

## НОВЫЕ ПРОБЛЕМЫ И ЗАДАЧИ СОВРЕМЕННОГО ИССЛЕДОВАНИЯ ПОРТРЕТНОГО ИСКУССТВА АНТИЧНОСТИ

Т. В. Андреева

*Воронежский государственный университет*

Поступила в редакцию 18 октября 2017 г.

**Аннотация:** в статье приведены результаты исследований портретного искусства эпохи Античности. Рассмотрены функции портрета в древних цивилизациях, описаны 5 основных подходов к изучению портретного искусства Античности – исторический, иконографический, технологический, художественный и археологический. Результаты проделанной работы свидетельствуют о необходимости дальнейшего исследования римского портрета, в том числе и на предмет выявления особенностей римского монументального комплекса.

**Ключевые слова:** римский портрет, Античность, подходы к изучению портретного искусства, Древний Рим, Древняя Греция.

**Abstract:** in this article the results of studies of the portrait art of Antiquity. The functions of the portrait in ancient civilizations and also describes 5 major approaches to the study of portraiture from Antiquity – historical, iconographic, technological, artistic and archaeological. The results of this work indicate the need for further research of Roman portraits, including identifying characteristics of the Roman monumental complex.

**Key words:** Roman portrait, Antique, approaches to the study of portraiture, Ancient Rome, Ancient Greece.

Интерес к Античности поддерживается с момента зарождения и существования всей цивилизации. Известно, что уже во II веке до н. э. римский мир загорелся искренним интересом к греческому миру.

За длительную историю человечества особый интерес к древнему греко-римскому миру возникал периодически, и это принято называть «Ренессансами». Так, известны Ренессансы – «Каролингский», «Оттоновский» и, конечно, самый главный – Возрождение.

Первые христиане планомерно уничтожали все материальное, что оставалось от языческого мира. При этом они сохранили произведения греческих и римских философов и переняли образы наиболее выдающихся личностей (Аристотеля, Платона и Плотина). Деятели Ренессанса в силу поклонения греческим и римским героям копировали одежду, манеры и образ жизни людей Древнего мира, однако сами были замешаны в кровавых и аморальных действиях, от которых стынет кровь. Часто наблюдался «интерес наоборот», когда люди уничтожали уникальную специфику античного образца, тем самым превращая его в предмет рококо или классицизма.

За долгий исторический период греко-римская культура завоевала популярность именно за счет уникальных и неповторимых черт. И это давно уже не вызывает удивления: бестселлеры последних веков пестрят именами греко-римского мира, каждое десятилетие приносит очередную серию костюмных фильмов о гомеровских героях и любовных приключениях Юлия Цезаря, Антония и Клеопатры.

Римский портрет стал также космополитическим и получил заслуженную популярность, а образы до сих пор существуют на страницах научной, научно-популярной и художественной литературы.

Казалось бы, что нового или необычного можно извлечь из знакомых нам портретов? Какие открытия всколыхнут знатоков и почитателей Древнего мира? Ведь об Античности написано значительное число исследований, тома литературы существуют столетиями. Поэтому можно думать, что период Древнего Рима и Греции уже исследован, описан и понят во всех деталях.

Например, на этот счет Освальд Шпенглер говорил следующее: «Бездушные, без всякой способности к философии и искусству, с животными инстинктами, с исключительной погоней за материальным успехом, римляне стоят на границе между эллинской культурой и ничем» [1]. Можно представить, что так мог бы написать один из «отцов церкви». А это ведь современный философ XX в. Этот человек не знает портретов Марка Аврелия или Сенеки? Он ничего не слышал об ученом-историке императоре Клавдии?

Эту «традицию» продолжают и другие маститые писатели и ученые XX в. Так, читаем у А. Ф. Лосева: «Эти философы, глубоко понимавшие сущность античной философии, все-таки в конце концов пришли к выводу, что все это – пустыня. Почему? Нет никого, раз нет личности, а есть только что. Космос – это что, а не кто. Поэтому я бы так сформулировал печальный и трагичный конец этой замечательной античной внеличностной культуры» [2]. Иными словами, те тысячи авторских портретных статуй Античности выдающегося качества или сделанные ремесленниками, множество удивительных лиц разного возраста, настроения, по-

ложения – все они не имеют отношения к личностям Древнего мира, поскольку личностей в эту эпоху якобы просто не было.

