


**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МАРІУПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІСТОРИЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА КУЛЬТУРОЛОГІЇ**

До захисту допустити:
Завідувачка кафедри,
доктор культурології, професор

 Юлія САБАДАШ

«19» грудня 2023 р.

**«СТУДІЇ КУЛЬТУРИ ДАВНЬОГО РИМУ: АРХІТЕКТУРА І
СКУЛЬПТУРНИЙ ПОРТРЕТ; САДОВО-ПАРКОВЕ
МИСТЕЦТВО І ДЕКОР; ПОХОВАЛЬНА ПРАКТИКА»**

Кваліфікаційна робота
здобувачки вищої освіти
другого (магістерського)
рівня вищої освіти освітньо-
професійної програми
«Культурологія, культурне
розмаїття та розвиток
громади» Якимчук Марини
Анатоліївни
Науковий керівник
Нікольченко Ю.М., доцент,
доцент кафедри
культурології
Рецензент: Головка Олександра
Владиславівна, канд. іст. наук,
доцентка, доцентка кафедри
соціальних та економічних
дисциплін факультету №2
Харківського національного
університету внутрішніх справ.

Кваліфікаційна робота
захищена з оцінкою _____
Секретар ЕК _____
«___» _____ 20__ р.

Київ – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. АРХІТЕКТУРА ТА СКУЛЬПТУРНИЙ ПОРТРЕТ	11
1.1. Архітектура Республіки та Імперії	11
1.2. Скульптурний портрет та його особливості.....	15
Висновки до розділу	31
РОЗДІЛ 2. САДОВО-ПАРКОВЕ МИСТЕЦТВО І ДЕКОР.....	32
2.1. Сади і парки античного Риму.....	32
2.2. Декор у мистецтві Давнього Риму	39
Висновки до розділу 2	45
РОЗДІЛ 3. РИМСЬКА ПОХОВАЛЬНА ПРАКТИКА	46
3.1. Поховальна обрядовість	46
3.2. Мистецтво епітафії.....	60
Висновки до розділу 3	66
ВИСНОВКИ.....	67
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	73
ДОДАТКИ.....	80

ВСТУП

Хронологічно межі культури Давнього Риму простежуються з VIII ст. до н.е. до 476 р. н.е. Донедавна у науковому просторі вона не розглядалася як самостійна культура і не виділялася з історії античної цивілізації. У наукових розробках О. Шпенглера і А. Тойнбі доводилося, що римська доба засвідчила кризу античної епохи. Але більшість сучасних учених доводять, що Римом була створена власна своєрідна та оригінальна культура зі своєю неповторною системою цінностей.

Панівним явищем у римській культурі був патріотизм, що проявлявся у враженні про богообраність римлян та Риму. Найвищою цінністю у громадян Риму вважалося служіння державі понад усе. Справжні римляни вважали, що своїми перемогами вони повинні віддячувати божому провидінню. У світовому пануванні римлян велика частка належить розумінню про суворе дотримання законів і встановленим у мирний час звичаям шанування Богів-покровителів сімей і родів.

Неоціненним є внесок римської культури у світову цивілізацію перш за все у військовій справі, системі державного та приватного права, адміністративного управління та форм організації суспільного життя, риториці та історичній науці. Адже й досі більшість наукових, медичних, юридичних термінів мають латинське походження.

Як і культура Давньої Греції, римська культура є складовою частиною художньої системи Античності. Протягом багатьох століть антична спадщина є взірцем для діячів культури і мистецтва. Особливого значення для розвитку культури майбутніх європейських цивілізацій набули досягнення римлян в архітектурі, образотворчому мистецтві, особливо у скульптурному портреті, садово-парковому мистецтві і декорі, поховальній практиці та мистецтві епітафії, що складає **актуальність** кваліфікаційної

роботи, оскільки ця тема є актуальною не лише для мистецтвознавців, культурологів та істориків, але й всіх, хто не байдужий до історії і культури античного Риму.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Кваліфікаційна робота виконана на кафедрі культурології Маріупольського державного університету в межах комплексної наукової теми «Культурологія в системі соціально-гуманітарного знання» (номер державної реєстрації в УкрІНТЕІ номер 0119U001316).

Об'єктом дослідження є культура Давнього Риму.

Предмет дослідження – особливості архітектури, скульптурного портрету, садово-паркового мистецтва, декору та поховальної практики Давнього Риму.

Ступінь вивченості проблеми в спеціальній науковій літературі.

Спроби наукового осмислення суті і специфіки давньоримського мистецтва були зроблені в кінці XIX ст. Ф. Вікгофом і А. Ріглем. Але особливість художнього явища давньоримської культури починає вивчатися дещо пізніше, в XX ст. Саме з цього періоду у науковій думці починається усвідомлення самотності і неповторності такого мистецького явища, як феномен давньоримської культури.

У перших дослідженнях давньоримське мистецтво розглядалося як складова античної культури загалом. Це праці Ф. Зелінського, Н. Кондакова, А. Прахова. Найбільш вагомими науковими дослідженнями стосовно теми мистецтва античного Риму слід назвати «Історію мистецтва усіх часів і народів» К. Вермана, «Мистецтво Стародавнього Риму» А. Чубової і А. Іванової, «Історію живопису усіх часів і народів» А. Бенуа та інші.

Видатний німецький мистецтвознавець початку XX ст. Карл Верман у своїй «Історії мистецтв всіх часів і народів» аналізує архітектуру та образотворче мистецтво Давнього Риму, зокрема, появу і розвиток скульптурного портрету [8].

Сучасний американський історик Роберт Напп у книзі «Приховане життя Стародавнього Риму», розглядає повсякденне життя «непомітних» римлян: ремісників, домогосподарок, жебраків, рабів, солдат, гладіаторів, грабіжників, повій, тих, про чие життя відомо набагато менше, на відміну від можновладців. На її сторінках знайшлося місце для опису римської архітектури, садів і парків, декору, поховальної практики [44].

У середині ХХ ст. вчені частіше звертаються до досліджень окремих аспектів давньоримської художньої культури, зокрема, архітектури. Це трактати Леона-Баттісти Альберті «Про архітектуру» та «Десять книг про будівництво», що відіграли роль своєрідної архітектурно-будівельної енциклопедії. Розповсюдженню ідей Альберті сприяла мода на античність в італійському суспільстві в XV ст. та Вітрувія «Десять книг про архітектуру» [Витрувій. Десять книг об архітектуре. URL:https://platona.net/load/knigi_po_filosofii/istorija_antichnaja/vitruvij_desjat_knig_ob_arkhitekture/7-1-0-202], монографії, статті Дж.К. Аргана, В. Дубинського, О. Горбика, А. Горіної, О. Колодрубської, В. Тимофієнка.

Розвиток римського скульптурного портрету досліджували Дж.К. Арган, М. Кириченко, І. Кіплік Д. Маркова, Т. Шмельова, Хорст Вольдемар Янсон. Садово-паркове мистецтво античного Риму студіювали Г. Буассьє, К. Гамалія, В. Кучерявий А. Регель, О. Рубцова.

Значну увагу приділяли вивченню проблеми декору в культурі Давнього Риму Леон-Баттіста Альберті, Я. Буркхард, Вітрувій, Ф. Коуэл, Т. Моммзен, В. Панченко, О. Петрів, Светоній, Ювенал Децім Юній, Б. Чумаченко, Сенека Луцій Анней.

Особливості римської поховальної практики висвітлені у працях Дж.К. Аргана, Ф. Велішського, Л. Віннічук, П. Гіро, Ж. Каркопіно, Т. Моммзена, Р. Наппа. Однією з перших наукових розвідок означеної проблеми є праця чеського дослідника Франтішека Велішського. Його монографія «Побут греків та римлян» (1878 р) побудована за тематичним

принципом, дозволяє легко зіставити поховальну обрядовість давніх римлян з їхнім повсякденним життям [6].

Попри те, що монографія відомого французького історика Жерома Каркопіно «Повсякденне життя Стародавнього Риму. Апогей Імперії» вийшла у світ ще в 1939 р., вона й досі не втрачає своєї актуальності та залишається одним із авторитетних досліджень з історії повсякденного життя римського суспільства, зокрема поховальної практики [25]. У цьому аспекті він розглядає соціальну ієрархію римського суспільства та його мораль саме на матеріалі поховальної обрядовості.

Поль Гіро у своїй праці «Побут та нрави давніх римлян», яка вперше побачила світ у 1893 р., детально проаналізував значення поховальної практики для античного римського суспільства в різні періоди його розвитку [13].

Впливовою дослідницею повсякденного життя давніх римлян, зокрема їхньої поховальної культури, слід уважати польську вчену Лідію Винничук. Її праця «Люди, нрави и обычаи Древней Греции и Рима» (1988 р.) дає можливість співставити грецьку і римську поховальну обрядовість та визначити відмінні особливості останньої [9].

Територіальні та хронологічні межі дослідження. Територіальні: м. Рим, територія Аппенінського півострова під владою Риму та провінції, що належали Римській державі у Європі, Азії та Африці. **Хронологічні:** охоплюють царський період Давнього Риму 753–509 рр. до н.е.; республіканський період – 509–27 рр. до н.е.; період імперії – 27 рр. до н.е.– 576 р. н.е.

Мета кваліфікаційної роботи полягає в характеристиці особливостей архітектури, скульптурного портрету, садово-паркового мистецтва, декору та поховальної практики Давнього Риму не тільки з огляду на історію їхнього розвитку, але й урахувуючи мистецькі стилі та характерні риси традиційної культури. Тільки комплексний розгляд цих двох взаємодоповнюючих

аспектів дозволить отримати достатньо повне уявлення щодо проблеми студіювання.

У межах названої мети поставлені наступні **завдання**:

- визначити ступінь наукового розроблення теми і проаналізувати її джерельне забезпечення;
- охарактеризувати особливості архітектури, скульптурного портрету, садово-паркового мистецтва, декору та поховальної практики Давнього Риму з огляду на історичні етапи їхнього розвитку;
- провести зіставлення розвитку архітектури, скульптурного портрету, садово-паркового мистецтва, декору та поховальної практики Давнього Риму з аналогічними аспектами культури Давньої Греції;
- дослідити еволюцію розвитку архітектури, скульптурного портрету, садово-паркового мистецтва, декору та поховальної практики Давнього Риму від царського періоду до періоду імперії.

Огляд джерельної бази дослідження. Важливими джерелами з проблеми дослідження є праці давньоримських авторів, зокрема: Вітрувія (архітектура і категорія «decor»), Тіта Лівія (архітектура), Катона, Варрона, Колумелли, Плінія Старшого (садово-паркове мистецтво), Цицерона і Сенеки (категорія «decor»), Законів XII таблиць, Діонісія Галікарнаського, Плінія Старшого, Тіта Лівія, (поховальна практика).

Важливими джерелами є енциклопедії і словники, науково-довідкові видання, що містять систематизовані відомості з теорії, історії і практики античної архітектури і пластичних мистецтв, попередниками яких були античні і середньовічні описи художніх пам'яток, систематичні трактати архітекторів і художників. Довідкові видання з образотворчого мистецтва з'явилися пізніше, з початком формування мистецтвознавчої думки у Європі в XVI–XVIII ст.

Найбільш важливими довідковими виданнями є: «Короткий словник термінів образотворчого мистецтва», «Коротка художня енциклопедія»,

«Мистецтво країн і народів світу», «Історія мистецтв» за ред. А. Воротнікова, О. Горшковозова, О. Еркіна; «Історія культури Стародавнього Риму і Греції» (пер. з польської В. Роніна).

Характеристика методології дослідження. Методологічним підґрунтям дослідження є принципи об'єктивності та історизму, які дозволяють зважено підійти до аналізу еволюції розвитку архітектури, скульптурного портрету, садово-паркового мистецтва, декору та поховальної практики Давнього Риму. При написанні кваліфікаційної роботи використовувалися загальнонаукові методи, такі як опис, індукція, дедукція, аналіз, синтез, а також спеціально-історичні методи: порівняльно-історичний, історико-типологічний, історико-системний, проблемно-хронологічний. Вони дозволили простежити трансформацію розвитку архітектури, скульптурного портрету, садово-паркового мистецтва, декору та поховальної практики від царського періоду до періоду імперії з урахуванням змін у політичній, соціально-економічній, ідеологічній сферах життя Давнього Риму, визначити рівень взаємозв'язків досліджуваних галузей античної культурної спадщини Риму, Давньої Греції, етрусків та римських провінцій.

Новизна дослідження полягає у тому, що проблема розвитку культури Давнього Риму в процесі її студіювання розглядається у поєднанні наступних напрямків: «Архітектура та скульптурний портрет», «Садово-паркове мистецтво і декор», «Римська поховальна практика».

Практичне значення отриманих результатів полягає в тому, що матеріали й результати дослідження можуть бути використані студентами спеціальності 034 Культурологія Маріупольського державного університету (м. Київ) при написанні курсових, бакалаврських і кваліфікаційних робіт із історії культури Давнього Риму, у науковому студіюванні студентами-культурологами проблем із культурології та античної культури.

Апробація результатів дослідження. Основні положення та висновки кваліфікаційної роботи пройшли апробацію у доповідях на III Міжнародній

науково-практичній конференції «Феномен культури постглобалізму» (22.11.2022. Маріупольський державний університет, м. Київ) [69], на Декаді студентської науки Маріупольського державного університету (14.03.2023, м. Київ) [71], на Міжнародній науково-теоретичній конференції молодих учених «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (20–21.04. 2023, Харківська державна академія культури, м. Харків) [70], на IV Міжнародній науково-практичній конференції «Феномен культури постглобалізму – контекст військових конфліктів» (22.11.2023. Маріупольський державний університет, м. Київ) [72].

Характеристика змісту роботи. Структура кваліфікаційної роботи обумовлена метою і завданнями дослідження. Вона складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (позиції), додатків. Загальний обсяг роботи становить 83 сторінки, із них 70 сторінок основного тексту. Список використаних джерел складає 73 позиції.

У вступі обґрунтована актуальність теми дослідження, визначені об’єкт, предмет та ступінь вивченості проблеми в спеціальній науковій літературі. Окреслені територіальні та хронологічні межі дослідження. Встановлені мета і завдання роботи, охарактеризовані її джерельна база та практичне значення отриманих результатів. Наведені відомості про апробацію дослідження та структуру роботи.

У першому розділі «Архітектура та скульптурний портрет», що складається з двох підрозділів: 1.1. «Архітектура Республіки та Імперії» . 1.2. «Скульптурний портрет та його особливості» висвітлений ступінь розвитку архітектури і будівництва та образотворчого мистецтва, зокрема, скульптурного портрету у Давньому Римі. Проаналізовані їхні особливості відповідно до періодів існування римської античної цивілізації.

Другий розділ «Садово-паркове мистецтво і декор» поділений на підрозділи 2.1. «Сади і парки античного Риму», у якому йдеться про виключне значення означеного мистецтва в римській культурі та підрозділ

2.2. «Декор у мистецтві Давнього Риму», присвячений унікальному мистецтву «Decor», що символізувало розвиток римської державності, особливо у період імперії.

У третьому розділі кваліфікаційної роботи «Римська поховальна практика» в підрозділах 3.1. «Поховальна обрядовість» та 3.2. «Мистецтво епітафії» досліджується важливий аспект римської повсякденності – ставлення громадян до смерті, ритуальна практика. Прослідковується розвиток епітафії як важливого компонента культури Давнього Риму.

У висновках підведений підсумок дослідження у контексті виконання його мети і завдань та розглянуті перспективи щодо майбутнього студіювання проблеми.

РОЗДІЛ 1. АРХІТЕКТУРА І СКУЛЬПТУРНИЙ ПОРТРЕТ

1.1. Архітектура Республіки та Імперії.

Слід зазначити, що давньоримська архітектура запозичила і творчо використала зовнішні прояви класичної давньогрецької архітектури для потреб давніх римлян, які настільки сильно відрізнялись від грецьких будівель, що створили власне новий архітектурний стиль. Ці два стилі часто вважаються єдиним проявом класичної архітектури. Римська архітектура розквітла в часи Римської республіки та ще більше в часи імперії, коли була збудована більшість вцілілих будівель та споруд. Вона використовувала нові матеріали, зокрема бетон, та новітні технології, напр. арки та куполи для створення будівель, що були міцними та добре спроектованими. По всій території колишньої Римської імперії збереглася значна кількість будівель. Деякі з них дійшли до нашого часу неушкодженими, вцілими, і у тому ж вигляді й досі використовуються (Додаток 1).

Римська держава була ідеально побудована з точки зору державного устрою, тому усі галузі життя вибудовувалися відповідно. Державному устрою відповідала й ідеалізована архітектура. Вона була функціональною, конструктивною, презентативною – саме так розставив пріоритети щодо архітектури римлянин Вітрувій: «Архітектура – це користь, міць, краса» [10].

Міжнаціональна інтеграція та творча комунікація середземноморських культур стала корисним підмуівком розвитку оригінально-римських звичок, що привели до появи цілого ряду досі небачених типологічних одиниць, для прикладу: релаксаційно-оздоровчих аквацентрів-терм, атріумних ротонд, ансамблів площ, ландшафтних палацово-паркових вілл, базилікальних залів

для торгівлі та суспільних зібрань, тріумфальної меморіальної архітектури, іподромів, тощо [16, с. 39].

У римській державі стався рідкісний прецедент невідокремленого розвитку елітарної та суспільної архітектури – доступної масам, демократичної, місткої і презентативної, що дало поштовх становленню нових планувальних (функціональних, композиційних, ансамблевих) і конструктивних рішень, появи грандіозних зальних базилік, галерейних амфітеатрів, купольних лазень [18, с. 225].

Раціональність, функціональність, світськість архітектури, цілісність (комплексність, стратегічність) міських розпланувань, ансамблевість, навички композиційного та конструктивного блокування просторових груп, створення кількоповерхових будівель, прогресивність конструктивних систем та уніфікація будівельних прийомів, декораційні (театральні) прийоми ордерного мармурового опорядження публічної та приватної презентативної архітектури відзначені як провідні риси римського античного стилю в наукових студіях [14, с. 96].

