

# ДРЕВНИЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА: ОЦЕНКА ИНФОРМАТИВНОСТИ В КОНТЕКСТЕ ИХ ПРИМЕНЕНИЯ В ФИЗИЧЕСКОЙ АНТРОПОЛОГИИ

Л.Ю. Шпак

*МГУ имени М.В.Ломоносова, НИИ и Музей антропологии, Москва*

Тема человека в искусстве своим происхождением уходит глубоко в эпоху палеолита и представлена географически неравномерно и неравнозначно с позиции информативности и реалистичности изображений. Индивидуальное изображение человека демонстрирует последовательную стадиальность в своём развитии (мелкая пластика, маска, скульптурный портрет, живописный портрет) при формировании портретного изображения как жанра в искусстве. Реализм в изображении физических особенностей человека известен с IV тыс. до н. э., но далеко не во всех регионах Древнего мира в искусстве развивались реалистические портретные изображения, представляющие наибольший интерес для антропологии. Искусство Древнего мира, в том числе портретное искусство, очень сильно подвержено изобразительным канонам данной исторической эпохи, что накладывает существенные ограничения на использование древних изобразительных источников в антропологии. Древнее искусство Средиземноморского региона наиболее полно представлено реалистически индивидуальными изображениями человека периода классической и поздней античности и может представлять наибольший интерес для антрополога. Однако анализ портретных изображений в ранне- и среднеантичном искусстве Средиземноморья позволяет говорить о большом потенциале использования в антропологии и более ранних изобразительных источников (скульптура и живопись древнегреческого классического и эллинистического периодов, этрусская вотивная скульптура, древнеримская скульптура республиканского периода) изучение которых поможет дополнить сведения об антропологии народов Средиземноморского региона времён ранней и средней (классической) античности.

Ключевые слова: антропология, этническая антропология, древние изображения человека, палеолитическое искусство, искусство Древнего мира, реалистические изображения человека, искусство Средиземноморья, античный портрет

Изображения человека для отдельных периодов человеческой истории остаются единственными источниками информации об антропологическом типе населения регионов Древнего мира. Реконструкции внешности по черепу в палеоантропологии позволяют представить облик отдельных представителей древних культур. Но многие описательные признаки морфологии головы и лица не сохраняются на костном материале, хотя большинство расовых классификаций основано в первую очередь на описании головы. Однако именно характерные расово-этнические признаки внешности (пигментация, форма волос, рост бороды и усов, форма носа, губ) передаются на произведения искусства, хотя обобщенно и типологизированно, но с достаточной степенью точности в групповом масштабе. Поэтому для этнической антропологии изображения человека, оставленные предыдущими эпохами, могут представлять немалый интерес. Таким образом, целью

нашего исследования стало изучение изобразительной эволюции темы человека в памятниках древней культуры и искусства на литературном материале и коллекциях мировых музеев, а также поиск изобразительных источников, адекватных для задач этнической антропологии с целью создания базы данных по древним изображениям человека.

## Некоторые теоретические и методические вопросы использования портретных изображений

На развитие портретного изображения человека влияет как сам прогресс технических изобразительных средств, так и эволюция представлений о значимости человеческой личности. Исторические условия разных периодов мировой

культуры накладывают свой отпечаток и формируют определённые стилевые ограничения или каноны, в том числе в отношении изображений человека: канон пропорций, композиции, цветовой канон, иконографический. На особенности изобразительных канонов влияет сложный сплав социально-политических, религиозных, этических, эстетических норм, определяющий рамки изобразительного творчества художника конкретной эпохи. В портретном искусстве развитие скульптурного и живописного портретов также претерпевало изменения в разные эпохи, согласно установившемуся канону, который в первую очередь отражался на степени реалистичности изображения. В разные исторические периоды особенности передачи внешности человека отличаются своей реалистичностью, и максимально реалистичным, до сего дня непревзойдённым по технике и психологизму в передаче индивидуальных черт характера персонажа, является римский скульптурный портрет.

В европейском искусстве термин портрет, как понятие, относящееся исключительно к изображению человека, закрепилось лишь в XVII веке, а функции портрета искусствоведами определяются как: религиозные, погребальные, репрезентативные, мемориальные. Портрет как форма воспроизведения человеческой индивидуальности может быть выражен такими художественными средствами как живопись, графика, гравюра, скульптура, фотография. Фотографическое воспроизведение внешности за 150 лет существования фотографии практически вытеснило другие формы, оставив их исключительно в сфере искусства. С развитием электронного формата, современная фотография окончательно заняла приоритетное положение как наиболее доступная, удобная и распространённая реалистическая форма изображения человека.

Проблема сходства в портрете для антрополога имеет первостепенное значение, поскольку описательные характеристики внешности, сделанные по изображению, в конечном итоге будут влиять на итоговую характеристику выборки. Техника исполнения портрета (графическая, живописная, скульптурная) не имеет принципиального значения в отношении описательных признаков лица, за исключением пигментации, возможность определения которой позволяет только живописный портрет. Очень важным моментом является положение головы на портрете. Так профильные портреты, портреты с положением головы в  $1/4$  оборота и  $2/3$  (вполоборота) могут использоваться для уточнения профилировок и некоторых описательных признаков лба, носа и подбородка. Положение головы в анфас, а также в  $3/4$  позволяет, помимо опи-

сательной программы, использовать изображения для создания обобщенного портрета.