В то же время многие исследователи охотно берут известные опубликованные римские портреты для иллюстраций своих идей. Так, Лев Гумилев для иллюстрации теории пассионарности использовал три портрета римлян: республиканского времени, «классицистического» периода династии Юлиев и портретную голову Филиппа Араба [3].

Также он отмечал: «Возрастное состояние этноса довольно отчетливо проявляется в физиогномике. На рисунках, выполненных Н. В. Симоновской (супруга Л. Гумилева) на основе античных скульптур, изображены римляне трех фаз этногенеза. Первый человек волевой, с чувством долга; второй – эмоциональный, неустойчивый, не заслуживающий доверия; третий – тупой, жестокий, упрямый» [1].

Подводя черту, можно сказать, что обращение к теме римского портрета по-прежнему актуально. И не только с точки зрения проблем этнологии.

Однако такой вопрос, как степень изученности античного портрета, показывает неравномерность исследований. Много научных работ посвящено выдающимся памятникам искусства метрополии, а также портретам, выполненным в столичных мастерских Рима и в других крупных центрах Апеннинского полуострова. В то время как работ, посвященных портретам собственно греческого мира, в период римского владычества недостаточно, и они чаще являются находками из Малой Азии или островов.

На наш взгляд, портреты, созданные греками на своих исконных землях при римских хозяевах, заслуживают внимания. Возможно, именно эти реликты помогут проследить исчезновение или, наоборот, сохранение греческих традиций на территориях классической Греции в римский период.

Особого рассмотрения заслуживает феномен «романизации» некоторых сторон скульптурных традиций греков, а также прямого копирования классических и эллинистических образцов римскими мастерами.

Следует отметить, что изучение особенностей античного портрета связано с некоторыми сложностями. Во-первых, в распоряжении современных исследователей недостаточно материала для детального изучения греко-римских скульптурных влияний. Так, подлинных портретов от I в. до н. э. почти не осталось. От императорской эпохи портретов много в хорошей сохранности, и лишь некоторые работы повреждены или испорчены реставрацией. Во-вторых, исследования затрудняет разрозненность объектов по основным музеям мира, но современные технологии расширяют информационные возможности и позволяют найти необходимый материал.

Далее мы попытаемся очертить контур проблем, разбирая подходы к изучению римского портрета во временном контексте, в зависимости от традиций, в которых происходило их становление.

Многие исследователи проводят взаимосвязь между искусством римлян и соседних народов. Отметим, что в некоторые периоды мировой истории развитие римского искусства почти полностью связывалось с традициями народов, населяющих Италию, например, как во времена Б. Муссолини (начало–середина XX в.).

Существуют и многие другие точки зрения, накоплено достаточно много работ о заимствованиях в римском портрете. Автор данной работы подошел к идее, что римский портрет многим обязан греческому, не считая переноса эллинистических традиций прямо в Италию. Позднее, во времена императорского Рима, на территории Греции уже сохранялись традиции классики и эллинизма, и последние могли нивелировать собственно «римские» черты создаваемых скульптур на территории провинции Ахайя.

Специфической особенностью в изучении портретного искусства является смена концепций портрета в течение длительной истории человечества.

В современном понимании портрет представляется изображением, которое воспроизводит внешность конкретного человека так, что его знакомые могут опознать реальную личность.

Как представляли портрет в давние эпохи? Так, в Древнем Египте было достаточно написать имя портретируемого на статуе, чтобы превратить ее в образ данного человека. В то же время известны египетские портреты, которые обладают конкретными индивидуальными чертами запечатленной личности.

В Древней Греции (архаический и классический период) воспроизведение подлинного облика человека не было обязательным [4]. В целом, узнавание достигалось в большей мере не только художественными, но и иконографическими средствами, а также с помощью часто встречающихся подписей. Так, «портреты» выдающихся греков выглядели весьма одинаково, а различить их можно только по имени, которое указано на передней части экспоната. Кроме того, портретом могло считаться изображение с очень точной передачей обнаженной модели [5].

