

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ ТА НАУКИ УКРАЇНИ
ЧЕРНІВЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЮРІЯ ФЕДЬКОВИЧА

Факультет історії, політології та міжнародних відносин
Кафедра всесвітньої історії

**ЖАНРИ ТА СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ
ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ДАВНЬОГО РИМУ
НА РУБЕЖІ ЕР**
(за матеріалами археологічних досліджень міста Помпеї)

Кваліфікаційна робота
Рівень вищої освіти – другий (магістерський)

Виконала:
студентка 6 курсу, 601 групи
Пилипець Валерія Юріївна
Керівник:
кандидат історичних наук, асистент
Ільків Микола Володимирович

До захисту допущено:

Протокол засідання кафедри № _____

від «___» _____ 2025 р.

Зав. кафедри _____ проф. Сич О. І.

Чернівці – 2025

АНОТАЦІЯ

до дипломної роботи другого (магістерського) рівня вищої освіти,
здобувача вищої освіти 601 гр.

факультету історії, політології та міжнародних відносин

Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

Спеціальність 032 – Історія та археологія

Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича,

м. Чернівці, 2025 р.

Пилипець В. Ю.

**на тему: «Жанри та стилістичні особливості образотворчого мистецтва
Давнього Риму на рубежі ер
(за матеріалами археологічних досліджень міста Помпеї)»**

У дослідженні розглядається фресковий живопис, мозаїки та скульптури як ключові елементи, що відображають культурний, соціальний та політичний контексти римського суспільства. Перший розділ роботи аналізує фресковий живопис Помпеїв у контексті побуту та ідеології римської епохи. Особлива увага приділяється історії відкриття та сюжетному наповненню фресок, які виступають важливим джерелом для реконструкції повсякденного життя, релігійних уявлень та художніх традицій Стародавнього Риму. Другий розділ, присвячений мозаїкам, розглядає їхнє значення як засобу візуальної комунікації та прикладного мистецтва, яке відображає суспільні вподобання і технологічні досягнення римлян. Третій розділ фокусується на скульптурах, аналізуючи їхню роль у формуванні історичної пам'яті, культових практик та політичної пропаганди. Магістерська робота підкреслює важливість археологічних знахідок із Помпеїв як історичного джерела, що дозволяє не лише глибше зрозуміти культурну спадщину Риму, але й осмислити механізми трансформації античної спадщини в наступні епохи.

Ключові слова: Помпеї, мистецтво, живопис, Стародавній Рим, скульптура, мозаїка, жанр

ABSTRACT

for the Master's thesis (second level of higher education)

submitted by a student of group 601,

Faculty of History, Political Science and International Relations

Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University

Specialty 032 – History and Archaeology Yuriy Fedkovych Chernivtsi National
University, Chernivtsi, 2025

Pylypets V. Y.

**Topic: «Genres and stylistic features of ancient Roman visual art at the
turn of the era (based on archaeological research in Pompeii)»**

This master's thesis is devoted to the study of genres and stylistic features of ancient Roman visual art based on archaeological finds from the city of Pompeii. The study examines fresco painting, mosaics, and sculptures as key elements reflecting the cultural, social, and political contexts of Roman society. The first chapter of the thesis analyses the fresco painting of Pompeii in the context of the everyday life and ideology of the Roman era. Particular attention is paid to the history of the discovery and subject matter of the frescoes, which are an important source for reconstructing the everyday life, religious beliefs and artistic traditions of Ancient Rome. The second chapter, devoted to mosaics, examines their significance as a means of visual communication and applied art, reflecting the social preferences and technological achievements of the Romans. The third chapter focuses on sculptures, analysing their role in shaping historical memory, cult practices and political propaganda. The master's thesis emphasises the importance of archaeological finds from Pompeii as a historical source that allows not only a deeper understanding of Rome's cultural heritage, but also an understanding of the mechanisms of transformation of ancient heritage in subsequent eras.

Keywords: Pompeii, art, painting, Ancient Rome, sculpture, mosaic, styles.

Кваліфікаційна робота містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів наукових досліджень інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

_____ В.Ю. Пилипець

Заява

Студентка, Пилипець В. Ю.

Номер студентської книжки: _____

Я заявляю, що наукова робота: «Жанри та стилістичні особливості образотворчого мистецтва Давнього Риму на рубежі ер (за матеріалами археологічних досліджень міста Помпеї)»

була підготовлена виключно мною, * і:

А. Не порушує авторські права третіх осіб у відповідність із законом про авторське право.

Б. Повністю або частково була використана в якості основи для отримання диплому про вищу освіту або наукового ступеня мною чи іншою особою.

1) Крім того, я заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи збігається з друкованою.

Даною заявою я підтверджую, що був, (-ла) проінформований, (-а) про права та обов'язки студента,(-ки) Університету, про правила, що стосуються перевірки оригінальності наукових робіт. Тому я заявляю, що я згоден,(-на) на обробку моїх письмових робіт у відповідності з антиплагіатними процедурами Університету, а також на архівування цих робіт в базі даних інтернет системи Turnitin Similarity згідно з антиплагіатними правилами і процедурами Університету.

Я також свідомий, (-ма) того, що у випадку, якщо робота написана мною, за рішенням Комісії університету буде містити факти, які суперечать умовам зазначеним у цій заяві, або, якщо коефіцієнти виходять за межі гранично допустимих норм (згідно з **Додатком 2**), робота буде повернута на доопрацювання.

Дата

Підпис

*Беручи до уваги істотний внесок з боку керівника наукової роботи.

З М І С Т

Вступ	6
Розділ 1. Фресковий живопис Помпеїв	15
1.1. Історія міста та відкриття фресок	15
1.2. Історичний контекст, жанри та стилістика живопису	27
Розділ 2. Мозаїка як елемент декору римського дому	41
Розділ 3. Скульптура в оздобленні міста та осель	68
3.1. Простір міста Помпеї як середовище для скульптурних форм	68
3.2. Ідейно-образний зміст та стильові особливості	81
Висновки	97
Список джерел та літератури	101
Додатки	108

ВСТУП

Актуальність теми. Образотворче мистецтво Давнього Риму, особливо в контексті археологічних досліджень міста Помпеї, є важливим аспектом для розуміння культурних, соціальних та політичних змін, що відбулися на зламі республіканського та імператорського періодів. Місто Помпеї є унікальною пам'яткою історії, яка збереглася до наших днів завдяки виверженню Везувію у 79 р. н. е. Тому виділення жанрів та вивчення стилістичних особливостей мистецтва міста стає надзвичайно актуальним як фундаментальна складова розуміння давньоримської культури загалом.

Перш за все, це дослідження сприяє розширенню знань про римську культуру. На початку I ст. н.е. мистецтво Стародавнього Риму зазнало значних змін, відображаючи впливи елліністичної традиції, місцевих стилів та політичного контексту. Такі жанри як портрет, натюрморт і пейзаж, стали популярними у римському мистецтві та стали відображенням естетичних смаків та соціальних прагнень суспільства. Вивчення цих жанрів дозволяє уявити як митці втілювали свої ідеї, традиції та побут у власних творах, зробивши, таким чином, значний внесок у дослідження римської ідентичності.

По-друге, безпосередній матеріал для аналізу можна виявити в археологічних знахідках, які підтверджують високий рівень розвитку мистецтва в Помпеях. Фрески і мозаїки, знайдені у приватних і громадських будівлях, слугують важливими джерелами для розуміння стилістичних особливостей, характерних для римського мистецтва. Аналіз цих творів мистецтва можна розглядати у контексті технологічного прогресу, унікальності збережених матеріалів та впливу різних зовнішніх факторів.

Крім того, тема має міждисциплінарний характер. Розгляд давньоримського мистецтва може бути інтегрованим у різноманітні гуманітарні науки, включаючи історію, археологію, культурологію та соціологію. Це, у свою чергу, дозволяє не лише вивчати самі мистецькі

об'єкти, а й аналізувати їх у контексті тогочасних політичних та соціальних процесів. Наприклад, завдяки вивченню відносин між різними соціальними групами через призму мистецтва, ми можемо дізнатися про статус і роль жінок, рабів і вільних громадян у римському суспільстві.

Можемо стверджувати, що актуальність теми даного дослідження полягає у її наданні суспільству глибшого розуміння римської культури та можливості вдосконалення знань з історії. Дане вивчення римського мистецтва відкриває нові можливості для аналізу на міждисциплінарному рівні, що робить його важливим внеском в інші науки.

Дослідження римського мистецтва важливе не лише теоретично – воно показує, як зароджувалися археологія та мистецтвознавство, і цей досвід можна застосувати сьогодні для збереження й популяризації культурної спадщини. Крім того, такі дослідження стимулюють розвиток туризму, привертаючи увагу до історичних пам'яток і створюючи нові можливості для освіти та регіонального розвитку.

Мета дослідження полягає у комплексному вивченні жанрів та стилістичних особливостей образотворчого мистецтва Давнього Риму на рубежі ер, з огляду на виявлені археологічні матеріали міста Помпеї.

Дана мета обумовила розкрити наступні **завдання**:

- провести аналіз жанрового розмаїття римського образотворчого мистецтва в контексті археологічних знахідок із Помпеїв;
- охарактеризувати основні стилістичні риси мистецтва Давнього Риму на рубежі ер та визначити їхні впливи на розвиток художніх традицій;
- з'ясувати, які культурні, релігійні та соціальні чинники впливали на формування жанрів і стилістичних особливостей римського мистецтва;
- здійснити порівняльний аналіз римського мистецтва у Помпеях з іншими регіонами імперії для визначення локальних і загальноімперських художніх тенденцій;
- вивчити техніки та матеріали, які використовувались давньоримськими митцями на прикладі артефактів з Помпеїв.

Об'єктом дослідження є культура Давнього Риму на рубежі ер.

Предметом дослідження є жанри та стилістичні особливості римського образотворчого мистецтва.

Хронологічні рамки дослідження охоплюють період I ст. до н. е. – I ст. н. е. Нижня межа відповідає завершальному етапу Римської республіки, коли римське мистецтво перебувало під значним впливом грецької культури. Верхня межа визначається 79 р. н. е. – датою виверження вулкану Везувій, яке знищило Помпеї. Цей період також відповідає початку імператорської доби Риму – «золотої доби», коли римське мистецтво досягло високого рівня розвитку та відзначалося урочистістю та багатством тематичного різноманіття.

Географічні межі дослідження охоплюють територію Давнього Риму, а точніше – регіон Кампанії на півдні Італії, де розташовані Помпеї. Кампанія здавна була одним із найбільш економічно та культурно розвинених регіонів Італії, що сприяло активному розвитку мистецтва та архітектури, тому ж Помпеї є унікальним місцем для дослідження римського мистецтва, оскільки тут збереглася найбільша кількість творів мистецтва, які дозволяють детально вивчати культурні та художні процеси на період I ст. до н. е. – I ст. н. е.

Методи дослідження. При написанні магістерської роботи авторка дотримувалася принципів історизму, наукової об'єктивності та всебічності. При розв'язанні дослідницьких завдань було використано як загальнонаукові (аналізу, синтезу, опису, порівняння), так і загальноісторичні (історико-хронологічний, історико-порівняльний) методи, а також враховувалися сучасні підходи до вивчення археологічних знахідок і мистецьких пам'яток.

Завдяки використанню методу аналізу вдалося визначити ключові елементи римського образотворчого мистецтва на основі археологічних знахідок у Помпеях. Кожен артефакт (фрески, мозаїки, скульптури) вивчався нарізно для визначення його жанрових та стилістичних особливостей.

За допомогою порівняльного методу вдалося простежити відмінності та спільні риси між римським і грецьким мистецтвом, а також вплив

елліністичних традицій на римське мистецтво. Це дозволило детальніше зрозуміти процеси запозичення і трансформації художніх форм.

Описовий метод був використаний для створення детальних характеристик жанрів і стилів римського мистецтва, знайдених у Помпеях. За допомогою цього методу детально описано фрески та мозаїки, їхню кольорову гаму, композиційні схеми та техніку виконання.

Метод синтезу застосовувався при формуванні вступу та висновків проведеного магістерського дослідження.

У свою чергу, історико-порівняльний метод допоміг прослідкувати зміни у розвитку римського мистецтва в контексті історичних подій.

Історико-хронологічний метод застосовувався для систематизації творів мистецтва за часом їх створення, що дозволило простежити еволюцію стилів та жанрів у контексті конкретного історичного періоду.

Отже, дана методологічна база дає можливість всебічно дослідити жанри та стилістичні особливості образотворчого мистецтва Давнього Риму на основі археологічних матеріалів з Помпеїв, зважаючи на історичний контекст та сучасні методологічні підходи у вивченні стародавніх культур.

Джерельну базу дослідження складають:

1. Писемні джерела – тексти римських авторів, таких як Пліній Старший (Природнича історія) [6], Вітрувій (10 книг про архітектуру) [9], листи Плінія Молодшого [2] та ін., які у своїх працях описували римське мистецтво, архітектуру та їх стилістичні особливості, зокрема, їхні зв'язки з іншими культурами.

2. Епіграфічні джерела - це корпус написів, створених в античний час та збережених на архітектурних поверхнях, предметах побуту або спеціально призначених носіях. У міському середовищі Помпеїв до них належать *diplinti* (фарбовані оголошення), *graffiti* (видряпані написи), посвячення, маркери власності, комерційні оголошення, політичні прокламації та приватні записи. Епіграфіка дозволяє реконструювати соціальну структуру міста, рівень грамотності та комунікаційні практики його мешканців, відображає політичні

настрої, економічне життя та приватні переживання. Для вивчення образотворчого мистецтва Помпеїв вона важлива тим, що формує культурний і просторовий контекст, у якому існували фрески, мозаїки та скульптурні програми, а також демонструє взаємодію текстових та зображувальних повідомлень у помпейському міському ландшафті.

Головним друкованим джерелом є *Corpus Inscriptionum Latinarum* (CIL) [47], а саме том IV, що містить найбільший зведений масив написів із Помпеїв, Геркуланума та Стабій. CIL забезпечує уніфіковану нумерацію, стандартизоване читання, коментарі та порівняння варіантів написів, що робить його базовим джерелом для будь-якого епіграфічного аналізу.

3. Археологічні знахідки та артефакти з міста Помпеї – це фундаментальні джерела інформації, які можуть розповісти про образотворче мистецтво Давнього Риму на рубежі ер. До них входять: фрески, мозаїки, скульптури, архітектурні деталі та предмети побуту, знайдені під час розкопок у місті, що були збережені під шаром попелу після виверження Везувію. Вони зосереджені в музейних колекціях, зокрема як експонати в Національному археологічному музеї в Неаполі та в інших провідних музеях.

Окрім безпосередніх артефактів, для дослідження римського мистецтва важливими є їх візуальні документація у вигляді каталогів та фотоархівів – до них належать паперові та електронні каталоги, фотоальбоми, архівні публікації, що містять ілюстрації фресок, мозаїк, скульптур та архітектурних деталей [107; 108; 109; 111; 112; 113; 114]. Ці джерела дозволяють досліднику аналізувати композицію, колористику, техніку виконання та стилістичні особливості творів мистецтва, не обмежуючись лише безпосередньо оглядом об'єктів на місці розкопок. Крім традиційних форм фіксації, дедалі більшої ваги набирають цифрові ресурси, які розширюють

можливості роботи з матеріалом. «Му Pompeii» – це цифровий інструмент, який дозволяє побачити археологічні об'єкти Помпеїв у їхньому просторовому контексті. Він містить оцифровані фрески, мозаїки та маршрути, що допомагають краще зрозуміти візуальну структуру міста. Застосунок підсилює інтерпретацію археологічних джерел і робить їх сприйняття більш наочним.

Історіографія дослідження теми римського мистецтва, і міста Помпеї зокрема, охоплює кілька основних етапів розвитку наукової думки – від перших спроб систематизації археологічних знахідок XVIII - XIX ст. до сучасних міждисциплінарних підходів у галузі археології, історії мистецтва та культурології. Вивчення Помпеїв стало невід'ємною складовою формування античної археології як окремої наукової дисципліни.

Важливим теоретичним підґрунтям для формування історії давньоримського та загалом античного мистецтва стала праця Йоганна Йоахіма Вінкельмана «Geschichte der Kunst des Alterthums» (1764), у якій вперше було запропоновано системну історіографічну модель розвитку мистецтва стародавніх народів. Ідеї Вінкельмана щодо стилістичної еволюції та критеріїв художньої естетики суттєво вплинули на подальші студії, зокрема й на дослідження античних пам'яток у Помпеях [101].

Узагальнюючі праці, що заклали підвалини для подальших досліджень, належать до початку XIX ст. Вагомий внесок у становлення помпейської археології зробив англійський дослідник Вільям Гелл (William Gell), автор фундаментальної праці «Pompeiana: The Topography, Edifices and Ornaments of Pompeii: The Result of Excavations since 1819» (1832). Його видання стало однією з перших спроб систематизувати результати археологічних розкопок та репрезентувати пам'ятки Помпеїв у вигляді науково-описових ілюстрованих звітів [61]. Дана праця мала значний вплив на подальшу традицію досліджень античного міського простору та архітектури.

Визначальним етапом у розвитку історіографії помпейського мистецтва стали праці Августа Мау (August Mau), який заклав основи наукової типології римського настінного живопису. У його класичній роботі «Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji» (1882), де дослідник виокремив чотири стилі помпейських фресок, що й донині залишаються базовими для історико-мистецької класифікації. Подальша праця вченого «Pompeii, Its Life and Art» (пер. F. W. Kelsey, 2013) узагальнила результати археологічних розкопок, представивши Помпеї як комплексне соціально-культурне явище, де архітектура, живопис і побут становили єдине ціле [28; 29].

На початку XX ст. у помпейських студіях з'являються узагальнювальні праці, що поєднують археологічні, історико-мистецькі та культурологічні підходи. Зокрема, італійські дослідники приділяли увагу питанням реконструкції міського середовища, побуту та символічного простору давньоримського міста. У цьому контексті важливим виданням стала праця «Pompeii: Wonders and Secrets of the Buried City» (2007), під редакцією П'єтро Амітрано, яка поєднує археологічний матеріал із сучасними методами музейної репрезентації [87] .

Новий етап у розвитку історіографії припадає на кінець XX – початок XXI ст., коли помпейська проблематика почала розглядатися у ширшому культурному контексті Римської імперії. Значний внесок у сучасне осмислення теми зробила британська дослідниця Мері Берд (Mary Beard), авторка книги «Pompeii: The Life of a Roman Town» (2008). У своїй праці вона поєднує археологічні дані з аналізом соціальної структури, побуту та світогляду мешканців міста, висвітлюючи Помпеї як живий культурний організм, а не лише археологічну пам'ятку [31]. Такий підхід знаменує перехід від суто описового до інтерпретаційного рівня вивчення матеріальної культури.

Згадуючи праці названих дослідників, варто зазначити, що питання римського мистецтва і його локальних проявів у Помпеях розглядалися

також у роботах Джузеппе Фіореллі, який започаткував наукову методику системних розкопок [56], Роджера Лінга – автора дослідження «Roman Painting» (1991), де уточнено класифікацію Мау [72], Ендрю Воллес-Гедрілла, який у книзі «Houses and Society in Pompeii and Herculaneum» (1994) проаналізував соціально-просторову структуру давньоримських домусів [99], та Пола Занкера, який у роботі «Pompeii: Public and Private Life» (1998) дослідив функціональні аспекти помпейського мистецтва у контексті суспільних цінностей [102; 103].

Таким чином, історіографія теми демонструє поступовий розвиток від перших теоретичних узагальнень Йогана Вінкельмана (1764 р.) та описових археологічних каталогів ХІХ ст. до комплексних культурно-антропологічних досліджень ХХ - ХХІ ст. Праці Августа Мау, Вільяма Джелла, Мері Берд, П'єтро Амітрано та інших дослідників стали визначальними у формуванні наукових підходів до вивчення помпейського мистецтва. Історіографія даної теми охоплює широкий спектр досліджень від класичних праць про римське мистецтво до сучасних археологічних розкопок, в яких розглядається культурний аспект створення шедеврів візуального мистецтва Давнього Риму.

Практичне значення дослідження полягає в тому, що його результати можуть бути використані у подальших академічних дослідженнях, археологічних експедиціях та освітніх програмах.

Матеріали роботи можуть бути використані для створення навчальних посібників і підручників з історії мистецтва, а також для розробки спеціалізованих курсів, присвячених античному мистецтву. Крім того, результати дослідження можуть бути корисними в музейній справі для організації виставок, присвячених античній культурі та мистецтву, а також для популяризації знань про стародавній світ серед широкого загалу.

Апробація результатів дослідження. Основні положення та результати магістерського дослідження було апробовано у виступах на наукових заходах і наукових публікаціях у відкритих джерелах.

Окремі аспекти теми були висвітлені у публікації Пилипець В. «Живопис із підніжжя Везувію: фрески як відображення життя Помпеїв» [105].

Результати дослідження були представлені у доповіді «Голоси з-під попелу: чи можемо ми реконструювати світогляд мешканців Помпеїв?» на III Міжнародній молодіжній конференції «Платон мені друг, але істина дорожча»: теоретико-практичні та методологічні аспекти розвитку сучасних гуманітарних наук, яка відбувалася 3-4 березня 2025 р. Матеріал доповіді опубліковано на сайті «Львівський історичний клуб» [104].

Основні положення магістерської роботи також апробовано у виступах на студентських наукових конференціях 16 квітня 2024 р. та 13 травня 2025 р. на базі факультету історії, політології та міжнародних відносин Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича (підсекція всесвітньої історії) [106].

Структура роботи зумовлена змістом проблеми, метою і завданнями дослідження. Робота складається із вступу, трьох розділів та висновків, а також списку використаних джерел і літератури й додатків.

РОЗДІЛ 1

ФРЕСКОВИЙ ЖИВОПИС ПОМПЕЇВ

1.1 Історія міста та відкриття фресок

Помпеї – давньоримське місто відпочинку та розкоші на півдні Італії, яке пролягає вздовж Неаполітанської затоки. Нині це один із найбільш відомих археологічних центрів та значущих історичних пам'яток Давнього Риму. На даний момент площа розкопок, яка дає нам комплексну інформацію про стародавнє місто, становить 44 га.

Поселення, на якому виникли Помпеї, датується кінцем VII – першою половиною VI ст. до н. е. Тоді в даному регіоні проживав італійський народ осків, які, ймовірно, і заснували населений пункт, що розташувався у долині ріки Сарно (або Сарнус). Вони належали до поширеної гілки італійського походження, чия мова, тісно пов'язана з латинською. З цієї мови пішла назва міста, бо «ромпре» на осканській мові означало «п'ять». Однак це слово не з'являється у простій формі; ми маємо лише прикметник, похідний від нього, «ромпраііанс», тобто «помпейський». Якщо припущення правильне, - що ця назва з'явилася в осканській мові, так само як і в латинській, у формі множини, то, ймовірно, вона спочатку застосовувалася до роду, або клану, а потім до міста. Латинський еквівалент слова Pompeii буде Quintii. Таким чином, Помпеї були містом клану Помпеїв, як Тарквіній був містом Тарквініїв, а Вейї – містом клану Вей. Назва «Помпеї» була поширеною аж до знищення міста, а в інших містах Кампанії, зокрема ПUTEOLІ, до набагато пізніших часів [29, с.21-25].

Височина, на якій розкинулося новостворене місто, являла собою гірське плато з твердої вулканічної породи, висота якого становила 30 метрів над рівнем моря. Це, у свою чергу, істотно полегшувало захист міста. Безпосереднє сусідство з вищезгаданою річкою Сарно [7, с.113-115], яка була судноплавною на той момент, та близькість річкової дельти перетворили Помпеї в ідеальну гавань для греків і фінікійців, які боролися за води вздовж

узбережжя нинішньої області. Місто також займало ключову позицію і по відношенню до трьох головних міст регіону: Кума, Нола, Нукерія та Стабія. Цей сприятливий збіг обставин забезпечив стрімкий розвиток та розквіт Помпей.

Найбільш давні культові споруди Помпей можна віднести до періоду етрусської цивілізації. [28, с.256-258] Виходячи з цього, можна свідчити про її своєчасний вплив на місто, однак яскравіше прослідковуються очевидні сліди давньогрецької культури, яка була однією із фундаментальних складових у формуванні італійського суспільства. Римляни вважали Грецію джерелом культури, краси та мудрості, а знання грецької культури було символом статусу, який вказував на витонченість та освіту. Грецький вплив пронизав декор римських резиденцій у всьому регіоні Кампанії та відобразився на витворах мистецтва, як придбаних, так і наслідуваних римськими меценатами. Деякі римляни під час відпустки навіть носили грецьке вбрання, наприклад хітон для чоловіків або пеплос для жінок, а не стандартну тогочасну тогу.

Октавіан Август під час свого правління прагнув узгодити його із «золотою епохою» та сприяти відродженню золотого віку Греції в Римі. [1, с.62]. Коли Помпеї та інші міста навколо Неаполя перетворилися на місця відпочинку, місцеві художники почали виготовляти витвори мистецтва в грецькому стилі, щоб задовольнити попит на бюсти, статуї та картини для прикраси римських будинків.

У першій половині VI ст. до н. е. починається будівництво міської стіни і перша запланована розбудова житлового центру. Цей період відзначився жорстокими міжусобицями між греками та етрусками за владу над територіями, що закінчилися поразкою останніх. У V ст. Помпеї були підкорені гірськими народами Італії – самнітами, які в подальшому затвердили тут власні інститути, мову та суспільний уклад. Однак, і вони не змогли уникнути участі в конфліктах у IV – III ст. до н.е. на цей раз із

Римською імперією, яка завершила дану військову кампанію повним розгромом самнітів [108].

Про уряд Помпей у найдавніші часи, до самнітського завоювання, нічого не відомо. Однак імена різних магістратів у самнітський період, особливо під час фази союзу із Римом (290-90 рр. до н.е.), відомі з написів [47]. Мова йдеться про головного адміністративного чиновника (*mediss*, *mediss tovtiks*) і квесторів, які, ймовірно, подібно до квесторів у Римі, займалися фінансовим управлінням і укладали контракти на будівництво громадських будівель. Також згадується про еділів, яким, без сумніву, було доручено догляд за вулицями і будівлями, а також охорону порядку на ринках. Латинські назви останніх двох посадових осіб свідчать про те, що їхні посади були запроваджені після 290 р. Існували також збори, які називалися *kombenniom*, з якими можна порівняти латинський *conventus*, але чи були це народні збори, чи міська рада, наразі неможливо визначити [29, с.52].

У період захоплення Італії Ганнібалом (218-203 рр. до н.е.) та закликів італійських міст до повстання, Помпеї залишились вірними Риму. Саме цей жест у майбутньому дозволив Помпеям законно отримати привілейований статус «союзника» Риму. Окрім збереження рідної мови та закладеного суспільного устрою це знаменувало незалежність на більш вагомих засадах. Однак ці привілеї були втрачені в той момент, коли Помпеї виступили проти Риму, взявши участь в Італійському повстанні. Місто оточив і захопив Публій Корнелій Сулла у 89 р. до н.е. Помпеї стали римською колонією і були названі *Colonia Cornelia Veneria Pompeianorum* (80 р. до н.е.). Офіційною мовою стала латинь, хоча мова осків не вийшла остаточно з ужитку.

У місто почала прибувати велика кількість римських ветеранів війни, які за традицією отримували в нагороду певні землі та володіння. Корінні жителі відчували на собі певну шкоду від прибуття нових мешканців, адже ті швидко захопили провідні інститути влади та міські інститути. Незабаром між старими жителями та колоністами виникли суперечки щодо громадських

прогулянок (*ambulationes*) і питань, пов'язаних з голосуванням. Ймовірно, організація голосування була зроблена таким чином, щоб завжди віддавати рішення в руки колоністів. Суперечки передавалися на розгляд покровителів колонії і вирішувалися ними. З цього часу життя у Помпеях нічим не відрізнялося від життя інших невеликих міст Італії.

