

УДК: 7.032; 7.037; 7.038

ББК: 85.103(0)32

А43

DOI: 10.18688/aa177-1-4

А. А. Трофимова

Существовал ли портрет в античном мире? К проблеме жанра

Портрет — один из самых противоречивых жанров в истории мирового искусства. Некоторые исследователи не считают портрет художественным явлением, другие называют высшей формой изобразительного творчества. Язык портрета уникален: он использует формы, присущие только человеку, — лицо, одежду, жесты. Портрет появляется в глубокой древности и отвечает естественной человеческой потребности запечатлеть себя — преодолеть быстротечность жизни. Это самое простое и самое утонченное искусство, как верно заметил Ю. М. Лотман [14, с. 375], жанр, выражающий индивидуальное и общее, личность и эпоху. Портрет — это образ времени, с его художественным стилем, эмоционально-волевым настроением, мифами и реальностью. Наконец, это жанр наиболее философский [14, с. 364]. Его история — это история концепции человека, изучение портрета дает очень много не только для понимания искусства, но и для понимания цивилизации.

Не удивительно, что размышления о портретном жанре всегда актуальны. Если в XX в. в центре внимания была проблема кризиса жанра [17, с. 20 сл.; 10, с. 14; 11, с. 9–11], то в XXI в. исследуется феномен его популярности. Наше время — эпоха нового культа лица, и хотя селфи, фотопортреты в социальных сетях выходят за рамки художественного, это по-прежнему изображения реальных людей, коллективный образ эпохи. Кардинальные изменения традиционного подхода к визуальному представлению человека начались в конце XIX — начале XX в., с появлением абстрактной живописи и скульптуры, развитием фотографии, возникновением поп-арта и других направлений художественного творчества. «Пристальное изучение истории портрета, в особенности портрета XX века, показывает, что его определение относится не к архетипу жанра, а к канону, который сложился в XV веке» [2, с. 137; ср.: 13, с. 352; 18, р. 4–14].

Общеизвестно, что античный портрет имел основополагающее значение для формирования портретного жанра в европейском искусстве [см.: 18; 20; 31; 35]. Образы выдающихся деятелей, созданные греками и римлянами, стали не только частью европейской художественной культуры, но европейской цивилизации — с эпохи Возрождения они воспринимались как символы достижений человечества в духовной, интеллектуальной и политической сфере, как олицетворение доблестей или пороков. Речь идет, в первую очередь, о скульптуре, которая оставалась в античное время главным видом искусства для жанра портрета. В античном обществе роль портретов была очень велика — именно тогда возникли основные художественные формы скульптурного портрета: стоящая

и сидящая статуи, статуи, облаченные в воинские доспехи и в гражданскую одежду, конный монумент, многофигурные композиции, герма, бюст, рельефные изображения на надгробиях и саркофагах. В Древней Греции и Риме сформировался художественный язык, присущий скульптурному портрету как виду искусства. В античности укоренилась традиция установки статуй и рельефов в общественно значимых местах, над погребениями, в садах и домах. До нашего времени дошла целая «галерея» образов, признанных шедеврами мировой истории искусства.

Вместе с тем изучение античного портрета, оказавшегося в центре внимания в XX в., привело к утверждению: античность была допортретным периодом, в обществе с коллективистской идеологией изображение личности отсутствовало [см.: 8, с. 613 сл.; 18, р. 132; историографию дефиниции см.: 18; 19, р. 3–14]. Этот парадокс истории и теории искусства сохраняет актуальность и является предметом рассмотрения в статье. Существовал ли портрет в античном мире? И если нет, то как следует называть античные бюсты Сократа, Филиппа Араба, «Сириянки» из собрания Государственного Эрмитажа? В исследовании античного искусства современные определения портрета встречают множество противоречий. «Изображение реально существующего или жившего ранее конкретного человека, в котором воссоздается облик индивидуальности и внутренний мир модели» [12] — такое понимание жанра, по мнению известных теоретиков и историков искусства, объясняет феномен «персонального портрета», возникающего в эпоху Возрождения. Общепринятое определение касается краткого периода истории искусства — с XV до конца XIX в. [2, с. 136; см.: 14, с. 352; 8, с. 613; 18, р. 132], но неприменимо к древности. Ведущие исследователи античного портрета К. Фиттчен, П. Цанкер, Л. Джулиани в своих работах также указывают на глубокую разницу художественных явлений античности и последующих эпох [см.: 23; 24; 25; 28; 54].

Рассмотрим подробнее основные представления о портрете применительно к произведениям античного искусства. В современной теории портрета ключевым является понятие сходства с моделью. В этой связи нельзя не вспомнить тот факт, что в древнегреческом и латинском языках не было понятия «личность» в современном понимании, как не существовало специального слова «портрет», в качестве эквивалента использовалось слово «образ». В это время человек не воспринимался как уникальный, отдельный от общества и коллективного целого «индивидуум» [18, р. 132]. Принципиальное отличие греческого скульптурного портрета от изображений последующих эпох заключается в том, что в основе образа находился тип. Каждому типу соответствовал набор характеристик — композиция, поза, физиогномика, прическа, атрибуты. Именно поэтому в греческой скульптуре изображение философа сложно перепутать со статуей правителя, а атлета легко отличить от оратора. Харизматичный монарх изображался безбородым, исполненным энергии, с поднятой рукой и «царской» прической. Интеллектуал — обычно пожилой и некрасивый — с одухотворенным и подвижным лицом, с растрепанной длинной бородой и обрюзгшим телом. По выражению Р.Р.Р. Смита [45, р. 33], это были визуальные стереотипы, которые выражали в первую очередь социальную функцию или публичную роль человека; индивидуальные особенности модели не представляли интереса для скульптора и зрителей (историю греческого портрета, см.: [37; 38; 39; 41; 45]).

