусы «прославили» свои имена жестокими войнами на Востоке и гигантскими сооружениями во всех городах империи.

Во второй половине I века – периоде внешнего расцвета Римской империи, когда границы римского государства достигают максимальных размеров и во всем чувствуется тяготение к грандиозности, роскоши, когда в архитектуре и «идеальной» пластике становятся доминирующими монументальность и декоративность, – в портретном искусстве также начинают проявляться эти черты. Создаются статуи колоссальных размеров, фигуры изображаются в сложных позах, прежняя спокойная торжественность в портретах уступает место театральности, парадности. Скульптурная форма строится на резких контрастах света и тени. Это, в частности, проявляется в передаче сложных женских причесок. Взбитые в высокую корону, круто завитые локоны, переданные в мраморе или при помощи бурава, придают портретам особую декоративность.

Ярким и своеобразным периодом в истории римского портрета явилось правление Траяна (98–117 г.г.). После динамичных композиций и сочной пластики флавиевского портрета памятники этого времени словно возвращают нас к искусству периода республики: скупая и лаконичная форма, строгость, прозаичность облика, часто граничащая с суровостью. Тяготение к образам героических времен республики отразило настроение эпохи. Идеализация нравов древнего Рима, которой проникнуты труды Тацита, призывавшего к возрождению мужества и доблести былых времен, объясняет своеобразную ретроспективность в портретном искусстве, нарочито обращающемся к старым традициям. Но теперь мастера не ограничиваются лишь передачей внешнего сходства. Портреты римлян начала II века полны внутреннего содержания. Начало II века – период высокого расцвета исконно римских традиций в портретном искусстве. В официальной пластике получают широкое распространение характерная, римская, форма скульптурного портрета: бюст, охватывающий плечи и грудь, укрепленный на невысокой профилированной подставке.

Для официальных статуарных портретов Траяна характерно своеобразное противоречие между романизирующей идеальной простотой и стремлением к официальной репрезентативности. Такова внутренняя противоречивая по своему характеру статуя Траяна (начало II века, Остия, музей). Художник возрождает традиции торжественно-парадной статуи Августа из Прима Порты, символизирующей воинскую славу императора. Траян одет в кирасу, богато украшенную символическими изображениями. Постановка фигуры со слегка отставленной в сторону ногой восходит, так же как и статуя Августа из Прима Порты, к классическим статуям атлетов Поликлета. Однако в позе императора нет ничего общего с демонстративностью фигуры Августа. Траян пребывает в некоторой безразличной вялости. Для мастера главное – точная передача черт лица, с возможно большей правдивостью отражающая упорство воли чуть усталого немолодого императора. Это передано жесткой и вместе с тем почти горькой складкой тонкоугольного большого рта, читается в обращенном вдаль сосредоточенном и затаенном взгляде. Во всяком случае, этот портрет больше связан с собственно реалистической линией, чем по-смертный идеализирующий портрет Траяна, найденный в Остии. Он отличается холодной идеальностью и чистотой форм. Трудно сказать, что здесь сильнее – стилизация отдельных приемов поздне-республиканского портрета или та идеализованная обобщенность и пластическая ясность, которые характерны для собственно классицизирующей линии официального римского портрета.

К концу первой четверти II в. в характере римского портрета начинают происходить существенные изменения. Процесс этот достаточно сложен, противоречив и неравномерен и может быть передан лишь в самых общих чертах.

После смерти Траяна, завершившего период победоносной экспансии империи, в течение II в. начинают появляться первые черты грядущего кризиса. Италия постепенно вступает в полосу сначала мало заметного и хотя медленно, но неотвратимо надвигающегося экономического упадка. Почти полная ликвидация мелкого и среднего рабовладельческого землевладения, развитие огромных, экономически малорентабельных в условиях рабского труда латифундий, деклассирование и пауперизация значительной части граждан Рима, все более превращающихся в паразитарные массы, люмпен-пролетариев, приостановка роста ремесел, потребительский образ жизни за счет провинций – все это роковым образом начинает сказываться на господствующей в Риме и в Италии социально-психологической атмосфере. Вместе с тем относительный рост благосостояния провинций, особенно восточно-эллинистических, медленно начинает смещать «центр равновесия» империи к востоку. Одновременно исчерпывается наступательный экспансионистский порыв империи и, следовательно, ослабляется тот приток рабов и военной добычи, без которых невозможен был устойчивый рост богатства и процветания «классической» рабовладельческой системы.

В период империи Адриана (117–138 гг.), страстного поклонника Эллады и эллинской культуры, наблюдается тяготение мастеров Рима к классической Греции. Этому способствовал не только личный вкус императора, но и общая ориентация политики империи на Восток в связи с укреплением экономической мощи восточных провинций, возрождением их культурной жизни. Подражание эллинам проявилось даже в изменении внешнего облика римлян: распространилась мода на длинные вьющиеся волосы и окладистую бороду, какие носили древние Греки эпохи Перикла. Увлечение греческой философией, наукой и литературой в среде римской знати влекло за собой подражание облику греческих философов.

Усиление эллинистического компонента в римском государстве было тесно связано с ориентацией художественно-культурной жизни Рима на эллинистические, преимущественно классицизирующие образцы. Этому способствовало и усиление в условиях наступившего относительного равновесия стремления к утонченно-рафинированному наслаждению жизнью, приобретшему более идеальный, более «эстетический», менее brutальный характер, нежели в

предшествующие периоды. Для римской элиты это – время утверждения некоего царства уточненной гармонии, некоего возрождения «золотого века» в его эллинистически-классицизирующей редакции. Но все это носит, скорее, характер ностальгии по «золотому веку», придающей своеобразную холодно-лирическую интонацию культуре времени. Одновременно в условиях равновесия, в котором, однако, чувствовались черты наступающего кризиса, происходит своеобразное усложнение духовного мира личности, появляются первые ростки интереса к ее внутреннему миру, первые, еще смутные, ощущения как бы ее нравственного и психологического беспокойства.