З цього часу найвищим офіційним органом, як і в римських колоніях, була міська рада, що складалася з декуріонів. Адміністрація перебувала в руках двох пар чиновників: дуумвірів з судовими повноваженнями (*duumviri iuri dicundo*) і двох еділів, які відповідали за догляд за будинками і вулицями та нагляд за ринками. Коли дуумвіри та еділи Коли дуумвіри та еділи об'єднувалися в офіційних актах, вони ставали відомими як Рада чотирьох, *quattuorviri*. Аж до часів імперії, здається, еділи не позначалися офіційно цією назвою, а титулом, відомим нам лише у скороченій формі: «*duumviri v. a. sac. p. pros.*». Ймовірно, це розшифровується як «*duumviri viis, aedibus, sacris publicis procurandis*», тобто – «дуумвіри, відповідальні за вулиці, храми та публічні релігійні свята». Вони перебирали на себе функції, що відповідали функціям цензорів у Римі. Дуумвіри приділяли увагу питанням фінансів, переглядали списки декуріонів і громадян. Здається, що титулу еділа уникали, оскільки він був у вжитку за часів автономії, і влада вважала за доцільне придушити все, що могло б нагадувати про колишній стан незалежності [29, с.54].

Названі посадові особи щорічно обиралися всенародним голосуванням. Про кандидатів було відомо заздалегідь. Голосування було за бюлетенями, де кожен виборець кидав свою табличку в урну на призначеній ділянці. Про округи (курії), на які мало бути поділено місто для виборчих цілей, на жаль, до нас не дійшло відомостей [110].

Обрання кандидата вважалось дійсним лише в тому випадку, якщо він отримав абсолютну більшість голосів на ділянках. Якщо результат був невирішальним для всіх або для певної частини учасників, міська управа обирала позачергового чиновника, який мав титул префекта з судовою

владою (*praefectus iuri dicundo*). Префект займав місце дуумвірів не тільки тоді, коли були вибори, вакансії виникали іншим чином – коли особливі умови робили бажаним надати офіцеру великі повноваження, а це був свого роду диктатор; або нарешті, коли імператор отримував голос. В останніх двох випадках префектом, безсумнівно, признавався імператор.

Так у 34 і 40 рр. н. е. імператор Калігула був дуумвіром Помпеїв. Наприкінці I ст. закон, прийнятий у Римі за поданням якогось Петронія, містив положення щодо призначення префектів. Обраний відповідно до них називався (*praefectus ex lege Petronia*), «префект згідно із законом Петронія» [67, с.119].

Передмістя навряд чи могло мати окреме управління, вони залишалися в юрисдикції магістратів міста. У випадку з *Pagus Augustus Felix* згадуються такі посади як «*magister*», «*ministri*», «*attendants*» і «*pagani*», «*pagus officers*». Але, очевидно, всі вони були призначені лише для релігійних функцій у зв'язку з поклонінням імператору.

Окрім того, у Помпеях були священики, яких підтримувало місто, але лише деякі з них згадуються у написах [47]. Також зустрічаються посилання на авгурів і понтифіків, священику Марса та священикам (*flamen, sacerdos*) Августа на момент його життя. У Нерона, до прикладу, священик був ще до того, як він зійшов на трон. Згадуються також жриці Церери та Венери, а також інші, божества яких не названі.

Процес «романізації» супроводжувався помітним економічним піднесенням, яке досягло свого піку з початком правління Октавіана Августа у 27 р. до н.е [1, с.46-96]. Економічний розквіт епохи «*Pax Augusta*» сприяв розвитку торгівлі у Помпеях та приніс із собою подальше збагачення її мешканців і зростання добробуту. Розкішне облаштування будинків свідчить про успішну фортуна представників торгової буржуазії Помпей, які пов'язали свою долю з Римом та новою політикою імператора.

Окрім торгівлі, важливим джерелом прибутку для помпейців сприяла родючість ґрунту. У давнину, як і зараз, виноград широко культивували на

хребті, що виступає від підніжжя Везувію на південь. Докази, надані великою кількістю винних глеків, амфор, які були виявлені, підтверджують цей висновок. Винні преси також були виявлені поблизу Боскореале над Помпеями. Пліній згадує про помпейське вино, але зауважує, що захоплення ним викликає головний біль, який триватиме до полудня наступного дня [5, с.213]. Оливка також культивувалася, але лише в обмеженій мірі. Дані висновки зроблені через невелику місткість преса та інших приладів для виготовлення олії, знайдених на тій самій віллі, де були виявлені винні преси. В даний час виробництво олії в Помпеях не ведеться. На рівнині під містом, як і зараз, вирощували овочі. Капуста і цибуля у Помпеях високо цінувалися.

До джерел прибутку, які сприяли процвітанню Помпеїв, можна додати присутність заможних римлян, які, приваблені чудовим кліматом, будували в околицях сільські будинки. Серед них був і Цицерон, який часто згадував про свою помпейську віллу (*Pompeianum*) [3, с.78-110]. Про те, що імператорська родина також мала тут віллу, можна зробити висновок із курйозного випадку. Із джерел відомо, що Друз, молодий син імператора Клавдія, через кілька днів після заручин з дочкою Сеяна був задушений у Помпеях грушею, яку він підкинув у повітря і потрапив у рот. Ці заміські сидіння, безсумнівно, лежали на високому місці позаду Помпеї, у бік Везувію, мабуть, стояли обличчям до моря. Але ідентифікація вілли, розкопаної в минулому столітті, а потім знову засипаної, як вілла Цицерона, абсолютно безпідставна.

Помпеянці зверталися також і до вулканічних продуктів Везувію. Пемза була предметом експорту. З лави виготовляли жорна як для млинів, так і для олійниць, які, ймовірно, вже широко використовувалися за часів Катона Старшого. Він двічі згадує олійні млини у Помпеях. У самих Помпеях жорна найдавнішого періоду складаються з лави Везувію, а згодом було виявлено, що лава Рокка Монфіна була краще пристосована для цієї мети, і перевагу віддавали жорнам з цього матеріалу. Маленькі ручні млини лави з Везувію використовувалися в Помпеях до 79 р. Більші жорна з цього матеріалу, знайдені в пекарнях, були поставлені з одного боку. За формою та

оздобленням млини місцевого виробництва перевершували недбало оброблені камені з Рокка Монфіна. Перевага для останнього була пов'язано з тим, що вони містили численні кристали лейциту, які відламувалися, коли млин зношувався, і тому шліфувальні поверхні залишалися шорсткими. Жорна з Рокка Монфіна можна побачити в різних місцях Риму, наприклад, у Музеї терм Діоклетіана [111].

Можемо припустити, що населення аж ніяк не було однорідним. Написи на осканському діалекті, знайдені видряпаними на штукатурці стін, прикрашені у стилі, який був поширений після землетрусу 62 р. Землетруси були звичайним явищем у Кампанії. Особливо сильний поштовх 5 лютого 63 р н.е. попередив про пробудження Везувію. Великої шкоди було завдано по всьому регіону, що лежав між Неаполем та Нукерією, але найсильнішим поштовх був у Помпеях, де значна частина будівель міста була зруйнована. Заможні мешканці негайно взялися за відбудову. Коли 24 серпня 79 р. н.е. сталася остання катастрофа, більшість будинків були в хорошому стані, а відбудова щонайменше двох храмів, Аполлона та Ісиди, була завершена. Це оновлення міста, спричинене землетрусом, можна розглядати як щасливу обставину для наступних досліджень.

Безсумнівно, з часу заснування римської колонії до населення продовжували надходити жителі з різних частин Італії. Особливо сильним був грецький елемент. Це, наприклад, підтверджується кількістю грецьких імен у описах Цецилія Юкунда та грецькими написами, знайденими на стінах і амфорах. Греки, можливо, прийшли з сусідніх міст й більшість із них, мабуть, були вільновідпущениками. У морському порту можна зустріти згадки про греків, а александрійці з'являються в одній із розписок Юкунда. Були й східняки, судячи з надписів біля храму Ісиди [47].

Поки що не було отримано жодних надійних доказів присутності християн у Помпеях, але слідів єврейського впливу не бракує. Слова Sodoma, Gomora видряпані великими літерами на стіні будинку в регіоні IX [110; 47].

Вони, скоріше за все, були написані євреєм або, можливо, християнином. Вони здаються пророцтвом долі міста.

Ще одним цікавим доказом є настінний розпис, сюжетом якого, здається, зображений «Суд Соломона». На трибуналі праворуч сидить цар із двома радниками; павільйон добре охороняється солдатами. Перед трибуналом солдат ось-ось розрубав дитину навпіл тесаком. Зображено двох жінок, одна з яких стоїть біля плахи і вже бере половину дитини, призначену їй, а інша падає на коліна як благачка перед суддями. Невідомо, чи йдеться тут про Соломона, так як подібні розповіді передавалися з однієї країни в іншу, і дещо схожа історія розповідається про єгипетського царя Бокхоріса. Баланс ймовірності свідчить на користь думки, що ми маємо тут єврейську версію історії, оскільки це узгоджується з іншими фактами, що вказують на існування єврейської колонії в Помпеях.

Імена Марія та Марта зустрічаються в написах на стінах [47]. Твердження, що Марія тут не є єврейським ім'ям, а є жіночою формою римського імені Маріус – дуже хибне. Воно згадується у списку рабинь, які працювали в ткацькій майстерні: Віталіс, Флорентина, Амарилліс, Януарія, Геракла, Марія, Лалаж, Дамаліс, Доріс. Родина Маріан була представлена в Помпеях, але римське ім'я Марія не могло бути дано рабині. Те, що ми маємо тут єврейське ім'я, здається безперечним з моменту відкриття імені Марта.

У написах на винних глечиках знаходимо згадку про певного Валерія Абіннеріха, ім'я якого, безумовно, єврейське чи сирійське. Чи був Абіннеріх торговцем, чи власником маєтку, на якому вироблялося вино, неможливо визначити. У зв'язку з цим варто зазначити, що були знайдені посудини з написами *garum castum* (що означає *casti-moniale*) та *muria casta* [50,с.201-205]. Ці рибні соуси, що готувалися на дні посту, використовувалися особливо євреями.

Дехто вважав, що слово *Christianos* можна прочитати в написі, написаному вугіллям, і припускалося, що знайдене посилання на переслідування християн за часів Нерона. Але вугільні написи, які

зберігаються століттями, будучи покритими землею, швидко стають нерозбірливими на повітрі. Такий напис, намальований на стіні під час гонінь за Нерона, мав зникнути задовго до руйнування міста. Напис, про який йде мова, був нечітким, коли його було виявлено, і з того часу повністю зник. Якби було доведено, що в ньому з'явилося слово «християни», ми мали б підстави лише припустити, що християни були відомі в Помпеях, а не те, що вони там жили та поклонялися Ісусу Христу. За словами Тертуліана, до 79 року в Кампанії не було християн.

До дати жахливого виверження Везувій вважався згаслим вулканом. «Над цими місцями, – каже Страбон, пишучи за часів Августа, – лежить Везувій, схили якого добре оброблені, аж до вершини. Вона рівна, але досить непродуктивна. Вона має попелястий вигляд; бо порода пориста та сажистого кольору, що натякає на те, що колись вся вершина могла горіти та містити кратери, вогнища яких згасли, коли вже не було чого горіти» [8, с.119].

24 серпня 79 р. н.е. Помпеї було поглинуті лавою та попелом після виверження вулкану Везувій. Документальне висвітлення трагедії залишив Пліній Молодший, який перебував у той час на мисі Мізенум. Очевидець драматичних подій згодом описав їх у двох листах до римського історика Тацита. У листах він порівнює хмару уламків, що піднялася над горою, із зонтичною сосною, яка «піднялася на велику висоту на своєрідному стовбурі, а потім розділилася на гілки...» Він продовжив описи про величезну кількість попелу та пемзи, які впали на цю територію: «Попіл знову почав падати, цього разу сильними зливами. Час від часу ми підводились і струсили їх, інакше нас мало б поховати й розчавити під їхньою вагою». Пліній також описав ландшафт після закінчення виверження: «Нарешті настав справжній день; сонце світило, але блідо, як у затемненні. І тоді перед нашим охопленим жахом поглядом усе виявилось зміненим – вкритим товстим шаром попелу, як рясний снігопад» [2, с.34-36]. Тацит же чекав звісток про Плінія Старшого, який загинув під час спроби надати допомогу потерпілому населенню регіону.

Підземні вогні Везувію просувалися вгору, щоб знайти вихід. Накопичення вулканічного попелу та пемзи, що накопичилися на горі внаслідок попередніх вивержень, знову були викинуті на велику висоту та обрушилися на навколишню місцевість. На західному схилі Везувію вони змішувалися з потоками дощу та стікали величезним потоком бруду вниз по Геркулануму. На південному боці, гнані північно-західним вітром, спускаючись з верхніх шарів повітря, вони розширилися в густу хмару, яка накрила Помпеї та рівнину Сарно. З цієї хмари спочатку уламки пемзи – середній розмір не більший за волоський горіх – сипалися на глибину від восьми до десяти футів, потім слідував вулканічний попіл, вологий, коли він падав під зливою води, на глибину від шести до семи футів. З бурею попелу прийшли послідовні поштовхи землетрусів.

Таким був, узагальнено, перебіг виверження. Воно, мабуть, почалося рано-вранці 24 числа і потік мулу мав одразу ж почати рухатися в напрямку Геркуланума, бо невдовзі після першої години того дня адмірал Пліній у Мізені отримав листи з регіону, що перебував під загрозою, в яких повідомлялося, що небезпека неминуча, і що втеча можлива лише морем. Навіть тоді Пліній побачив високо над Везувієм хмару, схожу на сосну-парасольку, яка мала обрушити руйнування на Помпеї. [2, с.23-29]

Після катастрофи грецький історик і біограф Плутарх писав: «Ті, хто заходив туди вдень, відчували невігластво та невпевненість щодо того, де були розташовані Помпеї та Геркуланум». Міста, розташовані далі від Везувію, здебільшого не постраждали, хоча багато міст і вілл у безпосередній близькості від гори були покинуті та здебільшого забуті до їх повторного відкриття у XVIII ст. [87, с.7-57].

Коли лють Везувія вщухла, світло засвітило фатальний сценарій: природа опинилася під товщею сірого покривала, ніде не було жодної ознаки життя. Величезна кількість вулканічних порід змусила відхилитися течію річки Сарно, а лінія морського узбережжя просунулася вперед.

Ближче до вечора кораблі біля Геркуланума натрапили на град пемзи, який протягом ночі досяг Стабій і настільки посилювався, що адмірал Пліній був змушений покинути свою спальню, боячись, що двері будуть заблоковані падаючою масою.

Рано-вранці 25 серпня стався сильний землетрус, який відчувався аж до Мізена. Потім почав падати попіл, і над землею та морем опустилася страшна хмара, пронизана спалахами блискавок. Як довго тривала попільна буря, ми можемо зробити висновок лише з того, що коли вона припинилася, сонце ще не зайшло. У Мізені, куди не дійшов пемзовий дощ, все було вкрите товстим шаром попелу. Хоча землетруси тривали, мешканці повернулися до своїх будинків. Але Помпеї та Стабії були вкриті так глибоко, що над поверхнею виступали лише дахи будинків, де вони не обвалилися, а Геркуланум повністю зник.

Вся рівнина Сарно була похована, як і схили гір на півдні. Стабії лежали біля підніжжя гір, на узбережжі [56, с.112-118]. Вони були зруйновані Суллою під час Громадянської війни, тому їх мешканці, змушені розпорошитися, оселилися в навколишній місцевості. Покриття Стабій було подібним до Помпеїв, тільки не таким глибоким.

Геркуланум був покритий тими ж матеріалами, проте вони не були відкладені в регулярних шарах, а були змішані разом і, змочені водою, затверділи у своєрідний туф, який місцями сягає глибини шістдесяти п'яти футів.

Через кілька днів після катастрофи на територію Везувію прибула імперська комісія з наміром оцінити збиток, а також зайнятися порятунком можливого: дорогоцінного мармуру, статуй, священного посуду, вапняного туфу бруківки Форуму. Поряд з діями, здійсненими владою, приватні особи також намагалися прокопати ходи в застиглій лаві, пробити стіни будинків в надії врятувати коштовності, знайти тіла рідних або предмети домашнього вжитку, які могли б ще служити в побуті. Однак незабаром непривітність місця змусила їх відправитися на пошуки нового житла [88, с.19-34].

У 80 р. н.е. район катастрофи відвідав імператор. Він вважав невинуватеною будь-яку можливість повернути до життя безповоротно поховані міста. У 106 р. н.е. Тацит завершив написання «Історії», включивши до неї згадані листи від Плінія Молодшого, який став очевидцем трагедії. Близько 120 р. н.е. за волею імператора Адріана в області були відновлені дороги. Імператор Марк Аврелій в одній зі своїх письмових праць посилався на долю Помпеїв як приклад марності та непередбачуваності земного життя [87, с.5-12]. На початку III ст. н.е. історик Діон Кассій склав новий опис лиха, який знову набув актуальності у зв'язку з черговим потужним виверженням Везувію.

Імператор Александр Север (208-235 рр. н.е.) відновив розкопки з метою вилучення мармуру, колон та статуй, проте незабаром роботи були перервані. Існування Помпей звелось до випадкових згадок міста на картах Римської імперії, а потім взагалі пішло в небуття. Не виключено, що в момент виверження місто не було населене повністю, оскільки багато будинків були зовсім непридатні до житла внаслідок землетрусів, які протягом багатьох років стрясали околиці Везувію, передвіщаючи катастрофу. В результаті розкопок було виявлено людські останки приблизно тисячі п'ятдесяти жертв, у той час, коли чисельність населення становила приблизно 10000 жителів [87, с.13].

Підсумовуючи викладене, можна констатувати, що історія Помпеїв – не лише історія їх загибелі, а й другого народження. Відкриття фресок у XVIII ст. перетворило місто на унікальний архів давньоримської повсякденності, де кожен настінний розпис є прямою фіксацією культурних, побутових та внутрішніх процесів на рубежі ер. Їхнє відкриття визначило напрям розвитку археології та історії мистецтва, закріпивши Помпеї як одне з центральних джерел для вивчення античної культури.

1.2. Історичний контекст, жанри та стилістика живопису

Покрив з попелу і вулканічних каменів заховав під собою місто, його будинки і пам'ятники, заставши його мешканців під час різноманітних занять і зберігши про все це пам'ять для нащадків.

Перші розкопки в Помпеях були проведені тими, хто вижив, невдовзі після руйнування міста [111]. Оскільки верхні частини будинків, що не обвалилися, виступали над попелом, стало можливим знайти місця, під якими були поховані цінні предмети. Чоловіки копали з поверхні в певних точках і прокладали тунелі з кімнати в кімнату під ними, проламуючи проміжні стіни. Ця робота була полегшена нашаруванням вулканічних відкладень; вільні шматки пемзи в нижньому шарі легко видалялися, тоді як шар попелу зверху був достатньо щільним, щоб забезпечити досить безпечний дах для вузьких проходів. Лише рідко знаходять, який залишили недоторканим; з цього ми розуміємо, чому було знайдено порівняно мало цінних домашніх меблів. Не тільки дорогі меблі для будинків були затребувані, але й копальні вивозили цінні будівельні матеріали. Вони були настільки завзяті, що великі будівлі, як-от ті, що навколо Форуму, були майже повністю позбавлені мармуру.

У Середньовіччі Помпеї були зовсім забуті. У будь-якому разі, схоже, вважалося, що колись там існувало місто, бо це місце називалося Ла Чівіта. У XVI ст. в околицях пагорба Чівіта під час робіт по прокладці каналу архітектор Фонтану випадково натрапив на будівлі з розписаними стінами. У тій же місцевості в 1689 р. під час будівництва колодязя були виявлені уламки стін і ряд написів [47]. Тут, в містечку Чівіта, де час від часу з'являлися відомості про знахідки, 23 березня 1748 р. за ініціативою Карла Бурбонського і під керівництвом військового інженера Рокке де Алькуб'єрре за сприяння Карла Вебера були розпочаті перші розкопки, які негайно призвели до численних знахідок і виявлення першого скелета жертви виверження. Початкові пошуки помилково вважалися такими, що

проводилися на місці стародавньої Стабії, вони проводилися безпланово і організовувалися спорадично в різних точках зони.

Систематичні розкопки почалися в Геркуланумі в 1738 р., а через десять років – у Помпеях. У наступні роки археологи знайшли вілли та будинки з меблями та творами мистецтва, що збереглися у вулканічному попелі [61, с.15-20]. Вілла де Папірі в Геркуланумі була знайдена похованою з більш ніж вісімдесятьма статуями та близько тисячі стародавніх папірусів (сувоїв), на яких написані грецькі тексти [110]. Сучасні знання про давньогрецьку та римську культуру в основному базуються на тому, що було знайдено під час розкопок у Помпеях, Геркуланумі та інших місцях навколо Неаполітанської затоки [27, с.36-37].

Часто інтерес до Помпеїв охолоджувався або переміщався на Геркуланум, де ведення робіт було значно ускладненим у зв'язку з виключно твердим шаром скам'янілого бруду, хоча і тут були зроблені сенсаційні відкриття. Так у 1750 р. була виявлена знаменита бібліотека, що налічувала 1800 папірусних сувоїв (Вілла Папірусів) [112]. Але тільки в 1763 р. після виявлення надгробного каменю на могилі Тітуса Суедіуса Клеменса з однозначним посиланням на *Res Publica Pompeianorum*, дослідники отримали підтвердження того, що знаходилися перед останками стародавніх Помпей. Карл Бурбонський, який був у ті часи неаполітанським королем, зрозумів важливість знахідок і заснував у Портічі перший музей з метою збору стародавніх свідчень з Геркуланума і Помпей, а також вжив заходів для забезпечення подальших розкопок. На даному етапі робіт археологічні знахідки, які розглядалися як цінні, вивозилися без документації історії їх виявлення. Часто ті знахідки, які оцінювалися як незначні або непристойні, залишалися без нагляду або знищувалися. Колекція предметів та зображень еротичного змісту була розміщена в окремих залах, доступ до яких був дозволений аристократам чоловічої статі після отримання спеціального дозволу на огляд від короля.

Коли у квітні 1749 р. полковник Рокко Джоаккіно Де Алькуб'єрре, який володів скоріше навичками військової інженерії, ніж досвідом ведення археологічних розкопок, отримав найвищий дозвіл на пробні розкопки навколо Башти Аннуціата біля підніжжя пагорба, прозваного Чівіта, ніхто не припускав, в силу незнання про справжнє знаходження Помпеїв, що ці роботи зможуть призвести до початку найбільш крупної та тривалої археологічної операції тієї епохи [109]. Скупі та уривчасті звістки, що послідували за першими відкриттями, дійсно надходили з посиланням на «Кампо делла Чівіта» або на «Osteria del Lapillo» або ж на «Pompeiana», ніби йшлося про окремі будівлі або вілли [73, с.46-65].

У північно-західній частині міста в період між 1760 і 1774 рр. були обстежені будинок Хірурга і Вілла Діомеда [14; 110; 111]. У підпіллі цих будинків було виявлено вісімнадцять жертв виверження та скарб із золотих і срібних монет.

Звістка про розкопки швидко поширилася Європою та викликала захоплення громадськості давньогрецькою та римською культурою. Багато поетів і письменників складали вигадані історії про життя в Помпеях і Геркуланумі. Наративи, які вони створювали, часто характеризувалися романтичними описами Помпеї за дні до виверження або меланхолійними роздумами про те, що залишилося. Англійський поет Персі Біш Шеллі (1792-1822) згадує відвідини стародавніх місць у своїй «Оді Неаполю». Розкопки в Помпеях і Геркуланумі підіграли інтерес громадськості до античних стилів і репродукцій старожитностей, який тривав протягом дев'ятнадцятого століття. Сер Лоуренс Альма-Тадема та інші художники надихалися на створення картин, які відтворювали життя та культуру Стародавньої Греції та Риму. Альма-Тадема створив багато творів мистецтва, у тому числі картину «Галерея скульптур» (1874), на якій помпейські старожитності та архітектурні деталі відтворені в точних деталях, а його власна родина одягнена в старовинний одяг.

Через роки після відкриття Помпеїв все більше відвідувачів з'їхалися до Південної Італії, щоб подивитися на розкопки, що тривають, та придбати антикваріат і сувеніри. Німецький письменник Гете, який спочатку був дещо розчарований буденністю знахідок у Помпеях, проте згодом усвідомив важливість їхнього відкриття, написав у своєму щоденнику: «З усіх катастроф, що спіткали світ, мало хто залишив таку величезну користь майбутнім поколінням» [28, с.317-333]. Від Губерта Роберта до Джованні Баттісти Піранезі та Жермен де Сталь, художники та письменники були дуже натхненні предметами та руїнами Помпеїв та Геркуланума. Жага до більшої кількості знань про Помпеї швидко зростає після новин про те, що проводяться розкопки «La Civita», і не лише картини були відтворені в книгах та малюнках, але й виверження Везувію стало повторюваною темою в живописі по всій Європі. Як у Франції, так і в Англії неокласичний стиль, що розвинувся після відкриттів Помпеїв та Геркуланума, закріпився у другій половині XVIII ст., а картини таких художників, як Джозеф Райт з Дербі та П'єр-Жак Волер, демонстрували сучасні відображення уяви класичного світу, втіленої в життя завдяки відкриття двох звичайних римських міст Помпеїв та Геркуланума, які назавжди збереглися завдяки тій самій силі, яка їх зруйнувала [98, с.59-71].

На початку XIX ст. відзначається новий сплеск у проведенні розкопок: інтерес до них виявляє король Жозеф Бонапарт, а також його наступник, Йоакім Мюрат і його дружина, королева Кароліна. У цей період були розкопані міська стіна, Базилика і Панси. Після Віденського конгресу і повернення на неаполітанський престол Фердинанда Бурбонського інтерес до Помпеїв згас, але знову загорівся з приходом до влади сина Франциска I. У період між 1820 і 1830 рр. в розкопках відзначається значний прогрес: повертається до життя ряд багатих садиб, в тому числі Фавна з чудовою мозаїкою із зображенням Олександра. Надзвичайно важливим для Помпей стало будівництво залізниці, яка з'єднала місто з Неаполем у 1840 р. У цей час новини про сенсаційні знахідки вже обійшли світ, викликавши справжній

резонанс. Наукові відомості доповнювалися творами художників, письменників та архітекторів, які приїжджали до Помпей з усіх куточків світу [43, с.12-18]. Їхні твори стали своєрідним внеском у розповідь про трагедію та чудеса похованих міст, завдяки чому Помпеї знову знайшли чарівність у колективній уяві. Після об'єднання Італії (1861 р.) розкопки очолив Джузеппе Фіореллі. З його ім'ям пов'язане зародження наукової археології, іншими словами, задокументоване і систематичне дослідження всіх знахідок в контексті раціонального проекту розкопок. Фіореллі також був творцем методу отримання вапняного зліпка, який дозволяє відновити обриси тіл та інших органічних останків.