Для понимания сущности античного портрета многое дает исследование его истоков [см.: 27; 36; 49; 52]. Греческий портрет возник из религиозной сферы, первые статуи людей устанавливаются на надгробиях и в святилищах с конца VII—VI в. до н.э. О том, что это были изображения реальных людей, напоминали лишь подписи на пьедесталах, а сами лица и фигуры не имели отличий от героев и богов. В греческом искусстве портрет возник тогда, когда появилась индивидуализация скульптурных форм; в отличие от изображений эпохи Возрождения или Нового времени, ключевое понятие для скульптурных образов Греции — не «похожий», а «индивидуальный».

Для иллюстрации этого тезиса напомним несколько известных памятников. Портрет Фемистокла из Остии (470 г. до н.э.) [39, р. 210, по. 173] — это смешение идеального типа и индивидуальных черт лица, что подтверждается сопоставлением головы с персонажем на фронте храма Зевса в Олимпии. Портрет Пиндара первой половины V в. до н.э. буквально повторяет физиогномику кентавров с метоп Парфенона [27, S. 52; 37, р. 176–180]. Время жизни Пиндара от времени создания портрета отделяет более столетия — скульптор повторяет современный художественный образец, не имеющий отношения к личности поэта. Портрет Сократа (Илл. 4) был создан Лисиппом через двадцать лет после смерти философа, [5, с. 114–118; 37, р. 198–204; 40, р. 82–84; 54, р. 57–62]. «Сократ похож на Силена и на рыбу», — писали Платон и Ксенофонт (Plato, Symp., 215a; Xenoph., Symp., V, 7). Яркий образ мыслителя сохранился в многочисленных копиях, повторяющих греческий оригинал: у Сократа широкое плоское лицо с вздернутым носом, всклокоченная борода. Еще более сходство с Силеном заметно в изображении фигуры со свисающим животом и коротенькими ручками. Трудно сказать, имела ли в действительности внешность Сократа черты, общие с обликом Силена. В данном случае важно отметить иные, по сравнению с искусством Нового времени, художественные средства индивидуализации, другое понимание «сходства». Внешнее сходство изображения с реальным человеком не имело принципиального значения — мотивы заимствовались из современного скульптору искусства, из изображений идеальных персонажей.

В портрете Перикла (Илл. 5) — римской копии с оригинала работы Кресилая середины V в. до н.э. [37, р. 173–174] — персональное полностью отсутствует. В нем нет не только психологии или индивидуальных эмоций (которые в принципе отсутствуют в античном портрете), в чертах лица Перикла нет никаких характеристик, которые могли бы отличить его от образов героев и богов. Легкий наклон головы и маленький рот придают не столько физическому облику Перикла, сколько стилю скульптора, создавшего портрет; такие же особенности можно видеть и в изображении «Амазонки» Поликлета [31, S. 383; 32]. В этой идеальности портрета А. Фуртвенглер видел выражение силы Перикла [26, S. 271], а Ф. Студничка — сопоставление с богами [49, S. 125]. Современная точка зрения на памятник, которую сформулировал Т. Хельшер, заключается в том, что смысл портрета Перикла состоит в отрицании индивидуальности [см.: 32]. Портретный образ лидера государства воплощает «норму», черты обычного гражданина становятся общественно значимыми. В этом состояло политическое кредо Перикла, и именно в этом открытии воплотилось художественно-историческое значение портрета. Статуя Перикла не была объективным изображением реального человека, памятник служил представлению государственного деятеля в роли идеального политика.

Типизация была присуща не только портретам выдающихся людей. Как показывают исследования последних десятилетий, в надгробных статуях и стелах античные мастера использовали набор стандартных формул [22, р. 34–44; 20, р. 2–4]. Это несколько узнаваемых «типических» образов: зрелый гражданин, скромная жена, атлетически развитый юноша — сын, героический воин. В художественном репертуаре греческих скульпторов существовали типы поз, одежды, атрибутов, жестов и причесок (например, венок из волос в сочетании с длинной бородой означал изображение легендарного поэта). В скульптурах, предназначенных для почетных мест, встречается больше вариаций — например, добавляется полуоткрытый рот, выражение лица становится более оживленным. В целом же исследователи заключают: портрет, особенно портрет конца IV в. до н.э., был очень близок к стандартной типологии, сходной с репертуаром надгробий. Несмотря на то, что в портретных статуях подразумевались изображения реальных людей, их черты не следует понимать как индивидуальные. Значение имели статус, возраст, пол, но не сходство с внешностью или особенности характера человека.

Помимо проблемы сходства, очевидны сложности в применении других современных понятий: реализм, натурализм, индивидуальность. Эти категории часто смешиваются, а также имеют непривычное для нас значение [22, р. 51 сл.]. Например, в описании портретной статуи Посидиппа «реализм» означает правдивость впечатления только что прерванного разговора — иллюзию присутствия зрителя в реальном времени модели. Такой реализм гораздо глубже, чем подобие внешности философа. Анализируя портрет Аристотеля, исследователи характеризуют его как «реалистический тип». Реализм в античном портрете, и, в особенности, в портрете эпохи эллинизма, имеет множество градаций: натурализм портрета Карнеада, барочный пафос образа Гомера, идеализирующий стиль скульптурного бюста Гиппократы [37, р. 152–155, 139–150, 136–138]. Художественный стиль портретов мог быть реалистичным, тяготеющим к индивидуализации, натуралистичным — но эти качества не соотносятся с понятием правдивой передачи внешних особенностей модели, они относятся не только к манере художника, но становятся формой мифотворчества в портрете. Яркой иллюстрацией такого подхода могут служить воображаемые портреты легендарных персонажей, таких как Гомер или Сафо [37, р. 139–150, 194].

