



ИСКУССТВО  
ВОСТОЧНОГО  
СРЕДИЗЕМНОМОРЬЯ  
I-IV ВЕКОВ



ОЧЕРКИ  
ИСТОРИИ И ТЕОРИИ  
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ  
ИСКУССТВ

ИЗДАТЕЛЬСТВО ИСКУССТВО  
МОСКВА

А. П. ЧУБОВА  
М. М. КАСПЕРАВИЧЮС  
И. И. САВЕРКИНА Н. А. СИДОРОВА

ИСКУССТВО  
ВОСТОЧНОГО  
СРЕДИЗЕМНОМОРЬЯ  
I-IV ВЕКОВ

М.: Тихонов В. А., 27.11.92.

ИЗДАТЕЛЬСТВО ИСКУССТВО

1985



## ПРЕДИСЛОВИЕ

Владения Римской империи в I—IV веках н. э. на Востоке охватывали огромную территорию. Это помимо Малой Азии земли Передней Азии от побережья Средиземного моря до Месопотамии (Двуречья), называемые в Риме общим названием «Сирия», и Египет.

Если искусство Древнего Египта и Передней Азии до завоевания их в 332—323 годах до н. э. Александром Македонским достаточно полно освещено в советской литературе, то о художественной жизни этих областей после включения их в состав Римской империи написано у нас немного. Больше повезло древностям Пальмиры, Дамаска, фаюмским портретам и коптским тканям Египта.

В современных государствах — Сирии, Ливане, Иордании — сохранилось большое число руин античных городов и святилищ, некоторые из них теперь широко известны — Пальмира, Баальбек. В таких городах, как Дамаск, Бейрут, Бостра и другие, еще стоят римские арки, отдельные колоннады храмов и улиц, театры, остатки жилых и общественных зданий с мозаиками.

Музеи Дамаска, Бейрута, Алеппо, Пальмиры, Сувейды хранят сокровища античных городов и дают возможность познакомиться со скульптурой, мозаикой, живописью работы сирийских мастеров.

В Египте, имеющем столь богатые художественные традиции, произведений, созданных в римский период, сохранилось относительно меньше, чем в других восточных провинциях империи. Однако последние раскопки в Александ-



рии и некоторых населенных центрах выявили интересные постройки первых веков нашей эры. Если архитектурными памятниками римский Египет не богат, то скульптурных и живописных произведений сохранилось много. Они теперь находятся в музеях Каира и Александрии, а также во многих европейских музеях, в том числе и советских.

В предлагаемой вниманию широкого советского читателя работе сделана попытка оценить художественные особенности богатейшего наследия творчества древних народов Сирии и Египта и показать, насколько глубоко были романизованы эти восточные провинции.

## ОБРАЗОВАНИЕ ВОСТОЧНЫХ ПРОВИНЦИЙ РИМСКОЙ ИМПЕРИИ

Провинции Египет и Сирия, одни из самых богатых в Риме, являлись областями древнейших культур в Восточном Средиземноморье (ил. 1). Уже с IV тысячелетия до н. э. Египет и Передняя Азия вступили на путь интенсивного культурного развития.

Сирия, населенная племенами семитической группы, занимала обширную область Передней Азии, простирающуюся на восток до реки Евфрат, на запад до узкой прибрежной полосы, где была расположена Финикия. Египет в III—II тысячелетиях до н. э. представлял собой этнически единое рабовладельческое государственное объединение. Большая территория Передней Азии была заселена многочисленными этнически отличающимися друг от друга племенами с весьма различными социальными и культурными традициями. История Передней Азии — это смена одного государственного объединения другим, возвышение и падение некогда сильных царств вавилонян, хеттов, ассирийцев.

В VI веке до н. э. цари юго-западной части Иранского нагорья персидской династии Ахеменидов завоевали все земли Малой и Передней Азии: Вавилонию, Сирию, Палестину — и часть Средней Азии. Сын основателя династии Кира II Камбиз присоединил к своим владениям Египет. В одно целое была объединена огромная территория, разнообразная по племенному составу и уровню развития.

Важным переломным этапом в истории народов, находившихся под властью персидских царей, было завоевание



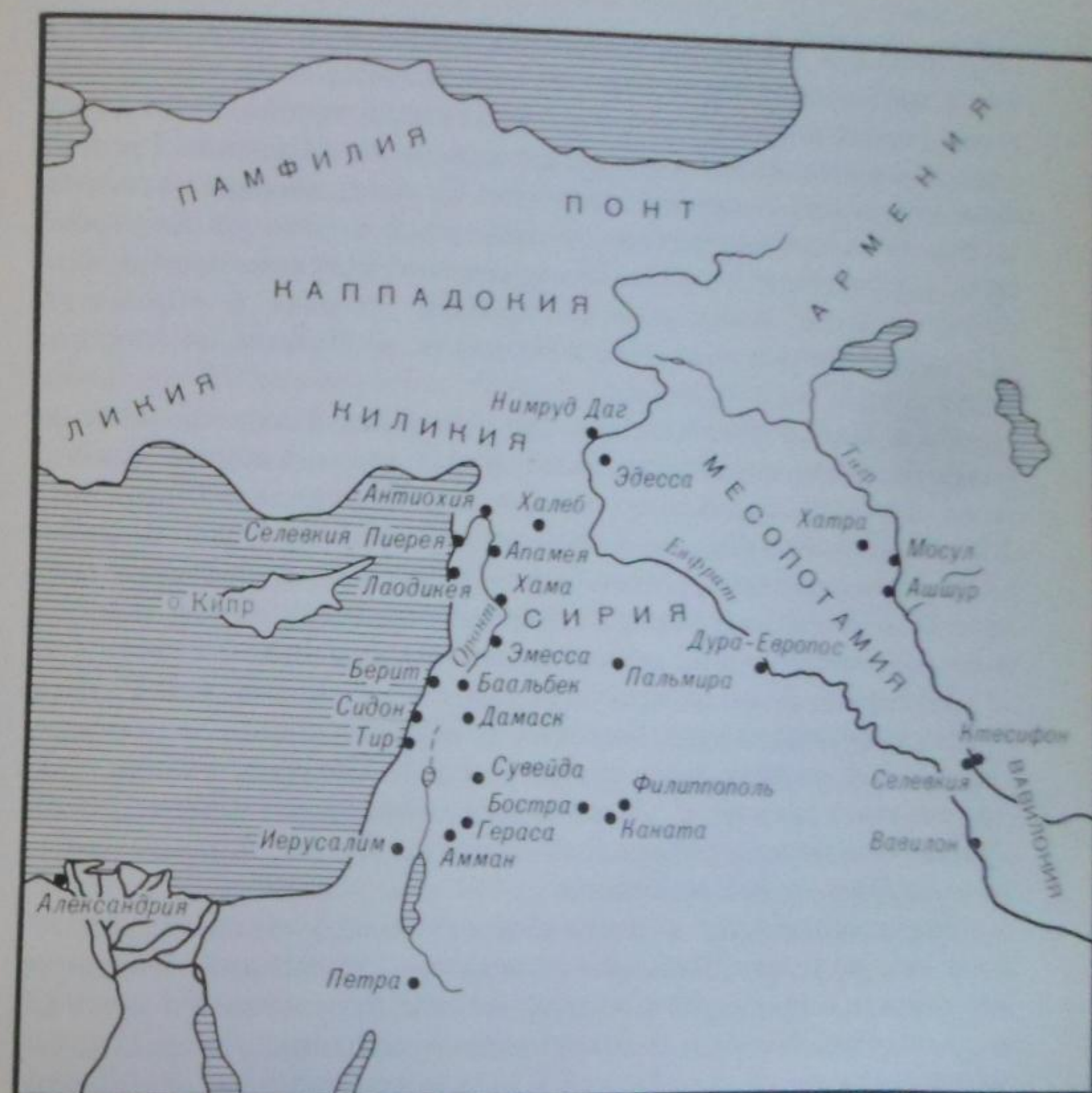
их в 332—323 годах до н. э. Александром Македонским, войска которого продвинулись на восток до Инда. За армией Александра последовали торговцы, предприниматели и колонисты, которые оседали в старых и во вновь основанных городах. Из последних многие были названы в честь завоевателя Александриями.

Держава Александра была недолговечной. Он умер в Вавилоне в 323 году до н. э., и тогда началась борьба за власть между полководцами Александра, в результате которой новые властители — диадохи (греческий «диадохос», т. е. преемник) так поделили завоеванные территории: Фракия и Понт отошли Лизимаху, Греция и Македония — Антипатру, Малая Азия и Сирия — Антигону, Каппадокция (область в Малой Азии) — Евмену, Египет — Птолемею, а бывшая персидская сатрапия Вавилония — Селевку.

К концу IV века до н. э. в результате интриг, споров и военных действий между диадохами энергичный Селевк захватил Северную Сирию, Месопотамию, Персиду и далее на востоке — Мидию. Так образовалось наряду с Египтом Птолемеев наиболее сильное эллинистическое государство — Сирия Селевкидов.

Селевк, получивший прозвище Никатор, то есть Победитель, основал много городов на реках Оронте, Евфрате и Тигре, а также на побережье Средиземного моря. Большое число македонцев и греков заселяли их, равно как и старые города, чем способствовали распространению и укреплению греческой культуры в Передней Азии.

Постепенно в новых государствах Малой и Передней Азии и в Египте сложилась великая эллинистическая цивилизация. Ее основанием явилась классическая греческая культура, но она была обогащена восточными философскими и художественными традициями. Благоприятная почва для формирования эллинистической культуры была отчасти подготовлена предыдущими столетиями. Уже в VI веке до н. э. греческие художники работали для персидских царей. Города Финикии Тир, Сидон, Библ уже много веков были связаны торговлей с Грецией и многое позаимствовали из



1. Карта Римской провинции Сирия

неисчерпаемой сокровищницы греческой культуры. Даже на своих монетах они изображали персонажей греческой мифологии. Греки, осевшие в городах Египта и Передней Азии, принесли на Восток идеи свободного гражданства (а не подданного деспота-царя или фараона), принесли свою науку и философию, олимпийский пантеон божеств и реалистическое искусство.



С другой стороны, греки восприняли и использовали опыт восточных зодчих в системе планировки городов, в соблюдении в них гигиенических условий жизни. Восток обладал высокоразвитым строительным искусством (вспомним пирамиды и храмы Древнего Египта, дворцы Ассирии и Вавилона), и оно наложило заметный отпечаток на строительную технику греков. Например, греческие зодчие при строительстве использовали приемы добычи и обработки огромных монолитов, выработанные в Египте в течение веков.

В Передней Азии за многие сотни лет были проложены наиболее удобные караванные пути, связывающие Средиземноморье с далекими пределами Персидского царства, Малой Азии и Аравией. Эти пути использовались эллинистическими завоевателями и в течение всего римского владычества. Следуя традиции завоеванных ими стран, в крупных эллинистических центрах они создавали библиотеки.

Местные религиозные культы были весьма устойчивы. Однако многие представления о национальных божествах постепенно сливаются с греческими. Египетского Хора стали отождествлять с Аполлоном, Исиду — с Афродитой, Амона — с Зевсом, переднеазиатских богов Анахит и Бела — с Артемидой и Зевсом.

Местные языки и письменность продолжали существовать, но повсюду был распространен греческий. Высокие достижения греческого классического искусства IV века до н. э. получили в новых эллинистических государствах дальнейшее развитие. Греческий стиль в архитектуре и живописи стал господствующим в мастерских эллинистических художников и в строительной практике.

Искусство эллинизма в значительной степени определило развитие античного искусства в последующие века. И Рим, и его провинции, и даже далекие Индия и Средняя Азия испытали сильное его влияние. Глубина трактовки образа, широта охвата тем давали возможность другим народам находить в греческом искусстве адекватные для себя образы и художественные приемы.

История царства Птолемеев и царства Селевкидов протекала различно. Если политическое единство эллинистического Египта было достаточно прочным, то монархия преемников Селевка не смогла надолго удержать все эти обширные владения в своих руках: слишком различны были отдельные области и языки, постоянно сталкивались между собой этнические группы, национальные и культурные традиции.

Уже во II веке до н. э. политическое целое монархии Селевкидов было нарушено. Стали независимыми Иудея, Коммагена, Эмесса (современная Северная Сирия). В юго-восточной части Сирии (области к востоку от реки Иордан) арабы-набатеи распространили свое влияние до Дамаска. На востоке Передней Азии поднималась новая сила — парфяне. Этот народ, живший в районе Каспийского моря (Северный Иран), восстал против Селевкидов и в III веке до н. э. создал свое могучее государство. Парфяне захватили всю Месопотамию и такие эллинистические города, как Селевкия на Тигре, Дура-Европос на Евфрате, и другие. Парфия до середины III века н. э. сделалась постоянным противником Римской империи.

В течение III—II веков до н. э. между эллинистическими государствами почти непрерывно разгорались дипломатические споры и военные действия из-за захваченных той или иной стороной территорий. Уже со II века до н. э. слабейшие стороны, считавшие себя несправедливо обиженными, стали обращаться за поддержкой к новой сильной рабовладельческой державе — Риму. Так, Египет просил в 168 году до н. э. помощи у Рима, когда Селевкид Антиох IV предпринял наступление на столицу государства Александрию. В войне 174 года до н. э. Сирии с Иудеей Рим встал на сторону последней и признал ее самостоятельность и независимость от Селевкидов.

Римское государство во II веке до н. э., как и в предыдущее столетие, движимое необходимостью пополнения главной рабочей силы — рабов — и усиления своей экономики, для чего требовались все новые и новые земли, стало



энергично стремиться к овладению богатыми территориями Средиземноморья. Будучи заинтересованными в восточных державах, римляне пытались воздействовать на них политически и экономически. Богатейшие людские и природные ресурсы Сирии и Египта в случае контроля над ними могли существенно усилить мощь Римского государства, оно могло получать обученных рабов-ремесленников, сырье и товары.

В раздорах эллинистических государств Рим выступал не только в роли третейского судьи. Его военная экспансия на Восток началась в первые годы II века до н. э. с захвата Македонии, потом Греции, Малой Азии и, наконец, в 64 году до н. э. римский полководец Помпей, воспользовавшись династическими распрями Селевкидов, занял Сирию, а в 63 году до н. э. его легионы вступили в Иерусалим. Таким образом, к уже существующим восточным провинциям римляне присоединили новую — Сирию.

Эта последняя занимала в I веке до н. э. земли по реке Оронте, побережью Средиземного моря, Иудею, Финикию, Южную Сирию (нынешнюю Иорданию). Вне римского влияния оставались юго-восточные земли и Пальмира.

Первые попытки Рима включить Египет в область своего политического и экономического влияния проявились еще в III веке до н. э. При Птолемее II Филадельфе (284—246 гг. до н. э.) налаживаются прямые контакты между столицами обеих держав. Во время войны правителя Эпира Пирра с Римом (280—279 гг. до н. э.) Птолемей II отправил в Рим посольство с предложением оказать ему военную помощь. В период царствования Птолемея VI Филометора (180—145 гг. до н. э.) Рим начал в роли «арбитра» вмешиваться в династические споры и интриги александрийского двора. В результате борьбы за престол между Птолемеями XI Авлетом (80—52 гг. до н. э.) и его дочерью Береникой легионы проконсула Сирии Габиния в 55 году до н. э. вошли в Александрию. Так свершилось первое в истории Египта непосредственное вторжение в эту страну римской армии.

После смерти Авлета вспыхнули распри из-за престола и была поставлена под сомнение своевременная уплата Египтом долгов Риму. Именно это последнее обстоятельство, а также военно-политические соображения дали повод Юлию Цезарю во главе своего войска в 48 году до н. э. высадиться в Александрии.

Однако по-настоящему утвердиться на египетской земле удалось только будущему первому римскому императору Октавиану Августу, который в 31 году до н. э. одержал победу над объединенными флотами своего политического соперника Антония и египетской царицы Клеопатры у мыса Акции (западный берег Греции). Это было важнейшее событие того времени. Оно произвело особое впечатление на римское общество. Покорение Египта вызвало всеобщее ликование. Знаменитый поэт Гораций сочинил оду, в которой выразил радость по поводу поражения египтян. Эпический поэт Кай Рабирий, вдохновленный масштабами событий при Акции, описал их как великое достижение гения Октавиана. Сам Октавиан Август приказал в честь своей победы основать на мысе Акции город. Через год после победы при Акции Египет был включен в состав Римского государства в качестве провинции.

С завоеванием Передней Азии и Египта Рим приобрел не только необходимые государству рынки рабов. Известно, что треть нужного для Рима зерна поступала из Египта. Кроме того, из Александрии импортировались в Италию и другие области империи полотна, ковры, стеклянные изделия, папирус. Из Ливана поступал строевой лес. Небольшая Коммагена поставляла железо, свинец и медь. Из Сирии шли на Запад дорогие ткани, изделия художественной торевтики, стеклянная посуда, восточные благовония. Римляне стали интенсивно использовать проложенные еще в эллинистический период торговые пути, что позволило им наладить караванную торговлю со странами Востока.

Культура новых провинций была выше, чем самого Рима. Столичные города — Антиохия и Александрия — с величественными храмами, дворцами и роскошными виллами,



тонущими в зелени садов, намного превосходили своим великолепием город Рим. Уровень жизни господствующего класса рабовладельцев в эллинистических государствах был также выше. Утонченная роскошь, изобилие товаров из Индии и Средней Азии, первоклассные произведения искусства, характерные для столиц Сирии и Египта, стали примером и предметом зависти для римлян.

Именно со времен Цезаря и Августа кирпичный Рим начинает «одеваться» в мрамор и в городе строятся величественные общественные сооружения. Эллинистическая художественная литература, драматические и научные трактаты, изобразительное искусство обогащали и римскую культуру. Первый век н. э. — время закрепления римлян на Востоке, урегулирования управления. Опасаясь возникновения народных волнений, Рим оставлял старым эллинистическим городам самоуправление. Для охраны границ и установления внутреннего спокойствия в провинциях в I веке на Востоке была сосредоточена значительная часть римских легионов. Так, наместник Сирии имел в своем распоряжении четыре легиона, в Иудее стояли три, а в Египте — два.

Хозяйственная жизнь в восточных провинциях несколько стабилизировалась. Восстановление ирригационных сооружений, строительство новых каналов и оросительных систем способствовало оживлению сельского хозяйства. Шире развивались морская и караванная торговля, ремесленные производства. Однако эти положительные явления (строительство дорог, общественных зданий) ложились тяжким бременем на население провинции, сопровождаясь увеличением налогов и поборов. Особенно тяжелой была принудительная аренда плохих участков земли в Египте.

Римляне вели настойчивую политику романизации местного населения. Они пытались, хотя, в общем, безуспешно, ввести в обиход латинский язык. Все жители провинций подлежали общей римской юрисдикции. Как многочисленные повинности, так и законы уравнивали всех перед лицом римской администрации, все делается равными в своем бесправии.

Налоговый гнет, насильственные акты романизации вызывали в народах Передней Азии и Египта не только антиримские восстания, но и такие настроения, которые обычно облекались в форму пророчества о скорой гибели Рима, пришествии божественного спасителя (мессии) и торжестве неимущих «праведных». Особенно усилились антиримские настроения в Иудее, где римляне стали вмешиваться в религиозную жизнь местного населения. Это, а также нестабильность внутреннего политического положения в Иудее послужили поводом к возникновению народных восстаний, которые начались в городе Кесарии и вскоре перекинулись в Иерусалим. Римский гарнизон в Иудее перебили, и смута молниеносно распространилась по всей провинции. Туда был направлен из Сирии полководец Веспасиан, будущий император, и его сын Тит. Им сопутствовал военный успех, и, несмотря на ожесточенное сопротивление иудеев, в 70 году Тит вошел в Иерусалим, разрушил его главный храм, а город почти весь сравнял с землей.

Римляне, как правило, сохраняли местные культы, если вероучение их не подрывало авторитета римской власти, в результате чего восточные культы причудливо смешивались с греческими и римскими. Так, строились храмы и греческой Артемиде, и римскому Юпитеру, и сирийским Белу и Агартису.

В начале II века Рим еще больше укрепил свои позиции на Востоке. Усилился контроль за деятельностью муниципий, ущемлялась автономия городов. Рим стремился подчинить себе всю территорию Передней Азии.

При императоре Траяне (98—117 гг.) в 106 году было присоединено Nabateyskoe царство (земли восточнее и южнее Мертвого моря) с городами Бострой и Петрой. Эта область стала называться «провинция Аравия». В 113 и 115 годах римляне оттеснили парфян за Тигр, заняли Вавилон и столицу Парфянского царства Ктесифон.

Преемник Траяна император Адриан (117—138 гг.), поняв, что римляне не в силах удержать столицу воинственных парфян, вернул им эту территорию, лишив их, однако,



контроля над торговыми путями. Освоение обширных земель, протяженность границ, на которые нередко посягали соседние народы и племена, наличие вооруженных отрядов из разоренных крестьян, городских бедняков и беглых рабов, постоянно угрожавших земледельцам и купцам, а также тайных обществ, ставивших себе целью бороться против римлян и местной олигархии, требовали большого чиновничьего аппарата и значительного количества войска. Как и раньше, на Востоке стоят римские легионы, число которых к концу II века только в Сирии достигло шести по шесть тысяч человек и такого же количества солдат во вспомогательных частях.

Исходя из торговых и стратегических соображений, римляне всегда уделяли самое серьезное внимание постройке дорог. По приказанию императора Траяна был восстановлен старый канал, соединяющий Красное море с Нилом, благодаря чему налаживалась водная связь между Средиземным морем и Аравией. Канал укорачивал путь торговых кораблей, идущих из Рима в Индию. Адриан проложил дорогу от города Коптоса до города Береники.

Содержание многочисленных воинских частей и строительные мероприятия требовали от римской администрации значительных средств, погашение которых в виде налогов и повинностей всей тяжестью ложилось на плечи населения провинций.

В результате римского политического и экономического гнета, жесточайшего разгрома антиримских восстаний происходит падение веры в могущество древних богов на Востоке. В первые два века нашей эры широко распространяются мессианистические ожидания и настроения. Рабы, как и свободнорожденные бедняки, вступают в христианские общины, в которых первоначально проповедовалось равенство и взаимопомощь. Первые египетские христиане — копты — сначала мало чем отличались от своих соотечественников язычников: и те и другие верили в магию, пользовались услугами предсказателей, нередко смешивали новые представления о богах христианских со старыми. В области искусства

постоянно фигурируют наряду с христианскими общие для всех эллинистические и местные мифологические сюжеты.

Если во II веке, который недаром именуется «золотым веком», Риму удалось стабилизировать границы, установить относительное внутреннее спокойствие, несколько поднять экономику, то уже в правление последних Антонинов — Марка Аврелия (161—180 гг.) и Коммода (180—193 гг.) — внешнеполитическое и внутреннее положение империи ухудшается. Причиной этому послужили неудачная война с Парфией, эпидемия чумы, от которой погиб сам император Марк Аврелий, катастрофические неурожай, восстания в провинциях и натиск на границы Римской империи соседних народов. После смерти Коммода вспыхнула гражданская война между военачальниками римских войск. В результате кровопролитной борьбы к власти пришла династия Северов, правившая империей до 235 года. Императоры Септимий Север, Каракалла, Александр Север сумели укрепить границы Сирии по Евфрату.

С 40-х годов III века больше углубляется начавшийся еще в конце II века процесс провинциализации и варваризации армии, на которую в основном опирается императорская власть. Всю империю охватывает политический кризис. Его характерными чертами были частая смена императоров и появление в разных частях империи самостоятельных правителей. На восточные границы наступают соседние народы, и они нередко пользуются поддержкой народных масс. В городах Передней Азии и Египта возникают постоянные волнения городской бедноты, все более отчетливо принимавшие антиримский характер. Однако сирийские города при Северах продолжают жить достаточно интенсивной жизнью. Не прерывается строительство новых жилых зданий и общественных сооружений, украшающихся превосходными дорогими мозаиками.

С середины III века действуют новые восточные соседи Сирии — персы, занявшие место парфян. В 260 году персидский царь Сапор I из династии Сасанидов занял Сирию и захватил Антиохию. В плену оказался сам император Ва-



лернан, командовавший римскими войсками. Особо ценной добычей персов были ученые, художники и ремесленники из Антиохии, их Сапор увел в свою новую столицу.

В эти трудные для Римской империи годы правитель Пальмиры Оденат в 261 году разгромил персов у Евфрата, а после этого назвал себя «царем царей» и принял командование римской армией, стоявшей на Востоке. Завладев Сирией, Аравией и частью Малой Азии, Пальмира фактически превратилась в самостоятельную державу. После смерти Одената Пальмирой стала править его жена Зенобия. Благодаря незаурядному политическому и стратегическому таланту она выиграла ряд сражений с римскими полководцами, в результате чего овладела Египтом и значительной частью римских владений на Востоке. Она вступила в союз с персами, но римский император Аврелиан (270—275 гг.) вытеснил ее войска из Малой Азии и совершил поход в Пальмиру, взял Зенобию в плен и поставил в городе римский гарнизон. Но когда легионы императора покинули Пальмиру, жители ее восстали и перебили римских солдат. Аврелиан вернулся, казнил многих жителей Пальмиры, а цветущий город разрушил.

В Египте захватили власть приверженцы Пальмиры, руководимые богачом Фирмом, командовавшим мятежными римскими войсками. Аврелиан направился туда, разбил восставших в 274 году, а их руководителя за предательство интересов империи приказал распять.

В III веке продолжается и ожесточенная борьба в области идеологии. Заметно окрепшая христианская церковь постепенно отказывается от бунтарских настроений раннехристианских общин, теряет свой первоначальный «революционно-демократический дух» (В. И. Ленин). Теперь высшее духовенство не только активно сотрудничает с эксплуататорскими классами, но также стремится привлечь их в качестве союзников в конфронтации с идеологическими и политическими соперниками за влияние и власть в Римской империи. В христианские общины вступают богатые и знатные лица, и церковь признает богатство «достоинством», а

рабы и бедняки призываются к послушанию. С другой стороны, в богатой и аристократической среде распространяются солнечные культы. Недаром император Аврелиан, пытаясь после расправы с Пальмирой наладить свои отношения с восточными провинциями, своим богом-покровителем избрал именно Гелиоса — непобедимое солнце.

В IV веке римлянам удалось несколько стабилизировать положение в восточных провинциях. Императором Диоклетианом (284—305 гг.) была проведена монетная реформа с целью большей унификации денежной единицы и сделана попытка уравнивать в государстве цены на товары. Благодаря этому оживились торговля и ремесленная деятельность. Диоклетиан укрепил обороноспособность империи постройкой пограничных крепостей и увеличением количества войск.

Однако теперь связи между восточными и западными провинциями все же заметно слабеют, и экономический и культурный центр империи перемещается на Восток. В IV веке многие сирийские города продолжают строительную деятельность, активно работают художественные мастерские. Но кризис рабовладельческого строя зашел уже очень далеко, и на развалинах античного общества начинают первые шаги новые, феодальные отношения. Естественно, что при таком социальном процессе укрепляются новые формы идеологии.

При императоре Константине (306—337 гг.) христианство превращается в государственную религию. Его последователи из гонимых становятся гонителями, и нередко в IV веке фанатически настроенная толпа христианских монахов устраивает физическую расправу с противниками своего культа и уничтожает произведения античного изобразительного искусства.

Константин реорганизовал управление империей, разделив ее на четыре префектуры: Восток, Иллирия, Италия и Галлия. В 330 году столицу из Рима, потерявшего свое доминирующее положение еще при Диоклетиане, он перенес в город Константинополь, построенный на месте греческой ко-



лонии Византия. Египет снабжал хлебом теперь не Рим, а новую столицу.

В первой половине IV века персы непрестанно наступали на римские владения, и Диоклетиану и преемникам Константина приходилось отражать сильные натиски персов, но уже в 60-х годах римляне были принуждены заключить невыгодный Риму мир сроком на тридцать лет, по которому пришлось уступить персам ряд укрепленных городов, в том числе расположенный в Месопотамии Нисибис, который еще при Севере превратился в могущественную крепость.

Император Феодосий Великий (378—395 гг.) в 392 году издал запрет на языческие культы, что означало победу христианства. Одним из первых признаков разложения древней культуры был учиненный коптами разгром знаменитого храма Сераписа в Александрии, где погибла находящаяся там статуя этого бога и часть собрания Александрийской библиотеки. После разделения Римской империи на западную и восточную части в 395 году Сирия и Египет остались в ее восточной области и вошли в состав новой мировой величины того времени — Византии.

Судьбы истории искусства римских провинций Сирии и Египта различны. В Египте ни эллинистическая, ни римская культура не проникли глубоко в массы населения. Сильные традиции искусства времен фараонов выступают явно в самых разнообразных памятниках римского времени. Раннее и активное развитие христианства разрушило в Египте античную эстетику прежде, чем это произошло в Сирии.

В римской Сирии эллинизация охватила большие области и искусство времени римского владычества развивалось, широко используя богатейшее наследие эллинистического художественного творчества. Поэтому здесь хотя и рано окрепло христианское вероучение, но античные формы искусства живут в более чистом виде, дольше, чем в Египте.

## РИМСКАЯ СИРИЯ

### АРХИТЕКТУРА

Большинство городов дошло до нас в руинах в результате военных действий, многократно обрушивавшихся на них в течение многовековой истории, и в результате периодических землетрясений, особенно сильных в северо-западной части провинции. Усилиями археологов разных стран раскопано и исследовано много сирийских городов и поселений, и мы можем теперь судить о характере их планировки, памятниках архитектуры и изобразительного искусства.

Рим получил в свое владение большое количество хорошо устроенных городов с населением, различным по национальности, со своеобразным укладом жизни. Много городов было расположено на старых, уже испытанных торговых путях, соединявших побережье Средиземного моря с Персидским заливом и с восточными торговыми центрами в Индии и Средней Азии.

В отличие от других провинций (европейских и североафриканских) Рим здесь не столько основывал новые города, сколько старался придать старым истинно римский вид, обезопасить границы постройкой крепостей, укрепить уже известные дороги и проложить новые трассы.

Города римской Сирии можно условно разделить на несколько групп по их происхождению, политическому и экономическому значению, их исторической судьбе. Во-первых, это города, выросшие в эллинистическое время на местах древних поселений, не игравших большой исторической роли. Так, на реке Оронт было основано несколько городов, из них прежде всего надо назвать столицу Сирии Антиохию.



названную в честь Антиоха, сына Селевка I. Город в древности насчитывал 300 тысяч жителей.

Апамея, также на Оронте, носившая имя персидской царицы, на которой женился Селевк I еще будучи военачальником в армии Александра Македонского, второй по политическому и экономическому значению город провинции с населением до 400 тысяч человек, была местом, где квартировали войска Селевка и располагались его боевые слоны. На Оронте стояли и другие благоустроенные города — Селевкия, Эмесса.

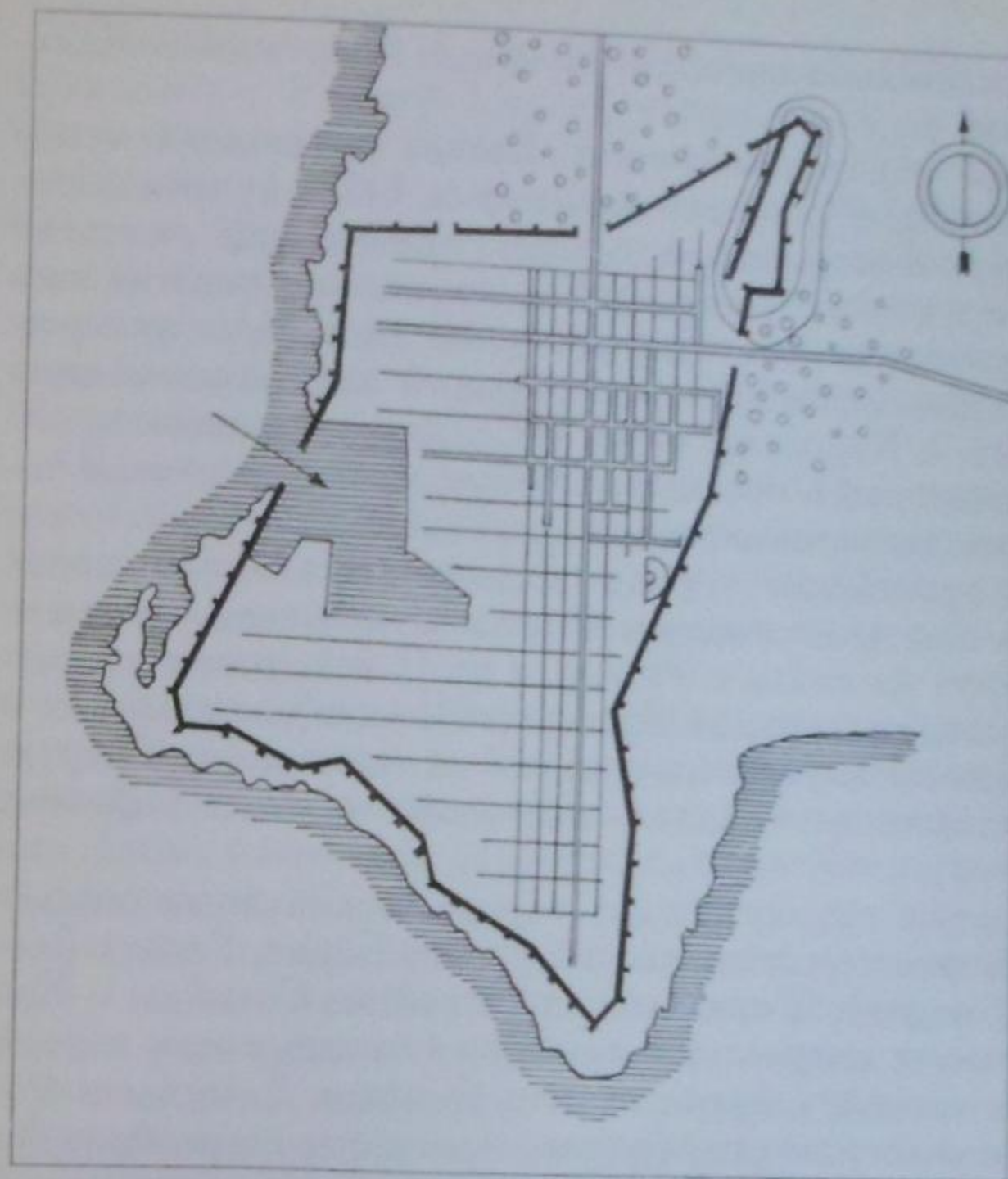
На берегу Средиземного моря находились такие важные порты, как Лаодикея и Селевкия Пиерея (близ Антиохии). Лаодикея, названная так в честь матери Селевка I, имела превосходную гавань с маяком (ил. 2). Римляне расширили гавань и укрепили ее берега.

Второй столицей эллинистической монархии была Селевкия на Тигре, недалеко от древнего Вавилона, откуда были переселены многие жители в новый город. Селевкия считается одним из самых населенных городов (до 500 тысяч жителей). Этот важный культурный центр эллинизма лежал на караванном пути в Индию.

На удобных караванных путях стоял город на Евфрате — Дура-Европос. Двойное название происходит от соединения старого семитского наименования крепости Дур и места рождения Селевка I — Европос, местечка в Македонии. Небольшой по площади город, стоявший на холме у берега реки, был первоначально колонией македонских ветеранов, но благодаря выгодному местоположению у переправы через Евфрат на восток стал значительным коммерческим центром. Все перечисленные города были главными носителями эллинистической культуры.

Но нужно сразу оговорить: эллинистических строений почти совершенно не сохранилось, на их месте встали римские сооружения.

Во вторую группу следует отнести старые финикийские города, уже ко времени прихода римлян сильно эллинизированные. Например, Тир, Сидон, Библ — старейшие центры



2. Лаодикея. План города

средиземноморской торговли и ремесла, города с огромным опытом мореходства. Финикийские города процветали и под римским владычеством. Например, в Библе были большие храмы, театр, базилика, улицы с колоннадами.

Третью группу составляют южные и восточные города. Они оформились в большие архитектурные комплексы в римское время на местах старых арабских центров Набатеяского царства и городов с арамейским населением.

Самый южный и самый населенный из набатейских городов — древняя столица этого царства Петра — лежит в го-



рах, приблизительно на полпути между Мертвым и Красным морями.

Северная столица набатеев Бостра приобрела особо важное значение после завоевания ее в 106 году императором Траяном. Бостра стала местом пребывания римского войска. Здесь стоял III легион Керинаики, охранявший южные границы провинции. Бостра, кроме того, была центром пересечения торговых дорог, ведущих в северо-восточную часть Сирии, к Красному морю и Средиземноморью.

Небольшие ранее поселения Каната, Сувейда теперь тоже сделались значительными городами.

Старые арамейские города Дамаск и Пальмира долго находились под политическим влиянием набатеев, но уже с I века крепнут их связи с Римом, а во II веке они входят в состав римской провинции. Дамаск и Пальмира, равно как и Бостра, стоят на караванных путях на восток, за Тигр, и это местоположение придало им особо важное торговое значение.

В четвертую группу входят города, основанные римлянами на местах старых поселений, — это Берит, Гераса (за-иорданский город), Филиппополь (в районе Сувейды и Канаты). На месте старого финикийского приморского города Берита, связанного с греческими островами Делосом и Родосом коммерческими операциями, при императоре Августе в 15 году до н. э. была основана римская колония ветеранов V македонского легиона и VIII Августова. Статус города как римской колонии отличался от статуса других сирийских городов: Берит имел преимущественные права италийского города.

Гераса была некогда под властью эллинистических владык и называлась «Антиохия на реке Хрисорое». Позже была захвачена Иудеей, но в I веке вошла в орбиту римского влияния. Когда Веспасиан усмирал восстание иудеев, то именно в Герасе стояла ала (отряд) фракийского легиона. Расцвет Герасы падает на I и II века, особенно после того, как завоеванная Траяном Петра потеряла свое первенствующее значение в юго-восточной торговле.

Самый поздний по времени основания (245 г.) был Филиппополь в Южной Сирии, построенный на месте рождения императора Филиппа Аравитянина.

Особую группу составляют города Иудейского царства Иерихон, Иерусалим, старая столица Самария, переименованная в честь императора Августа в Себасту, то есть священная, и Цезарея. Много важных политических и экономических центров было в северной части провинции и в Месопотамии.

В лучшем состоянии дошли до нас Пальмира, комплекс святилища Баальбек, Петра и отдельные сооружения в разных городах: театры, крепостные стены, арки, надгробные памятники и множество руин храмов, лагерей, отдельных жилых помещений.

Передняя Азия богата строительными материалами: известняком на севере и базальтом на юге. Мрамор был привозной. Все постройки возводились из камня, кроме, может быть, кварталов бедноты, где мог быть употребляем и кирпич-сырец.

Города эллинистического происхождения имели характерную так называемую гипподамовую планировку, то есть улицы располагались строго под прямыми углами по отношению друг к другу. В центре города обычно находилась общественная площадь — агора с торговыми помещениями. Крепостные стены окружали городские кварталы. Отдельно строились цитадель и дворец правителя. В городе были храмы, стадион, палестра для гимнастических упражнений.

По одинаковому плану были построены города Антиохия, Апамея, Лаодикея, Селевкия Пиерея, Берея, Дура-Европос.

Римляне, как правило, сохраняли старую планировку, однако этого не было достаточно для политики романизации провинциальных городов. Надо было не только назначить римского правителя, взимать налоги и держать свои гарнизоны, но и следовало изменить облик города в римском духе. Успех таких преобразований должен был свидетельствовать о власти, богатстве римского государства, о



преимущество его культуры. Согласно римской традиции в городе должны были быть проложены главная улица — кардо, идущая с севера на юг, и перпендикулярная ей с запада на восток декуманум, центральная площадь — форум, где сосредоточивались здания государственного назначения; капитолий, то есть верхнее место, где стояли храмы главных богов, амфитеатр для устройства гладиаторских игр, общественные большие бани — термы, арки в честь императора или какого-либо события. Постройки такого рода придавали городу чисто римский характер. Так было в провинциях Западной Европы и Северной Африки, именно так были распланированы римская колония Берит и города Гераса и Филиппополь.

Кардо и декуманум пересекали Берит. Был там и капитолий и два форума, театр, амфитеатр, термы, арка. Сохранилась часть акведука (240 м) и три яруса аркад.

Будучи очень богатыми, последователь римской политики иудейский царь Герод и его внук Агриппа, угождая римским императорам Августу (30 г. до н. э. — 14 г. н. э.) и Тиберию (14—37 гг.), принимали участие в постройке многих сооружений в разных городах Сирии. Так, в Берите возведены на средства иудейских царей храмы, портики, один из форумов, две экседры. Ими были заказаны копии со знаменитых греческих статуй для общественных мест.

Берит, наиболее римский город, сделался центром знатоков и толкователей латинских законов, здесь создавалась школа правоведения. Это было важно и нужно для провинции в целом, так как римляне давали разным городам разные статусы, и их жители могли пользоваться только строго определенными правами. В IV веке этот город стал одним из трех главных центров юриспруденции (Рим, Константинополь, Берит).

Хотя город Филиппополь основан в позднеимперский период (в III в.), однако традиции римского градостроения были неизменны. Типично римский город в плане представлял собой почти правильный квадрат  $900 \times 850$  м, окруженный стеной, имел кардо и декуманум. Почти все монументальные сооружения Филиппополя сохранились доста-

точно хорошо: храм в честь отца императора, термы, театр, главное святилище города, входные ворота и части двора, мостовая, вымощенная базальтовыми плитами.

В сирийских городах, особенно эллинистического происхождения, римлянам было очень трудно преодолевать сложившиеся традиционные комплексы греческого градостроения. Лишь постепенно в течение столетий изменялся облик старых городов, однако не все характерно римское удалось здесь привить.

Политика романизации очень ярко проявилась в культуре Антиохии, занявшей особое место в империи. Теперь этот древний город совершенно разрушен, остались лишь нижние ряды кладки стен домов и общественных зданий. Но, что особенно ценно, сохранилось множество мозаичных полов.

Антиохия — прежняя столица эллинистических царей — удержала свое господствующее положение и при новой власти. Здесь было место постоянного пребывания наместника Сирии, тут останавливались императоры во время посещения провинции. В Антиохии чеканилась монета для восточных владений, и там, равно как и в Дамаске и Эмессе, находились государственные оружейные мастерские. Антиохия и Александрия в эллинистический период были главными центрами культурной, научной и художественной жизни. Антиохия отнюдь не утратила и при римлянах этого своего значения.

Селевк I заложил Антиохию как столицу 23 апреля 300 года до н. э. Архитектор Ксенарий с тремя помощниками Аттеем, Периттом и Анаксикратом распланировали город в виде прямоугольника общей площадью 2,725 кв. м по обоим берегам реки Оронт, расположив внутри восемь городских кварталов, два из которых предназначались для греков, другие — для сирийцев. Жителями нового города стали македонцы и выходцы из Центральной Греции и островов Кипра и Крита. Значительное число составляли афиняне, несомненно принесшие в новый город свою культуру.



ную традицию. Пригород Антиохии Дафнэ (в 7,5 км от города) представлял собой цветущую долину, застроенную виллами и дворцами с роскошными садами.

В Антиохии было две агоры, много храмов, театр и, как в Пергаме и Александрии, публичная библиотека. В Антиохии находилась знаменитая скульптура — богиня счастья Тюхэ работы Эвтихида, ученика великого греческого ваятеля Лисиппа. В Дафнэ, в храме Аполлона стояла статуя божества работы Бриаксиса, выдающегося мастера, участвовавшего еще в украшении Галикарнасского мавзолея. Эти замечательные произведения (такие, как Зевс Громовержец и статуя Афины, типа афинской Промехос, работы Фидия, поставленная выходцами из Афин) были увезены римлянами, как и многие другие художественные сокровища, в Рим. Здесь они поступали так же, как и в других завоеванных ими греческих и эллинистических государствах.

У Помпея, завоевателя Сирии, не было времени изменить город по римскому образцу. Но Юлий Цезарь, пробывший в Антиохии всего девять дней, твердо проводя свою политику романизации, успел заложить первую в Сирии базилику (общественное здание), названную впоследствии «Кесарион», в виде зала с апсидами на концах, где потом были установлены статуи Цезаря и богини Фортуны.

Кроме того, по его распоряжению начались постройка общественных терм, акведука, пантеона, амфитеатра и расширение старого театра. Даже в перечислении этих не сохранившихся до наших дней сооружений видна четко направленная политика романизации.

Дважды побывавший в Антиохии и восхищенный красотой этого города император Август и затем его преемники продолжали в I—II веках начинания Юлия Цезаря. В это же время упомянутые выше цари Герод и Агриппа поставили колоннаду на главной улице, разбили новый жилой квартал, построили еще одни термы, ипподром и театр. Император Тиберий (14—37 гг.) приказал установить на восточных воротах Антиохии скульптурное изображение Капи-

толийской волчицы с младенцами Ромулом и Ремом как символ незыблемой принадлежности города Риму. Император Тит в память подавления иудейского восстания и разрушения Иерусалима (70 г.) воздвиг у южных ворот бронзовую статую Луны, повернутую лицом в сторону Иерусалима (город был захвачен в лунную ночь). Скульптура олицетворяла понятие вечности империи. В Дафнэ Тит построил театр: «с добычи иудейской» — гласила надпись на нем.

Так постепенно в течение I—II веков Антиохия застраивалась типично римскими сооружениями (амфитеатр, термы, портики на улицах, арки). Статуи императоров на площадях напоминали антиохийцам об их властителях. К концу III и в IV веке в Антиохии уже почти ничего не оставалось от эпохи эллинизма.

Все, что заново строилось в сирийских городах или перестраивалось после землетрясений, частых пожаров, носило характер римской классической архитектуры. Господствовал коринфский ордер (ионийский применялся реже). Пышная капитель из акантовых листьев, стройный, часто очень высокий ствол колонны, антаблемент с резным фризом и карнизом встречаются во всех уголках Сирии. В этом ордере построены почти все известные в этой провинции храмы.

Храмы в городах как наиболее значительные сооружения выделялись местоположением и масштабом. Храмы были посвящены греческим, римским и местным богам. Покровители династии Селевкидов — Зевс, Аполлон, Артемида — сохранили свое значение. Кроме того, почитаемы были Юпитер Капитолийский и сирийские боги Бел, Адад, Атаргатис, Митра.

Развалины храмов известны теперь во всех исследованных древних городах. Лучше всего сохранились храмы в Баальбеке и Пальмире. Руины и группы колонн стоят в Дамаске, Бостре, Лаодикее, Канате, Герасе и во многих других городах.

Господствовали два типа римских храмов. Один из них, наиболее импозантный периптер на подиуме с выступаю-





3. Баальбек. Общий  
вид. Аэрофотосъемка





4. Баальбек. Общий вид

5. Двор перед храмом Юпитера в Баальбеке. Южная сторона. Середина III в.

щим портиком, строился на естественном возвышении либо на искусственной платформе, окруженной стеной.

Другой тип римского храма получил очень широкое распространение в Передней Азии. Это простиль, или антовый тип, иногда почти квадратный в плане. Стены, как правило, по углам оформлены пилястрами. Портик, выступающий с одним или двумя рядами колонн, почти всегда коринфского ордера. Такого рода храмы были в Пальмире, Канате, Филиппополе и во многих других местах провинции. На территории одного только современного Ливана сохранилось в руинах свыше сорока небольших таких храмов.

Блестящим примером храмового строительства является ансамбль Баальбека (ил. 3, 5). Он расположен в долине Бе-



каа, между горными цепями, между Ливаном и Антиливаном, на караванном пути из Дамаска в Тир. Место это, как свидетельствуют недавние археологические исследования, было обитаемо еще в эпоху неолита. Семитское название его свидетельствует, что здесь почитался бог Баал, или Бел, — одно из главных сирийских божеств. В эллинистическую эпоху культ Бела слился с культом солнечного бога Гелиоса, и место стало называться Гелиополь. Подлинный расцвет его наступил при римлянах, когда оно носило пышное название — Колония Юлия Августа Феликс Гелиополитана. Нерон в 60-х годах I века завершил строительство грандиозного храма Юпитера (Большого храма). Во II веке был окружен колоннадой и украшен богатым декором





6. Колонны храма Юпитера  
(Большой храм) в Баальбеке. I в

обширный двор перед храмом Юпитера. К середине II века относится строительство второго храма святилища, посвященного Вакху. Этот храм, называемый также Малым — не из-за его истинных размеров, весьма значительных, но лишь по сравнению с огромным храмом Юпитера, — расположен к югу от последнего. Ансамбль святилища завершен в III веке, когда были оформлены парадные пропилеи, соединенные с большим двором промежуточным гексогональным двориком. В том же веке построен уже вне святилища, среди городских кварталов, небольшой изящный храм Венеры, имеющий форму ротонды (Круглый храм).

