ნინო სილაგაძე

ანტიკური ხანის ხელოვნება

ძველი რომი

ბაბილონი
ეგვიპტე

თბილისი 2023

წინამდებარე ნაშრომი წარმოადგენს ძველი რომის ხელოვნების განვითარების ეტაპობრივ მიმოხილვას და მატერიალური კულტურის უმნიშვნელოვანესი ძეგლების ანალიზს. მასში მოცემულია ეპოქალური სტილის და ცალკეული ნიმუშების მხატვრული თავისებურებების დახასიათება, ხელოვნების ნაწარმოებების იკონოგრაფიული სქემების კვლევა, მათი შინაარსობრივი და ფორმალური ინტერპრეტაცია. ავტორი ეხება ასევე მნიშვნელოვანი ძეგლების კვლევის ისტორიას, მათი რეკონსტრუქციის, ატრიბუციისა და დათარიღების საკითხებს და სხვ. საგანგებოდაა გაანალიზებული ანტიკური ხანის ქართული სახელმწიფოების – ლაზიკისა და იბერიის – კულტურული კავშირები რომაულ სამყაროსთან. მსგავსი შინაარსის ნაშრომი, სადაც მთლიანობაშია განხილული ძველი რომაული და ანტიკური ეპოქის საქართველოს ხელოვნების სხვადასხვა ასპექტი, ქართულ ენაზე პირველად ქვეყნდება.

ნაშრომი დაფუძნებულია ავტორის მიერ შემუშავებულ სალექციო კურსზე, რომელიც იკითხება ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის ხელოვნებათმცოდნეობის პროგრამის ფარგლებში.

ნაშრომი განკუთვნილია როგორც ხელოვნებათმცოდნეობის, ისტორიის, არქეოლოგიის, კულტუროლოგიისა და სხვა მომიჯნავე დისციპლინების სპეციალისტებისა და სტუდენტებისათვის, ისე დაინტერესებული მკითხველისათვის.

რედაქტორი: ნ. ჯაბუა, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

რეცენზენტი: ი. კოშორიძე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

შპს „გამომცემლობა მერიდიანი“
ალ. ყაზბეგის №47, თბილისი,
ტელ.: (+995 32) 239 15 22
E-mail: meridiani777@gmail.com

ISBN 978-9941-25-000-0

სარჩევი

ნეოლითის, ბრინჯაოს და რკინის ხანის კულტურები აპენინის ნახევარ-კუნძულსა და მიმდებარე კუნძულებზე 5

ნეოლითისა და ბრინჯაოს ხანა 5

ვილანოვას კულტურა 11

ეტრუსკული ხელოვნება 14

სახვითი ხელოვნება 16

არქიტექტურა 25

იტალიკების ტომების ხელოვნება 30

ძველი რომის ხელოვნება 32

შესავალი 32

მეფობის, ანუ არქაული ხანის რომის ხელოვნება 34

ადრეული რესპუბლიკის პერიოდის რომის ხელოვნება 38

გვიანი რესპუბლიკის და ავგუსტეს ხანის არქიტექტურა 44

სამშენებლო ტექნიკა და საინჟინრო ნაგებობები 44

სატაძრო არქიტექტურა 49

საზოგადოებრივი ნაგებობები 55

საცხოვრებელი სახლები 60

არქიტექტურული კომპლექსების და ქალაქების დაგეგმარება 65

გვიანი რესპუბლიკის და ავგუსტეს ხანის სახვითი ხელოვნება 69

რელიეფური ქანდაკება 69

სკულპტურული პორტრეტი 72

გლიპტიკა და ტორევტიკა 78

ფერწერა 79

იმპერიის ხანის ხელოვნება 86

საქალაქო ანსამბლების არქიტექტურა და თავდაცვითი ნაგებობები 86

სატაძრო არქიტექტურა 96

სამოქალაქო არქიტექტურა 101

ქანდაკება 117

ფერწერა 129

რომის იმპერიის პროვინციების ხელოვნება 132
პალეოქრისტიანული ხანის ხელოვნება 145

არქიტექტურა 145

ქანდაკება 171

კედლის მხატვრობა 178

ძველი რომი და ძველი საქართველო 198

ისტორიული წყაროები 220

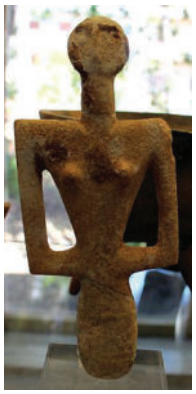
ლიტერატურა 220

ნეოლითის, ბრინჯაოს და რკინის ხანის კულტურები აპენინის ნახევარკუნძულსა და მიმდებარე კუნძულებზე

ნეოლითისა და ბრინჯაოს ხანა

ნეოლითის ეპოქა აპენინის ნახევარკუნძულზე მნიშვნელოვანი კლიმატური ცვლილებებით აღინიშნა, რომლებმაც რეგიონში თანამედროვეობასთან მიახლოებული ბუნებრივი პირობები შექმნა. ამ ეპოქაში საკუთრივ ნახევარკუნძულის და მიმდებარე კუნძულების – სარდინიის, კორსიკის, სიცილიის, მალტის – ტერიტორიაზე სოფლის ტიპის სამიწათმოქმედო დასახლებები გაჩნდა. საცხოვრებელი სახლები უმეტესად მრგვალი ან ოვალური ფორმის იყო. გავრცელებული იყო კერამიკა მარტივი გეომეტრიული დეკორით და მცირე პლასტიკა, რომელიც სქემატური, პრიმიტიული ფორმებით ხასიათდება. ადამიანის გამოსახულებებში ყურადღება მხოლოდ მსხვილ პლასტიკურ აქცენტებს ექცევა და არ ხდება დეტალების გადმოცემა. ფიგურის გამოსახვის ხერხები ხშირ შემთხვევაში კიკლადური ეპოქის ქანდაკების სტილს მოგვაგონებს, ამიტომ ზოგიერთი მკვლევარი მათ კიკლადური ტიპის პლასტიკას უწოდებს და გარკვეულ კავშირებს ვარაუდობს უძველესი ეტაპის ეგეოსურ და დასავლეთ მედიტერანული ზონის ნეოლითურ კულტურებს შორის.

კერამიკის ფრაგმენტები. სიცილია. ძვ. წ. V ათასწ.



კიკლადური ტიპის მცირე ქანდაკება. სარდინია. ძვ. წ. IV-III ათასწ.

ძვ. წ. III ათასწლეულიდან დასავლეთ ხმელთაშუაზღვისპირეთში ენეოლითის (ხალკოლითის) ეპოქა იწყება. არქეოლოგიური მასალა ცხადჰყოფს, რომ ადგილობრივ მოსახლეობას კვლავ აქვს საკმაოდ მჭიდრო კავშირები ეგეოსური კულტურის ცენტრებთან. აღნიშნული პერიოდის ძეგლებიდან განსაკუთრებით შთამბეჭდავია კ. მალტაზე შემორჩენილი მასშტაბური მეგალითური ნაგებობები. ეს უმეტესად ერთმანეთის მსგავსი გეგმისა და სტურუქტურის მქონე სატაძრო კომპლექსებია, რომლებიც, სავარაუდოდ, ნაყოფიერების კულტს უკავშირდება. კომპლექსის ძირითადი შემადგენელი ელემენტი აფსიდალური ფორმის სამლოცველოებია, სადაც ცხოველების მსხვერპლად შეწირვა ხდებოდა. ასეთი ტიპის ტაძრების უძველესი ნიმუში ძვ. წ. IV ათასწლეულის დასაწყისს განეკუთვნება და მათი მშენებლობა ძვ. წ. III ათასწლეულის ბოლომდე გაგრძელდა.

ტარქსიენის ტაძარი. მალტა. ძვ. წ. III ათასწ.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია ტარქსიენის ტაძარი მალტაზე, რომლის სტრუქტურაში შედის მძლავრი ციკლოპური კედლები, რამდენიმე დოლმენის ტიპის სამლოცველო, აფსიდალური ნაგებობები, ღია ეზოები საკურთხევლებით და სხვ. გიგანტური ქვის ფილები მორთულია ცხოველთა რელიეფური გამოსახულებებით და სპირალური ორნამენტული დეკორით.

სარდინიაზე განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს ე. წ. ნურაგის ტიპის კულტურა, რომელიც საკმაოდ დიდ პერიოდს მოიცავს – ბრინჯაოს ხანიდან მოყოლებული რომაული ხანის ჩათვლით (სარდინიის ზოგიერთ რეგიონში ამ კულტურამ ადრეულ შუა საუკუნეებამდეც კი იარსება)[1].

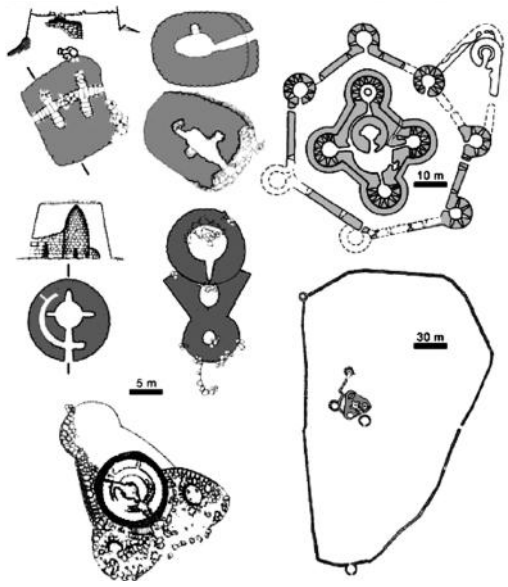
ენეოლითისა და ადრებრინჯაოს ეპოქის სარდინიაზე გავრცელებული იყო სხვადასხვა ტიპის მეგალითური ნაგებობები: მენჰირები, დოლმენები და მხოლოდ ამ კუნძულისათვის დამახასიათებელი სამარხები, ე. წ. დომუს დე იანას (სარდინიულად – ფერიების, ჯადოქრების სახლი), რომელიც კლდეში ნაკვეთ, რამდენიმე კამერისაგან შემდგარ აკლდამას წარმოადგენს და ადგილობრივი საცხოვრისის ფორმებს მოგვაგონებს. კამერების გადახურვა უმეტესად კონუსური ფორმისაა, ხშირად გამოკვეთილია ცრუ კარი – იმქვეყნიურ სამყაროში გასასვლელის სიმბოლო. რიგ სამარხებს ხარების რელიეფური თავები ამკობს, რაც საფუძველს გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ სარდინიაზე, ეგეოსური სამყაროს მსგავსად, არსებობდა ხარის კულტი. კუნძულის ერთ-ერთი ყველაზე მასშტაბური მეგალითური ნაგებობაა საფეხურებისებრი პირამიდის ფორმის სტრუქტურა (სავარაუდოდ, საკურთხეველი) მონტე დ'აკოდიდან.

დაახლოებით ძვ. წ. II ათასწლეულს განეკუთვნება გეგმაში მრგვალი ციკლოპური კოშკები კონუსისებრი გადახურვით, რომლებიც კუნძულის მთელ ტერიტორიაზე დიდი რაოდენობითაა შემორჩენილი (თითო კოშკი დაახლოებით 3 კმ^2 ტერიტორიაზე). ეს ნაგებობები რთულ კომპლექსებს ქმნის, თუმცა ჯერჯერობით ბოლომდე გაურკვევლია მათი ფუნქცია: შესაძლებელია, თავდაცვითის გარდა, მათ რელიგიური დანიშნულებაც ჰქონდა. ზოგ შემთხვევაში რამდენიმე კოშკი გალავნებითაა ერთმანეთთან დაკავშირებული და ციხე-სიმაგრის მსგავს სტრუქტურას ქმნის. სწორედ ამ ნაგებობებს ეწოდება ნურაგები. ყველაზე დიდი კომპლექსები – მაგალითად, ნურაგი არიბიუ – ხუთი კოშკისაგან შედგება, რომლებიც სიმაღლეში 25-30 მეტრს აღწევს.

კლდეში ნაკვეთი სამარხები. სარდინია. ძვ. წ. IV-III ათასწ.

მონტე დ'აკოდის საკურთხეველი. სარდინია. ძვ. წ. III ათასწ.

[1] R. J. Rowland. When Did the Nuragic Period in Sardinia End. Sardinia Antiqua, Studi in onore di Piero Meloni in occasione del suo settantesimo compleanno, 1992, pp. 165-175.



ნურაგის ტიპის მეგალითური ნაგებობები სარდინიაზე

ბრინჯაოს ხანის სარდინიისათვის ასევე დამახასიათებელია თოლოსის ტიპის მასშტაბური სამარხები, რომლებიც ძალზე მოგვაგონებს მიკენურ თოლოსებს.

ნურაგის ეპოქის საკულტო არქიტექტურის ნიმუშებიდან აღსანიშნავია წყლის ღვთაებებთან დაკავშირებული წმინდა წყაროები და ჭები და როტონდას ტიპის მრგვალი ნაგებობები ცენტრში აუზებით. ტაძრის კიდევ ერთი საინტერესო სახეობაა მეგარონის ტიპის სამლოცველოები, რაც მიუთითებს ძველი სარდინიის მოსახლეობის მჭიდრო კულტურულ კავშირებზე ეგეოსურ სამყაროსთან. ადრერკინის ხანაში იგებოდა აგრეთვე მასშტაბური დოლმენის მსგავსი სამარხები, რომლებსაც ემიჯნება ციკლოპური კედლებით შემოსაზღვრული, ექსედრის ფორმის ნახევარწრიული სარიტუალო ღია სივრცეები.

ნურაგის ეპოქის სახვითი ხელოვნებისათვის დამახასიათებელია ბრინჯაოს ნაკეთობების სიმრავლე: ესაა ხანჯლები, ხმლები, შუბები, მუზარადები, სამაჯურები, საყურეები, მცირე პლასტიკა და სხვ. საინტერესოა ვოტივური კომპოზიციები – ნავები ადამიანების და ცხოველების ფიგურებით, რაც ძველი სარდების ზღვასთან მჭიდრო კავშირზე მიგვანიშნებს. შემორჩენილია აგრეთვე უფრო დიდი ზომის, მონუმენტური ქანდაკებებიც, როგორებიცაა, მაგალითად, ე. წ. მონტე პრამას გიგანტები. ხსენებული ნიმუშები 2-2,5 მეტრის სიმაღლის ქვიშაქვის ფიგურებია, რომლებიც მეომრებს – მშვილდოსნებს და სხვ., წარმოგვიდგენს. ამ ტიპის ქანდაკებები სარდინიაზე ორმოცზე მეტია დადასტურებული (მათთან ერთად გასული საუკუნის 70-იან წლებში წარმოებული არქეოლოგიური გათხრების შედეგად გამოვლენილია ასევე ნურაგების მოდელები) და ძვ. წ. XII-VIII საუკუნეებით თარიღდება[2]. „გიგანტები“ ხმელთაშუა ზღვის რეგიონის ყველაზე ძველი მონუმენტური ანტროპომორფული გამოსახულებებია (ძველეგვიპტური ქანდაკების გამოკლებით) და წინ უსწრებს ბერძნულ კუროსებს და კორებს.

[2] G. Lilliu. Sardegna nuragica. Appunti di Archeologia. Nuoro, 2006, pp. 84-86.

გვიანბრინჯაოს ხანაში (ძვ. წ. XIV-XII სს.) ე. წ. ზღვის ხალხების გააქტიურების შედეგად ძლიერ დაზარალდა მიკენური ცენტრები, ხეთების და ეგვიპტის სამეფოები. ზღვის ხალხებს შორის მოიხსენიებიან შერდენების ტომებიც, რომლებიც, როგორც ზოგიერთი მეცნიერი ვარაუდობს, სწორედ სარდინიის მკვიდრნი არიან[3]. ძვ. წ. X საუკუნის დამლევს სარდინიაზე ფინიკიელებმა პირველი ახალშენები დააარსეს, მოგვიანებით კუნძული მთლიანად დაიმორჩილეს კართაგენელებმა, ხოლო ძვ. წ. 238 წელს – რომაელებმა, თუმცა ნურაგის კულტურამ კიდევ საუკუნეების მანძილზე იარსება.

მრგვალი ტაძარი აუზით. სარდინია. ძვ. წ. II ათასწ.

ნურაგის ეპოქის ბრინჯაოს მცირე ქანდაკება

მეომრის ქანდაკება მონტე პრამადან. ძვ. წ. XII-VIII სს.

[3] G. Ugas. Shardana e Sardegna. I popoli del mare, gli alleati del Nordafrica e la fine dei Grandi Regni. Cagliari, 2016.

ენეოლითისა და ადრებრინჯაოს ხანაში აპენინის ნახევარკუნძულის ჩრდილოეთ რეგიონებში (მაგალითად, დიდი ტბების რაიონში) გავრცელდა ახალი ტიპის, წყალზე განლაგებული, ხიმინჯებზე აგებული საცხოვრისის ფორმა. მოგვიანებით მსგავსი ტიპის ხიმინჯებიანი, ოღონდ მიწაზე აგებული შენობები დამახასიათებელი გახდა ე. წ. ტერამარების კულტურისათვისაც.

ტერმინით „ტერამარების კულტურა“ მეცნიერებაში აღინიშნება ჩრდილოეთ იტალიაში შუა- და გვიანბრინჯაოს ხანაში (ძვ. წ. 1650-1150) არსებული კულტურა, რომელიც გავრცელებული იყო მდინარე პოს დაბლობზე და ალპების მთისწინა ზოლში. ამ კულტურას ახასიათებს განსაკუთრებული ტიპის დასახლებების, ე. წ. ტერამარების არსებობა. მათი ფუნქცია, მეცნიერებაში გავრცელებული აზრის თანახმად, დაკავშირებული იყო უძველეს სავაჭრო გზასთან, რომელიც პოს დაბლობს ალპებსმიღმა ტერიტორიებთან – ცენტრალურ და ჩრდილოეთ ევროპასთან, აკავშირებდა. ამ გზით შემოსული საქონელი ადრიატიკის ზღვის საშუალებით ვრცელდებოდა ეგეოსის ზღვის სანაპიროებზე, ეგვიპტეში, სირიაში და სხვ. ზოგიერთი მეცნიერის ვარაუდით, ამ ვაჭრობაში დიდ როლს თამაშობდა ბალტიის ზღვიდან შემოტანილი ქარვა.

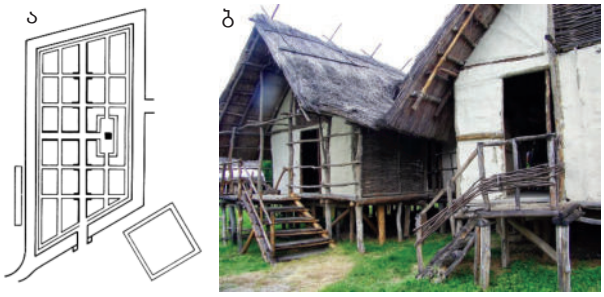
თავად სახელწოდება „ტერამარა“ ადგილობრივ დიალექტზე შავ, ან ნაყოფიერ მიწას ნიშნავს. რეგიონის ლანდშაფტი მდიდარია ასეთი მიწის ბორცვებით. მეორე ვერსიით, სახელწოდება ნიშნავს მერგელით – თიხისა და კარბონატის შემცველი ნალექი ქანებით – მდიდარ მიწას. მეცნიერები ამ ეპოქის ჩრდილოეთ იტალიის არქეოლოგიურ კულტურებს შემდეგ პერიოდებად ყოფენ: პროტოტერამარების კულტურა (ძვ. წ. 2000-1650), რომელსაც ახასიათებს ქვისა და ბრინჯაოს იარაღების პარალელური გამოყენება, მიცვალებულთა ინჰუმაციის წესი და მარტივი ორმო-სამარხების არსებობა მწირი ინვენტარით; ტერამარების კულტურის ადრეული (ძვ. წ. 1650-1500) და განვითარებული (ძვ. წ. 1500-1250) ეტაპები რომლებსაც ახასიათებს დასახლებების არქიტექტურული თვალსაზრისით ჩამოყალიბებული ტიპი, მრავალფეროვანი ბრინჯაოს ნაკეთობების არსებობა და კრემაციის რიტუალი[4];

[4] A. Cardarelli. The Collapse of the Terramare Culture and Growth of New Economic and Social System During the Late Bronze Age in Italy. Scienza dell'Antichita 15. Rome, 2009, pp. 449-520, p. 450.

ტერამარების კულტურის დაცემის პერიოდია ძვ. წ. 1200-1150 წლები.

ერთ-ერთი ჰიპოთეზის თანახმად, ტერამარების კულტურას საფუძველი დაუდეს დუნაისპირეთიდან შემოსულმა ტომებმა, რომლებმაც ალპები გადმოლახეს. მეორე მოსაზრების მიხედვით, ტერამარების კულტურა ადგილობრივი წარმოშობისაა (მის შექმნაში მონაწილეობა მიიღეს ე. წ. პროტოიტალიკებმა, ან პროტოვილანოველებმა) და უშუალოდ უკავშირდება ჩრდილოეთ იტალიის დიდ ტბებზე არსებულ, ენეოლითის ეპოქის დასახლებებს ხიმინჯებზე. მოგვიანებით ტერამარების კულტურის მატარებელი ტომები ვილანოვას კულტურის წარმომადგენლებმა გააძევეს აღნიშნული ტერიტორიებიდან. ყველაზე თანამედროვე ჰიპოთეზის მიხედვით, ეს ხალხი ძველ ბერძნულ ისტორიულ წყაროებში მოხსენიებული ტირენელები არიან. ისინი ხმელთაშუა ზღვის რეგიონის ინდოევროპელებამდელ მოსახლეობას წარმოადგენდნენ და, ამდენად, იმ პროტობერძნულ ტომებს ენათესავებოდნენ, რომლებსაც ბერძნები პელაზგებს ეძახდნენ[5].

როგორც მრავალი კვლევის შედეგად დადასტურდა, მდინარე პოს დაბლობი და ჩრდილოეთით მიმდებარე ტერიტორიები ძვ. წ. 2000 წლისათვის ნაკლებად იყო დასახლებული. მხოლოდ შუაბრინჯაოს ხანის დასაწყისისათვის შეიმჩნევა სამოსახლოების მასშტაბების და რაოდენობის ზრდა (ასეთი პუნქტები ხსენებულ ზონაში რამდენიმე ათეულია დადასტურებული). როგორც ჩანს, ამ ეპოქისათვის აპენინის ნახევარკუნძულის ჩრდილოეთ რეგიონების მკვიდრი ტომები ტერიტორიულ გაერთიანებებს ქმნიან[6]. ტერამარების ტიპის დასახლებების და ნეკროპოლისების პლანიმეტრია და სტრუქტურა ერთიანი, უნიფიცირებულია, რაშიც კარგად გამოვლინდა კონტინენტური ევროპის ბრინჯაოს ხანის კულტურის საინტერესო მახასიათებელი, რომელიც მრავალ მკვლევარს განსაზღვრული აქვს როგორც კოლექტიური ცნობიერების დომინირება. დასახლებები როგორც ამაღლებულ ადგილებზე, გორაკებზე, ასევე დაბლობშია განლაგებული, ზოგჯერ – ჭაობიან გრუნტზე, ხელოვნურ და ნახევრადხელოვნურ სუბსტრუქციებზე. მნიშვნელოვანია, რომ მაღლობზე არსებული დასახლებები მიმდებარე ტერიტორიას აკონტროლებდა, ხოლო დაბლობზე, მდინარეების ნაპირებზე არსებულები – სავაჭრო გზებს. დასახლებების განაშენიანება კარგად ორგანიზებული და რეგულარულია: გეგმა უმეტესად სწორკუთხაა, ქუჩების ბადისებრი, ურთიერთპერპენდიკულარული განლაგებით. გარე პერიმეტრი გამაგრებულია თავდაცვითი კედლებით. შენობების საკმაოდ დიდი ნაწილი საზოგადოებრივი დანიშნულებისაა (საწყობები, შეკრებისთვის განკუთვნილი ნაგებობები), თუმცა აქ, ისევე როგორც კრეტულ კულტურაში, არაა დადასტურებული ცალკე გამოყოფილი ტაძრების არსებობა. საცხოვრებელი სახლების უმეტესობა სწორი ქუჩების გასწვრივაა განლაგებული, რომლებსაც პერპენდიკულარულად კვეთს უფრო მცირე ქუჩები. ყველაზე მსხვილ და მნიშვნელოვან დასახლებებს თავისი სატელიტები გააჩნდა[7].



ტერამარას ტიპის დასახლების კასტელაცო დი ფონტანელოს ა) გეგმა და ბ) საცხოვრისების რეკონსტრუქცია

საშენ მასალად უმეტესად ხე გამოიყენებოდა, თავად ნაგებობებიც მძლავრ ხის ხიმინჯებზე იყო დაფუძნებული, რომლებიც რბილ გრუნტში იყო ჩასმული. ასეთ ხიმინჯებს იყენებდნენ ჯერ კიდევ ენეოლითის ეპოქაში, ტბებზე აგებული სახლებისათვისაც. სამოსახლოს მიწაყრილი, ხის გალავანი და წყლით სავსე თხრილი შემოსაზღვრავდა. მთავარი კარიბჭე პერიმეტრის ვიწრო მხარეს იყო განლაგებული, აქედან იწყებოდა მთავარი ქუჩა, რომელიც დასახლებას ორად ყოფდა.

[5] A. Cardarelli. The Collapse of the Terramare Culture and Growth of New Economic and Social System During the Late Bronze Age in Italy, pp. 473-476.

[6] A. Di Renzoni. L'evoluzione del sistema insediativo delle Terramare: aecuni casi di studio. Studi di protostoria in onore di Renato Peroni. Firenze, 2006, pp. 471-484, p. 480.

[7] R. Peroni. Le terramare nel quadro dell'età del bronzo europea. Le terramare, la più antica civiltà padana. Modena, 1997, pp. 30-36, p. 30.

ყველაზე დიდი დასახლება – კასტელაცო დი ფონტანელო – ქალაქ პარმას მახლობლადაა აღმოჩენილი. მას ტრაპეციის ფორმა ჰქონდა და თითქმის 4 მეტრის სიგანის თხრილითა და 15 მეტრის სიგანის მიწაყრილით იყო გარშემორტყმული. მსგავსი რეგულარული დაგეგმარება შეიმჩნევა ასევე ნეკროპოლისებშიც. ტერამარების კულტურისთვის ყველაზე დამახასიათებელია ე. წ. სამარხი ურნების ველები, სადაც ადამიანების კრემირებული ნაშთები სპეციალურ ურნებში ინახებოდა. არსებობს მოსაზრება, რომ მსგავსი კულტურა გავრცელებული იყო ცენტრალურ ევროპაშიც – რაინისპირეთში, დუნაისპირეთსა და კარპატების მთისწინეთში. ტერამარების მოსახლეობას სავაჭრო და კულტურული ურთიერთობები აკავშირებდა ასევე ელადური და მიკენური კულტურის ცენტრებთან[8]. იტალიის მთელ რიგ არქეოლოგიურ ძეგლებში აღმოჩენილია ეგეოსური ცენტრებისათვის დამახასიათებელი ნაკეთობები – ე. წ. იტალო-მიკენური კერამიკა[9].

ტერამარების კულტურის ხელოსნობის წამყვანი დარგები ლითონის დამუშავება და კერამიკის წარმოება იყო. სხვადასხვა წლების არქეოლოგიური გათხრების შედეგად შუა- და გვიანბრინჯაოს ხანის დასახლებებში აღმოჩენილია კერამიკის გამოსაწვავი და ლითონის სადნობი ღუმლები, იარაღის (ისრის- და შუბისპირების, ხანჯლების და სხვ.) ჩამოსასხმელი ყალიბები, სამუშაო იარაღები, საიუველირო ნაკეთობები და სხვ. მათ შორის აღსანიშნავია შუაბრინჯაოს ხანაში გავრცელებული ე. წ. ტერამარას ტიპის ბრინჯაოს ცულები[10], რომლებიც თავისი წაგრძელებული ფორმით კოლხურ ცულებს მოგვაგონებს. ბრინჯაოს ცულები დადასტურებულია მედიტერანული ზონის და შავიზღვისპირეთის თითქმის ყველა ძველ კულტურაში (მაგალითად, კოლხეთში, კრეტაზე). როგორც ჩანს, მათი არსებობა მსგავსი რელიგიური წარმოდგენებით და რიტუალებით იყო განპირობებული.

ფერფლის შესანახი ურნები კასინალბოს ნეკროპოლისიდან, მოდენას პროვინცია. ტერამარების კულტურა. ძვ.წ II ათასწ.

ბრინჯაოს ნაკეთობები. ტერამარების კულტურა. ძვ. წ. II ათასწ.

[8] R. Peroni. Le terramare nel quadro dell'età del bronzo europea, pp. 33-34.

[9] A. Cardarelli. The Collapse of the Terramare Culture and Growth of New Economic and Social System During the Late Bronze Age in Italy, p. 452.

[10] C. Iaia. Smiths and Smithing in Bronze Age Terramare. in: R. Kelm (ed.). Archaeology and Crafts. Experiences and Experiments on Traditional Skills and Handicrafts in Archaeological Open-Air Museums in Europe, Albersdorfer Forschungen zur Archäologie und Umweltgeschichte, Bd. 5. Proceedings of the VI OpenArch-Conference in Albersdorf, Germany, 23-27 September 2013, 2015, pp. 78-83.

ვილანოვას კულტურა

ძვ. წ. 1200 წლიდან იწყება ტერამარების კრიზისი. ამ ეპოქაში ბევრი დასახლება დაცარიელდა, 1150 წლისთვის კი ყველა მათგანი არსებობას წყვეტს. ტერამარების კულტურას ვილანოვას კულტურა ენაცვლება, რომლის აყვავების პერიოდი დაახლოებით ძვ. წ. 1000-800 წლებია.

ვილანოვას კულტურა ევროპული კულტურების იმ ჯგუფს განეკუთვნება, რომელთა ნაშთებიც ალპებს მიღმაცაა აღმოჩენილი, განსაკუთრებით მრავლადაა ისინი დუნაისპირეთში. მათ ე. წ. ჰალშტატის კულტურას მიაკუთვნებენ. შესაძლებელია, რომ ვილანოვას კულტურა დუნაისპირა ტომების მიგრაციის შედეგი იყოს. ის ეტრუსკული კულტურის უძველეს ეტაპადაცაა მიჩნეული და, ამავდროულად, იტალიის ტერიტორიაზე დადასტურებული რკინის ხანის პირველ კულტურადაც. მკვლევართა ერთი ნაწილი ცალ-ცალკე განიხილავს პროტოვილანოვას ეტაპს (დაახლ. ძვ. წ. 1100-900) და საკუთრივ ვილანოვას ეპოქას (ძვ. წ. 900-700).

პროტოვილანოვას კულტურას ცენტრალური ევროპის მასშტაბით ფართოდ გავრცელებულ კულტურათა ჯგუფს მიაკუთვნებენ, რომლისათვის, ტერამარების ეპოქის მსგავსად, დამახასიათებელია გარდაცვლილთა კრემაციის წესი და ფერფლის შესანახი ურნების ველები. მას სამარხი ურნების კულტურასაც უწოდებენ[11]. ამ კულტურის წარმომადგენლები სხვადასხვა ინდოევროპელ ტომებს – პროტოკელტებს, პროტოიტალიკებს, პროტოილირიელებს და სხვ. – განეკუთვნებოდნენ. მათი განსახლება ცენტრალური და სამხრეთ ევროპის მასშტაბით ე. წ. ბრინჯაოს ხანის კოლაფსს და შედეგად მოყოლილ ხალხთა დიდ მიგრაციებს უკავშირდება. საკუთრივ ვილანოვას ეპოქას მკვლევარები კიდევ ორ პერიოდად ყოფენ (ვილანოვა I – ძვ. წ. 900-800, და ვილანოვა II – ძვ. წ. 800-720). ვილანოვა II-ის პერიოდი, ერთი მხრივ, ელინურ სამყაროსთან, არქაულ ბერძნულ პოლისებთან ფართო კონტაქტებით ხასიათდება, მეორე მხრივ, გრძელდება ურთიერთობები ევროპის ცენტრალურ და ჩრდილოეთ რეგიონებთან[12] და ისევ ფუნქციონირებს ე. წ. ქარვის გზა[13].

თავად სახელწოდება „ვილანოვას კულტურა“ ბოლონიის მახლობლად მდებარე მცირე დასახლება ვილანოვადანაა წარმოქმნილი, სადაც პირველად, 1853-1856 წლებში წარმოებული არქეოლოგიური გათხრების შედეგად, გამოვლინდა ამ კულტურისათვის დამახასიათებელი არტეფაქტები[14], მათ შორის – სპეციფიკური ფორმის ბიკონიკური კერამიკული სამარხი ურნები.

ვილანოვას ეპოქის დასახლებები საკმაოდ მასშტაბური იყო და თავისი ხასიათით უფრო მეტად პროტოქალაქებს უახლოვდებოდა. მათ მიმდებარედ განლაგებული იყო ასევე საკმაოდ დიდი ნეკროპოლისები, სადაც ურნები გარდაცვლილების ფერფლით სპეციალურ ორმო-სამარხებში თავსდებოდა, რომლებიც მსხვილი ფლეთილი ქვით იყო ამოშენებული. ბიკონიკურ ურნებს ზოგჯერ კერამიკული სახურავი ჰქონდა, ზოგჯერ კი, მეომრის დაკრძალვის შემთხვევაში, მუზარადი ეხურა. კერამიკის ზედაპირი გრავირებული ორნამენტებითაა მორთული. ორნამენტში ჭარბობს გეომეტრიული მოტივები:

[11] ცენტრალური ევროპის ტერიტორიაზე (კარპატისპირეთი, დუნაისპრეთი, რაინისპირეთი, სამხრეთ გერმანია და სხვ.) გავრცელებულ უფრო ადრეულ (ძვ. წ. 1600-1200) კულტურას ტუმულუსების, ანუ ყორღანების კულტურას უწოდებენ, რადგან მისთვის დამახასიათებელია გარდაცვლილთა ინჰუმაციის წესი და ყორღანის ტიპის სამარხები. ტუმულუსების კულტურა შეიცვალა სამარხი ურნების კულტურით, შემდეგ კი – ჰალშტატის კულტურით.

[12] J. M. de Navarro. Prehistoric Routes between Northern Europe and Italy Defined by the Amber Trade. The Geographical Journal, vol. 66, #6 (December 1925), pp. 481-503.

[13] ეს გზა იწყებოდა ბალტიისა და ჩრდილოეთის ზღვის სანაპიროებზე (იუტლანდის ნახევარკუნძულზე) და რაინის, დუნაისპირეთისა და ალპების გავლით აპენინის ნახევარკუნძულს აღწევდა. ადრიატიკის ზღვის ნავსადგურების საშუალებით ქარვა გაჰქონდათ საბერძნეთში, ეგვიპტეში, სირიაში და სხვ. ბალტიური ქარვა აღმოჩენილია, მაგალითად, ფარაონ ტუტანხამონის გვირგვინზე, მინოსური და მიკენური ეპოქის სამარხებში და სხვ. ქარვის გზა მოგვიანო ეპოქებშიც – რომაულ ხანაში, შუა საუკუნეებში – აგრძელებდა ფუნქციონირებას.

[14] D. Vitali. La scoperta di Villanova e il conte Giovanni Gozzadini. Dalla Stanza delle Antichità al Museo Civico. Storia della formazione del Museo Archeologico di Bologna, catalogo della mostra. Bologna, 1984, pp. 223-238.

ზიგზაგები, ტეხილები, მეანდრების მსგავსი, მაგრამ ირეგულარული ფიგურები, ჯვრები, სვასტიკები და სხვ.[15] ძველი ბერძნული გეომეტრიულის მსგავსი ეს სტილი შესაძლებელია განვსაზღვროთ ასევე როგორც „პროტოეტრუსკული“.

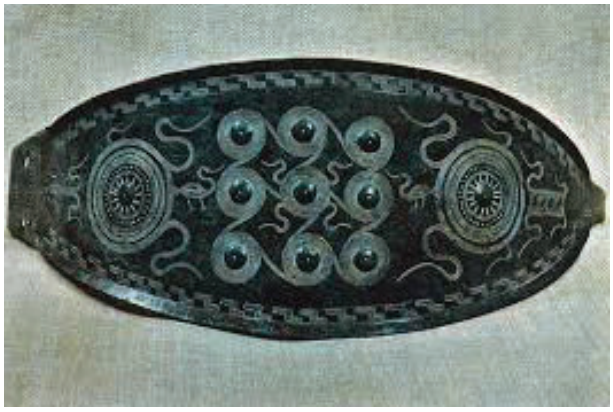
ბიკონიკური ურნა.
ვილანოვას კულტურა. ძვ. წ. IX-VIII სს.

თავად ჭურჭლის კედლები ძალიან სქელია და რადგანაც ასეთი მასიური ნაკეთობის გამოწვა მუფელის ღუმელში მაღალ ტემპერატურას მოითხოვს, ცხადია, რომ ვილანოვას ეპოქაში უკვე არსებობდა კერამიკის წარმოების განვითარებული ტექნოლოგია. ზოგიერთი ნაკეთობა მუქი, თითქმის შავი ფერისაა, ლითონის მბზინვარე ელფერით, რაც მოგვიანებით ეტრუსკულ სამყაროში გავრცელებულ ე. წ. ბუკეროს სტილის კერამიკასაც ახასიათებს.

სამარხი ურნების კიდევ ერთი ძალზე საინტერესო სახეობა საცხოვრებელი სახლის მოდელს წარმოადგენს. საინტერესოა ასეთ ნიმუშებში გავრცელებული ნახევრადღია კარის მოტივი, რომელიც სიმბოლურად იმქვეყნიურ სამყაროში გასასვლელს უნდა ნიშნავდეს. მსგავსი მოტივი გვხვდება როგორც სარდინიულ კლდეში ნაკვეთ აკლდამებში, ეგვიპტურ მასტაბებსა და პირამიდებში, ეტრუსკულ ურნებში და სამარხებში, ასევე მოგვიანებით, ძველ რომაულ სარკოფაგებშიც.

სამარხებში აღმოჩენილი ინვენტარი საკმაოდ მწირია: უმეტესად ესაა იარაღი, ფიბულები, ქინძისთავები[16], სარტყლები, თმის სპირალისებრი სამაგრები, ცხენის აღკაზმულობის ელემენტები, საქსოვი დაზგები ქალების სამარხებში და სხვ. ხშირია ბრინჯაოს ნაკეთობები[17]. რკინის მეტალურგიის განვითარების მიუხედავად, ხელოსნობის ეს მიმართულება მაინც აქტუალური რჩება, რადგან აპენინის ნახევარკუნძული რკინით მდიდარი არაა.

საცხოვრისის ტიპის სამარხი ურნები.
ვილანოვას კულტურა. ძვ. წ. IX-VIII სს.



ბრინჯაოს ბალთა. ვილანოვას კულტურა. ძვ. წ. VIII ს.

ვილანოვას კულტურის „გეომეტრიზებული“ სტილის საინტერესო ნიმუშია ძვ. წ. VIII საუკუნის ბრინჯაოს ბალთა, რომლის დეკორში მთავარია სპირალების მოტივი დაკლაკნილი განშტოებებით. ბალთაზე დაკვირვების შედეგად შეიძლება გამოვიტანოთ დასკვნა, რომ თუკი ბერძნული გეომეტრიული სტილი სტატიკურობით ხასიათდებოდა, პროტოეტრუსკული დეკორატი-

[15] L. Morandi. Early Iron Age Finds from the Villanovan Cemetery of Colle Baroncio: Remarks on Early Vetulonia and its Connections. Mediterranean Archaeology 26, 2013, pp. 1-14, pp. 4-8.

[16] C. Chiavari, M. Degli Esposti, G. L. Garagnani, C. Martini, D. Prandstraller, T. Trocch. Bronze Archaeological Finds from the Villanovan Necropolis of Orto Granara (BO): Study of Manufacturing Technologies and Evaluation of Conservation State. La Metallurgia Italiana, 2007, pp. 43-52.

[17] C. Giardino. Villanovan and Etruscan Mining and Metallurgy. The Etruscan World, ed. by J. M. Turfa. London-New York, 2011, pp. 721-737, pp. 725-728.

ული ხელოვნების სტილი უფრო დინამიკურია, მასში ორგანულ, დენად ფორმებს ვხედავთ. ასეთია, მაგალითად, ცხოველის ფორმის თასი ცხენისა და მხედრის პატარა ქანდაკებით, რომლის დენადი სილუეტი, სქემატური, დაუნაწევრებელი ფორმები, მრავალფეროვანი დეკორატიული მოტივები ერთდროულდ დინამიკური და ექსპრესიულია. მსგავსი ჭურჭელი ცხენისა თუ ადამიანის ფიგურებით გვხვდება ძველ საბერძნეთშიც, მაგრამ ბერძნული გეომეტრიული სტილის ნიმუშებს ყოველთვის ახასიათებს ფორმათა ტექტონიკურობა და კონსტრუქციული ლოგიკა, პატარა ფიგურა ჭურჭლის სახურავზე კი პიედესტალზე მდგომ მინუმენტურ ქანდაკებას მოგვაგონებს.

სასმისი. ვილანოვას კულტურა. ძვ. წ. VIII ს.

ძველი ბერძნული გეომეტრიული სტილის პიქსისი. ძვ. წ. VIII ს.

სამარხი ურნა. ვილანოვას კულტურა. ძვ. წ. VIII-VII სს-ის მიჯნა

პატარა ქანდაკებების მოთავსება კერამიკულ ჭურჭელზე ვილანოვას ხელოვნების დამახასიათებელი ნიშანია. აღსანიშნავია სამარხი ურნა, რომლის სახურავზეც მთელი სარიტუალო სცენაა მოცემული: მამაკაცი, რომელიც სუფრასთან ზის, და მისი მსახური თუ თანამეინახე. მაგიდაზე ოსტატურადაა განლაგებული პატარა თასები, თეფშები, გვერდით – დიდი ზომის ღვინის კრატერი. სცენა ნატურალისტური, ჟანრულია, აშკარაა ოსტატის სურვილი, პირობითობის გარეშე გადმოსცეს სინამდვილესთან მიახლოებული სიტუაცია, რაც იშვიათი მოვლენაა ძველი სამყროს ხელოვნებაში. კიდევ ერთი ადამიანის გამოსახულება ჭურჭლის სახელურზეა მოცემული. თავად ჭურჭლის ზედაპირი ნაძერწი, გველებივით დაკლაკნილი მეანდრების მოტივითაა დაფარული, რომელმაც დაკარგა ბერძნული მეანდრისათვის დამახასიათებელი გეომეტრიული მკაფიოობა და სიცხადე.

ვილანოვას ეპოქის საცხოვრისის რეკონსტრუქცია ბოლონიის მუზეუმიდან

დეკორატიული ხელოვნების ნიმუშებისაგან განსხვავებით, ვილანოვას ეპოქის არქიტექტურის ნიმუშებმა თითქმის არ მოაღწია ჩვენამდე. მცირერიცხოვანი ფრაგმენტების და სამარხი ურნების ფორმის მიხედვით შესაძლებელი გახდა საცხოვრებელი სახლების რეკონსტრუქცია. როგორც წესი, ესაა მრგვალი ან ოვალური გეგმის მქონე შენობები, რომლებიც ალიზითა და ხის მასალითაა აგებული. უფრო იშვიათია სწორკუთხა სახლები. საცხოვრისს შუაცეცხლი და სახურავში დატანებული სავენტილაციო ღიობი ჰქონდა. როგორც უკანასკნელი დროის არქეოლოგიურმა გათხრებმა აჩვენა, ვილანოვას ეპოქის დასახლებებში არსებობდა აგრეთვე საზოგადოებრივი დანიშნულების, უფრო მასშტაბური ნაგებობებიც, რომელთა სტრუქტურაში (საძირკველში ან კედლების ქვედა ნაწილში) გამოყენებული იყო ტუფის ბლოკები. ზოგჯერ ასეთი შენობები ნაწილობრივ გრუნტში იყო ჩაღმავებული, რაც არქაულობის ნიშანია.

თავდაპირველად ვილანოვას ეპოქის ადამიანები უმეტესად მიწათმოქმედებით იყვნენ დაკავებულები, თუმცა თანდათანობით, ხელოსნობის განვითარებასთან ერთად, სახელმწიფო ორგანიზაციის პირველი ნიშნებიც იკვეთება. ძვ. წ. IX საუკუნეში მოსახლეობა იმატებს, დასახლებული პუნქტები უფრო მეტად დაბლობ ადგილებში, მნიშვნელოვანი გზების, მდინარეების გაყოლებაზე იგება, და არა ამაღლებულ ადგილებში, როგორც უფრო არქაული სამოსახლოები, რომელთა განლაგებაში მთავარი იყო უსაფრთხოების, მტრისაგან თავდაცვის ფაქტორი. ამ პერიოდში სოფლის ტიპის დასახლებები ერთიანდება და უფრო მსხვილ ერთეულებს ქმნის, რომლებიც მოგვიანებით ეტრუსკულ ქალაქებად გადაიქცა (ვულჩი, ვოლტერა, კიუზი, ვეტულონია, ტარკვინია, ცერე და სხვ.)[18].

ეტრუსკული ხელოვნება

ეტრუსკებს უწოდებენ ხალხს, რომელიც სახლობდა ისტორიული ეტრურიის (თანამედროვე ტოსკანა, უმბრია, ლაციოს, ლომბარდიის, ვენეტოს ოლქებისა და პოს დაბლობის ნაწილი) დაახლოებით ძვ. წ. IX-I საუკუნეებში. ეტრუსკული ცივილიზაციის ევოლუციის უძველეს ფაზად ვილანოვას კულტურაა მიჩნეული. ეტრუსკულმა ცივილიზაციამ დიდი გავლენა მოახდინა ძველი რომის კულტურაზე, რომელთანაც ასიმილირდებოდა ხანგრძლივი დროის მანძილზე. ამ პროცესის დასაწყისად ტრადიციულად მიჩნეულია რომაელების მიერ რომის მახლობლად მდებარე მნიშვნელოვანი ეტრუსკული ქალაქის ვეის დამორჩილება ძვ. წ. 396 წელს[19]. ამ დროიდან მოყოლებული, ისეთი სამხრეთეტრუსკული ცენტრები, როგორებიც იყო ვულჩი, ვოლსინი, პოპულონია და სხვ., ერთი საუკუნის განმავლობაში წარმოებული ომის შედეგად თანდათანობით რომის გავლენის ქვეშ მოექცა, მოსახლეობა კი ასიმილირდა ლათინებთან და სხვა იტალიკებთან. რეგიონის ჩრდილოეთით, მდინარე პოს დაბლობზე მდებარე ეტრუსკული ქალაქები (სპინა, მარცაბოტო და სხვ.) ჯერ კიდევ ძვ. წ. VI საუკუნეში დაწყებული კელტების რეგულარული შემოსევების შედეგად განადგურდა. რომის რესპუბლიკის შემადგენლობაში მყოფი ეტრუსკული ქალაქები ძვ. წ. I საუკუნემდე ინარჩუნებდა გარკვეულ ავტონომიას და გამორჩეულ სტატუსს (მათ მოსახლეობას ლათინური მოქალაქეობა[20] ჰქონდა, თუმცა შედარებით შეზღუდული უფლებებით). ძვ. წ. 89 წელს ამ ფორმალურ ავტონომიასაც ბოლო მოეღო Leges Juliae-ს[21] ძალით, რომლის მიხედვითაც ეტრუსკებს რომის მოქალაქეობა ენიჭებოდათ.

ეტრუსკების წარმოშობა ძველი მსოფლიოს ისტორიის ერთ-ერთ ყველაზე პრობლემატურ, დღემდე საბოლოოდ გადაუჭრელ საკითხად ითვლება. თავად ეტრუსკები საკუთარ ეთნოსს რასენას ან რასნას სახელით მოიხსენიებდნენ, ძველი ბერძნები მათ ტირსენებს ან ტირენელებს უწოდებდნენ, ხოლო ლათინები – ტუსკებს ან ეტრუსკებს (საიდანაც წარმოქმნილია სახელწოდებები ეტრურია და ტოსკანა).

ეტრუსკების ეთნოგენეზისის შესახებ მეცნიერებაში მიღებულია რამდენიმე, საკმაოდ ურთიერთგამომრიცხავი, ჰიპოთეზა, რომლებიც სათავეს ჯერ კიდევ ანტიკური ხანის ავტორების მიერ გამოთქმული მოსაზრებებიდან იღებს. ერთ-ერთი ასეთია მოსაზრება ეტრუსკების მცირეაზიური წარმოშობის შესახებ, რომლის თანახმადაც ისინი ეტრურიაში ძვ. წ. XIII საუკუნეში ლიდიიდან გადმოსახლდნენ[22]. დიონისე ჰალიკარნასელი მათ აპენინის ნახევარკუნძულის ავტოხტონურ მოსახლეობად თვლის, რადგანაც, მისი თქმით, არც ერთ სხვა ხალხს

[18] S. Steingräber. The Process of Urbanization of Etruscan Settlements from the Late Villanovan to the Late Archaic Period. Etruscan Studies, Journal of the Etruscan Foundation 8, 2001, pp. 7-33, pp. 9-10.

[19] R. Bosi. Il libro degli Etruschi. Milano, 1983, p. 55.

[20] ლათინური მოქალაქეობა გულისხმობდა შუალედურ სტატუსს რომის სრულფასოვან მოქალაქესა და არამოქალაქეს (პერეგრინს) შორის.

[21] ამ სახელით მოიხსენიებენ ყველა კანონს, რომელიც შემოთავაზებული იყო იულიუსების საგვარეულოს წევრების, უმეტესად – იულიუს კეისრისა და ავგუსტეს, მიერ.

[22] Herodotus, I, 94, 5-7. The History of Herodotus, trans. by G. Rawlinson, http://classics.mit.edu/Herodotus/history.html

არ აქვს მსგავსი ენა და ტრადიციები[23]. კიდევ ერთი ჰიპითეზა, რომელიც რომაულ სამყაროში იყო გავრცელებული, ამტკიცებს ეტრუსკების ნათესაობას ალპების და ალპებსმიღმა ტერიტორიაზე მცხოვრებ ტომებთან (მაგალითად, რეტებთან[24])[25]. თუმცა თანამედროვე მეცნიერებაში არსებობს აგრეთვე მოსაზრება, რომ ანტიკური ეპოქის არც ერთი ავტორის გამონათქვამი არ შეიძლება განვიხილოთ როგორც მყარი, არგუმენტირებული მეცნიერული თეორია[26]: ეს უფრო მითების, ლეგენდების გადამუშავებაა, რომლებიც ინტერპრეტირებულია იდეოლოგიური და პროპაგანდისტული თვალსაზრისით. ძველი ბერძენი ავტორების მიერ გამოთქმული მოსაზრება ეტრუსკების ლიდიური ან პელაზგური წარმოშობის შესახებ უფრო მეტად ავტორების სურვილი უნდა იყოს, რომელიც მდგომარეობს ამ ხალხის დაკავშირებაში ელინურ სამყაროსთან უფრო ახლო ეთნოსთან თუ ტერიტორიასთან. საპირისპიროდ, ეტრუსკების კავშირს ალპების რეგიონის მკვიდრ ტომებთან რომაელი ავტორები ამტკიცებდნენ, რომლებიც ამით ხაზს უსვამდნენ აპენინის ნახევარკუნძულის მოსახლეობის ავტოხტონურობას და განსხვავებას მათსა და ბერძნებს შორის.

თანამედროვე არქეოლოგიის მიერ ისტორიული ეტრურიის ტერიტორიაზე არაა გამოვლენილი რაიმე მნიშვნელოვანი მიგრაციის კვალი მცირე აზიიდან თუ ბალკანეთის რეგიონიდან[27]. დღესდღეობით გავრცელებული მოსაზრების თანახმად, პროტოეტრუსკულ ცივილიზაციად ვილანოვა ითვლება, რომელიც, თავის მხრივ, პროტოვილანოვას კულტურიდანაა წარმოშობილი, ხოლო ეტრუსკულ ენას თანამედროვე ლინგვისტები ტირენულ ენათა ოჯახს მიაკუთვნებენ[28]. ეტრუსკების ადგილობრივ წარმოშობას ამტკიცებს უკანასკნელ წლებში ჩატარებული სამარხებში აღმოჩენილი ძვლების ანთროპოლოგიური და დნმ-ის კვლევებიც[29]. ცნობილი იტალიელი არქეოლოგის მასიმო პალოტინოს სიტყვებით, უფრო მნიშვნელოვანია ეტრუსკოლოგიის ძალისხმევა კონცენტრირდეს ეტრუსკული ცივილიზაციის განვითარების შესწავლაზე, და არა ამ ხალხის წარმომავლობს საკითხებზე. ამ ცივილიზაციის ჩამოყალიბებაში დიდი წვლილი შეიტანა როგორც ადგილობრივმა კულტურამ, ისევე ელინური სამყაროსა და აღმოსავლეთის ქვეყნების გავლენებმა[30]. მასიმო პალოტინოს მიერ შემოთავაზებულია ასევე ეტრუსკული კულტურის ევოლუციის შემდეგი სქემა:

[23] Dionysius, I, 29, 30. Dionysius of Halicarnassus. Roman Antiquities I, trans. by E. Cary. Harvard University Press, 1937.

[24] ტომები, რომლებიც სახლობდნენ დასავლეთ და ცენტრალური ალპების რეგიონში. რეტები რომაელებმა ავგუსტეს მმართველობის ხანაში დაიმორჩილეს. მეცნიერები ვარაუდობენ მათი ენის სიახლოვეს ეტრუსკულ ენასთან. რეტები თანამედროვე რეტორომანების (იტალიასა და შვეიცარიაში მცხოვრები ეროვნული უმცირესობის) წინაპრებად არიან მიჩნეული.

[25] Pliny, V, 33, 11. Pliny. Natural History, trans. by H. Rackham, W. H. S. Jones, D. E. Eichholz, 10 vol. London, 1938-1962.

[26] D. Briquel. Le origini degli Etruschi: una questione dibattuta sin dall'antichità. in: M. Torelli (ed.). Gli Etruschi. Catalogo della mostra, Venezia, 2000. Milano, 2000, pp. 43-51.

[27] J. M. Turfa. The Etruscans: the Peoples of Ancient Italy. Berlin, 2017, pp. 637-672.

[28] H. Rix. Rätisch und Etruskisch (Raetian & Etruscan). Innsbruck, 1998.

[29] P. Perkins. DNA and Etruscan Identity. in: A. Naso (ed.), Etruscology. Berlin, 2017, pp. 109-118; F. Tassi. Genetic Evidence Does not Support an Etruscan Origin in Anatolia. American Journal of Physical Anthropology, vol. 152, n. 1. New York, 2013, pp. 11-18.

[30] M. Pallottino. Etruscologia. Milano, 1984.

ეტრუსკული ცივილიზაცია (ძვ. წ. IX-I სს.)	ვილანოვას ეპოქა (ძვ. წ. 900-720)	ვილანოვა I	ძვ. წ. 900-800
		ვილანოვა II	ძვ. წ. 800-720
		ვილანოვა III (ბოლონიის ოლქისათვის)	ძვ. წ. 720-680
		ვილანოვა IV (ბოლონიის ოლქისათვის)	ძვ. წ. 680-540
	ორიენტალიზებული სტილის ეპოქა (ძვ. წ. 720-580)	ადრეული ორიენტალიზებული სტილის ეპოქა	ძვ. წ. 720-680
		შუა ორიენტალიზებული სტილის ეპოქა	ძვ. წ. 680-625
		გვიანი ორიენტალიზებული სტილის ეპოქა	ძვ. წ. 625-580
	არქაული ხანა (ძვ. წ. 580-480)	ეტრუსკული ხელოვნების არქაული სტილი	ძვ. წ. 580-480
	კლასიკური ხანა (ძვ. წ. 480-320)	ეტრუსკული ხელოვნების კლასიკური სტილი	ძვ. წ. 480-320
	ელინისტური ხანა (ძვ. წ. 320-27)	ეტრუსკული ხელოვნების ელინისტური სტილი და ინტეგრაცია რომის რესპუბლიკის ხანის კულტურასთან	ძვ. წ. 320-27

სახვითი ხელოვნება

ეტრუსკული ხელოვნების ორიენტალიზებული ხანა სავსებით სამართლიანად შეიძლება მივიჩნიოთ ადრეული ბერძნული არქაიკის ანალოგიად. ისევე როგორც ადრეულ არქაიკაში, ეტრუსკულ ორიენტალიზებულ ხელოვნებაში სახეზეა აღმოსავლური (სირიის, კვიპროსის, ფინიკიის, ასირიის, ძველი ეგვიპტის) კულტურის გავლენა. როგორც უკვე ვიცით, ელადის ხელოვნებაში ძვ. წ. VIII-VII საუკუნეებში გავრცელებულია მოხატული კერამიკის ორიენტალიზებული სტილი (კორინთული ლარნაკები), რომლისთვისაც დამახასიათებელია გეომეტრიული ორნამენტის ჩანაცვლება აღმოსავლური დეკორატიული მოტივებით – სფინქსების, გრიფონების, ლომების და სხვ. გამოსახულებებით. ძველი აღმოსავლეთისათვის დამახასიათებელი თემატიკისა და მხატვრული ხერხების არსებობა აღინიშნება ასევე ე. წ. დედალოსური წრის ხელოვნების ნიმუშებში, განსაკუთრებით, კრეტასა და კვიპროსზე. ამ მოვლენას თავისი ისტორიული კონტექსტი აქვს – ხსენებულ პერიოდში ასირია აქტიურ ექსპანისას ახორციელებს დასავლეთის მიმართულებით და ხელთ იგდებს ხმელთაშუაზღვისპირეთის ძირითად სავაჭრო გზებს ფინიკიელი, კარიელი, ბერძენი ვაჭრებისა და მეზღვაურების საშუალებით. აღმოსავლური ნაწარმი – იარაღი, ტექსტილი, საიუველირო ნაკეთობები, საბეჭდავები, ჭედურობა – ფართოდ ვრცელდებოდა და შთაგონების წყარო ხდებოდა ადგილობრივი ოსტატებისათვის[31].

ძვ. წ. VIII-VI საუკუნეებში აღმოსავლური გავლენა ეტყობა ეტრუსკულ ხელოვნებასაც. აღმოსავლური მოტივები აქ უმეტესად დეკორატიულ ხელოვნებაში ჩნდება: ესაა ფანტასტიკური ცხოველების, ფრთოსანი ღვთაებების გამოსახულებები, რომლებიც ასირიულ, ეგვიპტურ თუ სირიულ-ფინიკურ ხელოვნებასთან პოულობს ახლო პარალელებს. ამ მხრივ საგულისხმოა ჩერვეტერის (ეტრუსკული ცერეს) ნეკროპოლისზე, ერთ-ერთ მდიდრულ სამარხში (ე. წ. რეგოლინი-გალასის სამარხში) აღმოჩენილი სამკაული ეგვიპტური ქალღმერთის ჰატჰორის თავით, გულსაკიდები, სამაჯურები, ბრინჯაოს და სპილოსძვლის ნაკეთობები და სხვ.[32].

[31] W. Burkert. The Orientalizing Revolution: Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age. Cambridge, 1992, p. 128.

[32] M. Sannibale. The Etruscan Orientalizing: the View from the Regolini-Galassi Tomb. The Metropolitan Museum of Art Symposia: Assyria to Iberia. New Haven-London, 2016, pp. 296-315, pp. 299-307.

ორიენტალიზებული სტილის ნაკეთობები რეგოლინი-გალასის სამარხიდან ჩერვეტერიში. ძვ. წ. VII ს.

ძვ. წ. VI-V საუკუნეები ეტრუსკების პოლიტიკურ ისტორიაში აყვავების ხანაა. ამ პერიოდს ემთხვევა ეტრურიის 12 უმსხვილესი ქალაქის ფედერაციის ჩამოყალიბება. რეგიონის ურბანული განვითარება მაღალ დონეს აღწევს, ეტრუსკული ქალაქები ბერძნულ პოლისებს მოგვაგონებს, რომელთა სათავეში მეფეები და ოლიგარქიული მმართველობა დგას. ეტრუსკების გავლენა ჩრდილოეთით ალპებისპირა ტერიტორიებს აღწევდა, სამხრეთით კი – ლაციუმს და კამპანიას, სადაც უმნიშვნელოვანესი ქალაქი იყო კაპუა. თავად რომშიც ხელისუფლებაში ეტრუსკული წარმოშობის ტარკვინიუსების სამეფო დინასტია იყო. ძვ. წ. VI-V საუკუნეების ეტრუსკულ ხელოვნებაზე ყველაზე დიდ გავლენას ბერძნული ახდენს, რომელიც განპირობებულია როგორც სამხრეთ იტალიისა და სიცილიის, ე. წ. დიდ საბერძნეთის, ქალაქებთან მჭიდრო სავაჭრო ურთიერთობებით, ისევე ზოგადად ელინური კულტურის დომინირებით ხმელთაშუა ზღვის რეგიონის ქვეყნებში. ამ გავლენის კარგი ილუსტრაციაა კენტავრის ქანდაკება ვულჩიდან. კენტავრი გადმოცემულია ზუსტად ისე, როგორც ამას ბერძნული არქაიკის მოქანდაკეები აკეთებდნენ – ადამიანის ფიგურაზე მექანიკურადაა მიდგმული ცხენის სხეულის ნაწილი. ბერძნული არქაიკის გავლენაზე მეტყველებს ასევე ქალღმერთის ფიგურა (ძვ. წ. VII ს-ის ბოლო), რომელიც ერთ-ერთი უადრესი დიდი ზომის (ადამიანის სიმაღლის) ქანდაკებაა ეტრურიაში. ქალღმერთის სახის ნაკვთები და გამომეტყველება, ერთი მხრივ, „არქაულ ღიმილს“ მოგვაგონებს, მეორე მხრივ, მხრებზე ჩამოშვებული გრძელი ნაწნავები, შიშველი მკერდი და გადაჯვარედინებული ხელები ძველი აღმოსავლეთის ხელოვნებასთან აახლოვებს მას.

კენტავრი ვულჩიდან. ძვ. წ. VI ს-ის ბოლო

ქალღმერთი. ძვ. წ. VII ს-ის ბოლო

ხსენებული პერიოდის ეტრუსკულ დასახლებებში და სამარხებში ხშირად გვხვდება იონიური და ატიკური შავ- და წითელფიგურიანი კერამიკა. არქიტექტურული ნაგებობებიდან გამოირჩევა სიენას მახლობლად აღმოჩენილი პოჯო ჩივიტატეს მონუმენტური კომპლექსი, სავარაუდოდ – სასახლე. სასახლის ცენტრს წარმოადგენს მასშტაბური პერისტილი, რომელსაც კოლონადა სამ მხარეს აქვს, მეოთხე მხარე კი სამლოცველოსა და დარბაზს უჭირავს. გარშემო განლაგებულია საცხოვრებელი სათავსები. შენობები შემკულია ტერაკოტას როგორც მრგვალი, ისე რელიეფუ-

რი ქანდაკებებით. რელიეფურ ფრიზებზე გამოსახულია ეტრუსკული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ბანკეტის სცენები. სახურავზე ფანტასტიკური არსებების და ადამიანების გამოსახულებებია, მათ შორის – მამაკაცი ფართოფარფლიანი ქუდით, რომელსაც არქეოლოგებმა „კოვბოი“ უწოდეს[33].

ტერაკოტას დეკორის ფრაგმენტები
პოჯო ჩივიტატედან. ძვ. წ. VI ს.

არქაიკის ეპოქის ეტრურიაში გავრცელებული იყო ადგილობრივი წარმოების, თვითმყოფადი სტილის კერამიკა, ე. წ. ბუკერო. ეს შავი, მბზინვარე კერამიკაა, რაც ძალზე მაღალ ტემპერატურაზე, ჰაერის მოხვედრის გარეშე გამოწვის შედეგია. ასეთი ტექნიკით, როგორც ჩანს, უნდოდათ უფრო ძვირადღირებული ლითონის ნაკეთობების იმიტაცია. არსებობდა ორი ტიპის ბუკერო: ე. წ. მსუბუქი, გრავირებული ორნამენტებით, და ე. წ. მძიმე, ნაძერწი დეკორით.

ბუკეროს ტიპის კერამიკა

ძვ. წ. VI საუკუნიდან ეტრუსკულ ხელოვნებაში ფართოდ ვრცელდება სარკოფაგები წამოწოლილი, სუფრასთან წარმოდგენილი გარდაცვლილების გამოსახულებით. ასეთ სარკოფაგებზე ფიგურები მთელი სიმაღლითაა მოცემული, ხშირია მეუღლეების წყვილი ქანდაკებებიც. ადამიანების გამოსახვის სტილი, ერთი მხრივ, არქაული ბერძნული ხელოვნებისთვის დამახასიათებელ ზოგიერთ ნიშანს ატარებს (მაგალითად, არქაული ღიმილი, დეკორატიული ვარცხნილობა და სხვ.), მეორე მხრივ, სახეზეა ეტრუსკული ხელოვნებისათვის ტიპური ნატურალიზმი და კონკრეტიკა. სქემატიზაციის მიუხედავად, ხაზგასმულია ადამიანების გარეგნობის ინდივიდუალური ნიშნები. ბერძნული ხელოვნებისაგან განსხვავებით, თვალშისაცემია იდეალიზაციის უარყოფა და განზოგადებული ტიპების არარსებობა. საინტერესოა, რომ მოქანდაკეები ცდილობენ, გადმოსცენ ადამიანის ხასიათი, პერსონაჟების ემოციური კავშირი, რაც განსაკუთრებით დამახასიათებელია მეუღლეების ქანდაკებებისათვის.

სარკოფაგი მეუღლეების
გამოსახულებით. ძვ. წ. VI ს.

[33] A. Tuck. The Social and Political Context of the 7th Century Architectural Terracottas at Poggio Civitate (Murlo). Deliciae Fictiles III, Architectural Terracottas in Ancient Italy: New Discoveries and Interpretations. Proceedings of the International Conference Held at the American Academy in Rome, November 7-8, 2002, ed. by I. Edlund-Berry, G. Greco, J. Kenfield. Oxford, 2006, pp. 130-135.

ეტრუსკული კედლის მხატვრობა ძირითადად სამარხების მოხატულობითაა წარმოდგენილი, თუმცა შემორჩენილია ასევე საზოგადოებრივი და საკულტო ნაგებობების ფერწერული დეკორის ფრაგმენტები. ისევე როგორც ზოგადად ეტრუსკული ხელოვნება, ფერწერაც ელინური სამყაროს გავლენას განიცდის, საიდანაც, ბერძნული კერამიკისა და ბერძენი ოსტატების საშუალებით, შემოიდიოდა ტექნიკური და მხატვრული გამომსახველობითობის ხერხები, ვრცელდებოდა სიუჟეტები და სხვ.

მონუმენტური ფერწერის ნიმუშები უმეტესად ნეკროპოლისებშია შემორჩენილი. ეს ფრესკის ტექნიკაში, სველ ნალესობაზე შესრულებული მოხატულობებია, სადაც საღებავი ბათქაშთან ერთად შრება, მისი ნაწილი ხდება და გამძლეობას იძენს. ასეთი ტექნიკა, სამარხების დახურულ სივრცესთან ერთად, მოხატულობის საკმაოდ კარგ დაცულობას უზრუნველყოფდა. როგორც წესი, მხატვრობის სტილიც ეპოქის ტენდენციებს მისდევს. ასეთია, მაგალითად, ორიენტალიზებულ პერიოდში შესრულებული ე. წ. იხვებისა და ლომების სამარხების ფრესკები ვეიდან, რომლებიც უძველეს ეტრუსკულ მოხატულ სამარხებადაა მიჩნეული (ძვ. წ. VII ს.). თავად სამარხები კლდეში ნაკვეთი სწორკუთხა აკლდამებია, რომელთა კედლები ფრიზული კომპოზიციებითაა შემკული, სადაც ჩვენ ვხედავთ ორიენტალიზებული სტილისათვის დამახასიათებელ ცხოველთა განმეორებად, სტილიზებულ გამოსახულებებს. გვიანი ორიენტალიზებული სტილის ნიმუშია ე. წ. კამპანას გროტი ვიედან, რომელის მოხატულობაში წარმოდგენილია ფანტასტიკური და რეალურად არსებული ცხოველების, მეომრების, მხედრების ფიგურები.

ლომების სამარხის მოხატულობა. ვეი. ძვ. წ. VII ს.

არქაული ხანის ფერწერის საუკეთესი ნიმუშები ტარკვინიას ნეკროპოლისის სამარხებშია შემორჩენილი. მათ შორისაა ე. წ. ლეოპარდების სამარხი (ძვ. წ. VI ს-ის დასაწყისი), რომელიც მასშტაბურ ტუმულუსს წარმოადგენს. ცენტრალურ მრგვალ სათავსამდე საფეხურებიანი დრომოსი მიემართება, გვერდითა სწორკუთხა კამერის კედლები (შესასვლელი და მოპირდაპირე) მოხატულია ლეოპარდების ჰერალდიკული გამოსახულებებით[34].

ლეოპარდების სამარხი. ტარკვინია. ძვ. წ. VI ს-ის დასაწ.

ხარების სამარხი. ტარკვინია. ძვ. წ. 540

სახელგანთქმული ხარების სამარხი ორი აკლდამისგან შედგება, უკანაში სარკოფაგები იდგა, წინა მოხატულია. კარის თავზე, რომელიც უკანა კამერაში გადის, ხარებია გამოსახული, თანაც ერთი მიწაზე წევს, მეორე კი გარბის. მათ შორის დიდი ცარიელი ადგილია, რომელსაც მნიშვნელოვანი მხატვრული დატვირთვა აქვს, რადგან ეს სიცარიელე თითქოს ხარის მოძრაობის სივრცეა. ფრესკულ ციკლში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ასევე ეპიზოდს „ილიადადან“ –

[34] S. Steingräber. Etruscan and Greek Tomb Painting in Italy, C. 700 - 400 B.C. The Cambridge History of Painting in the Classical World, ed. by J. J. Pollitt. Cambridge, 2014, pp. 94-142, p. 103.

აქილევსი, რომელიც ტროილს უსაფრდება. ფიგურებს შორის უხვადაა მოცემული მცენარეები – ასეთი გამოსახულებები მოგვიანებით, ძველ რომაულ მხატვრობაში, პეიზაჟურ გარემოდ გადაიქცა.

ძვ. წ. VI საუკუნის შუახანებიდან ეტრუსკული სამარხი კამერების ოთხივე კედელი იმკობა ფერწერული ფრიზებით, როგორც, მაგალითად, ე. წ. ავგურების სამარხში ტარკვინიადან, სადაც მრავალფიგურიანი, დინამიკური ფრესკული ციკლია მოცემული. ციკლის თემა წარჩინებული ეტრუსკის დაკრძალვასთან დაკავშირებული რიტუალებია: გამოსახული არიან მოტირალნი, ავგური, რომელიც გარდაცვლილის ხსოვნის პატივსაცემად გამართულ სპორტულ თამაშებს განაგებს, მოჭიდავეები, მსახურები და სხვ.

საინტერესოა ეტრუსკულ სამარხებში მრავლად არსებული ბანკეტის, რიტუალური დღესასწაულების, მოცეკვავეების, მუსიკოსების სცენები (მაგალითად, ოლიმპიური თამაშების, ეტლების, ძუ ლომების სამარხები და სხვ.), სადაც იგრძნობა ბერძნული დიონისიების დღესასწაულების ტრადიციის გავლენა. დიონისეს კულტი პოპულარული იყო ეტრურიაში, სადაც ის გარდაცვლილთა პატივსაცემად მოწყობილი ქეიფებს, თეატრალიზებულ წარმოდგენებს და სპორტულ შეჯიბრებს (მათ შორის – გლადიატორთა ბრძოლებს) შეერწყა[35]. ყველა ზემოთმოხსენიებული ნიმუში იონიური ხელოვნების გავლენითაა შექმნილი და იონიზმის ტალღის ნათელი მაგალითია, რომელმაც მოიცვა ეტრურია ძვ. წ. VI საუკუნეში.

უფრო თვითმყოფადი და ადგილობრივი ხელოვნების ტრადიციებზე დაფუძნებულია სახელგანთქმული ნადირობისა და თევზაობის სამარხის მოხატულობა, სადაც ფრესკების მთავარი თემა ბუნებრივი გარემოა. წარმოდგენილია ცა ფრინველებით, ზღვა და ზღვის ბინადარნი, ადამიანები თევზაობისა და ნადირობის მომენტებში. აქვეა მყვინთავის გამოსახულება, რომელიც მაღალი კლდიდან ხტება ზღვაში. დელფინების, თევზების, ფრინველების, ზღვის ტალღების გამოსახულებები ეგეოსური ხელოვნების ნიმუშებს მოგვაგონებს. სამარხის მოხატულობის კიდევ ერთი თემაა მოცეკვავეები, მუსიკოსები, ბანკეტი და რიტუალური თამაშები, რაც ეტრურიაში გარდაცვლილთა თაყვანისცემის კულტის განუყოფელი ნაწილი იყო[36]. ნადირობისა და თევზაობის სამარხის ოსტატი მკაფიო, სქელ, შავ კონტურის ხაზს და ლოკალურ ფერებს იყენებს. საინტერესოა ასევე, რომ მის ნამუშევარში არ იგრძნობა ბერძნული კულტურისათვის დამახასიათებელი ანტროპოცენტრიზმი – ბუნების ყველა, უმცირეს ქმნილებასაც კი ადამიანზე არანაკლები მნიშვნელობა ენიჭება.

ნადირობისა და თევზაობის სამარხის საინტერესო პარალელს წარმოადგენს დიდ საბერძნეთში, პესტუმის მახლობლად აღმოჩენილი ე. წ. მყვინთავის სამარხი (ძვ. წ. VI-V სს.)[37], სადაც ასევე წარმოდგენილია ადამიანი ზღვაში ნახტომის მომენტში, რაც, შესაძლებელია, ამქვეყნიური ცხოვრებიდან იმქვეყნიურ სამყაროში გადასვლის სიმბოლო იყოს.

ნადირობისა და თევზაობის სამარხის მოხატულობა. ტარკვინია. ძვ. წ. 520-510

[35] S. Steingräber. Etruscan and Greek Tomb Painting in Italy, pp. 105-107.

[36] S. Steingräber. Etruscan and Greek Tomb Painting in Italy, pp. 103, 105.

[37] S. Steingräber. Etruscan and Greek Tomb Painting in Italy, p. 139.

მყვინთავის სამარხის მოხატულობა.
პესტუმი. ძვ. წ. VI-V სს.

ბარონ კესტნერის, ანუ ცხენების სამარხი.
ტარკვინია. ძვ. წ. VI ს.