Історію римської архітектури умовно можна поділити на чотири періоди [3, с. 216]:

– **перший** охоплює собою час від заснування Риму до середини II ст. до н.е. Будівлі відповідали етруському облаштуванню. Споруди на початку існування Римської держави зводилися відповідно до суспільної користі. Такими були апсеналізаційні канали з головним тунелем – великою клоакою (Cloaca maxima), для транспортування води і нечистот із низинних частин Риму в Тибр, чудові дороги, між іншим Via Appia, прекрасно вимощена великим, щільно прилаштованим камінням, акведуки, Мамартинська в'язниця і перші базиліки;

– **другий** продовжується із середини II ст. до н.е. до падіння республіканського правління у 31 р. до н. е. Він означений появою в Римі

перших мармурових храмів. Адже раніше храми будувалися з місцевих вулканічних порід каменю, пиперина і травертину; подібні будівлі, і за планом, і за конструкцією, стали більше схожими на грецькі, хоча і зберігали деякі відмінності від них. У цю епоху римський храм зазвичай являв собою одну целлу довгастої, чотирикутної форми, що стояла на високому фундаменті, і до якої вели сходи тільки з однієї, короткої, лицьової сторони. Це були святилища грецького типу, а поряд із ними римляни споруджували на честь деяких своїх божеств круглі храми. Це був їхній власний винахід, однак із використанням великої кількості елементів грецької архітектури. Із храмів, що відносяться до даного періоду, це храм *Fortunae Virilis*, що певною мірою збергіся до наших часів, перетворений з 882 р. н. е. на церкву св. Марії Єгипетської;

третій період починається з часу захоплення Августом влади над Республікою і триває до смерті імператора Адріана, тобто до 138 р. нашої ери.

четвертий, останній період історії римської архітектури, триває до остаточної перемоги християнства над язичництвом (із 138 по 300 рр.).

Етрусський і грецький впливи. Великі будівлі в Римі зводилися етруськими майстрами, тому Римська архітектура на початку свого злету використала найбільш важливу форму етруського зодчества – циркульну арку, тобто напівкругле кам'яне покриття, що перекидається з однієї підвалини на іншу, і має таку конструкцію, що сторони складових його окремих каменів, розташованих по напрямку радіусів кола, стикаються між собою, утримуються своїм взаємним розпором і передають загальний тиск того й іншого стилю [20, с. 13]. Від цієї архітектурної форми і походять коробовий звід, хрестовий звід і куполи, які були невідомі грекам.

За допомогою цих форм римляни мали можливість будувати різноманітні конструктивні споруди, зводили величезні будівлі з просторими внутрішніми приміщеннями, і сміливо будувати поверх над поверхом. Застосування таких

форм потребувало докорінної зміни підпор: для підтримки важких арок, склепінь і куполів вже не годилися колони, що слугували у греків для підпирання порівняно легких горизонтальних балок і стель; слід було замінити їх чим-небудь більш солідним, більш здатним витримувати значний вантаж [60, с. 459].

Але римляни зовсім не виключають колону зі своєї архітектури. Вона набуває у них переважно декоративного значення, слугує для маскуванню оголених пілястрів і сухих стінних поверхонь, наприклад, у портиках, що ведуть до будинку, в перистилі тощо [20, с. 22]. Стосовно стилю колон, Альберті Леон-Баттіста зауважує, що «римляни не винайшли нічого свого у цьому: вони використали вже готові грецькі стилі і лише видозмінили їх відповідно до свого смаку» [1].

Загалом римська архітектура розвивалася під сильним впливом грецької архітектури. Римляни прагнули підкреслити силу, міць, велич, що пригнічують людину у своєму будівництві. Для споруд римлян є характерною монументальність, пишне оздоблення будівель, безліч прикрас, прагнення до суворої симетрії, зацікавленість утилітарними сторонами архітектури, цікавість до створення переважно не храмових комплексів, а будівель для практичних потреб (Додаток 1).

Саме в цей час імператори намагаються залишити по собі пам'ять будь-якою значною спорудою. Антонін Благочестивий будує в Римі храм Антоніна і Фаустіни; Марк Аврелій – колону свого імені за зразком Траянової; Септимій Север – важкі, обтяжені архітектурними і скульптурними прикрасами тріумфальні ворота в наслідування арці Тіта, а також невеликий, але гармонійний за пропорціями храм Вести в Тіволі; Каракалла наділяє Рим надзвичайно великими і розкішними громадськими лазнями; Авреліан – величним храмом Сонця [15, с. 147].

Імператор Діоклетіан побудував терми, більш місткі й привабливі, ніж лазні Каракалли, але вони являли собою за конструкцією і розташуванням тільки копію з них. Не менш величним був споруджений Діоклетіаном в Спалато (в Далмації) палац.

Привабливими будівлями Костянтина Великого у Римі були триумфальні ворота, що мають три прольоти і прикрашені скульптурними рельєфами, взятими з воріт Траяна і базиліка – остання неповторна пам'ятка римської архітектури, яка може порівнюється з найкращими творіннями тієї неповторної доби [60, с. 483].

1.2. Скульптурний портрет та його особливості.

Мистецтвом відображення світогляду стародавніх римлян заведено називати образотворче мистецтво Давнього Риму – живопис, (картини), фресковий розпис, мозаїка та скульптура. Стапоримське мистецтво – це виплодок взаємодії грецької культури та творчості місцевих італійських племен (етрусків). Свій розвиток мистецтво стародавнього Риму здійснювало у тісній взаємодії з мистецтвом підкорених народів, які були підкорені Римською імперією. Підґрунтям образності римського мистецтва була реальна дійсність, але найбільш привабливими для римлян були міфологічні сюжети [46].

Монументальна скульптура цього періоду у римляни не визначається створенням таких визначних пам'ятників, як у греків. Зате вони збагатили пластику розкриттям нових сторін життя, розробили побутовий та історичний рельєф із характерним для нього документально точним оповідним елементом. Окрім того, римляни залишалися самотніми в мистецтві реалістичного портрету. Масове виробництво статуй не сприяло створенню шедеврів, але римляни до цього і не прагнули. Для них найважливішим у статуї була портретна подібність до оригіналу.

Розвинувся римський індивідуальний портрет завдяки звичаю знімати з померлих воскові маски, які у подальшому зберігалися в головній кімнаті римського житла. Маски виносилися з будинку під час урочистих поховань, і чим більше було таких масок, тим білшш знаменитим уважався рід. Під час скульптурних робіт майстри, вочевидь, використовували ці воскові маски. Серед найбільш відомих скульптурних портретів виділяється портрет Гнея Помпея, знайдений у 1885 р. у поховальному комплексі Ліцініїв у Римі, який позначався ретельною і прискіпливою обробкою поверхні фактури (скульптор вдався до прийомів високої елліністичної технології). Портрет зберігається у Копенгагені (Данія) у Новій Карлсбергській гліптотеці [56].

Бюст Цицерона з музею Римської культури у Римі є відомим зразком портретного мистецтва. Цей витвір поєднав елліністичну техніку обробки матеріалу і прийоми узагальненого зображення з римським реалізмом. Отже, для пізньореспубліканської скульптури є характерним намагання повернутися до попередніх зразків, характерних для скульптури Давнього Риму [2, с. 103].

Скульптори Давнього Риму звертали увагу на зображення індивідуальних рис обличчя, а постать, одягнута в тогу, зображувалася майже завжди однаково. З'являється і жіночий індивідуалізований портрет. Створювалися також групові поясні портрети родичів, об'єднані єдиною композицією стели, групові портрети на повний зріст. Таким груповим портретом слугує зображення в надмогильній стелі римлянина Вібія та членів його сім'ї (друга половина I ст. до н.е.) Мають успіх і рельєфні зображення. Отже, у римському скульптурному портреті I–II ст. до н.е. закладалися основи розвитку всього західноєвропейського портретного мистецтва (Додаток 2).

Скульптурний портрет у Давньому Римі – один із найбільш визначних періодів у розвитку світового портрету, та охоплює приблизно п'ять століть (I ст. до н.е.–IV ст. н.е.); він надзвичайно багатий на реалізм та прагнення

передати характер зображуваного [20, с. 30]. Серед інших жанрів у давньоримському образотворчому мистецтві він посідає одне з перших місць. Багато музеїв світу зберігають безліч чудових портретів, створених римськими скульпторами протягом п'яти століть. Інколи вони доповнюють незначні відомості, збережені історією; ці портрети переконливо відтворюють образи визначних політичних діячів Риму, громадян Римської республіки та імператорів, під владою яких об'єдналася величезна Римська імперія. Вони цінні і як досконалі твори мистецтва, що зберли до наших днів своє художнє значення. Саме в мистецтві Давнього Риму було закладене підґрунтя подальшого розвитку європейського реалістичного портрету. Риси раціоналізму, що позначаються в релігії, літературі та мистецтві Стародавнього Риму, найбільш яскраво проявилися саме в скульптурному портреті. Римський портрет із давніх часів був покликаний зображати конкретного громадянина Римської держави, який з почуттям власної гідності проголошував про себе «*cives romanus sum*» і засвідчував свою значущість самої особистості. Власне цим пояснюється широкий розвиток у Римі, поряд з офіційними портретами посадових осіб і імператорів, зображення приватних осіб.

Більш чітко характерні особливості римського портрету проявляються при порівнянні його з попереднім грецьким портретом. Скульптори Греції класичного періоду створюють не портрет певної людини, а звичайний узагальнюючий образ, який втілює у конкретному зображенні риси поета, філософа, полководця. У Давній Греції був поширеним портрет ретроспективний – зображення людей померлих, але які продовжували залишатися для нащадків втіленням ідеалу. Інтерес до внутрішнього світу людини значно зріс в епоху еллінізму. Відповідаючи цим новим вимогам, мистецтво портрету набуває великої глибини і виразності, зберігаючи узагальнюючу ідеалізацію класичного періоду [20, с. 23].

Римський портрет започаткував розвиток у Давньому Римі культу предків, що сягає корінням у релігію і звичаї народів, які жили в Італії до завоювання її Римом, зокрема етрусків. Римські скульптори намагалися досягти у зображенні предків насамперед іконографічної схожості. Така об'єктивна передача зовнішності зберігається в більшій чи меншій мірі на всьому протязі існування римського портрету[4, с. 100].

Передати не тільки зовнішній індивідуальний вигляд певної людини, але й риси її характеру – таку спробу здійснили давньоримські портретисти. Така ж задача стоїть і перед сучасними художниками-портретистами

Давньоримський скульптурний портрет був більш пов'язаний із культом предків, що відрізнє його від портретів стародавніх греків. Давній звичай знімати з померлих посмертні воскові маски існував із давніх віків. Вони зберігалися поряд зі скульптурами Пенатів та Ларів у спеціальній кімнаті будинку, з якого виносилися лише на час урочистих поховань члена роду і слугували своєрідним показником його знатності.

Давньоримський портрет був пов'язаний зі зростанням інтересу до індивідуальності людини. Художня структура багатьох давньоримських портретів – це чітка і скрупульозна передача неповторних рис людини при дотриманні єдності індивідуального та типового. Давньогрецький портрет тяжіє до ідеалізації, тобто, хороша людина обов'язково повинна бути вродливою, а римський скульптурний портрет був максимально натуралістичним і досі вважається одним із найбільш реалістичних зразків жанру за всю історію мистецтва. За уявленнями стародавніх римлян, вони дуже вірили в себе, що будь-які вади не впливали на особистість людини; вони вважали особистість людини гідної поваги без уксіляких прикрас та ідеалізацій; зморшки, лисини і надмірна вага не впливали на ставлення до неї навколишніх дюдєй. Давньоримські портретисти вирішували передати не лише зовнішній індивідуальний вигляд певної людини, але і відмінні риси її характеру. Перед сучасними художниками постають такі ж завдання.

Корінням реалізму римського портрету стала його техніка: римський портрет розвинувся із посмертних масок, які було прийнято знімати з померлих і зберігати у домашнього вівтаря (lararium) разом з фігурками Ларів і Пенатів. Вони виготовлялися з воску і називалися *imagines*. У лараріумі зберігалися також бронзові, мармурові та теракотові погруддя предків. Безпосередньо маски-зліпки виготовлялися з обличчя померлого і затим оброблялися для надання їм натуральної схожості з оригіналом. Така обробка проклала шлях до ознайомлення римськими творцями із особливостями мускульної системи обличчя людини, неповторної його міміки. Подібний похоронний культ був запозичений давніми римлянами у етрусків, які також залишили надзвичайне мистецтво виготовлення портрету [28].

Широкого розповсюдження у давніх римлян набули портрети на монетах, каменях тощо, а значно рідше з'являються і живописні портрети. У давніх римлян було широко розвиненим мистецтво карбування. Майстерність карбування була настільки високою, що у профілях на монетах, що супроводжувалися написами, сучасні дослідники пізнають безіменні мармурові зображення певних осіб. Фаюмські портрети являють собою ранні зразки станкового портретного живопису. Вони були призначені для поховальних масок і пов'язані з традиціями стародавнього портрету і з релігійно-магічними уявленнями. Постільки вони створювалися під впливом античного мистецтва безпосередньо з натури, у них була яскраво виражена схожість із конкретною людиною. Пізніше у давньоримському портреті проявляється специфічна духовність.

Мистецтво скульптурного портрету пройшло наступні періоди [46]:

- жорсткого реалізму (I ст. до н.е.);
- класики (кінець I ст. до н.е.–початок I ст. н.);
- ускладненого реалізму (друга пол. I ст.);
- ремінісценція періодів реалізму і класики (II ст.);

- гострого психологізму (III ст.);
- пізній період (IV ст.).

Для виконання скульптурних портретів слугували вапняк, мармур, бронза, глина. Талант часто безіменних митців на століття увічив образи римлян та їхній статус. Для створення скульптурного римського портрету існували правила:

- скульпторами могли бути ремісники, раби-майстри, греки;
- існування підробок, створених у Середньовіччі та Новий час;
- співставлення зображення з портретами на римських монетах;
- одиччя імператорів визначити художній напрямок певного історичного періоду;
- портрети, які зваляли скульптури у столиці, ставали еталонами;
- за межами Риму, у провінціях, превалювала традиція античних греків.

Римська портретна скульптура спочатку зображала приватних осіб. Це були бюсти, статуї на повний зріст і постаті римських громадян, які зображалися стоячи, сидячи, зі своєю сім'єю. У цьому вбачається життєвість дійсності. На першому місці у римському портреті була пластика, при якій головна увага зверталася на риси голови, а всьому іншому приділялося значно менше уваги.

Від періоду етрусків давньоримська художня скульптура перетворилася на мистецтво обслуговування імператорів. Різноманітні статуї, бюсти і зображення голів римських імператорів і членів їхніх сімей відіграють роль історичних документів. Водночас це артефакти, що свідчать про розвиток і занепад мистецтва за часів імперії. [20, с. 31].

Римський скульптурний портрет визначається реалістичністю і достовірністю зображення. Античні римські майстри передавали індивідуальні риси зображуваних людей. Вони зображалися звичайними людьми у прозовому житті. Значно пізніше відбувається перехід від уваги до зовнішнього вигляду до зображення внутрішнього світу героя. Це сталося під

впливом грецької мистецької традиції гармонічно поєднувати різні погляди на особу зображуваного.

Мистецтво етрусків значно вплинуло на розвиток мистецтва Давнього Риму.. Цей процес триває з VII ст. до н.е. Із часом дані про цей народ втрачені, але до нас дійшли відомості майже про 10 тис. пам'яток їхньої культури, архітектури, скульптури й живопису, які збереглися до сьогодні.

Етруські скульптори. за свідченням античних автори. розповідають, що вони були авторами мистецьких творів Давнього Риму, а найдавніші римські храми були побудовані етруськими архітекторами. Найбільш відомий етруський скульптор Вулка з міста Вейї на межі VI–V ст. до н.е. вважається автором теракотових скульптур. У кінці VI ст. до н.е. в Римі він виготовив статую Юпітера для Капітолійського храму.

Розквіт етруського мистецтва припадає на VI–III ст. до н.е. Його вплив позначається і після підкорення Етрурії в III ст. до н.е. Римом. Етруське мистецтво занепадає в II ст. до н.е., але лише в I ст. до н.е. воно повністю поглинається мистецтвом Риму. У хронологічних иєжах Давнього Риму творчість етрусків позначалася впливами на мистецтво античної Італії, і італійський скульптурний портрет до II ст. до н.е. був портретом етруським [8].

Глиняні чи металеві етруські вази були пекрасними, унікальної форми, майже не прикрашені орнаментом. Найбільш популярними були вази-канони, які призначалися для зберігали попелу праху. На них були завершення у вигляді голови померлого. У майбутньому це стало підґрунтям для створення римського портрету.

У етрусків існував звичай зведення грандіозних підземних гробниць, у яких були виявлені предмети мистецтва як етрусків, так і фінікійців і єгиптян. Точне датування знахідок дали можливість провести написи на них.. Етруські саркофаги з теракоти, датовані VI ст. до н. е., збереглися в чудовому стані. Зчаста на них були зображені покійні ще за життя, напівлежачими на

ложі під час бенкету. Деколи був зображений сам покійний чи парний подружній портрет.

Поховальн скульптура донесла до нас найбільше зразків монументальної чи станкової скульптури. Знайдено декілька бронзових голів. Це «Голова хлопчика», «Капітолійський Брут». Із кінця IV ст. до н.е. набули поширення «вотивні голови», виконані переважно з глини. Вони вирізняються масовістю і грубою обробкою матеріалу («Голова юнака з Лаціума») [2, с. 184].

Неперевершеним взірцем етрусської скульптури V ст. до н.е. є бронзова скульптура хижої вовчиці. Ця скульптура відома під назвою Капітолійська вовчиця. Прекрасно вилита, чудово декоративно опрацьовані деталі і справжній реалізм у зображенні могутньої сили є неповторним прикладом високої майстерності етрусських скульпторів. Постаті Ромула й Рема у стані малечі були додані до скульптури вовчиці в епоху Відродження [56].