Несмотря на столь длительную строительную историю, ансамбль Баальбека поражает удивительной цельностью и продуманностью своего композиционного решения, стилистическим единством архитектурных форм и орнаментального декора. Баальбек является наилучшим образцом восточно-римской архитектуры, где органически сливаются черты античных и восточных памятников. Отличительной чертой архитектуры Баальбека является подчеркнутая любовь к грандиозным масштабам и пышному орнаменту.

Ансамбль храма Юпитера, включающий пропилеи, два двора и само здание храма, воздвигнут на искусственной платформе, сложенной из массивных блоков местного известняка, строительного материала для всего святилища. Толща платформы прорезана системой сводчатых туннелей, служивших нуждам сложного храмового хозяйства.

Широкая лестница на аркадах ведет к колоннаде пропилеи. Составляющие ее двенадцать коринфских колонн исполнены из серовато-розового гранита. Две массивные прямоугольные в плане башни фланкируют ее с боков. Гладкие стены башен, расчлененные лишь плоскими двухъярусными пилястрами, контрастируют с глубоким колонным портиком. Эти башни напоминают пилоны, обрамлявшие входы в египетские храмы, и, вероятно, именно им обязаны своим происхождением. Перекрытие портика не сохранилось, но вполне убедительно предположение, что центральный, более широкий проход был перекрыт аркой. Соединение пря-





молинейных и криволинейных элементов в антаблементе характерно для сирийской архитектуры и придает ей особую пышность и парадность. Из колонного портика пропилей три дверных проема — большой центральный и два малых боковых — ведут в гексогональный дворик, теперь сильно разрушенный. Стены его оформлены глубокими прямоугольными нишами, отделенными от пространства двора небольшими колоннами. От окружавшего весь двор крытого портика сохранилось лишь основание колоннады. Этот портик уменьшал небольшое по сравнению со следующим алтарным двором пространство гексогонального дворика и подчеркивал разительность перехода. Тройной вход, расположенный против пропилей, вел в просторный двор, намекая осевое, анфиладное построение всего ансамбля.

Из сравнительно небольшого, полузатененного портика гексогонального двора посетитель попадал в огромное



7. Малый храм (храм Вакха)  
в Баальбеке. Вид с востока. II в.

8. Малый храм (храм Вакха)  
в Баальбеке. II в.



пространство следующего за ним алтарного двора. Два расположенных один за другим по центральной оси алтаря занимают его среднюю часть. Эти алтари, из которых первый, больший по размерам, сильно разрушен, представляют собой монументальные сооружения, сложенные из тщательно пригнанных блоков. Устроенные в толще стен лестницы вели на завершающие алтари площадки, служившие местом жертвоприношений, — тип алтаря, более свойственный восточным странам, чем античному миру.

Большой двор поражал не только размерами, но и пышностью декора. Три стороны его — северная, восточная и южная — расчленены чередующимися прямоугольными и полукруглыми экседрами, отделенными колоннами от пространства двора. Поверхность стен разбита пилястрами, между которыми расположены сводчатые и прямоугольные эдикулы, увенчанные соответственно арочными карнизами и треугольными фронтонами. Тонкий, искусно вырезанный в мягком известняке орнамент покрывает все профилированные архитектурные детали. С трех сторон двор охватывал крытый портик; восемьдесят четыре гладкоствольные коринфские колонны несли богато орнаментированный антаблемент. Как и в антаблементе пропилей, здесь сочетались прямые и криволинейные элементы. Именно во II веке этот прием начинает распространяться в архитектуре восточно-римских провинций.

Убранство большого двора дополнялось двумя прямоугольными бассейнами для ритуальных омовений, расположенными по сторонам алтаря. Низкие парапеты бассейнов, повторявшие своими очертаниями прямые и полукруглые ниши стен двора, украшены рельефами, орнаментальными, включающими мотивы гирлянд и масок, и сюжетными, с изображением нереид на гиппокампах — популярный в римском искусстве сюжет, восходящий к несохранившемуся произведению греческого скульптора IV в. до н. э. Скопаса.

Большой алтарный двор замыкается с запада монументальной лестницей, ведущей к храму Юпитера (ил. 6). Этот храм по римскому образцу стоял на высоком подиуме, воз-



9. Круглый храм (храм Венеры) в Баальбеке. II—III вв.

вышавшемуся на несколько метров над уровнем двора. Но, в отличие от типично римских храмов, представлявших собой псевдопериптеры с глубоким портиком, храм Юпитера являлся псевдодиптером: окружавшая его со всех сторон колоннада отстояла от стен на двойное расстояние. В то же время храм имел глубокий портик, подчеркивавший его передний фасад, к которому вела лестница. Таким образом здесь соединились черты греко-эллинистической и римской архитектуры, что вообще характерно для восточноримских провинций.





10. Театр в Бостре.  
Общий вид. Начало II в.

11. Театрон театра в Бостре.  
Начало II в.

От грандиозной коринфской колоннады храма Юпитера, занимавшего в плане прямоугольник размером  $49 \times 90$  м и имевшего по десять колонн на фасадах и по девятнадцать на длинных сторонах, в настоящее время сохранилось лишь шесть колонн южной стороны. Высота их — около 20 м, нижний диаметр — 2,5 м. Их гладкие полированные стволы, высеченные из золотистого камня, состоят из трех барабанов каждый. Пышные коринфские капители несут богато орнаментированный антаблемент с сильно выступающим профилированным карнизом. Фриз был украшен протомасами львов и быков, соединенными гирляндами, карниз — огромными масками львов — водометами. Декор храма Юпитера отличается удивительной пластической выразительностью. Сочные листья аканфа подчеркивают кризису карниза, перекликаясь с мягко круглящимися волю-

тами консолей фриза. Их дополняют мотивы ов, меандра, плетенки и другие орнаменты. По сохранившимся на месте колоннам и остаткам декора можно лишь догадываться, какое величественное впечатление должен был производить храм Юпитера, относящийся к числу крупнейших сооружений римской эпохи. От целлы его ничего не сохранилось; предполагают, что внутреннее ее устройство было аналогично храму Вакха.

Подий храма Юпитера, построенный в доримскую эпоху, представляет собой довольно загадочное сооружение. Среди больших блоков, его составляющих, выделяются три колоссальных камня, длиной около 19 м, весом до 500 т. Как и весь строительный материал Баальбека, они происходят из расположенного поблизости карьера, где до сих пор лежит обработанный блок еще больших размеров. Совре-





менные исследователи не пришли к единому мнению относительно того, каким образом **были** изготовлены и транспортированы эти камни.

Расположенный к югу от храма Юпитера храм Вакха (ил. 7) сохранился гораздо лучше. Он совершенно изолирован от ансамбля Большого храма, имел свой двор с алтарем, теперь не существующие. Весь комплекс Малого храма расположен много ниже ансамбля Большого храма, поднятого на искусственной платформе. В архитектуре Малого храма (ил. 8) наблюдается то же соединение черт греко-римской и восточной архитектуры, какое отмечается в комплексе храма Юпитера. Храм Вакха представляет собой периптер с числом колонн  $8 \times 15$ , стоящий на сравнительно невысоком подиуме. Колонны периптера поставлены тесно, интерколумнии лишь в полтора раза превышают их диаметры, что подчеркивает высоту здания. К глубокому восточному портику ведет монументальная лестница. Колонны



12. Сцена театра в Бостре.  
Начало II в.

13. Сцена театра в Бостре.  
Фрагмент





14. Колонны храма  
в Бостре. II в.

стояли в портике в два ряда, каннелированные чередовались с гладкоствольными, что повышало декоративный эффект фасада. Передняя стена целлы прорезана высоким входным проемом, обрамленным великолепным резным порталом. В тонкой резьбе его среди гирлянд и виноградных лоз изображены фигурки сатиров, вакханок, различных животных и птиц.

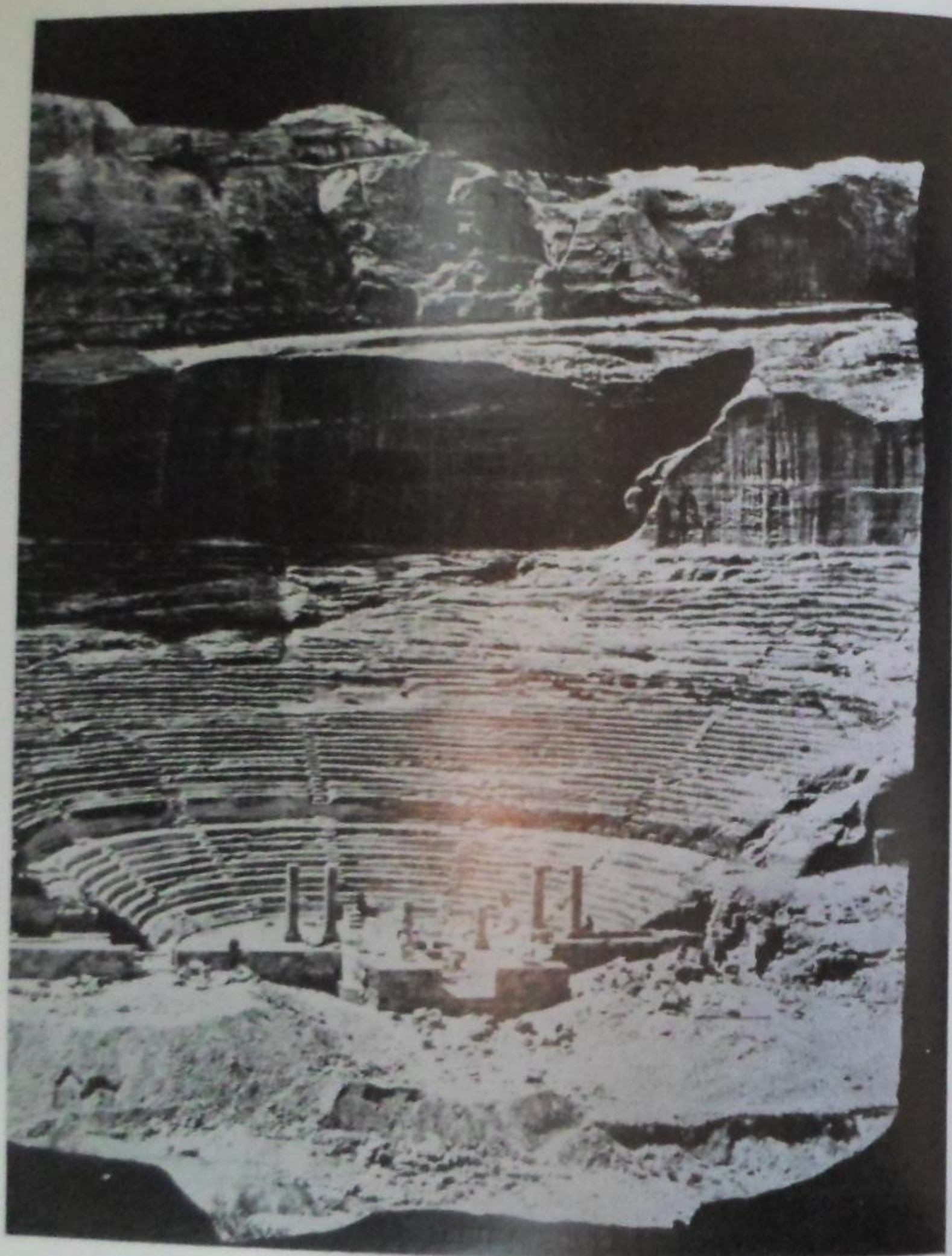
Чрезвычайной роскошью отличается внутреннее, хорошо сохранившееся архитектурное убранство храма. Коринфские полуколонны, стоящие на высоких постаментах, расчленяют боковые стены целлы. Стены между ними украшены нишами, полукруглыми в нижнем ряду и прямоугольными

ми — в верхнем. Когда-то в этих нишах стояли статуи. Ниши и их завершения в виде арок и фронтонычков напоминают оформление большого двора храма Юпитера, но каннелированные стволы полуколонн придают этому интерьеру особую нарядность. В глубине целлы лестница, занимающая всю ее ширину, ведет к священному адитону — местонахождению статуи божества, типичному для сирийских святилищ. Пилястры и связанные с ними коринфские колонны обрамляют с боков адитон. Сложный антаблемент с раскреповкой, повторяющий выступы полуколонн, завершал внутренний декор храма. Все его части покрыты резьбой, отличающейся несколько дробным орнаментальным характером. Ритмично повторяющиеся симметричные завитки и листья аканфа лишены пластической силы декора храма Юпитера. Дробный, узорчатый характер орнамента храма Вакха особенно чувствуется в декоре плит перекрытия наружной колоннады, частично сохранившихся с северной стороны здания. Переплетения орнаментальных полос образуют шестиконечные звезды, в центре которых помещены рельефные полуфигуры богов и героев.

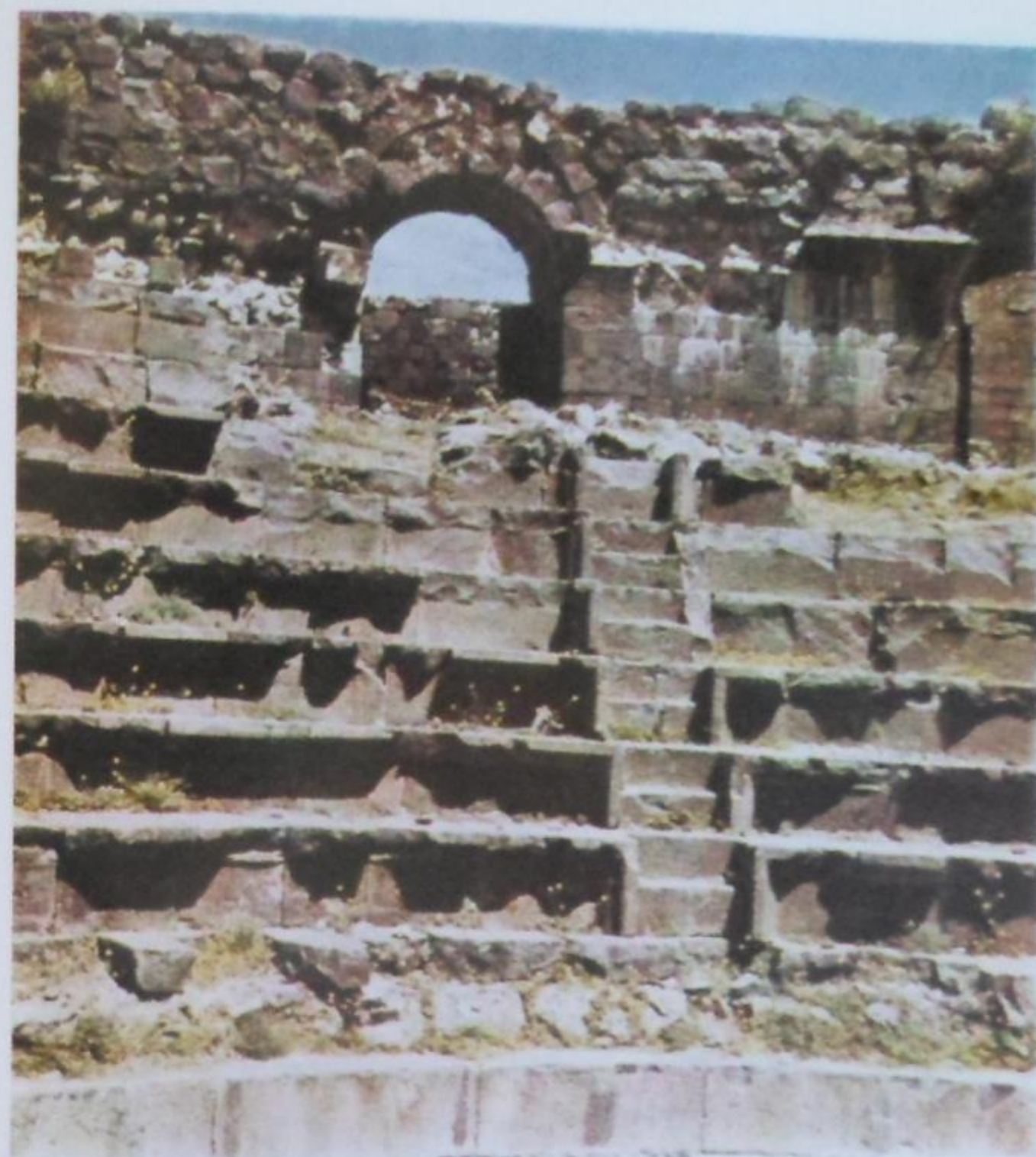
Несмотря на некоторое чисто стилистическое различие в декоре храмов Юпитера и Вакха, объясняемое разновременностью их постройки, их архитектура очень близка. Вероятно, храм Юпитера послужил образцом для более позднего храма. В этих двух памятниках Баальбека в наиболее чистом виде чувствуется слияние черт греко-эллинистического, собственно римского и восточного зодчества. К первому восходит периптеральный тип храма, второе определило его постановку на высоком подиуме, с акцентированным восточным фасадом, черты третьего ясно прослеживаются в решении внутреннего пространства.

Третий храм Баальбека, храм Венеры (ил. 9), завершение строительства которого относится к середине III века, расположен вне святилища Юпитера, к юго-востоку от него. Это небольшая (внутренний диаметр несколько больше 8 м) ротонда, соединенная с портиком обычной прямоугольной формы. Порттик имеет два ряда колонн, по четыре





15. Театр в Петре. II в.



16. Театрон театра  
в Филиппополе. Середина III в.

в каждом. Храм стоит на подиуме, к портику ведет лестница. Круглые стены целлы храма прорезаны нишами с полу-  
круглым завершением, разделенными пилястрами. Окру-  
жающие храм колонны стоят на выступах подиума, соеди-  
ненных плавными дугами, что перекликается с округлыми  
формами здания. Антаблемент его также имеет вогнутую  
форму, с выступами-раскреповками над каждой из колонн.  
Такое редкое решение обеспечивает удивительное единство  
здания и декора. Это, как и смелое сочетание круглой цел-  
лы с прямоугольным портиком, делает храм Венеры уни-



кальным во всей римской архитектуре. По декоративно-орнаментальному решению его частей он близко стоит к двум более ранним храмам Баальбека.

Как еще один пример храмовых сооружений следует назвать храмы в Герасе, где переустройство города по римскому плану началось во второй половине I века н. э. Были проложены кардо, делившая город на западную и восточную части, и две главные декуманум. Значительные сооружения были исполнены во II веке после посещения Герасы императором Адрианом, заложившим во многих городах восточных провинций большое число великолепных построек.

В центре Герасы около кардо возвышался величественный храмовый ансамбль, посвященный Артемиде. На западной стороне главной улицы находился священный участок — теменос ( $121 \times 161$  м), окруженный стеной семи-метровой высоты. Колонны, поставленные по внутреннему периметру стен, образовывали перистильный (т. е. колонный) двор, в котором на подиуме пятиметровой высоты стоял периптеральный храм коринфского ордера ( $6 \times 11$  колонн). К теменосу от кардо вела стометровой ширины лестница, заканчивающаяся наверху колонным портиком. Чтобы придать еще большую значимость святилищу, неизвестный нам по имени строитель задумал устроить длинный постепенный подход к храму.

По восточной стороне города протекала река Хрисорое. Вдоль нее проложена кардо. Поставив на ней мост по оси храма, архитектор проложил от него неширокую (11 м), с колоннадой по обеим сторонам улицу, которая приводила к портику западных пропилей с круглыми апсидами на концах. На кардо перед посетителем возникали на другой стороне улицы вторые пропилеи, открывавшие вход на лестницу к теменосу. Так постепенно нарастающая пространственная композиция подводила к кульминационному пункту ансамбля — храму.

В юго-западной части города на террасах возвышался храм Юпитера. Его периптер был редкого для этих мест



17. Колоннада в Апамее с торговыми рядами. II—III вв.

ионического ордера (высота ордера — 14,88 м). По плану сооружение одинаково с храмом Артемиды, только иное соотношение колонн ( $8 \times 12$ ) и подиума ( $36 \times 28,25$ ) делает его относительно короче. И ныне еще стоят высокие, с нишами в верхней части, стены целлы и несколько колонн.

Сохраняя в общем пропорции плана периптерального храма, сирийские зодчие варьируют детали. Так, в большом храме Гелиоса в Канате колонны поставлены на своеобразные пьедесталы сложного профиля, что придает колоннаде известную легкость, как бы приподнимая ее над подиумом.

В периптере в Сувейде пластика коринфских капителей усложняется включением между листьев человеческой полу-

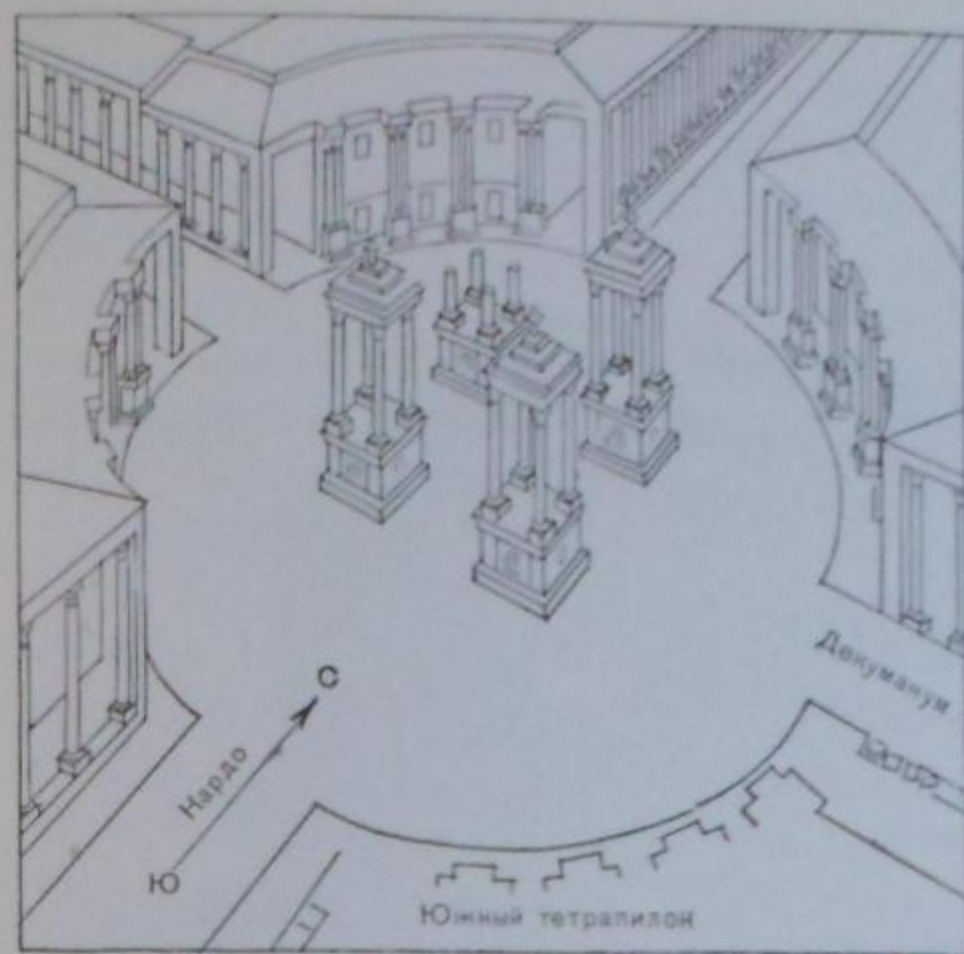


фигуры, а низ ствола колонн обрамлен венком из листьев. Такое оформление колонн не редкость в сирийских постройках. Иногда низ колонны представляет собой как бы корзину из пышных листьев аканта.

Создание такой массы храмов в провинции Сирия естественно требовало огромного количества каменщиков, резчиков по камню, скульпторов, руководителей строительством. Рабы безусловно исполняли самую тяжелую работу в каменоломнях, на транспортировке камня. Может быть, их ставили на предварительную отеску плит и барабанов. Должны были быть квалифицированные архитекторы, чтобы выработать приемы, создать измерительные инструменты, позволявшие с такой точностью ставить огромные колонны. Несомненно существовали и рисунки капителей, которые хотя и варьируются в деталях, но точно сохраняются в стиле. Ведь только на теменосе Герасы было установлено сто шестьдесят колонн, не считая колонн портика у большой лестницы.

Одной из самых характерных примет римского города был амфитеатр. Если в Италии, в европейских городах и африканских провинциях можно насчитать около ста амфитеатров, то здесь их было неизмеримо меньше. Такого рода сооружения были в городах эллинистического происхождения — Антиохии, Дура-Европос, один в Берите и три в Иудее (Цезарее, Иерихоне и Иерусалиме), но от них сохранились лишь небольшие руины. Гладиаторские игры не получили широкого распространения в провинции. Вместо амфитеатров римляне возводили театры, иногда очень больших размеров. Следуя эллинистической традиции, в театрах давались представления мимов, акробатов, ставились драмы, трагедии, различные музыкальные пьесы, устраивались травли животных.

Античный театр состоял из театрона, то есть открытых рядов зрительских мест, расходящихся в виде веера и образующих раковину, так называемую кавею, оркестры для хора, в римское время служившей своеобразной ареной, и сцены для актеров. В римских театрах за сценой возводи-



18. Тетрапилон в Герасе. III в. Реконструкция

лась монументальная стена — постскениум, оформленная пилястрами, колоннами и имеющая двери для выхода актеров на сцену. Постскениум являлся как бы постоянной декорацией.

Устраивая театры, римляне повторяли либо греческие приемы строительства, то есть вырубали места для зрителей на склоне скалы, либо возводили по правилам римского строительства своды, на которых и покоился театр. В зависимости от рельефа местности театры были разного характера построения. Теперь нам известно свыше двадцати театров в Сирии. В некоторых городах их было по два, например в Антиохии и ее пригороде Дафне, в Герасе, Апамее. Среди театров в городах Северо-Западной Сирии выделяется своими размерами театр в Апамее. Диаметр его театрона равен 145 м. Скульптурные фрагменты, открытые близ театра, свидетельствуют о его богатом декоративном убранстве.

Лучше всего сохранился театр начала II века в Бостре (ил. 10). Его театр (ил. 11) в сто метров диаметром по-





19. Тетрапилон в Лаодикее. III в.

коился на аркадах. Круто поднимающиеся вверх тридцать пять рядов из прекрасно тесанного базальта расположены в три яруса. Кавею театрона венчает колонный портик римского дорического ордера. Это своеобразное фойе, откуда открывается широкий вид на город. Пятнадцать тысяч зрителей могли быстро заполнить места по девяти лестницам. Удивительна акустика этого театра: слова, произнесенные со сцены, хорошо слышны в последних рядах.

Театр поражает своей массивностью, но не тяжеловесностью благодаря динамичности от разбегающихся веером лестниц. Прочность конструкции этого сооружения подчеркивается красотой рисунка каждой детали. Равновесие и пропорциональность в соотношении театрона, оркестры и сцены (ил. 12, 13) говорят о высокой эстетической культуре архитектора. Облицовка мрамором постскениума придавала ему нарядный вид. В средние века театр стал мусульманской крепостью. В XIII веке все здание было охвачено мощной оборонительной стеной с башнями.

Театр несомненно служил обязательной частью общественной жизни всякого сирийского города. Так, в небольшом приморском городе Габале был красивый, тщательно выполненный во всех своих частях театр. Большой театр, с широкой раскрытой кавеей был вырублен в скалах Петры на три тысячи зрителей (ил. 15). Значительные театры построены в Герасе, Пальмире (ил. 35). Небольшой, из черного базальта театр строгих пропорций был сооружен в середине III века в Филиппополе (ил. 16).

Знакомство с римскими театрами в Сирии заставляет отметить высокую строительную технику в их сооружении. Театры несомненно возводились быстро, работы не могли растянуться на многие годы. Так, например, после завоевания Nabateyского царства в 106 году Траян, разместив в Бостре один из своих легионов, озабочился созданием привычных для римских солдат условий жизни. Конечно, нельзя забывать и о дворце для императора, величественном храме (ил. 14), термах, но не менее важное место в городе занимал и театр. Ясно, что такое здание, заменяющее при-



вычный в Европе или Северной Африке амфитеатр, должно было быть незамедлительно сооружено.

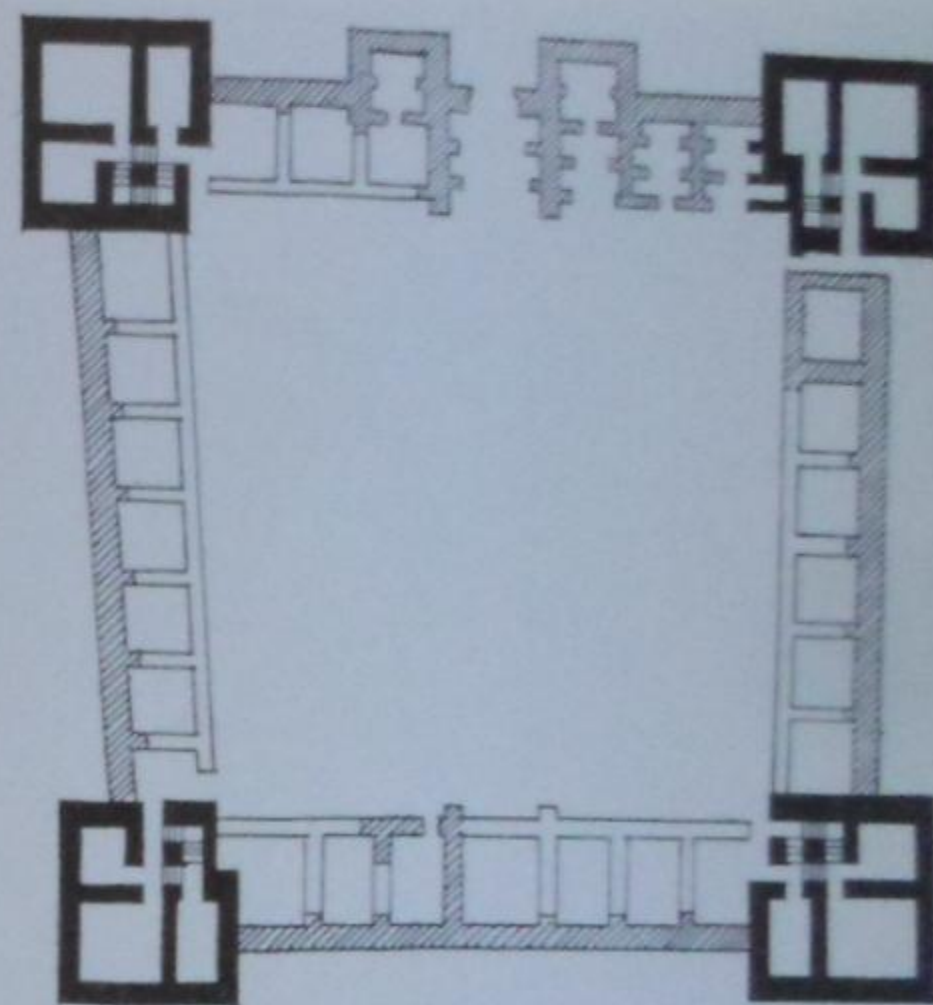
Опытный архитектор, строивший в далеких провинциях, был либо римлянин, либо мастер, житель больших сирийских городов. Там много строили, и без типовых расчетов, точного описания последовательности работ, основанных на римских архитектурных традициях, быстро завершить работы оказалось бы невозможно.

Для городов восточных провинций, равно как и для североафриканских, характерно оформление главной улицы — кардо, а иногда и декуманума колоннадой, чаще всего коринфского ордера с мощным антаблементом. В жарком климате колонные «аллеи» были защитой от лучей солнца. Такие портики по обеим сторонам улицы придавали торжественный вид проспекту.

Колоннады сооружали и городские власти и богатые дарители. Постройка иногда затягивалась на много лет. Ставили 10—20 колонн, а потом в том же масштабе продолжали дальше. Колоннады украшали кардо во многих городах провинции, некоторые очень длинные и имели на перекрестках и на концах арки. Например, в Антиохии кардо шириной в тридцать семь метров и в три тысячи четыреста метров длиной украшали 3200 колонн и несколько арок. Прекрасная колоннада сохранилась в Пальмире (о чем ниже) и восстанавливается теперь в Апамее.

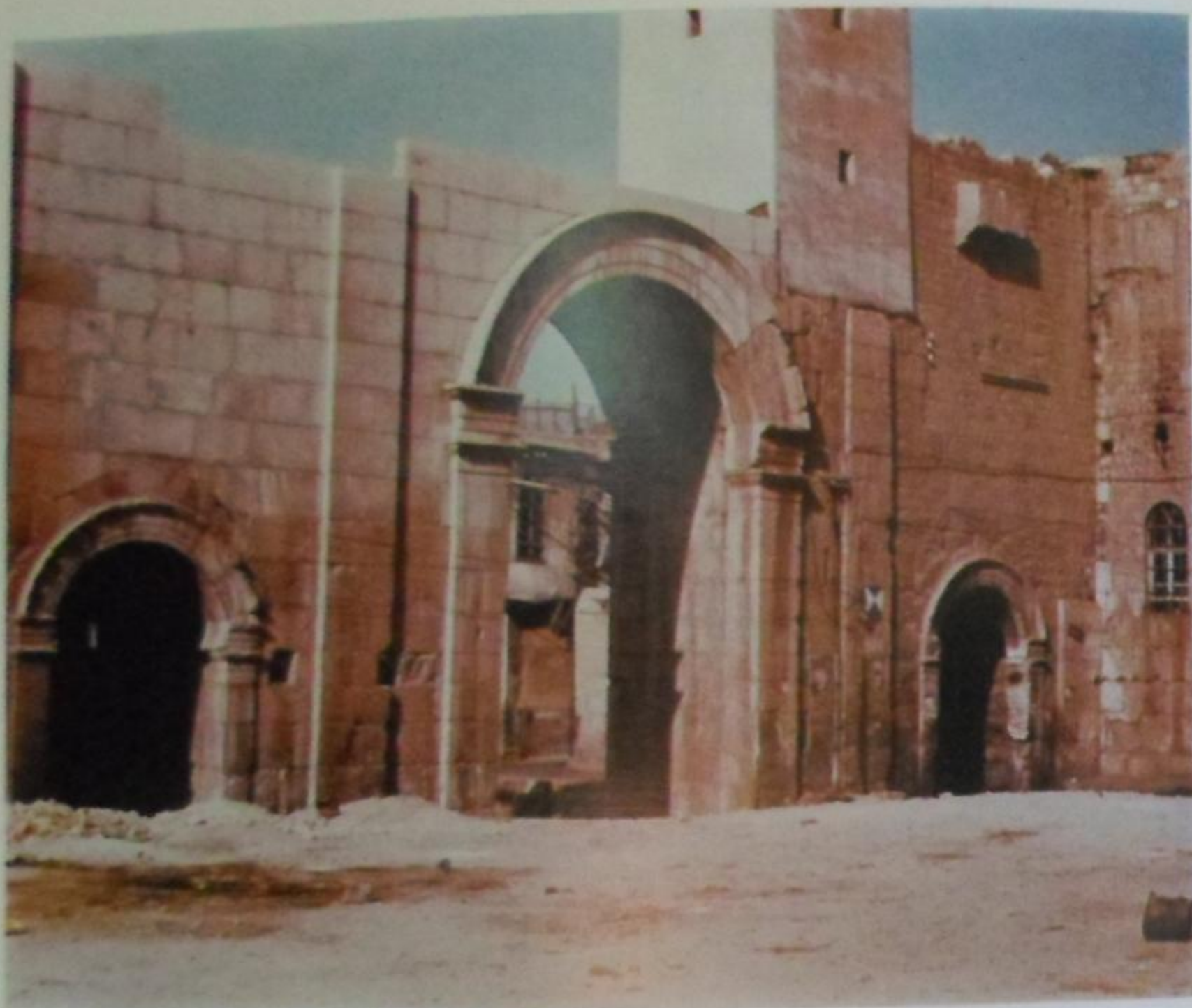
Этот великолепный город в XII веке был совершенно разрушен землетрясением и остался лежать в руинах. С 60-х годов нашего столетия бельгийские археологи поднимают и ставят колонны на место и расчищают городские развалины. Апамею некогда окружала крепостная стена длиной 6,3 км, с семью воротами. Кардо шириной свыше тридцати метров, протянувшаяся почти на тысячу восемьсот сорок метров, оформлена высокими портиками, за которыми располагались торговые помещения. Отдельные группы колонн отличаются друг от друга, что свидетельствует о разновременности установки и, может быть, о вкусах заказчиков. Одна группа колонн имела гладкий ствол (ил. 17), другая —

20. Римский военный лагерь близ Евфрата в южном районе провинции Сирия. План



с каннелюрами, третья — с винтообразными каннелюрами. На серединах многих колонн установлены подставки — консоли для статуй императоров, дарителей или божеств. Две декуманума, более узкие, чем кардо (19,5 м), также были обрамлены, только с одной стороны, колоннами. В Апамее были агора, театры, термы, храмы и среди них особый, посвященный богине Тюхэ, покровительнице города. На консолях колонн портика этого храма стояли статуи императора Марка Аврелия и его соправителя Люция Вера. Длинная, прямая как стрела кардо и две основные декуманума служили главными артериями города. Декуманум делили город на крупные кварталы, но, будучи так же оформлены, как кардо, как бы стягивали крупные постройки в целостный ансамбль. Римская градостроительная идея выражена здесь предельно ясно — четко и строго разграничены все части города. Другое место в композиции города занимала кардо в Герасе, о замечательных храмах которой говорилось выше. Главная улица более 800 м длиной (пересекается двумя декуманумами) в своей трети с южного конца была





21. Ворота Баб аш-Шарки  
в Дамаске. II—III вв.

22. Городские ворота  
в Филиппополе. III в.

оформлена еще во второй половине I века ионийскими колоннами, а в остальной части — коринфскими.

Перекресток с северной декуманум акцентировала четырехпролетная арка — тетрапилон, традиционно римское, квадратное в плане строение, имевшее со всех сторон высокие арочные пролеты. Пересечение с южной декуманум было оформлено совсем иначе. Тетрапилон состоял из четырех своеобразных павильонов, а именно, на четырех отдельных подиумах возвышались по четыре колонны, увенчанные шатром (ил. 18).

Кардо в Герасе иначе оформлена, чем в Апамее. Прерываемая тетрапилонами, она выглядела более живописно.

Углы кардо и декуманум закруглены, отчего образовалась небольшая (40 м диаметром) круглая, оформленная колоннадой площадь с торговыми помещениями. Через сто метров от площади колоннада кардо вновь расступалась, и открывалась овальная (80×90 м) площадь, обрамленная ионийскими портиками. Над этой площадью возвышался храм Юпитера, и ниже, на склоне, лежал театр. Общее композиционное решение подобно композиции храма Артемиды или акрополя Баальбека, хотя следует отметить, что отдельные части ансамбля Герасы строились в разное время, и каждый последующий строитель строго учитывал уже воздвигнутое.





23. Мавзолей Эль-Хазнэ  
в Петре. II в.



24. Колоннада в Петре. II в.

В Сирии меньше, чем в городах европейских и североафриканских провинций, было свободно стоящих арок. О четырехфасадных в Герасе мы только что говорили. Хорошо сохранились тетрапилоны в Пальмире (ил. 28) и Лаодикее. Тетрапилон в Лаодикее (ил. 19), этом приморском богатом городе, от которого осталось очень немного, подобен тетрапилону в Герасе. Два пролета, вероятно со стороны кардо, были более высокими, они увенчаны фронтонами и фланкируемы коринфскими полуколоннами. Два противоположных пролета ниже и оформлены скромнее. Такое решение арочных пролетов несколько разнообразит строгую кубическую форму тетрапилона.

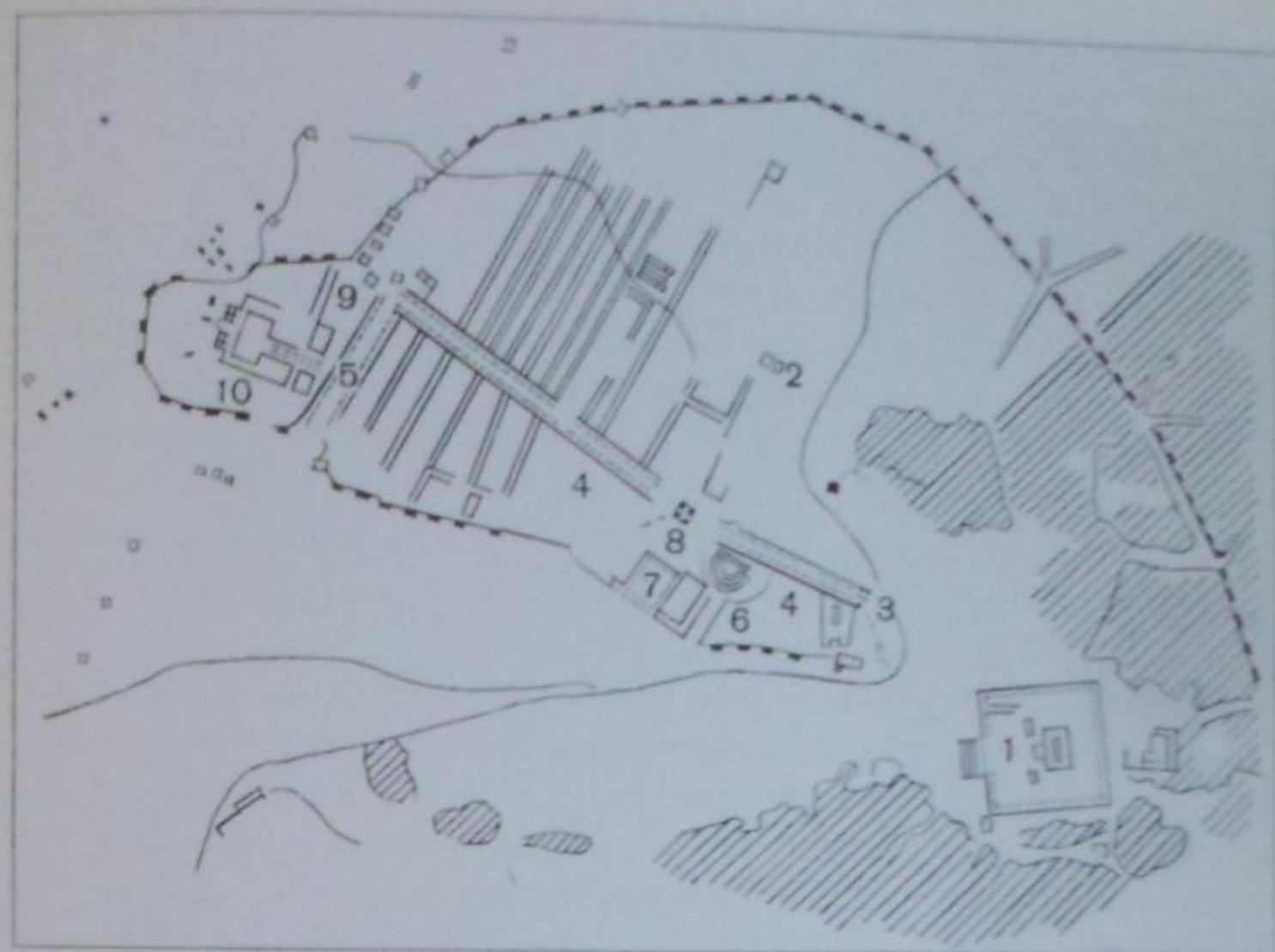


Двух- и трехпролетных арок (не городских ворот) в Сирии известно немного. В Герасе за пределами городских стен, по дороге к южным воротам, установлена триумфальная арка в честь императора Адриана. Известно по древним литературным источникам и по изображению на монетах, что триумфальные арки были и в Антиохии, Берите, Дамаске. В Бостре в 246 году в центре города установлена трехпролетная арка в честь императора Филиппа Аравитянина.

Триумфальная арка одно- и трехпролетная — характерно римское творение. После удачной военной кампании полководец в Риме удостоивался триумфального шествия, для чего строилась временная арка, а после в честь его побед возводилась монументальная, например знаменитая арка императора Тита поставлена в честь усмирения иудейского восстания. Мемориальные арки находились и вне Рима, например арка в Оранже, арки в Северной Африке. В Риме выработались устойчивая форма и пропорции арок, бесконечно варьируемые в деталях, и арка как оформление городских ворот получила самое широкое распространение.

Городские ворота арочного типа были во многих городах. Однопролетные — в Сувейде, Герасе, Бостре, трехпролетные — в Дамаске (ил. 21), Филиппополе (ил. 22). Города провинции окружались крепостными стенами. Искусство воздвигать оборонные сооружения в эллинистическое время развивалось вместе с искусством градостроения. У Филиппа II Македонского был на службе архитектор и строитель крепостей и осадных орудий Полиет, который, как теперь полагают, сформулировал инженерные принципы сооружения оборонных стен. С войсками Александра Македонского шли в походы ученики и последователи Полиета Харнас и Диадей. Возможно, они могли найти себе много работы, когда Селевк закладывал новые города.

Лучше всего в Сирии сохранились крепостные стены в Дура-Европос — необыкновенной мощности, высотой до 20 м, с большими выступающими башнями. Стены еще эллинистического времени сложены на извести из превосход-



25. Пальмира. План

1. Святилище Бела. 2. Храм Баалшамина. 3. Триумфальная арка. 4. Большая колоннада. 5. Поперечная колоннада. 6. Театр. 7. Агора. 8. Тетрапилон. 9. Надгробный храм. 10. Лагерь Диоклетиана.

но отесанных каменных блоков. В городе были только одни ворота — в сторону Пальмиры. Город стоял на холме, и отдельно, возвышенную часть над Евфратом, занимала цитадель.

Дура-Европос, как уже упоминалось, была завоевана в конце II века до н. э. парфянами. В I веке до н. э. — I веке н. э. город благодаря местоположению у переправы через Евфрат процветал также в результате торговли с восточными странами. Дура-Европос позже других сирийских городов стала объектом романизации.

После завоевания Месопотамии в 116 году Траяном Дура-Европос сделалась опорным военным пунктом против оттесненных за Тигр парфян. Траян поставил в этом городе III легион Керинаики и когарту (отряд) пальмирских



лучников на верблюдах. Римляне укрепили оборонительные стены и много строили, особенно в конце II века и начале III века, при императоре Септимии Севере. Город не перетерпел перепланировки, но там появились постройки чисто римского характера: правительственное здание претория, военное управление, дом для начальника пальмирских когорт, общественные термы и обязательный для римского города, где стояли войска, амфитеатр, было устроено Марсово поле. Кроме многочисленных храмов, посвященных греческим и парфянским богам, воздвигнуты храмы Митре и Юпитеру-Долихену, божествам, чьи культы распространились в римских войсках. От города вдоль Евфрата расходились укрепления и военные посты.

Охранять огромную протяженность сирийских границ было нелегко. С юга кочевники-арабы постоянно пытались завладеть благодатными землями. Все время были неспокойны восточные границы, где лежало Парфянское, а с середины III века — активное Персидское царство. Для охраны границ римляне возводили цепь укрепленных военных лагерей. Руины целого ряда таких крепостей остались в южных районах провинции.