ტარკვინიას ნეკროპოლისის კედლის მხატვრობაზე დაკვირვება ცხადჰყოფს, რომ არქაიკის პერიოდის ეტრურიაში სხვადასხვა სახელოსნოები, ფერწერული სკოლები არსებობდა, რომელთა წარმომადგენლები განსხვავებული ხელწერის და, შესაძლებელია, სხვადასხვა წარმოშობის ოსტატები იყვნენ. ამ მხრივ აღსანიშნავია ბარონ კესტნერის სამარხის მოხატულობის ავტორი, რომლის ნამუშევარი მკაფიო ფორმებით, მკაცრად მოწესრიგებული კომპოზიციით და მუქი კოლორიტით დიდ მსგავსებას ავლენს ელინურ სამყაროში იმ დროისათვის პოპულარული კლაზომენური კერამიკის სტილთან და, სავარაუდოდ, წარმოშობით სწორედ იონიის ამ ქალაქიდან იყო.

ძვ. წ. V-III საუკუნეებში ეტრუსკულ სახვით ხელოვნებაში ისევ სახეზეა მძლავრი ბერძნული გავლენა. ამას მრავალმხრივი გამოხატულება აქვს: ძველი ბერძნული ღვთაებების გამოსახულებები, მითების სიუჟეტები, მხატვრული ხერხები და სხვ. აღსანიშნავია ქანდაკების მონუმენტური ფორმების არსებობა, თუმცა ეტრუსკი ოსტატები, ბერძნებისაგან განსხვავებით,

ვულკა. აპოლონის და ჰერაკლეს ქანდაკებები
ვეიდან. VI ს-ის ბოლო

ფრთოსანი ცხენები. ტარკვინიას ტაძრის დეკორი.
ძვ. წ. V-IV სს.

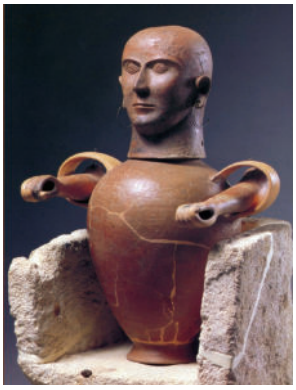
ხშირად ტერაკოტაში მუშაობდნენ. ასეთებია ოსტატ ვულკას მიერ შექმნილი ნამუშევრები, რომელიც ძვ. წ. VI-V საუკუნეების მიჯნაზე მოღვაწეობდა: მაგალითად, იუპიტერის ქანდაკება კაპიტოლიუმის იუპიტერის ტაძრისათვის რომში, რომელიც მას რომის მეფე ტარკვინიუსმა შეუკვეთა[38]. ვულკა ერთადერთი ეტრუსკი ხელოვანია, რომლის სახელმა ჩვენამდე მოაღწია. მასვე მიაკუთვნებენ პორტანაჩოს ტაძრის (ვეიში) აპოლონის 1,8 მეტრის სიმაღლის ტერაკოტას ქანდაკებას. ფიგურა გარკვეულწილად არქაული ხანის კუროსებს მოგვაგონებს, თუმცა მასში მეტია დინამიკა, გადმოცემულია უფრო მკვეთრი მოძრაობა. ამავე სამლოცველოში აღმოჩენილია ლატონას და ჰერაკლეს ტერაკოტას მინუმენტური ქანდაკებებიც.

[38] Pliny, XXXV, 157.

თუკი კოროპლასტიკის ცენტრებად ვულჩი და ვეი გვევლინება, ძვ. წ. V-IV საუკუნეებში ქალაქ კიუზის მოქადაკეებმა დიდ წარმატებებს მიაღწიეს ქვის და ბრინჯაოს ქანდაკების სფეროში. ამ ჯგუფის ნიმუშებში თავდაპირველად იგრძნობა ადრეული კლასიკის ბერძნული ხელოვნების გავლენა, ოდნავ მოგვიანებით კი პლასტიკური ფორმების, დრაპირების თუ კონტრაპოსტის გადმოცემაში შეიძლება ვივარაუდოთ ფიდიასის და პოლიკლეტის სკოლების გავლენაც.

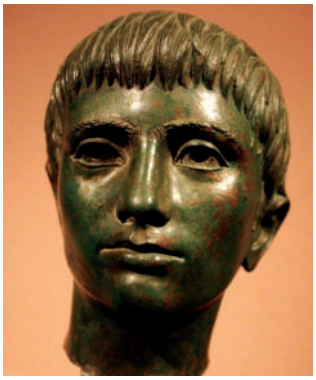
მარსის ბრინჯაოს ქანდაკება.
კიუზი. ძვ. წ. V-IV სს.

ეტრუსკული სახვითი ხელოვნების მნიშვნელოვანი მიმართულება გახდა სკულპტურული პორტრეტი. მისი განვითარება ძველი ბერძნული ხელოვნებისაგან დამოუკიდებლად მიმდინარეობდა, რადგანაც ეს ჟანრი დაკავშირებული იყო ეტრუსკებისათვის ტრადიციული ანტროპომორფული სამარხი ურნების და სარკოფაგების ფორმასთან. ასეთი ურნები – კანოპები, რომლების თავსახურზე გარდაცვლილის სკულპტურული თავი იყო წარმოდგენილი, ჯერ კიდევ ძვ. წ. VII-VI საუკუნეებში იყო გავრცელებული. უძველესი ასეთი გამოსახულებები საკმაოდ უხეში და სქემატურია, თუმცა ძლიერი გამომსახველობითობაც ახასიათებს (მაგალითად, ურნები კიუზის ნეკროპოლისიდან (ძვ. წ. VII-VI სს.)). ასეთი ურნები არა მხოლოდ ადამიანის თავით იყო დაგვირგვინებული, არამედ გარდაცვლილის ხორციელი სახის სიმბოლურ გამოსახულებას წარმოადგენდა. ხშირად ჭურჭლის ტანი ადამიანის სხეულს განასახიერებდა, სახელურები – ხელებს და ა. შ. ეს სქემატური გამოსახულებები ნატურალიზმის ელემენტებსაც შეიცავს, ყოველ შემთხვევაში, საკმაოდ შორსაა ბერძნულ ხელოვნებაში გავრცელებული იდეალიზაციისაგან.



ანტროპომორფული კანოპები კიუზიდან.
ძვ. წ. VII-VI სს.

მსგავსმა მიდგომამ საფუძველი დაუდო ეტრუსკული პორტრეტის ჩამოყალიბებას – გავიხსენოთ, რომ ძველ სამყაროში ადამიანის ინდივიდუალური გამოსახულების ევოლუცია ხშირ შემთხვევაში სწორედ გარდაცვლილთა თაყვანისცემის კულტთანაა დაკავშირებული, რის თვალსაჩინო მაგალითსაც წარმოადგენს ძველი ეგვიპტის ხელოვნება. ეტრუსკული ხელოვნების ამ მიმართულებამ, თავის მხრივ, მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა რომაული რეალისტური სკულპტურული პორტრეტის ჩამოყალიბებაში.



ეტრუსკული სკულპტურული პორტრეტის
ნიმუშები. ძვ. წ. IV-III სს.

ეტრუსკული სარკოფაგები.
ძვ. წ IV-II სს.

ბრუტუსის პორტრეტი. ძვ. წ. III ს.

ძვ. წ. III-I საუკუნეების იტალიის ხელოვნებისათვის დამახასიათებელია ე. წ. საერთოიტალიკური სტილი, რომელიც გავრცელებულია ეტრურიაში, ლაციოსა და კამპანიაში. ეს სტილი გულისხმობს გარკვეული ერთიანი მხატვრული ფორმის, გამომსახველობითი ენის, კოინეს, შემუშვებას, რომელშიც საინტერესო სინთეზში შეერწყა ერთმანეთს ეტრუსკული, რომაული, სხვა იტალიკური ტომების ხელოვნების ტრადიციები და ბერძნული კულტურის გავლენები. საერთოიტალიკური სტილის ნიმუშებია, მაგალითად, რომის პირველი კონსულის ბრუტუსის პორტრეტი, ე. წ. ორატორის – ავლ მეტელუსის - ქანდაკება და სხვ.[39]

ორატორი. ძვ. წ. II-I სს-ის მიჯნა

ძვ. წ. V-IV საუკუნეების, ანუ კლასიკურ ხანის ეტრუსკულ კედლის მხატვრობაში ასევე შეიმჩნევა გარკვეული ცვლილებები, პირველ რიგში, სიუჟეტური თვალსაზრისით. თითქმის აღარაა ცხოველებისა და ლანდშაფტების გამოსახულებები, სამარხების მოხატულობებში ძირითადად ბანკეტების სცენებს და რიტუალურ დღესასწაულებს ვხედავთ[40]. ასეთ სცენებში ადამიანების ფიგურები უფრო მრავალფეროვან პოზებში, თავისუფალ მოძრაობაში გადმოიცემა, უფრო მეტად მოგვაგონებს ბრწყინვალე ატიკური წითელფიგურიანი კერამიკის მოხატულობის სტილს[41]. გამოიყენება არა მხოლოდ ლოკალური ფერები, არამედ ნახევარტონებიც[42]. განსაკუთრებული მრავალ-

[39] M. Torelli. L'arte degli Etruschi, con un'appendice di G. Pianu. Roma-Bari, 1985, pp. 161-164.

[40] M. Cristofani. L'arte degli Etruschi: produzione e consumo. Torino, 1978, p. 91.

[41] S. Steingräber. Etruscan and Greek Tomb Painting in Italy, pp. 124-127.

[42] M. Cristofani. L'arte degli Etruschi: produzione e consumo, pp. 150-151.

ორკას სამარხის მოხატულობის ფრაგმენტი. ტარკვინია. ძვ. წ. IV ს.

ტრიკლინიუმის სამარხი. ტარკვინია. ძვ. წ. 470

ფეროვნებით გამოირჩევა ე. წ. ტრიკლინიუმის[43] და ორკას სამარხების მხატვრობა.

მრავალფიგურიანი ფერწერული ფრიზული კომპოზიციები ეტრუსკულ სამარხებში ელინიზმის ეპოქაში აღარ გვხვდება. მათ ნაცვლად უფრო მეტად დეკორატიული მოხატულობა – გირლანდები, ლარნაკები და სხვ. – ვრცელდება, რომელიც ძალიან მოგვაგონებს რომაული (მაგალითად, პომპეის) კედლის მხატვრობის ნიმუშებს. ასეთია, მაგალითად, ფესტონების სამარხი ტარკვინიაში. საინტერესოა აგრეთვე ე. წ. ჯილიონის სამარხი, სადაც კედლებზე იარაღის – ფარების, ხმლების, აბჯრების, მუზარადების – გამოსახულებებია მოცემული. მსგავსი ტიპის მოხატულობები გვხვდება ელინიზმის ხანის მაკედონიის სამარხებშიც.

ფესტონებისა და ჯილიონის სამარხების მოხატულობის ფრაგმენტები. ტარკვინია. ძვ. წ. IV-III სს.

[43] S. Steingräber. Etruscan and Greek Tomb Painting in Italy, pp. 125-126.

არქიტექტურა

ეტრუსკული არქიტექტურის განხილვას მისი ზოგადი დახასიათებით დავიწყებთ. ძვ. წ. VII-VI საუკუნეები – არქაული პერიოდი – ეტრუსკული ქალაქების ზრდისა და განვითარების ხანაა, როდესაც ელინური გავლენები ძალიან ძლიერია, თუმცა ეტრურიაში ეს გავლენები ადგილობრივი ტრადიციების შესაბამისად შემოქმედებითადაა გადამუშავებული. ძვ. წ. V-IV საუკუნეები ზოგადად ეტრუსკული კულტურის და, კერძოდ, არქიტექტურის დაქვეითებით ხასიათდება. აღსანიშნავია ბერძნული „მკაცრი სტილის" გავლენა, თუმცა ეტრუსკულ არქიტექტურაში წინამორბედ პერიოდთან მიმართებაში ინოვაციები პრაქტიკულად არაა. გვიან პერიოდში, ძვ. წ. IV-I საუკუნეებში, იტალიაში ელინისტური ხუროთმოძღვრების ფორმების გავრცელებასთან ერთად, ეტრუსკულ სამყაროში სახეზეა საზოგადოებრივი და საფორტიფიკაციო ნაგებობების მრავალფეროვანი, მასშტაბური ფორმები, ბერძნული ორდერის უფრო ინტენსიური გამოყენება და სხვ.

საშენი მასალებიდან ეტრურიაში უძველესი დროიდან გავრცელებული იყო ხე, ალიზი, აგური და ქვა (ტუფი, კირქვა, ტრავერტინი[44]). შემაერთებელ ხსნარში გამოიყენებოდა ვულკანური წარმოშობის მასალა – პოცოლანა, ხოლო კედლების შესალესად – კირის ხსნარი.

კონსტრუქციული თვალსაზრისით ეტრუსკული არქიტექტურის მნიშვნელოვანი თავისებურებაა ცილინდული თაღისა და გუმბათის (მალის სიგანითა და რადიუსით 10 მეტრამდე) ფართო გამოყენება, რაც არ ახასიათებს ძველ ბერძნულ ხუროთმოძღვრებას. ასეთი კონსტრუქციები (მათ შორის – კვადრატული საფუძვლიდან გუმბათის წრეზე გადასვლა) ქვის კვადრების ან აგურის საფეხურისებრი წყობით მიიღება.

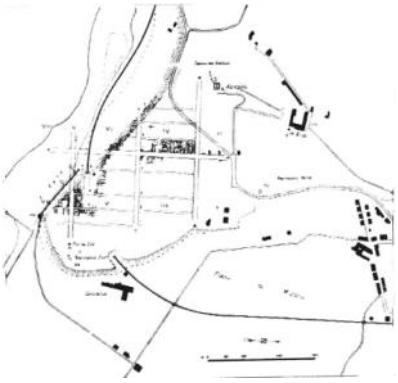
ეტრუსკული ქალაქმშენებლობის ხელოვნება ამ ხალხის მრავალ საინჟინრო მიღწევასთან იყო დაკავშირებული, თუმცა გარკვეული გავლენა მასზე ელინურ სამყაროში შემუშავებულმა ქალაქების რეგულარულმა გეგმარებამაც მოახდინა. ურბანული განაშენიანების ერთ-ერთი ასეთი მაგალითია თანამედროვე მარცაბოტოს მახლობლად მდებარე ეტრუსკული ქალაქი კაინუა, რომლის აკროპოლისი მაღალ ბორცვზე იყო განლაგებული[45]. ქვედა ქალაქის უბნებს ქუჩების პერპენდიკულრული ბადე ფარავდა, საცხოვრებელი კვარტლები მეტ-ნაკლებად თანაბარზომიერი იყო. ორი მთავარი მაგისტრალი (12 მ სიგანის, მაშინ როდესაც მეორეხარისხოვანი ქუჩები 5 მ სიგანისა იყო) ქალაქს ჩრდილოეთ-სამხრეთის და დასავლეთ-აღმოსავლეთის მიმართულებით კვეთდა. მთავარ ქუჩებს წყლის საწრეტი სისტემა, ამაღლებული ტროტუარები და ქვაფენილი ჰქონდა. სახლები წყლით მიწისქვეშა მილების საშუალებით ქალაქგარეთ მდებარე ცისტერნებიდან მარაგდებოდა. მათი ფასადები ქუჩაზე გამოიდიოდა, სადაც სახელოსნოები და სავაჭრო ობიექტები, ხოლო შიდა ეზოების გარშემო საცხოვრებელი ოთახები (კუბიკულები) იყო განლაგებული. ქალაქის გარეუბანში არისტოკრატული რაიონი – ვილები, მდიდრული სახლები – მდებარეობდა, ოდნავ მოშორებით კი – ნეკროპოლისი. მსგავსი განვითარებული გეგმარება ახასიათებდა კიდევ ერთ ეტრუსკულ მსხვილ ქალაქს – სპინას, რომელიც მდ. პოს შესართავთან, ლაგუნაში, ზღვის სანაპიროდან 3 კმ-ში იყო განლაგებული და ძვ. წ. V საუკუნეში ადრიატიკის ზღვის უმდიდრეს სავაჭრო ქალაქს წარმოადგენდა. სპინას ზოგჯერ ეტრუსკულ ვენეციასაც უწოდებენ, რადგანაც მისი ტერიტორია არხების სისტემით იყო დასერილი, რომლებიც სატრანსპორტო არტერიების როლს ასრულებდა. თავად პოს 30 მ სიგანის კალაპოტი, რომელიც ქვის სანაპიროებში იყო ჩასმული, ქალაქის ცენტრალურ მაგისტრალს წარმოადგენდა. მისგან თანაბარი ინტერვალებით, ქალაქის სხვადასხვა უბნის მიმართულებით, მიემართებოდა უფრო მცირე არხები. არქეოლოგების მიერ აღმოჩენილია ხის მძლავრი ხიმინჯები, რომლებზეც შენობები იყო აღმართული. სხვადასხვა ეტრუსკულ ქალაქში (ვოლსინიში, ცერეში, ტარკვინიაში) გამოვლენილია აგრეთვე ქალაქების მძლავი თავდაცვითი კედლები და კარიბჭეები.

---

[44] ბერძნებისაგან განსხვავებით, ეტრუსკები თითქმის არ იყენებდნენ მარმარილოს.

[45] F. Yegül, D. Favro. Roman Architecture and Urbanism: from the Origins to Late Antiquity. Cambridge-New York, 2019, pp. 4-80, fig. 1.5.

ეტრუსკული საინჟინრო ნაგებობებიდან აღსანიშნავია სადრენაჟო სისტემები, აკვედუკები, ხიდები, გზები და სხვ. საკმარისია ითქვას, რომ ქალაქ რომის მთავარი კოლექტორის – cloaca maxima-ს – მშენებლობა ეტრუსკმა ოსტატებმა დაიწყეს ძვ. წ. III საუკუნეში.



მარცაბოტო. გეგმა

ვოლტერა. ქალაქის კედლები

პერუჯა (ეტრუსკული პერუზია). ქალაქის ფორტიფიკაცია

ეტრუსკული საკულტო არქიტექტურის ნიმუშებმა, სამწუხაროდ, ჩვენამდე მხოლოდ ფრაგმენტების სახით მოაღწია, თუმცა მეცნიერულმა კვლევებმა შესაძლებელი გახადა ზოგიერთი მათგანის სახის აღდგენა. ეტრუსკების რელიგიაში, როგორც უკვე ვიცით, დიდ როლს თამაშობდა რწმენა-წარმოდგენები იმქვეყნიური ცხოვრების შესახებ, რამაც განაპირობა რთული დამკრძალავი რიტუალის და მრავალფეროვანი სამარხი არქიტექტურის განვითარება. რაც შეეხება ღვთაებებს, ეტრუსკული კულტები ბერძნულ პანთეონს, მათ ანტროპომორფულ ღმერთებს და მითოლოგიას დაუკავშირდა[46]. მთავარ ეტრუსკულ ტრიადას შეადგენდნენ ტინი (იუპიტერი), უნი (იუნონა) და მენრვა (მინერვა). ელინური კულტურის გავლენის შედეგად ეს ღმერთები ბერძნულ ზევსთან, ჰერასთან და ათენასთან გაიგივდა. სხვადასხვა ღმერთის გარდა, ეტრუსკები თაყვანს სცემდნენ ასევე გაღმერთებულ გმირებს და იმქვეყნიური სამყაროს დემონებს.

ეტრუსკული ტაძრის არქიტექტურული ტიპი არქაულ ხანაში, დაახლოებით ძვ. წ. VI საუკუნის დამდეგისთვის ჩამოყალიბდა[47]. უფრო ადრეულ ეპოქაში კულტმსახურებისათვის განკუთვნილი ღია სივრცეები და საკურთხევლები მხოლოდ სასახლეების კომპლექსებშია დადასტურებული.

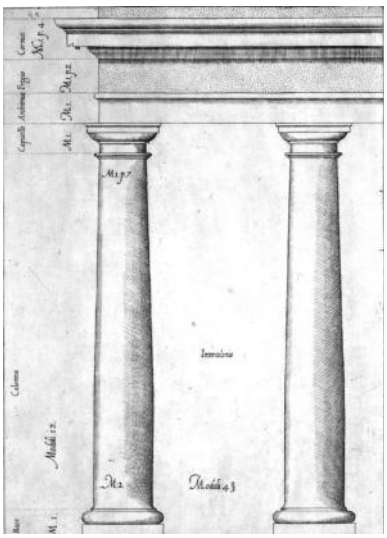
უძველესი ტაძრების კედლები ალიზისგან იგებოდა, პორტიკის სვეტები და გადახურვა კი – ხის ძელებისაგან, ამიტომ ამ ნაგებობებიდან ჩვენამდე მხოლოდ ქვის მშრალი წყობით აგებულმა პოდიუმებმა და ფუნდამენტებმა მოაღწია.

ბერძნული ტაძრის მსგავსად, ეტრუსკული ტაძარიც საკულტო ქანდაკების და შეწირულობის შესანახად განკუთვნილ, დახურულ, ცალკემდგომ შენობას წარმოადგენს. თუკი ძველმა ბერძნულმა ან ეგვიპტურმა ტაძრებმა დიდი ცვლილებები განიცადა საუკუნეების მანძილზე, ეტრუსკული ტაძრების ფორმები საკმაოდ მდგრადი აღმოჩნდა.

ეტრუსკული ტაძრების შესახებ მნიშვნელოვანი ინფორმაცია მოგვეპოვება ვიტრუვიუსის ტრაქტატში, რომელიც დეტალურად აღწერს ეტრუსკული არქიტექტურისათვის დამახასიათებელ ე. წ. ტუსკურ, ანუ ტოსკანურ ორდერს. ეს ორდერი დორიულის გავლენით

[46] ეტრუსკული კულტები მოგვიანებით რომაელებმაც შეითვისეს.

[47] M. Torelli. L'arte degli Etruschi, p. 83.



ტოსკანური ორდერი

ჩამოყალიბდა და მისი ნიმუშები ძირითადად იმეორებს დორიული ტაძრების როგორც კონსტრუქციულ წყობას, ასევე ინტერიერის გადაწყვეტას, მაგრამ სახეზეა გარკვეული სხვაობაც. სახელდობრ, ტოსკანურ სვეტს არ აქვს კანელურები, აქვს ტრაპეციის ფორმის ბაზისი კვადრატულ ფილაზე, ექინი, დორიულთან შედარებით, დაბალია, ხოლო აბაკა, პირიქით – მაღალი. სვეტებს შორის მანძილი, როგორც წესი, დიდია, ხოლო ანტაბლემენტი ძალზე მასიურია, საკმაოდ მაღალი ფრონტონით. ეტრუსკული ტაძრები მაღალ პოდიუმზე იდგა, მთავარი შესასვლელისაკენ კიბე მიემართებოდა. პოდიუმი შენობასთან შედარებით პროპორციულად ძალზე დიდი იყო, ბევრად მეტი, ვიდრე ბერძნული ტაძრების სტილობატები, რაც ეტრუსკულ ტაძარს მნიშვნელოვნად ამაღლებდა გარემოზე და მონუმენტურობას ანიჭებდა. არქიტრავები უმეტესად ხის იყო, ხოლო ფასადის სკულპტურული დეკორი – ტერაკოტასი. ცელა, როგორც წესი, სამ გრძივ სეგმენტად იყოფოდა (ეს კედლებით შემოსაზღვრული, იზოლირებული მონაკვეთები იყო, და არა კოლონადით გამოყოფილი ნავები, როგორც ბერძნულ ტაძრებში). ასეთ ტაძრებს სამცელიანი ტიპის ტაძრებს უწოდებენ. განვითარებული ტიპის ტაძრებს ჰქონდა ასევე პრონაოსი. ეტრურიაში შედარებით იშვიათად გვხვდება პერიფტერის ტიპის, ფასადებზე ოთხმხრივ კოლონებით გარშემორტყმული ნაგებობები, აქ სვეტებიანი პორტიკი უფრო ხშირად მხოლოდ ერთ, მთავარ ფასადზეა განლაგებული, ხოლო დანარჩენი ფასადები ნახევარკოლონებითაა დანაწევრებული. ზოგჯერ პორტიკი ძალზე ღრმაა, კოლონადა კი ორმაგია. ზოგადად ეტრუსკული ტაძარი ბერძნულ ანტებიან ტაძარს, ზოგჯერ კი ამფიპროსტილს მოგვაგონებს.

ვეის ტაძარი ეტრუსკული საკულტო არქიტექტურის ჩვენამდე მოღწეული ერთ-ერთი უძველესი ნიმუშია, სადაც ცელას ცენტრალური ნაწილი მთავარი სამლოცველოს ფუქციას ასრულებდა, ხოლო გვერდითა სეგმენტებს ვიწრო დერეფნების სახე ჰქონდა (ტიპი ერთი ცელათი და ორი ფრთით)[48]. მისგან განსხვავებით, კაინუას უნის ტაძარი სამცელიან ტიპს წარმოადგენს. ამავე ტიპს განეკუთვნება პირგის ტაძარი (A), რომლის ფრონტონზე მოცემული იყო ტერაკოტას სკულპტურული ჯგუფი ბერძნული მითების მოტივებზე თებეს ციკლიდან.

პირგის ტაძარი (A). ფრონტონის სკულპტურული დეკორი. ძვ. წ. 470-460

ეტრუსკული ტაძრების დეკორი, როგორც უკვე აღინიშნა, ძირითადად ტერაკოტას რელიეფური ფილების ან ფიგურებისაგან შედგება. აკროტერიუმებს შეიძლება მრგვალი ქანდაკების, ან ორნამენტული ელემენტის სახე ჰქონოდა. დეკორატიულად იყო გადაწყვეტილი ასევე ანტეფიქსები. დეკორი გადახურვის ხის კონსტრუქციას ფარავდა. ყველაზე მდიდრულად ფრონტონები და ფრიზი იყო შემკული: ამის ერთ-ერთ საუკეთესო მაგალითს ტალამონაჩოს ტაძარი (ძვ. წ. IV ს-ის II ნახ.) წარმოადგენს[49].

---

48 M. Cristofani. L'arte degli Etruschi: produzione e consumo, p. 94.

49 M. Torelli. L'arte degli Etruschi, p. 306-308.

ტალამონაჩოს ტაძრის ფრონტონი.
ძვ. წ. IV ს-ის II ნახ.

ვილანოვას ეპოქის სამარხი ურნების
ნეკროპოლისი. მონტეროცი

ეტრუსკული სამარხი არქიტექტურის ნიმუშები ბევრად უკეთესადაა შემონახული, ვიდრე ტაძრები და საცხოვრისები. ამის მიზეზი, პირველ ყოვლისა, სამარხების საშენ მასალაში და კონსტრუქციულ თავისებურებებში მდგომარეობს, რომლებიც, მემორიალური ფუნქციიდან გამომდინარე, ნაგებობის ხანგრძლივი დროის განმავლობაში არსებობაზეა გათვლილი. სამარხ არქიტექტურაში არ გამოიყენება ხის და ალიზის მასალა, არამედ ყველა ნაგებობა კლდეშია გამოკვეთილი ან მასიური ქვითაა აგებული.

ეტრუსკული ხუროთმოძღვრების მრავალი საუკუნის ევოლუციის განმავლობაში სამარხის რამდენიმე განსხვავებული ტიპი შემუშავდა. უძველესი ტიპი ვილანოვას კულტურიდან და გარდაცვლილთა კრემაციის ტრადიციიდან იღებს სათავეს – ესაა მიწისქვეშა სამარხი კამერა, სადაც სპეციალურ ნიშში ფერფლის შესანახი ურნა იდგმებოდა. დროთა განმავლობაში ურნები სარკოფაგებმა შეცვალა[50].

ეტრუსკების რელიგიურმა წარმოდგენებმა იმქვეყნიურ ცხოვრებაზე განაპირობა სამარხის ისეთი ტიპის ჩამოყალიბება, რომლის ექსტერიერიც და შიდა სივრცეც მაქსიმალურად იქნებოდა მიახლოებული ადამიანის საცხოვრისთან, იმ გარემოსთან, რომელშიც მან ცხოვრება გაატარა.

რელიეფების სამარხი ჩერვეტერიში. ძვ. წ. IV ს.

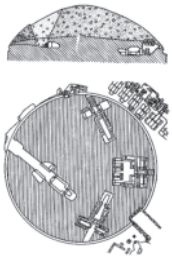
ვულკანური წარმოშობის ტუფი, რომელიც რბილი და ადვილად დასამუშავებელი მასალაა და რომლითაც მდიდარია ეტრურიის სამხრეთი ნაწილი, ფართოდ გამოიყენებოდა სამარხ არქიტექტურაში. ნეკროპოლისები, რომლებიც ქალაქებიდან გარკვეულ მანძილზეა აგებული, მთლიანად ტუფის ქანებშია გამოკვეთილი მიწის დონის დაბლა, თუმცა სამარხ კამერებს აქვს მიწისზედა, ზოგჯერ საკმაოდ მასშტაბური, ნაწილებიც. ასეთი აკლდამები საგვარეულო იყო, სადაც ადამიანები თაობების მანძილზე იკრძალებოდნენ. ეტრურიის ჩრდილოეთ ნაწილში მიწისქვეშა სამარხები ნაკლებია, აქ უფრო მეტად მიწისზედა სტრუქტურებია გავრცელებული.

სამარხი ტიპი, რომელიც განსაკუთრებით პოპულარული გახდა ორიენტალიზებულ პერიოდში, ტუმულუსია (ეგეოსურ სამყაროში გავრცელებული თოლოსის ანალოგია). ტუმულუსი კონუსური ფორმის მიწაყრილს წარმოადგენს, რომელიც დაფუძნებულია წრიულ ქვის კედელზე. მის ქვეშ ერთი ან რამდენიმე, კონუსისებრი გუმბათით, ცილინდრული კამარით ან ზოგჯერ ორქანობა სახურავით გადახურული კამერაა განლაგებული.

[50] M. Torelli. L'arte degli Etruschi, p. 315.

ამ მიწისქვეშა ან ნახევრადმიწისქვეშა სათავსებისაკენ დრომოსი მიემართება[51]. ძვ. წ. VII საუკუნეში სახეზეა ასეთი ტუმულუსების უკვე ძალიან მასშტაბური, მონუმენტური ნიმუშები – მაგალითად, რეგოლინი-გალასის სამარხი ჩერვეტერიში.

ჩერვეტერის ნეკროპოლისი

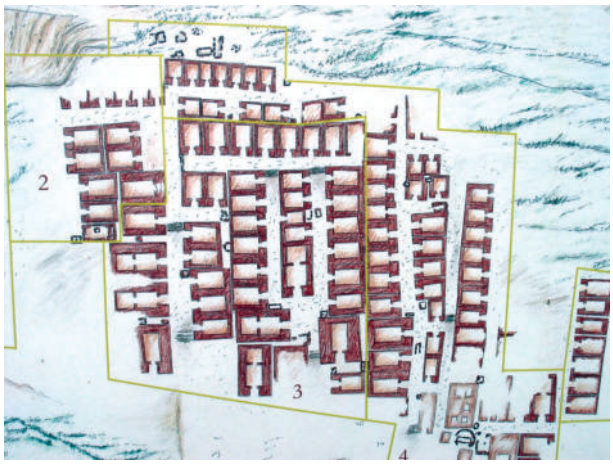


რეგოლინი-გალასის სამარხი ჩერვეტერიში. ძვ. წ. VII ს.

კაზალე მარიტიმოს ტუმულუსის ტიპის სამარხის გუმბათოვანი გადახურვა. ძვ. წ. VII ს.

[51] A. Naso. Etruscan Style of Dying. Funerary Architecture, Tomb Groups and Social Range at Caere and its Hinterland during the 7th -6th Centuries BC. in: Performing Death: Social Analyses of Funerary Traditions in the Ancient Mediterranean, Chicago, 17-18.02.2006, ed. by N. Laneri. Chicago, 2007, pp. 141-163, pp. 143-144.

თუკი ძვ. წ. VII საუკუნე ეტრურიაში მიწისმფლობელი არისტოკრატიის დომინირების ეპოქა იყო და, შესაბამისად, სამარხის ყველაზე გავრცელებულ ტიპს მასშტაბური ტუმულუსები წარმოადგენდა, ძვ. წ. VI საუკუნე ქალაქების ზრდითა და სავაჭრო ოლიგარქიის გაძლიერებით აღინიშნა. ამ პერიოდში პოპულარული ხდება კლდეში ნაკვეთი, კუბის ფორმის სამარხები, რომლებიც სწორ რიგებშია ჩამწკრივებული და მთელ ქალაქებს ქმნის[52]. ასეთი ნეკროპოლისები, როგორც წესი, კლდის ფერდობებზე ან პლატოებზე მდებარეობს (მაგალითად, ბანდიტაჩას ან მონტეროცის ნეკროპოლისები), უფრო იშვიათად – დაბლობზე (მაგალითად, ვულჩის ნეკროპოლისი). ზოგიერთი ასეთი სამარხი რთული გეგმარებისაა, რამდენიმე სათავსითა და მათი დამაკავშირებელი კორიდორებით (მაგალითად, ვოლუმნიების სამარხი პერუზიას ნეკროპოლისზე).

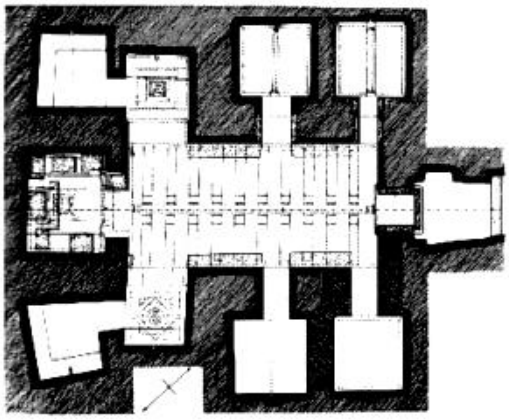


ორვიეტოს ნეკროპოლისი. გეგმა

კლდეში ნაკვეთი სამარხის კიდევ ერთი ტიპი ეტრუსკულ ტაძარს მოგვაგონებს: შესასვლელი პორტიკის სახითაა გადაწყვეტილი, სახეზეა ფრიზები და ფრონტონები. ასეთი სამარხები გვხვდება პოპულონიას, ნორჩას და სხვ. ნეკროპოლისებზე ძვ. წ. V საუკუნეში. ძვ. წ. III საუკუნიდან მასშტაბური ეტრუსკული სამარხები სულ უფრო იშვიათად გვხვდება, თუმცა მათმა არქიტექტურამ დიდი გავლენა მოახდინა რომაული მავზოლეუმების ტიპების ჩამოყალიბებაზე.

[52] A. Naso. Etruscan Style of Dying, pp. 145-146.

სამარხები ნორჩას ნეკროპოლისზე



ვოლუმნიების სამარხი. პერუზია. ძვ. წ. III ს.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ ეტრუსკული კულტურის და, კონკრეტულად, არქიტექტურის, მნიშვნელობა, უნიკალური მონუმენტების გარდა, კიდევ იმაში მდგომარეობს, რომ მან უდიდესი როლი შეასრულა რესპუბლიკის პერიოდის რომის ხელოვნების ფორმირებაში: ეს ეხება როგორც საცხოვრისის ტიპს (ატრიუმიან სახლს), ასევე სამარხებისა და მავზოლეუმების ფორმებს, ტაძრებს მაღალ პოდიუმზე, არქიტექტურული კონსტრუქციების (თაღებისა და კამარების) თუ აკვედუკებისა და გზების მშენებლობის ტექნიკას, დასახლებული პუნქტების და სამხედრო ბანაკების რეგულარულ გეგმარებას და სხვ.

იტალიკების ტომების ხელოვნება

აპენინის ნახევარკუნძული რომის აღზევებამდე, ლათინებისა და ეტრუსკების გარდა, სხვა იტალიკური ტომებითაც იყო დასახლებული, რომლებსაც ერთმანეთთან მჭიდრო ურთიერთობები აკავშირებდა. ძვ. წ. 1000 წლისათვის ასეთმა რეალობამ მრავაფეროვანი კულტურული მოზაიკა წარმოქმნა. ამ პერიოდისათვის (ბრინჯაოსა და რკინის ხანის მიჯნაზე) ერთი კოლექტიური კულტურული იდენტობის გავრცელების არეალი არ აღემატებოდა ქალაქის ტიპის დასახლებასა და მისი მიმდებარე სოფლების ტერიტორიას. სამხრეთ იტალიასა და სიცილიაში ბერძნული ქალაქების დაარსებამ ძვ. წ. VIII-VII საუკუნეებში და ელინური გავლენების აქტიურმა გავრცელებამ იტალიკებში კიდევ უფრო რთული და მრავალფეროვანი გახადა კულტურული სურათი, რაც მკაფიოდ აისახება ამ პერიოდის არქეოლოგიურ მასალაში. განსაკუთრებით დაწინაურდა სამხრეთ იტალიის დასახლებები, სადაც ბერძნული გავლენა უფრო ძლიერი იყო.

ე. წ. მეომარი კაპესტრანოდან. ძვ. წ. VI ს.

ძვ. წ. VIII-VI საუკუნეები აპენინის ნახევარკუნძულზე ურბანული ცენტრების განვითარების ეპოქაა. ერთ-ერთი ასეთია უმბრების იტალიკური ტომით დასახლებული კარსულა ცენტრალურ იტალიაში, რომელიც, როგორც ამას მასშტაბური თავდაცვითი კედლები და სხვა არქეოლოგიური ნაშთები მოწმობს, ძვ. წ. V საუკუნისათვის საკმაოდ მსხვილ ქალაქს წარმოადგენდა.

სახვითი ხელოვნების დარგებიდან განსა-

კუთრებულად აღსანიშნავია ქანდაკება, რომლის მონუმენტური ფორმების განვითარება, ერთი მხრივ, ადგილობრივი ტრადიციების საფუძველზე მოხდა, მეორე მხრივ კი მნიშვნელოვანწილად განპირობებული იყო ძველი ბერძნული გვალენით. აღსანიშნავია ე. წ. მეომარი კაპესტრანოდან, აბრუცოს პროვინციიდან, რომელიც მდიდრულ სამარხშია აღმოჩენილი. ქანდაკება ორი მეტრის სიმაღლისაა და წარმოგვიდგენს იტალიკური ტომის წარჩინებულ მამაკაცს სრული სამხედრო აღჭურვილობით.

ძვ. წ. VI საუკუნის ბოლოსათვის კამპანიაში, სადაც ეტრუსკებს, სამხრეთისაკენ ექსპანსიის შედეგად, ქალაქები ჰქონდათ დაარსებული, სიტუაცია მკვეთრად იცვლება. როგორც ჩანს, ამ რეგიონში დაწინაურებას იწყებს ოსკების იტალიკური ტომი, რომლის წარმომადგენლებმაც თანდათან განდევნეს ეტრუსკები კამპანიის ქალაქებიდან. ეს ცვლილება კარგად ჩანს ეპიგრაფიკულ ძეგლებშიც, სადაც სულ უფრო ნაკლებია ეტრუსკული წარწერები. ძვ. წ. V საუკუნისათვის ცენტრალურ და სამხრეთ იტალიაში ასევე სახეზეა სხვა იტალიკური ტომების – ლუკანების, საბინების, სამნიტების, პიცენების – ურბანული ცენტრები. მაგალითად, ძვ. წ. 420-410 წლებში ლუკანებმა დაიმორჩილეს ბერძნული პოლისი პოსეიდონია, რომელსაც პესტუმი უწოდეს.

ძვ. წ. IV საუკუნიდან აპენინის ნახევარკუნძულზე მოსახლე იტალიკების ტომების ხელოვნება სულ უფრო ერთგვაროვანი ხდება. სულ უფრო ნაკლებადაა თვალშისაცემი განსხვავება მათი ხელოვნების ნიმუშების სტილს შორის, სულ უფრო ნაკლებია მრავალფეროვნება, რომელიც ეთნიკურ სიჭრელესთან ერთად, ჭრელ კულტურულ სურათს ქმნიდა. ამ მოვლენას მეცნიერები სხვადასხვა მიზეზით ხსნიან. პირველ რიგში, ესაა კლასიკური ბერძნული კულტურის გავლენის ზრდა ხსენებულ ეპოქაში, რომელიც ერთნაირად ძლიერად მოქმედებდა და სახეს უცვლიდა ეტრუსკულ, ლათინურ, სხვა ტომების კულტურას. მეორე მხრივ, ესაა თავად იტალიკებს შორის არსებული ინტენსიური ურთიერთობები და ინტეგრაციული პროცესები, რომლებიც, ხელოსნობისა და ვაჭრობის განვითარებასთან ერთად, ტომთა უფრო მსხვილი გაერთიანებების და სახელმწიფოების წარმოქმნისაკენ მიდიოდა. შემუშავდა ე. წ. საერთოიტალიკური კოინე, ხელოვნების თავისებური „ენა“, რომელიც ნახევარკუნძულის ყველა ხალხისათვის (მათ შორის – ლათინებისათვისაც) იყო დამახასიათებელი. ეს „ენა“ გულისხმობდა უნიფიცირებული არქიტექტურული კომპოზიციების, მსგავსი შინაარსის სახვითი ხელოვნების ნიმუშების, იკონოგრაფიული სქემების, მხატვრული ხერხების გავრცელებას.

ლუკანების ტომის მეომრები. სამარხის მოხატულობის ფრაგმენტი. პოსეიდონია. ძვ. წ. V ს-ის ბოლო

ეტლის შემკულობის დეტალი. პიცენების ხელოვნება. ძვ. წ. VI ს.

ძველი რომის ხელოვნება

შესავალი

ტერმინში „ძველი რომაული ხელოვნება“ უმეტესწილად იგულისხმება ძველი რომის რესპუბლიკისა და იმპერიის ხელოვნება (ძვ. წ. 509 – ახ. წ. 476), თუმცა ზოგჯერ მასში ე. წ. მეფობის, ანუ არქაული რომის ხანასაც (ძვ. წ. 753-509) აერთიანებენ. ეს უკანასკნელი ძველი რომაული ხელოვნების გარკვეულ პროლოგადაა მიჩნეული და მასში რომის სახელმწიფოს ევოლუციის ის საწყისი ეტაპი იგულისხმება, როდესაც ხელისუფლების სათავეში მეფეები იყვნენ[1].

გეოგრაფიული თვალსაზრისით, ძველი რომაული კულტურის გავრცელების არეალს წარმოადგენდა უზარმაზარი ტერიტორია პირინეის ნახევარკუნძულიდან ევფრატის ნაპირებამდე და ჩრდილოეთ აფრიკიდან ბრიტანეთის კუნძულებამდე. ამ კულტურული არეალის ცენტრი ქალაქი რომი – თავისი დროის უდიდესი მეგაპოლისი – იყო. მისი მოსახლეობა, სხვადასხვა ეპოქაში, 450 ათასიდან 3,5 მილიონამდე მერყეობდა. იმპერიის ხანაში მთლიანად იმპერიის მასშტაბით ადამიანების დაახლოებით 30% 10 000-ზე მეტი მოსახლეობის მქონე ქალაქებში ცხოვრობდა, რაც იმ ეპოქისათვის ურბანიზაციის არნახულად მაღალ ხარისხს ნიშნავდა. ასეთი მასშტაბური სახელმწიფოს პირობებში განვითარებული ვაჭრობა და წარმოება, ინფრასტრუქტურა, ლოჯოსტიკის სისტემა, საინჟინრო და სამხედრო საქმე, იურისპრუდენცია, სახელმწიფო და საზოგადოებრივი ინსტიტუტები და სხვ. უპრეცედენტო მოვლენაა ძველი მსოფლიოს ისტორიაში. ძველი რომის კულტურის უმნიშვნელოვანეს თვისებად შეიძლება ჩაითვალოს ის, რომ მასში, ისტორიის სხვადასხვა ეტაპზე, ვრცელი ტერიტორიების დაპყრობის პარალელურად, ინტეგრირდა სხვადასხვა ხალხისა და ცივილიზაციის (ეტრუსკების, იტალიკური ტომების, ძველი ბერძნების, იბერების, გალების, კელტების, გერმანელების, ბრიტანელების) კულტურა. უმნიშვნელოვანესი იყო რომაული და ელინისტური სამყაროების შერწყმა, რამაც ანტიკური ცივილიზაციის ახალ ეტაპს ჩაუყარა საფუძველი.

ძველი რომის ხელოვნების ზოგადი ქრონოლოგია:

მეფობის პერიოდი, ანუ არქაული რომი (ძვ. წ. 753–509).

რესპუბლიკური პერიოდი (ძვ. წ. 509–27):

- *ადრეული რესპუბლიკის ხანა (ძვ. წ. VI–III სს.).*
- *გვიანი რესპუბლიკის ხანა (ძვ. წ. II–I სს.).*

ავგუსტეს ხანა (ძვ. წ. 27–ახ. წ. 14).

იმპერიის ეპოქა:

- *ადრეული იმპერიის ხანა (ძვ. წ. 14–ახ. წ. 284).*
- *გვიანი იმპერიის ხანა (285–476).*

ძველი რომის ხელოვნების განვითარების საწყის ეტაპებზე სახვით ხელოვნებისა და არქიტექტურის ნიმუშების სტილი შეიძლება განისაზღროს როგორც საერთოიტალიკური (ეტრუსკების, ლათინების, სხვა იტალიკური ტომების კულტურის სინთეზი, ე. წ. კოინე), რომელშიც მხოლოდ ჩანასახის ფორმით არსებობს კონკრეტულად რომაული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი მხატვრული თავისებურებები[2]. დროთა განმავლობაში ძველი რომის ხელოვნებაში უფრო ფართოდ იქნა წარმოდგენილი ანტიკური ეპოქის შედარებით ძველი და რაფინირებული ცივილიზაციების, ელინისტური ცენტრების გავლენები. ერთ-ერთი ნიშანდობლივი კულტურული პროცესი, რომელიც ძველი რომის მთელ ისტორიას გასდევს, არის გავლენების მუდმივი გაცვლა ცენტრსა და პერიფერიებს, მეტროპოლისსა და პროვინციებს შორის.

უმნიშვნელოვანესი პრობლემა, რომელიც წამოიჭრება ძველი რომის ხელოვნების განხილვისას ანტიკურობის კონტექსტში, დაკავშირებუ-

[1] რომში მეფე მთავარსარდალი, უმაღლესი ქურუმი და მოსამართლე იყო, თუმცა მისი ძალაუფლება შეზღუდული იყო სენატის მიერ.

[2] P. Zanker. Arte romana. Bari, 2008, p. 3.

ლია მის მიმართებასთან ძველ ბერძნულ კულტურასთან: შეგვიძლია თუ არა განვიხილოთ ძველი რომის ხელოვნება, როგორც ელინურისაგან დამოუკიდებელი ფენომენი და ანტიკური კულტურის სრულფასოვანი სუბიექტი, თუ ის ძველ ბერძნულ ხელოვნებასთან შედარებით მეორეხარისხოვნად გვევლინება და გარკვეულწილად მის გაგრძელებას წარმოადგენს? მართლაც, ელინისტური სახელმწიფოების დამორჩილების შემდეგ (ძვ. წ. 266 წელს – სამხრეთ იტალიის და სიცილიის ბერძნული ქალაქების, ძვ. წ. 189 წელს – სელევკიდების სირიის, ძვ. წ. 146 წელს – მაკედონიისა და ბერძნული პოლისების, ძვ. წ. 30 წელს – პტოლემაიოსების ეგვიპტის) ელინური სამყარო რომის ნაწილი გახდა. რომის სამხედრო და პოლიტიკური ექსპანსიის მიუხედავად, ცხადი იყო ძველი ბერძნული კულტურის უპირატესობა, რომელმაც ძლიერი გავლენა მოახდინა დამპყრობლებზე. საკმარისია ითქვას, რომ რომაელებმა შეითვისეს ძველი ბერძნული არქიტექტურული ორდერები, ქანდაკების სტილი, ხოლო რომში წარმოებული მხატვრული პროდუქციის საკმაოდ დიდი ნაწილის ავტორები – ხუროთმოძღვრები, მოქანდაკეები, მოზაიკის, გლიპტიკისა თუ ტორევტიკის ოსტატები – წარმოშობით ელინისტური ცენტრებიდან იყვნენ[3]. რომაული კულტურის მნიშვნელოვანი მიმართულება გახდა ასევე ბერძნული ხელოვნების, განსაკუთრებით, პლასტიკის, ნიმუშების კოლექციონირება და ასლების დამზადება – როგორც ვიცით, მრავალი ბერძნული არტეფაქტი ჩვენთვის სწორედ რომაული ხანის ასლებითაა ცნობილი. ძველი ბერძნული ხელოვნების ნიმუშების დიდი რაოდენობით შემოსვლამ ძვ. წ. III-II საუკუნეებში განაპირობა რომაულ საზოგადოებაში და, განსაკუთრებით, მის მაღალ წრეებში, ელინური კულტურის თაყვანისცემის გავრცელება, ხოლო ხელოვნებაში – ეკლექტიზმის მიმართულების ჩამოყალიბება.

[3] H. W. Janson, A. F. Janson. History of Art. New York, 2001, p. 158; M. Henig (ed.). A Handbook of Roman Art. A Comprehensive Survey of all the Arts of the Roman World. Ithaca, 1983, p. 24.

მეორე მხრივ, ძველი რომის ხელოვნებაში, მისი ევოლუციის სათავეებიდანვე, იკვეთება თვითმყოფადი ნიშნებიც, რაც საფუძველს გვაძლევს, ვისაუბროთ მასზე, როგორც დამოუკიდებელ მოვლენაზე. პირველ რიგში, ესაა რეალიზმი, მაშინ როდესაც ბერძნული ხელოვნება უმეტესად იდეალიზაციისაკენ და ალეგორიული ინტერპრეტაციებისაკენ იყო მიდრეკილი. მაგალითად, ძველ ბერძნულ ხელოვნებაში სინამდვილეში მომხდარი ისტორიული მოვლენები ხშირად მითოლოგიური სიუჟეტის სახით გადმოიცემოდა. ამის კარგი ილუსტრაციაა კენტავრომახიის გამოსახულება პართენონის ფრიზზე, რომელშიც სიმბოლურადაა წარმოდგენილი სპარსელებზე გამარჯვება, ან პერგამონის საკურთხევლის გიგანტომახია, რომელშიც გალატებზე გამარჯვება იგულისხმება. ბერძნებისგან განსხვავებით, რომაელები მსგავს თემატიკას რეალისტურ ინტერპრეტაციას ანიჭებდნენ. ნატურალიზმმა და კონკრეტიკის მოთხოვნამ განაპირობა აგრეთვე პორტრეტის დარგის პოპულარობა ძველ რომაულ სახვით ხელოვნებაში, რაც დაუპირისპირდა ძველ ბერძნულ კულტურაში არსებულ სწავლებას იდეალური ადამიანის შესახებ, ჰეროიკულ, განზოგადებულ მხატვრულ სახეებს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, რომაული ხელოვნების დანიშნულება ნაკლებად იყო ესთეტიკური სიამოვნების მინიჭება, არამედ უფრო მეტად ეფექტური კომუნიკაციის განხორციელება. ერთი და იგივე ფიგურატული გამომსახველობითობის ენა ამ ორი ცივილიზაციის მიერ განსხვავებულად გამოიყენებოდა. რომაულ ხელოვნებაში მხატვრულ ნაწარმოებს ხშირად იდეოლოგიური, პროპაგანდისტული, სოციალური, პრაქტიკული ქვეტექსტი გააჩნდა. როგორც მრავალი მკვლევარი (განსაკუთრებით, ვენის ხელოვნებათმცოდნეობითი სკოლის წარმომადგენელი) აღნიშნავს, ელინური მოდელები – მხატვრული სახეები, მითოლოგიური სიუჟეტები, იკონოგრაფიული სქემები – შეიჭრა რომში, მაგრამ ახლებური დატვირთვა შეიძინა.

რამდენადაც რომის საზოგადოება ორ ძირითად კლასად – პატრიციებად და პლებეებად (პოპოლანებად) – იყოფოდა, მისი ხელოვნებაც გარკვეული დუალიზმით ხასიათდება: ესაა, ერთი მხრივ, ელიტარული და, მეორე მხრივ, უფრო მასობრივი, დაბალი ფენებისათვის განკუთვნილი მხატვრული პროდუქცია. „პლებეური“ ხელოვნება თავის სათავეს იტალიური (განსაკუთრებით – ცენტრალურიტალიური) ხელოსნური პროდუქციიდან იღებს, რომლის ტრადიციები, ძვ. წ. III საუკუნიდან გაძლიერებული ელინური გავლენის მიუხედავად, მაინც აგრძელებდა არსებობას. მას პრაქტიკული ინტერესები, ნარატიულობა, გამომსახველობითი ენის ეკონომიურობა, ხალხურობა, აღქმის სიმარტივე, პლასტიკური ფორმის პრიორიტეტის პრინციპიდან გადახვევები (მაგალითად, ადამიანის ფიგურის პროპორციული ჰარმონიის რღვევა) ახასიათებს. მასთან შედარებით, პატრიციულ სტილში სახეზეა ძველი ბერძნული ხელოვნების მაღალ ესთეტიკურ სტანდარტებთან უფრო მჭირდო კავშირი. სოციალური ნიშნის გარდა, ზოგჯერ შესაძლებელია ამ ორი ნაკადის გავრცელების გეოგრაფიულ არეალზეც საუბარი – მაგალითად, „პოპოლანური“ ხელოვნების ფორმები განსაკუთრებით განვითარდა რომის იმპერიის პროვინციებში. ეს ორი ნაკადი პარალელურად არსებობდა ძველი რომის მთელი ისტორიის მანძილზე და საბოლოოდ გაერთიანდა გვიანანტიკურ ხელოვნებაში, როდესაც „პლებეური“ ნაკადი ძველი რომის ოფიციალური ხელოვნების სტილშიც შეიჭრა. ამ მოვლენას ინტენსიური ხასიათი დაახლოებით სევერუსების ეპოქიდან მიეცა. გვიანანტიკურმა ხელოვნებამ, „პოპოლანური“ და „ელიტარული“ სტილების სინთეზის სახით, ადრექრისტიანულ ხელოვნებას დაუდო სათავე[4].

[4] R. Bianchi Bandinelli. Arte Plebea. Dialoghi di Archeologia, a. I, 1967, pp. 7-19.

მეფობის, ანუ არქაული ხანის რომის ხელოვნება

ძველი რომის ისტორია მეფობის პერიოდით იწყება (ე. წ. არქაული რომის ეპოქა), როდესაც ქალაქის მმართველობის სათავეში მეფე იდგა. ხსენებული პერიოდის დასაწყისად ქალაქ რომის დაარსების ლეგენდარული თარიღი – ძვ. წ. 753 წლის 21 აპრილი – ითვლება, ხოლო დასასრულად – უკანასკნელი მეფის, ტარკვინიუს ამაყის, დამხობა ძვ. წ. 509 წელს.

ლეგენდების თანახმად, რომის დაარსება ძუ მგლის მიერ გაზრდილ ძმებს, რომულუსს და რემუსს, უკავშირდება. ეპოსი, რომელიც გადამუშავებული სახითაა წარმოდგენილი ვერგილიუსის „ენეიდაში“ რომაელების წინაპრებად ტროას ომების გმირს, ენეუსს, და მის თანამებრძოლებს მიიჩნევს. ენეუსმა და სხვა ტროელმა ლტოლვილებმა, ხმელთაშუაზღვისპირა ქალაქებში (მათ შორის – კართაგენში) მრავალი თავგადასავლის შემდეგ, იტალიის სანაპიროს მიაღწიეს და ტიბრის ნაპირებზე დასახლდნენ. ენეუსის შვილი, იულიუსი, ქალაქ ალბა ლონგას დამაარსებლად და იულიუსების საგვარეულოს ლეგენდარულ წინაპრად ითვლება. სწორედ მის შთამომავლებად ასახელებენ მითები რომულუსსა და რემუსს და, ამგვარად, მყარდება კავშირი ეპიკური გადმოცემების ამ ორ ეპიზოდს შორის[5]. სტრაბონი განსხვავებულ ვერსიას მოგვითხრობს – მის მიხედვით, ქალაქი რომი ბერძენმა კოლონისტებმა დააარსეს[6]. თავად ძველი რომაელები თავიანთი ქალაქის დაარსების თარიღად 21 აპრილს, მწყემსების ღვთაება პალესის დღესასწაულს მიიჩნევდნენ. თუმცა დაარსების ზუსტი წელი მათთვის უცნობი იყო და ამიტომ რომაელები წელთაღრიცხვას კონსულების თანამდებობაზე

[5] Livy, 1.3-1.7, Titus Livius. The Earliest Legends. From the Founding of the City, trans. by C. Roberts. London, 1905.

[6] Strabo, 5.3.3, Strabo. Geography, trans. by H. L. Jones, 8 vol, Cambridge MA, 1917-32.

ყოფნის მიხედვით აწარმოებდნენ, და არა საწყისი წლიდან, რომელიც გამოიხატებოდა ფორმულით A.U.C. (Ab Urbe Condita – „ქალაქის დაარსებიდან“). დიონისე ჰალიკარნასელის გამოთვლით, რომელსაც ის სხვადასხვა წყაროზე დაყრდნობით აწარმოებს, ქალაქი ძვ. წ. 751 წელს დაარსდა[7]. რომის დაარსების ყველაზე გავრცელებულ თარიღს, ძვ. წ. 753 წელს, ვარონის ქრონოლოგიას უწოდებენ, რადგან ის შემოთავაზებულია რომაელი სწავლულის მარკუს ტერენციუს ვარონის მიერ[8]. როგორც არქეოლოგიური გათხრების შედეგებმა გვიჩვენა, სამოსახლოს კვალი პალატინის ბორცვზე[9], სადაც, ლეგენდის თანახმად, რომულუსმა გუთნის პირველი ხნული გაავლო, მართლაც ძვ. წ. VIII საუკუნით თარიღდება[10]. რაც შეეხება ქალაქის სახელწოდებას, საუკუნეების განმავლობაში გაბატონებული იყო მოსაზრება, რომ ის ბერძნულად „ძლიერს“ ნიშნავს[11], თუმცა თანამედროვე მეცნიერებაში არსებული ვერსიის თანახმად, ის ეტრუსკული სიტყვიდან „რუმონ“ (მდინარე) მომდინარეობს[12].

არქეოლოგიური გათხრების შედეგებმა დაადასტურა გვიანბრინჯაოსა და ადრერკინის ხანის მწყემსებისა და მიწათმოქმედების დასახლების არსებობა პალატინის ბორცვზე. დაახლოებით ამავე ეპოქით თარიღდება სოფლის ტიპის სამოსახლო კაპიტოლიუმის ბორცვზე[13]. რომის ტერიტორიაზე არსებული პუნქტები ლათინების იტალიკური ტომით იყო დასახლებული, რომლებიც ალბას მთებიდან სტრატეგიული და სამეურნეო თვალსაზრისით ხელსაყრელ ტიბრის დაბლობზე ჩამოვიდნენ.

ალბას მთების რეგიონში აღმოჩენილი არქეოლოგიური მასალა. ძვ. წ. X-VIII სს.

როგორც ალბას მთების რეგიონში წარმოებულმა არქეოლოგიურმა გათხრებმა გვიჩვენა, აღმოჩენილი მასალა საკმაოდ ახლოსაა ეტრუსკული ხელოვნების ნიმუშებთან: ესაა მრგვალი საცხოვრებელი სახლის ფორმის სამარხი ურნები, ბიკონიკური ფორმის კერამიკული ჭურჭელი[14], მცირე ზომის ქანდაკებები და სხვ.

საბოლოოდ ქალაქი დაახლოებით ძვ. წ. VIII საუკუნეში პალატინის ბორცვზე არსებული შედარებით მსხვილი დასახლების და რამდენიმე ახლომდებარე სოფლის შერწყმის შედეგად ჩამოყალიბდა და იმ ტერიტორიაზე დომინირებდა, რომელზეც გადიოდა სავაჭრო გზები ეტრურიიდან და საბინთა ქვეყნიდან ზღვისკენ. ლეგენდარული რომულუსის ჩათვლით, რომს შვიდი მეფე მართავდა, აქედან სამი უკანასკნელი ეტრუსკული წარმოშობის იყო, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ ლათინები და ეტრუსკები აქტიურად ასიმილირდებოდნენ ერთმანეთში[15].

---

[7] Dionysius, 1.74.

[8] G. Forsythe. A Critical History of Early Rome. Berkeley, 2005, p. 94.

[9] უძველესი სამოსახლოები ამ ტერიტორაზე ჯერ კიდევ ნეოლითის ხანას განეკუთვნება.

[10] A. Carandini. Rome: Day One. Princeton-Oxford, 2018, pp. 21-23.

[11] Rousseau, IV, IV. The Social Contract and Discourses by Jean-Jacques Rousseau, trans. by G.D. H. Cole, London-Toronto, 1923.

[12] P. Baldi. The Foundations of Latin. Baltimore, 2002, pp. 106-107.

[13] F. Coarelli. Guida archeologica di Roma. Milano, 1974, p. 9.

[14] P. Attema. Ceramics of the First Millenium BC from a Survey at Lanuvium in the Alban Hills, Central Italy: Method, Aims and First Results of Regional Fabric Classification. Palaeohistoria 39/40, 2000, pp. 413-439.

[15] როგორც ჩანს, მეზობელი საბინების ტომები ასევე ასიმილირდებოდნენ ლათინებთან, რაც ასახულია ლეგენდაში საბინი ქალების მოტაცების შესახებ.

არქაული რომის ხელოვნების ერთ-ერთი საინტერესო თავისებურება ისაა, რომ ის თავის განვითარებაში საკმაოდ ჩამორჩება სამოქალაქო საზოგადოებისა და სახელმწიფო ინსტიტუტების ევოლუციას. ამ მოვლენის მიზეზი, სავარაუდოდ, იმაში მდგომარეობს, რომ რომი ძვ. წ. VI საუკუნის მიწურულამდე ეტრუსკული ცივილიზაციის პატარა პერიფერიულ ქალაქს წარმოადგენდა. ეტრუსკი მეფეების ძალაუფლების დამხობას ძვ. წ. 509 წელს ასევე დიდად არ შეუწყვია ხელი ხელოვნების განვითარებისათვის.

მეფობის ხანის რომის ხელოვნებიდან მცირერიცხოვანი არტეფაქტები შემოგვრჩა, რომლებმაც საკმაოდ ფრაგმენტულად მოაღწია ჩვენამდე. ისტორიულ წყაროებში ნახსენები ნაგებობები და სხვა ნიმუშები ასევე არაა მრავალრიცხოვანი და მრავალფეროვნებით გამორჩეული. ზოგადი დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ ამ ეპოქის რომის ხელოვნება ძლიერ ეტრუსკულ გავლენას განიცდიდა.

ლეგენდის თანახმად, რომის პირველმა მეფემ, რომულუსმა, ყველა მსურველ მამაკაცს (სოციალური პოზიციის მიუხედავად, მონებსაც კი) მისცა ნება, რომში დასახლებულიყო. მანვე ჩაუყარა საფუძველი საფორტიფიკაციო ნაგებობების მშენებლობას პალატინზე. შემდეგმა მეფემ, ნუმა პომპილიუსმა, ააგო იანუსის ტაძარი რომის ფორუმზე, დააფუძნა ვესტას ქალწულ ქურუმთა კოლეგია. მესამე მეფეს, ტულიუს ჰოსტილიუსს, მაიწერენ სენატის შენობის (კურიის) აგებას ფორუმზე, ძველი ეტრუსკული სამლოცველოს ადგილზე. ამ შენობამ მრავალი საუკუნე იარსება, სანამ საბოლოოდ არ განადგურდა სამოქალაქო ომების დროს. მეოთხე მეფის, ანკუს მარციუსის, ხანას მიაკუთვნებენ გალავანს იანიკულის ბორცვზე, პირველ ხიდს მდ. ტიბრზე, პირველ აკვედუკს და ნავსადგურს ოსტიაში, ხოლო შემდეგი მეფის, ტარკვინიუს პრისკუსის, მმართველობის წლებს – ქალაქის მთავარი წყალსადენის (cloaca maxima-ს) მშენებლობის დაწყებას. სერვიუს ტულიუსის დროს რომის შვიდივე ბორცვს კედელი – პომერიუმი, შემოარტყეს, რომელმაც მოინიშნა საკუთრივ ქალაქის ტერიტორია[16]. უკნასკნელმა მეფემ, ტარკვინიუს ამაყმა, ააგო იუპიტერის ტაძარი კაპიტოლიუმის ბორცვზე და რომის დიდი ცირკი.

კაპიტოლიუმის იუპიტერის, ანუ იუპიტერ ოპტიმუს მაქსიმუსის ტაძარი ე. წ. Area Capitolina-ს ცენტრს წარმოადგენდა, მის გარშემო მრავალი სამლოცველო, ღია საკურთხეველი, ქანდაკება და საომარი ტროფეები იყო აღმართული. თავად ტაძარი მრავალჯერ დაინგრა და თავიდან ააგეს, მაგრამ ცნობილია, რომ უძველესი ნაგებობა ეტრუსკული ტიპის სამცელიან ტაძარს წარმოადგენდა[17]. როგორც წერილობითი წყაროები გვაუწყებენ, მის ასაგებად ეტრუსკი ოსტატები მოიწვიეს[18], რომლებმაც დაასრულეს მშენებლობა შენობის ტერაკოტას დეკორის ჩათვლით[19]. გადმოცემის თანახმად, ტაძარი აკურთხეს ძვ. წ. 509 წლის 13 სექტემბერს, რაც რომის რესპუბლიკის დაფუძნების თარიღადაც ითვლება[20]. ტაძრის ზომები საკმაოდ შთამბეჭდავი იყო (დაახლ. 60X60 მ)[21], ის რომის უმნიშვნელოვანეს

[16] კედლის გარე ტერიტორიას, რომელიც ქალაქს ეკუთვნოდა, აგერი, ანუ სასოფლო-სამეურნეო მიწა, ეწოდებოდა. პომერიუმის ხაზის შიგნით აკრძალული იყო გარდაცვლილების დასაფლავება. კედლების მშენებლობის ადგილი, ეტრუსკული ტრადიციის თანახმად, ავგურებმა მონიშნეს და აკურთხეს. თუმცა საინტერესოა, რომ პომერიუმის (ე. წ. სერვიუსის კედლის) შემორჩენილი ნაწილები, როგორც მეცნიერებმა დაადგინეს, მოგვიანო ხანას – ძვ. წ. IV საუკუნეს – განეკუთვნება. შესაძლებელია, ძველი კედლების ნაშთებმა ჩვენამდე არ მოაღწია, ან ისტორიული ტრადიცია შეცდომით მიაწერს სერვიუს ტულიუსს კედლის მშენებლობას.

[17] ეს ნაგებობა ძვ. წ. 83 წელს განადგურდა და ძვ. წ. 69 წელს ჩანაცვლებული იქნა ბერძნული სტილის ტაძრით.

[18] J. Stamper. The Architecture of Roman Temples: the Republic to the Middle Empire. New York, 2005, pp. 12-13.

[19] F. Galluccio. Il mito torna realtà. Le decorazioni fittili del Tempio di Giove Capitolino dalla fondazione all'età medio repubblicana. Campidoglio Mito, Memoria, Archeologia (Exhibit Catalog, Rome, 1 March-19 June, 2016), 2016, pp. 237-291.

[20] Livy, 2.8.

[21] A. Mura Sommella. La grande Roma dei Tarquini. Alterne vicende di una felice intuizione. Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma, 101. Roma, 2000, pp. 7-26, fig. 25.

საკულტო ნაგებობას წარმოადგენდა. ღერძული არქიტექტურული კომპოზიცია ხაზგასმული იყო მონუმენტური კიბით, რომელიც მთავარი ფასადისკენ და შესასვლელისაკენ მიემართებოდა. ღრმა პორტიკს სამ რიგად განლაგებული კორინთული კოლონები ამკობდა (ექვსი თითო რიგში). სამი ცელა ე. წ. კაპიტოლიუმის ტრიადის სამ ღვთაებას – იუპიტერს, იუნონას და მინერვას – ეძღვნებოდა. შენობა კაპიტოლიუმის ბორცვზე, ტუფის მასიური კვადრების მაღალ პოდიუმზე იყო აღმართული და ქალაქის განაშენიანებაზე ბატონობდა.

ტაძარს ტერაკოტას ქანდაკებები ამკობდა, მათ შორის – იუპიტერის გამოსახულება ოთხცხენიან ეტლზე, რომლიც აკროტერიუმს წარმოადგენდა. როგორც პლინიუსი გვამცნობს, ეს ქანდაკება ეტრუსკ მოქანდაკეს ვულკას ეკუთვნოდა[22]. მოგვიანებით (ძვ. წ. 296) ქანდაკება ბრინჯაოს ასლით ჩაანაცვლეს. ფრონტონზე, სხვა ღმერთებთან ერთად, გამოსახული იყო ჭექა-ქუხილის ღმერთი სუმანუსი[23]. ტაძარი მრავალგზის გადააკეთეს და განაახლეს თავდაპირველი გეგმის შენარჩუნებით. დეკორის ტერაკოტას დეტალები არქეოლოგებმა კაპიტოლიუმის ბორცვზე 2014 წელს აღმოაჩინეს[24].

იუპიტერის ტაძარი კაპიტოლიუმის ბორცვზე. რომი. ძვ. წ. 509. გეგმისა და არქიტექტურული სახის რეკონსტრუქცია

[22] Pliny, XXXV, 157.

[23] Cicero, 1.16, Cicero. On Divination, trans. by W. A. Falconer, Loeb Classical Library, vol. XX. Cambridge MA, 1923.

[24] F. Galluccio. Il mito torna realtà, pp. 237-250, fig. 9.

მეფობის ეპოქის შემორჩენილი არტეფაქტებიდან აღსანიშნავია ასევე ქალაქის ერთ-ერთი უძველესი ნაგებობა – ვესტას ტაძარი რომის ფორუმზე, რომლის პირველი სამშენებლო ფენა, შესაძლებელია, ძვ. წ. VII საუკუნეს განეკუთვნებოდა. ეს იყო ალიზითა და ხით აგებული მრგვალი შენობა კონუსისებრი გადახურვით, სადაც რომაელებისთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ღვთაების, ოჯახისა და სახელმწიფოს მფარველი ვესტას მარადიული ცეცხლი ენთო. ძვ. წ. VII-VI საუკუნეებს განეკუთვნება ე. წ. ხარის ფორუმზე აღმოჩენილი ტაძრის ნაშთები. შენობა, ეტრუსკული ტრადიციის თანახმად, შემკული იყო ტერაკოტას ქანდაკებებით.

ხარის ფორუმზე არსებული ტაძრის ტერაკოტას ქანდაკებები. ძვ. წ. VII-VI სს.

მატერ მატუტას გამოსახულება. ტოსკანა. ძვ. წ. V ს.

ძვ. წ. VI საუკუნის II ნახევარს განეკუთვნება ორი „ტყუპი“ ტაძრის ნაშთები, რომლებიც აღმოჩენილია რომში, სანტ ომობონოს არქეოლოგიურ ველზე (ხარის ფორუმის მიმდებარე ტერიტორიაზე). ამ ადგილას ჯერ კიდევ პრეისტორიული, მცირე ქოხების დასახლებაცაა გამოვლენილი. ტაძრები ფორტუნასა და მატერ მატუტას (განთიადის ქალღმერთის, რომელიც ასევე დაბადებისა და მეზღვაურების მფარველად ითვლებოდა[25]) კულტებს ეძღვნებოდა. მათი ცელა ერთიანი, დაუნაწევრებელი იყო, პორტიკებზე ოთხი-ოთხი სვეტი იყო განლაგებული. არქეოლოგების მიერ აღმოჩენილია ტერაკოტას დეკორის მრავალრიცხოვანი ფრაგმენტები. ზოგიერთი მეცნიერი ტაძრების მშენებლობას სერვიუს ტულიუსის ხანას უკავშირებს, თუმცა ისინი საფუძვლიანად გადააკეთეს ადრეული რესპუბლიკის ეპოქაში.

არქაული რომის სახვითი ხელოვნების შესახებ ასევე ცოტა რამ ვიცით. რომის ფორუმის ანტიკვარიუმში დაცულია კერამიკული ფილა მინოტავრისა და ლეოპარდების რელიეფური გამოსახულებებით, რომელიც, შესაძლებელია, ეტრუსკი ოსტატის ნამუშევარი იყოს.

კერამიკული ფილა მინოტავრის გამოსახულებით. ძვ. წ. VI ს.

[25] T. Squadrilli. Vicende e monumenti di Roma. Roma, 1961, p. 26.

ადრეული რესპუბლიკის პერიოდის რომის ხელოვნება

რესპუბლიკური რომის ისტორიის ქრონოლოგიურ ჩარჩოებად ძვ. წ. 509-27 წლებს მიიჩნევენ, როდესაც სახელმწიფო მმართველობის ფორმას ოლიგარქიული რესპუბლიკა წარმოადგენდა. ამ პერიოდში დასრულდა მონარქიული წყობა, ბოლო მოეღო ეტრუსკების დომინირებას სახელმწიფო და საზოგადოებრივ ინსტიტუტებში და შესაძლებელია საუბარი ძველი რომის კულტურაზე, როგორც დამოუკიდებელ და თვითმყოფად ფენომენზე. რესპუბლიკური ხანის დასასრულად ითვლება სამოქალაქო ომების პერიოდი (ძვ. წ. 86-31) და ხელისუფლებაში პრინციპატის ინსტიტუტის დამკვიდრება (ძვ. წ. 27), რამაც de facto დაასრულა რესპუბლიკური მმართველობის ფორმა. ხსენებული ისტორიული მონაკვეთი გადამწყვეტი გახდა რომისათვის, რადგან სწორედ მის განმავლობაში იქნა გავლილი რთული გზა მცირე ქალაქ-სახელმწიფოდან, როგორიც იყო რომის ძვ. წ. VI საუკუნეში, მსოფლიო მასშტაბის იმპერიამდე, რომელმაც სხვადასხვა ხალხები, სხვადასხვა ცივილიზაციები საერთო პლატფორმაზე გააერთიანა.