Сложность в применении понятий, выражающих отношения между произведением искусства и «реальностью», объясняется тем, что греческий портрет был мифологичен по своей природе, а значит, самостоятелен и автономен от модели. Суть античной мифологии в портретах выдающихся мыслителей продемонстрировал П. Цанкер, в частности, на примере статуи Демосфена [54, р. 83–88, 136–142]. Статуя Демосфена Полиевкта была установлена в 280 г. до н.э. на афинской Агоре (Илл. 6) [54, р. 108–113; 40, S. 106–107]. Поза Демосфена, скрещенные руки выражают дисциплину, пронизательность и самоконтроль. Сосредоточенное сумрачное выражение лица передано резкими морщинами возле носа, сдвинутыми бровями и глубокими тенями в углах глаз. Концентрация энергии во взгляде достигается глубокой проработкой форм и линиями, направленными к середине лица. Скорбное состояние и нервная экспрессия составляют яркий контраст портрету его политического противника Эсхина. Образ Демосфена соответствует описаниям античных историков: фанатичный защитник Афин, замкнутый агрес-

сивный политик. Скульптурный портрет был активно включен в создание имиджа, это не реальный Демосфен, но образцовый гражданин, защитник интересов государства.

Мифологическая природа портрета и его влияние на общественное сознание становятся очевидны в исследовании изображений Александра Македонского [1, с. 19–29; см.: 33; 38, р. 108–124; 41; 42; 44; 46, р. 59–69; 47; 50]. Прижизненные портреты Александра — комбинация иконографии героев и богов с чертами завоевателя. Античные историки называли Александра «подобным льву». Метафора, восходящая к Гомеру, воплощала главное качество героя — стремление к доблести. Лисипп изобразил Александра как Ахилла, с копьем в руке, повторив позу Дорифора-Ахилла работы Поликлета. Этот героический мотив стал одним из главных в иконографии эллинистических правителей — копье воспринималось как священный атрибут, как символ доблести и знак земли, завоеванной копьем. Новый миф, возникший при жизни македонского царя, нашел выражение и в сочинениях поэтов и историков, и в его портретах, оказав большое влияние на искусство эллинизма. Черты Александра слились с иконографией идеальных персонажей.

Сравнение с героями, богами и Александром Македонским легло в основу нового направления искусства — царского портрета, возникшего во второй половине IV — начале III в. до н.э. с появлением потребности в изображениях правителей новых государств. Хотя в различных регионах существовали вариации, в целом царский стиль в искусстве портрета был очень сходным на огромной территории [44, р. 46; 45, р. 19–24]. Композиция и стиль портретных статуй воплощали харизматичность властителя, он изображался с атрибутами героев и богов, символизирующими идеологию его правления. Так, понтийский царь Митридат VI Евпатор, провозгласивший себя, подобно Дионису и Александру, «освободителем Азии», проводил эту линию в политике, что нашло отражение и в официальных портретах [см.: 15, с. 112; 44, р. 72, 88]. Хорошо известен портрет Митридата VI Евпатора из Эрмитажа (Илл. 7), чрезвычайно близкий иконографии Александра. Другой портрет, часть культовой статуи, изображает понтийского царя в образе Диониса или Митры-Мена [17, с. 189].

Роль скульптуры в социальной жизни и политике многократно возросла в период господства Рима [см.: 41; 48; 53]. Портретные статуи устанавливались в общественно значимых местах — на Форуме, в курии, на императорском рынке, в храмах, дворцах и богатых частных владениях. Чрезвычайно важной стала «узнаваемость» модели — стремление запечатлеть человека так, чтобы черты его лица отличались от другого персонажа. Причины этого явления искали в потребности сохранения для потомства точного изображения внешности предков [см.: 3, с. 17–19; 21; 23, S. 119; 48, р. 21–54]. Предельная индивидуализация форм коренилась не только в религиозных традициях древнего Рима, но и в условиях жесткого соревнования социальных групп [41, S. 14–20]. В противоположность греку, который видел человека как проявление типа (атлет, философ, полководец), римлянин подчеркивал его принадлежность к определенному роду, демонстрировал общественный ранг и персональные возможности человека. Амбиции социальных и политических группировок определили своеобразие направлений в скульптурном портрете. Староримское направление (надгробные статуи и рельефы) тесно связано с интересами ведущих аристократических семей, ориентирующихся на прежние идеалы

старого Рима. Прекрасный пример этого типа — надгробная плита с изображением братьев из собрания Эрмитажа (Илл. 8) [51, по 1]. Сумрачное величаво-торжественное выражение лиц дает представление о характере истинного римлянина и соответствует функции памятника: подобные плиты помещались в стенах усыпальниц знатных римских семей. В эпоху поздней республики получило развитие эллинизирующее направление. Этот обобщенный и патетический стиль предпочитали сильные личности и выдающиеся персонажи периода конца республики, такие как Сулла, Цезарь и Помпей. К шедеврам портретного искусства этой группы относится бронзовый бюст неизвестного римлянина (Илл. 9) [51, по 4; 5, с. 222–228], — по всей вероятности, траурный портрет. Слегка запрокинутая голова, резкие морщины возле губ и мрачноватые отблески на поверхности бронзы вызывают ощущение безысходной печали. В императорском Риме статуи правителя превратились в мощный фактор распространения государственной идеологии. Памятники не подразумевали ничего персонального — портреты лидеров служили символами государства; их профили помещались на монетах и резных камнях, над серийным копированием столичных статуй трудились тысячи скульпторов в провинциях. Копирование оригинала — другой решающий фактор, отличающий античный портрет от произведений более позднего времени. Результат зависел от метода копирования (слепок, снятие размеров и т. д.), материала (бронза, мрамор, глина), формата (статуя, герма, бюст), стиля копииста [20, р. 3–4; см.: 71]. Тиражирование определяет способ создания скульптур и их восприятие; уникальным становится прообраз, прототип, а не отдельное произведение искусства. Так, до нашего времени дошло свыше 250 портретов императора Августа, обнаруженных в Испании, Франции, Северной Африке, Египте, Турции и Греции.

Сохранились разные типы статуй Августа — в виде жреца, полководца, государственного деятеля, императора в образе Юпитера (Илл. 10) [51, по 5]. Лучшим портретом считается статуя из Прима Порта, представляющая Октавиана в роли полководца, который обращается с речью к войскам. Его панцирь украшен рельефами: парфянин передает полководцу знаки легиона, рядом — аллегории побежденных стран, Гелиос, Аврора, фигура Земли. Исторические деяния приобретают космический масштаб: с приходом Августа родился новый мир, центром которого является Рим, гарантом процветания — император Август [41, S. 32–33; см.: 23; 53]. Наряду с индивидуальными особенностями (короткой челкой, чуть раскосыми глазами), скульптор передал черты официального образа правителя: величие, властность, значительность, милосердие. Эти слова мы можем прочесть на монетах с портретами принцепса как девизы имперской пропаганды.