В древних цивилизациях портрет выполнял разнообразные функции:

– магическую (Египет). Например, египетские статуи в гробницах были залогом дальнейшего воскрешения;

– религиозную (Греция). Изображения правителей в греческих ритуальных центрах полагалось необходимым для благоденствия земель. Люди верили, что после смерти человек, изображенный на портрете или восковой маске, участвует в религиозных процессиях;

– сохранения (увековечивания) черт выдающихся предков (республиканский Рим). Римские патриции некогда желали сохранить в восковой маске облик видного и незаурядного предка. Эта знаменитая традиция долгое время считалась основой появления великолепного римского портрета. Для всеобщего обозрения создавались мраморные и бронзовые изображения императоров, представителей правящей верхушки, деятелей культуры и знаменитостей. Они в многочисленных

репликах украшали площади, сады и дороги Римского государства;

– как способ демонстрации состоятельности владельцев;

– как способ и желание остаться в памяти потомков.

Разумеется, разнообразие и массовость портретных форм зависели от политической ситуации в государстве, состояния экономики. В обществе прослойка населения, обладающая средствами, вкладывала их в «нематериальное», и так портретное искусство расцветало.

Также мы выделяем особое значение императорского римского мира, когда для воплощений идей бессмертия, прославления деятелей и других амбициозных проектов соединялись материальные возможности крупных государственных объединений завоевателей с достижениями выдающегося подчиненного народа.

В общем, за всю историю портретного искусства Античности выделяется 5 основных подходов к изучению портретов.

1. Исторический подход – это самый известный и наиболее распространенный подход среди исследователей. Использование исторического метода, который во многом связан с уровнем подготовки созерцающего, предполагает необходимость учесть субъективные факторы восприятия.

Кроме того, его можно назвать документальным, поскольку во внимание принималось не только изображение, но и обязательная надпись на монументе, и известная литературная информация о портретируемом.

Благодаря этому изображения реальных личностей представляются такими же свидетельствами исторического процесса, как литература, театр, эпиграфика, монеты. В этом случае интерес представляет идентификация известных исторических лиц, что возможно за счет захватывающей информации, которую сохранила о них многочисленная латинская биографическая литература [4].

Исторический подход был популярен долгое время (начало эпохи Возрождения – конец XIX в.). «Поэтому вполне объяснимо, что многие исследователи нацелены на поиски таких произведений искусства, которые будут наглядными параллелями к литературным примерам из жизни исторических персонажей. Тем более что существует множество образов, размноженных в многочисленных копиях, но остающихся безымянными», – пишет Сусанна Вуд [6].

Иконографической подсказкой может стать выражение лица портретируемого, что позволит вести поиск имени изображенного среди десятка родственников. Так, в I в. н. э. увлечение «классицизмом» привело к появлению ряда похожих изображений, восходящих к официальным портретам основателя династии Октавиана Августа. Десятки портретов, где на нас смотрят спокойные лица с одинаковыми короткими прическами, правильными чертами красивых лиц, явно подсказывают нам об их связи с семейством Юлиев или как минимум о происхождении тех времен. Во многих музеях можно встретить похожие лица, которые атрибутируются за-

частую со знаком вопроса (Германик, Тиберий, Калигула и Клавдий).

Исследователи договорились о некоторых морфологических «характеристических» деталях для различения членов этого семейства: у Калигулы большие уши, у Тиберия крупный нос и др.

След на лицах изображенных людей могли оставить различные изменения в социально-экономической жизни населения и политические коллизии. Так, в исследовательской литературе многие авторы отмечают на ранних римских портретах решимость и волю у молодых людей, а у старшего поколения – принятие и умиротворение. В период II–I вв. до н. э. – печать усталости, равнодушия на лицах греков. Исследователи III в. н. э. утверждают о присутствии ярких эмоциональных штрихов страха, напряжения, выраженные в портретных образах римлян в эти нестабильные времена.