У стародавній Італії до I ст. до н.е. етрусськими майстрами були закладені підвалини для подальшого становлення скульптурного портрету, здійсненого вже римськими скульпторами. Антитчний римський портрет не вважається продовженням етрусського. Це зовсім нове явище, новий етап у розвитку античного портрету.

Незвичайне явище являвши собою теракотові саркофаги, виготовлені етрусськими майстрами із теракоти. У них були попередниками бронзові та глиняні урни, а з VII ст. до н.е. канони, верхів'я яких виготовлялися у формі людської голови, а ручки мали форму людських рук. У VIII–VII ст. до н.е. кришки урн прикрашали маски, які приблизно передавали людське обличчя. У вигляді прямих ліній зображувалося волосся. Ці лінії прокреслювалися у глині, риси обличчя були великими і грубими, ніс зображався великим, щільно стиснутий рот був із вузькими губами.

На саркофагах, зазвичай, зображувався покійний ще живим: він напівлежав у позі учасника бенкету, опершись на подушку і ніби позируючи

на глядача; на обличчі часто відбивалася посмішка. На саркофазі зображався як сам покійний, так і подружні портрети, як на Саркофазі Ларта Сейанті з Кьюзи, або на Саркофазі подружжя з некрополя Бандітачча. На цю скульптуру великий вплив мало грецьке архаїчне мистецтво, але пози і жести етрусків були більш вільними і менш канонічними [8].

Лавньоримська скульптурна творчість IV–II ст. до н.е. засвідчує, як відбуваються процеси конкретизації та індивідуалізації зовнішнього вигляду людей у скульптурі. На саркофагах простежується майже повна схожість скульптури з оригіналом. Це свідчить про те, що мистецтво етрусків вже втрачає свою владу над давньоримським скульптурним мистецтвом і поступово у ньому розчиняється.

Як самостійне і своєрідне художнє явище давньоримський скульптурний портрет чітко простежується з початку I ст. до н.е.–періоду Римської Республіки. Стародавній Рим остаточно зміцнив себе як могутня держава. Хоча хронологічно цей період починається з VI ст. до н.е., при розгляді портретного мистецтва слід оперувати тільки пам'ятниками, починаючи з I ст. до н. е. Адже більш ранніх творів не збереглося, а пізніших дуже мало в порівнянні з роботами періоду Імперії.

Перші портретні зображення у мarmorі або в бронзі були відтворенням воскової маски, знятої з обличчя померлого з усіма деталями. До справжнього мистецтва було ще далеко. Ще не було ідеалу, з яким можна співвідноситися. Тут були наявні тільки окремі елементи індивідуальності.

Скульптурний портрет доби Республіки визначався характерним прагненням закарбувати конкретну людську особистість, її зовнішні риси і особливості, що відрізняють її від будь-якої іншої особи. Давньоримський скульптурний портрет відмінний і від грецького, і від етрусського. Грецький і етрусський портрети були схильними до передачі настроїв і почуттів. Давньоримський портрет синтезує ці якості дещо пізніше [46].

Для більшості римських скульптурних портретів першої половини і середини I ст. до н.е. – кінця Республіки – був характерним «веризм» – реалізм, що межує з натуралізмом. Створюються портрети, які вражають своєю правдивістю; з особливим інтересом їх автори звертаються до відтворення образу з яскраво індивідуальними рисами, переважно людей похилого віку. Такі портрети, із мармуру чи бронзи, кріпилися на підставці з написом (*titulus*), де вказувалося ім'я та суспільні звитяги предка. Ці портрети призначалися для святкових та поховальних процесій. Римляни йшли, тримаючи скульптурні портрети предків на знак свого шляхетного походження [13].

В епоху Республіки створювалися не лише портретні бюсти, але і групові портрети сім'ї та родичів. Прикладом слугує зображення у надгробній стелі римлянина Вібія і членів його сім'ї (мармур, I ст. до н.е., Рим, Ватикан) [41].

Заведено виділяти два основні напрямки розвитку скульптурного портрету:

- староримський (веристичний), що є продовженням традицій етрусської та ранньоіталійської скульптури – лінійно-графічний стиль («Надгробок Рупілі»);
- елліністичний, що характеризується зацікавленістю внутрішнім світом людини, відзначається більш складною технікою скульптури («Портрет Катона Старшого»).

Найбільш відомі пам'ятки римського скульптурного портрету доби пізньої Республіки виникли на підґрунті злиття традицій староримського портрету з елліністичним.

Портрет, зафіксований у скульптурі доби пізньої Республіки, визначається бажанням закарбувати певну особистість, її риси і особливості, що відрізняють її від будь-якої іншої особи. Тому римський портрет глибоко відрізняється від грецького, і від етрусського, який намагається передавати

настрої і почуття. У подальшому античний римський портрет синтезує ці дві стихії.

У період Республіки скульптурний портрет передає зовнішню схожість статуї з оригіналом і особливо внутрішню налаштованість, а також замкненість, самотійність і заглибленість у світ особистих почуттів і переживань.

Але у стилі портрету I ст. до н.е. ще відбувалися пошуки. Дослідники виділили безліч різних груп і підгруп (до 20); які традиційно були поділені на два основних напрямки:

– давньоримський (веризм) – продовження традицій етрусської і ранньоіталійської пластики, з максимальною точністю візуальних рис (поховальна скульптура – надгробні статуї і рельєфи з бюстами покійних у нішах. Це сухий, лінійно-графічний стиль);

– елліністичний – у період пізньої Республіки (з 1 пол. I ст. до н.е.) у портрет відчувається вплив грецького елліністичного мистецтва. Саме тому в ньому проявляється інтерес до внутрішнього світу людини. В ньому проступає піднесений стиль, який цікавить більше культурні прошарки населення. Техніка є більш складною. На першому місці постає майстерність обробки мармуру, визначається блискуче ліплення форм, що нагадує прийоми живопису

У 60-х роках до н.е. ці лінії поєднуються, причому зберігається максимальна точність. Об'єктивність у передачі точності є характерною рисою римського портрету. Вона збережеться в ньому до кінця античної доби в культурі Італії [20, 30].

Часом найвищого розквіту римського образотворчого мистецтва вважається період Імперії (30-ті рр. до н.е.–476 р. н.е.). Час правління імператора Октавіана Августа вважається «золотим століттям» римської культури. Головним чинником впливу на розвиток давньоримського мистецтва цього періоду, стало грецьке мистецтво класичного періоду.

Характерні якості скульптури цього періоду - це простота і ясність побудови, суворість, стриманість, чіткість форм і потяг до узагальнення, що поєднується з традиційним прагненням до документальної точності. Це придворний офіційний портрет (Август і його родина), у якому спостерігається відхід від еллінізму і проявляється зацікавленість більш раннім класичним мистецтвом V–IV ст. до н.е.

Більшого значення набуває жіночий портрет. Під час правління Августа вперше з'являються дитячі скульптурні портрети. Серед римського скульптурного портрету найбільш консервативними були зображення на надгробках, у яких довгий час зберігалися республіканські традиції (надгробок Фуріїв у Капітолійському музеї, «Катон і Порція»).

За час правителів із династії Юліїв-Клавдіїв традиційним стає зображення імператора, рівного Богам. Тиберіївський класицизм виявився холоднішим і більш нудним. Замість яскравого мистецького витвору скульптурне зображення особистості перетворюється на академічне і абстрактне, з рисами обличчя найчастіше ідеалізованими [40].

. Ввідроджується інтерес до передачі індивідуальних особливостей людини із 40-х рр. Це статуя Клавдія в ротонді Ватиканського музею, де він зображений в подібі Юпітера в вінку. Спостерігається дисонанс між ідеалізованим класичним тілом і портретною головою літнього чоловіка. Подібна реалістичність (настовбурчені вуха, зморшки) вперше з'являються в портретах імператорів. Під час правління Нерона триває розвиток реалістичного напрямку, і навіть із офіційного портрету зникає ідеалізація. Художники тяжіють до максимальної подібності та передачі характеру об'єкта. Епоха Клавдія і Нерона у скульптурному портреті вважається перехідним етапом від класицизму Августа до мистецтва Флавіїв.

У епоху правління династії Флавіїв відбувся черговий злет культури, що доторкнувся і до портрету. Реалізм ще залишається провідною рисою римського портрету протягом всієї епохи його розвитку. У флавіївському

портреті використовуються власні прийоми – динамічні і просторові композиції, тонка передача фактури при збереженні звичайної чіткості побудови. Художники отримують натхнення з елліністичного грецького портрету. Однією з головних рис стилю цього портрету є мальовничість, яка продовжується до кінця періоду. Безліч скульптурних портретів флавійського часу зображують купців, ремісників, а також багатих рабів-вільновідпущеників [46].

Спроби Траяна з його завойовницькими війнами були спрямовані на врятування імперії від внутрішнього розпаду. Його наступники змушені були втратити деякі далекі провінції. З'являються перші ознаки невпевненості. Суспільство звертається до епохи «доблесної Республіки» як до «простих звичаїв предків», до її естетичних ідеалів. Відбувається спротив «розтлінному» грецькому впливу. Такі настрої вступали в унісон із суворим характером самого імператора. Скульптурний портрет цього періоду позначений розривом із традиціями попередньої епохи. Особистість правителя в римському портреті буде впливати на його стилістику. Художники-портретисти прагнуть наслідувати чіткість і суворість республіканських портретів, але не можуть відтворити безпосередність і свіжість зображуваних у передачі окремих деталей. Та майстрам вдається створити свій власний виразний портретний стиль. За час правління імператора Адріана портретисти зосереджувалися на внутрішньому прагненні відійти від реальності. У них виникає бажання зануритися у освіченість, звернутися до грецької культури. Це знак протесту проти стилістики цього часу – реакція на сухість мистецтва Траяна. Скульптори були зацікавлені передати живу пластику людського тіла. Суворі контури змінюються м'якими і плавними; волосся зображується у вигляді локонів, а не графічними лініями. Це наслідування грецьких портретів.

Нововведенням у портретній скульптурі часу Адріана є пластично виконані очі, що додає погляду більшої жвавості і натхненності. Веселкова оболонка обводиться подряпаною лінією, зіниці просвердлюються. Це змінює вирвз очей в залежності від освітлення. Ця новація була викликана прагненням надати портрету більшої виразності. Таке ставлення до потрактування виразу очей сприймається не відразу. На ранніх портретах очі розфарбовувалися [56].

Мистецтво часу правління Траяна і Адріана заведено розглядати окремо, а мистецтво, створене під час наступних представників династії, починаючи з Антонія Пія, заведено об'єднувати в єдиний період.

Скульптурна стилістика цього часу не зазнає різких змін, а тогочасні прийоми починають використовуватися більш широко. Для техніки II століття є характерним використання спеціального приладу для створення локонів бороди і волосся з чертуванням світлотіней. Наявна гладенька полірована поверхня. Зображення зіниць стає загальноприйнятним. У період Марка Аврелія, наступного після Антонія Пія імператора, техніка стає ще більш тонкою і віртуозною. Відбуваються пошуки більшої виразності, зіниці вирізаються більш глибокими для надання очам більшої натхненності, шкіра полірується до блиску. Але зберігається простота композиції і суворість побудови скульптур.

Римська імперія смутного часу III ст. н.е. є епохою розпаду і деградації, та для образотворчого мистецтва цей час став надзвичайно продуктивним. У портреті духовна криза проявилася в нових пошуках образності. Розвиток портрету в III ст. н. е. вирізняється суперечливістю і боротьбою стилістичних напрямків. В атмосфері дикого і смутного часу був потрібен наочний і брутальний стиль. Відбувається відмова від сформованих в епоху Антоніїв типів портретів із наявним елементом ідеалізації; відбувається тяжіння до переконливої правдивості; з'являється бажання оголити негативні, навіть

відразливі, риси особистості, – такі особливості нового напрямку в скульптурному портреті початку III ст. н.е. [41].

Портретна пластика досягає найвищого підйому у 30–40-і роки III ст. Це час реалістичного експресивного стилю, який зародився ще в епоху Северів. У посиленні емоційного впливу портрету значну роль відіграє зіставлення яскраво освітлених і затінених частин скульптури. Це передає риси невпевненості у настрої портретованих та передає бажання розраховувати тільки на себе.

Із правління Діоклетіана починається наступний період у розвитку скульптурного портрету. У римлян прокидається прагнення до відродження величі і могутності імперії. Це проявляється у потязі до грандіозного. У будівництві превалує масштабність, зокрема і в скульптурному портреті – тепер вони в декілька разів більші від натури. Для цього періоду характерною є відсутність у мистецтві портрету єдиного, головного напрямку, що відображає зростаючу тенденцію до розчленування Римської імперії.

На портретних зображеннях попередників Костянтина зберігається реалізм, але відбувається зображення нових рис. Потракткування деталей (очей, волосся) стає підкреслено графічним, а риси обличчя зображаються застиглими, що нагадує маску.

Від часу правління Костянтина починається новий етап розвитку портрету. Виділяються два напрямки: продовження традиції і пошуки нових вирішень. За час Костянтина з'являється нова мода на зачіску – обрамлення геометрично правильним чубчиком чола по колу. Ця зачіска збережеться протягом століть. Зіниці на скульптурному портреті вирізаються широким півколом (вперше це зустрічається на портреті Діоклетіана з Доріа-Памфілі). Таке зображення зіниці додає погляду виразу напруженості і зосередженості. Це стане типовим для портретів IV століття. Костянтин був сильним

правителем, у його епоху відбувається черговий злет класицизму, який завжди використовувався для зображення спокою і могутності.

У цей період класицизм ускладнений проявами нових вірувань, які наголошують на значенні духовного, божественного начала, протиставляючи його світу матеріального, на відміну від античного світогляду, який пропагував гармонійне поєднання фізичного і духовного начала в людині. Конкретна схожість відступає на другий план у завданнях скульптора. Від Костянтина у портреї порушуються традиції реалізму, що лежали в підґрунті попереднього розвитку римської портретної скульптури. Характер зображуваного на подібному портреті стає суворим і аскетичним, навіть релігійно фанатичним. Щоб досягти більшої виразності, скульптор використовує новий підбір образотворчих засобів – фронтальну постановку голови, симетричну побудову рис обличчя, графічність і орнаментальність у передачі деталей. Очі зображаються нерухомо-пильними, із застиглим поглядом; у них концентрується вся чуттєвість особи.

Новий етап розвитку скульптурного портрету, продовження традицій і пошуки нового відбуваються за часів Костянтина.. Оновлюється Класицизм, який завжди був зручним інструментом для імперій у відображенні спокою і могутності влади. На початку IV ст. християнство стало державною релігією Римської імперії, яке значно вплинуло на розвиток пізньоримського мистецтва, зокрема, монументального [20, с. 32].

Але імперський класицизм у скульптурному портреті поступається зображенню людини, яке поєднує узагальнене і стилізоване потрактування образу, позбавленого індивідуальних ознак: обличчя втрачає індивідуально-конкретні риси, а з ними і своє значення портреу – воно стає абстрактним та іконоподібним, що відповідало канонам християнства.

Від посмертних масок до самостійного художнього явища пройшли скульптурні портрети періоду імперії (30-ті рр. до н.е.–476 р. н.е.). Для них характерний реалізм, гостра спостережливність, точність у передачі рис

обличчя, тобто індивідуальність, непорушний спокій. Відмінною рисою римського скульптурного портрету був сумно-втомлений погляд, що свідчив про розчарування життям. Матеріалом для скульптури, зазвичай, слугували мармур, бронза, віск, з інкрустацією слоновою кісткою та каменем [2, с. 96].

В історії давнього Риму мистецтво було дуже подібним до етрусського. Із розширенням влади Риму на південь Італії мистецтво етрусків у якості зразка змінилося на грецьке: давньоримські художники копіювали класичну грецьку скульптуру і запозичували рух в елліністичному мистецтві. Архітектори надихалися формами храмів і мотивів грецьких капітелей. Римляни запозичили у грецького мистецтва вже елліністичної епохи ідею реалістичного скульптурного портрету, який став найвищим досягненням давньоримського мистецтва. У створеному в поховальних і релігійних традиціях портреті римські майстри увічнювали риси конкретної людини у всій її неповторності. Це й відрізняло римський портрет від елліністичного епохи класики.

Висновки до розділу 1

Суспільство Давнього Риму вимагало постійного розвитку будівничої справи, що, у свою чергу, позитивно вплинуло на галузь архітектури. Будувалися не тільки житлові будинки і муніципальні будівлі, а й акведуки, віадуки, тріумфальні арки, храми, терми, амфітеатри, палаци, вілли, театри, надгробки, тощо – це вимагало нових архітектурних рішень, зокрема раціоналізму. Якщо загалом оцінювати розвиток мистецтва у Давньому Римі, то саме в галузі архітектури були винайдені і застосовані інноваційні рішення.

Скульптурний портрет, як жанр образотворчого мистецтва Давнього Риму в I ст. до н.е.–V ст. н.е. – реалістичний і динамічний, що яскраво передає не тільки зовнішність людини, а й його характер. Він має величезну художню та історичну цінність, доповнюючи писемні пам'ятки з історії та

культури античного Риму. За кількістю – це найбільш розповсюджений жанр пам'яток давньоримського мистецтва, що зберігся до сьогодення.

У наукових колах, римський скульптурний портрет вважається основоположником реалістичного портрета в європейському мистецтві.

РОЗДІЛ 2. САДОВО-ПАРКОВЕ МИСТЕЦТВО І ДЕКОР.

2.1. Садово-паркове мистецтво

Запозичивши багаті мистецькі ідеї у греків, римляни запровадили нові технології водопостачання, революціонізували садово-паркове мистецтво [11, с. 5]. Феноменом є паркові ансамблі з усіма їхніми атрибутами. Це продукт римської цивілізації. За єгипетським взірцем у центрі римського саду зчаста споруджувався прямокутний басейн, навколо якого розбивалася паркова зона з вольєрами, гротами, храмами, пергалами (Додаток 3).