Это чувствуется и в портрете. С одной стороны, сама пластическая трактовка формы явно апеллирует к традициям позднего классицизма в его, так сказать, праксителевском варианте. Таковы портретные статуи юного красавца, адриановского любимца Антиноя, покончившего жизнь самоубийством, бросившись в Нил во время путешествия императора по империи. Статуй этих сохранилось много. Многочисленные статуи, бюсты, рельефы, изображающие Антиноя то в виде Вакха, то в виде Меркурия, то в виде Сильвана, божества полей и пастбищ, созданы по образцам классического греческого искусства V–IV в.в. до н. э. Но, несмотря на это, римские работы носят иной характер: спокойная, ясная уверенность образов греческой классики превращается здесь в романтическое воспоминание о далеко прошедшем – портреты Антиноя полны меланхолии; грусть и задумчивость читаются в лице прекрасного юноши (Неаполь, Национальный музей).

Охваченный горем император установил нечто вроде культа юноши. В восточных провинциях империи он даже подверг его обожествлению. Возникла легенда, не без содействия придворных философов и литераторов, что Антиной для того, чтобы отвлечь от императора некое грозное предсказание оракула, добровольно пожертвовал своей жизнью. Кстати сказать, обычные упражнения придворных льстецов в данном случае сплетаются с возрождением культа гибнущего героя – бога, с определенными мистическими тенденциями, которые в этот период начинают охватывать империю.

Однако было бы преувеличением видеть в образе мечтательно-грустного Антиноя прямое отражение этих настроений. Несколько вязкие и чуть чувственно-женственные пропорции тела, тяжеловатые щеки и подбородок дают основания полагать, что в этих идеальных статуях содержатся смягченные портретные черты облика этого нового Ганимеда. Вместе с тем при всей «праксителевской» мягкости и гармоничности форм, живописности мерцания шапки густых волос, нежно сияющей мглистости поверхности тела даже в самых лучших статуях Антиноя ощущается некоторое «притупление» и упрощение вибрации тонких нюансов формы, столь характерных для искусства Праксителя. Намечается, здесь еще еле уловимая, постепенная потеря языческого чувства телесной красоты бытия, пластического богатства скульптурной формы. Это – один из признаков кризиса античного мировосприятия в целом, которое особо явно сказывается позже, в искусстве III–IV веков н. э.

Момент внутреннего духовного беспокойства, «перетекания» ясной мечтательности в сдержанно-взволнованную вопрошающую печаль более непосредственно выражен в одном из портретов эпохи Адриана (Остия, музей). Портрет этот явно выполнен мастером, опирающимся на классицизирующие традиции, но в нем необычайно сильно выражено ощущение живописной подвижности формы – не только пластическая структура, объемы, но и мерцающая световоздушная среда, окутывающая человека, передана в игре света и тени в беспокойных кудрях шевелюры, в мягкой живописности бородки, в нежном мерцании теней, скользящих по лицу. Взгляд портретируемого, направленный не прямо вперед, а в сторону и передающий скользящее движение зрачков, исполнен вопрошающей беспокойной мечтательности. Характерно великолепное использование игры затененности и высветленности его глазниц, изображение радужной оболочки глаз, придающей особо психологическую жизненность и одухотворенность

взгляду. Так, в годы правления Адриана уже появляются те новые тенденции в понимании человеческой личности, тот интерес к ее внутреннему духовному состоянию, тот отход от подчеркивания лишь внешних характерных черт облика, которые явятся одной из существеннейших особенностей дальнейшего развития портрета II века.

Эти тенденции получают свое наиболее полное развитие начиная с середины II века, при династии Антонинов, наследников Адриана. Новые тенденции обусловлены тем кризисом античного мирозерцания с его утратой веры в благополучие земного мира, той потерей исторического оптимизма, тем мучительным поиском новых нравственных и духовных ценностей, которые были связаны, в конечном счете, с осознанием необходимости и неизбежности перестройки всех основ социальной жизни. Римская империя вступала в завершающий период исторической эволюции. Судьбы позднеантичной культуры постепенно начинают определять поздний стоицизм, с одной стороны, раннее христианство – с другой. Первый является философским, по существу, элитарным осознанием кризиса античности, осуществляемым в рамках самого античного мировоззрения, второе, хотя и было порождено поздней античностью, но отрицало все ее основные ценности, выходя уже за ее пределы.

Наивысшим выражением позднестоической философии и этики стала духовная деятельность «философа на троне» Марка Аврелия. Его личность отличается своеобразным дуализмом. С одной стороны, с мужественным стоицизмом он ведет оборонительные войны (в одном из походов он и скончался в возрасте свыше 80 лет), стремится к упорядочению административной и правовой жизни империи, что представляло собой сизифов труд, ибо процессу наведения порядка и права противостояли в условиях начинающегося кризиса гораздо более мощные тенденции распада. Казнокрадство и насилие сводило на нет конструктивные усилия просвещенного императора. Поэтому Марк Аврелий был также человеком, разочарованным в ценностях земной жизни, воспринимающим земное бытие как тяжелую обузу. Недаром он утверждал: «Время человеческой жизни – миг; ее сущность – вечное течение; ощущение смутно; строение всего тела бrenно; душа неустойчива; судьба загадочна; слава недостойна. Жизнь – борьба и странствие по чужбине».

Это настроение и определило наиболее плодотворную линию в развитии портрета. Не следует думать, что портрет эпохи Антонинов сводился лишь к этому направлению. Потребность в утверждении официального величия империи была объективной необходимостью. Поэтому и в годы правления Марка Аврелия не до конца исчезла линия парадного, декоративно-пышного портрета, парадной монументальной статуи. В области такого важного вида искусства, как многофигурный рельеф, тяготение к живописной выразительности не только способствовало углубленному ощущению эмоциональной подвижной зыбкости мира, но и вело к созданию декоративно-пышного и все более внутренне пустого искусства.

