УДК 32

Кравцов Н.А.

ЖИВОПИСЬ И СКУЛЬПТУРА В ПОЛИТИЧЕСКОЙ ЖИЗНИ ДРЕВНЕГО РИМА

В статье рассматривается вопрос о политическом значении и государственном регулировании изобразительного искусства в Древнем Риме. Особое внимание уделяется государственной охране и общенародной защите произведений живописи и скульптуры.

In article the question of political value and state regulation of the fine arts in Ancient Rome is considered. The special attention is given to the state protection and public protection of works of painting and a sculpture.

Ключевые слова: *Древний Рим, искусство, политика, право, государственная охрана.*

Keywords: *Ancient Rome, art, policy, right, state protection.*

Искусство живописи не избежало в Древнем Риме очевидной политизации. В особенности это касалось портретной и исторической живописи. «Римский портрет на всех этапах своего развития – в смене формообразующих тенденций от полного жизни реализма к идеализирующему классицизма – отражал духовную позицию и социально-политическую ориентацию правивших в Риме классов. Поэтому развитие римского портрета находится в столь очевидном соответствии с социально-историческим процессом в Римской империи» [1, с. 492]. Живописцы в Риме не могли быть занятыми только собственной творческой самореализацией. Их творчество всегда зависело от политической моды и политических амбиций заказчиков.

Да и государство довольно рано осознало политическое значение искусства живописи. Официальные заказы означали установление определённых эстетических и содержательных рамок для исполнителей. Но, понимая агитационное значение живописи, государственные лидеры были заинтересованы в том, чтобы выступать в качестве благодетелей. Уже на закате республиканской эпохи претенденты на единовластие придавали этой практике большое значение. Причём, не только в масштабах самого Рима, но и во всём Средиземноморье. Так, «победоносные полководцы Мумий, Сулла и Антоний оказывали покровительство союзам греческих художников и предоставляли им привилегии» [1, с. 493].

Не меньшее значение, как средству воспитания граждан и политической агитации придавалось и скульптуре. Это не случайно, поскольку древнеримской скульптуре был присущ особого рода символизм, который мог приобретать не только дидактический, но и политический оттенок. «Римлянин вырастал в регламентированном до мельчайших подробностей порядке нравственно-религиозного и политического характера. Установленные понятийные нормы мировосприятия должны были найти своё выражение в искусстве. Поэтому понятно широкое употребление в римском искусстве аллегории и символа как воплощения и изображения абстрактных представлений. Греческому искусству аллегория была неизвестна. Наоборот, у римлян были распространены аллегорические изображения Веры, Щедрости, Постоянства, Согласия. В качестве аллегорических олицетворений этих понятий используются обычно греческие женские изваяния, но которые, в отличие от греческих образов божества, обладают лишь тенеобразной, неподлинной реальностью, которая и соответствует их абстрактной природе и их чисто понятийному происхождению» [2, с. 741].

Естественно, аллегориями римская скульптура не ограничивалась в своём воспитательном и политическом аспекте. Важную роль играли скульптурные изображения императоров. Причём, чем были больше успехи, или хотя бы амбиции главы государства, тем больше его статуй устанавливалось по всей империи. К примеру, скульптурные изображения амбициознейшего и успешного Августа были весьма многочисленными. И их политический смысл был на поверхности. По поводу одной из наиболее известных скульптурных изображений императора – «Августа первых ворот», А.Ф. Лосев писал: «Основная цель художника – чисто ду-

ховное представление о могуществе и великолепии сосредоточенного в личности цезаря величия римской империи. В связи с таким изменением художественной цели естественным образом утратили свою абсолютную сущность чисто пластические достоинства статуи… Рельеф панциря, который особенно характерен в этом смысле, нуждается в специальном истолковании через прямое отношение к историческим событиям эпохи Августа; и именно в этом истолковании, а не в ценностном содержании скульптурного образа, заключается творческий смысл его художественного бытия. Его нельзя назвать «прекрасным» и выразительным в его скульптурной «такости», но он значителен, потому что он в символической и аллегорической манере представляет устроение, умиротворение и всеохватность империи… Здесь возвеличивается не столько героическая личность и полнота ее власти, сколько созданное ею величественное устроение, за которым скромно отступает на второе место даже сам гений изображённого… Таким образом, портрет цезаря уже не представляет собою в эллинистическом смысле усиленное скульптурными средствами изображение его природного облика, а является редукцией выражения до тех интеллектуальных и характерных черт его сущности, которые теснейшим образом связаны с величием его деяний и обнаруживающейся в них творческой силой римского гения… Вместо покоя отдыхающего атлетического тела здесь мы видим указующий вдаль жест властного достоинств, заимствующий свою силу и оправдание не столько в существе изображённой личности, сколько в значении её миссии и в представляемой Августом maiestas imperii. Этой позе отвечает уже не только народ, к которому обращена речь цезаря, но всё громадное духовное пространство обитаемого мира, образ которого навевается скульптурой. Только в связи с этим духовным пространством статуя и достигает задуманной в ней высокой монументальности в качестве выдающегося государственно-политического символа» [Цит. по: 2, с. 747 – 748]. Не менее яркими образцами политической агитации в скульптурном искусстве Древнего Рима следует считать колонну Траяна, а также – колонну и конную статую Марка Аврелия.