Міфологічним змістом наповнювалися всі архітектурні споруди та присвячувалися Богам або ж Німфам. Основою такого саду стають декоративність та символізм, що повністю витісняють природну красу ландшафту. Задля ефектності та насиченості «природних картин» була запозичена асирійська система площини тераси, що водночас економило земельні ділянки.

Полив частково вирішувався за рахунок води, яку збирали на дахах під час дощу. Сади та улюблені мешканцями Риму терми вимагали набагато більше води, ніж могли дати дощі, джерела та криниці. Виникла потреба постійнодіючого водогону. Із гір вода мала виливатися самопливом, для чого римлянами будувалися спеціальні мости-акведуки, багатокілометрові водогони. У 19 р. до н.е. був уперше використаний акведук Аква Вірго для поливу саду, вода з якого вважалася найсмачнішою в Римі. У II ст. н.е. в Римі вже налічувалось десять акведуків.

Розв'язання багатьох інженерних проблем вимагав складний рельєф місцевості. Водозабірний басейн мав спеціальні затвори, за допомогою яких можна було вимірювати витрати води і поповнювати її запаси або спускати їх у разі потреби. Вода з акведука, що збиралася в басейні, далі розподілялася по трубах, виготовлених із свинцю. Римляни знали, що свинець шкідливий

для організму, але справедливо припускали, що стінки труб невдовзі покриються захисним прошарком кальцію, що зробить воду безпечною для споживання.

Значних навичок потребували будівельні, зрошувальні та садівничі роботи. Необхідні також були і знання, що продовжували розвиватися і за часів Римської імперії. Механік римського періоду Ктесибій (300–230 рр. до н.е.) споргонудив низку механічних пристроїв, зокрема дерев'яний циліндр зі шкіряним поршнем для нагнічування води чи повітря. Герон (I–II ст. н.е.) винайшов клапан і перетворив винахід Ктесибія на насос. За свої роботи в механіці, гідравліці, пневматиці, геодезії та автоматичі він отримав звання Герона Олександрійського. Пристрої Герона не лише забезпечували роботу фонтанів, а й використовувалися як розважальні автомати, конструкцію яких він описав у книзі «Пневматика».

Водяний атракціон Герона Олександрійського називався «Фонтан сови». Він мав вигляд герметичної цистерни, вода до якої потрапляла з фонтану. Від цистерни відходила порожниста трубка у вигляді гілки, на якій сиділи чотири пташки. Витікаючи з трубки, вода витісняла з неї повітря, створюючи звук, схожий на пташині співи. Вода, стікаючи у резервуар під цистерною, поступово наповнювала її і починала повертати вал, після чого з'являлася фігурка сови. Стихали пташки, немов би злякавшись сови (а насправді в трубці вже не було повітря) [12, с. 121]. Дуже подобалися імператорам та Папам жартівливі механізми, потаємна пружина яких звільняла струмінь води, що бив гостя у обличчя.

Полюбляли римляни відпочивати в садах біля водограїв, які влітку зазвичай пересихали. Гай Пліній Старший (23–79 рр. н.е.) запропонував створити автоматичні регулятори з легкого дерева, які плавали на водній поверхні, скріплені системою важелів. Вони відкривали або закривали стулки для подачі води. Архітектор і інженер Марк Вітрувій (друга половина I ст. до

н.е.) створив автоматичні пристрої для регулювання рівня води, яка поступала у водосховища з гір, а також для нормальної роботи фонтанів.

У Римській імперії закладанню і вирощуванню садів допомагали трактати із землеробства та садівництва різних авторів, зокрема поетів. Видатний римський поет Вергілій (70–19 рр. до н.е.), автор «Енеїди», написав трактат «Георгіки» («Хазяйнування на землі»), який складається із чотирьох книг, присвячених сільському господарству, лісівництву, бджільництву, розведенню домашньої худоби. Згадки про декоративне садівництво античного Риму можна знайти в одах поета Горація (65–8 рр. до н.е.). У його маєтку крім плодкових дерев росли декоративні (платани, буки, лаври, кипариси), розташовані мальовничими групами [35, с. 97].

Присвячений техніці давньоримської агрикультури та організації управління маєтком був твір Катона (234–149 рр. до н. е.) «De agri cultura» («Про землеробство»). Присвячений сільському господарству трактат «De re rustica», що належав перу Марка Теренція Варрона (116–27 рр. до н. е.). Він поділявся на три частини: польове господарство, скотарство, присадибне господарство. Колумелла (I ст. н. е.) створив трактат із 12-ти книг «On Agriculture» («Про сільське господарство») – справжню енциклопедію тих часів, десятий том якої був присвячений садівництву. «Natural Historia» («Натуральна історія») Плінія Старшого (23–79 рр.) із 37-ми томів уміщувала відомості з географії, астрономії, ботаніки. Пліній Старший володів великим садом, у якому росли плодкові дерева, квіти, зернові культури. Із цих надбань можна дізнатись про те, які рослини висаджувались у садах Риму та його околицях: буксус, кипарис, ююба, лимон, олеандр, фінікова пальма, суничне дерево, лілія, м'ята, троянда, фіалка. Із птахів, які жили в цих садах, називалися голуби, солов'ї, чорні дрозди, іволги, щогли, вівсянки. Якщо сад був досить великий, в ньому могли жити такі тварини, як кози. Римським садам присвячував свої листи Пліній Молодший (61–112 рр. н.е.). У його

творах проведена класифікація типів пейзажів, створюваних навколо великих вілл, відзначаючи ліси, гаї, пагорби, канали, ручаї, береги.

Уславилися античні римляни висаджуванням деревних та квіткових рослин на виступах арок – це, були висячі сади Колонна. Давні римляни полюбляли зарослі троянд. Троянди присвячувались Богині любові та Богу вина і слугували обов'язковими атрибутами на всіх церемоніях. Ними віншували переможців, уквітчували молодят, прикрашали надгробки, пелюстками обсіпали гостей під час застілля. Квіти, які експортували з Єгипту, коштували дуже дорого. Відомо, що одного разу імператор Нерон (37–68 рр. до н.е.) сплатив за троянди, привезені з Олександрії, тонну золота. Для задоволення потреб у трояндах римляни почали вирощувати їх у таких кількостях, що це, як завважив Горацій, призвело до зменшення посівів зернових [53, с. 83].

Під час правління імператора Августа (63 р. до н.е.–14 р. н.е.) топіарне мистецтво – штучна стрижка дерев та кущів – було дуже розвиненим. Наприклад, у віллі Ручелаї кущі були підрізаними у вигляді кораблів, храмів, птахів, тварин, чоловічих та жіночих постатей. Рослини вистригали також у вигляді літер, із яких складалося ім'я власника саду. У своїх садах римляни надавали перевагу тим деревам, ріст яких був зупинений або форма спотворена. Їх зачаровувала багата, штучно оброблена природа, але вони не розуміли величі дикої природи. Вільний сад, у якому превалював природний ландшафт, був ще попереду. Його чекала доба християнства, при якій садове мистецтво відійде від топіарного. Та все ж таки залишиться у садовому мистецтві символізм, скутість простору, а це надасть йому ще більшої утилітарності.

За грецькими канонами при будинках патриціїв Риму поширився перистильний тип саду – обнесений колонадою внутрішній двір прямокутної форми. Як стверджував Вітрувій, довжина перистиллю повинна бути на третину більшою від його ширини. Між колонами були насаджені дерева,

кущі і квіти, а всередині зазвичай розташовувалася декоративна водойма (імплувій). Поступово така композиція стала одним із елементів громадських забудівель.

Першитий громадський сад у Римі, на Монте-Пінчіо пов'язаний з іменем Лукулла (117–157 рр. до н.е.), політичного діяча та полководця. Він привозив для свого саду (Horti Lucullani) із азіатських походів рідкісні рослини [34, с. 59]. Саме він першим привіз із Азії до Італії вишню. У своєму саду Лукулл любляв влаштовувати гучні бенкети, що увійшли в історію під назвою «Бенкет Лукулла». Полководець імператора Августа Агріппа (63 р. до н.е.–14 р. н.е.) збудував парк із басейнами, фонтанами, великим ставком для купання і різних розваг на воді для городян на Марсовому полі. Під час правління імператора Августа був створений невеликий громадський сад – портік Лівії, площею 115x75 м. У центрі саду знаходився партер із басейном, алеї прикрашалися перголами. Більшу частину вільного часу жителі Риму проводили у публічних садах, на форумах, в термах, цирках та в театрах [34, 61].

Культурне життя Риму все більше переміщується у заміські вілли, що являються осередками живої природи та філософської думки. Зазвичай, поталанило викупити ділянку за сто стадій від Риму, де була царина найкращих ландшафтів для будівництва вілл, лише забезпеченим римлянам. Краса східних садів впливала на смаки римської знаті. Цю красу доповнювали предмети мистецтва, вивезені з Єгипту, Греції, Малої Азії та Персії. Це створювало певну еkleктику для лаконічних італійських ландшафтів, але додавало і невимовної краси. Усі елементи нового для античності паркового дійства пов'язувалися змістом літературного, філософського або ж історичного буття. Статечні і багаті римські аристократи хизувалися своїми статками, водночас намагалися продемонструвати свою обізнаність у літературі, філософії, окрім того бралися до уваги особисті смаки господаря (Додаток 3).

Перебування у саду стало неодмінною частиною стилю життя римської знаті. Статус вільного громадянина Риму залежав від наявності у нього саду та вілли. А. Регель розрізняв два види вілл: «сільські або господарські (вілли рустика) та міські, або вілли веселоців (вілли урбана)» [52, с. 106]. Заможні римляни вибиралися до заміських вілл на березі моря, коли «визрівали перші фіги», тобто під час спеки. У залежності від можливостей, збільшувалася площа саду. У найбільш заможніших римлян було по декілька вілл із садом за межами міста.

Найбільш розкішною була вілла імператора Адріана (76–138 рр. н.е.). Він вирізнявся любов'ю до природи та мистецтва, був зятим мандрівником. Він захотів на своїй віллі в Тибурі зібрати макети всіх тих споруд, що сподобалися йому під час мандрів задля насолоди приємними спогадами. На його віллі були розміщені макети Ліцею, Академії, Темпейської долини. Цей задум потребував багато коштів. Щоб створити копію єгипетського храму Серапіса, слід було прокопати у скелі канал довжиною 6.000 футів, схожий із тим, який у Єгипті з'єднував храм Серапіса з Нілом. «На території вілли були викопані басейни, збудовані бібліотеки з куполами, впорядкований пляж, пісок якого взимку підігрівався. Складний рельєф, різниця між рівнями якого складала 40 м, теж потребував спеціальних витрат при плануванні та забудові. На території вілли знаходилися сотні чудових статуй, нині розкиданих по всьому світу» [12, с. 122].

Садівництво спонукало те, що всі землі довкола Риму були виділені під забудову вілл, що стерло пам'ять про красу природності минулих століть. У римській цивілізації знову починає проявлятися інтерес до гаїв, лісів, дібров, які так безжально були колись знищені.

У давньоримському саду прями алеї завершаються бельведером, відкриті лінії якого простягалися до самого горизонту. Це відкривало справжню красу природніх краєвидів, які набували більшої цінності, аніж усі повтори

архітектурних чудес світу, які бачили мандрівники під час далеких походів та мандрів.

Згадки про давньоримські парки та сади залишилися у літературних творах та зображеннях на настінних розписах часів I ст. до н.е.–50 р. н.е., які добре зберігся в Помпеях – місті, законсервованому на століття внаслідок виверження Везувію. Це були сади двох типів: невеличкі у внутрішніх двориках, де квіти росли на клумбах, у ящиках і горщиках, та великі, що займали більшу частину маєтку.

При будинку Октавіо Квартіо був великий сад із декоративними прикрасами та водними прилаштуваннями (назва господарства походить від напису на каблучці, знайденої у найближчому від будинку антикварному магазині). На всю довжину саду до будинку прилягала пергола, посеред якої протікав вузький канал довжиною 50 м. Поперек каналу були перекинуті місточки, а по боках були висаджені дерева і розставлені статуї. У центрі перголи та в кінці були розташовані фонтани, всі поверхні яких були вкриті розписом.

Такий сад (а *villa garden*) вирізнявся поєднанням продуктивності та орнаментальності. Приємний відпочинок його господаря не виключав фермерської діяльності. Із художньої точки зору це був начебто казковий світ Уолта Діснея, на вузьких доріжках якого дві людини не могли розійтися.

Давньоримське мистецтво облаштування садів розвивалося у трьох напрямках: сади атриумно-перистильних житлових будинків; заміські вілли; громадські сади [12, с. 122]. Із розвитком цих напрямків римляни здійснили помітний внесок у садівництво: осьове розташування рослин, використання квіткового партеру і бюстової скульптури, розташованої на газонах, удосконалення фігурного обрізання дерев і кущів. Римляни творчо засвоїли досвід садівничих попередніх століть, пристосували його до своїх потреб та здійснили революційні перетворення у садово-парковому мистецтві, створили підґрунтя для його подальшого розвитку.

2.2. Декор у мистецтві Давнього Риму.

При студіях культури Давнього Риму необхідно звернути увагу на її феномен «Entertainment» (розвага, масове дійство, спектакль), який був присутнім практично у всіх сферах життєдіяльності. У політичному дійстві імператори під час тріумфу влаштовували видовища (бої гладіаторів); у патриціанському житті (оргії та містерії); у суспільному житті – театр, який як форма «Entertainment» відігравав свою особливу вихолану роль [66, с. 68].

«Panem et circenses» (лат) – «Хліба і видовищ!» – це буда провідна вимога давньоримського суспільства. Видовища були різноманітними: гладіаторські бої, змагання на колісницях, морські ігри, театральні вистави, відвідування терм, видовища, які влаштовувались на віллах багатих патриціїв, – це культура Давнього Риму. «Хліба і видовищ!» стає девізом політики римських імператорів. «Цей народ вже давно, відколи свої голоси продав, Про всю службу забув; і імперію, що колись Усе роздавала, легіони, і владу, і лікторів зв'язки, Заціпенілий тепер і про двоє речей лиш стурбовано мріє: «Хліба та видовищ!» ...» – зазначає Ювенал у X сатири, написаній ним у період правління імператора Траяна [68]. Важливою і невід'ємною частиною феномену «Entertainment» у культурі Давнього Риму був декор (decor).

Категорію декору в соціокультурному житті Давнього Риму почав висвітлювати Вітрувій. Для давньоримського громадянина декор був не прикрасою, а складовою відповідного стилю життя. Як засвідчує латинська риторика, «decor» – це «гідна велич», синонім слова «honor» (лат) – «слава», «шана», «décor» також походить від «deceat» – «те, що личить» (Додаток 4).

Два види декору називав Вітрувій: «decor» і «ornare» [10]. Вони мають значення «прикрашати». Перше поняття використовувалося у «Entertainment», а друге мало значення для військової термінології. Так, коли імператор повертався до Риму, влаштовувався тріумф. Це було видовище на честь святкування перемоги імператора. У цьому випадку використовували поняття «decor» як вшановування переможця. При влаштуванні тріумфів

обов'язковою була наявність пурпурової мантиї тріумфатора, лавровий вінок, тріумфальні арки і колони. Отже, поняття «декор» у Давньому Римі було багатозначним.

У понятті іншого варіанту значення «прикрашати», тобто «ornare» – йшлося про орнамент військових обладунків у Давньому Римі. «Ornare» було прикрасою римських легіонерів, зокрема озброєння, за яким відразу можна було визначити приналежність господаря зброї до касти військових. Зброя була коштовною, прикрашеною гравіюванням і карбуванням, але головним її призначення було зберігати життя своєму володареві. «Decor» пов'язувався з духовним аспектом, ідеологічним змістом, а «ornare» мав більш формальний характер переважно у зброї, де головним була не велич воїна, а захист його від ворожих мечів. Для поняття «decor» проявом були форуми, особливо мармурові арки. Особливо визначним моментом тріумфу був проїзд імператора під аркою, яку прикрашала статуя Богині перемоги.

Перемога римських військ у Юдейській війні була увічнена мармуровою Тріумфальною аркою Тита (81 р. н.е.). Як зазначає О. Петрів, «...це однопрогонова арка, висота монумента – 15,4 м, ширина – 13,5 м, глибина прогону – 4,75 м, ширина прогону – 5,33 м. Напівколони, якими декорована арка, є першим відомим прикладом композитного ордера. У кутах біля прольоту арки висічені чотири крилаті Вікторії. В середині прогону знаходяться два барельєфи: хода з трофеями, захопленими в Єрусалимі, та імператор Тит, який керує квадригою. Статуя Тита на квадризі також містилася на вершині арки, проте до наших днів не збереглася» [49, с. 73].

Увійшла в історію Давнього Риму Тріумфальна арка Траяна на Форумі Траяна, який був зведений Аполлодором із Дамаска. У якості декору на цій арці була використана колісниця з шестіркою коней. На честь імператорів декорувалися не лише арки, а й колони. Колона Траяна, заввишки 38 м., була декорована рельєфною стрічкою із зображенням фрагментів, присвячених перемогам римлян у Дакії, а також зображеннями самого імператора. «Décor»

починає засвідчувати соціальну приналежність. Шанується імператорська влада в традиційному декорванні римських обладунків для легіонерів як засіб підкреслення їхньої приналежності до військових.

Зчаста декорвання мало і символічний зміст. У випадку перемоги імператором Костянтином римських правителів була декорована Тріумфальна арка Костянтина, що була зведена між Палатином і Колізеєм. Саме цю арку прикрасили рельєфами, що були виламаними зі споруд на честь Марка Аврелія і Траяна. Голови імператорів із династії Цезарів були замінені на зображення голови Костянтина. Таке декорвання мало свою символіку. Це була перемога над ворогом не на полі бою, а у громадянській війні.

Керманічі громадської думки римські архітектори і філософи Вітрувій, Цицерон, Сенека «*décor*» пов'язували з «*Decor ornamentorum*», що в їхньому потрактуванні означало «доцільність прикрас» [10; 55]. Поняття «*decor*» пояснювалося як деталі по відношенню до цілого. Воно означало індивідуальну, особливу красу, що органічно приєднує окремі частини предмета до єдиного цілого, ситуації чи обставин.