Римляне всегда строили лагеря по твердо установленному плану (ил. 20): прямоугольник, иногда  $100 \times 100$  м или приблизительно  $200 \times 200$  м, окружен мощной стеной с башнями по углам. Центр пересекали крест-накрест две главные улицы — кардо и декуманум. В центре был алтарь и дом военачальника. В западной половине находились казармы для легионеров, а в восточной — ближе к кардо — арсенал и здание хранения штандартов. В юго-восточной части располагались конюшни. Установленный план, твердое правило размещения лагерных строений обеспечивал Риму быстрое и надежное устройство лагеря.

Ни управление провинцией, ни быстрое передвижение войск, ни торговые караваны не могли обходиться без разработанной системы коммуникаций. Римляне не только использовали, как уже говорилось, старые проложенные караванные дороги, существующие еще с древних времен пер-



26. Колоннада в Пальмире. II в.

сидского владычества, но и прокладывали новые. Дороги соединяли города и лагеря между собой. Чрезвычайно тщательно устраивались дороги в западной части Сирии. В вырытое углубленное ложе укладывались каменные плиты, затем насыпался слой щебня на известковом растворе, поверх которого шла мостовая, устланная большими каменными плитами. Такое «шоссе» еще и с боков укреплялось вертикально поставленными плитами. Ширина всегда была одинаковой — 6 м. В пустыне, в песках также лежали камни, правда, более грубой отески и неправильной формы, но вполне пригодные для движения и не дающие сбиться с пути. Особенно густые сети путей шли от Антиохии на восток к Дамаску, на запад к Лаодикее и вдоль побережья. Через





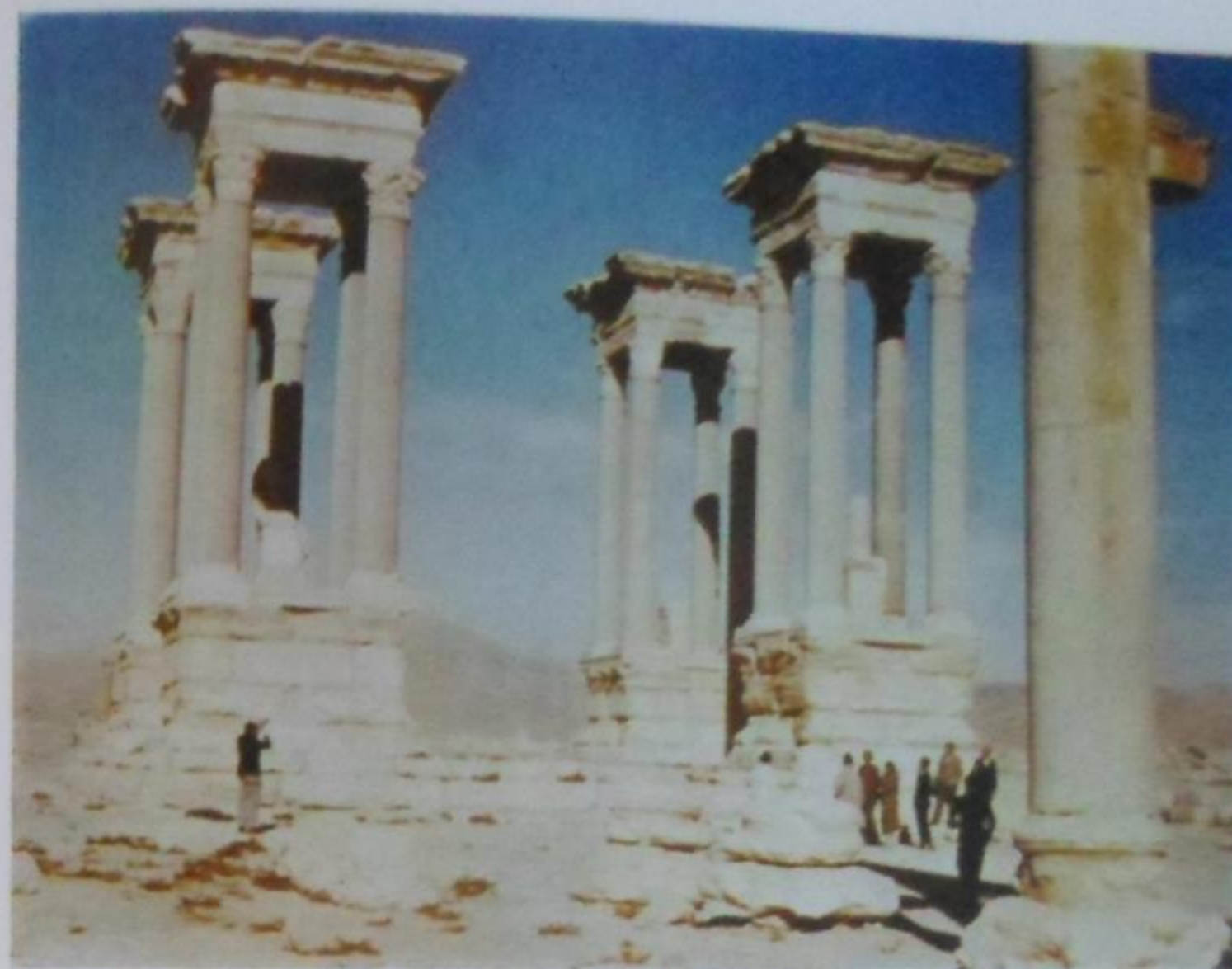
27. Большая колоннада  
Пальмиры. II в.

28. Тетрапилон в Пальмире.  
II—III вв.

Дамаск пролегали дороги на юг, к Бостре, на восток через Пальмиру — к Евфрату.

К общей характеристике различного рода сооружений следует прибавить надгробные памятники. В Сирии надгробия многообразны в своих формах, и больше всего их сохранилось в восточной и южной частях провинции. В Пальмире и Сувейде строили высокие башни, квадратные в плане — для семейных захоронений.

Близ Сувейды стоит полуразрушенный мавзолей. Этот единственный в своем роде памятник, представляющий собой монолитную кладку (в плане  $10,1 \times 10,1$  м) над погребальной камерой. Глухие стены оформлены дорическими полуколоннами (высота ордера — 5,84 м), между которыми изображены рельефно воинские доспехи — шлем, панцирь, щиты. Венчался монумент по восточной традиции пирамидой. Надпись на памятнике на греческом и арамейском язы-



ках гласит: «Одинат, сын Аннела, воздвиг эту гробницу своей жене Хамрат». Памятник построен еще до завоевания этих земель римлянами, вероятно в конце I века до н. э., но достаточно точное воспроизведение дорического ордера говорит о значительной эллинизации южной Сирии.

Наиболее типичны для Сирии склепы, вырубленные в скалах. Они встречаются в разных местах провинции, но наиболее замечательные усыпальницы находятся в Петре, бывшей столице Nabateyского царства, городе необычайно своеобразном, но не избежавшем достаточно сильной романизации.

Петра расположена в горах, далеко на юг от Мертвого моря. Вход в город лежит с востока, через узкое темное ущелье, по которому протекает мелководная речка Вад-





29. Стены храма Бела  
в Пальмире. I в.

Муса. Ущелье расступается, и в лучах яркого света предстает один из скальных мавзолеев, знаменитый Эль-Хазнэ, названный так арабами (ил. 23). Двухъярусный фасад, вырезанный на поверхности скалы, состоит из нижнего четырехколонного портика коринфского ордера и верхней архитектурной композиции, состоящей из стройного толоса и портиков, увенчанных полуфронтонном. Интерколумнии толоса и портиков украшены рельефными женскими фигурами в развевающихся одеждах. Скульптуры львов-охранителей поставлены на верху портиков. Акротерий на нижнем портике изображает солнечный диск с рогами коровы — это символ египетской богини Исиды. За фасадом врезаны в глубь скалы несколько больших помещений. Мавзолей в Эль-Хазнэ (высота — около 40 м), полный изыска

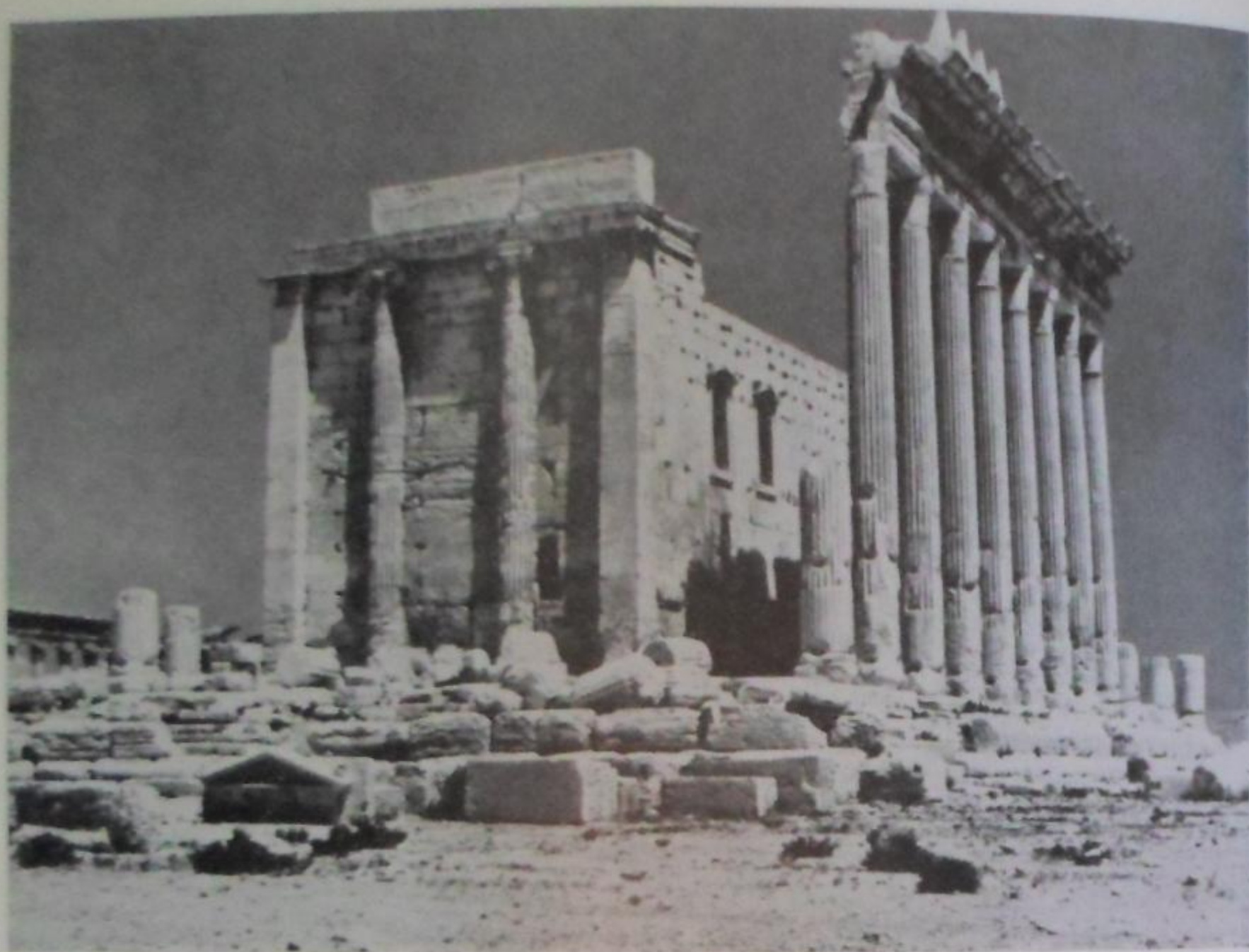


30. Храм Бела в Пальмире. I в.

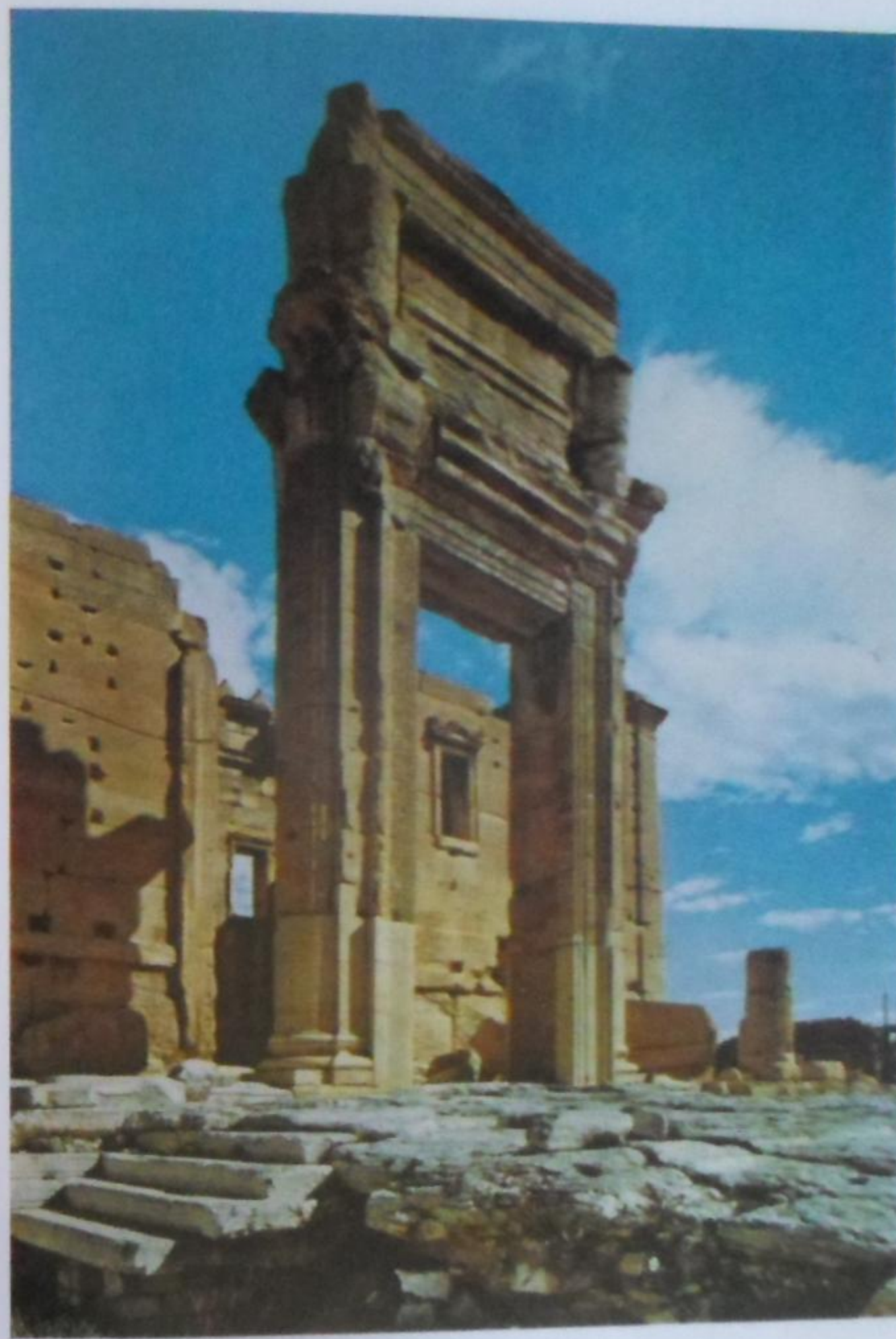
и особой изысканности в архитектурных деталях и рельефных фигурах, является примером величайшего мастерства архитекторов и камнерезов, воплотивших столь сложный замысел на поверхности скалы. Монумент исполнен, скорее всего, во II веке, может быть, в связи с посещением Сирии императором Адрианом (о чем говорилось выше). Художественный образ, композиционные приемы близки духу александрийского зодчества и позволяют исследователям высказать предположение, что это может быть храмовым сооружением, посвященным египетской богине, тем более, что ее атрибут помещен на главном месте.

После неширокого ущелья Эль-Хазнэ скалы опять несколько сужаются, с тем чтобы открыть просторное плато. В отвесных скалах, его обрамляющих, вырезаны и жилые





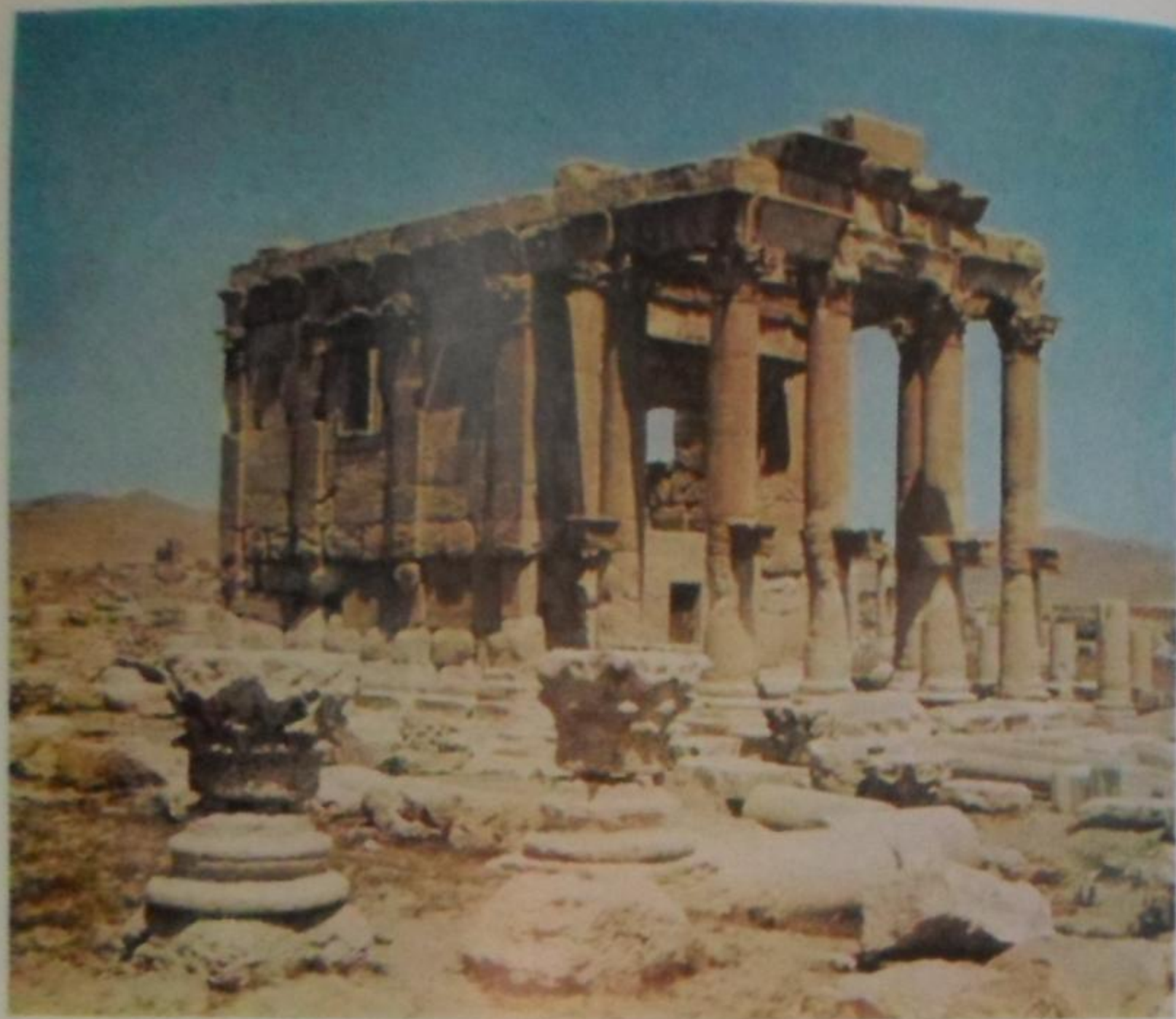
помещения (иногда в несколько этажей) и могильные склепы, уходящие, как и жилые комнаты, в глубь скал. Некоторые скальные помещения считаются теперь храмами. Скальных заупокойных склепов с архитектурным оформлением фасадов сохранилось в Петре несколько сотен. Более простые, типично набатейские по форме и небольшие по размеру фасады, увенчанные по карнизу зубцами, — древнейшие (от IV века до н. э.). Но под влиянием эллинистического, а потом и римского строительства прочно входит в архитектуру античный ордер. Nabatei восприняли античную ордерную систему — пилястр или колонну, антаблемент в его трех частях (архитрав, фриз, карниз), свободно манипулировали ее элементами. Особенно часто «ставили» полуколонну или пилястр со своеобразной капителью, очень



31. Храм Бела в Пальмире.  
Общий вид. I в.

32. Храм Бела в Пальмире.  
Портал. I в.





простой, почти без резных украшений, но тектоничной и выразительной. Кубическая капитель с как бы оттянутыми верхними концами получила теперь название «рогатой».

Фасады богатых гробниц становятся со временем очень сложными. Например, в так называемой «Гробнице с урной» урна венчала фасад. Архитектор вырубил в скале глубокую и высокую нишу. На задней стене ее вырезан сложнейшего рисунка четырехколонный, набатейского типа портик с тройным (как бы поставленным друг на друга) антаблементом. Все это очень высокое сооружение увенчано коническим шатром. Боковые стенные ниши оформлены невысокой колоннадой (точнее, полуколоннами). Создается впечатление колоннадной улицы, в глубине которой высится



33. Храм Баалшамина в Пальмире. II в.

34. Триумфальная арка в Пальмире. II в.

храм. Подножие ниши пришлось строителям укрепить искусственной аркадой. Можно назвать много сложнейших фасадных композиций, и среди них — мавзолей с коринфскими капителями, надгробие римского центуриона, чье скульптурное изображение установлено высоко на фасаде в нише, рядом со статуями его сыновей.

При взгляде на Эль-Хазнэ либо на любую другую гробницу возникает несколько вопросов: какими приемами вырубался фасад, как велся расчет, каковы предварительные проекты? Можно строить лишь предположения, вытекающие из анализа самого памятника.

Всюду видно, что огромная поверхность скалы стесана. На этой приготовленной площади можно было поместить все





35. Театр в Пальмире. II в.

части фасада, размеры деталей. Но для этого следовало бы построить леса. Деревьев в той местности почти нет.

При отсутствии лесов можно было, не стесывая сразу всю нужную поверхность, воспользоваться неровностями скалы. В этом случае и каменотес и резчик сразу бы начинали с самого верха, вырубая себе первую ступень, потом спускались ниже, либо все в обратном направлении. В таком случае мы должны оценить в полной мере опыт архитектора и резчиков по камню, сразу определявших нужные масштабы.

Весьма вероятно, что в провинциальном строительстве для отдельных деталей капителей, фризových декоративных рельефов, отдельных профилей архитектурных частей существовали альбомы, как были альбомы для мозаичных ком-

позиций и декоративных росписей. Несомненно пользовались расчетными таблицами пропорций ордера, проемов, перекрытий, арок. Были, как мы бы теперь сказали, « типовые проекты » разного рода сооружений. Если для храмов (периптер, простиль), лагерей, крепостей, театров, арок несомненно употреблялись готовые проекты, которые варьировались в зависимости от местных условий, то в Петре двух одинаковых фасадов римского времени нет. Огромный многовековой опыт создания скальных гробниц, передача традиционных приемов из поколения в поколение позволяли строителям, пользуясь « типовыми » деталями (портик, полуколонны, фронтоны), создавать каждый раз оригинальное произведение. Выработанные нормы строительства, устойчивые в определенных компонентах, пропорциональность между ярусами, между высотой и шириной фасада, строгое распределение деталей — все это характерно для архитекторов Петры. Эти художники легко восприняли античные формы и обогатили ими традиционную архитектуру.

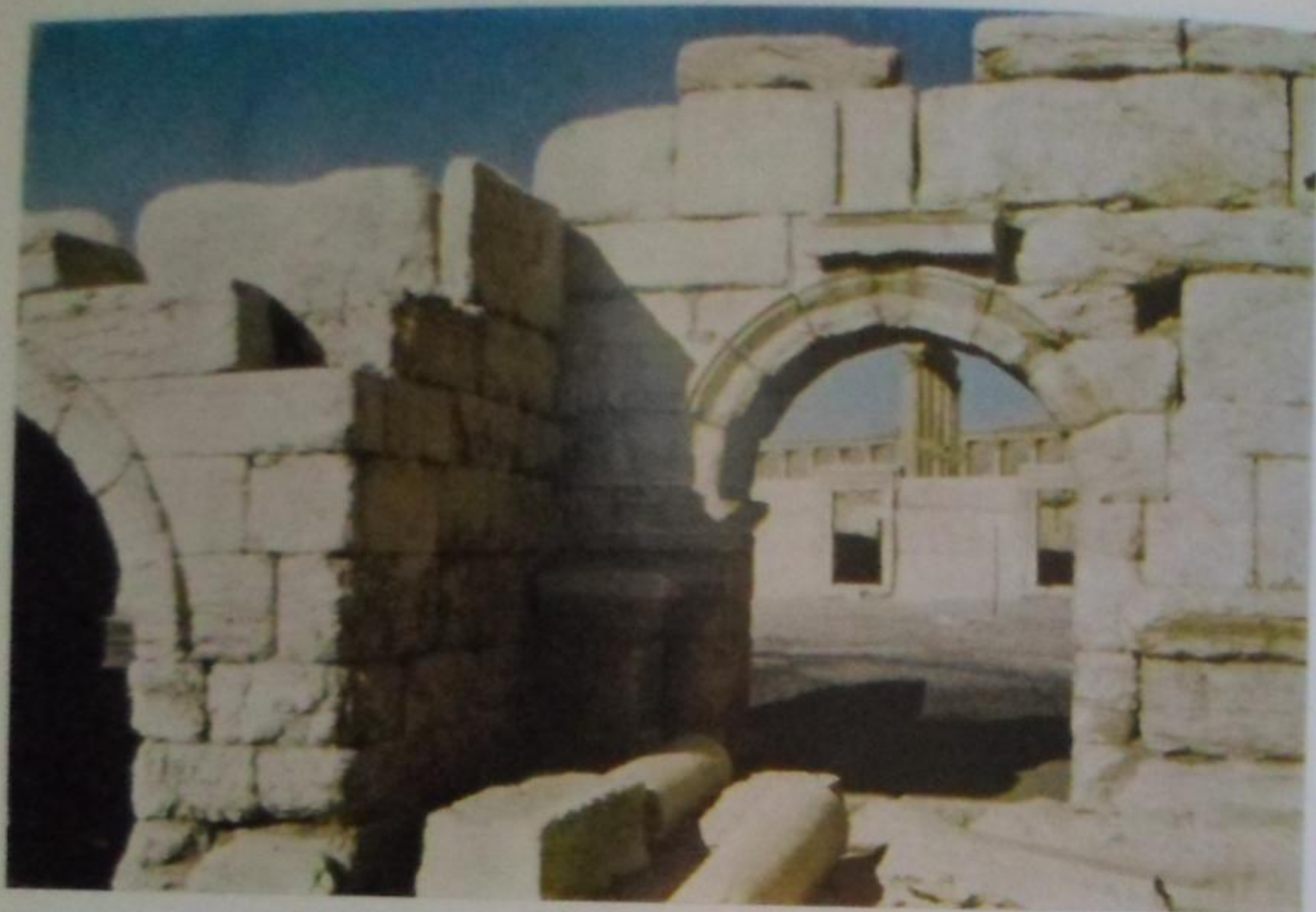
Совсем иное впечатление производило плато, на котором уже, вероятно по настоянию римлян, была проложена главная улица с востока на запад, оформленная величественной колоннадой (ил. 24). На западном конце улица подходила к большому храму, а на восточном заканчивалась трехпролетной аркой. На плато когда-то стояли и другие сооружения: рынок, курия — административное здание — и жилые дома.

Святынище, посвященное богине « Великой матери », представляло собой храм « в антах » (27 × 27 м), сооружение с четырехколонным портиком. Наружные углы, как принято в местных храмах, оформлены пилястрами.

По дороге от гробницы Эль-Хазне к плато лежит театр (о нем мы уже говорили).

Колоннада, храм, арка, театр внесли в этот своеобразный скальный город римский дух; романизация охватила и эту далекую окраину римских владений. Римляне всегда добивались установления в подвластных им землях таких со-





36. Западный выход из зрительного зала театра в Пальмире

оружий, которые сразу же указывали, кому принадлежит данный город.

Единственный город, сохранившийся до наших дней как цельный градостроительный комплекс, — это Пальмира, где объединены все названные выше типы культовых, гражданских и надгробных сооружений (ил. 25).

Сохранности города во многом способствовало его местоположение среди песков пустыни, вдали от больших городов и переместившихся впоследствии торговых путей.

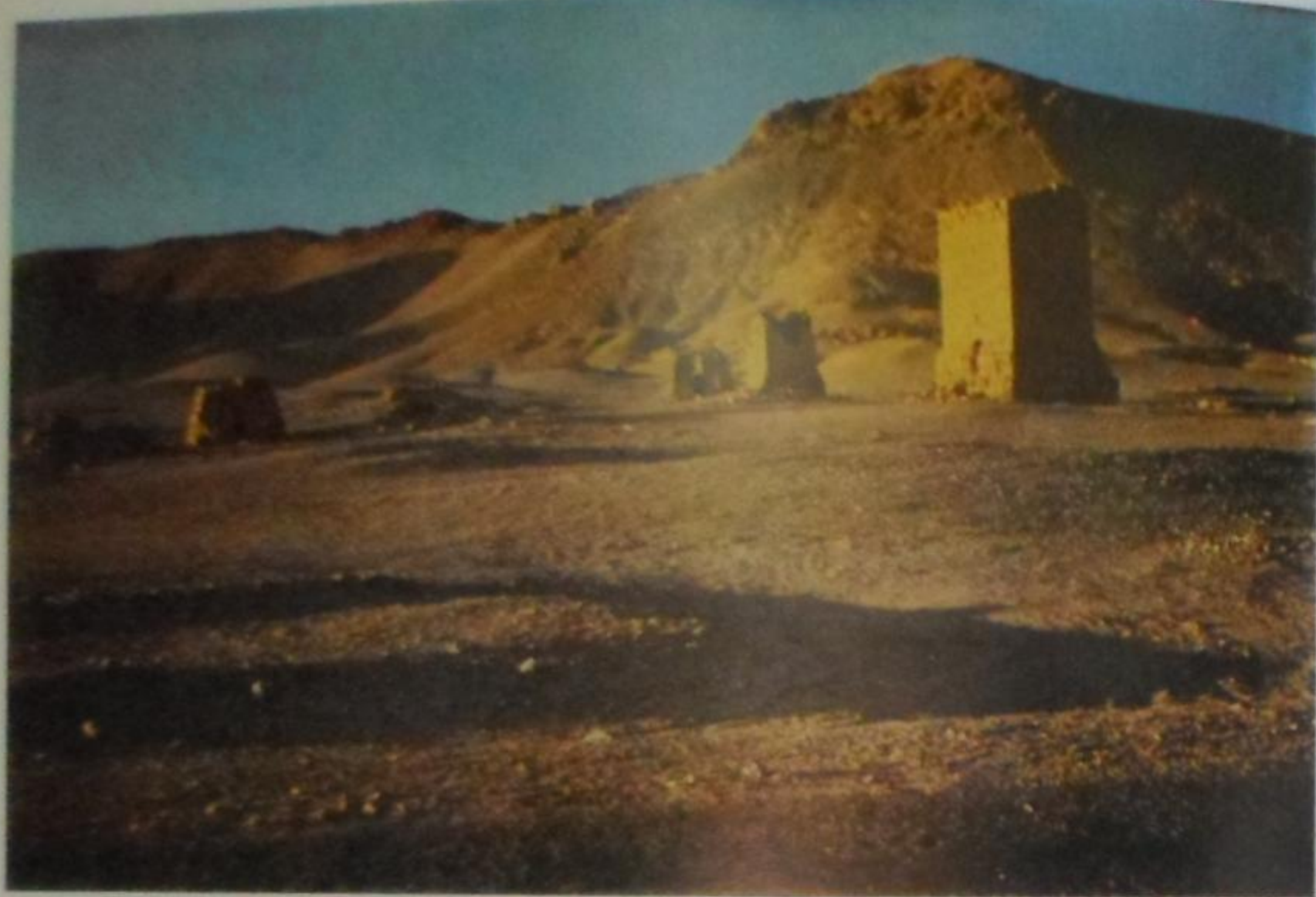
Первое упоминание о Тадморе, как первоначально называлась Пальмира, относится к началу II тысячелетия до нашей эры, но подлинный расцвет города наступает значитель-



37. Фриз храма Бела в Пальмире. Фрагмент. I в. Известняк

но позже — на рубеже нашей эры. В I веке Пальмира превратилась в крупнейший торговый и культурный центр. Она была важнейшим звеном в торговле Востока и Запада, так как здесь, на границе безводной пустыни, кончалась благоустроенная дорога и начиналась караванная тропа к Евфрату. В этот период (точную дату назвать невозможно) произошло присоединение Пальмиры к Римской империи. Можно предполагать, что власть римского наместника провинции над этим далеким пограничным городом во многом была номинальной, однако процесс постепенной романизации четко прослеживается на протяжении I—III веков. Пальмирцы были обязаны римлянам проведением дорог; влияние их гра-





достроительной практики проявилось в архитектурных ансамблях Пальмиры; не избежали воздействия римского искусства пластика и живопись. В смешении культур, в их органическом слиянии и заключается своеобразие и обаяние произведений пальмирских мастеров. Именно это дает право говорить о Пальмире как об одном из крупнейших художественных центров Сирии.

Ко времени римского завоевания уже сложился план города с двумя центрами; культовым — на востоке, где располагалось святилище бога Бела, и торговым — на западе. Постепенно город разрастался, заполняя пространство между двумя комплексами. Осью, связывавшей оба центра, была древняя караванная дорога, определившая план застройки. Впоследствии эта осевая планировка была подчеркнута улицей-колоннадой (ил. 26), соединившей торговую и культовую части города. Строительными материалами служили желтый песчаник, белый мраморовидный известняк и привоз-



38. Долина гробниц  
близ Пальмиры

39. Надгробная башня  
в Пальмире. II в.





40. Гипогей Иарая.  
Из Пальмиры.  
Западная экседра. II в.

ной розовый асуанский гранит. Для жилых зданий использовался кирпич-сырец.

С давних пор на восточной окраине города существовало святилище трех пальмирских богов — Бела, Йарибола и Аглибола. Бел был верховным божеством, близким римскому Юпитеру; Йарибол и Аглибол — богами небесных светил — солнца и луны. В 32 году закончилась перестройка святилища и возник обширный храмовый комплекс, состоящий из двора, обнесенного оградой с колоннадой, ритуальных бассейнов, алтарей и собственно храма. Римские архитектурные формы, ордерная система сочетались здесь с восточной пышностью и грандиозностью (ил. 29—31, 37).

К входу в святилище подвели широкие ступени и пологие пандусы, предназначенные для жертвенных животных. Вход оформляли восьмиколонные пропилеи с традиционными для восточной архитектуры башнями по сторонам (ил. 29). Три двери вели в огромный, почти двухсотметровый в поперечнике двор, снаружи огражденный высокой стеной, прорезанной лишь небольшими оконными проемами. Внутри вдоль стен шли двойные ряды крытых колоннад-галерей, служивших защитой от солнца. Гладкие двадцатиметровой высоты колонны венчались ныне не сохранившимися бронзовыми капителями коринфского ордера. Характерной чертой пальмирской архитектуры, как и в других городах провинции, например в Апамее, были выступающие примерно на треть высоты колонны консоли, на которых когда-то устанавливались статуи и бюсты почетных граждан города.

На территории двора находился бассейн для ритуальных омовений и нужд храмового хозяйства. Здесь же был сооружен и большой алтарь для жертвоприношений. Его фундамент хорошо виден и сейчас.

В центре двора возвышался храм, развернутый длинным фасадом к пропилеям. В такой постановке храма проявилась местная сирийская традиция. Само же здание соответствует законам античной архитектуры. Это псевдодиптер, то есть целла его имеет по одному ряду колонн на длинных сторонах и по два — на коротких.



Внутри целла делилась на три помещения, по числу богов, которым посвящался храм. В оформлении интерьеров была широко применена декоративная и сюжетная пластика. Культовые статуи богов помещались в глубоких нишах-адитонах, расположенных по обе стороны целлы. Эти статуи, как и орнаментальный декор, не сохранились до наших дней. И сейчас, с полуразрушенной колоннадой, лишенный скульптурного убранства и капителей колонн, храм поражает монументальностью и величием облика, совершенством пропорций.

Большой размах приобрело строительство в Пальмире во II веке. В связи с посещением города в 129 году императором Адрианом магистраты и частные лица жертвовали большие деньги на восстановление старых святилищ, постройку новых храмов и общественных зданий. Так, пальмирец Мале, носивший и второе латинское имя — Агриппа, принимал активное участие в приеме Адриана и на свои средства воздвиг храм Баалшамина. Это божество почиталось во всей Сирии. Его называли владыкой небес, божеством благодетельным, посылающим дождь.

Пальмирский храм Баалшамина был освящен в 131 году, как записано на одной из его колонн (ил. 33). Наружное оформление целлы очень сдержанно, акцент сделан на центральном фасаде с глубоким портиком и богато орнаментированным порталом. Сравнительно небольшой по размерам храм производит монументальное впечатление благодаря массивным, несколько утяжеленным формам; совершенством пропорций, гармонией и особой величавостью он превосходит даже храм Бела.

Святилища Бела и Баалшамина — не единственные культовые постройки в Пальмире. В городе находилось много других храмов, посвященных различным божествам: Хададу, Атаргатис, Иштар, Набу, а также Арсу и Азизу — покровителям караванщиков. Но только святилища Бела и Баалшамина сохранились почти полностью и дают ясное представление о типичных для сирийской архитектуры двух видах храмовых построек.

Ко II веку относится и реконструкция городской торговой площади — агоры. Территория агоры (82×70 м) была обнесена высокой стеной с крытыми портиками коринфского ордера высотой 12 м. Из зданий, расположенных здесь, особенно интересен небольшой антовый храм с пиршественным залом, предназначенным для культовых трапез. Площадь украшали многочисленные статуи, рельефы и фонтаны.

Организирующую роль в планировке города сыграло строительство колоннады вдоль главной улицы (ил. 27), протянувшейся с запада на восток. Подобные улицы-колоннады уже существовали в других городах Сирии, по их образцу украшалась и Пальмира. Строительство Большой колоннады, как ее называют теперь, продолжалось в течение десятилетий. Общая длина ее достигала 1100 м, ширина проезжей части — 11 м. По обе стороны улицы шли крытые портики с двумя рядами колонн золотистого известняка и розового ассирийского гранита. Сохраняя основное направление с запада на восток, Большая колоннада делилась на три участка, расположенных под небольшим углом друг к другу. Западный, самый длинный, заканчивается тетрапилоном, который, подобно тетрапилону в Герасе, акцентировал место пересечения улиц (ил. 28). Колонны тетрапилона из розового ассирийского гранита. Слегка изгибаясь, колоннада продолжается до монументальной трехпролетной арки, архитектура которой восходит к римским триумфальным аркам. Скульптурное убранство ее характерно для памятников начала III века: его отличает пышность, измельченность орнамента, перегруженность деталями. Монументальная арка (ил. 34) поставлена с таким расчетом, что через ее пролеты открывается эффектный вид на наружную стену святилища Бела и расположенный под углом храм. Последний участок Большой колоннады сворачивал на юг и подводил к входу в святилище.

К Большой колоннаде примыкали многочисленные поперечные улочки и переулки с жилыми домами и лавками. Дома из камня стали строить в Пальмире только с середи-



ны II века. Но и от них до наших дней сохранились лишь фундаменты, позволяющие, однако, судить о планировке жилищ по образцу эллинистических домов перистильного типа. Перистильные дворики часто украшались мозаичными композициями. Одна из таких мозаик изображает Ахилла на Скиросе, другая — миф о Кассиопее. Античные сюжеты трактованы на этих мозаиках в духе произведений эллинистической живописи.

Пальмира обладала одним из красивейших театров. Он отличался особенной изысканностью в оформлении постскениума, тщательностью отделки всех частей сцены и театра (ил. 35, 36). Стоял театр вблизи Большой колоннады. Местоположение рядом с главной улицей было необычно: как правило, театр строили вдали от центра, у городских стен. В этом нарушении правил римского градостроения можно усмотреть большую самостоятельность пальмирцев в планировке своего города.

Примерно напротив театра, по другую сторону Большой колоннады, были выстроены термы. Своими размерами и богатством убранства это сооружение не уступало знаменитым римским термам.

Таким образом, строительство на месте древней караванной дороги закрепило уже сложившуюся планировку города и подчеркнуло связь торгового и культурного центров с прилегающими постройками.

За пределами городской застройки, в долине и по склонам песчаных холмов, раскинулся некрополь (ил. 38, 39). Величавую торжественность придают пейзажу строгие вертикали башенных гробниц, достигающих 20 м в высоту. Подобных погребальных сооружений нет в других районах провинции. Самобытный характер этих памятников еще раз подтверждает, что Пальмира была крупным самостоятельным художественным центром.

Башни построены из местного песчаника. В массивном цоколе вырублен декоративно оформленный портал. Кверху башни слегка сужаются и заканчиваются профилированным карнизом. Крупные, тщательно обработанные квадраты пес-

чаника сами по себе служат украшением глади стены, поэтому в наружное оформление вводится мало декоративных элементов. Над порталом нависает небольшой балкон, которому придана форма лежа. На ложе покоится скульптурное изображение главы семьи, основателя семейной усыпальницы.

В нижнем этаже башни находилась собственно гробница. Стены обычно оформлялись коринфскими пилястрами, между которыми располагались рядами глубокие ниши, предназначенные для гробов с мумифицированными телами. Отверстия ниш закрывались большими известняковыми плитами с рельефным портретом умершего и эпитафией. Святителища в верхних этажах башни были посвящены культу предков. Из многочисленных башенных гробниц Пальмиры лучше всего сохранились две — Ямвлиха и Элабела, названные так по именам их основателей.

С середины II века начали строить гробницы нового типа — подземные склепы, так называемые гипогей. В твердом скалистом грунте примерно на равном расстоянии друг от друга вырубались подземные склепы, по богатству декора не уступавшие дворцам.

Одним из самых ранних склепов является гипогей Иарая (ил. 40). Ведущая вниз лестница упиралась в двухстворчатую известняковую дверь, которая выходила в коридор, соединяющий три крестообразно расположенные погребальные камеры. Внутренняя отделка склепов напоминала убранство погребальных камер башенных гробниц, но была еще более пышной и разнообразной. Торцовые стены камер декорированы экседрами с конхами в виде раковин, пилястрами и нишами. Растительные орнаменты, розетки, декоративные маски сплошь покрывали поверхность стен. С середины II века во многих гробницах появляются фрески.

Наиболее почетными считались захоронения в экседрах: здесь покоились основатель гробницы и его ближайшие родственники. В продольных стенах приготавливались места для потомков.



На протяжении III века в Пальмире совершался постепенный переход от городского самоуправления по греческому образцу к восточным формам правления. Власть сосредоточивалась в руках старой родовой знати и становилась наследственной. Оденат Младший, как мы уже говорили, носил титулы римского наместника, правителя римского Востока. В 270 году его вдова Зенобия отделилась от Рима и провозгласила себя императрицей Востока. Этот период независимости Пальмиры был очень кратким, прошел в основном в войнах и в области градостроительства не дал ничего нового. Уже в 273 году Пальмира была разрушена императором Аврелианом и после этого не могла оправиться. Однако, погибнув как художественный и торговый центр, город еще долгое время существовал в качестве пограничного поста Римской империи. Диоклетиан на рубеже III—IV веков поставил здесь римский гарнизон, с его пребыванием связана строительная деятельность тех лет. Вновь отстроенные оборонительные стены ограждали значительно меньшую, чем ранее, территорию, так как население города к этому времени резко сократилось. Большие работы были проведены в западных кварталах города, на месте разрушенных Аврелианом жилых домов. На огромной площади в 30 000 кв. м раскинулся так называемый лагерь Диоклетиана.

Из города на территорию лагеря вели Преторианские ворота. Они и раньше служили входом в западные кварталы города, но теперь их обновили и декоративно оформили. От ворот можно мысленно провести ось, организующую весь ансамбль лагеря Диоклетиана. Она шла через декоративный портик, арку, акцентирующую перекресток, Большие ворота на форум — к входу в храм, которым заканчивался грандиозный архитектурный комплекс.

Строительство этого ансамбля можно рассматривать как завершающий этап градостроительства в Пальмире. Незначительные постройки последующих эпох не могли внести ничего нового в сложившийся облик города, характерного образца сирийской архитектуры античного времени.

## СКУЛЬПТУРА

Скульптурные произведения времени римского господства многочисленны и необычайно разнообразны. Среди них выделяется группа привозных из Греции и Малой Азии или выполненных приезжими скульпторами памятников эллинистическо-римского направления. Наиболее широко эта группа представлена находками в северо-западных сирийских городах и на побережье.

Антиохию, судя по сообщениям древних авторов, украшало огромное количество скульптурных памятников. Открытые археологическими раскопками статуи и фрагменты не могут дать полного представления об этом богатстве. Но они позволяют судить об основных направлениях изобразительного искусства крупнейшего художественного центра Сирии.

Свидетельством популярности культа Афродиты служат многочисленные, повсеместно встречающиеся изображения этой богини. Особенно многочисленны были копии с оригиналов III—II веков до н. э. Они более или менее точно воспроизводят эллинистические работы, но уровень исполнения большинства из них не поднимается над ремеслом. Среди рядовой продукции блестящим мастерством отмечена статуя Гигеи, римская копия с оригинала II века до н. э. (ил. 41). Монументальные укрупненные формы статуи, ее композиционное построение и поза подчеркиваются драпировкой одежд и расположением складок. Это придает скульптуре конструктивную законченность и ясность. В то же время трактовка тканей сообщает поверхности скульптуры живописность. Тонкий, спадающий с плеча хитон противопоставляется тяжелой ткани плаща, окутывающего нижнюю часть фигуры. Стилистические особенности статуи позволяют считать ее копией оригинала пергамской школы — одной из ведущих художественных школ эллинистического времени.

Облом основания статуи свидетельствует о том, что рядом с Гигеей была вторая, парная к ней фигура, ве-





41. Статуя Гигеи.  
Из Антиохии. Мрамор.  
Римская копия с оригинала II в. до н. э.

роятнее всего — Асклепий. Подобные парные изображения часто ставились в храмах этих богов.

Наряду с копиями в Антиохии найдены и оригинальные произведения скульпторов первых веков нашей эры. Это портретные бюсты философов, императоров и частных лиц. Своеобразными произведениями портретного искусства являются прославленные шлемы-маски I и II веков, выполненные сирийскими тореvтами. Эти маски составляли часть парадного вооружения и были положены в могилы вместе со своими владельцами.

Особой известностью пользуется маска-шлем, найденная в некрополе Эмессы (ил. 42). Она состоит из собственно шлема и соединенной с ним шарниром маски. Железная основа шлема украшена серебряными накладками, а маска целиком покрыта золотым листом. Лицо трактовано обобщенно, некоторые детали его подчеркнуты декоративно. Однако не вызывает сомнений портретность изображения. Чуть одутловатое лицо, характерный нос, своеобразно изогнутые губы передают индивидуальный облик заказчика. И хотя мастер ограничивается лишь фиксацией внешних черт, ценно уже само стремление к портретности.

Шлем-маска из Эмессы не единственный пример портрета в искусстве тореvтики. Два бронзовых шлема, также хранящихся ныне в Дамасском музее, имеют портретные маски. Кроме того, поверхность шлемов украшалась рельефными сценами битвы римлян с парфянами.

Превосходно скомпонованные сцены тематически и композиционно близки римским историческим рельефам, украшавшим триумфальные и мемориальные памятники, а также саркофаги. Несомненно, мастер был хорошо знаком с искусством Рима. Шлемы-маски свидетельствуют о высоком уровне развития тореvтики и ювелирного искусства. Но одновременно их следует рассматривать и как великолепные произведения круглой пластики, редкие для этих мест образцы портретной скульптуры.