Не случайно именно по отношению к живописи и скульптуре Древний Рим выступил в качестве первого государства, которое осознанно и целенаправленно осуществляло государственную охрану произведений искусства. Один из примеров такой охраны приводится Плинием Старшим. Он пишет: «Наше поколение видело в Капитолии, до того, как он совсем недавно сгорел, подожжённый вителианцами,… собаку из меди, зализывающую свою рану, - об исключительной дивности и совершенной верности ее изображения можно судить не только по тому, что она была посвящена именно там, но и по ручательству: так как никакая сумма не представлялась равноценной, государственным решением было установлено, что хранители отвечают за нее головой» [3, с. 62]. Государственное решение об охране произведения искусства ответственными лицами – акт столь говорящий сам за себя, что он не нуждается в комментариях.

Более того, говоря о государственной охране произведений изобразительного искусства, следует иметь в виду, что такая охрана не стала бы государственной, если бы изначально она не была общенародной. Дело в том, что римляне чтили наиболее значимые в художественном отношении картины и скульптуры, как общенародное достояние. И они противились, насколько могли, любым попыткам приватизации этого достояния, кем бы они ни осуществлялись. Тот же Плиний приводит яркий пример и этого феномена. Он повествует об истории скульптуры «Отчищающегося», вызывавшей всеобщее восхищение, и в частности – привлекавшей императора: «Тиберий не смог воздержаться, хотя владел собой в начале принципата, и перенёс его в свою спальню, заменив другой статуей, но римский народ настолько не мог примириться с этим, что криками в театре потребовал поставить Апоксиомена на прежнее место, и принцепс, хоть очень любил его, поставил на прежнее место» [3, с. 66]. Знаменательность этой истории состоит не только в том, что народ коллективно выступил против приватизации памятника искусства, но и в том, что император не смог в этом случае ничего противопоставить справедливым требованиям народа. И это при всём легендарном могуществе Тиберия!

Идея общенародности произведений искусства начинает, таким образом, развиваться именно в Древнем Риме. Плиний связывал развитие этой идеи с именами Цезаря и Марка Агриппы. Он писал: «Особенно широкое признание картины получили благодаря диктатору Цезарю, посвятившему перед храмом Венеры Прародительницы Аякса и Медею. После него – благодаря Марку Агриппе,

человеку, которому ближе была сельская простота, чем роскошь. Во всяком случае, сохранилась его великолепная и достойная величайшего гражданина речь о том, что все картины и статуи должны стать общественным достоянием и это было бы лучше, чем удалять их в изгнание по виллам» [3, с. 83]. О том, насколько современны эти мысли древнеримского политика, не стоит даже распространяться подробно.

Поскольку, нами была затронута эта тема, то нельзя здесь же не сказать о том, что деятельность Марка Випсания Агриппы в формировании политики римского государства времён Августа в области искусства трудно переоценить. «Римляне, завоевавшие эллинистические государства Малой Азии и Египта и хорошо сознававшие, какую большую роль может сыграть искусство в политических целях, не замедлили использовать его для прославления Августа. Особенно отличался в этом отношении зять Августа… – Марк Агриппа. Деятельность этого преданного Августу человека незнатного происхождения была очень активной, особенно в строительстве акведуков и терм. Ему же принадлежала идея строительства храма всех богов Пантеона. Чтобы наглядно продемонстрировать успехи завоевательной политики римлян и желая отметить роль Августа как главы государства, Агриппа приказал выложить в столице огромную карту мира с обозначением размеров захваченных земель. Насколько остро в то время на художественной почве начали сталкиваться; интересы личные и государственные, свидетельствует… проект Агриппы обобществить особенно значительные и дорогие статуи и картины, изъяв их из частного пользования» [4].

Вышеизложенное позволяет нам сделать вывод о том, что практика Римского государства впервые в истории человечества создало особое отношение к памятникам изобразительного искусства, как к общенародному достоянию. Это привело к возникновению института их государственной охраны. А особенности древнеримского правосознания сделали возможным общенародную защиту этих произведений искусства.

Литература

1. Словарь античности. М., 1989.

2. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Ранний эллинизм. М., 2000.

3. *Плиний Старший*. Естествознание. Об искусстве. М., 1994.

4. *Соколов Г.* Искусство Древнего Рима // http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Sokol/index.php.

УДК 342.5

Гутарова Н.А.

РАЗГРАНИЧЕНИЕ ФОРМ И МОДЕЛЕЙ РЕАЛИЗАЦИИ ПРАВА НАРОДОВ НА САМООПРЕДЕЛЕНИЕ

В статье проведен анализ форм и моделей реализации права народов на самоопределение. Реализация права на самоопределение рассмотрена в двух аспектах: как реализация объективного права и как реализация права субъективного.

This article is concerning the analysis of forms and modes Nation-Self-determination right realization. The Realization of Nation-Self-determination right is considered as a Realization of Law on the one hand and as a Realization of Right on the other hand.

Ключевые слова: *право народов на самоопределение, реализация права, объективное право, субъективное право, формы, модели.*

Key words: *Nation-Self-determination right, realization of right, Law, Right, forms, modes.*

В теории права заложена своего рода традиция называть формами реализации права на самоопределение такие государственно-правовые явления и процессы, как создание независимого государства,