სამხრეთ იტალიის დამორჩილების შემდეგ (ტარანტოს ბრძოლა ძვ. წ. 266 წელს) რომის რესპუბლიკა მნიშვნელოვანი ძალა გახდა და დასავლეთ ხმელთაშუაზღვისპირეთის უძლიერეს საზღვაო-სავაჭრო სახელმწიფოს, ფინიკიურ კოლონია კართაგენს დაუპირისპირდა. კართაგენი მრავალ ტერიტორიას და ახალშენს ფლობდა ესპანეთში, სიცილიაზე, კორსიკაზე, სარდინიაზე. სწორედ სიცილიაზე ბატონობის გამო დაიწყო პირველი პუნიკური ომი (ძვ. წ. 264-241), რომელიც რომის გამარჯვებით დასრულდა, ხოლო სიცილია რომის პირველი პროვინცია გახდა. სიცილიის შემდეგ რომმა დაიმორჩილა სარდინია, კორსიკა, მდ. პოს დაბლობი, ილირია. მეორე პუნიკური ომის (ძვ. წ. 219-202) შედეგად კართაგენმა დაკარგა თავისი მიწები ესპანეთსა და ჩრდილოეთ აფრიკაში. ძვ. წ. 148 წელს, მაკედონური ომების მთელი სერიის შედეგად, რომაელებმა მაკედონიის ელინისტური სამეფო დაიმორჩილეს, ძვ. წ. 146 წელს კი ბერძნული პოლისების გაერთი-

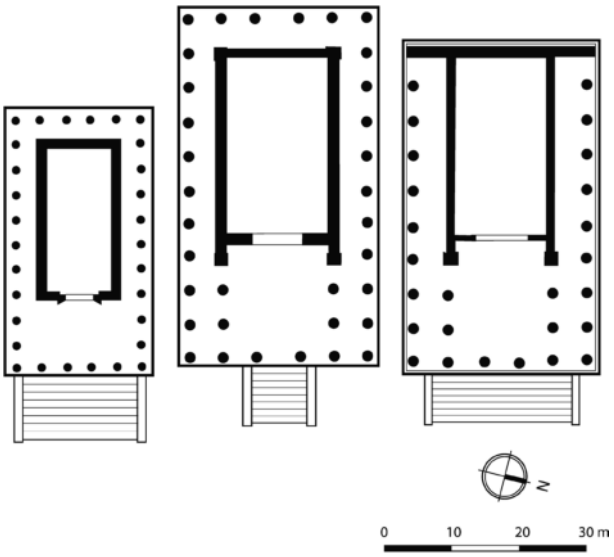
ანება დაამარცხეს. საბერძნეთი რომის დაქვემდებარებული პროვინცია გახდა, ასეთივე ბედი ეწია ელინისტურ სამეფოებს – სელევკიდების სირიას, პერგამონს და სხვ. უკანასკნელი ელინისტური სახელმწიფო, რომელიც რომმა დაიმორჩილა ძვ. წ. 30 წელს, პტოლემაიოსების ეგვიპტე იყო.

დასავლეთ ევროპაში რომის პროვინციები, ერთმანეთის მიყოლებით, გახდა ციზალპინური გალია (კელტებით დასახლებული ლიგურიის და პოს დაბლობის ნაწილი), ესპანეთი, ისტრია, გალია. ძვ. წ. 149-146 წლების ომის შედეგად საბოლოოდ განადგურდა კართაგენი. ძვ. წ. I საუკუნის მიწურულისათვის რომის ტერიტორიამ მთლიანად მოიცვა ხმელთაშუა ზღვა.

ძვ. წ. 509 წელს რომში მონარქია გაუქმდა და რესპუბლიკური მმართველობა დამყარდა. ადრეული რესპუბლიკის ხანის ხელოვნებაში ორმხრივი გავლენა აღინიშნება – ეტრუსკებისა და სამხრეთ იტალიაში არსებული ბერძნული პოლისების. ხსენებულ ეპოქაში რომში საკულტო ნაგებობების საკმაოდ ინტენსიური მშენებლობა მიმდინარეობდა, სხვადასხვა წერილობით წყაროში დასახელებულია მრავალი ტაძარი, თუმცა მათმა უმეტესობამ ჩვენამდე არ მოაღწია: ესენია სატურნის (ძვ. წ. 496) და დიოსკურების (ძვ. წ. 484) ტაძრები რომის ფორუმზე, ცერერას (ძვ. წ. 493) და იუნონას (ძვ. წ. 392) ტაძრები ავენტინზე, მარსის ტაძარი პორტა კაპენასთან (ძვ. წ. 388), ვენერას ტაძარი დიდ ცირკთან (ძვ. წ. 293) და სხვ. ტაძრების უმეტესობა ეტრუსკულ-იტალიკური პროსტილის ტიპის ნაგებობას წარმოადგენდა: შენობის კორპუსი მაღალი, 5 მ-მდე სიმაღლის პოდიუმზე იყო აღმართული, ღრმა პორტიკი ზომით თითქმის ცელას უტოლდებოდა, მისი ხის სვეტები დიდი ინტერვალებით იყო განლაგებული, ხოლო ფასადი უხვად იყო მორთული ტერაკოტას დეკორით.

საინტერესო ნაგებობების ნაშთები აღმოჩენილია რომში, ე. წ. ბოსტნეულის ფორუმზე, სადაც არსებულმა სამმა ტაძარმა, მოგვიანო გადაკეთებების მიუხედავად, შეინარჩუნა ადრეული რესპუბლიკის ეპოქისათვის დამახიასიათებელი გეგმარება.

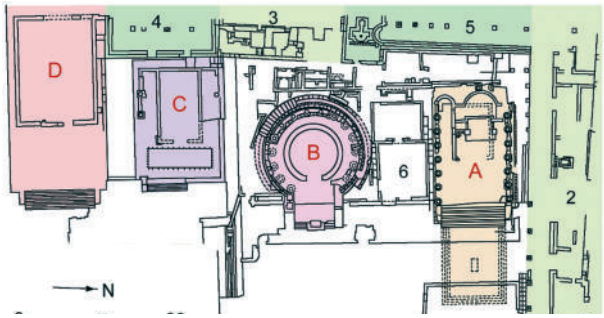
ამავე პერიოდის ტაძრები შემორჩენილია რომში, ლარგო არჯენტინაზე (მარსის მოედანზე), რომლებიც ამ ადგილზე მოგვიანებით აგებული პომპეუსის თეატრის კომპლექსშია ჩართული: როგორც ჩანს, მათ ნაშთებს უფრთხილდებოდნენ, როგორც წმინდა რელიქვიებს. ტაძარი C, სავარუდოდ, ყველაზე ადრეულია (ძვ. წ. IV-III სს.), ტაძარი A კართაგენზე გამარჯვების აღსანიშნავად ააგეს ძვ. წ. 241 წელს, ხოლო ტაძარი D – ძვ. წ. II საუკუნეში. ტაძარი B – მრგვალი, თოლოსის ტიპის ნაგებობა, ვერცელთან კელტებზე გამარჯვების აღსანიშნავად აღმართეს ძვ. წ. 101 წელს. ეს უკანასკნელი მაღალ პოდიუმზე იდგა, მას ექვსი კოლონა ამკობდა, ცელაში არსებული ქალღმერთ ფორტუნას საკულტო ქანდაკება აკროლითს წარმოადგენდა[26]. ნაგებობა იტალიის ტერიტორიაზე არსებული მრგვალი ტაძრების ტიპის ევოლუციის მნიშვნელოვანი რგოლია: ასეთი ტაძრები ვესტას წმინდა ცეცხლის გარშემო არსებული ხის, შემდეგ კი – ქვის, მარტივი მრგვალი შენობებიდან განვითარდა, რომელთა ფორმაც ბერძნული მონოფტერის არქიტექტურულ ტიპს შეერწყა[27].



ტაძრები ბოსტნეულის ფორუმზე. რომი. ძვ. წ. IV-III სს.

[26] G. Marchetti-Longhi. Gli scavi del Largo Argentina: iI Tempio B. Bullettino della Commissione Acheologica Communale di Roma 76, 1956- 58, pp. 45-118.

[27] A. D'Alessio. Fascino greco e "attualità" romana: la conquista di una nuova architettura. I giorni di Roma, l'eta della conquista, ed. by E. La Rocca, C. P. Presicce, A. Lo Monaco. Milano, 2010, pp. 49-64, p. 60.



ტაძრები ლარგო არჯენტინაზე. რომი.
ძვ. წ. IV-II სს.

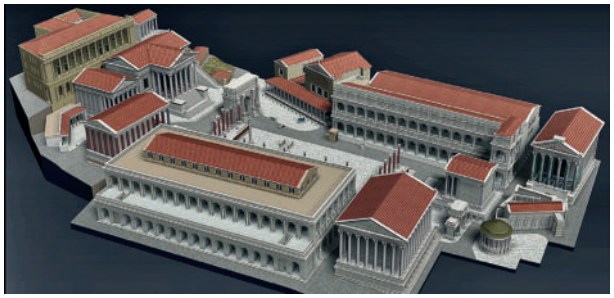
ქალაქის განვითარებისათვის მნიშვნელოვანი და, ამასთან, უკვე საკუთრივ რომაული სამშენებლო პერიოდი დაახლოებით ძვ. წ. IV საუკუნეში იწყება. ამ პერიოდის ნაგებობები უმეტესად საინჟინროა და მზარდი ქალაქის კეთილმოწყობას ემსახურება. ჭაობიანმა გრუნტმა, განსაკუთრებით – რომის ფორუმის მიდამოებში, რომელიც იმ დროისთვის რომის კომერციული, რელიგიური და კულტურული ცენტრი გახდა, მწვავედ დააყენა მიწების „ბონიფიკაციის", დაშრობის პრობლემა. უმთავრესი როლი ამ საქმეში ჯერ კიდევ მეფობის პერიოდში დაწყებულ cloaca maxima-ს ეკისრებოდა, რომლის ქვის არხების სისტემის საშუალებით გრუნტის წყლები ტიბრში ჩაედინებოდა. Cloaca maxima-ს მასიური თაღი ტიბრის ნაპირზე რომაული თაღების მშენებლობის ტექნიკის ერთ-ერთი უადრესი მაგალითია. ძვ. წ. 366 წელს განეკუთვნება რომის ფორუმზე პლებეებისა და პატრიციების შერიგების აღსანიშნავად აღმართული კონკორდიას ტაძარი. ტაძარი ქვის იყო, რაც მონუმენტურ ნაგებობებში არამყარი მასალების – ალიზისა და ხის – საბოლოო უარყოფაზე მეტყველებს, თუმცა მის თავდაპირველ ფორმებზე (ნაგებობა საფუძვლიანად გადააკეთეს მოგვიანებით) მსჯელობა შეუძლებელია.

კლოაკა მაქსიმა

ვია აპია

სერვიუს ტულიუსის კედლის ფრაგმენტი

ძვ. წ. IV-III საუკუნეებში აიგო პირველი კეთილმოწყობილი გზები და აკვედუკები, მათ შორის – სახელგანთქმული ვია აპია, რომელმაც რომი კამპანიასთან დააკავშირა. ე. წ. პომერიუმის – სერვიუს ტულიუსის კედლის (ტრადიციულად პომერიუმის მშენებლობა ამ მეფეს მიეწერება, თუმცა, როგორც ვიცით, კედლის შემორჩენილი ნაწილები ძვ. წ. IV საუკუნეს განეკუთვნება) ნაშთები შემორჩენილია რომის სხვადასხვა უბანში – კაპიტოლიუმზე, კვირინალზე, ვიმინალზე, ესკვილინზე, ავენტინზე. მისმა მშენებლებმა გამოიყენეს როგორც ეტრუსკების, ასევე ძველი ბერძნების საფორტიფიკაციო არქიტექტურის გამოცდილება და ქვის გალავანი და მიწაყრილი ერთმანეთის პარალელურად ააგეს. 30-40 მ სიგანის მიწაყრილი ორმაგ კედელს შორის იყო მოქცეული.



რომის ფორუმი. თანამედროვე მდგომარეობა, გეგმა და რეკონტრუქცია

რომის რესპუბლიკის ხანაში ნებისმიერი ქალაქის რთული საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა ასპექტი ფორუმთან იყო დაკავშირებული. თავად რომის ძველი, ანუ რესპუბლიკური ფორუმი[28] ქალაქის არსებობის თითქმის მთელ მანძილზე იცვლებოდა და ფართოვდებოდა, ყოველ ახალ ეპოქაში მას ახალი ნაგებობები ემატებოდა, ძველების კვალი კი ქრებოდა. ამის გამო ფორუმისთვის მკაცრი გეომეტრიული ფორმის მინიჭება ვერ მოხერხდა და მან მთელი თავისი არსებობის მანძილზე შეინარჩუნა ცხოველხატული, მრავალფეროვანი კომპოზიცია. ჯერ კიდევ ძვ. წ. VI საუკუნეში, კაპიტოლიუმის ბორცვის ძირში მოეწყო სახალხო კრებებისთვის და ბაზრობებისთვის განკუთვნილი მოედანი, აქვე მდებარე ვესტას ტაძრის წინ კი რელიგიური რიტუალები იმართებოდა. Cloaca maxima-ს წყალობით ჭაობიანი გრუნტი დაშრა და ფორუმზე ააგეს რეგია (მეფის რეზიდენზია)[29] და კურია (სენატის შენობა), აქვე იყო კომიცია – სახალხო კრების მოედანი. ძვ. წ. IV-III საუკუნეებში მათ დაემატა კონკორდიას ტაძარი და სატურნის სამლოცველო, რომელშიც სახელმწიფო ხაზინა ინახებოდა. თავდაპირველად ფორუმზე სასურსათო ბაზარიც იყო, მაგრამ მოგვიანებით ბაზრები სხვა მოედნებზე გადაიტანეს (ასე გაჩნდა ხარის, ბოსტნეულისა და თევზის ფორუმები – ბოარიუმი, ჰოლიტორიუმი და პისკარიუმი)[30]. ფორუმის საკმაოდ ქაოტური განაშენიანება ნაწილობრივ მოწესრიგდა კაპიტოლიუმის ფერდობზე ძვ. წ. 78 წელს ტაბულარიუმის (სახელმწიფო არქივის შენობის) აგებით, რომელმაც თავისი მონუმენტური მასით და ბეტონის თაღედით მოედნის კომპოზიცია შეკრა და ჩაკეტა[31].

დაახლოებით ძვ. წ. III საუკუნეში ჩამოყალიბდა ასევე ერთ-ერთი ჩვენამდე კარგად მოღწეული არქიტექტურული კომპლექსი – პომპეის ფორუმი. შედარებით პატარა პროვინციული ქალაქის ფორუმი, თავისი მასშტაბით, რასაკვირველია, ჩამოუვარდებოდა რომის ფორუმს. ძვ. წ. III საუკუნეში მასაც ირეგულარული განაშენიანება ჰქონდა, ნაგებობებს შორის გამოირჩეოდა იუპიტერისა და აპოლონის ტაძრები. ძვ. წ. II საუკუნეში ფორუმზე სამი მხრიდან პორტიკები აღმართეს, რამაც მოედანს სწორკუთხა ფორმა (142X38 მ) მიანიჭა. პორტიკების კოლონადამ დაფარა გარშემო არსებული მცირე შენობები და გამოყო სიღრმეში მდგომი იუპიტერის ტაძარი, როგორც კომპლექსის მთავარი არქიტექტურული აქცენტი. კომპოზიციამ ჯერ კიდევ ეტრუ-

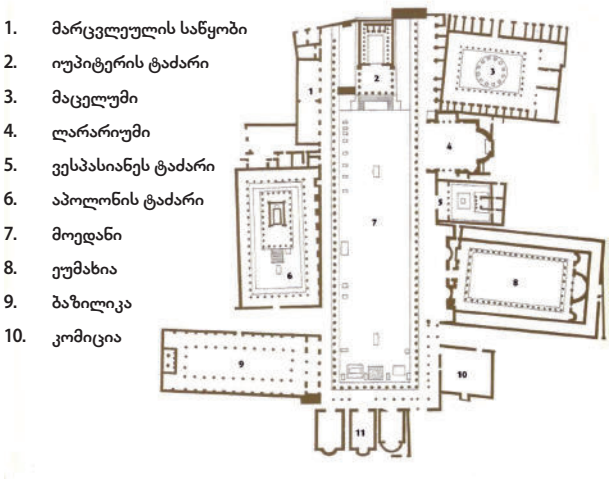
[28] ამ ფორუმის გარდა, რომში მოგვიანებით კიდევ რამდენიმე ფორუმი აიგო.

[29] F. Yegül, D. Favro. Roman Architecture and Urbanism: from the Origins to Late Antiquity, fig. 1.7.

[30] F. Yegül, D. Favro. Roman Architecture and Urbanism: from the Origins to Late Antiquity, fig. 1.12.

[31] F. Yegül, D. Favro. Roman Architecture and Urbanism: from the Origins to Late Antiquity, fig. 1.9, 1.10.

სკულ-იტალიკური ხუროთმოძღვრებისათვის ტრადიციული ღერძული და ფრონტალური სახე მიიღო. პორტიკები ერთსაფეხურიან პოსტამენტზე იდგა – რადგანაც მოედანი ხშირად გამოიყენებოდა როგორც არენა გლადიატორების ბრძოლისათვის, კოლონადებში მაყურებლები იკრიბებოდნენ. მოგვიანო ეპოქებში პორტიკების გარშემო მრავალი საზოგადოებრივი დანიშნულების შენობა აიგო.



პომპეის ფორუმი. გეგმა, აეროფოტოგადაღება

როგორც ანტიკური ეპოქის მწერლების აღწერილობიდან ვგებულობთ, რესპუბლიკური ხანის რომის ტაძრებში საკულტო ქანდაკებები და სხვა, შედარებით მცირე სკულპტურები, იდგა. წერილობით წყაროებში მოხსენიებულია ასევე ცხენოსანი ქანდაკებები, რომლებიც რომის მოედნებზე იყო აღმართული. ყველა მათგანი მოგვიანებით, სამოქალაქო ომები ხანაში, გადაადნეს. ზოგიერთი ამ ქანდაკების გამოსახულებას ჩვენ ვხდავთ თანადროულ მონეტებსა და მედლებზე, რაც იმ დასკვნის გამოტანის საშუალებას იძლევა, რომ ისინი ე. წ. იტალიური, პროვინციული ელინიზმის სტილში იყო შესრულებული. ელინისტური კულტურული ცენტრების მაღალმხატვრული პროდუქციისაგან განსხვავებით, რომაული ქანდაკებები უფრო მარტივი, უხეში ფორმებით ხასიათდებოდა და მათში უფრო მეტად იგრძნობოდა ხალხური, „პოპოლანური“ ხელოვნების ნიშნები. ხსენებული პერიოდის სკულპტურის ერთადერთი ჩვენთვის ცნობილი ნიმუში ჩვენს მიერ უკვე განხილული ბრუტუსის ბიუსტია, თუმცა მის დათარიღებასთან დაკავშირებით განსხვავებული მოსაზრება არსებობს. მათ შორის გამოთქმულია აზრი, რომ ქანდაკება ძვ. წ. 300-275 წლებში შეიქმნა[32].

დეკორატიული ხელოვნების ნიმუშებიდან ერთ-ერთ მნიშვნელოვან და კარგად შემონახულ ნივთს წარმოადგენს ცილინდრული ფორმის ბრინჯაოს ზარდახშა (ძვ. წ. IV ს.)[33]. ზედაპირი დაფარულია გრავირებული გამოსახულებებით დიონისეს, ჰერაკლეს, არგონავტების და სხვ. მითების თემებზე, ხოლო სახურავზე მოცემულია სამი ფიგურა – დიონისე და ორი სატირი. ზარდახშა თავისი სტილით ეტრუსკულ-იტალიკურ ხელოვნებას უახლოვდება. იტალიკური სტილის საინტერესო მაგალითია ე. წ. მწყემსის რელიეფი ლუჩერადან, რომელიც ელინისტური ხელოვნებისაგან აბსოლუტურად დამოუკიდებელი განვითარების ხაზს წარმოგვიდგენს. როგორც ყველა „პრიმიტივისტული“ ნიმუშის, მისი დათარიღებაც სტილური ანალიზის საფუძველზე რთულია, თუმცა საფიქრებელია, რომ რელიეფი ძვ. წ. IV-III საუკუნეებშია შექმნილი.

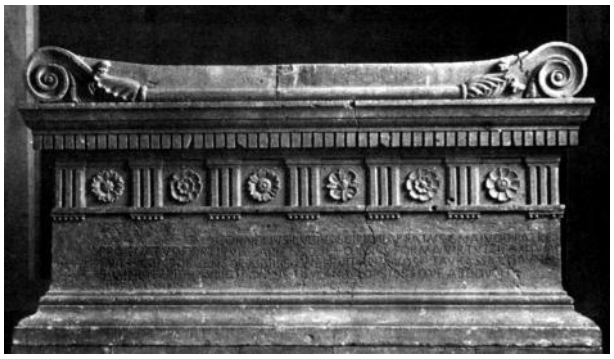
ზარდახშა. ძვ. წ. IV ს.

[32] R. Bianchi Bandinelli, M. Torelli. L'arte dell'antichità classica. Torino, 1976, p. 70.

[33] R. Bianchi Bandinelli. L'arte romana nel centro del potere. Milano, 2014, p. 17.

ძვ. წ. III საუკუნის შუახანებს ეკუთვნის სციპიონ ბარბატუსის სარკოფაგი, რომელიც რომაული სარკოფაგების ბრწყინვალე სერიის ერთ-ერთი პირველი ნიმუშია. მისი თავშეკავებული, არქიტექტურული ელემენტებისაგან შემდგარი დეკორი ბერძნული ორდერებითაა შთაგონებული. სარკოფაგი სციპიონების საგვარეულო აკლდამაშია აღმოჩენილი. აკლდამა, ეტრუსკული ტრადიციის თანახმად, ტუფის ქანებში გამოკვეთილ კამერას წარმოადგენდა ოთხი მასიური პილასტრით (მიწისზედა ნაწილები მოგვიანებითაა აგებული).

რელიეფი ლუჩერადან. ძვ. წ. IV-III სს.



სციპიონ ბარბატუსის სარკოფაგი. ძვ. წ. III ს.

მცირერიცხოვანი ფრაგმენტების სახით მოაღწია ჩვენამდე ადრეული რესპუბლიკის ხანის კედლის მხატვრობის ნიმუშებმაც. მიუხედავად იმისა, რომ ეტრურიაში, კამპანიაში და იტალიის სხვა რეგიონებში ფართოდ იყო გავრცელებული სამარხების მოხატვის პრაქტიკა, თავად რომში კედლის მხატვრობა ან მის შესახებ ცნობები ძვ. წ. V საუკუნემდე არ დასტურდება. უძველესი ასეთი ცნობა მოგვეპოვება დიონისე ჰალიკარნასელთან, რომელიც მოგვითხრობს სპურიუს კრასუსის მიერ ძვ. წ. 493 წელს აგებულ ცერერას ტაძარზე[34]. ტაძარი მოხატული იყო მხატვრების დამოფილესა და გორგასიოსის მიერ[35], რომლებიც, შესაძლებელია, ბერძნები იყვნენ[36]. თუ გავიხსენებთ, რომ რომში ასევე მრავალი ეტრუსკი მოქანდაკე და დეკორატიული ხელოვნების ოსტატი მოღვაწეობდა, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ხსენებული პერიოდისათვის თავად რომაელებს ჯერ არ გააჩნდათ სახვითი ხელოვნების ჩამოყალიბებული სკოლა.

ძვ. წ. IV საუკუნეში რომში მოღვაწე მხატვრებიდან მხოლოდ ერთის სახელმა მოაღწია ჩვენამდე – ესაა ფაბიუს პიქტორი, რომელმაც მოხატა ტაძარი[37] კვირინალზე (ძვ. წ. 304)[38]. როგორც სპეციალისტები ვარაუდობენ, ტაძრის მოხატულობა ნარატიული ხასიათის იყო და სამნიტური ომების თემას ეძღვნებოდა, რაც ეხმიანება ესკვილინის ნეკროპოლისზე აღმოჩენილი კედლის მხატვრობის ფრაგმენტებს.

ესკვილინის ნეკროპოლისზე აღმოჩენილი სამარხის მოხატულობა ადრეული რესპუბლიკის ხანის კედლის მხატვრობის იშვიათი ნიმუშია, სადაც, როგორც ჩანს, წარმოდგენილია სამნიტური ომების მონაწილე რომაელი მხედართმთავარი ზავის დადების მომენტში. ფრესკის ფრაგმენტზე ვხედავთ ჯარისკაცებს და ქალაქის კედლების ფონზე გამოსახულ ორ მამაკაცს, რომლებიც ხელს ართმევენ ერთმანეთს. მთელი კომპოზიცია სამ რეგისტრად იყო დაყოფილი, რასაც მოწმობს რეგისტრებს შორის შემორჩენილი მოჩარჩოების კვალი. ამრიგად, კომპოზიციის საერთო წყობა ჯერ კიდევ ახლოსაა ეტრუსკული სამარხების მოხატულობის სისტემასთან, სადაც, როგორც ვიცით, ასევე გამოიყენებოდა მოხატულობის ფრიზული განლაგების პრინციპი.

---

[34] Dionysius, 6,17, 94.

[35] Pliny, XXXV, 154.

[36] H. Brunn. Geschichte der griechischen Künstler, B. I. Stuttgart, 1889, S. 530.

[37] ტაძარი იმპერატორ კალიგულას დროს განადგურდა ხანძრის შედეგად.

[38] D. Matz. Famous Firsts in the Ancient Greek and Roman World. Jefferson-London, 2000, p. 89.

ესკვილინის სამარხის მოხატულობა ე. წ. სატრიუმფო მხატვრობის რიგს განეკუთვნება, რომელიც პოპულარული იყო რომში ძვ. წ. IV-III საუკუნეებში – მასში ასახული იყო სხვადასხვა სამხედრო თუ პოლიტიკური მოღვაწის მიერ მიღწეული წარმატებები. ასეთი ნიმუშები მიჰქონდათ ტრიუმფების ცერემონიაზე ან გამოსახავდნენ სამარხების კედლებზე.

სამარხის მოხატულობა ესკვილინის ნეკროპოლისიდან. ძვ. წ. IV-III სს-ის მიჯნა

გვიანი რესპუბლიკის და ავგუსტეს ხანის არქიტექტურა

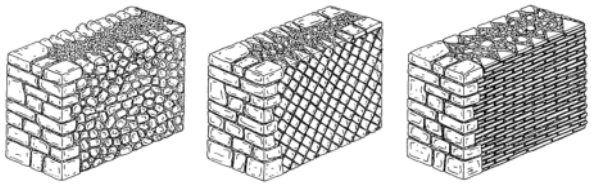
სამშენებლო ტექნიკა და საინჟინრო ნაგებობები

საკმაოდ რთულია ზუსტად დავათარიღოთ საკუთრივ „რომაული“ ხუროთმოძღვრების „დაბადება“, ანუ განვსაზღვროთ ისტორიული მომენტი, როდესაც რომაული არქიტექტურა დამოუკიდებელი გახდა, ერთი მხრივ, ეტრუსკულ-იტალიკური და, მეორე მხრივ, ბერძნულ-ელინისტური ტრადიციებისაგან. რომაული არქიტექტურის თვითმყოფადობა უფრო ცხადი ხდება, თუ რესპუბლიკური ხანის ძეგლებს სამშენებლო ტექნიკის თვალსაზრისით განვიხილავთ. სწორედ ამ ასპექტში წარმოდგება ის რევოლუციური ცვლილებები, რომლებიც რომაელებმა შეიტანეს არქიტექტურაში. ამ ინოვაციებმა განაპირობა რომაული არქიტექტურის უნიკალურობა და ტექნოლოგიური უპირატესობა ყველა წინამორბედ ცივილიზაციასთან შედარებით. იმ მომენტიდან, როდესაც პატარა პოლისი ტიბრის სანაპიროზე მსოფლიო მასშტაბის და მნიშვნელობის სახელმწიფოდ გადაიქცა, შეიქმნა საფუძველი ახალი, დამოუკიდებელი გადაწყვეტებისათვის როგორც სამშენებლო ტექნიკის, ისე არქიტექტურული ტიპების და კომპოზიციების თვალსაზრისით. ეს ინოვაციები დაკავშირებული იყო ჰიდრავლიკური ბეტონის ანუ, როგორც რომაელები უწოდებდნენ, caementa-ს, გამოყენებასთან. ეს ტექნიკა დაახლოებით ძვ. წ. III-II საუკუნეების მიჯნაზე დაიხვეწა, როდესაც რომმა ფართომასშტაბიანი სამხედრო და კოლონიალური ექსპანსიის განხორციელება დაიწყო. ბუნებრივია, რომ ბეტონი, პირველ რიგში, სხვადასხვა სამხედრო დანიშნულების ნაგებობებში, ხიდების, გზების, აკვედუკების მშენებლობაში გამოიყენებოდა. კარბონატის შემცველი მასალების, ქვიშის, წყლისა და კირის ნაზავისაგან შემდგარი შემაერთებელი ხსნარი ადრეც იყო ცნობილი სხვადასხვა ხალხებისათვის (მაგალითად, ეტრუსკებისთვის, კართაგენელები-

სთვის), მაგრამ თავდაპირველად ის უფრო მეტად კედლების და სხვა არქიტექტურული დეტალების შესალესად გამოიყენებოდა და ნაკლებად ჰქონდა კონსტრუქციული მნიშვნელობა. რომაული ბეტონი, იმ ელემენტების გარდა, რომლებიც ჩვეულებრივ კირის ხსნარებში გამოიყენებოდა, შეიცავდა ასევე ხრეშს და, რაც მნიშვნელოვანია, ვულკანური წარმოშობის ფერფლს – პოცოლანას[1], რომლითაც მდიდარი იყო აპენინის ნახევარკუნძული. პოცოლანა საუკეთესო შემკვრელი საშუალება აღმოჩნდა და მასალას განსაკუთრებულ სიმყარეს და წყალგაუმტარობას ანიჭებდა (ქვიშა რომაული ბეტონის შემადგენლობაში არ გამოიყენებოდა). რთულია დავასახელოთ ბეტონის გამოგონების ზუსტი თარიღი, მაგრამ მეორე პუნიკური ომის დასრულების შემდეგ რომში აგებულ მრავალ საზოგადოებრივ თუ კერძო შენობაში გვხვდება ბეტონის კონსტრუქციები. თუმცა თავდაპირველად ბეტონი ქვის სხვადასხვა ტრადიციულ წყობასთან (opus incertum, opus reticulatum, opus poligonale, opus testaceum და სხვ.) პარალელურად გამოიყენებოდა: ასეთია, მაგალითად, ტივოლის (ტიბურის) ჰერკულეს ვიქტორის ტაძრის გარე პორტიკი[2].

დროთა განმავლობაში ქვის კვადრების ზომა სულ უფრო მცირდებოდა, ხსნარი სულ უფრო ერთგვაროვანი ხდებოდა და ბეტონი დამოუკიდებელ საშენ მასალად ჩამოყალიბდა, თუმცა კედლის ქვის კვადრებით მოპირკეთების პრაქტიკა მაინც დიდხანს დარჩა. თავდაპირველად კედლის ზედაპირი უსწორო ბლოკებისაგან შედგებოდა, რომლებიც კედლის ბირთვსა და ერთმანეთს ბეტონის საშუალებით ემაგრებოდა (opus incertum). ძვ. წ. I საუკუნის დამდეგისათვის ქვის ფორმა და ზომა უფრო რეგულარული გახდა, ჩამოყალიბდა წყობის ბადისებრი ტიპი, სადაც პირამიდული ფორმის ბლოკები ბეტონში ვიწრო მხრითაა ჩაძირული, ფასადზე კი ბადისებრი ნახატი წარმოიქმნება (opus reticulatum). რადგანაც ბეტონი ნებისმიერ სხვა სამშენებლო მასალაზე იაფი და ხელმისაწვდომი იყო და ნაკლებ კვალიფიციურ შრომას მოითხოვდა, ის ფართოდ გამოიყენებოდა როგორც საინჟინრო ნაგებობებში, ასევე კერძო სახლების მშენებლობაში. რაც მთავარია, ბეტონით შესაძლებელი იყო მონოლითური კონსტრუქციების აგება.

opus incertum opus reticulatum opus testeceum



რომაული ქვის წყობის ნიმუშები

ჰერკულესის ტაძარი, გარე პორტიკის კედელი. ტივოლი. ძვ. წ. II-I სს-ის მიჯნა

ბეტონის ტექნიკის დანერგვის წყალობით, მასშტაბური არქიტექტურული პროექტების, მაგალითად, 100 კმ-ზე მეტი სიგრძის აკვედუკების, მშენებლობა 2-3 წელიწადში სრულდებოდა. სწორედ ამ პერიოდს მოიცავდა ედილის[3] უფლებამოსილების ვადა. მშენებლობის იჯარა, როგორც წესი, აუქციონის წესით იყიდებოდა და საუკეთესოდ იყო ორგანიზებული: ფართოდ გამოიყენებოდა შენობის ძირითადი ელემენტების ტიპიზაცია, მათი განმეორება, მოდულურობის პრინციპი და სხვ.

რომაული სამშენებლო ხელოვნების უნიკალურობა ყველაზე უკეთ სხვადასხვა საინჟინრო ნაგებობის მაგალითზე ჩანს. ხიდები, გზები, აკვედუკები, ნავსადგურები, სამხედრო ბანაკე-

[1] Pulvis puteolanus – სილიკატის შემცველი მასალა, რომელიც წყალთან შერევის შემთხვევაში რეაქციაში შედის კალციუმის ჰიდროქსიდთან და შემკვრელ მასალად გადაიქცევა. სახელწოდება წარმოდგება ქ. პუტეოლიდან, რომლის მახლობლად მოიპოვებდნენ ვულკანური წარმოშობის მასალებს.

[2] C. F. Giuliani. Tivoli. Il Santuario di Ercole Vincitore. Tivoli, 2004, pp. 27-32

[3] მშენებლობის ზედამხედველი, სენატის მიერ დანიშნული თანამდებობის პირი.

ბი, სიმაგრეები გარკვეულ საცდელ სივრცეს წარმოადგენდა, სადაც ხდებოდა ახალი ტექნოლოგიების, კონსტრუქციული ხერხების აპრობაცია. უმნიშვნელოვანესია ის, რომ ახალი სამშენებლო მასალების დანერგვა არქიტექტურის განვითარების მამოძრავებელი ძალა და ახალი კომპოზიციური გადაწყვეტების საფუძველი გახდა.

რესპუბლიკის ეპოქის საფორტიფიკაციო არქიტექტურის ერთ-ერთი გამორჩეული ნიმუშია ლაციუმის ქალაქ ფერენტინოს აკროპოლისი და თავადაცვითი კედლები. ეს ქალაქი რომაელებმა ჯერ კიდევ ძვ. წ. IV საუკუნეში დაიმორჩილეს. ზედა ციტადელის გალავნის მშენებლობაში ორგვარი ტექნიკაა გამოყენებული: კედლის ქვედა ნაწილი კირქვის გიგანტური, უხეშად დამუშავებული ბლოკების მშრალი წყობითაა აგებული, ზედა – ტრავერტინის შედარებით მცირე კვადრებით. ზოგიერთი მკვლევარის აზრით, კედლების ქვედა ნაწილი ძალზე ადრეულია, შესაძლოა, ის მეგალითური არქიტექტურის ნიმუშიც კი იყოს, სხვათა მოსაზრებით, ის ძვ. წ. VI საუკუნეშია აგებული. რაც შეეხება კედლების ზედა, რეგულარული წყობით ნაგებ ნაწილს, ის რესპუბლიკურ ხანას განეკუთვნება (ძვ. წ. II-I სს.). მასზე შემონახულია სულას დიქტატურის წლებით (ძვ. წ. 82-79) დათარიღებულ ეპიგრაფიკული წარწერები. გალავანში არსებული კარიბჭეებიდან ჩვენამდე ორმა მოაღწია, ორივეს მასიური ნახევარცილინდრული თაღით გადახურული შესასვლელი აქვს.

ფერენტინოს აკროპოლისის კედლები

საგანგებო აღნიშვნის ღირსია გზების მშენებლობის ტექნიკა, რომელიც ძველ რომში ძალზე მაღალ დონეზე იყო ორგანიზებული და განიხილებოდა, როგორც უმნიშვნელოვანესი, სახელმწიფოებრივი დონის, ამოცანა. რომის ექსპანსიური პოლიტიკა თავისთავად აყენებდა ცენტრსა და პერიფერიებს შორის მოხერხებული კომუნიკაციის აუცილებლობას[4]. აქედან გამომდინარე, შემუშავდა კეთილმოწყობილი გზების მშენებლობის ტექნიკა, რომლის შედეგი იყო ძველი მსოფლიოს სხვა სახელმწიფოებისაგან სრულიად განსხვავებული სიტუაცია. მაშინ როდესაც ხმელთაშუა ზღვის რეგიონის ყველა სხვა ხალხი თუ ცივილიზაცია უპირატესობას საზღვაო და სამდინარო არტერიებს ანიჭებდა, მხოლოდ ძველ რომში ხდებოდა ტვირთებისა და მგზავრების უმეტესობის ტრანსპორტირება სახმელეთო გზებით.

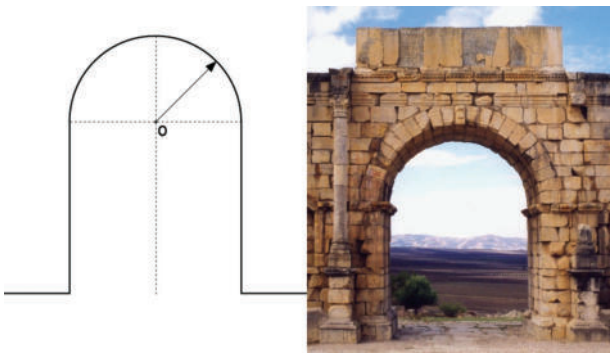
გზების მშენებლობასთან დაკავშირებული საკანონმდებლო აქტები ჯერ კიდევ ძვ. წ. V საუკუნეში არსებობდა. მაგალითად, თორმეტი ტაბულის კანონში[5] განსაზღვრული იყო, რომ გზის სიგანე სწორ მონაკვეთზე 2,45 მ უნდა იყოს, მოსახვევში კი – 4,9. გზისპირა მიწის ნაკვეთების მფლობელები ვალდებულები იყვნენ, შემოეღობათ გზა. გზების მშენებლობაზე ხშირად ჯარისკაცები იყვნენ დასაქმებულები. გზის საფუძველი გრუნტში ამოითხრებოდა, შემდეგ იგებოდა ბალასტის რამდენიმე ფენა (მსხვილი ბალასტი, მსხვილი და წვრილი ხრეში), ბოლოს – ზედაპირის საფარი, რომელიც შედგებოდა დატკეპნილი ქვიშის, კირისა და წვრილი ხრეშისაგან (ქვაფენილი მხოლოდ ქალაქების მიმდებარე მონაკვეთებზე იგებოდა). გზის ზედაპირს ოდნავ მრუდი ფორმა ჰქონდა, რაც საშუალებას აძლევდა წვიმის წყალს, სადრენაჟო არხებში ჩასულიყო. საგზაო კომუნიკაციები განუყრელად იყო დაკავშირებული ხიდებთან, რომელთა სტრუქტურაში უმთავრესი იყო ნახევარწრიული თაღები.

კიდევ უფრო დიდი გარღვევა არქიტექტურის განვითარების პროცესში, რომელიც უდავოდ ძველი რომაელების დამსახურებაა, ბეტონისა

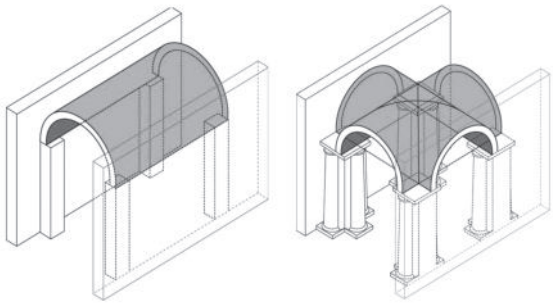
[4] R. J. Forbes. Studies in Ancient Technology, vol. 2. Brill, 1993, p. 146.

[5] Leges duodecim tabularum (ძვ. წ. 451-450) - ხალხური სამართლის (lex publica) კოდიფიკაცია, რომელიც ძველი რომის საზოგადოების ცხოვრების ყველა სფეროს არეგულირებდა.

და მრუდხაზოვანი გადახურვის კონსტრუქციების ერთმანეთთან დაკავშირებაში მდგომარეობს. ნახევარწრიული თაღი (რომელიც ფართოდ გამოიყენებოდა ჯერ კიდევ ეტრუსკების მიერ) და მისგან განვითარებული კონსტრუქციები – ნახევარცილინდული კამარა და ნახევარსფერული გუმბათი – მნიშვნელოვან სიახლეს წარმოადგენდა ბერძნულ ორდერულ სისტემასთან შედარებით. ამ უკანასკნელში მხოლოდ სწორხაზოვანი, არქიტრავული გადახურვა გამოიყენებოდა[6]. მთელი თავის დახვეწილობის მიუხედავად, ძველი ბერძნული არქიტექტურის მთავარ ელემენტს საკმაოდ მარტივი სამკომპონენტიანი სტრუქტურა – ორი სვეტი და მათზე გადებული სწორკუთხა ბლოკი – წარმოადგენდა. ამ სტრუქტურას ტრილითური უწოდეს (ბერძნ. – სამქვიანი). არქიტრავის ბლოკის სიგრძე, რომელიც თავისთავად შეზღუდულია ქვის მასალის სიმყიფის და სიმძიმის გამო, ზღუდავდა ინტერკოლუმნიუმის ზომასაც, ამიტომაც ორდერულ სისტემაში მრავალი, მცირე ინტერვალით განლაგებული კოლონის გამოყენება იყო აუცილებელი.



ნახევარწრიული თაღი



ნახევარცილინდრული და ჯვრული კამარა

რომაული მრუდხაზოვანი კონსტრუქციები მრავალი მცირე ქვის ბლოკისაგანაა აგებული[7] ან ბეტონის მინოლითურ სტრუქტურას წარმოადგენს, გადახურვის სიმძიმე თანაბრად და თანდათან გადაეცემა მზიდ ელემენტებს (კედლებს ან სვეტებს), მრუდხაზოვანი ფორმა აქრობს გვერდითი განბრჯენის ძალას, რამაც უფრო დიდი სივრცეების ერთიანი კონსტრუქციით გადახურვის საშუალება მისცა მშენებლებს. სწორედ ამ გადაწყვეტამ წარმოშვა ბერძნულისაგან დამოუკიდებელი, თვითმყოფადი რომაული არქიტექტურა, ასეთი სისტემის წყალობით გახდა შესაძლებელი მოგვიანებით ისეთი უნიკალური მონუმენტების აგება, როგორებიცაა რომის კოლოსეუმი ან პანთეონი.

მრუდხაზოვანი კონსტრუქციების განვითარებასთანაა დაკავშირებული რომაული ხიდებისა და აკვედუკების მშენებლობაც. სტრუქტურის მთავარ ელემენტს ორივე შემთხვევაში მრავალჯერ განმეორებული ნახევარწრიული თაღი წარმოადგენს.

რომაული ხიდების კომპოზიცია ხაზგასმულად სიმეტრიულია. სიმეტრიის ღერძი ან ცენტრალურ ბურჯზე, ან ცენტრალურ თაღზე გადის: მაგალითად, ასეთია მულვიუსის ხიდი მდ. ტიბრზე (ძვ. წ. 109). მრავალრიცხოვანი მოგვიანო გადაკეთების მიუხედავად, ხიდის თავდაპირველი სახის აღდგენა მაინც შესაძლებელია – მისი ორი ცენტრალური თაღის მალა 18,5 მ სიგანეს აღწევდა, აქეთ-იქით კიდევ ორი თითქმის 18 მეტრის სიგანის თაღი იყო განლაგებული. უნიკალურ შემთხვევას წარმოადგენს ორი ხიდის – ფაბრიციუსისა და ცესტიუსის[8] ხიდების – კომპლექსი ტიბრზე, რომელიც ესკულაპის კუნძულს მდინარის სანაპიროებთან აკავშირებს.

[6] ძველ საბერძნეთში, ელინისტური სახელმწიფოების ჩათვლით, საერთოდ იშვიათი იყო თაღი. ასევე თითქმის არ გამოიყენებოდა ეს კონსტრუქცია ძველ ეგვიპტეში, სამაგიეროდ, ფართოდ იყო გავრცელებული ასირიაში, ძველ ირანში და სხვ.

[7] ქვის ან აგურის ნახევარცილინდრული თაღი ბლოკების ნახევარწრიული ფორმის წყებისაგან შედგება. ზენიტში მდებარე ბლოკს ჩამკეტი ქვა ეწოდება, ხოლო საყრდენ წერტილებს – იმპოსტები.

[8] L. Richardson. Pons Cestius. A New Topographical Dictionary of Ancient Rome. Baltimore, 1992, pp. 297-298.

მულვიუსის ხიდი. რომი. ძვ. წ. 109

ფაბრიციუსის ხიდი. რომი. ძვ. წ. 62

ესკულაპის კუნძული

ქვის მოპირკეთების წყალობით მთელ კუნძულს გემის ფორმა მიანიჭეს. გემის ცხვირის მსგავს მახვილ კონცხზე ესკულაპის ტაძარი იყო აღმართული, რომელიც ხიდებთან ერთად არქიტექტურულ ანსამბლს ქმნიდა.

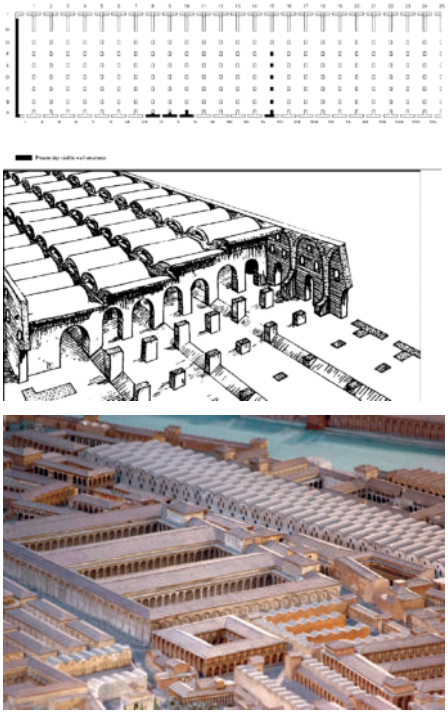
აკვედუკები, კონკრეტულად კი – მათი მიწისზედა თაღოვანი სტრუქტურა – ტიპურ რომაულ გამოგონებას წარმოადგენს, რადგან ძველი მსოფლიოს არც ერთ ცივილიზაციაში მსგავსი საინჟინრო ნაგებობა არ გვხვდება. მართალია, მიწისქვეშა წყალგაყვანილობა კერამიკული თუ ქვის მილების სახით ფართოდ გამოიყენებოდა ძველ საბერძნეთში, მაგრამ მათი დიდ სიმაღლეზე განლაგება ბეტონის თაღების საშუალებით მხოლოდ რომაულ სინამდვილეში გვხვდება. თუკი ბერძნები ხშირად იყენებდნენ წყლის წნევის ქვეშ მიწოდების ხერხს და, ზოგჯერ, სიფონების სისტემას, რომში განვითარდა ე. წ. გრავიტაციული წყალმომარაგება, ანუ წყლის თვითდინებით მიწოდება დასახლებულ პუნქტებში. წყალი სწორკუთხა კვეთის არხში მიედინებოდა, რომელიც კამარებით იყო გადახურული. ასეთი არხი ზოგჯერ, რელიეფის შესაბამისად, მაღალ (50 მ-მდე) სიმაღლის თაღედზე იყო განლაგებული. აკვედუკის ტრასის სიგრძე ხშირად ასეულ კილომეტრს აღემატებოდა.

რესპუბლიკური ხანის რომში ოთხი დიდი აკვედუკი აიგო – აკვა აპია (ძვ. წ. 312), აკვა ანიო ვეტუსი (ძვ. წ. 271), აკვა მარცია (ძვ. წ. 144-140) და აკვა ტეპულა (ძვ. წ. 125). მათგან ორი ყველაზე ძველი – აკვა აპია და აკვა ანიო ვეტუსი – თითქმის მთლიანად მიწისქვეშა ნაგებობები იყო, აკვა მარციას (მარციუსის აკვედუკის) შემთხვევაში კი ინჟინრებმა თამამი გადაწყვეტილება მიიღეს და თაღნარი მრავალკილომეტრიან მიწისზედა ნაგებობაში გამოიყენეს[9]. აკვედუკის ტრასაზე ერთმანეთს ენაცვლება მიწისქვეშა გვირაბები და არხები, ხიდები და სუბსტრუქციები, მათ შორის – მასშტაბური სან ლუპოს ხიდი, რომლის სიმაღლე 30 მ-ს, ხოლო სიგანე – 5 მ-ს აღწევს.

მარციუსის აკვედუკი. ძვ. წ. 144-140

[9] D. R. Blackman. The Volume of Water Delivered by the Four Great Aqueducts of Rome. Papers of the British School at Rome 46, 1978, pp. 52-72.

რესპუბლიკურ ეპოქაში თაღებისა და კამარების გამოყენების მაგალითებიდან აღსანიშნავია ე. წ. ემილიუსების პორტიკი (ძვ. წ. II ს.) – მარცვლეულის გიგანტური საწყობი ემპორიუმში[10]. უზარმაზარი სწორკუთხა შენობა (487X60 მ) მდინარის ნაპირის გაყოლებით საფეხურისებრად იყო განლაგებული, მისი მასივი 50 პერპენდიკულარულ სეგმენტად იყოფოდა. თითოეული სეგმენტი 8,3 მ სიგანის ნახევარცილინდული კამარით იყო გადახურული და ფასადზე პილასტრებითა და თაღებით იყო გამოყოფილი. კედლები და გადახურვა მთლიანად ბეტონის იყო, რომლებიც მოპირკეთებული იყო opus incertum-ის წყობით.



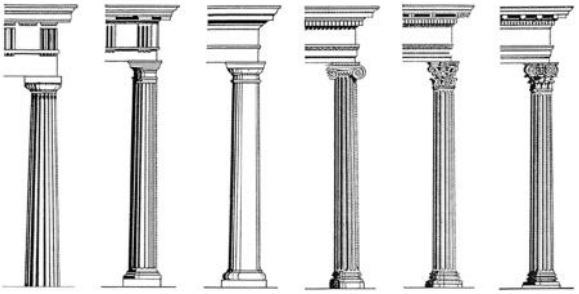
ემილიუსების პორტიკი. ძვ. წ. II ს. გეგმა, ჭრილი, რეკონსტრუქცია

სამშენებლო ტექნიკაში დანერგილი სიახლეების გარდა, საინტერესოა განვიხილოთ აგრეთვე ის ცვლილებები, რომლებიც რომაელებმა შეიტანეს ბერძნული ორდერების სისტემაში[11]. როგორც უკვე ვიცით, რომაული არქიტექტურის მხატვრული გამომსახველობითობის ენა დიდწილად განპირობებულია ელინური გავლენით, თუმცა იტალიაში უძველესი დროიდან ჩამოყალიბდა ძველი ბერძნული ორდერების სახეცვლილი ვარიანტები. ასეთია, მაგალითად, ე. წ. ტოსკანური ორდერი, რომელიც ჯერ კიდევ ეტრუსკების მიერაა შემუშავებული დორიულის ბაზაზე. ტოსკანური ორდერი შეიძლება დორიულის გამარტივებულ სახეობადაც მივიჩნიოთ, რადგან მას არ გააჩნია კანელურები და ტრიგლიფები.

[10] პორტი მდ. ტიბრზე.

[11] Vitruvius, IV, 1-12, Vitruvius. The Ten Books on Architecture. ed. by M.H. Morgan. Cambridge, 1914.

რესპუბლიკურ ხანაში რომაული დორიული ორდერი ბერძნულის თითქმის იდენტურია, თუმცა სვეტი უფრო წვრილი და მაღალია. სამაგიეროდ, მასიური პროპორციებით გამოირჩევა დორიული ნახევარკოლონები (მაგალითად, ტაბულარიუმის პორტიკზე). რაც შეეხება იონიურ ორდერს, რომაულ არქიტექტურაში უმეტესად ვოლუტების დიაგონალური განლაგების პრინციპი გამოიყენებოდა. ყველაზე დიდი გავრცელება ძველ რომში კორინთულმა ორდერმა ჰპოვა, თუმცა პოპულარული იყო აგრეთვე მისი სახეცვლილი ვარიანტიც – კომპოზიტური ორდერი.



ბერძნული დორიული, რომაული დორიული, ტოსკანური, იონიური, კორინთული და კომპოზიტური ორდერები

სატაძრო არქიტექტურა

ადრეული რესპუბიკური ხანის რომის ხელოვნების შეზღუდული რეპერტუარი და მხატვრული თვალსაზრისით არცთუ მრავალფეროვანი მიმართულებები თავად საზოგადოების მენტალიტეტით აიხსნება: მასში უფრო პრაქტიკული ინტერესები ჭარბობდა, რომლებიც ეკონომიკის განვითარების, სოციალური პროცესების ნორმალიზაციისა და მეზობელი ხალხების დამორჩილებისაკენ იყო მიმართული. მაგალითად, ძვ. წ. II საუკუნეში სენატმა მიიღო გადაწყვეტილება, დაენგრიათ ახლადაგებული თეატრის შენო-

ბა, როგორც „გამოუყენებელი“ და რომაელთა ტრადიციებისათვის შეუფერებელი[12].

ძვ. წ. 212 წელს, სირაკუზის აღების შემდეგ, კონსულმა მარკუს კლავდიუს მარცელუსმა რომში ბერძნული ხელოვნების უამრავი ნიმუში ჩაიტანა. ეს მოვლენა რომის კულტურაში მომხდარი მნიშვნელოვანი ცვლილებების მომასწავებელი გახდა, რის შემდეგადაც ელინურმა გავლენამ რომის ხელოვნებაზე უფრო ინტენსიური და მუდმივი ხასიათი მიიღო. კორინთოს აღების შემდეგ ძვ. წ. 146 წელს რომში სამუშაოდ მრავალი ცნობილი ბერძენი ოსტატი ჩავიდა, მათ შორის – არქიტექტორი ჰერმოდიუს სალამინელი და მოქანდაკე პოლიკლეს ათენელი[13]. დაახლოებით ერთი საუკუნის განმავლობაში რომში ბერძნული ხელოვნების მნიშვნელოვანი კოლექციები გაჩნდა. კოლექციონირება ფართოდ გავრცელდა საზოგადოების მაღალ წრეებში – მაგალითად, ე. წ. სციპიონის წრეში, რომელშიც ბერძნული ხელოვნების თაყვანისმცემლები შედიოდნენ. მათ საწინააღმდეგოდ, ე. წ. კატონის წრე უფრო კონსერვატული შეხედულებების იყო და რომაული ღირებულებების უპირატესობას ამტკიცებდა.

სელევკიდების სირიის დამორჩილების შემდეგ ბერძნული ხელოვნების ნიმუშების რაოდენობა რომში იმდენად გაიზარდა, რომ, ტიტუს ლივიუსის სიტყვებით, ხის და თიხის ფიგურები რომაულ ტაძრებში მთლიანად შეცვალეს ნამდვილი ხელოვნების ნიმუშებით[14]. პირველი მარმარილოს ნაგებობა რომში – ჰერმოდიუს სალამინელის მიერ აგებული იუპიტერ სტატორის ტაძარი – დელოსელმა ოსტატებმა მორთეს ქანდაკებებით. იმავე არქიტექტორის მიერ იქვე, მარსის მოედანზე, აგებულ მარსის ტაძარში მარსისა და ვენერას გიგანტური ქანდაკებები დადგეს. ძვ. წ. 142-132 წლებს განეკუთვნება ასევე ბერძნული მონოფტერის მსგავსი ჰერკულესის ტაძარი ხარის ფორუმზე. მის მრგვალ ცელას 12 კორინთული სვეტი აკრავს გარს. ნაგებობა საბერძნეთიდან ჩამოტანილი პენტელიური მარმარილოთია აგებული[15]. ტაძარში ჰერკულესის ამჟამად დაკარგული საკულტო ქანდაკება იდგა, რომლის ავტორიც, როგორც პოსტამენტზე შემორჩენილი წარწერა გვამცნობს, ბერძენი მოქანდაკე სკოპას უმცროსი იყო. შესაძლებელია, ამ ტაძრის არქიტექტორიც ჰერმოდიუსი იყო.

ჰერკულეს ვიქტორის ტაძარი ხარის ფორუმზე. რომი. ძვ. წ. 142-132

დროთა განმავლობაში რომაულ არქიტექტურაში სულ უფრო შესამჩნევია ელინისტური ხელოვნების გავლენა. ეს განსაკუთრებით საკულტო ნაგებობებს ეხება. მიმდინარეობდა ბერძნული ორდერების ფორმების ადგილობრივი ტრადიციების თანახმად გადამუშავების პროცესი, თუმცა თავდაპირველად ეს ფორმები ზოგჯერ მექანიკურადაა შეერთებული მათთვის უცხო ელემენტებთან. საინტერესოა ასევე სხვადასხვა ბერძნული ორდერების დეტალების აღრევის მაგალითები ერთი ძეგლის ფარგლებში (მაგალითად, მშვიდობის ტაძარი პესტუმში (ძვ. წ. III-II სს.), სადაც კორინთული კოლონების და დორიული ფრიზის კომბინაციაა მოცემული, ან აპოლონის ტაძარი პომპეიში (ძვ. წ. I ს.), სადაც დორიული ფრიზი იონიურ სვეტებს ეყრდნობა).

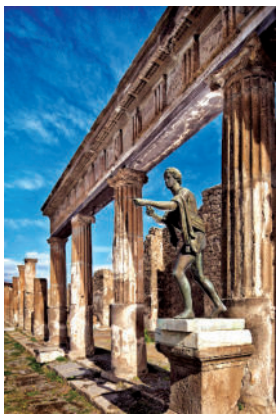
ბერძნული ორდერების სისტემის ადაპტაციის კიდევ ერთ ნიმუშს წარმოადგენს ჰერკულესის ტაძარი რომის მახლობლად მდებარე პატარა ქალაქ კორიში (ძვ. წ. I ს.), თუმცა აქაც ცხადია, რომ არქიტექტორი ვერ აღწევს ეტრუსკულ-იტალიკური ტიპის პროსტილის გეგმის და დორიული ორდერის კონსტრუქციული ლოგიკის ორგანულ სინთეზს.

[12] Livy, XXXIV, 4.

[13] Pliny, XXXIV, 19, 52.

[14] Pliny, XXXIV, 34.

[15] ამავე მასალითაა აგებული ათენის პართენონის ტაძარიც.



აპოლონის ტაძარი პომპეიში. ძვ. წ. I ს.

ჰერკულესის ტაძარი კორიში. ძვ. წ. I ს.

ძვ. წ. IV-II საუკუნეების რომის სატაძრო არქიტექტურაში ბერძნული პერიფტერის ტიპისა და ეტრუსკულ-იტალიკური პროსტილის შერწყმის საკმაოდ რთული პროცესი მიმდინარეობდა. ეს პროცესი მხოლოდ ძვ. წ. II-I საუკუნეების მიჯნაზე დასრულდა, როდესაც შეიქმნა ტაძრის ახალი ტიპი – რომაული ფსევდოპერიფტერი. ეს ტიპი კარგად პასუხობდა იტალიის ტერიტორიაზე არსებულ სამშენებლო ტრადიციებს, კერძოდ, მიდრეკილებას ფრონტალური, ღერძული კომპოზიციისადმი. რომაული ფსევდოპერიფტერი შეიძლება აღვწეროთ როგორც კლასიკური ბერძნული პერიფტერი, რომლის გვერდითა და უკანა ინტერკოლუმნიუმები ამოვსებულია გადიდებული ცელას კედლებით, ან ეტრუსკულ-იტალიკური ტიპის ტაძარი, რომლის გვერდითა და უკანა ფასადები ნახევარსვეტებითაა დანაწევრებული. კომპოზიციის ფრონტალურობა მიღწეულია ერთადერთი ღრმა პორტიკით ფასადზე და მაღალი პოდიუმით, რომელზეც მისადგომი მხოლოდ ერთი მხრიდანაა მოწყობილი. ნახევარკოლონები და ცალკემდგომი სვეტები ერთ მოტივში ამთლიანებს შენობის ორ არაერთგვაროვან ნაწილს – დახურული ცელასა და ღია პორტიკს. ასეთი კომპოზიციის ერთ-ერთი სრულყოფილი მაგალითია პორტუნუსის, ანუ ფორტუნა ვირილისის ტაძარი ხარის ფორუმზე რომში[16]. ეს ნაგებობა ერთადერთია რესპუბლიკური ხანის ტაძრებიდან, რომელმაც თითქმის უცვლელი სახით მოაღწია ჩვენამდე. საგულისხმოა ასევე სიბილას ტაძარი ტიბურში, რომელიც ხსენებული პერიოდის სატაძრო არქიტექტურაში არსებულ მრავალფეროვნებაზე მიუთითებს. ესაა კორინთული ტიპის მონოფტერი, რომელიც საკმაოდ მდიდრულადაა დეკორირებული რომის ხელოვნებისათვის ტრადიციული გირლანდების, კანდელაბრების და ზოომორფული მოტივებით.

პორტუნუსის, ანუ ფორტუნა ვირილისის ტაძარი. რომი. ძვ. წ. II-I სს-ის მიჯნა

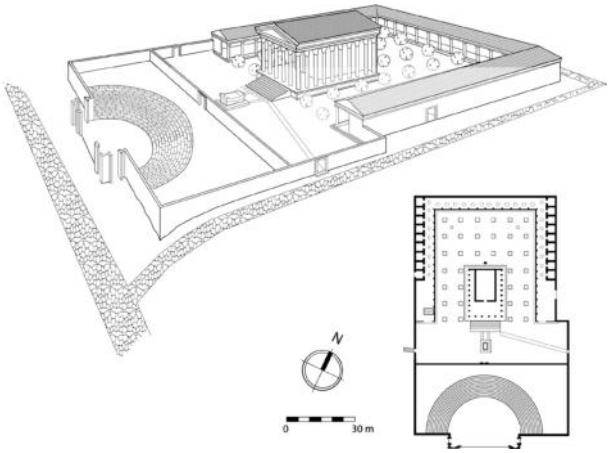
სიბილას ტაძარი ტიბურში. ძვ. წ. II ს.

რესპუბლიკური ხანის არქიტექტურისთვის დამახასიათებელი კიდევ ერთი ფორმაა ე. წ ტაძარი-თეატრი[17]. ასეთი კომპლექსები უმეტესად კლდეებთან, გროტებსა და წყაროებთან აგებული უძველესი მცირე სამლოცველოების ადგილებზე გაშენდა. საკუთრივ ტაძარი, როგორც წესი, მაღალ ტერასაზე, ხელოვნურ სუბსტრუქციაზე იყო აღმართული, აქვე იყო თეატრალური წარმოდგენებისათვის განკუთვნილი შენობა ან ღია სივრცე, სადაც ღვთაებისადმი მიძღვნილი მისტერიები და სხვა სანახაობები იმართებოდა. ამ ტიპის ნაგებობებიდან უადრესია კალიარიში (სარდინია) ძვ. წ. III საუკუნეში, როგორც ჩანს, ჯერ კიდევ კართაგენელების მიერ აგებული პროსტილის ტიპის ტაძარი. მის წინ უკვე რომაელების მიერ აგებული ამფითეატრია განლაგებული. მსგავსი ტიპისაა იუნონას ტაძარი გაბიაში (ძვ. წ. II ს.), მხოლოდ მაღალ პოდიუმზე, ტაძრის გარშე-

[16] G. Marchetti-Longhi. Il tempio ionico di Ponte Rotto. Tempio di Fortuna o di Portuno? Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 40, 1925, pp. 319-350.

[17] A. D'Alessio. Fascino greco e "attualità" romana: la conquista di una nuova architettura, p. 56.

მო, სამი მხრიდან სვეტებიანი პორტიკებია აღმართული. კომპლექსის სამი ძირითადი ელემენტი – ამფითეატრი, ტაძარი და პორტიკები – მკაცრ ღერძულ კომპოზიციას ქმნის. ამ არქიტექტურული ტიპის განვითარების უმაღლეს მწვერვალს ფორტუნა პრიმიგენიას ტაძარი წარმოადგენს.



იუნონას ტაძარი გაბიაში. ძვ. წ. II ს. გეგმა და რეკონსტრუქცია

ფორტუნა პრიმიგენიას სამლოცველო პალესტრინაში (ანტიკური პრენესტე, ძვ. წ. II-I სს-ის მიჯნა) გვიანი რესპუბლიკის ეპოქის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მონუმენტია. კომპლექსი აგებულია გორაკზე, რომელიც უძველესი ხანიდან დაკავშირებული იყო ფორტუნას კულტთან. ტაძრის ნაშთები ხანგრძლივი დროის მანძილზე დაფარული იყო შუა საუკუნეებისა და ბაროკოს ეპოქის ნაგებობებით. მეორე მსოფლიო ომის დროს დაბომბვების შედეგად ეს ნაგებობები დაინგრა და გამოვლინდა რომაული ხანის სამლოცველო, ტერასები პორტიკებითა და საკურთხევლებით, მონუმენტური კიბეები და სხვ. მოუხედავად იმისა, რომ ფორტუნას სატაძრო კომპლექსში შეიმჩნევა ელინიზმის არქიტექტურის გარკვეული გავლენა[18], თავად კომპლექსის ტიპს საბერძნეთში და სხვა ელინისტურ სამეფოებში ანალოგი არ გააჩნია. აღსანიშნავია სივრცული ეფექტები, სხვადასხვა ხედვის წერტილიდან აღსაქმელი პანორამული ხედები, ხაზობრივი პერსპექტივის ოსტატური გამოყენება, როდესაც თავშეყრის წერტილისკენ მიმართული ხაზები ფორმათა დინამიკას აძლიერებს და სხვ. კომპლექსის კომპოზიცია პროცესიაზეა გათვლილი, მლოცველები მის ტერიტორიაზე მოძრაობისას ეტაპობრივად გადიოდნენ სხვადასხვაგვარ სივრცეებსა და არქიტექტურულ დეკორაციებს. გორაკზე ორი საპირისპირო მხრიდან მოწყობილ ასასვლელს მთელ სიგრძეზე კოლონადიანი პორტიკები მოუყვებოდა, რომელთა სვეტები და არქიტრავი ოდნავ დაბლდებოდა აღმართთან ერთად, რაც პერსპექტიულ ოპტიკურ ილუზიას ქმნიდა. საფეხურებად განლაგებულ სხვადასხვა ფორმის ტერასებზე სხვადასხვაგვარი ნაგებობები იყო აღმართული. მათ შორის იყო ჯერ კიდევ ძვ. წ. II საუკუნეში აგებული სწორკუთხა, აფსიდიანი სამლოცველო[19], რომლის იატაკსაც ნილოსის თემაზე შექმნილი უნიკალური მოზაიკა ამკობდა[20].

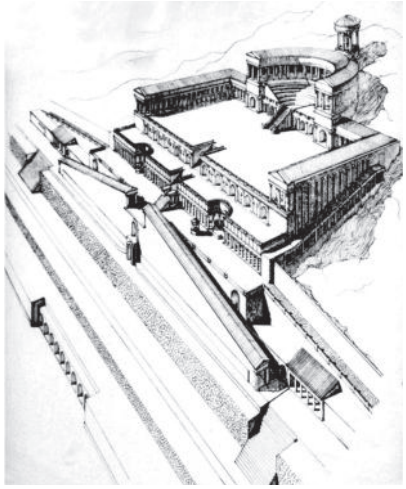
კომპლექსის დანარჩენი ნაგებობები უმეტესად ძვ. წ. 82-70 წლებში, სულას დიქტატურის დროსაა აგებული. სვეტებიან პორტიკებში, რომლებიც ტერასებს შემოსაზღვრავდა და აქ არსებული ნაგებობებისთვის ფონს ქმნიდა, სხვადასხვა ორდერი იყო გამოყენებული. თავად ტერასები ბეტონის მძლავრ ხელოვნურ სუბსტრუქციებს და კრიპტოპორტიკებს (კამაროვანი გადახურვის მქონე ნახევრადმიწისქვეშა სათავსებს) ეყრდნობოდა. გრანდიოზული კომპოზიცია, რომელიც ქვევიდან ზევით საფეხურისებრად ვითარდებოდა (ქვედა ტერასების მასიური კედლებიდან და თაღებიდან – ზედა ტერასების გამჭოლი ორდერული კოლონადებისკენ), დაგვირგვინებული იყო მრგვალი ტაძრით[21]. თავისი სირთულის მიუხედავად, კომპლექსის კომპოზიცია ერთიანია, აქვს მკაფიოდ გამოკვეთილი სიმეტრიული და ვერტიკალური ღერძი, რაც ელინიზმის არქიტექტურისათვის უცხო იყო, სამაგიეროდ, ეხმიანებოდა იტალიკურ ტრადიციებს.

[18] L. M. Roth. Understanding Architecture: its Elements, History and Meaning. New York, 1993, pp. 217-218.

[19] F. Coarelli. I Santuari del Lazio in età repubblicana. Roma, 1987, pp. 35-84.

[20] ქალღმერთ ფორტუნას ბერძნული თიხესთან და ეგვიპტურ ისიდასთან აიგივებდნენ.

[21] J. M. Merz. Il Santuario della Fortuna in Palestrina. Vedute ed interpretazioni attraverso i secoli. Palestrina, 2016, pp. 81-95.



ფორტუნა პრიმიგენიას სამლოცველო. ძვ. წ. II-I სს-ის მიჯნა. რეკონსტრუქცია და თანამედროვე მდგომარეობა

მასშტაბური სატაძრო კომპლექსებიდან, რომლებსაც ზოგიერთი მკვლევარი რომაულ არქიტექტურაში არსებულ „ელინისტური ტიპის“ ნაგებობებს მიაკუთვნებს, გამოირჩევა ჰერკულეს ვიქტორის ტაძარი ტივოლიში (ანტიკური ტიბური)[22], რომელიც, ამავე დროს, რესპუბლიკური ხანის უკანასკნელ მნიშვნელოვან მონუმენტს წარმოადგენს. ტაძარი ჰერკულესის კულტისადმი მიძღვნილი უდიდესი კომპლექსია მთელ ხმელთაშუაზღვისპირეთში, თუ არ ჩავთვლით ტაძარს კადისში (ესპანეთი). მისი მშენებლობა ძვ. წ. II საუკუნის ბოლო ათწლეულსა და ძვ. წ. 82 წელს შორის პერიოდს განეკუთვნება, გარკვეული გადაკეთებები განიცადა ავგუსტეს ეპოქაში[23]. ამ შემთხვევაშიც ტაძარი უძველეს ტემენოსზე აიგო, რადგან აქ არსებული მცირე სამლოცველო ვეღარ აკმაყოფილებდა გაზრდილ მოთხოვნებს. არქიტექტორებისათვის პრობლემას წარმოადგენდა ის, რომ გორაკი, რომელზეც ძველი სამლოცველო იყო განლაგებული, ძალზე ახლოს იყო მდინარესთან, რომლის ნაპირებს მნიშვნელოვანი სატრანსპორტო და სამხედრო არტერია – ვია ტიბურტინა – მიუყვებოდა. გამოსავალი მოიძებნა მაღალი ხელოვნური სუბსტრუქციის აღმართვაში, რომლის ბეტონის ნახევარცილინდრული გამჭოლი კამარის (სიგანე – 8,5 მ) ქვეშ გაიარა გზამ. თავად სუბსტრუქცია რამდენიმე დონეზე განლაგებული opus caementicium-ის მეთოდით აგებული კრიპტოპორტიკებისა და მძლავრი კონტრფორსებისაგან შედგება. ჰერკულესის ტაძრის სუბსტრუქციაზე დაკვირვება გვიჩვენებს, რომ ბეტონის თაღებისა და კამარების მშენებლობა რომში განვითარების ახალ საფეხურზე ავიდა.

სუბსტრუქციაზე ორი ტერასაა მოწყობილი. პირველი, დაახლოებით 3000 მ^2 ფართობის, სამი მხრიდან ორსართულიანი პორტიკებით იყო გარშემორტყმული[24], რომელთა ქვედა კოლონადა დორიული იყო, ზედა კი – იონიური. ტერასაზე მოწყობილი იყო ამფითეატრი[25]. პორტიკების ქვედა იარუსი ნაწილობრივაა ჩაძირული პლატფორმაში, გარეთა მხრიდან მათი კედლები და ნახევარსვეტები ბეტონითა და კირქვის ბლოკების (opus incertum) წყობითაა ნაგები, შემდეგ კი შელესილია ბათქაშით მარმარილოს იმიტაციით[26]. ეს მეთოდი ნაკლებად ეფექტური ბეტონის და უხეში ქვის შენიღბვას ემსახურება და რომაული არქიტექტურისათვის დამახასიათებელი ხდება. თავად ტაძარი მეორე ტერასაზე, მაღალ პოდიუმზე იყო აღმართული. მთლიანობაში კომპლექსი 25 მ სიმაღლეს აღწევდა და რომიდან ჩანდა[27].

[22] Strabo, V, 3,11.

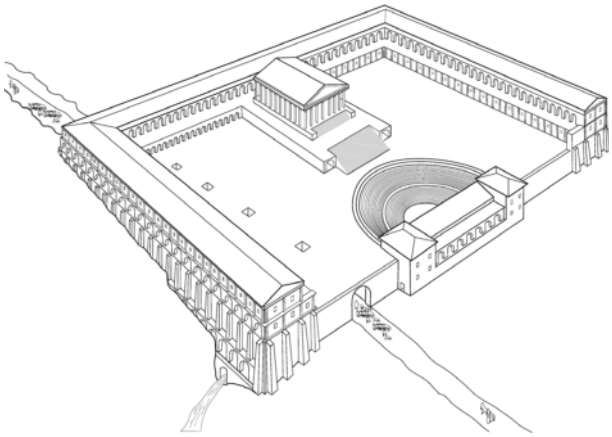
[23] C. F. Giuliani. Tivoli. Il Santuario di Ercole Vincitore, pp. 87-89;

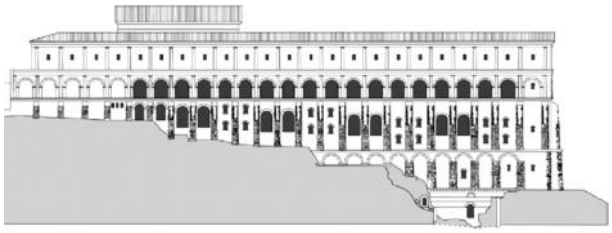
[24] A. Ten. Santuario di Ercole Vincitore: la fase precedente al teatro. Atti e Memorie Società Tiburtina di Storia e d'Arte, 2010, pp. 7-22.

[25] A. Blanco, D. Rose. Scavi nell'area sacra del Santuario di Ercole Vincitore a Tivoli, a cura di G. Ghini, Lazio & Sabina 7. Atti del Convegno settimo incontro di Studi sul Lazio e la Sabina, Roma, 9-11 marzo 2010. Roma, 2011, pp. 33-40.