Філософські розмисли полягали в тому, що під категорією «*symmetria*» вони вбачали те, що кожен предмет має свій декорум, тобто особливу індивідуальну красу, на відміну від абсолютної краси.

Вітрувій розглядав поняття «*decor*» у контексті співвідносності будівлі до її призначення, «...наприклад, храми присвячені Ескулапу повинні бути розташовані у місцевості багатій на дерева, і повинна бути дотримана єдність стилю» [10]. Якщо в процесі декорвання будівлі будуть використовуватися різні ордери, то вона не буде мати декору. «Самі ж стіни в своїй обробці повинні бути прикрашені, відповідно до вимог благопристойності, так, щоб оздоблення їх було доречним і не порушувало їх гідності своєю різноманітністю» [10]. Декорвання палаців, терм, вілл для багатих патриціїв

повинне нести відповідне змістовне навантаження, що розглядає категорію *décor* як форму соціальної приналежності.

Більшість патриціїв надавали перевагу філософії епікуреїзму і вважали, що найвищим благом є насолода життям. Тому декор посідав у їхньому житті визначне місце. При розподілі на класи, а особливо збільшення багатства у рабовласницькій формації актуальним було виникнення нових архітектурних вирішень, які виступали як засіб підкреслення цього статусу. Це активно сприяло інноваціям у мистецтві будівництва. Був винайдений римський бетон, що дало можливість зводити будівлі з високими стовпами, арками і куполами, з колонадним екраном, і декоративними колонами.

Декор використовувався патриціями для підкреслення їхньої могутності, значущості та влади. Бідні ж римляни проживали в інсулах, багатоповерхових (до п'яти поверхів) квартирних блоках. Такі інсули до нашого часу збереглися у місті Остія. Вони не мали елементів декору, лише іноді на стінах малювався троплей (імітація вікна). Багаті римляни будували домуси, що були розкішно декорованими. Між заможними городянами точилося своєрідне змагання у декоруванні приміщень, що граничило з марнотратством. Найбільша увага приділялася виготовленню колон із кольорового мармуру і підлогам із різноманітними візерунками.

Заможні патриції у домусах використовували порфір. У порфірі переважала темнобордова маса, на тлі якої мерехтіли білі або яскраво-червоні кристали. Ф. Коуел підкреслював, що за часів правління Октавіана Августа популярними були прямокутні геометричні візерунки контрастних кольорів [29]. Мармур був не єдиним елементом для декорування домусів. Починає набирати популярності мозаїка. У I ст. н.е. Анней Луцій Сенека, представник філософії стоїцизму, в «Моральних листах до Луцілія» зазначав, що «...не мати настінних мозаїк – це явний прояв старомодності» [55]. Під час правління Октавіана Августа вже було чітко розмежування між підлоговими мозаїками (*tesselatum*), виробництвом яких займались ремісники

(*tesselarii*). та настінними мозаїками, виготовленням яких (*opus musivum*) займались *musivarii*.

Скляні тессери задля декору композицій із мозаїки спершу почали використовуватися у Іберії. Взірцем такого розкішного декорування і підкреслення належного статусу його власника був золотий дім Нерона (*Domus aurea*). В унікальній будівлі Нерона використовувались смальтові мозаїки у поєднанні з золотом. У посиленні декору використовувалася Єгипетська блакить, яка виготовлялася з кварцу, малахіту, натрію. Ця робота була досить ювелірною; настінні мозаїки виготовлялися не тільки на великих стінах, а і прикрашали маленькі ділянки стін. Стіни будинку прикрашалися також слоновою кісткою і перлами. Домуси патриціїв Помпеї запозичували грецький стиль розпису настінного живопису, що отримав назву «під кладку», і був відомий як інкрустаційний стиль, або Перший помпейський стиль [66, с. 70].

Другий помпейський стиль (перспективний) вирізнявся декоративним зображенням колон, ілюзорним карнизом подіуму, а пізніше проявився тим, що у ньому «відкривалося» небо. Здійснювалася ілюзія саду («Вілла містерій» в Помпеях). Зважаючи на побажання патриціїв, митці-декоратори зображали на стінах домусів вулиці, різноманітні будівлі.

Трансформація категорії «*decor*» яскраво простежується у третьому помпейському стилі, або орнаментальному, у якому обов'язково були канделябри, маски римських богів, серед яких особливо популярними були зображення Діани, Венери, Марса. Зображалися підвішеними на шовкових нитках усілякі абстрактні мотиви, переважно міфологічного змісту. Таке декорування було в будинку Марка Лукреція Фронтіна в Помпеях, його ж вілли в Оплонтісі.

На перший план декоратори вивиносили дрібні деталі на тлі нейтрального кольору. Такі прикраси використовувалися для підкреслення вертикальності декору, наприклад, у будинку Менандра в Помпеях. Будинок був відкритий

широкій публіці у 1926 р. Греки ставилися до декорування абсолютно спокійно. Але римляни, особливо представники елітарного класу патриціїв, приділяли цьому велике значення.

Четвертий помпейський стиль являв собою поєднання канделябрного декору та архітектурних розписів. Це був улюблений стиль імператора Нерона, і він яскраво підкреслював напружену ситуацію в країні, де преставники влади купалися у розкошах («Будинок з червоними стінами», «Будинок Сторіччя» і «Будинок Юлія Полібія»). «Будинок Юлія Полібія» було оприлюднено у 1913 р. У ньому збереглося багато елементів декору, починаючи з кубікулуму в південно-західному куті атріуму, оформленому у другому стилі з пурпуровими і жовтими блоками під зубчастим карнизом.

У четвертому стилі «Cubiculum» представлена жовтими панелями з орнаментальними межами над нижнім пурпуровим фризом і донизу верхньої червоної зони, прикрашеної гірляндами. У центральній кімнаті на західній стороні атріуму, представлений у четвертому стилі, видно білі і жовті панелі з орнаментальними межами над нижнім чорним фризом.

На південній стороні перистилію прикрашений «Cubiculum» у четвертому стилі чорними панелями з медальйонами і фігурами у польоті над нижнім чорним фризом. У південно-західному куті перистилію «Cubiculum» оформлений в третьому стилі з білими центральними панелями, що містять міфологічні сцени в оточенні жовтих бічних панелей, розділених архітектурними темами на чорному тлі над чорним нижнім фризом. Архітектурними міфологічними мотивами і фігурами на білому тлі прикрашена верхня зона.

Багато елементів декору наявні у «Будинку Сторіччя». Довгий коридор від північно-західного кута перистилію прямує до триклінію, де центральне панно на кожній із трьох стін містить міфологічні сюжети. Один сюжет на південній стіні зображує Іфігенію в Тельці, сюжет на східній стіні зображує

Гермафродита з Вакхом. Фінальний сюжет на північній стіні – зображення Тесея і Мінотавра [10].

Висновки до розділу 2

Садово-паркове мистецтво Давнього Риму являло собою наслідування грецьких античних традицій, у яких головним елементом вже була римська помпезність. Разом з тим, створення садово-паркових зон було нерозривно пов'язане із громадським та повсякденним життям римлян, задовольняючи їх потреби у відпочинку і дозвіллі.

Важливим досягненням садово-паркового мистецтва у Давньому Римі було обов'язкове поєднання саду і парку з існуючим природним ландшафтом. У наступні історико-культурні епохи така практика отримала назву «італійська». Не виключенням є і сьогодні, коли ландшафтні архітектори по всьому світові продовжують наслідувати античну римську практику у садово-парковому мистецтві.

В античному Римі мистецтво декору давніх греків, зокрема у використанні орнаменталістики, було творчо розвинуте, відповідно до потреб менталітету суспільства. У римському декорі на перше місце виходить не міфологічний сюжет, а реальний світ і реальна особистість. Вперше в античному мистецтві у декорі головним стає взаємодія усіх його елементів.

Мистецтво декору Давнього Риму у Середньовіччі знайшло своє продовження і розвиток на Сході і тільки у добу Ренесансу повертається до Європи, щоб залишитися тут назавжди.

РОЗДІЛ 3. РИМСЬКА ПОХОВАЛЬНА ПРАКТИКА

3.1. Поховальна обрядовість

Давньоримська поховальна практика вміщує в собі релігійні ритуали античних римлян із поховання та кремації. Поховальні обряди поєднують у собі найрізноманітніші почуття і поняття: давня віра в те, що душа людини після смерті продовжує існування в підземному царстві, як і за життя. Тому у нащадків виникає бажання продемонструвати розкішність і пишність поховання, під час якого щира беспорядна скорбота поєднується із свідомістю свого нерозривного зв'язку з родом, усе життя якого було безперервним служінням державі.

В античних римлян як і у греків, поховання був неодміним обов'язком, що відносився не лише до родичів покійного. Якщо перехожому трапилася поховальна процесія або тіло померлого, він повинен був виконати символічне поховання, тричі обсипавши тіло землею. Це було засноване на вірі в те, що душа покійного не знатиме спокою і завжди блукатиме по землі, адже вона не буде допущена у підземне царство. Якщо у майбутнього покійника не було родичів, його причисляли до гільдій або колегій, які надавали поховальні послуги своїм членам (Додаток 5).

Після урочистих поховань зазвичай відбувалися спортивні змагання та гладіаторські ігри, що влаштовувалися найближчими родичами померлого (лат. *Funus indictivum*). Поховання відбувалися зазвичай вдень, з розрахунком на те, що пишна поховальна процесія, яка перетворювалася на видовище, привабить натовпи людей. Навіть закони Дванадцяти таблиць містили приписи, що обмежували розкоші поховання: «Понад цього нехай не роблять. Дрова для [похоронного багаття] нехай сокирою не обтісують, обмеживши витрати [на поховання] трьома саванами, однією пурпуровою

тунікою і десятима флейтистами [50]. За часів імперії ці закони втратили свою силу.

Поховальна процесія позначалася суворим дотриманням традиційного сценарію. За його виконанням стежив один із службовців «поховального бюро», або «розпорядник» (лат. *Dissignator*) зі своїми помічниками – лікторами, факельниками. Факели виготовлялися з ялинового дерева і доповнювалися восковими свічками. Були присутні музиканти (флейтисти, трубачі, сурмачі). За музикантами рухалися плакальниці (лат. *Praeficae*), які говорили і робили більше від тих, хто сумував по-справжньому. Усі ці наймані виконавці обряду обливалися сльозами, голосно волали та рвали на собі волосся. Їхні пісні (лат. *Neniae*), в яких вони оплакували померлого і вихваляли його, були або старовинними заплачками (тренами), або спеціально підібраними для даного випадку. Деколи такі співи виконували великі хори. Під час поховання імператора Августа ці хори склалися з синів і дочок римської знаті. За плакальницями рухалися танцюристи та міми.

Опісля урочистої ходи відбувалася головна частина всієї процесії: предки покійника зустрічали члена своєї сім'ї, який сходить у підземну обитель. Кожна знатна родина, члени якої обіймали ряд курульних магістратур, зберігала воскові маски предків, зняті в день смерті з покійника. На масках було написано ім'я померлого, його посади і звитяги. У день поховання дублікати масок надягали на себе учасники пародії. Одягнувшись в офіційний одяг господаря маски, вони сідали на колісниці або йшли пішки у супроводі лікторів. Чим більше було число предків, преторів, консулів, цензорів, тим розкішнішим було поховання. У випадку, якщо померлий уславився військовими подвигами, перемогами, завойовуванням міст і земель, перед ношами з тілом покійного несли картини із зображенням його справ, здобутої здобичі, підкорених народів і країн.

Ноші з покійним несли його найближчі родичі, зчаста сини. Родичі покійного в чорному одязі рухалися за ношами (жінки в білому одязі) без всіляких прикрас і знаків свого рангу (сенатори без туніки з широкими пурпуровими смугами, вершники без золотого кільця). Чоловіки були з покритою головою, жінки були з розпущеним волоссям і оголеними грудьми, раби, які отримали за заповітом свободу, надягали на голову на знак звільнення повстяний ковпак (лат. *Pilleus*). Жінки галасливо висловлювали свою скорботу: рвали на собі волосся, дряпали щоки, били себе в груди, розривали одяг, голосно вигукували ім'я померлого. Закони Дванадцяти таблиць постановляють: «Нехай [на похоронах] жінки щік не дряпають і за померлими не голосять» [19]

Сценарій поховання незаможних людей був позбавлений урочистості та пишності. Поховання бідних людей зазвичай відбувалося в нічний час. Тіло померлого виносили найближчі родичі або наймані носильники (лат. *Vespillones*). Труп клали в ящик, на якому були довгі ручки (лат. *Sandapila*). Кілька свічок і смолоскипів слабо висвітлювали поховальну ходу. Музика, натовп людей та промови були забороненими.

«Дешевих рабів» ховали в страшних колодязях (лат. *Puticuli*), у які трупи скидали один на одного. У 70-х роках минулого століття знайдено було близько 75 таких колодязів у вигляді глибоких шахт, стіни яких були викладені ка'яними плитами (4 м завдовжки і 5 м завширшки).

Процесія при похованнях знатних і видатних осіб прямувала не зразу до місця спалення, а повертала на форум, де і зупинялася перед рострами. Парадне ложе з небіжчиком ставили або на тимчасовому помості, або на ораторську трибуну; «предки» розсідалися навколо на курульних сидіннях. Син або найближчий родич померлого сховався на трибуну і виголошував похвальну промову (лат. *Iaudatio finebris*). У ній говорилося не лише про звитяги померлого, а й про всі славні діяння його предків. «починаючи з найстаршого, розповідає він про успіхи і справи кожного» [9]. Звичай

вимовляти на похованнях похвальні промови на честь покійного був однією з форм історіографічної творчості.

Ввихваляння покійного під час поховання не завжди було правдивим. Ці виступи деколи мали політичну спрямованість. Ось приклад промови Цезаря на похованні його першої дружини Корнелії, дочки Цинни (проти сулланського режиму), чи його ж промова на похованні його тітки Юлії (про божественне походження роду Юліїв). Перша похвальна промова була, за словами Тіта Лівія, виголошена Попліколою над тілом Брута [61]. Виголошувати промови допускалися і жінки, але в особливих випадках. Першою жінкою, якій випала ця честь, була мати поета Гая Валерія Катулла [17]. Після закінчення похвальної промови процесія рухалася до місця поховання або до місця спалення тіла.

По закінченню виголошення похвальної промови процесія рухалася далі до місця спалення або поховання, яке знаходилося обов'язково за міськими стінами. Дозвіл на поховання в місті, не тільки в Римі, але і в муніципіях, надавався рідко, як особлива честь і нагорода за видатні заслуги. Загальне кладовище існувало тільки для бідняків і рабів; люди заможні розміщували свої могили за містом, переважно вздовж великих доріг, де панувало найбільше пошвавлення. Там же влаштовували сімейну усипальницю.

Поховальні обряди відбувалися вдома і на місці поховання. Для поховального вогнища (лат. *Ustrina*) відводилося часто місце неподалік від жттла. Багаття складалося переважно із смолистих, легко займистих дров і додавали туди пального матеріалу: смол, очерет, хмиз. У вигляді вівтаря формували багаття; у багатих людей воно було дуже високим. Зчаста вогнище прикрашалось килимами і тканинами. На знак жалоби навколо вогнища всттрмляли гілки кипарису. Ложе з небіжчиком ставили на багаття, і туди ж додавали речі, якими померлий користувався за життя і які любляв. Окрім цього, додавали різні дари учасників поховальної процесії. Тіло небіжчика рясно поливали і обсипали всілякими ароматами: ладаном,

шафраном, нардом, амомом, смолою, мірром. Відбувався символічний переказ землі: перед спаленням у померлого відрізали палець і закопували його.

Після того, коли багаття було готовим і ложе з небіжчиком було на нього встановленим, один із родичів або друзів покійного підпалював багаття, відвернувши від нього своє обличчя. Коли спалювали великих воєначальників чи імператорів, солдати в повному військовому обладунку тричі обходили навколо багаття в напрямку справа наліво (лат. *Decursio*).

Згарище багаття заливали водою, і на цьому поховальна церемонія закінчувалася. Звучало останнє «пробач» померлому від учасників процесії, їх окропляли в знак очищення священною водою, і вони розходилися. Тільки родичі залишалися. На них лежав обов'язок зібрати обгорілі кістки. Рештки покійного спочатку обливали вином, а потім молоком, після чого обтирали насухо полотном і клали в мішечок разом із різними парфумами.

Рештки тіла покійного (лат. *Ossilegium*) збиралися в день поховання; тоді ж відбувалося очищення сім'ї і житла. Біля самої могили влаштовувався поминальний обід у «могильному триклінії», якщо він був, а якщо його не було, то просто на каменях або на землі. На цих поминках був особливий вид ковбаси (лат. *Silicernrum*) [13]. Днями жалоби вважалися дев'ять днів після поховання. Протягом цих днів родичі померлого ходили в темному одязі, їх не викликали до суду, а порушувати питання про спадщину в цей час уважалося непристойним. У дев'ятий день на могилі приносили жертву (лат. *Sacrificium novendiale*). Тут могли бути яйця, сочевиця, сіль, боби. Вдома влаштовувався поминальний обід (лат. *Cena novendialis*), за який сідали вже не в траурному одязі. Заможні громадяни на знак пам'яті про своїх предків частували все місто. Інколи траплялося, що народу давали просто шматки м'яса (лат. *Visceratio*). Тіт Лівій про це пише: «На похоронах матері Марк Флавій влаштував роздачу м'яса для народу» [61]. Під час імператорської влади роздачу м'яса замінили на роздавання грошей. Ігри в пам'ять про

покійного (зазвичай гладіаторські) часто влаштовувалися теж у цей же самий день (лат. *Ludi novendiales*).