Каким же образом достигается реалистичность в изображении человека? Для изображения правдоподобного человеческого лица необходимо владеть не только техникой рисования, но и обладать определёнными анатомическими и даже психологическими познаниями. В западноевропейской живописи ранее всего появляется профильный портрет, с периода раннего Возрождения художники начинают композиционно «разворачивать лицо» в фас, чаще других, предпочитая останавливаться на более «живой» и динамичной моделировке в  $3/4$  (именно это положение головы на портрете кажется зрителю более натуралистичным). Стоит отметить, что в живописном портрете греко-римского периода Египта (погребальный портрет), а также на некоторых римских портретах (помпейские фрески) уже встречается моделировка положения лица в  $3/4$ . В скульптуре, как и в живописном портрете доисторического периода, происходят постепенные изменения в сторону «оживления» образа и его натуралистичности: фронтальная тяжеловесность и статичность скульптур древнего Египта и Греческой Архаики сменяется динамизмом контрапоста и применением моделировки *figura serpentinata*<sup>1</sup> в античной скульптуре. С помощью этих композиционных и изобразительных приёмов художники добивались изящества и красоты, динамичной натуралистичности скульптуры, а также лёгкости в её эстетическом восприятии. Подобные красивые линии нередки в природе, они присущи всем живым и динамичным природным объектам, в теории искусств и эстетике это определяется как S-образный изгиб или линия красоты Уильяма Хогарта [Хогарт, 1987].

Начиная с палеолита, изображение человека развивается в двух изобразительных направлениях: плоскостное графичное (двухмерное) и объёмное пластичное (трёхмерное). «Осязательная» пластика, вероятно, была ближе и доступнее человеку разумному в освоении изобразительных навыков, чем графика, поскольку не только зрительно, но и осязаемо художником воспринимается и оценивается её объём. Вероятно, и по этой причине в том числе, в палеолите, мезолите и неолите так массово было распространено и представлено повсеместно именно мобильное пластическое искусство (искусство малых форм). В дальнейшем скульптурный портрет как жанр на

<sup>1</sup> Скульптурная или художественная композиция, в которой автор с целью достижения лёгкости или динамики придаёт, иногда неестественную, форму спиралевидного скручивания телу изображаемого человека.

протяжении веков значительно опережал по скорости своего развития живописный портрет, так или иначе влияя на него, а воспроизведение натуры в портрете явилось основным принципом этого жанра искусства.

Проблема портретного сходства в живописи поднималась и обсуждалась неоднократно, доказав абсолютную состоятельность живописного портрета как источника антропологической информации [Перевозчиков, Локк, Сухова, Тихомиров, 2011; Локк, 2011]. Использование обобщённого живописного портрета в качестве популяционной характеристики выборки в этнической антропологии демонстрирует уникальность и наглядность этого аналитического метода [Маурер, 2006; Перевозчиков, Маурер, 2009]. Однако, упомянутые работы касались живописи относительно недавнего времени: XVIII–XIX вв. Возможность использования более древних по времени живописных изображений в качестве популяционной характеристики выборки была показана на примере живописного погребального портрета греко-римского периода Египта, так называемом Фаюмском портрете [Перевозчиков, Шпак, Шимановская, 2012].

Попытки верифицирования идентичности изображения на портрете (египетский погребальный портрет) реальному облику умершего, восстановленного по черепу, проводились неоднократно и чаще с положительными результатами – подтверждением реального сходства при подобных реконструкциях [Macleod, Wright et al., 2000; Wilkinson, Brier, Neave, Smith, 2004]. Конечно, этот факт не избавляет исследователя от внимательного подбора индивидуальных изображений на первичном этапе подготовки выборки. При использовании древних изобразительных источников в антропологических исследованиях встаёт главный вопрос – точность и достоверность воспроизведения индивидуальных черт лица человека при передаче изображения древним художником. Древность изображения вызывает некоторые опасения и сомнения по поводу реалистичности, а, следовательно, и по поводу возможности использования в физической антропологии. Поскольку ни в зарубежной, ни в отечественной антропологии, практически не было прецедента использования древних изобразительных источников в качестве объекта антропологического исследования, мы поставили перед собой задачу оценить их адекватность, доступность и информативный потенциал с точки зрения физической антропологии. Осознавая сложность задачи, мы решили сосредоточиться на поисках особенно тех образцов, подходящих нам в качестве источника изучения морфологической изменчивости древнего населения на основе популяционного подхода.

## Предыстория портрета: тема человека в первобытном искусстве

Разные климатические условия, географические, хозяйственные и многие другие причины повлияли на то, что в разных частях света, в разных культурах изображения человека развивались так своеобразно и неравномерно. Но вместе с тем изобразительное искусство, в том числе и портретные изображения, проходили в своём развитии определённые общие стадии (мелкая пластика, маска, скульптурный портрет, живописный портрет). Так, например, в наскальном африканском искусстве (Сахарский Атлас) обнаруживаются элементы, встречающиеся не только в левантском, южноафриканском или додинастическом египетском искусстве, но и во франко-кантабрийских пещерах, в наскальных рисунках Скандинавии, в Сибири и на Онежском озере. Известный специалист по древнеафриканскому искусству А. Лот написал по поводу «загадочного сходства» южноафриканской и восточноиспанской наскальной живописи: «Может быть одинаковые условия оказали одинаковое действие на народы, особо восприимчивые к эстетике цвета и формы. Разве что они пользовались всего лишь несколько различными каменными орудиями...» [Lhote, 1963, цит. по: Мириманов, 1967]. Последовательная стадийность развития, сходные сюжеты, стилизации и техника изображений в палеолитическом искусстве демонстрирует нам единство и общую направленность эстетических стратегий Homo sapiens в освоении и чувственном познании окружающего мира [Шпак, 2015].