[26] C. F. Giuliani. Tivoli, Santuario di Ercole Vincitore, pp. 54-73.

[27] C. F. Giuliani. Tivoli, Santuario di Ercole Vincitore, pp.74-76.

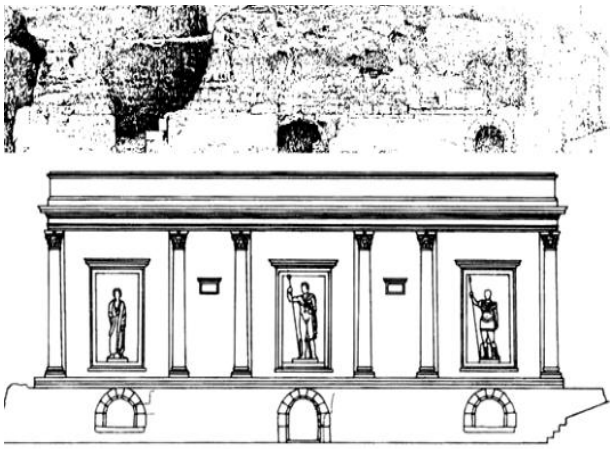




ჰერკულესის ტაძარი ტიბურში. ძვ. წ. II-I სს-ის მიჯნა. რეკონსტრუქცია, ჩრდილოეთი ფასადი, დღევანდელი მდგომარეობა

ჰერკულესის ტაძრის პლატფორმა. ქვედა დონე, ვია ტუბურტინას ბეტონის კამარა

საკულტო არქიტექტურასთან კავშირში შეგვიძლია განვიხილოთ აგრეთვე სამარხი ნაგებობების ხუროთმოძღვრებაც. როგორც უკვე ვიცით, აკლდამები და მავზოლეუმები რომში ქალაქის კედლებს გარეთ იყო განლაგებული, უმეტესად – ვია აპიას გაყოლებაზე. მათი დიდი რაოდენობა, ეტრუსკული ტრადიციის თანახმად, ნახევრად მიწისქვეშა ან კლდეში ნაკვეთ საგვარეულო სამარხს წარმოადგენდა, რომლის კამერას სწორკუთხა ფორმა ჰქონდა (ზოგჯერ გამოიყენებოდა საბჯენი ბურჯები), სარკოფაგები და ურნები სპეციალურ ნიშებში იდგა. ასეთია, მაგალითად, სციპიონების სამარხი ვია აპიაზე, რომლის საფასადო მხარე ორდერული ელემენტებითაა დამუშავებული (ძვ. წ. III ს.). ხშირ შემთხვევაში სამარხის ინტერიერი, ისევ ეტრუსკული ტრადიციის მიხედვით, მოხატული იყო. სამარხის კიდევ ერთი სახეობა, რომელიც რომაელებმა ეტრუსკებისაგან გადმოიღეს, მაგრამ გარკვეული ცვლილებები შეიტანეს, ტუმულუსია. ადრეული რომაული ტუმულუსები ყორღანს მოგვაგონებს, რომელიც დაბალი ქვის კედლითაა შემოსაზღვრული. ქვის ცილინდრულ შენობას ზევიდან მიწაყრილი და ზოგჯერ მრგვალი კონუსისებრი კოშკები ემატებოდა (მაგალითად, ჰორაციუსების და კურიაციუსების სამარხი ალბანოში, ძვ. წ. II ს.).



სციპიონების სამარხი. რომი. ძვ. წ. III ს. ფასადის რეკონსტრუქცია

ჰორაციუსების და კურიაციუსების სამარხი. ალბანო. ძვ. წ. II ს. XX ს-ის დასაწყისის ფოტო

საგულისხმოა, რომ დროთა განმავლობაში ტუმულუსის არქაული ფორმისაგან რომის არქიტექტურისათვის ტიპური მრგვალი მავზოლეუმი წარმოიქმნა. ამ პროცესის თვალის გადევნება შესაძლებელია ვალერიუს კოტას მავზოლეუმის მაგალითზე რომში, რომელიც თვადაპირველად მიწაყრილიანი ტუმულუსი იყო. ტუმულუსი მოგვიანებით ქვის მრგვალ აკლდამად გადააკეთეს, ხოლო ავგუსტეს ეპოქაში მიწაყრილი მარმარილოს კონუსისებრი გუმბათით შეცვალეს, ფასადზე კი ექსედრა მიაშენეს.

გვიანი რესპუბლიკის ხანის ერთ-ერთი გამორჩეული ნაგებობაა ცეცილია მეტელას მავზოლეუმი. არქიტექტურული კომპოზიციის ბირთვს ქვის როტონდა წარმოადგენს, რომელიც ბეტონის სუბსრტუქციაზეა აღმართული. როტონდა კონუსისებრი გუმბათით იყო დაგვირგვინებული, რომელიც ამჟამად აღარ არსებობს. მავზოლეუმი ჯერ კიდევ შუა საუკუნეებში გადააკეთეს საფორტიფიკაციო ნაგებობად, გუმბათის ადგილზე კი ციხის ქონგურები ააგეს.

ცეცილია მეტელას მავზოლეუმი. რომი. ძვ. წ. I ს.

საზოგადოებრივი ნაგებობები

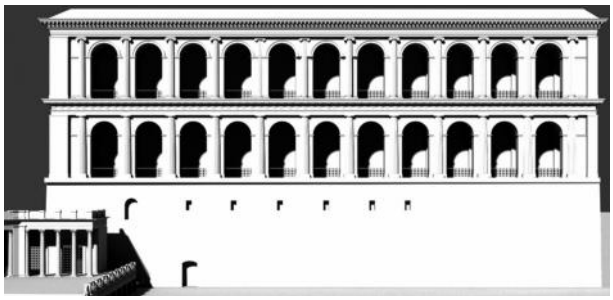
ძველ რომში საზოგადოებრივი ნაგებობის ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებულ ფორმას ბაზილიკა წარმოადგენდა. ამ ტიპის შენობა ფორუმების კომპლექსების განუყოფელი ნაწილი გახდა. ბაზილიკა მრავალფუნქციური ნაგებობა იყო – აქ აცხადებდნენ ხელისუფლების გადაწყვეტილებებს, მიმდინარეობდა სასამართლო პროცესები, პოლიტიკური დებატები, საქმიანი შეხვედრები და სხვ. ადრეული ბაზილიკების არქიტექტურული ტიპის ფორმირებაზე გარკვეული გავლენა მოახდინა ელინისტურმა სტოამ, თუმცა საბოლოოდ რომაული ბაზილიკა რომის ხუროთმოძღვრების და საზოგადოებრივი ცხოვრების განუყოფელ და თვითმყოფად ელემენტად ჩამოყალიბდა.

ჩვენამდე მოღწეული უძველესი რომაული ბაზილიკა პომპეის ფორუმზე აიგო ძვ. წ. II საუკუნეში. აპოლონის ტაძრის მახლობლად განლაგებული დიდი სწორკუთხა შენობა ვიწრო ფასადით და ხუთნაწილიანი პორტალით მოედანზე გამოდიოდა. პორტალის შემდეგ ვესტიბიული იყო განლაგებული, საიდანაც მთავარ დარბაზში (ზომები – 59,85X24 მ) შეიძლებოდა მოხვედრა. ბეტონის კედლები სტუკოთი იყო შელესილი და მოხატული იყო მარმარილოს იმიტაციით. დარბაზს ოთხივე მხარეს ორიარუსიანი კოლონადა მიუყვებოდა (იონიური და კორინთული სვეტებით), კედლების ზედა ნაწილში სარკმლების რიგი იყო გაჭრილი. კოლონადის პერსპექტივას დარბაზის სიღრმეში კეტავდა ტრიბუნალი – კორინთული სვეტებით მორთული პოდიუმი გამომსვლელებისათვის. თავად რომში მრავალი ასეთი ბაზილიკა არსებობდა – პორციუსის, ემილიუსის, სემპრონიუსის და სხვ. ძვ. წ. 54-46 წლებში იულიუს კეისარმა ააგო გრანდიოზული იულიუსის ბაზილიკა.

გრძივი კომპოზიციის მქონე ბაზიკილების გარდა, არსებობდა ასევე მსგავსი, მაგრამ განივი ტიპიც – მაგალითად, ქალაქ კოსას ბაზილიკა, რომელიც ფორუმზე განივი, ღია თაღნარის მქონე ფასადით გამოდის, ხოლო საპირისპირო მხარეს აფსიდი აქვს მიშენებული.

საზოგადოებრივი დანიშნულების მონუმენტური ნაგებობებიდან აღსანიშნავია ჩვენს მიერ უკვე ნახსენები ტაბულარიუმი (სახელმწიფო არქივის შენობა)[28] რომის ფორუმზე, რომელიც რესპუბლიკური ხანის არქიტექტურის ერთ-ერთი საუკეთესო და კარგად შემონახული ნიმუშია. შენობა იუპიტერის ტაძრის უკან, კაპიტოლიუმის ბორცვის ფერდობზეა განლაგებული (ამჟამად მისი ნაწილი ჩართულია 1573-1605 წლებში აგებული სენატორების სასახლის სტრუქტურაში). კედლები და თაღები ბეტონისაა, ფასადი ტუფით და ტრავერტინითაა მოპირკეთებული. შენობის მასიური, კომპაქტური კორპუსი სამ იარუსადაა დანაწევრებული – პირველს მაღალი ხელოვნური სუბსტრუქციის თითქმის ყრუ კედელი ქმნის, მეორეს – მასზე აღმართული მძლავრი ბეტონის თაღები, რომლებიც ფასადზე დორიული ორდერის ნახევარსვეტებითაა გამოყოფილი, მესამეს – მაღალი კორინთული კოლონადა (დღეს აღარარსებული). ტაბულარიუმი უადრესი ჩვენამდე მოღწეული ნაგებობაა, რომელშიც გამოყენებულია რომაული არქიტექტურისათვის დამახასიათებელი ე. წ. ორდერული ექსპოზიცია. ორდერულ ექსპოზიციას უწოდებენ ძველი ბერძნული ორდერების ელემენტების გამოყენებას არა შენობის კონსტრუქციულ საფუძვლად, არამედ კედლის სიბრტყის დამანაწევრებელ ელემენტებად. ხშირად ორდერულ ექსპოზიციაში შენობის სხვადასხვა სართულზე სხვადასხვა ორდერი გამოიყენება – მაგალითად, დორიული პირველზე, იონიური მეორეზე და კორინთული მესამეზე. ასეთ პრინციპს ორდერის დამსუბუქების პრინციპი ეწოდება ქვევიდან ზევით. ორდერულ ექსპოზიციაში მთავარი მაინც ისაა, რომ მასში ნათლად გამოვლინდა ძველი რომაული არქიტექტურისათვის დამახასათებელი კიდევ ერთი თვითმყოფადი ნიშანი – ის შემოქმედებითად უდგება ბერძნულ ორდერულ სისტემას, შენობის კონსტრუქციულ საფუძვლად ბეტონის კედლებსა და თაღებს იყენებს, ხოლო ორდერის ელემენტების საშუალებით არქიტექტურულ მასებს, სიბრტყეებს რიტმს და მხატვრულ გამომსახველობითობას ანიჭებს.

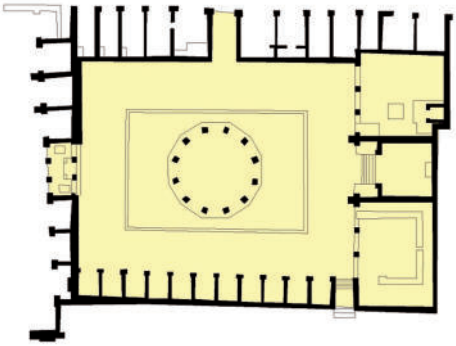
[28] N. Purcell. Atrium Libertatis. Papers of the British School at Rome 61, 1993, pp. 125-155, pp. 135, 140.



ტაბულარიუმი. რომი. ძვ. წ. 78. დღევანდელი მდგომარეობა და რეკონსტრუქცია

რესპუბლიკისა და ავგუსტეს პრინციპატის ხანის სავაჭრო ნაგებობებიდან აღსანიშნავია მცირე დუქნები – ტაბერნები, რომლებიც ქალაქის მრავალსართულიანი სახლების პირველ სართულებზე იყო განლაგებული, და უფრო მასშტაბური ბაზრები. ამ უკანასკნელი ტიპის შედარებით კარგად შემონახული ნიმუშია ბაზარი ტიბურში, რომელიც მრავალიარუსიან, წაგრძელებული ფორმის შენობას (35X5,3 მ) წარმოადგენს. სხვადასხვა სართული, დამრეცი რელიეფის შესაბამისად, სხვადასხვა დონეზე იყო აგებული. გეგმაში კვადრატული ან ნახევარწრიული მაღაზიები ნახევარცილინდრული თაღებით იყო გადახურული და ქუჩის მხარეს იხსნებოდა. კიდევ უფრო მასშტაბური ნაგებობები იყო მაცელუმები (სასურსათო ბაზრები) – სწორკუთხა პერისტილები. მათში განლაგებული ტაბერნები ზოგი შიდა ეზოს მხარეს იხსნებოდა, ზოგი – ქუჩის მხარეს. მაცელუმის კომპლექსში ხშირად შედიოდა აგრეთვე ტაძარი ან ედიკულები ღმერთების ქანდაკებებით. ატრიუმის ცენტრში ზოგჯერ აუზი იყო განლაგებული, სადაც ცოცხალი თევზები ჰყავდათ. მაცელუმის საინტერესო ნიმუში შემორჩენილია პომპეიში[29], რომში ასევე არსებობდა მსგავსი ტიპის ნაგებობა ფორუმის მახლობლად.

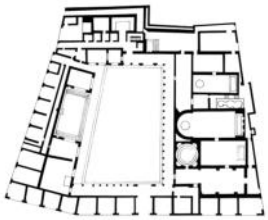
[29] F. Coarelli (ed.), E. La Rocca, M. de Vos Raajimakers, A. de Vos. Pompeji. Archäologischer Führer. Bergisch Gladbach, 1993, S. 180-184.

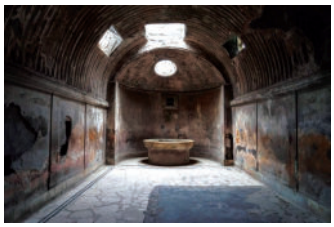


პომპეის მაცელუმი. გეგმა, 3D გამოსახულება, ფასადი

რომაული საზოგადოებრივი ნაგებობების მრავალრიცხოვანი ტიპებიდან თერმების კომპლექსები ალბათ ერთ-ერთი ყველაზე დამახასიათებელი და თვითმყოფადია (თუმცა თერმები ასევე მდიდრულ კერძო სახლებშიც იყო). ძვ. წ. II საუკუნისათვის შედარებით მარტივი არქაული აბანოების ფორმამ მნიშვნელოვანი ევოლუცია განიცადა. რომაელების ცხოვრების წესიდან გამომდინარე, თერმები მრავალელემენტიანი არქიტექტურული კომპლექსი გახდა, რომლის შემადგენელი ნაწილების სახე და თანმიმდევრობა მკაფიოდ იყო რეგლამენტირებული. კომპლექსი იწყებოდა აპოდიტერიუმით (გასახელით), შემდეგ განლაგებული იყო ფრიგიდარიუმი, ტეპიდარიუმი და კალდარიუმი (ცივი, თბილი და ცხელი აბანოები). ყოველივე ამას ოდნავ მოგვიანებით დაემატა ლაკონიკი – ორთქლის აბანო, ღია ეზოები მზის აბაზანებისათვის, ღია აუზები, პალესტრა, სავარჯიშო დარბაზები და სხვ. უძველესი ასეთი კომპლექსი (ძვ. წ. II-I სს.) ისევ პომპეიში შემოინახა, რომლის დარბაზები მდიდრულადაა მორთული სტუკოს ნაძერწი ორნამენტებით და მოხატულობით. ცალკე განლაგებული იყო საქვაბე. თერმებში გამოყენებულია იმდროინდელი ინოვაციური გამოგონება – ორთქლის ჰიპოკაუსტი[30].

ჰიპოკაუსტი





სტაბიანური თერმები პომპეიში. ძვ. წ. II-I სს. გეგმა, ფრიგიდარიუმი

რომაული საზოგადოებრივი არქიტექტურის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ნაწილია სხვადასხვა სანახაობებისათვის განკუთვნილი შენობა-ნაგებობები. თეატრალურ, სპორტულ და სხვა სახის მასობრივ სანახაობებს დიდი ადგილი ეკავა რომაელთა ცხოვრებაში. ეს ფენომენი თავისი ფესვებით ჯერ კიდევ ეტრუსკულ კულტურას უკავშირდება, რომლის წიაღშიც დადასტურებულია სხვადასხვა რელიგიური კულტისადმი მიძღვნილი თეატრალიზებული თუ მუსიკალუ-

[30] ანტიკურ სამყაროში გავრცელებული გათბობის სისტემა, რომლის პრინციპი მდგომარეობს ოთახის იატაკქვეშ არსებულ ცარიელ სივრცეში ცხელი ჰაერის მინოდებაში. ვარაუდობენ, რომ ჰიპოკაუსტის სისტემა ცნობილი იყო ჯერ კიდევ ძველი ბერძნებისთვის, მაგრამ ამ სისტემის სრულყოფა რომაელ ინჟინერს სერგიუს ორატას ეკუთვნის (ძვ. წ. 80).

რი წარმოდგენების, გლადიატორთა ბრძოლების არსებობა. მეორე მხრივ, რომაულ სანახაობებზე დიდი გავლენა იქონია ბერძნულმა თეატრმა. თუმცა ბერძნული თეატრისაგან – ელინური მაღალი სულიერი კულტურის ერთ-ერთი მთავარი გამოხატულებისაგან – განსხვავებით, რომაული სანახაობები უფრო მრავალფეროვანი და, ამასთან, უფრო მასობრივი მაყურებლის გემოვნებაზე იყო გათვლილი. ამდენად, რომში ჯერ კიდევ რესპუბლიკის ხანაში ჩამოყალიბდა სხვადასხვა ტიპის მასობრივი წარმოდგენებისათვის განკუთვნილი არქიტექტურული ფორმები: დრამატული და მიმების წარმოდგენები, გლადიატორთა და ცხოველებთან ბრძოლები, საცირკო სანახაობები, ეტლების შეჯიბრები – ყოველივე ეს სხვადასხვა ტიპის არქიტექტურულ გარემოს მოითხოვდა.

რომში ბერძნული თეატრი დიდი პოპულარობით სარგებლობდა. რომაული დრამატურგიის პირველი ჩამოყალებებული ნიმუშები – ლივიუს ანდრონიკუსის ტრაგედიები და კომედიები – ძვ. წ. 240-იან წლებს განეკუთვნება, თუმცა მათ, ისევე როგორც სხვა, რომაული დრამატურგიის ადრეულმა ძეგლებმა (გნეუს ნევიუსის, ლუციუს აციუსის ნაწარმოებებმა) ჩვენამდე არ მოაღწია[31]. ხშირად ეს ნაწარმოებები ბერძნული დრამების საფუძველზე იყო შექმნილი. გავრცელებული იყო ასევე ფარსები, პანტომიმა და სხვ. წარმოდგენები თეატრალური ფესტივალების ფარგლებში იმართებოდა და რადგანაც ნაკლები მაყურებელი ჰყავდა, ვიდრე ცირკს და გლადიატორთა ბრძოლებს, თავდაპირველად ასეთი ფესტივალები ხის დროებით პავილიონებში იმართებოდა. ხელისუფლება მაინცდამაინც არ მიესალმებოდა ხელოვნების ამ დარგის განვითარებას, რადგან ითვლებოდა, რომ ის მორალის დაცემას უწყობდა ხელს. ამდენად, მუდმივი, მყარი მასალისაგან აგებული თეატრები რომში მხოლოდ ძვ. წ. I საუკუნეში გაჩნდა.

თეატრალური შენობის არქიტექტურული ტიპი ბერძნულ მოდელებს ეფუძნებოდა – მისი მთავარი ნაწილები იყო ნახევარწრიული სასცენო სივრცე (ორხესტრა, სცენა და პროსცენიუმი) და კავეა (სივრცე მაყურებლებისათვის, რომელიც ხშირად, პუბლიკის სოციალური კატეგორიის მიხედვით, სამ ჰორიზონტალურ სექციად იყოფოდა)[32].

ერთ-ერთი უძველესი თეატრი შემორჩენილია პომპეიში[33]. შენობა აგებულია ძვ. წ. III-II საუკუნეებში, ძვ. წ. 75 წელს კი მნიშვნელოვანი რეკონსტრუქცია განიცადა. ამდენად, მის მაგალითზე შეიძლება თვალი გავადევნოთ რომაული თეატრის ნაგებობის ევოლუციას: თავდაპირველად შენობა უფრო მეტად ბერძნულ თეატრს მოგვაგონებდა, რომელშიც მაყურებლებისთვის განკუთვნილი ადგილები ფერდობზე იყო გამოკვეთილი, ორხესტრა ბერძნული ტიპისა იყო, ხოლო სცენა ცალკე მდგომ შენობას წარმოადგენდა. სცენის უკან არსებული პორტიკი (ფოიე) მოგვიანებით გლადიატორების ყაზარმის პერისტილად გადააკეთეს. რეკონსტრუქციისას თეატრს თაღოვანი დერეფანი შემოარტყეს გარს, გამოყვეს ადგილები საპატიო მაყურებლებისათვის. თეატრის ცალკეული, ერთმანეთისაგან გამიჯნული ნაწილები ერთიან სივრცედ გადააქციეს, რაც რომაული თეატრის უმნიშვნელოვანესი დამახასიათებელი ნიშანია. მოეწყო ასევე გასასვლელები სუბსტრუქციაში, რაც 5000 მაყურებლის მოხერხებულ მოძრაობას ემსახურებოდა. ძვ. წ. 80-75 წლებში აიგო პომპეის ოდეონი (დარბაზი მუსიკალური და პოეტური წარმოდგენებისათვის).

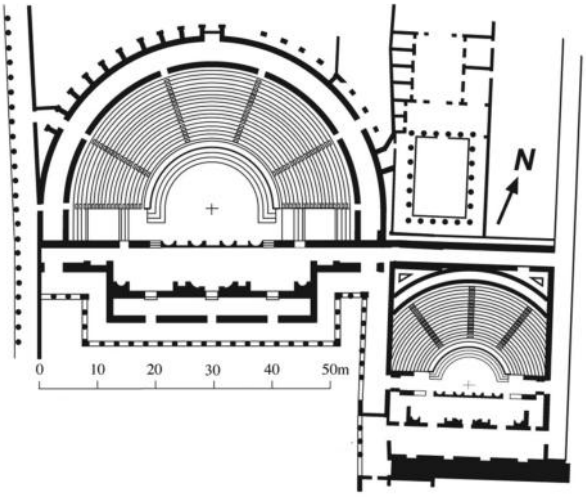
რესპუბლიკური ხანის ყველაზე მნიშვნელოვანი, 17 000 მაყურებელზე გათვლილი, თეატრი რომში, მარსის მოედანზე, გნეუს პომპუსის მიერაა აგებული (ძვ. წ. 55-42). საკუთრივ თეატრის შენობის გარდა, კომპლექსში შედიოდა პორტიკებით გარშემორტყმული ბაღები და ვენერას ტაძარი მაღალ პოდიუმზე, რომელიც კომპოზიციის ღერძულობას კიდევ ერთხელ უსვამდა ხაზს. დიდებული პორტიკები რომის საზოგადოებრივი და პოლიტიკური ცხოვრების ცენტრი გახდა, აქ სენატის სხდომებიც იმართებოდა. სწორედ პომპეუსის კურიის შენობაში მოკლეს იულიუს კეისარი.

[31] რომაული დრამატურგიის ჩვენამდე მოღწეული ნიმუშები იმპერიის ხანას განეკუთვნება.

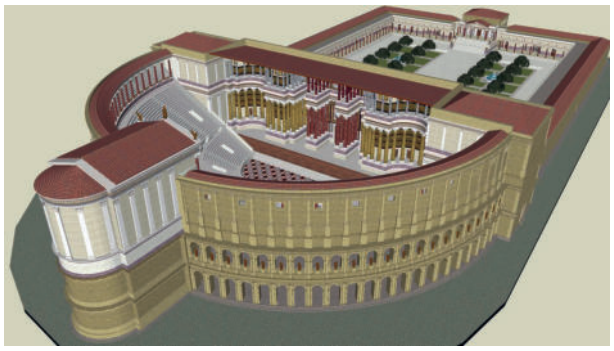
[32] F. Sear. Roman Theatres: an Architectural Study. Oxford, 2006, pp. 1-12, 48-53.

[33] S. Mazzoni. Panorama di Pompei: storia dello spettacolo e mondo antico. Università degli studi di Firenze, Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo, Annali IX, 2008, pp. 21, 50, 62, 64.

თავად თეატრის შენობაში მაყურებლებისთვის განკუთვნილი ადგილები ბეტონის სუბსტრუქციაზე იყო აღმართული და 17 იარუსისაგან შედგებოდა. თეატრს დერეფნების რთული სისტემა ჰქონდა – გარე დერეფანი, რომლიც მთელ შენობას გარს უვლიდა, და შიდა, სუბსტრუქციაში რადიალურად განლაგებული, დერეფნები.



პომპეის დიდი თეატრი და ოდეონი.
გეგმა. ძვ. წ. III-I სს.



პომპეუსის თეატრი. რომი. ძვ. წ. 55-42.
რეკონსტრუქცია

კიდევ ერთი ღირშესანიშნავი არქიტექტურული მონუმენტი – მარცელუსის თეატრი რომში – ავგუსტეს ხანას განეკუთვნება. მისი მშენებლობა ძვ. წ. 12 წელს დასრულდა. შენობის დიამეტრი 111 მ იყო და თითქმის 20 000 მაყურებელს იტევდა. მარცელუსის თეატრი რომის უდიდეს თეატრს წარმოადგენდა[34].

[34] L. M. Roth. Understanding Architecture, pp. 230-231.

მარცელუსის თეატრი.
რომი. ძვ. წ. 12

გლადიატორთა ბრძოლებისა და საცირკო სანახაობებისათვის განკუთვნილ შენობებს რომში ამფითეატრები ეწოდება. ესაა ელიფსური ფორმის არენა, რომელიც ასევე ელიფსური ფორმის მრავალიარუსიანი თეატრონითაა გარშემორტყმული. ეს არქიტექტურული ტიპი და ოვალური ფორმა სპეციფიკური რომაული სანახაობებიდან წარმოიქმნა, როდესაც გლადიატორთა ორი ჯგუფი მოედნის სხვადასხვა ბოლოდან მიემართებოდა ერთმანეთისაკენ. თავდაპირველად ამფითეატრები ხისგან იგებოდა, საბოლოოდ ჩამოყალიბებული არქიტექტურული ტიპი კი ძვ. წ. III საუკუნიდანაა ცნობილი[35].

რესპუბლიკური ხანის ამფითეატრის ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუში ისევ პომპეიში შემოგვრჩა[36]. არენა მიწის დონის დაბლაა მოწყობილი, მაყურებელთა ქვედა რიგები ასევე ნიადაგშია ამოკვეთილი. ამფითეატრი ორი მხრიდან ქალაქის კედლებს ებჯინება, ხოლო მთავარ ფასადზე ორაირუსიანი თაღედია მოცემული. მაყურებლებისთვის განკუთვნილი სივრცის ქვეშ, მიწაში განლაგებულია საწყობები, დამხმარე სათავსები, გალიები ცხოველებისთვის და სხვ. ბალუსტრადაზე, რომელიც არენას გამოყოფდა მაყურებელებისაგან, შემორჩენილია მოხატულობა გლადიატორთა ბრძოლის თემაზე. მზისა და წვიმისაგან დასაცავად მაყურებლების თავზე ველარიუმს – ქსოვილის ტენტს – შლიდნენ ხოლმე. ამფითეატრი 20 000 მაყურებელს იტევდა, მისი ზომები 140X105 მ იყო.

[35] D. L. Bomgardner. The Story of the Roman Amphitheatre. London, 2000, p. 37, 59.

[36] K. Welch. The Roman Amphitheatre. From its Origins to the Colosseum. Cambridge, 2007, p. 9.

რომის დიდი ცირკი. რეკონსტრუქცია

პომპეის ამფითეატრი. ძვ. წ. 70

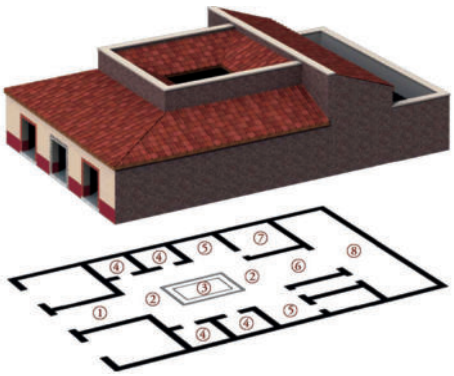
კიდევ ერთი განსაკუთრებული არქიტექტურული ფორმა – ცირკი – ეტლების შეჯიბრებისა და დოღისათვის იყო განკუთვნილი და თავისი ფუნქციითა და სტრუქტურით ბერძნული იპოდრომის ანალოგიას წარმოადგენდა. უძველესი მათგანი – დიდი ცირკი რომში, როგორც ვიცით, ჯერ კიდევ მეფობის ხანაში აიგო პალატინსა და ავენტინს შორის. მაყურებელთა ადგილები ბორცვების ფერდობებზე იყო განლაგებული. არენა 480 მ სიგრძის იყო, მას დაბალი კედელი – სპინა – მიუყვებოდა, რომელსაც გარს უვლიდნენ რბოლის მონაწილეები. ცირკმა მრავალი გადაკეთება განიცადა – ძვ. წ. IV საუკუნეში დაემატა თავლა ცხენებისათვის, ძვ. წ. 196 წელს – ტრიუმფალური თაღის ფორმის კარიბჭე, ძვ. წ. 174 წელს – მეტები (კონუსის ფორმის ობელისკები) და დელფინების ფიგურები, რომლებიც რბოლის მონაწილეების მიერ გავლილ წრეებს განასახიერებდა. შუა საუკუნეების განმავლობაში რომის დიდი ცირკი პრაქტიკულად მთლიანად განადგურდა.

საცხოვრებელი სახლები

რესპუბლიკური და პრინციპატის ეპოქის საცხოვრებელი არქიტექტურის ნიმუშებმა საკმაოდ ფრაგმენტულად მოაღწია ჩვენამდე. გამონაკლისს წარმოადგენს პომპეი, ჰერკულანუმი და სტაბია, სადაც ვულკანურმა ფერფლმა მთელი საცხოვრებელი უბნები შემოგვინახა. უმეტესწილად სწორედ ამ ნიმუშების მიხედვით შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ რომაული საცხოვრებელი არქიტექტურის განვითარების სურათი. მიუხედავად იმისა, რომ სამივე ზემოთხსენებული ქალაქი შედარებით მცირე იყო, მათი მოსახლეობის უმეტესობა მაღალ ან საკმაოდ შეძლებულ საშუალო ფენას ეკუთვნოდა. კამპანიის პროვინცია რბილი კლიმატის გამო ანტიკურ ეპოქაშიც საკურორტო რეგიონად ითვლებოდა და ბევრი წარჩინებული რომაელი აქ ვილებს ფლობდა; გარდა ამისა, ადგილობრივი მოსახლეობაც საკმაოდ წარმატებულ საქმიანობას ეწეოდა ვაჭრობისა და სოფლის მეურნეობის სფეროში. ქალაქის უღარიბეს უბნებშიც კი ადამიანები სამ-ოთხოთახიან კერძო სახლებში ცხოვრობდნენ. ხშირად სახლების პირველ სართულებს ტაბერნები იკავებდა, საცხოვრებელი ოთახები კი ანტრესოლებზე ან მეორე სართულებზე იყო განლაგებული.

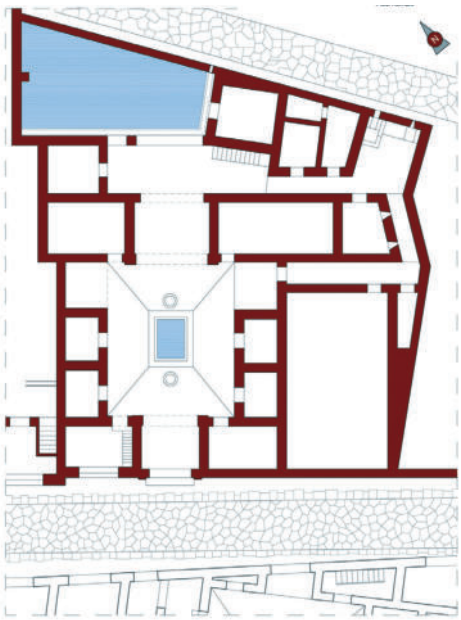
რაც შეეხება მდიდრულ საცხოვრებლებს, დაახლოებით ძვ. წ. IV საუკუნისთვის ჩამოყალიბდა პატრიციანული სახლის არქიტექტურუ-

ლი ტიპი – იტალიური დომუსი, რომელიც ანტიკურ სამყაროში გავრცელებული ატრიუმიანი სახლის განვითარების ერთ-ერთ ეტაპს წარმოადგენდა (უძველესი დომუსები იტალიაში ტოსკანაში, ეტრუსკულ სამყაროშია დადასტურებული). ატრიუმიანი სახლის მთავარი დამახასიათებელი ნიშანია ცენტრალური ღია ეზოს გარშემო დაჯგუფებული საცხოვრებელი და სამეურნეო სათავსები. იტალიურ დომუსში ატრიუმი ნაწილობრივ დახურულია, გადახურვის ცენტრში განლაგებულია ღიობი – კომპლუვიუმი, რომელსაც იატაკზე წვიმის წყლის ჩასადენი აუზი – იმპლუვიუმი – შეესაბამება. ატრიუმს საძინებლები – კუბიკულები – და სხვა სათავსები ემიჯნებოდა, რომლებიც ატრიუმიდან ნათდებოდა. შესასვლელის მოპირდაპირე მხარეს რამდენიმე საფეხურით ამაღლებული დარბაზი – ტაბლინუმი – იყო განლაგებული. თავდაპირველად ტაბლინუმი თითქმის ერთადერთი საცხოვრებელი სათავსი იყო და საძინებელის და სასადილოს ფუნქციასაც ითავსებდა, აქვე იყო საკურთხეველი წინაპართა გამოსახულებებით. მოგვიანებით ტაბლინუმი ოჯახის უფროსის საქმიანი შეხვედრების ადგილი გახდა, მისი უკანა კარი უკანა ბაღში გადიოდა, რაც კიდევ ერთხელ უსვამდა ხაზს იტალიური ტიპის სახლის მკაცრ ღერძულ კომპოზიციას. ინტერიერისა და ბაღის სივრცის მჭიდრო კავშირი, პირადი, ოჯახური და საქმიანი, საზოგადოებრივი ცხოვრების ფუნქციების შეთავსება ამ კომპოზიციის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ნიშანია.



იტალიური დომუსის რეკონსტრუქცია ვიტრუვიუსის მიხედვით

ერთ-ერთი უადრესი დომუსი პომპეიში ძვ. წ. IV-III საუკუნეებში აგებული ე. წ. ქირურგის სახლია[37]. საინტერესოა ასევე სალუსტიუსის სახლი (ძვ. წ. III-II სს.), რომლის გვერდითა ფასადებზე ტაბერნები იყო მოწყობილი, ხოლო უკანა მხრიდან – სვეტებიანი პორტიკი[38].



ქირურგის სახლი. პომპეი. ძვ. წ. IV-III სს. გეგმა.

სალუსტიუსის სახლი. პომპეი. ძვ. წ. III-II სს. ატრიუმი

ძვ. წ. II საუკუნიდან დომუსის სტრუქტურა კიდევ უფრი რთულდება და მასში მდიდრული ელინისტური სახლებისათვის დამახასიათებელი ელემენტები ჩნდება, მაგალითად, პერისტილი – კოლონადით გარშემორტყმული ბაღი, რომელიც, როგორც წესი, საცხოვრებლის მთავარ ღერძზეა განლაგებული, ხოლო მის ცენტრში აუზი და შადრევანია მოწყობილი. პერისტილი რომაელების

37 სახელწოდება მომდინარეობს ქირურგიული ინსტრუმენტებიდან, რომლებიც სახლში აღმოჩნდა.

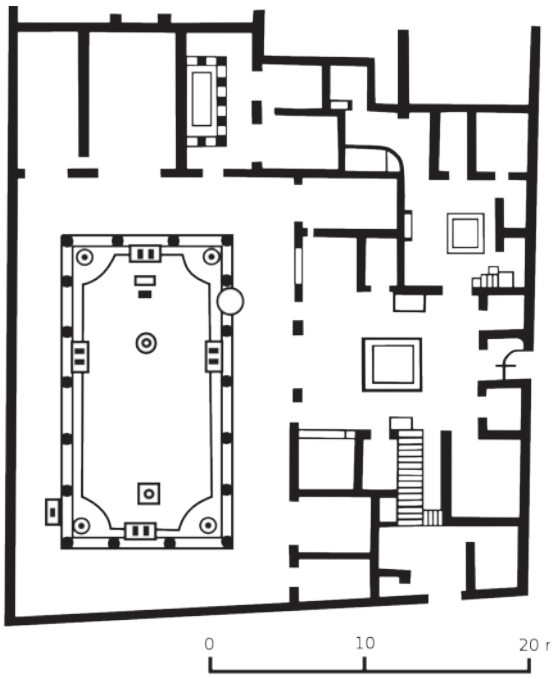
38 K. Dicus. Review of Bringing to Light the Chequered Story of the House of Sallust in Pompeii (VI, 2, 4). Journal of Roman Archaeology, Supplementary Series 98 (30), 2017, pp. 610-614.

მიერ მათი გემოვნების მიხედვით იქნა აღქმული, რაც გულისხმობდა ინტერიერის გახსნილობას შიდა, ბაღის მხარეს.

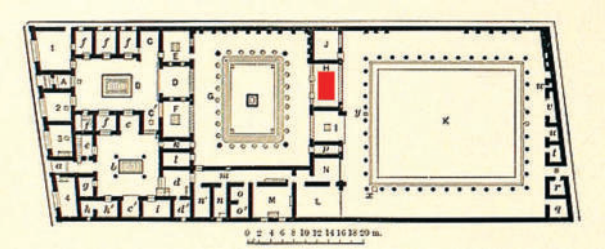
მდიდარ სახლებში ცალკე იყო გამოყოფილი გინეკიუმი – ქალებისთვის განკუთვნილი ნაწილი, ოსპიციუმი – სასტუმრო ოთახები, სამეურნეო სათავსები, თერმები. ასეთ სახლებში ზოგჯერ ოთხი საბანკეტო დარბაზი (ტრიკლინიუმი) იყო, რომელიც წელიწადის ოთხ სხვადასხვა დროს გამოიყენებოდა: ზაფხულისა და გაზაფხულის ტრიკლინიუმები შენობის სამხრეთ მხარეს იყო მოწყობილი, ზამთრისა და შემოდგომის – ჩრდილოეთ მხარეს.

ატრიუმიან-პერისტილიანი სახლის მაგალითებია პანსას, ვეტიუსების და ფავნის სახლები პომპეიში, მოზაიკური ატრიუმის სახლი ჰერკულანუმში და სხვ. ასეთ სახლებში ატრიუმი წინა ნაწილში იყო განლაგებული და ვიზიტებისათვის განკუთვნილ სპეციალურ სათავსად გადაიქცა, მაშინ როდესაც უფრო არქაულ ეპოქებში მას სხვა დატვირთვა გააჩნდა (მრალავფუნქციური საცხოვრებელი სათავსი, რომელსაც საკრალური დანიშნულებაც ჰქონდა[39]).

ძვ. წ. II საუკუნის მიწურულისათვის ჩამოყალიბდა ატრიუმიან-პერისტილური სახლის კიდევ ერთი საინტერესო სახეცვლილება – ტერასული სახლი. მისი კომპოზიცია განპირობებულია შენობის განლაგებით დამრეც რელიეფზე. როგორც წესი, ბაღი ატრიუმის დონეზე დაბლაა, პერისტილი და სხვა სათავსები ტერასულადაა განლაგებული თაღოვან სუბსტრუქციებზე. ტერასულ სახლებში დარღვეულია იტალიური არქიტექტურისათვის დამახასიათებელი ჩაკეტილი კომპოზიცია შიდა ეზოთი. როგორც ატრიუმიდან, ისე პერისტილის თაღედიდან ფართო ხედი იშლება გარემომცველ ლანდშაფტზე. ასეთია, მაგალითად, ე. წ. მტრედებიანი მოზაიკის სახლი პომპეიში, რომელმაც თავისი სახელწოდება



ვეტიუსების სახლი. პომპეი. ძვ. წ. I ს. გეგმა



ფავნის სახლი. პომპეი. ძვ. წ. II-I სს. გეგმა, პერისტილი

ბრწყინვალე მოზაიკური იატაკების გამო მიიღო – აქ პერისტილი საერთოდ არაა, სამაგიეროდ, ერთ-ერთ ტერასაზე აგებული სამი კამაროვანი დარბაზი გარემოშია გახსნილი.

[39] თავდაპირველად ატრიუმებში ეწყობოდა მიწისქვეშა საკურთხეველი, რომელიც რომში არსებული ცერერას მუნდუსის (სალოცავის) განსახიერებად ითვლებოდა. ლეგენდის თანახმად, ცერერას მუნდუსი რომულუსის მიერ იყო აგებული და თაღით გადახურულ მრგვალ ორმოს წამოადგენდა. ამ თვალსაზრისით ატრიუმი, ისევე როგორც ცერერას მუნდუსი, სიმბოლურად განასახიერებდა მიწისქვეშა და ზეციური სამყაროს დამაკავშირებელ კოსმიურ ღერძს.

მტრედებიანი მოზაიკის სახლის მოზაიკები. პომპეი. ძვ. წ. II-I სს.

ძველ რომში ცალკე ფენომენად ჩამოყალიბდა ვილა – ქალაქგარე მდიდრული რეზიდენცია. გვიანრესპუბლიკურ ხანაში არსებობდა მისი ორი სახეობა – villa rustica (ოჯახის საკუთრებაში არსებული სასოფლო-სამეურნეო ტერიტორიის და მასთან დაკავშირებული ხელოსნური წარმოების ცენტრი) და villa urbana (შეძლებული მოქალაქეების ქალაქგარე დასასვენებელი რეზიდენცია, რომელიც ქალაქის სიახლოვესაა განლაგებული).

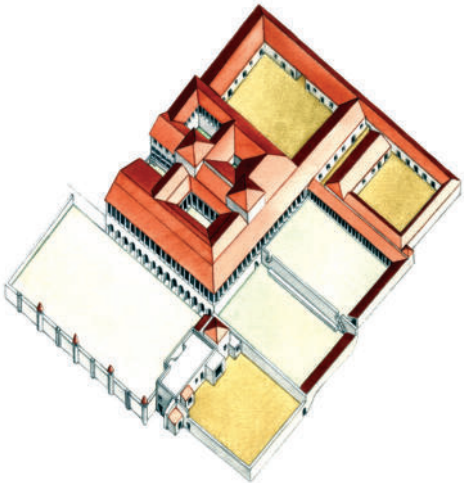
ძველი რომის მოსახლეობის შეძლებული ფენის საკმაოდ დიდი ნაწილი მიწისმფობელები იყვნენ[40], აქედან გამომდინარე, სოფლის მეურნეობის რაციონალურ ორგანიზაციას ეკომონიკაში დიდი როლი ენიჭებოდა. სწორედ ასეთი მეურნეობის (ფუნდუსის) ცენტრს წარმოადგენა villa rustica, რასაც მოწმობს კატონის[41], პლინიუს უფროსის, ვიტრუვიუსის, ვარონის ტრაქტატები და ციცერონის წერილები. ამ წყაროებში, თავად სოფლის მეურნეობის, მასთან დაკავშირებული ტექნოლოგიებისა და შრომის ორგანიზაციის პრობლემების გარდა, განხილულია ასევე ვილების სწორი დაგეგმარების, ადგილმდებარეობის შერჩევისა და სხვ. საკითხები. მსგავსი აგრარული მეურნეობები და ვილები განსაკუთრებით ფართოდ იყო გავრცელებული ცენტრალურ იტალიასა და კამპანიაში და ზოგიერთი მკვლევარის მიერ მიჩნეულია ისტორიულ წარსულში პროდუქციის წარმოების ერთ-ერთ ყველაზე რაციონალურ და წარმატებულ, კაპიტალისტურთან მიახლოებულ, ფორმად[42].

[40] 200-250 ჰა ფართობის სავარგულები საშუალო ზომის მეურნეობად ითვლებოდა.

[41] Catone. Dell'agricoltura. Versione di A. Donati. Milano, 1929.

[42] G. Ruffolo. Quando l'Italia era una superpotenza. Torino, 2004, pp. 24-25.

ვილების ჩვენამდე მოღწეული უადრესი ნიმუშები ძვ. წ. III საუკუნეს განეკუთვნება. ადრერესპუბლიკურ ხანაში მეურნეობები მსხვილი არ იყო და, შესაბამისად, სავარაუდოა, რომ ვილების არქიტექტურაც არ გამოირჩეოდა ჩამოყალიბებული ფორმებით. ხშირად ისინი გამაგრებული იყო გალავნითა და კოშკებით, რადგან ჯერ კიდევ არსებობდა თავდაცვის აუცილებლობა. უფრო განვითარებული კომპოზიციები გვხვდება ძვ. წ. II-I საუკუნეებში, მაგალითად, აზელიუსის ვილა ბოსკორეალეში ან სეტეფინესტრეს ვილა ტოსკანაში.

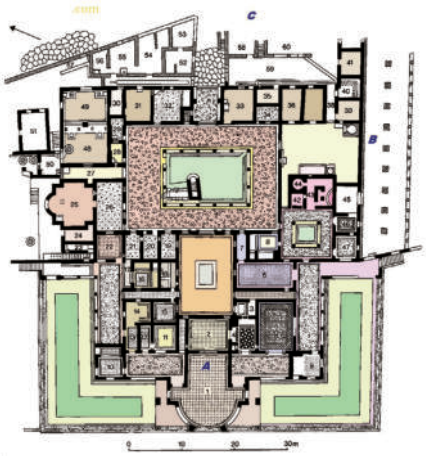


სეტეფინესტრეს ვილა. ტოსკანა. ძვ. წ. I ს. რეკონსტრუქცია

Villa urbana-ს არქიტექტურა დაკავშირებულია რომაელებისათვის დამახასიათებელ სწრაფვასთან ბუნებისაკენ. ძველ რომში ქალაქის სახლებსაც კი, მიწის ნაკვეთის სიმცირის მიუხედავად, ჰქონდათ ბაღები და შადრევნები, ხოლო კედლებზე ხშირად გამოსახული იყო პეიზაჟები. მდიდარი რომაელების ქალაქგარე რეზიდენციების უმეტესობა მთიან ადგილას, ტბის ან ზღვის სანაპიროზეა განლაგებული. ვილები პოლიტიკური თუ საქმიანი ცხოვრებისაგან დასასვენებლად, განტვირთვისთვის, ლიტერატურული თუ ფილოსოფიური მოღვაწეობისათვის, მეგობრების წრეში დროის გასატარებლად იყო განკუთვნილი. ასეთი ვილების სახის ჩამოყალიბებაზე დიდი გავლენა მოახდინა ელინისტურმა არქიტექტურამ და ასევე გვიანრესპუბლიკური ხანისათვის ძალზე გაზრდილმა კომფორტის მოთხოვნამ.

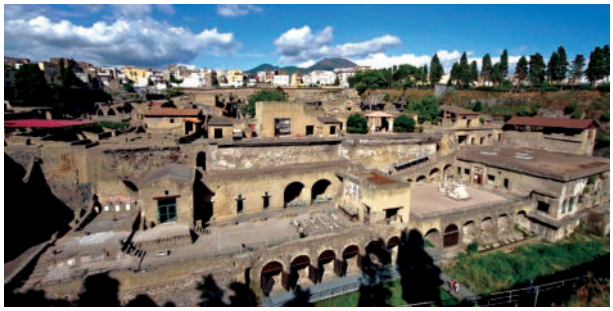
ქალაქგარე ვილისათვის ადგილის არჩევანს, პირველ რიგში, ჯანსაღი კლიმატი განაპირობებდა: მაგალითად, ამაღლებული ადგილი, გორაკი (უმეტესად, მისი სამხრეთი ფერდობი). აუცილებელი იყო წყაროების არსებობა, ასევე ლამაზი ხედი გარემოზე; იგებოდა ხელოვნური სუბსტრუქცია, რომელიც ასწორებდა რელიეფის ბუნებრივ სიმრუდეს. ითვალისწინებდნენ ქარების მიმართულებას, ინსოლაციას და სხვ. მთავარი შენობა ძირითადად იმეორებდა დომუსის სტრუქტურას, თუმცა უფრო დიდ მასშტაბში. აქ იყო ბიბლიოთეკა, სამუშაო კაბინეტი, საბანკეტო დარბაზი, საძინებლები, თერმები, გიმნასიუმი, სოლარიუმი და სხვ. ბაღებში და პარკებში იგებოდა აუზები, შადრევნები, პორტიკები, ნიმფეუმები, გროტები. ვილების არქიტექტურისათვის ძალზე დამახიათებელი იყო ბუნებრივი და არქიტექტურული სივრცეების ურთიერთშეღწევადობა.

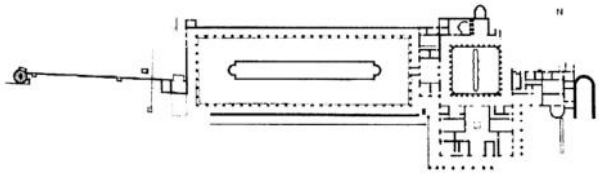
გვიანი რესპუბლიკისა და ავგუსტეს ეპოქაში აგებული ვილების კლასიფიკაცია საკმაოდ რთულია იმის გამო, რომ მათი არქიტექტურული ფორმები, დამკვეთის გემოვნების და სურვილების და ბუნებრივი გარემოს თავისებურებების გამო, ინდივიდუალიზმით გამოირჩევა. ასეთებია მისტერიების ვილა პომპეიში, რომელიც მაღალი ბორცვის ფერდობზეა დანლაგებული და ნეაპოლის ყურეს გადაჰყურებს, ე. წ. დიომედეს ვილა პომპეის შემოგარენში, პაპირუსების ვილა ჰერკულანუმში და სხვ.



მისტერიების ვილა. პომპეი. ძვ. წ. III ს. გეგმა

დიომედეს ვილა. პომპეი. ძვ. წ. I ს. აეროფოტოგადაღება





პაპირუსების ვილა. ჰერკულანუმი. ძვ. წ. I ს. თანამედროვე მდგომარეობა, გეგმა და რეკონსტრუქცია

ძვ. წ. I საუკუნის მიწურულისათვის წარმოიქმნა რომაული ვილის ახალი სახეობა, რომელიც უკვე არსებული ორი ძირითადი ტიპის სინთეზს წარმოადგენდა. შერეული ტიპის ვილა საშუალებას აძლევდა პატრონს, სოფლის მეურნეობის სფეროში საქმიანობის შესაძლებლობა და კომფორტი ერთდროულად ჰქონოდა. ასეთი ვილის ერთ-ერთი საუკეთესო მაგალითია ფანიუს სინისტორის სახლი ბოსკორეალეში.

ფანიუს სინისტორის სახლის კუბიკულუმი. ბოსკორეალე. ძვ. წ. I ს.

არქიტექტურული კომპლექსების და ქალაქების დაგეგმარება

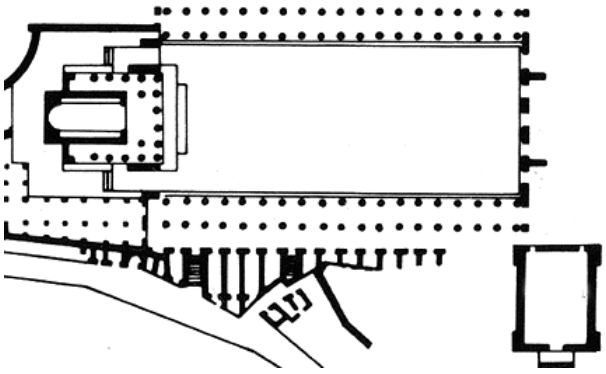
ისევე როგორც ცალკეული შენობების, არქიტექტურული კომპლექსების დაგეგმარებაშიც გვიანი რესპუბლიკისა და ავგუსტეს ხანაში კომპოზიციური პრინციპების საოცარი თანმიმდევრულობა და ერთიანობა იგრძნობა. ასეთი მიდგომა თავისი ფესვებით ჯერ კიდევ ეტრუსკულ ხანას უკავშირდება: როგორც ცნობილია, მატერიალური და არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის მრავალ ელემენტთან ერთად, რომაელებმა ეტრუკებისაგან სატაძრო ნაგებობების მკაცრი ღერძული, სიმეტრიული კომპოზიციაც აითვისეს. ასეთი წყობა კარგად შეესაბამებოდა რომაული ხუროთმოძღვრებისათვის დამახასიათებელ სწრაფვას რაციონალური და რეგულარული გეგმარებისაკენ და მალე არა მხოლოდ საკულტო, არამედ ნებისმიერი სახის არქიტექტურის განუყოფელი თვისება გახდა. საინტერესოა, რომ ელინისტური ხელოვნებიდან შემოჭრილი მოტივებიც რომში ამ გაბატონებული პრინციპის მიხედვით იქნა გადამუშავებული: მაგალითად, იტალიკური ფსევდოპერიფტერი, სადაც ბერძნული პერიფტერისათვის დამახასიათებელი ოთხმხრივი კომპოზიცია ფრონტალურ სქემასთან იქნა ადაპტირებული. აფსიდალურ შენობებს, ბაზილიკებს, ატრიუმიან სახლებს, ვილებს – ყველა ამ ტიპის ნაგებობას მკაფიოდ გამოხატული ღერძული დაგეგმარება ახასიათებს.

არანაკლებ მნიშვნელოვანი იყო ნაგებობის თუ კომპლექსის ტერასული, საფეხურისებრი განლაგების პრინციპი, რაც კარგად შეესატყვისებოდა იტალიის მთაგორიანი რელიეფის თავისებურებებს. გარდა ამისა, ასეთი გეგმარება, როგორც უკვე ითქვა, არქიტექტურული სივრცეების გარემოში გახსნილობას, ნაგებობების და პეიზაჟის (ბაღის თუ ბუნებრივი ლანდშაფტის) ორგანულ მთლიანობას უწყობდა ხელს, რაც ასევე მნიშვნელოვანი იყო ძველი რომაელებისათვის. ამ მხრივ დიდ როლს თამაშობს ხელოვნური სუბსტრუქციები და კრიპტოპორტიკები, რომელთა წყალობით შენობები და რელიეფი შეუმჩნევლად გადადის ერთმანეთში.

ჩვენს მიერ უკვე იქნა განხილული გვიანი რესპუბლიკისა და ავგუსტეს ეპოქის რამდენიმე სატაძრო კომპლექსი, ქვემოთ კი საზოგადოებრივ კომპლექსებს შევეხებით, რომელთაგანაც უმნიშვნელოვანესი იყო ყველა რომაული ქალაქისათვის აუცილებელი ცენტრი – ფორუმი.

რომი ძვ. წ. I საუკუნისათვის უკვე მთელი ხმელთაშუაზღვისპირეთის მასშტაბის სახელმწიფოს დედაქალაქი იყო, თუმცა მისი განაშენიანება საკმაოდ ქაოტურად გამოიყურებოდა სამხრეთ იტალიის ბერძნული ქალაქების კლასიკურ ურბანისტულ სქემებთან და, მით უმეტეს, დიდებულ და მასშტაბურ ელინისტურ ცენტრებთან (მაგალითად, ალექსანდრიასთან, პერგამონთან) შედარებით. ასეთი სიტუაცია ვეღარ აკმაყოფილებდა რომის ხელისუფლების გაზრდილ ამბიციებს. ქალაქის რეკონსტრუქციის ერთ-ერთი პირველი მასშტაბური პროექტი იულიუს კეისრის ფორუმი (ძვ. წ. 54-46) გახდა: კეისარმა შეისყიდა რომის ცენტრში არსებული მიწის ნაკვეთებისა და შენობების მთელი რიგი და გააფართოვა რესპუბლიკური ხანის ფორუმი. ახალ ფორუმზე აიგო ვენერას (Venus Genetrix) ტაძარი და ბირჟის შენობა, ე. წ. ვერცხლის ბაზილიკა (Basilica Argentaria). პორტიკებით გარშემორტყმული მოედნის ცენტრში კეისრის ცხენოსანი ქანდაკება იდგა.

ვენერას ტაძარი ქანდაკების, ფერწერისა და გლიპტიკის მნიშვნელოვან კოლექციას ინახავდა. მათ შორის იყო ელინისტური ხელოვნების ცნობილი წამომადგენლის, მოქანდაკე აკრესილაოსის მიერ შექმნილი ქალღმერთის საკულტო ქანდაკება და კეისრის გემმების კოლექცია, რომელიც რიცხობრივად მითრიდატე ევპატორის სახელგანთქმულ კოლექციას აღემატებოდა.



კეისრის ფორუმი. ძვ. წ. 54-46. გეგმა

კეისრის ფორუმის მომდევნო ავგუსტეს ფორუმი (ძვ. წ. 42 – ახ. წ. 2) რომის ფორუმების კომპლექსის[43] მნიშვნელოვანი ნაწილია. მისი სქემა მალე ერთგვარ მოდელად გადაიქცა სხვა პროვინციული ქალაქების ფორუმებისათვისაც. ავგუსტეს ფორუმი კეისრის ფორუმის მიმართ პერპენდიკულარულად განლაგებულ 15 000 $м^2$ ფართობის სწორკუთხა სივრცეს წარმოადგენს. მოედანს სვეტებიანი პორტიკები შემოსაზღვრავს, გრძივ მხარეებზე ნახევარწრიული ექსედრებია განლაგებული[44]. კომპლექსის ნაგებობებს შორის გამოირჩევა მარს ულტორის (შურისმაძიებელის) ტაძარი (მისი მშენებლობა დაკავშირებულია ფილიპის ბრძოლაში გამარჯვებასა და კეისრის მკვლელებზე შურისძიებასთან). სამხრეთ პორტიკთან ავგუსტეს კოლოსალური ქანდაკება იყო აღმართული. როგორც ისტორიული წყაროები მოგვითხრობენ, ფორუმის მშენებლობა ავგუსტეს მიერ ომებში აღებული ტროფეებით დაფინანსდა, ხოლო მიწის ნაკვეთების უმეტესობა მის მიერ გამოსყიდული იყო კერძო მფლობელებისაგან. კომპლექსის არქიტექტურა ზოგად შტრიხებში იმეორებს კეისრის ფორუმის სტრუქტურას (პორტიკებით გარშემორტყმული მოედანი ცენტრში კოლოსალური ქანდაკებით) და აგრძელებს gens Iulia-ს პროპაგანდისტულ ტრადიციას. პორტიკების გასწვრივ განლაგებული იყო რომის ლეგენდარული და ისტორიული გმირების ქანდაკებები, რომელთა რიგი თავად ავგუსტეს კვადრიგაზე მდგომი გამოსახულებით სრულდებოდა[45].

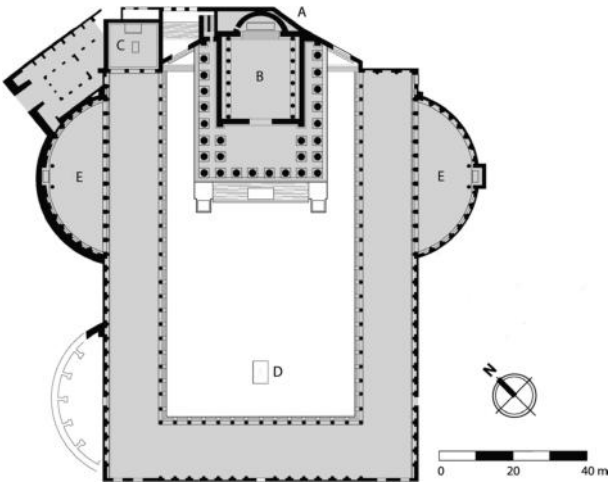
ავგუსტეს ფორუმის არიქტექტურაში შესაძლებელია გამოვყოთ როგორც ტრადიციული იტალიკური სტილური ნიშნები (ღერძული, ფრონტალური კომპოზიცია) და რესპუბლიკური ხანის ხუროთმოძღვრებისათვის დამახასიათებელი ელემენტები (ექსედრებისათვის მნიშვნელოვანი როლის მინიჭება საერთო კომპოზიციაში), ასევე ბერძნული კლასიკური და ელინისტური ხელოვნების გავლენა. ეს უკანასკნელი, ზოგადი კომპოზიციური ხერხებისა და ორდერული სისტემის გამოყენების გარდა, კონკრეტულ დეტალებსაც მოიცავს – მაგალითად, პორტიკების ატიკზე განლაგებული იყო კარიატიდების ფიგურები, რომლებიც ერეხთეიონის კარიატიდების ასლებს წარმოადგენდა.

მარს ულტორის ტაძარი ძირითადად იმეორებდა კეისრის მიერ აგებული ვენერას ტაძრის ტიპს – ეს იყო პერიფტერის სახეობა, რომელსაც რომაელები sine postico-ს უწოდებდნენ (ტაძარი, რომლის ცელას უკანა ფასადს არ აქვს ნახევარსვეტების რიგი). კოლონები კორინთული იყო, თავად შენობა, რომაული ტრადიციისამებრ, ბეტონისა და ტუფის მასიური ბლოკების მაღალ პოდიუმზე იყო აღმართული.

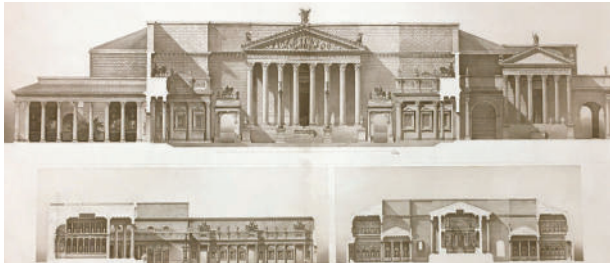
[43] Strabo, V, 3,8.

[44] R. Meneghini. La nuova “forma” del Foro di Augusto: tratto e immagine. Formae Urbis Romae, a cura di R. Meneghini, R. S. Valenzani. Bulletino della Comissione Archeologica Comunale di Roma, suppl. 15, 2006, pp. 159-171, pp. 162-163.

[45] J. Shaya. The Public Life of Monuments. The Summi Viri of the Forum of Augustus. American Journal of Archaeology 117 (1), 2013, pp. 83-109, pp. 84-85.



ავგუსტეს ფორუმი. ძვ. წ. 42 – ახ. წ. 2. გეგმა



მარს ულტორის ტაძარი. რეკონსტრუქცია

კარიატიდა ავგუსტეს ფორუმის პორტიკის ატიკიდან

როგორც უკვე ვთქვით, რომაული ქალაქები ადრეული რესპუბლიკის ხანაში არ გამოირჩეოდა რეგულარული გეგმარებით. იმ ეპოქაში მთავარი იყო უსაფრთხოების მოსაზრებები (გალავნების, თხრილების თუ მიწაყრილების მშენებლობა) და სანიტარიის ელემენტარული ნორმების დაკმაყოფილება. თავად რომი უძველეს ხანაში პალატინის ბორცვზე არსებული, სასიმაგრო კედლებით შემოსაზღვრული ოვალური ქოხების დასახლება იყო (ე. წ. Roma quadrata). ძვ. წ. VII საუკუნისათვის ჩამოყალიბდა 285 ჰა ფართობზე გაშენებული ოთხი უბანი კაპიტოლიუმზე განლაგებული აკროპოლისით. ძვ. წ. III საუკუნისთვის საცხოვრებელი სახლების უმეტესობა ჯერ კიდევ ხის და ალიზის იყო, ქუჩები – უსწორო, მხოლოდ ზოგიერთ მათგანს ჰქონდა ქვაფენილი. თუმცა ჯერ კიდევ ძვ. წ. V საუკუნის თორმეტი ტაბულის კანონით გათვალისწინებული იყო გარკვეული ინტერვალები სახლებს შორის, ეს წესი ირღვეოდა და ხშირი იყო მასშტაბური ხანძრები. გალების მიერ რომის აღების შემდეგ მწვავედ დადგა ქალაქის მძლავრი გალავნის აგების აუცილებლობა, სწორედ ამ დროს ეკუთვნის ე. წ. სერვიუსის კედელი (ძვ. წ. 378-352).

ძვ. წ. V-IV საუკუნეებში ბერძნულ სამყაროში უკვე არსებობდა ქალაქები რეგულარული ურბანული გეგმარებით. ე. წ. ჰიპოდამეს ბადე ფართოდ იყო გავრცელებული სამხრეთ იტალიის და სიცილიის ბერძნულ ახალშენებში (მაგალითად, თავად ჰიპოდამეს მიერ დაგეგმარებული ათენური კოლონია ფურია). შესაძლებლია, რომ ზოგიერთი ეტრუსკული ქალაქის სწორკუთხა გეგმა ასევე ბერძნული არქიტექტურის გავლენითაა შექმნილი. თუმცა არც ბერძნულ, არც ეტრუსკულ ქალაქებში კვარტლებად რეგულარულ დაყოფასთან ერთად არ გამოიყენებოდა ორი პერპენდიკულარული მაგისტრალის პრინციპი, რომელიც პირველად რომაელებმა გამოიყენეს მათი სამხედრო ბანაკების გეგმის გავლენით.

სამხედრო ბანაკის (castrum) სწორ ორგანიზებას რომში უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭებოდა. მისი გეგმა, რომელიც აღწერილია პოლიბიოსის მიერ[46], ტიპური გახდა და დიდი ხნის განმავლობაში გამოიყენებოდა[47].

[46] Polybius, VI, 27-34, 42, Polybius. Histories, tans. by E. S. Shuckburgh. Bloomington, 1962.

[47] E. Fabricius. Some Notes on Polybius's Description of Roman Camps. The Journal of Roman Studies, vol. 22, Papers Dedicated to Sir George Macdonald K.C.B., 1932, pp. 78-87.

ერთდღიანი მარშის შემდეგ ლეგიონი ბანაკს აგებდა დროებითი დისლოკაციისათვის. ბანაკს სწორკუთხა ფორმა ეძლეოდა, რომელიც პერიმეტრზე თხრილითა და მიწაყრილით იყო გარშემორტყმული. ოთხივე მხარეს თითო ჭიშკარი იყო დატანებული. ორი მთავარი მაგისტრალი – კარდო (სამხრეთ-ჩრდილოეთ ღერძზე) და დეკუმანუსი (დასავლეთ-აღმოსავლეთ ღერძზე) – ურთიერთპერპენდიკულარულად იყო განლაგებული და ბანაკის მთელ ტერიტორიას კვეთდა ცენტრზე. მათ გადაკვეთაზე შეკრებებისთვის განკუთვნილი მოედანი (პრეტორიუმი) იყო, სადაც იდგა ასევე სარდლის კარავი და საკურთხეველი. უფრო ვიწრო ქუჩები ასევე ურთიერთპერპენდიკულარულად მდებარეობდა და ბანაკს კვადრატულ სეგმენტებად ანაწევრებდა. თითო სეგმენტი თითო ქვეით მანიპულს ან კავალერიის თითო ტურმას, ან მოკავშირეთა ჯარის ქვედანაყოფს განეკუთვნებოდა. ექვსი ტრიბუნის კარავი პრეტორიუმის გასწვრივ იყო განაგებული მთავარ ქუჩაზე, რომელსაც via principalis ეწოდებოდა. სამხედრო თვალსაზრისით მნიშვნელოვან პუნქტებში მუდმივი ბანაკები იგებოდა, რომლების გარშემოც დროთა განმავლობაში ქალაქები შენდებოდა. ევროპისა თუ ახლო აღმოსავლეთის მრავალი ქალაქი სწორედ რომაული კასტრუმისგანაა წარმოქმნილი. მაგალითად, ერთ-ერთი ასეთი უძველესი ქალაქი-სიმაგრეა ოსტია, რომელიც ძვ. წ. 340-335 წლებში აიგო ტიბრის შესართავთან. სამხედრო ბანაკისთვის დამახასიათებელი გეგმარება მრავალ სხვა ქალაქშიც შეიმჩნევა: მაგალითად, მონტურნოში, ჰერკულანუმში და სხვ.

რომაელების მიერ დამორჩილებულ პროვინციებში დაარსებული ახალი ქალაქების უმეტესობის გეგმარება სამხედრო ბანაკის ტიპისაა. აღსანიშნავია, რომ ჯერ კიდევ სულას მიერ აგებულია 12 ასეთი ქალაქი, ავგუსტეს მიერ – 30-ზე მეტი. ერთ-ერთი ასეთია ავგუსტა პრეტორია (თანამედროვე აოსტა).

A. აგერი

B. პრეტორიუმის კარიბჭე

C. პრეტორიუმის ქუჩა

D. კარდო

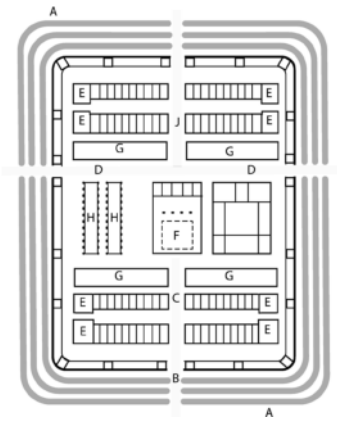
E. ყაზარმები

F. პრეტორიუმი

G. საჯინიბოები

H. საწყობები

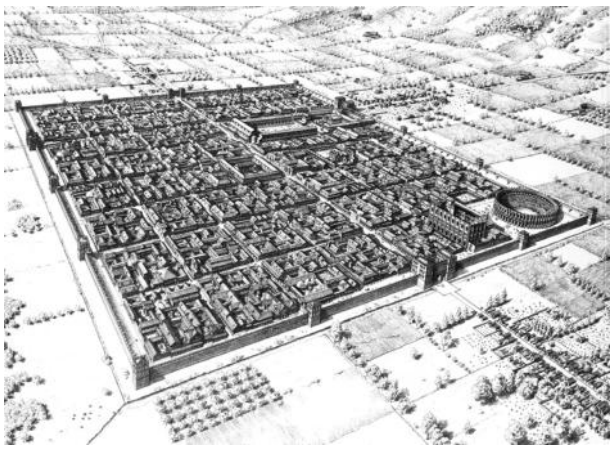
I. დეკუმანუსი



რომაული კასტრუმის გეგმა

ოსტია. არქეოლოგიური ველი

დეკუმანუსის კარიბჭე, ე. წ. პორტა სავოია. პიემონტი



ავგუსტა პრეტორია

რომაული ურბანისტიკის განვითარების შესწავლაში უდიდესი როლი ენიჭება პომპეის, რომლის განაშენიანებამ თითქმის უცვლელი სახით მოაღწია ჩვენამდე. პომპეი ჯერ კიდევ ძვ. წ. VI საუკუნეში დააარსეს ბერძენმა კოლონისტებმა, ძვ. წ. I საუკუნეში ის რომაული ქალაქი გახდა, ამიტომ მის ურბანულ განაშენიანებაში აღრეულია ბერძნული და რომაული არქიტექტურის ნიშნები. პომპეის უძველეს სამხრეთ ნაწილში ვიწრო, მიხვეულ-მოხვეული ქუჩები და ირეგულარული საცხოვრებელი კვარტლებია, უფრო ახალი უბნები სწორი გეგმარებით ხასიათდება, თუმცა კვარტლებს ზოგს მართკუთხა და ზოგს რომბისებრი ფორმა აქვს. მთლიანობაში მაინც ვერ მოხერხდა ქალაქისთვის ბოლომდე მოწესრიგებული სახის მინიჭება. პომპეის ორი დეკუმანუსი და ორი კარდო აქვს. ვეზუვის ფერდობზე, ვულკანურ პლატოზე გაშენებული ქალაქის მოხაზულობაც ამორფულია. ფორუმიც და მთავარი ქუჩებიც თითქოს ვეზუვიზეა ორიენტირებული, რომლის მწვერვალიც ქალაქის ნებისმიერი ადგილიდან ჩანს.

პომპეი. ხედი ვეზუვიზე

გვიანი რესპუბლიკის და ავგუსტეს ხანის სახვითი ხელოვნება

რელიეფური ქანდაკება

თავისთავად ცხადია, რომ ელინური ხელოვნების მნიშვნელოვანი გავლენა რომის კულტურაზე, რომელიც იმ ეპოქის საბერძნეთის და სხვა ელინისტური სამეფოების მრავალი განსხვავებული სკოლიდან მომდინარეობდა, გასააზრებლად გარკვეულ დროს მოითხოვდა. ძვ. წ. III-I საუკუნეებში, როდესაც ხდება რომაელების მიერ, ერთი მხრივ, ელინური კულტურული მემკვიდრეობის აქტიური ათვისება და, მეორე მხრივ, საკუთარი, თვითმყოფადი სტილის შემუშავება, სახვითი ხელოვნება საკმაოდ ეკლექტურ ხასიათს იღებს: ჩნდება ნამუშევრები, რომლებშიც სხვადასხვა სტილისათვის დამახასიათებელი ნიშნები მექანიკურადაა გაერთიანებული. ასეთებია, მაგალითად, კონსულ დომიციუს აჰენობარბის საკურთხეველი (დაახლ. ძვ. წ. 113), რომელმაც ჩვენამდე პოსტამენტის ოთხი რელიეფური ფილის სახით მოაღწია. არტეფაქტი აღმოჩენილია რომში, ფლამინიუსის ცირკის მიმდებარე ტერიტორიაზე, მარსის მოედანზე არსებული ნეპტუნის ტაძრის გათხრებისას. როგორც პლინიუსი მოგვითხრობს, პოსტამენტზე ნეპტუნის, ამფიტრიტეს, ნერეიდებისა და აქილევსის ქანდაკებები იდგა[48]. სამი ფილის ბარელიეფები შექმნილია ზღვის ღვთაებებთან დაკავშირებულ თემებზე: ესაა ნეპტუნისა და ამფიტრიტეს ქორწილის და ტიასოსის[49] სცენები. გამოსახულების სტილი ელინისტური ხელოვნების, განსაკუთრებით – ნეოატიკური სკოლის[50], გავლენაზე მეტყველებს.

---

[48] Pliny, XXXVI,a 26.