2. Иконографический подход. Этот подход давно существует и по-прежнему любим. Однако доминировал подход в основном в XVIII и XIX в. при изучении проблем иконографии римских портретов. Главным преимуществом иконографического метода является детальное рассмотрение портрета, приводящее к захватывающим открытиям, так как сама модель предоставляет ключи для датирования и идентификации образа.

Среди узнаваемых портретных элементов первое место можно отдать манере изображения волос, прически. Сложность головного украшения и его дороговизна намекает как на классовую принадлежность, так и на статус изображенных. Трудно спутать «трилистник» надо лбом в портретах Октавиана Августа с другими элементами. А женские парики, особенно эпохи Флавиев, являются модными атрибутами, характерными для того времени.

Заметная иконографическая деталь во II в. н. э. – борода. Именно борода облегчила узнаваемость портретных персонажей периода правления династии Антонинов в династическом ряду. Она же сделала проблематичной конкретизацию образов среди ближайших членов семейства Антонина Пия.

Например, часто встречаются в музейных экспонатах одинаковые кудрявые головы и изысканные бороды на изображениях Элия Вера, Энния Вера, Марка Аврелия (в надписях стоит вопрос), что позволяет лишь обобщенно отнести многие бюсты к третьей четверти II в. н. э.

Изображение глаз играет ключевую роль в датировании римского портрета. Трудно спутать строго очерченные глазные контуры без зрачков (I в. н. э.) и выразительные глаза (III в. н. э.) с глубоко вырезанными зрачками. В настоящий момент уже известно, что натуральность глаза скульптур поздней республики – ранней империи достигалась раскраской, которая в наши дни не существует.

3. Технологический подход используется при формальных характеристиках художественной практики. Основное преимущество метода – легкость в определении возраста изображения.

Определенные технические процессы в работе с мрамором (например, техника точечного копирования) играют существенную роль в получении внешнего сходства с заказчиком. Появление данной техники помогает в датировании портретов. Использование специфических инструментов также облегчает вопросы датировки, например, начиная со II в. н. э. это бурава.

В роли подсказки может выступать и качество обработки поверхности кожи лица. Так, известна со второй половины II в. шлифовка портретов императорской семьи. Однако надо учесть, что это могла быть и работа «по улучшению» со времен Ренессанса или Классицизма.

4. Художественный (художественно-эмоциональный) подход к изучению портрета подразумевает восприятие портрета не только как исторического документа, но и как произведение искусства, поскольку уже сама задача передачи точного внешнего вида модели становилась вызовом художнику, а для подготовки мастера требовались годы ученичества.

Скульптор был не просто копиистом природы, все-таки для убедительной передачи жизненного впечатления человека следовало выявить его внутреннюю сущность [7]. Приемы и материалы, которые мастер выбирает для изображения модели, а также эмоциональные реакции, которые скульптура должна вызывать у зрителя, могут сообщить нам многое о культурном окружении. Здесь вспомним гигантоманию периодов Адриана и Константина, которая идет в разрез с простотой времен Нервы и Траяна. Сильные эмоции, даже эстетическое наслаждение вызывает искусная обработка волос или поверхности лица в портретах династии Антонинов. Особое впечатление производят римские работы ранней республики с подчеркнутым тяготением к детальному изображению старости.

5. Археологический подход, получивший распространение с середины XX в., развивался во время планомерных научных археологических исследований, которые дали огромный скульптурный материал.

Ценность такого подхода в том, что мы получаем подлинные работы прошлого. Большинство памятников пришли в оборот в результате полевых раскопок. К тому же найденные объекты позволяют уточнять датирование и атрибуцию портретов. А сами портреты, если они подписаны или изображают известный персонаж, могут помочь в датировании найденных рядом предметов.

Портреты, которые будут рассмотрены в работе, создавались в процессе эволюции общества императорского Рима. Как уже было замечено, в случае с государственными заказами мы имеем дело с наиболее квалифицированными, известными и влиятельными мастерами, работа которых получала большой общественный резонанс. Их техника, приемы, идейные находки играли определенную роль в формировании общих тенденций в портрете, влияли на вкус и выбор населения, вели к подражанию и копированию.