Характерным для всего палеоискусства является огромное преобладание изображений животных над всеми другими темами, при этом изображений человека древние художники оставили сравнительно мало. Тот факт, что среди животных, преобладают именно промысловые животные, и то художественное мастерство и тщательность проработки фигур животных говорит о том, что изображения несли определённую утилитарную нагрузку (охотничья магия и пр.) и преследовали определённые цели (точность изображения желанной добычи). «Анималистический реализм» палеолита не позволяет усомниться в изобразительном мастерстве древних художников, а также в невозможности изображений портретов своих соплеменников с подобной долей художественной выразительности. Вероятно, дело не в отсутствии художественных способностей, а в особых целях творчества первобытного человека – человек всё же рисовал себя, но когда у него в этом была практическая необходимость. Отпечатки рук, изобра-

жение знаков пола, «анатомические» петроглифы людей и животных (рентгеновский стиль) могут быть рассмотрены не только в контексте обрядово-магической деятельности, но, возможно, в том числе и в контексте ценностного отношения человека к познанию своего собственного естества. Человек пытался через осознание родства с животным познавать самого себя: возможно, именно так можно объяснить появление в палеолитических сюжетах сдвоенных (человек-зверь) объектов или вовсе звероподобных. За более чем столетнюю историю накопления материала по искусству палеолита было создано множество гипотез и теорий относительно смысла и назначения человеческих изображений, особенно в отношении женских скульптурных фигурок, так называемых «палеолитических Венер». Систематизация всех данных по изображению человека в памятниках приледниковой зоны Евразии (более пятиста человеческих изображений на 1966 г.) определяет 266 из них как женские и только 24 – как мужские, 128 изображений неопределенного пола и 94 изображения с различными искажениями в области трактовки головы. При этом отмечается, что художник выделял и подчёркивал наиболее значимые для него признаки (при этом, нередко оставляя их в диспропорции к другим или вообще игнорируя другие признаки), иногда художник прибегал к определённой стилизации, даже гротеску и схематизации форм. Инвариантность и гипертрофированность некоторых физических особенностей у женских статуэток иногда связывают с поиском эстетического идеала древним художником. Мужские изображения весьма условны, в отличие от женских, их лица часто звероподобны, хотя тело имеет вполне пропорциональное сложение. [Абрамова, 1966]. Следует отметить, что в искусстве палеолита практически не встречается изображений детей, однако довольно часто некоторые из «Венер», определяются, как беременные. Возможно, что изображение детей было табуированным, а образ, символизирующий будущего ребенка, заменяли изображениями беременных женщин. Изображение ребенка и женщины с ребенком появляется только в неолите в керамике и мелкой пластике [Антонова, 1977].

Если принять за рабочую гипотезу то, что женские палеолитические изображения всё же были персонифицированными произведениями и соответствовали конкретной женщине, то попытка изучить распределение типов телосложения не лишается здравого смысла. Для этого нами были пересмотрены каталоги палеолитических изображений человека, с которыми работала З.А. Абрамова [Абрамова, 1966] с позиций анатомии и антропо-

логии с целью уточнения, прежде всего, половой принадлежности и степени реалистичности самого изображения, техника изображения при этом во внимание не принималась. Из 501 изображения у нас получилось только 89 реалистичных, пригодных для соматотипирования (77 женских и 12 мужских), а также 76 изображений частей тела (72 женских и 4 мужских). В группе европейских скульптурных статуэток преобладают мезоморфный и пикнический типы, при этом в наскальных изображениях все женщины определены как брахиморфные пикнички. В группе сибирских статуэток, наоборот, большая часть статуэток передаёт пропорции женщин атлетического и мускульного типов брахиморфного сложения, меньше пикнического и астенического типов. Подобное распределение может говорить о локальном своеобразии антропозстетического выбора и о возможной тенденции в половом отборе у древнего человека, согласно которой в Европе отбор шёл в сторону тучности, а в Сибири – в сторону худощавости. Причем, если в начале верхнего палеолита встречаются статуэтки худощавых пропорций, то в мадлене в наскальном искусстве встречаются только тучные женщины, хотя и исчезает гиперболизация вторичных половых признаков. Казалось бы, что подобным образом может проявляться стадийность отбора, но для более точного и достоверного результата надо рассматривать все изображения не только по жанру искусства, но и отдельно по периодам верхнего палеолита.

Стоит отметить, что на условных изображениях, часто на мужских лицах и почти всегда – на личинах (поддельных ликах), четко обозначена и часто преувеличена орбитальная область и сами глаза. При этом у животных глаза обозначены почти всегда. Но даже на реалистических и женских изображениях глаза вообще не обозначены. Исключение здесь составляют сибирские женские статуэтки и единичные европейские женские «головки». Возможно, прорисованные глаза на сибирских статуэтках могут быть просто свидетельством иной эстетики, и, возможно, здесь имеется преемственная связь с дальнейшим рентгеновским стилем в мезолитическом наскальном искусстве Сибири и Северной Америки.

Один из древнейших видов изображения человека является маска. Выделяют два направления развития феномена маски в культуре: «линия иконы» – поддельный лик, антропоидная схематизированная личина; «линия портрета» – антропоморфная личина, воспроизводящая черты лица человека [Новикова, 1991]. «Портретная линия» маски и стала предтечей скульптурного портрета, развитие реалистичности которого в искусстве от

посмертной маски-слепка происходило путём пластической индивидуализации лица.