По технике близок шлемам превосходной работы бронзовый медальон с бюстом, хранящийся в Национальном му-





42. Маска. Из Эмессы. II в.  
Серебро, железо, золото

43. Медальон с женским  
бюстом. II в. Бронза



зее Дамаска (ил. 43). В высоком рельефе изображена молодая женщина с диадемой в волосах, убранных в сложную прическу. Вероятнее всего, изображена Афродита, но это может быть и портретом, сильно идеализированным под влиянием греческих классических образцов. Сравнение изображенной с Афродитой подсказано спустившимся с плеча легким хитоном. Такое одеяние впервые встречается на статуе богини в конце V века до н. э. и с тех пор постоянно воспроизводилось скульпторами классицизирующего направления. Портретные изображения в образе богини особенно широко распространились в Риме во II веке.

О тесных культурных связях римской Сирии со старыми античными художественными центрами свидетельствуют найденные в Антиохии и Лаодикее фрагменты аттических саркофагов II века с интересными многофигурными композициями.

Особый интерес представляют произведения местных мастеров, плодотворно работавших в самых разнообразных областях. Они украшали скульптурным декором культовые, гражданские и погребальные сооружения, высекали монументальные статуи местных богов и портретные изображения магистратов и почетных граждан, многофигурные рельефные композиции, создавали многообразные по тематике произведения мелкой пластики.

Для произведений скульптуры широко использовались самые различные материалы: известняк, песчаник, мрамор, базальт, бронза. В разных районах, в зависимости от местных условий, предпочтение отдавалось тому или иному виду материала.

В стилистическом отношении скульптура представляет собой довольно пеструю картину сосуществования самых различных традиций и влияний: наследие древневосточных





цивилизаций, традиции эллинизма, влияние искусства Рима и Парфии. Порой они выступают почти в чистом виде, иногда сливаются в органическое единство, и тогда можно говорить о возникновении и развитии местной художественной школы. Эти особенности развития скульптуры, как и других видов искусства, обусловлены историческим прошлым и местоположением провинции на скрещении дорог, связывавших Восток и Запад.

Яркими чертами своеобразия и художественного мастерства отмечены произведения Пальмиры и городов южного района страны — Сувейды и Бостры.



44. Плакальщицы. Фрагмент рельефа храма Бела в Пальмире. I в. Известняк

45. Триада пальмирских богов (Баалшамина, Азибола, Малакбела). Рельеф из Пальмиры. I в. Известняк

Пальмира, несмотря на свою удаленность от моря, тесно связана торговыми путями с другими областями древнего мира. Воспринятые мастерами этого крупного города влияния были творчески переосмыслены, обогащены местными традициями, и к I веку произведения пальмирских скульпторов приобретают те черты неповторимости, которые позволяют говорить о городе как самостоятельном художественном центре.

Ко времени строительства храма Бела относится и его великолепное скульптурное убранство. В настоящее время о нем можно судить лишь по незначительным фрагментам,





46. Рельеф с изображением божества и царя Селевка I

Никатора из Дура-Европос.  
159 г. Известняк

но и они свидетельствуют о сложившемся художественном мастерстве.

Портал храма Бела опоясывал двойной ряд растительного орнамента. Мотив виноградной лозы с тяжелыми гроздьями (ил. 37) является символом плодородия и неоднократно повторялся на более ранних памятниках. Но пальмирский мастер придает этому орнаментальному мотиву более реалистическую, чем, например, на хеттских стелах, трактовку: тщательно проработаны листья, усики, крупные ягоды. В таком подходе к изображению проявилось влияние



47. Рельеф с изображением богини Тяхэ. Из Дура-Европос.  
159 г. Известняк

античного искусства. Еще более оно ощутимо во втором ряду декора — листьях аканфа. Известно, что в строительстве храма принимали участие греки. Может быть, им принадлежит общий композиционный замысел, но исполнялась работа несомненно пальмирскими мастерами.

Один из сюжетов фриза храма — торжественная процессия. Сохранился рельеф, изображающий идущих мужчин, трех закутанных в покрывало женщин (ил. 44), верблюда, везущего священные реликвии. Под плотной тканью, лежащей округлыми складками, лишь угадывается контур го-





48. Стела с изображением  
двух богинь. Из Пальмиры.  
II в. Известняк

лов и тел. Но их ритм, наклон голов полны выразительности и движения. Скульптор использует в этом произведении не столько пластические средства, сколько графические — контур и линию.

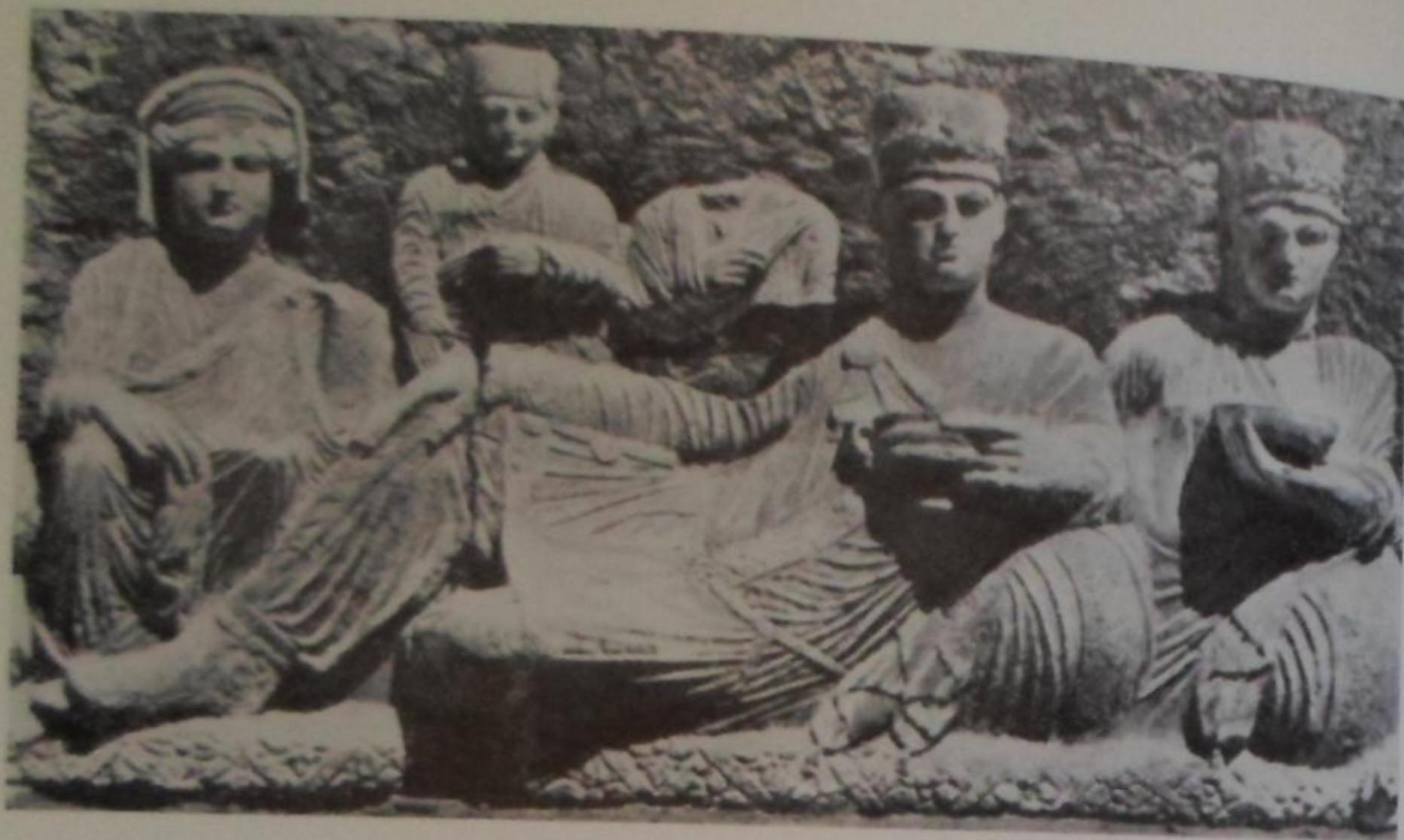
По сюжету и стилю рельеф стоит несколько особняком среди других скульптурных памятников Сирии, но острая выразительность и редкая для искусства Пальмиры внутренняя динамика позволяют отнести его к числу лучших произведений того времени.

О существовании в Пальмире монументальных культовых и портретных статуй известно только из письменных источников и по нескольким сохранившимся фрагментам. Гораздо лучше известны рельефные произведения, происходящие из святилищ, башенных гробниц и склепов. Искусство рельефа было широко развито в Пальмире, и на его образцах хорошо прослеживается сложение и развитие местного стиля.

К числу ранних памятников, датирующихся первой половиной I века относится рельеф с изображением пальмирской триады богов — Баалшамин, Аглибол и Малакбел (ил. 45). Все три божества стоят в одинаковых позах: левая рука придерживает меч, правая поднята в благословляющем жесте. На них римская одежда и вооружение, детали которого переданы подробно и с большой тщательностью. Различают богов только атрибуты. На голове Баалшамина головной убор толос, за головой Малакбела солнечный диск, такой же диск и у Аглибола, только у него он еще перекрыт полумесяцем. Для рельефа характерны те черты парфянского искусства, которые в дальнейшем определяют все памятники пальмирской культовой скульптуры — фронтальность, статичность, строгий ритм повторяющихся движений, дробная декоративная и детальная передача одежды, вооружения и атрибутов.

Два интересных пальмирских рельефа происходят из Дура-Европос (ил. 46). Они являются посвятельными дарами пальмирских граждан, проживавших в Дуре, богу — покровителю этого города. На одном рельефе в центре изо-





49. Саркофаг. Из Пальмиры.  
Фрагмент. II в. Известняк

бражен сидящий на троне бог, которого венчает, как следует из надписи, царь Селевк I Никатор. Эллинистический царь выступает здесь как основатель и защитник города. Слева расположен сам заказчик рельефа, совершающий жертвоприношение.

Все три фигуры даны в фас в соответствии с канонами парфянского искусства. Фигура божества значительно выше двух других: он показан сидящим, но голова его находится на одном уровне с головами Селевка и заказчика. Несколько нарушены пропорции. Так, у Селевка слишком велики голова и руки. Неверно передана перспектива при изображении жертвенника. Эти особенности характерны не только для данного рельефа, они определяют все произведения пальмирского культового искусства, входящие в круг парфянских памятников. Столь же типичен для них интерес к проработке деталей и орнаментов, что придает рельефу в целом нарядность и декоративность.

Второй рельеф отмечен теми же стилистическими чертами, но в нем сильнее ощущается античное влияние. Центральной фигурой является Тюхэ, богиня-покровительница города. Ее облик несомненно навеян знаменитой эллинистической статуей Тюхэ из Антиохии на Оронте работы Евтинографии этих двух фигур совершенно ясны, но в исполнении пальмирского мастера они получают местную трактовку: позы фронтальны, статичны, пропорции нарушены. Помещенный слева даритель одет в греческую одежду и пальмирский головной убор (ил. 47).

Оба рельефа происходят из одного места, оба датируются 159 годом. Стилистически они очень близки между собой, но сюжет второго тематически теснее связан с памятниками греко-римского искусства.

Большое количество культовых и вотивных рельефов происходит из святилищ в окрестностях Пальмиры. Не всегда совершенные по исполнению, они интересны тем, что в них подчас проявляется новизна композиционного и пластического решения.

Наряду с традиционной трехфигурной композицией встречаются многофигурные рельефы. Например, на одном из рельефов, хранящихся в Национальном музее Дамаска, изображены шесть богов в парфянской одежде, вооруженных щитами и копьями и фланкированных фигурами богинь и посвяtitеля. Вертикали копий подчеркивают ритм стоящих фронтальных фигур. Диски щитов вносят элемент декоративности. Таким образом в композиционном решении выражена и присущая культовому произведению торжественность и декоративность, соответствующие интерьеру святилища, где находился рельеф.

Распространены были стелы с изображением загробной трапезы, а также геральдические сцены с двумя божествами-всадниками.

Большинство рельефов, происходящих из окрестностей Пальмиры, так называемой Пальмирены, стилистически ничем не отличаются от тех, которые находят в пределах са-





50. Надгробие Забди-  
бола. Из Пальмиры. II в.  
Известняк

51. Надгробие  
супружеской пары  
Боша и Шалмы из  
Пальмиры. II в.  
Известняк

мого города. Это свидетельствует о том, что либо мастерские по изготовлению рельефов находились в самой Пальмире, либо пальмирские скульпторы выезжали на места и работали там.

Особое место в искусстве Пальмиры занимают портретные рельефные надгробия. Они помещались в камеры башенных гробниц, а позже — подземных склепов. В торцах камер, в нишах экседр устанавливались рельефные имитации саркофагов в виде ложа. Такие саркофаги-ложа не встречаются в других восточных городах, но они до мельчайших подробностей совпадают с римскими и малоазийскими мраморными саркофагами. Однако расположение декора иное. На античных саркофагах между ножками ложа помещалась сюжетная или орнаментальная композиция. На



саркофаге, происходящем из склепа Иарая в Пальмире, представлена пятифигурная композиция (ил. 49). Это местный художественный прием, которым никогда не пользовался бы античный мастер, чтобы не нарушить тектонику памятника.

В верхней части саркофага изображены возлежащие на ложе фигуры умерших — двух жрецов в парфянской одежде. На них длинные туники, широкие перехваченные у щиколотки штаны и мягкие расшитые туфли. Их головы венчают высокие жреческие головные уборы — модии. Их лицам приданы портретные черты. Рядом на подушках сидит женщина, а сзади стоят два мальчика. Сцена представляет заупокойную трапезу, в которой принимают участие все члены семьи. Впечатление объемности создается благодаря то-





52. Афлад. Рельеф. Из Дура-Европос. 54 г. Известняк



53. Надгробие Хайрана. Из Пальмиры. Фрагмент. II в. Известняк



54. Женский портрет. Из Пальмиры. II в. Известняк

му, что фон за головами вырезан. Такие торжественные композиции обычно изображали семьи основателей гробницы.

Вдоль стен шли рядовые захоронения, прикрывающиеся рельефной плитой с поясным, реже в рост, строго фронтальным изображением покойного. Размеры и форма надгробий довольно однообразны, что было продиктовано назначением, расположением рельефов и их связью с архитектурой склепа. В качестве материала использовался местный мраморовидный известняк, изредка применялся и более дорогой привозной мрамор. Рельеф раскрашивался и снабжался эпитафией с именем умершего, а иногда и датой его смерти. Форма поясного надгробного портрета заимствована пальмирскими скульпторами из римской пластики. В стремлении к портретности также можно видеть результат влияния искусства Рима.

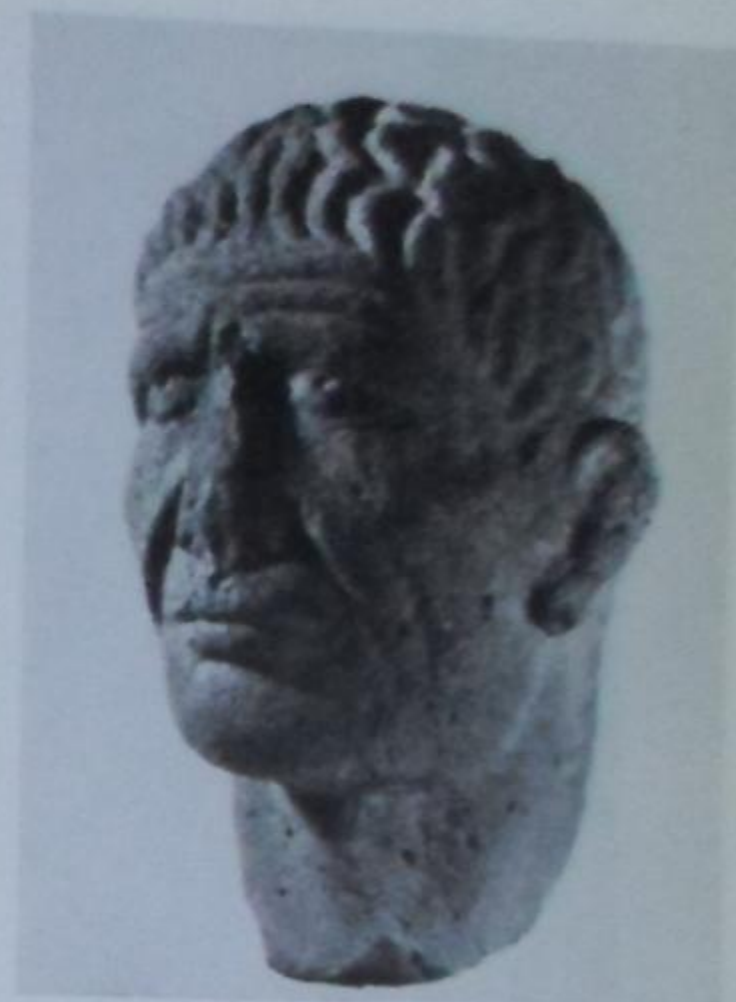




55. Статуя богини  
Аллат-Минервы.  
Из Сувейды. II в.  
Базальт

56. Голова богини Тюхэ.  
Из Сувейды. II—III вв.  
Базальт

57. Портрет императора.  
II в. Базальт



К числу прекрасных портретов второй четверти II века можно отнести стелу с изображением супружеской пары — Боша и Шалмы, хранящуюся в Эрмитаже (ил. 51). На гладком фоне плиты помещены в фас две поясные полуфигуры, выполненные в высоком рельефе. Поза и одежда супругов почти одинаковы. Они одеты в греческие хитоны и плащи, оставляющие открытыми только кисти рук. Индивидуальность лиц в этом раннем произведении передана еще довольно слабо.

Исполненный около середины II века эрмитажный портрет Забдибола позволяет уже говорить об образе, созданном под влиянием римского реалистического портретного искусства (ил. 50). Присущая искусству Востока стилизация сохранена и здесь, изображение по-прежнему фронтально, но образ индивидуален, в него привнесено эмоциональное начало. Свободными прядями ложатся волосы, тяжелые веки прикрывают глаза и смягчают неестественную пристальность взгляда. Портрет Забдибола отмечен утонченностью и болезненно-скорбным настроением.





58. Голова Хадада.  
Из святилища близ  
Петры. II—III вв.  
Известняк

59. Муза. Из Петры.  
II в. Мрамор

Сравнение нескольких портретов II века убедительно доказывает, что в портретах пальмирских скульпторов находит выражение и точная фиксация внешнего облика и характеристика внутреннего мира изображаемого человека. На фрагменте рельефа из Одесского археологического музея перед нами предстает одухотворенный образ человека мыслящего, скептически настроенного, разочарованного. Совершенно иной характер запечатлен на надгробии писца римского легиона Хайрана в Эрмитаже: сильный, уверенный в себе, наблюдательный, сдержанный в проявлении чувств (ил. 53). Оба характера жизненно достоверны и убедительны.

Такая же острота характеристики свойственна и женским портретам. В лице женщины с фрагмента надгробия



в Эрмитаже ясно читается сдержанность, умение владеть собой и скрытая энергия (ил. 54).

Одним из самых прекрасных произведений пальмирской портретной скульптуры можно считать мужскую голову в Нью-Карлсбергской глиптотеке в Копенгагене. Эта монументальная голова принадлежала, по-видимому, статуе, стоящей на агоре или украшавшей Большую колоннаду. Поэтому она выполнена с особой тщательностью и мастерством, в отличие от надгробных скульптур, которые делались, как правило, ремесленниками. Поворот головы, чуть приподнятая левая бровь придают движение и динамизм образу. Выразительность его подчеркнута нахмуренными бровями, беспокойным взглядом слегка косящих глаз, опущенными углами рта. При этом мастер не отказывается от традицион-





60. Геракл. Из Хатры. Мрамор

ных приемов — декоративной передачи волос и бровей, обобщенной трактовки поверхности лица, сухости и графичности.

Интерес к человеку, его индивидуальным особенностям, его настроению впервые проявляется в искусстве Пальмиры во II веке. В этом следует видеть признаки влияния римского портретного искусства того времени. Примечательно, что пальмирские мастера воспринимали именно гуманистическую сущность римского искусства, идею значимости и неповторимости человеческой личности. Но воплощали они эту заимствованную идею в традиционных формах своего искусства: лица трактуются гладкими, обобщенными плоскостями; их оживляют графические приемы — процарапанные веки и брови, просверленные точки зрачков, контур-

ная обводка губ, резко прочерченные морщины. В условной декоративной манере передаются и волосы. Эти приемы идут еще от древнейшего искусства Передней Азии.

Новые тенденции проявляются в портретном искусстве Пальмиры с начала III века. Идеология христианства вызывает новое отношение к человеку. Попытки раскрытия его внутреннего мира уступают место новым настроениям — мистицизму и духовному экстазу. Главным признается духовное начало, которое противопоставляется телесному. И выразителем его становится неподвижно-пристальный, застывший взгляд огромных, широко раскрытых глаз.

Типичным примером такого нового направления в искусстве является мужская голова в Эрмитаже.

В этот период Пальмира на краткое время становится независимой от Рима, и отход от античных влияний исторически вполне оправдан. В поисках новых выразительных средств мастера обращаются к искусству Парфии, заимствуя у него строгую иератичность образов, статичность, фронтальность. Эти особенности в сочетании с повышенной экспрессивностью предвосхищают формирование средневекового искусства. В силу сложившихся исторических условий в Пальмире это явление прослеживается раньше, чем в других городах восточных провинций Рима.

Естественно, что такой значительный художественный центр, каким была Пальмира, не мог не оказать влияния и на развитие скульптуры в других местах. Прежде всего, как уже упоминалось, культовые и votивные рельефы по типу пальмирских создавались в окружавших город сельских поселениях. Восприимчивой оказалась и Дюра-Европос, где существовала своя высокоразвитая школа монументальной живописи. Этот город был тесно связан с Пальмирой, в нем находилась ее торговая колония и был выстроен храм пальмирских богов, украшенный рельефами работы пальмирских мастеров. Скульптура играла в Дюра-Европос подчиненную роль, но те немногочисленные рельефы, которые происходят из храмов и частных домов, композиционно и стилистически необычайно близки пальмирским.



Примером может служить прекрасный посвященный рельеф божеству Афладу (ил. 52), датированный надписью 54 годом. Афлад в одеянии воина с высоким головным убором на пышной прическе сидит на пьедестале, поддерживаемом двумя грифонами. Многочисленные атрибуты определяют его как божество небес. Слева помещена меньшая по размерам фигура жреца, совершающего жертвоприношение.

Иконография Афлада почти полностью совпадает с божеством, представленным на упоминавшихся пальмирских рельефах, происходящих из Дура-Европос. Сближает этот рельеф с произведениями пальмирской скульптуры и композиция и любовь к тщательному воспроизведению всех деталей.

Наряду с Пальмирой крупным и самобытным художественным центром был, как уже говорилось, юг Сирии с городами Сувейда, Бостра и др. Важные сельскохозяйственные и торговые пункты, эти города переживают расцвет в римскую эпоху, активно застраиваются и украшаются произведениями скульптуры.

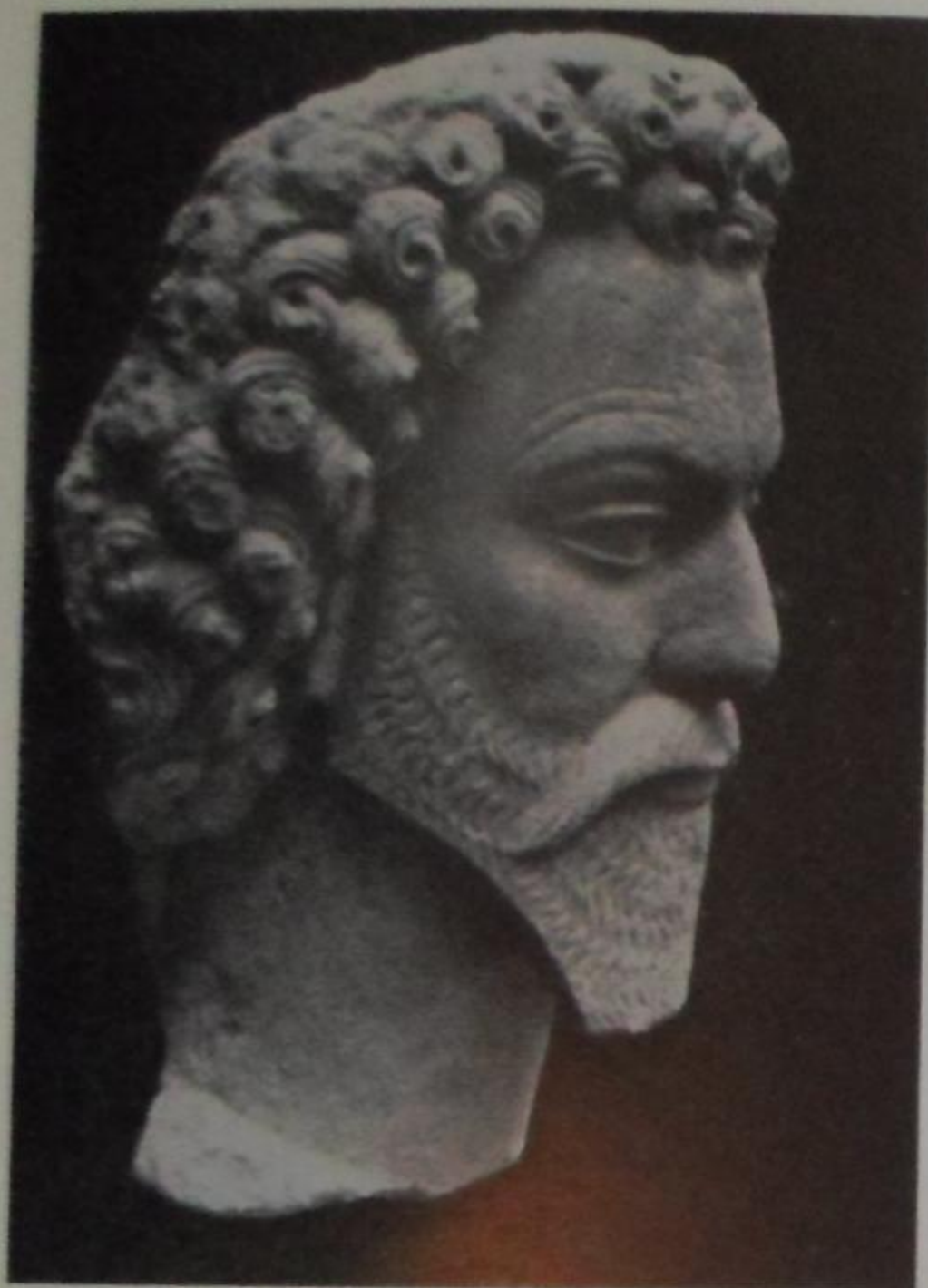
Эта компактная группа стилистически родственных памятников объединена к тому же одним материалом: все они исполнены из черного базальта вулканического происхождения, лишенная блеска поверхность которого придает скульптурным образам строгость и даже суровость.

Наряду с культовыми статуями местных сирийских богов широко используются сюжеты античной мифологии, особенно дионисийского круга, как, например, рельеф с Дионисом, сатиром и менадой, хранящийся в Национальном музее Дамаска. Сам сюжет, связанный с культом местного синкретического божества Душары-Диониса, вполне закономерен для территории, входившей довольно продолжительное время в состав Nabateyского государства. Композиция же и позы фигур, их трактовка, орнамент над головами персонажей являются непосредственными заимствованиями с аттических саркофагов, широко экспортировавшихся по всему Средиземноморью.

61. Баалшамин.  
Из Хатры. II в.  
Массильский мрамор







62. Мужской портрет.  
Из Хатры. II в.

63. Аллат на льве.  
Из Хатры. II в.  
Известняк

Подлинным шедевром может считаться статуя богини Аллат-Минервы, происходящая из Сувейды (ил. 55). Полуметровой высоты фигура слегка касается узкого постамента и кажется парящей в воздухе. Аллат представлена в облике Минервы. На ней пеплос с широким отворотом, небольшая эгида с горгонейоном и шлем с высоким гребнем. Пропорции фигуры нарушены: узкие плечи, неестественно удлиненная нижняя часть тела, необычайно большие ступни. Но это искажение пропорций не нарушает впечатления легкости и подвижности фигуры. Одежда не обрисовывает тело, как у античных статуй, а скрывает его, ложась одинаковыми выпуклыми орнаментальными складками-фестонами. Тяга к декоративности — характерная черта всей сирийской скульптуры. Но динамика жеста, экспрессия —







64. Статуэтка Афродиты. Из Хамы.  
Мрамор. Римская копия с  
греческого оригинала V в. до н. э.

отличительная особенность лишь южносирийской скульптуры.

Из Сувейды происходят и две статуи Виктории из Национального музея в Дамаске. Они почти идентичны — массивные, приземистые фигуры, одетые в хитон. И в них можно заметить то же стремление внести в скульптуру движение, живой порыв. В позах богинь неустойчивость, готовность к движению. Это ощущение усиливается трактовкой складок хитона, как бы раздуваемых ветром. Лишь рассматривая фигуры вблизи, заметно, что тела почти не промоделированы, складки одежд грубы и схематичны, что твердый базальт диктовал свои условия резчику. Очень обобщенно исполнены и лица с небрежно очерченным овалом, прямым носом, широко открытыми миндалевидными глазами и как бы наспех прорезанным полуоткрытым ртом. Заимствованные из искусства эллинизма иконография и отдельные приемы воплощаются самостоятельными местными художественными средствами, которые в какой-то степени определены материалом. Его твердость вынуждала скульпторов к упрощению и схематизации. Но бесспорная самостоятельность южносирийской художественной школы проявилась в умении передать движение. И потому, несмотря на несовершенство пропорций, ошибки в анатомии, динамика этих фигур, декоративность деталей, игра светотени на темной поверхности производят на зрителя сильное впечатление и пленяют своей самобытностью. Теми же стилистическими чертами характеризуются две женские головы из Национального музея в Дамаске, изображающие персонажей дионисийского круга, и голова богини Тяхэ (ил. 56). Правильностью черт лица и спокойным своим выражением они больше напоминают классические прообразы. Необычайной силой выразительности отличается голова варвара с огромными, широко открытыми глазами.

Особняком среди скульптуры Сувейды стоит недавно найденная монументальная голова императора, возможно Траяна, принадлежащая музею Сувейды (ил. 57). Для портретного изображения характерна еще бо́льшая внутренняя



динамика и экспрессия, чем для названных выше мифологических образов. Твердость материала не позволяет моделировать поверхность, и скульптор выделяет средствами пластики лишь основные черты, характеризующие портретность: морщины на лбу, нависшие над глазами брови, резкие складки на щеках. В умении выявить индивидуальные особенности внешнего облика и характера портретируемого и проявился талант скульптора, несмотря на известную упрощенность и даже огрубленность манеры исполнения.

Влияние греко-римского искусства в городах римской провинции Сирии вполне закономерно на фоне общего процесса романизации. Но следы его прослеживаются и в городах, не входивших в состав Римской империи или входивших в нее лишь на недолгий срок. В бывшей столице Набатейского царства Петре найдены плиты с рельефным изображением сфинкса и Музы (ил. 59), выполненные целиком в русле античной традиции, скорее всего, они импортированы из северных городов Сирии, может быть, Антиохии.

Чисто местный характер несет на себе огромная голова бородатого божества Хадада (ил. 58). Мастер-набатеец несомненно знал скульптурное изображение Юпитера, но его трактовка своеобразна. Пышная шевелюра, усы и борода проработаны резкими гранеными прядями, и огромные, широко раскрытые глаза придают облику почти устрашающий вид. Парфянский город Хатра в III веке временно вошел в сферу римского влияния. В остальное время он был аванпостом Парфии на западных ее границах. Это особенно ярко проявилось в архитектуре Хатры, сочетающей элементы ассирийского, эллинистического, парфянского и римского зодчества, но все-таки следы античного влияния можно обнаружить и здесь. О любви к античному искусству и понимании его свидетельствует находка превосходных копий греческих памятников (190—240 годов) — статуй Аполлона и Посейдона (Багдад, Иракский музей). Несомненно привозные, они являются лишь косвенным свидетельством затронувшего Хатру процесса романизации. Сюда же можно от-

нести и мраморную статую Геракла (ил. 60). Гораздо более показательна в этом отношении статуя, принадлежащая руке местного мастера и предположительно изображающая бога Баалшамина из Иракского музея в Багдаде (ил. 61). Это типичный пример религиозного синкретизма. Стоящее фронтально в застывшей позе идолообразное божество одето в переданное во всех деталях облачение римского воина. Контрастом фигуре Баалшамина выглядит выполненное в традициях классического искусства изображение богини Тяхэ, помещенное у его ног.

Персонифицирующая Хатру богиня Аллат в окружении женских божеств тоже напоминает внешним обликом римскую Минерву, но торжественная неподвижность поз трех богинь, декоративная трактовка одежд свидетельствуют о местных художественных традициях (ил. 63).

Таким образом римское влияние проявилось в скульптуре Хатры, но проявилось поверхностно. Мастера, создатели культовых статуй, заимствуют лишь отдельные черты иконографии римских богов. В противоположность Пальмире, где преобладало искусство рельефа, в Хатре большое место занимала статуарная скульптура, выполненная в традициях парфянского искусства. Интересна мужская голова, возможно портрет, в которой декоративность деталей сочетается с реалистической передачей черт лица (ил. 62).

Хатра не была крупным художественным центром. Несмотря на большое количество найденной там скульптуры, лишь немногие памятники могут сравниться с произведениями Пальмиры или Дুরа-Европос. Тем интереснее отметить в продукции даже этого рядового города черты античного влияния.

Если памятники монументальной скульптуры и рельефы четко связываются с определенными центрами производства, из которых наиболее крупными были Пальмира и район Сувейды, то мелкая пластика производилась, вероятно, повсеместно. Это преимущественно культовые и votive статуэтки, служившие приношениями в храм. Интересно отметить, что в области мелкой пластики античное влия-



ние было особенно сильным. Большинство мраморных и бронзовых статуэток либо непосредственно копирует античные произведения скульптуры, либо по-своему подражает им. Среди копий следует отметить великолепную статуэтку Афродиты, найденную в Хаме и хранящуюся в Национальном музее в Дамаске (ил. 64). Богиня изображена в длинном, широком плаще. Эта мраморная статуэтка справедливо считается лучшей копией утраченного ныне греческого оригинала V века до н. э.

С наибольшей силой эллинистическо-римское влияние проявляется на памятниках I—II веков. Оно обогащает местное искусство новыми сюжетами, жанрами, пробуждает интерес к человеку, его индивидуальности, но нигде не заглушает местных традиций, благодаря которым искусство сохраняет свое неповторимое своеобразие.

## МОЗАИКА И ЖИВОПИСЬ

Мозаика — это долговечный ковер, состоящий из эмблем (фигурной композиции), окруженной орнаментальными узорами. Сюжетами греческих и римских мозаик являются главным образом сцены из мифологических сказаний. Из богатейшего арсенала мифологии черпались и занимательные эпизоды и разнообразные образы.

Мозаичные полы с сюжетной композицией появились в классической Греции (IV в. до н. э.). Узоры и фигуры из речной или морской гальки сохранились на полах греческих городов Олинфа и Ольвии. В этой же технике известны превосходные мозаики III века до н. э. во дворце Пеллы, столицы македонских царей.

В эллинистических государствах техника мозаики совершенствуется. Вместо гальки мозаики стали складывать из тессер, то есть рубленых мраморных кубиков, и из стекловидной смальты разных цветов. Применение смальты чрезвычайно обогатило палитру мозаичиста. На мозаиках можно видеть прекрасных олимпийских богов и забавных лес-

ных демонов, сатиров и силенов. В Александрии родилась и оттуда разошлась по эллинистическим мастерским пейзажная картина, оживленная либо бытовыми сценками, либо фигурами комических карликов, пигмеев и животными чисто местной фауны — крокодилами, гиппопотамами.

Античные мозаичисты брали для своих композиций за образец произведения живописцев, подражая им в колорите, в светотеневой моделировке. В стремлении приблизиться зрительно к живописи техника эллинистической, а позднее и римской мозаики дошла до особенной виртуозности. Так, на площади 10 кв. см на особенно ответственных местах (лицо, обнаженное тело) укладывали свыше четырехсот тессер, размеры которых равнялись 3—5 кв. мм. Располагая тессеры по изображаемой форме, мастер достигал эффекта движения кисти живописца.

Художественная традиция и техника эллинистической мозаики продолжала развиваться в римской Сирии. Самые ранние римские мозаики относятся к концу I — началу II века. Особенно много мозаик открыто в руинах Антиохии и ее пригорода Дафнэ. Сохранились мозаики в Апамее, Селевкии Пиерее, Беруте, Библе, Баальбеке, Пальмире, Филиппополе. Находят мозаики и в богатых сельских виллах.

Много есть памятников, выходящих уже за рамки античной истории V—VI веков, то есть раннего средневековья, времени торжества новой идеологии — христианства. Но следует подчеркнуть, что даже и тогда продолжают жить в мозаиках персонажи античной мифологии.

Создание мозаики было делом многих мастеров. В одних местах добывали разные камни и превращали их в тессеры, в других варили смальту и также делали тессеры. Все должно было быть подобрано и упаковано по цветам и тонам и транспортировано по требованию заказчиков.

У всех мозаичистов были альбомы образцов, содержащие либо копии знаменитых картин, либо оригинальные рисунки и орнаментальные комбинации. Для каждой фигурной мозаики приготавлился картон, по которому и склады-



вавалась мозаика. Орнаментальное обрамление сюжетной картины состояло либо из растительных мотивов, либо из геометрических элементов: ромбов, кубиков, кругов и традиционного орнамента — меандра.

В Антиохии, Селевкии Пиерее, Апамее открыты археологами более полусотни руин домов с мозаиками, созданными в период с конца I века и до начала V века. В некоторых домах сохранились помещения с совсем неповрежденными мозаичными полами, а чаще встречаются лишь небольшие фрагменты картины или орнаментальной композиции. Высокое качество художественного исполнения мозаик выразилось в композиционном построении и богатстве колорита, а также тонкости светотеневой разработки.

Здесь нет кровавых сцен, как в Северной Африке. Местные горожане были ценителями изящного классического стиля, красивых героев и героинь, сцен романтического настроения, занимательного содержания. Действие, изображенное на мозаиках, разворачивается неторопливо, движения плавны, соблюдается классический идеал красоты: правильные черты лица, большие красивые глаза, мягкие кудри. Нет резких гримас или патетической экспрессии. Выражение лиц большей частью спокойное, взгляды сосредоточенные. Много внимания уделяется драпировке одежды — хитонов и плащей. Складки всегда согласуются с формами тела. Ценились тонкие сочетания цветов, точность рисунка, тончайший набор тессер.

Популярен был образ Диониса (ил. 74). Его представляли то в споре с Гераклом, кто быстрее осушит чашу, то в паре с Ариадной, то с Сатиром. Повторяются образы Афродиты (Венеры) и ее возлюбленного Адониса, Нарцисса, любующегося на свое отражение в ручье. Нередки изображения морских божеств (ил. 70) — Фетис и Океана. Многократно повторяется Амур в виде юноши с Психеей или в виде пухлого младенца с крылышками. Не раз встречаются со II века так называемые Сезоны, персонификации времен года в виде девушек или мальчиков-подростков. С III века стали выполняться портреты греческих философов, не нося-



65. Тритон. Мозаика «Дома триумфа Диониса» в Селевкии Пиерее. Конец II — начало III века



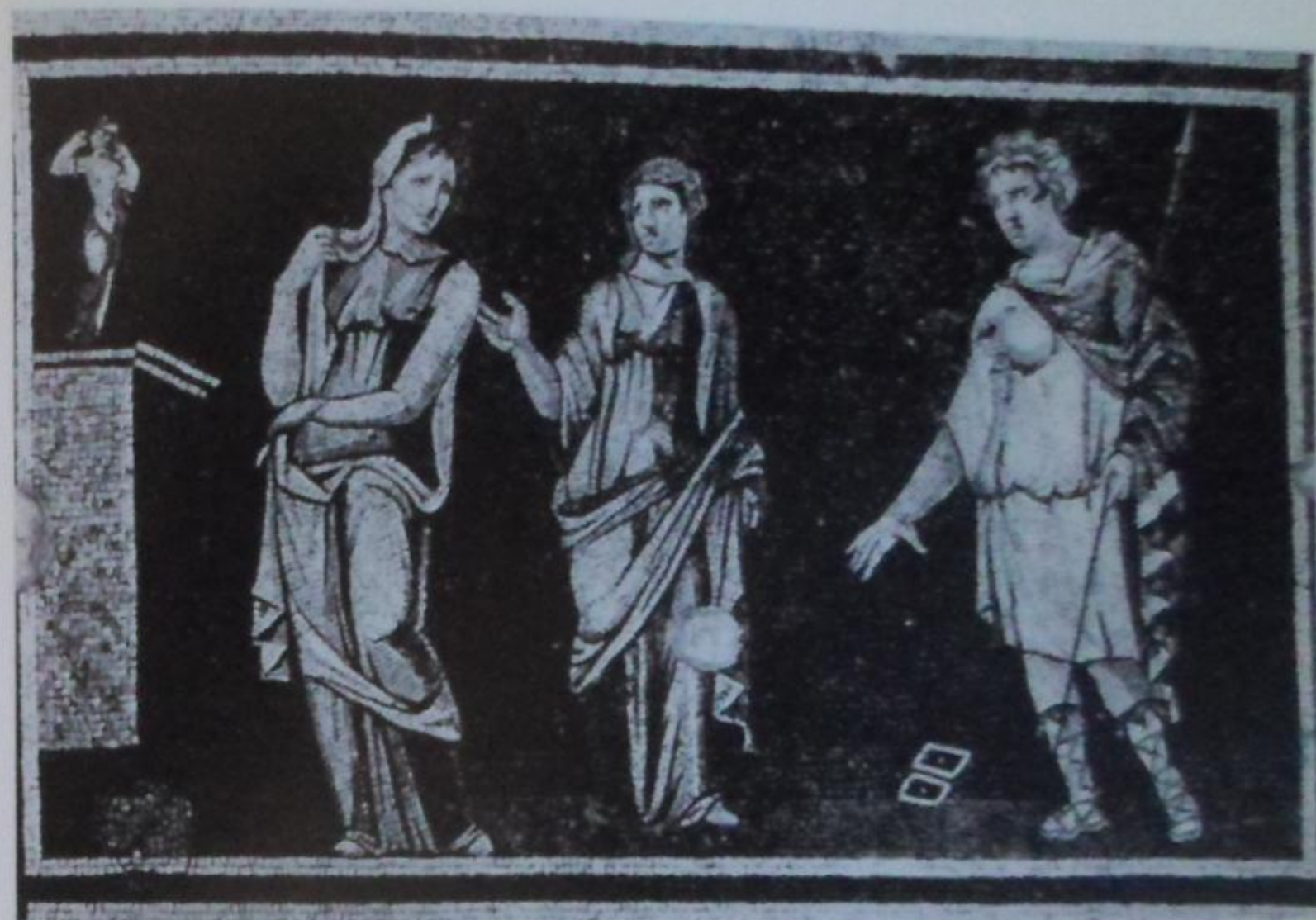




Проследивая путь развития мозаики, трудно разграничить ее стилистически по хронологическим отрезкам. Для мозаик конца I — начала III века характерны наиболее точные подражания классическим живописным оригиналам. Доминирующее положение в общем убранстве пола занимает эмблема, легкий ажурный орнамент окружает ее. С III века мозаики, не теряя яркости красок, богатства колорита, отходят от подражания живописи. Не только мельчайшие, до 4 кв. мм, тессеры создают светотеневой эффект объемности, но и более крупные, в один кв. см, не менее выразительно передают пластические формы. В III—IV веках возникают новые стилистические приемы, больше появляется произведений, где мозаичист предпочитает темный четкий контур тонкому переходу из тона в тон при трактовке черт лица, складок одежды. Начинает выступать на первое место графическое начало. Декоративные узоры в эти века становятся очень плотными, даже перегруженными, хотя комбинации их интересны и разнообразны.

Наиболее ранние мозаики сохранились в триклинии «Дома атриума» в Антиохии\*. Три композиции построены в виде буквы «Т». Поперечную занимала сцена состязания Диониса с Гераклом. Бог виноделия в образе изнеженного юноши возлежит на ложе и уже бросил пустую чашу. Геракл, грубоватый, некрасивый, еще допивает свой кубок. По вертикали от буквы «Т» расположены две сцены в пышных рамах: суд Париса (ил. 66) и Венера и Адонис (последняя мозаика сильно фрагментирована). Остальное пространство пола покрыто легким сетчатым узором. Все фигуры хорошо нарисованы, тонко по цвету подобраны мельчайшие тессеры, передающие оттенки нежной кожи Диониса и загорелой — Геракла. На лице Диониса в 10 кв. см мозаичист уложил пятьсот тессер, чем иллюзорно передал тончайшие мазки кисти.

\* Дома с мозаиками в Сирии получили в науке условные названия или по главному сюжету мозаики, или по плану какого-либо помещения, например «Дом портика».



68. Федра и Ипполит. Мозаика  
«Дома красного пола» в Дафне. II в.

Гармоничная, уравновешенная в массах композиция сцены суда Париса на фоне пейзажа, классически прекрасные фигуры трех богинь говорят о том, что эта мозаика является копией с какого-то оригинала художника эллинистического времени. Особенно следует отметить раму, или бордюр, этой эмблемы: пышные листья аканфа завиваются характерным для эллинистического и римского времени декоративным рисунком, в основе которого лежит бесконечно повторяющийся завиток. В двух местах этой прекрасной гибкой гирлянды вставлены человеческие головки, очень тонко промоделированные. Мы остановили свое внимание на характере этого бордюра, так как именно подобный декоративный мотив разрабатывался сирийскими мозаичистами неоднократно вплоть до V века.





69. Мозаика «Дома Ариадны и Диониса» в Селевкий Писире. Фрагмент II в.

70. Океан. Мозаика «Дома календаря» в Антиохии. II в.

В классическом стиле исполнены образы Океана (ил. 70) и Фетис (II в.) в «Доме календаря». Мозаика в триклинии представляет восседающих на гребне морских волн величественных богов. Фигуры полны истинно царственного, спокойного достоинства. Их синие с богатой светотеневой игрой плащи гармонируют со светло-зелеными волнами. Множество рыб разных видов оживляют картину моря. Лицо Океана задумчивое, даже несколько патетическое, хорошо проработано пластически благодаря искусной укладке tesserae и подбору их по тонам. Океан и Фетис исполнены настоящим художником. Его мастерство и вкус проявились и в композиции, и в цветовом решении, и в отличном знании пластической анатомии.

Фон мозаик II века, на которых размещены фигуры и орнаменты, их окружающие, как правило, удивительно сгруппированы. Подбор декоративных мотивов как







71. Похищение Европы.  
Мозаика жилого дома  
в Библе. II—III вв.

бы поддерживает образный строй сцен. Если вокруг сцены суда Париса положена густая, напряженно извивающаяся гирлянда, то вокруг мозаик «Дома Нарцисса» из Дафнэ представлены совсем другие комбинации.

Сохранились две эмблемы: прекрасный Нарцисс у ручья (ил. 67) и Весна в образе молодой девушки с венком из цветов. Пространство пола вокруг эмблем покрыто легкой ажурной сеткой. Такая орнаментация согласуется с нежными тонами мелких тессер, которыми исполнены фигура Нарцисса и бюст Весны.

Так же изысканно тонко по цвету и рисунку сложена эмблема в театре Библа. На светлом фоне изображен бюст Диониса в венке. Его серьезное лицо строго классического типа. Эта мозаика, как и эмблемы «Дома атриума», «Дома



72. Блюдо со снедью.  
Мозаика «Дома сервировки  
ужина» в Дафнэ. III в.

Нарцисса», «Дома календаря», принадлежат одному художественному кругу. И заказчики и мозаичисты чрезвычайно бережно отнеслись к классической традиции, не отступая ни в технике, ни в цветовом решении, ни в образной характеристике.