Пам'ять про померлого свято зберігалася у сім'ї. Його обов'язково поминали в день народження, в день смерті, в свято троянд (лат. *Rosalia*), в день фіалки (лат. *Dies violae*), в день пам'яті всіх померлих (лат. *Parentalia*). Давні римляни взагалі дуже переймалися тим, щоб увічнити пам'ять про себе: деякі написи говорять про те, що покійник залишав певну суму грошей собі на поминки.

На знак пам'яті могилу поливали водою, вином, молоком, оливковою олією, медом; покладали вінки, квіти, вовняні пов'язки; поливали кров'ю принесених у жертву обов'язково чорних тварин. Трапезу покійному ставили (лат. *Cena feralis*) з овочів, хліба, солі, бобів і сочевиці, а родичам влаштовувалося поминальне частування.

Некрополт або давньоримські кладовища влаштовувалися за межами священного кордону міст (лат. *Pomerium*). Вони регулярно відвідувалися родичами покійних із підношеннями їжі, вина, а також із виконанням особливих церемоній під час давньоримських свят на честь померлих. Поховальні пам'ятники з'являються по всій території Римської імперії. Написи на надгробках були важливим джерелом інформації для вивчення історії. Давньоримський саркофаг міг бути майстерним витвором мистецтва. Зазвичай він був прикрашеним рельєфною скульптурою, що зображала алегоричну, міфологічну чи історичну сцени.

«Місто мертвих» або Некрополь (із грецької *nekropolis* – комплекс поховань стародавнього світу. Це був великий цвинтар (підземні галереї, склепи, камери), розташований на околиці античних міст, із гробницями і кам'яними надгробками. Могильник або місце великої кількості поховань також називали Некрополем. Історик Ф. Велішський зазначає, що такі поховання деякі вчені вважають характерною ознакою появи людської

культури, а створення поховальних пам'яток – найбільш важливим імперативом цивілізації [7].

У різних народів та у різні часи практики поховання широко варіювалися. Кремація була найбільш поширеним типом поховань у давнину (спалення). Поширеною була інгумація (поховання в землі). Ці два типи поховань були характерними для давньоримської культури.

Спосіб поховання у Давньому Римі загалом зберігся і до нашого часу. Покійного клали (і кладуть) у дерев'яну або в кам'яну труну та засипали (і засипають) землею могилу. Інколи давньоримські родини дотримувалися цього способу поховання і тоді, коли в кінці імперського періоду влади загальноприйнятною стала кремація. Імператор Сулла був першим представником патриціанської гілки Корнеліїв, чиє тіло було спалене за його власним бажанням [20, с. 27]. Із поширенням християнства обряд спалювання тіл помелих зник остаточно.

На думку стародавніх римлян, спалюване тіло підносилося богам, а душа швидше підносилася до неба, тобто поверталася назад, звідки, за уявленнями античних римлян, і прийшла. Зчаста місце спалення належало родині, то воно і знаходилося біля могили. Громадські місця для спалення, що належали місту, були доступними для людей не багатих.

Облаштування давньоримських гробниць був таким же, як і у греків. Давні римляни, за давнім італійськими звичаями, клали померлих безпосередньо у землю і накривали їх дерном. По-іншому ховати вони згодом навчилися у сусідів етрусків та у греків.

Відомі залишки підземних гробниць збереглись в Італії (в Саєга в Етрурії), висічені у скелі. У них зберіглися фасад або форма насипаних курганів. Давні римляни, наслідуючи етрусків, у найдавніші часи теж влаштовували свої гробниці під землею, зчаста в якомусь пагорбі, який у такому випадку перетворювався на печеру. Таким похованням слугує гробниця Сципіонів при Аппієвій дорозі в Римі, що розташована недалеко

від терм Каракали. Вона виконана в дорично-іонічному стилі і, таким чином, слугує найдавнішим доказом грецького впливу на римське мистецтво [7].

У більш пізні часи гробниці зводилися у вигляді приміщення із зводами, в стінах яких іноді влаштовували великі ніші для саркофагів (*cineraria*). Великі ніші були поділені на менші ніші – *loculi*. Зазвичай у них замурували по дві урни (*ollae*) з попелом тих покійників, чиє ім'я було вирізане на кам'яній дошці над нішею або під нею.

На простінку в гробницях іноді ставилися урни. Такі гробниці з нішами називалися колумбарії (*columbaria*). Родинні колумбарії (*sepulcrum familiare*), невеликі за розміром, призначалися для членів родини, якими були також і вільні люди. Загальні колумбарії (*sepulcrum commune*), більші за розміром, зчаста мали кілька сотень ніш. Будували їх багаті приватні особи, які мали так багато вільновідпущеників, що для них не вистачало місця у родинній усипальниці. Такими громадянами вважалися імператори, приватні підприємці, які продавали бідним людям місця в гробницях. Зчаста загальні гробниці влаштовували для себе члени численних товариств у Римі (*societates, sodalitates*). Гробниці для бідних будували громади. Одна така усипальниця, знайдена біля колишніх Номентанських воріт (нині *Porta Pia*) в Римі, вміщувала кілька сотень ніш, у кожній із яких містилося по дві урни. Більшу гробницю біля Аппієвої дороги збудувала своїм вільновідпущеникам Лівія, дружина Августа [2, с. 86].

Усипальниці, що знаходилися на поверхні землі, являли собою будівлі, виготовлені з каменю за всіма архітектурними канонами. Усипальниці, в залежності від спроможності власника і смаку будівельника, були різноманітними на вигляд. У одному місці зустрічається конічна споруда на чотирикутному фундаменті, в іншому – циліндрична, в третьому виглядає як вежа. Наприклад, біля римських воріт Св. Павла над труною Цестія височить піраміда, подібна до єгипетських.

Зчаста, як і у греків, у римлян зустрічається форма гробниці у вигляді храму. Ці усипальниці, як і підземні гробниці, вміщують саркофаги і ніші для урн. Окрім того, сюди, як і в житло померлого, вміщували всі ті предмети, які могли слугувати живому для прикрас або комфорту та задоволення. Це одяг, коштовності, дитячі іграшки, статуетки богів, жертвне приладдя, лампи, що запалювалися в певні дні тощо. Над труною або біля неї у багатих гробницях знаходилися приміщення, де рідня померлого збиралися в певні дні для поминального свята. Іноді тут влаштовували триклінії для поминального обіду (*cenae fenebres*). Часто при них було житло (*taberna*) для якогось вільновідпущенника, який наглядав за пам'ятником і всім тим, що належало до нього, а саме: сади, портики, колодязі, цистерни [69, с. 66].

Усипальниці зчаста влаштовувалися біля доріг. Їх споруджували для того, щоб вони постійно були на очах у живих. Аппієва дорога в Римі, найбільш багатолюдна з усіх римських доріг, по обидва боки була прикрашена усипальницями. Слід пам'ятати, що це були спеціально виділені місця, іноді досить великі і, зазвичай, знаходилися за межами міста. Смерть була набагато більш звичним і буденним явищем, ніж у наш час. Полібій пише про це: «Цілком відчуваючи свою близькість зі смертю, древні, однак, боялися сусідства з померлими і тримали їх в стороні від себе. Поховання шанували. Частково тому, що побоювалися повернення мертвих, і той культ, яким оточували могили і душі покійних, як раз і мав на меті перешкодити мертвим повернутися. Захоронення в землі або спалені на багатті небіжчики вважалися нечистими і їх близькість могла осквернити живих. Місцеперебування одних повинно було бути відокремлене від світу інших, щоб уникнути будь-якого контакту між ними, за винятком спеціальних днів, коли приносилися жертви душам» [50].

Багато століть історії римської цивілізації, від закону XII таблиць до Кодексу Феодосія, покійників наказувалося ховати або кремувати за межами

міста, щоб, як пояснює цю норму в своєму коментарі юрист Павло (III ст. н. е.): «Міські святині не були спаплюжені сусідством мертвих тіл» [25, с. 180].

Некрополі в античну епоху розташовувалися на околиці міста або поселень, обов'язково за межами житлової зони. Виняток міг бути зроблений тільки для Весталок. В імператорську епоху поховання всередині міста, особливо на Марсовому полі, розглядалося як висока честь, на що давав особливу постанову Сенат. Кладовища для рабів та злочинців, що називалися *puticuli*, влаштовувалися в Римі на Есквілінському пагорбі. Спеціальні місця поховання існували також для вільнонароджених осіб нижчих класів, які були членами похоних колегій.

Із розвитком суспільства ставлення до смерті змінюється. У залежності від цього змінюються і місця поховань. Факт смерті починає сприйматися як невідворотне явище, спостерігається спокійне ставлення до мертвих. Близькість покійного вже не лякала і не бентежила. Таке ставлення до мерців є характерним для певного історичного періоду: близько V ст. н.е., зникає в кінці XVIII ст., не полишивши сліду у сучасних поховальних звичаях. Цей період починається ніби зі «зближення» живих і мертвих. Відбувається розташування кладовищ у містах і селах, тобто у місцях розселення людей. Цей період завершується тоді, коли подібне «об'єднання» живих і мертвих стає неприйнятним.

Ми можемо зробити висновок, що у давньому Римі, як і в інших середземноморських країнах, головною формою поховального обряду було поховання трупів у землю. Та у давній римській пам'ятці – в «Законах XII таблиць» (середина V ст. до н. е.) – згадується звичай трупоспалення [19]. У подальшому відбувалися обидві форми поховального обряду, але перевага давніми римлянами надавалася все ж таки спаленню померлого на багатті. Цицерон стверджує, що в Італії мертвих спочатку ховали в землі, ніби поматеринськи накриваючи їх своїм покривалом. «Мені особисто здається, – пише він, – що найдавнішим видом поховання був той, яким у Ксенофонта

користується Кір: тіло повертають землі, поміщають і кладуть його, якби обволікаючи покровом матері. За таким же обрядом, у могилі, розташованій поблизу вівтаря Криниці, був похований наш цар Нума, а рід Корнеліїв, як відомо, аж до наших днів вдається саме до такого виду поховання». Після того, як Сулла наказав зруйнувати могилу свого супротивника Марія, він, боячись, як би і з його останками цього не сталося, наказав спалити своє тіло [8].

Рмське життя завжди було пронизане духом законності, як завначає Л. Винничук: всі його сторони послуговувалися нормами права. Якщо помирав римлянин, його сім'я негайно сповіщала про цю смерть відповідних посадових осіб, які перебували при храмі Лібітіни – Богині смерті і поховання (поступово її стали ототожнювати з Прозерпиною, дружиною Плутона, володаркою підземного царства). Сповідання у поховальне відомство про свою втрату супроводжувалося сплатою певної суми грошей як «податі Лібітіні». Чиновник – лібітінарій вносив ім'я покійного в список померлих і брав замовлення на організацію поховання. Ці послуги були дорогими, тому ними користувалися тільки заможні, здатні за них заплатити [69, с. 65].

Чиновник-лібітінарій надсилав до будинку покійного поллікторів, які займалися ввконанням обряду: обмивали тіло, умащували його пахощами, одягали, прикрашали голову вінком із квітів. Тут же можна було найняти плакальниць, флейтистів і людей, які б несли труну до місця його останнього спочинку – до могили, викопаної в землі, або до поховального вогнища [8].

Відповідно до соціального статусу покійного, обмите, одягнене в тогу тіло укладали потім на катафалк. Померлому в рот клали монету, щоб було чим віддячити Харону. Цей звичай зберігався в Римі і тоді, коли більша частина суспільства вже скептично сприймала міфи про підземне царство Плутона-Аїда, про річку Стікс та про перевізника душ Харона. Цей бік життя все далі ставав сферою художнього сприйняття світу – міфології [69, с. 68].

Катафалк із покійником ставили в атрій будинку, ногами до вхідних дверей. Запалювалися масляні лампи або ставили рабів із палаючими факелами. Віддалік стояли родичі, вільновідпущеники, друзі та знайомі. Перед будинком поміщалися гілки дерев, присвячені підземним Богам, – кипариса чи сосни, і це слугувало знаком для перехожих, що вони йдуть повз будинок, де хтось недавно помер. Ті ж, хто хотів увійти і доторкнутися до покійного, попрощатися з ним, повинні були, як і в Греції, зробити ритуальне очищення.

За «Законами XII таблиць» заборонялося спалювати або закопувати в землю померлих у будь-якому місці, розташованому в межах населеного пункту [19]. Місцем поховання був визначений Есквілінський пагорб, оспіваний Горацієм. Але місто розросталося лосить швидко, і згодом цей пагорб виявився в межах міської території. У випадку, якщо тіло повинно бути кремованим, розкладалося величезне вогнище, ставилися на нього ноші з покійником, а поруч клали предмети, дорогі для покійного: зброя, одяг, інші особисті речі. Після жертвоприношення підземним Богам хтось із найближчих родичів померлого запалював вогонь, відвернувшись від нього, як того вимагав звичай. Потім знову лунали голосіння, плач, траурні пісні. Багаття гасили водою або вином, поки це не було заборонено законом. Потім кістки і попел збирали, загортали в хустку, змочену в молоці, вині, пахощах оливи, і разом із запашними травами та медом закладали в урну, причому закон забороняв влаштовувати з цього приводу повторні поховальні торжества. На урні висікали напис – свого роду короткий некролог [13].

Люди дбали з найдавніших часів про облаштування могил, про гробниці, надгробки і часто ще при житті готували собі місце останнього спочинку або в заповітах ставили умову, яку усипальницю, який пам'ятник на своїй могилі вони хотіли б мати. Гробниці досягали часом величезних розмірів, були оточені огорожами і великими квітниками: вже тоді заможні громадяни змагалися між собою і в цих сумних звичаях [9].

Спочатку гробниці відрізнялися одна від одної тільки формою, то з часів Імперії вони стали виділятися обробкою і розкошами. Володарі палаців почали затьмарювати житла простих громадян. То могутні правителі вже не могли задовольнятися звичайними гробницями. Так, Август побудував для себе і своїх нащадків гробницю величезних розмірів, із парком і алеями навколо, стіни якої збереглися до нашого часу. Імператор Адріан спорудив ще більшу і розкішнішу гробницю згодом на правому березі Тібру [41].

Інколи римляни ставили на гробах або замість гробниць невеликі пам'ятники, що отримали назву герми. Терми являли собою прості стовпи, напівзакруглені зверху на зразок розсіченої людської голови, і так звані цини, або чотирикутні чи круглі стовпи, які іноді ставили замість гробниць. Їхня верхня частина знімалася, і в отворах, видовбаних під нею, зберігався попіл покійного.

Держава ставила на честь увічнення осіб за особливі заслуги перед батьківщиною деякі пам'ятники. Серед таких пам'ятників найбільш почесними були стовпи і арки. Найдавнішими з почесних стовпів, які зустрічаються також і у греків, можна вважати стовпи, прикрашені корабельними носами на честь переможців у морських битвах. Першим такий пам'ятник був поставлений на Римському форумі Гаю Дуїлію в пам'ять його перемоги над карфагенянами в 261 році до н. е. На ньому зберігся напис, що перераховує взяті в полон кораблі і захоплену здобич [20, с. 28].

Саркофаги, виготовлені в грецьких країнах, відрізнялися від виконаних у давньому Римі. Вони нагадують своєю формою і двосхилою кришкою житлові будинки, на них мало рельєфних прикрас. Вони розташовані на всіх чотирьох сторонах. Римські саркофаги, що розміщувалися зазвичай біля стін, були прикрашені скульптурною роботою тільки на передній і на двох коротких бічних сторонах, але дуже рясно. Саркофаг у церкві Santa Maria sopra Minerva в Римі, з зображенням боротьби Геркулеса з левом, відноситься

до часів Римської республіки; а відомий саркофаг із зображенням Іполита і Федри, знайдений в Салоніках, знаходиться тепер у Константинополі, відноситься до пізнішої пори Імперії [45, с. 70].

Римські саркофаги часів Антонія мають більш плоску кришку, а іноді вона перетворюється на перину, на якій знаходиться в напівсидячому стані постать померлого. Це нагадує давньоетрурські саркофаги. Як зразок таких саркофагів слугує так звана гробниця Ахіллеса на Капітолійському пагорбі, на кришці якої спочиває подружжя. Стінки цього саркофагу прикрашені багатофігурними рельєфами, причому з огляду на напівтемряву, в якій саркофаг повинен був знаходитися, передні фігури висічені дуже чітко й опукло. Рельєф, насичений фігурами, репрезентував здебільшого міфологію, але іноді і реальне життя. Міфам про Мелеагра і Атланту, Ендіміона і Селену, Ерота і Психею, Плутона і Прозерпіну надавалася перевага. Були популярними також міфи про Ніобіда, Ореста, викрадення Левкіпіда.

Зчаста відтворювалися вакхічні маніфестації, урочисті процесії морських божеств. Поруч із битвами гігантів і амазонок, успадкованими від античного мистецтва, зображувалися битви з варварами, події порівняно недавнього минулого. У деяких випадках сюжет символічно натякає на таємницю життя і смерті. Дуже яскраво це простежується на саркофазі Прометея в Капітолійському музеї: зображена Афіна Паллада, яка подає Прометею людську душу у вигляді метелика; потім метелик відлітає від покійного в тому ж вигляді. Вільно вигаданих сюжетів уже майже не зустрічається. Більшість мотивів має елліністичне походження.

Вочевидь, існували особливі склади оригіналів, відкриті для загального користування виробникам саркофагів. Але форми, які спочатку вирізнялися своєю витонченістю, поступаються ремісництву. У деяких зразках погано оброблялося навіть загиблення для тіла покійного. Навіть тривале прикрашання труни покійника зробило сумнівним його якість. Отже,

художньої розкоші у прикрашанні обряду поховання поступово сходять нанівець.

Отже, давньоримський некрополь є неоціненним джерелом для розуміння античної культури загалом, а також для дослідження історії містобудування, як матеріал для вивчення історичної психології, політичної історії, генеалогії, історії суспільної свідомості, історії літератури і мови та інших напрямів історичних та культурологічних досліджень.

3.2. Мистецтво епітафії.