Семантика маски очень сложна, а предназначение маски уходит своими корнями в глубокие архаические пласты истории человечества. Культы различных частей тела человека (чаще головы и черепа) в практиках ритуальных и посмертных манипуляций во многих археологических культурах мира (Старого и Нового света), распространяются, начиная с палеолита. В наше время, по-прежнему, практикуется изготовление посмертного гипсового слепка с лица умершего человека в мемориальных целях. Изучению данного феномена с позиций культурной антропологии посвящено довольно много работ, которые в целом определяют назначение маски в традиционной культуре народов мира как посредника «превращения», связанного с актом смерти. Материалы, из которых изготавливались маски, были различны: воск, дерево, терракота, гипс, металл (бронза, золото), камень. При изготовлении зачастую использовались инкрустации глаз. Один из древнейших, дошедших до нас видов масок, – моделирование глиной головы или черепа умершего (путём обмазывания, налепливания). Подобные моделированные головы-маски известны в культурах раннеземледельческих неолитических племён Древнего Востока: с территории Палестины и Сирии (Иерихон, VIII–VII тыс. до н. э.) [История Древнего Востока, 1983]. Схожие образцы встречаются в катакомбной, тагарской и таштыкской культурах, однако случаев сравнения степени портретности маски с обликом умершего, восстановленным по черепу, в литературе описано сравнительно мало [Медникова, 2001]. Одним из первых, кто изучал таштыкские маски с позиции физической антропологии, был Г.Ф. Дебец, столкнувшийся с необходимостью разработки специальной методики для их измерения и описания [Дебец, 1948]. Более поздние исследования некоторых масок таштыкской эпохи выявили несоответствие портретного сходства маски и восстановленного облика по черепу, в том числе авторами отмечалось несоответствие по определению расовой принадлежности [Медникова, Лебединская, 2004].

Идея выделения и автономии частей человеческого тела нашла выражение в становлении мифологии и искусства не только Евразии, но и Нового света [Окладникова, 1995]. Подобный прием (автономия и парциальность) изображения отдельных частей тела и особенно глаз в форме окружностей получил в дальнейшем широкое распространение среди памятников наскального искусства не только северо-западного побережья

Америки (маски-личины) и Нижнего Амура, но и Австралии (духи воды – вонджины).

В мезолите и неолите появляются композиционные массовые сцены (охота, танец) и человеку в них уже отводится центральное место, но главную роль в изображении стала выполнять передача динамики, а изображения стали всё более и более схематичны и даже условны. Поворот от реализма искусства палеолита к условному искусству неолита объясняется многими возможными причинами, в том числе появлением керамики и возможностью её украшения («переключение» на орнамент), с ослаблением интереса к теме зверя при переходе к скотоводству и земледелию, но пока ещё только зарождающемся интересе к теме человека [Алексеев, Першиц, 1990].

Большинством ученых отрицается возможность отнесения палеолитических изображений к каким бы то ни было расам, а отражение расовых признаков в искусстве появляется, начиная с мезолита и неолита. Так, среди наиболее древних изображений сахарский живописи в Африканских наскальных росписях (Тассилин-Аджер, Сахарский Атлас), у так называемых «круглоголовых» людей, авторы отмечают явно негроидные черты [H. Lhote, 1963, цит. по: Мириманов, 1967]. Уже не оспаривается факт самостоятельности этой африканской ветви доисторического искусства, однако недостаток археологических материалов с этого континента не позволяют говорить о преемственности и связях с дальнейшими африканскими культурами исторического времени. Особенность дальнейшей африканской иконографии – кефаломорфизм, а самые древние скульптурные портреты из терракоты относятся к культуре Нок в Западной Африке (IX в. до н. э. – II в. н. э.) [Мириманов, 1975].

### **Тема человека в искусстве Древнего мира**

С освоением человеком сельского хозяйства в первобытном обществе произошли значительные изменения: более 5 тысяч лет назад начали складываться первые древние цивилизации в долинах Нила, Тигра-Ефрата и Инда, в IV тыс. до н. э. появляются первые государства. В эволюции духовной жизни общества также произошли качественные изменения (разделение физического и умственного труда, появление письменности), появились новые виды искусства [Алексеев, Першиц, 1990]. Искусство постепенно стало дифференцироваться на элитарное и простонародное и

особенно явно это проявлялось в архитектуре: появление монументальной храмовой скульптуры – надгробных статуй государственных правителей Месопотамии и Египта. Очень много разнообразных сюжетов посвящено культовой тематике (шумеро-аккадской пантеон насчитывал свыше 50 богов), человеческие же изображения весьма условны и имеют светский характер, реализм характерен в основном изображениям местных правителей [История Древнего Востока, 1983]. Сохранилось несколько весьма индивидуальных реалистических скульптурных портретов (цари: Гудея, Саргон Аккадский, Хамурапи), хотя портретное искусство в целом лишено индивидуальности и портретности как таковой.

Описывая типы лица в шумерском искусстве К.С. Кун пишет, что они «реально отображали отдельных людей, а не условные типы или идеалы» [Кун, 2011, с. 116]. Он описывает их как жилистых, атлетического сложения, с крупными носами «обычных европеоидов какой-то ближневосточной разновидности» и отмечает, что в большинстве шумерских скульптур «нет свидетельств о распределении волос или форме волос, которая, однако, условно показана на древних статуях богов» [там же].