На протяжении истории развития римского портрета его смысл определялся публичной функцией и жестко заданной системой ценностей; «внутреннее содержание» образов не являлось сферой свободной интерпретации художника. Главным приемом стал виртуозный иллюзионизм, с помощью которого создавалось впечатление реальной внешности модели, иллюзия подобия. Это качество присуще римскому портрету на всех исторических этапах, независимо от доминирующих стилей — в эпоху августовского классицизма, в период «импрессионизма» Антонинов или абстрактной экспрессии времени солдатских императоров (Илл. 11; 12).

Несмотря на то, что римский портрет безоговорочно признан одной из вершин мировой истории искусства, современные исследователи игнорируют его эстетическую ценность [18, р. 153–158]. Социально-психологический подход, преобладавший во второй половине XX в., привел к тому, что римский портрет стал явлением политической, идеологической, этической сферы. Если в первой половине XX в. опирались на понятие «индивидуум», «психология личности», то в работах П. Цанкера [53; 54], Л. Джулиани [28] и Т. Хельшера [34] появились определения «знак», «язык», «структура». В исследованиях семиотического направления, характерного для немецкой школы, портрет рассматривается как манифестация эстетических, социальных и политических идей. Марксистская методология, которой придерживаются английские ученые П. Стюарт [48] и Р. Р. Р. Смит [44], трактует римский портрет с точки зрения функций и контекста античного общества. В конце XX — начале XXI в. проблема портрета оказалась в центре философской герменевтики Э. Гомбриха [29, с. 87, 90; см.: 30] и Г. Гадамера [6; 7]. По их заключению, интерпретация этого жанра выходит за пределы художественного.

Анализируя эти тенденции, Я. Бажан призывает вернуться к художественной сущности римского портрета: это не просто способ передачи сообщений, это — произведение искусства. Подобную мысль высказывал А. Г. Габричевский: «Как только мы признаем, что художественное изображение художественно постольку, поскольку переводит на свой язык всякую действительность, сходство в портрете перестает иметь значение. ...С другой стороны, как только признаем открытость произведения искусства..., портрет растворяется в круге нехудожественных проблем — мировоззрения, стиля, социальной истории... Нахождение специфики портретного жанра должно идти другими путями» [9, с. 55]. Он отмечал: «Можно сказать, что портрет есть преимущественно область скульптуры... однако, материальная вещественная конструкция всегда ставит предел индивидуализации» [9, с. 61]. Но что есть предмет и сюжет изображения, что есть реальность, когда мы говорим об искусстве античного портрета? Скульптура — трехмерная модель, воплощение главных и подлинных черт портретного образа. Античный портрет — аналог человека, синтез абстрактных идей и индивидуальности, он воплощает суть портретного жанра.

Литература

1. Александр Великий. Путь на Восток. Каталог выставки / Ред. А. А. Трофимова. — СПб.: Изд-во ГЭ, 2007. — 512 с.
2. Басин Е. Я. Портрет и личность: (об эволюции портрета в западноевропейской живописи конца 19 — начала 20 века). Канон или «архетип» // Басин Е. Я. Статьи об искусстве. — М.: Слово, 2010. — С. 133–159.
3. Бритова Н. Н., Лосева Н. М., Сидорова Н. А. Римский скульптурный портрет. — М.: Искусство, 1975. — 224 с.
4. Винтер Б. Р. Проблема сходства в портрете // Винтер Б. Р. Статьи об искусстве. — М.: Искусство, 1970. — С. 342–351.
5. Вальдгауер О. Ф. Этюды по истории античного портрета. — Л.: ОГИЗ — ИЗОГИЗ, 1938. — 294 с.
6. Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного. — М.: Искусство, 1991. — 367 с.
7. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. — М.: Прогресс, 1988. — 704 с.
8. Власов В. Г. Портрет // Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. — Т. VII. — СПб.: Азбука-классика, 2007. — С. 613–627.