Епітафія – це надгробний напис, зазвичай віршований, у вигляді короткого і ємного вислову – епіграми. Подібними написами-епіграмами зчаста завершувалися різноманітні угоди. У епіграмах сповіщалося певна інформація про учасників угоди, зазвичай позитивного характеру, що унеможливило негативний результат справи. Інколи епіграми мали іронічне спрямування. Поступово епіграма як діловий чинник вітрачає своє значення, а позитивне висловлювання на адресу людини зберігає свою силу. Особливо цей короткий напис набув поширення у поховальній обрядовості, щоб зберегти добру пам'ять про покійного серед живих. Тому епітафії зазвичай готувалися заздалегідь самою людиною, або для цього зверталися до поетів, які з блиском увічнювали пам'ять про людину. Такі тексти висікалися на плитах, надгробних стелах із метою увічнення пам'яті видатних предків.

З часів греко-перських воєн (500–449 рр. до н.е.) в Афінах було встановлено щорічне вшановування загиблих, під час якого виголошувалися епітафії, які замінили старовинний вид оплакування – тренос (фринос). Епітафій уперше був нібито виголошений на могилі 192 афінських воїнів, які героїчно прийняли смерть під час битви біля Марафона в 490 р. до н.е. Відтоді в Афінах з'явилася традиція щорічно вшановувати пам'ять загиблих у греко-перських війнах патріотів. Потім ця традиція поширилася, і

виголошувати епітафій почали не тільки після смерті людини в бою, а й взагалі після смерті будь якого афінського громадянина [9].

Про існування в Елладі вузьких спеціалістів у цьому жанрі красномовства у наш час збереглося обмаль свідчень. Єочевидь, при потребі кожен красномовець був здатен виголосити подібну промову. Поступово епітафій почав оформлюватись як жанр і набувати певної структури, у якій з'явилися постійні елементи, що закріпилися і стали обов'язковими.

Вочевидь, їх дотримувалися протягом усього існування демократичних полісів. Із глибоким сумом сповіщаємо, що з величезної кількості виголошених епітафій зафіксовані лише одиниці. Класичним взірцем його композиції та змісту може бути написаний Фуکیدом виступ Перикла на похороні афінських воїнів, які загинули в перші дні Пелопонеської війни. Слід зауважити, що Перикл виступав вже тоді, коли епітафій остаточно оформився [63].

Промови, виголошені перед траурною ходою у Давньому Римі (лат. *Pompae funebris*), називали *laudatio funebris* (лат.) – «жалобні панегірики» або *legere sepulcra* (лат.) – «читати, декламувати надгробний напис» [4, с. 83].

Культурницький аналіз епітафії цікавий ще й тому, що, зазвичай, у них відображається узагальнений образ померлого, фіксуються ідеальні уявлення про людину, нормативи: щаслива сім'я, віддана дружина, люблячі батьки, шанобливі діти, добрі господарі, сповнені подяки раби. Надгробні написи зберегли для нас мало відомостей про час життя, про біографії тих, хто покоїться під цими могильними плитами, зате вони наповнені міркуваннями про швидкоплинність життя, наріканнями про швидкоплинність людського віку, гірким жалем про передчасне закінчення життя молодих жінок чи юнаків. Іноді епітафії розкривають причини і обставини смерті [7].

Ось приклад епітафії давньоримського подружжя. Напис на могильній плиті чоловіка і дружини, I ст. до н. е. Вони обидва – вільновідпущеники. Чоловік (ліворуч) – Аврелій Гермія, як встановлено, м'ясник із

Вімінальського пагорба в Римі. Дружина (справа), Аврелія Філематія – «чиста, скромна, чужа пліток». Більш дивним нам може здатися вік початку їх взаємин: їй було всього сім років, коли він її «посадив на коліна». Можна навести приклад: фрагмент епітафії вірній дружині. Імена подружжя не збереглися, але зрозуміло, що йдеться про важливого сенатора. «Xoris» у першому рядку – те, що залишилося від слова «ихоріс» – дружина. У цьому уривку розповідається про допомогу дружини під час втечі чоловіка з-під варті, а в другому рядку згадується золото і перли, які вона послала, щоб допомогти йому матеріально [7].

Епітафії були зазвичай скромними і небагатослівними, але сповненими живого почуття. Такий напис прикрашав, гробницю молодого чоловіка: «Перехожий, тут лежить вісімнадцятирічний Геліодор. Ще перед ним відправився в царство мертвих його брат Менодора, який збирався одружитися, але замість бажаного шлюбного ложа знайшов труну, замість молодої дружини – могильну плиту, замість весілля – відчай і горе рідних. Перехожий, плач про нещасну матір, яка власними руками закрила очі обом своїм синам, які не встигли одружитися» [13].

Багато інших епітафії сповнені нарікань на жорстоку неминучість, що чекає всіх смертних: людям не втекти від своєї долі, всіх чекає один і той же кінець. У деяких надгробних написах невідомі автори застерігають перехожих від будь-якого осквернення могил: той, хто порушить спокій Померлих, сам після смерті не знайде собі спокою в царстві Плутона, а земля йому буде важка, як камінь [7].

Тема ставлення до смерті користувалася популярністю в античній літературі. Порушена тема спеціально розглядається в першій книзі «Тускуланських бесід» Цицерона і в одному з «Моральних листів до Луцилія» Сенеки. Епітафії як джерело інформації мають істотну особливість. Вони майже не індивідуалізовані, відображають не думки унікальної

особистості, а використовують стандартні словесні формули і стереотипні риси римської культури, масову свідомість [4, с. 284].

Аналізуючи зміст римських епітафій, слід мати на увазі, що латинські надгробні написи вирізняються характерними рисами. По-перше, всім епітафіям було властивим своєрідне поєднання індивідуального і колективного, або «обов'язкова ізоморфність» [70, с. 109]. Надгробний напис не був вираженням виключно індивідуального, він завжди був колективним і публічним. Ця властивість епітафії проявляється в декількох аспектах.

Напис повинен бути доступним для регулярного прочитання, причому не тільки родичами, друзями і спадкоємцями, – кожен перехожий міг прочитати, чиї кістки або прах спочивають під монументом. Саме для цього поховання найчастіше відбувалися уздовж доріг, поруч із міськими стінами. Отже, епітафія зовні здавалася актом комунікації світу живих зі світом мертвих, створюючи враження розмови живих із живими про смерть і життя (Додаток 6).

Надмогильна плита замовлялася інколи самим померлим ще за життя, або вже його родичами, друзями, спадкоємцями чи вільновідпущениками. Серед епітафій давньоримського міста Еборака в Британській провінції знайдено лише два надгробки з текстами: Марк Верекундій Діоген, успішний цивільний чиновник, який обіймав пости севіра і квінквенала, ще за життя подбав про виготовлення власної труни. Таким же передбачливим виявився і Луцій Аврелій Меркуріал, який замовив надмогильну плиту для себе і своєї дружини, Юлії Велви. В епітафії насамперед проявлялося сприйняття смерті і життя не тими, хто помирав, але тими, хто залишався жити [7].

Епітафія мала своєрідну риторичність, певний стандарт. Вона будувалася за певним шаблоном: «ім'я померлого – скільки прожив – ім'я, хто встановив» [71, с. 113]. Залежно від соціального статусу: ким був покійний, додавалися терміни військової служби, місце проходження. У жіночих і дитячих епітафіях з'являлися епітети, часто в найвищому ступені. Подібна

«шаблонність», стереотипність епітафій свідчить про те, що ставлення до смерті і система життєвих цінностей були по суті своїй загальноприйнятими, колективними і, вочевидь, не до кінця усвідомленими.

Зазначаємо ще один важливий момент – загальний для всіх епітафій, незалежно від часу створення і статусу покійного, будь то напис Луція Бебія, який прослужив 23 роки в X легіоні, або Флавія Беллатор, декуріона, або Юлії Фортунати, яка народилася на Сардинії, будь-яка з розглянутих епітафій є останнім поглядом на життя померлої людини, своєрідним «підсумком», залишком всіх діянь і переживань. У цьому «звіті» що складає перед смертю покійний або створюють після смерті його родичі, знаходили своє відображення життєві цінності: до даних про ім'я та вік додаються відомості про строк військової служби, громадянська посада, у жіночих епітафіях містяться дані про чесноти, найчастіше в найвищих ступенях, у дитячих епітафіях практично немає відмін від жіночих, єдина зустрічається особливість – вказівка на «безвинність» померлої дитини [42].

В епітафіях римлян смерть – це привід для оцінки життя; вона сприймається як неминучий кінець життя, при настанні якого потрібно коротко викласти нащадкам найважливіше про померлого.

Епітафії за географічним принципом практично не відрізняються від епітафій із східних та західних провінцій Римського світу (Іспанії, Галлії) чи з самої Італії, що свідчить про значний вплив римської культури на околиці держави. Економічним фактором пояснюються відмінності у виготовленні саркофагів, гробниць та надмогильних плит. Не у всіх вистачало коштів, щоб замовити пишній і докладний напис на зразок знаменитої римської *Laudatio Turiae* [41].

Чуловим зразком епітафії є прощання з друзями, сім'єю славнозвісного римського поета Овідія, яка вміщена у його збірнику «Скорботні елегії». Вони написані з VIII по XII роки, під час подорожі поета та по прибутті на місце заслання в містечко Томи (нині Констанца в Румунії). В елегіях Овідій

змальовує свою небезпечну подорож на заслання, описує місцевості та звичаї гетських та савроматських племен, розмірковує про дружбу: «Доки ведеться тобі – то й друзів не зраховати; Прийдуть похмурі часи – бути тобі одинцем», про поезію, про час, що спливає, про своє життя у Римі до вигнання.

В перших двох книгах «Скорботних елегій» автор плекає надію на помилування від імператора Августа чи принаймні на зміну місця вигнання. Проте, в останніх книгах Овідій розуміє, що сподівання марні і навіть пише собі епітафію:

«Я, що лежу тут, Назон, оспівувач любощів ніжних,

Марно зі світу пішов через свій хист до пісень.

Ти, що проходиш (чи сам не кохав?) – не лінуйся шепнути:

«Праху Назона нехай буде легкою земля!»

(Книга III, вірш 3, 73-77 переклад Андрія Содомори) [41].

Аналізуючи зміст епітафій, ми доходимо висновку, що є можливість говорити про два варіанти сприйняття смерті в епітафії римлян. По-перше, смерть сприймається як цілком природне явище, неминучий кінець життя, кращий момент для публічного підбиття підсумків і надання нащадкам короткого «звіту» про життя померлого. По-друге, особисті переживання і почуття залишаються ніби «за кадром». Головне, що в такому ставленні до смерті розкривається система цінностей і пріоритетів – досягнення на військовій і цивільній службі у чоловіків, чесноти – у жінок, чутливість – у дітей. Інколи другий варіант сприйняття смерті можна побачити в деяких поховальних написах, що виділяються в порівнянні з іншими епітафіями, як дорослими, так і дитячими. Тут текст – не шаблон, але спосіб висловити свої відчуття, страх і біль. Соціальним статусом і особистим якостям немає місця, а смерть сприймається як особиста трагедія, як подія не стільки природна і неминуча, як трагічна і сумна [71, с. 113].

Висновки до розділу 3

Особливість римської поховальної практики полягала у тому, що вона поєднала у собі особливості традиційної культури давніх етносів Апенінського півострова, зокрема етрусків, умбрів, італіків, сабринів та інших з античною культурою давніх греків, а в період Імперії – підкорених народів у провінціях.

Домінантою поховальної практики у Давньому Римі була теза, що душа людини після смерті продовжує існування в підземному царстві, як і за життя, де існував нерозривний зв'язок римлянина зі своїм родом і самовідданим служінням державі.

Ситуація поступово змінилася після офіційного визнання християнства державною релігією. Християнський монотеїзм докорінно змінював поховальну практику в Імперії, підкорюючи її догматам віри.

Щодо традицій культури епітафії: вони яскраво репрезентують не тільки особисте відношення римлян до смерті, а й є важливим документом, що в багатьох випадках ілюструє політичний, економічний, соціальний статус громадянина римської держави та його приватне життя на усіх етапах її існування.

Унітарність римської цивілізації суттєво вплинула на текстову форму змісту епітафії – він практично є однаковим на всій території держави – у метрополії та провінціях. Відмінним є лише матеріальний фактор, від якого залежали матеріал, тип і конструкція носія епітафії.

ВИСНОВКИ

На Давній Рим випала місія бути заключним етапом історії Стародавнього Світу загалом, і тому в еволюції його суспільства і держави знайшли яскравий прояв як конкретні особливості римської державності та культури, так і загальні риси багатьох давніх цивілізацій, що у дечому збереглися і донині. Соціально розчленоване суспільство і державність стали формуватися на італійському підґрунті пізніше, ніж у країнах Сходу і в грецькому світі.

У другій половині VIII ст. до н.е. ранні паростки цивілізації в Італії з'явилися в етрусських містах і перших грецьких колоніях, у той час як у середовищі італійських племен ще зберігалися родові відносини. У VI ст. до н.е. оформляються початки державності у Римі, найбільш розвиненому центрі італійських племен. Формування римської державності та соціальних структур у ранній період проходило в обставинах потужного впливу на Рим із боку етрусських міст і колоній Великої Греції, що визначало складнощі у формуванні поліетнічного і культурного підґрунтя народжуваної римської цивілізації.

Відбувалося відоме згладжування різноманітності областей Апеннінського півострова до середини III ст. до н. е., подолання поліцентризму культурного процесу. Проходила і певна соціально-політична уніфікація, що посилювалася у процесі поступового завоювання Римом Італії та створення Римсько-Італійського союзу як нового типу політичного об'єднання. Розпочався процес романізації Італії, що означало створення нової економічної системи, істотних змін у соціально-класовій структурі, створення нового типу державного устрою; закладалися підґрунтя нової культури [45, с. 69].

Відмінними рисами процесу романізації стало, з одного боку, завершення формування і розквіт полісно-общинних інституцій, з іншого – накреслювався шлях до їхнього подолання. Культура і мистецтво Давнього Риму залишило по собі величезну спадщину, значущість якої важко переоцінити. Давній Рим був фундатором і творцем багатьох сучасних норм цивілізованого життя. Саме Давньому Риму належить першість у перетворенні культурного вигляду величезної частини світу. Тому давні римляни вкрили себе непроминальною славою у пам'яті нащадків.

Давньоримське мистецтво увійшло в історію світової культури тим, що задишило по собі безліч чудових пам'яток у різних сферах: здобутки архітектури, скляні судини. Кожен давньоримський пам'ятник містить у собі спресовану часом і доведену до логічного кінця традицію. У раритетних пам'ятках сконцентрована інформація про віру і ритуали, сенс життя і творчі навички народу, якому він належав, місце, яке посідав цей народ у величній імперії. Місія прощання з тисячолітнім світом язичництва і створення тих принципів, які лягли в основу християнського мистецтва Нового часу була втілена Римською державою [41].

У процесі реалізації мети і завдань кваліфікаційної роботи авторкою отримані результати, які підтверджують не тільки її актуальність, а й перманентність наукового студіювання.

На основі проведеного дослідження маємо підстави стверджувати, що наукової літератури з архітектури Давнього Риму надзвичайно багато. Відтак, проаналізувавши першоджерела, можемо зробити висновок, що окремі аспекти проблеми висвітлені не досить повно і об'ємно. Тому необхідно визначити стилістичні особливості римського зодчества, зробивши з цього приводу відповідні підсумки. Стародавній Рим вписав в історію світової архітектури досить важливі сторінки. Давньоримська архітектура завершує тисячолітню історію античної архітектури рабовласницького

суспільства, і цілком природно, що Рим використав і розвинув усі її досягнення.

Однак, ми констатуємо, що перед архітектурою римської держави стояли нові завдання: для велетенських міст потрібні були нові принципи забудови і нові типи споруд. Для будівництва доріг, акведуків, мостів, величезних терм, палаців із гігантськими залами, ансамблів міських центрів – форумів тощо потрібні були і нові типологічні вирішення, а головне – нова будівельна техніка. Римські інженери винайшли новий будівельний матеріал – бетон, який дав можливість вирішувати найскладніші технічні проблеми, а також використовувати працю малокваліфікованих рабів.

Встановлено, що найвищий розквіт римської архітектури припадає на другу половину I ст. і першу половину II ст. н. е., коли Римська імперія досягла своєї могутності. Саме в цей час були збудовані найвизначніші шедеври давньоримської архітектури. Серед них віділяється Пантеон.

Розширюючи кордони підкорених земель, завойовуючи Галлію, Іспанію, Британію, Грецію, Північну Африку і країни Близького Сходу, римські легіони несли із собою досягнення римської цивілізації, зокрема, характерні для Рима архітектурні форми. Мистецтво побудови акведуків і храмів, терм і театрів поширилося у всьому середземноморському світі. Епоха панування Риму тривала кілька сторіч, але вже в III ст. почався занепад імперії – час, коли вже не створювалися величні шедеври архітектури [2, с. 104].

Висвітлені основні періоди формування римського скульптурного портрету. У ранній період історії Риму його мистецтво майже не відрізнялося від етруського. Але з поширенням влади Риму на південь Італії етрусків у якості зразка змінили греки: римські художники копіювали класичну грецьку скульптуру і надихалися рухом в елліністичному мистецтві, архітектори засвоювали форми храмів і мотиви грецьких капітелей. Але головне, що запозичили римляни у грецького мистецтва вже елліністичної епохи, це ідея

реалістичного скульптурного портрету, який став найвищим досягненням римського мистецтва.

Створюючи скульптурний портрет, римські майстри, на відміну від грецьких епохи класики, увічнювали риси конкретної людини у всій її неповторності. Портрет міг нести і політичний сенс. Із плином часу певна жорсткість, навіть нещадність римського мистецтва портрету стрімко поступається місцем граничній витонченості. І портрет досягає вражаючого реалізму з елементами карикатурності.

У портретних образах, створених римськими майстрами протягом I–IV століть, відбилися естетичні смаки, ідеали римлян і особливості їхнього світогляду. Роль римського скульптурного портрету в історії світового мистецтва визначається його глибокою життєвою правдою і утвердженням реалістичного методу в зображенні неповторної індивідуальності людини. Весь подальший розвиток портретної пластики багато в чому ґрунтується на творчій спадщині римських майстрів. Тож скульптурний портрет є видатним досягненням образотворчого мистецтва Давнього Риму [56].