Лучшие памятники антониновского портрета оказались вне этой официальной линии. Именно благодаря этим произведениям портрет времени Антонинов оказался одним из самых богатых и содержательных явлений в истории мирового портрета вообще.

Важным моментом в развитии портрета во второй четверти II века явилось изменение художественных приемов. Римские мастера отказались от раскраски мрамора, тонировались только губы и волосы. Пластика, игра светотени решают теперь художественные задачи. Применяются скульптурная передача зрачка, обведенного кружком радужной оболочки, графическое обозначение бровей. Пластическое решение глаза позволило показать направление взгляда и придать ему особую выразительность. Однако глазное достижение – это светотеневая моделировка форм. Многие изображения императора Адриана и членов его семьи отличаются использованием этих новых пластических приемов.

В портрете антониновского времени, прежде всего, бросается в глаза изменение самого типа знатного римлянина. Прежние грубоватые, энергичные, волевые лица исчезают. Напри-

мер, облик Марка Аврелия, изображения которого принадлежат к наиболее характерным образцам портрета этого периода, напоминает внешними чертами образы греческих философов (римляне в это время пытались подражать костюму и прическе древних греков). В портретной характеристике образа главный акцент перенесен на внутреннюю одухотворенность, на передачу состояния созерцательности. Впервые римские художники обратились к внутреннему миру человека, впервые они пытались выразить его чувства, его душевное состояние. В создании настроения созерцательности важную роль играет выражение глаз: для антониновского портрета чрезвычайно характерны слегка опущенные тяжелые верхние веки, прикрывающие радужную оболочку. С этого времени радужная оболочка и зрачок, не изображавшиеся ранее средствами скульптуры, начинают передаваться глубокими врезами. Слегка затуманенный взгляд создает впечатление погруженности в себя, утомления, разочарования. Столь же типично для портрета времени Антонинов применение контрастного сопоставления фактуры лица и прически. Обрамляющие лицо прическа и борода, обработанные глубокими врезами бурава, образуют сложную живописную игру темных и светлых пятен, в то время как лицо, в обработке которого применена полировка, кажется как бы светящимся изнутри, что также создает впечатление одухотворенности образа.

В ленинградском Эрмитаже хранится относящийся к этому времени так называемый портрет Сириянки, видимо, придворной дамы восточного происхождения. В этом прекрасном портрете правдивость в передаче внешних черт со всеми особенностями восточного этнического типа соединяется с глубокой внутренней характеристикой. Здесь создан обобщенный тип человека утонченной поздней античной культуры – образ, в котором изысканность и тонкая нервность соединяются с едва уловимым оттенком грусти; но этот оттенок чувства выражен художником так, что зритель воспринимает его не только как определенное качество модели, но как настроение, характеризующее целую эпоху.

Одной из вершин искусства антониновского времени является портрет Мемнона из берлинских музеев. Характерность этнического типа не заслоняет внутреннего содержания образа; с большой художественной силой выражено чувство печали, которым полны широко раскрытые глаза портретируемого.

К сожалению, портрет антониновского времени недолго удержался на таком высоком уровне. Установившиеся стилевые приемы, способствовавшие созданию образов определенного типа, начали применяться в портретах самых разных лиц, без различия их индивидуальности, что в конечном счете привело к господству шаблонной схемы. Все сильнее нарастали в антониновском портрете черты болезненности, появились признаки манерности. К концу правления Антонинов относятся такие бессодержательные произведения, как портрет императора Коммода в виде Геркулеса, в котором сделана попытка внешне понятыми приемами антониновского искусства создать репрезентативный образ.

От времени Антонинов до нас дошел бронзовый памятник Марку Аврелию, установленный в XVI в. на Капитолии в Риме. Как единственно дошедший образец античного конного памятника, это произведение пользовалось в последующие столетия большой славой. Однако не следует забывать, что характерные для антониновского искусства черты пассивности, созерцательности образа имеются и в этом произведении и находятся в противоречии с героической идеей, воплощать которую призван конный памятник.

В рельефах второй половины II в. сравнительно с рельефами эпохи Адриана больше жизни, они разнообразнее по содержанию, интереснее по пластическому решению. Примером могут служить рельефы мраморного саркофага с изображением бога вина Вакха, его спутников – силенов, сатиров, менад и опьяневшего от вина Геркулеса (Москва, Музей изобразительных искусств имени Пушкина). Хотя образ Вакха вносит в изображение известную торжественность, многие детали – поза и выражение лица Геркулеса, шалости маленьких сатиров, эпизод вынима-

ния занозы одним сатиром у другого – исполнены юмора. Рельеф высокий, широко применяется бурав, усиливающий игру светотени. Фигуры, выступающие на затемненном фоне, связываются в общее декоративное целое.

Стремление к полному раскрытию внутреннего мира человека и тяготение к живописности находят отражение в римском портрете сначала 40-х годов II века. В эпоху правления Антонинов портретное искусство вступает в наиболее значительную фазу развития, ведущую к созданию психологического портрета. В философии и литературе того времени все интенсивнее проявляется интерес к духовному миру отдельной личности. В портретной скульптуре образ решается также сложно и многогранно, обретая оттенки печали, созерцательности, иногда иронии, пессимизма...

Подобные настроения самым теснейшим образом связаны с развитием мистических учений, которые несли с собою восточные религии, широко распространявшиеся в Римской империи. Важнейшую роль среди них играло христианство с его отрицанием земного благополучия и обещанием блаженства в потустороннем мире. Устои официальной государственной религии постоянно колебались, несмотря на все усилия римских правителей.

Приближавшийся кризис рабовладельческой империи, остро ощущаемый в экономической и социальной жизни, способствовал появлению пессимистических настроений, неверия, в незыблемость величия и господства «вечного» Рима.