9. *Габричевский А. Г.* Портрет как проблема изображения // Искусство портрета: сб. статей. / Ред. А. Г. Габричевский. — М.: Государственная Академия художественных наук, 1928. — С. 53–75.
10. *Дмитриева Н. А.* Опыты самопознания // Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века. — М.: Наука, 1984. — С. 6–50.
11. *Жинкин Н. И.* Портретные формы // Искусство портрета: сб. статей. / Ред. А. Г. Габричевский. — М.: Государственная Академия художественных наук, 1928. — С. 7–52.
12. *Зингер Л. С.* Портрет // БСЭ. URL: <http://bse.sci-lib.com/article091712.html> (дата обращения: 20.02.2017).
13. Искусство портрета: сб. статей / Ред. А. Г. Габричевский. — М.: Гос. Академия художественных наук, 1928. — 193 с.
14. *Лотман Ю. М.* Портрет // Статьи по семиотике культуры и искусства. — СПб.: Академический проект, 2002. — С. 349–375.
15. *Неверов О. Я.* Митридат и Александр: к иконографии Митридата VI // СА. — 1971. — № 2. — С. 86–95.
16. Проблемы портрета: Материалы научной конференции в ГМИИ им. А. С. Пушкина в 1972 г. / Ред. *Данилова И. Е.* — М.: Советский художник, 1974. — 328 с.
17. *Савостина Е. А.* Эллада и Боспор: Греческая скульптура на Северном Понте / *Bosporan Studies. Supplementum* 8. — Симферополь; Керчь: Изд. дом «Адеф», 2012. — 392 с.
18. *Bažant J.* Roman Portraiture: A History of Its History. — Prague: Koniasch Latin Press, 1995. — 209 p.
19. *Breckenridge J. D.* Likeness: A Conceptual History of Ancient Portraiture. — Evanstone: Northwestern University Press, 1968. — 293 p.
20. *Dillon Sh.* Ancient Greek Portrait Sculpture: Context, Subjects and Style. — Cambridge: Cambridge University Press, 2006. — 217 p.
21. *Drerup H.* Totenmaske und Ahnenbild bei den Römern // Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung. — 1980. — Vol. 87. — S. 81–129.
22. Early Hellenistic Portraiture: Image, Style, Context / *P. Schutz, R. von den Hoff* (eds.). — Cambridge: Cambridge University Press, 2007 — 312 p.
23. *Fittschen K.* Die Bildnisse des Augustus // *Saeculum Augustum*. — 1991. — No. 3. — S. 149–186.
24. *Fittschen K., Zanker P.* Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom. — Bd. I: Kaiser- und Prinzenbildnisse. — Mainz am Rhein: Philipp von Zabern, 1985. — 184 S.
25. *Fittschen K., Zanker P., Cain P.* Katalog der Römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom. — Bd. II: die männlichen Privatporträts. — Berlin: Walter De Gruyter, 2010. — 488 S.
26. *Furtwängler A.* Meisterwerke der griechischen Plastik: Kunstgeschichtliche Untersuchungen. — Leipzig: Giesecke & Devrient, 1893. — 767 S.
27. *Gauer W.* Die griechischen Bildnisse der Klassischen Zeit als politische und persönliche Denkmäler // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. — 1968. — Bd. 83. — S. 118–179.
28. *Giuliani L.* Bildnis und Botschaft: Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik. — Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986. — 335 S.
29. *Gombrich E.* Art and Illusion: A Study of the Psychology of Pictorial Representation. — London: Phaidon Press, 1977. — 387 p.
30. *Gombrich E.* The Mask and the Face: The Perception of Physiognomic Likeness // *Gombrich E., Hochberg J., Black E.* Art, Perception and Reality. — Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1972. — P. 1–46.
31. Griechischen Portraits / *K. Fittschen* (Hrsg.). — Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988. — 418 S.
32. *Hölscher T.* Die Aufstellung des Perikles-Bildnis und ihre Bedeutung // Würzburger Jahrbuch für die Altertumswissenschaft — 1975. — Bd. I. — S. 187–199.
33. *Hölscher T.* Ideal und Wirklichkeit in den Bildnissen Alexanders des Großen. — Heidelberg: Winter, 1971. — 59 S.
34. *Hölscher T.* Römische Bildsprache als semantisches System // Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse. Abt. 2. — Heidelberg: Carl Winter-Universitätsverlag. — 1987. — 78 S.
35. *Kaschnitz von Weinberg G. G.* Römische Bildnisse. Ausgewählte Schriften. Bd. II / *H. von Heintze, G. Kleiner* (Hrsgg.). — Berlin: Mann, 1965. — 138 S.

36. *Pfuhl E.* Die Anfänge der griechischen Bildniskunst: ein Beitrag zur Geschichte der Individualität // Griechischen Porträts. / Hrsg. *K. von Fittschen.* — Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988. — S. 224–252.
37. *Richter G. M. A.* The Portraits of the Greeks. — Oxford: Phaidon Press, 1984. — 256 p.
38. *Ridgway B. S.* Hellenistic Sculpture. — Vol. I: The Styles of ca. 331–200 B.C. — Bristol: Bristol Classical Press, 1990. — 405 p.
39. *Ridgway B. S.* Hellenistic Sculpture. — Vol. II: The Styles of ca. 200–100 B.C. — Madison: The University of Wisconsin Press, 2000. — 456 p.
40. *Schefold K.* Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker. — Basel: B. Schwabe & Co., 1997. — 228 S.
41. *Schindler W.* Römische Kaiser: Herrscherbild und Imperium. — Leipzig: Koehler & Amelang Verlag, 1985. — 219 S.
42. *Schwarzenberg E.* Der Lysippische Alexander // Bonner Jahrbücher. — 1967. — No. 167. — S. 58–118.
43. *Schwarzenberg E.* The Portraiture of Alexander // Alexandre le Grand: Image et réalité: Sept exposés suivis de discussions par *A. B. Bosworth* e. a. — Geneva: Fondation Hardt, 1976. — P. 223–278.
44. *Smith R. R. R.* Hellenistic Royal Portraits. — Oxford: Clarendon Press, 1988. — 198 p.
45. *Smith R. R. R.* Hellenistic Sculpture. — London: Thames and Hudson, 1991. — 287 p.
46. *Stewart A.* Faces of Power: Alexander's Image and Hellenistic Politics. — Berkeley; Los Angeles; Oxford: University of California Press, 1993. — 507 p.
47. *Stewart A. F.* Greek Sculpture: An Exploration: Vols. I–II. — New Haven; London: Yale University Press, 1990. — 1621 p.
48. *Stewart P.* Statues in Roman Society: Representation and Response. — Oxford: Oxford University Press, 2003. — 333 p.
49. *Studniczka F.* Die Anfänge der griechischen Bildkunst // Zeitschrift für Bildende Kunst. — 1929. — Bd. 62. — S. 121–134.
50. *Trofimova A.* "Imitatio Alexandri" in the Hellenistic Art. — Rome: L'ERMA di Bretschneider, 2012. — 190 p.
51. *Voshchinnina A.* Le Portrait Romain : Musée de L'Ermitage. — Léningrad: Éditions D'Art Aurore, 1974. — 213 p.
52. *Voutiras E.* Studien zur Interpretation und Stil griechischer Porträts des 5 und frühen 4 Jahrhunderts (Unveröffentlichte Dissertation). — Bonn, 1980. — 368 S.
53. *Zanker P.* Augustus und die Macht der Bilder. — München: S. H. Beck, 2009. — 369 S.
54. *Zanker P.* The Mask of Socrates. — Berkeley; Los Angeles; Oxford: University of California Press, 1995. — 326 p.

Название статьи. Существовал ли портрет в античном мире? К проблеме жанра.