У 1872 р. Фіореллі підрахував, що якщо розкопки продовжуватимуться з такими темпами, то все місто буде оголене через шістдесят років. Він залишався відповідальним за розкопки до 1875 р., коли його запросили до Риму на посаду генерального директора музеїв та розкопок. Його наступники, спочатку Мікеле Руджеро, потім Джуліо де Петра, працювали за його планами та повністю схвалюючи його ідеали. Відтоді роботи просувалися повільніше, частково через більшу турботу про збереження залишків. Предмети меблів та мистецтва, які легко переміщувати, як-от статуетки, які часто знаходять у садах, зазвичай перевозять до музею в Неаполі, а деякі речі розміщують у маленькому музеї в Помпеях [110]. Час від часу невеликі скульптури залишали в будинку точно а такому вигляді, як їх знайшли, але необхідність тримати такі будинки замкненими та охороняти їх з особливою ретельністю перешкоджає загальному застосуванню цього методу збереження [56, с.18-29].

Щодо збереження живопису, практика в різні періоди змінювалася. Однак, як правило, найкращі витвори мистецтва вирізали зі стін і переносили до музею, тоді як декоративна рамка залишалася недоторканою. Дуже шкода, але таким чином було зруйновано ефект декоративної системи в цілому. Очевидно, що картина є центром ретельно розробленої схеми декорування, яку потрібно розглядати як художнє ціле, щоб її повною мірою оцінити, а

видалення картини навряд чи можна здійснити без будь-якого пошкодження зовнішніх частин стіни, які безпосередньо з нею контактують. Набагато кращим методом було б залишити недоторканими всі стіни, що містять картини або декоративні роботи, що становлять інтерес, забезпечивши такі засоби [106].

З призначенням на посаду керуючого роботами Амедео Маурі, в період з 1924 по 1961 рр., спостерігався справжній розквіт діяльності на місці розкопок. У цей період були виявлені будівлі такого значення, як Вілла Таїнств [113].

На сьогоднішній день Помпеї є єдиною археологічною пам'яткою у світі, яка дає повне уявлення про давньоримське місто, будучи унікальним джерелом інформації про стародавній світ. Збереження міста для майбутніх поколінь є спільним завданням. Проте, третина стародавнього міста загальною площею 66 га ще не розкопана. У 1997 р. зона археологічних розкопок Везувію була внесена до списку пам'яток Всесвітньої культурної спадщини (ЮНЕСКО) на підставі наступної заяви. Комітет прийняв рішення про внесення цієї зони до списку відповідно до критеріїв статусу культурної пам'ятки (II) (IV) (V) і з урахуванням виняткової значущості знахідок у містах Помпеї, Геркуланум і прилеглих до них поселень, які опинилися похованими під лавою в результаті виверження вулкану Везувій у 79 р. н. е. Вони є вичерпним і живим свідченням суспільного устрою і повсякденного життя в певний момент минулого і не мають собі рівних в жодному іншому куточку Землі [114].

Помпеї стали справжнім порталом у минуле, який дає унікальну можливість для дослідження життя римлян даного періоду за археологічними знахідками. Особливе місце займає, зокрема, фресковий живопис. Фрески, які прикрашали громадські та приватні будівлі в місті до 79 р. н. е., були видалені, щоб запобігти пограбуванню у XVIII ст., але їх відновили лише протягом останніх десятиліть. Їх відкриття під час розкопок стало визначальним етапом у формуванні античної археології як окремої

дисципліни. Починаючи з XVIII ст., розкопки в Геркуланумі та Помпеях не лише відкрили світові чудово збережені фрескові ансамблі, а й започаткували новий тип наукового підходу до вивчення матеріальної культури [107]. Пам'ятки демонструють еволюцію археологічних практик, методів збереження та підходів до презентації протягом останніх двох століть.

Крім мистецького значення, фрески стали джерелом історичної інформації, зокрема, щодо устрою римського дому, ролі міфології в житті громади, міжкультурних контактів, а також соціальної стратифікації. Археологи, які пізніше проводили розкопки Помпеїв, були приваблені яскравими кольорами, які використовували місцеві художники (які, попри пил, залишалися яскравими), і відтоді один особливо яскравий відтінок назвали «червоним Помпеїв» (куратори запозичили цю назву для виставки) [106].

Дослідження фресок, виявлених під час археологічних розкопок у Помпеях та інших римських містах, засвідчує не лише високий рівень художньої культури Стародавнього Риму, але й дозволяє відтворити цінні аспекти повсякденного життя та естетичних уподобань римлян на зламі епох. Фрески виступають своєрідним «візуальним документом», який передає атмосферу часу, а також свідчить про впливи елліністичного світу й розвиток власної художньої традиції [102, с.231-257].

Виходячи з вищесказаного – відкриття настінного живопису стало не лише мистецьким піднесенням, а й ключем до розуміння цілого культурного пласту. Їхня наукова цінність полягає не лише у збереженій красі, але й у глибокому змістовному наповненні, що дає змогу сучасному дослідникові реконструювати не тільки візуальний, але й ментальний простір Римської імперії.

З огляду на глибоке смислове наповнення фрескового живопису, особливе значення має аналіз зображень, знайдених у Помпеях. Помпейські фрески слугують своєрідним віддзеркаленням соціального, економічного та культурного життя регіону в I ст. до н.е – I ст. н. е. Вони дають змогу не лише

милуватися художніми здобутками, а й простежити тісний зв'язок між мистецтвом і контекстом епохи. Їхній зміст та розміщення у просторі будинків і громадських споруд відкривають важливі аспекти самопрезентації мешканців, структур сім'ї, релігійних уявлень і навіть впливів політичної ситуації [31, с.44-47].

Розпис на помпейських стінах, як показали ретельні дослідження науковців, був фрескою, тобто виконаним аквареллю на вологій штукатурці свіжо штукатуреної поверхні. Метод підготовки стіни був менш складним, ніж рекомендований Вітрувієм, який радить використовувати сім шарів штукатурки: спочатку чорновий шар, потім три шари піщаного розчину та три шари штукатурки з мармурового пилу, причому кожен шар тонший за попередній [9, с.121-178]. Однак у кращих кімнатах можна знайти на стінах принаймні один, часто кілька шарів піщаного розчину та один або кілька шарів мармурової штукатурки. Загальна товщина облицювання коливається від 2 до 3 дюймів. У незавершених або занедбаних кімнатах стіни іноді знаходяться з одним шаром піщаного розчину. Іноді в штукатурці використовувалася цегла з пилом як замітник мармурового пилу.

До часів Августа штукатурне покриття зовнішніх стін зазвичай залишалось безбарвним. Пізніше колір використовувався, але лише обмежено, як-от при додаванні темної основи до стіни, решта якої залишалася білою. В останні роки існування міста картини іноді малювали на сухій поверхні стіни, яка раніше отримала декоративну рамку. Деякі фігури, які здебільшого можна побачити посередині великих панелей, є прикладами такого методу роботи. У таких випадках, ймовірно, використовувався якийсь конкретний розмір, але хімічний аналіз досі не зміг визначити його природу.[1] Темпера була набагато менш довговічною, ніж фреска, кольори якої затвердівали зі зміцненням стіни. Іноді, як у будинку Лукреція, місце розписів на штукатурці займали розписи на дереві, причому дерев'яні панелі були вмонтовані в стіну. Оскільки ці панелі були тонкими та не мали

довговічності, можна вважати, що розписи, які вони містили, були нижчої якості.

Художня цінність помпейського живопису варіюється від рутинної роботи байдужих майстрів-декораторів до справжніх витворів мистецтва, які можна побачити, зокрема, у будинку Трагічного поета, будинку Веттіїв чи будинку Кастора і Поллукса. Стінний живопис привертає увагу не лише як приклад декоративного застосування малярства в античності, а й як свідчення поступового розвитку художніх концепцій. Спостерігається перехід від простих архітектурних мотивів до складних композицій, де кольорове рішення набуває такої ж важливості, як і структурні елементи декору [105].

Розпис стін у давньому світі отримав широке поширення досить пізно, вже після того, як еллінське малярство досягло свого апогею. Попередні етапи розвитку цього мистецтва майже не задокументовані, однак існують підстави вважати, що система декору, виявлена в Помпеях, сформувалася у період після смерті Олександра Македонського й була значною мірою зумовлена контактами Греції з культурами Сходу [86, с.178-190].

На перший погляд здається, що пріоритет було надано зовнішньому блиску та коштовним матеріалам замість змістовних форм і символічних зображень, але не варто забувати, що у III–II ст. до н.е. греки не обмежувалися ефектом поверхні. Вони виробили художній підхід до інкрустацій, поєднуючи змінені форми та кольори мармурових плит із вишуканими архітектурними елементами, які тішили око та водночас виконували декоративну функцію. Головним їхнім здобутком стало відчуття міри, здатність творчо й вільно трактувати ідею, не впадаючи у надмірну раціональність.

Попри певну неясність щодо хронологічних витоків найдавніших прикладів, знайдених у Помпеях, можна простежити неперервну еволюцію настінного живопису, яка тривала до останньої третини I ст. н.е.. Визначити етапи цього розвитку та систематизувати художні риси фресок дозволяє

класифікація, запропонована німецьким археологом Августом Мау. Працюючи над розкопками Помпеїв із 1860 р., Мау поділив фрески на чотири стилі, які відображають основні етапи естетичних трансформацій.

Перший стиль, або інкрустаційний, бере початок в елліністичній традиції. Він охоплює період II - початку I ст. до н.е. та імітує облицювання стін коштовними сортами мармуру, характерне для багатих грецьких домів. Цей декоративний ефект досягався за допомогою фарб, що максимально передавали кольорове багатство природного каменю. Стиль мав радше символічний характер, демонструючи заможність власника будинку через візуальну імітацію розкоші [72, с.89-93]. Яскравим прикладом інкрустаційного стилю є Саллюстія у Помпеях, де збереглися стіни, розписані імітацією багатоколірного мармуру у вигляді великих прямокутних панелей із чіткими межами [14]. Цей , один із найстаріших у місті, демонструє характерне тяжіння до грецької архітектурної спадщини та водночас бажання римських еліт підкреслити свій культурний капітал через декоративне оформлення. (див. Додаток А)

Другий стиль, який виник у Помпеях, імовірно, під впливом римської колонізації (бл. 80 р. до н.е.), являє собою розвиток попереднього. Рельєфність декоративних елементів замінюється мальовничими ілюзіями архітектурних просторів: арки, колонади, вікна створюють ефект відкритої сцени. Таким чином, досягається оптичне розширення приміщення. У межах цього стилю формується і жанр мегалографії – живописних композицій із фігурами великого розміру. Це особливо виражено у Віллі Таїнств, де архітектурні елементи створюють ілюзію великого простору, яка передбачено відображає ідеали величі та відкритості, притаманні римським аристократам [111]. Тобто, з даного моменту фрески стали не лише прикрасою, а й способом вираження політичних та соціальних прагнень власників будинків. (див. Додаток Б)

Третій стиль, що утвердився за часів Октавіана Августа, позначає поступову відмову від ілюзорної перспективи на користь умовного,

декоративного простору. Композиція стін чітко структурується: поділяється на цоколь, середню і верхню частини. У центрі середньої зони часто зображується міфологічна сцена в архітектурному обрамленні, а бокові панно прикрашаються легкими пейзажами чи декоративними елементами [1, с.78]. (див. Додаток В)

Стіни помпейських будівель рясніють написами – від політичних лозунгів до любовних зізнань і жартів. Графіті свідчать про політичну активність містян – виборчі інскрипції відображають боротьбу за владу, прихильність або неприязнь до певних кандидатів. Також вони містять лайливі вислови, прокляття, комерційну рекламу та особисті звернення. Цікаво, що значна частина таких написів належить вільновідпущеникам, що свідчить про їхню активну участь у суспільному житті. Наприклад, у будинку Веттіїв, який належав колишнім рабам, стіни прикрашені розкішними фресками – демонстрацією їхнього нового статусу [16].

Один із найяскравіших прикладів соціальної саморепрезентації через живопис – фреска із зображенням бога родючості Пріапа, розташована у вестибюлі. Ця сцена не лише відображає популярні релігійні уявлення того часу, але й слугує своєрідним соціальним маркером. Вільновідпущеники, які були власниками цього будинку, через такий живопис прагнули підкреслити свою соціальну мобільність та новий статус у римському суспільстві. Пріап, який трактувався як символ багатства та родючості, був популярним зображенням у будинках, що належали новим власникам, які прагнули продемонструвати свій високий соціальний статус через мистецтво. Тому фрески в цьому контексті слугували не тільки декоративною метою, а й підкреслювали ідентичність власників і їхній шлях від рабів до вільних людей, які здобули достаток і пошану [104].

Міфологічні картини рідко зображували швидкий рух. До небагатьох винятків належать дві картини, розміщені одна навпроти одної в будинках Кастора та Поллукса [108], де зображений Ахіллес серед дочок Лікомеда на острові Скірос та його сварка з Агамемноном. Збереглася лише частина

останньої картини, але обидві є сильними композиціями та повторюються на інших стінах. Сцена зображає емоційний момент, коли Ахіллес намагається сховатися серед жінок, щоб уникнути війни. Цей сюжет міг бути використаний для відображення римських уявлень про героїзм, патріотизм та внутрішню боротьбу, а також символізувати важливість війни і честі в римському суспільстві [98, с.59-71].

Сцени бою, інтерес яких полягає в демонстрації фізичної сили, зустрічаються ще рідше та, здається, не гармоніюють з пануючим смаком. Нечисленні картини такого роду в Помпеях погано збереглися. На двох з них зображений Мелеагр, який бореться з вепром. На іншій картині зображений Ахіллес перед стінами Трої з оголеним мечем в одній руці, а іншою він тримає за волосся Троїла, жіночного троянського юнака, одягненого в східному стилі, який верхи на своєму коні марно намагається втекти. Четверта зображує бій між важкоозброєним воїном та амазонкою. Такі картини стали більш помітними через свою рідкість, і ті, що досі були виявлені, всі знаходяться на стінах третього стилю. Ці зображення демонструють не лише захоплення таким видом розваг, але й соціальні інтереси та агресивність римлян. І, хоча вони є менш витонченими, в порівнянні з міфологічними сценами, ці твори живопису мають велике значення для розуміння того, як римляни сприймали насильство, боротьбу і смерть [95, с.23-29].

Набагато більша кількість міфологічних композицій представляють момент драматичного інтересу, де художник покладався на позу та вираз обличчя осіб, які постали на сцені [100, с.90-95]. Цей інтерес є суто психологічним, і кілька збережених картин дають нам надзвичайно сприятливе уявлення про здатність стародавніх художників виражати емоції, особливо якщо пам'ятати, що ці картини є лише декоративними копіями шедеврів, оригінали яких у більшості випадків, ймовірно, ніколи не бачили робітники, які малювали копії на стінах.

Четвертий стиль формується в період правління імператора Клавдія, після землетрусу 62 р. н.е. Він відзначається пишністю, складністю композицій і поверненням до сценографічного надміру. Архітектурні елементи поєднуються з панно, що імітують театральні декорації [71, с.237-340]. Міфологічні сюжети збагачуються амурами, фантастичними пейзажами, орнаментами з виноградної лози та квітів. Колористика стає виразнішою й витонченішою. У рамках цього стилю з'являється напрям фронтальних композицій – розписів, які повністю покривають стіну, розміщуючи постаті у весь зріст на передньому плані. (див. Додаток Г)

Описані стилі здебільшого стосуються високого мистецтва, натхненного елліністичними зразками. Водночас у Помпеях широко побутував так званий «народний живопис», орієнтований на зображення повсякденного життя: ремісничої праці, еротичних сцен, гладіаторських боїв. Попри менш вишукане виконання та спрощену техніку, ці фрески передають колорит буденності античного міста.

У добу пізньої античності розпис втратив колишню багатогранність: композиції спрощуються, зростає наслідування, зникає оригінальність. Водночас зразки, що збереглися з епохи Антонінів або часів Септимія Севера, є поодинокими й недостатніми для повної реконструкції періоду занепаду [35, с.34-70]. Тому саме Помпеї залишаються унікальним джерелом для повноцінного дослідження римського монументального живопису.

Зовсім нелегко скласти задовільну класифікацію помпейських картин за тематикою. Тим не менш, за деякими винятками, їх можна приблизно розділити на чотири загальні класи: міфологічні картини, жанрові картини, пейзажі та натюрморти. Більшість великих і важливих картин належать до першого класу. Серед реалістичних – натюрморти, які зображують усілякі види м'яса, риби, птиці та фруктів. Цікавий приклад, словами Вітрувія, цей вид картин називався «Ксеніон» [9, с.210-218]. Причина, наведена для цієї назви, ймовірно, відображає цікавий звичай Стародавньої Греції. Коли гість, ксенос, був прийнятий у грецькому домі, його запрошували посидіти за

столом один день. Після цього йому давали сирі продукти, і він готував собі їжу самостійно. Порція неприготовлених страв таким чином стала називатися ксеніон, «порція незнайомця», і ця назва згодом була перенесена на картини, на яких зображені такі продукти.

Наявність чіткої стилістичної класифікації свідчить не лише про розмаїття технік, а й про глибоку зацікавленість римлян у декоративному мистецтві [41, с.25-26]. Від наслідування мармурових облицювань до створення ілюзорних «інших світів», римські художники використовували стіни як площину для творчого самовираження.

Вони експериментували з формами, кольорами та перспективами, поєднуючи спадщину грецького мистецтва з власними уявленнями про естетику. Завдяки цьому римський настінний живопис набуває унікального, виразно римського характеру. І, хоча катастрофа 79 р. н.е. зруйнувала місто, водночас вона зберегла для нащадків його візуальну пам'ять – історію, закарбовану на стінах.

Отже, в історичному контексті помпейські фрески виступають важливим джерелом для реконструкції культурних трансформацій римського суспільства на зламі епох Республіки та Імперії. Їхня стилістична еволюція від монументальної декоративності до візуально складних ілюзійних композицій відображає зміни у художніх смаках, ідеологіях і соціальних практиках. Аргументовано це, насамперед, археологічним контекстом самих Помпеїв.

Завдяки збереженим будинкам, інтер'єрам, стратиграфії й епіграфіці ми маємо майже безперервну хронологічну лінію розвитку настінного живопису. Також це підкріплюється зіставленням стилів із політичними змінами. Наприклад, поява Третього стилю співвідноситься з ідеологією правління Октавіана Августа, яка прагнула стриманості, порядку та відродження «традиційних римських чеснот». Тобто, фресковий живопис Помпеїв постає не лише як зразок декоративного мистецтва, а й своєрідний візуальний архів тієї доби.

РОЗДІЛ 2

МОЗАЙКА ЯК ЕЛЕМЕНТ ДЕКОРУ РИМСЬКОГО ДОМУ

Археологічні дослідження античних міст – насамперед Помпеїв, Геркуланума, Остії та численних вілл Кампанії, Лаціуму й Північної Африки – дозволяють відтворити еволюцію римського мозаїчного мистецтва у широкому історичному контексті. Збережені завдяки природним катастрофам, як-от виверження Везувію у 79 р. н. е., ці пам'ятки демонструють розмаїття технік, стилів та сюжетів, а також соціально-культурні функції мозаїк у побуті римлян. Важливими джерелами є як археологічні розкопки міських кварталів та приватних домів, так і дослідження громадських споруд: терм, базилік, форумів, де мозаїки часто виконували репрезентативну або символічну роль [61, с.41-47].

Мозаїчне мистецтво, що має давнє коріння та відображає вплив різних культур, є одним із найстійкіших видів художнього вираження. Мозаїка завжди виконувала не лише декоративну, а й культурно-історичну функцію, слугуючи цінним джерелом відомостей про вірування, традиції та побут минулих епох. Як вид поверхневого оздоблення, вона з давніх часів широко застосовувалася в архітектурі: від храмів, громадських споруд і приватних будинків до оформлення вулиць і площ. У римський період техніка мозаїки досягла високого рівня розвитку. Окрім використання природної гальки, майстри застосовували дрібні шматочки різаного каменю, скла та теракоти. Дані матеріали дозволяли створювати складні геометричні та сюжетні композиції, що прикрашали підлоги, стіни й фасади приватних домів, громадських будівель і палаців. Удосконалення техніки різання та укладання матеріалу сприяло досягненню особливої витонченості та деталізації зображень [92, с.82-93].

У римському світі цей вид мистецтва історично успадкував основи грецької традиції, яка сформувалася в елліністичний період, але швидко набула власних рис, пов'язаних із прагматизмом та естетичними вподобаннями римського суспільства. Її розвиток особливо інтенсивно

відбувався з першої половини I ст. н. е., коли декоративні програми інтер'єрів поєднували живописні стінні розписи з мозаїчними підлогами. Стіни будинків покривалися розписами, що імітували камінь, а згодом складними фігуративними сценами, тоді як підлоги оформлювали в більш урочистому, але водночас спрощеному стилі, який розвивався протягом усього II ст. н. е. Свідома бідність колірного спектру помітно контрастувала з багатством декору, в якому переважають геометричні мотиви. На збережених прикладах часто можна побачити картаті прикраси, виконані з комбінацією, що пропонує необмежені можливості, переплетені кільця, в'язані стрічки, стилізовані рослини [44, с.66-78].

Надалі обмеженість кольорової гами почала контрастувати з багатством композицій, у яких переважали геометричні мотиви: картаті візерунки, переплетені кільця, «в'язані» стрічки, стилізовані рослини. У такому вигляді мозаїка швидко поширилася по всій Римській імперії, зберігаючи локальні відмінності [45, с.21-89]. Греція, колиска цього мистецтва, залишалася під сильним римським впливом, але продовжувала віддавати перевагу геометричним орнаментам як основі декору. Мозаїка, що спершу виконувала утилітарну функцію підлогового покриття, складалася з дрібних тесер – шматочків каменю, скла або теракоти, наклеєних на розчин, близький за складом до штукатурки. Уже в період пізньої античності, а особливо після V ст., вона поступово переходить на стіни та склепіння, стаючи важливим елементом розвитку християнського мистецтва.

Оскільки шматочки мозаїки були такими маленькими, що ними можна покривати будь-яку вигнуту поверхню, унікальний характер матеріалу призвів до важливості кольору в мозаїчному живописі. Певним чином можна сказати, що навіть один шматочок мозаїки важливий, як у кольорових ключах у пізньому імпресіоністському живописі. У поєднанні з тенденцією до абстракції, яка домінувала у візантійському мистецтві, цей матеріал призвів до двовимірного розуміння живопису, яке відкидає глибину та набуває лінійної ідентичності.

Мистецтво мозаїки в давньоримських містах, зокрема у Помпеях, досягло високого рівня розвитку не лише у змістовому наповненні, а й у технічному виконанні. Сучасним дослідникам вдалося ідентифікувати декілька основних методів створення мозаїчних зображень, кожен з яких мав свою функцію, вартісні характеристики, ступінь складності та художню виразність. Найбільш поширеною технікою, яку можна вважати «стандартною» для римського мозаїчного мистецтва, була «opus tessellatum» – укладання зображення за допомогою однорідних кубиків (тесер) із натурального каменю, кольорової кераміки або скла, розміром від 4 до 10 мм. Тесери (лат. «кубики» або «гральні кістки») – це шматочки, вирізані трикутної, квадратної або іншої правильної форми, щоб вони щільно прилягали до сітки кубів, що утворюють мозаїчну поверхню. Винахід тессер, вочевидь, був мотивований бажанням отримати щільно розташовані мозаїчні зображення, які могли б відповідати, на тротуарах, пишноті тодішніх досягнень живопису [102, с.81-88]. Така техніка застосовувалася переважно для підлогових панелей у житлових будинках і громадських спорудах. Вона дозволяла ефективно поєднувати декоративні якості з практичністю – міцністю, довговічністю та зручністю в обслуговуванні.

Найкращі мозаїки античності були зроблені саме з тесер, вирізаних зі скляних ниток або скалок каменю. Звичайні підлогові прикраси складалися з кубиків розміром приблизно 1 см. кв. Середньовічні твори часто демонструють диференціацію розмірів тессер залежно від функції: області, що потребують великої кількості деталей, наприклад, обличчя та руки, іноді інкрустовані тессерами меншими за середній розмір, тоді як одяг та ювелірні вироби іноді інкрустовані дуже великими окремими елементами [91, с.48-58].

У контрасті до цієї відносно простої техніки, мозаїки, створені методом «opus vermiculatum», вирізнялися винятковою деталізацією й візуальною складністю. Тесери в цьому випадку використовували значно менші – від 1 до 4 мм, а самі зображення мали високу ступінь опрацювання контурів, світлотіньових переходів та об'ємності. Укладання велося за принципом

«повзучої лінії», коли кожна тесера ніби «обводить» форму, що надає зображенню виразної пластичності.

«Opus vermiculatum» виник у Греції, пізніше за інші методи мозаїчного оздоблення. Найдавнішим відомим прикладом є мозаїка Софіла з Тмуїса, яка датується приблизно 200 р. до н. е. Метод поширився по всьому елліністичному світу, наприклад – великий корпус збережених зразків знайдено на острові Делос. У Єгипті його використовували для оздоблення гробниць з кінця III до I ст. до н. е., а в Сирії він зберігся до пізніших часів [101, с.31-80]. Нільська мозаїка з Палестрини має дуже вишукане використання кольору та демонструє передовий розвиток. Це може свідчити про те, що техніка базувалася на розписах.

У I ст. до н. е. він потрапив до Італії разом з іншими мозаїчними методами. Багато чудових зразків цього стилю було знайдено в Помпеях. Прикладом є всесвітньо відома мозаїка з Будинку Фавна – «Битва Олександра з Дарієм», що нині зберігається у Національному археологічному музеї Неаполя [10]. Надзвичайна реалістичність сцен битви, втілена через найтонші градації кольору та передачу руху, стала можливою саме завдяки цій техніці, яка найчастіше застосовувалася в так званих емблемах – центральних частинах підлог, виконаних окремо в майстерні та вмонтованих у готову основу.

Таким чином, поки мозаїка слугувала технікою покриття підлоги, головною вимогою до її матеріалів була їхня стійкість до зношування.

Іншим типом техніки, що використовувався переважно в утилітарних зонах – кухнях, ваннах, коридорах, була техніка «opus signinum». Це особлива форма підлогового покриття, яка складалася з дрібної цегляної крихти або кам'яної маси, замішаної на вапняному розчині. Така мозаїка виглядала як суцільна червонувато-коричнева або сіра поверхня, іноді з вкрапленнями контрастних камінців, які утворювали прості геометричні візерунки. Через свою простоту, вологостійкість і довговічність «opus

signinum» була особливо популярною у господарських приміщеннях будинків середнього класу, а також у громадських лазнях.

Камінь також довгий час був домінуючим у використанні, і протягом усієї античності природні кольори каменю забезпечували основний діапазон відтінків, що були у розпорядженні художника. Вони залишили свій слід не лише на найдавніших грецьких творах, але й продовжували визначати колірні схеми ще в римські часи. Надалі камінь продовжували використовувати і у християнських монументальних декораціях, але в більш обмежених масштабах для ілюзії спеціальних ефектів.

Дещо інше технологічне вирішення представляє техніка «opus sectile», у якій використовувалися не дрібні кубики, а великі шматки мармуру, порфіру чи інших кольорових каменів, вирізані у формі декоративних елементів або фігур. Ця техніка дозволяла створювати як абстрактні орнаменти, так і фігуративні композиції з високим ступенем декоративності. В Помпеях «opus sectile» використовувалася рідше, переважно для оздоблення стін, фонтанів або в межах престижних інтер'єрів [65, с.218-236]. У Будинку Менандра, наприклад, археологи виявили залишки мозаїк, виконаних із великих кольорових фрагментів мармуру, що прикрашали елементи водної архітектури [114].

Мармур, часто з грубих кристалів, використовувався для зображення вовняного одягу. Камінь також використовувався для фонових деталей (скелі, будівлі), ймовірно, теж для створення певних ілюзій. Хоча зазвичай перевагу надавали мармуру та вапняку, у період, коли римська мозаїка культивувала чорно-білу техніку, широко використовувався чорний базальт.