В противовес этим тенденциям усиленно пропагандируется незыблемость власти римского государства. В это время скульптурные портреты императора и членов его семьи особенно многочисленны. Их статуи и бюсты украшают все подвластные Риму города. Они отличаются особой торжественностью. Императоры предстают в образах богов римского пантеона.

Искусство Древнего Рима оставило человечеству громадное наследие, значимость которого трудно переоценить. Великий организатор и создатель современных норм цивилизованной жизни – Древний Рим решительно преобразил культурный облик огромной части мира. Только за это он достоин непреходящей славы и памяти потомков. Кроме того, искусство римского времени оставило множество замечательных памятников в самых разных областях, начиная от произведений архитектуры и кончая стеклянными сосудами. Каждый древнеримский памятник воплощает спрессованную временем и доведённую до логического конца традицию. Он несёт информацию о вере и ритуалах, смысле жизни и творческих навыках народа, которому он принадлежал, месте, какое занимал этот народ в грандиозной империи. Римское государство очень сложно. Ему единственному выпала миссия прощания с тысячелетним миром язычества и сотворения тех принципов, которые легли в основу христианского искусства Нового времени.

## **СТАДИИ РИСОВАНИЯ ГИПСОВОЙ ГОЛОВЫ АНТИНОЯ. 1 СТАДИЯ**

Начинать рисовать голову надо с поисков композиции на листе. Контурно наметив размер головы, характер ее движения, студент уточняет пропорции. Затем проводит вспомогательные линии, определяющие построение лицевой части.

Голову следует располагать немного выше центра листа бумаги, оставляя больше места перед лицевой частью головы, перед взглядом, если ракурс рисования профиль и три четверти.

Студент должен схематично легким штрихом определить в общих чертах характер движения головы как большой массы. Перед выполнением длительного задания полезно сделать набросок, в котором будет найдена композиция, что очень важно, так как часто рисунок проигрывает оттого, что голова велика по отношению к листу бумаги, слишком поднята или опущена либо слишком сдвинута в сторону.

Пометка крайних точек размещения рисунка и точки центрального луча зрения всей композиции. Нанесение опорных точек подбородка и центрального луча для всей головы. Изображение общего овала головы и основания профильной линии, проходящей через середину лба, переносицы, ости основания носа и подбородка. Проведение легкими линиями направления шеи. Пометка на основании профильной линии – линий глаза, надбровных дуг, нижнего основания носа и разреза губ, линии основания уха.

## **2 СТАДИЯ. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ХАРАКТЕРА ФОРМЫ ГОЛОВЫ, ПРОПОРЦИЙ И НАКЛОНА ГОЛОВЫ**

Очень часто при незначительных поворотах головы студенту бывает трудно определить: наклонена вниз голова или, наоборот, запрокинута вверх. В этих случаях знание схемы конструктивного строения головы и помогает правильно определить положение головы в пространстве. Когда голова находится в фасовом положении (на уровне наших глаз), то основание носа и низ ушной раковины находятся на одной горизонтали. Если голова запрокинута вверх, то уши по отношению к основанию носа и надбровным дугам как бы смещаются вниз. Если мы замечаем, что низ мочки уха выше основания носа, значит, голова опущена.

Но не только положение ушной раковины определяет наклон головы. Рисующий должен знать, что в перспективе все формы сокращаются, и поэтому, хотя лицо античной головы по канонам делится на три равные части, при поднятой голове размеры этих частей будут уменьшаться: лоб по отношению к подбородку будет казаться тем меньше, чем больше будет запрокинута голова. При наклоне произойдет обратное – лоб будет самой большой массой, не говоря уже о том, что станет виден верх черепной коробки.

Чтобы найти правильный наклон ГОЛОВЫ мысленно соедините прямой линией переносицу и середину подбородка и представьте себе, какой угол образуется между этой линией и воображаемой вертикалью. Определив правильно угол наклона профильной линии с вертикалью, вы правильно определите и наклон головы. Когда профильная линия и наклон головы намечены верно, можно переходить к выявлению пропорции – характера формы головы.

Античная голова делится по линии разреза глаз на две равные части, а собственно лицо – на три равные части: от линии покрова волос до надбровных дуг, от надбровных дуг до основания (корня) носа и от основания носа до основания подбородка. Отрезок от надбровных дуг до основания носа в свою очередь делится на три равные части; между первой (от надбровных дуг) и второй частью проходит линия разреза глаз, которая пересекает шов скулой и височной кости, уголки глаз, слезники и переносицу; третья часть включает в себя основание и крылья носа.

Отрезок между основанием носа и основанием подбородка тоже делится на три равные части: между первой и второй частью проходит средняя линия рта, которую часто в обиходе называют линией разреза губ; линия между второй и третьей частью делит подбородок (по высоте) пополам. Расстояние между глазами равно длине глаза, т. е. линия разреза глаз также делится на три равные части. Высота уха равна длине носа.

Намечая основные части лица – расположение глаз, лба, носа, рта, подбородка – сравнивайте их размеры по отношению не только друг к другу, но и ко всей форме головы. В противном случае, даже если найдены правильные пропорции отдельных частей, общая форма головы может оказаться неверной. С каждой вновь вводимой деталью увеличивается количество сравниваемых величин, и поэтому очень важно, чтобы первоначальные пропорции больших форм не были нарушены. Неточности в основных пропорциях повлекут за собой бесчисленное количество ошибок, которые заставляют рисовальщика переделывать рисунок заново. Так, например, если приуменьшить нижнюю половину головы по отношению к верхней, то на ней невозможно будет правильно разместить соответствующие части, нельзя определить расстояние между носом, гу-

бами, подбородком, установить их пропорции. Переносица, расположенная в центре всех форм, является наиболее устойчивой точкой, по отношению к которой определяются места для глазничных впадин, передних и боковых поверхностей носа, надбровных дуг.