О богатстве и разнообразии колористических решений можно судить по превосходной мозаике из Дафнэ, из так называемого «Дома красного пола». На полу одной из комнат (5,7 × 5,8 м) исполнен своеобразный яркий ковер из девяти картин. Пять посвящены драматическим сценам из греческих мифов и легенд, в четырех представлены фигуры крылатых юношей с атрибутами Сезонов, а в центре пола на белом фоне изображена героиня Троянской войны — Андромаха с сыном. Вокруг в прямоугольных полях изо-

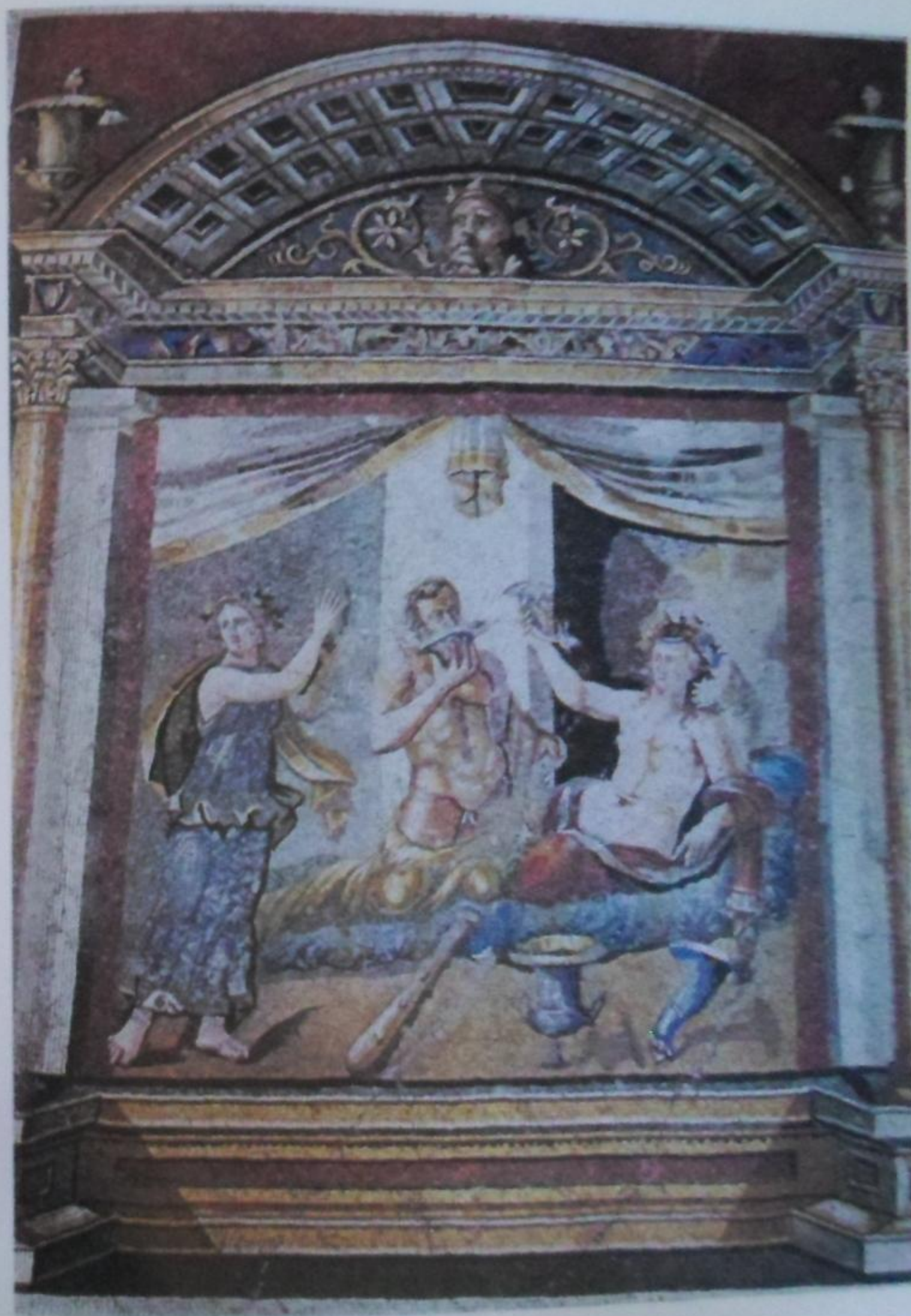




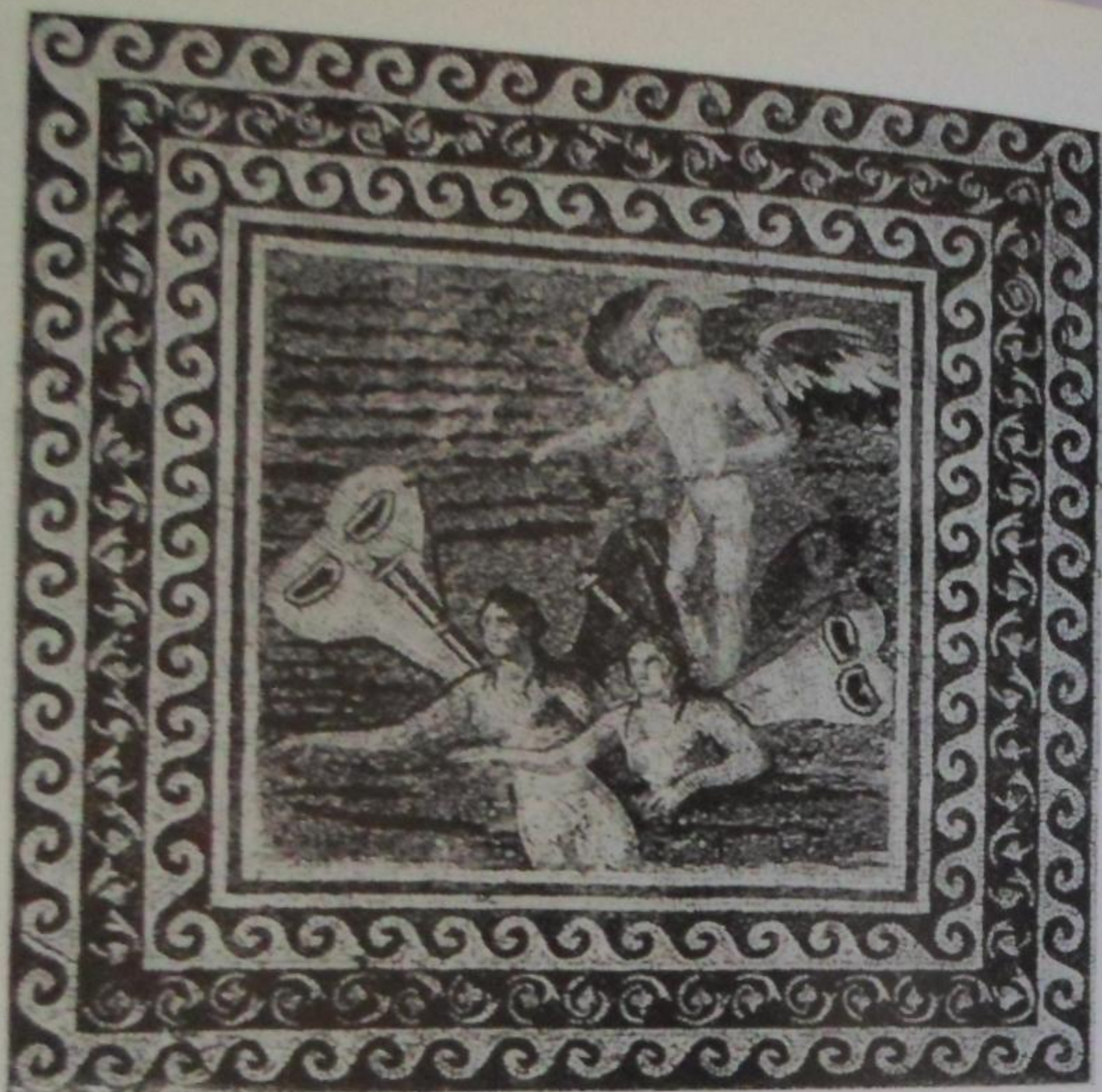
73. Александр Македонский в виде младенца. Мозаика виллы близ Баальбека. Фрагмент. IV в.

74. Состязание Диониса и Геракла. Мозаика «Дома триумфа Диониса» в Селевкии Пиерее. Конец II — начало III в.

бражены Атланта в споре с Мелеагром из-за убитого вепря, Афродита, удерживающая Адониса, зная, что ему грозит гибель, Аргус, сторож Ио, Ипполит, отвергающий любовь своей мачехи Федры (ил. 68). Фигуры гармоничны в пропорциях, жесты их сдержанны, но выразительны. Цвета плащей и туник подобраны с большим вкусом. Так, на Федре серо-лиловая туника и желтый плащ, окутывающий фигуру; у Ипполита серая с лиловым в складках туника и красный плащ; старая кормилица, стоящая между героями трагедии, в темно-лиловой одежде. На обнаженное тело Адониса накинут светло-синий плащ, хитон Афродиты светло-зеленый, а плащ лимонно-желтый. Фон всех четырех композиций выложен ярко-красной смальтой, цвет его как бы символизирует сильные эмоции действующих лиц. Мозаи-







75. Эрот и Психея. Мозаика  
«Дома ладьи Психеи» в Дафнэ.  
Конец III в.

чист смело сгармонировал разнообразные оттенки драпировок столь активным фоном.

Чрезвычайно своеобразно по композиции решены две высокохудожественные мозаики из Селевкии Пиереи в «Доме Ариадны и Диониса» и в «Доме триумфа Диониса». Сохранившиеся руины первого из этих домов позволяют представить его планировку. Квадратное в плане строение откивалось на улицу пятиколонным портиком, пол которого был выстлан мозаикой. Триклиний, парадный зал, также имел двухколонный портик, обращенный к входной колоннаде. Пирующие могли, возлежа на клинэ, видеть улицу.



76. Муза Каллиопа и мудрецы.  
Мозаика виллы близ Баальбека.  
Вторая половина III в.

Мозаичная эмблема в триклинии, изображающая спящую Ариадну и стоящего над ней Диониса, является репликой некогда очень знаменитого живописного произведения, многократно повторяемого и в мозаике и в скульптуре. Сцена помещена в глубине двухколонного портика коринфского ордера, данного в перспективном сокращении. На аттике исполнен распространенный во II веке декоративный мотив — грифоны около кратера (ил. 69). Сюжетная композиция построена на цветовых контрастах: Ариадна одета в темно-красный с лиловыми тенями в складках хитон и желто-коричневый плащ, сандалии героини ярко-красного цвета.



На Дионисе (к сожалению, утрачены лицо и часть фигуры) — красно-лиловатый хитон и большой зеленовато-синий плащ. Вся сцена фланкирована изображенными по сторонам портиков стоящими фигурами менады и силена в темных коричневых одеждах. Мозаичист, исполнивший эмблему, обладал тонким вкусом цветового решения, верным рисунком и точностью архитектурного построения. Выбор композиции был не случаен. Перед глазами возлежащих на ложах против входа находилась в перспективе колоннада. Начинаясь она на полу с изображенных на мозаике колонн портика, продолжалась на той же оси на портике триклиния и дальше уходила к входному портику.

В большом богатом «Доме триумфа Диониса», в триклинии помещена эмблема такого же композиционного построения, как в «Доме Ариадны и Диониса». Изображен великолепный портик, перекрытый аркой. Колонны, пилястры, антаблемент показаны в перспективном сокращении. В глубине этого строения — возлежащий Дионис и сидящий Геракл (ил. 74). Сюжет и положение главных действующих лиц такие же, как и в «Доме атриума». Мозаики в «Доме Ариадны и Диониса» и «Доме триумфа Диониса» — работы несомненно одного и того же мастера. Мысль поместить на полу картину со столь иллюзорно в перспективе и светотеневой трактовке изображенными портиками и в глубине их сценами — рискованная в художественном отношении. Входящему в комнату будет казаться, что перед ним на полу провал, сквозь который он видит в глубине другое помещение. По существу, это зрительное разрушение плоскости пола, но оно, видимо, не пугало заказчика. Однако такого рода композиции были правомочны в основном в росписях стен внутри помещения, они как бы раздвигали, расширяли пространство комнаты. В Италии и в европейских провинциях известно много подобных стенных росписей. Видимо, и местные заказчики ценили своеобразие иллюзии, достигаемой «перспективными» построениями, так как сохранился ряд мозаичных фрагментов из разных домов Антиохии и Дафне II — начала IV века с объемно переданны-

ми портиками, антаблементами, украшенными кариатидами, кессонами и дентикулами.

К тому же периоду относятся мозаики в жилом доме в Библе. Хорошо сохранились две эмблемы «Дионис и Сатир» и «Похищение Европы» (ил. 71; Бейрут, Национальный музей). На белом фоне светлыми, яркими красками изображены изящные утонченно-прекрасные фигуры Диониса и Европы. Они могли быть исполнены мастерами из Селевкии, где несомненно процветали, судя по находкам, художественные мозаичные мастерские.

Не менее замечательно своим мастерством мозаичное убранство триклиния богатой виллы в Дафне (III в.), так называемый «Дом сервировки ужина» (ил. 72), где архитектурное решение плоскости пола иное, чем мы видели до сих пор. Обеденный зал с одной стороны заканчивается апсидой. Такая планировка триклиния свидетельствует об изменении обычая, когда не возлежат, а сидят на полукруглой скамье, перед которой ставится стол такой же конфигурации. В центре триклиния, на полу — круглая эмблема «Ганимед, кормящий орла». Мозаика исполнена в традиционном классическом стиле.

Самым замечательным является фриз, обрамляющий круглую эмблему с изображением сервировки ужина. Расставлены различные блюда, разложены небольшие круглые хлебцы. Натюрморт не новость в античном искусстве. Уже в эллинистическую эпоху он получил свое развитие и в рельефе (в виде композиций из военных трофеев) и в живописи, особенно в Александрии. Много композиций из фруктов, сосудов, битой дичи, рыб изображено на стенных росписях Помпей и Геркуланума. Для Сирии натюрморт «Дома сервировки ужина» — пока единственная из сохранившихся мозаик. Детально выполнены блюдо с яйцами в подставках, артишоками, зажаренными пороссячими ножками, серебряный поднос с крупной рыбой, круглое блюдо с большим куском крупной дичи или мяса. Весь этот натюрморт исполнен объемно, ярко в цвете, с богатой игрой светотени.





77. Нимфа. Мозаика Дворца правителя Апамеи. Фрагмент. Конец III в.



78. Фалес Милетский. Мозаика Дворца правителя Апамеи. Фрагмент. Конец III в.

В украшении «Дома сервировки ужина» работали мозаичисты того же художественного направления, что и в домах «Ариадны и Диониса» и «Триумфа Диониса». Об этом говорит тщательная разработка формы и цвета обнаженного тела («Ганимед» в триклинии и «Нарцис под деревом» в другой комнате), то же внимание к построению архитектурных деталей, легкость и ажурность орнаментов, окружающих эмблему.

Иное соотношение эмблемы и орнамента в мозаиках «Дома ладьи Психеи» (ил. 75) в Дафне конца III века. Полы восьми больших комнат этого богатого дома сплошь покрыты мозаиками. В каждой комнате половину пространства пола занимает насыщенный орнаментальный ковер. Планировка дома такова же, как и «Дома Ариадны и Дио-

ниса», то есть имеется открытый колонный портик, который здесь обращен к бассейну сложной конфигурации. В главном большом зале с двухколонным портиком центр занимает эмблема с изображением Европы и Зевса в образе быка. Оформление того же характера, что и на эмблеме «Суд Париса» в «Доме атриума». Остальное пространство пола разделено на восемь самостоятельных полей, почти целиком заполненных крупными геометрическими комбинациями. Только на двух полях изображены бюсты Океана и Фетис. Общая композиция пола получилась раздробленной, слишком загроможденной. Богач владелец «Дома ладьи Психеи» хотел, наверно, видеть как можно больше ковровых узоров у себя в комнатах; они действительно стали доминировать в общей композиции. Однако в альбомах мозаичистов со-



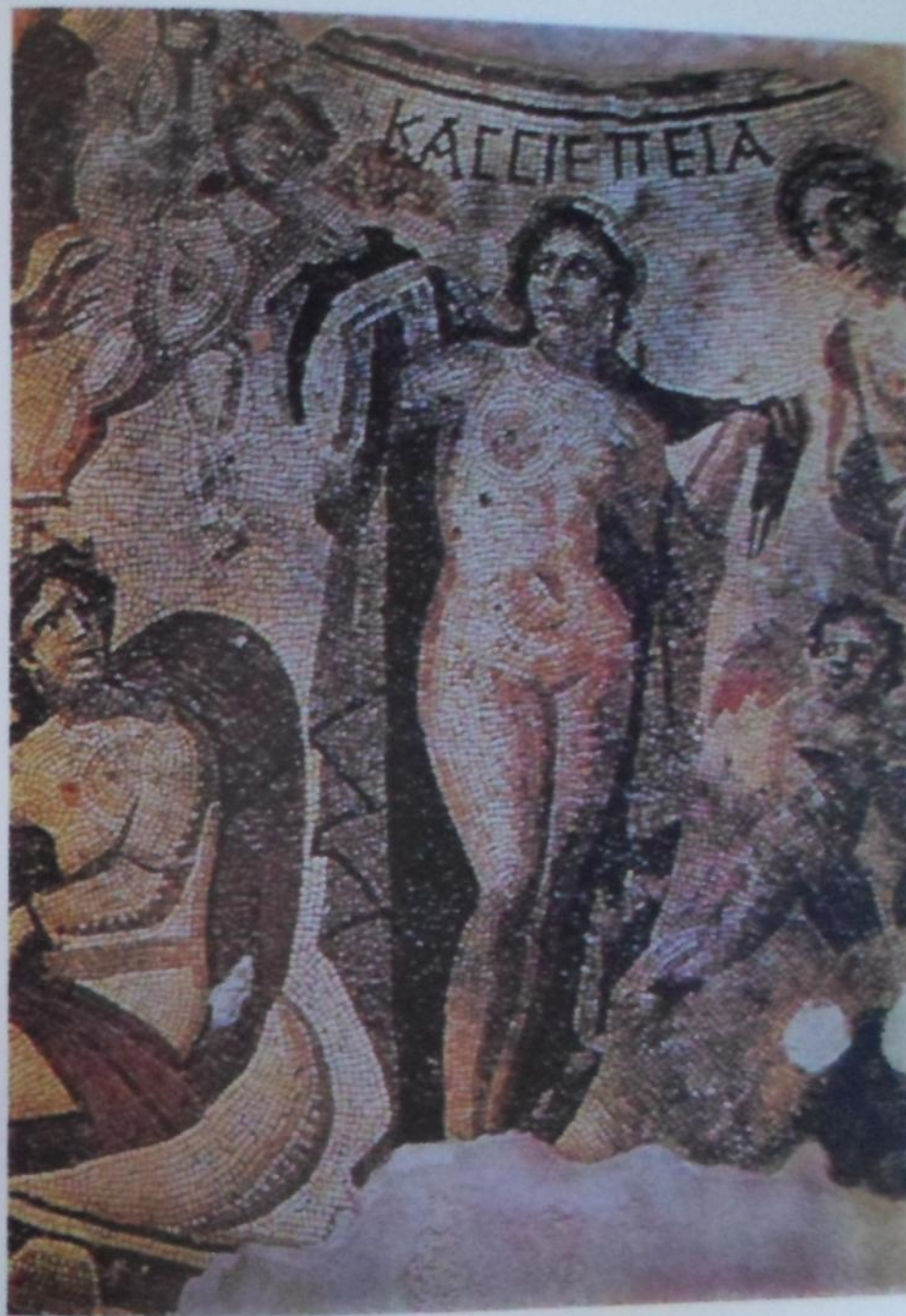


79. Пейзаж. Мозаика Дворца правителя Апамеи. Фрагмент. Конец IV в.

храняются и пользуются успехом у заказчиков и картины на мифологические сюжеты. Поэтому в «Доме ладьи Психеи» много эмблем подобного содержания, например «Нимфы и Пегас», «Амур в ладье», которую влекут две Психеи, нимфы и сатиры, Амуры-малютки на дельфинах. Последняя композиция помещена в бассейне.

Рассмотренные нами мозаики исполнены в общем по установившимся образцам: можно предположить, что выбор сюжета эмблемы и орнаментальное ее окружение зависят от заказчика, а мозаичист решал, как расположить заказанный сюжет в интерьере.

Совершенно особняком среди сирийских мозаик стоит большая эмблема из виллы, лежащей в пятидесяти километрах от современного города Хама. Мозаика покрывала пол комнаты с апсидой и состояла из большой сюжетной эмблемы (5,37 × 4,25 м), занимавшей почти всю комнату, и орнамента в виде дентикул в апсиде. Эмблема окружена широким (0,8 м) бордюром, представляющим собой выющуюся гирлянду аканфа с вплетенными в нее фигурами Сезо-



80. Кассиопея. Мозаика из «Дома Ахилла». Фрагмент. III в.





81. Сезоны. Мозаика из «Виллы Константина» в Дафнэ. Начало IV в.



82. Мозаика из «Виллы Константина» в Дафнэ. Начало IV в.



нов. Вся мозаика набрана из очень мелких тессер, размером до 4,5 кв. мм. Так, на обнаженной фигуре Сезона уложено на 10 кв. см от 455 до 491 тессеры и на фоне — до 323 штук. Большое количество тессер сделано из мраморов и цветных камней разных сортов. Смальты употреблено мало. Общий колорит мозаики теплый, кирпично-сероватый, есть и черные, белые, зеленые, розовые, синие, красные тессеры.

На мозаичной картине изображен концерт. Пять девушек, очень похожих друг на друга, вероятно члены одной семьи, музицируют на различных инструментах: на органе, кифаре, на цимбалах в виде металлических чашечек. Две девушки играют на краталах. Шестая, самая молодая, танцует с кастаньетами. Перед нами редчайший в мозаике античный групповой портрет середины III века. Все фигуры хорошо построены, их жесты верны, но лишены свободы движений: они жестки, статичны, кажутся позирующими.





83. Сцена охоты. Мозаика  
из «Виллы Константина»  
в Дафне. Начало IV в.

Молодые лица, очень похожие друг на друга, милостивы, с большими черными глазами, но мало выразительны. Расположив фигуры по две по сторонам картины и две в центре, художник несомненно руководствовался правилами классической уравновешенной композиции. Разнообразные по форме и величине музыкальные инструменты—орган, цимбалы, большая кифара—явно затрудняли художника. Инструменты загромаждают картину, но, вероятно, важно было показать их детально. Прорисовка четкой темной линией контура фигур и деталей лишает живописную светотень той формообразующей роли, которую она играла в мозаиках II века, таких, как, например, в «Доме календаря». Стилистические приемы исполнения эмблемы «Концерт» значительно отличаются от бордюра, мотив которого—традиционно эллинистический—пышная, свободно выходящая аканфовая ветвь. Рисунок усложнен включением причудли-

во изогнутых обнаженных фигур Сезонов, как бы вырастающих из растительных побегов. Кроме того, в завитки аканфа вписаны небольшие фигурки амуров, нападающих на диких зверей. Весь бордюр, исполненный чисто живописными средствами, представляет динамичную композицию, но недостаточно сгармонизированную со всем строем эмблемы.

Счастливым найденным в эллинистическом искусстве рисунок аканфовой гирлянды широко используется и в архитектурном декоре и в мозаике в течение столетий.

Близ Баальбека были открыты руины большой виллы, вероятно, не раз перестраиваемой. Сохранились две мозаики разного времени: одна, второй половины III века, украшала триклиний, а другая, исполненная на сто лет позднее, в конце IV века, покрывала пол большого зала. Одна эмблема триклиния (поперечная в Т-образном расположении) представляла собой на белом фоне нежную, красивую фигуру богини земли Геи и маленького крылатого божка. Мозаика выдержана в светлых, чистых тонах. Остальную часть триклиния занимала квадратная эмблема с вписанным в нее сложным переплетением узорчатой ленты, образующей восемь медальонов, в которые вставлены изображения греческих философов. В центре—муза эпической поэзии Каллиопа (ил. 76) и рядом подпись мозаичиста Амфиона. Представлен легендарный диспут философов, живших в разное время, возглавляемых великим Сократом. Около каждого портрета начертано имя мыслителя и краткие мудрые изречения, вроде: «Познай самого себя» или «Ничего лишнего», или «Мера во всем—наилучшее». Все философы пожилого возраста, бородатые. Однако талантливый мозаичист сумел наделить каждого индивидуальными чертами, своеобразным выражением. Спокойный, даже благодушный Сократ, что, кстати, и соответствует его истинному характеру, отличается от полного внутренней энергии Биаса или погруженного в размышления, даже трагического Солона. За образец для изображений мудрецов взяты скульптурные и живописные работы IV—II веков до н. э. Образы одухотворенные, возвышенные, не просто старых людей, но мысли-





84. Гермес с младенцем  
Дионисом. Мозаика терм  
в Антиохии. IV в.

телей, создателей новых идей, открывающих тайны мироздания. Колорит мозаики очень сдержанный: от всех оттенков серого и коричневого до кремового. Искусный мастер и в этой гамме сумел передать светотеневую объемность лица, разнообразить цветовое решение каждого отдельного портрета.

Более поздняя мозаика этой виллы расположена в зале продолговатого плана, где сохранились частично две эмблемы и орнаментальное обрамление. В эмблемах была рассказана жизнь Александра Македонского. На одной — Олимпиада, мать Александра, на ложе после рождения сына и рядом служанка купает мальчика в большом тазу (ил. 73). На фрагменте другой эмблемы изображен почтенный бородатый мужчина — философ Аристотель. Царь Филипп пригласил его для воспитания сына. Жители Северо-Западной Сирии — очага эллинистической культуры хранили память о завоевателе этих земель Александре Великом. Любопытно, что после семи веков далекие события продолжают жить и находят воплощение в изобразительных формах. Мозаика составлена не очень квалифицированным художником: фигуры неловки в движениях, складки одежд схематичны, лица не выразительны, но сюжет занимателен. Несомненно хозяин виллы хотел подчеркнуть в этой редкостной по сюжету мозаике греческое, скорее, македонское происхождение своего рода.

Сохранившаяся мозаика из Апамен конца III века украшала большую комнату, возможно триклиний, обширного дома, который считают Дворцом правителя города (ил. 77). Композиция состоит из нескольких эмблем, соединенных широкой лентой с меандром. В эмблемах — Зевс, Гермес, Дионис, Геракл, Аполлон, а в углах — небольшие картинки с портретами мудрецов — Хилона Лакедемонского и Фалеса Милетского (ил. 78). Особо примечательна небольшая эмблема с пейзажем, редко встречавшаяся в сирийских мозаиках (ил. 79). Изображены строения на берегу морского залива — колоннады, храмы, рыболов, на воде — лодка с пассажирами. Подобные жанровые пейзажи чаще встре-

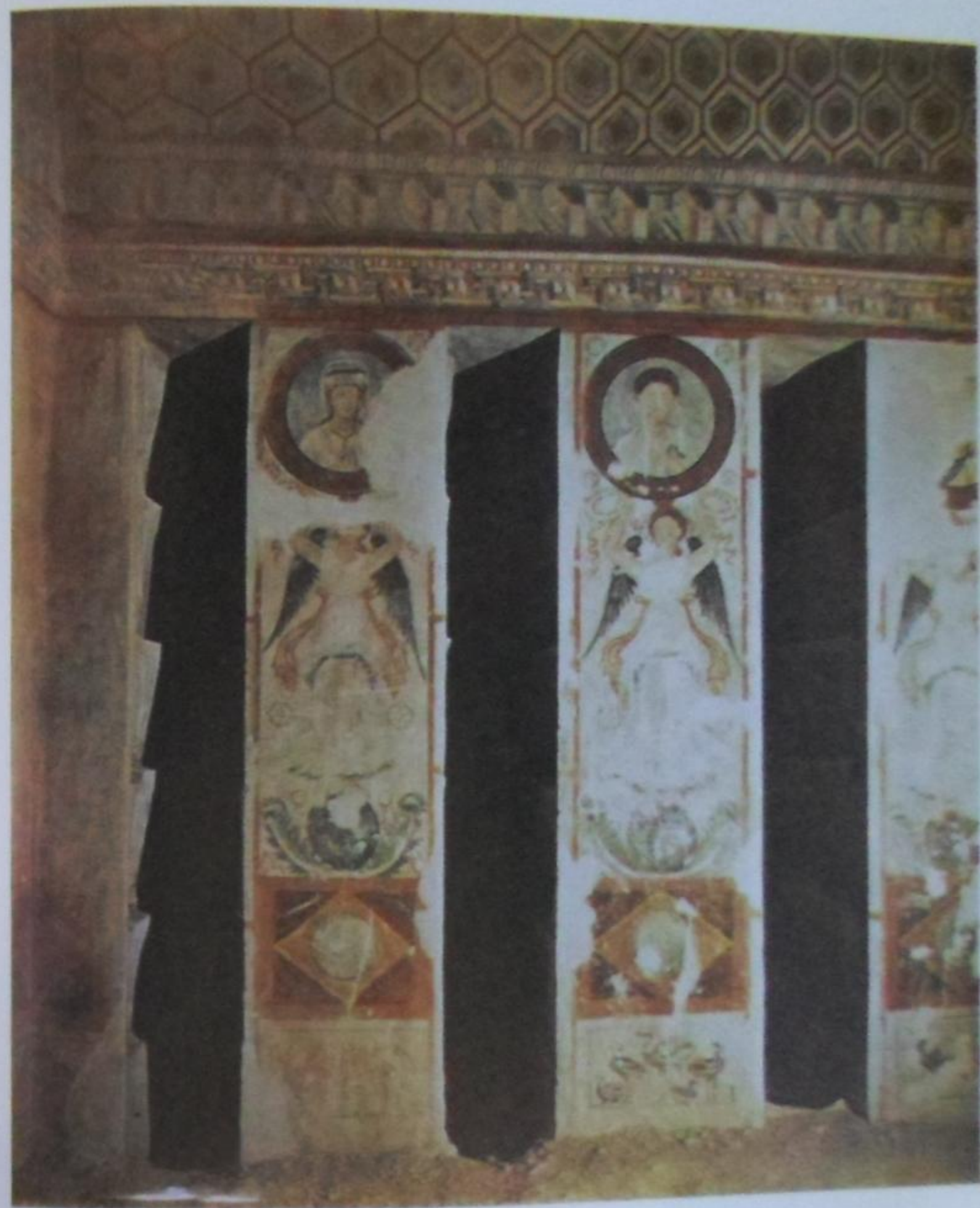


чаются в мозаиках Александрии. Именно для Александрии характерен такого рода пейзаж. Человеческие фигуры здесь лишь символ идеи, они напоминают скорее беглые наброски, чем объемно трактованное тело. Однако пейзаж в общем поэтичен — это мирная картина приморской жизни.

В этом же доме сохранилась мозаика с чрезвычайно экспрессивными сценами охоты. Сильные молодые охотники и различные дикие звери созданы по рисункам художника, прошедшего хорошую школу, мастера композиции.

Третьим веком датируется большая мозаика «Дома Ахилла» из Пальмиры. В центре комнаты в круге — нимфа Кассиопея. Обнаженная фигура нимфы явно повторяет классические статуарные оригиналы Афродиты (ил. 80). Рядом фигура морского кентавра. В углах полуфигуры крылатых гениев. Вся композиция охвачена крупным орнаментом.

Наиболее характерным памятником начала IV века может служить мозаика обширного зала (12,5 × 8,3 м) в Дафне, в так называемой вилле Константина. Большую часть зала занимает сложная композиция, центром ее является восьмиугольный бассейн. Вся мозаичная плоскость разделена по диагонали на четыре трапециевидных поля со сценами охоты. Между реалистическими динамичными охотниками, пешими и конными, и хищниками вдруг, как статуи, возвышаются как бы вырастающие из куста фигуры четырех Сезонов (ил. 81) в виде молодых девушек в длинных одеждах с атрибутами времен года. Вся композиция окружена широким бордюром с узором из вьющейся аканфовой ветви, в завитках которой помещены мужские и женские лица. Все три элемента этой эмблемы разного стиля. Бордюр (ил. 82), ставший традиционным в сирийских мастерских, взят из альбомов, составленных еще в конце I века. Сцены охоты резко отличаются от Сезонов. Человеческие фигуры нескладны, не масштабны по отношению к коням, на которых скачут охотники (ил. 83). Фигуры животных схематичны, лишены реальности движения. У мозаичиста, складывавшего этот сюжет, явно не было образца в альбомах, созданного профессиональным живописцем,



85. Роспись склепа «Трех братьев» близ Пальмиры. 140 г.





86. Жрец. Роспись «Дома Митры» в Дура-Европос. II в.



87. Митра и Сол. Роспись «Дома Митры» в Дура-Европос. II в.

и мастер, вероятно, сам, в меру умения, создал столь дисгармонирующие с бордюром и Сезонами сцены.

Примером стойкой популярности сюжетов, связанных со знаменитыми произведениями скульптуры и живописи классической Греции, может служить эмблема из терм (Д) в Антиохии (ил. 84) с изображением, весьма искаженным, известной статуи IV века до н. э. «Гермес с младенцем Дионисом» работы Праксителя, стоявшей в храме Геры в Олимпии. На мозаике эти прекрасные боги выглядят почти комично, однако композиция воспроизведена верно.

Интересна мозаика IV века из Апамеи. Орнаментальная лента образует сложную виньетку, в центре которой помещен бюст богини земли Геи, а по сторонам ее — четыре Сезона. Все женские образы трактованы мягко, с тонкой светотенью. Лицо Геи одухотворенное, с живым взглядом. Лица Сезонов в виде прекрасных молодых женщин более спокойны, но не менее выразительны. Здесь мастер повто-





88. Жертвоприношение. Роспись из храма Бела в Дура-Европос. I в.

89. Сцена жертвоприношения Лисия. Из храма Бела в Дура-Европос. I в.



рил лучшие образы классического стиля II — начала III века.

Примеры мозаик IV века, то есть последнего столетия существования единой Римской империи, показывают, что было много заказчиков, далеко не равнодушных к содержанию и качеству мозаики, украшавшей их жилище. Для этих заказчиков оставались все еще близки мифологические образы, они ценили чисто живописные и пластические качества изображения. Довольствоваться грубыми, примитивными по трактовке сюжета и художественному исполнению мозаичными картинами сирийское общество, воспитанное на лучших образцах античного искусства, явно не могло. Одновременно развивается другое художественное направление, формировавшееся под влиянием христианских идей, в котором все меньше внимания уделяется реалистической трактовке человеческой фигуры, как, например, в сценах истории Александра Македонского и в сценах охоты на мозаике из «Виллы Константина».



В III—IV столетиях строится много христианских церквей. Эта религия не позволяла изображать на полу фигурные сцены, связанные с христианскими легендами. Разрешались лишь геометрические узоры и немногие христианские символы (кратер, павлин, рыба). Таким образом, мозаики пола церкви превращались в чисто орнаментальный ковер.

Большое число мозаик, созданных в течение четырех столетий, позволяет говорить о расцвете живописи в городах римской Сирии, хотя именно там, где сохранились мозаики, не сохранилась живопись: слишком разрушенными оказались эти города. Несомненно были росписи стен, как и во всех городах Римской империи; конечно, существовала станковая сюжетная картина и портрет. Однако до нас они не дошли. Но, учитывая высокое качество мозаик, столь тесно связанных с живописью, можно предполагать и высокое мастерство живописи сирийских художников.

Сохранились примеры живописи в образцах, носящих не античный, а восточный характер, хотя и не избежавших полностью влияния греко-римского искусства. Интересна роспись склепа в Пальмире и стенные росписи в Дура-Европос. Живопись большого семейного склепа «Трех братьев» 140 года близ Пальмиры любопытна соединением частей разного стиля (ил. 85). Склеп перекрыт коробовым сводом, расписанным по римскому обычаю кессонами. В центре свода медальон с изображением также традиционно античной сцены — орла, уносящего на Олимп Ганимеда. В люнете против входа помещена большая динамическая композиция с Одиссеем, находящим спрятанного среди дочерей царя Ликомеда главного героя Троянской войны Ахилла. Эта картина повторяет одну из помпейских фресок на тот же сюжет, а последняя, в свою очередь, копирует эллинистическую картину. В простенках между нишами для саркофагов написаны крылатые Виктории, стоящие на сферах и в поднятых руках как бы возносящие портреты тех, кто погребен тут. Виктория в легкой развевающейся тунике — типичный для римского искусства образ и встречается в

разных провинциях. Мужские и женские портреты заключены в круглые рамы, что тоже характерно для римских портретов. Роспись склепа выдержана в живописной манере, со светотеневой моделировкой, несмотря на некоторые чисто графические приемы, такие, как темная контурная линия на фигурах и складках одежд. Синие крылья Викторий, голубой фон, яркие женские одежды на росписи люнета, цветной, под мрамор, цоколь придают склепу отнюдь не мрачный вид. Иначе написаны портреты. Черты лиц нарисованы темной линией, без светотени, охристым цветом. Все бюсты поставлены фронтально, лица даны без всякого выражения, почти совсем не индивидуализированы. На простенке у входа изображена в рост мать с ребенком на руках. У женщин на портретах высокие головные уборы, плащи драпируют плечи и грудь. Художник расписал склеп согласно римским приемам декорации интерьера, но трактовка портретов выдержана в традиционно восточной манере.

Еще более восточный характер выявляется в памятниках Дура-Европос, где сохранился ряд живописных произведений парфянского времени, то есть I века и римского периода II—III веков.

В руинах храма Бела (70-е гг. I в.) были открыты целые многофигурные сцены достаточно хорошей сохранности и фрагменты, позволяющие представить большие композиции. На главной стене храма изображена колоссальная фигура Бела, окруженная другими богами парфянского пантеона. На одной из боковых стен святилища написана характерная восточная композиция: сцена жертвоприношения Кононом, сыном Никострата, знатным жителем Дура-Европос (ил. 88). Подписи называют имена членов его семьи и, что самое интересное, имя художника — Иласамсос. Все участники сцены представлены ровными рядами, неподвижно, во фронтальном положении, в одинаковых позах. Лица суровы и строги. Костюмы, роскошь украшений чисто восточного типа. Все фигуры резко оконтурены, черты лица прорисованы темными линиями, без светотени, складки одежды схематичны. Фигуры изображены на фоне



пилястров, что говорит о еще сохранившемся некотором греческом влиянии.

На другой стене храма подобная же сцена жертвоприношения Лисием, сыном Баграта (ил. 89), но писал эту композицию другой художник, который попытался уловить своеобразные черты главного действующего лица — Лисия. Большие, широко раскрытые глаза, острый нос, пышная масса волос придают образу индивидуальный характер.

В некоторых частных домах Дура-Европос написаны на стенах сцены пира или охоты в таком же стиле, что и росписи храма Бела. Участники торжественной трапезы сидят ровными рядами, в одинаковых позах. Роспись и храма и жилых домов выдержана в строго каноническом культовом стиле (ил. 86, 87), представляющем собой противоположность античным художественным принципам. Античное искусство всегда ставило главной задачей передать жизнь во всем многообразии ее проявлений. Художники классического эллинистического и римского времени изображали человека с его индивидуальными качествами, динамичностью и выразительностью. Стил, сложившийся в парфянской среде, трактовал человека как существо неизменяемое, со скрытыми чувствами. Однако надо помнить, что Дура-Европос была заложена македонцами, и основы античной культуры не могли быть вполне уничтожены владычеством парфян.

Завоевание во II веке Дура-Европос римлянами, размещение в городе большого гарнизона, значительное строительство римлян в первую четверть III века естественно дало толчок появлению произведений другого стиля. В жилом доме, так называемом «Доме писца», первой половины III века на стене второго этажа сохранился фрагмент росписи с обнаженной Афродитой на фоне раскинутого плаща. По сторонам богини стоят одетые в темные одежды две женские фигуры, около одной из них Эрот. Тема Афродиты с маленьким сыном неоднократно повторялась в римских фресках. Художник, работавший в Дура-Европос, был несомненно воспитан на классическом миропонимании. Он воспроизвел в своей фреске образ обнаженной богини, популяр-

ный в эллинистической римской скульптуре. Фигура Афродиты хорошо построена, светлым пятном выделяется на фоне синего плаща и контрастирует с темными силуэтами прислужниц. Темный контур тщательно обрисовывает стройные, изящные формы богини. К сожалению, сильно повреждена живопись на лице, и мы не можем судить о его чертах. Но даже этот фрагмент позднеантичной работы может свидетельствовать, что потеряла история искусства с гибелью сирийской станковой картины и стенной росписи.

В заключение обзора следует отметить, что архитектура римской Сирии достигла большого совершенства как в отношении художественных решений, так и в отношении строительной техники. Строили много, прочно и красиво, не отступая от классического стиля. Согласно римским архитектурным нормам планировались города, сооружались целые комплексы, как, например, Баальбек, или отдельные общественные здания, и в этом римляне видели одну из важнейших сторон своей политики романизации провинций. Поражают масштабы построек, богатство декора, мастерство резьбы по камню. Лишь Дура-Европос и Петра, долго остававшиеся вне римского подчинения, сохраняли продолжительное время свои архитектурные формы.

В области изобразительного искусства — культового и декоративного — римляне предоставляли подвластным народам свободу творчества. В западных эллинистического происхождения городах прочно сохраняются античные художественные традиции в пластике и мозаике. Мозаичные мастерские Антиохии, Апамен и других городов стали самыми значительными не только в этой провинции. Влияние их искусства распространилось на всю империю, в особенности на Египет и североафриканские провинции.

Районы восточные и юго-восточные (Пальмира, Дура-Европос, Суведа, Каната) развивали свои характерные скульптурные и живописные школы.

Влияние античного искусства на пластику и живопись этих районов было закономерным историческим процессом взаимопроникновения разных культур.



## ЕГИПЕТ РИМСКОЙ ИМПЕРИИ

### АРХИТЕКТУРА

В римском Египте было много городов разного происхождения. Одну группу составляли эллинистические города, такие, как столица провинции Александрия, расположенные в дельте Нила Навкратис, в Фаюмском оазисе Крокодилополь (Арсиноя), Филадельфия и Каранис, в Среднем Египте — Птолемаида, и ряд других. Во вторую группу входили старые египетские административные и культовые центры — Мемфис, Оксирих, Эрмонт, Фивы (Диасполь Магна), Эдфу (Аполлинополь Магна) — и центры в среднем и верхнем течении Нила (ил. 90).

Римляне основали не много городов в Египте. Новый город воздвиг император Адриан на месте старого египетского поселения Беза в Среднем Египте, назвав его Антинополь в память своего любимца Антиноя, утонувшего в Ниле. В Фаюме римляне наделили землей своих ветеранов.

О том, как выглядели города Египта римского времени, можно судить лишь с трудом. Многие из них все еще засыпаны толстым слоем песков Ливийской и Аравийской пустынь, а от тех, что раскопаны археологами, остались только фундаменты стен и незначительные руины отдельных зданий. Важным и часто единственным источником наших сведений о городах и отдельных сооружениях являются документы на папирусах, а также труды древних авторов.

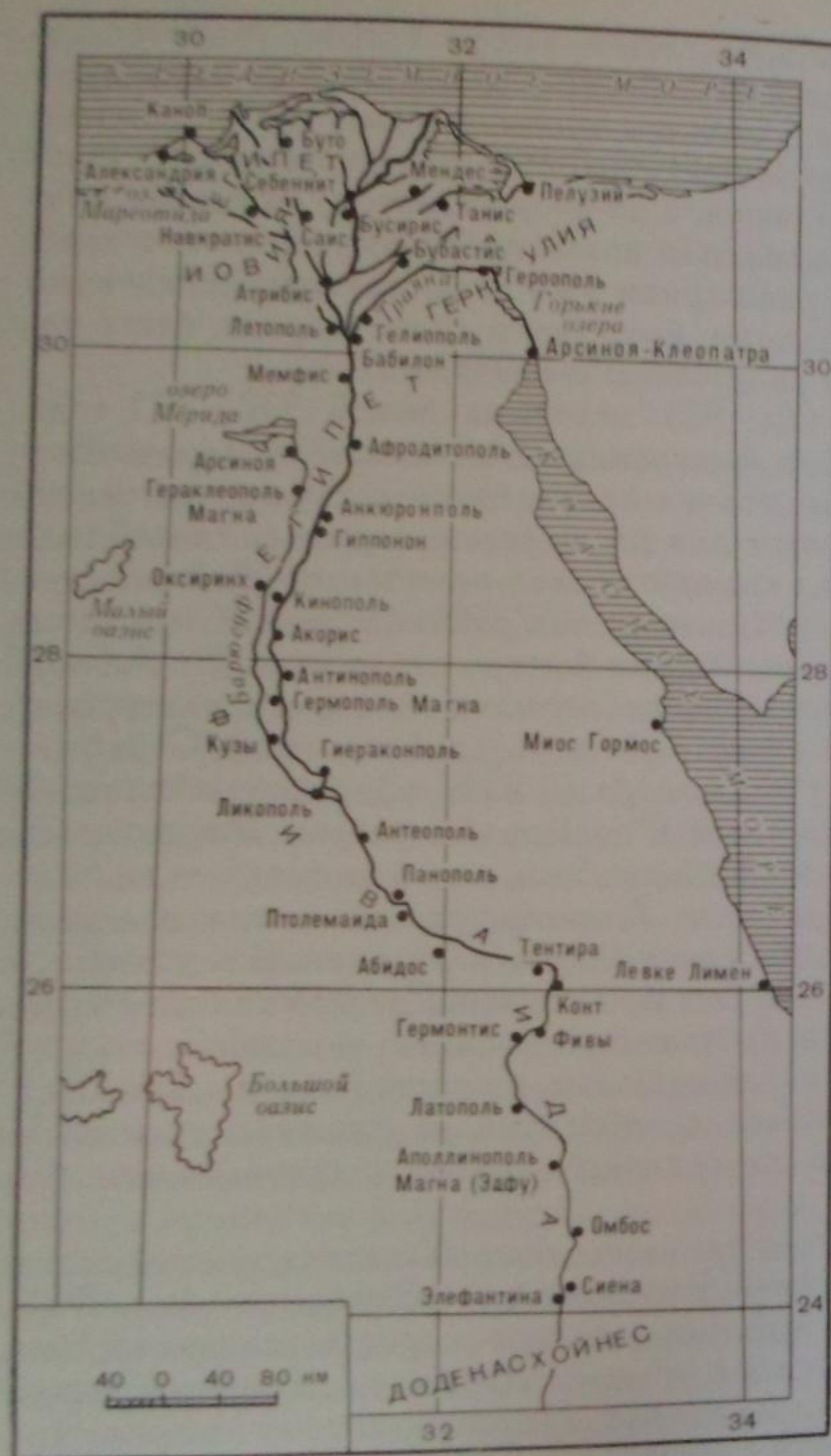
Известно, что Александрия, Птолемаида, Филадельфия, Антинополь были распланированы по так называемой гипподамовой системе, то есть улицы города были проложены параллельно друг другу и пересекались под прямыми углами.

Судить по данным археологических раскопок и свидетельствам античных писателей, какова в целом была Александрия в эллинистическое и римское время, трудно, так как, во-первых, на месте некогда цветущей столицы стоит современный многомиллионный город, а во-вторых, потому, что сами римляне постепенно возводили новые постройки на месте старых или дополняли и расширяли уже существующие культовые и общественные здания, которые, в свою очередь, были перестроены и даже разрушены в средние века.

Александрия (ил. 92) заложена зимой 332—331 года до н. э. по желанию Александра Македонского, стремившегося этим актом не только укрепиться в Египте, но также создать удобный порт для расширения торговых связей своей державы. Город спроектировал архитектор Дейнократ с острова Родос, а строился он под руководством Клеоменеса из Навкратиса. Александрия быстро стала наряду с Антиохией одним из важнейших экономических и культурных центров древнего мира. Согласно свидетельству Страбона (начало I в. н. э.) и Диодора (I в. н. э.), город, лежавший между морем и пресным в те времена озером Мареотидой, имел с востока на запад более 5 км, с юга на север — до 3 км. Около 100 года до н. э. Александрия занимала площадь 891 га. Параллельно берегу вытянулся длинный и узкий остров Фарос, который еще при первых Птолемеях был соединен с побережьем искусственной насыпью — дамбой, длиной около 1200 м, так называемым гептастадионом. Дамба со временем расширилась, ее достраивали римляне, византийцы, арабы, и она постепенно слилась с современным городом.