Общественные произведения исполняли целый набор важных функций как в обыденной жизни, будучи

частью пропагандистского аппарата, так и в частной жизни. Выделим три категории изображений:

1) императорские портреты, которые включают образы самих императоров и членов династии;

2) портреты государственных деятелей, магистратов, атлетов, выдающихся писателей, поэтов, философов и других легко узнаваемых и прославленных при жизни людей, имена которых нам известны;

3) неизвестные лица. Такие анонимные изображения входят в группу частных портретов и представляются наиболее трудными для изучения, так как лишь в немногих счастливых случаях нам известны имена «средних граждан» и детали их биографий. О многих людях, оставивших нам свой облик, ничего не известно. Хотя их портреты могли, вероятно, выставляться в общественных местах [8].

Частные портреты, в отличие от общественной портретной скульптуры, не предназначались для широкой аудитории. Они служили иным целям, обычно располагались в доме или гробнице. Обычай хранения своих собственных домашних портретов и восковых изображений выдающихся предков был принят среди аристократических слоев империи и коренился в древнем религиозном ритуале сохранения и почитания масок умерших членов семьи [9]. К I в. до н. э. эта традиция стала полностью светской. Недолговечные восковые маски с магическими функциями были заменены в атриуме дома скульптурными портретами в прочном материале – бронзе или камне. Их присутствие было наглядным свидетельством патрицианского происхождения [Ibid.].

В работе мы рассмотрим лишь некоторые частные неидентифицированные портреты. Главное внимание уделено официальным портретным статуям. Императорские заказы исполнялись лучшими мастерскими, а частные портреты часто создавались скульпторами не самого высокого уровня, но отражали официальные тенденции первых в иконографии. Так, пишущие о портретах исследователи замечают, что мужские портреты второй трети II в. н. э. «на одно лицо»: все с одинаковыми бородами «а-ля Адриан». Эти анонимные работы имеют одно серьезное преимущество – это оригиналы, которые дают нам шанс оценить подлинную композицию мастера, исполненную им или его мастерской. В случае государственного портрета мы имеем дубликат, в лучшем случае, преломленный через индивидуальность копииста. Обычно создавались один-два образцовых варианта, которые передавались в провинции. В нескольких случаях знатоки римского портрета смогли установить личный почерк мастера, и тогда можно говорить об артистической индивидуальности, что считается в целом для римского искусства нетипичным [5]. Лишь иногда в скульптурных работах, места находок которых удалены на достаточное расстояние друг от друга, удается уловить характеристики определенной столичной мастерской [8].

Автор уделял особое внимание появлению отличий в изображениях правителя, которые делались в местных

условиях провинции Ахайи. Так, появляется возможность выделить незначительные детали, которые отражены в стандартных портретах, сделанных в разных уголках огромной империи, а также позволяют уточнить его место создания. Судя по количеству сохранившихся обломков императорских портретов, их было очень много.

Правитель, присутствующий в своем каменном образе, насыщенном идеологическим контекстом, своеобразно присутствовал в каждой точке империи. Так, статуя выставлялась для всеобщего обозрения, становясь своеобразным символом системы. Мастерские Рима должны были быть многоязычными, чтобы систематическим воспроизведением «правлящий семьи» обеспечить весь римский мир.

Отправка уникальных образцов портретов или статуй в покоренные страны обеспечивала других скульпторов информацией о достижениях ведущих мастеров, современных направлениях в искусстве. Это приводило к тому, что местные мастерские часто формально копировали столичные образцы, а часто и с потерей качества. Например, столичный типовой портрет присылают с Апеннин на Балканы в качестве образца. Греческий мастер должен был скопировать его абсолютно точно, однако, не всегда желаемый результат достигался. Но можно было и добавлять свои местные яркие черты, создавая специфические и неповторимые образцы. Так, за счет вкрапления чего-то неуловимого римский император уже подозрительно похож на эллинистического правителя. Только детально разработанные портретные черты лица указывают на действительные даты создания работы.