Искусство Ассирии к II–I тыс. до н. э. также имело светский характер, целью которого было прославление деяний правителя. В Ассирии изображения людей (солдаты, рабы, цари) массово встречаются в батальных или охотничьих сюжетах в глиптике, на стелах зиккуратов, для росписи которых характерна так называемая «ковровость» – орнаментированное заполнение участков росписи [История Древнего Востока, 1988]. Круглая скульптура редка, изображения в основном профильные, статично-динамичные, правильных анатомических пропорций. Детализация также характерна только для некоторых сохранившихся скульптурных портретов правителей (цари Ашшурнацир-апал II, Салманасар III). К.С. Кун пишет: «В поздних вавилонских и ассирийских скульптурах, демонстрирующих семитоязычное население, мы находим обилие бороды и волос на голове, как и древних шумерских богов; волосы волнистые или кудрявые, а бороды очень обильные. Брови встречаются над корнем сильно изогнутого носа, а веки и губы полные. Тела условно коренастые, руки и ноги с объёмными мышцами. Художники Вавилона и Ниневии в глубине души были антропологами, ибо они предпочли правду воображаемому идеалу. Их цари, солдаты и рабы могут сойти со стен и смешаться с сегодняшней толпой» [Кун, 2011, с. 117].

Очень кратко охарактеризуем отображение темы человека в азиатском искусстве. В скульп-

туре и живописи Средней Азии на первых ступенях развития рабовладельческой формации для изображения человека был выработан канон, сходный с переднеазиатским и иранским. Изображений человека в памятниках древнеиндской цивилизации, равно как и в памятниках бактрийско-маргианской цивилизации, осталось чрезвычайно мало, все они весьма условны, выполнены в керамике или бронзе (мелкая пластика). Немногочисленные сохранившиеся реалистичные полихромные росписи уже относятся к более поздним историческим периодам в истории культур Индии, и они фактически являются иллюстрациями к буддийским легендам и мифам (росписи Аджанты, II в. до н. э. – V в. н. э.). Известны реалистичные скульптурные портреты и росписи с территории центральной и средней Азии (Кушанское царство I–III вв. н. э.), которые имеют явную преемственность с традициями античного скульптурного портрета эпохи завоеваний Александра Македонского (государство Селевкидов IV в. до н. э. – I в. н. э. и последующее греко-бактрийское царство 250–125 гг. до н. э.). В искусстве Древнего Китая известен реалистический скульптурный портрет времён империи Хань (206 г. до н. э. – 220 г. н. э.) и предшествующей ему империи Цинь. Император Цинь Шихуан (221–206 гг. до н. э.), правитель империи Цинь, известен как инициатор возведения Великой Китайской стены и своей погребальной терракотовой армии (около 8 тыс. скульптур воинов в полный рост). В дальнейших традициях культур Востока и Азии (раджпутская, могольская живопись, иранская, среднеазиатская миниатюрная живопись, китайская живопись) портретное искусство вообще не ставит в приоритет достижение сходства, важным его качеством является сложность, многоплановость композиции и точность в передаче атрибутики [Из истории живописи Средней Азии, 1984; Пугаченкова, Галеркина, 1979].

Информативные для антрополога произведения искусства египетской цивилизации относятся уже к периодам династического Египта. Назначение портрета в египетском искусстве по большому счёту было обусловлено культовыми и религиозно-магическими задачами – посмертный портрет являлся обязательной частью погребального ритуала. В портретах отмечается строгая каноничность изображения, как в росписи, так и в скульптуре, особенно в ранних по времени царствах. Прослеживаются определённые каноны в позе – стоя (левая нога вперёд), сидя на троне руки на коленях (реже на корточках), моделирование лица в целом обобщённое, хотя встречаются реалистичные портреты [Ходж, 2010]. Особого внимания заслуживает портретное искусство нового царства

периода Амарны (1580–1075 гг. до н. э.) правления Эхнатона – реформатора-монотеиста. Амарнскому искусству свойственна чрезмерная реалистичность, временами переходящая в натурализм (стремление к простоте, семейные сюжетные сцены фараона в кругу семьи с его супругой Нефертити). Если бог – это царь, то он теперь и является идеалом, значит нужно изображать его максимально реалистично [История Древнего Востока, 1988]. Благодаря эпитафике, известно имя придворного ваятеля портретов фараона – скульптора Тутмоса. Считается, что именно в этот период в Египте появляется первая расовая классификация, графически запечатлённая в различных изобразительных сюжетах.

Период классической и поздней античности связан с активным расширением границ Римской империи и распространением римского влияния на искусство его колоний, в первую очередь Египта. Эллинистический период Египта (332–30 гг. до н. э.), а затем и римский период связан с постепенным изменением канонов в изображении человека и, впоследствии, с таким потрясающим феноменом в истории портретного искусства как фаюмский портрет, уникального явления реализма в изображении человека в древнем изобразительном искусстве. Предыстория появления фаюмского портрета – это же конечно египетский погребальный скульптурный портрет, известный с династического периода Египта. По разным источникам говорят о существовании в мире нескольких сотен погребальных живописных портретов на досках, датируемых I–III вв. н. э., которые находятся не только в музейных, но и в многочисленных частных коллекциях. По особенностям изобразительной техники и живописной манеры «локальных» школ, специалисты атрибутируют портреты и устанавливают регион происхождения работы [Муравьёва, 2008], что может являться ценной сравнительной информацией для антропологов при работе с Фаюмским портретом. На материале Фаюмского портрета была продемонстрирована возможность использования древних изображений человека в качестве источника антропологической информации, составлена описательная характеристика мужской и женской выборок, по изображениям были составлены обобщённые портреты жителей Фаюмского оазиса греко-римского периода истории Египта [Перевозчиков, Шпак, Шимановская, 2012].