Скло, яке вперше з'явилося серед матеріалів для мозаїки в елліністичний період (III – I ст. до н.е.), відкрило безмежні можливості для використання кольору в мистецтві. Проте через свою крихкість скляні тессери застосовувалися у підлогових мозаїках обмежено. Зазвичай їх використовували для створення найяскравіших відтінків червоного, зеленого

та синього, тоді як м'які тони передавалися за допомогою кольорового каменю [23, с.532-538].

З розвитком настінної мозаїки скло поступово витіснило камінь, дозволяючи досягти відтінків виняткової інтенсивності та стимулюючи постійний пошук нових колористичних ефектів. Майстри мозаїки, хоча й мали обмежене знання законів оптики, володіли значним практичним досвідом, що дало змогу спрямувати мистецтво в новому напрямку[64, с.22-26]. Особливо це стало помітним у ранньохристиянський період, коли почали використовувати золоті та срібні скляні тессери.

Такі тессери, подібно до дзеркал, виготовляли зі скла з нанесеним шаром металевої фольги або повністю зануреного в неї. Зазвичай використовували сусальне золото або, у випадку зі «сріблом», ймовірно, олово. Ці блискучі елементи створювали яскраві золотисті або білі відблиски, що ідеально підходили для зображення предметів із дорогоцінних металів або для посилення виразності інших кольорів. Найважливішою їхньою функцією стало передавання світла як символу божественної присутності.

Золоті тессери вперше почали використовувати римляни у декорі підлог і склепінь у період пізньої античності. Спочатку їх застосовували переважно для створення загального ефекту розкоші. Згодом це використання стало витонченішим, і майстри навчилися досягати вражаючих ефектів, зокрема у зображенні одягу. Золоті кубики включали до композицій поряд із звичайними тессерами, щоб створити мерехтливе світло у фонах та декоративних деталях. Щоб уникнути надмірного блиску, золото часто покривали товстішим шаром скла, розміщуючи кубик у мозаїці таким чином, щоб блиск відбивався м'яко та рівномірно.

У мозаїках Помпеїв майстри гармонійно поєднували різноманітні техніки та матеріали: від кам'яних і скляних тессер до золота і срібла, що дозволяло досягати надзвичайної багатогранності кольорів, текстур і світлових ефектів [92, с.67-73]. Це не лише підкреслювало естетичну цінність

підлогових і настінних композицій, а й ставало важливим інструментом вираження соціального статусу і культурних уподобань власників будинків.

Значною особливістю помпейського мозаїчного мистецтва було також поєднання кількох технік у межах однієї композиції. У таких випадках центральний сюжет міг бути виконаний у «opus vermiculatum», тоді як фон – у «opus tessellatum», а обрамлення – у вигляді простих геометричних візерунків у техніці «opus signinum» [36, с.45-85]. Це сприяло досягненню балансу між естетикою й витратами, оскільки деталізована частина мозаїки часто не зазнавала прямого щоденного навантаження, а декоративна периферія водночас зміцнювала конструкцію.

Ще однією важливою рисою є сам технологічний процес створення мозаїки, який складався з кількох етапів: спочатку готувалася багатошарова основа з вапнякового бетону (*statumen, rudus, nucleus*), потім наносився ескіз майбутнього зображення, після чого тесери укладалися вручну за заздалегідь створеною схемою [94, с.120-121]. Остаточна поверхня полірувалася й оброблялася заливаючим розчином, що закріплював структуру. Така технологія вимагала високої кваліфікації майстрів і часто передбачала роботу цілих майстерень. Особливо складні емблеми виготовлялися не на місці, а в спеціалізованих майстернях, і вже у готовому вигляді транспортувалися до помешкання замовника.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що техніки мозаїки в Помпеях є свідченням розвиненої художньої традиції, яка поєднувала естетику, функціональність і соціальний меседж. Використання тієї чи іншої техніки залежало від призначення простору, статусу власника, а також від доступності матеріалів і модних тенденцій, що ширилися як з Риму, так і з грецько-елліністичного Сходу [40, с.211-234]. Помпейські мозаїки, виконані в різних техніках, репрезентують не лише майстерність давньоримських ремісників, але й загальну картину матеріальної культури I ст. до н.е.

Завдяки досконалому володінню різними техніками та розумінню матеріалів, помпейські мозаїки втілювали передові художні традиції свого

часу, водночас відображаючи злиття елліністичних, римських та місцевих стилів [31, с.129-132]. Це робить їх безцінним свідченням мистецтва на зламі епох та джерелом натхнення для сучасних дослідників.

Саме у цьому контексті, трохи північніше від Форуму, повз храм Фортуни Августа та вздовж вулиці, яку сучасні археологи назвали Віколо дель Фауно, сьогодні відвідувачі можуть побачити один із найвідоміших будинків Помпеїв – Фавна [10]. Названий на честь бронзової статуї фавна, знайденої у фонтані його атріуму, цей великий домус, побудований у другому столітті до нашої ери, був розкішно оздоблений мозаїками на підлогах бічних кімнат, а також навколо садового фонтану. Найвідоміша ж мозаїка розташована одразу за атріумом, на підлозі табліуму, кабінету господаря дому.

Центральною прикрасою табліуму була велична мозаїка, що покривала всю підлогу кімнати і стала справжнім шедевром античного мистецтва. Її розміри вражають – близько 2,7 на 5,1 м, що створювало ефект повноцінного полотна. Вперше цю мозаїку виявили в 1830-х рр. археологи Німецького археологічного інституту, і спочатку її помилково ототожнили зі сценою з «Іліади». Проте подальші дослідження довели, що вона відтворює історичну битву при Іссі 333 р. до н. е. – грандіозну сутичку між Олександром Македонським та перським царем Дарієм III. Важливо підкреслити, що ця подія була досить свіжою в історичній пам'яті, адже, де розташована мозаїка, було зведено лише близько 150 років після битви [86, с.210-212]. За оцінками фахівців, сама мозаїка датується приблизно 120-100 рр. до н. е., що робить її надзвичайно цінним свідченням сплетіння мистецтва і історії на зламі епох. (див. Додаток Д)

У двох будинках Помпеїв на сьогоднішній день було знайдено дві мозаїки, які, здається, передвіщають трагічний кінець людей, які колись замовляли їх та насолоджувалися ними у власних домівках. «Memento Mori», що означає «Пам'ятай, ти мусиш померти», було популярною формою символізму, що використовувалася в римському мистецтві. (див. Додаток Е)

Це було нагадуванням жити моментом і насолоджуватися днем, бо завтрашній день був невизначеністю. Наприклад, у 2016 р. археологи виявили мозаїку лежачого скелета, оточену їжею та вином, під назвою «Насолоджуйся життям». В іншому місці, на віллі в Боскореале (неподалік від Помпеїв), було виявлено мозаїку танцюючих скелетів.

Першу, що зображує скелета в чорно-білому кольорі, що тримає в кожній руці глечик з вином, було знайдено в Будинку Фавна (тому самому, де знаходиться мозаїка Олександра), тоді як іншу, витончене та барвисте зображення людського черепа, що висить на Колесі Фортуни, було знайдено в Будинку весталок [113], ще одній великій та багатій будівлі. Як видно з цих прикладів, зв'язок між обідом та смертю був сильним у римському світі. Колесо Фортуни «Memento Mori» насправді було знайдено на обідньому столі в садовому триклініумі та мало б стати зворушливим нагадуванням для гостей за вечерею.

«Memento Mori» не обмежувалися мозаїками. «Larva convivalis» – мініатюрні бронзові скелети, які часто дарували за обіднім столом. Їхня присутність спонукала гостей насолоджуватися швидкоплинними радощами та усвідомлювати постійну близькість смерті. Виготовлені з шарнірними кінцівками, ці крихітні скелети могли брати участь у святкуванні за допомогою жвавого, погойдуючого танцю.

Мозаїка в Помпеях не була випадковим елементом декору – вона глибоко взаємодіяла з архітектурним простором та соціальними функціями будівель, у яких знаходилась. Її сюжет, розміщення й техніка виконання прямо залежали від призначення приміщення, статусу власника, а також від уявлень про сакральне та профанне, приватне й публічне [38, с.90-115].

Хоча мозаїки використовувалися переважно для оздоблення, вони також могли використовуватися як попередження. У вхідному проході (fauces) Будинку трагічного поета у Помпеях, одразу за парадними дверима, археологи знайшли особливу мозаїку [15]. Під попелом було виявлено велике зображення чорного собаки, вишите чорно-білою плиткою. Цей собака мав

загострені вуха, білі плями, довгий хвіст і був прив'язаний до ланцюга червоним нашійником. Під його ногами було попередження, написане тесерами. На ньому було написано CAVE CANEM – «Стережися собаки». (див. Додаток Ж) Дві інші дуже схожі мозаїки були знайдені в інших місцях міста, кожна з яких також зображує чорного собаку з гострими вухами, прив'язаного до ланцюга, що кріпиться до його червоного нашійника. На жаль, останки собаки в нашійнику та ланцюгу також були знайдені в Помпеях, причому вуха та статура собаки, здається, відповідають мозаїкам [25, с.52-55].

Є кілька підстав вважати, що цей тип практики не обмежувався Помпеями. У сатиричному творі римського письменника Петронія під назвою «Сатирикон » головний герой описує, як бачив вивіску з написом «Печера Канем», коли входив до будинку, куди він прийшов на вечерю. Цей тип собаки, ймовірно, повсюдно використовувався для охорони входних отворів, а опис відповідав описам, наданим стародавніми письменниками для робочих та сторожових собак. Іноді зображували іншу дику або люту тварину. Зокрема, є кілька мозаїк із зображенням дикого кабана. Також, як приклад, зображували ще одну дику тварину – пораненого ведмедя. Поруч із ним написано гасло «HAVE» («Вітаємо») [47].

Але попередження були не єдиним типом повідомлень, які можна було знайти у входах до Помпеїв. Біля входу до будинку в VII регіоні мозаїка гласить «Salve Lucru», що перекладається як «Ласкаво просимо, зиск!». Простіше кажучи, власник цього будинку, ймовірно, торговець, бажає своїм гостям удачі, коли вони входять до його дому. Можливо, дивно, що на сьогодні в Помпеях було виявлено лише двадцять дев'ять екземплярів мозаїки у формі рота, хоча графіті іноді траплялися замість фресок та мозаїк [87, с.117]. Дослідження всіх цих випадків показало, що вони використовувалися не лише як вітання чи попередження, але й як забобонний спосіб захисту домогосподарства. Такі мозаїки виконували подвійну функцію: вони встановлювали тон спілкування з гостем і позначали

соціальну свідомість власника – здатного дозволити собі не просто оздоблення, а символічний жест.

Отже, мозаїки, фрески та графіті, знайдені при входах до будинків у Помпеях, виконували не лише естетичну чи інформаційну функцію, а й мали глибше символічне значення. Вони могли вітати, застерігати або приносити удачу, водночас слугуючи оберегами для мешканців дому. Такі елементи свідчать про глибоку взаємодію між повсякденним життям, віруваннями та культурною традицією римського суспільства.

Ще одним поширеним сюжетом мозаїк з Помпеїв була їжа. Особливо гарний екземпляр був знайдений у критій їдальні (триклініумі) будинку VIII.2.16, що зараз зберігається в Національному археологічному музеї Неаполя, який демонструє рівень майстерності, необхідний для створення таких шедеврів [112]. Розміром 88×88 см (34,6×34,6 дюйма), ця вишукана мозаїка морського життя є видовищем, яке варто споглядати, але її не слід плутати з дуже схожою мозаїкою, знайденою в Будинку Фавна [10].

У центрі зображено восьминіг із широко розплющеними очима, який бореться з омаром. По периметру можна побачити 21 вид морських та пташиних тварин, включаючи різні види риб, вугрів і навіть маленького зимородка. В інших місцях досить проста мозаїка розкриває заняття власника маєтку, пов'язані з їжею. Знайдена в будинку Авла Умбрикія Скавра (VII.16.15) [112], мозаїчна панель на підлозі будинку зображувала контейнер з популярним римським рибним соусом, відомим як гарум, з написом «GF SCOM[bri] SCAURI EX OFFI[ci]NA SCAURI». Це перекладається як «квітка скумбрії гаруму Скавра з фабрики Скавра» [47]. Скавр був провідним виробником рибного соусу в Помпеях, і пляшки, такі як та, що зображена на мозаїці (відома як *urcei*), були знайдені по всьому Середземномор'ю.

В інших місцях Помпеїв мозаїки, що прикрашають стіни будинків, використовувалися істориками, щоб зрозуміти, яку їжу вони споживали. З одного будинку вишукано деталізована квадратна мозаїка зображує велику рибу та качок, підвішених на вішаку та готових до приготування. Однак не

вся їжа зображувалася готовою до вживання. Мозаїки та фрески із зображенням тварин також часто зустрічалися в їдальнях та кухнях або в кімнатах, де зустрічали гостей. Одним із таких прикладів є мозаїка, що зображує кота, який ловить курку в рот, а нижче – качку та самку, які з нетерпінням чекають своєї долі на кухонному столі.

На відміну від мозаїк, пов'язаних із професійною діяльністю господаря чи сценами приготування, натюрморти часто мали більш символічне, іноді навіть філософське навантаження, нагадуючи про мінливість життя, достаток або ідеалізовану природу римського застілля.

Ще одним важливим піджанром помпейських мозаїк є натюрморти з їжею – зображення предметів щоденного вжитку, що подаються не в дії або контексті застілля, а як самодостатні об'єкти для споглядання. Такі мозаїки часто виконували декоративну функцію і зазвичай розміщувалися в триклініях або поблизу кухонь, підкреслюючи атмосферу достатку та культури споживання [87, с.47-49].

Один із найвідоміших прикладів – мозаїка з натюрмортом із Будинку Бразильця (V.2.I), де зображено кошик з фруктами (інжир, виноград, гранати), яйця, хліб та посуд із напоями [50, с.120-178]. Усе це викладено на нейтральному тлі з надзвичайною увагою до деталей, світлотіні та фактури, що робить мозаїку подібною до живопису. Її композиція передає не тільки різноманіття продуктів, а й прагнення до гармонії та візуальної насолоди.

Ще один вражаючий приклад – мозаїка зі сценою зважування риби, знайдена в одному з будинків у Помпеях (тепер у музеї в Неаполі), де рибу зважують на терезах перед покупкою. Хоча ця сцена має побутовий характер, вона водночас є натюрмортом у дії – зображенням харчових продуктів у контексті ринкової торгівлі [113].

Натюрморти такого типу слугують не лише прикрасою, а й ілюструють реальний асортимент їжі, доступний городянам, і відображають культуру споживання в римському світі. Вони також демонструють вплив грецьких

художніх традицій – зокрема, жанру «хеніа», тобто зображення дарів для гостей, які часто мали апотропеїчне або доброзичливе значення.

Такі мозаїки не тільки демонструють технічну майстерність римських художників, а й дають змогу сучасним дослідникам реконструювати елементи щоденного життя – раціон, звички, естетичні уявлення. У контексті даної магістерської роботи мозаїки з натюрмортами розглядаються як унікальний тип візуальної документації, що поєднує в собі мистецтво, археологію та антропологію. Їхній аналіз дозволяє краще зрозуміти культурну атмосферу Помпеїв, а також побачити, як через зображення їжі римляни фіксували у мозаїці не лише побут, а й світогляд.

Легенди також є ще однією поширеною темою мозаїк стародавніх Помпеїв. Власник Будинку трагічного поета розвинув цю тему ще більше. Відкриті археологами в 1824 р., недоліки цього будинку в розмірах компенсувалися оздобленням. Також тут знаходилася одна з мозаїк печери Канем, і спочатку в цьому будинку знаходилося двадцять розписних та мозаїчних панелей, шість з яких сьогодні можна побачити в Національному археологічному музеї Неаполя [73, с.33-65].

Підлогу табліному прикрашала детальна мозаїка, що зображує акторів хореґосів за лаштунками, де один одягається, інший грає на флейті, а додаткові персонажі оточують коробку з масками, призначеними для майбутньої вистави. В іншому місці міста археологи нещодавно виявили вражаючу мозаїку в так званому Будинку Оріона (IV.2.15-16) [111]. Тут було виявлено мозаїку, відому як «Мозаїка Оріона», що датується кінцем II – початком I ст. до н.е. На мозаїці зображено крилатого самця, що виходить зі скорпіона, під яким зображена згорнута кобра. Вище, ангельська крилата фігура вказує однією рукою в небо та тримає смолоскип, підпалюючи голову першої фігури. Третя крилата фігура вгорі пропонує лавровий вінок тим, хто внизу. Ця сцена представляє міф про Оріона та пов'язана з іншою мозаїкою в будинку, що зображує подібні теми.

Міфологічні сцени, як засіб декору, мали не лише естетичне, а й ідеологічне значення. У римських будинках вони відображали рівень освіченості господаря, його моральні орієнтири, релігійні уявлення та культурні амбіції. Подібні сюжети здебільшого запозичувалися з грецької міфології, яку римляни активно адаптували до власної системи цінностей.

Окрім Будинку трагічного поета та Будинку Оріона, яскравими прикладами використання легенд у мозаїках є сцени з «Ахіллом на Скіросі», «Смертю Пентесілії», а також численні зображення Геркулеса [24, с.178-210], який символізував силу, перемогу над хаосом і мужність. Однією з таких мозаїк була підлогова композиція з Будинку Геркулеса (VI.5.3), де герой зображений у момент свого сходження на Олімп, що можна інтерпретувати як прагнення господаря підкреслити власну гідність і шлях до слави.

Фреска «Три Грації», знайдена в будинку Тита Дентата Пантери (на південній стіні таблінума), зображує Грацій, що танцюють оголеними по колу, тримаючи гілочки мирта та одягнені в вінки. Грації (також відомі як Благодійниці) були другорядними богинями грецької міфології [112].

Не менш цікавими є мозаїки з алегоричними сюжетами або сценами, пов'язаними з театром, як, наприклад, у Будинку трагічного поета [15]. Там поєднання побутових і драматичних елементів утворює складну наративну систему, де мозаїка стає засобом оповіді – візуальною літературою, зрозумілою освіченій аудиторії того часу.

У публічних просторах мозаїки мали інші функції. У термах, наприклад, часто зображували морське життя або фантастичних істот – такі мотиви підкреслювали зв'язок з водою, тілесністю та гедонізмом. У деяких майстернях або тавернах траплялися прості геометричні мозаїки, що мали утилітарний характер, однак і вони часто оформлювалися з певним орнаментальним смаком, свідченням чого є прикраси в крамницях Стабійської вулиці. Таким чином, мозаїка не лише віддзеркалювала призначення простору, а й формувала його: задавала ритм, сприйняття, інтерпретацію.

Важливим чинником, який формував мозаїчну традицію в Помпеях, був соціальний статус замовника. Помешкання заможних громадян – сенаторів, вершників, багатих купців – вирізнялися вишуканими мозаїками з детальними сюжетами, виконаними у техніці «opus vermiculatum». Відомі приклади з Будинку Фавна, Будинку Менандра чи Будинку Саллюстія демонструють багатство матеріалів, ерудицію та амбіції власників [10; 14]. Вибір сюжетів (міфологія, алегорії перемоги, сцени мисливства або театрального життя), був спрямований на демонстрацію культурного капіталу [29, с.304-310].

У той час як у будинках середнього класу переважали прості мозаїки, створені з більших тесер, з переважанням геометричних або рослинних орнаментів. Іноді траплялися зображення з локальними сюжетами або символами ремесла господаря, як, наприклад, мозаїка з гарумом у будинку Авла Умбрія Скавра. Незважаючи на скромність, такі мозаїки також мали комунікативну функцію, вони підтверджували належність до певного прошарку міського населення, здатного підтримувати прикрашене житло та дбати про публічне враження.

Окрему категорію становлять зображення, пов'язані з релігійною та культовою тематикою. Такі мозаїки трапляються не лише у храмах чи святинях Помпеїв, а й у приватних будинках, що свідчить про глибоку інтегрованість сакрального в повсякденне життя. Серед поширених сюжетів – зображення божеств (особливо Бахуса, Венери, Аполлона), міфологічні сцени ініціацій, а також символи, пов'язані з культами родючості, виноградарства, моря. Наприклад, у деяких триклініях зустрічаються зображення вакханок і сатирів – персонажів, що несли релігійно-розважальну функцію. Подібні сцени були не лише декоративними, але й містили посилення до релігійної обрядовості, зокрема культів Діоніса-Бахуса.

У побутовому контексті сакральні мозаїки іноді поєднувалися з домашніми ларіаріями – місцями шанування духів дому (lares) [21; 37, с.10-14]. Деякі мозаїки, розташовані поблизу кухонь або атріїв,

доповнювали функціонування цих невеликих святилищ, зображуючи, наприклад, роги достатку, жертівні тварини або сцени жертвоприношення.

Узагальнюючи, можна сказати, що мозаїка у Помпеях – це не лише відображення конкретних уподобань, а й складна система комунікації: між простором і функцією, між господарем і гостем, між людським і божественним. Через сюжет, стиль, якість і розміщення мозаїка ставала інструментом ідентичності, символом статусу та водночас частиною ритуального ландшафту давньоримського дому.

Для глибшого розуміння доцільно порівняти твори даного виду мистецтва з аналогічними прикладами в інших римських містах, зокрема Геркуланумі, Остії та Римі [32, с.33], а також простежити зв'язок із грецькими прототипами, що стали джерелом натхнення для римських художників.

Для порівняння, мозаїки Геркуланума, наприклад, із зображенням Геркулеса, зазвичай зосереджені на сценах героїзму, перемоги та сили. Вони менш драматичні за композицією, часто простіші у трактуванні, але теж мають символічне навантаження. Ці зображення могли виконувати роль охоронців дому або демонструвати мужність та римські доблесті власника [33, с.10-12].

Вже в Остії та Римі зустрічаємо міфологічні мозаїки з іншими акцентами. Наприклад, сцени з Амуром і Психеєю або Венерою, характерні для терм чи приватних вілл, мають більш еротичний, декоративний або сентиментальний характер. Вони орієнтовані не на драму чи мораль, як у Помпеях, а радше на відчуття насолоди, краси, гармонії – можливо, через зміну контексту (розважальні простори, публічні бані тощо).

Що стосується зв'язку з грецькими зразками, то помпейські мозаїки виразно демонструють римську інтерпретацію елліністичної спадщини. У грецькому мистецтві фігури богів і героїв часто були ідеалізовані, відсторонені. У Помпеях же вони «оживають» у побуті, діють у динамічних сценах, взаємодіють з простором глядача, ніби втягують його в драму.

Наприклад, сцена зі згаданим Оріоном – це вже не просто ілюстрація міфу, а спроба його переосмислення в новому, можливо, навіть містичному ключі.

До того ж, зображення міфів у мозаїках не обмежувалися лише підлоговими композиціями – вони також з'являлися у вигляді фризів, панелей і навіть обрамлення фонтанів. Така інтеграція легендарного наративу в архітектуру та інтер'єр свідчить про глибоку вкоріненість міфологічного мислення у світосприйнятті мешканців Помпеїв.

Загалом, міфологічні мозаїки стародавніх Помпеїв були не просто прикрасою – вони створювали цілісне культурне середовище, де простір будинку перетворювався на символічну сцену, а мешканці – на учасників великого римського міфу [90, с.89-100].

Зображення міфів, легенд, мистецтва та театральних тем у мозаїках мало позитивно відображати покровителя дому. Це демонструвало не лише рівень його культури, а і зв'язки з іншими частинами світу або з його професіями та джерелом доходу. Створення мозаїки було дорогим заняттям, як у часовому, так і в грошовому плані, і вимагало високого рівня майстерності. І частково завдяки цій майстерності ми досі можемо спостерігати ті самі картини, що й мешканці Помпеїв [104].

Яскравим прикладом складності, вартості та символічного навантаження мозаїк є знаменита мозаїка Олександра, знайдена під час розкопок Будинку Фавна в Помпеях у 1831 р. Ця батальна сцена, що зображує вирішальну битву між Александром Македонським та перським царем Дарієм III, не лише є художнім шедевром, а й має надзвичайну історичну цінність. Існує припущення, що мозаїка є копією втраченої грецької картини Філоксена Еретрійського, створеної близько 300 р. до н.е., що свідчить про глибокі культурні зв'язки між елліністичним світом і римським суспільством [82, с.13-15; 86, с.314-318].

Історичне значення мозаїки проявляється у кількох вимірах. По-перше, вона візуалізує грецький героїчний ідеал, який римляни активно переймали та інтегрували у власну культурну ідентичність. Римська шана до грецьких

тем, історії та мистецтва була значною, і ця мозаїка Олександра Македонського є прекрасним прикладом того, як грецька культура часто переосмислювалася в римському контексті. Також примітно, що на нагруднику Олександра зображена голова горгони Медузи з грецької міфології, яку широко вважають захисним заклинанням від зла [83, с.49-50]. По-друге, мозаїка є цінним джерелом знань про військову тактику, озброєння та уявлення античного світу про славу, лідерство й поразку. Нарешті, вона демонструє високий мистецький рівень римських майстрів, які змогли відтворити надзвичайно складну композицію з понад 50-ма детально змальованими фігурами, де особлива увага приділена емоціям, динаміці рухів та драматизму сцени. Дві найвизначніші та найвпізнаваніші фігури – це Олександр та Дарій III.

Ліворуч на мозаїці зображено Македонського без шолома, у профіль, обличчям праворуч. Він перебуває в динамічній позі, тримаючи спис у правій руці [94, с.96-97]. Поруч видно ворожого вершника, який схопив держак списа в момент падіння свого коня. Олександр одягнений у лляний панцир – ліноторакс – прикрашений головою Медузи, традиційним символом Афіни. Він сидить верхи на своєму легендарному коні Буцефалі. Його обличчя оточене м'яким, густим, кучерявим волоссям, а погляд спрямований безпосередньо на Дарія.

Праву частину мозаїки займає зображення перського царя Дарія III. Його постать відзначається виразною емоційністю: страх та тривога читаються в насуплених бровах та напруженому обличчі. Цар тримає лук у лівій руці, а праву простягає в бік Олександра – жест, який можна інтерпретувати як наказ або заклик. Позаду Дарія візник намагається розвернути царську колісницю, шмагаючи коней, аби вивезти правителя з поля бою. Сцена передає момент втечі, хоча перські списи ще спрямовані у бік греків.

Особливу увагу привертає фігура Оксіатра, брата Дарія, який самовіддано намагається захистити царя. Він зображений прямо перед

колісницею, утримуючи віжки власного коня. Сам кінь – велика й помітна постать, яка виділяється своїм незвичним положенням. Він обернений обличчям до тла, а його задня частина спрямована до глядача, з піднятим хвостом, що підкреслює напруженість сцени.

Точність у зображенні персонажів, передача емоцій, руху та напруги моменту не лише виявляють технічну досконалість митців, але й свідчать про прагнення римської еліти асоціювати себе з грецькими ідеалами героїзму, доблесті й влади. Саме тому вивчення цієї мозаїки має ключове значення для розуміння не лише античного мистецтва, а й більш широких культурно-політичних наративів, які визначали світогляд римського суспільства [21, с.20-28].

Мозаїка складається приблизно з 1,5 млн. дрібних кольорових плиток – вищезгаданих тессер, розміщених за технікою «opus vermiculatum» (так званої «черв'ячної роботи»), яка передбачає поступове викладення елементів за вигнутими лініями, що наслідують контури зображених форм. Це суттєво відрізняє мозаїку від простіших технік, як-от «opus signinum», де кам'яні уламки втискали у розчин. Ширина окремих тессер становить близько 2 мм, а загальна кількість шматочків, за оцінками, перевищує чотири мільйони.