### **3. ОБЪЕМНО-КОНСТРУКТИВНОЕ ПОСТРОЕНИЕ ФОРМЫ ГОЛОВЫ. ПЛАСТИЧЕСКАЯ МОДЕЛИРОВКА**

Анализ ошибок, допущенных на второй стадии рисунка. Окончательная прорисовка общей формы и деталей головы более сильными правильными линиями. Возможна легкая пометка светотеневого перелома.

В построении реалистического рисунка Антиноя, существенную роль играет конструктивный анализ формы и понимание законов и правил конструктивного изображения объема на плоскости. Выявление конструктивных особенностей изображаемого предмета всегда входит как главная часть в изображении объемной формы по определенным законам и требует ясно-го, логического суждения о форме в пространстве.

Как мы умеем представить себе линейную конструкцию предметов, так необходимо научиться представлять себе и конструктивную схему человеческой головы. Форма головы ограничивается прямыми и изогнутыми плоскостями. Перспективно сокращаясь и соприкасаясь друг с другом, они являются объемной основой рисунка, без которой всякая, даже отлично оттушеванная голова, несмотря на правильно взятые светотеневые отношения, будет казаться пухлой и плоской. Задача рисующего заключается в том, чтобы найти эти поверхности, из которых каждая занимает только ей свойственное положение. Определение их в натуре и последующее воспроизведение на бумаге – это и есть построение объема на плоскости листа.

Выявляя основные поверхности, не следует опасаться некоторой, на первых порах, упрощенности и резкости в их трактовке. Правильное понимание объема головы, характера ее основной формы, умение видеть взаимосвязь всех ее частей, несравненно важнее преждевременного вырисовывания мелких деталей – бровей, зрачков, ноздрей, к которому так склонны малоопытные рисовальщики. Необходимо помнить, что в объемном построении головы нужно идти таким же путем, каким идет скульптор, который не имеет возможности начать свою работу ни с контура, ни с деталей, а начинает непременно с больших поверхностей, образующих полный объем.

Каждую объемную форму студент должен представлять в пространстве так же, как он это делает на занятиях по начертательной геометрии.

Изображая объемную форму в пространстве, рисующий должен следить за ее перспективными сокращениями. Рассмотрим подробнее, как использовать законы перспективы в рисовании головы человека. Если мы рисуем голову на уровне наших глаз, вспомогательные конструктивные линии, которые проходят по надбровным дугам, разрезу глаз, основанию носа, разрезу рта, основанию подбородка, будут параллельны линии горизонта, т. е. будут прямыми. Если голова модели наклонена, то все эти линии или дуги своими вершинами направятся вниз. Если голова будет запрокинута вверх, то и конструктивные дуги своими вершинами будут обращены вверх. Необходимо заметить, что все эти вспомогательные линии между собой относительно параллельны.

Пластическую моделировку формы головы нужно считать наиболее трудоемким, длительным и ответственным этапом работы. Рисующий должен следить за тем, чтобы изображение было подчинено законам перспективы, голова прорисована согласно ее анатомическому строению. На этом этапе работы рисовальщик обязан разобраться в пластической форме предмета, понять анатомическую сущность видимой снаружи формы.

Для начала будет достаточно легко закрыть мягким тоном теневые планы и тем самым ограничить их от освещенных, то есть определить основные массы света и тени. Благодаря

этому приему выявятся передние, боковые и нижние планы головы. Это, во-первых, поможет проверить сделанное в предыдущих стадиях работы и, во-вторых, яснее (рельефнее) подчеркнет объем головы. Светотень ложится по форме предмета и тем самым выявляет его объем. Недостаточно точно скопировать светотень с натуры – необходимо понять, осознать и почувствовать ее взаимосвязь с конструкцией. Грани пересечения плоскостей (планов) головы образуют «условную» линейную конструкцию рисунка; эти грани в свою очередь являются границами света и тени.

Для того чтобы не разделять рисование головы на отдельные искусственные этапы и сохранить непрерывную последовательность в решении возникающих в процессе работы задач, переход к рисованию деталей должен быть постепенным и почти незаметным. Уточняя, например, обобщенную первоначальную форму носа, наблюдая ее в деталях, рисующий должен отметить и показать на рисунке, что различные по тону и характеру ее поверхности являются местом расположения более мелких форм (крыльев носа, ноздрей, кончика носа), весьма разнообразных по форме: округлых, тупых, острых. Рассматривая поверхность лба, рисующий должен заметить в натуре и показать на рисунке, что нижняя часть лба лепится пятью различными по тону поверхностями: средней (фронтальной), двумя соприкасающимися с ней и двумя идущими от последних височными или боковыми поверхностями, на которых располагаются ушные раковины.

Нужно также показать на рисунке, что намеченная пятигранная схема лобного отдела лица вверху переходит в овальную форму лобных костей. Такое же постепенное уточнение первоначально намеченных форм должно иметь место и в рисовании всех частей: глаз, губ, подбородка. Детали, вводимые в первоначальную форму, в своей совокупности являются как бы ее проверкой и могут способствовать взаимному уточнению.

#### **4 СТАДИЯ. ТОНАЛЬНАЯ ПРОРАБОТКА ФОРМЫ**

Исполнение рисунка не должно резко делиться на рисование контура и последующую тушевку. Рисуя линиями, с самого начала помните о форме, которую они обозначают, намечайте легкой светотенью поверхности, образующие объем, оставляя для освещенных мест чистую бумагу и закрывая однотонной тушевкой тени. Затем, придавая тени должную глубину, осторожно введите в нее рефлексы и область света-полутона и блики, беспрестанно сравнивая и соединяя их тональные отношения, добиваясь передачи освещенной формы. Светотень помогает свободнее и убедительнее передать характер и объем головы, а также ее фактурные качества. Законы освещения так же точны и определены, как и законы перспективы и анатомии.