При рассмотрении всех типов портретов интересно концентрироваться на чертах характера изображаемого, которые мастер старался передать. В этом случае можно уловить привнесение в работу греческих мастеров опыта натуралистического изображения черт лица. Особый интерес представляет выделение разнообразных приемов, использованных для достижения этих целей. Например, возникновение способов портретной работы уже в русле римских приемов работы с камнем в период тщательной шлифовки поверхности (III в.) или новые веяния в изображении волос, зрачка и бровей, ранее не известные в Греции.

Таким образом, при изучении Античности мы постоянно помним о ее специфике и определенных трудностях в сохранении скульптурных объектов. Среди них можно назвать следующее.

1. Даже немногие относительно хорошо сохранившиеся бюсты и статуи потеряли свой первоначальный облик, например, раскраску. Не говоря уже о том, что поверхность камня стерлась и смылась за две тысячи лет хранения в земле.

2. К несчастью, большинство изображений дошло до нас в виде отдельных частей. Варвары-германцы и христиане видели свой долг или находили удовольствие в разрушении языческой культуры.

3. Иногда мы имеем дело с неверной или неточно выполненной реставрацией. Этот процесс имел свое-

образную моду, которая выражалась в желании точно воспроизвести драгоценный материал для потомков из Античности. Поэтому в музеях можно найти римские портретные головы, смонтированные на античных статуях, которым они не принадлежат. Так, благородные римляне и римлянки в период Нового времени нашли место на ренессансных или барочных бюстах. Некоторые авторы могли соединять головы древних портретируемых с новым основанием статуи в соответствии с текущей модой. Зачастую это искажало их первоначальное положение по отношению к телу. Многие изменены в результате интенсивных реставраций XVI–XIX вв., когда скульптуру «дополняли» до целого состояния, как в случае с портретом римлянина с масками предков (Капитолийские музеи, Рим).

4. Сохранилась целая группа скульптурных голов, у которых шея выполнена в форме соединительного клина, вставлявшегося в любой тип фигуры. Их можно рассматривать как самостоятельные произведения искусства. Части такой составленной из отдельных компонентов статуи могли обрабатываться разными скульпторами в одной мастерской или доделывались на местах, в разных странах. Так, портретисту был относительно безразличен тип фигуры, для которой была предназначена голова [6].

Даже для статуй, сделанных как одно целое, сами фигуры часто были созданы по определенным стандартным узнаваемым типам. Известны многочисленные сидящие фигуры императоров, которые выглядят как «Зевс» Фидия, отличаясь портретными чертами лица. Это можно проследить на известном примере статуи императора Нервы в Пергамском музее: морщинистый лик шестидесятилетнего правителя красуется на мощном торсе божества.

Подобная практика ускорения и упрощения производства статуй по государственным заказам привела к известному феномену. Так, мастером создавалась только голова, что гарантировало сохранение реальных черт лица портретируемого в истории. А торс и фигура изображаемого были стандартными и похожими с сотнями статуй предыдущих правителей, а может быть и вовсе копией, сделанной учениками. Поэтому фигура, с которой соединена голова, могла быть далека от реального прижизненного тела изображенного.

В целом, по мнению исследователя Х. Г. Нимейера, существовало разделение назначений разных типов скульптурных произведений, которые он рассматривает в своей известной работе, посвященной категоризации типов в каталоге сохранившихся статуй императоров [10]. Так, наблюдалась следующая тенденция: бюсты с их традиционными погребальными аксессуарами были обычными для частных портретов, а статуи — для общественных и императорских типов. Кроме того, можно заметить, что не все императорские портреты принадлежат к таким статуям в полный рост. Бюсты властителей также часто встречаются, как и значительное число изображений обычных людей в полный рост.

Автор данной статьи для изучения портретов применяет разные подходы и сопоставляет, когда это необходимо, иконографические приемы, сведения из эпиграфики вместе с художественным и эмоциональным впечатлением. Исследуемый материал происходит из древнейших земель Эллады, он впитал всю ее древность, мудрость и изысканность, что делает возможным многоуровневое изучение портрета. Такой подход можно назвать комплексным, когда приемы и сведения из разных областей творчески используются в изучении материала.