Колористична палітра мозаїки вирізняється багатством градацій, хоча вона обмежена природними матеріалами – переважно мармуром. Як і в інших елліністичних роботах, тут домінують червоні, жовті, чорні та білі тони, ретельно підібрані для передачі об'ємів, фактур і емоційного наповнення сцени [80, с. 42-25].

Ця мозаїка, надзвичайно деталізована для приватного інтер'єру, ймовірно, була замовлена дуже заможною особою або родиною. Існують свідчення, що частини мозаїки могли бути виготовлені на Сході та пізніше зібрані в Помпеях [8, с.229-280]. На користь цієї версії вказують певні спотворення у деталях, які можуть бути наслідком монтажу з різних фрагментів.

Оскільки мозаїка була розташована на підлозі, де покровитель міг приймати гостей, це був перший декоративний предмет, який відвідувач бачив, увійшовши до цієї кімнати. Сучасні дослідження показують, що з колонади, можливо, було видалено кілька колон, щоб покращити освітлення та огляд мозаїки.

Слід зазначити, що стиль мозаїки Олександра є виразно грецьким, що виявляється, зокрема, у способі зображення головних персонажів. На відміну від типових грецьких батальних сцен, де герої губляться в загальному натовпі, тут вони подані крупним планом і чітко ідентифіковані. Такий підхід надає зображенню не лише драматизму, а й індивідуалізує постаті, фокусуючи увагу глядача на ключових моментах зіткнення.

Мозаїка містить численні специфічні деталі, які, на думку дослідників, могли бути збережені лише в тому випадку, якби копію було створено незадовго після оригіналу. Це наводить на думку, що римська версія спиралася на грецький зразок, датований IV ст. до н.е. Загальноприйнятою є точка зору, що для повного розуміння римської копії необхідно враховувати контекст грецького оригіналу, з якого вона походить [31, с.56-62].

У науковому середовищі триває дискусія щодо інтерпретації мозаїки: чи слід розглядати її виключно як римську інтерпретацію грецького твору, чи вона набуває нового значення в рамках римської культури. Дехто вважає, що надмірне акцентування на грецькому оригіналі позбавляє римських митців визнання їхньої художньої самобутності та здобутків [38, с.35-41].

Вважається, що мозаїка є копією або роботи Арістіда з Фів, або втраченої фрески, створеної наприкінці IV століття до н.е. художником Філоксеном з Еретрії. Саме останній згадується Плінієм Старшим як автор картини, замовленої македонським царем Кассандром [6, с.110].

Окрім даної мозаїки, її оточують кілька інших підлогових мозаїк, що зображують нілотські події та театральні маски. Цей витвір мистецтва запозичений з різних художніх періодів та напрямків, включаючи римський, елліністичний та італійський. Вісім живописних мозаїк було закладено в

Будинку Фавна в рамках масштабної програми реконструкції на початку I ст. до н.е. [10] Багато з них містять елементи іконографії, що нагадує теми, знайдені в Єгипті часів Птолемеїв. Наприклад, одна з мозаїк – триптих, містить пейзаж нілотів з єгипетськими тваринами, емблемами риб, емблемою, що зображує кішку, що атакує птаха, та емблемами інших тварин, також знайдених у мистецтві Птолемеїв. Традиційно вважається, що ці композиції були закладені в різний час: мозаїка Олександра приблизно в 110 р. до н.е., а триптих Нілота приблизно у 80 році до н.е. Ця точка зору ґрунтується на спостереженні, що основи порогових колон були обрізані, щоб розмістити панелі триптиха, і на сприйнятті того, що триптих менш технічно досконалий, ніж мозаїка Олександра.

Зосередження уваги саме на мозаїці Олександра не є випадковим. Цей твір втілює собою ключові аспекти художнього мислення на зламі грецької та римської культурних епох. Мозаїка поєднує у собі технічну майстерність, глибоку символіку та історичну пам'ять, уособлюючи ідеали героїзму, влади й драматизму, які залишаються важливими для римлян упродовж століть []. Через точність деталей, інтенсивність емоційного навантаження та композиційну складність вона виступає не просто декорацією, а візуальним наголосом культурної приналежності [64, с.16-26].

Поряд із сюжетними мозаїками, що розповідали про міфи, історичні події або сцени повсякденного життя, у помпейських інтер'єрах широко застосовувалися так звані декоративні мозаїки. На відміну від наративних композицій, вони не несли конкретного оповідного змісту, натомість виконували естетичну, просторову та функціональну роль. Ними прикрашали підлоги, стіни, ніші, басейни та фонтани, гармонізуючи в інтер'єрі та візуально структуруючи простір [51, с.89-115].

Основними мотивами декоративних мозаїк були геометричні орнаменти (меандри, шахові візерунки, концентричні кола, ромби), рослинні мотиви (виноградні лози, пальмети, плющ, лавр) або абстрактні композиції з повторюваних елементів. Деякі приклади мали складну симетричну

структуру, наближену до оптичної ілюзії, що особливо вражало гостей і створювало відчуття глибини чи ритму в приміщенні.

На відміну від сюжетних мозаїк, які часто замовляли індивідуально, декоративні композиції були універсальнішими й поширювалися за зразками, створеними у майстернях. Їхня універсальність робила їх доступними для ширшого кола домогосподарств. Водночас якість виконання та вибір мотиву все одно відображали соціальний статус і естетичні уподобання власника.

Одним із найбільш поширених типів декоративних мозаїк у Помпеях були чорно-білі підлогові композиції, які зазвичай використовувалися в кухнях, ваннах, господарських приміщеннях або коридорах [60, с.15-70]. Ці мозаїки виготовлялися з простих матеріалів – чорного базальту та білого вапняку – і мали виняткову довговічність. Наприклад, у Будинку Квінція Валента виявлено добре збережену мозаїку з чіткою геометричною сіткою, яка прикрашає службове приміщення [113]. Вона контрастує з яскравими кольоровими сценами в репрезентативних кімнатах цього ж дому.

Ще один характерний приклад – Будинок Центавра, де декоративні мозаїки поєднуються із сюжетними. У перистилі збереглася підлогова мозаїка з великим геометричним візерунком у вигляді переплетених кіл, що створює оптичний ефект об'єму. Цей візерунок служить своєрідною візуальною «підготовкою» перед входом до просторів із сюжетним оздобленням.

Цікаво, що регіональні відмінності та мода значною мірою впливали на характер декоративних мозаїк. Наприклад, у Помпеях популярністю користувалися поєднання геометрії з природними мотивами, що було характерно для Кампанії, тоді як у Північній Африці, зокрема в Карфагені чи Утіксі, – переважали кольорові мозаїки з масштабними абстрактними візерунками, виконаними з дрібнішої тесери. В Остії, ближче до Риму, у період II – III ст. н.е. особливо популярними були монохромні мозаїки з чорними силуетами на білому фоні – часто з морською тематикою або символами ремесел, що прикрашали терми [43, с.24-30].

У Помпеях також виявлено приклади локальної адаптації моди: декоративні фризи з флористичними мотивами, обрамлення із меандром навколо сюжетних емблем, комбінації мозаїки зі вставками мармуру чи фрески. Виходячи з вищесказаного – декоративна мозаїка не існувала окремо від інших форм оздоблення, а інтегрувалася в загальну архітектурно-дизайнерську концепцію дому [53, с.170-172].

Декоративні мозаїки, попри свою уявну «простоту», відігравали ключову роль у візуальній організації простору, визначали атмосферу приміщення, а також відображали стиль, моду та доступні ресурси власників [88, с.45-65]. У поєднанні з сюжетними композиціями вони створювали багатошарову систему образів, де кожен елемент має своє місце та значення. Однак, зважаючи на їхню культурну та художню цінність, збереження цих витворів мистецтва залишається серйозним викликом.

Збереження мозаїк Помпеїв є важливою складовою археологічної спадщини, що викликає інтерес як серед науковців, так і серед широкої громадськості. Від моменту відкриття міста в XVIII ст. і до сьогодення мозаїки зазнали значних ушкоджень, спричинених як природними факторами, так і діяльністю людини.

Однією з основних причин руйнування мозаїчних поверхонь є вплив навколишнього середовища. Помпеї знаходяться в районі з підвищеною сейсмічною активністю, де землетруси, коливання температури, опади та висока вологість сприяють руйнуванню клейових зв'язків між тесерами та основою. Особливо небезпечними є часті перепади температур, які призводять до розширення та стиснення матеріалів, що викликає тріщини та випадання окремих елементів мозаїки. Додатково, дія сонячного ультрафіолету і дощова вода сприяють вицвітання кольорових тесер, особливо скляних та керамічних [61, с.243-278].

Поряд з природними чинниками, значну шкоду нанесла людська діяльність. Перші дослідники та туристи, які відвідали Помпеї у XIX ст., не завжди дотримувалися правил охорони пам'яток, що призводило до псування

поверхонь. Також на території міста відбувалися випадкові пошкодження під час археологічних розкопок, коли цілісність мозаїчних підлог порушувалась через недосконалість методів того часу. У XX - XXI ст. активний туризм, перепади температур, забруднення атмосфери та недостатня інфраструктура для збереження пам'яток продовжували впливати на стан мозаїк.

Реставраційні роботи в Помпеях [115] розпочалися практично одразу після відкриття міста. Спочатку вони були доволі примітивними і зводилися переважно до накладання нової штукатурки або фарбування. Втім, з розвитком археології та консервації науковці перейшли до більш делікатних і системних підходів. Сучасна реставрація мозаїк передбачає комплекс заходів, спрямованих на стабілізацію існуючих тесер, очищення поверхні від моху, пилу та солей, а також захист від подальшого руйнування.

Особливу увагу приділяють використанню сумісних з оригінальними матеріалів, які не зашкодять автентичній структурі та кольорам мозаїки. Для закріплення виступаючих та ослаблених тесер застосовують спеціальні клейові розчини на основі акрилових смол або мінеральних в'язучих, які відзначаються тривалістю дії та відсутністю токсичності. Для захисту від вологи поверхні вкривають водовідштовхувальними речовинами, які також дозволяють матеріалу «дихати».

В останні десятиліття реставратори використовують сучасні технології, зокрема цифрове сканування, 3D-моделювання та фотограмметрію для детального вивчення структури мозаїк та планування робіт. Це допомагає відновлювати навіть складні композиції, зберігаючи максимальну історичну цінність і уникаючи надмірного втручання [111].

Проте, завдання повного відновлення усіх пошкоджених мозаїк залишається відкритим. Частина творів має суттєві втрати, і часто реставрація обмежується лише консервацією для уповільнення руйнування. Важливою складовою збереження є також організація режиму охорони пам'яток, що включає обмеження доступу, облаштування навісів або приміщень, а також інформаційну роботу з туристами.

Отже, питання пошкоджень і реставрації мозаїк у Помпеях не є лише технічним завданням, а й суттєвим аспектом збереження культурної спадщини. Вони вимагають комплексного підходу, поєднання наукових досліджень, технологічних новацій та відповідального управління пам'ятками, щоб передати наступним поколінням унікальні витвори мистецтва античності.

Важливо зазначити, що мозаїчне мистецтво Помпеїв не є статичним феноменом: воно розвивалося у тісному зв'язку зі змінами в політичному, економічному та культурному житті міста. Вивчення мозаїк у різних часових шарах дозволяє реконструювати не лише естетичні уподобання римлян, але й глибші зрушення в уявленнях про простір, статус, релігію та навіть ідентичність [71, с.240-250].

У ранньоримський період, коли Помпеї ще залишалися під значним впливом елліністичної культури, мозаїки переважно відзначалися простотою. Переважали чорно-білі композиції, геометричні візерунки та повторювані декоративні мотиви. Такі рішення відповідали суворішій, республіканській естетиці – стриманій, функціональній, акцентованій на публічній чесноті й дисципліні. Мозаїка в цей період слугувала здебільшого структурним елементом підлоги, без виразної сюжетності чи розкоші.

З поступовим збагаченням міста, особливо після включення до складу Риму та зростання приватного багатства в I ст. до н.е. з'являються більш вишукані й складні композиції. Вони демонструють індивідуалізм, змагальність між елітами, інтерес до грецької культури та драматичної міфології. Знамениті приклади, такі як мозаїка Олександра Македонського або сцени з Оріоном, з'являються саме в цей період, що говорить про намагання власників домів демонструвати не лише матеріальне багатство, а й інтелектуальний статус, належність до середовища культурної еліти. Мозаїка стає не просто декором, а способом самопрезентації [63, с.194-197].

Водночас спостерігається зростання розмаїття тем і технік. З кінця I ст. до н.е. з'являються сцени з повсякденного життя, натюрморти, їжа, тварини –

іконографія розширюється, що свідчить про зростаючий інтерес до матеріального світу та приватного життя. З'являється більше гумору, гри з глядачем, спроб викликати емоційне залучення, а не лише повагу чи страх. Відображення релігійних образів, побутових сцен, майстерні апотропеїчні мотиви – усе це вказує на ускладнення духовного світу міста, злиття публічного й приватного, сакрального й профанного.

Особливо показовими є мозаїки останніх десятиліть перед виверженням Везувію (60-79 рр. н.е.) [112]. Вони стають дедалі складнішими у сюжетному й технічному плані, зростає увага до ілюзії глибини, точного моделювання об'ємів, кольору, світла. Це свідчить про майстерність художників і високу купівельну спроможність замовників, але й водночас – про певну кульмінацію культури, яка невдовзі буде трагічно перервана.

Мистецтво Помпеїв не лише прикрашає залишки античного міста, вони дозволяють відстежити динаміку соціальних відносин, трансформацію естетичних ідеалів, зміну уявлень про публічне й приватне, про красу, релігію, статус. Вони розповідають історію міста не через хроніки чи тексти, а через візуальну мову, яка залишається зрозумілою навіть через дві тисячі років.

Аналіз мозаїчних творів у Помпеях дає змогу побачити, як римське мистецтво не лише запозичувало грецькі мотиви, а й трансформувало їх відповідно до власних потреб – естетичних, соціальних, політичних. У цьому контексті мозаїка Олександра постає як артефакт, що дозволяє простежити тонкі механізми передачі ідей, стилів і художніх пріоритетів між цивілізаціями [62, с.310-329].

До того ж, у межах одного житлового простору, а саме Будинку Фавна, маємо можливість спостерігати співіснування різних мистецьких традицій: елліністичної, римської та східної [10]. Це підкреслює роль мозаїки не лише як засобу декору, а як засобу культурної комунікації та збереження колективної ідентичності. Саме тому детальне вивчення цього твору дозволяє

глибше зрозуміти процеси художньої еволюції в античному світі, а також усвідомити, наскільки багатовимірним було мистецтво на межі епох.

У цьому контексті важливо розглядати мозаїки не ізольовано, а як частину ширшої системи візуального мистецтва, що включала також фрески, скульптуру та декоративну архітектуру. Подібно до мозаїк, фрески Помпеїв відображали не лише естетичні вподобання, але й глибші ідеологічні, релігійні та соціальні структури, в яких вони існували. Їхній спільний візуальний мову формував інтер'єрне середовище, що транслиувало бажаний образ господаря: освіченого, заможного, вкоріненого в римській культурі.

Разом ці мистецькі форми створюють багатогранну картину помпейського життя – його ритуалів, міфологічних уявлень, гастрономічних звичок і навіть моральних орієнтирів. Збереження цього матеріального спадку, попри виклики, пов'язані з часом і людським фактором, є важливою складовою сучасного наукового, музейного та правового дискурсу. Саме завдяки таким артефактам ми маємо можливість не лише реконструювати побут, але й глибше зрозуміти світогляд давньоримського суспільства.

При цьому варто пам'ятати, що візуальна мова Помпеїв була цілісною. Мозаїки та фрески формували площини, які взаємодіяли з іншими об'єктами простору, насамперед із декоративною та монументальною скульптурою. Саме у цьому комплексному середовищі кожен візуальний елемент від підлоги до стін і до статуй відігравав роль у створенні символічного і культурного простору. Вивчення помпейських скульптур дає змогу ще глибше зрозуміти, як саме давні римляни мислили через образ і матеріал, і яким чином вони інтегрували мистецтво у власне повсякденне життя.

Таким чином, мозаїки Помпеїв відкривають важливе розуміння про римське публічне та приватне життя, мистецтво та культуру в період занепаду Республіки, а їхні наслідки варіюються від художніх та історичних одкровень до етичних та правових питань, пов'язаних з їх збереженням та репатріацією. Мозаїки, разом з іншими формами мистецтва, такими як фрески, відчиняють для сучасних поколінь так зване «вікно» в римську

естетику, міфологію та повсякденне життя, впливаючи на те, як ми розуміємо стародавній світ зараз. Однак, відкриття та збереження цих мозаїк також порушили складні питання, включаючи етику розкопок, вплив грабежів та крадіжок, а також постійні зусилля щодо повернення викрадених артефактів.

РОЗДІЛ 3

СКУЛЬПТУРА В ОЗДОБЛЕННІ МІСТА ТА ОСЕЛЬ

3.1. Простір міста Помпеї як середовище для скульптурних форм

У Помпеях збереглося не лише планування міста, а й значна кількість пам'яток образотворчого мистецтва, зокрема скульптури, яка інтегрувалася у простір як громадських, так і приватних локацій. Скульптурні форми в античному місті не були ізольованими об'єктами споглядання, як це характерно для музеїв нового часу. У римській міській культурі вони виконували цілий спектр функцій – від культових і репрезентативних до декоративно-утилітарних [35, с.78-92].

Скульптура працювала у тісному зв'язку з архітектурою, плануванням простору та естетичними нормами епохи. Дослідження міського простору Помпеїв як середовища для скульптурних форм дозволяє не лише виявити особливості художньої мови римського мистецтва, але й глибше зрозуміти соціальні, релігійні та культурні процеси, що відображені через візуальні засоби. Особливо цінним є те, що багато скульптур збереглися безпосередньо на своїх первісних місцях, що дає можливість простежити контекст функціонування цих об'єктів у давньоримському середовищі.

Місто Помпеї, засноване у VII ст. до н.е., до моменту свого знищення у 79 році нашої ери було цілком сформованим середньоримським урбаністичним осередком із характерним плануванням, архітектурними структурами та організованим громадським і приватним простором. Міський ландшафт складався з форуму – центральної площі, що об'єднувала адміністративні, релігійні та торговельні функції, а також театрів, храмів, бань, численних вілл і домусів. Розгалужена система вулиць поділяла місто на квартали (*insulae*) [114], що забезпечувало логічну організацію території.

Особливістю Помпеїв є те, що скульптурні форми були органічно інтегровані у цей простір: вони розміщувалися на перехрестях вулиць, у ніші фасадів, перед будівлями та всередині них, в перистиліях і садах. Вони супроводжували мешканців міста впродовж усього їхнього повсякденного

життя, формуючи візуальну мову, яка втілювала соціальні й культурні уявлення римського світу.

Простір Помпеїв мав багаторівневу структуру – як з точки зору функціонального зонування, так і з погляду символічного навантаження. Громадські простори – такі як форум, терми, театри – виконували роль публічної сцени для демонстрації влади, культових образів, ідеології, а також естетичних уподобань мешканців. У приватних оселях скульптури ставали елементом декору, засобом культурного самовираження, а іноді й сакральними об'єктами родинного культу [102, с.89-110]. Важливо зазначити, що місто Помпеї, на відміну від багатьох інших античних поселень, дає можливість дослідити не лише окремі зразки скульптурного мистецтва, а й їхню взаємодію з простором. Більшість об'єктів була знайдена саме у первинному контексті, що дозволяє аналізувати не лише естетику скульптур, а й архітектурно-пластичну мову Помпеїв як єдиного мистецького простору.

Публічний простір у Помпеях був не лише функціональною частиною міста, а й символічним ядром його культурного й соціального життя. Скульптурні форми у таких зонах виконували не тільки декоративну, але й ідеологічну, сакральну та комунікативну функції [58, с.21-27]. Вони «говорили» до глядача мовою влади, пам'яті, релігії та мистецтва, формуючи стійку візуальну систему, що охоплювала всі головні аспекти життя міської громади.

Форум – центральна площа міста, відігравав ключову роль у громадському житті Помпеїв. (див. Додаток 3) Саме тут концентрувалися адміністративні, політичні та релігійні функції міста, а отже, саме тут була найбільша концентрація монументальних скульптур. Археологічні дослідження підтверджують, що вздовж форуму, а також у його центрі, були встановлені численні бронзові й мармурові статуї імператорів, посадовців, благодійників, а також відомих місцевих громадян.

Такі статуї зазвичай розташовувались на високих постаментах, які містили епіграфічні написи, що фіксували імена осіб, титули, заслуги перед громадою. Наприклад, було виявлено постаменти, присвячені дуумвірам – вищим міським урядовцям, а також публічним благодійникам, які фінансували будівництво громадських споруд. Хоча самі статуї часто були втрачені (особливо бронзові, переплавлені в пізніші часи), п'єдестали зберегли важливу інформацію про зміст скульптурної програми [75, с.24-28].

У релігійних просторах Помпеїв скульптура також мала першочергове значення, виступаючи в ролі культових образів, елементів архітектурної декорації та носіїв ідеологічного послання. Одним із найяскравіших прикладів є Храм Аполлона – один із найстаріших і найважливіших храмів міста [113].

У святилищі було встановлено кілька скульптурних фігур, зокрема Аполлон зі стрілою та Діана з луком, виконані з бронзи. Ці статуї, ймовірно, стояли у спеціальних нішах або перед вівтарем, забезпечуючи присутність божества у сакральному просторі. Вони були не просто елементом прикраси – це були матеріалізовані образи божественної сили, через які здійснювався культ [96, с.11-16].

Іншими важливими громадськими просторами були театри (великий і малий), амфітеатр та лазні (терми). У цих зонах скульптури відігравали переважно декоративну й алегоричну роль, але також несли ідейне навантаження [109].

У театрах скульптури прикрашали сцени, нішеві простори та проходи. Найчастіше це були фігури муз, міфологічних героїв, масок, пов'язаних із театральною традицією. Вони підкреслювали зв'язок між мистецтвом драми й античною культурною спадщиною.

У лазнях, зокрема в Стабіанських термах, археологи виявили залишки мармурових і бронзових фігур – богів, німф, сатирів, а також еротизованих сцен. Такі статуї розташовувались у нішах, біля фонтанів і басейнів,

створюючи естетично збагачене середовище для відпочинку та гігієнічних процедур. Тут скульптура виконувала роль естетизації повсякденного життя.

Окрім великих громадських просторів, скульптури в Помпеях часто розміщувались і у прохідних, транзитних зонах – на перехрестях вулиць, біля фонтанів, у нішах на фасадах будівель. Такі об'єкти виконували охоронну, сакральну або побутову функцію. Наприклад, на розі вулиць можна було побачити ларіарії – домашні або вуличні вівтарі з фігурками ларів (домашніх духів), Генія дому чи Меркурія [88, с.20-27]. Часто це були невеликі бронзові або теракотові фігури, встановлені в заглибленнях фасадів або в декоративних арках.

Отже, скульптура в публічному просторі Помпеїв була не лише художнім об'єктом, а й інтегрованою частиною міського життя. Вона позначала простори, вказувала на їхній характер, виконувала ідеологічні функції, слугувала носієм пам'яті та візуальним посередником між людиною й системою соціальних значень. Порівняно з публічними зонами міста, приватний простір Помпеїв дає змогу простежити інтимніші аспекти функціонування скульптури. Тут вона ставала не тільки декором, а й важливою частиною естетичної програми будинку, маркером статусу власника, елементом релігійної практики та виразником філософських або моральних переконань.

Помпейські будинки (домуси) – це складні просторові структури, що включали атріум, перистиль, трикліній, гостинні кімнати та садові зони. У багатьох із них скульптури розміщувалися відповідно до композиційної логіки простору, підкреслюючи осі симетрії, нішеві композиції або акцентуючи увагу на певних функціональних зонах [111].

Найчастіше в приватних оселях зустрічаються скульптури міфологічних персонажів, алегоричних образів, героїв, божеств (наприклад, Купідон, Венера, Геркулес, Гермес), тварин і гібридних істот (сатири, німфи). Ці фігури часто мали декоративну, символічну або охоронну функцію, але водночас виражали світоглядні орієнтири господаря дому.

Один із найвідоміших археологічних об'єктів Помпеїв – Дім Фавна (Casa del Fauno) [10], який є винятковим прикладом поєднання архітектури, живопису та скульптури в єдину художню концепцію. Найзнаковіший об'єкт тут – бронзова статуя танцюючого фавна, розміщена в атріумі на місці, яке чудово проглядається з входу. (див. Додаток К) Цей образ не лише прикрашав простір, а й вказував на естетичний рівень, грецький культурний вплив та знання власника в сфері мистецтва. Окрім того, саме в цьому будинку була знайдена знаменита мозаїка із зображенням битви Олександра Македонського з Дарієм – ще одне свідчення поєднання елітарної тематики з художнім середовищем дому.

Ще одним яскравим прикладом є Дім Веттіїв (Casa dei Vettii) [16], який належав двом заможним вільновідпущеникам. У цьому будинку збереглися численні садові скульптури, зокрема статуї Купідонів, Ероса, Гермеса, Діоніса, а також фонтани з німфами та міфологічними істотами.

Ці фігури були розміщені в перистиліях, біля фонтанів, у нішах і по осях погляду, тобто мали чітку просторову логіку. Скульптура тут не просто оздоба, а світоглядний маніфест господарів, які прагнули продемонструвати свою освіченість, смак і заможність через мистецтво.

Перистильні сади в багатьох домусах Помпеїв перетворювались на мініатюрні театри природи й мистецтва. Скульптура тут виконувала роль живих учасників композиції: німфи біля джерел, сатири, що виглядають із кущів, ероти, які несуть амфори, або міфологічні сцени, що ніби розігруються серед рослин [41, с.28-30].

Ці композиції мали не лише естетичне, а й емоційне та символічне навантаження. Сад у римській культурі часто асоціювався з ідеєю спокою, задоволення, гармонії із природою, і скульптура лише підсилювала ці сенси.

У багатьох приватних будинках археологи виявили ларарії – домашні вівтарі, де встановлювались фігурки ларів, Генія дому, Вест або Пенатів. (див. Додаток Л) Це могла бути мала пластика з теракоти чи бронзи, розташована в спеціальній ніші в атріумі або в кухонному приміщенні. Такі

статуетки мали чітке ритуальне призначення – вони брали участь у щоденних обрядах, приносах та релігійних практиках, пов'язаних із родиною та домом. Скульптурна форма слугувала візуальним інструментом сакральної присутності.

Приватний простір у Помпеях розкриває багатовимірність функцій скульптури від естетично-декоративної до сакральної та репрезентативної. У цьому середовищі вона ставала виразником індивідуального смаку, соціального статусу й релігійної практики, інтегруючись у повсякденне життя римлян як необхідна складова просторової і візуальної культури.

Мистецький ландшафт Помпеїв складався з надзвичайно різноманітних скульптурних форм, які були розподілені по всьому міському простору – від головного форуму до найвіддаленіших перистилів приватних домів. Ці форми відрізнялись не лише за розмірами та матеріалами, але й за стильовими особливостями, ідеологічним навантаженням та функціональним призначенням [52, с.29-33].

Розрізнення типів скульптур у Помпеях дозволяє глибше зрозуміти, яким чином античні римляни структурували свій простір, виражали свої цінності й взаємодіяли з візуальною культурою щоденного життя.

Монументальні скульптури були основними домінантами у публічному просторі міста – на форумі, перед храмами, адміністративними будівлями, у театральних спорудах. Це переважно статуї в повен зріст, виготовлені з мармуру або бронзи, що зображували імператорів, магістратів, благодійників, а також богів.