Тональной проработкой объемной формы завершается работа над рисунком. Построение собственных теней. Контрастное нанесение собственных и падающих теней по отношению света с учетом сечений общей формы головы и ее частей. На этой стадии следите, как ложится светотень на выпуклые места и впадины, учитесь видеть взаимосвязь конструкции предмета с явлениями светотени, т. е. понимать, как и почему именно так, а не иначе распределяется свет на поверхности предмета. Не зная строения предмета, на который падает свет, вы не сумеете выявить и его формы. Зная же конструкцию, вы будете свободно лепить форму светотенью.

Выдержать рисунок в тоне – это значит передать те световые отношения от самого светлого через сумму полутонов к самому темному, которые в натуре сведены в единую гармонию. Несмотря на то, что формы античных голов являются более обобщенными, чем живой натуры, изображение гипсовых слепков, передача цельности формы, деталей, освещения и материала требуют большого количества тональных оттенков, что обычно представляет для неопытных рисовальщиков затруднения, является причиной невыдержанности тона и раздробленности рисунка.

В результате появляются ошибки: рефлексы оказываются в одной тональности со светом, излишне затемненные поверхности как бы «проваливаются», выпадают из общей светотеневой моделировки объема, резкие контрасты дальних планов неоправданно выступают вперед.

Чтобы не перечернить рисунок (что очень часто бывает у малоопытных рисовальщиков), нужно, прежде всего, найти предельную силу тени на гипсе и выдерживать общий тон рисунка; при этом хорошо иметь перед глазами кусочек черного бархата или зачерненной бумаги, сравнительно с которыми самую глубокую тень на гипсе придется взять более мягкой и прозрачной.

Умение сравнивать изображение с натурой, находить и исправлять ошибки является необходимым условием для успешного выполнения рисунка. Правильное использование стёрки помогает восстановлению основных светотеневых отношений, убирать «выпадающие из тона» детали, а если требуется – подчеркнуть контрасты ближайших планов. Хорошо продуманный, правильно построенный и выдержанный в тоне рисунок прекрасно передает форму, освещение, материал и окружающую среду.

## **5 СТАДИЯ. СРАВНЕНИЕ И ОБОБЩЕНИЕ ВСЕГО ИЗОБРАЖЕНИЯ. ПОДЧИНЕНИЕ ДЕТАЛЕЙ ЦЕЛОМУ**

Итак, резюмируя все стадии развития длительного рисунка, укажем, что в начале работы, когда рисующий намечает на листе бумаги общий контур головы и схематично выявляет ее объем, он идет путем общего изображения формы, ее крупного объема. Далее рисовальщик вступает на путь анализа, переходя от общего к частному – к насыщению большой формы более мелкими формами и деталями. В конце работы, когда рисовальщик подчиняет детали целому, он вступает на путь синтеза – обобщения.

На этом этапе рисовальщик анализирует и уточняет общее состояние рисунка, подчиняет детали целому, уточняет рисунок в тоне, согласует блики с общим тоном, чтобы они не вырвались, проверяет рефлексы и полутона по их отношению к свету и тени. Выявляется фактура и материальность гипса.

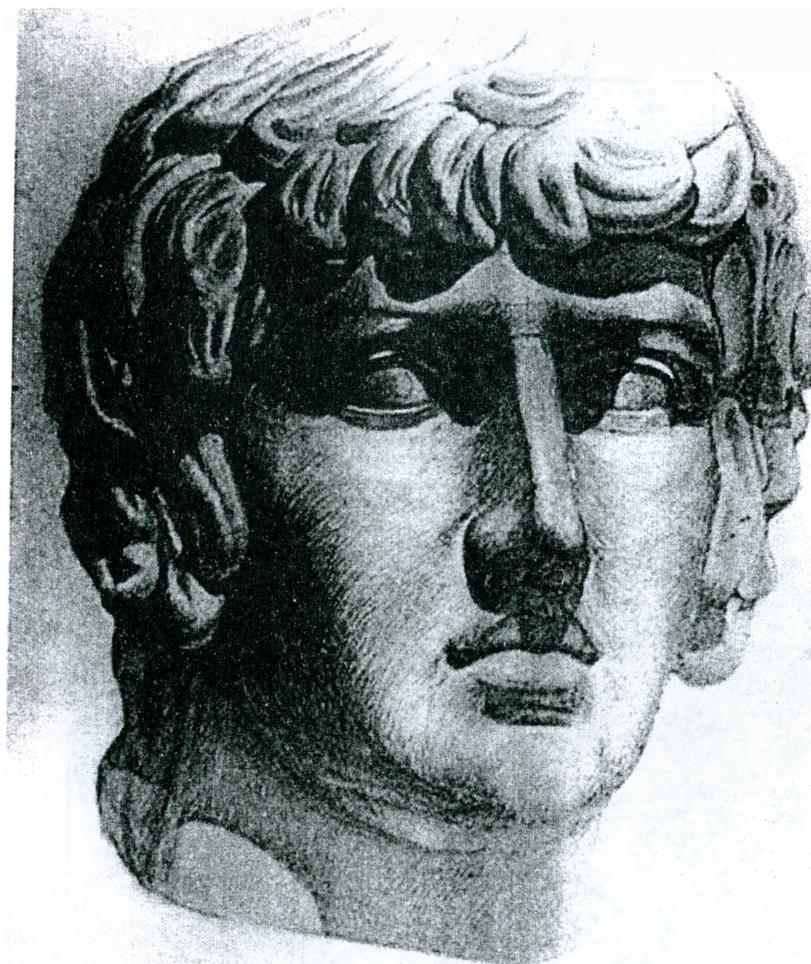
Методическая последовательность в работе над рисунком должна строго соблюдаться, ибо нарушение ее замедляет усвоение учебного процесса. Рисование, проходящее беспорядочно, вне всякой системы, не дает возможности студенту освоить навыки построения реалистического рисунка и понять те правила, которые выработала рисовальная практика больших мастеров. Повторяем, нельзя перескакивать через отдельные этапы в работе над рисунком. Например, не найдя основной массы объема, переходить к прорисовке деталей; не поняв конструкции предмета, переходить к передаче фактуры. Студент обязан закрепить последовательные стадии учебного рисунка, так как каждая предыдущая стадия входит составной частью в последующую.