Сведения об авторе. Трофимова Анна Алексеевна — кандидат искусствоведения, заведующая Отделом античного мира. Государственный Эрмитаж, Дворцовая наб., д. 34, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 191186. aa-trofimova@yandex.ru

Аннотация. В определении античного портрета с точки зрения современных теорий содержится множество противоречий. Общеизвестно, что античный скульптурный портрет имел основополагающее значение для развития портретного жанра в западноевропейском искусстве. Именно в античности возникли основные формы скульптурного портрета, художественный язык, присущий этому виду искусства, укоренилась традиция установки статуй в общественно значимых местах, на могилах и в садах. Тем не менее изучение портрета во второй половине XX — начале XXI в. привело к парадоксальному выводу: античность была до-портретным периодом. В обществе с коллективистской идеологией изображение индивидуума отсутствовало. В современной интерпретации портрета ключевыми являются категории сходства, индивидуального и типического, понятия реализма, исторического, мифологического. Статья посвящается рассмотрению этих категорий применительно к основным этапам в истории античного портрета и выявлению глубокой специфики античного портрета. Греческий портрет был мифологичен по своей природе, принципиальным отличием античного портрета была типизация — сходство с реальным человеком не имело значения, образ возникал в смешении мифологических и индивидуальных черт. Второй решающий фактор, отличающий античный портрет, — копирование оригинала; тиражирование определяло как способ создания скульптур, так и их восприятие. Уникальным становится прообраз, а не отдельное произведение искусства. Автор статьи приходит к заключению, что, помимо разработки современных категорий, трактующих портретный образ в круге

внехудожественных проблем, необходимо вернуться к сущности портретного жанра. Скульптура — трехмерная модель, воплощение главных и подлинных черт портретного образа. Античный портрет — аналог человека, синтез абстрактных идей и индивидуальности, он воплощает суть портретного жанра.

Ключевые слова: портретный жанр; античный портрет; скульптурный портрет; теория искусства; история искусства; копирование; тиражирование.

Title. Did Portraiture Exist as a Genre in Classical Antiquity? About One of the Problems in Art Theory.

Author. Trofimova, Anna Alekseevna — Ph. D., head of the Department of Classical Antiquities. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 191186 St. Petersburg, Russian Federation. aa-trofimova@yandex.ru

Abstract. The definition of ancient portraiture is a subject of controversy. It is well known that ancient portraiture was of fundamental importance for West-European art, and it was in Classical antiquity that basic forms of sculptural portraiture were created. It was then that artistic language appeared, and the tradition of installing statues in socially significant places was established. Despite that in the second half of the 20th — early 21st century art historians came to a paradoxical conclusion: Classical antiquity was a non-portraiture period with a collective-minded society missing an image of a personality. Similarity, individuality and type, the concept of realism, mythological and historical ideas are the key categories in contemporary interpretation of portraiture. The author of the article considers these categories referring to the main stages in the history of portrait in antiquity, and revealing the deep specificity of the ancient portraiture. Its principal characteristic was being true to type — the exact similarity between an image and a person basically was of no importance — an image appeared as a combination of mythological and individual traits. The second crucial factor is replication of the original that determines methods of creating and perception: thus, unique is the archetype, not a single work of art. The author comes to the conclusion that contemporary categories treat a portrait within extra-artistic problems, and it is necessary to return to the very essence of the portrait genre. Portrait sculpture of Classical antiquity as a three-dimensional model of reality should be referred to as the embodiment of genuine traits of portrait image.

Keywords: portrait genre; antique portrait; sculptural portrait; art theory; art history; copying; replication.

References

- Basin E. Ia. A Portrait and an Individual: (On the Evolution of Portraiture in West-European Painting of Late 19th — Early 20th Century): The Canon, or the "Archetype". Basin E. Ia. *Stat'i ob iskusstve (Works on Fine Arts)*. Moscow, Slovo Publ., 2010, pp. 133–159 (in Russian).
- Bažant J. *Roman Portraiture: A History of Its History*. Prague, Koniasch Latin Press Publ., 1995. 209 p.
- Buschor E. *Bildnisstufen*. München, Münchner Verl. Publ., 1947. 299 p. (in German).
- Danilova I. E. (ed.). *Problemy portreta: Materialy nauchnoi konferentsii v GMII im. A. S. Pushkina v 1972 godu (Problems around Portraiture: Papers of the 1972 Conference at The Pushkin Art Museum, Moscow)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1974. 328 p. (in Russian).
- Dillon Sh. *Ancient Greek Portrait Sculpture: Context, Subjects and Style*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 2006. 217 p.
- Dmitrieva N. A. The Experience of Self-Cognition. *Obraz cheloveka i individual'nost' khudozhnika v zapadnom iskusstve XX veka (Human Image and an Artist's Personality in the Western Art of the 20th Century)*. Moscow, Nauka Publ., 1984, pp. 6–50 (in Russian).
- Drerup H. Totenmaske und Ahnenbild bei den Römern. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung*, 1980, vol. 87, pp. 81–129 (in German).
- Fittschen K. (ed.). *Griechischen Portraits*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Publ., 1988. 418 p. (in German).
- Fittschen K. Die Bildnisse des Augustus. *Saeculum Augustum*, 1991, no. 3, pp. 149–186 (in German).
- Fittschen K.; Zanker P. *Katalog der Römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom. Vol. 1. Kaiser- und Prinzenbildnisse*. Mainz am Rhein, Philipp von Zabern Publ., 1985. 184 p. (in German).
- Fittschen K.; Zanker P.; Cain P. *Katalog der Römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom. Vol. 2. Die männlichen Privatporträts*. Berlin, Walter De Gruyter Publ., 2010. 488 p. (in German).
- Furtwängler A. *Meisterwerke der griechischen Plastik. Kunstgeschichtliche Untersuchungen*. Leipzig, Giesecke & Devrient Publ., 1893. 767 p. (in German).

Gabrachevskii A. G. (ed.). *Iskusstvo portreta: sbornik statei (The Art of Portraying: Collected Papers)*. Moscow, Gosudarstvennaia Akademiia khudozhestvennykh nauk Publ., 1928. 193 p. (in Russian).