Вони встановлювалися на високих постаментах, часто з написами, які повідомляли про ім'я та заслуги зображеної особи. Такі фігури мали виразну ідеологічну функцію, вони не лише прикрашали міський простір, але й формували у мешканців відчуття приналежності до імперського порядку, символізуючи зв'язок провінційного міста з Римом [90, с.89-110]. Прикладом є численні п'єдестали на форумі Помпеїв, де раніше стояли бронзові статуї імператорів та місцевих урядовців.

Мала пластика охоплює невеликі за розміром фігури, зазвичай бронзові, теракотові або мармурові, які розміщувалися як у приватних, так і публічних просторах [93, с.201-213]. Вони могли мати декоративну функцію (садові фігурки, фонтанні статуї), культову (фігурки богів у ларіаріях), символічну (еротизовані сцени, алегорії щастя, достатку), анімістичну (зображення тварин, духів, міфологічних істот). Даний вид скульптурного мистецтва особливо широко представлений в домусах, де її розміщували у перистиліях, атріумах, інтер'єрах, а також біля фонтанів чи в нішах стін. Прикладом є бронзова статуетка Купідона, знайдена у Домі Веттіїв, або невеликі фігури Ларів, що супроводжували домашній культ.

Окрему категорію складають скульптурні елементи, які були частиною архітектурного оздоблення. Це могли бути капітелі з фігурами міфологічних істот, рельєфи з богами або алегоріями, горельєфи на фасадах храмів чи терм, фризи зі сценами із грецької та римської міфології. Такі декоративні елементи поєднували у собі функціональність та естетичну виразність. Вони були незамінною частиною архітектурного ансамблю, підсилювали семантичну насиченість будівель, зокрема храмів та громадських споруд [59, с.95-114].

Прикладом, вартим уваги, є Аполлон Гітародос (див. Додаток М) – бронзова статуя, знайдена в стародавньому місті Помпеї. Знайдена в Будинку Позолочених Купідонів, ця скульптура в натуральну величину зображує грецького бога Аполлона, який грає на кіфарі, різновиді ліри. Статуя є приголомшливим зразком римського мистецтва, що поєднує ідеалізовану красу з витонченими деталями, від витончено виконаної драпіровки до ніжних струн інструменту. Її присутність у багатому помпейському будинку підкреслює культурний вплив грецької міфології та захоплення образотворчим мистецтвом у римському повсякденному житті. Збережений вулканічним попелом Везувію, Аполлон Гітародос, є свідченням як художніх досягнень, так і раптового, трагічного кінця яскравої цивілізації.

Особливо цікавою є категорія фонтанної пластики – статуї та рельєфи, інтегровані у фонтани, басейни, водограї. (див. Додаток Н) У Помпеях такі об'єкти зустрічаються як у громадських лазнях (термах), так і в приватних садах. Фігури німф, тритонів, сатирів, що виливають воду з амфор або чаш, були поширеним явищем. Ці скульптури виконували утилітарну функцію (водорозподіл), але водночас надавали середовищу естетичної вишуканості та асоціативної глибини (зв'язок із природою, водними божествами, ідеями очищення).

Скульптурні об'єкти в Помпеях виконувались із різних матеріалів, кожен з яких мав свої технічні й семантичні особливості. Бронза вважалася дорогою та благородною і в основному використовувалася для малої та монументальної пластики в публічному просторі [64, с.26]. Мармур – матеріал з елітарною репутацією. Часто імпортувався з Греції або Каррари. Використовувався для статуй богів, імператорів, великих декоративних груп. Теракота була дешевшою, але зручною для дрібної пластики та масового виробництва. Часто використовувалася в побутових і релігійних об'єктах. Залежно від матеріалу, змінювався не лише зовнішній вигляд скульптури, а й її сприйняття. Наприклад, бронзова фігура сприймалася як жива й динамічна, тоді як мармурова – як монументальна й вічна.

Типологія скульптур Помпеїв показує, наскільки глибоко пластичне мистецтво проникло в усі сфери життя міста – від імператорського культу до домашніх обрядів, від офіційної пропаганди до особистих переживань. Така різноманітність форм і функцій дозволяє трактувати скульптуру як візуальну мову римського суспільства, що одночасно передавала естетику, вірування та соціальні структури свого часу [58, с.10-19].

Яскравим прикладом політико-релігійної функції скульптури в Помпеях є комплекс статуй, виявлений у східній залі Мацеллума, який традиційно приписують з часів найдавніших розкопок постатям, пов'язаним з родиною Октавіана Августа (згадувалися Октавія та її молодий син Марцелл), та іншим діячам, шанованим місцевою громадою [49, с.47-55].

Це розміщення в «сацеллумі» ринку, підняте над рештою будівлі та доступне сходами, вказує на чітко культове та громадське призначення, де присутність портретів імператорської родини служила матеріалізації зв'язку між центральною владою та громадянською громадою. Стилiстичний та контекстуальний аналіз статуй, а також документування підставок та ніш, що використовувалися для демонстрації почесних зображень, показує, як скульптура та громадянська честь використовувалися для вписування сімейних спогадів та приватних почестей у простір офіційної легітимності, перетворюючи окремі портрети на «сигнали» ідеології Августа про династичну наступність [1, с.52-58].

Нещодавні дослідження повторного використання та переміщення почесних статуй у Помпеях також підкреслюють, що багато фігур було виставлено або перероблено, щоб задовольнити мінливі політичні та релігійні потреби міста, що зробило скульптуру динамічним інструментом імперської пропаганди, а не простою міською прикрасою. Зрештою, збереження оригіналів (здебільшого зараз у Національному археологічному музеї Неаполя) та копій або зліпків, виставлених у нішах пам'ятки, забезпечує прямий матеріальний зв'язок між артефактами, культовою практикою та громадянською пам'яттю, підтверджуючи, що імператорський культ у Помпеях свідомо використовував статую як засіб влади, громадської відданості та громадянської ідентифікації.

Статуя Лівії Друзілли, дружини Августа, знайдена в Помпеях, є одним із найкрасномовніших свідчень сприйняття імператорського культу в містах Кампанії. Розміщена всередині святилища на східній стороні ринку, поряд зі статуями Августа та молодого Тиберія, вона виражала центральне місце жіночої фігури в ідеологічній конструкції династії Юліїв-Клавдіїв [48, с.406-408].

Зображення Лівії – це не просто приватна чи громадянська спадщина, а справжня політична заява. Її образ, представлений як *mater patriae*, передавав цінності цнотливості, гармонії та благочестя, візуально транслуючи її роль

гаранта династичної спадкоємності. Вибір зображення Лівії в будівлі повсякденного вжитку, такій як ринок, який відвідували всі соціальні класи, підкреслює, наскільки поширеною була пропаганда Августа в міському просторі, переплітаючись економічними, релігійними та політичними вимірами.

Таким чином, статуя Лівії не лише прославляла дружину принцепса, але й передавала послання імперської легітимності та інтеграції помпейської громади в орден Августа. Не один раз підкреслено, що статуарна присутність Лівії в публічному контексті ознаменувала перехід від жіночого портрета як приватного меморіалу до її функції як династичного символу, розміщуючи її поруч із чоловічими фігурами імператорського дому політичною мовою, спільною для всієї Римської імперії [103, с.158-164].

Важливо зазначити, що у міському середовищі Помпеїв скульптура виконувала не лише художню чи декоративну функцію – вона була важливим медіатором соціального змісту, способом передачі інформації, символом влади, віри, пам'яті та публічного визнання. Через образи в камені й бронзі громада спілкувалась сама з собою, нагадуючи про авторитети, закріплювала культурні цінності, демонструвала політичну ієрархію й громадянські чесноти.

Наявність або відсутність скульптури в певному просторі, її матеріал, розмір і тематика – усе це чітко маркувало соціальний статус як окремої особи, так і цілого роду. У публічних зонах міста розміщення скульптури було формою визнання. Її могли встановити на честь магістрата, благодійника, переможця спортивних змагань або особи, яка зробила вагомий внесок у розвиток міста [70, с.20-35].

Показовими є численні п'єдестали на форумі, де збереглися написи на честь дуумвірів, еділів та інших впливових громадян. Саме напис, у поєднанні зі скульптурою, перетворював фігуру на соціальний знак, зрозумілий кожному мешканцеві (див. Додаток П).

У Помпеях надзвичайно поширеним є явище інскрипцій (написів), які супроводжували скульптури. Ці тексти виконували функцію підпису, посвяти або навіть пропагандистського гасла. Завдяки ним образ отримував історичну конкретику, він мав ім'я, титул, походження, заслуги, а іноді й особисті характеристики. У такий спосіб скульптура ставала видимим знаком суспільного консенсусу, елементом політичної культури, в якій візуальні образи використовувалися як інструмент впливу на громадську думку [54, с.110-130].

Скульптура в Помпеях функціонувала не як ізольований музейний експонат, а як учасник щоденного міського життя. Люди бачили ці образи щодня: вони проходили повз них дорогою до храму, театру, форуму, терм. Особливо показовим є розміщення невеликих культових фігурок у нішах біля входів у будинки чи на розі вулиць. Такі об'єкти були ніби «провідниками» між світом сакральним і світом світським, публічним і приватним, спільним і особистим.

Яскравим прикладом того, як жінки-покровителі вплинули на скульптурне мистецтво в Помпеях, є скульптура Євмахії у будівлі, розташованій на Форумі [57, с.490-496]. Написи над обома входами стверджують, що Євмахія, жриця міста та представниця впливових родин, збудувала будівлю «від свого імені та імені свого сина... за свій власний кошт». Її статуя, розміщена в кінці будівлі та профінансована фуллонами, встановлює її символічну та реальну присутність серед покровителів.

Зі скульптурної точки зору, будівля зберігає кілька декоративних робіт та статуєток, які відображають стилістичний вибір, продиктований покровителями: пропорції фігур, іконографія сюжетів та використані матеріали (мармур та бронза) відповідають як естетичним міркуванням, так і ідеологічній функції будівлі. Сама статуя Євмахії, скромно одягнена, але виготовлена зі стилістичною ретельністю, є посередником між пам'ятною функцією, соціальним статусом та формальною досконалістю скульптурного мистецтва. (див. Додаток Р)

Роль Евмахії демонструє, як жінки-покровительки в Помпеях могли конкретно формувати зовнішній вигляд скульптур, від концепції сюжетів (божеств, героїв, символічних фігур) до їх розміщення в просторі. Цей випадок підкреслює, що, хоча жінки не мали офіційної політичної влади, вони могли суттєво впливати на фігуративне мистецтво, формуючи стиль та функцію скульптурних творів.

Крім того, зовсім недавнє відкриття в Помпеях є важливим підтвердженням ролі скульптури як засобу соціальної та релігійної самопрезентації. У квітні 2025 р. вздовж дороги за Східними воротами було виявлено монументальну гробницю з рельєфами в натуральну величину, що зображують чоловіка та жінку. (див. Додаток С) Іконографія групи одразу привернула увагу вчених. Жінка, заввишки 1,77 м, виглядає трохи більш імпозантною, ніж чоловік (1,75 м), одягнена в туніку, плащ та вуаль, і прикрашена лунулою, амулетом, пов'язаним з жіночою родючістю [117]. Однак, що відрізняє її фігуру, так це лаврова гілка, яку вона тримає в правій руці, типовий атрибут жриць, що займалися церемоніальними обрядами. Ця деталь дозволяє припустити, що померла була жрицею Церери, божества, тісно пов'язаного із землеробством та культом родючості, а не просто дружиною чоловічої фігури, пов'язаної з нею.

Включення цієї фігури до значного похоронного пам'ятника свідчить про публічне визнання її статусу та перевертає традиційне тлумачення жіночих зображень у похоронних контекстах як простого продовження чоловічої фігури. У цьому сенсі Помпейська гробниця вписується в ширшу порівняльну систему, яка, як також показують нещодавні генетичні аналізи мікенських поховань, документує випадки, коли жінки відігравали центральні ролі в громаді не через шлюбні зв'язки, а через народження або релігійну та політичну функцію [19, с.434-436]. Таким чином, це відкриття підкріплює ідею про те, що похоронна скульптура, далеко за межами своєї пам'ятної цінності, функціонувала як інструмент для представлення

соціальних ролей, повертаючи жінкам у античності видимість, яку традиційна історіографія часто ігнорувала.

Усі елементи скульптури: поза, атрибути, одяг, розміри, матеріали – були носіями певного коду, зрозумілого сучасникам. Наприклад, тога була символом громадянства й правового статусу, лавровий вінок – знак перемоги або наближеності до імператора, оголене тіло – відсилання до грецьких ідеалів краси та доблесті, меч, сувої, трофеї – символи військових чи адміністративних заслуг. Цей візуальний код був частиною соціального «словника», через який мешканці Помпеїв читали й інтерпретували навколишнє середовище. Скульптура, таким чином, виступала як носій знань та цінностей [4, с.320-380; 25, с.3-9].

Отже, у Помпеях скульптура була не лише об'єктом естетичного споглядання, а й інструментом соціального зв'язку. Через неї трансливалися уявлення про порядок, владу, честь, традицію й віру. Вона формувала мнемонічний ландшафт міста, де кожен образ мав своє місце, значення і вплив. У результаті скульптурне мистецтво стало візуальним архівом помпейського суспільства, який промовляє до нас навіть через тисячоліття.

3.2. Ідейно-образний зміст та стильові особливості

Вивчення малих скульптур Помпеїв дозволяє глибше зрозуміти систему цінностей та ідеологічних уявлень, що оживляли життя міста. «Малі скульптури» включають статуетки, бронзові вироби та невеликі теракотові або мармурові рельєфи, призначені як для декору, так і для релігійних та вотивних функцій. Ці предмети, знайдені в більшості домусів, а також у громадських місцях та храмах, є цінним джерелом не лише для мистецтва та ремесел, але й, перш за все, для вивчення менталітету, релігійних вірувань та самопрезентації помпейців.

Їхній невеликий розмір не означає меншої важливості: навпаки, малі скульптури конденсують у символічну форму цінності, які громада прагнула передати та зберегти, стаючи матеріальними свідками повсякденного життя, колективної та приватної ідентичності. Порівняно з великими публічними статуями, призначеними для монументальних просторів та святкових заходів, скульптури малого масштабу були задумані для побутового та приватного контексту: будинків, садів, майстерень, тощо. Вони не лише відображають «офіційну» культуру еліти, але й безпосередньо передають прагнення, страхи та відображення середньої міської громади [71, с.237-280].

Римський дім, серце сімейного та суспільного життя, також був основним місцем для демонстрації малих скульптур. Це була не просто прикраса: за допомогою статуєток та рельєфів власники підтверджували свій статус, релігійну відданість та приналежність до культурної системи. Ларарій, невеликий домашній вівтар, який знаходився майже в кожному будинку, містив зображення *lares familiares*, *penates* та генія *pater familias*, представлених через скульптури або настінні розписи. Ці зображення були невід'ємною частиною домашньої релігії та водночас передавали цінності безперервності, захисту та процвітання [85, р.11].

Водночас у більш репрезентативних просторах домусу – атріумах, перистилях та триклініях, розміщувалися статуї міфологічних божеств, діонісійських фігур, символічних тварин або героїв. Вони відображали не

лише естетичний смак, але й бажання проявити культурну ідентичність, що корениться в елліністичній традиції, переосмислений у римському ключі.

Велика група невеликих помпейських скульптур належить до релігійної сфери. Бронзові статуетки *Lar familiaris* та статуетки *Genius* або захисних божеств розміщувалися в домашніх лараріях. Яскравим прикладом є ларарій Будинку Веттіїв, де дві бронзові статуетки танцюючих ларів у супроводі священного змія символізують зв'язок між родиною та божественними силами-охоронцями. Окрім домашніх фігур, поширені статуетки головних божеств: Венери, Геракла, Меркурія та Ісиди. Культ Ісиди, особливо поширений у Помпеях, відображається у статуетках Ісиди-Фортуни, які часто зберігаються в домашніх святилищах або невеликих приватних храмах [99, с.11-31]. Ці предмети свідчать про проникнення східних культів та здатність еліти інтегрувати нові релігійні форми в сімейні ритуали.

Поряд з релігійним виміром, малі скульптури Помпеїв також відображають світ міфології та товариства. Знаходять численні фігурки сатирів, панів, амурів та діонісійських фігур, часто розміщені в садах або перистилях. Їхнє значення не було суто декоративним – Діоніс та його оточення втілювали родючість, достаток та товариську радість, цінності, що є центральними для гостинності та публічного іміджу сім'ї. Включення цих фігур у побутове середовище підкреслює бажання власників викликати спільний образ процвітання та життєвої сили, а також підкреслити власний культурний та вишуканий смак [18, с.12].

Інша категорія складається з мініатюрних голів та бюстів, часто з бронзи або теракоти. Деякі зображують предків, розміщених у лараріях або в пам'ятних місцях у будинках, інші зображують відомих або ідеалізованих постатей. Наявність портретів малого формату демонструє важливість сімейної пам'яті та культу предків у помпейському суспільстві, з сильним ідеологічним значенням, пов'язаним з безперервністю роду та легітимацією ролі *pater familias* [113].

Також присутні фігурки тварин, часто пов'язані з божествами або символічними функціями. Голуби та дельфіни пов'язані з Венерою, змії зустрічаються в лараріях як символи родючості та захисту, кози та пантери відносяться до культу Діоніса. Ці невеликі скульптури, незважаючи на свою очевидну простоту, передавали релігійні послання, допомагаючи зміцнити зв'язок між людством, природою та божественним. Здебільшого, статуетки компілювали як цілісний ансамбль, який ілюструє ідеологічну функцію малої скульптури – забезпечити захист, процвітання та спадкоємність родини. Фігуративний аспект невіддільний від ідеологічного, оскільки статуетки були не просто прикрасами, а й активною частиною домашнього культу [114].

Малі скульптури Помпеїв не лише відображають релігійні та соціальні цінності, але й документують стилістичний перехід від елліністичного до римського мистецтва першого століття до нашої ери та першого століття нашої ери. Такі техніки, як лиття з бронзи за втраченими восковими моделями, ручне формування теракоти або мініатюрний скульптурний мармур, підкреслюють постійні стилістичні експерименти та сильний грецький вплив, переосмислений у римському стилі [26, р.3].

Особливо значною знахідкою є статуетка Ісиди-Фортуни, зображена з рогом достатку та кермом – символами достатку та керівництва. Ця невелика бронзова статуетка демонструє інтеграцію культу Ісиди в приватну релігію Помпеїв. Вибір Ісиди-Фортуни свідчить не лише про релігійний синкретизм, але й про бажання залучити процвітання та удачу до родини.

Окрім побутових та декоративних зображень, невеликі скульптури східних божеств відображають дуже специфічні релігійні практики, що сягають корінням у повсякденне життя помпейців. Ісіда, зокрема, відіграє ключову роль [24, с.178-190]. Вона була покровителькою морів і моряків, гарантом безпеки та успіху в морських подорожах, і тому її часто зображували на носі кораблів. Для простої людини, стурбованої щоденними загрозами, такими як пристріт, забобони, демони та хвороби, Ісіда

представляла собою Мага та Богиню-цілительку, могутню та милосердну фігуру, здатну захистити сім'ю та забезпечити домашнє процвітання.

У храмі Помпеїв практикувалися корисні обряди, які проводили жерці-читачі (петрофорос) та жерці-маги, які освячували та довіряли зображення та амулети із зображенням Ісиди та Гарпократа (її сина, Гора) матерям з дітьми, щоб вони розміщувалися на перснях, намистах або інших особистих предметах. Найбільш поширені практики серед жінок були пов'язані з родючістю, що відповідає фігурі Ісиди, синхронізованій з Бастет, покровителькою материнства. У цих обрядах часто використовувалася вода, яка вважалася священною, іноді добувалася з Нілу та зберігалася в Помпейському храмі [80, с.49-67].

Відчутним прикладом цих ритуальних практик є сучасна статуетка, відома як «Баубо», що зображує оголену жінку, яка присіла. Цей предмет служив симулякром Богині під час ритуалів, підкреслюючи зв'язок між культом Ісиди та обрядами родючості та захисту сім'ї. Ці статуетки були не просто декоративними предметами, а активними інструментами домашньої відданості та благодійної магії, невід'ємною частиною повсякденного життя помпейців.

У кількох садах Помпеїв знайдено статуетки сатирів, панів та купідонів. Розміщені у фонтанах або нішах, ці фігури викликали діонісійські образи родючості, задоволення та життєвої сили. Ідеологічно вони підкреслювали здатність власників створювати дружню та святкову атмосферу, що відповідає римській цінності гостинності.

Знаменною є присутність статуеток, присвячених Венері. Богиня вважалася покровителькою міста, її зображення часто зустрічаються в невеликих побутових скульптурах. Фігурки Помпейської Венери свідчать не лише про приватну відданість, а й про громадянську ідентифікацію громадян зі своїм божеством-покровителем. Розміщення цих статуеток у лараріях або в найвидніших місцях домусу підсилює зв'язок між громадянським та приватним культом [87, с.35-36].

Ця невелика помпейська скульптура демонструє постійне переплетення ідеології, релігії та повсякденного життя. Через зображення божеств, героїв та символічних тварин помпейці виражали свою культурну та релігійну ідентичність, підтверджували роль сім'ї як фундаментальної клітини суспільства та демонстрували свою приналежність до громадянської спільноти [34, с.257-271].

Образно кажучи, вибір божеств та міфологічних сюжетів не був випадковим. Геркулес – символ сили та захисту, Венера – покровителька міста, Діоніс та його свита – символи радості та родючості. Кожна статуетка була частиною спільної візуальної мови, за допомогою якої помпейці передавали цінності, прагнення та вірування.

Спадкоємність з елліністичною традицією очевидна у формах та сюжетах, але помпейський контекст надає їм специфічно римської ідеологічної функції, що корениться у внутрішній релігії, сімейній пам'яті та громадянському культі [40, с.60-89].

Малі скульптури Помпеїв, далеко не просто декоративні предмети, а утворюють «ідеологічний мікрокосм», що відображає релігійні, соціальні та культурні цінності міста. Вони свідчать про центральне місце внутрішнього культу, важливість пам'яті предків, відкритість до іноземних культів та використання міфологічних образів як інструментів самопрезентації. Наприклад, у вотивних та побутових статуетках зображення людського тіла часто демонструє злиття реалізму та стилізації: бронзові лари з Дому Веттіїв поєднують гармонійні пропорції з ідеалізованими рисами, тоді як деякі статуетки Венери та Ісиди-Фортуни переосмислюють відомі грецькі моделі, адаптуючи їх до меншого масштабу та побутових функцій [46, с.69-77].

Еротичні статуетки та бронзові вироби Діонісійського періоду, призначені для садів і трикліній, демонструють більш динамічний та плавний стиль, характерний для елліністичної традиції, але спрощений для приватного контексту. Вибір сюжетів, разом із пропорціями та стилістичними деталями, таким чином відображає смак та ідеологію

мецената, підтверджуючи, як мала скульптура була перехрестям між естетикою, ритуальною функцією та соціальною репрезентацією.

Мініатюри Геракла, Ероса, сатирів та німф демонструють реалістичне, але лаконічне стилістичне трактування, з увагою до руху та пози, проте позбавлені монументальності публічних статуй. Це відповідає потребі адаптувати елліністичну традицію до дрібних об'єктів, функціональних для домашнього релігійного використання або декорування обмежених просторів [53, с.102-108].

Водночас, зображення поверхонь, драпіровки та іконографічних деталей свідчить про стилістичне прагнення до негайної читабельності, що є характерною рисою помпейської малої скульптури. Статуетки не мали на меті вражати своїми розмірами чи монументальністю, а чітко передавати ідеологічне та образне послання, що відповідає побутовому та культурному контексту римського дому [17, с.89-99]. Важливо підкреслити, що малі скульптури з Помпеїв, попри їхню камерність, виступають наочним свідченням широкого спектру соціокультурних процесів, які відбувалися в Римській імперії на зламі ер.

Їхній зміст та формальні характеристики демонструють не лише внутрішньодомові ритуали, а й своєрідний спосіб, за допомогою якого еліта і середній прошарок адаптували загальнодержавні ідеологеми до інтимного простору повсякденного життя. Ці зображення не були ізольованими творами мистецтва, а функціонували як візуальні елементи складної системи символічної комунікації, яка включала також фресковий живопис, архітектурні декорації та предмети побуту. Показовим у цьому контексті є приклад з «Будинку Веттіїв» [16], де у вестибюлі було виявлено композицію з двох ларів, зображених у характерних танцювальних позах, фігури змія та підношення, виконані у техніці бронзового лиття. Тут чітко простежується інтеграція релігійного культу у простір зустрічі гостей, що вказує на взаємопереплетення приватного й публічного аспектів культової практики. У

цьому сенсі мала скульптура виступала засобом демонстрації релігійної поваги, соціального статусу та культурної ерудиції господаря [109].

Окрему увагу заслуговують скульптурні зображення в еротичному контексті, що стали доволі поширеними в Помпеях. Ероти, Сатири, Ганімеди – всі ці образи часто зустрічаються у декоративному оформленні садів. Наприклад, бронзова скульптура сатирчика, знайдена в Домі Фавна, не лише функціонувала як фонтанна прикраса, а й символізувала зв'язок між діонісійською стихією та ідеєю вільного часу (*otium*), що була центральною для римської еліти [10]. Включення подібних зображень мало подвійний сенс: естетичний (вишуканість, елліністичний смак) та морально-ідеологічний (демонстрація культурної належності до освіченого шару).

Вивчення цих творів дозволяє нам краще зрозуміти не лише мистецтво Помпеїв, але й менталітет та ідеологічні структури, що підтримували життя громади. Через статуетки та бронзові вироби Помпеї пропонують нам яскравий портрет вірувань, прагнень та ідентичностей, які оживляли його суспільство напередодні його руйнування у 79 р. н.е.

Особливе значення в контексті аналізу малої пластики з Помпеїв має її взаємодія з іншими формами візуальної культури – зокрема з настінним живописом та мозаїками, що утворювали цілісне естетичне й ідеологічне середовище античного дому [9, с.132-136]. Ці компоненти не існували ізольовано, навпаки, їх поєднання утворювало синкретичний художній простір, у якому скульптура функціонувала як «візуальний акцент», що активував ключові сенси загального декору. Такий принцип інтеграції зорових елементів відзначає Джон Р. Кларк, зазначаючи, що римський візуальний простір був «драматургічно спроектованим» для максимальної взаємодії з глядачем [41, с.23-40].

У багатьох помпейських домусах простежується пряма тематична кореляція між фресками, скульптурою та мозаїкою. Наприклад, у Домі Фавна [10], одному з найбагатших приватних будинків міста, фігурка танцюючого сатирчика у внутрішньому дворі доповнюється мозаїками із зображенням

нілятичних сцен і фресками з діонісійськими мотивами. Така композиційна єдність формує у глядача стійкий символічний наратив, пов'язаний з темами родючості, екзотики та вишуканого дозвілля – ідеалів, що цінувалися в культурі *otium* для римських еліт.

Не менш промовистим є випадок з Домом Веттіїв, де у фрескових сценах у триклінії зображено Амурів, зайнятих ремеслами та святкуваннями, тоді як бронзові купідони прикрашають перистильний сад [16]. Ця іконографічна узгодженість – не лише ознака декораторського вишколу, але й свідчення глибокої символічної логіки римського візуального мислення, де повторювані образи працюють як знаки для ідентифікації цінностей господаря: багатства, плодючості, гармонії між природним і людським світом.