Погребальные посмертные египетские скульптуры постепенно заменяются погребальными масками, которые усложняются и детализируются под влиянием греческих канонов, уже в римское время они или заменяются портретными изображения-

ми на досках или же существуют параллельно с ними, а затем сходят на нет, вместе с обрядом мумификации покойных в Египте.

Греческая эстетика времён античности складывается в течении I тыс. до н. э. «*Ars longa, vita brevis*» – жизнь коротка, искусство вечно – таков девиз греческой античной культуры и искусства. Скульптура периода Геометрики (XI–VII вв. до н. э.), в основном изображает ксоанов (богов-идолов), расписанных в геометрическом стиле Эгейского и Кикладского культурного наследия. Изображения периода архаики (VII–V вв. до н. э.) стремятся гармонично передать архитектуру человеческого тела в скульптуре, в которой на ранних этапах используется египетский канон. Впервые появляется обнажение тела модели, пока только мужской. В скульптуре появляется обобщённый образ молодого человека-героя, массово воплощённый в монументальной скульптуре в виде куросов и кор со знаменитой архаической улыбкой, отголоски которой прослеживаются в ранних этрусских скульптурных изображениях. Лица у этих скульптур типизированы, положение тела у них фронтально и симметрично, статично (кроме выдвинутой вперёд левой ноги). В целом греческая скульптура ранней античности (архаического и раннего классического периодов Греции) сильно ограничена канонизацией формы и для антропологических исследований практически не применима. В классическом периоде греческого искусства (V в. до н. э. – середина IV в. до н. э.) развиваются многие эстетические концепции Сократа, Платона, Аристотеля. Основной эстетической концепцией было само совершенство человеческой личности – гармония физических и нравственных достоинств (калокагатия). Классические образцы изображения фигуры этого периода греческого искусства демонстрируют упомянутые в начале нашего изложения приёмы в технике изображения, такие как контрапост и другие (например, скульптура Дискобол ваятеля Мирона и Дорифор (Канон), Афродита Книдская ваятеля Праксителя). В этом же периоде появляются скульптурные изображения нагого женского тела. Изображения классического периода Греции очень реалистичны, но большинство из них представляют собой образцы храмовой или публичной декоративной скульптуры – изображения богов греческого пантеона и персонажей мифов, сохраняющих обобщающую идеализацию классического периода [Чубова, Конькова, Давыдова, 1986].

И только в конце классического периода и начале эллинистического периода появляется достаточно много индивидуальных греческих скульптурных портретов, которые могут быть ин-

интересны антропологам. Живописные изображения человека сохранились только по вазописи. Кроме того, в глиптике (камея, гемма) и даже чеканке (монеты) изображённые профили были очень реалистичны – по ним нередко искусствоведами атрибутируются скульптурные портреты. В классическом и эллинистическом периоде вплоть до II в. до н. э., то есть до завоевания римлянами, греческие скульпторы оставляли свои сигнатуры на скульптуре. Античные письменные источники и данные эпиграфики донесли до нас 1017 имён скульпторов и 262 имени живописцев Древней Греции и Рима [Чубова, Конькова, Давыдова, 1986].

Известный специалист по античному портрету Р. Бандинелли предлагает свою концепцию эволюции античного портрета. Наиболее ранней стадией портрета он считает портрет символический (отсутствие индивидуальных черт) – портрет периода архаики. Следующая стадия – портрет типологический (преобладание общей характеристики с выделением типической черты, как-то стратег, философ, поэт и т.д.), свойственный портретам классического периода. Ну а зрелой стадией античного портрета является физиономический портрет, который и представляет собой римский портрет. Автор считает, что физиономический портрет является основой всего западноевропейского портрета [Bandnelli, 1965].

Римский скульптурный портрет сложился на почве сложного взаимопроникновения традиций греческого, этрусского и, собственно, римского портретного искусства. Возникновение римского портрета тесно связано с развитием культа предков, уходящего своими корнями к этрусской погребальной культуре. Римский республиканский портрет как самостоятельное художественное явление прослеживается с начала I века до н. э. [Бритова, Лосева, Сидорова, 1975]. Известной традицией древнеримской знати, по свидетельствам античных авторов Плиния и Полибия, было право изображений (*Jus Imaginum*), которое заключалось в том, что патриций имеет право иметь изображения своих предков (посмертные восковые маски), а также заказывать свой портрет [цит. по: Long, 1870]. Влиянием погребальной этрусской традиции можно считать не только маски предков у римлян, но и обычай заказывать саркофаги и стеллы с фигурными изображениями умерших [Чубова, Конькова, Давыдова, 1986]. Массовое уничтожение античных памятников в средневековье, а также широко распространившаяся практика копирования уцелевших образцов, начиная с эпохи Возрождения, привела к появлению огромного числа не только всевозможных античных копий и многочисленных реплик, но и подделок (новых,

а не воспроизводящих античный оригинал произведений). Искусно выполненные подделки проникали и продолжают проникать в музейные коллекции, что вносит большую путаницу в изучение античного портрета [Бритова, Лосева, Сидорова, 1975].