Садово-паркове мистецтво Риму розвивалося у трьох напрямках: сади атріумно-перистильних житлових домів; заміські вілли; громадські сади. Розробляючи ці напрями, римляни здійснили помітний внесок у садівництво: осьове розташування рослин, використання квіткового партеру і бюстової скульптури, удосконалення фігурного обрізання дерев і кущів. Творчо засвоївши досвід садівничих попередніх століть, вони революціонізували садово-паркове мистецтво, створивши підґрунтя для його подальшого розвитку.

У Давньому Римі феномен «Entertainment» був важливою складовою соціокультурного життя цієї доби. Не було жодної сфери, де б цей феномен не виступав головною окрасою; тріумфи імператорів, розкішне життя патриціїв, все це яскраво відобразилось у вислові Ювенала «Хліба і видовищ!», який став визначним у культурі і мистецтві Давнього Риму.

Декор як невід’ємна частина цього феномену поступово стає формою соціальної належності, відображаючи особливості відповідного способу життя [12, с. 122].

Простежено трансформацію понять «*décor*» і «*ornare*». Перше – в ідеологічному аспекті шанування імператорської влади, друге – в традиційному декоруванні римських обладунків для легіонерів, як засобу підкреслення їхньої належності до військових. Найяскравішим прикладом «*décor*» були триумфальні арки, побудовані на честь імператорів (Триумфальна арка Тита, Траяна, Костянтина тощо)

На матеріалі творів Вітрувія, Цицерона, Сенеки уточнено значення категорії «*décor*» як «*Decor ornamentorum*», відповідність деталей до цілого, індивідуальна, особлива краса, яка органічно поєднує пристосування окремих частин предмета до єдиного цілого, ситуації чи обстановки.

Простежено «*décor*» як форму соціальної належності у контексті трансформації чотирьох помпейських стилів, на підставі декорування інсулів і домусів для різних верств населення (*Domus aurea*, «Вілла містерій» у Помпеях, будинок Марка Лукреція Фронтіна в Помпеях, вілла в Оплонтісі, будинок Менандра в Помпеях, «Будинок із червоними стінами», «Будинок Сторіччя» і «Будинок Юлія Полібія») [66, с. 71].

Проаналізована специфіка створення та ключові характеристики римського некрополю. Римський некрополь є важливим джерелом для розуміння античної культури загалом, а також для дослідження історії містобудування як матеріал для вивчення історичної психології, політичної історії, генеалогії, історії суспільної свідомості, історії літератури і мови та інших напрямів історичних та культурологічних досліджень.

Римські кладовища (некрополі) можуть виступати не тільки як матеріальне джерело, але бути також істотним компонентом духовної культури римлян і нести в собі масу соціальної інформації. У цьому сенсі його значущість визначається відображенням розуміння проблеми життя та

смерті: уявлення про збереження пам'яті про померлих, пам'яті про попередні покоління та збереження уявлень про минуле загалом.

Велике значення для давніх римлян також мала форма поховальної споруди – курган, кам'яний саркофаг, плита, каплиця, склеп тощо. З цього можна зрозуміти, які були уявлення про будову світу, уявлення про сутність людини, а також поховальний і поминальний обряд [69, с. 67].

Охарактеризована особливість римської епітафії. Вона з притаманним римлянам поглядом на смерть і життя дозволяє зробити висновок про те, що римська культура впевнено розповсюдилася не тільки безпосередньо на Апеннінському півострові, а й у провінціях. Людська спільнота, що жила в римських містах, незалежно від того, чи були вони воїнами, торговцями або чиновниками, чи народилися вони серед галів, на Сардинії або в Римі, були представниками однієї загальної культури. Тут знали Вергілія і Овідія, мислили відповідно до римської системи цінностей, останні слова про минулих записували латиною, відповідно до загальноприйнятих, зрозумілими кожному жителю Імперії формулами. За кілька століть ця культура не зазнала серйозних змін: так, навіть коли до кінця III ст. трупоспалення було замінено трупопокладенням, епітафії, перемістившись із надгробних плит на поверхню саркофагів і кам'яних трун, за текстом не змінилися [71, с. 113].

Враховуючи актуальність теми кваліфікаційної роботи, маємо підстави вважати, що в культурі Давнього Риму архітектура, образотворче мистецтво, зокрема, скульптурний портрет, садово-паркове мистецтво, декор, римська поховальна практика та мистецтво епітафії посідали важливе місце і були не тільки складовою античної культури, а й підґрунтям для подальшого розвитку відповідних галузей європейської культури Середньовіччя та Нового часу. У цьому контексті продовження студіювання означеної проблеми можна вважати перспективним.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Альберти Леон-Баттиста. «Об архитектуре». «10 книг о строительстве». URL:<https://maxbook.kiev.ua/ua/p1569569515-leon-battista-alberti.html>
2. Арган Дж.К. История итальянского искусства. / Пер. с ит. М.: ОАО Радуга, 2000. 533 с., ил.
3. Архітектура античного світу. Словник-довідник: навч. посіб. для студ. архітектур. спец. вищ. навч. закл. / О.І. Колодрубська. [2-ге вид., доповн. і переробл.]. Львів: Укр. бестселер, 2011. 249 с.: іл.
4. Балух В.О., Коцур В.П. Історія стародавнього Риму: Навч. посібник для студ. вищ. навч. закл. Чернівці: Книги-XXI, 2005. 680 с.
5. Буассье Г. Археологические прогулки по Риму. [пер. с франц.]. М., 1915. 346 с
6. Буркхард Я. Век Константина Великого. URL:
<https://flibusta.org.ua/b/233274>
7. Велишский Ф.Ф. Быт греков и римлян / СПб: Типография Милиткй и Новакь, 1878. 690 с. URL:
https://archive.org/details/libgen_00594978/page/n17/mode/2up
8. Верман К. Искусство первобытных племен, народов дохристианской эпохи и населения Азии и Африки с древних веков до XIX столетия (История искусства всех времен и народов). Т. 1 URI:
<http://elib.nakkkim.edu.ua/xmlui/handle/123456789/1385>
9. Винничук Л. Люди, нравы и обычаи Древней Греции и Рима. [пер. с польс.]. URI: https://besplatka.ua/obyavlenie/vinnichuk-1_--lyudi-nravy-i-obychai-drevnei-grecii-i-rima_-0c8254
10. Витрувий. Десять книг об архитектуре. URL:https://platona.net/load/knigi_po_filosofii/istorija_antichnaja/vitruvij_desjat_knig_ob_arkhitekture/7-1-0-202

11. Гамалія К. М. Сад – природа, сповнена змісту. // Софія. 2005. № 2–3. С. 4–7.
12. Гамалія К.М. Садово-паркове мистецтво Європи: сади античності // Культура народів Причорномор'я. 2013. № 258. С. 118–123.
13. Гиро Поль. Быт и нравы древних римлян. URL: <https://crafta.ua/lots/6538016739-pol-giro-byt-i-nravy-drevnih-rimlyan>
14. Горбик О.О. Роль та внесок архітектури давнього світу в скарбницю світового становлення архітектурного процесу // Архітектурний вісник КНУБА: наук.-вироб. зб. / Київ. нац. ун-т буд-ва і архіт. 2019. Вип. 17–18. С. 93–97.
15. Горбик Олена. Всесвітня історія архітектури в тезах і зображеннях (пам'ятниковознавчий довідник). Частина 1. Архітектура первісної доби та традиційна архітектура. Архітектура давнього світу. Архітектура античності та раннього християнства: наукове видання. Видання друге, доповнене. К.: Фенікс, 2018. 163 с., іл.
16. Горіна А.О. Історичні особливості та основні риси архітектури іподромів античності // Архітектурний вісник КНУБА: наук.-вироб. зб. / Київ. нац. ун-т буд-ва і архіт. 2016. Вип. 8–9. С. 38–43.
17. Давній Рим. URL: http://loveread.ec/read_book.php?id=75384&p=34
18. Дубинський В.П., Скоробогатько О.В. Еволюція формування архітектурного партеру // Архітектурний вісник КНУБА: наук.-вироб. зб. / Київ. нац. ун-т буд-ва і архіт. 2017. Вип. 11–12. С. 224–235.
19. Закони XII таблиць/ URL: https://studies.in.ua/ippu_seminar/3794-zakoni-xii-tablic-naydavnscha-pamyatka-rimskogo-rabovlasnickogo-prava.html
20. Історія культури Італії. Курс лекцій. / Укл. Ю.С. Сабадаш, Ю.М. Нікольченко, С.П. Пахоменко. Київ: Видавництво Ліра-К, 2021. 228 с.
21. Історія світової культури: Культурні регіони: навчальний посібник для студ. гум. спец. вузів / Л. Т. Левчук, В. С. Гриценко та ін. 3-е вид., перероб. і доп. К.: Либідь, 2017. 520 с.

22. Історія світової культури. Навчальний посібник / В.М. Шейко, О.А. Гаврюшенко, О.В. Кравченко. К.: Кондор, 2016. 408 с.
23. Історія світової культури: Навч. пособник / Л.Т. Левчук, В.С. Грищенко та ін. К.: Либідь, 2019. 368 с.
24. Історія світової цивілізації: Соціокультурний розвиток людства: Навч. посібник. вид. 2-ге, стереотип. / Ю.В. Павленко. – К.: Либідь, 1999. – 360 с.
25. Каркопино Ж. Повседневная жизнь Древнего Рима. Апогей Империи. М.: Молодая гвардия, 2008. 420 с.
26. Киплик Д.И. Техника живописи.
URL:<https://ridmi.com.ua/product/tekhnika-zhivopisi/>
27. Кириченко М.А., Кириченко І.М. Основи образотворчої грамоти. К.: Вища школа, 2002. 190 с.: іл.
28. Кобылина М.М. Искусство Древнего Рима. URL: <http://bukinistika.com> С-22?sort=rating&order=ASC&limit=100
29. Коуэл Ф. Древний Рим. Быт, религия, культура. URL: <https://historylib.org/historybooks/Drevniy-Rim--Byt--religiya--kultura/3> (дата звернення: жовтень 2021).
30. Культура Стародавньої Греції. URL: http://uk.wikipedia.org/wiki/Культура_Стародавньої_Греції.
31. Культура Стародавнього Риму [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://uk.wikipedia.org/wiki/Культура_Стародавнього_Риму.
32. Культурологія. Курс лекцій / Укл. Ю.С. Сабадаш, Ю.М. Нікольченко та ін. Київ: Видавництво Ліра-К, 2021. 216 с.
33. Культурологія. Практикум. / Укл. Ю.С. Сабадаш, Ю.М. Нікольченко. Київ: Видавництво Ліра-К, 2022. 118 с.
34. Кучерявый В. А. Природная среда города / В. А. Кучерявый. Львов: Изд-во «Вища школа» при Львов. госуд.ун-те, 1984. 144 с.
35. Кучерявий В. П. Урбоекологія. Львів: Світ, 1999. 353 с.

36. Ліндсей Джек. Коротка історія культури. В двох томах. Том 1. К.: «Мистецтво», 1995. 135 с.
37. Ліндсей Джек. Коротка історія культури. В двох томах. Том 2. К.: Мистецтво, 1995. 254 с.
38. Лосєв І. Історія і теорія світової культури. Європейський контекст / І. Лосєв – К.: Либідь, 1995. – 224 с.
39. Лоський К. Нарис Римської історії. Гельсінгфорс, 1919. 145 с. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/22962/file.pdf>
40. Маркова Д. Античное искусство: Древний Рим.
URL: <https://om/@danamarkovmedium.ca/история-искусства-4-288f20e0f288>
41. Мистецтво Давнього Риму.
URL: https://moodle.znu.edu.ua/pluginfile.php?file=/174632/mod_resource/content/204.pdf
42. Моммзен Теодор. История Рима: в 4 т. URL: http://loveread.ec/view_global.php?id=75070
43. Моран Анри де Моран. История декоративно-прикладного искусства. URL: <https://lavkababuin.com/ua/moran-istoriya-dekorativno-prikladnogo-iskusstva-1064849/>
44. Роберт Напп. Скрытая Жизнь Древнего Рима. URL: <https://www.made-art.com.ua>
45. Нікольченко Ю. М. Інформаційний простір Римської культури періоду імперії (мистецтво) // Проблеми формування інформаційної культури особистості : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Маріуполь, 05 листоп. 2014 р. Маріуполь, 2014. с. 68–71.
46. Образотворче мистецтво Давнього Риму.
URL: <http://arshistorian.blogspot.com/2015/02/12.html>
47. Панченко В. І. Культура Стародавнього Риму. Навч. посіб. К.: Центр учб. літ., 2010. 400 с.

48. Пащенко В.І., Н.І. Пащенко. Антична література: Підручник. К.: Либідь, 2001. 718 с.
49. Петрів О.В. Історія архітектури: підручник. Дрогобич: Видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2014. 272 с.
50. Полибий. Всеобщая история. Книга 1. URL:
<https://ancientrome.ua/antlitr/t.htm?a=1445001000>
51. Полікарпов В.С. Лекції з історії світової культури: навч. Посібник. 2-е вид., перероб. і доп. Харків: Основа, 1995. 336 с.
52. Регель А. Изящное садоводство и художественные сады. СПб.: Издание Г.Б. Винклер, 1896. 447 с. URL:
<https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/1135>
53. Рубцова О. Л. Rosa L. в Україні: генофонд, історія, напрями досліджень, досягнення та перспективи. К.: Фенікс, 2009. 343 с.
54. Светоний Г.Т. Жизнь двенадцати цезарей. / Пер. с лат. URL:
<http://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1354635514> (дата
55. Сенека Луций Анней. Нравственные письма к Луцилию. / Пер с лат. URL:
<http://psylib.org.ua/books/senek03/index.htm>
56. Скульптура Стародавнього Риму. URL:[<https://bookster.com.ua/skulptura-starodavnogo-rymu-yih-harakterystyka/>
57. Словник античної міфології / Уклад. І.Я. Козовик, О.Д. Пономарів. 2-ге вид. К.: Наук. думка, 1989. 240 с.
58. Сучасна культурологія: актуалізація теоретико-практичних вимірів: колективна монографія / За заг ред. проф. Ю.С. Сабадаш. Київ: Видавництво Ліра-К, 2019, 308 с.
59. Сучасна культурологія: постмодернізм у логіці розвитку української гуманістики: колективна монографія / за загал. ред. проф. Ю. С. Сабадаш. К.: Видавництво Ліра-К, 2022. 432 с.

60. Тимофієнко В.І. Історія архітектури стародавнього світу. К.: Наукова думка, 2006. 512 с., іл.
61. Тит Ливий. Історія Рима от основания города. Все книги в одном томе. URL:<https://www.booklya.ua/book/istoriya-rima-ot-osnovaniya-goroda-vse-knigi-v-odnom-tome-179495/>
62. Тойнбі А. Дослідження історії. У 2-х т. Том 1. К.: Основи, 1995. – 614 с.
63. Фукидид. Історія. URL: <https://online-knigi.com.ua/kniga/121031/istoriya>
64. Чубова А.П., Іванова А.П. Античний живопис. К.: Мистецтво, 1966. 194 с.
65. Чумаченко Б.М. Вступ до культурології античності. Київ: Вид. дім «КМ Академія», 2003. 100 с.
66. Чумаченко О. П. Десог як форма соціальної належності у Давньому Римі. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. 2021. Вип. 40. С. 67–71.
67. Шмельова Т.В. Мистецтво скульптури. Житомир: Вид-во Житомирського державного університету ім. Івана Франка, 2018. 201 с.
68. Ювенал Децім Юній // Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник: у 2 т. / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль: Навчальна книга: Богдан, 2006. С. 812.
69. Якимчук М. А. Поховальна обрядовість у традиційній культурі Стародавнього Риму // Збірник матеріалів III Міжнародної науково-практичної конференції «Феномен культури постглобалізму». Маріупольський державний університет. 22 листопада 2022 року. Київ: МДУ, 2022. С. 65–69.
70. Якимчук М.А. Епітафія у поховальному обряді Давнього Риму // Культура та інформаційне суспільство XXI століття: матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 20–21 квітня 2023 р. У 2 ч. Ч. 1. Харків: ХДАК, 2023. С. 108–109.
71. Якимчук М.А. Поховальна епітафія як феномен традиційної культури Давнього Риму // Дебют: Збірник тез доповідей студентів історичного

факультету МДУ за результатами участі у Декаді студентської науки 2023. Київ: МДУ, 2023. С. 112–114.

72. Якимчук М. А. Епітафія у поховальній практиці Давнього Риму // Збірник матеріалів IV Міжнародної науково-практичної конференції «Феномен культури пост глобалізму – контекст військових конфліктів». Маріупольський державний університет. 22 листопада 2023 року. Ч. 2. Київ: МДУ, 2023. С. 95–97.

73. Янсон Хорст Вольдемар. Основы истории искусств.

URL:https://www.studmed.ru/view/voldemar-yah-yanson-entoni-f-osnovy-istorii-iskusstv_cf7b17fcc88.html

ДОДАТКИ

Додаток 1

Архітектура Республіки та Імперії



Римський Форум



Триумфальна Арка



Колізей



Вілла Містерій поруч з Помпеями



Акведук Пон-дю-Гар у Франції



Пантеон

Додаток 2
Скульптурний портрет



Додаток 3

Сади і парки античного Риму



Додаток 4
Мистецтво декору



© CanStockPhoto.com



Мозаика с изображением трагической маски среди фруктов, цветов и тиртоид из Дома Фаина. Помпеи, Археологический музей Неаполя.



Додаток 5

Поховальна обрядовість



Римський некрополь у Ватикані



Римський некрополь У Севіл'ї (Іспанія)



Римський некрополь у Франції



Античний некрополь поблизу Риму



Сар

кофаг. Прощання з покійним (рельєф)



Римський колумбарій у Вінья Кодині (Італія)