У таких композиціях мала скульптура виконує роль об'ємної репліки або продовження двовимірного живопису, додаючи пластичну глибину до фігуративного поля. Як зазначає Джаспер Гаардам у дослідженні декоративної семантики, статуетки у фокусних точках простору – нішах, фонтани, ларарії виконували не лише сакральну, а й наративну функцію, активуючи теми, представлені в навколишніх зображеннях [60, с.45-50]. Це спостерігається, зокрема, в оформленні садів, де бронзові чи мармурові фігури німф, сатирів або купідонів розміщувалися на тлі фресок із садовими пейзажами, що створювало ілюзію візуальної цілісності, ніби скульптури виростають з мальованого ландшафту.

Особливо яскравим прикладом інтеграції є ларарії, де скульптурні зображення ларів і геніїв супроводжувалися настінними розписами з аналогічною іконографією. Наприклад, ларарій у Домі Юлії Фелікс містив як фрески з жертвоприношеннями, так і бронзові статуетки, що ілюстрували ті самі сюжети [12]. Така композиція мала на меті не лише культову функцію, а й візуальне навчання – забезпечення ритуальної грамотності членів родини та гостей, через реплікацію сакральних моделей у множинних художніх медіа.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що мала пластика Помпеїв функціонувала не у вакуумі, а як частина ширшого візуального синтаксису, який об'єднував живопис, мозаїку та архітектурні елементи в єдину естетичну систему. Цей синтез дозволяв формувати багаторівневі візуальні повідомлення, у яких скульптура, попри свій малий розмір, виступала як носій ключових ідеологічних та емоційних акцентів.

Якщо поглянути з боку просторового аналізу, то мала пластика Помпеїв не лише відзначається високим ступенем тематичного поєднання з іншими візуальними засобами, а й демонструє ретельно продумане розміщення у структурі приватного житла, що віддзеркалювало соціальну ієрархію, ритуальні практики та прагнення до самопрезентації.

Особливо помітною є відмінність між організацією простору в Помпеях і Геркуланумі, де, через менший розмір житлових осель, розміщення скульптур мало більш концентрований характер, і чіткіша межа між сакральним і декоративним простором іноді стиралася. Наприклад, у Домі Дерев'яної Арки в Геркуланумі [111], ларарій розташовано в саду, а не в атріумі чи кухонній зоні, що свідчить про гнучкіше трактування культових осередків. Крім того, на відміну від Помпеїв, у Геркуланумі помітніша орієнтація на вертикальну організацію простору, з використанням ніш у стінах і багаторівневих композицій, у яких мала пластика поєднується з живописом на тіснішому рівні [65, с.30-42].

Що стосується порівняння з Римом, то в столиці імперії мала пластика побутувала у значно ширшому діапазоні функціональних контекстів: від вілл еліти до багатоповерхових інсул. При цьому римські домуси демонструють значно вищий ступінь формальної уніфікації в ритуальному оформленні: ларарії здебільшого типізовані, зі стандартним іконографічним набором, тоді як помпейські приклади часто вирізняються місцевою специфікою й візуальною варіативністю. Як пише Вільям ван Андрінга, у Помпеях, на відміну від Риму, релігійні простори дому відображають не лише загальноімперські моделі, а й локальні культи та особисті уподобання,

зокрема, активну присутність східних божеств, таких як Ісіда чи Сабазій [96, с.21-50; 97, с.13-18].

У Римі, особливо в аристократичних домусах, просторовий контекст скульптур був тісно пов'язаний з публічною репрезентацією і політичною пропагандою: наприклад, зображення богів-охоронців мали не лише сакральне, а й ідеологічне навантаження – на відміну від помпейських домів, де наголос робиться здебільшого на сімейних цінностях, особистому добробуті та спадковості.

Узагальнюючи, можна сказати, що просторова логіка розміщення малої пластики у Помпеях демонструє синтез традиції та локальної адаптації, у якому кожен елемент архітектурного середовища від атріуму до перистилію виконував не лише побутову або естетичну, а й символічну функцію. У порівнянні з Геркуланумом, де інтер'єрна організація обмежена простором, та з Римом, де превалує офіційно-ідеологічний дискурс, Помпеї надають унікальну можливість дослідити, як мала скульптура функціонувала у просторі між інтимним і публічним, між індивідуальним досвідом і колективною ідентичністю [69, с.403-411].

Образотворче мистецтво Помпеїв, хоча й глибоко вкорінене в італійській традиції, являє собою перехрестя зовнішніх культурних впливів. Стилістичний аналіз артефактів, включаючи скульптури та дрібні рельєфи, розкриває проникність міста до художніх впливів грецького, етруського та, меншою мірою, східного Середземномор'я. У цьому розділі досліджуються основні стилістичні характеристики образотворчого мистецтва Помпеїв, визначаючи збереження традиційних моделей та прийняття екзогенних мотивів, щоб зрозуміти їхнє історичне та соціальне значення.

Грецький вплив на фігуративне мистецтво Помпеїв очевидний, як у пропорціях, так і у виразних канонах скульптур. Невеликі теракотові та бронзові скульптури, наприклад, часто демонструють пози, натхненні афінськими моделями V та IV століть до н. е., переосмислені для побутових потреб [46, с.71-77].

Яскравим прикладом є бронзова скульптурна група Венери, знайдена в Будинку Фавна, яка вирізняється типовим елліністичним контрастом та м'якістю його вигинів. (див. Додаток Т) Ця статуетка заввишки 71 см зображує оголену жіночу фігуру зі спокійним виразом обличчя та елегантною поставою. Венера зображена в позі контрапосто, її тіло злегка повернуте, а вага розподілена на одній нозі, що типово для елліністичного мистецтва. Гладка поверхня та увага до анатомічних деталей свідчать про майстерність римських скульпторів в наслідуванні грецьких моделей. Незважаючи на менший розмір порівняно з монументальними моделями, зображення анатомічних деталей та прагнення до формальної витонченості відображають прийняття грецьких естетичних зразків [10].

Теракотові вотивні рельєфи також демонструють поширення елліністичних моделей. Рослинні мотиви та ідеалізовані людські фігури, як-от рельєфи зі Святилища Ісиди, опираються на грецькі канони з місцевими адаптаціями. Таким чином, еллінізм пронизує не лише форму, але й функцію – побутові скульптури постають не лише прикрасами, а й носіями релігійного та соціального значення.

Поряд із грецькими імпортованими елементами, Помпеї зберігають італійські та етруські стилістичні характеристики. Італійське мистецтво схильне до схематизму та символічного акценту, часто через іконографічну мову героїв, божеств та тварин [93, с.61-87].

У похоронних барельєфах Помпеїв можна спостерігати поєднання етруської наративної репрезентації та акценту на грецькій пластиці. Прикладом є похоронний рельєф з Будинку Кейї [113], де стилізовані фігури розповідають епізоди повсякденного життя або героїчні вчинки за допомогою спрощених ліній та геометричних пропорцій. Використання кольору, який часто застосовується в рельєфі або малій скульптурі, повертається до місцевих традицій, а не до грецького моделювання.

Хоча й вони менш помітні, але східні та середземноморські впливи очевидні в декоративних та символічних мотивах. Такі елементи, як

стилізований лев, грифон та пальмета, зустрічаються в артефактах з Єгипту, Сирії та Лідії [89, р.5].

Широке використання таких мотивів, видимих, до прикладу, на невеликих вотивних статуетках або бронзових предметах, таких як фібули та дзеркала, свідчить про участь Помпеїв у середземноморських торговельних мережах. Ці символи часто переосмислювалися відповідно до місцевих кодів, утворюючи своєрідний синтез іноземних форм та італійського смаку [77, с.34-37].

Помпейське фігуративне мистецтво не обмежується формальним наслідуванням, воно відображає соціальну структуру міста та релігійні вірування. Домашні скульптури, що часто зображують захисних божеств або героїв, виконували виконавчу роль, зміцнюючи легітимність економічної влади домовласників. Серед важливих прикладів можна назвати статуетки Меркурія та Пріапа, поширені в садах та атріумах, які поєднують захисні мотиви з посиланнями на процвітання та родючість. Меркурій, бог торгівлі, часто зображується з кадучеєм та мішком монет, символом процвітання. Пріап, божество родючості, зображується з перебільшеними сексуальними атрибутами, що підкреслює його апотропейну роль. Реалізм та увагу до анатомічних деталей слід інтерпретувати не виключно в естетичному сенсі, а як частину символічної мови, що поділяється помпейською громадою.

Використання конкретних матеріалів також відображає художні можливості та культурні впливи. Бронза дозволяє створювати витонченіші деталі та динамічні пози, тоді як туф і теракота сприяють швидкому та більш широкому виробництву. Запровадження технік лиття та моделювання з Греції та Східного Середземномор'я демонструє передачу технічних та художніх знань [62, с.348-390].

Поліхромія, яка часто застосовується до теракотових скульптур, підтверджує зосередженість на видимості та емоційному впливі. Крім того, розписи та рельєфи домусу поєднують скульптуру та архітектуру, створюючи декоративне середовище, що відповідає побутовій ідеології.

Помпеї пропонують конкретні приклади того, як римське фігуративне мистецтво розвивалося протягом епох та художніх традицій. Грецький та елліністичний вплив очевидний у пропорціях та контрастних позах скульптур, ідеалізованих бюстів та побутових статуеток. Курсивні традиції зберігаються в іконографічних виборах, схематизації наративних сцен та символічному використанні похоронних рельєфів [53, с.140-150]. Східні впливи, хоча й більш обмежені, спостерігаються в вотивних прикрасах та особистих предметах, демонструючи поширення мотивів та технік через торгівлю. Поєднання цих елементів демонструє поступову стилістичну еволюцію, в якій Помпеї стали лабораторією культурного синтезу: естетичні інновації, інтегровані з безперервністю традицій, створюючи твори, що відображають як римську ідентичність, так і взаємодію з попередніми та сучасними культурами.

Таким чином, стилістичний аналіз образотворчого мистецтва Помпеїв показує, як місто було місцем культурної гібридизації, де грецькі, етруські та східні впливи змішувалися з місцевими традиціями. Твори є не простими копіями іноземних моделей, а активними переосмисленнями, що відображають естетичні, релігійні та соціальні потреби помпейської громади. Вивчення цих характеристик дозволяє нам краще зрозуміти роль скульптури та рельєфу в повсякденному житті та у формуванні культурної ідентичності Помпеїв.

У контексті даного підрозділу доречно згадати про розкопки, проведені в Помпеях у 1938 р., коли виявили невелику скульптуру зі слонової кістки індійського походження [116], знайдену у великому та багато прикрашеному домі, розташованому в жвавому центрі міста. Місто, поховане під приблизно шестиметровим шаром попелу та пемзи після виверження Везувію, таким чином забезпечує остаточну хронологічну дату появи об'єкта, підтверджуючи його поширення в римському світі між I століттям до нашої ери та I століттям нашої ери.

Скульптура зображує три жіночі фігури на постаменті (див. Додаток У), причому центральна фігура є найбільшою та характеризується вишуканими деталями: підвісками-намистами, браслетами, браслетами на щиколотках та вишуканим поясом. Схрещена поза лівої ноги над правою нагадує композиційну стратегію, типову для мистецтва Індійського субконтиненту, відому як ієрархічна шкала, в якій головна фігура домінує над супутніми другорядними фігурами. Риси обличчя, витончено виліплене волосся та елегантна постава центральної фігури демонструють високий рівень технічної майстерності та уваги до деталей.

Початкова іконографічна інтерпретація, підтримана Амадео Майурі, а пізніше Міреллою Леві Д'Анконою, визначала фігуру як жіноче божество, яке часто асоціюється з Лакшмі, фігурами родючості та захисту, що зустрічаються в індійських релігійних та архітектурних контекстах, таких як ступи Бхархута та Санчі [26, р.3]. Подібності включають позу ноги, прикраси та складні зачіски, хоча вони не обов'язково означають релігійну функцію в конкретному помпейському контексті.

Недавні дослідження показують, що скульптура була не окремим об'єктом, а, ймовірно, однією з ніжок невеликого столу або стільця, верхня частина якої кріпилася через отвори, просвердлені в голові фігури. Ця інтерпретація підтверджується порівнянням з подібними знахідками з Беграма (Афганістан), вздовж стародавнього сухопутного маршруту Шовкового шляху, де численні панелі та фігурки зі слонової кістки прикрашали розкішні меблі та престижні предмети.

Відкриття цих малих скульптур у Помпеях, далеко від місця його виробництва, свідчить про обіг предметів розкоші між Індією та римським світом, включаючи слонову кістку, розписне скло, кераміку, елліністичні скульптури та китайські предмети. Сучасники описаного, такі як Плійній Старший [6, с.406-411], свідчать про інтенсивну морську торгівлю через Індійський океан та Аравію, що робило ці предмети доступними для міської

еліти, яка прагнула продемонструвати свій престиж, вишуканий смак та культурну відкритість.

Предмет міг мати декоративну та символічну функцію [44, с.123-140], зміцнюючи соціальний та культурний статус власника, і водночас являв собою яскравий приклад стилістичного синкретизму: індійська майстерність та іконографія субконтиненту були переосмислені в римському контексті, сприяючи формуванню космополітичної естетичної мови та визначенню вишуканих смаків у приватному мистецтві Помпеїв.

Важливо підкреслити, що стилістичне різноманіття образотворчого мистецтва Помпеїв не існувало у відриві від просторового контексту, в якому ці твори функціонували. Як показують археологічні розкопки, просторове розміщення скульптур і рельєфів відіграло ключову роль у їхній рецепції. Помпейський дім, як уже зазначалося, був не лише місцем проживання, а своєрідним символічним ландшафтом, у якому кожна декоративна деталь виконувала певну соціальну, релігійну чи естетичну функцію [25, с.88-92].

В архітектурному контексті малу скульптуру часто інтегрували у структуру простору: статуетки богів, міфологічних персонажів чи алегоричних фігур розміщувалися у спеціально передбачених нішах, біля фонтанів, у перистилях або в інтер'єрах триклініїв. Така локалізація не була довільною: вона формувала візуально-ідеологічні «зони значень», які структурували побутовий простір, перетворюючи його на мікрокосм римського світорозуміння. Наприклад, присутність бронзової статуетки Меркурія поблизу вхідної зони атріуму не тільки прикрашала простір, але й сигналізувала про побажання комерційного успіху господаря [39, с.56-78].

Порівняльний аналіз з іншими містами Кампанії, зокрема Геркуланумом, дозволяє уточнити специфіку помпейської системи просторового стилізування. Якщо в Геркуланумі декоративні елементи здебільшого зосереджені у великих будинках із доступом до морських панорам, де скульптури виступають як ознака вишуканого дозвілля (наприклад, у Домі Арістіда) [112], то в Помпеях просторове наповнення має

більш щільний характер. Помпейські перистилі та внутрішні двори зазвичай наповнені більшою кількістю малих скульптур, які подекуди утворюють тематичні ансамблі. У цьому простежується бажання не лише продемонструвати багатство, а й створити систему символічного самовираження, вкорінену у культурній пам'яті міста.

Ще більший контраст спостерігається при порівнянні з Римом. У столиці Імперії образотворче мистецтво приватного простору часто мало політичне або панегірикове забарвлення. Тут в інтер'єрах домінують бюсти імператорів, зображення доблестей (*virtutes*) та алегоричні сцени з акцентом на моралі. Натомість у Помпеях акцент зміщується на синкретичні релігійні образи, діонісійські сюжети, сцени еротики або пасторалі, що відображають інший, більш життєвий, емпіричний підхід до мистецтва [100, с.43-58]. Таким чином, стилістичні особливості мистецтва Помпеїв тісно пов'язані з його функціональним та соціальним контекстом, який, попри впливи «великої культури» Риму, має власну внутрішню логіку.

Візуальна мова помпейських образів від узагальнених форм теракотових рельєфів до витончених бронз демонструє особливу гнучкість у стилістичному трактуванні фігури: грецький ідеалізм переосмислюється через прагматичну римську естетику, в якій важливу роль відіграють не лише форма і стиль, а й соціальна впізнаваність та функціональна доцільність образу [81, с.13]. Примітно, що ці характеристики особливо виразно проступають саме у малій пластиці, тому вивчення стилістичних тенденцій у цьому жанрі дозволяє реконструювати не лише художні вподобання, але й культурно-ідеологічні пріоритети помпейського суспільства напередодні катастрофи 79 р. н.е.

Можна зробити висновок, що скульптурні пам'ятки у Помпеях поєднали в собі реалістичне відтворення індивідуальних рис із виразним ідейно-образним змістом, відображаючи соціальні та культурні орієнтири його мешканців. Стилiстична різноманiтнiсть цих творiв є демонстрацiєю художнiх практик мiста та робить їх наочним свiдченням життя у Помпеях.

ВИСНОВКИ

Дослідження археологічних і мистецтвознавчих джерел дозволило розкрити жанрове розмаїття римського образотворчого мистецтва в контексті археологічних знахідок із Помпеїв, що виявляє багатшаровість культурного середовища міста. Археологічні матеріали, знайдені у Помпеях, передусім настінні фрески, мозаїки та скульптури, відображають поєднання побутових, релігійних, міфологічних і декоративних сюжетів. У фресковому живописі, зокрема, простежуються всі чотири стилі, виділені Августом Мау: від імітації архітектурного простору до ілюзійного малярства, де сцени з міфів, пейзажі чи еротичні мотиви набувають функції не лише прикраси, а й віддзеркалення світогляду мешканців міста. Таким чином, жанрова структура мистецтва Помпеїв демонструє як витонченість імперського смаку, так і буденність побутового світу, що підносить місто до рівня енциклопедії римського життя.

Охарактеризувавши основні стилістичні риси римського мистецтва на межі ер, можна ствердити, що саме цей період став часом синтезу елліністичних традицій із новими естетичними пріоритетами Риму. У композиціях помпейських фресок спостерігається поступова еволюція від площинності та орнаментальності до створення глибокого, «театрального» простору. У мозаїках I ст. н.е. формується тенденція до натуралізму й тонкого колористичного моделювання, тоді як у скульптурі цей час позначений балансом між ідеалізованим портретом і психологічною виразністю. Рубежем епох виступає відхід від копіювання грецьких зразків до утвердження власної римської художньої мови, в основі якої лежить реалістичне сприйняття людини й навколишнього світу. Стилїстика римського мистецтва постає носієм ідеологічного змісту. Образи богів, імператорів і міфологічних героїв набувають символічного значення, уособлюючи велич держави та впорядкованість світу.

З'ясування культурних, релігійних та соціальних чинників, які впливали на формування жанрів і стилістичних особливостей, показало, що

римське мистецтво Помпеїв розвивалося у тісному зв'язку з побутом і віруваннями міської громади. Культові уявлення про домашніх богів-ларів, звичаї, пов'язані з родинними святами, ідея гармонії між життям і сакральним простором – усе це втілено у фресках і скульптурах житлових будинків. Мистецтво Помпеїв стало формою репрезентації соціального статусу. Замовники прикрашали свої сади та подвір'я з урахуванням не лише естетичних, а й соціально-комунікативних функцій. Водночас є відчутним ідеологічний контекст епохи Августа, коли мистецтво служило утвердженню римських чеснот – (благочестя) *pietas*, (чеснота) *virtus*, злагода (*concordia*). Таким чином, художня культура Помпеїв – не лише естетичний феномен, а й візуальне відображення суспільних цінностей.

Порівняльний аналіз помпейського мистецтва з іншими регіонами імперії, зокрема, Остією, Геркуланумом та Римом, допоміг виокремити специфічні риси локального художнього середовища. Якщо для столичних зразків характерна офіційність і монументальність, то Помпеї виявляють більш інтимну, приватну форму візуальної культури. Тут переважають камерні композиції, увага до деталей побуту, природи, до емоційного стану персонажів. Водночас у техніках і сюжетах простежуються загальноімперські тенденції, а саме: поширення декоративного стилю, використання ілюзіоністичних ефектів, символічне поєднання реального та міфологічного світів. Це свідчить про двобічний процес – локальне засвоєння імперських моделей і водночас збереження регіональної самобутності, що робить Помпеї унікальним художнім осередком Римської держави.

Дослідження технік і матеріалів, використаних давньоримськими митцями на прикладі артефактів із Помпеїв, показало високу технологічну культуру античного мистецтва. Використання мінеральних пігментів, складних штукатурних основ, технік у мозаїках чи воскового моделювання у скульптурі свідчить про глибокі знання у сфері матеріалознавства. Вибір техніки завжди корелював із функцією зображення. Настінні розписи забезпечували ілюзію відкритого простору, мозаїки підкреслювали статус

власника, а скульптури закріплювали пам'ять і вшанування предків. Технологічна майстерність поєднувалася з композиційною виваженістю, що дозволяло досягати ефекту цілісного художнього середовища.

Соціокультурний аналіз показує, що мистецтво Помпеїв функціонувало як засіб репрезентації соціального статусу, релігійних уявлень і моральних цінностей. Замовники прикрашали свої сади та подвір'я, враховуючи естетичну та комунікативну функції мистецтва. У мистецтві чітко відчувається ідеологічний контекст епохи Августа, коли образи богів, імператорів і міфологічних героїв набули символічного значення та втілювали римські чесноти - *pietas, virtus, concordia*.

Епоху правління імператора Октавіана Августа часто називають «золотою добою» римського мистецтва, оскільки саме в цей час сформувалися канони класичної гармонії, пропорційності та реалістичного зображення людини та світу, не відходячи від їх помірної ідеалізації. Художники та скульптори поєднували традиції елліністичного мистецтва з новою римською естетикою, прагнучи до монументальності, виразності та витонченості деталей водночас. У Помпеях це знайшло своє відображення у гармонійному поєднанні побутових і міфологічних сюжетів, камерних та монументальних композицій, а також у високому рівні їх виконання. Мистецтво цієї доби не лише прикрашало житло, а й було в ньому інструментом соціальної комунікації, який дозволяв продемонструвати свою підтримку та наближеність до імператорського культу тогочасної моделі життя римлян.

Методологічно дослідження базується на поєднанні археологічного аналізу, іконографічного та стилістичного вивчення, порівняння локальних і столичних зразків, а також на аналізі технологічних особливостей матеріалів. Цей підхід дозволяє комплексно оцінити як художній рівень творів, так і їх соціальну та ідеологічну функцію.

Підсумовуючи, варто підкреслити, що мистецтво Помпеїв на межі ер – це своєрідна енциклопедія римської культури, у якій перехрещуються

естетика, ідеологія та побут. Його цінність полягає у винятковій збереженості матеріалу, який дає змогу реконструювати не лише художні прийоми, а й саму ментальність римського суспільства. Наукова новизна полягає в тому, що навіть за умови багатовікової традиції досліджень, Помпеї залишаються динамічним джерелом знань. Регулярні археологічні відкриття уточнюють, змінюють і доповнюють уявлення про жанрову систему та стилістичну еволюцію римського мистецтва. Сучасні інтерпретації дозволяють поглянути на нього не як на застиглий канон, а як на живу, змінну систему, що відбиває глибокі процеси культурної трансформації Риму від республіканських традицій до імперського універсалізму.

Список джерел та літератури:

1. Гай Светоній Транквілл. Життєписи дванадцяти цезарів / Пер. з латин. А. Содомора. Львів: Сполом, 2012. 280 с.
2. Пліній Молодший. Вибрані листи / Пер. А. Содомори. Львів: Априорі, 2018. 184 с.
3. Cicero, M. T. Epistulae ad Atticum. Book IV. Edited by D. R. Shackleton Bailey. Stuttgart: B. G. Teubner, 1987. 520 p.
4. Cornelius Tacitus. Annal. London: Macmillan, 1884. 476 p.
5. Homer. The Iliad / translated by Richmond Lattimore; introduction and notes by Richard Martin. Chicago: The University of Chicago Press, 2011. 754 p.
6. Pliny the Elder. The natural history of Pliny / Pliny the Elder; translated by John Bostock and H. T. Riley. Vol. 1. London: Henry G. Bohn, 1855. 542 p.
7. Plutarch. Lives: containing brief and accurate accounts of the lives of famous Greeks and Romans / ed., with introduction and notes by Edward S. Ellis. Philadelphia: The Penn Publishing Company, 1900. 256 p.
8. Strabo. The Geography / translation by Horace Leonard Jones. London: William Heinemann; New York: G. P. Putnam's Sons, 1907. 575 p.
9. Vitruvius Pollio. The Ten Books on Architecture / transl. by Morris Hicky Morgan. Cambridge: Harvard University Press, 1914. 376 p.
10. House of the Faun (Regio VI, Insula 12, 2) Режим доступу: <https://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R6/6%2012%2002%20p1.htm>
11. House of Garden (Regio V, Insula 3) Режим доступу: <https://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R5/5%2003%20giardino%20p1.htm>
12. House of Julia Felix (Regio II, Insula 4,3) Режим доступу: <https://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R2/2%2004%2003.htm>
13. House of the Mosaic Atrium / Herculaneum (Regio IV, Insula 4) Режим доступу: <https://herculaneum.uk/Plans/plan%204.htm>
14. House of Sallust (Regio VI, Insula 2, 4) Режим доступу: <https://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R6/6%2002%2004.htm>
15. House of the Tragic Poet (Regio VI, Insula 8, 5) Режим доступу: <https://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R6/6%2008%2005.htm>
16. House of the Vettii (Regio VI, Insula 15, 1) Режим доступу: <https://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R6/6%2015%2001%20quie.htm>

17. Архітектура: енциклопедія / Авт.-упорядник Н. Ю. Беспалова. Харків: Фоліо, 2010. 567 с.
18. Нікольченко Ю. М. Інформаційний простір римської культури III-I ст. до н.е. Актуальні проблеми науки та освіти: збірник матеріалів XVI підсумкової науково-практичної конференції викладачів МДУ. Маріуполь: МДУ, 2014. С. 434-436.
19. Ревак Н. Г., Чернюх Н. Б. Напис як особливий вид комунікації (на матеріалі написів Помпей) // Філологія і лінгвістика в сучасному суспільстві. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції (м. Одеса, 18-19 квітня 2014 року). Херсон: Видавничий дім «Гельветика», 2013. С. 60-63.
20. Сеник Л. Т. Розкопати Помпеї / післям. Б. Криса. Львів: ВЦ ЛНУ ім. І. Франка, 2002. 34 с.
21. Acri, G., Testagrossa, B., Faenza, P. and Caridi, F. Spectroscopic analysis of pigments of the antonello gagini annunciation's sculptural marble group. *Mediterranean Archaeology and Archaeometry*, Vol. 20, 2020. pp. 1-5.
22. Aliatis, I., Bersani, D., Campani, E., Casoli, A., Lottici, P.P., Mantovan, S., Marino, I.G. and Ospitali, F. Green pigments of the Pompeian artists' palette. *Spectrochimica Acta Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy*, Vol 73, 2009. pp. 532-538.
23. Addey, Tim. *The Seven Myths of the Soul*. Prometheus Trust, 2000. 243 p.
24. Allison, P. M. *Pompeian Households: An Analysis of Material Culture*. London, 2004.
25. Amedeo Mauri. *Notizie degli Scavi di Pompeii*, Vol. 3, 1927.
26. Amery, C., & Curran, B. *The Lost World of Pompeii*. London: Frances Lincoln, 2011, pp. 36–37.
27. August Mau. *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji*. Berlin: *Archäologische Zeitung*, 1882. 474 s.
28. August Mau. *Pompeii, Its Life and Art*. Translated by F. W. Kelsey. US, 2013. 828 p.
29. Barré L. *Herculaneum et Pompéi: T. 4: Peintures, Ser. 3: recueil général des peintures, bronzes, mosaïques, etc. découverts jusqu'à ce jour, et reproduits d'après Le antichità di Ercolano, Il Museo borbonico, et tous les ouvrages analogues, augm. de sujets inédits, gravés au trait sur cuivre par H. Roux aîné*. Paris: Firmin Didot, 1861. 189 p.
30. Beard, M. *Pompeii: The Life of a Roman Town*. London: Profile Books, 2008. 368 p.
31. Becatti, G. *Scavi di Ostia. Vol. II: I Mitrei*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1954. 154 p.