Целостное восприятие модели служит не только исходным моментом для ее изучения, но и постоянным "фоном", на котором познается каждая часть в отдельности. Поэтому в академическом рисунке изображение природы следует начинать с ее общей характеристики, затем постепенно перейти к детали и снова возвратиться к общей форме, иначе говоря, пройти путь от общего через детальное изучение природы к цельному выражению. Последовательное выполнение рисунка от общего к частному и от частного снова к общему строго обязательно.

Весь процесс работы должен идти от общего решения к определению частных и от частных, через кропотливое изучение деталей, к раскрытию сущности природы. Внимание студента должно быть направлено на наиболее существенные детали, чтобы он сумел подчеркнуть ту деталь, которая не разрушает, а усиливает целое.

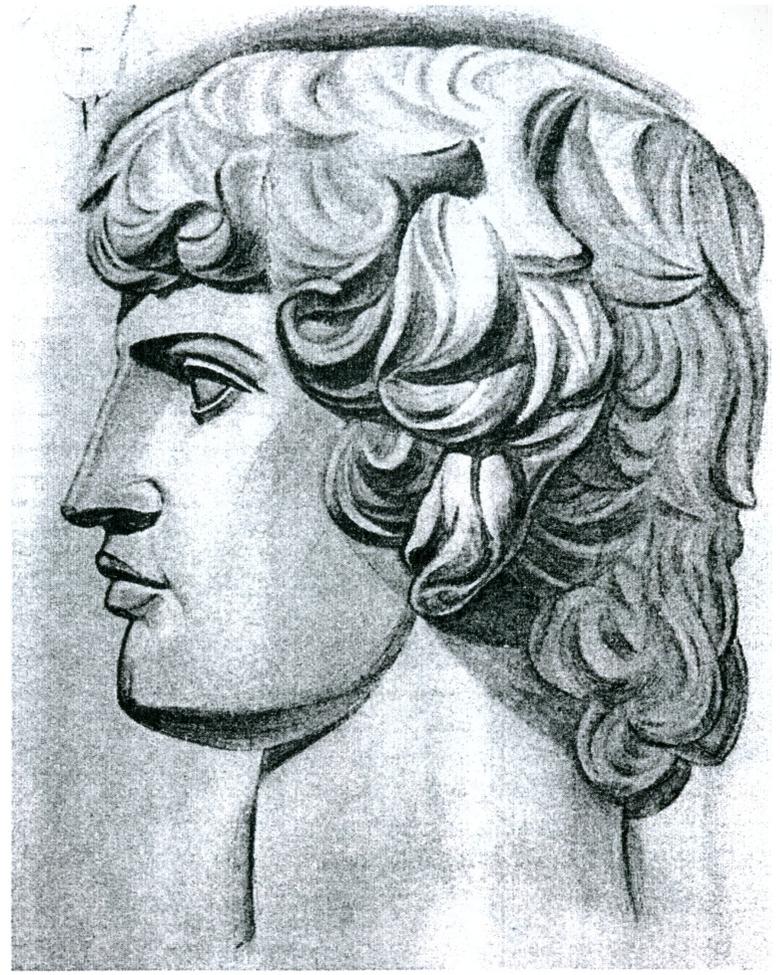
## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Энциклопедия. Том VII. Искусство. Том I. – М., 1998.
2. История зарубежного искусства. Учебник. – М., 1984.
3. История искусства зарубежных стран. Том I. – М., 1962.
4. Искусство. Книга для чтения по истории живописи, скульптуры, архитектуры. – М., 1961.
5. Дмитриева, Н.А. Античное искусство: очерки / Н.А. Дмитриева, Л.И. Акинова. – М., 1988.
6. Кирцер, М. Рисунок и живопись / М.Кирцер. – М.: Высшая школа, 1997. 271 с.: ил.
7. Дейнека, А. Учитесь рисовать / А.Дейнека. – М.: Издательство Академии художеств СССР, 1962. – 224 с.
8. Анисимов, Н.Н. Основы рисования / Н.Н. Анисимов. – М.: Стройиздат. 1974. – 156 с.
9. Королев, В.А. Учебный рисунок / В.А. Королев. – М.: Изобразительное искусство, 1981. – 126 с.
10. Паррамон, Хосе М. Как рисовать / Хосе М. Паррамон. – Санкт-Петербург: Аврора, 1996. – 112с.
11. Колосенцева, А.Н. Учебный рисунок (интерьер, экстерьер) / А.Н. Колосенцева. – Мн.: БГПА, 1998. – 108 с.
12. Лаптев, А.М. Рисунок пером / А.М. Лаптев. – М.: Издательство Академии художеств СССР, 1962. – 166 с.
13. Барышников, А.П. Как применять перспективы при рисовании с натуры / А.П. Барышников. – М.: Искусство, 1952. – 90 с.
14. Шешко, И.Б. Построение и перспектива рисунка / И.Б. Шешко. – Мн.: Вышэйшая школа, 1973. – 128 с.