[49] ბერძნულ სინამდვილეში ტიასოსს უწოდებდნენ რომელიმე ღვთაების (უმეტესად – დიონისეს) პატივსაცემად მოწყობილ ექსტაზურ მსვლელობასა და მისტერიებს.

[50] ნეოატიკური სკოლა (ძვ. წ. II —ახ. წ. II სს.) – მიმართულება ქანდაკებაში, რომლის წარმომადგენლები უმეტესად რომში მომუშავე ბერძენი ოსტატები იყვნენ. მის ფარგლებში შექმნა კლასიკური ხანის ბერძნული ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშების მრავალრიცხოვანი რეპლიკა და ასლი, რომელიც ძალიან ფასობდა რომაელ კოლექციონერებში. თავდაპირველად ბევრი ასეთი ოსტატი ათენში მუშაობდა, მაგრამ რომის მიერ საბერძნეთის დაპყრობის შემდეგ მათმა უმეტესობამ იტალიაში გააგრძელა მოღვაწეობა.

მეოთხე ფილაზე გამოსახულია ტიპური რომაული სიუჟეტი – ცენზორების მიერ მსხვერპლის შეწირვა მარსის საკურთხველთან. ამ საზეიმო ცერემონიას ცენზორები, ტრადიციისამებრ, თავისი უფლებამოსილების ვადის ამოწურვის შემდეგ ასრულებდნენ. ფილაზე ცენზორების, ქურუმების, სხვადასხვა თანამდებობის პირების, მუსიკოსების, სამსხვერპლო ცხოველების გარდა, გამოსახული არიან ასევე ჯარისკაცები – რომაული არმიის ხუთივე კლასის წარმომადგენლები[51]. ეს უკანასკნელი სცენა შორდება ნეოატიკური სკოლის სტილს და უფრო მეტად რომაულ რეალისტურ ხელოვნებას უახლოვდება. დომიციუს აჰენობარბის საკურთხევლის ფილები ჩვენთვის ცნობილი რომაული რელიეფური ქანდაკების ქრონოლოგიურად მეორე ნიმუშია[52]. როგორც ვარაუდობენ, მათი ავტორია სკოპას უმცროსი.

დომიციუს აჰენობარბის საკურთხევლის რელიეფები. ძვ. წ. 113

ეკლექტიზმი და ძველი ბერძნული ხელოვნების ძლიერი გავლენა შეინიშნება აგრეთვე მშვიდობის საკურთხევლის (Ara Pacis Augustae) რელიეფურ მორთულობაში. მშვიდობის ქალღმერთის მონუმენტური საკურთხეველი სენატის დაკვეთით დაიდგა ძვ. წ. 13 წელს. ამ აქტით აღნიშნეს ავგუსტეს დაბრუნება რომში გალიისა და ესპანეთის კამპანიის შემდეგ და ხანგრძლივი სამოქალაქო ომების დასრულება. საკურთხეველი თავდაპირველად ვია ფლამინიასთან, პომერიუმის გარეთ მდებარეობდა[53]. მისი სტრუქტურა შედგება სწორკუთხა კორპუსისაგან (11,6×10,6 მ), რომლისკენაც მიემართება მონუმენტური კიბე. კედლებს შიგნით ღია სამსხვერპლოა მოწყობილი. კედლების ორივე – გარე და შიდა – მხარე მარმარილოს რელიეფებითაა დაფარული, ისევე, როგორც საკუთრივ სამსხვერპლო.

სამსხვერპლოს კედლებზე მოცემული კომპოზიცია მსხვერპლშეწირვის რიტუალს გამოსახავს და თავისი სტილით და სიუჟეტით დომიციუს აჰენობარბის საკურთხევლის რელიეფებს უახლოვდება. გარე კედლების შიდა მხარეს ტრადიციული სიმბოლური გამოსახულებებია მოცემული (ბუკრანოსი – ყვავილების გირლანდებით შემკული მსხვერპლად შეწირული ხარის თავები[54]).

საკურთხევლის გარე კედლების რელიეფები მკაფიოდაა გაყოფილი ორ რეგისტრად. ზედა რეგისტრში ალეგორიული და ისტორიული კომპოზიციებია წარმოდგენილი. კედლების ქვედა ზოლი სტილიზებულად გადმოცემული მცენარეებითაა დაფარული, მათ დაგრეხილ ყლორტებს შორის ყურძნის მტევნებს, ყვავილებს და ფრინველებს ვხედავთ, რაც ბუნების იდილიას განასახიერებს. ეს სიმბოლურ-დეკორატიული კომპოზიციაც საყოველთაო მშვიდობის და კეთილდღეობის დამყარების თემას ეხმიანება, რომელიც საკურთხევლის მთელი სკულპტურული მორთულობის მთავარ იდეას წარმოადგენს.

[51] M. Torelli. Typology and Structure of Roman Historical Reliefs. University of Michigan Press, 1992, pp. 5-16.

[52] უძველეს ნიმუშად მიჩნეულია კონსულ ლუციუს ემილიუს პაულუს მაკედონიკუსის კოლონის რელიეფები, რომლებიც ეძღვნება გამარჯვებას პიდნას ბრძოლაში (ძვ. წ. 168), F. Coarelli. I santuari del Lazio in età repubblicana, pp. 35-84.

[53] 1938 წელს საკურთხეველი საგანგებოდ აგებულ მუზეუმში გადაიტანეს.

[54] P. Zanker. The Power of Images in the Age of Augustus. Ann Arbor, 1990, p.117.

მშვიდობის საკურთხეველი. ძვ. წ. 13

როგორც მხატვრული, ისე შინაარსობრივი თვალსაზრისით მთავარია მეორე რეგისტრის რელიეფები. ჩრდილოეთ და სამხრეთ კელდებზე ავგუსტე, მისი ოჯახის წევრები, მისი დაახლოებული პირები, სენატორები, ლიქტორები არიან გამოსახულნი, რომლებიც საზეიმო პროცესიაში მონაწილეობენ[55]. დასავლეთისა და აღმოსავლეთის კედლებზე, რომლებშიც ღიობებია გაჭრილი, მითოლოგიური და ალეგორიული სიუჟეტებია მოცემული. ყველა ეს სიუჟეტი ეხმიანება მშვიდობის და რომის ძლიერების თემას. აქ ვხედავთ როგორც ღვთაებების ფიგურებს[56], ასევე ლეგენდების გმირებს და ისტორიულ პირებს – რომულუსს და რემუსს, ენეუსს, ნუმა პომპილიუსს[57] და სხვ.

მშვიდობის საკურთხევლის რელიეფებს რთული იკონოგრაფია ახასიათებს, რომელსაც მრავალმხრივი სიმბოლური და იდეოლოგიური მნიშვნელობა აქვს: ის გამოხატავს ხელისუფლების და საზოგადოების ყველა ფენის კონსენსუსს, საყოველთაო კეთილდღეობის დამყარების იდეას ავგუსტეს მმართველობის ქვეშ[58], რომის სამხედრო და ეკონომიკურ ძლიერებას და, რაც ასევე მნიშვნელოვანია, ღმერთების და ბუნების ძალების კეთილგანწყობას[59]. როგორც ზოგიერთი მეცნიერი ვარაუდობს, მშვიდობის საკურთხევლის რელიეფებში იკითხება ასევე მრავალი, „ოქროს ხანასთან“[60] დაკავშირებული, პოეტური ალუზია[61].

მშვიდობის საკურთხევლის რელიეფების მხატვრული თავისებურებები ნათლად მეტყველებს ძველი ბერძნული ხელოვნების ძლიერ გავლენაზე. ეს გავლენა იგრძნობა როგორც კომპოზიციის ფრიზულ წყობაში, მსვლელობის საზეიმო, რიტმულ მოტივში, რომელიც ძალზე გავრცელებულია ბერძნული ტაძრების ფრიზების შემკულობაში (მაგალითად, პართენონის ფრიზი), ისე საკუთრივ ფიგურების პლასტიკის, მოძრაობის და დრაპირების გადმოცემაში. მშვიდობის საკურთხევლის იდეა და არქიტექტურული ფორმაც ეხმიანება ელინისტურ ხელოვნებაში გავრცელებულ რელიეფური ფრიზებით მორთულ მონუმენტურ საკურთხევლებს[62].

მშვიდობის საკურთხევლის რელიეფები

[55] P. Zanker. The Power of Images in the Age of Augustus, p.121.

[56] N. de Grummond. Pax Augusta and the Horae on the Ara Pacis Augustae. American Journal of Archaeology 94, 1990, pp. 663-677.

[57] P. Rehak. Rethinking the Meaning of the Ara Pacis Augustae. The Art Bulletin 83, 2001, p. 201.

[58] G. Bordignon. Ara Pacis Augustae. Venezia, 2010, pp. 21-22.

[59] G. Freibergs. Indo-European Tripartition and the Ara Pacis Augustae: an Excursus in Ideological Archeology. Numen 33 (1), June 1986, pp. 3-32.

[60] ეს ინტერპრეტაცია მჭირდოდაა დაკავშირებული ავგუსტესეულ პროპაგანდასთან, რომლის მიხედვითაც რომის ისტორია წარმოდგენილი იყო როგორც „ოქროსა“ და „რკინის“ ხანის თანმიმდევრობა. ლეგენდარული წარსული ბედნიერ „ოქროს“ ხანად იყო მიჩნეული, ხოლო „რკინის“ ხანას მორალური დეგრადაცია და სამოქალაქო ომები სდევდა თან. ბნელი პერიოდის დასასრულად სწორედ ავგუსტეს მმართველობა – რომის პოლიტიკური, ეკონომიკური და მორალური აღორძინება – იყო გამოცხადებული. ეს პროპაგანდისტული იდეოლოგია პოეტური სახით საუკეთესოდ იყო ჩამოყალიბებული ვეირგილიუსის „ენეიდაში“, რომელიც ძვ. წ. 40 წელს დაიწერა და პირველად ახ. წ. 19 წელს გამოქვეყნდა.

[61] P. Holliday. Time, History and Ritual on the Ara Pacis Augustae. The Art Bulletin 72 (4), December 1990, pp. 542-557, p. 542.

[62] G. Bordignon. Ara Pacis Augustae, pp. 40-43.

მშვიდობის საკურთხევლის
რელიეფები

სკულპტურული პორტრეტი

გვიანრესპუბლიკის ეპოქის სკულპტურული პორტრეტი ძველი რომაული ხელოვნების განსაკუთრებულ ფორმას წარმოადგენს, რომელიც გავრცელებული იყო ძვ. წ I საუკუნეში. ამ ფენომენის განსაკუთრებულობა მდგომარეობს იმ განსხვავებაში, რომელიც გამოარჩევს მას ელინისტური პორტრეტისაგან და მის თვითმყოფადობას განაპირობებს. ორივე ამ ფაქტორის – თვითმყოფადობისა და ძველი ბერძნული ხელოვნებისაგან დამოუკიდებლობის – მნიშვნელობა ცხადი ხდება, თუ გავიხსენებთ იმ ფაქტს, რომ, როგორც უკვე დავრწმუნდით მრავალი ძეგლის განხილვისას, რომაული ხელოვნების ყველა ნიმუში არ შეიძლება ბერძნულისაგან სრულიად დამოუკიდებელ მხატვრულ მოვლენად ჩაითვალოს. ამრიგად, თვით რომაული კულტურის იდენტობის საკითხი მჭირდოდაა დაკავშირებული სწორედ ასეთ ინოვაციურ გადაწყვეტებთან.

გვიანი რესპუბლიკის ხანის სკულპტურული პორტრეტის უმნიშვნელოვანესი მხატვრული თავისებურება შეიძლება განისაზღვროს როგორც „ვერიზმი“ (ლათ. veritas – სიმართლე), ანუ რეალიზმი, ცხოვრებისეულ სინამდვილესთან სიახლოვე. მეორე მხრივ, რომაულ პორტრეტში თითქოს აკუმულირებულია ყველა ტრადიციული რომაული ფასეულობა, რომელიც შეიმუშავა იმ დროისათვის საზოგადოებამ.

სკულპტურული პორტრეტის ტრადიცია რომაულ ხელოვნებაში თავისი ფესვებით უძველეს ხანას უკავშირდება. გარდაცვლილი წინაპრების კულტი, რომლებიც საგვარეულოს მფარველებად ითვლებოდნენ, ფართოდ იყო გავრცელებული რომში, განსაკუთრებით, პატრიციებს შორის. პოლიბიოსის გადმოცემით, პატრიციების ოჯახებს ეძლეოდათ პრივილიეგია, სახლში ჰქონოდათ გარდავლილი წინაპრების გამოსახულებები (ius imaginum)[63]. ბიუსტები (ცვილის, ქვის, ბრინჯაოს) მოთავსებული იყო ტაბლინუმში და სიწმინდედ ითვლებოდა. ერთი შეხედვით, ეს წმინდა საგვარეულო კულტი იყო, მაგრამ გასათვალისწინებელია ის ფაქტი, რომ რომაელების იდეოლოგიაში სახელმწიფოც ერთიან დიდ ოჯახად აღიქმებოდა, ყოველ საგვარეულოს კი res publica-ში გარკვეული როლი ეკისრებოდა. სახელოვანი წინაპრების ყოლა პოლიტიკურ გავლენას და საზოგადოებრივ პრესტიჟს ნიშნავდა. ნიშანდობლივია, რომ მსგავსი ტიპის პორტრეტის აყვავების ხანა სულას დიქტატურის წლებს დაემთხვა, როდესაც ხელისუფლებაში განსაკუთრებით გაიზარდა ოპტიმატების და ზოგადად პატრიციების როლი. ყოველივე ზემოთთქმულის კარგ ილუსტაციას წარმოადგენს ე. წ. ბარბერინის ტოგიანი მამაკაცის ქანდაკება, რომელსაც თავისი წინაპრების გამოსახულებები უჭირავს[64]. მამაკაცის ვინაობა იდენტიფიცირებული არაა[65]. სავსებით შესაძლებელია, რეალურად არსებული ისტორიული პირის ეს გამოსახულება რომაელი წარჩინებულის კრებით, განზოგადებულ სახედაც განვიხილოთ.

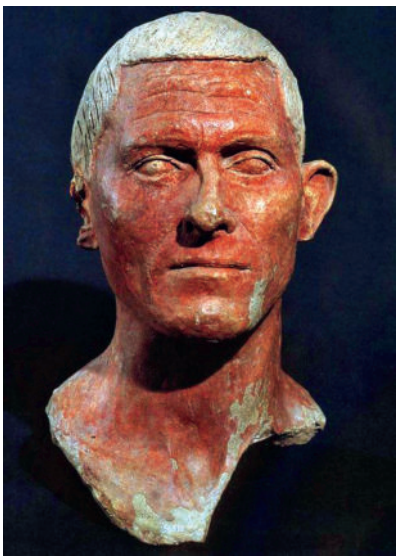
---

[63] Polybius, I, VI, 53.

[64] J. Pollini. Ritualizing Death in Republican Rome: Memory, Religion, Class Struggle, and the Wax Ancestral Mask Tradition's Origin and Influence on Veristic Portraiture. Performing Death: Social Analyses of Funerary Traditions in the Ancient Near East and Mediterranean, 2007, pp. 237-285.

[65] ერთ-ერთი ბიუსტი პრესონაჟის ხელში, როგორც ჩანს, მაღალი რანგის სამხედრო პირს წარმოადგენს, რადგან ის პალმას, სამხედრო დიდების ერთ-ერთი სიმბოლოს, ეყრდნობა.

ე. წ. ბარბერინის ტოგატუსი. ძვ. წ. I ს.

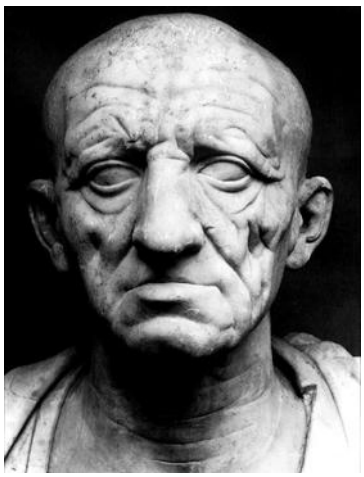


მამაკაცის პორტრეტი ჩერვეტერიდან. ძვ. წ. II-I სს-ის მიჯნა

რესპუბლიკური ხანის შემორჩენილი ნიმუშები ცხადჰყოფს, რომ პორტრეტული ხელოვნების ჩამოყალიბებაში უდიდესი წვლილი შეიტანა ეტრუსკულმა კულტურამ და მასში გავრცელებულმა ადამიანის ნატურალისტურად გამოსახვის მეთოდმა. მეტიც, ძვ. წ. II-I საუკუნეებში ჯერ კიდევ არსებობს არტეფაქტების მთელი ჯგუფი, რომლებიც ეტრუსკული ხელოვნების ნიმუშებად შეგვიძლია მივიჩნიოთ. ასეთია, მაგალითად, მამაკაცის ტერაკოტას პორტრეტი ჩერვეტერიდან, რომელიც ყოველგვარი პათეტიკისა და იდეალიზაციის გარეშე წარმოგვიდგენს ნატურის გარეგნობასა და ხასიათს. მიუხედავად იმისა, რომ ქანდაკებაში წამყვანია გრაფიკული ხერხები, და არა ფორმათა პლასტიკური გამომსახველობითობა, პორტრეტი ფსიქოლოგიური რეალიზმის მომწიფებულ სტილზე მეტყველებს.

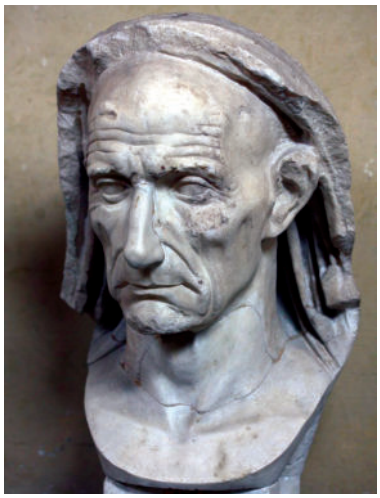
რომაული პორტრეტი, რასაკვირველია, არ შემოიფარგლებოდა გარდაცვლილების გამოსახულებებით. რესპუბლიკურ ხანაში ვითარდება რეალისტური, ფსიქოლოგიური პორტრეტი, რომლის ნიმუშებშიც ოსტატები თავისი თანამედროვეების სახეებს წარმოგვიდგენენ. სულას ეპოქიდან დაწყებული, რომაული პორტრეტი სულ უფრო მეტად შორდება ელინისტურ ტრადიციას და განუმეორებელ, თვითმყოფად ნიშნებს იძენს. ასეთია, მაგალითად, ე. წ. კატონური კონცეფციით ინსპირირებული პორტრეტები, რომლებშიც თვალსაჩინო ფორმითაა გადმოცემული „რომაული“ ფასეულობები, ღირსებები, რომლებიც უნ და გააჩნდეს რომის მოქალაქეს: ძლიერი, ცხოვრების ქარტეხილებში და ომებში გამოწრთობილი ხასიათი, ინტელექტი, სიამაყე, საკუთარი კლასის და ქვეყნის ინტერესების ერთგულება და სხვ. მიუხედავად იმ ფაქტისა, რომ ძვ. წ. I საუკუნის დასაწყისის პორტრეტების თითქმის ყველა ავტორი ეროვნებით ბერძენი იყო, „კატონური“ ტიპის გამოსახულებები რომაული ხელოვნების ერთი-ერთი ყველაზე თვითმყოფადი, ელინურისაგან დამოუკიდებელი, ფენომენია, რომელიც კონკრეტულ ისტორიულ კონტექსტშია ჩამოყალიბებული. ამ ჯგუფის ძეგლებიდან გამორჩეულია ბიუსტი, რომელიც ზოგიერთი მკვლევარის მიერ თავად კატონის გამოსახულებადაა მიჩნეული[66]. შესრულების სტილი, ელინისტური ეპოქის პორტრეტებთან შედარებით, მშრალი და ხისტია, ოსტატი ხაზგასმულად გადმოგვცემს ნაოჭებს, სახის პლასტიკის ცვლილებებს, რომლებიც დამახასიათებელია ხანდაზმული ასაკისათვის. კატონის სახეზე თითქოს აღბეჭდილია მისი რთული ცხოვრების ყველა მოვლენა და განსაცდელი, პერსონაჟის გარეგნობაში ვლინდება მისი ხასიათი. მხატვრული სახის ასეთი ღრმა ფსიქოლოგიზმი და ერთგვარი სიუხეშე რესპუბლიკური ხანის პორტრეტის ერთ-ერთი უმთავრესი ნიშანია, რომელიც განასხვავებს მას ამავე ჟანრის ელეგანტური და ესთეტიზირებული ელინისტური ნიმუშებისაგან.

[66] ე. წ. პორტრეტი №535 ტორლონიას კოლექციიდან, რომელიც ძვ. წ. 80-70 წლების ორიგინალის მოგვიანო ასლს წარმოადგენს.

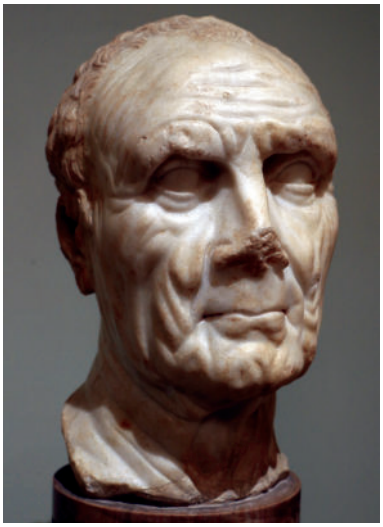


პორტრეტი №535 ტორლონიას კოლექციიდან (სავარუდოდ, კატონი). ძვ. წ. 80-70

სულას პორტრეტი. ძვ. წ. I ს-ის შუახანები



მოხუცის პორტრეტი. ძვ. წ. I ს-ის შუახანები



უცნობის პორტრეტი ოსიმოდან. ძვ. წ. 80-70

„ვერიზმის“ მიმდინარეობის საინტერესო მაგალითია აგრეთვე მოხუცის პორტრეტი და უკიდურესად ნატურალისტური უცნობის პორტრეტი ოსიმოდან.

დეტალების გრაფიკული დამუშავება და დრამატიზმი, დაძაბული განწყობა ახასიათებს სულას სავარაუდო პორტრეტს (ძვ. წ. I ს-ის შუახანები). ამ ნიმუშის მაგალითზე ნათლად შეგვიძლია დავინახოთ, როგორ წარმატებებს მიაღწია რომაულმა პორტრეტმა პიროვნების ფსიქოლოგიური დახასიათების სფეროში, რაც, უდავოდ, ეტრუსკული ხელოვნების მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციების ახლებურად, რეალისტურ ასპექტში გააზრების შედეგიცაა.

რასაკვირველია, „ვერიზმი“ არ იყო ერთადერთი მხატვრული მიმართულება რომაულ სკულპტურულ პორტრეტში, რომელიც უკვე რესპუბლიკის ხანაში სტილური მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. სხვადასხვა მხატვრული მიმართულებების არსებობა და განსხვავება მათ შორის განისაზღვრება ელინისტური ქანდაკების სტილის მეტ-ნაკლები გავლენით. თუკი რესპუბლიკური ხანის რომაულ პორტრეტში საგრძნობია გრაფიკული გამომსახველობითი ხერხები, ელინისტურ ქანდაკებაში წამყვანია ფორმის პლასტიკურობა. ამდენად, რომაულ ხელოვნებაში ძვ. წ. I საუკუნეში უკიდურესი ნატურალიზმით, მშრალი მოდელირებით და გრაფიკულად გადმოცე-

პომპეუსის პორტრეტი. ძვ. წ. 60-50

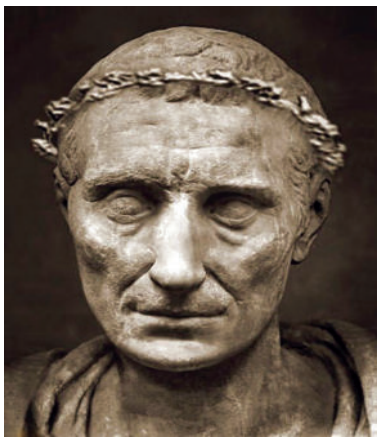
პოსტუმიუს ალბინუსის პორტრეტი. ძვ. წ. I ს.

სციპიონ აფრიკელის პორტრეტი. ძვ. წ. I ს-ის შუახანები

მული მხატვრული სახეების გარდა, არსებობდა ასევე მიმდინარეობა, რომლის ნიმუშები უფრო მდიდარი პლასტიკურობით, ორგანულობით და ჰარმონიით გამოირჩევა (განსაკუთრებით ეს ძვ. წ. 70-50-იანი წლების პერიოდს ეხება).

იტალიური და ბერძნული სტილების გარკვეულ სინთეზს წარმოადგენს პომპეუსის პორტრეტი. კონსულ პოსტუმიუს ალბინუსის ბიუსტშიც აშკარად იგრძნობა ელინისტური ხელოვნების, კონკრეტულად – პერგამონის სკოლის, გავლენა, რომელშიც ხშირად ვხედავთ ამაღლებულ, გაკეთილშობილებულ, ექსპრესიულ მხატვრულ სახეებს. რაც შეეხება სციპიონ აფრიკელის პორტრეტს, მისი შესრულების ტექნიკა და სტილური თავისებურებები როდოსისა და დელოსის სკოლების ნიმუშებს მოგვაგონებს, თუმცა გარკვეული ნიშნები მას ასევე ელინისტური ეგვიპტის ხელოვნებასთანაც აახლოვებს.

პირველი ტრიუმვირატის მმართველობამ და იულიუს კეისრის დიქტატურამ დაასრულა რომის ისტორიის მთელი ეტაპი და, მასთან ერთად, რესპუბლიკური ხანის სკულპტურული პორტრეტის განვითარება. ამ განვითარების დასკვნითი სტადია წარმოდგენილია თავად კეისრის რამდენიმე პორტრეტით, რომელთა შორის გამოირჩევა ძვ. წ. 40-იან წლებით დათარიღებული ბიუსტი ტორლონიას კოლექციიდან. ეს ბიუსტი, როგორც ჩანს, მისი სოცოცხლის ბოლო წლებში, ან უშუალოდ სიკვდილის შემდეგაა შექმნილი. ფორმათა ლაკონურობა და უბრალოება, კონკრეტული, ზუსტი ფსიქოლოგიზმი, მაღალინტელექტუალური და ამავე დროს ყოველგვარი იდეალიზაციისაგან გათავისუფლებული ადამიანის პორტრეტი ეპოქის გამორჩეულ მხატვრულ და ისტორიულ დოკუმენტს წარმოადგენს. იულიუს კეისრის კიდევ ერთი ძალზე საინტერესო გამოსახულება, სციპიონ აფრიკელის ზემოთგანხილული ბიუსტის მსგავსად, პტოლემაიოსთა ეგვიპტის ხელოვნების სტილშია შექმნილი. სავარაუდოდ, მისი ავტორი ელინისტური კულტურის წარმომადგენელი იყო. პორტრეტი გრაუვაკასაგან, მუქი შეფერილობის ქვიშაქვის სახეობისაგანაა შექმნილი, რომელიც ეგვიპტის აღმოსავლეთის უდაბნოში მოიპოვება და მრავალი საუკუნის მანძილზე ადგილობრივ



იულიუს კეისარი. ძვ. წ. I ს-ის 40-იანი წლები

იულიუს კეისარი. ძვ. წ. I ს.

ქურუმი. ძვ. წ. 50-40-იანი წლები

ქანდაკებაში გავრცელებულ მასალას წარმოადგენდა. ოსტატი მაღალმხატრულ დონეზე გადმოსცემს სახის პლასიკას და კეისრის გარეგნობის დამახასაითებელ ნიშნებს – ყვრიმალებს, წარბზედა რკალებს, ნაოჭებს და სხვ. თვალები ინკრუსტირებული იყო ფერადი ქვით[67], როგორც ეს უძველესი დროიდან მიღებული იყო ეგვიპტურ სკულპტურაში[68].

საინტერესოა აღინიშნოს, რომ ძვ. წ. I საუკუნის შუახანებიდან ანტიკურ სამყაროში ადგილი აქვს კულტურული გავლენის უკუპროცესსაც – რომაული რეალისტური ხელოვნების ნაკადი იჭრება საბერძნეთში. თუკი აქამდე ძირითადად სახეზე იყო ელინისტური ხელოვნების, როგორც უფრო მაღალგანვითარებული და რაფინირებული ფენომენის, გავლენა რომაულზე, ხსენებული ეპოქიდან გვხვდება ბერძნული სახვითი ხელოვნების ნიმუშები, რომლებშიც შეიმჩნევა რომაული „ვერიზმის“ ნიშნები. ასეთია, მაგალითად, ქურუმის თავი ათენიდან (ძვ. წ. 50-40-იანი წლები), რომელშიც ელინიზმისათვის დამახასიათებელი განზოგადებული ფსიქოლოგიზმი კონკრეტიკასთან, პორტრეტული მსგავსების ზუსტ გადმოცემასთანაა შერწყმული.

ავგუსტეს ეპოქის სკულპტურული პორტრეტი ძველი და ახალი წელთაღრიცხვების მიჯნის ხელოვნების ნიმუშების განსაკუთრებულ ჯგუფს ქმნის. ამ ნიმუშებით იწყება იმპერიული ხანის პორტრეტის ევოლუცია, სწორედ მათში ისახება პირველად რესპუბლიკური ხელოვნებისაგან განსხვავებული, ახალი სტილური ნიშნები. ავგუსტეს ეპოქის პორტრეტები მხოლოდ პერსონაჟის გარეგნობის ზუსტ გადმოცემას არ ისახავს მიზნად; პორტრეტი მნახველს იმ ფასეულობებსაც უნდა წარუდგენდეს, რომლებიც პრინციპატის ეპოქის იდეოლოგიის მიერ იყო შემუშავებული და სახელმწიფოს ახლებური მოწყობის იდეას გამოხატავდა. პირველ რიგში, სკულპტურული პორტერტის საშუალებით იმპერიის ყველა კუთხეში ადამიანები უნდა გაცნობოდნენ ავგუსტეს სახეს, რომელშიც ამიერიდან განსახიერებული იყო რომის დიდება.

---

[67] ამჟამად არსებული თეთრი მარმარილოს თვალის გუგები რესტავრაციის შედეგია.

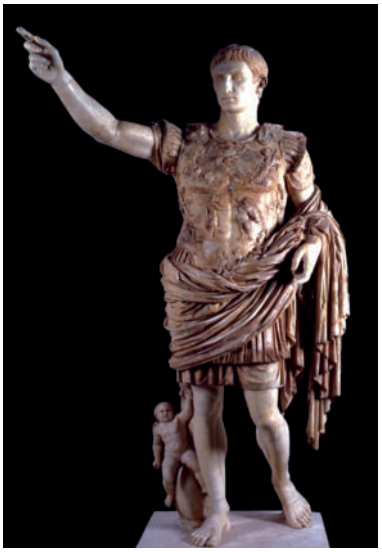
[68] J. Spier, T. Potts, S. E. Cole (ed.). Beyond the Nile: Egypt and the Classical World. Los Angeles, 2018, p. 198.

ოქტავიანე ავგუსტეს გამოსახულებების ადრეული ჯგუფი მისი ახალგაზრდობის წლებს ეკუთვნის. მათში უფრო მეტად იგრძნობა, ერთი მხრივ, რესპუბლიკური ხანის სახვითი ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი რეალისტური ტენდენციები და ფსიქოლოგიზმი და, მეორე მხრივ, დიადოხოსების ელინისტური პორტრეტებისთვის ტიპური ჰეროიზაცია და იდეალიზაცია[69]. ავგუსტეს პირველი ოფიციალური პორტრეტი მეორე ტრიუმვირატის წლებს განეკუთვნება (ძვ. წ. 43-33), ხოლო პარადული და ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ქანდაკება (2,08 მ სიმაღლის, ძვ. წ. 20) პრიმა პორტაშია აღმოჩენილი. ამ უკანასკნელზე ავგუსტე წარმოდგენილია მთავარსარდლის სახით, ჯარისკაცების წინაშე გამოსვლის მომენტში. აბჯრის რელიეფურ დეკორზე გამოსახულია მარსი და იმ პროვინციების პერსონიფიკაციები, რომლებიც პრინცეპსმა დაიმორჩილა (გალია, ესპანეთი, გერმანია, პართია). ავგუსტეს ფეხებთან დელფინზე ამხედრებული კუპიდონის გამოსახულებაა, რაც მნახველს უნდა მოაგონებდეს იულიუსების საგვარეულოს ღვთაებრივ წარმოშობას ლეგენდარული ენეუსისა და ქალღმერთ ვენერასაგან. პარადული სამხედრო ჩაცმულობის მიუხედავად, ავგუსტე ფეხშიშველია გამოსახული, რაც, სავარაუდოდ, ასევე გარკვეულ ასოციაციას უნდა იწვევდეს მითოლოგიურ გმირებთან.

ავგუსტეს ჟესტი რომაელი ორატორების უძველესი ტიპის ქანდაკებებს მოგვაგონებს, ხოლო პოზა კლასიკური ბერძნული ნიმუშებისათვის დამახასიათებელი მკაფიო კონტრაპოსტითაა გადმოცემული – როგორც პოლიკლეტის დორიფორის შემთხვევაში, თავისუფალია უკან გაწეული ფეხი, თითქოს ფიგურა წინ მიისწრაფის. არა მხოლოდ პოზა, არამედ სახეც ანონიმი ავტორის მიერ პოლიკლეტის მოდელის მიხედვითაა გადმოცემული. ეს მოდელი საუკეთესოდ შეესაბამებოდა სამხედრო და პოლიტიკური ლიდერის ინტერპრეტაციას ხელოვნებაში, რომლის დიდებული და ამავე დროს კლასიკურად მშვიდი სახე სახელმწიფოს ძლიერების და pax romana-ს სიმბოლო უნდა ყოფილიყო. მიუხედავად იმისა, რომ ავგუსტეს სახის ნაკვთები საკმაოდ

[69] L. Del Pup. Tesina di Archeologia Romana. Il ritratto di Augusto. Il giovane, l'imperatore, il divo. Università degli studi di Venezia Ca'Foscari. Venezia, 2017-2018, p. 7.

ავგუსტე. ძვ. წ. 43-33



ავგუსტე. ძვ. წ. 20

ავგუსტე. ძვ. წ. I – ახ. წ. I სს-ის მიჯნა

ზუსტადაა გადმოცემული, მშვიდი და ამაღლებული განწყობა უფრო ახლოსაა ბერძნულ ხელოვნებაში გავრცელებულ იდეალიზაციასთან, ვიდრე რომაულ ნატურალიზმთან.

ავგუსტეს კიდევ ერთი გამოსახულება მას უმაღლესი ქურუმის (pontifex maximus-ის) სახით წარმოგვიდგენს. ამ ნიმუშშიც საკმაოდ საგრძნობია კლასიკური ბერძნული მოდელების გავლენა, ქანდაკება ავგუსტეს პერიოდისთვის დამახასიათებელი აკადემიზმის სტილის ნიშნებს ატარებს. აქაც, როგორც პრიმა პორტას ქანდაკებაში, იგრძნობა იდეალიზაცია, ოღონდ უმაღლესი ქურუმის მხატვრული სახე, მხედართმთავართან შედარებით, ამქვეყნიურ ფიქრებს განრიდებული და განსულიერებულია.

ავგუსტეს ხანის პორტრეტის ერთ-ერთი გამორჩეული ნიმუშია აგრიპას ბიუსტი, რომელიც რომაული ვერიზმის საუკეთესო ტრადიციებშია შესრულებული.

აგრიპას პორტრეტი. ძვ. წ. I ს.

გლიპტიკა და ტორევტიკა

გლიპტიკის ხელოვნება ძველ რომში ბერძენი ოსტატების გავლენით განვითარდა და განსაკუთრებულ აყვავებას ავგუსტეს ეპოქაში მიაღწია. ამ დარგის გამორჩეული და მაღალმხატვრული ნიმუშებია დიდი ზომის კამეები, რომელთა წარმოების ტრადიცია არსებობდა ელინისტური სკოლების ფარგლებში, განსაკუთრებით – ალექსანდრიაში. ასეთია ე. წ. ავგუსტეს კამეა (23X19 სმ), რომელიც ორფენოვან არაბულ ონიქსზეა გამოკვეთილი და, სავარაუდოდ, შექმნილია ტიბერიუსის, ავგუსტეს მემკვიდრის, ტრიუმფისათვის (ახ. წ. 12) ოსტატ დიოსკურიდეს მიერ[70]. მოყავისფრო-მეწამულ ფონზე წარმოდგენილია თეთრი რელიეფური ფიგურები – ზედა რეგისტრში ტახტზე მჯდომ ავგუსტეს ვხედავთ, მის გარშემო – ალეგორიულ ფიგურებს (შესაძლებელია, ერთ-ერთი ფიგურა ავგუსტეს მეუღლე ლივიაა). ქვედა რეგისტრში წარმოდგენილი არიან ღმერთები – მარსი, დიანა, ასევე ტიბერიუსის მიერ დამორჩილებული პროვინციების – პანონიის, დალმაციის და გერმანიის – პერსონიფიკაციები და მოცემულია საბრძოლო სცენა.

ავგუსტეს კამეა. 12

ახ. წ. I საუკუნის ბრწყინვალე ტორევტიკის ერთ-ერთი საუკეთესო კოლექცია აღმოჩენილია გერმანიაში და ცნობილია ჰილდესჰაიმის განძის სახელით[71]. განძი დაახლობით 70 ვერცხლის

[70] P. Southern. Augustus. London-New York, 1999, fig. 27.

[71] B. Niemeyer. Römische Silberschätze. 150 Jahre Hildesheimer Silberfund. Göttinger Forum Altertumswissenschaft 21. Darmstadt, 2018, S. 1137-1147.

ნივთს მოიცავს – ესაა თასები, ლანგრები, ლარნაკები და სხვ. ზოგიერთი მკვლევარის აზრით, ნივთები რომაელ სარდალს პუბლიუს კვინტილიუს ვარუსს ეკუთვნოდა.

ჰილდესჰაიმის განძის ნივთები. I ს.

ავგუსტეს ეპოქიდან ვერცხლის მხატვრული ნაკეთობები რომაული დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი და პოპულარული დარგი ხდება. როგორც პლინიუსი მოგვითხრობს, ამ ეპოქაში მკვეთრად იზრდება საზოგადოების მაღალი ფენების მოთხოვნილება ფუფუნების საგნებზე, განსაკუთრებით ეს ვერცხლის ჭურჭელს ეხება[72]. ძვ. წ. I საუკუნის II ნახევრისა და ახ. წ. I საუკუნის I ნახევარში რომაულ ტორევტიკაში გავრცელებული იყო ძალზე რეალისტურად გადმოცემული მცენარეული ორნამენტი: ზეთისხილის, მუხის, დაფნის დაგრეხილი რტოები, ყვავილები და სხვ. აღსანიშნავია, მაგალითად, ჰილდესჰაიმის განძის ვერცხლის ლარნაკის ორნამენტის მსგავსება მშვიდობის საკურთხევლის რელიეფების მცენარეულ დეკორატიულ მოტივებთან.

[72] Pliny, XXXIII, 51-55.

ფერწერა

სულასა და იულიუს კეისრის მმართველობის წლები თვითმყოფადი რომაული ფერწერის ჩამოყაბილიბების ხანადაა მიჩნეული. რომაული ფერწერა გარკვეულ გამონაკლისს წარმოადგენს ანტიკურ სამყაროში იმ თვალსაზრისით, რომ მისმა ნიმუშებმა ჩვენამდე საკმაოდ დიდი რაოდენობით მოაღწია. თუკი არქაული და კლასიკური ბერძნული ფერწერა ჩვენთვის პრაქტიკულად დაკარგულია, ხოლო ელინისტური ხანის მხატვრობა საკმაოდ მცირერიცხოვანი ფრაგმენტების სახით არსებობს, რომაული მონუმენტური ფერწერა ჩვენთვის ცნობილია ფრესკისა და მოზაიკის კარგად შემონახული, მასშტაბური ნიმუშების მიხედვით. როგორც სახვითი ხელოვნების სხვა დარგები, რომაული ფერწერაც ბერძნულ გავლენას განიცდიდა, რაც გამოიხატებოდა ტექნიკური და კომპოზიციური ხერხების, იკონოგრაფიული სქემების, სიუჟეტების გადმოღებაში, კლასიკური და ელინისტური ხანის ნაწარმოებების მრავალრიცხოვანი რომაული ასლის და რეპილიკის არსებობაში. ისევე როგორც ქანდაკებაში, ხშირია შემთხვევა, როდესაც ბერძნული ფერწერის დაკარგული ნიმუში ჩვენთვის რომაული ასლის მიხედვითაა ცნობილი.

რომაული მონუმენტური ფერწერის კარგი დაცულობა, პირველ რიგში, განპირობებულია ვეზუვის ამოფრქვევით 79 წელს, რის შედეგად ფერფლით დაიფარა სამი ქალაქი (პომპეი, ჰერკულანუმი, სტაბია). ვულკანური ფერფლი საუკეთესო საკონსერვაციო მასალა აღმოჩნდა როგორც არქიტექტურული ნაგებობებისა და სხვადასხვა ნივთებისათვის, ასევე კედლის მხატვრობისათვის. ფერწერის აღნიშნული ნიმუშები ძვ. წ II საუკუნესა და ახ. წ. 79 წელს შორის ქრონოლოგიური მონაკვეთით თარიღდება. სამეცნიერო ლიტერატურაში ეს ძეგლები ხშირად მოიხსენიება „პომპეის მხატვრობის“ სახელით, თუმცა ტერმინი პირობითია: მრავალი ნიმუში აღმოჩენილია არა პომპეიში, არამედ ვულკანის ამოფრქვევით განადგურებულ სხვა ორ ქალაქშიც; რესპუბლიკის და ადრეული იმპერიის ეპოქის რომაული

კედლის მხატვრობის შესანიშნავი მაგალითები სახეზეა ასევე თავად რომში, ტიბურში, ბაიში, პესტუმში, კაპუაში და სხვ.

რომაულ კედლის მხატვრობაში რამდენიმე განსხვავებული ტექნიკა გამოიყენება: ფრესკა (წყალის საღებავები ნოტიო ბათქაშზე), ტემპერა (საღებავები წებოვან – კვერცხის გულის, ხის წებოს – საფუძველზე), ენკაუსტიკა (საღებავები ცვილის საფუძველზე). პომპეის მხატვრობის ერთ-ერთმა პირველმა მკვლევარმა, XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ცნობილმა გერმანელმა არქეოლოგმა აუგუსტ მაუმ მასში ოთხი ძირითადი სტილი გამოყო: I – ინკრუსტირებული ანუ სტრუქტურული (ძვ. წ. 150-80); II – არქიტექტურული ანუ ილუზორული (ძვ. წ. 80 – ძვ წ. I ს-ის მიწურული)[73]; III – ორნამენტული (იმპერატორ კლავდიუსის ეპოქა, ახ. წ. 41-54); IV – ფანტასტიკური ანუ გროტესკული (იმპერატორ ნერონის ხანა, დაახლ. ახ. წ. 60-იანი წლები[74])[75].

პომპეის კედლის მხატვრობის თემატიკა ძალზე მრავალფეროვანია: ორნამენტული დეკორი, არქიტექტრული ელემენტების იმიტაცია, მითოლოგიური, ყოფითი, ალეგორიული სცენები, პეიზაჟები, ნატურმორტები და სხვ. I სტილის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ელემენტია ფერადი მარმარილოს იმიტაცია trompe-l'œil-ის ეფექტით, რომელშიც კაშკაშა – მეწამული, ყვითელი, ვარდისფერი – ფერები გამოიყენებოდა. I სტილის ერთ-ერთი უადრესი და სრულყოფილი მაგალითია სალუსტიუსის სახლის მოხატულობა პომპეიში (ძვ. წ. II ს.), სადაც ფერადი მარმარილოს პანელების იმიტაციის გარდა მითოლოგიურ სიუჟეტებზე შესრულებული ბრწყინვალე კომპოზიციებია მოცემული. როგორც ზოგიერთი მკვლევარი ვარაუდობს, I სტილის მოხატულობას საფუძვლად უდევს პტოლემაიოსების ეპოქის სასახლეების ინტერიერების მოპირკეთების იმიტაცია, რომელიც ნამდვილი მარმარილოსა და ნახევრადძვირფასი ქვებისაგან შედგებოდა – როგორც ვიცით, მოდა ელინისტური ეგვიპტის ხელოვნებაზე ფართოდ იყო გავრცელებული ხსენებული ეპოქის რომში. ზოგჯერ პირველი სტილისათვის დამახასიათებელი ასეთი იმიტაცია გამოყენებულია სხვა სტილების მოხატულობასთან ერთად და კედლის ქვედა სეგმენტს იკავებს.

შემორჩენილი არტეფაქტების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, II სტილი აშკარად დომინირებს ძვ. წ. I საუკუნის განმავლობაში. მისი უძველესი მაგალითები დაახლოებით ძვ. წ. 90-იანი წლებით თარიღდება. ძვ. წ. 70-იანი წლებიდან II სტილი უკვე ფართოდ ვრცელდება, ხოლო ძვ. წ. 50-იან წლებში თავისი განვითარების კულმინაციას აღწევს. II სტილის მოხატულობის სისტემაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს არქიტექტურულ ელემენტებს – მაგალითად, სვეტებს, რომლებიც გადმოცემულია სამგანზომილებიანი ეფექტით, ღიობებს კედლებში, რომლებშიც თითქოს ღია სივრცე მოჩანს და სხვ. სიუჟეტური კომპოზიციების გადმოცემისასაც ოსტატები ხშირად ილუზორულ ხერხს მიმართავენ: მაგალითად, რაიმე მითოლოგიური ან ყოფითი სცენა თითქოს სარკმლის იქითაა დანახული. ასეთივე სამგანზომილებიანი ეფექტით გადმოიცემა სხვადასხვა საგნები – მაგალითად, ბალუსტრადები ან ლარნაკები[76], რომლებიც თითქოს კედლის წინაა განლაგებული. მთელი ეს რთული სცენოგრაფია მაყურებელს შთაბეჭდილებას უქმნის, რომ ის „დახატული" სივრცის შიგნით იმყოფება, სცენაზე მიმდინარე მოქმედების მონაწილე ხდება. რეალური და წარმოსახვითი სივრცეების ასეთი ურთიერთმიმართება ცხოველხატული სტილის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მხატვრული თავისებურებაა.

ბუნებრივია, რომ ფერწერის მიმდინარეობა, რომელშიც დიდი როლი ენიჭება სივრცითილუზორულ ეფექტებს, თავისი გამომსახველობითობის წამყვან საშუალებად სწორედ პერსპექტივას იყენებს. II სტილის მოხატულობებში ფართოდ გამოიყენება შერეული და რელატიური, ფარდობითი პერსპექტივა. სივრცის ასეთი გადმოცემა, მიუხედავად იმისა, რომ

[73] I. Bragantini. Problemi di pittura romana. Archeologia e Storia Antica 2, 1995, pp. 175-197, pp. 175-177.

[74] ამავე სტილს განეკუთვნება ასევე ნერონის „ოქროს სახლის" მოხატულობა რომში.

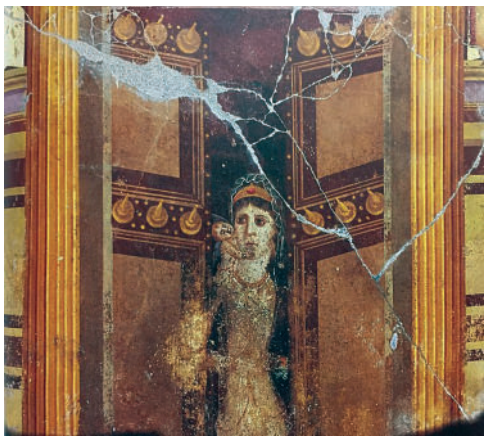
[75] A. Mau. Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeij. Berlin, 1882, pp. 11, 17-32, 124-127, 289-321, 374-389, 448-456.

[76] A. Verbanck-Pierard. La villa romaine de P. Fannius Synistor à Boscoreale: Introduction générale, 2 vol. Paris-Mariemont, 2013, pp. 19-43, p. 33.

შეიცავს ხაზობრივი პერსპექტივის ელემენტებს[77], მაინც განსხვავდება სივრცის ზუსტი ცენტრალურ-გეომეტრიული მოდელებისაგან, რომლებსაც მიმართვადნენ, მაგალითად, აღორძინების ეპოქის ოსტატები. II სტილის მოხატულობებში კომპოზიციის აგებისას ხშირად გამოიყენება რამდენიმე ხედვის წერტილი (რაც განაპირობებს სწორედ რელატივიზმს სივრცის გადმოცემაში), ზოგჯერ ვხედავთ შებრუნებული და ხაზობრივი პერსპექტივის ერთდროული გამოყენების მაგალითებსაც და სხვ. არქიტექტურული დეკორაციებით – მაგალითად, კოლონადით ან სასცენო პლატფორმით – შემოსაზღვრული უკანა პლანი ხშირად შორსაა გაწეული, რაც თითქოს არღვევს რომაული სახლის ინტერიერისათვის დამახასიათებელ ჩაკეტილ, უფანჯრო სივრცეებს, რომლებიც არა გარეთ, არამედ შიგნით, შიდა ეზოს მიმართულებით იხსნება.

II სტილის მხატვრობის ერთ-ერთი გამორჩეულია ნიმუშია მარკუს ფაბიუს რუფუსის სახლი პომპეიში[78]. შენობა ძვ. წ. 80-იანი წლებით თარიღდება, მისი II სტილის მოხატულობა – ძვ. წ. 80-30-იანი წლებით[79].

II სტილის მხატვრობის ფრაგმენტები შემორჩენილია ასევე ფანიუს სინისტორის ვილაში ბოსკორეალეში (ძვ. წ. 40-30), სადაც მოცემულია II სტილის განვითარების დასკვნითი ფაზისათვის ტიპური მასშტაბური კომპოზიციები[80]. ასეთ კომპოზიციებში მთელი კედელი მოხატულია ერთიანი სისტემით, გამოსახულია ილუზორული არქიტექტურული ფორმა მრავაფეროვანი დეტალებით. ფანიუს სინისტორის ვილის მოხატულობაში წარმოდგენილი არიან ასევე ბერძნული კლასიკური და ელინისტური კულტურის პერსონაჟები: ფილოსოფოსები, პოეტები, მითოლოგიური გმირები და სხვ. საინტერესოა ასევე რეალისტურად გადმოცემული ნატურმორტები, რომლებიც ჩართულია მოხატულობის საერთო სისტემაში: საგნები მოცულობითადაა გამოსახული, ოსტატურადაა გადმოცემული ზედაპირების ფაქტურა, გამჭვირვალე მინა, ათინათები, შუქ-ჩრდილის ტონალური გრადაციები და სხვ.



ფაბიუს რუფუსის სახლის მოხატულობის ფრაგმენტები. პომპეი. ძვ. წ. 80-30-იანი წლები

ფანიუს სინისტორის ვილის მოხატულობა. ბოსკორეალე. ძვ. წ. 40-30

[77] უდავოა ის ფაქტი, რომ ანტიკური ეპოქის როგორც მეცნიერებისათვის, ასევე ხელოვანებისათვის ცნობილი იყო ხაზობრივი პერსპექტივის კანონები.

[78] M. Grimaldi. VII 16 Insula Occidentalis 22, Casa di M. Fabius Rufus. in: M. Aoyagi, U. Pappalardo. Pompei (Regiones VI-VII), Insula Occidentalis. Napoli, 2006, pp. 259-418.

[79] ფაბიუს რუფუსის სახლში გვხვდება ასევე მოგვიანო ხანის, III და IV სტილების, ფრესკებიც.

[80] A. Verbanck-Pierard. La villa romaine de P. Fannius Synistor à Boscoreale, pp. 23-24, 27, 30-31.

მისტერიების ვილა პომპეიში (ძვ. წ. I ს.) II სტილის მხატვრობის კიდევ ერთი ღირშესანიშნავი და კარგად შემონახული ნიმუშია. სახელწოდება ერთ-ერთ დარბაზში არსებულმა ფრესკებმა განაპირობა, რომლებზეც გამოსახულია ახალგაზრდა ქალების დიონისე-ბახუსის ბერძნულ-რომაულ კულტთან ინიციაციის რიტუალი.

მისტერიების ვილის მოხატულობა. პომპეი. ძვ. წ. I ს.

ლივიას ვილის მხატვრობა პრიმა პორტაში (რომი)[81] ასევე გარკვეულწილად უკავშირდება II სტილის ჯგუფის ძეგლებს, თუმცა მრავალ ინდივიდუალურ ნიშანსაც შეიცავს. თავისი მხატვრული დონით ის რომაული ფერწერის უმაღლესი, ელიტარული ხელოვნების ნიმუშებს განეკუთვნება. ნახევრად მიწისქვეშა დარბაზში, რომელიც კამაროვან ჭერში დატანებული ზედა განათების საშუალებით ნათდებოდა, ოთხივე კედელზე მოცემულია ბაღის პანორამა. როგორც მრავალი მკვლევარი აღნიშნავს, აქ ზედმიწევნით რეალისტურადაა მოცემული მცენარისა და ფრინველის ათეულობით სახეობა. ლანდშაფტი წინიდან დაბალი ბალუსტრადითაა შემოსაზღვრული, ხეების სილუეტები და ფრინველები ცის ფონზე იკვეთება. კოლორიტში ჭარბობს მწვანე და ფურუზისფერი, რომლებშიც ზოგგან ვხედავთ თბილი ფერის დეტალებს (ყვავილები, ხილი). სავარაუდოდ, ამ ნატურიალისტურად გადმოცემულ ლანდშაფტს სიმბოლური მნიშვნელობაც გააჩნია – ის იდეალურ ბაღს წარმოგვიდგენს, რომელიც, შესაძლოა, დიდი დედის კულტთან იყოს დაკავშირებული[82]. როგორც ჩანს, ლივიას ვილის მხატვრობის გავლენითაა შექმნილი ბაღის პანორამა ე. წ. ოქროს სამაჯურის სახლში პომპეიში.

ლივიას ვილის მოხატულობა. რომი. ძვ. წ. 40-20

ოქროს სამაჯურის სახლის ფრესკა. პომპეი. 30-35

მოზაიკა რომაული მონუმენტური ფერწერის ერთ-ერთ გავრცელებულ სახეობას წარმოადგენდა, განსაკუთრებით – გვიანი რესპუბლიკის პერიოდში. მოზაიკების შექმნის ტექნიკა ბუნებრივი კენჭებისაგან (უმეტესად – ფერადი მარმარილოსაგან) და სმალტისა და კერამიკის საგანგებოდ დამზადებული კუბებისაგან, რომელიც გავრცელებული იყო ელინისტურ სამყაროში[83], საკმაოდ განვითარდა და დაიხვეწა რომში. ასეთ მასალას tesserae-ს უწოდებენ. როგორც მრავალი მკვლევარი ვარაუდობს, ეს ტექნიკა ხმელთაშუაზღვისპირეთის რეგიონში დაახლოებით ძვ. წ. III საუკუნიდანაა ცნობილი. მისი უძველესი ნიმუშები აღმოჩენილია კ. დელოსზე[84] (ძვ. წ. II ს.)[85], სიცილიაზე, ისეთ ელინი-

[81] Pliny, XV, 136-137; M. Zarmakoupi. Designing the Landscapes of the Villa of Livia at Prima Porta. Essays in Classical Archaeology for Eleni Hatzivassiliou, 1977-2007, ed. by D. Kurtz. Oxford, 2008, pp. 269-276, pp. 270-273.

[82] G. Caneva. Ipotesi sul significato simbolico del giardino dipinto della Villa di Livia (Prima Porta, Roma). Bulletino della Comissione Archeologica Comunale di Roma, 1999, pp. 63-80, pp. 78-79.

[83] H. Joyce. Form, Function and Technique in the Pavements of Delos and Pompeii. American Journal of Archaeology, Archaeological Institute of America, 1979, 83 (3), pp. 253-263, p. 260.

[84] როგორც ვიცით, როდოსისა და დელოსის ელინისტური მხატვრული სკოლები აგრძელებდა თავის არსებობას რომაულ ხანაშიც.

[85] R. Westgate. Pavimenta atque emblemata vermiculata: Regional Styles in Hellenistic Mosaic and the First Mosaics at Pompeii. American Journal of Archaeology 104 (2), 2000, pp. 255-275; K. M. D. Dunbabin. Mosaics of the Greek and Roman World. Cambridge, 1999, p. 30.

სტურ ქალაქებში, როგორებიცაა მორგანტინა და სირაკუზი (ძვ. წ. III ს.) უფრო ადრეული ეპოქის, ძვ. წ. V-IV საუკუნეებით დათარიღებული მოზაიკები ოლინთოსა და პელაში[86] ბუნებრივი ქვის კენჭებისაგანაა შედგენილი.

მოზაიკის ფრაგმენტები ე. წ. დიონისეს სახლიდან კ. დელოსზე. ძვ. წ. II ს.

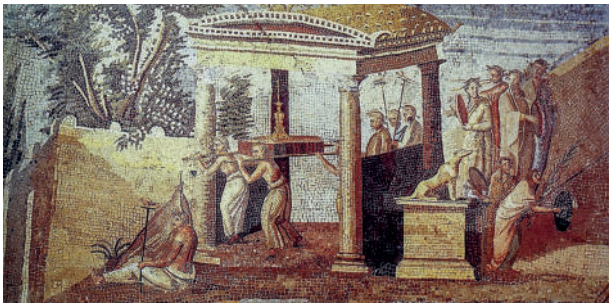
მრვალფეროვანი პიგმენტების წყალობით რომაული მოზაიკების კოლორიტი სიმდიდრით გამოირჩევა, თუმცა ოსტატები ერიდებიან ზედმეტ სიჭრელეს და ფერთა სიკაშკაშეს, რაც საერთო ჯამში თავშეკავებულ ფერწერულ გამას იძლევა. რომაული მოზაიკის ნიმუშებში გვხვდება როგორც კედლის, ასევე იატაკის მოზაიკა, როგორც სიუჟეტური კომპოზიციები, ასევე წმინდა დეკორატიული გამოსახულებები. ბუნებრივი ქვის თუ სმალტის კენჭები დახრილობის სხვადასხვა კუთხითაა ჩასმული ცემენტის საფუძველში, რაც მდიდრულ ფერწერულ ეფექტებს იძლევა. კენჭების რიგი რბილად მიუყვება გამოსახულების კონტურს, გარშემომწერი ხაზი ხშირად უფრო ღია ტონითაა აქცენტირებული. მოზაიკის განსაკუთრებულ სახეობას წარმოადგენს შავ-თეთრი მოზაიკა, რომელიც დიდი პოპულარობით სარგებლობდა როგორც რესპუბლიკის, ასევე მოგვიანებით, იმპერიის ეპოქაში.

იატაკის მოზაიკის ერთ-ერთ უძველესი ნიმუში შემონახულია ფორტუნა პრიმიგენიას ტაძრის სამლოცველოში. ესაა ნილოსის თემაზე შექმნილი იატაკის მოზაიკა (ძვ. წ. I ს., 5,85X4,31 მ). როგორც ვიცით, ნილოსის პეიზაჟებს და, ზოგადად, ეგვიპტური ეგზოტიკის ჟანრს დიდი ხნის ისტორია აქვს რომაულ ხელოვნებაში. პრენესტეს მოზაიკა პირველი შემთხვევაა, რომლის მიხედვითაც შეგვიძლია ვიმსჯელოთ რომაელების მიერ ეგვიპტის ფენომენის აღქმის და მხატვრული ფორმით გამოსახვის თავისებურებების შესახებ. ძვ. წ. I საუკუნეში რომსა და ეგვიპტეს შორის ურთიერთობები განსაკუთრებით ინტენსიური გახდა და, საბოლოოდ, ძვ. წ. 30 წელს ეგვიპტე რომის პროვინციად გადაიქცა. ხსენებულ პერიოდში რომში ვრცელდება ეგვიპტური წარმოშობის კულტებიც, მათ შორის – ისიდას კულტი, რომელიც ფორტუნასთან იყო გაიგივებული. სწორედ ამ ღვთაების პატივსაცემად გაფართოვდა და მოირთო მოზაიკით ფორტუნას უძველესი სამლოცველო პრენესტეში.

იატაკის მოზაიკას სწორკუთხა ფორმა აქვს, რომელიც ერთ მხარეს ნახევარწრიული ფორმით სრულდება, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ ამჟამად აღარარსებულ სამლოცველოს აფსიდალური დაბოლოება ჰქონდა. როგორც მკვლევარების უმეტესობა ვარაუდობს, მოზაიკა სულას დიქტატურის წინა წლებში, დაახლოებით ძვ. წ. 100 წელსაა შექმნილი,[87].

[86] K. M. D. Dunbabin. Technique and Materials of Hellenistic Mosaics. American Journal of Archaeology, 83 (3), 1979, pp. 265-277, p. 265.

[87] P. G. P. Meyboom. The Nile Mosaic of Palestrina: Early Evidence of Egyptian Religion in Italy. Leiden-Brill, 1995, p. 83.



ფორტუნა პრიმიგენიას ტაძრის იატაკის მოზაიკა და მისი ფრაგმენტები. დაახლ. ძვ. წ. 100

ფავნის სახლის ნილოსის მოზაიკა. პომპეი. ძვ. წ. 90

კომპოზიცია რთული და მრავალფიგურიანია, მასში მოცემულია სხვადასხვა სცენა ეგვიპტის ცხოვრებიდან: ნილოსის ლანდშაფტები, გემები, ეგზოტიკურ ცხოველთა სამყარო (ჰიპოპოტამები, ნიანგები, პითონები, ჟირაფები, მაიმუნები და სხვ.), ეთიოპელების ნადირობა, ჯარისკაცები, ქალაქების და ნავსადგურების ხედები, ეგვიპტის არქიტექტურისათვის ტიპური ნაგებობები (მაგალითად, ობელისკები, ელინისტური ტიპის ტაძრები) და სხვ. შესაძლებელია, რომ ამ მოზაიკის ავტორი ალექსანდრიელი ოსტატი დემეტრიოსია, რომელიც ეგვიპტიდან გაძევებულ პტოლემაიოს VI ფილომეტორთან ერთად ჩავიდა რომში. ისტორიულ წყაროებში დემეტრიოსი მოხსენიებულია როგორც ტოპოგრაფი და მხატვარი. სავარაუდოა, რომ ის პეიზაჟის ჟანრში მუშაობდა[88].

თუ როგორი პოპულარობით სარგებლობდა ხსენებული პერიოდის რომის ხელოვნებაში ეგვიპტის თემატიკა და, ზოგადად, ელინისტური კულტურისათვის დამახასიათებელი სიუჟეტები, კარგად ჩანს აგრეთვე პომპეის ე. წ. ფავნის სახლის მოზაიკებიდანაც[89]. თავად ვილა ძვ. წ. II საუკუნეშია აგებული, თუმცა მნიშვნელოვანი გადაკეთება განიცადა ახ. წ. 62 წლის ძლიერი მიწისძვრის შემდეგ[90]. ფავნის სახლი პომპეის ერთ-ერთი ყველაზე მასშტაბური კერძო ვილაა, ხოლო მისი მონუმენტური მხატვრობა გვიანი რესპუბლიკის პერიოდის სახვითი ხელოვნების საუკეთესოდ შემონახული და გამორჩეული ნიმუშია. ვილის იატაკების მოზაიკური მორთულობა მრავალფეროვან სიუჟეტებზეა შექმნილი: მათ შორის ვხედავთ ნილოსის პეიზაჟებსაც („ნილოსური“ მოზაიკები დაახლ. ძვ. წ. 90 წლით თარიღდება).

ფავნის სახლი მოზაიკებიდან განსაკუთრებით აღსანიშნავია ალექსანდრე მაკედონელის და დარიოსის სცენა, რომელიც ისოს ბრძოლის

[88] J. Spier, T. Potts, S. E. Cole (ed.). Beyond the Nile: Egypt and the Classical World, 2018, p. 204.

[89] A. Mau. Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeij, S. 33-53.

[90] E. J. Dwyer. The Unified Plan of the House of the Faun. Journal of the Society of Architectural Historians 60 (3), 2001, pp. 328-343.

ალექსანდრეს მოზაიკა ფავნის სახლიდან პომპეიში. ძვ. წ. 100

ეპიზოდს ასახავს. მოზაიკა (ძვ. წ. 100) ძვ. წ. IV-III საუკუნეების[91] ელინისტური ორგინალის რეპლიკას წარმოადგენს (სავარაუდოდ, მხატვარ ფილოქსენოს ერითრეელის მიერ მაკედონიის მეფე კასანდრესათვის შესრულებული შეკვეთა ან აპელეს კოსელის ნამუშევარი[92]). მასშტაბური, რთული და მრავალპლანიანი კომპოზიცია 50 პერსონაჟს შეიცავს, მასში გამოირჩევა ორი მთავარი გმირი – ალექსანდრე და დარიოსი, რომლებიც ორ კომპოზიციურ ცენტრს ქმნიან. ადამიანების და ცხენების ფიგურები რთულ დინამიკაში, მრავალფეროვან რაკურსებში, პერსპექტიული შემოკლების საშუალებითაა გადმოცემული. ასეთი მკვეთრი შემოკლება (მაგალითად, ცენტრში მოცემული ცხენის ფიგურის შემთხვევაში) აძლიერებს სცენის ნატურალისტურ ეფექტს და თითქოს უფრო მასობრივს და დრამატულს ხდის მას. მთლიანობაში სივრცის გადმოცემა და ფიგურების განლაგება (გადაფარვის ხერხის გამოყენება და სხვ.) ავტორის მიერ ხაზობრივი პერსპექტივის ღრმა ცოდნაზე და ოსტატურ გამოყენებაზე მეტყველებს.

ზემოთგანხილული რომაული მოზაიკების ჯგუფის შედარება ელინისტურ, უფრო კონკრეტულად კი – მათ თანადროულ დელოსის მოზაიკებთან, შემდეგი დასკვნის გამოტანის საფუძველს იძლევა: მიუხედავად იმისა, რომ ძვ. წ. I საუკუნის რომაული ფერწერა აშკარად განიცდის ელინისტური ხელოვნების ძლიერ გავლენას და ხშირად მიმართავს ელინისტურ მოდელებს (გასათვალისწინებელია ისიც, რომ იტალიაში ბევრი ბერძენი ოსტატი მუშაობდა), მაინც არსებობს საკმაოდ დიდი განსხვავება იტალიის ტერიტორიაზე წარმოებულ მხატვრულ პროდუქციასა და ელინისტურ მხატვრობას შორის[93]. მაგალითად, დელოსის მოზაიკებში უფრო მეტი აქცენტია გაკეთებული ფორმების შუქ-ჩრდილით მოდელირებაზე, მათ პლასტიკურ სიმდიდრეზე და სირბილეზე და მრავალფეროვან ტონალურ გრადაციებზე, მაშინ როდესაც პომპეის მოზაიკების სტილი უფრო სიბრტყობრივი და ხისტია. დელოსის მოზაიკებში ფართოდაა გავრცელებული გეომეტრიული ორნამენტი სამგანზომილებიანი ეფექტით (მინიმუმ სამი ფერის გამოყენებით), მაშინ როდესაც პომპეის I და II სტილის ნიმუშებში მსგავსი დეკორი ორგანზომილებიანი და ორფერია[94].

[91] S. Woodford. The Art of Greece and Rome. Cambridge, 1982, p. 67.

[92] Pliny, XXXV, 110.

[93] R. Westgate. Pavimenta atque emblemata vermiculata: Regional Styles in Hellenistic Mosaic and the First Mosaics at Pompeii, pp. 255-275

[94] H. Joyce. Form, Function and Technique in the Pavements of Delos and Pompeii, p. 254, 257.

იმპერიის ხანის ხელოვნება

ძველი რომი ხელოვნებაზე საუბრისას ჩვენ ვგულისხმობთ დაახლოებით ათასწლეულის მანძილზე წარმოებულ მხატვრულ პროდუქციას, რომლის გავრცელების გეოგრაფიული საზღვრები საკმაოდ ცვალებადია. იმპერიის ხანის ხელოვნება თავისი არსით განსხვავდება რესპუბლიკისა და ავგუსტეს ეპოქის ხელოვნებისაგან. უმნიშვნელოვანესი პრობლემა, რომლის გადაჭრისაკენ იყო მიმართული მრავალი მეცნიერული კვლევა, მდგომარეობდა იმ ისტორიული მომენტის განსაზღვრაში, როდესაც საერთოიტალიკური სტილი (კოინე, რომელშიც ძირითადად იგულისხმება ლაციუმის, ეტრურიისა და კამპანიის ხელოვნება) გიგანტურ იმპერიაში მცხოვრები ყველა ეროვნებისა თუ საზოგადოებრივი ფენისათვის საერთო „ენად" გადაიქცა. ტერმინში „რომის იმპერიის ხელოვნება" ყველა იმ ხალხის ხელოვნება იგულისხმება, რომელიც იმპერიის სუბიექტს წარმოადგენდა I-V საუკუნეებში: ესენია როგორც ძველი, ელინისტური კულტურის მატარებელი ხალხები (საბერძნეთის, მცირე აზიის, ეგვიპტის მოსახლეობა), ასევე ხალხები, რომლებიც ანტიკურ კულტურას სწორედ რომაელების საშუალებით ეზიარა (გალები, გერმანელები, დაკები და სხვ.)[1].

ხელოვნების ისტორიაში, ადრეული და გვიანი იმპერიის პერიოდების გარდა, მიღებულია ხსენებული ეპოქის პერიოდიზაცია იმპერატორების მმართველობის წლების მიხედვით. ასეთი ქრონოლოგიური დაყოფა გარკვეულწილად ასახავს ხელოვნების ევოლუციას, რაც, სხვა ობიექტურ ფაქტორებთან ერთად, ხელისუფლების კულტურული პოლიტიკითაც იყო განპირობებული.

იულიუსებისა და კლავდიუსების ხანა – 16-64.

ფლავიუსების ხანა – 69-98.

ტრაიანეს ხანა – 98-117.

ადრიანეს ხანა – 117-138.

ანტონინების ხანა – 138-193.

სევერუსების ხანა – 193-235.

„ჯარისკაცი იმპერატორების", ანუ სამხედრო ანარქიის ხანა – 235-284.

ტეტრარქიის ხანა – 284-312.

კონსტანტინე დიდის და მისი მემკვიდრეების ხანა – 307-363.

ვალეტინიანესა და მისი დინასტიის ხანა – 364-395.

თეოდოსიუსისა და მისი დინასტიის ხანა – 395-455.

საქალაქო ანსამბლების არქიტექტურა და თავდაცვითი ნაგებობები

უზარმაზარი და სხვადასხვა კულტურის მატარებელი ხალხებით დასახლებული ტერიტორიების რომის იმპერიის შემადგენლობაში შესვლასთან ერთად აქტუალური გახდა უნიფიცირებული არქიტექტურული ფორმების შემუშავების ამოცანა, რომლებიც მისაღები იქნებოდა განსხვავებული კლიმატის თუ სამშენებლო ტრადიციების მქონე რეგიონებისათვის. მიმდინარეობდა პროვინციების რომანიზაციის პროცესი, რომლის ხარისხის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მაჩვენებელი სწორედ რომაული ტიპის არქიტექტურული თუ საინჟინრო ნაგებობების არსებობა იყო. ფორუმების, ბაზილიკების, ტაძრების, თეატრების, თერმების, ბაზრების, ვილების კომპოზიციური მოდელები, ქალაქგეგმარებითი სტრუქტურები, საინჟინრო-კონსტრუქციული ხერხები, კომუნიკაციების სისტემა, რომლებიც რესპუბლიკისა და ავგუსტეს ხანის განმავლობაში შემუშავდა, იმპერიის მასშტაბით ვრცელდებოდა. სამშენებლო ტექნიკის დახვეწილობითა და შენობათა ფორმების სტანდარტიზაციით გარკვეულწილად შეიძლება აიხსნას რომაული კულტურის გავრცელების სისწრაფე დაპყრობილ ქვეყნებში: პროვინციის კეთილმოწყობას რომაელები სამხედრო ბანაკების მშენებლობით, გზებისა და წყალმომარაგების სისტემის მოწყობით იწყებდნენ, შემდეგ უმოკლეს ვადაში იგებოდა რომაული საზოგადოებრივი ცხოვრებისათვის დამახასიათებელი ყველა ტიპის ნაგებობა. ამასთან, აღსანიშნავია ზოგადად რომაული კულტურის და კონკრეტულად არქიტექტურის მოქნილობა, რომელიც აქტიურად ითვისებდა პროვინციების მოსახლეობის ტრადიციებს და ითვალისწინებდა ადგილობრივ თავისებურებებს. თუ რამდენად დიდი, სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობა ენიჭებოდა არქიტექტურას, შეგვიძლია ვი-

[1] P. Zanker. Arte romana, pp. 3, 220.

მსჯელოთ ვიტრუვიუსის ტრაქტატის მიხედვით „De architectura“. ტრაქტატი საუკუნეების მანძილზე მივიწყებული იყო, სანამ იტალიელმა ჰუმანისტმა პოჯო ბრაჩოლინიმ XV საუკუნის დასაწყისში არ აღმოაჩინა მისი ხელნაწერი სენტ გალენის მონასტრის ბიბლიოთეკაში. მას შემდეგ ვიტრუვიუსის ტრაქტატი მუდმივი მეცნიერული შესწავლისა და კომენტირების საგანია.

ადრეული იმპერიის ხანა ქალაქ რომის გრანდიოზული რეკონსტრუქციის ეპოქაა[2]. სვეტონიუსის სიტყვებით, ავგუსტემ აგური რომი მიიღო და მარმარილოსი დატოვა[3]. კიდევ უფრო ძირეული განახლება ქალაქმა 64 წლის ხანძრის შემდეგ განიცადა, როდესაც ნაგებობების თითქმის 2/3 განადგურდა. თუმცა იმპერიის ხანის მასშტაბურმა მშენებლობამ მაინც ვერ შეცვალა ბოლომდე რომის ურბანული ქსოვილი, რომელიც საუკუნეების მანძილზე იყო ჩამოყალიბებული. მთავარი მაგისტრალები რომში შემომავალი ძირითადი გზების გაგრძელებას წარმოადგენდა, რომლებიც ცენტრში, ფორუმებთან იყრიდა თავს. ამდენად, ბუნებრივად შეიქმნა ქალაქის რადიალური სტრუქტურა, რომელიც საკმაოდ განსხვავდებოდა როგორც რომაული კასტრუმის რეგულარული გეგმისაგან, ასევე სახელგანთქმული „ჰიპოდამეს ბადისაგან“ და რომელიც ნაწილობრივ შენარჩუნებულია დღესაც.