32. Bergmann, B. Art and Nature in the Villa at Oplontis. *American Journal of Archaeology*, 2002.
33. Bloise A., Chiari G., De Luca R., De Nigris B., Miriello D., Martin-Ramos J. D., Martellone A., Niceforo G., Osanna M. Pigments mapping on two mural paintings of the «House of Garden» in Pompeii (Campania, Italy). *Mediterranean Archaeology and Archaeometry*. 2021. Vol. 21, No. 1. pp. 257- 271.
34. Bradley, P. *Cities of Vesuvius: Pompeii and Herculaneum*. Port Melbourne: Cambridge University Press, 2013. 180 p.
35. Bologna F. *Painting Pompeii: Painters, Practices, and Organization*. *Studies in Classical Archaeology*: Vol. 14 Turnhout: Brepols Publishers, 2024. 118 p.
36. Boyce, G. K. *Corpus of the Lararia of Pompeii*. Rome, 1937.
37. Bulwer-Lytton, E. *The Last Days of Pompeii*. New York: Merrill and Baker, 1834. 512 p.
38. Butterworth A., Laurence R. *Pompeii: The Living City*. London: Weidenfeld & Nicolson, 2005. 276 p.
39. Chaniotis, Angelos. «The Divinity of Hellenistic Rulers» in Erskine, Andrew (ed.). *A Companion to the Hellenistic World*, Wiley-Blackwell, 2003. 445 p.
40. Clarke, J. R. *Art in the Lives of Ordinary Romans*. Berkeley, 2003.
41. Clarke, J. R. *Looking at Lovemaking: Constructions of Sexuality in Roman Art*. Berkeley, 1998.
42. Clarke, J. R. *The Houses of Roman Italy, 100 B.C.–A.D. 250: Ritual, Space, and Decoration*. Berkeley, 1991.
43. Coarelli, F. *Pompei*. Milano, 2002. 408 p.
44. Cooley, A. E., & Cooley, M. G. L. *Pompeii and Herculaneum: A Sourcebook*. 1st ed., London: Routledge, 2004. 352 p.
45. Connolly, P. *Pompeii*. Oxford, 2003. 77 p.
46. *Corpus Inscriptionum Latinarum (CIL)*. Consilio et auctoritate Academiae Litterarum Regiae Borussicae editum. 17 vols. and supplementary vols. Berlin: Reimer (until 1925); de Gruyter (since then), 1862. Режим доступа: https://commons.wikimedia.org/wiki/Corpus_Inscriptionum_Latinarum
47. D'Ambra, E. Women in the Bay of Naples. In: *A Companion to Women in the Ancient World*. Chichester: Blackwell Publishing Ltd, 2012. pp. 406–408.
48. D'Ambrosio, A., & De Caro, S. *The Macellum of Pompeii*. Rome, 1988, pp. 47-55.

49. Dalby, A. *Food in the Ancient World from A to Z*. London; New York: Routledge, 2003. Book XVI, 408 p.
50. Dobbins John and Pedar Foss. *The World of Pompeii*. New York: Routledge, Taylor and Francis Group, 2007. 358 p.
51. Donovan M. *House of the Faun, Pompeii*. Agni. 2012. pp. 26-33.
52. Dwyer, E. *Pompeian Domestic Sculpture: A Study of Five Pompeian Houses and Their Contents*. Rome, 1982. 178 p.
53. Dwyer, E. *Pompeii's Living Statues: Ancient Roman Lives Stolen from Death*. University of Michigan Press, 2010. 159 p.
54. Featherstonhaugh G. W. (trans.). *Republic of Cicero*. Translated from the Latin, and accompanied with a critical and historical introduction. New-York: G. & C. Carvill, 1820. 158 p.
55. Fiorelli, G. *Gli Scavi di Pompei dal 1861 al 1872. Relazione al ministro della istruzione pubblica*. Napoli: Tipografia Italiana, 1873. 247 p.
56. Fitton, Thorsten. *Pompeji: Rezeption des freigelegten Pompeji in Literatur und Film*. In: *Der Neue Pauly*, Bd. 15/2, Sp. pp. 490-496.
57. Fröhlich, T. *Lararia in den Vesuvstädten: Untersuchungen zur Ausstattung der Häuser in Pompeji, Herculaneum und Stabiae*. Mainz am Rhein: Philipp von Zabern, 1991.
58. Gassner, V. *Die Kaufläden in Pompeii*. Wien, 1986. 190 p.
59. Gaardham, J. *Decor and Ideology in Pompeian Houses*. *Journal of Roman Archaeology*, 2019.
60. Gell, W. *Pompeiana: The Topography, Edifices and Ornaments of Pompeii: The Result of Excavations since 1819*. London: Jennings and Chaplin, 1832. 316 p.
61. Grant, Michael, and Rachel Kitzinger. *Civilization of the ancient Mediterranean: Greece and Rome*. New York: Scribner's, 1988. 600 p.
62. Guimier-Sorbets, Anne-Marie. *The Mosaics of Alexandria: Pavements of Greek and Roman Egypt*. Cairo, New York: American University in Cairo Press, 2021. pp. 194-197.
63. Holliday, P. J. *The Origins of Roman Historical Commemoration in the Visual Arts*. Cambridge University Press, 1997. 26 p.
64. Istituto di Corrispondenza Archeologica (Roma). *Bullettino dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica*. Roma, 1831. 236 p.
65. Isings, C. *Roman Glass from Dated Finds*. Leiden, 1957.
66. Jongman, W. *The Economy and Society of Pompeii*. Amsterdam: J.C. Gieben, 1989. 415 p.
67. Jashemski, W. F. *The Gardens of Pompeii: Herculaneum and the Villas Destroyed by Vesuvius*. New Rochelle: Caratzas Brothers, 1979. 320 p.

- 68.Jashemski, W. F. «The Garden of Hercules at Pompeii: The Discovery of a Commercial Flower Garden.» *American Journal of Archaeology*, Vol. 83, No. 4, 1979, pp. 403-411.
- 69.Kleiner, D. E. E. *Imperial Women: A Study in Public Images, 40 B.C.–A.D. 68*. Leiden: Brill, 1978, pp. 20-35.
- 70.La Rocca E., de Vos Raaijmakers M., Vos A. Pompeii. In: Luebbe G. (ed.). *Archaeological Leader*. Bergisch Gladbach: Gustav Lübbe Verlag, 1979. P. 237-340.
- 71.Ling, R. *Roman Painting*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1991. 278 p.
- 72.Lessing, E., & Varone, A. *Pompeii*. Editions Pierre Terrail, Paris, 1996, pp. 1-65.
- 73.Little, A. M. G. The Decoration of the Hellenistic Peristyle House in South Italy. *American Journal of Archaeology*, 1935, Vol. 39, No. 3, pp. 360-371.
- 74.Longfellow B. THE REUSE AND REDISPLAY OF HONORIFIC STATUES IN POMPEI. *Cambridge University Press*. pp. 24-33.
- 75.Mackey, E., & Bernstein, R. *Pompeii and the Roman Villa: Art and Culture around the Bay of Naples*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 2009.
- 76.Marcus Aurelius. *Meditations*. Book 2. Translated by Gregory Hays. New York: Modern Library, 2003. 256 p.
77. McEwen I. K. *Vitruvius: Writing the Body of Architecture*. Cambridge : MIT Press, 2004. 493 p.
- 78.Murphy, T. M. *Pliny the Elder's Natural History: The Empire in the Encyclopedia*. Oxford: Oxford University Press, 2004. 233 p.
- 79.Nappo, S.*Pompeii: Guide to the Lost City*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1988. 192 p.
- 80.Osborne, Robin. *The Oxford handbook of ancient Greek religion*. Esther Eidinow, Julia Kindt. Oxford, United Kingdom: Oxford University Press, 2017. p. 13.
- 81.Paolo Moreno. *La Bataille d'Alexandre*. Skira/Seuil, Paris, 2001.
- 82.Pappalardo, Umberto. *The Splendor of Roman Wall Painting*. Los Angeles, California: Getty Publications, 2009. pp. 49-50.
- 83.Parslow, Christopher C. Additional Documents Illustrating the Bourbon Excavations of the «Praedia Iuliae Felicis» in Pompeii. *Rivista di Studi Pompeiani*. Vol. 7 (1995–96). pp. 115–132.
- 84.Pugliese Carratelli, Giovanni, and Ida Baldassare. *Pompei: pitture e mosaici*. 1990. 11 vol.

85. Pollitt, J. J. *Art in the Hellenistic Age*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1986. 329 p.
86. *Pompeii: Wonders and Secrets of the Buried City*. Ed. P. Amitrano. Pompeii: Edizioni Flavius, 2007. 128 p.
87. Rea, D. *Pompei e la sua pittura*. Novara: Inst. geogr. de Agostini, 1998. 75 p.
88. Robert Étienne: *Pompeji. Das Leben in einer antiken Stadt*. Reclam, Stuttgart 1974, 1998 (5. Aufl)
89. Severy, B. *Augustus and the Family at the Birth of the Roman Empire*. New York: Routledge, 2003, pp. 89-110.
90. Staccioli, R. A. *Pompei: vita pubblica di un'antica città*. La Spezia: Club del Libro fratelli Melita, 1982. 162 p.
91. Strong, D. *Roman Art: The Yale University Press Pelican History of Art*. New Haven: Yale University Press, 1992. 336 p.
92. Thomas, E. *Monumentality and the Roman Empire. Architecture in the Antonine Age*. Oxford: University Press, 2007. 405 p.
93. Tuck, S. *A History of Roman Art*. England: John Wiley & Sons, 2015. 448 p.
94. Turnblom, Lynette. *Re-evaluating Late Pompeian Wall Painting in the House of the Ephebe: Master of Arts thesis / John Cabot University, Department of Art History*. Rome, 2021.
95. Van Andringa, W. *Religion and Society in the Roman Empire*. Cambridge University Press, 2011.
96. Van Andringa, W. *Religion in the Roman Empire: A Polytheistic World from 500 BCE to 300 CE*. Wiley-Blackwell, 2009.
97. Vickers, M. «Pompeji.» *Kunst und Kultur alter Völker*. Rom–Erlangen: Karl Müller Verlag, 1991, pp. 59-71.
98. Wallace-Hadrill, A. *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum*. Princeton, 1994.
99. Wallace-Hadrill, A. *Herculaneum: Past and Future*. London: Frances Lincoln, 2011.
100. Winckelmann, Johann Joachim. *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Dresden und Leipzig, 1764. 462 p.
101. Zanker, P. *Pompeii: Public and Private Life*. Translated by Deborah Lucas Schneider. Harvard, 2000. 262 p.
102. Zanker, P. *The Power of Images in the Age of Augustus*. Translated by A. Shapiro. University of Michigan Press, 1990. 385 p.
103. Валерія Пилипець. *Голоси з-під попелу: чи можемо ми реконструювати світогляд мешканців Помпеїв? Львівський історичний клуб*. URL:

- https://lvivmedievalclub.wordpress.com/2025/06/01/holosy_z_pid_popelu_c_hy_mozhemo_my_rekonstruiuvaty/
104. Валерія Пилипець. Живопис із підніжжя Везувію: фрески як відображення життя Помпеїв. Львівський історичний клуб. URL: <https://lvivmedievalclub.wordpress.com/2024/05/06/валерія-пилипець-живопис-із-підніжжя/>
105. ФАКУЛЬТЕТ ІСТОРІЇ ПОЛІТОЛОГІЇ ТА МІЖНАРОДНИХ ВІДНОСИН. Портретне мистецтво у Помпеях: між ідеалом і реальністю. МАТЕРІАЛИ студентської наукової конференції Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича. Т. 1. С. 58–60. URL: <https://fipmv.chnu.edu.ua/naukova-diialnist/konferentsii-kruhli-stoly-ta-seminary/shchorichna-studentska-naukova-konferentsiia/>
106. 20 Frescoes from Pompeii [Електронний ресурс] // World History Encyclopedia. Режим доступу: <https://www.worldhistory.org/collection/228/20-frescoes-from-pompeii>
107. ACTA ACCLA - Roman Wall Painting. Ancient Coin Club of Los Angeles - ACCLA. URL: <https://www.accla.org/actaaccla/ramage.html>
108. British Museum. «Map of Pompeii and Herculaneum». http://www.britishmuseum.org/whats_on/exhibitions/pompeii_and_herculaneum/pompeii_live
109. Excavation History: 1748–1799 [Електронний ресурс] // Pompeii Perspectives. Режим доступу: <https://www.pompeii Perspectives.org/index.php/excavation-history/1748-1799>
110. Home. Pompeii Online. URL: <https://www.pompeionline.net/en/>
111. Pompeii Archaeological Park. Excavations in Pompeii: From Survivors to Later Centuries. URL: <https://pompeiiarchaeologicalpark.com/excavations-in-pompeii-from-survivors-to-later-centuries/>
112. Pompeii, Herculaneum, Stabiae, Oplontis and surrounding areas: pompeiiinpictures. URL: <https://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/Tombs/tombs%20hgw05.htm>
113. Pompeii Sites Official Pompeii Archaeological Site. Pompeii Sites. URL: <https://pompeii sites.org/en/>
114. Pompeii [Електронний ресурс] // UNESCO World Heritage Convention. Режим доступу: <https://whc.unesco.org/en/list/829/>
115. Smarthistory – An Indian ivory statuette in Pompeii. URL: <https://smarthistory.org/indian-ivory-statuettes-pompeii/>

116. У Помпеях під час розкопок знайшли дві статуї висотою в людський зріст. PRAGMATIKA.MEDIA. URL: <https://pragmatika.media/news/u-pompeiakh-pid-chas-rozkopok-znajshly-dvi-statui-vysotoiu-v-liudskyj-zrist/>

ДОДАТКИ

Додаток А



I-й (інкрустаційний) стиль фрескового живопису Помпеїв

Джерело:

Валерія Пилипець. Живопис із підніжжя Везувію: фрески як відображення життя Помпеїв. Львівський історичний клуб.

[Електронний ресурс]

Додаток Б



II-й стиль фрескового живопису у Помпеях

Джерело:

Валерія Пилипець. Живопис із підніжжя Везувію: фрески як відображення життя Помпеїв. Львівський історичний клуб.

[Електронний ресурс]

Додаток В



III-й стиль фрескового живопису Помпеїв

Джерело:

Валерія Пилипець. Живопис із підніжжя Везувію: фрески як відображення життя Помпеїв. Львівський історичний клуб.

[Електронний ресурс]

Додаток Г



IV-й стиль фрескового живопису за класифікацією Августа Мау

Джерело:

Валерія Пилипець. Живопис із підніжжя Везувію: фрески як відображення життя Помпеїв. Львівський історичний клуб.

[Електронний ресурс]

Додаток Д



Мозаїка із зображенням битви Олександра Македонського при Іссі

Джерело: *Museo archeologico nazionale di napoli* [Електронний ресурс]



Мозаїка «Memento mori», що означає «Пам'ятай, що ти помреш»

Джерело:

Museo archeologico nazionale di napoli [Електронний ресурс]

Додаток Ж



Мозаїка із зображенням сторожового собаки з Будинку Трагічного поета

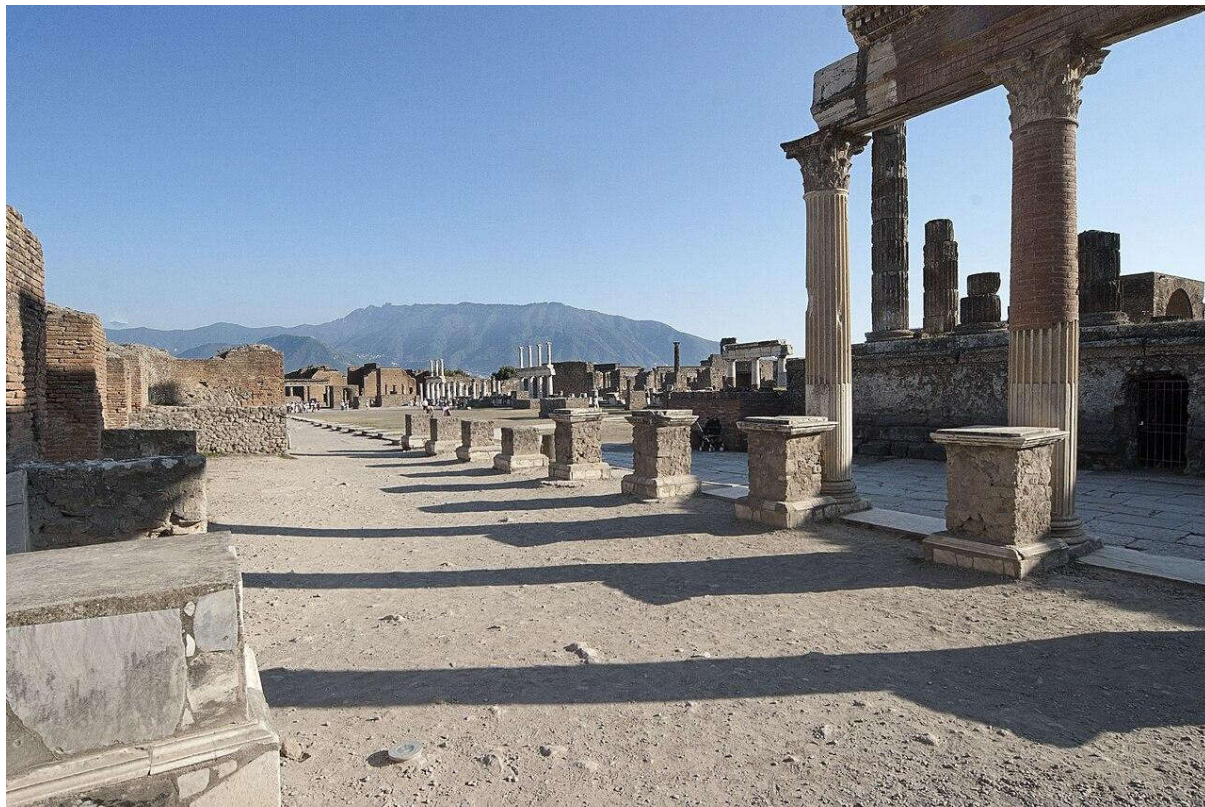
Джерело:

House of the Tragic Poet (Regio VI, Insula 8, 5)

Режим доступу:

<https://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R6/6%2008%2005.htm>

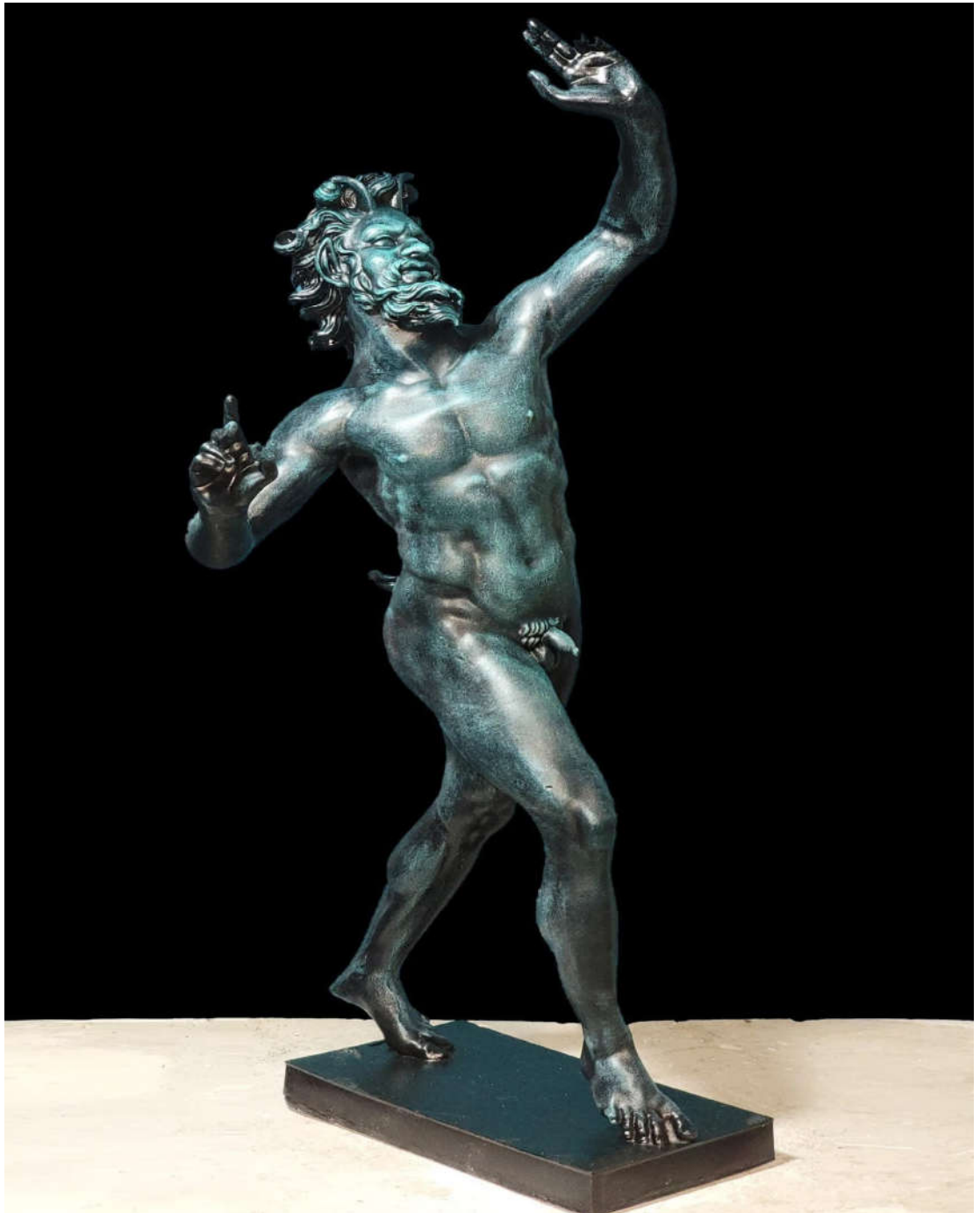
Додаток 3



Форум у Помпеях

Джерело: Pompeii Archaeological Park [Електронний ресурс]

Додаток К



Статуетка танцюючого фавна із Будинку Фавна у Помпеях

Джерело:

House of the Faun (Regio VI, Insula 12, 2) Режим доступу:

<https://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R6/6%2012%2002%20p1.htm>

Додаток Л

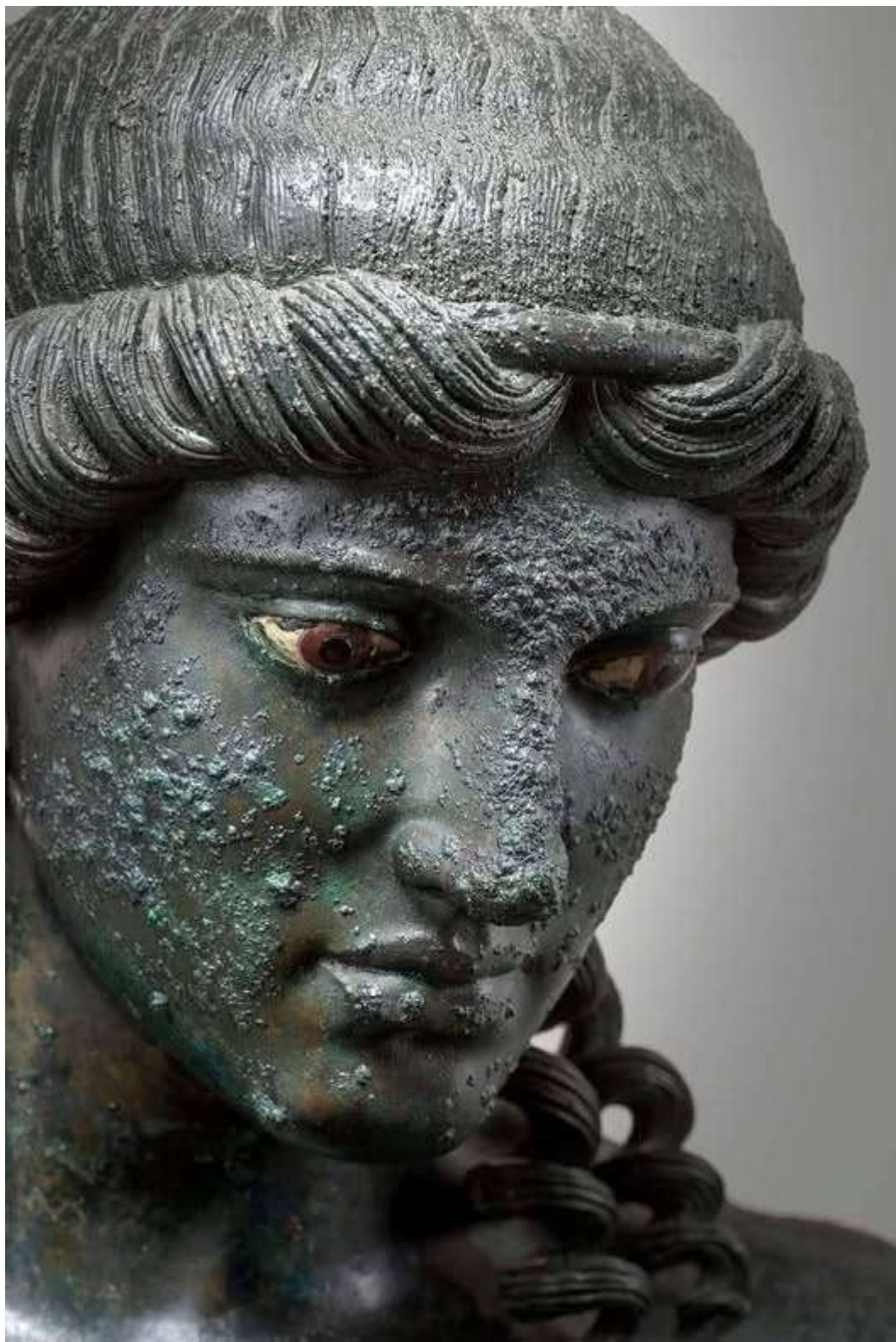


Бронзові фігурки «домашніх богів» або ларів, одягнених у їхні характерні туніки (кажуть, що вони зроблені з собачої шкіри), що несуть чашу для жертвоприношень і повний ріг достатку (cornucopia)

Джерело:

Beard, M. Pompeii: The Life of a Roman Town. London: Profile Books, 2008.

с.277



Статуя Аполлона Гітародоса у Помпеях

Джерело: Pompeii Archaeological Park [Електронний ресурс]

Додаток Н



Приклад фонтанної пластики у Помпеях

Джерело:

Museo archeologico nazionale di napoli [Електронний ресурс]

Додаток П



Напис на стіні у Помпеях, який говорить про те, що будинок належав одному з друзів або прихильників кандидата в політики

Джерело: Pompeii Archaeological Park [Електронний ресурс]

Додаток Р



Статуя Евмахії з будівлі, яку вона заснувала на Форумі

Джерело:

Beard, M. Pompeii: The Life of a Roman Town. London: Profile Books, 2008.

с.215

Додаток С



Знайдені у квітні 2025 р. скульптури чоловіка та жінки у Помпеях
висотою в людський зріст

Джерело: Alfio Giannotti

Додаток Т



Статуетка Венери з Будинку Фавна

Джерело: Museo archeologico nazionale di napoli [Електронний ресурс]



«Помпейська Лакшмі» з Будинку індійської статуетки

Джерело: Museo archeologico nazionale di napoli [Електронний ресурс]