Gabrachevskii A. G. Portrait as a Problem of Picturing. *Iskusstvo portreta. Sbornik statei (The Art of Portraying. Collected Papers)*. A. G. Gabrachevskii (ed.). Moscow, Gosudarstvennaia Akademiia khudozhestvennykh nauk Publ., 1928, pp. 53–75 (in Russian).

Gadamer H.-G. *Aktual'nost' prekrasnogo (The Relevance of the Beautiful)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991. 367 p. (Russian transl.).

Gadamer H.-G. *Istina i metod: Osnovy filosofskoi germenевtiki (Truth and Method: The Fundamentals of Philosophical Hermeneutics)*. Moscow, Progress Publ., 1988. 704 p. (Russian transl.).

Gauer W. Die griechischen Bildnisse der Klassischen Zeit als politische und persönliche Denkmäler. *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 1968, vol. 83, pp. 118–179 (in German).

Giuliani L. *Bildnis und Botschaft: Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Publ., 1986. 335 p. (in German).

Gombrich E. *Art and Illusion. A Study of the Psychology of Pictorial Representation*. London, Phaidon Press Publ., 1977. 387 p.

Gombrich E. The Mask and the Face. The Perception of Physiognomic Likeness. Gombrich E.; Hochberg J.; Black E. *Art, Perception and Reality*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1972, pp. 1–46.

Hölscher T. Die Aufstellung des Perikles-Bildnis und ihre Bedeutung. *Würzburger Jahrbuch für die Altertumswissenschaft*, 1975, vol. 1, pp. 187–199 (in German).

Hölscher T. *Ideal und Wirklichkeit in den Bildnissen Alexanders des Großen*. Heidelberg, Winter Publ., 1971. 59 p. (in German).

Kaschnitz von Weinberg G. G. *Römische Bildnisse. Ausgewählte Schriften*. vol. 2. H. von Heintze; G. Kleiner (eds.). Berlin, Mann Publ., 1965. 138 p. (in German).

Lotman Iu. M. *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva (Works on Semiotics of Culture and Fine Arts)*. Saint Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 2002, pp. 349–375 (in Russian).

Neverov O. Ia. Mithradates and Alexander: To the Iconography of Mithradates VI. *Sovetskaia Arkheologiya (Soviet Archaeology)*, 1971, no. 2, pp. 86–95 (in Russian).

Pfuhl E. Die Anfänge der griechischen Bildniskunst: ein Beitrag zur Geschichte der Individualität. *Griechischen Porträts*. K. Fittschen (ed.). Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Publ., 1988, pp. 224–252.

Richter G. M. A. *The Portraits of the Greeks*. Oxford, Phaidon Press Publ., 1984. 256 p.

Ridgway B. S. *Hellenistic Sculpture. Vol. 1. The Styles of ca. 331–200 B. C.* Bristol, Bristol Classical Press Publ., 1990. 405 p.

Ridgway B. S. *Hellenistic Sculpture. Vol. 2. The Styles of ca. 200–100 B. C.* Madison, The University of Wisconsin Press Publ., 2000. 456 p.

Savostina E. A. Hellas and Bosphorus: Greek Sculpture in the North Pontic Area. *Bosporan Studies: Supplementum* 8. Simferopol; Kerch, Izdatel'skii dom "Adef" Publ., 2012. 392 p. (in Russian).

Schefold K. *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker*. Basel, B. Schwabe & Co. Publ., 1997. 228 p. (in German).

Schindler W. *Römische Kaiser. Herrscherbild und Imperium*. Leipzig, Koehler & Amelang Verlag Publ., 1985. 219 p. (in German).

Schutz P.; Hoff R. von den (eds.). *Early Hellenistic Portraiture: Image, Style, Context*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 2007. 312 p.

Schwarzenberg E. The Portraiture of Alexander. *Alexandre le Grand: Image et réalité: Sept exposés suivis de discussions par A. B. Bosworth e. a.* Geneva, Fondation Hardt Publ., 1976, pp. 223–278.

Smith R. R. R. *Hellenistic Royal Portraits*. Oxford, Clarendon Press Publ., 1988. 198 p.

Smith R. R. R. *Hellenistic Sculpture*. London, Thames and Hudson Publ., 1991. 287 p.

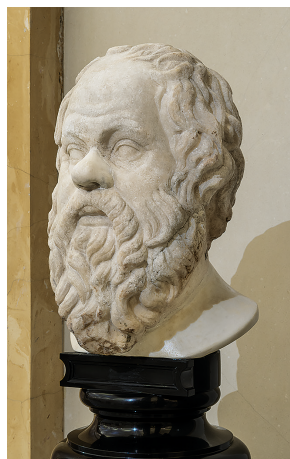
Stewart A. *Faces of Power: Alexander's Image and Hellenistic Politics*. Berkeley; Los Angeles; Oxford, University of California Press Publ., 1993. 507 p.

Stewart A. F. *Greek Sculpture: An Exploration*, vols. 1–2. New Haven; London, Yale University Press Publ., 1990. 1261 p.

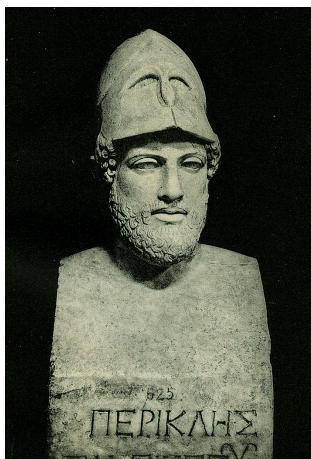
Stewart P. *Statues in Roman Society: Representation and Response*. Oxford, Oxford University Press Publ., 2003. 333 p.

Studniczka F. Die Anfänge der griechischen Bildkunst. *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 1929, vol. 62, pp. 121–134 (in German).