Среди задач, которые ставит автор, реконструкция архитектурно-скульптурных комплексов прославления римских правителей. Это чисто греческий феномен, который римляне восприняли от эллинистических и восточных правителей.

Археологические музеи под открытым небом, созданные в современной Греции, сохраняют разрозненные базы статуй и статуарные осколки. Часто это известные и важные в прошлом святилища, и было бы логично попытаться реконструировать некоторые такие скульптурные комплексы: римские храмы в Коринфе и Олимпии среди самых известных.

Первые попытки таких работ делались достаточно давно. Существует опыт восстановления возможных вариантов расположения статуй в Нимфейоне в Олимпии. На сегодняшний день известны две реконструкции. Вариант с расположением изображений только в нижнем уровне известен со второй половины XIX в. Есть также попытка реконструкции середины XX в., когда статуи располагают на втором этаже. Этот вариант можно увидеть в современном музее в Олимпии. Новые возможности возникают в результате дополнительных находок в Олимпии. В процессе изучения материалов возникли идеи нескольких новых вариантов расположения статуй в известных композициях.

При изучении материала оказалось, что римским монументальным комплексам внимания уделено недостаточно. Исследования таких комплексов не проводили, и на то есть свои причины. Например, на латинском Западе не существует понятия явления «скульптурный портретный комплекс», и здесь велика доля отдельных скульптурных памятников. В случае греческого Востока ситуация сложилась иначе за счет опыта возведения

роскошных многофигурных монументов еще от Мавзолея царя Мавсола, правителя Карии. Здесь римляне подхватили традицию возведения скульптурных комплексов от времени восточных монархов. Логично, что такие эллинско-римские варианты появились там, где уже была практика подобного восхваления, на землях греческого мира. Начиная с середины I в. до н. э. подобные мощные монументы приходят в новый мировой центр. Многочисленные свидетельства доказывают, что пышные статуарные группы ставились в сердце Римской империи: в столице и главных центрах в Италии. Ставится задача проследить, какие изменения внесли римляне в традиционную атрибутику, устраивая памятники в пергамском стиле на своей исконной италийской территории, и как менялись традиционные скульптурные портреты под влиянием римских традиций на земле Греции.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Шпенглер О. Закат Европы : в 2 т. / О. Шпенглер. – М., 1993. – Т. 1.
2. Лосев А. Ф. Двенадцать тезисов об античной культуре / А. Ф. Лосев // Студенческий меридиан. – М. : Молодая гвардия, 1983. – № 9–10.
3. Гумилев Л. Н. Что такое этнос? / Л. Н. Гумилев // Природа. – М. : Наука, 1970. – № 1. – С. 46–55.
4. Hanfmann G. M. A. Personality and Portraiture in Ancient Art / G. M. A. Hanfmann // ProcPhilsoc. – 1973. – № 4.
5. Breckenridge J. D. Likeness : A Conceptual History of Portraiture / J. D. Breckenridge. – Evanston, 1968.
6. Wood S. Roman portrait sculpture, 217–260 A. D. : the transformation of an artistic tradition / S. Wood. – Leiden : Brill, 1986.
7. Gombrich E. H. Art and Illusion. Bollingen Series. 35. A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts. 5 / E. H. Gombrich. – Princeton, 1956.
8. Fittschen K. Bemerkungen zu den Portraits des 3. Jahrhunderts noch Christus / K. Fittschen. – Jdl. 84. – 1969.
9. Zadoks-Josephus Jitta A. N. Ancestral Portraiture in Rome / A. N. Zadoks-Josephus Jitta. – Amsterdam, 1932.
10. Niemeyer H. G. Studien zur statuarischen Darstellung der roemischen Kaiser / H. G. Niemeyer // Monumenta Astis Romanae. – 1968. – № 7.

Воронежский государственный университет  
Андреева Т. В., аспирант кафедры археологии и истории древнего мира  
E-mail: Tatiana.aspasia@gmail.com  
Тел.: 8 (473) 220-75-21

Voronezh State University  
Andreeva T. V., Post-graduate Student of the Archaeology and Ancient History Department  
E-mail: Tatiana.aspasia@gmail.com  
Tel.: 8 (473) 220-75-21