После устройства гептастадиона Александрия получила две удобные гавани — Восточную и Западную (ил. 91). Первая была главной. Она хорошо защищалась со стороны моря молами, идущими от мыса Лохиос и восточного конца острова Фарос, и именовалась Царской, потому что там стоял военный флот Птолемеев и корабли для торжественных церемоний. Кроме того, эта гавань служила важнейшим торговым портом, где могло одновременно находиться около





90. Карта римской провинции Египет

91. Святильник с изображением порта в Александрии. I в. Терракота

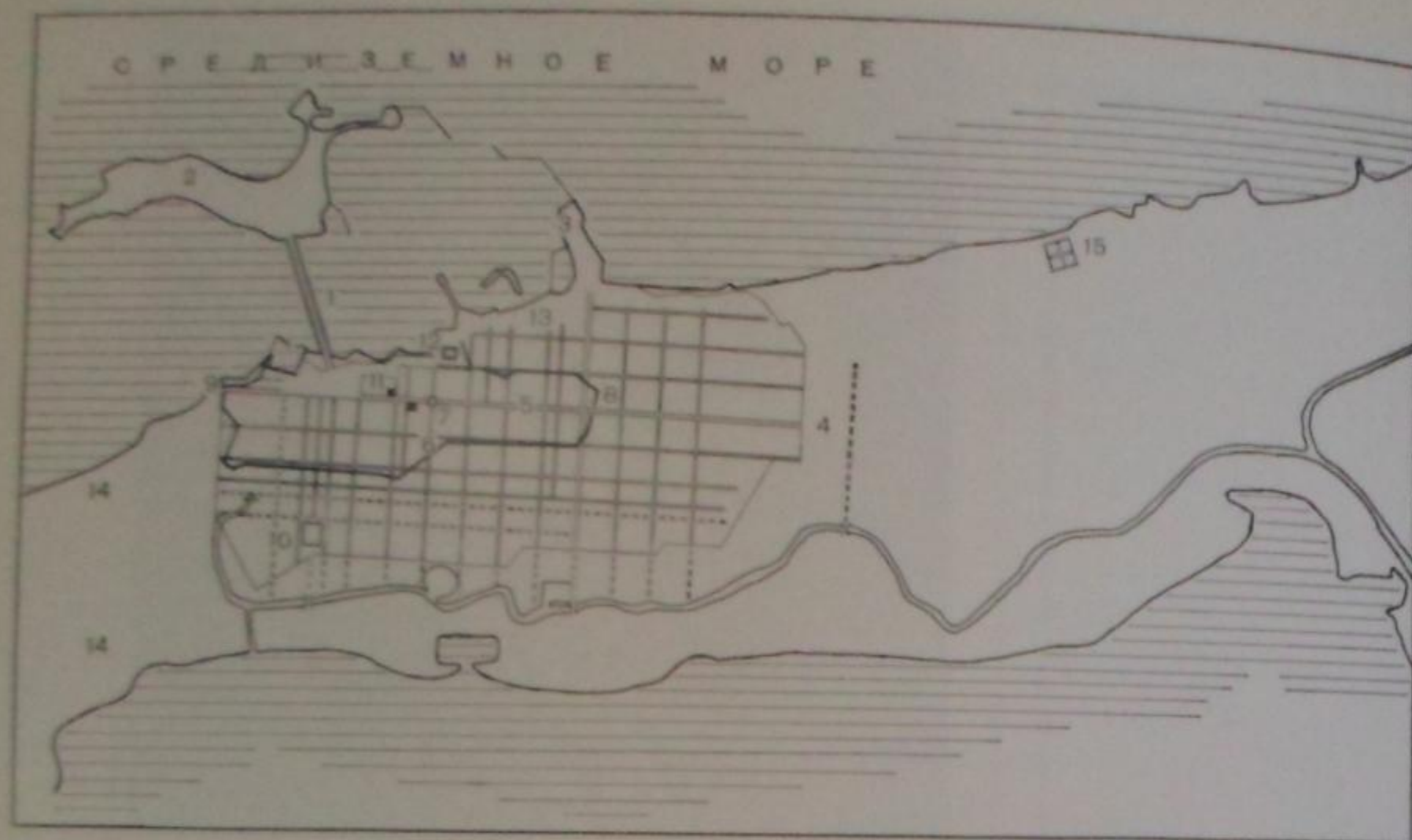


двухсот судов. В другой, Западной бухте, так называемой Эуностос (Счастлиное плавание), были сооружены две царские пристани. Интересно, что гавань действует до сих пор.

План города, определенный еще Дейнокротом, в основном сохранился до римского времени. Сеть улиц образовала в плане прямоугольник из семи продольных и двенадцати поперечных магистралей. Главная артерия, проложенная еще при основании города с запада на восток, которую, как выше уже говорилось, римляне называли декуманум, вела к пригородной местности Каноп. Декуманум, шириною до 20 м, и главная кардо были обрамлены колоннадой, столь характерной для городов римских восточных провинций, и вымощены крупными плитами базальта и известняка. На перекрестке их возвышался тетрапилон, а на концах декуманума поставлены при императоре Антонине Пие (40—50 г. II в.) ворота Солнца и Луны.

Согласно писателю начала I в. Филону Александрийскому, римская Александрия состояла из пяти городских районов. Один из них, лежащий на юго-западе, Ракотис, в ос-





## 92. Александрия. План

1. Гептастадион (дамба). 2. О-в Фарос. 3. Мыс Лохиос. 4. Каноп. 5. Декуманум. 6. Кардо. 7. Тетрапилон. 8. Ворота Солнца. 9. Ворота Луны. 10. Святилище Сераписа. 11. Агора. 12. Кесарион. 13. Район Брухион. 14. Катакомбы. 15. Римский лагерь.

новном населяли египтяне. Улицы здесь были узкими, дома образовывали кварталы примерно  $30 \times 40$  м. Именно в этом районе стояло знаменитое святилище Сераписа. Дальше на запад за городской стеной располагался эллинистический некрополь. Центральный район — Неаполис — еще в эллинистическое время занимал самую большую площадь. Там при Птолемах находились агора — главная торговая площадь, святилища греческих и египетских богов Агатаймона (т. е. доброго демона), Диониса, Гермеса, Кроноса, Тюхэ, Исиды. Там же стояли значительные римские сооружения: Кесарион и дворец императора Адриана. Страбон указывает, что Кесарион заложила царица Клеопатра в честь Антония. Сюда привезли из древнего Гелиополиса два обелиска и позднее установили перед фасадом (в настоящее время один находится в Лондоне, а другой парный обелиск — в Нью-Йорке).

Кесарион, впоследствии достроенный Октавианом Августом, судя по описанию Филона Александрийского, представлял собой комплекс сооружений. На возвышении, окруженном оградой с пропилеями, стоял храм, около которого находились особые помещения для библиотеки и посвященных даров (в виде статуй, картин, произведений из драгоценных металлов). Район, обращенный к Восточной гавани, так называемый Брухион, в эпоху эллинизма застроили величественными царскими дворцами и украсили парками. Там же выделялась богатством украшений гробница Александра Македонского. Достопримечательностью района являлись театр, гимнасий и Мусейон с библиотекой. Последний, основанный при Птолемеях I, являлся своеобразной академией наук и искусств. Там ученые математики, географы, философы, историки, а также поэты и художники могли в тишине и не заботясь о земных благах предаваться своим занятиям. Особенно славились библиотеки главная и вторая, расположенная в пристройке к храму Сераписа. В обоих книгохранилищах было сосредоточено несколько сот тысяч древних рукописей, среди которых значились трагедии Эсхила, Еврипида и Софокла, философские трактаты и сочинения по разным другим дисциплинам.

Мусейон функционировал и в римское время. Судить о том, как он выглядел, можно лишь по описанию Страбона. Здание Мусейона являлось продолжением дворца Птолемеев, построенного около Восточной гавани. Внутри были большой зал для совместной работы ученых и общая трапезная, а также комнаты, где они жили, зал для общих собраний. Рядом с главным зданием тянулась проходная аллея и крытая колоннада с коринфскими капителями из золоченой бронзы, под которой, вероятно, стояли скамьи.

Историк Дион Кассий (III в.) писал, что библиотека и Мусейон пострадали в 47 году до н. э., во время войны Цезаря с Птолемеями XIV. В 237 году, когда император Аврелиан вел войну с царицей Пальмиры Зенобией, захватившей Египет, это замечательное сооружение, а также бесценные рукописи сгорели.





93. Маяк на острове Фарос в Александрии. Архитектор Сострат из Книда. III в. до н. э. Реконструкция

К востоку от района Брухион за городскими стенами лежал шумный и густонаселенный большой иудейский квартал. Базар, многочисленные синагоги придавали характерный облик этой части Александрии, несколько обособленной от остального города. За пределами Александрии, в восточном направлении, император Август основал новый район Никополис, где стоял римский гарнизон. Кроме храма были построены стадион и чисто римские общественные сооружения — цирк и амфитеатр для увеселения легионеров из расположенного рядом укрепленного лагеря. Там же находилось военное кладбище.

На восточной оконечности острова Фарос в начале III века до н. э. архитектор Сострат из Книда соорудил знаменитый в древности морской маяк (ил. 93), причислявшийся

к семи чудесам античного мира. Александрийский поэт Посидипп (ок. 270 г. до н. э.) в одной из своих эпиграмм воспел это удивительное сооружение:

Башню на Фаросе, грекам спасение, Сострат Дексифанов,  
Зодчий из Книда, воздвиг, о повелитель Протей!  
Нет никаких островных сторожей на утесах в Египте,  
Но от Земли проведен мол для стоянки судов,  
И высоко, рассекая эфир, поднимается башня,  
Всюду за множество верст видна путнику днем,  
Ночью же издали видят плывущие морем все время,  
Свет от большого огня в самом верху маяка...

(Перевод Л. Блуменау)

Так маяк выглядел и во время римского владычества, по словам Плиния Старшего, он сиял, «как звезда во мраке ночей». Это монументальное сооружение имело высоту не менее 120 м, и свет от расположенного на вершине огня просматривался на расстоянии до 48 км. Согласно Страбону, маяк построен из местного известняка и облицован белым мрамором. Декоративные фризy и орнаменты исполнены из мрамора и бронзы, колонны — из гранита и мрамора.

Маяк как бы вырос из просторного двора, обнесенного мощной оградой, по углам которой возвышались пилонообразные оборонительные бастионы. В них, как и по всей стене, были прорезаны многочисленные бойницы. Сам маяк состоял из трех ярусов. Первый, квадратный в плане (30,5 × 30,5 м), ориентированный по сторонам света и облицованный квадратами белого мрамора, имел высоту 60 м. По углам стояли монументальные статуи, изображающие тритонов. Внутри первого яруса располагались на разных уровнях помещения для рабочих и охраны. Там же находились кладовые, где хранилось топливо и продукты. На одном из боковых фасадов можно было прочесть греческую надпись: «Богам спасителям — для спасения моряков», где под первыми подразумевали Птолемея I и его супругу Беренику.

Восьмиугольный средний ярус меньшего размера также облицован мраморными плитами. Восемь его граней развернуты по направлению главных ветров. Наверху по пери-









← 94. Театр в Александрии.  
Общий вид. II в.

95. Колонна Помпея в Алек-  
сандрии. Конец III в. Гранит

метру стояли многочисленные бронзовые статуи, из них некоторые могли служить флюгерами, указывающими направление ветра. Сохранилось предание, что одна из них протянутой рукой следовала за движением солнца и руку опускала только после его захода.

Последний ярус имел форму цилиндра и выполнял функции фонаря. Он был окружен восемью полированными гранитными колоннами и покрыт конусообразным куполом, увенчанным семиметровой бронзовой статуей Исиды-Фарии, попечительницы мореплавателей (некоторые исследователи считают, что там находилась статуя морского бога Посейдона). Световая сигнализация производилась мощным светильником, помещенным в фокусе вогнутых металлических зеркал. Предполагают, что установленные внутри башни подъемные механизмы доставляли на вершину топливо. В подземной части маяка находилось хранилище питьевой воды для гарнизона, расположенного на острове, так как маяк одновременно был при Птолемах и при римлянах важнейшей крепостью, препятствующей входу вражеских кораблей в главный порт Александрии.

Считается, что верхняя часть маяка (цилиндрическая, с куполом и статуей) рухнула во II веке, но маяк еще в 641 году действовал. Землетрясение XIV века окончательно разрушило этот шедевр древнего зодчества и строительной техники, а через сто лет остатки фундамента использовали при воздвижении арабского форта Кант-бей.

Судить о внешнем облике маяка мы можем по его изображениям на александрийских монетах римского времени и немногочисленным обломкам гранитных и мраморных колонн. Остатки высокого подиума встроены в средневековую крепость. Вот и все, что осталось от самого грандиозного сооружения античного мира.

Другой достопримечательностью Александрии считалось величественное святилище на холме в юго-западной части города, посвященное Серапису, чей культ был введен Птолемеями с целью религиозного объединения греков и египтян. Серапис — божество синкретическое. Его имя пред-





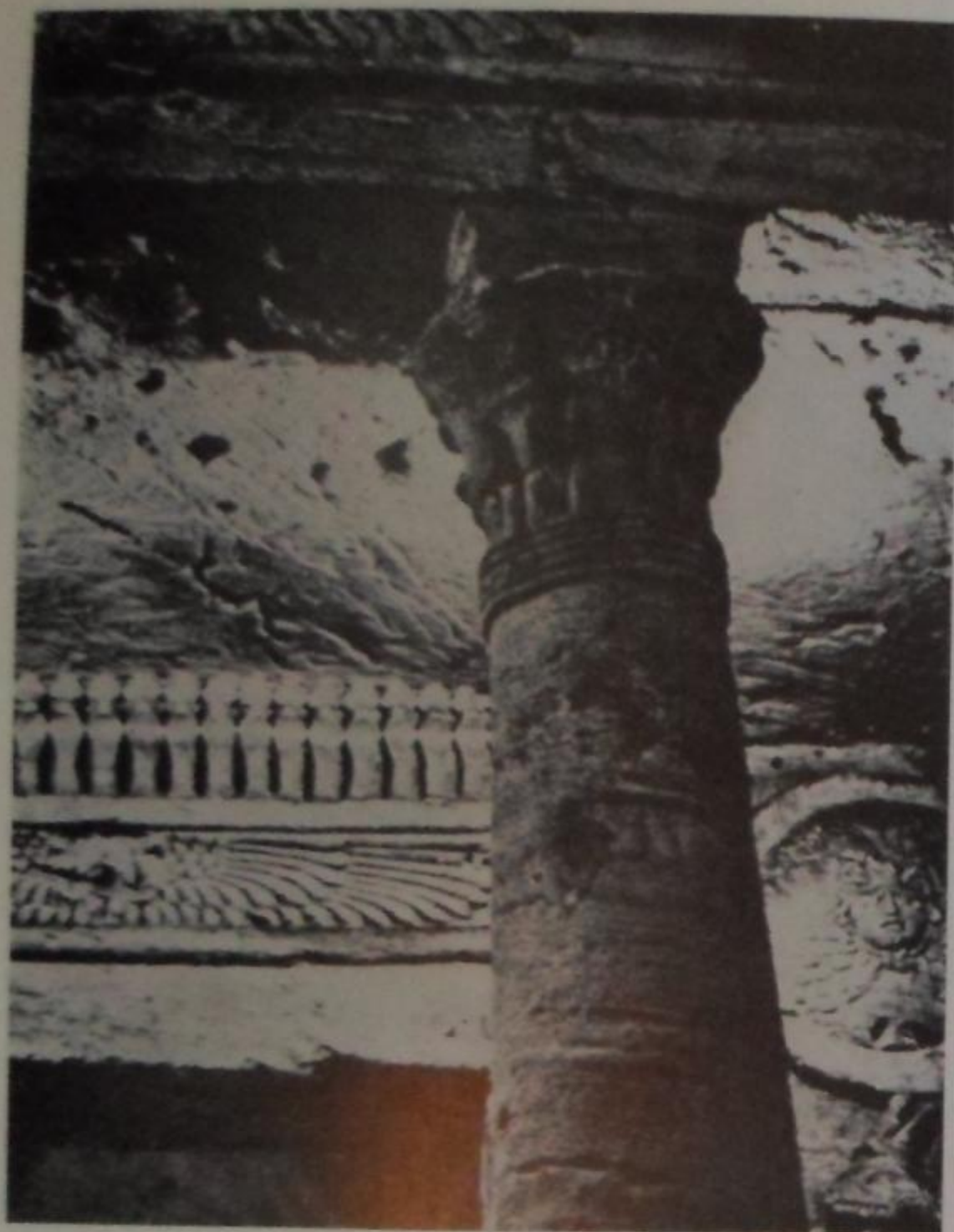
96. Вход в Александрийские катакомбы Ком-эш-Шукафа. II в.  
97. Термы в Александрии. Фригидарий. III—IV вв.



ставляет грецизированное соединение имен бога Осириса и священного быка Аписа. Культ Сераписа продолжал распространяться в Египте и при римлянах. Ко II веку насчитывалось до сорока двух храмов этого божества в разных частях Египта.

Теменос (священный участок) Серапиума в Александрии, окруженной стеной, представлял собой перистильный двор с четырьмястами колоннами. На теменос вела лестница в сто ступеней. Главный храм Сераписа, построенный архитектором Пармениском, частично раскопан, благодаря чему теперь понятна его планировка. Храм ориентирован с севера на юг, а не с востока на запад, как обычно строились эллинистические храмы. В храме находилась ши-





роко славившаяся в древнем мире статуя Сераписа, по мнению некоторых исследователей, созданная греческим скульптором конца IV века до н. э. Бриаксисом. Оригинал статуи погиб, но сохранилось множество повторений разного масштаба — целые фигуры и бюсты. Серапис представлен сидящим на троне в образе величественного бородатого мужчины зрелых лет с длинными спускающимися на лоб кудрями. На голове бога модий\* — символ плодородия. В левой руке он держал скипетр, правая покоилась на голове Кербера. К главному храму Сераписа примыкали святилища Иси-

\* Модий — культовый сосуд для плодов.

98. Катакомбы Ком-эш-Шукафа. Средний зал. II в.

99. Змея со щитом. Рельеф Александрийских катакомб Ком-эш-Шукафа. Конец I в. Известняк



ды и Хорпократа, древнеегипетских богов, культ которых продолжал процветать и в эллинистическое и в римское время. При императоре Адриане в Серапиуме были проведены восстановительные работы: перестроена лестница, отремонтирована колоннада птолемеевского времени, установлена еще одна статуя Сераписа в образе черного быка Аписа. Римский писатель Аммиан Марцелин (III в.) отметил, что Серапиум своими величественными колоннадами и храмами уступал только Капитолию в Риме.

В 391 году александрийские христиане, руководимые епископом Феофилом, разгромили храм Сераписа, уничтожили знаменитую хрисоэлефантинную эллинистическую ста-



тую этого божества и разрушили отдельные помещения святилища. Однако в целом Серапиум уцелел, так как его могучие стены, само здание храма и колоннады двора просто физически невозможно было сравнить с землей, как бы этого ни желали христианские фанатики. Известно, что в IV веке часть помещений Серапиума они переоборудовали в монашеские кельи и на его территории соорудили церковь.

Так называемая Колонна Помпея (ил. 95) возвышается теперь на холме рядом с арабским кладбищем. Согласно новейшим обмерам ее диаметр равен 2,30 м, высота с основанием и капителью составляет 26,85 м.

Колонна коринфского ордера сделана из великолепного красного ассиуанского гранита, наверху ее, вероятно, стояла статуя императора Диоклетиана. Греческая надпись гласит, что монумент поставлен магистром города в честь этого императора. Известно, что после подавления восстания александрийцев в 297 году была произведена раздача хлеба населению столицы. Возможно, что как раз в память одного из этих событий и воздвигли колонну.

От небольшого храма Исиды II века, сооруженного богатым гражданином Александрии неким Исидором, сохранилось немного: подиум с лестницей на восточной стороне и четыре колонны ионийского ордера, по-видимому, принадлежавшие портику. Среди руин храма обнаружены статуи Исиды, Хорпократы, Германикуса (божество потустороннего мира), о которых будет сказано ниже.

Храм поставил на свои средства Исидор в благодарность богине за исцеление его ноги, поврежденной вследствие падения с колесницы. В память благополучного выздоровления он пожертвовал в святилище скульптуру в виде ступни.

В современной Александрии на площади Ком-эль-Дикка, где, как полагали раньше, находился холм Панейон с храмом греческого бога Пана, в 1960 году польскими археологами открыты руины римского театра (ил. 94). Как показало изучение развалин, это зрелищное сооружение не-

сколько раз перестраивалось и видоизменяло свое назначение. Во II веке александрийцы построили небольшой театр. Диаметр его театрального равнялся всего 42 м, следовательно, мест для зрителей по сравнению с сирийскими театрами было немного: на шестнадцать рядов скамеек могло сидеть несколько сот человек. На первый взгляд удивляют столь скромные размеры по отношению к огромному городу, но мы должны учитывать наличие в римской Александрии цирка, амфитеатра и старого птолемеевского театра.

Театрон наверху завершался колоннадой. Первый ряд сидений, предназначенный для привилегированных зрителей, исполнен из красного гранита, остальные ряды — из блоков серо-белого мрамора, взятых из более ранних строений. Позже театр уменьшили, театральный получил диаметр до 33 м и тринадцать рядов сидений. Здание, вероятно, стало служить местом гражданских и культовых собраний. После победы христианства театр превратили в церковь, о чем свидетельствуют равноконечные кресты, вырезанные на мраморных консолях, принадлежавших римскому зданию.

Рядом с театром обнаружены развалины монументальных терм II века, являющихся одним из лучших сохранившихся сооружений такого типа в Египте. Стены в некоторых местах достигают 6 м высоты. Как во всех общественных римских термах, здесь были кальдарий, фригидарий (ил. 96) и тепидарий, то есть залы с холодной, теплой и горячей водой. Достаточно хорошо сохранились устройства отопления и водоснабжения. Термы неоднократно перестраивались.

Близ Серапиума в 1892—1900 годах раскопаны катакомбы Ком-эш-Шукафа (ил. 97). Этот погребальный комплекс, вырубленный в скале, сооружался начиная со второй половины II века в течение нескольких десятилетий. Главное помещение катакомб по своему устройству и скульптурному убранству представляет собой синтез древнеегипетской и римской архитектуры и пластики. Из круглой в плане глубокой шахты можно спуститься по вырубленным в скале ступеням и пройти в камеры, расположенные на



разных уровнях относительно поверхности почвы. Короткий переход с апсидальными нишами по сторонам вел в круглый зал со сферическим сводом, поддерживаемым восемью колоннами. Из этой типично римской ротонды (может быть, подражающей знаменитому Пантеону в Риме) коротким коридором проходили в триклиний, зал для поминальной трапезы с тремя каменными ложами по сторонам. План триклиния обычный, как в римском доме.

В главное погребальное помещение надо было спуститься по лестнице, во второй ярус. Оно предназначалось для покойных одного рода, члены которого, несомненно принадлежавшие к богатейшим гражданам Александрии, были, по всей вероятности, эллинизированными египтянами, почитавшими древних богов Египта и вместе с тем не чуждавшимися культов античного мира.

Погребальное помещение открывалось оформленным в традициях египетских гробниц своеобразным вестибюлем (ил. 98), посредине которого возвышались вырубленные в массиве скалы две колонны с лотосообразными капителями. Карниз украшали рельефные изображения крылатого диска солнца. В боковых стенах прорезаны узкие ниши, где помещены мужская и женская статуи. Создается впечатление, что они выступают из ниши в вестибюль. Такая постановка напоминает древнейшие, конца III тысячелетия до н. э. египетские гробницы, где в узкой нише «ложной двери» (как бы открывающейся в потусторонний мир) так же, как и в александрийской катакомбе, ставили статую покойного.

По сторонам ведущего из вестибюля в собственно погребальную камеру прохода вырублены на стене две стелы в форме египетского наоса с рельефами сложного символического содержания. На них изображены огромные свернувшиеся клубком змеи, высоко поднявшие головы с козлиными рогами и бородой. Тирс Диониса и кадуцей (жезл) Гермеса как бы пронзают тело «священного змея», культ которого был распространен в Малой Азии и Причерноморье. Венчает голову змеи диск с крылатой маской Медузы, пер-



100. Развалины Антинополя.  
II в. С акварели XVIII в.

сонажа греческой мифологии. Это — апотропей, то есть знак, отпугивающий злые силы, в данном случае стерегущий покой захороненных (ил. 99).

Рельефные изображения шакалового божества Анубиса в одеянии римского воина помещены по сторонам прохода в главную камеру. В последней с трех сторон вырублены саркофаги, а над ними замечательные рельефы, представляющие египетский похоронный обряд и античные декоративные мотивы с дионисийскими персонажами.

От ротонды устроены узкие переходы, по сторонам которых расположены многочисленные (более трехсот) локулы (гробницы), выдолбленные в два ряда. В глубине второго яруса прямоугольное помещение предназначалось для поклонников богини Немесиды. Из ротонды шел ход в дру-



гую группу катакомб. Захоронения относятся к правлению императора Каракаллы, и, по всей видимости, это останки жертв расправы над жителями Александрии во время восстания. В этой же части катакомб находилось помещение, посвященное богине Немесиде.

Данные об Александрии хотя и отрывочные, но все же позволяют представить себе, что привнесли римляне в строительные приемы и архитектурный облик столицы Птолемея. В течение I—II веков характер города во многом изменился. Сформировалась композиция центральных магистралей, они стали шире и украсились колоннадами. Кардо и декуманум, как выше отмечалось, были акцентированы тетрапилоном. Арки ворот Солнца и Луны завершили архитектурное решение главных улиц. Амфитеатр, цирк, общественные термы, обычные в каждом большом римском городе, придали Александрии новые черты. Театр, архитектурные формы которого родились в Греции, в Александрии построен по римскому образцу, то есть театр покоем не на склоне холма, а на сводах. Судя по фрагментам капителей, найденным в разных местах Александрии, господствующим в строительстве римского времени был коринфский ордер.

Естественно, что римляне не могли ограничить свою строительную деятельность только Александрией. В их политику входила более широкая романизация страны, хотя достаточно трудно достигнуть этого было именно в Египте, где старая культура и старые, прочно укоренившиеся строительные традиции и в римское время не потеряли своего значения. Все же некоторым городам римляне придавали типичный для империи облик. В других они ставили отдельные сооружения, как, например, храмы, колоннады, арки, как бы напоминая местным жителям, кто правит ими.

Интересно строительство Антинополя, основанного, как выше сказано, императором Адрианом в среднем течении Нила. Император, почитатель греческой культуры и искусства, задумал создать в сердце Египта чисто греческий город, как бы для равновесия двум большим эллинистическим

городам — Александрии в дельте и Птолемаиде в верхнем течении Нила.

Антинополь был заложен 30 октября 130 года в присутствии императора и его свиты на восточном берегу Нила (ил. 100). Прямоугольный в плане, с правильной сеткой улиц, равными кварталами, окруженными кирпичной стеной. Главные хорошо мощенные улицы, обрамленные, как было принято на римском Востоке, колоннами дорического ордера, проведены к городским воротам. Ширина этих улиц такая же, как и в Александрии, — 20 м. На перекрестке установлены были четыре высокие колонны, образующие так называемый тетрапилон. В центральной части города находились общественные здания, храмы, гимнасии, термы и могила Антиноя.

Адриан хотел, чтобы город был устроен по типу классических греческих городов, то есть с городским советом — булэ, с административными лицами — архонтами. Жителями Антинополя, по воле императора, стали греки из Птолемаиды, которые сохранили свой язык и образ жизни. В Древней Греции в каждом городе были гимнасии, где обучали подростков и юношей грамоте, музыке и гимнастике. В римское время гимнасии в Египте стали местом образования молодежи из высших кругов эллинистическо-римского общества. Гимнасий в Антинополе занимал именно такое место в жизни греческой части населения. Однако возродить устройство и образ жизни древнегреческого города было невозможно: слишком большой период истории отделяет греческие Афины или любой другой город классического времени V—IV веков до н. э. от II века н. э. — почти шестьсот лет. Римский характер выявляет и план города с кардо и декуманум, колоннадой, термами. Основание Антинополя, поставленного против старого египетского города Гермополя, лежащего на западном берегу реки, следует считать обдуманым актом романизации этого района Египта.

Оксиринх (современный Аль-Бехиаса) не был большим египетским административным центром, но при римлянах стал значительным городом, где стоял гарнизон и были





101. Киоск Траяна на острове Филэ. II в.

казармы. Город площадью около 160 га, окруженный оборонительной стеной, имел пять укрепленных ворот. Остатки северо-западной части стены еще сохранялись до конца XIX века. Мало что осталось от этого города, но можно составить представление о нем по многочисленным найденным там папирусам самого разного содержания: письма, договоры о торговых сделках, о работах мастерских, официальные документы. Во многих упоминаются улицы, общественные и частные постройки, храмы.

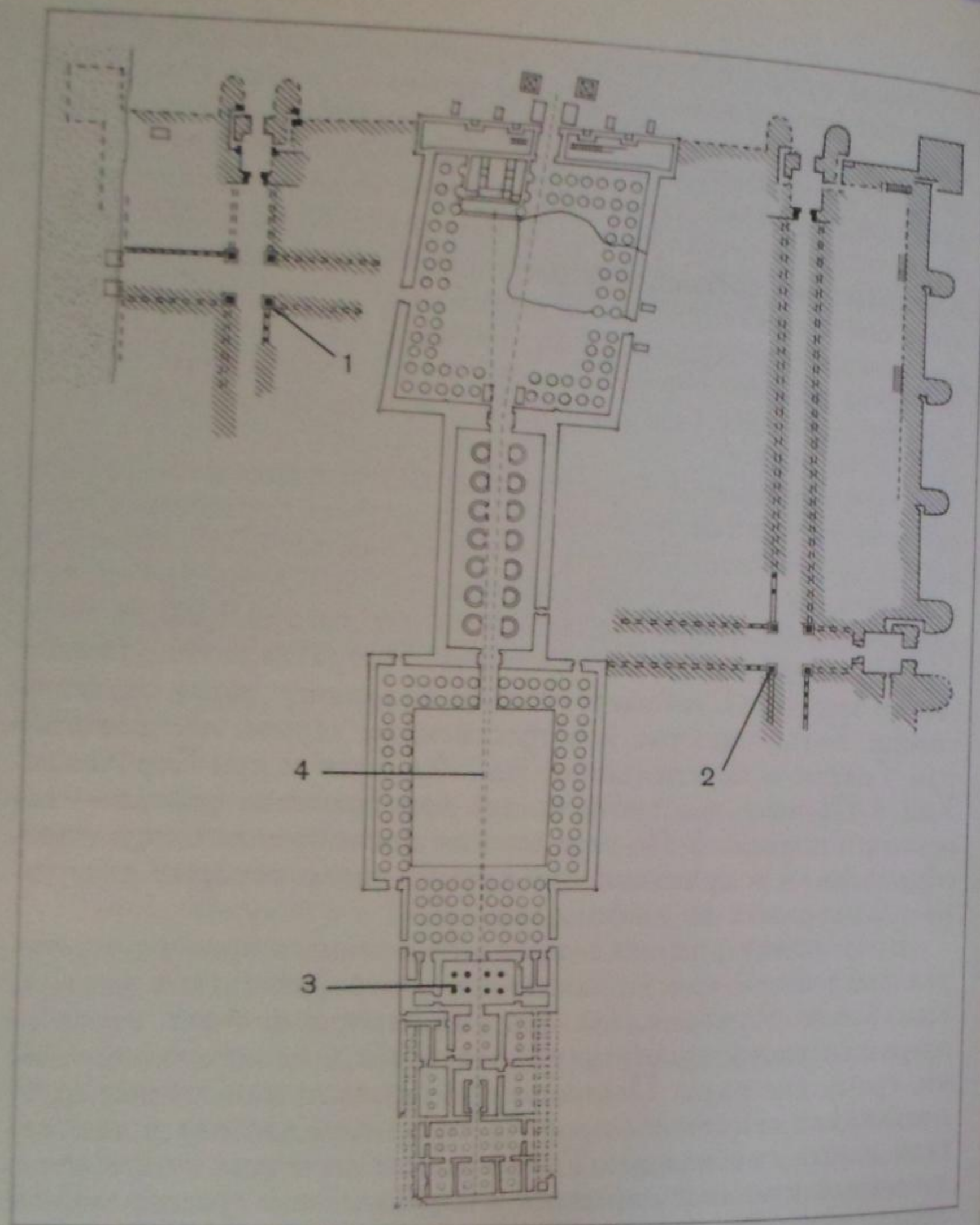
В середине III века в Оксиринхе насчитывалось до тридцати тысяч жителей, много ремесленников, объединенных по профессиям, работающих в эргастериях — мастерских. Город делился на тридцать кварталов, названия которых связаны с главными общественными зданиями, профессией жителей, их этнической принадлежностью и с именем или собственностью отдельных лиц. Основную массу домов со-

ставляли одно-двухэтажные здания, но строились и трехэтажные из кирпича-сырца или камня. Главные улицы, как всюду, обрамлены колоннадами. Императору Августу были посвящены храмы Кесарион и Себасти, Адриану — особое святилище. Кроме того, в Оксиринхе стояло много храмов египетского и греко-римского пантеона: Исида, Осириса, Хора, Сетха (согласно древнеегипетской мифологии, брата и противника Осириса), бегемотоголовой богини Фоириды, Сераписа, Юпитера, Афины, Гермеса, Немесиды, Геракла, Сабастия. В эпиграфических источниках упомянуты здание, где заседал совет Оксиринха, был архив, большой и малый ниломеры.

В восточной части города находился гимнасий — основной центр эллинистической культуры, объединявший греко-римскую и египетскую верхушку общества. В юго-западной части стоял театр, раскопанный в 1922 году известным археологом Ф. Питри, по его расчетам вмещающий от восьми до двенадцати тысяч зрителей. Театральное сооружение такого масштаба соответствовало большому числу жителей города. Были частные и общественные термы, построенные при Траяне и переделанные при Адриане и при Каракалле. Уже в III веке действовали две христианские церкви — северная и южная. В IV веке многие древние святилища переоборудовали в христианские храмы, число которых доходило в Оксиринхе до двенадцати.

В политику римлян в процессе освоения провинции, укрепления своей власти входила и постройка храмов различным богам. Римляне, как мы уже говорили, были веротерпимыми в своих провинциях, равно как и их предшественники, греческие цари. Птолемеи продолжали или, точнее, предоставляли египтянам право достраивать древние и воздвигать новые святилища. Тип египетского храма сложился в течение длительного времени в определенном архитектурном стиле, где обязательными были пилоны, фланкирующие вход, перистильный двор и гипостильные залы, святилище для статуй божества. В тех или иных вариантах и размерах храмы стали неотделимой частью Египта.





102. Римский лагерь в Луксоре. III в. План  
1. Западный тетрапилон. 2. Восточный тетрапилон. 3. Святилище лешонеров.  
4. Крепостная стена времен императора Диоклетиана. (Штрихом обозначены  
постройки римского времени)

Но в старых городах, которые римляне либо постепенно трансформировали на свой лад (например, Александрия, Оксирих), либо в новых, как Антинополь, храмы строились в античных формах. Как и всюду в империи, римляне в Египте воздвигали храмы, посвященные императорам. Храмы Августа, завоевателя этой провинции, и Ромы, богини города Рима, были особенно распространены. Свои монументы римляне поставили рядом со старыми святилищами.

Широко известен своими постройками небольшой, протянутый с севера на юг остров Филэ. Он расположился в верхнем течении Нила, между Ассуаном и первым порогом. На Филэ, согласно египетским мифам, родилась Исида, чей храм, начатый при фараонах Нектането I и Нектането II (XXX династия, первая половина IV века до н. э.), достраивался при Птолемах и закончен при Каракалле (т. е. в начале III в.). Длинною в 60 м, с двумя пилонами, колонным залом, молельнями, подземельями и обширным двором, этот храм представлял собой архитектурный акцент острова. В храме Исиды особенно интересны колонны гипостилья с яркой раскраской. Кроме этого сооружения там стояли святилища Хатхор и других египетских и нубийских божеств.

При Августе у храма Исиды была начата установка колоннады с пальмовидными капителями, ее продолжил император Тиберий. Он построил на северной стороне острова храм Августа, а император Клавдий заложил храм нубийскому богу Хорендоту. Память о себе оставил император Траян в виде изящного небольшого сооружения — Киоска (ил. 101) на восточном берегу острова, как предполагают, служившего парадной пристанью. Это своеобразный периптер, где на высоком подиуме поставлены короткие, утолщенные колонны (5×4 м) с пальмовидными капителями. Тяжелый антаблемент прорезан нишами и увенчан широко развернутым карнизом египетского типа. Несмотря на такое причудливое сочетание элементов античной и египетской архитектуры, неизвестному зодчему, скорее всего египетского происхождения, удалось создать величественную и вме-



сте с тем изящную постройку. Около храма Исида император Адриан соорудил однопролетную арку.

Берега острова были укреплены, устроены каменные причалы, поставлены обелиски из красного гранита. (Один из них, высотой около 6,7 м, открытый Бельцони в 1815 году, был перевезен в 1821 году в английский город Дорсетшир.) В лагерь римского гарнизона с реки вела длинная лестница с террасами. Плывающих по Нилу с севера остров встречал своеобразными воротами — трехпролетной аркой императора Диоклетиана (243—313 гг.), который посетил Филэ и воздвиг там новые сооружения. Застроенный культовыми и мемориальными сооружениями, остров превратился в своеобразный акрополь и может быть сравним с Форумом Романум.

Хотя храм египетской Исида главенствовал своими размерами над другими сооружениями, но арки, храм Августа, Киоск служили явственными знаками римского владычества и наглядно говорили о романизации провинции.

Постройка укрепленных лагерей и крепостей для размещения своих войск являлась одной из важнейших задач римлян в Египте. Напомним, что в Египте всегда стояли два легиона. Естественно, для охраны своих граждан, подавления антиримских восстаний и удержания за пределами страны многочисленных кочевых племен, постоянно угрожающих южным границам Египта, римляне были вынуждены повсюду держать гарнизоны.

Кроме укрепленных лагерей в Александрии и Никополисе сохранились остатки римских фортификационных сооружений в Эдфу. Римские войска расположили лагерь на восточном берегу Нила, около древних Фив, рядом с большим храмом Амона в Луксоре (ил. 102). Интереснейшим образцом римской военной архитектуры на севере Египта явилась заложенная при императоре Августе на месте развалин персидской цитадели Вавилон крепость, остатки которой сохранились в южном предместье современного Каира, на правом берегу Нила. Археологические раскопки выявили трапециевидный план крепости. Ее оборонительные стены, со-

оруженные из каменных блоков, перемежающихся со слоями из кирпича, включали десять полукруглых в плане башен. При императоре Траяне крепость перестроили. Существует предположение, что перестройкой занимался знаменитый архитектор древности, строитель самого грандиозного форума — форума Траяна в Риме Аполлодор из Дамаска. Вторично крепость увеличили и еще больше укрепили при императоре Аркадии (377—408 гг.). Руины крепости позволяют составить достаточно ясное представление о первоначальном виде этого важнейшего военного опорного пункта римлян в Египте. Стены опоясаны каналом, существовал резервуар для воды; башни, судя по сохранившимся четырем, были двухэтажными. После IV века в крепости, давно не имеющей военной ценности, копты воздвигли храмы.

Как говорилось во введении, при императоре Диоклетиане возникла острая необходимость как в Сирии, так и в Египте укреплять и урегулировать границы. Например, в древних Фивах была сооружена крепость для одного из римских легионов, план ее типичен для римских построек такого рода. Подобные крепости цепью протянулись на юго-восточной границе Сирии. Но крепость около Фив имела ту особенность, что строители включили в ее территорию огромный древний храм Амона (близ современного поселения Луксор). Этот храм, длиной более 250 м, был построен в XV веке до н. э. и расширен в XIII веке до н. э. Он состоял из огромного перистильного двора с двумя рядами мощных колонн, процессионной колоннады, многоколонного гипостильного зала и святилища, которое включало помещение для статуй богов и молельни.

Расположенный вдоль Нила храм римляне охватили крепостной стеной с башнями так, что его огромные пилоны стали служить главным входом в лагерь. Кроме того, и со стороны пилонов и с восточной стороны имелись укрепленные входы (с запада крепость подходила к реке). Храм делил крепость на две части, где в каждой были проложены кардо и декуманум с колоннами и тетрапилонами на перекрестках. На западном тетрапилоне была латинская над-



пись, гласящая, что в 300 году правитель Фиванской области Аврелий Регинул посвятил это сооружение императору Диоклетиану и его соправителям. Восточный тетрапилон в 308—309 годах был посвящен императору Константину и его соправителям.

Римляне приспособили храм для своих потребностей. Гипостильный зал разделили перегородками на отдельные помещения, в пронаосе святилища устроили капеллу, посвященную культу императора и покровителю легиона. В этом зале (17,45 × 10,5 м) стены были украшены египетскими рельефами. Римские устроители покрыли стены своего святилища штукатуркой и большим расписным фризом с изображением легионеров и императора. В центре зала с южной стороны в нише изображен сам Диоклетиан. Перед нишей поставлены четыре тонкие колонны с коринфскими капителями как поддержка под ритуальный балдахин.

Если в I—II веках римляне еще относились с известным уважением к культовым сооружениям египтян, то факт использования храма в начале IV века под лагерное помещение характеризует определенный исторический момент. Напомним, что Диоклетиану пришлось подавить антиримское восстание в Египте, и он стал смотреть на эту провинцию как на вновь покоренную страну.

### МОЗАИКА И ЖИВОПИСЬ

Живопись широко использовалась в архитектурных сооружениях римского Египта. Об этом свидетельствуют и фрагменты монументальной храмовой живописи и декоративные стенные росписи. Создавались станковые картины, портреты, рисунки на папирусах и мозаики. Живописью украшались египетские ткани.

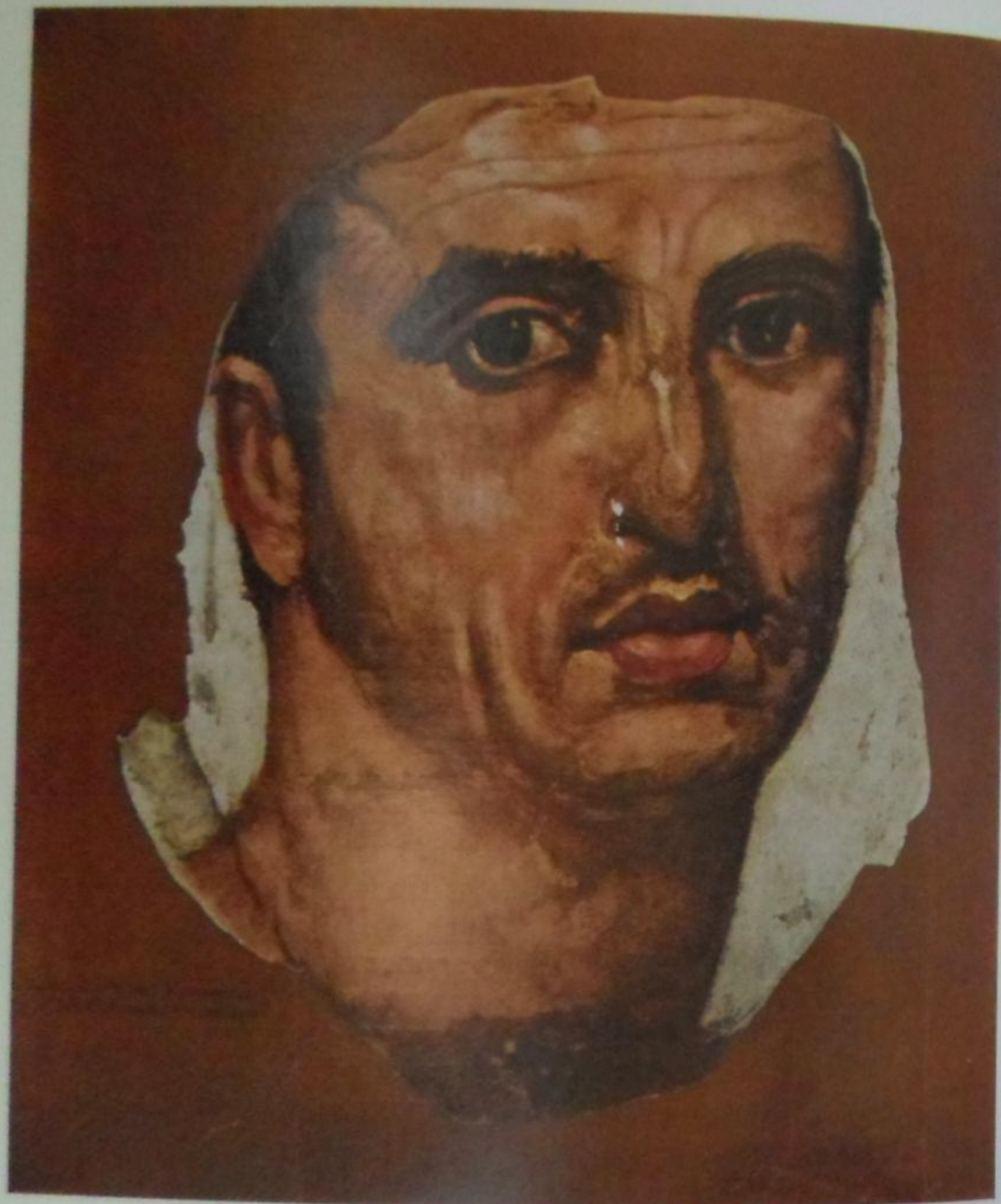
Обычай египтян мумифицировать тело покойного и покрывать лица мумий маской или живописным портретом восприняли и другие жители провинции. Особенно много таких портретов было обнаружено в погребениях Хавары, рас-

положенной севернее Каира, и некрополях Фаюмского оазиса на месте древнего Крокодилополя, переименованного Птолемеями в Арсиною. Условно называемые «фаюмскими» портреты изображают египтян, сирийцев, нубийцев, иудеев, греков и римлян, живших в Египте в I—IV веках. Кроме того, в Египте сохранился обычай хранить дома картины, написанные на дощечках, и портреты хозяев. Такие работы найдены во время археологических раскопок в расположенных в Фаюмском оазисе Арсиное, Каранисе, Ер-Рубайате, Кафр-Аммаре, Танисе, Хаваре, Тебтынисе и некоторых других местах Египта, как, например, в Саккаре, Антинополе, Ахмиме, Фивах, Ассуане. Известны образцы монументальных росписей в Каранисе, Филадельфии и Луксоре.

Живопись римского Египта формировалась главным образом на основе традиций античного и отчасти древнеегипетского изобразительного искусства. В ее развитии можно выделить два основных художественных направления. Одно, господствующее в I—II веках, связано с эллинистическим искусством. Мастера этого круга, превосходно владея пластической анатомией, всегда стремились точным рисунком и живописными средствами передать объемность, подвижность фигуры, свободное ее расположение в пространстве. Палитра художников богата. Тонкие светотеневые нюансы, которыми они мастерски пользуются, позволяют убедительно показать индивидуальные черты модели, создать яркий, эмоционально выразительный образ. Манера письма этой группы художников может быть сопоставлена с римской так называемой помпеянской живописью IV стиля, с ее сочными, яркими красками и реалистической трактовкой натуры.

Другое направление, сосуществующее во II веке с первым, стало господствующим уже в III—IV веках. Живая игра чувств, присущая ранним образцам, сменяется бесстрастным выражением лица портретируемого, черты которого изображаются все более схематично, хотя и не лишаются физиономического сходства. Проще становятся композиционные решения. Фигура рисуется строго фронтально,





103. Мужской портрет.  
Начало II в. Энкаустика

в одной плоскости. Статичность и скованность характерны для портретов второй половины III века. Вместо светотеневой живописи теперь в основном пользуются графическими приемами. Декоративность все более господствует в трактовке деталей. Этот новый подход к показу модели выразился и в других приемах использования некоторых традиционных черт древнеегипетской живописи.