რადიალურად განლაგებული მაგისტრალების შემაერთებელი მცირე ქუჩები მიხვეულ-მოხვეული და ვიწრო იყო. როგორც ბერძენი ისტორიკოსი დიოდორე წერდა, რომაელებმა, მთელი თავისი ძლევამოსილების მიუხედავად, რომის ქუჩები მაინც ვერ გაასწორეს. ქალაქის განაშენიანება ორ ძირითად ნაწილად იყოფოდა – ბორცვების მწვერვალებზე, სადაც კლიმატი უფრო ჯანსაღი იყო, მდიდრული სახლები (დომუსები) იყო განლაგებული, ხოლო დაბლობებში – დაბალი და საშუალო კლასების უბნები. ამ უკანასკნელებში ჭარბობდა ინსულები – მრავალსართულიანი და მრავალბინიანი სახლები, სადაც ბინები ქირავდებოდა[4]. ასეთ ინსულებში რომის მოსახლეობის უმეტესობა ცხოვრობდა[5]. ინსულების პირველ სართულებზე კომერციული ფართები იყო განლაგებული, ზედა სართულებზე – საცხოვრებელი[6]. როგორც წესი, ინსულებს სახელები გაჩნდა (მათი მფლობელების, მაღალი სოციალური ფენების წარმომადგენლების, მიხედვით).

ინსულები არ გვხვდება პატარა პროვინციულ ქალაქებში (მაგალითად, პომპეიში ან ჰერკულანუმში). რომის იმპერიის მსხვილ ქალაქებში, ისეთებში, როგორიც იყო ანტიოქია, ეფესო ან ალექსანდრია, ზოგიერთი წერილობითი წყარო მიუთითებს ინსულების არსებობაზე, მაგრამ შესაბამისი არქეოლოგიური მასალა დღემდე აღმოჩენილი არაა. არსებობს ვარაუდი, რომ წყაროები ტერმინს „ინსულა“, რომელიც ლათინურად „კუნძულს“ ნიშნავს, სხვა მნიშვნელობით, ქალაქის კვარტლის აღსანიშნავად, იყენებენ[7]. ამდენად, უფრო სარწმუნოა მოსაზრება, რომ ინსულა კონკრეტულად რომისათვის და მისი მჭიდროდ დასახლებული ურბანული ქსოვილისათვის დამახასიათებელი არქიტექტურული ფორმაა[8]. კიდევ ერთი ქალაქი, სადაც ინსულებია შემორჩენილი, რომის სატელიტი ოსტიაა[9].

[2] N. Terrenato. The Archetypal Imperial City: the Rise of Rome and the Burdens of Empire. The Cambridge World History, ed. by N. Yoffee. Cambridge, 2015, pp. 513-531, pp. 524-526.

[3] Suetonius, Aug. 28, 3, C. Suetonius Tranquillus. The Lives of Twelve Caesars, to which are added, his Lives of the Grammarians, Rhetoricians, and Poets. tr. by A. Thomson. London, 1909.

[4] L. Harvey. Imperial Rome: A City of…Rental Property? 2013, https://www.academia.edu/33603849/Imperial_Rome_A_City_of_Rental_Property.

[5] C. Holleran, A. Claridge. A Companion to the City of Rome. New Jersey, 2018, p. 318.

[6] G. R. Storey. Regionaries-Type Insulae 1: Architectural/Residential Units at Ostia. American Journal of Archaeology 105, #3, 2001, pp. 389-401.

[7] საინტერესოა, რომ ამ ტერმინს დღემდე მიმართავენ იტალიაში განაშენიანების უბნის, კვარტლის აღსანიშნავად.

[8] S. Priester. Ad summas tegulas. Untersuchungen zu vielgeschossigen Gebäudeblöcken mit Wohneinheiten und Insulae im kaiserzeitlichen Rom. Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma, Roma, suppl. 11. Roma, 2002, p. 257.

[9] A. G. McKay. Houses, Villas, and Palaces in the Roman World. Baltimore, 1998, pp. 87-88.

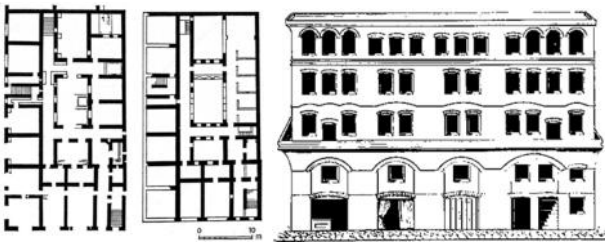
როგორც სპეციალისტები ვარაუდობენ, ინსულების მშენებლობა ჯერ კიდევ ძვ. წ. III საუკუნეში უნდა დაწყებულიყო, თუმცა ჩვენამდე მოღწეული ასეთი შენობების უმეტესობა იმპერიის ხანას განეკუთვნება. ზოგიერთი ინსულა ცხრასართულიანი იყო, მაგრამ ძვ. წ. 6 წელს ავგუსტეს სპეციალური ბრძანებით, უსაფრთხოების მოსაზრებით, აიკრძალა 20 მეტრზე მეტი სიმაღლის ინსულების მშენებლობა, ამიტომ ნაგებობების უმეტესობა ოსტიაში ოთხსართულიანი იყო, რომში კი – 5-6 სართულიანი[10].

ინსულას არქიტექტრული ფორმა ყველაზე მეტად უახლოვდება თანამედროვე ქალაქური მრავალბინიანი საცხოვრებელი სახლის ტიპს, რომელიც ფასადით ქუჩაზე გამოდის. ინსულების უმეტესობას გააჩნდა შიდა ეზოც, ასევე მუდმივი წყალმომარაგება. უფრო მაღალი კლასის ინსულების გაშემო ტერიტორია კეთილმოწყობილი და გამწვანებული იყო (მაგალითად, ადრიანეს ეპოქაში აგებული ინსულები რომში).

ინსულები რომის იმპერიის მთელი არსებობის მანძილზე იგებოდა. შუა საუკუნეებში ეს ტრადიცია შეწყდა, რადგან ურბანიზაციის ხარისხი მსგავსი მასშტაბის საცხოვრებელი სახლების განვითარებას ხელს არ უწყობდა. როგორც მრავალი მკვლევარი ფიქრობს, ინსულების არქიტექტურულმა ფორმამ გარკვეული წვლილი შეიტანა იტალიაში რენესანსული პალაცოს ტიპის ფორმირებაში, თუმცა ფუნქციურად პალაცო მკვეთრად განსხვავდება ინსულასაგან: პალაცო მდიდარი ოჯახის ქალაქური რეზიდენციაა, მაშინ როდესაც ინსულა მრავალბინიანი სახლია, რომელშიც ბინები ქირავდება. როგორც ფუნქციური, ისე კომპოზიციური ანალოგია ინსულებს მხოლოდ XIX საუკუნეში მოეპოვება, როდესაც ევროპაში და განსაკუთრებით – იტალიაში, ფართოდ გავრცელდა მოსახლეობის ფართო მასებზე გათვლილი მრავასართულიანი, მრავალბინიანი საცხოვრებელი სახლები.

ე. წ. არაჩელის ინსულა რომში. II ს.

ინსულა ოსტიაში, ე. წ. დიანას სახლი. 150



ე. წ. დიანას სახლი. გეგმა და არქ. იტალო ჯისმონდის რეკონსტრუქცია

იმპერიის ეპოქაში რომის ტერიტორია მკვეთრად გაიზარდა და ძველმა თავდაცვითმა კედლებმა ფუნქცია დაკარგა. ისინი ნაწილობრივ დაანგრიეს. III საუკუნის II ნახევრამდე ქალაქს საერთოდ არ გააჩნდა გალავანი და ამის საჭიროება არც არსებობდა – სახელმწიფოს საზღვრები საიმედოდ იყო დაცული. ახალი კედლები მხოლოდ იმპერატორ ავრელიანეს დროს ააგეს, რომელთა შიგნითაც ქალაქის მთელი განაშენიანება მოექცა – შვიდივე ბორცვი, მარსის მოედანი და ტრასტევერეს უბანი ტიბრის მარჯვენა ნაპირზე. ავრელიანეს კედელში 18 მონუმენტური კარიბჭე იყო დატანებული. ბეტონის კედელები აგურით იყო მოპირკეთებული, მათი სიგანე 3,6 მ-ს, სიმაღლე კი – 6 მ-ს აღწევდა. სწორკუთხა კოშკები 30 მ-ს ინტერვალით იყო გან-

[10] Vitruvius, VII, 20, 20.

ლაგებული. კარიბჭეები, როგორც წესი, მრგვალი კოშკებით იყო ფლანკირებული. კედლის სტრუქტურა ხშირ შემთხვევაში ორიარუსიანი იყო: მონოლითური ქვედა იარუსი და ზედ გალერეები მერლონებით.

ავრელიანეს კედელი. 271-275

რომის ცენტრი ფორუმების კომპლექსს და კაპიტოლიუმის ბორცვზე განლაგებულ იუპიტერის ტაძარს ეკავა. კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მონუმენტი იყო ფლავიუსების სასახლე პალატინის ბორცვზე და მის გვერდით – ფლავიუსების ამფითეატრი, ანუ კოლოსეუმი. კოლოსეუმისაკენ რადიალურად იყო მიმართული ახლომდებარე შენობების ღერძები – ვენერას და რომას ტაძრის, ტრაიანეს თერმების, კლავდიუსის ტაძრის და სხვ. კოლოსეუმი აწონასწორებდა კაპიტოლიუმის იუპიტერის ტაძრის მასას და კრავდა ქალაქის ცენტრის კომპოზიციას[11].

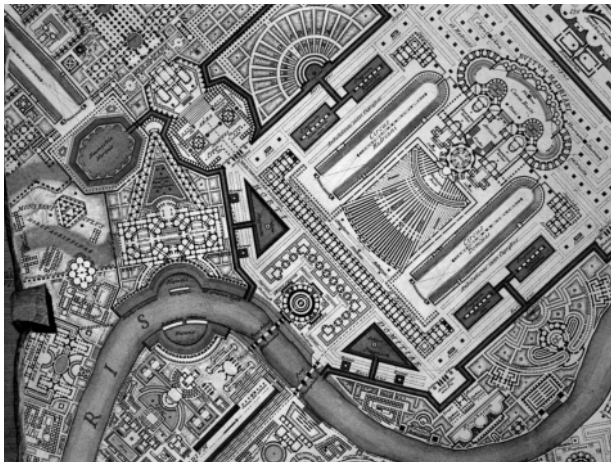
რომი. ქალაქის ცენტრის თაბაშირის რეკონსტრუქცია (1:250)[12]

[11] G. Guidi, B. Frischer, I. Lucenti. Rome Reborn: Virtualizing the Ancient Imperial Rome, 2007, https://www.academia.edu/286690/Rome_Reborn_Virtualizing_the_Ancient_Imperial_Rome.

[12] მოდელი ასახავს რომის სახეს კონსტანტინე დიდის ეპოქაში და ეკუთვნის ცნობილ იტალიელ არქიტექტორს და არქეოლოგს იტალო ჯისმონდის და მის გუნდს, რომლებიც მის შექმნაზე 1933 წლიდან 1955 წლამდე მუშაობდნენ. დღესდღეობით, თანამედროვე არქეოლოგიური აღმოჩენების ფონზე, მიჩნეულია, რომ მოდელი ბოლომდე ზუსტად არ ასახავს რეალობას.

განსაკუთრებულ კომპლექსს წარმოადგენდა ასევე ტიბრის ნაპირას, დაბოლობ ადგილზე გაშენებული მარსის მოედანი, რომელიც სარეკრეაციო ზონა იყო. აქ იყო ცხენოსნობისა და ეტლების რბოლებისთვის განკუთვნილი მინდვრები, სპორტული მოედნები, პარკები, პავილიონები, პორტიკები, ბიბლიოთეკები და სხვ[13]. მარსის მოედანს ჩრდილოეთიდან ავგუსტეს მავზოლეუმი ემიჯნებოდა, ტიბრის მეორე ნაპირზე კი კიდევ უფრო გრანდიოზული ადრიანეს მავზოლეუმი იყო განლაგებული.

ავგუსტეს მავზოლეუმი. ძვ. წ. 28

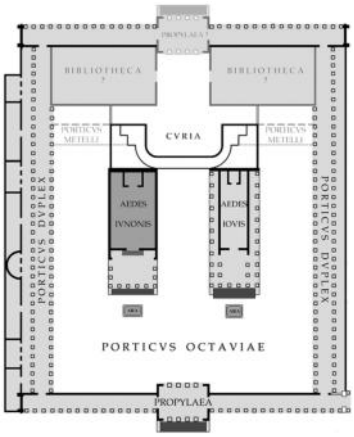


ჯოვანი ბატისტა პირანეზი. მარსის მოედანი რომში. გეგმა. 1762

[13] A. Blanco, D. Nepi, A. Vella. La nuova pianta del Campo Marzio: nota tecnica (Tavv. f.t. I-II). Campo Marzio. Nuove Ricerche. Atti del Seminario di Studi sul Campo Marzio, a cura di F. Filippi. Roma, Museo Nazionale Romano a Palazzo Altemps. 18-19 marzo, 2013, pp. 25-30.

კასტელსანტანჯელო
(ყოფილი ადრიანეს მავზოლეუმი). 135

ოქტავიას პორტიკი მარსის მოედანზე. I ს.



ოქტავიას პორტიკი. გეგმა

ოქტავიას პორტიკის პროპოლეებზე მიშენებული შუა საუკუნეების სახლები

უდიდეს როლს ქალაქის განაშენიანებაში აკვედუკები ასრულებდა. მუდმივი წყალმომარაგების წყალობით რომის ურბანული ქსოვილში დიდ ადგილს იკავებდა საიმპერატორო თერმების გიგანტური კომპლექსები და შადრევნები. ეს ტრადიაცია შენარჩუნდა მთელი ისტორიის მანძილზე – დღესაც აუზები და შადრევნები რომის მოედნების ცენტრალურ არქიტექტურულ-დეკორატიულ აქცენტებს წარმოადგენს.

საზღვაო ქალაქი ოსტია (თანამედროვე ჩივიტავეკია) ჯერ კიდევ რესპუბლიკურ ხანაში გახდა დედაქალაქის სატელიტი, ფაქტიურად – მისი საპორტო უბანი. ოსტიის მთავარი მაგისტრალი ტიბრის ნაპირს მიუყვებოდა და პერპენდიკულარული ქუჩების ქსელით უკავშირდებოდა ზღვის სანაპიროს, სადაც განლაგებული იყო ტრაიანეს მიერ აგებული პორტი – ნავმისადგომები, ადმინისტრაციული შენობები, სავაჭრო დაწესებულები, საწყობები, სახელოსნოები და სხვ. თუმცა ძველ რომში არ იყო მიღებული ქალაქის მკაცრი დაყოფა სამრეწველო და საცხოვრებელ უბნებად, ოსტიაში საცხოვრებელი სახლები უფრო მეტად სამხრეთ რაიონში იგებოდა, საქმიანი ნაწილი კი ჩრდილოეთ მხარეს, სანაპიროს მიმდებარედ იყო გაშენებული. ამ ორ ნაწილს ერთმანეთისაგან დეკუმანუსი ჰყოფდა. სწორედ ჩრდილოეთ რაიონშია აღმოჩენილი ოსტიის ინსულების უმეტესობა, მაშინ როდესაც მდიდრული კერძო სახლები უფრო მეტად სამხრეთ ნაწილში შენდებოდა. დეკუმანუსის გასწვრივ მდებარეობდა საზოგადოებრივი ნაგებობები – ფორუმი[14], თეატრი, ტაძრები, მარცვლეულის ბირჟა, თერმები და სხვ. ამდენად, ოსტიის საერთო გეგმარების ტიპი უფრო ღერძულს უახლოვდება.

ადრეული იმპერიის ხანაში საქალაქო არქიტექტურული ანსამბლების ყველაზე მნიშვნელოვან სახეობას კვლავ ფორუმები წარმოადგენდა. განსაკუთრებული მასშტაბით და დიდებულებით რომის ახალი ფორუმები გამოირჩეოდა. კეისრის ფორუმი მოკლე ხანში უკვე ვეღარ აკმაყოფილებდა მსოფლიო მასშტაბის ზესახელმწი-

[14] G. Romano. Il Foro di Ostia antica. Forma Urbis, XII, 1, 2007, pp. 16-23.

ოსტია. გეგმა

ოსტია. დეკუმანუსი

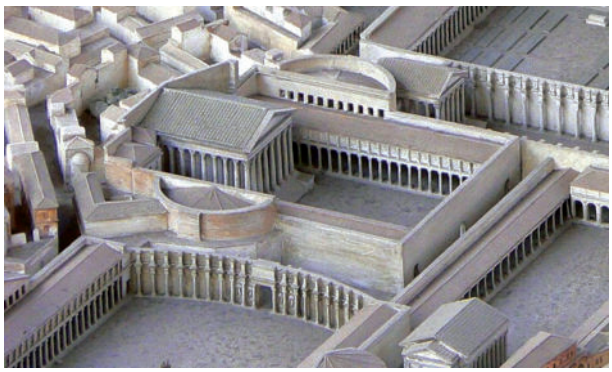
ფოს დედაქალაქის საზოგადოებრივი ცენტრის მოთხოვნებს. ავგუსტეს ფორუმი, რომელიც არქიტექტურული თვალსაზრისით კეისრის ფორუმის კომპოზიციის განვითარების შემდეგ საფეხურს წარმოადგენს, ძვ. წ. 2 წელს გაიხსნა, თუმცა მშენებლობა აქ კიდევ დიდხანს გრძელდებოდა. გვერდით მდებარე მჭიდროდ დასახლებული სუბურის უბნისაგან ავგუსტეს ფორუმს 36 მ სიმაღლის ყრუ კედელი ჰყოფდა, მისი ერთ-ერთი მთავარი ელემენტი იყო გიგანტური ნახევარწრიული ექსედრები, რომლებიც ჯერ კიდევ ფორტუნა პრიმიგენიას ტაძრის კომპოზიციაში გვხვდება. მაგრამ თუკი ფორტუნას სამლოცველოს კომპლექსში ნახევარწრიული ფორმები გარემოშია გახსნილი, ავგუსტეს ფორუმის ჩაკეტილი კომპოზიციის შემთხვევაში მათ სრულიად სხვა დატვირთვა შეიძინეს: ექსედრები მოედნის სიღრმეში მდებარე ტაძრის აქეთ-იქითაა განლაგებული და იმ მკაცრად სიმეტრიულ, ღერძულ კომპოზიციას ქმნის, რომელიც დამახასიათებელია იტალიური არქიტექტურისათვის. როგორც ვიცით, ტაძარი მარს ულტორს ეძღვნებოდა და ერთ-ერთი ყველაზე მასშტაბური და დიდებული იყო რომში. პორტიკების კოლონადების ფონზე რომის ისტორიული და ლეგენდარული გმირების ქანდაკებები იყო განლაგებული (ენეუსით დაწყებული – კეისრის და ავგუსტეს ჩათვლით). აგუსტეს ფორუმზე, სხვა ფორუმებისაგან განსხვავებით, არ იყო ტაბერნები, მას სავაჭრო ფუნქცია არ გააჩნდა, რაც კიდევ ერთხელ უსვამდა ხაზს მის ოფიციალურ, საზეიმო ხასიათს. 19 წელს კომპლექსს ორი ტრიუმფალური თაღი დაემატა – დრუზუსის და გერმანიკუსის. შეკრული ფორმა, გარე კედლების სისადავე და მონუმენტურობა ფორუმის ნაგებობების დიდებულებასთან შთამბეჭდავ კონტრასტს ქმნიდა. მისი კომპოზიცია ბევრად უფრო მკაცრი და რაციონალური, უფრო „იტალიური“ იყო, ვიდრე მისი წინამორბედი კეისრის ფორუმის.

მომდევნო, ფლავიუსების დინასტიის იმპერატორების მიერ აგებული ფორუმები საკმაოდ განსხვავდება ერთმანეთისაგან. მათგან უადრესია ე. წ. მშვიდობის ტაძარი, ანუ ვესპასიანეს ფორუმი (დასრულდა 71 წელს), რომელიც უფრო მუზეუმს მოგვაგონებდა. მართლაც, ფორუმი იუდეის ომში გამარჯვების აღსანიშნავად აიგო და ძირითადად იუდეაში აღებული ტროფეების და საბერძნეთადან ჩამოტანილი ხელოვნების ნიმუშების შესანახად იყო გათვალისწინებული. აქ იყო ასევე ბიბლიოთეკები[15] და სხვა საზოგადოებრივი შენობები. სახელის მიუხედავად, მშვიდობის ტაძარში რელიგიური რიტუალები არ სრულდებოდა. თითქმის კვარდატულ ცენტრალურ ღია სივრცეში (115X125 მ) გაზონები იყო მოწყობილი – არსებობს მოსაზრება, რომ მოედანი ერთგვარ ბოტანიკურ ბაღს წარმოადგენდა[16].

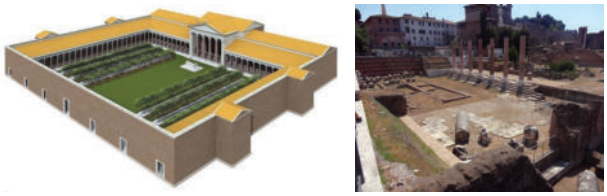
---

[15] ერთი ბიბლიოთეკის ნაწილი დღეს ჩართულია კოზმასა და დამიანეს ეკლესიის (VI ს.) სტრუქტურაში.

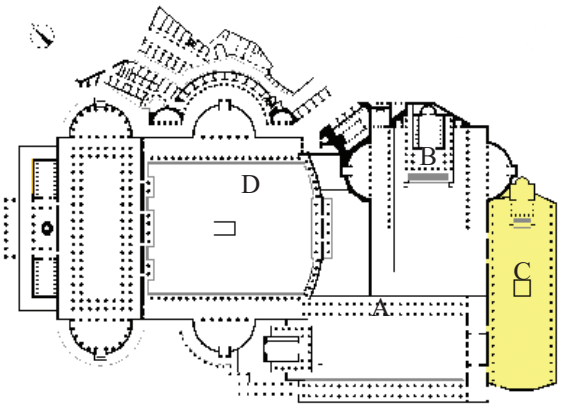
[16] E. A. Pollard. Pliny's Natural History and the Flavian Templum Pacis: Botanical Imperialism in First-Century Ć. E. Rome. Journal of World History, vol. 20, # 3. 2009, pp. 309-338.



ავგუსტეს ფორუმი. ძვ. წ. 42–ახ.წ 2. რეკონსტრუქცია



ვესპასიანეს ფორუმი. 71. რეკონსტრუქცია და დღევანდელი მდგომარეობა



A. კეისრის ფორუმი
B. ავგუსტეს ფორუმი
C. ნერვას ფორუმი
D. ტრაიანეს ფორუმი

ქრონოლოგიურად მომდევნო ნერვას ფორუმის (97) ავტორის[17] წინაშე რთული ამოცანა იდგა: მას ვიწრო და უსწორო მონაკვეთისათვის, რომელიც გასასვლელს წარმოადგენდა ესკვილინიდან ფორუმებისაკენ[18], არქიტექტურულად დასრულებული სახე უნდა მიეცა.

[17] არქიტექტორი რაბირიუსი, რომელმაც ააგო ასევე ვესპასიანეს ფორუმი და ფლავიუსების სასახლე.

[18] ამის გამო ნერვას ფორუმს „გასასვლელ“ ფორუმსაც უწოდებენ.

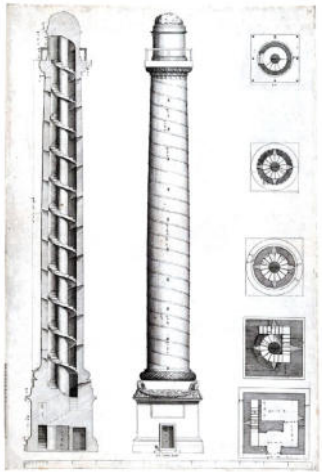
ნერვას ფორუმის ნაგებობები

ყველაზე გრანდიოზული რომის ფორუმებს შორის – ტრაიანეს ფორუმი – რომაული საქალაქო ანსამბლების არქიტექტურის განვითარების უმაღლეს საფეხურს წარმოადგენს. მასში გარკვეულწილად დარღვეულია იტალიური არქიტექტურისათვის ტრადიციული მკაცრი ღერძულობა, კომპოზიცია უფრო თავისუფალია და უფრო მეტად უახლოვდება ელინისტური საქალაქო კომპლექსების გეგმარებას. ტრაიანეს ფორუმის მშენებლობა ძირითადად დასრულდა 113 წლისათვის. არქიტექტორმა აპოლოდორ დამასკელმა, მიუხედავად იმისა, რომ ინოვაციური პროექტი შექმნა, მრავალი ტრადიციული ელემენტიც გამოიყენა, რომელიც უკვე აპრობირებული იყო ფორუმების სტრუქტურაში, მაგალითად, ექსედრების ნახევარწრიული ფორმები. კომპოზიციის მთავარ ღერძი მონიშნულია ტრიუმფალური თაღოვანი კარიბჭით და მის პირდაპირ მდებარე ულპიუსის ბაზილიკის[19] პორტიკით. ბაზილიკა მაღალ პოდიუმზე იყო აღმართული, მოედნის ცენტრიდან კი იხსნებოდა ნახევარწრიული ფორმებით შემოსაზღვრული ფართო სივრცე. აქვე იდგა ტრაიანეს ცხენოსანი ქანდაკება, რომელიც მთელი კომპოზიციის შემკვრელი აქცენტი იყო. მოედანზე ფერადი მოზაიკური ფილები იყო დაგებული, პორტიკებზე ატლანტების სახით დამარცხებული დაკი მეომრების ფიგურები იყო წარმოდგენილი. მთლიანად ფორუმი იმპერატორის გამარჯვებას ეძღვნებოდა დაკიის ომში. ანსამბლი სრულდებოდა ულპიუსის ბაზილიკის უკან აღმართული ტრაიანეს კოლონით, რომლის აქეთ-იქით ორი ბიბლი-

[19] C. M. Amici. Foro di Traiano: Basilica Ulpiae e biblioteche. Roma, 1982, pp. 11-17.

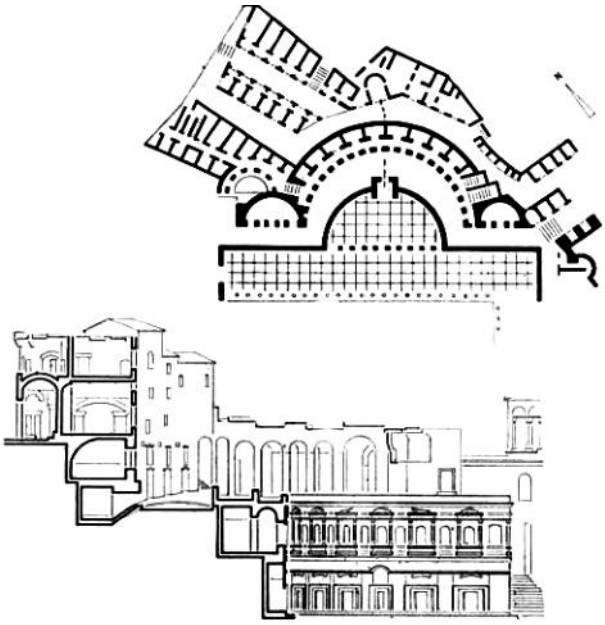
ოთეკის – ლათინურის და ბერძნულის – შენობა იყო განლაგებული[20]. კოლონის სპირალისებრი რელიეფური ფრიზის დათვალიერება შეიძლებოდა როგორც ბიბლიოთეკებიდან, ისე ბაზილიკის ღია ტერასიდან. თავდაპირველად კოლონის წვერზე არწივის ფიგურა იყო აღმართული, მოგვიანებით ის ტრაიანეს ქანდაკებით შეცვალეს[21], რომლის ფერფლიც კოლონის ბაზაში არსებულ აკლდამაში ინახებოდა.

ტრაიანეს ფორუმის ნაწილს წარმოადგენდა ასევე ტრაიანეს ბაზარი, რომელიც ასევე აპოლოდორ დამასკელმა ააგო 100-110 წლებში და რომელიც თავისი გრანდიოზულობითა და მრავალფუნქციურობით შეიძლება თანამედროვე მოლებს შევადაროთ. შენობები აგურით მოპირკეთებული ბეტონის კონსტრუქციებით იყო აგებული. მთავარი კორპუსი (ე. წ. დიდი ჰემიციკლი) ნახევარწრიულ შენობას წარმოადგენდა, რომელის აქეთ-იქით ე. წ. ჩრდილოეთის და სამხრეთის დიდი დარბაზები მდებარეობდა, უკან კი – ე. წ. მცირე ჰემიცილკი. ტაბერნები სამ იარუსად იყო განლაგებული და მასიური ბეტონის ნახევარცილინდრული და ჯვრული კამარებით იყო გადახურული, ზოგიერთი მაღაზიის კედლები მოხატული იყო.



ტრაიანეს კოლონა. 107-113

ტრაიანეს ბაზარი. 100-110



ტრაიანეს ბაზარი. გეგმა და ჭრილი

ტრაიანეს ბაზრის დიდი დარბაზის ბეტონის კამარა

[20] C. M. Amici. Foro di Traiano: Basilica Ulpiae e biblioteche, pp. 71-78.

[21] დღესდღეობით კოლონის წვერზე წმ. პეტრეს ქანდაკება (1587) დგას, ტრაიანეს ქანდაკება დაკარგულია.

პროვინციული ქალაქების ფორუმები, როგორც წესი, იმეორებდა რომის ფორუმების სქემებს, თუმცა უფრო მცირე მასშტაბით. მაგალითად, გალიის ქალაქებში ხშირად ტრაიანეს ფორუმის კომპოზიციის კოპირება ხდებოდა (ალეზიაში, არელატში, ლუტეციაში და სხვ.). ტრაიანეს ფორუმის კომპოზიცია დაედო საფუძვლად ერთ-ერთ ყველაზე გრანდიოზულ პროვინციულ ფორუმს – ლეპტის მაგნას ფორუმს, რომელზეც ქვემოთ გვექნება საუბარი. ზოგჯერ პროვინციულ ქალაქებში, პომპეის ფორუმის მსგავსად, უფრო თავისუფალ სქემებს მიმართავდნენ (მაგალითად, სუფუტელას ფორუმი აფრიკის პროვინციაში და სხვ.), ან უფრო მარტივ, მაგრამ რეგულარულ გეგმარებას იყენებდნენ (მაგალითად, აოსტას (აუგუსტა პრეტორიას) ფორუმი).

იმპერიული ეპოქის ფორუმების ანალიზი რომაული საქალაქო კომპლექსების არქიტექტურულ-მხატვრული თავისებურებების გარკვეული მდგრადი ნიშნების გამოკვეთის საშუალებას იძლევა. პირველ რიგში, ესაა რეგულარული გეგმარება და ცენტრში არსებული თავისუფალი ადგილი, რაც, საერთო ჯამში, სივრცის დომინირებას განაპირობებს შენობათა მასებზე; ნაგებობების ფასადები მატრიცული სისტემით იგებოდა (კოლონადისა და თაღედის საშუალებით) ცალკეული ელემენტების მწყობრი პროპორციული თანაფარდობით, რაც ერთიანი არქიტექტურული სტილის არსებობას უსვამდა ხაზს. მთავარი ნაგებობა (უმეტეს შემთხვევაში – ტაძარი) ლონგიტუდინური ფორმის მოედნის სიღრმეში იდგა და სამი მხრიდან იყო გარშემორტყმული შენობებით, რომელთა ფასადების აუცილებელ ელემენტს სვეტნარი წარმოადგენდა. ასეთი გადაწყვეტა კომპოზიციის ერთიანობას განაპირობებდა. უფრო პასიური, ერთფეროვანი გვერდითა ნაგებობების ფონზე მთავარი შენობა უფრო მეტ მხატვრულ დატვირთვას და მოედანზე მოძრაობის ორიენტირის ფუნქციას იძენდა.

სუფუტელას ფორუმის ნაგებობები. ტუნისი

რომის იმპერიაში საფორტიფიკაციო არქიტექტურას, სასაზღვრო ხაზის გამაგრებას უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭებოდა. ეს მოვლენა განსაკუთრებით თვალშისაცემია III საუკუნიდან მოყოლებული, როდესაც აქტუალური ხდება სახელმწიფოს საზღვრებთან მოსახლე ბარბაროსული ტომების შემოსევების და მიგრაციების პრობლემა.

რომაული „ლიმესი“[22] ორ ძირითად ნაწილად იყოფოდა – ევროპული და აფროაზიური[23]. ეს ორი ნაწილი არა მარტო გეოგრაფიული თვალსაზრისით, არამედ თვისობრივად, სტრუქტურულად განსხვავდებოდა ერთმანეთისაგან. პირველს ნაკლები სიღრმე ჰქონდა, მეორე უფრო სიღრმეში იყო გამაგრებული და ეშელონირებული. ევროპული პროვინციების საზღვრებზე საფორტიფიკაციო ხაზის ძირითადი შემადგენელი ნაწილი იყო ასობით კილომეტრზე გადაჭიმული კედელი და მიწაყრილი, ხშირად მათ პარალელურად თხრილი და მესერი იყო განლაგებული. ასეთი იყო, მაგალითად, სასაზღვრო ხაზი გერმანიაში, ბრიტანეთში, დაკიაში (ზემო გერმანიის[24] და რეტიის ლიმსი, ქვემო გერმანიის ლიმესი[25], ადრიანეს და ანტონინეს კედლები და სხვ.). თხრილის გა-

[22] B. Isaac. The Meaning of “Limes” and “Limitanei” in Ancient Sources. Journal of Roman Studies, 78. Cambridge, 1988, pp. 125-147.

[23] ტრაიანეს ეპოქაში რომის იმპერიის სახმელეთო საზღვრები დაახლოებით 5000 კმ სიგრძის იყო.

[24] J.W.E. Fassbinder, K. Berghausen, T. Gorka. Roman Frontiers: Geophysical Prospecting of the Limes in Bavaria, 2008, pp. 25-28, https://www.academia.edu/1932214/Roman_Frontiers_Geophysical_prospecting_of_the_Limes_in_Bavaria.

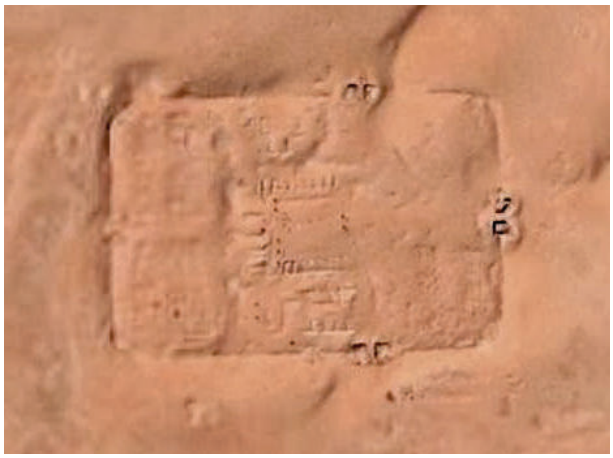
[25] D.J. Breeze, S. Jilek, E.P. Graafstal, W.J.H. Willems, S. Bödecker. Frontiers of the Roman Empire: The Lower German Limes. Leiden, 2018, pp. 56-71.

სწვრივ გარკვეული ინტერვალით (თვალთახედვის არეში) განლაგებული საგუშაგო კოშკები იდგა, კედლების მიმდებარედ, რამდენიმე კოშკის გამოტოვებით, კასტელუმები[26] იყო გაშენებული. კედლის უკან, უფრო სიღრმეში, მუდმივი დიდი ბანაკები – კასტრუმები – მდებარეობდა, რომლებშიც, როგორც წესი, ერთი ლეგიონი იყო დისლოცირებული. თავდაცვითი სისტემის მნიშვნელოვანი ნაწილი იყო ასევე კეთილმოწყობილი გზები და წყალმომარაგება.

რომაული კასტელუმის და საგუშაგო კოშკის რეკონსტრუქცია. ვაისენბურგი, ბავარია

ადრიანეს კედელი. ინგლისი

განსხვავებულად იყო მოწყობილი საფორტიფიკაციო სისტემა რომის იმპერიის სამხრეთ და აღმოსავლეთ საზღვარზე, რომელიც ძირითადად უდაბნოზე გადიოდა. აქ ნაკლებად გვხვდება თხრილები, მიწაყრილები და კედლები, რადგან ასეთი სტრუქტურების აგება და შენარჩუნება უდაბნოს პირობებში შეუძლებელი იყო. თავდაცვის პირველ ხაზს კასტელუმები წარმოადგენდა, რომლებიც უდაბნოს ქვიშებში იყო განლაგებული. განსაკუთრებული ყურადღება საქარავნო გზებისა და წყლის რეზერვუარებს დაცვას ექცეოდა. დიდი კასტრუმები პროვინციის ტერიტორიის სიღრმეში, დამუშავებულ და ათვისებულ მიწებზე იყო გაშენებული. ასეთი სისტემა უფრო მეტად უდაბნოს მკვიდრი მომთაბარე ტომების, ცხენოსანთა მცირე დაჯგუფებების შემოსევების აღკვეთას და სავაჭრო ქარავნების დაცვას ემსახურებოდა.



რომაული კასტელუმი ტრიპოლიტანიის ლიმესზე. ტუნისი. სატელიტური ფოტო

როგორც მრავალრიცხოვანი არქეოლოგიური მასალა ადასტურებს, რომაული სასაზღვრო საფორტიფიკაციო სისტემის მთავარი შემადგენელი ნაწილი კასტელუმები იყო. თავდაპირველად კასტელუმი კასტრუმის მცირე ვარიანტს წარმოადგენდა, მაგრამ II-III საუკუნიდან მოყოლებული ნაგებობამ სახე იცვალა. კასტელუმი უფრო მეტად შუა საუკუნეების ციხე-სიმაგრეს დაემსგავსა, მასიური სწორკუთხა, შიდა ეზოს მქონე შენობის ფორმა მიიღო, რომელიც კოშკებითაა ფლანკირებული. მსგავსი არქიტექტურული სახე აქვს ასევე ქალაქების კარიბჭეებს[27], სადაც თაღოვანი შესასვლელის აქეთ-იქით მრგვალი ან სწორკუთხა კოშკებია განლაგებული.

[26] სამხედრო ბანაკი, შედარებით მცირერიცხოვანი (100-300 ადამიანი), საგუშაგო დანიშნულების სამხედრო შენაერთის დისლოკაციის ადგილი, რომელიც, როგორც წესი, ჩართული იყო საზღვრის თავდაცვით სისტემაში.

[27] Das römische Trier, her. vom West- und Süddeutschen Verband für Altertumsforschung. Führer zu archäologischen Denkmälern, Band 40, Stuttgart, 2001, pp. 143-157.

პორტა ნიგრა. ტრირი. II-IV სს.

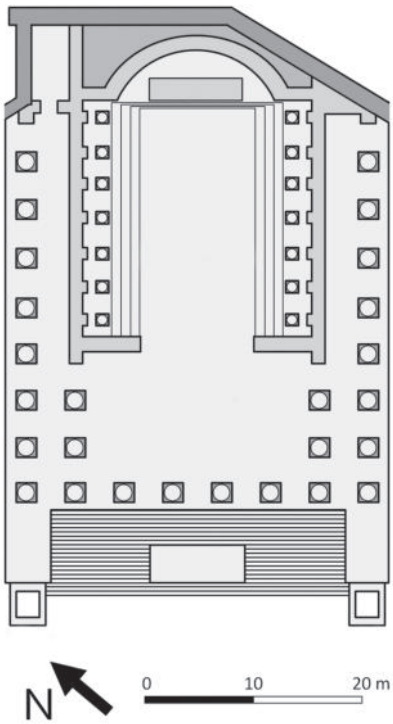
პორტა ტიბურტინა. რომი. III ს.

სატაძრო არქიტექტურა

იმპერიის ეპოქის რომის საკულტო არქიტექტურის მნიშვნელოვანი თავისებურება სამლოცველების და სატაძრო კომპლექსების ფორმების მრავალგვარობაა. ეს მოვლენა, პირველ რიგში, განპირობებულია იმ ფაქტით, რომ სხვადასხვა ეროვნებისა და რელიგიის ხალხების ერთ სახელმწიფოში გაერთიანებასთან ერთად, რომაელებმა სხვადასხვა კულტებიც შეიყვანეს თავის პანთეონში (მითრა, ისიდა, სერაპისი და სხვ.). გარდა ამისა, იმპერიის ხანაში დაწესდა ასევე გაღმერთებული იმპერატორის თაყვანისცემის კულტი. ყოველივე ეს ახალი არქიტექტურული ფორმების, ახლებური კომპოზიციების გაჩენას განაპირობებდა.

I-II საუკუნეებში იტალიაში აგებული ტაძრები ძირითადად იმეორებს ჯერ კიდევ რესპუბლიკურ ხანაში ჩამოყალიბებულ არქიტექტურული ტიპებს – ესაა პროსტილი, რომაული ფსევდოპერიფტერი და სხვ. სვეტების რიცხვისა და მათ შორის დაცილების მიხედვით რომაელები ფსევდოპერიფტერის რამდენიმე სახეს განარჩევდნენ. რესპუბლიკური ეპოქის ტაძრებთან შედარებით I-II საუკუნეების ასეთი ნიმუშები უფრო მასშტაბური და მდიდრულად დეკორირებულია. გამოიყენება კორინთული ან კომპოზიტური ორდერები, შედარებით იშვიათად გვხვდება უფრო სადა დორიული და იონიური ორდერები. ასეთი გრანდიოზული ფსევდოპერიფტერების ერთ-ერთ ადრეულ მაგალითად შეიძლება ჩაითვალოს ავგუსტეს მიერ აგებული მარს ულტორის ტაძარი, რომლის კომპოზიციაში ჩნდება ახალი, ბერძნული ორდერისათვის უცხო ელემენტი: ესაა ცელას სიღრმეში მდებარე ნახევარწრიული აფსიდი, რომელიც იატაკის დონეზე მაღლა იყო განლაგებული და ტაძრის ცენტრალურ ღერძს ასრულებდა. ინტერიერში სიახლეს წარმოადგენდა ასევე დეკორატიული კოლონადა გრძივი კედლების გასწვრივ. მარს ულტორის ტაძრის მსგავსი იყო ასევე დიოსკურების ტაძარი რომის ფორუმზე, რომელიც ახ. წ. 6 წელს განაახლეს. დიოსკურების ტაძრის წინ მდებარე სივრცე ერთგვარ ტრიბუნას წარმოადგენდა ორატორების გამოსვლებისთვის, ამიტომ პოდიუმზე პირდაპირი ასასვლელი არ იყო, მასზე გვერდითა კიბეების საშუალებით შეიძლებოდა მოხვედრა. ადრეული იმპერიის ხანაში, დიოსკურების ტაძრის მსგავსად, განახლდა და უფრო დიდებული სახე შეიძინა მრავალმა ძველმა ტაძარმა.

რომაული საკულტო არქიტექტურის ევოლუცია სულ უფრო მეტი ცხოველხატულობისაკენ, დეკორატიულობისაკენ მიდიოდა. ამ მხრივ გამორჩეულია ვესპასიანეს ტაძარი (79), სადაც არქიტექტრული დეტალები (კარნიზი, ფრიზი და სხვ.) მდიდრული მცენარეული ორნამენტითაა დაფარული და გარკვეულწილად კარგავს მკაფიო ფორმას, კონსტრუქციულ სიცხადეს, რაც ეწინააღმდეგება ბერძნული ორდერული სისტემის ლოგიკას.



მარს ულტორის ტაძარი. რომი. გეგმა. ძვ. წ. 2

ვესპასიანეს ტაძრის დეკორატიული მორთულობის ფრაგმენტი. რომი. 79

რომაული საკულტო არქიტექტურის განვითარების უმნიშვნელოვანესი ხაზი, რომლის ფარგლებშიც სრულიად გამორჩეული, ორიგინალური და მსოფლიო ხელოვნების ისტორიის საეტაპო ძეგლები შეიქმნა, ისევ მრუდხაზოვანი კონსტრუქციების მშენებლობის ინოვაციურ მეთოდებთან და ბეტონის ტექნიკასთან იყო დაკავშირებული. ესაა გუმბათით გადახურული როტონდების და ოქტოგონების ტიპი, რომელთაგანაც ყველაზე გრანდიოზულია ადრიანეს ეპოქაში აგებული პანთეონი.

პანთეონი – ყველა ღმერთის ტაძარი, სავარაუდოდ, არქიტექტორ აპოლოდორ დამასკელს ეკუთვნის[28], თუმცა არსებობს აზრი, რომ პროექტის შექმნაში იმპერატორმა ადრიანემაც მიიღო მონაწილეობა. ტაძარი მდებარეობს უფრო ძველი, აგრიპას მიერ აგებული პანთეონის (ძვ. წ. 27-25) ადგილზე, რომლისგანაც თითქმის არაფერი არაა შემორჩენილი. ვარაუდობენ, რომ აგრიპას პანთეონსაც როტონდას ფორმა ჰქონდა.

პანთეონი 115-127 წლებში[29] აიგო მარსის მოედანზე (რომის ცენტრიდან დაახლოებით იმავე დაშორებით, რაც კოლოსეუმი) და ფლავიუსების გიგანტური ამფითეატრის ერთგვარ კომპოზიციურ საპირწონეს წარმოადგენდა ქალაქის განაშენიანებაში. მოგვიანო ხანის რესტავრაციებს (ანტონინე პიუსის, სევერუსების, კარაკალას დროის) თითქმის არ შეუცვლია მისი არქიტექტურული სახე. შუა საუკუნეებში შენობა ქრისტიანულ ეკლესიად გადაკეთდა, თუმცა ამ შემთხვევაშიც ცვლილებები უფრო მეტად ინტერიერის დიზაინს შეეხო (დაიკარგა ღმერთების ქანდაკებები, ერთ-ერთი ნიში საკურთხევლის აფსიდად გადაკეთდა და შესაბამისი მოზაიკით შეიმკო, რენესანსის და ბაროკოს ეპოქაში აკლდამები და კაპელები მოეწყო და სხვ.).

შენობა მასიურ ხელოვნურ სუბრსტუქციაზე დგას, რომელიც ნიადაგის სიღრმეში ჩასმულ თითქმის 5 მეტრის სისქის ბეტონის წრიულ ფენას წარმოადგენს[30]. პანთეონის სტრუქტურა სამ ძირითად ნაწილად შეიძლება დავყოთ: თავად როტონდა, რომელიც გუმბათითაა გადახურული, პორტიკი, რომელიც მას ჩრდილოეთიდან ემიჯნება, და შუალედური რიზალიტი, რომელიც პირველი ორი ელემენტის დაკავშირებას ემსახურება. როგორც არქეოლოგიურმა გათხრებმა ცხადჰყო, ტაძრის წინ მოედანი პორტიკებით იყო გარშემორტყმული, ცენტრში კი ტრიუმფალური თაღი იყო აღმართული. როტონდის გარე კედელი ანტიკურ ხანაში არ ჩანდა (მას მარსის მოედანზე არსებული სხვა შენობები ფარავდა), ამიტომ ის სადა, უდეკორო, შესაძლებელია, შელესილი იყო.

გიგანტური როტონდა (დიამეტრი 43,44 მ) და მისი გრანდიოზული ნახევარსფერული გუმ-

[28] G. Calcani. Apollodoro e la Colonna Traiana a Damasco: dalla tradizione al progetto. Roma, 2003, p. 9.

[29] R. Bianchi Bandinelli, M. Torelli. L'arte dell'antichità classica, sch. 124.

[30] F. Coarelli. Guide Archeologicha di Roma, pp. 280-284.

ბათის მონოლითური კონსტრუქცია, რომელიც 5000 ტონას იწონის, ბეტონითაა აგებული. ბეტონში შერეულია სხვადასხვა მასალა, ამასთან, რაც უფრო ზემოთაა განლაგებული ბეტონის ფენა, მით უფრო მსუბუქი მასალა გამოიყენება მინარევის სახით. ასე, კედლების ქვედა ნაწილებში ბეტონში შერეულია ტრავერტინის ნატეხები, უფრო ზემოთ – ტუფის, გუმბათის ზენიტის მიმდებარე ფენებში კი აგურის და პემზის ფრაგმენტებია გამოყენებული. ბეტონის კონსტრუქციები (opus caementicium) გარედან შემოსილია სპეციფიკური რომაული აგურის წყობით (opus latericium). კედლის სისქე ამგვარად 6,3 მეტრს შეადგენს, რომელიც რვა ნიშით რვა გიგანტურ ბურჯადაა დანაწევრებული. თავის მხრივ, რვა ბურჯი დიდი ნიშების საპირისპიროდ განლაგებული მცირე ნიშების საშუალებით კიდევ 16 კონტრფორსად იყოფა, რაც მნიშვნელოვნად ამსუბუქებს კედელს. დიდი ნიშები მძლავრი თაღებითაა გადახურული, რაც გუმბათის საყრდენ სისტემას ქმნის. თაღების კიდევ ერთი რიგი განლაგებულია უშუალოდ გუმბათის ძირში. ასეთი გადაწყვეტის გამო პანთეონის კედლებში თითქმის არაა ინერტული მასა, მთელი როტონდა რამდენიმეიარუსიან თაღედს წარმოადგენს, რამაც მრავალი საუკუნის მანძილზე ძეგლის საუკეთესო დაცულობა და სეისმომდგრადობა განაპირობა.

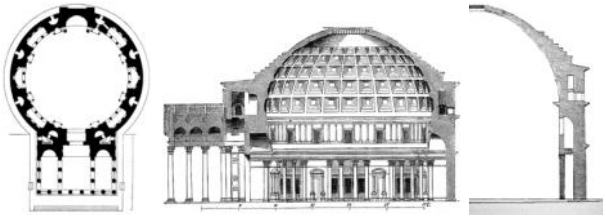
გუმბათი ბეტონის ჰორიზონტალური ფენებისაგანაა ჩამოსხმული, მათთან ერთად ჩამოსხმულია კესონებიც, რომლების ზომაც მცირდება ქვევიდან ზევით – ეს პერსპექტიული შემცირება გუმბათს ვიზუალურად კიდევ უფრო მასშტაბურს ხდის. გარდა ამისა, კესონები ამცირებს გუმბათის წონას. ზენიტში გაჭრილი ღიობის – ოკულუსის – დიამეტრი თითქმის 9 მეტრია. პანთეონის იატაკი ფერადი მარმარილოს სწორკუთხა ფილების მოზაიკითაა მორთული, რომელშიც თითქოს მეორდება კესონების ბადის ნახატი.

როტონდის ინტერიერი ერთიან, ფართო, თავისუფალ სივრცეს წარმოადგენს, რომელიც ოკულუსიდან ნათდება (სინათლის სხვა წყარო შენობას თითქმის არ გააჩნია). პირველი, 13 მეტრის სიმაღლის იარუსი დანაწევრებულია სამი ნახევარწრიული და ოთხი სწორკუთხა ნიშით (მეოთხე ნახევარწრიული ნიშის მაგიერ შესასვლელის ღიობია გაჭრილი) და კორინთული კოლონებითა და პილასტრებით. მეორე იარუსი ფერადი მარმარილოთი მოპირკეთებულ ატიკს წარმოადგენს, რომელიც ანტიკურ ხანაში პილასტრებით იყო დეკორირებული. მთელ სტრუქტურაზე გუმბათი დომინირებს, ის აძლიერებს გრანდიოზული, ერთიანი, დაუნაწევრებელი სივრცის შეგრძნებას და, როგორც ცის სფერო, ყოვლისმომცველ შთაბეჭდილებას ახდენს. ოკულუსიდან შემოსული სინათლის სვეტის, რომელიც კომპოზიციის ცენტრალურ ღერძს წარმოადგენს, და შედარებით ბნელი პერიფერიების კონტრასტი ამაღლებულ განწყობას უქმნის მნახველს. როგორც ყველა ცენტრული ფორმა, კუთხეებისა და ჰორიზონტალური ხაზების არარსებობის გამო როტონდა ვიზუალურად უფრო დიდი აღიქმება, ვიდრე სინამდვილეშია. პანთეონში საკრალური სივრცის პრინციპულად ახლებური გადაწყვეტაა მოცემული, რომელიც მკვეთრად განსხვავდება რომში პოპულარული პროსტილისა თუ ფსევდოპეტიფტერის ტიპის ტაძრებისაგან – ძველი ბერძნული ორდერული სისტემის გავლენით შექმნილი არქიტექტურული ფორმებისაგან.

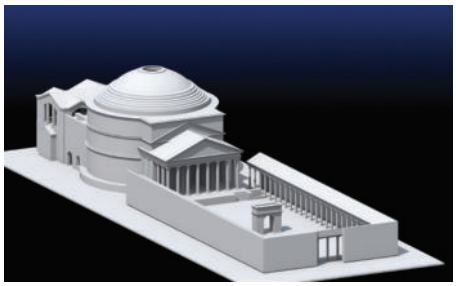
პანთეონის პორტიკს, ან პრონაოსს, თექვსმეტი 14 მეტრის სიმაღლის სვეტი ამკობს (რვა – ნაცრისფერი გრანიტის კ. ელბადან, რვა – ვარდისფერი ეგვიპტური გრანიტის). თავად პორტიკი სამ ნავადაა დაყოფილი. ფრიზზე მოცემულია სააღმშენებლო წარწერა ძველი, აგრიპასეული პანთეონიდან, უფრო მცირე ასოებით შესრულებული წარწერა სევერუსების და კარაკალას ეპოქის რესტავრაციაზე მოგვითხრობს. ფრონტონზე, სავარუდოდ, ბრინჯაოს ქანდაკებები იყო განლაგებული. პორტიკის სწორკუთხა ფორმა და მის წინ არსებული მოედანი ღერძულ კომპოზიციას ქმნიდა, რაც უპირისპირდებოდა როტონდის ცენტრულ ფორმას.

პანთეონი რომაული არქიტექტურისა და საინჟინრო ხელოვნების ერთ-ერთ უმაღლეს მიღწევას წარმოადგენს, ათასწლეულების მანძილზე მისი კომპოზიცია გავლენას ახდენდა სხვა-

დასხვა ეპოქისა და ქვეყნის ხუროთმოძღვრებზე. მისი მოდელის მიხედვით შექმნილი ნიმუშები – პირდაპირი რეპლიკები თუ ცენტრული ფორმის მრავალფეროვანი ვარიაციები, საკულტო თუ საზოგადოებრივი ნაგებობები – გვხვდება როგორც ანტიკურ (მაგალითად, პერგამონის ზევს ასკლეპიოსის ტაძარი, ოსტიის როტონდა და სხვ.), ასევე რენესანსის (ვილა როტონდა და სხვ.), კლასიციზმის და ნეოკლასიციზმის ეპოქაში (ბრიტანეთის მუზეუმის როტონდა, სან ფრანჩესკო დი პაოლას ეკლესია ნეაპოლში, ვირჯინიის უნივერსიტეტის როტონდა და სხვ.).



პანთეონი. 115-127. რომი. გეგმა, ჭრილი, კედლის სტრუქტურა



პანთეონი. ტაძრის და მომდებარე მოედნის რეკონსტრუქცია

პანთეონი

იმპერატორ ადრიანეს მმართველობის წლებში, ეპოქის ტენდენციებიდან გამომდინარე, არქიტექტურაში თავს იჩენს გარკვეული ეკლექტიზმი, რაც გამოიხატებოდა რომაული კონსტრუქციული სისტემის შეერთებაში ბერძნულ და აღმოსავლურ ელემენტებთან. ამის თვალსაჩინო მაგალითია თავად ადრიანეს პროექტით აგებული ვენერასა და რომას ტაძარი[31] რომის ფორუმზე (121-140)[32], რომელმაც აპოლოდორ დამასკელის კრიტიკა დაიმსახურა ზოგიერთი ნაწილის დისპროპორციულობის გამო[33].

თავდაპირველად ვენერასა და რომას ტაძრის ადგილზე ნერონის სასახლის ატრიუმი და ნერონის კოლოსალური ქანდაკება მდებარეობდა. კორინთული პერისტილის ტიპის ვენერასა და რომას ტაძარი ერთ-ერთი უდიდესი იყო იმპერიაში (110X53 მ, სვეტების რაოდენობა 21X10) და პროპორციებით კლასიკურ ბერძნულ ორდერულ სისტემას უახლოვდებოდა. სამაგიეროდ, ცელა კლასიკური სქემებისაგან განსხვავებულად იყო გადაწყვეტილი: ის ორ ნაწილად იყოფოდა, თითოეული მათგანი რომაული ტიპის აფსიდიან ტაძარს წარმოადგენდა, რომლებიც აფსიდებით ემიჯნებოდა ერთმანეთს. ერთში ვენერას საკულტო ქანდაკება იდგა, მეორეში – რომასი (რომის პერსონიფიკაცია). კრიპტოპორტიკებზე დაფუძნებული უზარმაზარი პოდიუმი, რომელზეც ტაძარი იდგა, ნაცრისფერი გრანიტის კოლონადით იყო გარშემორტყმული. სვეტებს თეთრი მარმარილოს კაპიტელები ჰქონდა.

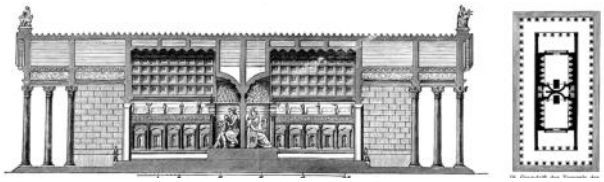
---

[31] U. Fabiani, F. Fraioli. Note sull'allineamento del Tempio di Venere e Roma. 2010, https://www.academia.edu/10519205/Ulisse_Fabiani_Fabiola_Fraioli_2010_Note_sull_allineamento_del_Tempio_di_Venere_e_Roma_

[32] N. de Chaisemartin. La Roma Æterna d'Hadrien, dans Rome. Paysage urbain et idéologie. Des Scipions à Hadrien (IIe s. av. J.-C. - IIe s. ap. J.-C.), sous la dir. de N. de Chaisemartin. Paris, 2003, pp. 210-233.

[33] როგორც დიონ კასიუსი მოგვითხრობს, აპოლოდორი ამ კრიტიკის გამო გაძევებული და შემდეგ, შესაძლებელია, მოკლულიც იქნა. R. Ridley. The Fate of an Architect: Apollodoros of Damascus. Athenaeum, 67, 1989, P. 551-566.

კიდევ ერთი ორიგინალური გადაწყვეტის მქონე ტაძარი – ადრიანეუმი რომში (149) – ტრადიციულ იტალიურ ფსევდოპერიფტერს წარმოადგენდა, მაგრამ კამაროვანი გადახურვა ჰქონდა, ხოლო დეკორში შემოტანილი იყო ელინისტური და ძველაღმოსავლური მოტივი – რელიეფები ცელას კედლების დამანაწევრებელი ნახევარკოლონების ბაზისებზე იყო მოცემული. ტაძარში ქანდაკებები იდგა, რომლებიც რომის პროვინციების ალეგორიებს წარმოადგენდა.



ვენერასა და რომას ტაძარი. რომი. 121-140. გეგმა, ჭრილი

ადრიანეუმი. რომი. 149

ანტონინესა და ფაუსტინას ტაძარი. რომი.141 (VII საუკუნეში გადაკეთდა ქრისტიანულ ეკლესიად)

როგორც უკვე აღინიშნა, რომაული საკულტო არქიტექტურის მნიშვნელოვანი ნაწილი იყო ასევე არარომაული წარმოშობის ღმერთებისადმი მიძღვნილი ტაძრები, მაგალითად, ისიდას ტაძარი პომპეიში. ჯერ კიდევ ძვ. წ. I საუკუნეს განეკუთვნება მიწისქვეშა სამნავიანი ბაზილიკა პორტა მაჯორესთან რომში, რომელიც, როგორც ვარაუდობენ, ნეო-პითაგორეელების მისტიკური სექტის მომდევრებს ეკუთვნოდა. ინტერიერის სტუკოს დეკორში გვხვდება კენტავრების, სფინქსების, სატირების, აქილევსის, ორფეუსის და სხვ. გამოსახულებები. პორტა მაჯორეს ბაზილიკა მოგვიანებით, ქრისტიანულ ეპოქაში, აგებული ბაზილიკების ერთ-ერთი წინამორბედია.

ტაძრების განსაკუთრებულ სახეს წარმოადგენდა მითრეუმები, რომლებიც ირანული წარმოშობის ღვთაება მითრას ეძღვნებოდა. მითრა, რომელიც იტალიაში ხშირად გამოისახებოდა ხართან მებრძოლი ჭაბუკის სახით, განსაკუთრებით პოპულარული იყო რომის სამხედრო ფენაში. მისი ტაძრები გვხვდება რომში, კაპუაში, ოსტიაში და იმპერიის თითქმის ყველა პროვინციაში (მაგალითად, გერმანიაში, ბრიტანეთში, დაკიაში, სირიაში და სხვ.). მითრეუმები ნახევრად მიწისქვეშა, წაგრძელებული ფორმის სამლოცველოები იყო, სიღრმეში განლაგებული ნახევარწრიული ნიშით (გროტის იმიტაცია) და საკურთხევლით.

მითრეუმი საიმპერატორო ვილის კომპლექსში (ამჟამად – სანტა პრისკას ეკლესიაში). რომი. II ს.

ხართან მებრძოლი მითრას გამოსახულება. რომი. II ს.

III საუკუნეში რომის იმპერატორები ცდილობდნენ, იმპერიის მასშტაბით ერთი კულტის თაყვანისცემა შემოეღოთ. პირველი ასეთი მცდელობა ავრელიანეს ეკუთვნის, რომელმაც მზის კულტი დააწესა და რომში მზის ტაძრები ააგო. ერთ-ერთი ასეთი ტაძრის არქიტექტურული სახე შემორჩენილია აღორძინების ეპოქის დიდი არქიტექტორის ანდრეა პალადიოს ჩანახატებში – ნაგებობა მრგვალ ტაძარს, მონოფტერს წარმოადგენდა, რომელიც მასშტაბური ექსედრებიანი ეზოს ცენტრში იდგა.

III საუკუნის შუახანებიდან მოყოლებული IV საუკუნის დასაწყისამდე რომში ტაძრები თითქმის აღარ იგება, რაც რელიგიური კულტების პოპულარობის დაცემითა და ეკონომიკური კრიზისითაა განპირობებული.

სამოქალაქო არქიტექტურა

სხვადასხვა ტიპის საზოგადოებრივი ნაგებობების არქიტექტურა რომში იმპერიის ხანაში განსაკუთრებული გრანდიოზულობით გამოირჩევა. ძველი რომის არქიტექტურის ერთ-ერთი მთავარი განმასხვავებელი ნიშანი კლასიკური ბერძნული არქიტექტურისაგან, რომლის მნიშვნელოვან თავისებურებას ზომიერება და ჰარმონიულობა, ადამიანურ მასშტაბთან სიახლოვე წარმოადგენს, სწორედ გიგანტური მასშტაბებისაკენ მიდრეკილებაა.

ასეთი გრანდიოზულობის საუკეთესო მაგალითია ფლავიუსების ამფითეატრი, ანუ კოლოსეუმი, რომელიც ტიპურ რომაულ, მასობრივი სანახაობებისათვის განკუთვნილ შენობას წარმოდგენს. ამფითეატრის მშენებლობა ვესპასიანეს დროს დაიწყო (72) და დასრულდა ტიტუსის დროს (80)[34]. კოლოსეუმის აგებამდე ფორუმების მიმდებარე დაბლობზე ნერონის „ოქროს სახლისათვის" განკუთვნილი ხელოვნური წყალსაცავი და აკვედუკი მდებარეობდა. ვესპასიანეს ბრძანებით, აკვედუკი დაანგრიეს, წყალსაცავი დააშრეს, ხოლო ნერონის მიერ დასაკუთრებული მიწები ისევ საზოგადოებრივ მფლობელობაში გადავიდა. ამ აქტით ფლავიუსების ხელისუფლება ხაზს უსვამდა განსხვავებას საკუთარ მმართველობასა და ნერონის ტირანიას შორის. როგორც ვარაუდობენ, ვესპასიანეს დროს ოთხიარუსიანი შენობის პროექტი არსებობდა, მაგრამ უკვე მოხუცმა იმპერატორმა, მშენებლობის დაჩქარების მიზნით, სამ იარუსამდე შეამცირებინა ამფითეატრი. დღეს არსებული მეოთხე იარუსი ტიტუსის დროს დაამატეს და მოხდა შენობის ხელმეორე ინაუგურაცია. ამფითეატრს გიგანტური ელიფსის ფორმა აქვს (190X156 მ, სიმაღლე 48,5 მ, არენას ზომები – 85X53 მ)[35], რომელიც 50 ათას მაყურებელს იტევდა[36]. კოლოსეუმის არსებობის პირველ წლებში არენა წყლით ივსებოდა და საზღვაო ბრძოლები ეწყობოდა, მაგრამ დომიციანეს დროს მიწისქვეშა იპოგეუმების აგების შემდეგ ნავმახიების გამართვა შეუძლებელი გახდა. არენას კავეადან საკმაოდ მაღალი, 4 მ სიმაღლის, კედელი გამოჰყოფდა.

კოლოსეუმის უშუალო წინამორბედი ნაგებობებია იულიუსებისა და კლავდიუსების ეპოქის ორი ამფითეატრი – სტატილიუს ტაურუსის (ძვ. წ. 29) და კალიგულას (40) ამფითეატრები რომში. ამ ტიპის ნაგებობების განვითარების კიდევ უფრო ადრეულ საფეხურს კაპუასა (ძვ. წ. 100) და პომპეის (ძვ. წ. 70) ამფითეატრები წარმოადგენს.

კოლოსეუმი 13 მეტრის სისქის ტუფის ხელოვნურ სუბსტრუქციაზეა აღმართული. ყველაზე მიღებული რეკონსტრუქციის თანახმად, კავეას სამი იარუსი ღია იყო, მეოთხე კი გადახურულ სვეტნარში იყო განლაგებული. კარნიზზე არსებული კონსოლები ველარიუმისთვის იყო განკუთვნილი. მაყურებლების ადგილებში გამოიყოფოდა ორი ლოჟა ელიფსის მცირე ღერძზე – საიმპერატორო, რომელიც მიწისქვეშა გვირაბით პალატინის სასახლეს უკავშირდებოდა, და ქალაქის მაგისტრატების. კავეას მთელი

[34] L. Richardson. A New Topographical Dictionary of Ancient Rome, pp. 7-8.

[35] C. Trevisan. Sullo schema geometrico costruttivo degli anfiteatri romani: gli esempi del Colosseo e dell'arena di Verona. Disegnare idee immagini, #18-19, 2000, pp. 117-132.

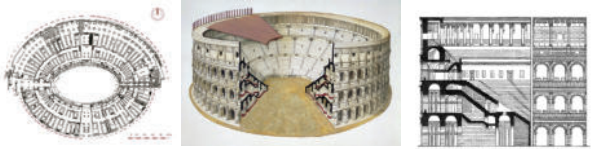
[36] R. Bianchi Bandinelli, M. Torelli. Arte romana, sch. 99.

კონსტრუქციის საყრდენ სისტემას ხისტი კარკასი – ტრავერტინის 560 მძლავრი ბურჯი – წარმოადგენდა. ბურჯებს და ტუფით მოპირკეთებულ ბეტონის კედლებს ბეტონის ნახევარწრიული და ჯვრული კამარები ეყრდნობოდა.

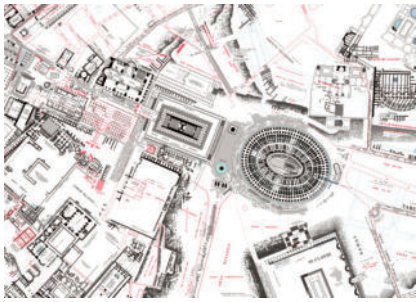
კოლოსეუმის ბეტონის ბირთვში დატანებულია აგურის თაღების სისტემა, რომელიც მზიდი ელემენტების განტვირთვას ემსახურება. ელიფსური ამფითეატრი რადიალური კედლების საშუალებით 80 სექტორად იყო დაყოფილი, რომლებიც ერთმანეთს გარშემოსავლელი დერეფნებით და გარე გალერეებით უკავშირდებოდა. თითოეულ სექტორს თავისი შესასვლელი ჰქონდა, რაც მაყურებლების მასის დანაწილებას (სექტორი დაახლოებით 600 ადამიანზე იყო გათვლილი) და სწრაფ მოძრაობას უწყობდა ხელს.

მრუდხაზოვანი ფორმის ფასადი ორდერული თაღედითაა დეკორირებული. კოლოსეუმის მშენებლებმა გამოიყენეს რომაული არქიტექტურისათვის დამახასიათებელი ორდერული ექსპოზიციის პრინციპი. პირველი სამი აირუსის ღია თაღედი ჯერ კიდევ მარცელუსის თეატრში გამოყენებული სისტემის თანახმადაა გადაწყვეტილი: პირველ იარუსზე მოცემულია ტოსკანური ორდერის ნახევარკოლონები, მეორეზე – იონიური, მესამეზე – კორინთული. მეოთხე იარუსის კედელი დანაწევრებულია კორინთული პილასტრებით და მცირე სარკმლებით, რომელთა შორის ანტიკურ ხანაში ბრინჯაოს ფარები იყო განლაგებული. მეორე და მესამე იარუსების თაღებში ქანდაკებები იდგა. ეს ქანდაკებები კოლოსეუმის ფასადს განსაკუთრებით საზეიმო იერს ანიჭებდა და, ამავე დროს, სხვადასხვა იარუსის განსხვავებულ ხასიათს ქმნიდა, ფასადის უზარმაზარი მასის მრავალფეროვნებას განაპირობებდა. გარდა ამისა, ორდერული ელემენტები და „ოქროს კვეთის“ პროპორციების გამოყენება ფასადს ანაწევრებდა. ორდერული „ბადის“ მოდულური უჯრედი თავის ადამიანურთან მიახლოებული მასშტაბით საშუალებას აძლევდა მნახველს, რომელიც ამ უჯრედს მარტივად „გადაითვლიდა“ წარმოსახვაში, მთლიანობაში აღექვა გიგანტური შენობა.

ამფითეატრის თემის კიდევ ერთი საინტერესო ვარიაცია შემორჩენილია პუტეოლიში (I ს.), რომელიც ნავმახიებისთვის იყო განკუთვნილი და რთული ჰიდრავლიკური სისტემებით იყო აღჭურვილი.



კოლოსეუმი. რომი. 72-80. გეგმა და ჭრილები



კოლოსეუმი და მიმდებარე ტერიტორია

კოლოსეუმი

ძველი რომის მონუმენტურ არქიტექტურაში დიდი ადგილი ეკავა ტრიუმფალური და მემორიალური ხასიათის ნაგებობებს, რომლებიც სხვადასხვა ისტორიული მოვლენების აღსანიშნავად იდგმებოდა და მნიშვნელოვანი როლს თამაშობდა ოფიციალურ პროპაგანდაში. ასეთი ნაგებობების ტიპები ჯერ კიდევ რესპუბლიკურ ხანაში შემუშავდა, თუმცა განსაკუთრებით გრანდიოზულ მასშტაბს იმპერიის დროს მიაღწია. ერთ-ერთი ასეთი გავრცელებული ტიპი იყო ტრიუმფალური თაღი. თაღები იდგმებოდა იმპერატორების, მხედართმთავრების, პოლიტიკური მოღვაწეების პატივსაცემად, ომებში გამარ-

ჯვებების აღსანიშნავად მეტროპოლისსა თუ პროვინციებში, მნიშვნელოვანი გზების დასაწყისში, მოედნების, ფორუმების, პორტების, ცირკების შესასვლელებში და სხვ. IV საუკუნისათვის იმპერიის მასშტაბით ასეთი თაღების რიცხვი დაახლოებით 350-ს შეადგენდა. უმეტესად ერთან სამმალიანი ტრიუმფალური თაღები მასიური ბურჯებისგან შედგებოდა, ატიკზე წარწერა და რელიეფები იყო მოცემული და აღმართული იყო ქანდაკებები (ცალკეული ფიგურა ან ფიგურათა ჯგუფი, კვადრიგა და სხვ.). ბეტონის კონსტრუქციები ქვით იყო მოპირკეთებული, თუმცა, როგორც ისტორიული წყაროებიდან ვიგებთ, უადრესი ტრიუმფალური თაღები ხისგან იგებოდა და დროებით კონსტრუქციებს წარმოადგენდა (მაგალითად, ხარის ფორუმზე აგებული თაღი ესპანეთის ომში გამარჯვების აღსანიშნავად (ძვ. წ. II ს-ის დასაწყ.), ან ტიბერიუს გრაკხუსის ტრიუმფალური თაღი (ძვ. წ. 133)). ზოგჯერ, თაღოვანი კონსტრუქციების გარდა, გამოიყენებოდა ასევე სწორკუთხა გადახურვაც (მაგალითად, ავგუსტეს თაღი რომის ფორუმზე (ძვ. წ. 29)). ერთ-ერთი ჩვენამდე მოღწეული უძველესი ტრიუმფალური თაღი რიმინიში (ანტიკური არმინიუმი) ვია ფლამინიას აგებასთან დაკავშირებით დაიდგა. რომში მას მულვიუსის ხიდის დასაწყისში მდგომი თაღი შეესაბამებოდა. რიმინის თაღი კოშკებით იყო ფლანკირებული და უფრო მეტად ქალაქის კარიბჭეს მოგვაგონებს. ტრიუმფალური თაღები შემორჩენილია ასევე აოსტაში (ანტიკურ აუგუსტა პრეტორიაში, ძვ. წ. 25), სუზაში (ანტიკურ სეგუსზიონში, ძვ. წ. 7)[37]. ისინი უკვე დამოუკიდებლად მდგომ მონუმენტურ ნაგებობებს წარმოადგენს, რომლის კუთხეები კორინთული ნახევარკოლონებითაა აქცენტირებული, თუმცა მძიმე პროპორციებით და უხეში ფორმით გამოირჩევა. შედარებით ჩამოყალიბებული ფორმები აქვს ქ. პულას (ხორვატია) ე. წ. სერგიუსების ტრიუმფალურ თაღს, რომელიც წარჩინებულმა ქალმა სალვია პოსტუმამ აღმართა დაღუპული ძმების ხსოვნის პატივსაცემად: მწყობრი პროპორციები, შეწყვილებული კორინთული ნახევარკოლონები და კარნიზის ტეხილი ფორმა, რომელიც სამი სერგიუსის ამჟამად აღარარსებულ ქანდაკებებს შეესაბამებოდა. დასრულებული სახე ტრიუმფალური თაღების არქიტექტურამ იმპერატორ ტიტუსის თაღში (81) მიიღო, რომელიც იუდეის ომის წარმატებით დასრულებას ეძღვნებოდა. მისი პროპორციები, ზედმეტად დამჯდარი ფორმის მქონე აოსტას თაღისაგან და ზედმეტად მსუბუქი პულას თაღისაგან განსხვავებით, კვარდატს უახლოვდება, რაც ნაგებობას მშვიდ, მყარ, მონუმენტურ სახეს ანიჭებს. ფასადის დანაწევრება სამ მკაფიო ჰორიზონტალურ (ცოკოლი, ცენტრალური ნაწილი და ატიკი) და სამ ვერტიკალურ (ბურჯები, თაღის მალა და მათი შესაბამისი მონაკვეთები ატიკზე) სეგმენტად კიდევ უფრო აძლიერებს წონასწორობის და ჰარმონიის შეგრძნებას. ატიკზე იმპერატორის ქანდაკება იდგა, რომელიც ოთხცხენიან საბრძოლო ეტლში იყო წარმოდგენილი. რელიეფური დეკორი უმეტესად ბეტონის თაღის კონსტრუქციის ზედაპირზეა მოცემული, ორნამენტული – კარნიზზე. ტიმპანზე წარმოდგენილი ფორტუნასა და ფრთოსანი ვიქტორიების ალეგორიული ფიგურების გარდა, მოცემულია ისტორიული სიუჟეტები, რომლებიც რომაელების გამარჯვებას ეძღვნება იუდეის ომში (იერუსალიმის აღება, ტაძრის საგანძურის გამოტანა, ტყვეების წამოყვანა, ტიტუსის და მისი ლეგიონების ტრიუმფალური მსვლელობა და სხვ.). უფრო დეკორატიული გადაწყვეტა აქვს ტრაიანეს ტრიუმფალურ თაღს ბენევენტოში, რომლის ფასადებიც თითქმის მთლიანადაა დაფარული მარმარილოს ჰორელიეფებით.