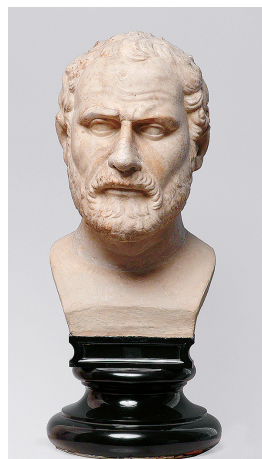
- Trofimova A. A. (ed.). *Aleksandr Velikii: Put' na Vostok. Katalog vystavki (Alexander the Great. Trip to the East. Exhibition Catalogue)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2007. 512 p. (in Russian).
- Trofimova A. "Imitatio Alexandri" in the Hellenistic Art. Rome, L'erma di Bretschneider Publ., 2012. 190 p.
- Vipper B. R. The Problem of Similarity in the Art of Portraiture. Vipper B. R. *Stat'i ob iskusstve (Works on Fine Arts)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970, pp. 342–351 (in Russian).
- Vlasov V. G. Portrait. *Novyi entsiklopedicheskii slovar' izobrazitel'nogo iskusstva (New Encyclopedic Dictionary of Fine Arts)*, vol. 7. Saint Petersburg, Azbuka-Klassika Publ., 2007, pp. 613–627 (in Russian).
- Voshtchinina A. *Le Portrait Romain: Musée de L'Ermitage*. Léningrad, Éditions D'Art Aurore Publ., 1974. 213 p. (in French).
- Voutiras E. *Studien zur Interpretation und Stil griechischer Porträts des 5 und frühen 4 Jahrhunderts* (Unveröffentlichte Dissertation). Bonn, 1980. 368 p. (in German).
- Waldhauer O. F. *Etiudy po istorii antichnogo portreta (Essays on the History of Portrait in Classical Antiquity)*. Leningrad, OGIZ–IZOGIZ Publ., 1938. 294 p. (in Russian).
- Zanker P. *Augustus und die Macht der Bilder*. München, S. H. Beck Publ., 2009. 369 p. (in German).
- Zanker P. *The Mask of Socrates*. Berkeley; Los Angeles; Oxford, University of California Press Publ., 1995. 326 p.
- Zhinkin N. I. Portraiture Forms. *Iskusstvo portreta. Sbornik statei (The Art of Portraying: Collected Papers)*. A. G. Gabrichevskii (ed.). Moscow, Gosudarstvennaia Akademiia khudozhestvennykh nauk Publ., 1928, pp. 7–52 (in Russian).
- Zinger L. S. Portraiture. *Bolshaia Sovetskaia Entsiklopediia (Big Soviet Encyclopedia)*. Available at: <http://bse.sci-lib.com/article091712.html> (accessed 20 February 2017).



Илл. 4. Портрет Сократа (фрагмент статуи). Римская копия н.э. с греч. оригинала середины IV в. до н.э. Лисиппа. Мрамор, Высота 35 см. Найден во Фраскатти. Поступил из коллекции Дж. П. Кампана в 1862 г. ГЭ, инв. А. 402а (ГР 4195), Санкт-Петербург



Илл. 5. Герма Перикла. Римская копия, восходящая к оригиналу — бронзовой статуе ок. 440 г. до н.э. Мрамор, высота 59 см. Найден в Тиволи в 1781 г., поступил из коллекции Дж. Таунли. Британский музей, Лондон



Илл. 6. Портрет Демосфена (фрагмент статуи). Римская копия первой четверти II в. н.э. с греч. оригинала ок. 280 г. до н.э. Полиевкта. Мрамор, высота 38 см. Найден во Фраскатти, поступил из коллекции Дж. П. Кампана в 1862 г. ГЭ, инв. А. 403а (ГР 4197), Санкт-Петербург



Илл. 7. Портрет Митридата VI Евпатора. Пергамская работа. 90–80-е гг. до н.э. Мрамор, высота 38 см. Поступила в 1910 г. из ИАК; найдена в Керчи, рядом с Северо-Восточным склепом Митридата (случайная находка). ГЭ, инв. П. 1909.144, Санкт-Петербург



Илл. 8. Парный портрет (надгробная плита с рельефом). Рим, вторая половина I в. до н.э. Известняк, длина 100 см; высота 63,5 см. Найден близ Рима в 1846 г., куплен О. Монферраном, поступил в 1926 г. из б. музея Училища технического рисования Штиглица. ГЭ, инв. А. 888 (ГР 9628), Санкт-Петербург



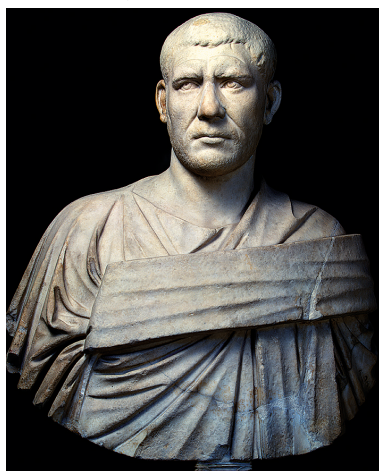
Илл. 9. Портрет римлянина. Рим. Последняя четверть I в. до н. э. Бронза, высота 39 см. Поступил из Государственного Музейного фонда в 1928 г. ГЭ, инв. В 2067 (ГР 11235), Санкт-Петербург



Илл. 10. Статуя Октавиана Августа (император 31 г. до н. э. — 14 г.) в образе Юпитера. Рим, первая половина I в. Мрамор, высота 187 см, высота головы 25,5 см. Найдена в Кумах, поступила из собрания Дж. П. Кампана в 1861 г. Реставрация Ф. Гнаккери (1874–1875 гг.). Статуя скомпонована из античных и новых фрагментов. ГЭ, инв. А 399 (ГР 4191), Санкт-Петербург



Илл. 11. Портрет римлянки (Сириянка). Рим, 160–170-е гг. Мрамор, высота 30 см. Поступил до 1850 г. ГЭ, инв. А 583 (ГР 8170), Санкт-Петербург



Илл. 12. Бюст императора Филиппа Араба (император 244–249 гг.). Рим, около середины III в. н. э. Мрамор, высота 70 см. Найден в середине XVII в. в Риме. Поступил из коллекции Лайд-Брауна в 1787 г. ГЭ, инв. А 31 (ГР 1709), Санкт-Петербург