Все портреты исполнялись либо темперными красками, либо в технике восковой живописи (энкаустики), в которой в качестве связующего пигмента использовался воск. Художник мог работать расплавленными горячими восковыми красками, их следы стекания отчетливо наблюдаются на многих фаюмских портретах. Писались портреты и в смешанной технике, когда лицо исполнялось более густыми восковыми красками, а второстепенные детали, как, например, одежда — жидкими темперными. Самые ранние известные нам фаюмские портреты появились во второй половине I века. Они преимущественно выполнены на тонких, тщательно обработанных дощечках из сикоморы (тутовой смоковницы), и теперь в изобилии растущей в Египте, и кедра, привозимого из Ливана.

Конечно, в пределах намеченных здесь художественных направлений работали самые различные творческие индивидуальности. Потребность в картинах и портретах была в Египте очень высока, и естественно, живописцы не могли быть все равны в мастерстве и таланте. Есть среди созданных ими работы ремесленные и трафаретные, но многие написаны выдающимися, к сожалению, безымянными художниками.

Значительный ряд мужских и женских портретов I—II веков следует отнести к первому из охарактеризованных выше направлений. Таков мужской портрет (ил. 103; начало II века, Копенгаген, Нью-Карлсбергская галерея), исполненный несомненно при жизни модели. Портрет обрезан сверху и на груди для положения на мумию; он создан художником, прошедшим эллинистическую школу живописи. Энергичная, не дробная лепка передает волевое лицо чело-



века средних лет. Светлые блики на смуглом лице служат выявлению объемности формы и подчеркивают игру мышц лба, складок около губ. Небольшие бакенбарды сливаются с темными тонами на шее, внизу подбородка. Голубоватые блики на щеке смотрятся как отблеск светлого чистого фона. Напряженные мускулы шеи придают динамичность композиции, кажется, что человек сидел в три четверти влево и, резко повернув голову, устремил вопрошающий взгляд на зрителя. Этот портрет ближе всего стоит к лучшим образцам римской живописи, например стенным картинам из Геркуланума.

Художником того же направления написано погрудное изображение пожилого мужчины, вероятнее всего римлянина (ил. 104; конец I в., Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, инв. № 5771). В портрете до мельчайших подробностей продуманы все детали, однако они не дробят композицию и создают впечатление цельности и законченности.

Портрет на редкость удачно решен колористически. Чередующиеся оттенки светлого и темного коричневого цвета плавно переходят в синеvато-черный тон и создают впечатление объемности лица. Темные, коротко подстриженные волосы с синим оттенком в отдельных прядях уравновешены в цвете синим гиматием, перекинутым через левое плечо. Серо-голубые глаза, желтоватый, очень светлый фон и такой же хитон еще больше способствуют единству и гармонии цветовой трактовки портрета.

В I или начале II века создан в несколько иной, чем предыдущая, манере портрет немолодого мужчины из Хавары (Лондон, Британский музей). Волевое и вместе с тем немного грустное лицо с умными, усталыми глазами, глубокие складки около губ передают черты утомленности и озабоченности. Художник безошибочно фиксирует напряженные мышцы шеи. Он не приукрашивает образ и показывает покатый, низкий лоб и острый кончик массивного, крючковатого носа. Предполагая, что портрет будет вставлен в бинты мумии, мастер не выписывает плечи и только обрезает их



104. Портрет пожилого мужчины.  
Конец I в. Энкаустика



решительным, горизонтально положенным мазком. Лицо, шея и часть открытой груди написаны коричневым тоном. Многочисленные серо-зеленые, красноватые и светло-желтые блики оживляют портрет и делают его пластически выразительным. Зеленоватый, сгущающийся около правого плеча фон местами сливается с такого же цвета туникой, а зеленые переливы на темных волосах придают картине колористическую изысканность.

Один из лучших женских образов II века запечатлен на портрете, широко известном под условным наименованием «Госпожа Алина» (ил. 105; Берлин, Государственный музей). Он написан на холсте кистью, с применением очень жидких красок. Немолодая полная женщина с лицом презрительным и властным, с толстой шеей и двойным подбородком — представительница привилегированной части общества. Густые брови насуплены, слегка прищуренные глаза и плотно сжатые губы подчеркивают недобрый характер и придают облику женщины определенную суровость.

Темные, не очень густые, вьющиеся волосы украшены венком из крупных зеленых листьев. В ушах большие перламутровые серьги, отсвечивающие фиолетовым бликом от живописно трактованного фона, где в кажущемся беспорядке брошены синие, зеленые, желтые, фиолетовые и коричневые мазки. С фоном гармонирует такими же тонами написанное платье с двумя широкими темно-фиолетовыми полосами на плечах и золотая цепь с тремя рядами овальных и круглых подвесок на шее.

Иначе решен образ молодой женщины с высокой прической на портрете из Венского художественно-исторического музея (II в.). Ее темные вьющиеся волосы оттеняют нежное лицо, на котором положены очень легкие тени. Одежда и фон выдержаны в коричневых тонах, и это прекрасно согласуется с бледным лицом и цветом карих глаз. Их взгляд направлен не как обычно на фаумских портретах — прямо на зрителя, а в сторону, куда-то вдаль, что придает особую выразительность образу. Портретируемая как бы ушла в свои мысли и пребывает в каком-то отрешенном



105. Портрет  
«Госпожи Алины».  
II в. Холст, темпера

состоянии. Таксе созерцательно-мечтательное настроение характерно и для римских портретистов второй половины II века. Мастер этого портрета был хорошо знаком с лучшими образцами столичного искусства.

Совсем другой характер настроения, чем в предыдущем портрете, раскрывается в изображении молодой красивой женщины из Хавары (начало III в., Эдинбург, Королевский шотландский музей). Не мечтательная меланхолия во взоре, а живой, внимательный взгляд карих блестящих глаз привлекает внимание зрителя. Для передачи более активного состояния модели художник нашел и определенное колористическое решение. Доминирует контраст красного и зеленого всех оттенков: смуглое лицо с яркими румяными щеками и губами, хитон чисто красного тона с темно-зелеными





106. Портрет (нубийца?).  
Из Хавары. 160 г. Энкаустика  
107. Портрет молодых супру-  
гов. II в. Энкаустика, темпера

полосами, зеленоватый фон, местами переходящий в красное, зеленый отсвет на темных волосах, золотая цепь с ярким изумрудом аграфа на груди — все очень тонко продумано и сгармонировано в одно целое и способствует более полному раскрытию образа.

Интересен еще один яркий мужской портрет из Хавары, датируемый 160 годом (ил. 106; Берлин, Государственные музеи). Запечатлен облик коренного обитателя пустыни, вероятно нубийца. У него обветренное, загорелое лицо и сильная шея привыкшего к физической работе человека. Обрамляют лицо черные, отсвечивающие синевой волосы и небольшая курчавая рыжеватая борода. Светлые блики придают портрету особую рельефность. Спокойно и внимательно смотрят выразительные глаза, написанные в сине-коричневой темной гамме. Голова помещена на светло-синем





фоне таким образом, что максимально свободное пространство находится в левом нижнем углу. Этот прием придает непринужденность позе, нет ощущения сдавленности и не подвижности. Превосходный портрет нубийца исполнен мастером, владеющим в совершенстве техникой эллинистической живописи, о чем говорят тонкая моделировка лица, удачная композиция, точная, без утрировки передача этнического типа.

Приведенные выше примеры произведений II века показывают, что именно ценили заказчики в работах лучших египетских живописцев, умевших не только точно передать индивидуальные черты лица модели, но и уловить особенности характера и показать определенное душевное состояние.

Так, в портрете молодых супругов из Фаюма (ил. 107; II в., Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, инв. № 5786) запечатлено трогательное чувство единения. В раскрытых глазах читается восторженность. В колорите нет резких цветных контрастов, ярких бликов, он выдержан в мягких желто-коричнево-розовых тонах, которые вполне соответствуют господствующему в картине настроению.

Во II веке в Египте кроме портретов, хранящихся дома, и портретов, положенных в бинты мумии, писались большие пелены, своеобразные погребальные саваны. Обыкновенно в заранее расписанную пелену вставлялся исполненный на холсте портрет покойного.

На пелене II века (ил. 108; Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, инв. № 5749) в центре изображен молодой мужчина, одетый в длинную тунику и плащ, многочисленные складки которых ложатся по фигуре. В руках он держит свиток. Расположенный справа египетский бог Анубис одну руку возложил на плечо умершего, а другой прикасается к его ладони, чтобы препроводить в загробное царство, на суд Осириса. Слева представлена мумия покойного, уж как бы преобразовавшегося в Осириса, на что указывает корона и присущие этому

богу атрибуты — жезл и бич. Портрет, очевидно, создан ранее и пришит в предназначенное место на пелене. Прижизненный портрет молодого человека принадлежит руке одного живописца, другой расписал все остальное. Оба мастера работали в традициях эллинистической живописи.

Портрет исполнен в тонких градациях тонов, без резких бликов и теней. Такая манера письма очень точно передает меланхолический облик юноши, его несколько болезненный вид. Свободно, легко и непринужденно расположить складки белой туники и плаща мог только художник, привыкший изображать именно такого рода античную одежду. Фигуру мумии он явно постарался показать в духе древнеегипетских росписей, без светотени, в двух измерениях. Но в характерно египетском образе Анубиса другой мастер несколько отступил от плоскостности формы, проложив густорозовую тень на платке и на узорной ткани нижней части одежды, чем придал некоторую объемность изображению шакалового божества.

Светлая фигура покойного отчетливо читается на тонко разработанном в цвете фоне пелены. Ее верхняя треть написана в охристом, песочного оттенка тоне, с изображением архитектурных элементов. На этом фоне выделяются портреты юноши, коричневая голова Анубиса с ярко-розовым платком и голова мумии с темным платком и светло-розовым лицом. Нижняя половина пелены дана чисто-голубым цветом, сгармонированным с цветом узоров на одежде Анубиса и покрывала мумии. Несмотря на различия в трактовке фигур, смешение стилистических приемов, где жесткость, неподвижность традиционно египетских образов контрастирует с мягкой пластичностью фигуры человека, пелена смотрится как единое целое благодаря удачному цветовому решению.

При раскопках жилых домов в Фаюмском оазисе были обнаружены, как сказано выше, станковые портреты, написанные темперой на тонких деревянных дощечках, иногда обрамленные рамками в виде тонких планок с перекрещивающимися концами.





108. Пелена с изображением усопшего, Осириса и Анубиса. Середина II в. Холст, клеевая краска

109. Портрет Геннадия. Медальон. 2-я половина III в. Стекло, гравировка золотом



Станковый портрет двух братьев из Арсинои (II в., Каир, Египетский музей) был оправлен в круглую раму. Тондо типично для римских портретов в скульптуре и живописи. Художник изобразил братьев разного возраста и характера, но они похожи между собой чертами лица, курчавыми волосами. Старший более волевой, с несколько суровым блеском глаз и массивным, почти квадратным подбородком. В отличие от него младший еще совсем юн, он мягче, нерешительнее. Живописные приемы в трактовке лиц братьев близки портрету юноши на пелене, письмо тоже очень тонкое, без резких бликов. Любопытно, что превосходный портретист крайне небрежно написал фигуры и одежду крупными, плоскими складками, видимо, придавая главное значение лицам.

О высоко профессиональной школе портретистов в римском Египте не только в технике энкастики и темперы, но и в искусстве миниатюры может свидетельствовать стеклянный, диаметром 3,9 см медальон из Александрии (ил. 109; вторая половина III в., Нью-Йорк, Метрополитен-музей). На тонком золотом диске на фоне синего стекла гравировкой изображен юноша с мечтательным лицом. Надпись на портрете гласит, что это «Геннадий совершенный музыкант». Штрих гравера с поразительной точностью кладет





110. Портрет Аммониса.  
III в. Холст, энкаустика

111. Портрет пожилой женщины.  
Начало III в.



тончайшие светотени на лбу, передает живость взгляда и мягкие, пышные кудри волос. Композиция подчинена круглой форме медальона. Волнистой линией срезан бюст, внизу оставлено свободное место для написания слова, два других слова помещены по сторонам головы. В целом надпись как рамка заполняет свободное пространство и создает переход к круглому оформлению композиции.

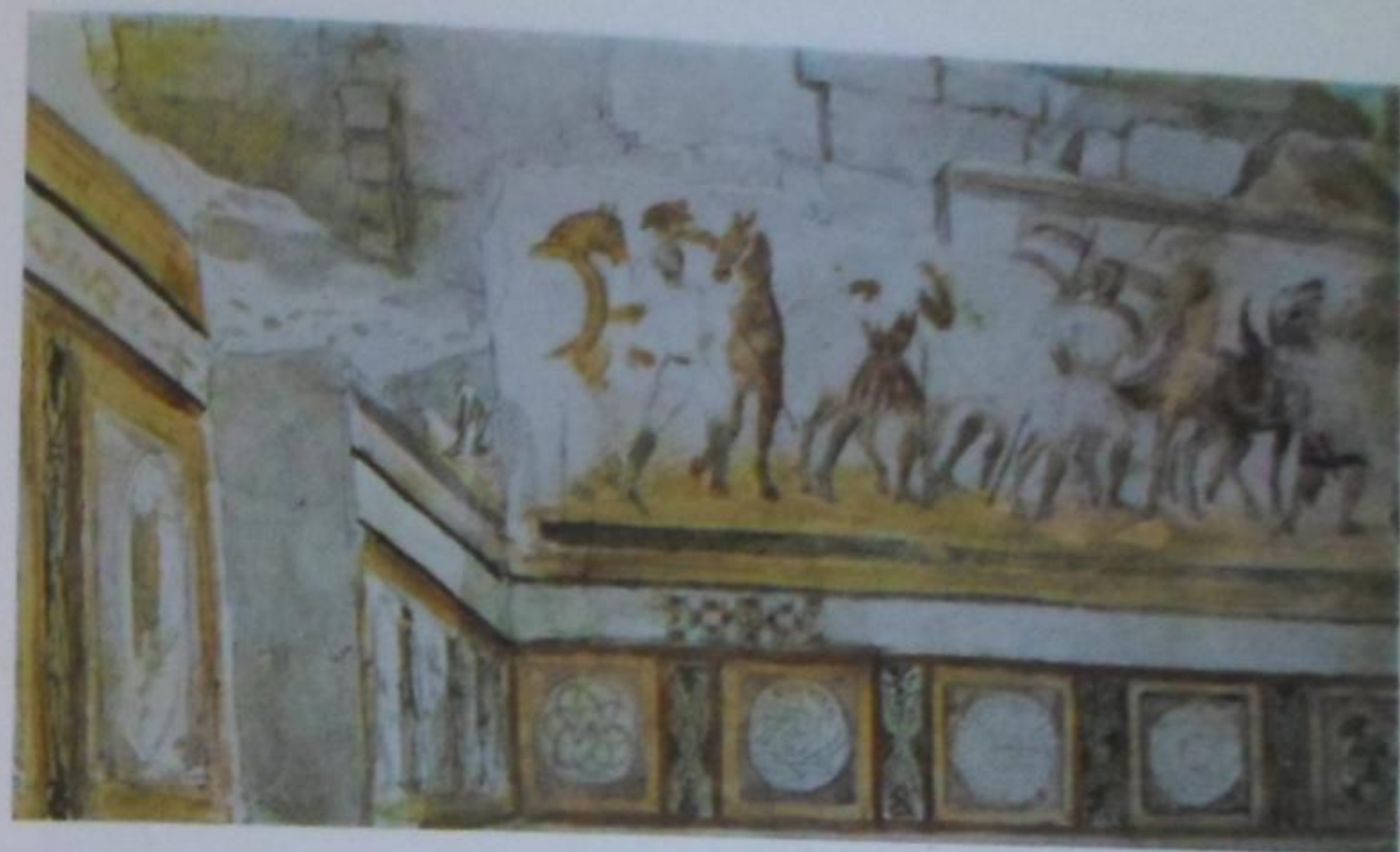
Художественное направление, в котором задача пластического воплощения натуры решалась чисто живописными средствами, постепенно сменяется иным, когда уже в меньшей мере сохраняется светотеневая моделировка. Но не она определяет характер трактовки модели. В ряде памятников нарастает определенная трафаретность в композиции, в подчеркнуто темном контуре рисунка глаз и губ, в жесткой линии выреза хитона. Всегда одинаково фиксированы яркие отблески на зрачке, светлые блики на носу и темные точки





112. Амур. Фрагмент папируса из Оксиринха. II в. Рисунок тушью

113. Луксор. Роспись храма культа империи (ранее — в храме Амона). III в. Акварельная копия Дж.-Г. Уилкинсона (1859 г.)



на месте ноздрей. Прическа теряет мягкость и легкость, становится декоративной. Однако и в конце II — начале III века требования заказчика к художнику остаются прежними: он должен соблюдать сходство и передавать характер модели.

Например произведения, такие, как портрет мальчика (II в., Афины, Национальный музей) и женские портреты Венского художественно-исторического музея (II в.) и Берлинских государственных музеев (III в.), хотя и не богаты светотеневыми нюансами, а резкая темная линия оконтуривает овалы лиц, линии носа и глаза, но индивидуальные черты, настроение каждого персонажа выявлены в них достаточно убедительно. Наивный подросток с ясным прямым взглядом, матрона с мягким, спокойным характером и молодая энергичная, экспрессивная женщина — это конкретные лица.

Не менее ясно (II в., Париж, Лувр) чувствуется своеобразие живописного языка в портрете молодой египтянки. Кудрявые короткие черные волосы контрастируют с ярко-

розовым лицом; складки на лбу, округлость щек обозначены резкими темными мазками. Густые брови, сходящиеся на переносице, обрисованы жирной черной линией. Широко открытые, прямо смотрящие глаза придают облику юного существа какую-то диковатость. Композиция портрета проста. Голова поставлена прямо в фас, лишь складки плаща крутым изгибом на груди определяют легкий поворот плеч, но не делают фигуру более гибкой.

В превосходном мужском портрете конца II века, хранящемся в Московском государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (№ 5778), талантливый художник уловил индивидуальные черты. Он проложил мягкую светотень на лице и вместе с тем резко обрисовал глаза, чисто декоративно написал прическу, грубо срезал шею. Такое на первый взгляд противоречие в средствах выражения смягчается интересным колористическим решением. Светло-зеленый фон, бледные желтовато-зеленые складки на белой тунике, зеленые отблески в глазах подчеркивают теплый розовато-желтый тон лица.



В течение III века все более господствует схема в трактовке портретируемого, теряется пластика лица, живость выражения. Так, застывшие черты некоего Аммониуса (ил. 110; III в., Париж, Лувр) уже не выглядят живым лицом, это маска с неподвижным взором. Однако индивидуальные особенности точно подмечены талантливым мастером: подчеркнуты некрасивый длинный нос, оттопыренные уши, массивный подбородок. Хорошо нарисованы руки с тонкими пальцами, поддерживающими драгоценную чашу, и букет цветов. Привлекает сдержанность колорита. На белом фоне выделяется смуглое лицо и темные волосы, коричневый клавт на плече, и только золотая чаша и розовые цветы оживляют портрет. Очевидно, желая заполнить фон, живописец около плеч Аммониуса расположил золотистого цвета древнеегипетский знак жизни и фигурку божества.

Портрет пожилой женщины (ил. 111; Сент-Луис, США, Городской музей) характерен для работ III века. Обведенное жирным контуром лицо лишено живого выражения, так же резко обозначены шея и глаза. Тонкими линиями отмечены морщины на щеках и шее. Довольно резкие тени проложены у носа, на скулах и подбородке, но они мало способствуют передаче объемности форм. Короткая шея кажется положенной на тунику. Трудно сказать, схвачено ли здесь сходство, настолько схематизм в трактовке образа подавляет индивидуальные признаки модели. Неестественно большие глаза придают мистический ирреальный характер образу. Чрезвычайно похожий на этот портрет, быть может из одной мастерской, хранится в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (№ 5783).

Самым концом IV века (возможно, даже началом V века) датируется портрет молодой девушки с сосудом в правой и венком в левой руке (Бруклин, Музей). Портрет хотя и условен, но передает некоторую живость улыбки, показывает чистый облик совсем юной девушки, беззаботно глядящей на зрителя большими глазами. Хорошо написаны руки, умело положены легкие тени на нос и левую щеку. Портрет создан бесспорно талантливым живописцем, су-



114. Голова богини Тяхэ.  
III—IV вв. Коптская ткань

мевшим даже в пределах установившейся схемы схватить нечто индивидуальное в образе. Но вместе с тем акцентированы не только глаза, с одинаковым вниманием обрисованы ожерелье, браслеты и небольшой канфар: тем самым второстепенные детали приобретают равнозначное лицу положение в портрете.

Римско-египетских портретов сохранилось приблизительно около семисот пятидесяти. Их большое собрание есть в Московском государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, в Лувре, музеях Лондона, Ве-



ны, Каира, Берлина. Отдельные экземпляры разбросаны во многих коллекциях. Портреты составляют целую галерею образов и манер исполнения, дающих возможность проследить эволюцию стиля позднеантичной живописи в Египте.

В стиле эллинистическо-римской живописи иллюстрированы литературные произведения на папирусах и декоративные росписи стен. На фрагменте папируса II века, происходящем из Оксирина (Флоренция, Археологический музей), изображены Амур с венком на голове (ил. 112) и Психея. Тонкой, легкой и уверенной линией, в духе лучших греческих рисунков на вазах, изображены популярные в искусстве того времени персонажи. Этот папирус, как и изящный рисунок пером с Дионисом и пантерой на папирусе V века (Берлин, Государственный музей), свидетельствует о сильных традициях античного графического искусства.

В Фаюмском оазисе в домах римского времени были раскрыты стенные росписи, выполненные по штукатурке. Сохранились два слоя: на более древнем живопись исполнена в манере I помпейского стиля, имитирующей облицовку стены дорогими сортами камня или мрамора. На верхнем слое, датируемом II веком, роспись приближается к IV помпейскому стилю. Вся плоскость стены расчленена на панно зеленовато-синего цвета, в центре каждого помещены летящие женские фигуры, наподобие тех, которые сохранились в росписях «Дома Веттиев» в Помпеях.

В Каранисе (Фаюм) стены одного из святилищ были расписаны фризобразно. Живопись погибла, сохранились только акварельные копии. На одной представлена стоящая богиня Деметра с жезлом, Персефона с факелом и сидящий между ними Триптолем. Это характерная греческая триада богов — покровителей земледелия.

Некоторые гробницы римского времени, расположенные в некрополе на запад от Гермополиса Магна (современный Туна-эль-Джебель), были декорированы росписями, среди которых выделяются изображения покойных с вознесенными руками. Они показаны в соответствии со схемой, принятой в древнеегипетской иконографии, но натуралистическая



115. Нил, IV в. Коптская ткань





116. Менада и сатир.  
Пелена из Александрии.  
III—IV вв.

передача длинных, падающих на плечи волос, а также свободный разворот верхней части тела со строго выдержанным профилем могут быть объяснены лишь воздействием римского искусства. Так же, по античному образцу трактована фигура крылатого Амура с чашей в руках.

В гробнице № 16 была найдена чисто античного стиля роспись, иллюстрирующая ключевые моменты известного предания о трагической судьбе Эдипа (Каир, Египетский музей). В левой части росписи Эдип разгадывает заданную ему сфинксом загадку, в центральной — младенца Эдипа уносят в горы, где его потом нашли пастухи и отдали на воспитание коринфскому царю Полибу, в правой части — Эдип убивает своего отца Лайя.

Особенно значительна монументальная композиция конца III века в Капелле легионеров в Луксоре. Напомним, что одно из помещений грандиозного храма Амона было переделано в святилище, стены же с древнеегипетскими рельефами римляне покрыли фресками. К сожалению, в 80-е годы XIX века при исследовании древнего Луксорского храма и его рельефов римские росписи были сбиты.

О некоторых частях композиции, сохранившейся до XIX века, можно судить по акварелям 1859 года, сделанным английским художником Дж.-Г. Уилкинсоном (ил. 113; Оксфорд, Музей Ашмола). Копии Уилкинсона дают представление о декоре стены в целом и об отдельных частях росписи. По-видимому, достаточно точно передано положение фигур, детали одежды и вооружения, но трудно с уверенностью говорить о живописном стиле, так как акварели исполнены в духе искусства XIX века.

Стены капеллы делились росписью на декоративно оформленную цокольную часть и расположенный на ней фигурный фриз. Такое распределение частей стенной декорировки типично римское, сложившееся еще в I веке до н. э. под влиянием эллинистического искусства.

Цоколь был ярко расписан в подражание мозаичной облицовке, но как бы не мелкими тессерами, а крупными плитками разноцветных камней. Узор состоял из квадратов с вписанными в них кругами с орнаментами, где черный, пурпурный, синий, желтый цвета имитировали базальт, порфир, ляпис-лазурь, мрамор и позолоту.

На восточной стене согласно акварелям сохранилась группа легионеров с круглыми щитами и копьями. Солдаты ведут своих лошадей. На северной стене по направлению к центральной нише помещена группа в парадных одеждах. Вероятно, это высшие военные чины. В нише написаны четыре мужские фигуры в иных, чем легионеры и сановники, одеждах и с синими нимбами вокруг голов. Фигуры задрапированы в римские тоги с обнаженным правым плечом (так, как в римском искусстве изображался Юпитер). Представлены Диоклетиан с державой и жезлом в руках и его





117. Изображение Египетского храма. I в. до н. э. Фрагмент мозаики из Пренесте

соправители Максимин Геркуллий, Констанций и Галерий. Над их головами нимбы, которые стали появляться в римской живописи и мозаике со II века для выделения фигур богов.

Подобный условный знак у Диоклетиана и его соправителей должен был свидетельствовать о божественности их происхождения и об их власти. В целом фриз представлял сцену поклонения обожествленному императору, который, сидя на возвышении, окруженный свитой и военачальниками, делает смотр легиону. Перед ним проходят кавалеристы, ведя коней в богатых пополах.



118. Пейзаж в долине Нила. I в. до н. э. Фрагмент мозаики из святилища Фортуны Примигении в Палестрине

Судя по акварелям Уилкинсона, это была светотеневая живопись, исполненная в традициях греко-римского искусства. Создание монументальной композиции в южной части Египта, в месте, столь отдаленном от Александрии, лишний раз подтверждает не только самое широкое распространение этого вида живописи, но и главным образом наличие всюду профессиональных художников, работающих в технике фрески.

Вместе с египетской живописью должны быть рассмотрены и замечательные шерстяные гобеленовые ткани для медальонов, нашиваемых на одежду, и для занавесей. Ма-



стерство ткачества достигло высокого художественного уровня. Из Египта вывозили льняные полотна и тончайшую прозрачную ткань, так называемый «царский виссон», прославивший александрийских ткачей далеко за пределами их родины. На медальонах и занавесях постоянно воспроизводились образы античных мифологических героев, анималистические и бытовые мотивы.

Прекрасна ткань III—IV веков (ил. 114; Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина) с изображением богини случая и судьбы Тюхэ (римской Фортуны), почитавшейся как покровительница Александрии, Антиохии и других эллинистических городов. В центре квадратного медальона выткана изящно склоненная, редкого обаяния голова богини с венчающими ее атрибутами: оборонительной городской стеной с башнями. Ткань отличается гармоничностью цветового решения. Формы трактованы сочно и переданы моделировкой, с проработанными тонкими штрихами деталями. Живописно и с артистической свободой положены темные линии контура лица и шеи. Несомненно, образцом для этой ткани служил живописный оригинал, равно как и для двух парных медальонов III—IV веков, находящихся в том же музее и в Ленинградском Эрмитаже.

На эрмитажном круглом медальоне, обрамленном цветочным венком, представлена греческая богиня Гея, о чем гласит надпись. В манере трактовки черт лица сохранились традиции эллинистического искусства. На груди богини, олицетворяющей землю, завязан так называемый «узел Исида», а над головой помещен солнечный диск с уреем, указывающие, что ткань была сделана египетским художником. Погрудное изображение божества реки Нил с венком из длинных листьев водяных растений воплощено в облике могучего мужчины с атлетически развитыми плечами (ил. 115; Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина). Светлые блики на лице, груди, руке придают фигуре особую рельефность. Энергичный поворот головы, экспрессивный взгляд широко рас-



119. Олицетворение Александрии. Мастер Софилос. Мозаика. 1-я половина II в.

120. Алфей и Аретуза. Мозаика. III в.

крытых глаз делают образ полным энергии и динамики. Четко обведенные темной линией глаза, жесткий рисунок овала лица, что также характерно для портретной живописи III века.

На ткани IV века показана обнаженная нереида с большим сосудом и пальмовой веткой в руках. Она как бы возлежит на длинной узкой ленте, конец которой перекинут через левую руку. Изящная голова четко рисуется на фоне желтого нимба. Выразительное лицо с немного печальными глазами выполнено в традиции эллинистической живописи.

Выдающийся интерес представляет собой большая (длина 1,38 м) пелена-занавес из Александрии (ил. 116; Кливленд, Художественный музей). На темном фоне, в обрамлении причудливой архитектуры выступают ярко-розовые







фигуры: обнаженная женская и препоясанная мужская. Пропорции их несколько утрированы, вытянуты. Некоторая нескладность построения фигур сочетается с правильной постановкой в ракурсе. Обращенные друг к другу головы с мелкими чертами лица окружены нимбами, которые объясняют, что это спутники Диониса — менада и сатир.

Дионисийские персонажи еще долго держатся в искусстве Египта, но совершенно в другой интерпретации. Композиция занавеса является поздним перепевом, скорее всего, эллинистического живописного произведения. Ткань исполнена превосходным колористом. Гармония ярких фигур и черного фона, теплый блеск золотых архитектурных деталей подчинены декоративной задаче. Такая ткань могла находиться в доме ревнителя античной культуры, которому были дороги образы греческой мифологии. Занавес создан в период острой борьбы новой идеологии со старым языческим миром и мог быть своеобразным вызовом христианскому аскетизму, противопоставляя ему древний идеал прекрасного обнаженного и здорового тела.

С искусством живописи была тесно связана мозаика, прекрасные образцы которой создавались в Египте и при Птолемах и при римлянах. Однако, в отличие от Антиохии, Апамен и других культурно-художественных центров Сирии, образцов александрийской мозаики сохранилось крайне мало.

Еще в XVI веке в Италии, в Палестрине (древнем Пренесте), в римском святилище Фортуны обнаружена была огромная мозаика с характерным «Нильским пейзажем». Мозаика до недавнего времени считалась картой Египта, созданной в память путешествия императора Адриана в эту провинцию. Во время второй мировой войны (в 1944 году) строения, воздвигнутые над святилищем, подвергались бомбежке. После разборки в 1952 году развалили определились архитектурные части святилища Фортуны и уточнилась датировка мозаики (время Суллы — I век до н. э.). Новая датировка хорошо согласуется с указанием Плиния Старшего, который в своей «Естественной истории»

(XXXVI, 188) упоминает о мозаиках, установленных в Пренесте при Сулле, куда они, скорее всего, могли быть привезены из Александрии.

Судить о первоначальном виде мозаики по ее современному состоянию несколько затруднительно, так как еще в XVII веке она была отреставрирована, но общее композиционное решение сохранилось. Разнообразные праздничные и повседневные сцены из жизни египтян в дельте Нила расположены одна над другой; здесь и архитектурные памятники-храмы (ил. 117), дома и хижины, около которых разворачиваются сцены культовых церемоний, сельских работ, рыбной ловли и охоты, прогулок на лодках. Одна из сцен представляет веселый пир под тентом, возможно, происходящий в пригороде Александрии — Канопе (ил. 118), славившемся в древности увеселительными заведениями. Великолепен бледный голубовато-зеленый и желто-коричневый колорит мозаики. На ней реалистически воспроизведены различные животные и птицы, обитающие в устье Нила.

В Музее греко-римского искусства в Александрии хранится часть большой мозаики II—III веков из древнего Фумуиса также с изображением сцены в дельте Нила. Вероятно, представлена семья на берегу реки за столом, на котором расставлены фрукты и напитки. Пирующих развлекает танцовщица. Вдали карлики-пигмеи занимаются ловлей рыбы, и тут же обязательные для «нильского пейзажа» крокодилы и бегемоты.

Уникальна мозаика с подписью мозаичиста Софилоса (первая половина II в.). В образе величественной, с пылающим взглядом женщины символически представлена столица Египта Александрия (ил. 119; Александрия, Музей греко-римского искусства). Военный плащ на плечах и шлем в виде корабля должны были подчеркнуть силу александрийского флота. В руках богиня держит устройство для абордажа, так называемый «афластон», что, вероятно, указывало на храбрость александрийских моряков. Мозаика, набранная мелкими тессерами, с применением свинцовых



прокладок, исполнена яркими цветами с богатыми светотеневыми эффектами. Доминируют белые, серые и зеленые тона. Тени выполнены коричневой смальтой с оранжевыми рефлексами. Весьма выразительны глаза с яркими черными зрачками. Мозаика обрамлена двойной плетенкой.

Мозаик с мифологическими персонажами известно немало. На фрагментах мозаик III века изображены амуры, охотящиеся на лань, а также Алфей и Аретуза (ил. 120; Александрия, Музей греко-римского искусства). Фигура речного бога Алфея, представленного в виде обнаженного юноши, построена достаточно выразительно. От преследуемой им нимфы Аретузы сохранилась лишь голова с патетическим выражением лица. Мозаики Египта входят в общий круг этого искусства в восточных провинциях и развиваются по технике и стилю, как и мозаики Сирии.

## СКУЛЬПТУРА

Без скульптуры не мыслился ни один город, ни одно архитектурное сооружение в Египте как во времена фараонов и Птолемеев, так и в период римского владычества. Совершенство формы древнеегипетской и эллинистической пластики, прекрасные портреты и многофигурные композиции не могли не повлиять на развитие ваяния в римском Египте.

Скульптуры I—IV веков разнообразны: это изображения мифологических персонажей, портреты императоров и частных лиц, портретные маски для мумий, рельефы и статуи в катакомбах, надгробные стелы, саркофаги и декоративные рельефы из коптских храмов. Материалом служили мрамор, базальт, гранит, порфир, известняк, техника обработки которых всегда находилась на очень высоком уровне. Памятники I—IV веков можно разделить на несколько групп: работы, созданные в стиле эллинистическо-римского искусства, работы местных мастеров в древнеегипетском каноне и произведения, где причудливо смешаны приемы восточного и античного искусства.

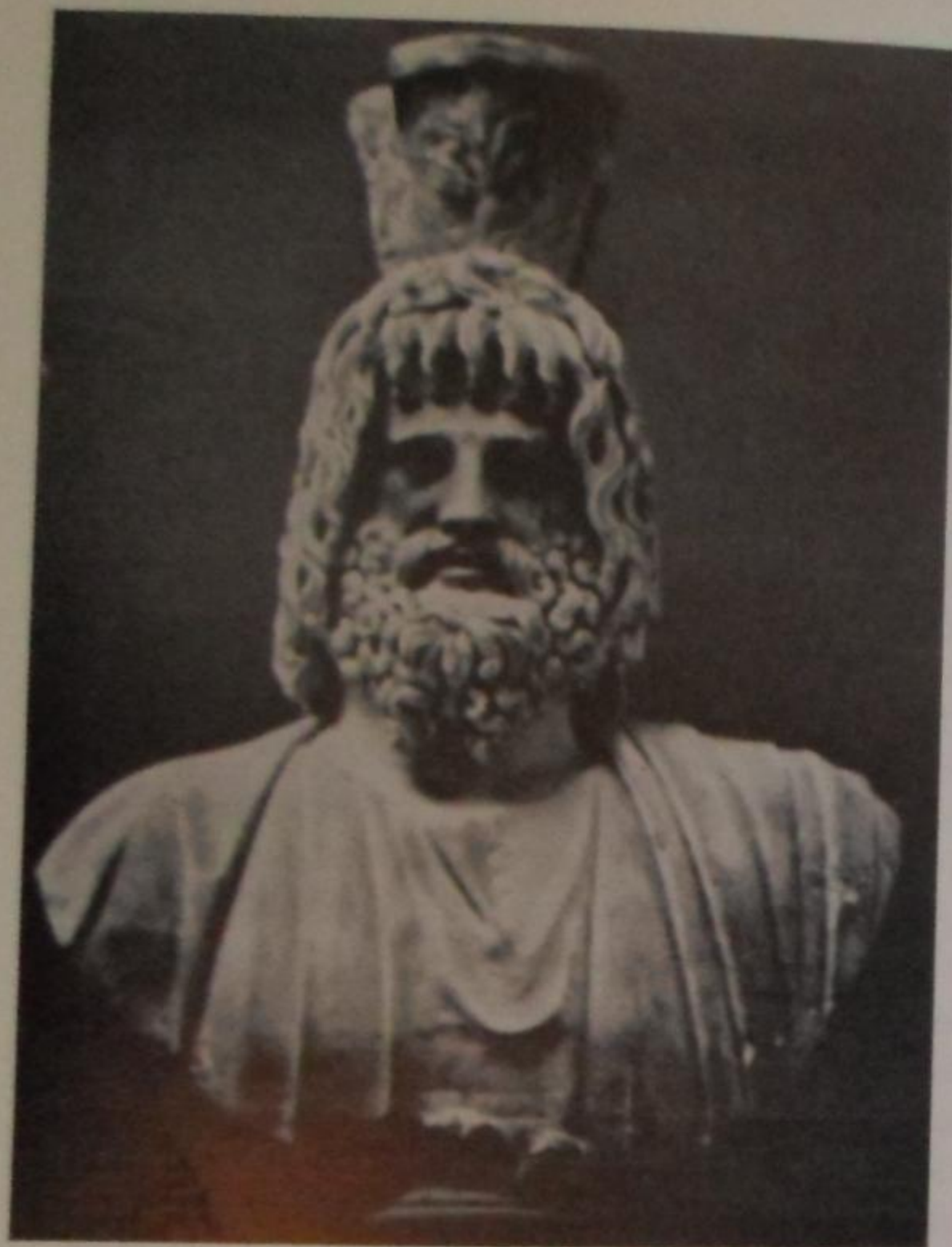
Пластика первых двух столетий особенно интересна. С одной стороны, в это время активно действуют скульптурные мастерские Александрии, где создаются культовые и декоративные изображения, не отступающие от привычных норм эллинистического ваяния. С другой стороны, романизация провинции потребовала от местных мастеров создания произведений, отвечающих политическим задачам римлян, то есть создания портретов императоров. Так, сосуществует большая группа памятников, изображающих Сераписа, Исиду, Хора, портреты и декоративная пластика, исполненные в чисто античном понимании формы, и изображения некоторых императоров, трактованных в образах древних фараонов.

Созданные в III—IV веках произведения не менее примечательны: испытывая влияние окрепшего христианского культа, они постепенно отходят от реалистических приемов классического античного искусства, становятся более условными по форме, хотя в их тематике долго продолжают жить привычные образы античной мифологии, конечно, воспринимаемые в другом, чем в древнем мире, смысле. Стиль портретных изображений конца III — начала IV века изменяется по сравнению с работами I—II веков.

Скульптура римского Египта лучше всего известна по произведениям александрийских мастеров, но ряд памятников высокого профессионального уровня обнаружен и на периферии, хотя некоторые из них были привезены из Рима. Так, например, в Фаюмском амфитеатре была найдена прекрасная голова императора Августа от несохранившейся монументальной статуи (Копенгаген, Нью-Карлсбергская глиптотека).

Александрийская скульптурная школа, одна из сильнейших в эллинистическом мире, продолжала активно работать и в I—II веках и оказала несомненное влияние на искусство Рима. Например, на такой шедевр монументальной коммеморативной архитектуры времени Октавиана Августа, как знаменитый Алтарь Мира, установленный в 13 году до н. э. на Марсовом поле в Риме в ознаменование окон-





чания войны в государстве. Его рельефные изображения с мифологическими персонажами и декоративными гирляндами из цветов и фруктов с букраниями восходят к александрийским образцам.

Важнейшее место в пластике первых веков нашей эры в Египте занимали статуи и многочисленные статуэтки с изображениями египетских и античных божеств. Особенно часто запечатлен популярный среди греков, римлян и египтян образ Сераписа (ил. 121; Александрия, Музей греко-римского искусства), статуи которого были обнаружены во многих кварталах Александрии, в Оксиринхе и других ме-

121. Бюст Сераписа.

II в. Мрамор

122. Статуэтка Исиды.

II в. Мрамор



стах римского Египта. Известны и целые статуи и многочисленные бюсты из мрамора. По Апулею (Метаморфозы, XI, 762), Исида—мать природы и владычица всех стихий. Монументальные мраморные статуи и многочисленные статуэтки из бронзы, исполненные скульпторами разной квалификации, изображали эту богиню в виде молодой, прекрасной женщины в хитоне с традиционным «узлом Исиды» на груди и плаще, перекинутом через левое плечо. Из храма Исиды в Александрии, построенного Исидором, происходит мраморная статуя этой богини с солнечным диском на голове (Александрия, Музей греко-римского искусства).





123. Статуэтка бога Хора в образе римского легионера. II в. Бронза

Левая нога богини покоится на небольшом крокодиле. Запястье ее правой руки охватывает змея, в левой руке богиня держит ситулу (ритуальный сосуд для переноса нильской воды). Фигура Исида вытянутых пропорций, плоская и неподвижная, многочисленные складки хитона и накинутого поверх него плаща сухо моделированы. Только атрибуты отличают Исиду от традиционных в эллинистическо-римском искусстве задрапированных фигур, изображающих как богинь, так и простых смертных.

В превосходной мраморной статуэтке II века (высота 0,85 м; Берлин, Государственные музеи) Исида изображена в традиционной позе и одежде, с обычными атрибутами. Богатство складок ткани на груди, на бедрах создает живописную игру светотени. Свободное движение рук, легкий

поворот головы оживляют фигуру. Красивое лицо строго и неподвижно, в чем можно правомерно усмотреть своеобразное подражание древнеегипетской трактовке образа богини (ил. 122).

Оригинальная интерпретация Исиды в виде божества Нила (Александрия, Музей греко-римского искусства) повторяет знаменитую эллинистическую скульптуру II века до н. э. (Рим, Ватикан), где Нил представлен в образе могучего старца с двенадцатью младенцами, символизирующими меру подъема воды во время разлива реки. Исида возлежит в такой же позе, облокотясь на сфинкса, и около нее и на ее плечах крохотные фигурки восьми младенцев, имеющие тот же смысл, что на ватиканской статуе. Множество складок не скрывает грузность, расплывчатость форм тела. Мастер, быть может, по желанию заказчика, поклонника Исиды, создал новый образ богини, из слез которой, по преданию, рождается могучий Нил.

Из храма Исиды в Александрии происходят мраморные статуи Хорпократ и Германубиса (обе — Александрия, Музей греко-римского искусства). Хоопократ — греческое наименование древнеегипетского бога Хора, который изображался с пальцем у рта. Греки и римляне этот жест понимали как знак молчания. Германубис — синкретическое божество, соединяющее образы древнеегипетского бога попустостороннего мира Анубиса и греческого Гермеса.

Хорпократ представлен в виде стоящего обнаженного, несколько изнеженного юноши. Правильный овал лица со спокойными чертами обрамлен короной кудрявых волос. Скульптор, создавший Хорпократ, не задумываясь повторил в композиции и общем художественном строе один из двух знаменитых оригиналов Праксителя: перед его глазами был либо «Отдыхающий сатир», либо «Аполлон Саурактон».

Сыновья и последователи Праксителя Кефисодот и Фимарх работали в Александрии в конце IV века до н. э.; их произведения, как и работы их отца, несомненно повторялись в александрийских мастерских. В Риме многократно



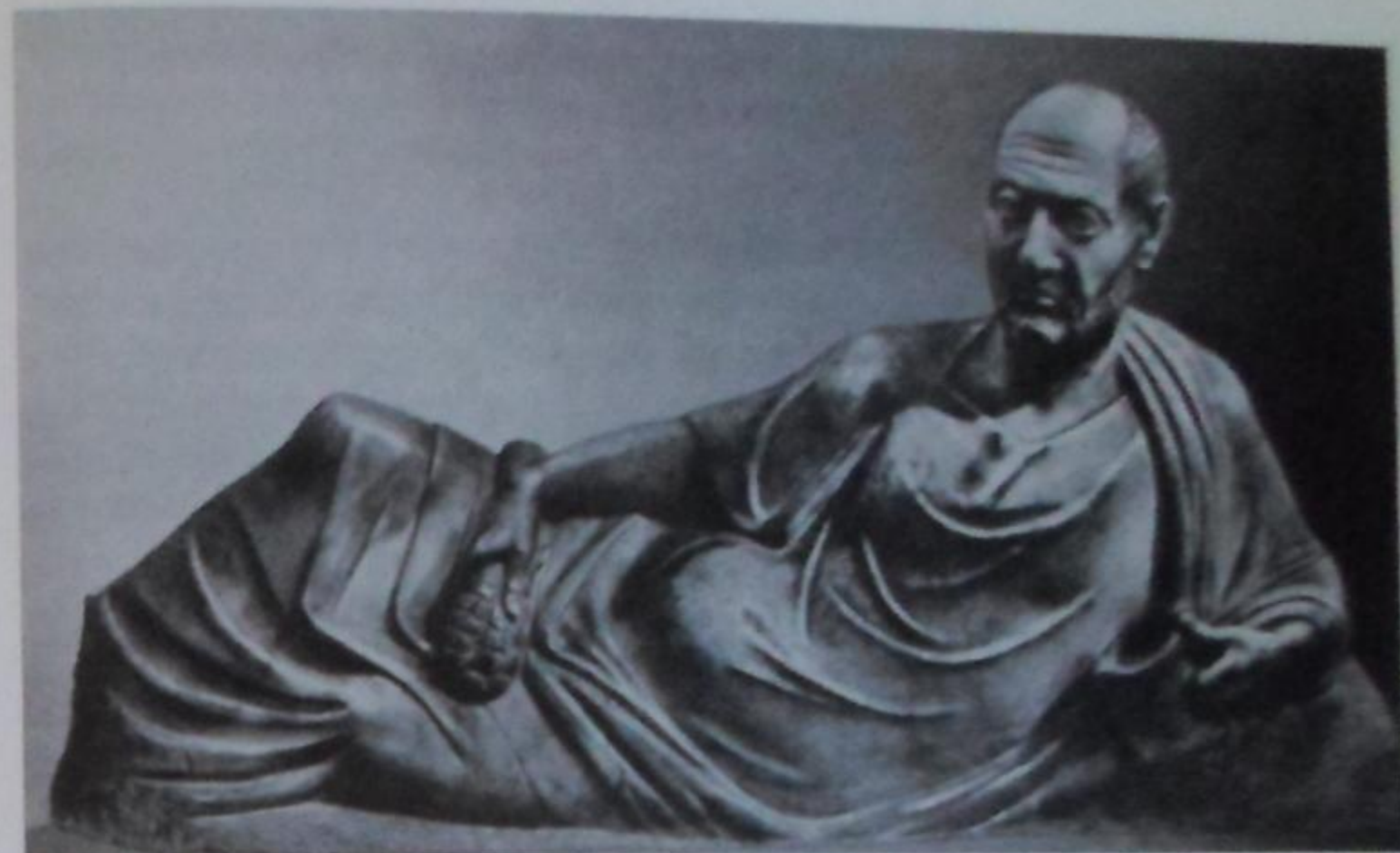


124. Портрет Каракаллы,  
III в. Гранит

125. Надгробие с изображением  
пожилого мужчины из некрополя  
в Абукире. II в. Мрамор

копировали статуи Праксителя, и неудивительно, что и в Александрии все еще не были забыты произведения великого мастера.

Статуя Германубиса, культ которого был популярен в Александрии, представляет сильного, атлетического вида молодого человека в величавой позе, с модием на голове и пальмовой ветвью в руке. Справа от него расположена маленькая, довольно неумело исполненная собака. Могучий полуобнаженный торс, крепкие руки и ноги моделированы крупными плоскостями; спокойное, с правильными чертами лицо, обрамленное длинными, падающими на плечи волосами, также напоминает классические оригиналы V—IV веков до н. э. Образ древнеегипетского божества — соколоподобного Хора, сохранившего свое место в культе и искусстве римского времени, трактовался в традициях античной пластики. На бронзовых статуэтках из Лувра и Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (№ 2985) он изображен в виде классически стройного римского воина (ил. 123). Убедительно найден-



ное движение устрашающего жеста хорошо раскрывает облик воинственного божества — покровителя воинов.