ავგუსტეს ტრიუმფალური თაღი. რომი. ძვ. წ. 29. რეკონსტრუქცია

[37] P. Pensabene. Arco di Susa: forme della decorazione architettonica. Segusium - Arco di Augusto - Susa, Anno LII, 2015, pp. 75-100, pp. 77-78.

ტრიუმფალური თაღი აოსტაში. ძვ. წ. 25

პულას ტირუმფალური თაღი. ძვ. წ. 29-28

ტიტუსის ტრიუმფალური თაღი. რომი. 81

III საუკუნეში ტრიუმფალური თაღების არქიტექტურული ფორმა უფრო რთული ხდება. იგება უმეტესად სამმალიანი თაღები, სადაც ცენტრალურის ზომა მნიშვნელოვნად აღემატება გვერდითებს, ნახევარკოლონები ცალკე, საკუთარ ბაზისებზე მდგომი სვეტების სახეს იღებს, ხოლო ატიკის და კარნიზის ტეხილი კიდევ უფრო თვალშისაცემია. ასეთებია სეპტიმიუს სევერუსის (203)[38] და კონსტანტინეს (315) თაღები რომში.

სეპტიმიუს სევერუსის თაღი. რომი. 203

სპირალისებრი დეკორით შემკული კოლონა ტიპიურ რომაულ არქიტექტურულ ფორმას წარმოადგენს, რომლის პირველი ნიმუშია არქიტექტორ აპოლოდორ დამასკელის მიერ აგებული იმპერატორ ტრაიანეს კოლონა[39] (სიმაღლე – 38 მ, დიამეტრი – 3,6 მ) ტრაიანეს ფორუმზე. კოლონა 113 წელს დაიდგა დაკიის ორი კამპანიის წარმატებით დასრულების აღსანიშნავად. კოლონის ტანს 23-ჯერ შემოუყვება სპირალისებრად განლაგებული რელიეფური ფრიზი, რომელზეც მოცემულია დაკიის ომის ამსახველი მრავალფიგურიანი კომპოზიცია. კაპიტელს დორიულის მიმსგავსებული ფორმა აქვს, რომლის მასიურ აბაკზე ქანდაკება იდგა (თავდაპირველად – არწივის გამოსახულება, რომელიც შემდეგ ჩაანაცვლეს ტრაიანეს ფიგურით). ტრაიანეს კოლონის შემდეგ რომსა თუ ბიზანტი-

[38] F. Brandolini. La decorazione accessoria dell'Arco di Settimio Severo nel Foro Romano. 2013-2014, https://www.academia.edu/4311248/La_decorazione_accessoria_dellArco_di_Settimio_Severo_nel_Foro_Romano

[39] L. C. Lancaster. La costruzione della Colonna Traiana. L'Arte di costruire un capolavoro: La Colonna Traiana, G. Di Pasquale (ed.). 2019, pp. 69-77.

აში მსგავსი მონუმენტების მთელი სერია შეიქმნა[40] – მარკუს ავრელიუსის კოლონა რომში (176-193), თეოდოსიუსის, არკადიუსის (V ს-ის დასაწყ.) და იუსტინიანეს (543) კოლონები კონსტანტინოპოლში. მისი ფორმა გამოყენებულია ასევე მოგვიანო ეპოქების მონუმენტურ არქიტექტურაში (მაგალითად, აუსტერლიცის კოლონა პარიზში, ალექსანდრე I-ის კოლონა სანკტ პეტერბურგში) და სხვ.

მარკუს ავრელიუსის კოლონა. რომი. 176-193

საიმპერატორო რეზიდენციები რომაული საცხოვრებელი არქიტექტურის ყველაზე დიდებული და გრანდიოზული ნიმუშებია, თუმცა, სამწუხაროდ, ბევრმა მათგანმა ჩვენამდე ფრაგმენტული სახითაც კი არ მოაღწია. ავგუსტეს სასახლე პალატინზე, რომელიც ახ. წ. 3 წელს განადგურდა ცეცხლისაგან, პერისტილური ტიპის ორი სახლის კომპლექსს წარმოადგენდა (პრინცეპსის და მისი მეუღლის რეზიდენციები). როგორც სვეტონიუსი მოგვითხრობს, ავგუსტემ ეს საკმაოდ მოკრძალებული სახლი კვინტუს ჰორტენზიუსისაგან შეიძინა[41] და მოგვიანებით მის მიმდებარედ აპოლონ პალატინელის ტაძარი ააგებინა. პალატინზე ავგუსტეს სახლის არსებობამ განაპირობა ის ფაქტი, რომ ამ ტერიტორიაზე სხვა საიმპერატორო რეზიდენციებიც გაშენდა, მათ შორის – ტიბერიუსისა და კალიგულას სასახლეები, რომლებმაც ასევე არ მოაღწია ჩვენამდე.

ნაწილობრივ შემორჩენილია ნერონის „ოქროს სახლი“, რომელიც 64 წლის დიდი ხანძრის შემდეგ ააგეს. სავარაუდოდ, ნერონის სიკვდილისთვის 68 წელს მშენებლობა ჯერ კიდევ ბოლომდე არ იყო დასრულებული. სასახლე უფრო მეტად ვილას მოგვაგონებს – უზარმაზარი კომპლექსის ცენტრში ხელოვნური ტბა იყო მოწყობილი, რომლის გარშემო სასახლის კორპუსები, ნიმფეუმი, ბაღები და პორტიკები იყო გაშენებული. სასახლის ტერიტორია დაახლოებით 1,2 კმ^2-ს შეადგენდა. „ოქროს სახლის“ უმეტესი ნაწილი აქ მოგვიანებით აგებული ტრაიანეს თერმების ქვეშ აღმოჩნდა.

ნერონის სასახლის შემორჩენილი ფრაგმენტებიდან აღსანიშნავია კომპლექსის ერთი ნაწილი, რომელიც დარბაზების ჯგუფს წარმოადგენს. დარბაზების კედლები და კამარები ფრესკებით იყო შემკული, რომლებიც პომპეის IV სტილს განეკუთვნება, თანაც თოთოეულის მოხატულობა გარკვეულ თემას ეძღვნებოდა, საიდანაც წარმოდგება დარბაზების პირობითი სახელწოდებები (მაგალითად, სფინქსის დარბაზი, აქილევსის დარბაზი და სხვ.)[42]. სასახლის უზარმაზარ ატრიუმში ნერონის 35 მ სიმაღლის ბრინჯაოს ქანდაკება იდგა, სადაც იმპერატორი მზის ღმერთის სახით იყო წარმოდგენილი[43].

დარბაზებს შორის გამოირჩევა ოქტოგონალური ფორმის სივრცე (გვერდის სიგრძე – 13,5 მ), რომელიც ნერვიურებზე ამოყვანილი შეკრული კამარითაა გადახურული. ეს, სავარაუდოდ, სასადილო დარბაზია. გადახურვის ზენიტში დატანებულია 6 მ დიამეტრის მქონე ღიობი. ნერვიურებს შორის არეები მსუბუქი მასალითაა შევსე-

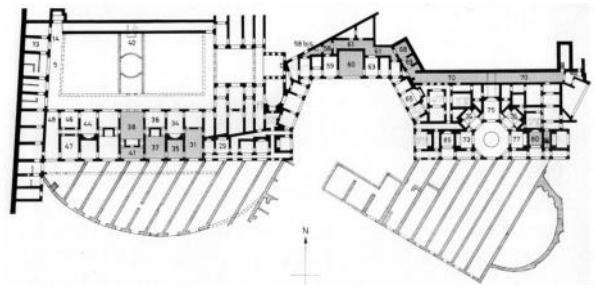
[40] A. M. Liberati. La Colonna Traiana e l'idea di Roma tra archeologia, memoria e attualità dell'antico. Ephemeris Dacoromana XVI, 2014, pp. 7-27, p. 10.

[41] Suetonius, 70-72.

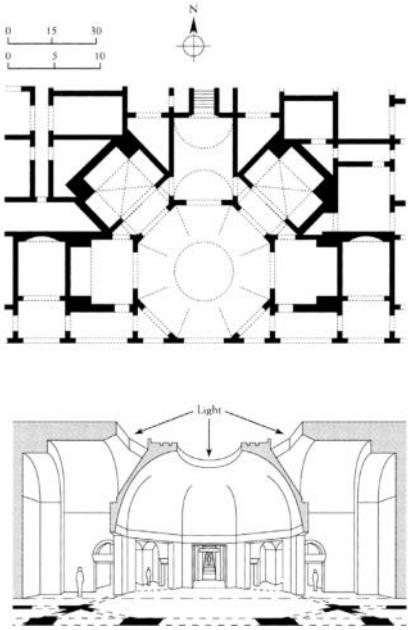
[42] L. F. Ball. The Domus Aurea and the Roman Architectural Revolution. Cambridge, 2003, p. 21.

[43] A. Boethius. The Golden House of Nero. Ann Arbor, 1960, p. 110.

ბული, ნერვიურებისა და ოქტოგონის კუთხეებში მდგომი ბურჯების გარდა, გადახურვის მზიდ ფუნქციას ასრულებს ასევე დარბაზის გარშემო განლაგებული რთული გეგმის მქონე კამაროვანი სათავსები (ცილინდრული კამარით გადახურული აფსიდალური სათავსი, ჯვრული ფორმის სათავსები ჯვრული კამარებით და სხვ.). ოქტოგონალური დარბაზი ახალი სიტყვაა რომაულ არქიტექტურაში, აქ პირველადაა გამოყენებული კარკასული სისტემა, რომელიც გამოთავისუფლებულია კედლის მასივიდან. ვარაუდობენ, რომ მისი არქიტექტორი იყო რაბირიუსი, რომელიც კიდევ მრავალი გამორჩეული ნაგებობის ავტორიც იყო.



ნერონის „ოქროს სახლი“. რომი. 64-68. გეგმა

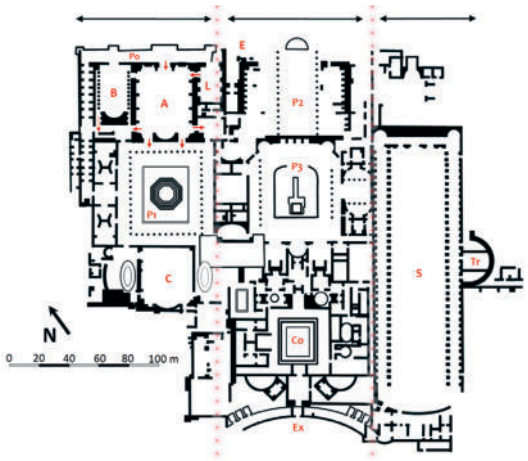


„ოქროს სახლის“ ოქტოგონალური დარბაზი. გეგმა და ჭრილი

რაბირიუსს ეკუთვნის ასევე დომიციანეს დროს პალატინზე აგებული ფლავიუსების სასახლის პროექტიც (მშენებლობა დასრულდა 92 წელს), რომელიც იმპერატორების რეზიდენციად რჩებოდა რომის იმპერიის არსებობის მთელ მანძილზე. კომპლექსი ოთხი მთავარი ნაწილისაგან შედგებოდა: ოფიციალური ნაწილი, იმპერატორების საცხოვრებელი რეზიდენცია (Domus Augustana), პალატინის სტადიონი და საიმპერატორო თერმები. კომპლექსის ოფიციალურ ნაწილს ჩრდილო-აღმოსავლეთით მდებარე დომიციანეს სასახლე წარმოადგენდა, რომელიც მაღალ პოდიუმზე იდგა. კომპლექსი ტერასულადაა განლაგებული პალატინის ბორცვის ფერდობზე. მთავარი დარბაზის (Aula Regia) ფასადის კოლონადის წინ ტრიბუნა იყო მოწყობილი, საიდანაც იმპერატორები ხალხს მიმართვადნენ. დარბაზი (დაახლ. 32X32 მ), რომელიც ბეტონის კამარით იყო გადახურული, საზეიმო მიღებისათვის იყო განკუთვნილი. კედლების სიბრტყეები სვეტებით იყო დანაწევრებული, მათ შორის ედიკულები და ქანდაკებები მდებარეობდა. დარბაზს ერთი მხრიდან ემიჯნებოდა ბაზილიკა, რომელშიც სასამართლოები ეწყობოდა, მეორე მხრიდან – მკვლევარების მიერ თავდაპირველად შეცდომით ლარარიუმად მიჩნეული პრეტორიანული გვარდიის სათავსი. ფართო პერისტილის გასწვრივ სხვადასხვა ფორმის ნიმფეუმები იყო განლაგებული, ცენტრში – შადრევანი.

დომიციანეს სასახლის მიმდებარედ იმპერატორების საცხოვრებელი რეზიდენცია იყო. მისი საპარადო ნაწილი ორი პერისტილის, ნიმფეუმებისა და დარბაზებისაგან შედგებოდა. ერთ-ერთ პერისტილში დიდი აუზი და ხელოვნური კუნძული იყო მოწყობილი. ორსართულიანი შენობა ტერასით იმპერატორების პირად აპარტამენტებს გამოყოფდა პარადული ნაწილისაგან. სახლს აღმოსავლეთიდან პალატინის სტადიონი ემიჯნება, რომელიც პორტიკებით იყო გარშემორტყმული და სარეკრეაციო ზონას წარმოადგენდა, სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან კი – თერმები[44].

[44] თერმები გადაკეთებულია სეპტიმიუს სევერუსის დროს.



ფლავიუსების სასახლე. რომი. 92. გეგმა და რეკონსტრუქცია

ფლავიუსების სასახლე. ხედი ფასადზე, სტადიონი, პერისტილი

ფლავიუსების სასახლე, რომელიც გრანდიოზულ დომუსს წარმოადგენდა, თავის კომპოზიციაში ვილის ელემენტებსაც შეიცავდა. არქიტექტორმა რაბირიუსმა მასში ჯერ კიდევ ნერონის სასახლეში შემუშავებული დინამიკური სივრცული ელემენტები გამოიყენა. ამ ელემენტების მონაცვლეობით ოსტატურადაა გადაწყვეტილი ანფილადისებრი კომპოზიცია. სხვადასხვა ფორმის (სწორხაზოვანი, მრუდხაზოვანი, ღია, დახურული და სხვ.) ნაწილები ერთმანეთში გადადის, ერთი მეორედან სხვადასხვაგვარად აღიქმება და, ამავე დროს, ქალაქის გრანდიოზული პანორამის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენს.

ადრიანეს ვილა ტიბურში (ტივოლიში) რომაული სასახლეების არქიტექტურის სრულად გამორჩეულ ნიმუშს წარმოადგენს. მასში შერწყმულია ანტიკური ქალაქგარე ვილის და საიმპერატორო რეზიდენციის ნიშნები[45], გარდა ამისა, გრანდიოზული კომპლექსი ისეთ საკულტო და საზოგადოებრივ ნაგებობებს შეიცავს, როგორებიცაა სამლოცველოები, აკადემიის შენობა, ლიცეუმი, სტოები, თეატრი, ყაზარმები, თერმები, ბაღის პავილიონები, ხელოვნური წყალსაცავები და სხვ. ვილის არქიტექტურაში ვხედავთ როგორც ბერძნული, ასევე ტიპური რომაული ხუროთმოძღვრების ელემენტებს, მისი კომპოზიცია ლანდშაფტის დიზაინის მაღალგანვითარებულ მაგალითსაც წარმოადგენს. ამრიგად, ადრიანეს ვილა, გრანდიოზული, მრავალელემენტიანი, მრავალფუნქციური კომპლექსია, რომელსაც მსოფლიო არქიტექტურაში თითქმის არ აქვს ანალოგი.

ადრიანეს ვილის მშენებლობა 118-138 წლებში მიმდინარეობდა, თანაც იმპერატორი უშუალო მონაწილეობას იღებდა მისი პროექტის შექმნაში. სამწუხაროდ, ნაგებობებმა ჩვენამდე ძალზე ფრაგმენტული სახით მოაღწია, ბევრი მათგანი დაზიანებული და გაძარცვულია საუკუნეების მანძილზე. დღესდღეობით რთულია კომპლექსის შესახებ სრული წარმოდგენის შექმნა. როგორც ეს მიღებული იყო რომის იმპერიის მაღალ საზოგადოებაში, ვილები პოლიტიკური და საქმიანი ცხოვრებისაგან დასასვენებელ ადგილს წარმოადგენდა, ტიბურის მიდამოები თავისი ჯანსაღი კლიმატით და ლამაზი ხედებით კი მრავალ ადამიანს იზიდავდა. მიწები, სადაც ვილა გაშენდა, იმპერატორის მეუღლის, ვიბია საბინას, საკუთრებას წარმოადგენდა. ცხოვრების ბოლო წლებში

[45] A. Hoffmann. Villa Adriana a Tivoli. Storia dell'architettura italiana: Architettura italiana e grandi monumeti di Roma, a cura di H. von Hesberg, P. Zanker. Mainz, 1980, pp. 290-299, pp. 293-294.

სწორედ ტიბურის ვილა წარმოადგენდა ადრიანეს რეზიდენციას.

ვილის კომპლექსის უმთავრესი მხატვრული თვისება მისი ცხოველხატულობა, „ბაროკალურობაა“. ნაგებობები ფერდობებზე, სხვადასხვა დონეზეა გაშენებული, მთელი ტერიტორია დაპროექტებულია როგორც გიგანტური პარკი, სადაც ზოგი მონაკვეთი უფრო ინგლისურ ბაღებს მოგვაგონებს ბუნებრივი ლანდშაფტის ხელუხლებელი ეფექტით, ზოგი რეგულარულადაა დაგეგმარებული, ზოგი კი სასოფლო-სამეურნეო ზონას წარმოადგენს. კომპლექსი უმეტესაც ჩრდილოეთ-სამხრეთ ღერძზეა ორიენტირებული. რელიეფის ორი უმაღლესი წერტილი მონიშნულია აკადემიის შენობით და ე. წ. ოქროს მოედნით. შესასვლელი ყველაზე დაბალ დონეზეა, ამიტომ მნახველი ერთიანად ვერ აღიქვამდა კომპლექსის არქიტექტურას, მას მხოლოდ მთავარი შესავლელიდან რადიალურად გაშლილ გზებზე მოძრაობისას წარმოუდგებოდა ახალი ხედები, ცალკეული შენობები და სხვ. გორაკებიან ლანდშაფტში ორგანულად იყო ჩაწერილი ქანდაკებები, შადრევნები, აუზები.

ვილის გეგმარებაში ნაკლებია რაციონალური, გეომეტრიული საწყისი. კომპლექსი ოთხ ძირითად ჯგუფად იყოფა: დიდი პერისტილების ზონა, სადაც შედიოდა იმპერატორის პირადი აპარტამენტებიც, პოიკილე (პორტიკებიანი მოედანი), აკადემია და კანოპუსი (ტერასებად განლაგებული ბაღი და არხი, რომელიც განასახიერებდა ნილოსს, და სერაპისის სამლოცველო).

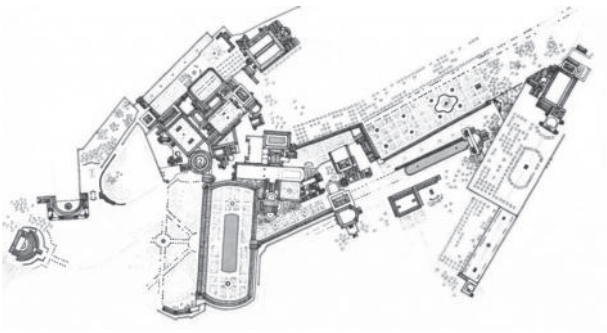
როგორც ანტიკური წერილობითი წყაროები მოგვითხრობენ, ფილელინი იმპერატორის სურვილით, ვილის მრავალი ნაგებობა კლასიკური ბერძნული და ელინისტური არქიტექტურის ცნობილი ძეგლების თემებზე ვარიაციებს წარმოადგენს. ეს ძეგლები – ალექსანდრიის აკადემია, აბუკირის კანოპუსი, ერეხთეიონი, სტოა პოიკილე ათენში და სხვ. – ადრიანემ აღმოსავლეთის პროვინციებში მოგზაურობისას მოინახულა.

„ოქროს მოედნის“ შენობათა კომპლექსი კვადრატული პერისტილის და მასში მდებარე გრძელი აუზის გარშემოა გაშენებული. დარბაზების რთული სისტემა ცხადჰყოფს, რაოდენ დიდ წარმატებებს მიაღწიეს რომაელმა არქიტექტორებმა მრუდხაზოვანი სივრცეების და მათი გადახურვის კონსტრუქციების შექმნაში. ცენტრალური, გუმბათით გადახურული ვესტიბიული სწორკუთხა და მრგვალი ნიშებითაა გარშემორტყმული, ოკულუსიანი გუმბათი რვა ნევრიურისაგან შექმნილ კარკასს ეყრდნობა.

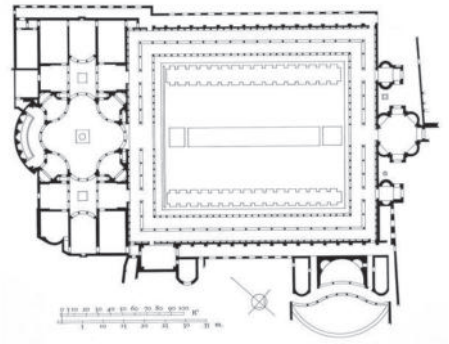
„ოქროს მოედნის“ ჩრდილო-დასავლეთით განლაგებული იყო იმპერატორის პირადი აპარტამენტები, ბერძნული და ლათინური ბიბლიოთეკები და ღია ტერასა. ბიბლიოთეკებს ემიჯნებოდა მრგვალი ნიმფეუმი. აუზში ხელოვნური კუნძული იყო გაშენებული სათავსებითა და პორტიკებით, რომელსაც „საზღვაო თეატრს“ უწოდებენ.

„საზღვაო თეატრის“ გვერდით კომპლექსის ყველაზე მასშტაბური ნაგებობა – პოიკილე – მდებარეობდა, რომელიც ათენის ცნობილი მოხატული პორტიკის არქიტექტურითაა შთაგონებული. 232 მ სიგრძის პარალელური კედლები აფსიდალური ფორმებით იყო შეერთებული, ცენტრში განლაგებული აუზი პორტიკებით იყო გარშემორტყმული. ვილის სამხრეთ-აღმოსავლეთ ნაწილში მდებარე კანოპუსი ალექსანდრიის მახლობლად არსებული აბუკირის სერაპეუმის იმიტაციას წარმოადგენს. აკვედუკით საგანგებოდ მოყვანილი წყალი შადრევნების და აუზების კასკადს ქმნიდა, რომელიც მრავალრიცხოვან ქანდაკებას – ძველი ბერძნული და ეგვიპტური ორიგინალების – ასლებს ირეკლავდა. კიდევ ერთი საინტერესო ნაგებობა – ბელვედერი, უზარმაზარ კვადროპორტიკს წარმოადგენდა ცენტრში თევზსაშენით. ვილის კომპლექსში შედიოდა ბერძნული ტიპის თეატრი, თერმები და სხვ.

ვილის კომპლექსის ნაგებობების უჩვეულო ფორმებში კარგად აისახა როგორც ადრიანეს ეპოქისათვის დამახასიათებელი ეკლექტიზმი და თავად იმპერატორის გამორჩეული გემოვნება და მიდრეკილებები, ისე რომაელი არქიტექტორების ძიებები ახალი კონსტრუქციული გადაწყვეტების მიმართულებით. ამ ნიშნებმა მნიშვნელოვანწილად განაპირობა მომდევნო ეპოქების, კერძოდ, იტალიური ბაროკოს სტილის, ხუროთმოძღვრების განვითარება.



ადრიანეს ვილა ტივოლიში. 118-138. გეგმა



ადრიანეს ვილა. „ოქროს მოედნის“ კომპლექსის გეგმა

ადრიანეს ვილა. კანოპუსი

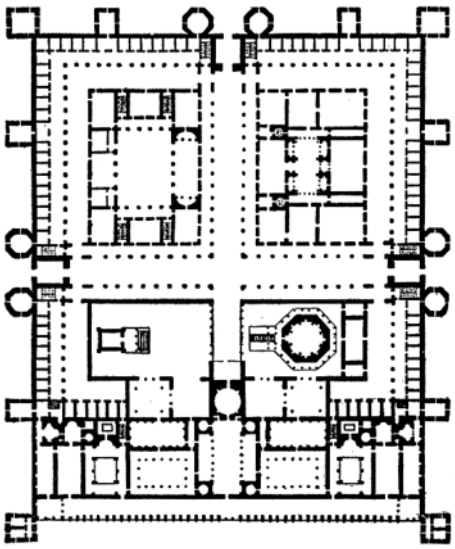
ადრიანეს ვილა. „საზღვაო თეატრი“

სრულიად სხვა ეპოქას განეკუთვნება დიოკლეტიანეს სასახლე სპლიტში (293-305). მისი არქიტექტურული გადაწყვეტა მკვეთრად განსხვავდება წინამორბედი სასახლეების ღია, თავისუფალი კომპოზიციებისაგან და უფრო მეტად ციხე-სიმაგრეს ემსგავსება[46].

[46] S. Čurčić. Late Antique Palaces. The Meaning of Urban Context. Ars Orientalis 23, 1993, pp. 67-95.

მას შემდეგ, რაც მოახდინა სახელმწიფოს მმართველობის რეფორმირება და ტეტრარქია დააწესა, დიოკლეტიანემ საკუთარ გამგებლობაში იმპერიის აღმოსავლეთი ნაწილი დაიტოვა. რამდენიმე წლის შემდეგ იმპერატორი, რომელიც წარმოშობით დალმაციიდან იყო, კერძო ცხოვრებას დაუბრუნდა და თავისი მშობლიური ქალაქის სალონას მახლობლად, ადრიატიკის ზღვის სანაპიროზე აგებულ სასახლეში დასახლდა. სასახლის გარშემო თანდათანობით გაშენდა ქალაქი სპლიტი. დღეს დიოკლეტიანეს სასახლე ქალაქის ისტორიული ცენტრის ბირთვს წარმოადგენს. კედლების შემორჩენილი ნაწილები, კარიბჭეები, კოშკები ინტეგრირებულია მოგვიანო, შუა საუკუნეების გალავანში, კედლების შიგნით საუკუნეების მანძილზე გაშენედა საცხოვრებელი სახლები, მაღაზიები და სხვა ობიექტები. XX საუკუნის I ნახევრის მონაცემებით, სასახლის ტერიტორიაზე 9 000 ადამიანი, ანუ სპლიტის მოსახლეობის მეხუთედი ცხოვრობდა.

IV საუკუნის დასაწყისი რომის იმპერიის კრიზისის და მისი მტრების აქტივიზაციის პერიოდია, როდესაც მწვავედ იდგა სახელმწიფოსა და ხელისუფალთა უსაფრთხოების საკითხი. სამხედრო ბანაკის ტიპის[47] დიოკლეტიანეს სასახლეს შეკრული, გამაგრებული პერიმეტრი ჰქონდა[48], რომლის კუთხეებში მძლავრი კვადრატული კოშკები იყო აღმართული[49]. რვაკუთხა მასიური კოშკებით ფლანკირებული იყო კარიბჭეები. კარიბჭეებიდან პორტიკებით გარშემორტყმული კარდო და დეკუმანუსი იწყებოდა. სასახლის ტერიტორიის დიდი ნაწილი ყაზარმებს, საწყობებს, დამხმარე სათავსებს და საჯინიბოებს ეკავა. საკუთრივ სასახლე კომპლექსის სამხრეთ ნაწილში მდებარეობდა, მის გვერდით კი – ზევსის ტაძარი და ორი როტონდა. აქვე ააგეს დიოკლეტიანეს მავზოლეუმი, რომელიც, როგორც ვარაუდობენ, ქრისტიანული მარტირიუმებისა და ბაპტისტერიუმების ერთ-ერთი პროტოტიპი გახდა და მოგვიანებით ქრისტიანულ ეკლესიად გადაკეთდა. სასახლისკენ მიმავალი პარადული გზა კოლონადით იყო ფლანკირებული, რომლის ინტერკოლუმნიუმები ნახევრამდე იყო ამოშენებული. ღია რჩებოდა მხოლოდ მავზოლეუმის და ტაძრის შესასვლელი. სვეტების საზეიმო რიტმული კომპოზიცია სასახლის მთავარი ფასადისკენ მიმართულ პერსპექტივას ქმნიდა. სასახლის დიდი ვესტიბიული, რომელიც კარდოს ღერძის გაგრძელებას წარმოადგენდა, მრგვალი ფორმის ნიშებიანი, გუმბათით გადახურული სივრცე იყო. მისი მიმდებარე მისაღები დარბაზი და გალერეა ზღვას გადაჰყურებდა. სამხრეთ-დასავლეთ მხარეს იმპერატორის აპარტამენტები, ბიბლიოთეკა და თერმები იყო განლაგებული, სამხრეთ-აღმოსავლეთით – მრავალწახნაგა ტრიკლინიუმი.



დიოკლეტიანეს სასახლე სპლიტში. 293-305. გეგმა

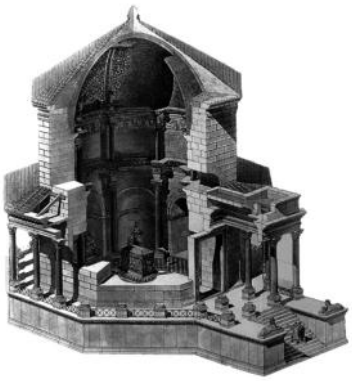
დიოკლეტიანეს სასახლე გარდამავალი ხანის ძეგლია. მასში აღარ გვხვდება უფრო ადრეული რომაული სასახლეებისთვის დამახასიათებელი ბევრი ისეთი ელემენტი, რომელიც ამ უკანასკნელებს ვილების ტიპთან აახლოებდა. ამასთან, მეტი აქცენტია გაკეთებული პარადულ, ოფიციალურ ნაწილზე, რაც იმპერატორის თაყვანისცემის კულტის გაძლიერებასთანაა დაკავშირებული. ასეთი სტრუქტურა – მისაღები დარბაზი და ტრიბუნა – ჯერ კიდევ ფლავიუსების სასახლეშია სახეზე, თუმცა დიოკლეტიანეს სასახლის შემთხვევაში მას კიდევ უფრო ჩამოყალიბებული სახე აქვს. ამრიგად, დიოკლეტიანეს სასახლე როგორც დამოუკიდებელი, გარემოსგან იზოლირებული, თვითკმარი ერთეული წარმოგვიდგება, რომელიც იმპერატორის საკრალურ პიროვნებასთანაა დაკავშირებული. კომპლექსმა, ერთი მხრივ, დაასრულა რომაული სასახლეების ევოლუციის ხაზი და, მეორე მხრივ, შემდეგი ეპოქების მრავალი სასახლის პროტოტიპი გახდა (მაგალითად, დიდი სასახლე კონსტანტინოპოლში, რომელიც იმპერატორების რეზიდენცია იყო 330 წლიდან მოყოლებული, თეოდორიხის სასახლე რავენაში (V-VI სს.) და სხვ.). სპლიტის სასახლის უახლოეს პარალელს წარმოადგენს იმავე დიოკლეტიანეს მიერ რეკონსტრუირებული იმპერატორ ვალერიანეს სასახლე ანტიოქიაში.

[47] R. Fellmann. Der Diokletianspalast von Split im Rahmen der spätrömischen Militärarchitektur. Antike Welt 2, 1979, pp. 47-55.

[48] J. Wilkes. Diocletian's Palace, Split: Residence of a Retired Roman Emperor. Sheffield, 1986, p. 23.

[49] N. Duval. Le palais de Dioclétien à Spalato à la lumière des récentes découvertes. Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France 15, 1961, pp. 76-117, p. 90.

დიოკლეტიანეს მავზოლეუმი



დიოკლეტიანეს მავზოლეუმი. ჭრილი

დიოკლეტიანეს სასახლე. მთავარი პერისტილი

დიოკლეტიანეს სასახლე. „ოქროს კარიბჭე“

იმპერიის ეპოქის არქიტექტურაში მნიშვნელოვანი ევოლუცია განიცადა არა მარტო სასახლეების და იმპერატორების ქალაქგარე რეზიდენციების კომპლექსებმა, არამედ კერძო სახლებმა და ვილებმაც. ვილების ტიპი ხსენებულ პერიოდში უფრო მეტად შერეული იყო (villa urbano-rustica)[50] და შედარებით იშვიათი გახდა ერთსართულიანი სახლები. მრავალსართულიანი პრინციპი (უმეტესად ორი ან სამი სართული) საშუალებას აძლევდა არქიტექტორებს, სხვადასხვა დანიშნულების სათავსებისაგან უფრო კომპაქტური კომპოზიციები შეექმნათ. ვილების სტრუქტურა მრავალფეროვანია: ზოგიერთში სოფლის მეურნეობის პროდუქციის წარმოებასთან დაკავშირებული ელემენტები ჭარბობს, ზოგში – დასასვენებელი და გასართობი. გეგმარება ასევე მრავალფეროვანია – არსებობდა ვილები, სადაც სხვადასხვა ტიპის სათავსები ერთი ღია სივრცის გაშემო იყო კონცენტრირებული, და ვილები, სადაც განსხვავებული ფუნქციის სათავსები დიდ ტერიტორიაზე, რელიეფის მიხედვით განლაგებულ ცალკემდგომ ნაგებობებად ჩამოყალიბდა.

ვილა სირმიონეში (ე. წ. კატულუსის გროტი). I-II სს.

ტერასული გეგმარების ვილა ბრიონის კუნძულზე. I-V სს.

[50] P. Barresi. I modelli architettonici di riferimento della Villa del Casale di Piazza Armerina. SEIA - Quaderni del Dipartimento di Scienze Archeologiche e Storiche dell'Antichità dell'Università di Macerata, n.s. XV-XVI, 2010-11, pp. 131-158, pp. 150-152.

ერთ-ერთ ყველაზე მასშტაბური რომაული ვილა სიცილიაზე, პიაცა არმერინას მახლობლადაა აღმოჩენილი. ვილა კაზალეს დღეს არსებული ნაწილები IV საუკუნის დასაწყისს განეკუთვნება. რთული ანსამბლის დანიშნულების შესახებ მრავალი მოსაზრება არსებობს: ერთის თანახმად, ვილა შეიძლება საიმპერატორო რეზიდენციაც ყოფილიყო[51], მაგრამ უფრო მართებული გვეჩვენება ვარაუდი, რომ ის დიდი ლატიფუნდიის მფლობელ წარჩინებულ რომაელს ეკუთვნოდა[52].

არქიტექტურული ანსამბლის ცენტრს წარმოადგენს დიდი პერისტილი რთული ფორმის აუზით. მის ღერძს აგრძელებს განივად განლაგებული დიდი კორიდორი მომრგვალებული ბოლოებით და სწორკუთხა აფსიდალური დარბაზი (ბაზილიკა)[53]. კორიდორს მრავალი მომრგვალებული ფორმის მქონე სათავსი უკავშირდება. დანარჩენი სათავსები თავისუფლად, ღერძული პრინციპის დაცვის გარეშეა განლაგებული პერისტილის გარშემო. კიდევ ერთი უფრო მცირე პერისტილი გეგმით ელიფსს უახლოვდება, მას სამყურა ფორმის ტრიკლინიუმი ემიჯნება. დიდ პერისტილს ჩრდილო-დასავლეთიდან ოდნავ მოგვიანებით თერმების კომპლექსი მიუშენეს, რომლის მთავარი დარბაზის გარშემო აფსიდების გვირგვინი იყო განლაგებული. დასავლეთიდან პერისტილს რთული ფორმის ვესტიბიული ემიჯნება, რომლისკენაც მისასვლელი გზა ტრიუმფალური თაღიდან იწყებოდა. როგორც ვხედავთ, გვიანრომაული არქიტექტურის ერთ-ერთი მთავარი დამახასიათებელი თვისება – ინტერესი მრუდხაზოვანი სივრცეების მიმართ და კომპოზიციის თავისუფალი აგების პრინციპი – ვილა კაზალეში სრული სახით გამოვლინდა[54].

V-VI საუკუნეებში, პოლიტიკური სიტუაციის ცვლილებასთან ერთად, ვილა კაზალე გაამაგრეს: პერიმეტრის კედლები უფრო სქელი გახდა, ამოაშენეს ასევე აკვედუკის თაღედი, რომელიც თერმებს აწვდიდა წყალს. ვილა, სავარაუდოდ, ძლიერ დაზიანდა ვანდალების ბატონობის ხანმოკლე პერიოდში (469-478). მისი ცაკლეული ნაწილები ბიზანტიელების და არაბების ხანაშიც გამოიყენებოდა და საბოლოოდ დაინგრა XII საუკუნეში, ნორმანების ბატონობისას. ამავე პერიოდში დაცარიელდა დასახლება, რომელიც თავის დორზე ვილა კაზალეს გარშემო გაშენდა და სადაც, სავარაუდოდ, მის მეურნეობაში დასაქმებული ადამიანები ცხოვრობდნენ.

ვილის ღირშესანიშნაობას წარმოადგენს მოზაიკური იატაკები[55]. განსაკუთრებით გამოიჩევა ამ მხრივ ორაფსიდიანი პალესტრა, რომელიც თერმების კომპლექსს ემიჯნება. მის იატაკზე რომის დიდ ცირკში ეტლების შეჯიბრის გრანდიოზულ კომპოზიციას ვხედავთ. დიდი კორიდორის მთელი ფართობი ნადირობის თემაზე შექმნილ მოზაიკას უჭირავს. ერთ-ერთ დარბაზში, რომელსაც არქეოლოგებმა სავარჯიშო დარბაზი უწოდეს, მოცემულია სახელგანთქმული ე. წ. ათი გოგონას მოზაიკა – ახალგაზრდა სპორტსმენი ქალების გამოსახულებები. ბაზილიკის იატაკი მორთულია ფერადი მარმარილოს მოზაიკით რომელშიც გამოყენებულია ერთ-ერთი ყველაზე ძვირფასი მასალა – ვარდისფერი ეგვიპტური მარმარილო.

---

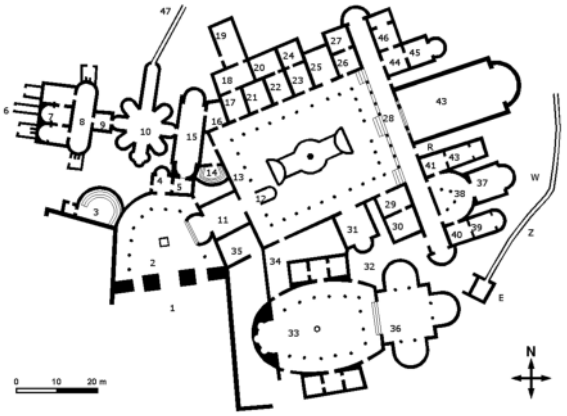
51 ვილის დეკორში შემორჩენილმა გარკვეულმა სიმბოლოებმა (ისეთი, როგორიცაა ტეტრარქიის სამხედრო ინსიგნიები) გააჩინა ვარაუდი, რომ ვილის მფლობელი, შესაძლებელია, იმპერატორი მაქსენციუსი (306-312) იყო.

52 არსებობს მოსაზრება, რომ ვილა კონსტანტინე დიდის ეპოქის მნიშვნელოვან პოლიტიკურ ფიგურას, სიცილიის მმართველს ვალერიუს პროკულუსს ეკუთვნოდა. ვარაუდობენ ასევე, რომ სწორედ მის მიერ 320 წელს მოწყობილი გრანდიოზული სანახაოებები რომში გახდა ვილის იატაკის მოზაიკების თემა (ეტლების შეჯიბრი დიდ ცირკში, ნადირობა და სხვ.).

53 E. Gallocchio. Aule tardoantiche a pianta basilicale: considerazioni architettoniche e decorative a partire dall'esempio della Villa del Casale. La Villa restaurata e i nuovi studi sull'edilizia residenziale tardoantica, a cura di P. Pensabene, C. Sfameni, Atti CISEM - Piazza Armerina 2012. Bari, 2014, pp. 277-287, P. 277, 278, 285.

54 P. Pensabene, E. Gallocchio. Villa del Casale di Piazza Armerina. Precisazioni e proposte sugli elevati del complesso Aula Basilicale e grande Ambulacro-Peristilio. Workshop di l'Archeologia Classica, 3, 2006, pp.131-150, fig. 5.

55 H.-I. Marrou. Sur deux mosaïques de la villa romaine de Piazza Armerina. Publications de l'école française de Rome, vol. 35, #1, 1978, pp. 253-295.



ვილა კაზალე. პიაცა არმერინა. IV ს-ის დასაწყ. გეგმა

ვილა კაზალე. ბაზილიკა

ვილა კაზალე. პალესტრა

ვილა კაზალე. პერისტილი

ვილა კაზალე. იატაკის მოზაიკის ფრაგმენტები

რომის იმპერიის ხანაში ისევე, როგორც რესპუბლიკის არსებობის დროს, საზოგადოებრივი ნაგებობების არქიტექტურაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა თერმების კომპლექსებს. თერმები რომაული ცხოვრების წესის განუყოფელი ნაწილი იყო და უფრო მეტად ერთგვარ კლუბს წარმოადგენდა, ვიდრე უბრალოდ აბანოებს. ძვ. წ. IV საუკუნისათვის ქალაქ რომში 1000-ზე მეტი საზოგადოებრივი აბანო იყო – თითოეულ რა-

იონში, რომელთა რიცხვი 14 იყო, 60-დან 80-მდე თერმებია დაფიქსირებული. მათ შორის გამოირჩეოდა გრანდიოზული საიმპერატორო თერმები. იმპერიის ეპოქის თერმების არქიტექტურაში მრავალი საიხლე შეიმჩნევა, მათ შორის, კომპლექსის სტრუქტურის გართულება სავარჯიშო დარბაზების ხარჯზე. ასეთია, მაგალითად, ნერონის თერმები მარსის მოედანზე (64) და ტიტუსის თერმები, რომლებიც დომიციანეს დროს დაასრულეს. 110 წელს ესკვილინის ბორცვზე აიგო ტრაიანეს თერმები, რომლის არქიტექტორიც, როგორც ვარაუდობენ, აპოლოდორ დამასკელი იყო[56]. ტრაიანეს თერმები რომაული საიმპერატორო თერმების ტიპის პირველ ნიმუშადაა მიჩნეული – ეს ტიპი გულისხმობს სწორკუთხა გეგმას, რომლის შიგნითაც გაშენებულია პარკი, ხოლო ნაგებობების მთავარი კორპუსი შეიცავს გასახდელ და სავარჯიშო დარბაზებს, თბილ, ცივ, ცხელ აბანოებს და სხვ.

რომის იმპერიის ყველაზე მასშტაბური და დიდებული თერმები – იმპერატორ კარაკალას თერმები (212-216) – სევერუსების დინასტიის მმართველობის ხანას განეკუთვნება. კოლოსალური თერმების კომპლექსს კვადრატის ფორმა აქვს (450X450 მ) და მცირე ავენტინის ბორცვის ფერდობზეა გაშენებული. რელიეფის თავისებურებები ოსტატურადაა გამოყენებული: მაღალ სამხრეთ-აღმოსავლეთის მონაკვეთზე წყლის უზარმაზარი რეზერვუარი მდებარეობს, რომელიც აკვედუკს (აკვა მარციას) უკავშირდებოდა. წყალი თვითდინებით მიდიოდა უფრო ქვევით განლაგებული აბანოებისაკენ, ფერდობზე შეფენილი იყო ასევე მაყურებლების ადგილები, რომლებიც სავარჯიშო მოედნებზე მიმდინარე შეჯიბრებს ადევნებდნენ თვალყურს. სტადიონის ორივე მხარეს ბიბლიოთეკები იყო[57], უფრო ქვევით – პარკი, რომელიც თერმების კომპლექსის გიგანტური ექსედრებით იყო გარშემორტყმული. პარკში სხვადასხვა სპორტული თამაშებისთვის განკუთვნილი ღია მოედნები, ნიმფეუმები, ქანდაკებები, პავილიონები, შადრევნები მდებარეობდა. ჩრდილო-აღმოსავლეთ ნაწილში საკუთრივ აბანოები იყო (დიდი დარბაზებით დაწყებული – მცირე, ინდივიდუალური ნომრებით დამთავრებული), რომლებიც 6 მეტრის სიმაღლის ხელოვნურ სუბსტრუქციაზე იყო გაშენებული. დამხმარე სათავსები – საქვაბეები, გათბობის და წყლის სისტემა და სხვ. – სუბსტრუქციაში მდებარეობდა. მთავარი კორპუში სარკისებურად იყო განლაგებული ორთქლის აბანოები, მასაჟის ოთახები, გასახდელები, მოსასვენებელი ოთახები და სხვ., რომლებიც კალდარიუმს ემიჯნებოდა. კალდარიუმი 35 მ დიამეტრის მრგვალ გუმბათიან შენობას წარმოადგენდა[58], მას უკავშირდებოდა შედარებით პატარა, სამ სექციად დაყოფილი ტეპიდარიუმი და უზარმაზარი ფრიგიდარიუმი, რომელიც პირდაპირ იხსნებოდა ღია საცურაო აუზში. წაგრძელებული, მომრგვალებული კუთხეების მქონე ფრიგიდარიუმი კომპლექსის ცენტრალურ ელემენტს წარმოადგენდა. დარბაზი სამი, 19 მ მალის მქონე, ჯვრული ბეტონის კამარით იყო გადახურული, რომლებიც რვა მასიურ ბურჯს ეყრდნობოდა. მზიდ ფუნქციას ასრულებდა ასევე დარბაზის მომიჯნავე უფრო დაბალი კამაროვანი სათავსები. ფრიგიდარიუმი უზარმაზარი, ჭერამდე გაჭრილი სარკმლებით ნათდებოდა.

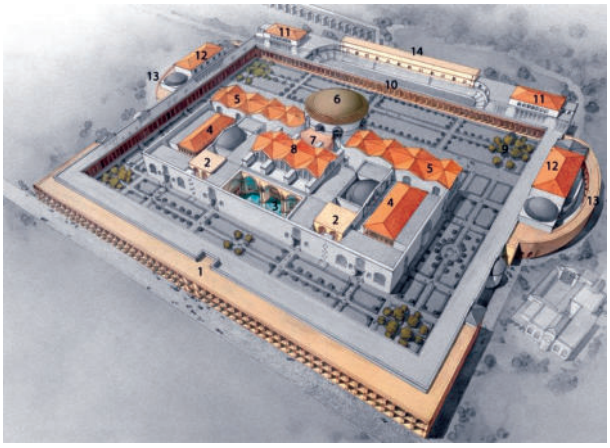
თერმების უბრალო, შელესილი ფასადები კონტრასტს ქმნიდა ინტერიერის მდიდრულ დეკორთან. კედლები მორთული იყო პორფირის ფილებით, იატაკები – მოზაიკით. ორნამენტული კაპიტელები, ქანდაკებების კოლექცია, შადრევნები თერმებს სასახლეს ამსგავსებდა. კარაკალას თერმების ნაგებობების დიდი ნაწილი ჩვენამდე მოღწეულია და თავისუფალია გვიანდელი დაშენებებისაგან, რაც იშვიათობას წარმოადგენს რომში.

[56] G. Caruso, R. Volpe. Le Terme di Traiaino. Tra Damasco e Roma: l'architettura di Apollodoro nella cultura classica. Roma, 2001, pp. 91-103, pp. 93-95.

[57] J. DeLaine. The Baths of Caracalla: A Study in the Design, Construction, and Economics of Large-Scale Building Projects in Imperial Rome. London, 1997, p. 191.

[58] E. Heinle, J. Schlaich. Kuppeln aller Zeiten, aller Kulturen. Stuttgart, 1996, S. 27.

კარაკალას თერმები. რომი. 212-216



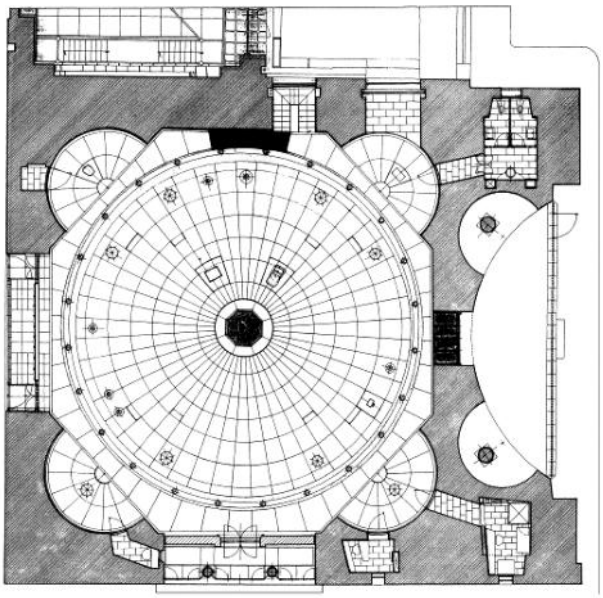
კარაკალას თერმები. რეკონსტრუქცია

დიოკლეტიანეს თერმები (306) ზომით ჩამოუვარდება კარაკალას თერმებს, მაგრამ მისი ცენტრალური კორპუსი უფრო მასიურია და უფრო მეტი ადამიანის მიღებაზე იყო გათვლილი. თუმცა მთლიანობაში ნაგებობების სტრუქტურა და ფორმა უმეტესად იმეორებს კარაკალას თერმების კომპლექსის კომპოზიციას[59].

1562 წელს დიოკლეტიანეს თერმების ფრიგიდარიუმის, ტეპიდარიუმის და ნიმფეუმის ნაწილები მიქელანჯელომ ჩართო მის მიერ აგებული სანტა მარია დელი ანჯელის ეკლესიის სტრუქტურაში ისე, რომ მაქსიმალურად შეინარჩუნა ანტიკური ნაშთები.

დიოკლეტიანეს თერმები. რომი. 306. რეკონსტრუქცია

[59] F. Coarelli. Guida archeologica di Roma, pp. 179-181.



დიოკლეტიანეს თერმები. ოქტოგონალური დარბაზის გეგმა

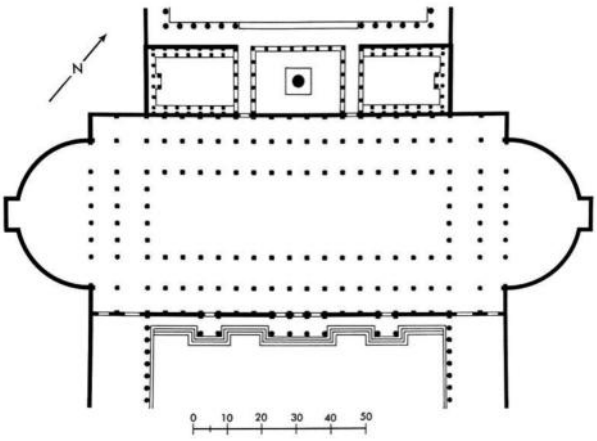
სანტა მარია დელი ანჯელის ეკლესია

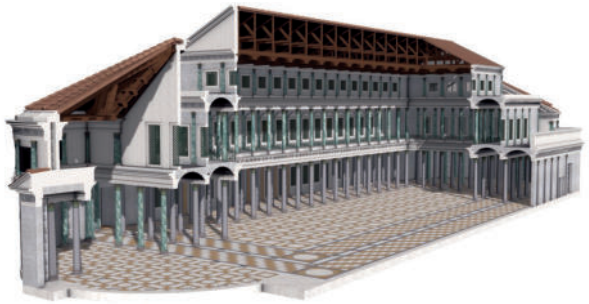
იმპერიის ხანაში ბაზილიკა კვლავ რჩება ფორუმების კომპლექსების აუცილებელ ელემენტად. ხშირად ის ფორუმის კომპოზიციის დომინანტს წარმოადგენს და ამ მხრივ ანაცვლებს ტაძარს, რომელიც უფრო ადრეულ ეპოქებში საქალაქო კომპლექსების არქიტექტურის იდეოლოგიური და მხატვრული ცენტრი იყო (ეს განსაკუთრე-

ბით პროვინციებში, ერთიანი გეგმის მიხედვით ახლადაგებულ ფორუმებში შეიმჩნევა). ხსენებული ტიპის შენობების ევოლუციაში დიდი როლი შეასრულა ულპიუსის ბაზილიკამ ტრაიანეს ფორუმზე, რომლის ჰარმონიული, მონუმენტური სწორკუთხა მასივი გვერდებზე ნახევარწრიული ექსედრებით მომდევნო ბაზილიკებისათვის მისაბაძ მაგალითად იქცა.

II-III საუკუნეებში ბაზილიკის ტიპის განსაკუთრებით საყურადღებო ნიმუშები უმეტესად პროვინციებში იგებოდა (ლეპტის მაგნას, ტიმგადის, კირენას ბაზილიკები და სხვ.). ბაზილიკების არქიტექტურამ მნიშვნელოვანი ცვლილება განიცადა იმპერიის ეპოქის რომის ერთ-ერთ ყველაზე გრანდიოზულ მონუმენტში, ე. წ. მაქსენციუსის ბაზილიკაში. ისტორიული წყაროები შენობას ხშირად „ახალ" ბაზილიკას, ან კონსტანტინეს ბაზილიკასაც უწოდებენ, რადგან მშენებლობა მაქსენციუსის დროს დაიწყო 308 წელს, მაგრამ დასულდა მისი გამარჯვებული მოწინააღმდეგის მმართველობისას 312 წელს. ძეგლი კიდევ იმითაცაა ღირშესანიშნავი, რომ ის უკანასკნელი საერო დანიშნულების ბაზილიკაა რომში – მის შემდეგ ბაზილიკა უკვე ქრისტიანული ეკლესიის ტიპი ხდება.

ბაზილიკა სამნავიანია, ცენტრალური ნავში სახეზეა ჯერ კიდევ თერმების კომპლექსებისათვის დამახასიათებელ კონსტრუქცია – სწორკუთხა მონაკვეთის გადახურვა ბურჯებზე დაფუძნებული ჯვრული კამარებით, რომელიც ამ შემთხვევაში ბევრად უფრო დიდი მასშტაბის სივრცეშია გამოყენებული[60]. ცენტრალური ნავის ზომებია 80X25 მ[61], სიმაღლე – 35 მ, მისი სამი ბეტონის ჯვრული კამარის წონა ერთობლიობაში 7000 ტონას შეადგენს. გადახურვის უზარმაზარი სიმძიმე მასიურ ბურჯებზე, განივ კედლებზე, მათ კონტრფორსებზე და გვერდითა, უფრო დაბალი, ნავების ნახევარცილინდრულ კამარებზე ნაწილდება. ჯვრული კამარის მასიური ქუსლები საკმაოდ ძლიერად იყო გამოტანილი ბურჯებიდან და ცენტრალურ ნავში შვერილებს ქმნიდა, რაც ბაზილიკის კონსტრუქციულ ნაკლს წარმოადგენდა და საბოლოოდ მისი ნგრევა გამოიწვია. შვერილების ქვეშ კომპოზიტური კოლონები იყო განლაგებული, რომლების რიტმი ცენტრალურ ნავს საზეიმო იერს ანიჭებდა. დღესდღეობით ყველა კოლონა დაკარგულია ერთის გარდა, რომელიც XVII საუკუნეში სანტა მარია მაჯორეს მოედანზე აღმართეს. კამარები რვაკუთხა კესონებით იყო მორთული. შუა ნავი დასავლეთის მხარეს ნახევარწრიული აფსიდით ბოლოვდებოდა, სადაც იმპერატორ მაქსენციუსის გიგანტური, 12 მ სიმაღლის აკროლითი იდგა, რომელიც მოგვიანებით კონსტანტინეს გამოსახულებად გადააკეთეს. აღმოსავლეთ მხარეს მთავარი შესასვლელი მდებარეობდა. ეს ხერხი – მთავარი შესასვლელის განლაგება აფსიდის საპირისპიროდ – მოგვიანებით ქრისტანული ბაზილიკებისათვის გახდა ტიპური. როგორც ვთქვით, IV საუკუნიდან მოყოლებული, რომაული საერო ბაზილიკის ტიპმა განვითარება ჰპოვა სხვა დანიშნულების შენობის სახით და სხვა ისტორიულ – ქრისტიანულ – ეპოქაში.

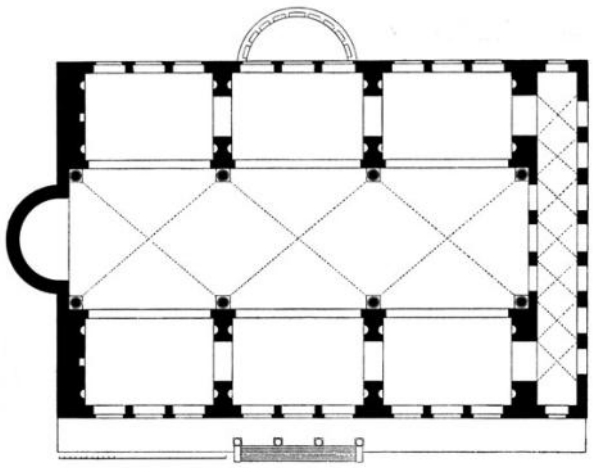


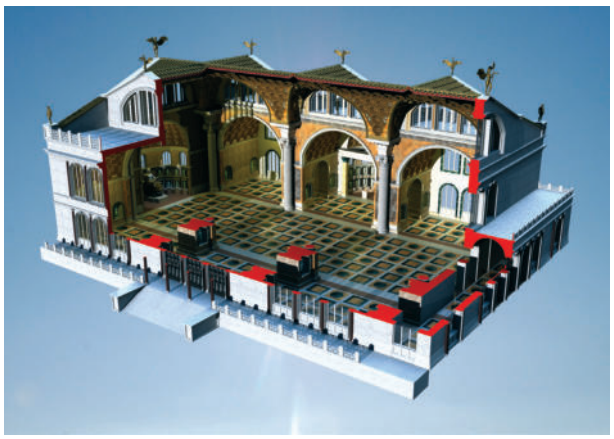


ულპიუსის ბაზილიკა. რომი. 106-113. გეგმა, ჭრილი

[60] C. Giavarini (ed.). The Basilica of Maxentius: the Monument, its Materials, Construction, and Stability. Rome, 2005, pp. 31-36.

[61] მთლიანად შენობის ზომებია 100X65 მ.





მაქსენციუსის ბაზილიკა. 308-312. რომი. გეგმა, ჭრილი

მაქსენციუსის ბაზილიკა

ქანდაკება

ადრეული იმპერიის, განსაკუთრებით, ფლავიუსების ხანის, სახვით ხელოვნებას ახასიათებს ნეოატიკური სკოლის გავლენის შემცირება და მისი აკადემიური და იდეალიზირებული მოდელებისაგან მეტი დამოუკიდებლობა. მეცნიერებაში ჯერ კიდევ ბოლომდე გაურკვევლია საკითხი, ფლავიუსების ეპოქის ეს სიახლეები ავტონომიურად, საკუთრივ რომაულ ნიადაგზეა წარმოქმნილი, თუ რომაული კულტურა ამ ეპოქაში, ატიკურის ნაცვლად, უფრო მეტად ეგეოსის ზღვის კუნძულების და მცირე აზიის ელინისტური სკოლების (დელოსის, როდოსის, პერგამონის) გავლენის ქვეშ აღმოჩნდა და მათგან მიიღო ახალი იდეები, ნოვატორული გადაწყვეტების სტიმული.

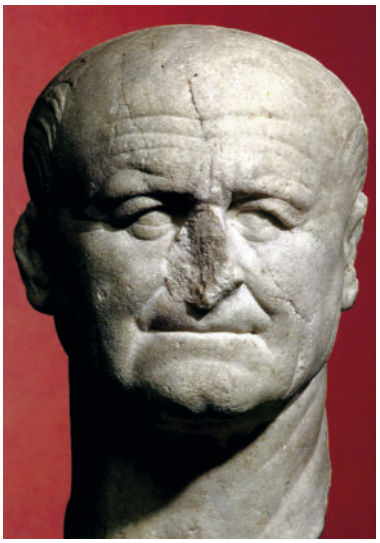
ახ. წ. I საუკუნეში, იულიუსების და კლავდიუსების დინასტიის იმპერატორების მმართველობის ხანაში, რეალისტურმა სკულპტურულმა პორტრეტმა კიდევ ერთი აღმავლობა განიცადა. აქაც, როგორც წინამორბედ ეპოქებში, ელინისტური ცხოველხატული სტილის ნიშნები და რომაული „ვერიზმი“ ხშირად პარალელურადაა წარმოდგენილი. თუმცა, გვიანი რესპუბლიკის ხანის პორტრეტთან შედარებით, ნაკლებია ეკლექტიკა და მხატვრული სახეები მეტი ორგანული მთლიანობით გამოირჩევა. როგორც ჩანს, ოსტატებმა აითვისეს ფსიქოლოგიური რეალიზმისა და იდეალიზაციის, პლასტიკური გამომსახველობითობის ის სინთეზი, რომლის გარეშეც რესპუბლიკური ხანის პორტრეტები ზოგჯერ ოდნავ ხისტი, მშრალი, მოუხეშავი და გრაფიკულად გადაწყვეტილი გვეჩვენება. ასეთია, მაგალითად, ახალგაზრდა ნერონის ბიუსტი, სადაც ავტორს, მხატვრული სახის საერთო საზეიმო, ამაღლებული განწყობის მიუხედავად, ბრწყინვალედ აქვს გადმოცემული ნატურის გარეგნობა და ხასიათი. ვერიზმის სრულიად გამორჩეულ ნიმუშს წარმოადგენს ბანკირ ლუციუს ცეცილიუს იუკუნდუსის პორტრეტი, სადაც პერსონაჟის ნაკვთები, უმცირესი დეტალებს ჩათვლით, გასაოცარი სიზუსტითაა მოცემული.

რეალისტური ტენდენციები კიდევ უფრო მეტად იგრძნობა ფლავიუსების ხანაში. ვერიზმისა და ფსიქოლოგიური პორტრეტის საუკეთესო რომაულ ტრადიციებს აგრძელებს ფლავიუსების პირველი წარმომადგენლის, ვესპასიანეს ბიუსტების სერია. პირველი იმპერატორი, რომელსაც არ გააჩნდა კავშირი იულიუსების დინასტიასთან და მითთან ღვთაებრივი წარმოშობის შესახებ, როგორც ჩანს, არ თვლიდა საჭიროდ, რომ მისი გამოსახულებები იდეალიზირებული ყოფილიყო. მათში ნაკლებად იგრძნობა პარადული, ოფიციალური პორტრეტებისათვის დამახასიათებელი ამაღლებულობა. სამაგიეროდ, ამ პორტრეტებში მეტია უშუალობა და ღრმა ფსიქოლოგიზმი, რომლის საშუალებითაც იხსნება ინტელექტუალური, მაგრამ ნაკლებად რაფინირებული, დაბალი სოციალური წარმოშობის ადამიანის სახე, რომელმაც საკუთარი ენერგიის და ნიჭის წყალობით გაიკვლია გზა ხელისუფლებისაკენ.

ნერონი. 50-იანი წლები

ბანკირ ცეცილიუს იუკუნდუსის პორტრეტი. 70-80-იანი წლები

ვესპასიანე. 64



ვესპასიანე. 70

ქალის პორტრეტი. 90

იმპერატორი კლავდიუსი იუპიტერის სახით. 41-54

იმპერატორი ტიტუსი. 81

ვერიზმის მიმართულების პოპულარობა I საუკუნეში არ ნიშნავს იმას, რომ რომაულმა ხელოვნებამ მთლიანად დაძლია წინამორბედი ეპოქების ეკლექტიზმი. ოფიციალურ პორტრეტებში კვლავ გვხვდება ჯერ კიდევ ელინიზმის ხანის დიადოხოსების გამოსახულებებისთვის დამახასიათებელი იდეალური სხეულების და ნატურალისტური პორტრეტების მექანიკური კომბინაცია. ასეთია, მაგალითად, იმპერატორ კლავდიუსის ქანდაკება იუპიტერის სახით, სადაც რეალისტური თავი სრულიად არ შეესაბამება ფიგურას. როგორც ჩანს, მოქანდაკე ეცადა, იმპერატორის გარეგნობა ოდნავ ესთეტიზირებული და გაკეთილშობილებული სახით წარმოედგინა, რათა კონტრასტი ათლეტურ სხეულთან ნაკლებად თვალშისაცემი ყოფილიყო, თუმცა ეპოქის ტენდენციები ოსტატისაგან პორტრეტული მსგავსების გადმოცემას და ცნობადი სახეების შექმნას მოითხოვდა. კიდევ ერთი მსგავსი ეკლექტური გამოსახულება იმპერატორ ტიტუსის ქანდაკებაა. რადგანაც ფლავიუსების ოფიციალური იდეოლოგიის თანახმად, მიუღებელი იყო იმპერატორის წარმოდგენა ღმერთის ან მითოლოგიური გმირის სახით, ტიტუსი ადრეული რესპუბლიკის ხანის ორატორებისა და მაგისტრატების იდეალიზირებული სახითაა მოცემული. მოქანდაკის მიერ შექმნილია ბრძენი კანონმდებლის ამაღლებული, მშვიდი მხატვრული სახე.

ადრეული იმპერიის ხანის რომაული დეკორატიული ხელოვნების უმნიშვნელოვანეს დარგად ისევ რჩება ვერცხლის მხატვრული ნაკეთობები[1]. საინტერესო ისტორიულ ინფორმაციას გვაწვდის ამ მხრივ გაიუს ვესტორიუს პრისკუსის სამარხის მოხატულობა (პომპეი), რომლის ერთ-ერთ ფრაგმენტზე ვერცხლის სერვიზით გაწყობილ სუფრას ვხედავთ[2]. ასეთი გამოსახულებები, არქეოლოგიურ მასალასთან ერთად, საშუალებას გვაძლევს უფრო ცხადად წარმოვიდგინოთ როგორც ცალკეული ნივთების, ისე მთლიანობაში ნაკრებების თავისებურებები.

ტორევტიკისა და საიუველირო ხელოვნების უდიდესი განძი აღმოჩენილია ბოსკორეალეში, ე. წ. პიზანელას ვილაზე, რომელიც ასობით ვერცხლის ნივთის, სამკაულისა და ოქროს მონეტისაგან შედგება[3]. ეს ნივთები, როგორც ჩანს, ვეზუვის ამოფრქვევის დაწყებისას ჩააწყვეს ყუთებში და ცისტერნაში დამალეს. ვილის მფლობელი იმ დროის ერთ-ერთი უმდიდრესი ადამიანი, ბანკირი ცეცილიუს იუკუნდუსი იყო. 102 ვერცხლის ნივთისაგან შემდგარ სერვიზზე მისი ქალიშვილის სახელია ამოტვიფრული.

ვერცხლის უნიკალურ თასებზე რელიეფური გამოსახულებებია მოცემული, რომლებიც, ხშირ შემთხვევაში, მონუმენტური ქანდაკების ნიმუშების ასლებადაა მიჩნეული. ასეთებია, მაგალითად, წყვილი თასი ავგუსტეს დიდების სცენებით[4], ან თასი ტიბერიუსის ტრიუმფის გამოსახულებით და სხვ.

[1] Pliny, XXXIII, 51-55.

[2] K. M. D. Dunbabin. The Roman Banquet: Images of Conviviality. Cambridge, 2003, fig. 43.

[3] ბოსკორეალეს განძი 1876 წელს აღმოაჩინეს, მოგვიანებით ის ბარონმა როტშილდმა შეიძინა და ლუვრის მუზეუმს გადასცა, სადაც დღემდეა დაცული ნივთების უმეტესობა.

[4] A. L. Kuttner. Dynasty and Empire in the Age of Augustus: the Case of the Boscoreale Cups. Berkeley, 1995. http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft309nb1mw/

ვესტორიუს პრისკუსის სამარხის მოხატულობა. I ს. პომპეი

ბოსკორეალეს განძის ნივთები. I ს.

იმპერიის ეპოქაში ისევ პოპულარულია ისტორიული შინაარსის, თხრობითი მრავალფიგურიანი რელიეფი. ასეთია ე. წ. ტრაიანეს პლუტეუმი, რომელიც აღმოჩენილია რომის ფორუმზე, თუმცა თავდაპირველად, სავარაუდოდ, ტრაიანეს ფორუმზე მდებარეობდა. ბალუსტრადაზე გამოსახულია ტრაიანეს

ტრაიანეს პლუტეუმი. II ს-ის დასაწყ.

ხელისუფლებაში მოსვლისას განხორციელებული საქველმოქმედო აქტები: საკვების დარიგება ღარიბი ბავშვებისათვის, მართლმსაჯულების აღსრულება, საიმპერატორო ედიქტების გამოქვეყნება გადასახადების შემცირების, ვალების პატიების თაობაზე და სხვ[5]. საინტერესოა, რომ კომპოზიციების ფონზე გამოსახულია რომის ფორუმის არქიტექტურული ნაგებობები[6].

ტრაიანეს ეპოქის ხელოვნების გამორჩეული ნიმუშია ტრაიანეს ტრიუმფალური კოლონის რელიეფები. თავად კოლონის არქიტექტურულ ფორმაზე უკვე გვქონდა საუბარი, რაც შეეხება რელიეფებს, ისინი რომაელების მიერ დაკიაში მოპოვებულ გამარჯვებებს და დუნაისპირა რეგიონის დამორჩილებას (101-106) ეძღვნება. 200 მეტრის სიგრძის ფრიზული კომპოზიცია სპირალისებრად მიუყვება კოლონის მთელ ზედაპირს. ფრიზის სიგანე, პერსპექტიული დეფორმაციის კორექციის მიზნით, იზრდება სიმაღლესთან ერთად (89 სმ-დან 125 სმ-მდე). ტრაიანეს კოლონის რელიეფების ერთ-ერთი პირველი მკვლევარის, ფრანგი არქეოლოგისა და ისტორიკოსის ს. რეინახის მიხედვით[7], გიგანტური ფრიზი 114 თანაბარი ზომის სიუჟეტად იყოფა, საიდანაც პირველი 57 დაკიის პირველ კამპანიას ეძღვნება (101-102), დანარჩენი – მეორე კამპანიას (105-106). ბატალური სცენებიდან მხოლოდ ერთი გამონაკლისია – ცენტრში გამოსახული გამაჯვების ქალღმერთის ალეგორი-

[5] მათ შორისაა ლეგენდა ქვრივ ქალზე, რომელიც შუა საუკუნეების ხალხური გადმოცემის სახით შევიდა დანტეს „ღვთაებრივ კომედიაში“; Dante, Par. XX, 45, Commedia di Dante Alighieri, a cura di G. Petrocchi. Milano, 1966-1967.

[6] F. Coarelli. Rome and Environs: an Archaeological Guide. Berkeley, 2007, p. 59.

[7] S. Reinach. La Colonne Trajane au Musée de Saint-Germain. Paris, 1886.

ული ფიგურა, რომელიც საბრძოლო ტროფეების გარემოცვაშია წარმოდგენილი.

სხვადასხვა ტიპის სცენები ერთმანეთს რიტმულად ენაცვლება: ბრძოლის დრამატულ ეპიზოდებს ლეგიონების მარშის, სამხედრო ბანაკების გამართვის და სხვ. სცენები მოსდევს. რელიეფები ისტორიული ქრონიკის თხრობას მოგვაგონებს[8] – აქ დიდი სიზუსტითაა ასახული რომაელების საბრძოლო აღჭურვილობა თუ წყობა, სიმაგრეების ალყა, მაღალი რანგის სამხედრო პირების თათბირები, დაკი მეომრები, მათი ბელადები და სხვ. საგულდაგულოდაა გადმოცემული ასევე ისეთი დეტალები, როგორებიცაა არქიტექტურული ფონი (ციხე-სიმაგრეები, სოფლები, სამხედრო ბანაკების ნაგებობები), პეიზაჟის დეტალები.

ტრაიანეს კოლონის რელიეფების სტილი რომაული სახვითი ხელოვნების განვითარების მთავარი ხაზის ლოგიკური შედეგია, რომელიც ელინისტური ხელოვნებისაგან დამოუკიდებელი, თვითმყოფადი და მაღალმხატვრული პროდუქციის შექმნისაკენ იყო მიმართული. ხსენებული ტენდენცია განსაკუთრებით საგრძნობია ფლავიუსების ხანის ხელოვნებაში და კულმინაციურ განვითარებას სწორედ ტრაიანეს ეპოქაში აღწევს, როდესაც რომაული ხელოვნების ფარგლებში ანტიკური კულტურის მასშტაბის შედევრები შეიქმნა[9].