Станковая живопись, безусловно, существовала, однако до наших дней не сохранилась, она ценилась даже больше скульптуры, судя по свидетельствам исторических античных авторов – и в Древней Греции, и в Риме существовали общественные пинакотеки. Из живописных произведений сохранились фрески и стеновые росписи, но, судя по тому, что лица на изображениях не всегда натуралистичны, а в композиции часто не соблюдается перспектива изображения, их могли выполнять невысоко профессиональные провинциальные художники. Но, тем не менее, фресковая живопись трёх римских городов (Геркуланум, Помпеи, Стабии), которая дошла до наших дней, благодаря консервации вулканическим пеплом Везувия в 79 г. н. э., позволяет использовать полихромные изображения для определения пигментации и многих других описательных признаков внешности населения этих римских городов периода классической античности. Но самое большое количество живописных работ сохранилось в Этрурии и на юге Апеннинского полуострова – росписи могил и склепов некрополей, которые дают представление о монументальной античной живописи.

Этрусское искусство специалисты подразделяют на ряд периодов, для которых отмечаются свои характерные особенности в изображении человека, связанные с культом мёртвых. Так в VIII в. до н. э. погребальные урны украшались антропоморфными масками из бронзы или терракоты, в VII в. до н. э. их сменили каноны с крышками в виде человеческой головы, а с VI в. до н. э. в погребальном обряде используются саркофаги со скульптурным изображением умершего [Соколов, 2002]. Образцов монументальной скульптуры этрусков осталось немного, в основном, бронзовые головы и немногочисленные статуи. К периоду V–III вв. до н. э. относится большинство реалистичских этрусских и римских индивидуальных портретов. Речь здесь идёт, помимо традиционной скульптуры, о довольно своеобразном явлении в этруском и римском религиозном культе – терракотовых вотивах. Вотивные дары – широко распространённое явление во многих культурах мира. Они представляют собой чаще всего либо скульптуру богини, её приносят в дар храму по данному обету, либо анатомическую часть тела с просьбой или в благодарность об исцелении. Анатомические



части тел, в том числе и головы из терракоты, в больших количествах находят при раскопках античных санктuariев – святилищах или храмах, посвящённых определённым античным Богам [Votives, Places and Rituals in Etruscan Religion, 2008]. В греческой культуре вотивы также известны, но они чаще представляли собой скульптурные изображения богов греческого пантеона. Вотивы не имели художественной ценности, поскольку не являлись предметами искусства, вероятность их подделок, которые были так широко распространены по отношению к античным древностям, минимальна. Обзор изображений вотивных терракот, а также тематическая литература говорит о том, что существовали как штучные авторские произведения, так и массовые отливки, видимо, в зависимости от социального положения заказчика [Soederlind, 2002]. При этом, зачастую отмечаются уточнения или дополнения заготовки: вероятно, по желанию заказчика прорабатывались отдельные детали (форма носа, губ, рост бороды), иногда вотивы раскрашивались. Большая индивидуальность и убедительная портретность некоторых вотивов, а также их многочисленность позволяет их рассматривать в качестве чрезвычайно информативного антропологического источника. Предварительный описательный анализ вотивных изображений, а также погребальной скульптуры (портреты саркофагов) и бронзовых этрусских скульптур общей численностью 97 мужских и 71 женских изображений, говорит о том, что средние оценки укладываются в описание среднеевропейского антропологического типа, чуть сдвигаясь в сторону нижней границы (т.е. ближе к южным вариантам) среднеевропейского типа.

Таким образом, развитие портретного искусства от древности до наших дней свидетельствует о том, что тема человека в доисторических культурных памятниках представлена географически неравномерно и неравнозначно с позиции информативности и реалистичности изображений. Живописный портрет развивался преимущественно на Евразийском континенте, а скульптурный портрет развивался повсеместно, проходя в своём развитии определённые схожие стадии. Средиземноморский регион отличается наличием большого количества реалистических источников по изображению человека времён классической и поздней античности. Однако анализ портретных изображений в раннем и среднем периодах античного искусства Средиземноморья позволяет говорить о большом потенциале использования в антропологии и более ранних изобразительных источников. Это скульптура и живопись древнегреческого классического и эллинистического периодов, этруская вотивная скульптура, древне-

римская скульптура республиканского периода, изучение которых поможет если не обрести, то дополнить сведения об антропологии народов Средиземноморского региона времён ранней и средней (классической) античности.

## Библиография

- Абрамова З.А. Изображения человека в палеолитическом искусстве Евразии. М.: Наука. 224 с.
- Алексеев В.П., Першиц А.И. История первобытного общества. М.: Высшая школа, 1990. 352 с.
- Антонова Е.В. Антропоморфная скульптура древних земледельцев Передней и Средней Азии. М.: Наука, 1977. 152 с.
- Бритова Н.Н., Лосева Н.М., Сидрова Н.А. Римский скульптурный портрет. М.: Искусство, 1975. 220 с.
- Дебец Г.Ф. Палеоантропология СССР. М., 1948.
- Мириманов В.Б. Древнейшая скульптура Африки (культура Нок) // Искусство народов Африки: Очерки художественной культуры с древности до настоящего времени. М.: Искусство, 1975.
- Из истории живописи Средней Азии: Сборник статей. Ташкент: Изд-во литературы и искусства имени Гаффа Гуляма, 1984. 286 с.
- Новикова Л.А. Маска в культуре // Реконструкция древних верований: источники, метод, цель. СПб.: ГМИР, 1991. С. 11–44.
- Вадецкая Э.Б. Таштыкская эпоха в древней истории Сибири. СПб.: Петербургское Востоковедение, 1999. 440 с.
- История Древнего Востока. Зарождение древнейших классовых обществ и первые очаги рабовладельческой цивилизации Ч. I. Месопотамия. М.: Наука, 1983. 534 с.
- История Древнего Востока. Зарождение древнейших классовых обществ и первые очаги рабовладельческой цивилизации Ч. II. Передняя Азия. Египет. М.: Наука, 1988. 623 с.
- Кун К.С. Расы Европы. М.: Астрель, 2011. 720 с.
- Маурер А.М. Обобщённый фотопортрет как источник антропологической информации. Дисс. ... канд. биол. наук, 2006. Рукопись.
- Медникова М.Б. Трепанации у древних народов Евразии. М.: Научный мир, 2001. 304 с.
- Медникова М.Б., Лебединская Г.В. К вопросу об антропологическом исследовании посмертных масок // OPUS: междисциплинарные исследования в археологии: Сборник статей. М.: Изд-во ИА РАН, 2004. Вып. 3. С.142–152.
- Мириманов В.Б. К вопросу о происхождении наскального искусства Сахары // Искусство Африки: Сборник статей. М.: Наука, 1967. С. 5–27.
- Муравьева Ю.Ю. Проблемы стилистики и технологии египетского погребального портрета I–IV веков. Дисс. ... канд. ист. наук, 2008.
- Окладникова Е.А. Модель вселенной в системе образов наскального искусства тихоокеанского побережья Северной Америки. СПб., 1995. 320 с.