Известные нам немногие портреты I—II веков либо привезены из Рима, либо выполнены на месте. В портрете, выполненном в белом мраморе, Юлий Цезарь (Александрия, Музей греко-римского искусства) представлен немолодым, несколько усталым человеком. Худое, спокойное лицо трактовано в духе поздне-республиканских портретов. Резко обозначенные складки на лбу и между бровей, твердая линия рта напоминают о суровой походной жизни. Скульптору удалось донести до зрителя характер умного военачальника, который своей деятельностью в Египте оставил заметный след в истории страны. Судя по чрезвычайно тонкой пластичности, по точному конструктивному построению головы, возможно, это работа александрийского мастера.

Гранитный портрет, найденный в Карнаке близ Фив (ил. 130; Каир, Египетский музей), несомненно местной работы, изображает, как предполагают, Октавиана Августа после сражения у мыса Акциум и исполнен в духе поздне-



египетской портретной пластики саисского периода (664—525 г. до н. э.). Традиции искусства саисской эпохи могли долго удерживаться на юге страны, далеко от воздействия ваяния эллинистической Александрии.

Решение этого портрета совершенно отлично от римских изображений императора. Здесь представлен жестокий победитель, которого египетский скульптор показал в облике грозного нового владыки своей страны, изобразив на голове не корону египетских фараонов, а лишь небольшой, еле заметный урей (символ верховной власти). Тем самым художник представил Октавиана не наследником великих египетских царей, а скорее, продолжателем чуждой египтянам династии Птолемеев.

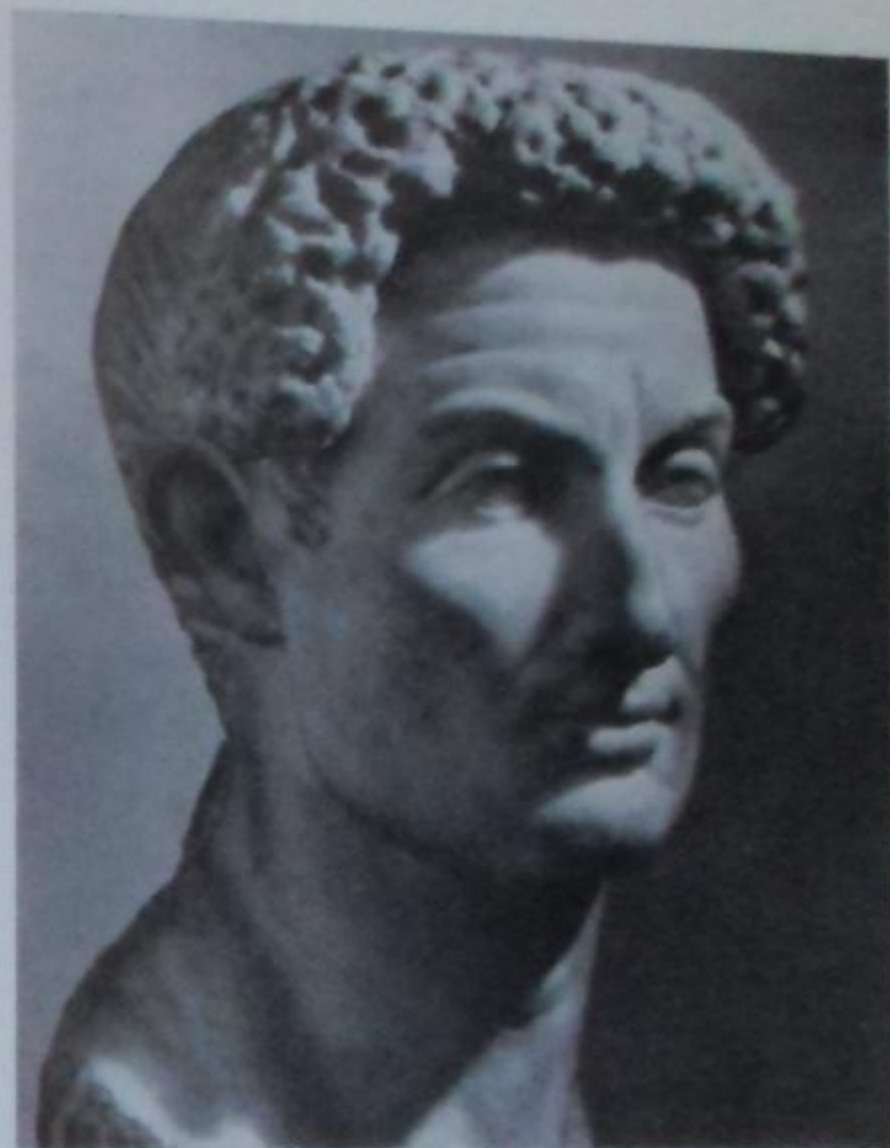
Редкий бронзовый портрет императора Адриана из Дендеры (Верхний Египет) хранится в александрийском Музее греко-римского искусства. Адриан изображен иначе, чем в официальных римских портретах, не столь спокойным и сдержанным. В портрете из Дендеры, скорее всего александрийской работы, император полон живого внимания к окружающему миру. Таким он, вероятно, и был, путешественник, основатель новых городов, строитель. Выразительность образу придают инкрустированные стеклянной пастой и белой слоновой костью глаза.

В духе лучших традиций римской школы ваяния выполнена из белого мрамора колоссальная статуя императора Марка Аврелия в военных доспехах, с непокрытой головой (Александрия, Музей греко-римского искусства). Подчеркнуты не только индивидуальные черты императора-философа, но и настроение задумчивого самоуглубления.

Такого же характера мраморная статуя императора Коммода (Александрия, Музей греко-римского искусства), представленного обнаженным героем с перекинутой через плечо хламидой. Статуя, очевидно, привезена из Рима, где выработался подобный тип официального изображения императора.

Интересно надгробное изображение пожилого мужчины на крыше мраморного саркофага из некрополя в Абукире

126. Женский портрет.  
80—100 гг. Мрамор



(ил. 125; Александрия, Музей греко-римского искусства), датируемое II веком. Неизвестный, облаченный в плотно прилегающую к телу одежду, возлежит, держа в правой руке связку цветов. Портрет, изображающий пожилого человека с лысеющим лбом без всякой идеализации, исполнен всецело в духе работ, созданных в то же время в Риме. Не менее реалистично исполнен мраморный бюст женщины, датируемый 80—100 годами (ил. 126; Берлин, Государственные музеи). Облик немолодой женщины с мелко завитыми кудрями волос, глубокими морщинами на лбу, выступающими скулами, мощной шеей запоминается своей характерностью. Портрет неизвестной говорит о высоком мастерстве скульптора, сумевшего убедительно донести до зрителя черты некрасивого человека, но яркой индивидуальности. Примечательно соединением разнообразных тематических и формальных элементов пластическое убранство алек-





сандрийской катакомбы Ком-эш-Шукафа. О сюжетах рельефов, вырубленных на стенах вестибюля, говорилось в главе об архитектуре. Здесь следует указать на их пластические особенности. С чисто эллинистической изысканностью изображен «священный змей». Рисунок сложенного клубком тела, изящный изгиб шеи говорят о тонком понимании скульптором задач декоративной композиции, а вместе с тем об умении сохранить реалистичность образа. Очень точно рассчитан размер и положение большого диска с лицом Медузы, который не давит на хрупкую голову змеи, а свободно венчает ее. Карниз вестибюля декорирован чисто египетскими мотивами солнечного диска и кобр, расположенными фризообразно. На рельефе, при входе в погребальную камеру, изваян Анубис в панцире римского legionera.

127. Саркофаг и панно со сценой мумификации. I в. Александрия, Катакомбы Ком-эш-Шукафа

128. Анубис в образе римского legionera. Конец I в. Александрия, Катакомбы Ком-эш-Шукафа

129. Император Август перед Хнумом. I в. Храм в Дендере







с копьем (ил. 128). Уверенная и величественная поза напоминает знаменитую бронзовую статую Диодоха (начало III в. до н. э., Рим, Национальный музей). Образ Анубиса трактован в духе античного искусства, и только звериная голова напоминает о его египетской сущности.

В погребальной камере, как уже говорилось, стоят три саркофага с рельефами. Они украшены типично александрийскими мотивами гирлянд, чередующихся с масками менады и Силена. Тут же помещена маленькая фигурка возлежащего Геракла, повторение популярной классической статуи. Над саркофагами на стене большие рельефные панно с ритуальными сценами, связанными с представлениями о загробном мире. На одном из рельефов изображено погребальное ложе, изголовье которого заканчивается мордой льва. На ложе мумия, около нее боги Анубис, Хор, ибисоголовый Тот, которые препровождают покойного в потусторонний мир (ил. 127). Здесь повторена, вероятно по воле заказчика, древняя культовая сцена со всеми деталями одежды, ложа и атрибутов. Эта традиционная древнеегипетская композиция пластически трактована иначе, чем на памятниках времени фараонов. Вместо четкого, твердого контура, обычного для древнеегипетских рельефов, тела обрисованы мягкими округлыми линиями. Мастер привычно переносит нормы эллинистической объемной пластики на облик чуждых ему персонажей.

Панно в катакомбах выполнены художником александрийской школы на древнеегипетскую тему, рельефные же изображения императоров в египетских храмах принадлежат к другой школе ваяния. Местные мастера, бережно охраняющие многовековую художественную традицию в композиции и трактовке человеческой фигуры, работали по старым нормам. Фигуры на плоскости стены показаны в условном расположении: плечи в фас, бедра и ноги в профиль, голова в профиль, а глаз в фас. Лица лишены портретных черт и выполнены в соответствии с требованиями канона древнеегипетского искусства. Так, в храме Исиды на острове Филэ в течение столетия вырезались на стенах в





130. Статуя Октавиана  
Августа. I в. Гранит

131. Статуя Тиберия.  
Из Карнака. Фрагмент. I в.  
Гранит

132. Статуя Нерона. I в.  
Гранит



углубленном рельефе фигуры императоров. Октавиан Август, по-египетски препоясанный и с солнечным диском на голове, представлен подносящим дары Осирису и Исиде. Император Тиберий трижды изображен в этом же храме, всегда в облике фараона. На одном рельефе он подносит хлеб, вино и другие дары египетским богам, на другом производит ритуальное возлияние Исиде, на третьем копьем пронзает небольшую скорченную фигурку противника.

В регистрах многофигурных рельефов в храме Исиды на том же острове изображены фигуры императоров Веспасиана, Тита и Домициана. Император Траян показан в момент поклонения Исиде и нубийскому (почитаемому в Верхнем Египте) богу Мандулису, которого отождествляли и с Хо-





133. Портрет Констанция I. III в. Красный порфир

134. Статуя мужчины. Конец I в. Известняк. Александрия, Катакомбы Ком-эш-Шукафа

135. Статуя жреца. II в. Черный гранит

ром как покровителем царской власти. Аналогичные рельефы с образами императоров Августа, Домициана и Каракаллы сохранились в Эдфу и Дендере (ил. 129). Но их образы столь безлики, что только надписи объясняют, кто где представлен.

В том же стиле, что рельефные изображения императоров, воплощены их портреты в круглой пластике. Октавиан Август, Тиберий, Нерон, Септимий Север, Каракалла трактованы строго по египетским канонам. Фронтальная постановка фигуры со слегка выставленной левой ногой, с опущенными вдоль боков сжатыми в кулак руками в точности повторяет древние статуи фараонов. На головах надет цар-



ский платок (немес) либо египетская корона. Фигура обнажена, лишь короткое препоясье обхватывает бедра. Но, в отличие от статуй периода Нового царства, тонко разработанных пластически, фигуры императоров этого времени кажутся жесткими, сухими и маловыразительными.

От статуи Октавиана Августа сохранилась лишь голова в немесе (Нью-Хевен, США, музей), исполненная в древнеегипетском каноне. Статуя императора Тиберия, обнаруженная в Карнаке (ил. 131; Каир, Египетский музей), трактована строго по древнеегипетской схеме. Известно, что Тиберий интересовался памятниками Карнака, по его инициативе в храме Амона были произведены многие перестрой-





136. Сыновья императора  
Константина Великого. IV в.  
Порфир

ки, что давало повод поставить ему там статую. Из надписи, обнаруженной в храме Амона, следует, что Тиберий именовался «новый фараон», и статуя должна была наглядно проиллюстрировать эту мысль. Сохранилась гранитная статуя юного Нерона (ил. 132; Мантуя, палатца Дукале). Лицо его так же маловыразительно, как и упомянутые выше портреты Августа и Тиберия.

Статуя Септимия Севера из красного гранита (высота — 2,75 м; Каир, Египетский музей) в короне фараона знаменует отход от традиционного египетского понимания образа. Вместо застывшей отрешенности раскрыты индивидуальные черты императора и, главное, в какой-то степени его характер. Жесткие складки на лбу и между бровей говорят о твердости и решительности. Интересна голова от статуи Каракаллы из расположенного вблизи александрийского пригорода Канопы Абукира (ил. 124; Александрия, Музей греко-римского искусства). Две статуи из Мендеса в дельте Нила и Коптоса в Среднем Египте (Каир, Египетский музей, и Филадельфия, Университетский музей) изображают императора в традиционном наряде фараона. В статуе из Мендеса образ Каракаллы раскрыт еще откровеннее, чем в статуе Септимия Севера: показан человек злобного и коварного характера. Даже в рамках древнего канона скульптор сумел воссоздать живое начало, присущее лучшим примерам римской портретной пластики.

Статуи из александрийских катакомб Ком-эш-Шукафа исполнены в смешанном римско-египетском стиле. В двух нишах, расположенных по обеим сторонам вестибюля, сохранились статуи мужчины (ил. 134) и женщины из известняка в типично древнеегипетских одеждах: на женщине — длинное платье, плотно облегающее фигуру, на мужчине — короткое препоясье. Постановка фигур характерна для египетских статуй, то есть строго фронтальная, с прижатыми руками и выставленной вперед ногой. Их несомненно портретные лица и прически трактованы так же, как на римских портретах второй половины II века. Со скульптурами из александрийских катакомб может быть сопоставлена соз-





137. Портрет Максимиана  
Давы. Фрагмент.  
305—311 гг. Красный  
порфир

138. Статуя императора  
Диоклетиана. IV в.  
Красный порфир

данная в том же духе базальтовая статуя жреца (ил. 135; II в.) из расположенного в Фаюме кома Сокнопайу Несос (Диме), хранящаяся в александрийском Музее греко-римского искусства. Сухощавое тело служителя культа, прямо стоящего, с плотно прижатой к корпусу правой рукой, совершенно статично, чем напоминает древнеегипетские статуи, но прекрасно исполненная голова почти не уступает по мастерству решения римским портретам антониновского времени.

Кроме статуй и портретов самостоятельное художественное значение имеют уникальные в римском искусстве покрытые штукатуркой полихромные картонажные футляры и гипсовые маски. Эти своеобразные ритуальные портреты помещали на крышку саркофага, как это делалось еще в Древнем Египте, или хранили по римскому обычаю в атриуме. Маски создавались мастерами-египтянами, которые, следуя древнеегипетским художественным традициям, воспроизводили очень точно облик человека. Яркая раскраска,





акцентированные широким черным контуром глаза и орнаментально трактованные волосы повторяли древние образцы. На портретные маски повлияло и эллинистическое искусство с его пластичностью, художественной идеализацией образа и римское с его протокольной точностью в изображении портретных черт и аксессуаров: прически, украшения.

В эллинистическом стиле выполнена гипсовая расписная маска, хранящаяся в Ленинградском Эрмитаже. Лицо молодой женщины, жившей в Египте в I веке, моделировано гладкими плоскостями и оживлено условной улыбкой на губах. Своеобразный головной убор и традиционная египетская прическа придают облику женщины некоторую архаичность. В отличие от этой эрмитажной маски созданная в Александрии в первой половине II века портретная голова молодой девушки (Париж, Музей Гиме) более индивидуализирована. Мастер, несомненно стремившийся достичь максимального сходства, все же исполнил свою модель в соответствии с египетской художественной традицией: четким контуром обрисовывает глаза с огромными темными зрачками.

Влияние римского искусства отчетливо прослеживается в произведениях второй половины II века, например в первоклассной женской маске из бывшего собрания Сегредакиса и в двух мужских масках из Музея Гиме и Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Их объединяет большая индивидуализация образа и передача сосредоточенного, даже мечтательного выражения. Модную в то время в Риме прическу в виде довольно короткой, пышной шевелюры египетский художник трактовал на мужских масках в виде условных коротких, монотонно расположенных завитков. Несколько более поздняя портретная маска молодой женщины из Антинополя в венке из бледно-розовых гиацинтов (Париж, Музей, Гиме) датируется II—III веками. Воздетые к небу глаза, обведенные темными косметическими линиями, придают облику неизвестной патетичность и даже состояние экстаза, что по-



139. Стела с изображением  
Аврелия Сабия. III в.  
Мрамор

стоянно будет встречаться в коптском искусстве. Приведенные здесь лишь отдельные, наиболее характерные примеры из большого числа сохранившихся масок значительно дополняют общее представление о египетско-римской пластике и ее полихромии.

К концу III века складывается новый художественный стиль в статуарном и портретном искусстве. Возрождается древнеегипетская манера обработки лица и корпуса крупными, гладкими плоскостями. Следует отметить применение в портретах правителей широко расположенного в Египте красного, черного и серого порфира, более крепкого, чем мрамор, не дающего возможности детальной пластической моделировки, зато создающего значительный эффект при по-





140. Стела с изображением  
легионера и бога Хора. III в.  
Известняк

141. Голова Пана. IV—V вв.  
Известняк



лировке. Недаром пурпурно-фиолетовый камень (императорский порфир) римляне в I—IV веках вывозили из Египта и широко использовали для декоративных целей.

Примечателен портрет из красного порфира Констанция I, отца Константина Великого (ил. 133; Лондон, Британский музей). Портрет создан в то время, когда императорская власть приобрела иной политический смысл: император был уже не принцепс, то есть «первый между равными», а доминус — господин, владыка всех своих подданных. Как высшее существо (доминус) он не проявляет обычных человеческих эмоций. Именно так трактован образ Констан-





142. Рельеф с изображением Амура, нереид и дельфина. Начало V в.

ция I — с торжественно застывшим лицом и отрешенным взором.

Под влиянием христианской идеи о теле как темнице души в ряде случаев теряется присущее египетскому и античному искусству неизменное внимание к пластической анатомии, к реалистическим пропорциям человеческой фигуры. Появляются такие произведения искусства, как, например, парные изображения императора и соправителей, где совершенно искажены пропорции фигур. Лица лишены жизненности, но зато большое внимание уделено деталям одежды, вооружения. Так трактованы две парные группы, находящиеся сейчас на фасаде собора св. Марка в Венеции,



143. Дафна. Из Антинополя. IV—V вв.

привезенные в XIII веке венецианскими купцами из Константинополя, но происходящие из Египта, — изображены четыре сына императора Константина Великого (ил. 136). До недавнего времени считалось, что это тетрархи — четыре соправителя: император Диоклетиан и Максимиан, Констанций Хлор и Галерий. Фигуры стоят обнявшись, подчеркивая единство и содружество. Лица одинаково невыразительны, тела неправильны в пропорциях. Им тождественна по композиции и стилю исполнения группа из Ватиканского музея — Константин и Максимин Даза. Порфиновые глыбы обработаны так, что фигуры как бы вписаны в кубический объем. Изображению тетрархов близка происходя-



шая из Ахмиа статуя из черного гранита, где, вероятно, представлен управляющий Фиваидой римский сановник (Берлин, Государственные музеи).

В решении портрета Максимиана Даза, сопровителя Константина Великого из Атрибиса (ил. 137; Каир, Коптский музей), сочетаются черты римской портретной пластики III века с ее повышенной выразительностью и традиционные приемы египетской скульптуры (портрет выполнен из порфира). Резкие, напряженные складки между приподнятых бровей и складки на лбу придают образу Дазы угрожающий и даже агрессивный характер. Портрет стилистически двойствен: чисто условно исполненные короткими насечками и расположенные ровными ритмичными рядами волосы — отголосок египетской традиции, своим декоративным характером не соответствуют общему реалистическому решению облика.

Для искусства конца III — начала IV века характерны две монументальные фрагментированные статуи, исполненные из порфира. Величественная, задрапированная сидящая фигура из красного порфира считается изображением Диоклетиана (ил. 138; IV в., Александрия, Музей греко-римского искусства), а стоящая фигура из черного порфира по всей видимости представляет Константина Великого (Берлин, Государственные музеи). В этих произведениях сохраняются принципы античного искусства. Мастера, следовавшие им, не только владели обработкой твердого камня, но, в противоположность создателям парных фигур из Венеции и Рима, достаточно правильно строили фигуры, красиво разнообразя складки плащей. В стоящей статуе убедительно передан решительный жест рук, держащих меч.

Надгробные памятники III—IV веков представляют довольно пеструю картину. Надгробия legionеров исполнялись в чисто римской композиционной схеме. Стоящие прямо фигуры реалистически трактованы, но формы не детализированы. Интересна подписная стела из мрамора в память римского legionера сирийского происхождения Аврелия Сабия (ил. 139; Александрия, Музей греко-римского

искусства). Приземистая фигура во фронтальной позе с копьем и овальным щитом поставлена в неглубокой нише. В правильных чертах лица, переданных в античной манере, вряд ли можно искать портретность, скорее, это типизированный образ римского legionера. По-иному изображен римский воин на известняковой стеле из Луксора (ил. 140; III в., Мюнхен, собрание Биссинга), может быть, египетского происхождения, на что указывают фигурки соколового Хора по сторонам его головы. Здесь мало что остается от античного искусства: нарушены пропорции сплюсненной фигуры, нет пластической моделировки, волосы трактованы декоративно.

Совершенно иной характер носят многие стелы на египетских надгробиях, где покойный показан то в сцене загробного пира, то в позе молящегося с воздетыми руками. Такие стелы говорят о снижении профессионального мастерства, о чисто ремесленном решении образа. Большие головы исполнены с попыткой передать объемность формы, но плоский корпус фигур делает их схематичными, нескладными. Главное внимание уделено складкам одежды, прорезанным тонкими параллельными линиями.

Создается впечатление, что профессиональные скульпторы ушли в другие области искусства, например, в архитектурно-декоративную пластику. В IV веке строят много христианских церквей, и египетские христиане — копты украшают свои храмы декоративными рельефами, помещенными на фронтонах и капителях колонн. Примечательно, что многие сюжеты в этих рельефах заимствованы из античной мифологии. Однако в них уже ясно выступает новый художественный стиль, легший в основу зарождающегося коптского искусства.

В течение IV века сосуществуют разные стилистические направления. Одно из них представлено замечательной головой греческого лесного бога Пана (ил. 141; IV—V в., Берлин, Государственные музеи), в которой как бы возрождаются античные экспрессивные образы. С другой стороны, появляются в большом количестве памятники, уже пол-



ностью отрицающие античную эстетику. Несмотря на то, что в них по-разному варьируются античные мотивы, фигуры трактованы совсем иначе, чем в искусстве I—II веков. Примером может служить рельеф (ил. 142; начало V в., Триест, Музей истории искусств) с изображением nereид, Амура на дельфине и маски Медузы, — излюбленных античных персонажей. Они трактованы чисто декоративно, так же, как и Дафна из Антинополя (ил. 143; IV—V вв., Париж, Лувр), образ которой превращен в чисто декоративный мотив. Развитие египетской пластики шло от реалистического александрийского искусства к условным коптским декоративным рельефам.

Искусство римского Египта значительно отличается от искусства других провинций, ибо ко времени прихода римлян сохранилось множество древних сооружений, таких, как пирамиды, грандиозные храмы, дворцы фараонов. Все эти характерно египетские сооружения и времени фараонов и времени эллинистических царей во многом определили архитектурный облик провинции. Птолемеи и первые римские императоры не раз достраивали храмы египетским богам, однако уже в своих традиционных архитектурных формах.

Постройки римлян, как бы величественны они ни были, не могли равняться по масштабу с древнеегипетскими сооружениями, однако римские архитектурные памятники отличались от египетских своим функциональным назначением. Возводились форумы, акведуки, театры, термы, широкие проспекты с колоннадами и арками, которые изменили не только архитектурный облик провинции, но даже и образ жизни автохтонного населения. Особняком стоят памятники Александрии, наиболее античного города в Египте, где архитектура и пластика были более свободными, чем в других центрах, от воздействия местной художественной традиции.

Значительное влияние оказала египетская пластика на решение монументальных портретных статуй. Нигде в других провинциях римские императоры не изображались так,

как в Египте, где их не только облакали в чуждый им наряд, но, главное, выполняли по канонам древнего египетского искусства.

Значительную ценность для истории античного искусства в целом представляет дошедшая до нашего времени живопись Египта, так как станковых античных картин почти не сохранилось, хотя известно, что она процветала в Греции и Риме. Египетские живописные памятники являются единственным примером этого вида искусства.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Римляне покорили Сирию и Египет без особых трудностей, так как существенного сопротивления своему продвижению они там не встретили, но романизация этих завоеванных земель могла происходить лишь постепенно. Новые властелины столкнулись с наследием древнейших культур и национальными традициями. Рим на Востоке был вынужден приспособляться к местному укладу жизни, считаться с укоренившимися там культами и художественными вкусами. В I веке только еще начиналась романизация этих провинций. Даже в таких космополитических городах, как Антиохия и Александрия, влияние римской культуры вначале было не очень значительным. И только во II—III веках благодаря политическим и экономическим переменам постепенно были внедрены римские законы и обычаи и эстетические нормы римского искусства вошли в художественную жизнь Востока. Но римлянам так и не удалось здесь вытеснить греческий и ввести латинский язык, как это было в западных областях империи.

Установление прочных торговых связей со всеми областями европейских владений Рима способствовало широкому культурному обмену. В результате римского завоевания и романизации Сирии и Египет к III веку были подняты в правовом отношении до уровня Италии. Открытие и изучение памятников этих восточных римских провинций значительно расширяют наши представления о границах античного мира, показывают сложное взаимопереплетение различных культур, активно развивавшихся во все века римского владычества. Но в IV веке нормы античного реализма постепенно утрачиваются и формируется новый художественный стиль, не менее выразительный, соответствующий новому мировоззрению. Восточные провинции стали важнейшим источником кадров строителей, живописцев, мозаичистов и скульпторов Византийского государства, когда эти области вошли в его состав.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Стрелков А. Фаюмский портрет. М.—Л., «Academia», 1936.  
 Ранович А. Восточные провинции Римской империи в I—III вв. М.—Л., 1949.  
 Матве М., Ляпунова К. Художественные ткани коптского Египта. Л., 1961.  
 Чубова А. П., Иванова А. П. Античная живопись. М., 1966.  
 Павлов В. В. Египетский портрет I—IV веков. М., 1967.  
 Шуринова Р. Коптские ткани. Собрание ГМИИ им. А. С. Пушкина. Л., 1967.  
 Михаловский К. Пальмира. Варшава, 1968.  
 Саверкина И. И. Древняя Пальмира. Л., 1971.  
 Шифман И. Ш. Набатеяское государство и его культура. М., 1976.  
 Strzygowski I. Hellenistische und Koptische Kunst in Alexandria. — «Bulletin de la Societe Archeologique d'Alexandrie», 5, Wien, 1902.  
 Brünnow B. E., Domszewski A. Die Provincia Arabia. Strassburg, 1904—1905.  
 Bey Kamal A. Catalogue Général des Antiquites Egyptiennes du Musée du Caire. Vol. XX. Steles ptolemaïques et romaines, Nos. 22001—22298. Le Caire—Leipzig, 1905.  
 Freiberrn von Bissing Fr. W. Denkmäler Ägyptischer Sculptur. München, 1914.  
 Breccia E. Alexandria ad Aegyptum. Bergamo, 1922.  
 Cumont G. Fouilles de Dura Europos (1922—1923). Paris, 1926.  
 Duthuit G. La sculpture Copte. Paris, 1931.  
 Poidebard A. Le trace de Rome dans le desert de Syrie. Paris, 1934.  
 Kraeling C. H. Gerasa city of the Decapolis. New Haven, 1938.  
 Bell H. I. Antinoopolis: A Hadrianic Foundation in Egypt. — «The Journal of Roman studies», vol. XXX, 1940, Part II, p. 133—147.  
 Alouf M. M. History of Baalbek. Beirut, 1944.  
 Levi D. Antioch mosaïque, vol. 1—2, Princeton, 1947.  
 Youtie H. C. Records of a roman bath in upper Egypt. (American journal of archaeology, July.—September, 1949, vol. LII, No 3, p. 268—270).  
 Seyrig H. Antiquites syriennes. Extrait de Syria. Quatrieme serie. 1944—1952. Paris, 1953.  
 Coche de la Ferté E. Les Portraits Romano-Egyptiens du Louvre. Paris, 1952.  
 Monneret de Villard U. The Temple of the Imperial Cult at Luxor. (Archaeologia or miscellaneour tracts relating to Antiquity published by



- the Society of antiquaries of London, vol. XCV (Second Series, volume XLV). London, MCMLIII, p. 85—105).
- Mongdad O. E.* Bosra. Guide historique et archeologique. Damas, 1954.
- Rostowzew M.* Dura-Europos and its art. Oxford, 1955.
- Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale.* Roma, vol. 1—7, 1958—1966.
- Frezoule A.* Les Theatre romain de Syrie. — In: Les Annales des Antiquites de Syrie, t. 2 (122), 1959.
- Chehab M.* Mosaïque de Liban. — Bulletin du Musee de Beyrouth. Paris, 1959.
- Kraus T.* Sarapiskopf aus Oxyrhynchos. — «Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts», Bd 75 (1960). Berlin, 1961, S. 88—99.
- Adriani A.* Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano, I—II. Palermo, 1961.
- Zoloser H.* Porträts aus dem Wüstensand. Die Mumienbildnisse aus der Oase Fayum. Wien—München, 1961.
- Bennet C. M.* The Nabataeans in Petra. Archaeology, vol. 15, december, 1962.
- Downay C.* Ancient Antioch. Princeton, 1963.
- Harding G.* Baalbek. Beirut, 1963.
- Abu-l-Faraj Al-Ush M., Ioudi A., Zouhdi B.* Catalogue du Musee National de Damas, 1969.
- Möbius H.* Alexandria und Rom. München, 1964.
- Parlasca K.* Mumienporträts und verwandte Denkmäler. Wiesbaden, 1966.
- Abdul Hak J.* Les tresors du musee National de Damas. Damas, 1966.
- Bernard A.* Alexandrie la Grande. Paris, 1966.
- Habib R.* The Coptic Museum. A General Guide. Cairo, 1967.
- Parsons E. A.* The Alexandrian Library. New York, 1967.
- Shore A. F.* Portrait painting from Roman Egypt. London, 1967.
- Winter E.* Untersuchungen zu den Ägyptischen Tempelreliefs der griechisch-römischen Zeit. Wien, 1968.
- Michalowski K.* Aleksandria. Warszawa, 1970.
- Zoqzuq A. R., Duchesne-Guillemin M.* La mosaïque de Mariamin. Annales Archeologique Arabes Syriennes, vol. XX, t. 12, Damas, 1970.
- Balty J.* Mosaïque du IV<sup>s</sup> a Apamee. Annales Archeologique. Arabes Syriennes, V. XX, 1971.
- Balty J.* La ville antique Apamee. — «Archeologia. Tresor des âges», 1973, N 62.
- Perkins A.* The Art of Dura-Europas. Oxford, 1973.

- Hadidi A.* The exavation at the Roman Forum at Amman (Philadelphia). Amman, 1974.
- Klengel H.* The Art of Ancient Syria. Leipzig, 1974.
- Effenberger A.* Koptische Kunst. Leipzig, 1975.
- Kiss Z.* Notes sur le portrait imperial romain en Egypte. — «Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts», Abteilung Kairo, Bd 31, 2, 1975, Mainz am Rhein, 1976.
- The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 1977, vol. XXXV, N 2.
- Lepsius K. R.* Denkmäler aus Agypten und Athiopien nach den Zeichnungen der von S. M. dem Könige von Preußen Friedrich Wilhelm IV nach diesen Ländern gesendeten und in den Jahren 1842—1845 ausgeführten wissenschaftlichen Expedition. Leipzig, 1897—1913. Abth. I. Topographie und Architektur; Abth. IV. Denkmäler aus Zeit der griechischen und roemischen herzschaft.
- Riad H., Shehata Y. H., El-Gheriani Y.* Alexandria. An Archeological Guide to the City and the Graeco-Roman Museum. Cairo.



# СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Карта римской провинции Сирия.
2. Лаодикея. План города.
3. Баальбек. Общий вид. Аэрофотосъемка.
4. Баальбек. Общий вид.
5. Двор перед храмом Юпитера в Баальбеке. Южная сторона. Середина III в.
6. Колонны храма Юпитера (Большой храм) в Баальбеке. I в.
7. Малый храм (храм Вакха) в Баальбеке. Вид с востока. II в.
8. Малый храм (храм Вакха) в Баальбеке. II в.
9. Круглый храм (храм Венеры) в Баальбеке. II—III вв.
10. Театр в Бостре. Общий вид. Начало II в.
11. Театрон в Бостре.
12. Сцена театра в Бостре. Начало II в.
13. Сцена театра в Бостре. Фрагмент
14. Колонны храма в Бостре. II в.
15. Театр в Петре. II в.
16. Театрон театра в Филиппополе. Середина III в.
17. Колоннада в Апамее с торговыми рядами. II—III вв.
18. Тетрапилон в Герасе. III в. Реконструкция.
19. Тетрапилон в Лаодикее. III в.
20. Римский военный лагерь близ Евфрата в южном районе провинции Сирия. План.
21. Ворота Баб аш-Шарки в Дамаске. II—III вв.
22. Городские ворота в Филиппополе. III в.
23. Мавзолей Эль-Хазнэ в Петре. II в.
24. Колоннада в Петре. II в.
25. Пальмира. План.
26. Колоннада в Пальмире. II в.
27. Большая колоннада Пальмиры. II в.
28. Тетрапилон в Пальмире.
29. Стены храма Бела в Пальмире. I в.
30. Храм Бела в Пальмире. I в.
31. Храм Бела в Пальмире. Общий вид. I в.
32. Храм Бела в Пальмире. Портал. I в.
33. Храм Баалшамина в Пальмире. II в.
34. Триумфальная арка в Пальмире. II в.
35. Театр в Пальмире. II в.
36. Западный выход из зрительного зала театра в Пальмире.
37. Фриз храма Бела в Пальмире. Фрагмент. I в. Известия.
38. Долина гробниц близ Пальмиры.
39. Надгробная башня в Пальмире. II в.
40. Гипогей Иарая. Из Пальмиры. Западная экседра. II в. Дамаск, Национальный музей.

41. Статуя Гигеи. Из Антиохии. Мрамор. Римская копия с оригинала II в. до н. э.
42. Маска. Из Эмессы. II в. Серебро, железо, золото. Дамаск, Национальный музей.
43. Медальон с женским бюстом. II в. Бронза. Дамаск, Национальный музей.
44. Плакальщицы. Фрагмент рельефа храма Бела в Пальмире. I в. Известия.
45. Триада пальмирских богов (Баалшамина, Аглибола, Малакбела). Рельеф из Пальмиры. I в. Известия. Дамаск, Национальный музей.
46. Рельеф с изображением божества и царя Селевка I Никатора. Из Дура-Европос. 159 г. Известия. Нью-Йорк, галерея Йельского университета.
47. Рельеф с изображением богини Тяхэ. Из Дура-Европос. 159 г. Известия. Дамаск, Национальный музей.
48. Стела с изображением двух богинь. Из Пальмиры. II в. Известия. Дамаск, Национальный музей.
49. Саркофаг. Из Пальмиры. Фрагмент. II в. Известия. Дамаск, Национальный музей.
50. Надгробие Забдибола. Из Пальмиры. II в. Известия. Ленинград, Гос. Эрмитаж.
51. Надгробие супружеской пары Боша и Шалмы. Из Пальмиры. II в. Известия. Ленинград, Гос. Эрмитаж.
52. Афлад. Рельеф из Дура-Европос. 54 г. Известия. Дамаск, Национальный музей.
53. Надгробие Хайрана. Из Пальмиры. Фрагмент. II в. Известия. Ленинград, Гос. Эрмитаж.
54. Женский портрет. Из Пальмиры. II в. Известия. Ленинград, Гос. Эрмитаж.
55. Статуя богини Аллат-Минервы из Сувейды. II в. Базальт. Дамаск, Национальный музей.
56. Голова богини Тяхэ. Из Сувейды. II—III вв. Базальт. Дамаск, Национальный музей.
57. Портрет императора. II в. Базальт. Сувейда, Музей.
58. Голова Хадада. Из святилища близ Петры. II—III вв. Известия. Нью-Йорк, галерея Йельского университета.
59. Муза. Из Петры. II в. Мрамор. Петра, Музей.
60. Геракл. Из Хатры. Мрамор. Багдад, Иракский музей.
61. Баалшамин. Из Хатры. II в. Массульский мрамор. Багдад, Иракский музей.
62. Мужской портрет. Из Хатры. II в. Багдад, Иракский музей.
63. Аллат на льве. Из Хатры. II в. Известия. Багдад, Иракский музей.
64. Статуэтка Афродиты. Из Хамы. Мрамор. Римская копия с греческого оригинала V в. до н. э. Дамаск, Национальный музей.



65. Тритон. Мозаика «Дома триумфа Диониса» в Селевкии Пиерее. Конец II — начало III в.
66. Суд Париса. Мозаика триклиния «Дома атриума» в Антиохии. II в.
67. Нарцисс. Мозаика «Дома Нарцисса» в Дафне. II в.
68. Федра и Ипполит. Мозаика «Дома красного пола» в Дафне. II в.
69. Мозаика «Дома Ариадны и Диониса» в Селевкии Пиерее. Фрагмент. II в.
70. Океан. Мозаика «Дома календаря» в Антиохии. II в.
71. Похищение Европы. Мозаика жилого дома в Библе. II—III вв. Бейрут, Национальный музей.
72. Блюдо со снедью. Мозаика «Дома сервировки ужина» в Дафне. III в.
73. Александр Македонский в виде младенца. Мозаика виллы близ Баальбека. Фрагмент. IV в.
74. Состязание Диониса и Геракла. Мозаика «Дома триумфа Диониса» в Селевкии Пиерее. Конец II — начало III в.
75. Эрот и Психея. Мозаика «Дома ладьи Психеи» в Дафне. Конец III в.
76. Муза Каллиопа и мудрецы. Мозаика виллы близ Баальбека. Вторая половина III в.
77. Нимфа. Мозаика Дворца правителя Апамен. Фрагмент. Конец III в.
78. Фалес Милетский. Мозаика Дворца правителя Апамен. Фрагмент. Конец III в.
79. Пейзаж. Мозаика Дворца правителя Апамен. Фрагмент. Конец IV в.
80. Кассиопея. Мозаика из «Дома Ахилла». Фрагмент. III в. Пальмира, Музей.
81. Сезоны. Мозаика из «Виллы Константина» в Дафне. Начало IV в. Париж, Лувр.
82. Мозаика из «Виллы Константина» в Дафне. Начало IV в. Париж, Лувр.
83. Сцена охоты. Мозаика из «Виллы Константина» в Дафне. Начало IV в. Париж, Лувр.
84. Гермес с младенцем Дионисом. Мозаика терм в Антиохии. IV в.
85. Роспись склепа «Трех братьев» близ Пальмиры. 140 г.
86. Жрец. Роспись «Дома Митры» в Дура-Европос. II в.
87. Митра и Сол. Роспись «Дома Митры» в Дура-Европос. II в.
88. Жертвоприношение. Роспись из храма Бела в Дура-Европос. I в. Дамаск, Национальный музей.
89. Сцена жертвоприношения Лисия. Из храма Бела в Дура-Европос. I в. Дамаск, Национальный музей.
90. Карта римской провинции Египет.
91. Светильник с изображением порта в Александрии. I в. Терракота. Познань, Музей.
92. Александрия. План.

93. Маяк на острове Фарос в Александрии. Архитектор Сострат из Книда. III в. до н. э. Реконструкция.
94. Театр в Александрии. Общий вид. II в.
95. Колонна Помпея в Александрии. Конец III в. Гранит.
96. Вход в Александрийские катакомбы Ком-эш-Шукафа. II в.
97. Термы в Александрии. Фригидарий. III—IV вв.
98. Катакомбы Ком-эш-Шукафа. Средний зал. II в.
99. Змея со щитом. Рельеф Александрийских катакомб Ком-эш-Шукафа. Конец I в. Известняк.
100. Развалины Антинополя. II в. С акварели XVIII в.
101. Киоск Траяна на острове Филэ. II в.
102. Римский лагерь в Луксоре. III в. План.
103. Мужской портрет. Начало II в. Энкаустика. Копенгаген, Нью-Карлсбергская глиптотека.
104. Портрет пожилого мужчины. Конец I в. Энкаустика. Москва, Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.
105. Портрет «Госпожи Алины». II в. Холст, темпера. Берлин, Государственные музеи.
106. Портрет (нубийца?). Из Хавары. 160 г. Энкаустика. Берлин, Государственные музеи.
107. Портрет молодых супругов. II в. Энкаустика, темпера. Москва, Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.
108. Пелена с изображением усопшего, Осириса и Анубиса. Середина II в. Холст, клеевая краска. Москва, Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.
109. Портрет Геннадия. Медальон. 2-я половина III в. Стекло, гравировка золотом. Нью-Йорк, Метрополитен-музей.
110. Портрет Аммониуса. III в. Холст, энкаустика. Париж, Лувр.
111. Портрет пожилой женщины. Начало III в. Сент-Луис, США, Городской музей.
112. Амур. Фрагмент папируса из Оксиринха. II в. Рисунок тушью. Флоренция. Археологический музей.
113. Луксор. Роспись храма культа империи (ранее — в храме Амона). III в. Акварельная копия Дж.-Г. Уилкинсона (1859 г.). Оксфорд, Музей Ашмола.
114. Голова богини Тюхэ. III—IV вв. Коптская ткань. Москва, Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.
115. Нил. IV в. Коптская ткань. Москва, Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.
116. Мепада и сатир. Пелена из Александрии. III—IV вв. Кливленд, Художественный музей.
117. Изображение Египетского храма. I в. до н. э. Фрагмент мозаики из Пренесте. Палестрина, Музей.
118. Пейзаж в долине Нила. I в. до н. э. Фрагмент мозаики из святилища Фортуны Примигении в Палестрине. Берлин-Далем, Государственные музеи.



119. Олицетворение Александрии. Мастер Софилос. Мозаика. I-я половина II в. Александрия, Музей греко-римского искусства.
  120. Алфей и Аретуза. Мозаика. III в. Александрия, Музей греко-римского искусства.
  121. Бюст Сераписа. II в. Мрамор. Александрия, Музей греко-римского искусства.
  122. Статуэтка Исиды. II в. Мрамор. Берлин, Государственные музеи.
  123. Статуэтка бога Хора в образе римского легионера. II в. Бронза. Москва, Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.
  124. Портрет Каракаллы. III в. Гранит. Александрия, Музей греко-римского искусства.
  125. Надгробие с изображением пожилого мужчины из некрополя в Абукире. II в. Мрамор. Александрия, Музей греко-римского искусства.
  126. Женский портрет. 80—100 гг. Мрамор. Берлин, Государственные музеи.
  127. Саркофаг и панно со сценой мумификации. II в. Александрия, Катакомбы Ком-эш-Шукафа.
  128. Анубис в образе римского легионера. Конец V в. Александрия, Катакомбы Ком-эш-Шукафа.
  129. Император Август перед Хнумом. I в. Храм в Дендере.
  130. Статуя Октавиана Августа. I в. Гранит. Каир, Египетский музей.
  131. Статуя Тиберия из Карнака. Фрагмент. I в. Гранит. Каир, Египетский музей.
  132. Статуя Нерона. I в. Гранит. Мантуя, палаццо Дукале.
  133. Портрет Констанция I. III в. Красный порфир. Лондон, Британский музей.
  134. Статуя мужчины. Конец I в. Известняк. Александрия, Катакомбы Ком-эш-Шукафа.
  135. Статуя жреца. II в. Черный гранит. Каир, Египетский музей.
  136. Сыновья императора Константина Великого. IV в. Порфир. Венеция, собор св. Марка.
  137. Портрет Максимиана Дазы. Фрагмент. 305—311 гг. Красный порфир. Каир, Коптский музей.
  138. Статуя императора Диоклетиана. IV в. Красный порфир. Александрия, Музей греко-римского искусства.
  139. Стела с изображением Аврелия Сабия. III в. Мрамор. Александрия, Музей греко-римского искусства.
  140. Стела с изображением легионера и бога Хора. III в. Известняк. Мюнхен, собрание Биссинга.
  141. Голова Пана. IV—V вв. Известняк. Берлин, Гос. музеи.
  142. Рельеф с изображением Амура, нереид и дельфина. Начало V в. Триест, Музей истории искусств.
  143. Дафна. Из Антинополя. IV—V вв. Париж, Лувр.
- На обложке: Фрагмент мозаики дворца Константина в Антиохии. IV в. н. э.

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие (А. П. Чубова)

5

ОБРАЗОВАНИЕ ВОСТОЧНЫХ ПРОВИНЦИЙ РИМСКОЙ ИМПЕРИИ

(А. П. Чубова, М. М. Касперавичюс)

7

РИМСКАЯ СИРИЯ

Архитектура (А. П. Чубова, И. И. Саверкина, Н. А. Сидорова)

21

Скульптура (И. И. Саверкина)

85

Мозаика и живопись (А. П. Чубова)

116

ЕГИПЕТ РИМСКОЙ ИМПЕРИИ

Архитектура (М. М. Касперавичюс)

154

Мозаика и живопись (М. М. Касперавичюс)

182

Скульптура (М. М. Касперавичюс)

214

Заключение (А. П. Чубова)

246

Библиография

247

Список иллюстраций

250



**Искусство Восточного Средиземноморья I—IV  
и 86 веков** А. П. Чубова, М. М. Касперавичюс, И. И. Са-  
веркина, Н. А. Сидорова. — М.: Искусство, 1985. —  
255 с., ил. — (Очерки истории и теории изобраз.  
искусств).

Книга посвящена искусству римских провинций I—IV вв. — Сирии и Егип-  
ту. Это искусство представляет значительный интерес. В нем слились много-  
вековые традиции местных цивилизаций с эллинистической и римской куль-  
турами. Авторами рассматриваются памятники архитектуры, скульптуры, куль-  
турной живописи. Издание рассчитано на круги читателей, интересующихся вопросами  
изобразительного искусства.

4901000000-126  
Ч 025(01)-85 52-85

ББК 85.103(3)  
7И

*Анна Петровна Чубова  
Микалоюс Миколавич Касперавичюс  
Ирина Игоревна Саверкина  
Наталья Алексеевна Сидорова*

ИСКУССТВО ВОСТОЧНОГО СРЕДИЗЕМНОМОРЬЯ I-IV ВЕКОВ

Редакторы К. Г. Глонти, Е. В. Норина, Е. А. Скиба

Художник серии В. В. Лазурский

Макет и оформление А. В. Розумова

Художественный редактор Е. Е. Смирнов

Технический редактор Н. В. Морозова

Корректор М. Е. Лайко

ИБ №1783. Сдано в набор 15.05.84. Подписано в печать 24.04.85. А07992. Формат  
издания 70×108 1/32. Бумага мелованная. Гарнитура академическая. Печать  
высокая. Усл. печ. л. 11,2. Усл.-кр. отт. 40,66. Уч.-изд. л. 11,8. Тираж 50000.  
Заказ 9269. Изд. № 20685. Цена 2р. Издательство «Искусство», 103009 Москва,  
Собиновский пер., 3.

Ордена Трудового Красного Знамени ленинградская типография № 3 имени  
Ивана Федорова Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР  
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 191126 Ленинград,  
Звенигородская ул., 11