*Учебные рисунки студентов*





*Учебные рисунки студентов*





*Рисунок с натуры гипсового слепка с античной детали головы человека.  
Антиной. Профиль. Первая стадия работы*



***Рисунок с натуры гипсового слепка с античной детали головы человека.  
Антиной. Профиль. Вторая стадия работы***



*Рисунок с натуры гипсового слепка с античной детали головы человека.  
Антиной. Профиль. Третья стадия работы*



*Рисунок с натуры гипсового слепка с античной детали головы человека.  
Антиной. Профиль. Четвертая стадия работы*



*Рисунок с натуры гипсового слепка с античной детали головы человека.  
Антиной. Профиль. Пятая стадия работы*



***Рисунок с натуры гипсового слепка с античной детали головы человека.  
Антиной.  $3/4$  положение. Первая стадия работы***



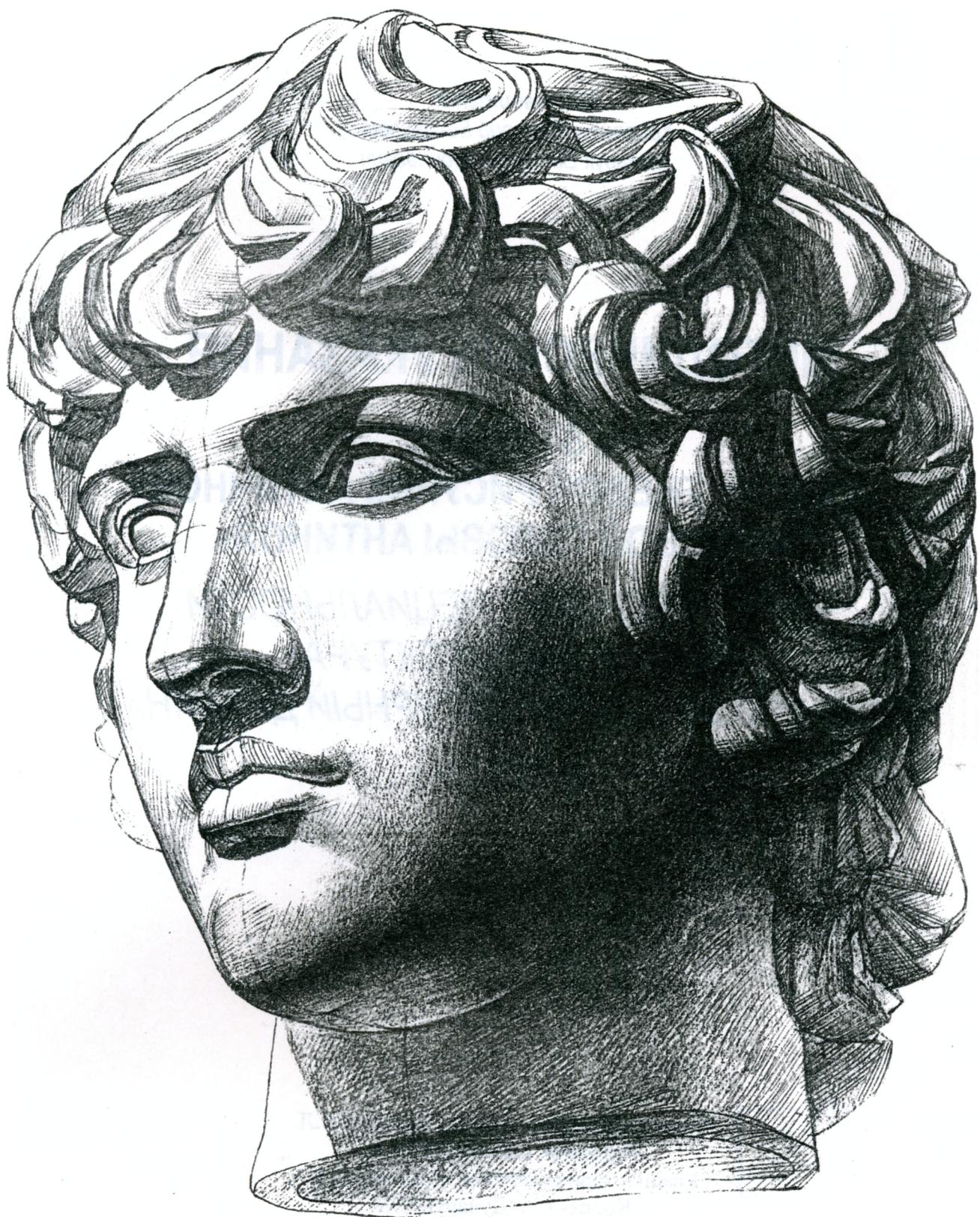
*Рисунок с натуры гипсового слепка с античной детали головы человека.  
Антиной.  $\frac{3}{4}$  положение. Вторая стадия работы*



*Рисунок с натуры гипсового слепка с античной детали головы человека.  
Антиной.  $\frac{3}{4}$  положение. Третья стадия работы*



*Рисунок с натуры гипсового слепка с античной детали головы человека.  
Антиной.  $\frac{3}{4}$  положение. Четвертая стадия работы*



*Рисунок с натуры гипсового слепка с античной детали головы человека.  
Антиной.  $\frac{3}{4}$  положение. Пятая стадия работы*

Учебное издание

**Составители:**

*Ковальчук Валерий Евгеньевич*

*Макарук Виталий Леонидович*

# **МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ**

**К ЗАДАНИЮ**

**«СВЕТОТЕНЕВОЙ РИСУНОК АНТИЧНОЙ  
ГИПСОВОЙ ГОЛОВЫ АНТИНОЯ»**

**ДЛЯ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОСТИ**

**69 01 01 «АРХИТЕКТУРА»**

**и 69 01 0 2 01 «АРХИТЕКТУРНЫЙ ДИЗАЙН»**

**II КУРСА**

Ответственный за выпуск: Макарук В.Л.

Редактор: Митлошук М.А.

Компьютерная вёрстка: Соколюк А.П.

Корректор: Дударук С.А.

---

Подписано в печать 09.03.2021 г. Формат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>8</sub>. Бумага «Performer».  
Гарнитура «Times New Roman». Усл. печ. л. 5,58. Уч. изд. л. 6,0. Заказ № 102. Тираж 21 экз.  
Отпечатано на ризографе учреждения образования «Брестский государственный  
технический университет». 224017, г. Брест, ул. Московская, 267.