Локк К.Э. Живописный портрет как источник антропологической информации (методические аспекты). Дисс. ... канд. биол. наук, 2011.

Перевозчиков И.В., Маурер А.М. Обобщённый фотопортрет: история, методы, результаты // Вестник Московского университета. Серия XXIII. Антропология, 2009. № 1. С. 35–44.

Перевозчиков И.В., Локк К.Э., Сухова А.В., Тихомиров М.Н. Результаты антропологического изучения портретной живописи России XVIII–XIX веков // Вестник Московского университета. Серия XXIII. Антропология, 2011. № 1. С. 25–36.

Перевозчиков И.В., Шпак Л.Ю., Шимановская А.С. К антропологии Фаюмского оазиса I–IV веков нашей эры // Вестник Московского университета. Серия XXIII. Антропология, 2012. № 4. С. 127–133.

Пугаченкова Г., Галеркина О. Миниатюры средней Азии. М.: Искусство, 1979. 208 с.

Соколов Г.И. Искусство этрусков. М.: Слово, 2002. 208 с. Хогарт У. Анализ красоты. Л.: Искусство, 1987. С. 108–109.

Ходж С. Искусство Древнего Египта. Искусство в деталях. М.: Арт-родник, 2010. 128 с.

Чубова А.П., Конькова Г.И., Давыдова Л.И. Античные мастера. Скульпторы и живописцы. Л.: Искусство, 1986. 251 с.

Шпак Л.Ю. Эстетическое восприятие как биологическое свойство человека разумного (К вопросу о происхождении искусства в работах Я.Я. Рогинского) // Вестник Московского университета. Серия XXIII. Антропология, 2015. № 3. С. 115–122.

Bandnelli R.B. Il Ritratto nella Antiquita// Enciclopedia Italiana, 1965. Vol. VI. Roma. P. 695–738.

Macleod R.I., Wright A.R., McDonald J., Eremim K. Historical Review. Mummy N 1911-210-1 // R. Coll. Surg. Edinb. April 2000. N 45. P. 85–92.

Long G. M.A. Late Fellow of Trinity College, Cambridge. Law Articles of William Smith's Dictionary of Greek and Roman Antiquities. London, 1870. P. 798–800.

Lhote H. L'art rupestre de l'Afrique du Nord et du Sahara. L'age de pierre. Paris, 1963. P. 146.

Soederlind M. Late Etruscan Votive Heads from Tessennano: Production, Distribution, Sociohistorical Context, 2002. 434 p. Votives, Places and Rituals in Etruscan Religion: Studies in Honor of Jean Macintosh Turfa, 2008. 292 p.

Wilkinson C., Brier B., Neave R., Smith D. The Facial Reconstruction of Egyptian Mummies and Comparison with the Fayuum Portraits // Fayuum Mummy Congress. Greenland, 2004.

Контактная информация:

Шпак Лариса Юрьевна: e-mail: larshp@rambler.ru.

## THE ANCIENT IMAGE OF MAN: INFORMATION CONTENT AND ITS APPLICATION IN PHYSICAL ANTHROPOLOGY

L.Y. Shpak

*Lomonosov Moscow State University, Research Institute and Museum of Anthropology*

*Origin of «human in art» theme goes deep into the Paleolithic era, but portrayal of the theme is geographically sporadic and not the same in terms of information content and realism of images. Individual images show consistent stages in its development (small plastic, mask, sculptural portrait, painted portrait) in the formation of the portrait image as a genre of art. The realism in depiction of person physical features is known from 4<sup>th</sup> millennium BC, but not in all regions of the ancient world there was a development of realistic portraits, that are most interesting for anthropology. Art of the Ancient World, including portrait image, is highly influenced by the canons of particular historical era, and this imposes significant restrictions on the use of ancient pictorial sources in anthropology. The ancient art of the Mediterranean region is full of realistic images of individual persons. The period of classical and late antiquity may be of greatest interest to anthropologists. However, analysis of the Mediterranean early- and middle- ancient portraits suggests there might be a great potential use of even earlier pictorial sources (sculpture and painting of the ancient Greek classical and Hellenistic periods, Etruscan votive sculpture, and ancient Roman sculpture republican period). Study of these sources might supplement information about anthropology of the Mediterranean region peoples in the early and middle (classical) antiquity.*

**Keywords:** *anthropology, ethnic anthropology, ancient image of man, paleolithic art, the art of the ancient world, realistic images of man, art Mediterranean, antique portrait*