ტრაიანეს კოლონის რელიეფების უცნობ ავტორს ზოგიერთი მკვლევარი „ტრაიანეს ოსტატს“ უწოდებს. მასვე მიაკუთვნებენ ე. წ. ტრაიანეს დიდი ფრიზის რელიეფებს[10], რომლის ფრაგმენტები (4 ფილა) კონსტანტინეს ტრიუმფალურ თაღზეა მოთავსებული[11]. ვარაუდობენ, რომ თავდაპირველად ფრიზი ტრაიანეს ფორუმზე მდებარეობდა, შესაძლებელია, ულპიუსის ბაზილიკის ერთ-ერთ ფასადზე[12]. რელიეფები ძალზე

ტრაიანეს კოლონის რელიეფები

ტრაიანეს ე. წ. დიდი ფრიზის რელიეფები კონსტანტინეს ტრიუმფალურ თაღზე. 106-107

მასშტაბურია (წინა პლანზე მოცემული ფიგურების სიმაღლე 2,3 მ-ს აღწევს). ფილებზე გამოსახულია ტრაიანეს ტრიუმფალური შესვლა რომში დაკიის კამპანიის შემდეგ, დუნაისპირა სოფლის აღება რომაელი ჯარისკაცების მიერ, ტყვეების წამოყვანა და სხვ.[13] კომპოზიციის შინაარსი და საერთო ხასიათი, პერსონაჟების გამოსახვის თავისებურებები, დეტალების სიზუსტე მიუთითებს, რომ ფრიზის ავტორი, დიდი ალბათობით, ტრაიანეს კოლინის რელიეფების ოსტატია. დიდი ფრიზის რელიეფების სტილიც ცხოველხატულია, მას შუქ-ჩრდილის მდიდრული ეფექტები, ფიგურათა დახვეწილი პლასტიკური მოდელირება, რთული, მრავალფიგურიანი და

[8] O. Tentea. Possiamo parlare oggi delle guerre daciche senza la Colonna Traiana? Ephemeris Dacoromana 16, 2014, pp. 131-140, p. 131, 132, 134.

[9] R. Bianchi Bandinelli, M. Torelli. L'arte dell'antichità classica, p. 92.

[10] O. Tentea. Possiamo parlare oggi delle guerre daciche senza la Colonna Traiana? pp. 133-134.

[11] R. Bianchi Bandinelli. Il maestro delle imprese di Traiano. Roma, 1993, p. 48.

[12] S. Stucchi. Tantis viribus: l'area della colonna nella concezione generale del Foro di Traiano. Archeologia Classica XLI, 1989, pp. 237-291.

[13] R. Bianchi Bandinelli. Il maestro delle imprese di Traiano, p. 53.

მრავალპლანიანი კომპოზიცია, დინამიკა და დრამატიზმი, პერსპექტივის გადმოცემის განვითარებული ხერხები ახასიათებს.

ტრაიანეს მმართველობის პერიოდში (98-117) რომაულ ქანდაკებაში ხშირია გვიანრესპუბლიკური ხანის ნიმუშების გავლენით შექმნილი სკულპტურული პორტრეტები. ტრაიანეს ხელისუფლებისათვის, როგორც ჩანს, კალიგულას და ნერონის და მმართველობის კრიზისული წლების შემდეგ, მნიშვნელოვანი იყო უფრო ტრადიციული რომაული ღირებულებების პროპაგანდა. მისი პერიოდის პორტრეტი ელინისტური გავლენებისაგან კიდევ უფრო მეტ თავისუფლებაზე და სახვითი ხელოვნების სკოლების დამოუკიდებლობაზე მიუთითებს. ამ მხრივ აღსანიშნავია თავად ტრაიანეს ე. წ. ათწლეულის პორტრეტი (108 წელს შექმნილი ბიუსტი, რომელიც მის ხელისუფლებაში ყოფნის ათ წლისთავს მიეძღვნა), რომელმაც საფუძველი ჩაუყარა საიმპერატორო პორტრეტის ახალ ტიპს – უმაღლესი ხელისუფალის გამოსახვას ელინიზმისთვის დამახასიათებელი პათეტიკისა და თეატრალურობის გარეშე. ტრაიანეს პორტრეტი თავისუფალია აგრეთვე რომაული ვერიზმისთვის დამახასიათებელი დეტალიზაციისაგან: ეს უბრალო, სადა, ობიექტური, თუმცა ღირსებით აღსავსე მხატვრული სახეა. მსგავსი მიდგომა ახასიათებს აგრეთვე იმპერატორის გამოსახულებებს ტრაიანეს კოლონის რელიეფებზე, მაგალითად, ეპიზოდში, სადაც იმპერატორი მაღალი რანგის ოფიცერს (სავარაუდოდ, ლუციუს კორნელიუს სურას) საბრძოლო გეგმას უხსნის. რელიეფზე, ომის ექსტრემალური სიტუაციის მიუხედავად, მოცემულია მშვიდი და საქმიანი საუბრის მომენტი, რომელიც ტრაიანესა და მის დაქვემდებარებულ პირს შორის არსებულ ნდობას, ურთიერთგაგებას და უშუალო დამოკიდებულებას უსვამს ხაზს.

როგორც ცნობილია, ტრაიანეს მმართველობის წლებში რომის იმპერიამ თავისი ძლიერების ზენიტს მიაღწია. სამხედრო და პოლიტიკური წარმატებების გარდა, კიდევ უფრო გაიზარდა მოქალაქეების ცხოვრების დონე და კეთილდღეობა როგორც თავად რომში, ისე პროვინციებში. განსაკუთრებით ეს საზოგადოების საშუალო კლასს ეხება, რომელსაც უკვე შეეძლო გამოეხატა თავისი მსოფლმხედველობა და გემოვნება ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ნიმუშების საშუალებით.

ტრაიანეს ე. წ. ათწლეულის პორტრეტი. 108

ტრაიანეს გამოსახულება ტრაიანეს კოლონის რელიეფზე. 113

ტრაიანეს მმართველობის წლებში გამოიკვეთა რომაული სკულპტურული პორტრეტის ევოლუციის კიდევ ერთი ასპექტი, რომელიც დაკავშირებული იყო იმპერიის პროვინციების რომანიზაციის პროცესთან, მათ ეთნიკურ, გეოგრაფიულ, კულტურულ მრავალფეროვნებასთან. მაგალითად, იმპერიის ეპოქაში დამორჩილებული დასავლეთის და ჩრდილო-დასავლეთის პროვინციების ხელოვნებაში სწრაფად დამკვიდრდა ტიპური რომაული პარადული და რეალისტური ფსიქოლოგიური პორტრეტი, თუმცა ხშირია ასევე „ბარბაროსული“ ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ფორმათა სიუხეშე და ნაკლები პლასტიკური გამომსახველობითობა. უფრო რთული იყო სურათი

ქალის პორტრეტი. II ს. ესპანეთი

აღმოსავლეთის პროვინციებში, ელინისტურ ცენტრებში, სადაც გვიანი ელინიზმისა და აკადემიზმის ტენდენციები იჩენს თავს.

იმპერატორ ადრიანეს მმართველობის ხანის (117-138) სახვითი ხელოვნება ელინიზმისათვის დამახასიათებელი აკადემიზმის ტენდენციების დაბრუნებით აღინიშნება, რომლებიც დაძლეული იყო ფლავიუსებისა და ტრაიანეს ეპოქებში. ამავე დროს, აკადემიზმმა ადრიანეს ზეობის წლებში უფრო რაფინირებული, ინტელექტუალური, ჭვრეტითი, თუმცა გარკვეულწილად ნოსტალგიური ხასიათი მიიღო. აშკარაა საიმპერატორო კარის ხელოვნების ძლიერი გავლენა სახელმწიფოს მასშტაბით წარმოებულ მხატვრულ პროდუქციაზე, მაშინ როდესაც წინამორბედ ეპოქებში ხელოვნების ნიმუშები მეტროპოლისსა თუ პროვინციებში უფრო მეტად ადგილობრივი ტრადიციებით, „პოპოლანური“ კულტურით საზრდოობდა და უფრო ფართო წრეზე, საზოგადოების ყველა სოციალური ფენის წარმომადგენელზე იყო გათვლილი. ადრიანეს ეპოქის „კლასიციზმი“ ძირითადად უმაღლესი ხელისუფალის გემოვნებაზე იყო ორიენტირებული, რომელიც ცნობილი იყო როგორც ფილელინი – ბერძნული კულტურის თაყვანისმცემელი, ფართო განათლების ადამიანი და დილეტანტი ხელოვანი (ლიტერატორი, პოეტი, მოყვარული მხატვარი და არქიტექტორი). საინტერესოა ის ფაქტი, რომ კლასიციზმის ხანის ხელოვნების ისტორიკოსები და თეორეტიკოსები, რომლებიც გარკვეული სტერეოტიპებით აზროვნებდნენ (ამ სტერეოტიპების თანახმად, მსოფლიო ხელოვნებაში ყველაზე ფასეული ძველი ბერძნული კლასიკის ნიმუშები იყო), ადრიანეს ეპოქას, ავგუსტეს ეპოქასთან ერთად, რომაული ხელოვნების განვითარების კულმინაციად მიიჩნევდნენ. მოგვიანებით, როდესაც ხელოვნებათმცოდნეობა გათავისუფლდა მსგავსი მიდგომებისაგან, ადრიანეს ეპოქის რომაულმა ხელოვნებამ მაინც შეინარჩუნა ასეთი მაღალი შეფასება[14], თუმცა არა მხოლოდ კლასიკური მოდელების პოპულარობის გამო, არამედ ამ მოდელების ახლებური ინტერპრეტაციის გამო თანადროული ეპოქის კონტექსტში[15].

ახალი ტენდენციები, პირველ რიგში, პორტრეტულ ხელოვნებაში იგრძნობა. ესაა ბერძნული კლასიკის, განსაკუთრებით – გვიანი კლასიკის, მოდელების აღორძინების მცდელობა. პრაქსიტელესეული სილამაზის იდეალების გავლენა სახეზეა ანტინოას გამოსახულებების სერიაში[16]: ფორმათა რბილი მოდელირება და ჰარმონიულობა, სევდიანი და პოეტური განწყობა, თმის ცხოველხატული გადაწყვეტა და სხვ.

ე. წ. ფარნეზეს ანტინოა. II ს.

[14] განსაკუთრებით, ვენის სახელგანთქმული სახელოვნებათმცოდნეო სკოლის წარმომადგენლების მხრიდან.

[15] R. Bianchi Bandinelli. Archeologia e Cultura. Roma, 1979, p. 185.

[16] ასეთი გამოსახულებები ძალზე ბევრი იყო, რადგან ანტინოას ნილოსში დახრჩობის შემდეგ ადრიანემ მისი კულტი დააწესა.

ანტინოას პორტრეტი. II ს.

იმპერატორი ადრიანე. 117

ადრიანეს სკულპტურული პორტრეტების მაგალითზე კიდევ ერთხელ შეიძლება გავადევნოთ თვალი ახალ მხატვრულ ტენდენციებს. იმპერატორის ბიუსტი რომის ეროვნული მუზეუმიდან, რომელიც მისი მმართველობის პირველ წელსაა შექმნილი, ზოგიერთი მკვლევარის აზრით, ეპოქის ერთ-ერთი საუკეთესო და მაღალმხატვრული ნიმუშია[17].

სიუჟეტური რელიეფური კომპოზიციებიდან აღსანიშნავია უცნობი წარმოშობის, კონსტანტინეს ტრიუმფალურ თაღზე არსებული რელიეფური ტონდოები ნადირობის და რელიგიური რიტუალების ამსახველი სცენებით იმპერატორის მონაწილეობით. ნადირობის მოტივი ადრიანეს ხანამდე ნაკლებად იყო გავრცელებული რომაულ ხელოვნებაში და უფრო მეტად ელინიზმისათვის იყო დამახასიათებელი, სადაც ალექსანდრე მაკედონელისა და დიადოხოსების ეპოქაში ხშირად ვხედავთ მმართველის ჰერიოკულ კონტექსტში, იდეალიზირებული სახით წარმოდგენის მაგალითებს (მსგავსი თემატიკა ბერძნულ კულტურაში ძველი აღმოსავლეთიდან შეიჭრა). ლომებზე ნადირობა გვხვდება ასევე ადრიანეს და მომდევნო ეპოქების სარკოფაგების სკულპტურულ მორთულობაშიც.

ადრიანეს ტონდოები. კონსტანტინეს ტრიუმფალური თაღი. 130

ე. წ. მატეის სარკოფაგი. 220-230

ადრიანეს ეპოქის მომდევნო ხანის – ანტონინების დინასტიის მმართველობის წლების – ხელოვნება კიდევ უფრო მეტ ინტერესს იჩენს ადამიანის სულიერი სამყაროსადმი. რთული და წინააღმდეგობრივი ისტორიული კონტექსტი – ანტიკური სამყაროს უკანასკნელი „ოქროს საუკუნე“, მსოფლმხედველობითი კრიზისის პირველი ნიშნები, ახალი სულიერი ღირებულებების ძიება – დიდი ინგლისელი ისტორიკოსის ედვარდ გიბონის მიერ შეფასებულია როგორც რომის იმპერიის მომავალი დაქვეითებისა და ნგრევის დასაწყისი, მიუხედავად იმისა, რომ სახელმწიფო ჯერ კიდევ მოჩვენებით კეთილ დღეობაში იმყოფებოდა[18]. ყოველივე ამან გა-

[17] R. Bianchi Bandinelli, M. Torelli. L'arte dell'antichità classica, sch. 131.

[18] Gibbon, cap. I, 98-180, Edward Gibbon. History of the Decline and Fall of the Roman Empire, with notes by H. H. Milman, 4 vol. New York, 1936.

ვლენა იქონია სახვითი ხელოვნების სტილზე. ამ გავლენას მნიშვნელოვანწილად განაპირობებდა ანტიკური ფილოსოფიის ევოლუციის უკანასკნელი ეტაპის მიმდინარეობა – სტიოციზმი, რომელიც თავის არსით ელიტალური მოძღვრება იყო და ანტიკური სამყაროს მომავალი კრიზისის აღქმაზე იყო დაფუძნებული. ადრეული ქრისტიანული მოძღვრება – დაბალი სოციალური ფენების რელიგია, რომლიც ანტიკური ფილოსოფიის მთავარ ფასეულობებს და მატერიალისტურ მსოფლმხედველობას უარყოფდა, ასევე დიდად მოქმედებდა ეპოქის მხატვრული ფორმის თავისებურებებზე.

ბუნებრივია, რომ მსგავსი წინააღმდეგობრივი და რთული პერიოდის სახვითი ხელოვნების პრიორიტეტი ადამიანი და მისი შინაგანი სამყაროა. მართლაც, ანტონინების ხანის სკულპტურულ პორტრეტს მსოფლიო პორტრეტულ ხელოვნებაში გამორჩეული ადგილი უჭირავს, ხოლო თავად ეპოქის ნიმუშებს შორის გამორჩეულია იმპერატორ-ფილოსოფოსის მარკუს ავრელიუსის გამოსახულებები. მათზე დაკვირვება ცხადჰყოფს, თუ რამდენად შეიცვალა წარჩინებული რომაელის ტიპაჟი ხელოვნებაში: აღარაა რესპუბლიკის, ფლავიუსების თუ ტრაიანეს ხანისათვის დამახასიათებელი ენერგიული, ნებისყოფითა და შინაგანი ძალით აღსავსე მხატვრული სახეები. მარკუს ავრელიუსი უფრო მეტად ძველ ბერძენ ფილოსოფოსს მოგვაგონებს, მისი პროტრეტები ჭვრეტითი ხასიათისაა, მათში პასიური განწყობა იგრძნობა. ოსტატები განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევენ თვალების გამომეტყველებას, მათ დახრილ, ჩაფიქრებული მზერას. ასეთ განწყობას კიდევ უფრო აძლიერებს თმისა და წვერის ფერწერული გადმოცემა, ღრმა ჩრდილები, რომლებიც სახის კანის გაპრიალებულ ფაქტურასთან ერთად ნათელი და მუქი ლაქების კონტრასტებს ქმნის.

ანტონინების ეპოქის, განსაკუთრებით მისი მიწურულის, კიდევ ერთი ტენდენციაა ეკლექტიზმი, რის ილუსტრაციასაც წარმოადგენს იმპერატორ კომოდუსის გამოსახულება ჰერკულესის სახით.

ანტონინე პიუსი. დაახლ. 140

მარკუს ავრელიუსი. 161

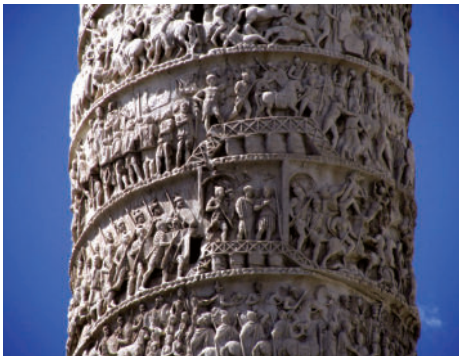
მარკუს ავრელიუსის ცხენოსანი ქანდაკება. 173-176

ბრუტია კრისპინას პორტრეტი. 178-180

იმპერატორი კომოდუსი ჰერკულესის სახით. 192

სახვით ხელოვნებაში ანტონინების ეპოქის ტენდენციები ზოგადად შეიძლება განისაზღვროს როგორც ცხოველხატული, ბაროკალური. თუკი პორტრეტებში ეს ტენდენციები გამოიხატება ადამიანის სულიერი სამყაროს გადმოცემაში, ემოციურ განწყობაში, შუქ-ჩრდილის და ფაქტურული ეფექტების ოსტატურ გამოყენებაში, მრავალფიგურიან და პარადულ-რეპრეზენტატულ კომპოზიციებში „ბაროკალური“ სტილი ვლინდება დრამატიზმსა და პათეტიკაში, ძლიერ დინამიკაში, პლასტიკური ფორმის ცხოველხატულ მოძრაობაში, მდიდრულ დეკორატივიზმში და სხვ. ამ პერიოდის ისტორიული რელიეფის საუკეთესო ნიმუშია მარკუს ავრელიუსის კოლონის[19] რელიეფები, რომლებშიც ასახულია იმპერატორის გამარჯვება დუნაისპირეთის ომში[20].

ანტონინე პიუსის კოლონის ბაზისის რელიეფები. 161-162



მარკუს ავრელიუსის კოლონის რელიეფები. 176-192

[19] M. Beckmann. The Column of Marcus Aurelius. A Companion to Marcus Aurelius, ed. by M. van Ackeren, 2012, pp. 251-263, pp. 254-255.

[20] M. Beckmann. The Column of Marcus Aurelius, p. 257.

გვიანი იმპერიის ხანის რომაული ისტორიული რელიეფის განვითარების სურათის უკეთ წარმოსადენად საჭიროა განვიხილოთ ამ ეპოქის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი მონუმენტის – სეპტიმიუს სევერუსის ტრიუმფალური თაღის რელიეფები. 23 მ სიმაღლის სამმალიანი თაღი პართელებზე და არაბებზე მოპოვებული გამარჯვების აღსანიშნავად დაიდგა. მთლიანობაში მისი დეკორატიული სისტემა კიდევ უფრო ცხოველხატული და ერთგვარად გადატვირთული გვეჩვენება ვიდრე, მაგალითად, ტექტონიკური სიცხადითა და ჰარმონიულობით გამორჩეული ტიტუსის თაღი. კედლების მთელი ზედაპირი და ცოკოლიც კი რელიეფებითაა დაფარული. ოთხი ყველაზე მასშტაბური კომპოზიცია (ზომით თითქმის 4X5 მ) პართიაში ომის ეპიზოდებს ასახავს, თანაც სცენები ქრონოლოგიური თანმიმდევრობითაა განლაგებული მარცხნიდან (ფორუმის მხრიდან) მარჯვნივ. მათ შორისაა ედესის, სელევკიისა და ქტესიფონის შტურმი და სხვ. ცენტრალურ თაღსა და კარნიზს შორის მონაკვეთები, ტრადიციულად, ფრთოსანი ვიქტორიების, ხოლო ცოკოლი რომაელი ჯარისკაცებისა და ტყვეების ფიგურებს უჭირავს.

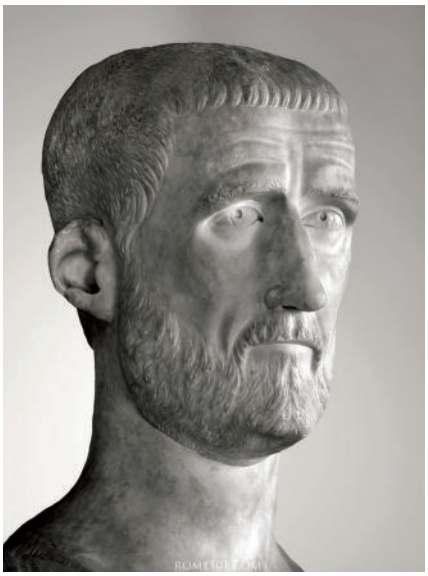
სეპტიმიუს სევერუსის ტრიუმფალური თაღის რელიეფები

სევერუსების დინასტიის მმართველობის ხანას განეკუთვნება ადრეთვე რომაული რეალისტური პორტრეტის უკანასკნელი აყვავება, რომლის ერთ-ერთ საუკეთესო ნიმუშია იმპერატორ კარაკალას ბიუსტი. ანტონინების ეპოქის ამაღლებული, განსულიერებული მხატვრული სახეების შემდეგ, რომლებიც ელინიზმის ხელოვნებას ეხმიანება, კარაკალას ბიუსტის ავტორი ისევ რომაული ვერიზმის ტრადიციებს უბრუნდება. პორტრეტი დრამატიზმით, ფსიქოანალიზის სიღრმით და დინამიკით გამოირჩევა. პორტრეტული ბიუსტებისათვის დამახასიათებელი სტატიკის მაგიერ მოქანდაკემ, ფორმატის შეზღუდულობის მიუხედავად, გადმოსცა მხრების და თავის მკვეთრი მოძრაობა. შეკრული წარბები, სწრაფი, თითქოს ეჭვიანი მზერა ნატურის ფსიქიკის სიღრმეებს უხსნის მნახველს, მოგვითხრობს არა მარტო მისი ხასიათის თვისებებზე, არამედ არასტაბილურობის და საშიშროების იმ ატმოსფეროზე, რომელიც მის გარშემო სუფევს. ქანდაკების კომპოზიციური და პლასტიკური გადაწყვეტა ავტორის ასეთი ღრმა ჩანაფიქრის შესაბამისია – ესაა სკულპტურული ფორმის მკაფიო, ენერგიული მოდელირება, შუქ-ჩრდილის გრადაციების სიმდიდრე და სხვ.

იმპერატორი კარაკალა. 212-217

იულია დომნას პორტრეტი. 200

ფილიპე არაბი. 244-249



იმპერატორი პრობუსი. 276-282

ლუცილას პორტრეტი. III ს.

„ჯარისკაცი იმპერატორების“ მმართველობის ხანა, რომელიც სევერუსების დინასტიის უკანასკნელი წარმომადგენლის, ალექსანდრე სევერუსის, მკვლელობით დაიწყო, რომის ისტორიაში საგარეო და შიდა კონფლიქტების, ხელისუფლების ძალადობრივი ცვლილებების, არამდგრადი პოლიტიკური და ეკონომიკური სიტუაციის ეპოქაა[21]. სახვით ხელოვნებაში ეს ეპოქა აღინიშნება პლასტიკური გამომსახველობითობის შესუსტებით და რომაული პორტერეტის სტილის საკმაოდ მკაფიოდ გამოხატული ცვლილებით. თუმცა ეს ცვლილებები მხოლოდ პორტრეტს არ ეხება – იწყება ზოგადად ანტიკური ხელოვნების კრიზისი და მისი ფასეულობების ჩანაცვლება სხვა მხატვრული სისტემით. III საუკუნის რომაული სკულპტურული პორტრეტის ერთ-ერთი მთავარი და ზოგადი ნიშანია გარეგნული ფორმის გაუხეშება, „გაუბრალოება“ და ემოციურობის, შინაგანი დრამატიზმის, სულიერი დაძაბულობის ზრდა (ასეთია, მაგალითად, ფილიპე არაბის პორტრეტი). ამ ეპოქის სახვითი ხელოვნების ნიმუშებში ხშირად შეიმჩნევა ასევე პროპორციების რღვევა (მაგალითად, თვალების ექსპრესიული გადიდება პორტრეტებში, დამჯდარი, მძიმე პროპორციები ადამიანების ფიგურებში და სხვ.), რაც ეწინააღმდეგება ანტიკური ხელოვნების ერთ-ერთ ფუძემდებულურ პრინციპს – ადამიანის გამოსახულებასა თუ არქიტექტურულ ნაგებობაში მწყობრი, თანაზომიერი პროპორციების არსებობას.

მრავალფიგურიან კომპოზიციებში ასევე საკმაოდ შესამჩნევია ახალი ნიშნები, რომლებიც ანტიკური ხელოვნების სტილის კრიზისზე მიუთითებს. ფიგურების პროპორცების სიმძიმესთან ერთად, რელიეფებში თვალშისაცემია გრაფიკული გამომსახველობითი ხერხები, თითქოს ქანდაკება ისევ უბრუნდება უფრო არქაული ეპოქებისათვის დამახასიათებელ ხაზობრივი საწყისის დომინირებას პლასტიკურზე. ფიგურები მკაფიო გარშემომწერი კონტურებით და დრაპირების ღრმა ჩაკვეთილი ნაკეცებით, შუქ-ჩრდილის კონტრასტების და მაღალი რელიეფის მიუხედავად, უფრო გრაფიკულ შთაბეჭდილებას ახდენს. კიდევ ერთი

[21] Roma nel III secolo d.C.: la città al tempo della “crisi”, in: a cura di E. La Rocca, C. Parisi Presicce, A. Lo Monaco. L’Età dell’Angoscia. Da Commodo a Diocleziano (180-305 d.C.). Roma, 2015, pp. 61-73.

საინტერესო სტილური ნიშანი ხდება ე. წ. სიცარიელის „შიში“, როდესაც ფიგურები მჭიდროდ ფარავენ ზედაპირს და მათ შორის არაა სივრცითი პაუზები, ცარიელი არეები. ასეთია, მაგალითად, ე. წ. ლუდოვიზის სარკოფაგის საბრძოლო სცენა. ზოგჯერ მრავალფიგურიან კომპოზიციაში შეიმჩნევა ასევე ფიგურათა ერთიანი მასშტაბის რღვევაც.

რომაელების ბრძოლა გოთებთან. ე. წ. ლუდოვიზის სარკოფაგი. 250-260

ე. წ. პლოტინის სარკოფაგის რელიეფი. III ს-ის II ნახ.

ანტიკური რელიეფის განვითარების ახალ ეტაპს წარმოადგენს მარმარილოს სარკოფაგი, რომელზეც, სავარაუდოდ, ფილოსოფოსი პლოტინია გამოსახული მოწაფეებთან ერთად (III ს-ის II ნახ.)[22]. კომპოზიცია თითქმის სარკისებურად, სიმეტრიულადაა აგებული ცენტრალური პერსონაჟის ფიგურის (ფილოსოფოსი, რომელსაც მუხლებზე გაშლილი გრაგნილი უდევს) მიმართ. ფიგურათა გადაწყვეტაში შეიმჩნევა ერთგვარი შებოჭილობა, განყენებულობა და ნაკლები კავშირი ერთმანეთთან და გარემოსთან. იგივე შეიძლება ითქვას დრაპირების გადმოცემაზე, რომელიც უფრო გრაფიკულ ნახატს მოგვაგონებს და ნაკლებადაა დაკავშირებული სხეულის პლასტიკასთან.

ფერწერა

პომპეის III, ე. წ. ორნამენტული, სტილის აყვავება დაახლოებით ემთხვევა იმპერატორ კლავდიუსის მმართველობის წლებს (41-54), თუმცა მისი ცალკეული ნიმუშები უფრო ადრეც, წელთაღრიცხვების მიჯნაზეც გვხვდება. თავისი წინამორბედი II სტილისგან განსხვავებით, რომელშიც წამყვანი იყო სივრცის გადმოცემის მრავალფეროვანი ილუზორული ხერხები, III სტილის მოხატულობებში უფრო მეტად სიბრტყობრივ დეკორს ვხედავთ. მუქი, მკვეთრი ფერის ფონისა და ღია ფერის ორნამენტული დეტალების კონტრასტი III სტილის მნიშვნელოვანი დამახასიათებელი თვისებაა. ორნამენტებში ხშირად გვხვდება წვრილი ბრინჯაოს კოლონები, რომლებიც კანდელაბრებს მოგვაგონებს, ამიტომ III სტილს ზოგჯერ „კანდელაბრების“ სტილსაც უწოდებენ. ამ მსუბუქ არქიტექტურულ დეკორში ზოგჯერ ჩართულია მცირე ზომის, ღია ფერის სწორკუთხედები, ერთგვარი მოჩარჩოება და ფონი ფიგურატული კომპოზიციებისათვის (ძირითადად, მითოლოგიური შინაარსის, თუმცა გვხვდება ასევე პეიზაჟები, ნატურმორტები, ყოფითი სცენები). ისევე როგორც წინამორბედ ეპოქებში, ხშირია ეგვიპტური მოტივები – ინტერესი ეგვიპტური ეგზოტიკისადმი, რომელიც რომის იმპერიის შემადგენლობაში შევიდა, ისევ არსებობს. მუქ ფონზე შესრულებული არქიტექტურული დეკორის გარდა, გვხვდება ღია ფერის ფონზე მოცემული მცენარეული მოტივებიც – ყვავილების გირლანდები და სხვ. საინტერესოა, რომ პომპეის კედლის მხატვრობის III სტილის, რომელმაც კედლის დეკორაციის სრულყოფილი და უნივერსალური მოდელები შექმნა, რეპლიკები ფართოდ იყო გავრცელებული ევროპულ დეკორატიულ ფერწერაში XVIII-XIX საუკუნეებში.

[22] J. M. Zamora Calvo. Remarks on the so-called Plotinus' Sarcophagus (Vatican Museums, inv. 9504). Studia Antiqua et Archaeologica 25(2), 2019, pp. 465-482, pp. 467-470.

აგრიპა პოსტუმუსის ვილის მოხატულობა. I ს.

ვეტიუსების სახლის მოხატულობის ფრაგმენტი. 60-იანი წლები

III სტილის მოხატულობის საუკეთესო ნიმუშები აღმოჩენილია პომპეიში, ლუკრეციუს ფრონტონის სახლში[23], ქალაქის მახლობლად, ბოსკოტრეკაზეში მდებარე აგრიპა პოსტუმუსის ვილაში და სხვ.

მხატვრობის IV სტილი, რომელიც I საუკუნის II ნახევარში ვრცელდება[24], საზოგადოების გემოვნების ცვლილებაზე მეტყველებს. სპეციალისტები მას ხშირად ილუზორულს ან პერსპექტიულს, ზოგჯერ კი – გროტესკულს ან ფანტასტიკურს, უწოდებენ. IV სტილის მოხატულობაში ორნამენტულმა დეკორმა ფანტასტიკური არქიტექტული დეკორაციების სახე მიიღო. ასეთი რთული და მასშტაბური სცენოგრაფია მოცემულია კედლების ცენტრში მოთავსებულ მასშტაბურ, დინამიკურ, მრავალფიგურიან კომპოზიციებთან ერთად. კოლორიტი, როგორც წესი, ძალზე მრავალფეროვანია, დრამატული განათება, ფიგურათა მკვეთრი რაკურსები კიდევ უფრო აძლიერებს სივრცის შეგრძნებას. მხატვრობა თითქოს არღვევს კედლების სიბრტყეს და შთამბეჭდავ ილუზორულ ეფექტებს ქმნის. IV სტილის მხატვრობა გარკვეული თვალსაზრისით შეიძლება როკოკოს ეპოქის ჰიპერდეკორატიულ მონუმენტურ ფერწერას შევადაროთ. ასეთებია, მაგალითად, ვეტიუსების, მენანდრეს ან დიოსკურების სახლების მოხატულობა პომპეიში, რომლებიც, სავარაუდოდ, ერთი სახელოსნოს პროდუქციაა.

დიოსკურების სახლის მოხატულობის ფრაგმენტები. 60-იანი წლები

IV სტილის მხატვრობის ყველაზე გრანდიუზულ ნიმუშს იმპერატორ ნერონის „ოქროს სახლის“ (Domus Aurea) დეკორი წარმოადგენს. სწორედ მის მიმართ გამოიყენება ყველაზე ხშირად IV სტილის ისეთი დეფინიცია, როგორიცაა „გროტესკული“. კლასიკური დეფინიციით, კედლის მხატვრობასა და არქიტექტურულ დეკორში ტერმინი „გროტესკი“, „გროტესკული“ გამოსახულებათა სისტემას გულისხმობს, რომელიც რეალობის საპირისპირო მხატვრული სახეებისაგან შედგება. ესაა ვეგეტალური, ზოო- და ანტრომორფული, არქიტექტურული დეტალების და ილუზორული სივრცეების უჩვეულო კომბინაცია. ეს კომბინაციები არ ექვემდებარება არც ნარატივის და არც სივრცეში განლაგების ლოგიკას, ცალკეული „გროტესკები“ არ ერთიანდება თანმიმდევრული თხრობის კონტექტში.

[23] I. Bragantini. Una pittura senza maestri: la produzione della pittura parietale romana. Journal of Roman Archaeology, v. 17, 2004 , pp. 131-145, pp. 135-136.

[24] IV სტილი განსაკუთრებით ფართოდ გავრცელდა 62 წელს პომპეიში მომხდარი მიწისძვრის შემდეგ, როდესაც დაზიანებული სახლები აღადგინეს და თავიდან მოხატეს.

თავად ტერმინი „გროტესკი“ ანტიკური ეპოქისათვის უცნობი იყო, მისი გამოყენება XV საუკუნიდან დაიწყეს. ამ ტერმინით აღინიშნებოდა „ოქროს სახლის“ მოხატულობა, რომელიც 1480-იან წლებში, არქეოლოგიური გათხრების შედეგად, გამოვლინდა. რადგან სასახლე მიწის სქელი ფენის ქვეშ იყო მოქცეული იმპერატორ ტრაიანეს ეპოქიდან, აღორძინების ხანაში მას „გროტები“ უწოდეს, საიდანაც წარმოდგება დეკორატიული სტილის სახელწოდებაც. მოგვიანებით ამ ტერმინით აღინიშნებოდა შენობის ფანტასტიკური, ექსტრავაგანტული მორთულობა, რომელშიც მეტამორფოზული არსებების, არქიტექტურული დეტალების, ილუზორული სივრცეების რთული სინთეზია მოცემული. „გროტესკები“ თავისი არსით უპირისპირდება ანტიკური ხელოვნების ესთეტიკას, რომლის უმთავრესი პრინციპი სამყაროს ნატურალისტური აღქმა იყო. მართლაც, ძველ ბერძნულ და შემდგომ რომაულ კულტურას წითელ ზოლად გასდევს „მიმესისის“, ანუ რეალობის და მისი ობიექტების იმიტაციის პრინციპი. ამის საუკეთესო გამოხატულებაა ემპედოკლეს ფილოსოფიური კონცეფცია, თუმცა უკვე პლატონი თავისი „ინვენციის“, ანუ „გამოგონების“ თეორიით მნიშვნელოვნად აფართოვებს ხელოვნებისადმი ასეთ რაციონალურ დამოკიდებულებას. ინვენციის პრინციპი სწორედ ნატურიდან აღებული ელემენტების უჩვეულო კომბინაციას გულისხმობს, რომელიც კიდევ უფრო დამუშავებული და განვითარებულია ძველ რომაელ მოაზროვნეებთან, კერძოდ, ციცერონთან[25].

ნერონის სასახლის მოხატულობას შემთხვევით არ უწოდებენ „ფანტასტიკურ“ სტილსაც. პომპეის IV სტილის ანტინატურალისტური ხასიათი აქ თავის უკიდურეს ფორმებს აღწევს. როგორც პლინიუსი მოგვითხრობს, ფრესკების უმეტესობა მხატვარ ფაბულუსის მიერაა შესრულებული.[26] ფონზე, რომელიც არამეტერიალურია სივრცის აგების თვალსაზრისით, ერთმანეთს ერწყმის ლიტერატურული (ილიადასეული) და მითოლოგიური ეპიზოდები, ბახუსის წრის ღვთაებები და მენადები, რეალური ცხოველები (ბუები, ცხენები, გედები, ლეოპარდები, ლომები), ფანტასტიკური არსებები (გრიფონები, სფინქსები, ფრთოსანი ცხენები), მუსიკალური ინსტრუმენტები, ნიღბები, დრაპირებები, კანდელაბრები, არქიტექტურული დეტალები და სხვ. ავგუსტეს ეპოქაში გავრცელებული ნატურალისტურად წარმოდგენილი მცენარეული გირლანდებისგან განსხვავებით, ფლორალურმა მოტივებმა „ოქროს სახლში“ უფრო კალიგრაფიული, დეკორატიული ხასიათი მიიღო და ნაკლებად მოგვაგონებს რეალურ მცენარეებს[27]. კოლორიტის თვალსაზრისითაც (ძირითადი კონტრასტული ფერები, ასევე მოოქროვილი დეტალების ფართო გამოყენება) ნერონის სასახლის მხატვრობა ძალზე საზეიმო, მდიდრული წარმოგვიდგება, რომელშიც იმპერიის ეპოქის ხელოვნების დიდებულება და დახვეწილობა კიდევ უფრო თვალსაჩინოა. ამ მიმართულებამ შემდგომი თავისი განვითარება და გავრცელება ჰპოვა იმპერიის მთელ ტერიტორიაზე.

ნერონის სასახლის აღმოჩენა XV საუკუნეში უდიდეს კულტურულ მოვლენად იქცა და დიდი გავლენა მოახდინა აღორძინების ხანის სახვითი ხელოვნების განვითარებაზე[28]. მიუხედავად იმისა, რომ ანტიკური კედლის მხატვრობის, მოზაიკის თუ რელიეფური დეკორის ფრაგმენტები შემორჩენილი იყო კოლოსეუმში, ადრიანეს ვილაში ტივოლოში, ბაიში და მეტ-ნაკლებად ნაცნობი იყო რენესანსის ეპოქის ადამიანებისთვის, „ოქროს სახლის“ მოხატულობა თავისი მხატვრული დონით და დაცულობით მნიშვნელოვანად აღემატებოდა მათ[29].

[25] Cicero, II, 3.

[26] Pliny, XXXV, 37.

[27] A. Zamperini. Le Grottesche. Il sogno della pittura nella dicorazione paretiale. Verona, 2013, pp. 31-38.

[28] რენესანსის ეპოქაში დამთვალიერებლებისათვის გახსნილი იყო ე. წ. ბუს, აქილევსის სკიროსზე, ჰექტორის და ანდრომახას დარბაზები, ასევე შავი, ყვითელი და ოქროს თაღიანი დარბაზები.

[29] N. Dacos. Per la storia delle grottesche: la riscoperta della Domus Aurea. Bollettino d’arte, vol. LI, # I-II, 1966, pp. 43-49.

„ოქროს სახლის“ მოხატულობის ფრაგმენტები. 64-68

სამარხი სტელის რელიეფი აუგსბურგიდან (აუგუსტა ვინდელიკორუმი). III ს-ის დასაწყ.

რომის იმპერიის პროვინციების ხელოვნება

ძველი რომის ხელოვნების ისტორიაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს პროვინციების ხელოვნებას, რომლის სტილური თავისებურებები განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოიკვეთა II-III საუკუნეებში. ამ ფენომენის შიგნით ორი ძირითადი კულტურული წრე განირჩევა, რომელთა შორის საკმაოდ საგრძნობი განსხვავება არსებობს. ერთი მხრივ, ესაა აღმოსავლური პროვინციები – საბერძნეთი, მცირე აზია, ეგვიპტე – რომლებიც, რომის აქტიური გავლენის მიუხედავად, ინარჩუნებდნენ საკუთარ, ელინისტურ კულტურას. მრავალი მკვლევარის მიერ ამ პროვინციების ხელოვნება II-III საუკუნეებში ელინიზმის პირდაპირ გაგრძელებადაა მიჩნეული. მეორე მხრივ, აღსანიშნავია ძლიერ რომანიზირებული დასავლეთის პროვინციების (ესპანეთის, გალიის, გერმანიის) ხელოვნება, რომელიც ნაკლებად ან საერთოდ არ იცნობდა ბერძნულ კულტურას, და რომელთა წიაღშიც რომაულმა კულტურამ სამხედრო ფენისა და კოლონისტების საშუალებით შეაღწია. ამ პროვინციების ხელოვნება უფრო მეტად პოპოლანურ ტრადიციებზე იყო დაფუძნებული, რომელიც იტალიის მოსახლეობის დაბალ და საშუალო ფენებში იყო გავრცელებული. სწორედ ეს ფენები ქმნიდნენ სამხედრო დასახლებების, ვეტერანთა ბანაკების და მათგან წარმოქმნილი ქალაქების მოსახლეობის ძირითად ბირთვს.

II-III საუკუნეების გალიასა და გერმანიაში სახვითმა ხელოვნებამ მნიშვნელოვან წარმატებებს მიაღწია. ქანდაკების ნიმუშებში უმეტესად წარმოდგენილია ჯარსიკაცების სამარხი სტელების რელიეფები[30], საკულტო გამოსახულებები, სხვადასხვა დანიშნულების ყოფითი სცენები კოლონებისა და ადგილობრივი მოსახლეობის ცხოვრებიდან. თუმცა დასავლეთის პროვინციების მოქანდაკეები ჩამორჩებოდნენ რომაელებს ოსტატობაში, მათ მიერ შექმნილი ნამუშევრები საოცარი ექსპრესიით გამოირჩევა. მათი ინტერესი უბრალო ადამიანების ცხოვრებაზეა ფოკუსირებული, რამაც დიდი წვლილი შეიტანა გვიანანტიკური ხელოვნების თავისებურებების ჩამოყალიბებაში.

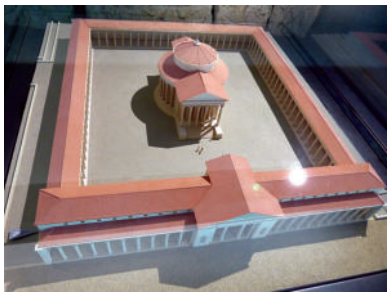
[30] Ł. Sokołowski. Portrait as a Medium? Interpreting Funerary Portrait Reliefs from Palmyra as a Means of Communication. Proceedings of the Twenty-Sixth Theoretical Roman Archaeology Conference, Sapienza University of Rome. R. Cascino, F. De Stefano, A. Lepone, C. M. Marchetti (eds), 16th-19th March 2016, Rome, 2017, pp. 17-35, pp. 18-19.

საინტერესო სურათს იძლევა პროვინციების საკულტო არქიტექტურის ანალიზი. რომაელები ტოლერანტობას იჩენდნენ დამორჩილებული ხალხების რელიგიის მიმართ, რომაული პოლითეიზმი სავსებით ეგუებოდა სხვადასხვა, არარომაული წარმოშობის კულტების პოპულარობას. ხშირად პროვინციებში გადასახლებული რომაელები ადგილობრივ ღმერთებსაც სცემდნენ თაყვანს, ხოლო პროვინციების მოსახლეობა თავის ლოიალობას რომის მიმართ რომაული ღმერთების თაყვანისცემით გამოხატავდა, ან თავის ღვთაებებს რომაულებთან აიგივებდა. იქმნებოდა სინკრეტული კულტები, ანალოგიურად, ხდებოდა რომაული სატაძრო ხუროთმოძღვრების ფორმების და ადგილობრივი სამშენებლო ტრადიცების სინთეზირება.

ყოველივე ზემოთთქმულის გათვალისწინებით, რომის იმპერიის პროვინციების არქიტექტურა საკმაოდ ჭრელ სურათს ქმნიდა. საკულტო ხუროთმოძღვრებაში არსებული ტიპები პროვინციის რომანიზაციის ხარისხზე იყო დამოკიდებული. ამ მხრივ საინტერესოა გალიის – ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერად რომანიზებული პროვინციის – მაგალითი, სადაც ხშირად ვხედავთ იტალიური ფსევდოპერიფტერის ტიპის სამლოცველოებს (მაგალითად, ნიმის (ანტიკური ნემაუზის) ტაძარი, ვიენის ავგუსტესა და რომას ტაძრები (ორივე – ავგუსტეს ეპოქის) და სხვ.). მაგრამ გალიაში რომაული მოდელების მიხედვით შექმნილი ტაძრების გარდა, ორიგინალური კელტური ტიპის სამლოცველოებიც იგებოდა. ასეთია ე. წ. იანუსის ტაძარი ოტენში[31] (ანტიკური აუგუსტოდუნუმი), რომელიც გალიაში გავრცელებული კოშკისებრი ტაძრის ტიპს წარმოადგენს. მსგავსი ტაძრები გვხვდება ბრიტანეთშიც. აღსანიშნავია ასევე ფანუსის ტიპის ტაძრები[32], რომლებიც უფრო ადრეული კელტური სამლოცველოებიდან განვითარდა. რომაულ ხანაში ფანუსის კოშკისებრი, მრგვალი ფორმა მრგვალი ცელას მქონე გარშემოსავლელიან ტაძრად ჩამოყალიბდა. ასეთია, მაგალითად, პერიგიოს (ანტიკური ვეზუნას) ტაძარი, რომელსაც რომაული არქიტექტურისათვის დამახასიათებელი სწორკუთხა პორტიკიც ჰქონდა.

ნიმის ტაძარი. ძვ. წ. I ს.

იანუსის ტაძარი. ოტენი. I-II სს.



ვეზუნას ტაძარი. დღევანდელი მდგომარეობა, რეკონსტრუქცია. I-II სს.

გალიის პროვინციის ტერიტორიაზე რომაული საზოგადოებრივი ნაგებობების მრავალი ღირშესანიშნავი ნიმუშია შემორჩენილი. ერთ-ერთი ასეთია რომაული თეატრი ორანჟში (ანტიკური არაუზიო), რომელიც ავგუსტეს ეპოქაშია აგებული და გალიის უძველეს თეატრალურ ნაგებობად ითვლება. 103 მ დიამეტრის მქონე შენობა ნაწილობრივ ფერდობში იყო გამოკვეთილი და 7 000 მაყურებელს იტევდა. მის არქიტექტურულ თავისებურებას წარმოადგენს ფასადის გრანდიოზული, მონუმენტური სიბრტყე (103X37 მ), რომელიც სამ იარუსად იყოფა. პირველ აირუსზე შესასვლელის ღია თაღედია მოცემული, მეორეზე – ყრუ თაღედი, ხოლო მესამე იარუსის მასიური კედელი გამოყოფილია მძლავრი კარნიზით და დანაწევრებულია ველარიუმის დასამაგრებელი კრონშტეინებით. თეატრი გამოირჩევა ასევე კარგად შემორჩენილი სცენით, რომელიც ტიპურია რომის ევროპული პროვინციებისათვის – ცენტრში არსებული ძლიერ შვერილი რიზალიტი დაგვირგვინებული იყო ნიშით, რომელშიც იმპერატორის ქანდაკება იდგა.

[31] A. Rebourg, A. Goudineau. Les origines d'Autun. Les villes augustéennes de Gaule: actes du colloque international d'Autun, 6-7-8/06/85, 1986, pp. 106-118.

[32] R. D. Woodard. Indo-European Sacred Space: Vedic and Roman Cult. Chicago, 2006, p. 150.

ორანჟის თეატრი. I ს.

ლუგდუნუმის თეატრი. I ს.

საინტერესოა ასევე, რომ I-II საუკუნეებში რომის სხვადასხვა პროვინციაში ჩამოყალიბდა ე. წ. ჰიბრიდული თეატრის ტიპი, რომელიც ითავსებდა ანტიკური ხანაში გავრცელებული სანახაობების ორივე ძირითად სახეობას, ანუ თეატრისა და ამფითეატრის ფუნქციას. ასეთი იყო, მაგალითად, პარიზის (ანტიკური ლუტეცია) ე. წ. არენა, სადაც სანახაობები ნახევარწრიული სცენის მაგიერ თითქმის მრგვალი ფორმის არენაზე იმართებოდა. არენას სამი მხრიდან კავეა, ხოლო მეოთხედან – კულისები ეკრა გარს. კარგადაა შემონახული დღემდე ლუგდუნუმის (თანამედროვე ლიონის) თეატრი და ოდეონი, რომელიც ერთ-ერთი უდიდესია გალიაში.

პროვინციების როლის ზრდა იმპერიის პოლიტიკურ და ეკონომიკურ ცხოვრებაში განსაკუთრებით თვალნათლივ არქიტექტურაში აისახა, რომლის მასშტაბური ნიმუშებით რომაული სირიის პროვინცია გამოირჩევა. ბაალბეკისა და პალმირას კომპლექსებში ერთმანეთთან შერწყმულია რომაული, ბერძნული და ძველაღმოსავლური სამშენებლო ტრადიციები. შენობათა გრანდიოზული ზომები, ცხოველხატული, დინამიკური, რთული კომპოზიციები, ნოვატორული საინჟინრო გადაწყვეტების, ტექნოლოგიებისა და სამშენებლო ხერხების გამოყენება – ყოველივე ეს II-III საუკუნეების სირიის არქიტექტურის ნიმუშებს ძველი მსოფლიოს ხუროთმოძღვრების შედევრების რიგში აყენებს.

პალმირა თანამედროვე სირიის ჰომსის მუჰაფაზაში მდებარეობს. ქალაქი თავისი ხანგრძლივი ისტორიის მანძილზე მრავალი სხვადასხვა სახელმწიფოს შემადგენლობაში შედიოდა, სანამ I საუკუნეში რომის იმპერიის სუბიექტი არ გახდა. პალმირა აბრეშუმის გზის საქარავნო მარშრუტების საკვანძო პუნქტი იყო, მისი მოსახლეობის[33] კეთილდღეობა სწორედ ევროპასა და აზიას შორის გაცხოველებულ ვაჭრობაზე იყო დაფუძნებული.

ქალაქის უმნიშვნელოვანესი არქიტექტურული მონუმენტებია ბელის[34] ტაძარი[35] ცენტრალურ მოედანზე, მთავარი ქუჩა, რომელსაც 17 მეტრის სიმაღლის 375 კორინთული სვეტისაგან შემდგარი კოლონადა მიუყვება, მონუმენტური კარიბჭე – ტეტრაპილონი[36], აგორა და სხვ[37]. ბერძნული ორდერების სისტემაში სირიელ

---

[33] პალმირაში არამეელები, ამორიტები, არაბები ცხოვრობდნენ. მათი სალაპარაკო ენა არამეულის ერთ-ერთი დიალექტი იყო, ხოლო დიპლომატიური, სავაჭრო ენა – ბერძნული. მოსახლეობა თაყვანს სცემდა სხვადასხვა (მესოპოტამიური, არაბული, ბერძნული) წარმოშობის კულტებს. 272 წელს დედოფალმა ზენობიამ თავი რომის იმპერიისაგან დამოუკიდებლად გამოცხადა. 273 წელს იმპერატორმა ავრელიანემ დაამარცხა ზენობია და დაანგრია პალმირა, რომელიც მოგვიანებით აღადგინეს იმპერატორ დიოკლეტიანეს დროს; T. Bryce. The Routledge Handbook of the Peoples and Places of Ancient Western Asia: the Near East from the Early Bronze Age to the Fall of the Persian Empire. Routledge, 2009, p. 278.

[34] M. Gawlikowski. Bel of Palmyra. Religious Identities in the Levant from Alexander to Muhammed: Continuity and Change, ed. by M. Blömer, A. Lichtenberger, R. Raja. Turnhout, 2015, pp. 247-254.

[35] F. Millar. The Roman Near East, 31 B.C.–A.D. 337. Cambridge MA, 1993, p. 323.

[36] კარიბჭე, რომელსაც ოთხი მხრიდან აქვს შესასვლელი.

[37] პალმირას თეატრი, ბელის ტაძარი, ტრიუმფალური თაღი კოლონადიანი ქუჩის დასაწყისში, საკულტო ქანდაკებები, ისევე როგორც მრავალი სხვა ძეგლი, განადგურებულია 2015-2017 წლებში სირიის სამოქალაქო ომის დროს, „ისლამური სახელმწიფოს“ მიერ ჩადენილი ვანდალიზმის აქტების შედეგად. 2015 წლის ოქტომბრიდან სტარტი აიღო ციფრულმა პროექტმა „ახალი პალმირა“, რომლის ფარგლებშიც, კომპიუტერული ტექნოლოგიების დახმარებით, ხდება პალმირას განადგურებული მინუმენტების ვირტუალური რეკონსტრუქცია.

ოსტატებს გარკვეული სიახლეები აქვთ შეტანილი – მაგალითად, მთავარი ქუჩის თითოეული სვეტის ტანზე კონსოლია დამაგრებული, რომელზეც ქანდაკება იდგა. კომპოზიციის ასეთი მდიდრული დეკორატიულობა ძველი აღმოსავლური და ელინისტური ხელოვნების თავისებურებაა.

რომაული ეპოქის პალმირას სახვითი ხელოვნებიდან აღსანიშნავია მემორიალური პორტრეტები[38], რომლებიც ფილებზე მოცემულ ჰორელიეფურ ნახევარფიგურებს წარმოადგენს. ასეთი ფილებით, რომლებზეც ხშირია არამეული და ბერძნული წარწერები, იხურებოდა სპეციალური ლოკულები საგვარეულო აკლდამებში[39]. როგორც წესი, გარდაცვლილები წარმოდგენილი არიან გადიდებული თვალებით, გრაფიკულად დამუშავებული სახის დეტალებით და დრაპირების ნაკეცებით. მოცულობითი ფორმები, პლასტიკა გამარტივებულადაა გადმოცემული.

რომაული სირიის კიდევ ერთი გამორჩეული მონუმენტია ბაალბეკის (ჰელიოპოლისის, ბერძნ. – მზის ქალაქის) საკულტო კომპლექსი, რომელიც ლიბანის ტერიტორიაზე მდებარეობს. ტაძრები მიძღვნილია უძველესი სოლარული კულტისადმი, რომელიც რომაულ ხანაში რომაულ ღვთაებებს შეერწყა. სახელი კომპლექსს ელინისტურ ხანაში, ალექსანდრე მაკედონელისა და სელევკიდების ეპოქაში ეწოდა, თუმცა, როგორც ისტორიული წყაროები მოგვითხრობენ[40], უძველესი სემიტური ღმერთის – ბაალის – სამლოცველო აქ ასირიის იმპერიის დროსაც არსებობდა. ბაალბეკი სირიის პროვინციის ერთ-ერთი საუკეთესოდ შემონახული რომაული ხანის ძეგლია და, ამავე დროს, ერთ-ერთი ყველაზე მასშტაბური საკულტო კომპლექსი რომის იმპერიაში. ბაალბეკის კომპლექსის კომპოზიციაში თუ მშენებლობის ტექნიკურ ხერხებში მრავალი ისეთი ნიშანია სახეზე, რომე-

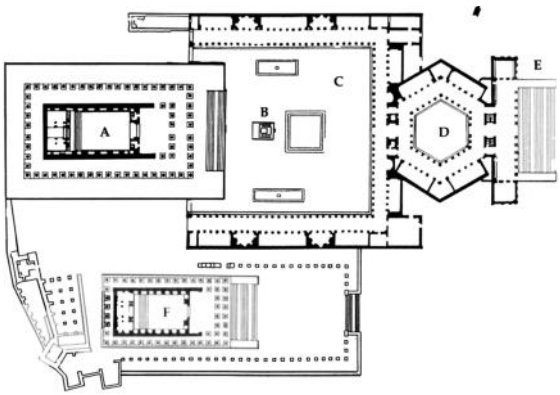
პალმირა. ბელის ტაძარი, დიდი კოლონადა, ტერტრაპილონი. III ს.

რელიეფური ფრაგმენტები. პალმირა. III ს.

[38] Palmyra Portrait Project: Status Report, 2012-2018, Carlsberg Foundation, Aarchus University, 2018, https://www.academia.edu/36714957/Palmyra_Portrait_Project_Status_Report_2012_2018_2018, pp. 22-27.

[39] Ł. Sokołowski. Portrait as a Medium? Interpreting Funerary Portrait Reliefs from Palmyra as a Means of Communication, pp. 23-25.

[40] Amm. Marc., XIV, 8, The Roman History of Ammianus Marcellinus during the Reigns of the Emperoros Constantius, Julian, Jovianus, Valentinian, and Valens, trans. by C. D. Yonge. London, 1911.



ბაალბეკის კომპლექსი. გეგმა

ბაალბეკის იუპიტერის ტაძარი. I ს.

ბაალბეკის ბახუსის ტაძარი. ინტერიერი, დეკორის ფრაგმენტი. II ს.

იუპიტერ ბაალის (ჰელიოპოლისელის) გამოსახულება ბაალბეკიდან. II ს.

ლიც განასხვავებს მას კლასიკური რომაული არქიტექტურისაგან, რაც ადგილობრივი სამშენებლო ტრადიციებით აიხსნება. მაგალითად, ტაძრები აგებულია მშრალი წყობითა და მსხვილი ქვის ბლოკების გამოყენებით, რაც რადიკალურად განსხვავდება რომაული ბეტონის ტექნიკისაგან.

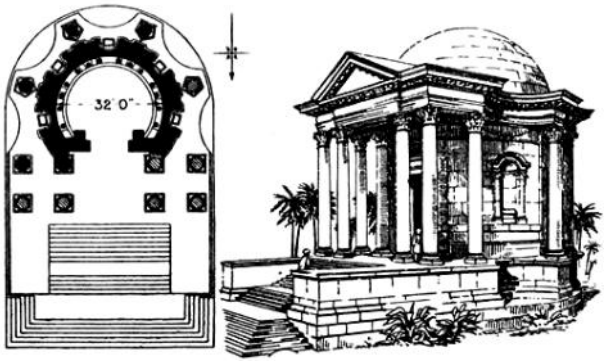
ბაალბეკის კომპლექსის პროპილეებისაკენ ფართო, მონუმენტური კიბე მიემართებოდა, საიდანაც ექვსკუთხედის ფორმის გიგანტურ პერისტილში შეიძლებოდა მოხვედრა. ექვსკუთხა პერისტილი სწორკუთხა სივრცეს უერთდებოდა, რომელიც ორმაგი კოლონადით იყო გარშემორტყმული და რომლის სიღრმეში მაღალ პოდიუმზე აღმართული მთავარი ტაძარი მდებარეობდა. მოედნის გვერდით მცირე ტაძარი იყო აგებული, ხოლო მოცილებით – მრგვალი ტაძარი.

დიდი ტაძარი, რომელიც იუპიტერ ბაალს ეძღვნებოდა, ძველი სამყაროს ერთ-ერთი ყველაზე მასშტაბური საკულტო ნაგებობაა. ესაა ფსევდოდიფტერი (19 სვეტით განიერ მხარეს და ათით – ვიწროზე), რომლისაგან დღესდღეობით 6 თითქმის ოცმეტრიანი და ორი მეტრის დიამეტრის კორინთული კოლონაა შემორჩე-

ნილი. მცირე ტაძარი (ბახუსის) – კორინთული პერიფტერი – უკეთაა შემონახული, მისი ზომები პართენონისას უახლოვდება და, სავარაუდოდ, იმპერატორ ანტონინე პიუსის დაკვეთითაა აგებული. ამ უკანასკნელის ცელას კედლები ინტერიერში უკიდურესაც ფერწერულადაა გადაწყვეტილი – სიბრტყეები დანაწევრებულია ე. წ. დიდი ორდერის[41] კორინთული ნახევარსვეტებით და მდიდრულად ორნამენტირებული ანტაბლემენტით. სვეტებს შორის მონაკვეთებში ორ იარუსადაა განლაგებული თაღოვანი ნიშების და ედიკულების რიგი, რომლებშიც ქანდაკებები იდგა. ასეთი დეკორატიული გადაწყვეტა შუქ-ჩრდილის მკვეთრ ეფექტებს იძლევა, რაც მდიდრულ ორნამენტთან ერთად ცხოველხატულობას ანიჭებს ტაძრის კომპოზიციას.

ოდნავ მოცილებით მდებარე ვენერა-ასტარტას მცირე ტაძარი რომაული მრგვალი ტაძრებისაგან სრულიად განსხვავებული გადაწყვეტის მაგალითია. მისი ცელას ექვსი კოლონა ძალზე დიდი დაშორებითაა განლაგებული, ხოლო ანტაბლემენტს მრუდხაზოვანი ფორმა აქვს[42].

რომაული სირიის პროვინციისა და პართიის სამეფოს საზღვართან, ევფრატის მარჯვენა ნაპირზე განლაგებული იყო ქალაქი დურა ევროპოსი. 113-165 წლებში დურა ევროპოსი პართელებს ეკავათ, შემდეგ რომაელებმა ისევ გაიმტკიცეს პოზიციები მესოპოტამიაში და დაიბრუნეს ქალაქი. 257 წელს ქალაქი სასანიანთა იმპერიამ დაიპყრო. სპარსელებმა დურა ევროპოსის მოსახლეობა გადაასახლეს, ქალაქი ამის შემდეგ სამუდამოდ იქნა მიტოვებული. რადგანაც 257 წლის შემდეგ აქ არავის უცხოვრია, ანტიკური ნაქალაქარის არქიტექტურული სახე მოგვიანო ჩარევების გარეშეა შემონახული[43]. დურა ევროპოსის ადგილმდებარეობა ორი იმპერიის საზღვარზე უნიკალურ მულტიკულტურულ და რელიგიურ კონტექსტს განაპირობებდა.



ბაალბეკის ვენერას ტაძარი. III ს. დღევანდელი მდგომარეობა, გეგმა და რეკონსტრუქცია

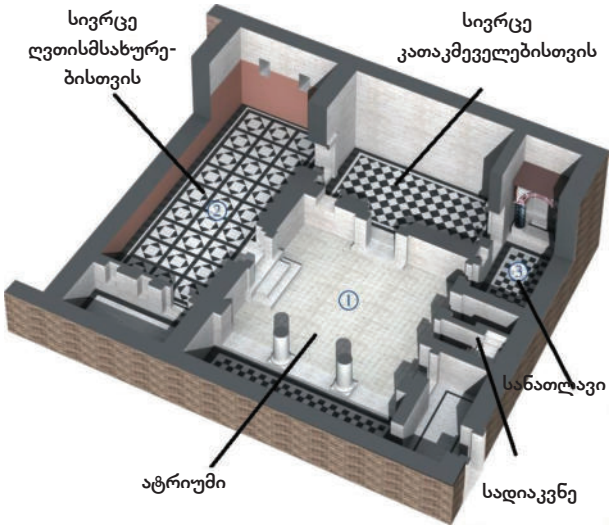
ქალაქი თავდაპირველად ციხე-სიმაგრეს წარმოადგენდა, რომელიც ძვ. წ. 303 წელს დააარსა სირიის სელევკიდების დინასტიის მმართველმა, სელევკ I-მა. ციხე-სიმაგრე უმსხვილესი ელინისტური ცენტრების, ანტიოქიისა და სელევკიის, დამაკავშირებელ გზას აკონტროლებდა. ძვ. წ. II საუკუნეში განხორციელებული მასშტაბური მშენებლობის შედეგად დურა ევროპოსმა ჰიპოდამის ბადის სისტემის მიხედვით დაგეგმარებული ქალაქის სახე მიიღო. პალმირას მსგავსად, ის საქარავნო მარშრუტების მნიშვნელოვან საკვანძო პუნქტს წარმოადგენდა. ელინიზმის ხანაში დურა ევროპოსის მოსახლეობა მრავალეროვანი იყო, მისი საზოგადოების უმაღლეს ფენას მაკედონური არისტოკრატია წარმოადგენდა, რომელიც ტოლერანტობით გამოირჩეოდა სხვადასხვა ხალხისა და რელიგიის წარმომადგენლების მიმართ. სიტუაცია არ შეცვლილა რომის მმართ-

[41] დიდი, ან გიგანტური ორდერი არქიტექტურაში ეწოდება ორდერს, რომლის კოლონები, ნახევარკოლონები ან პილასტრები ორ და მეტ იარუსს მოიცავს შენობის ფასადზე.

[42] ლიბანის 2006 წლის ომის საბრძოლო მოქმედებების ნაწილი ბაალბეკის უშუალო სიახლოვეს მიმდინარეობდა. მიუხედავად იმისა, რომ კომპლექსი არ გამხდარა პირდაპირი დაბომბვის სამიზნე, აფეთქებებით გამოწვეულმა ვიბრაციამ დააზიანა ნაგებობები.

[43] დურა ევროპოსის ნაგებობები ასევე ძლიერ დაზიანდა სირიის სამოქალაქო ომის დროს, „ისალმური სახელმწიფოს“ მიერ განხორციელებული ვანდალიზმის აქტების შედეგად.

ველობის დროსაც – შედეგად, დურა ევროპოსში სახეზეა რომაული, ბერძნული, სირიული ღვთაებების ტაძრები, მითრეუმი და სინაგოგა. აქვე არქეოლოგების მიერ აღმოჩენილია მსოფლიოში ერთ-ერთი უძველესი ქრისტიანული ეკლესია. ნაგებობა ქრისტიანული საკულტო არქიტექტურის არქაულ ტიპს – სამლოცველო სახლს – წარმოადგენს და იმ პერიოდს განეკუთვნება, როდესაც ეკლესიების ხუროთმოძღვრული ფორმები ჯერ კიდევ ჩამოუყალიბებელი იყო. ასეთი სამლოცველოები საცხოვრებელი სახლის გადაკეთების შედეგია. დურა ევროპოსის ეკლესია შედგება ვრცელი დარბაზისაგან, რომელიც მლოცველთა შეკრებებისთვის იყო განკუთვნილი და სანათლავისგან, რომელის მოხატულობაში მსოფლიოში ერთ-ერთი უძველესი ქრისტიანული ნარატიული ციკლია შემორჩენილი (ადამი და ევა, დავითი და გოლიათი, მწყემსი კეთილი, დავრდომილის განკურნების სასწაული, იესო გალილეის ზღვაზე, მენელსაცხებლე დედანი და სხვ.) (233-256)[44]. მოხატულობა შესრულებულია ნეიტრალურ ფონზე, ფიგურები გადმოცემულია სიბრტყობრივად, მკაფიო კონტურის ხაზების მეშვეობით. მათი ურთიერთმიმართება,



დურა ევროპოსის ეკლესია. რეკონსტრუქცია. 233-256

დურა ევროპოსის ეკლესიის მოხატულობის ფრაგმენტები

დურა ევროპოსის სინაგოგის დარბაზი. 244

პოზები, მოძრაობა პირობითია. ყველა ასპექტში ვლინდება სიმბოლურ-პირობითი, და არა ნატურალისტური, საწყისის პრიორიტეტი. თავის სტილური თავისებურებებით დურა ევროპოსის ეკლესიის ფრესკები გარდამავალ რგოლს წარმოადგენს ანტიკური და ქრისტიანული ეპოქების სახვით ხელოვნებას შორის.

[44] G. F. Snyder. Ante pacem: Archaeological Evidence of Church Life before Constantine. Macon, 2003, pp. 129-134.

დურა ევროპოსის სინაგოგის მოხატულობა

დურა ევროპოსის სინაგოგის (244) ინტერიერში შემონახულია მსოფლიოში უძველესი ფრესკები[45], რომლებიც ბიბლიურ თქმულებებზეა დაფუძნებული. ძველი აღთქმისეული სცენები სინაგოგის შესაკრებელი დარბაზის კედლებზე სამ იარუსადაა განლაგებული[46].

კლდეში ნაკვეთი ქალაქი პეტრა სამხრეთ იორდანიაში ძვ. წ. IV საუკუნიდან ნაბატეველთა არაბული ტომით იყო დასახლებული[47]. პეტრა ნაბატეველთა სამეფოს დედაქალაქი და, პალმირასა და დურა ევროპოსის მსგავსად, საქარავნო მარშრუტების მნიშვნელოვანი პუნქტი იყო. 106 წელს პეტრა რომის იმპერიის (სირიის პროვინციის) ნაწილი გახდა. ქალაქის უნიკალური არქიტექტურა, რომელიც სრულიად გამორჩეულია ძველი მსოფლიოს ხელოვნებაში, ძველი აღმოსავლური (სირიული, არაბული, აქემენიდური) და ელინისტური კულტურული ტრადიციების სინთეზს წარმოადგენს. რომის იმპერიის ბატონობის ხანაში ხელოვნების ეს თვითმყოფადი, ორიგინალური სტილი აგრძელებს არსებობას და განვითარებას, თუმცა პეტრას ძეგლებში რომაული არქიტექტურის გავლენაც შეინიშნება. კერძოდ, საინტერესოა ტრადიციული, ძველირანული არქიტექტურის გავლენით შემუშავებული კლდეში ნაკვეთი სამლოცველოების და აკლდამების ფორმა, რომელთა ფასადები რომაული „ბაროკალური“, მდიდრული დეკორითაა შემკული. ასეთებია ვარდისფერი ქვიშაქვის კლდეებში გამოკვეთილი ალ-ხაზნა და ად-დაირი. პირველი მათგანი, სხვადასხვა მოსაზრებით, სამარხს[48] ან ტაძარს[49] წამოადგენს, რომლის ორიარუსიანი ფასადიც 20 მ სიმაღლისაა. პირველ იარუსზე პორტიკებია განლაგებული, მეორე იარუსის სამი შვერილიდან ცენტრალური მრგვალი შვერილი დაგვირგვინებულია სამარხი ურნით, გვერდითა სწორკუთხა ფორმები კი – ფრონტონებით. ფასადის კომპოზიცია მდიდრული დეკორით და მწყობრი პროპორციებით გამოირჩევა. ალ-ხაზნას მსგავსია ად-დაირი – 40 მ სიმაღლის ნაგებობა, რომელსაც ზოგიერთი მკვლევარი აკლდამად მიიჩნევს.

პეტრას ერთ-ერთი ყველაზე კარგად შემორჩენილი სამარხია ე. წ. რომაელი ჯარისკაცის კლდეში ნაკვეთი აკლდამა. მის ფასადს ნაბატეური ორდერის ოთხი ნახევარკოლონა ამკობს, რომელიც კორინთული ორდერის ერთგვარ აბსტრაქტულ გადამუშავებას წარმოადგენს. ნახევარკოლონებს შორის ნიშებში ქანდაკებებია განლაგებული, რომელთა შორის ერთი ბერძნულ-რომაულ სამხედრო სამოსში ჩაცმულ მამაკაცს წარმოგვიდგენს[50]. აქვე მდებარე შენობის ნაშთები რომაული არქიტექტურის ელემენტებს შეიცავს (მაგალითად, ტრიკლინიუმს).

[45] J. Elsner. Archaeologies and Agendas: Reflections on Late Ancient Jewish Art and Early Christian Art. The Journal of Roman Studies, 93, 2003, pp.114-128.

[46] J. Gutmann. The Dura Europos Synagogue Paintings and their Influence on Later Christian and Jewish Art. Artibus et Historiae 9 (17), 1988, pp. 25-29.

[47] J. Taylor. Petra and the Lost Kingdom of the Nabataeans. London, 2001, pp. 14, 17, 30, 31.

[48] შესაძლებელია, მშენებლობა დაწყებულია ნაბატეველთა მეფე არეტა IV-ის დროს, როგორც სამეფო ოჯახის აკლდამა, და დასრულდა რომაელთა ბატონობის ხანაში.

[49] ისიდას ტაძარს, რომლის გამოსახულებაც აღმოჩენილია მეორე იარუსის ცენტრალურ მრგვალ შვერილში.

[50] S. G. Schmid. Early Nabataean Royal Portraiture. Studies in the History and Archaeology of Jordan XI, 2013, p. 764.

ალ-ხაზნა. პეტრა. I ს.

ად-დეირი. პეტრა. I ს.

რომაელი ჯარისკაცის აკლდამა. პეტრა. I ს.

მცირე აზიის ბერძნული ქალაქების არქიტექტურა რომაულ ხანაში ასევე მდიდარია გრანდიოზული და ცხოველხატული კომპოზიციის მქონე არქიტექტურული ძეგლებით, რაც ელინიზმის ხელოვნების ლოგიკურ გაგრძელებას წარმოადგენს. ასეთია, მაგალითად, ცელსუსის ბიბლიოთეკა ეფესოში, რომელიც რომაელი პოლიტიკური მოღვაწის და ბითვინიისა და პონტოს პროვინციის პროკონსულის, ტიბერიუს იულიუს ცელსუსის მემკვიდრემ ააგო 114-135 წლებში. ცელსუსი მის დაქვემდებარებაში მყოფ პროვინციაში ცნობილი იყო თავისი ქველმოქმედებით, ბიბლიოთეკის აგებაზე კი მან სპეციალურად გამოყო თანხა თავის ანდერძში. ამავე შენობაში, ცენტრალური სამკითხველო დარბაზის ქვეშ, განლაგებულია მისი სამარხიც, რაც რომის იმპერიაში დამკვიდრებული წესის დარღვევას წარმოადგენდა[51], თუმცა ეფესოს მოქალაქეებმა ეს გამონაკლისი დაუშვეს მეცენატის პატივსაცემად.

ბიბლიოთეკის 16 მ სიმაღლის ორიარუსიანი ფასადი ბერძნული თეატრის სკენეს მოგვაგონებს. ფასადი მორთულია კორინთული სვეტებით და მდიდრული ანტაბლემენტით. პირველი იარუსის ნიშებში დღესდღეობით ვენის ეფესოს მუზეუმში დაცული ქალების ალეგორიული ფიგურები იდგა, რომლებიც სიბრძნეს, ცოდნას, გონებას და სათნოებას განასახიერებენ[52]. მეორე იარუსის ნიშები მონაცველობითაა დაგვირგვინებული ნახევარწრიული და სამკუთხა ფრონტონებით. ინტერიერი ერთი სწორკუთხა დარბაზისაგან შედგებოდა სიღრმეში განლაგებული აფსიდით, რომელიც ჭერში გაჭრილი ღიობიდან ნათდებოდა[53]. 1978-80 წლებში ბიბლიოთეკის ფასადი აღდგენილია ანასტილოზის მეთოდით[54].

ზოგადად ბიბლიოთეკების არქიტექტურული ტიპი რომის იმპერიაში ბერძნული არქიტექტურის გავლენით განვითარდა. იტალიაში რესპუბლიკის ხანაში ბიბლიოთეკები მხოლოდ კერძო პირებს ჰქონდათ (მაგალითად, პაპირუსების ვილაში ჰერკულანუმში), თუმცა თანდათან გავრცელდა საზოგადოებრივი, საჯარო ბიბლიოთეკებიც. ბიბლიოთეკები ხშირად ტაძრების, სასახლეების, ფორუმების კომპლექსებშიც არსებობდა. პირველი რომაული ბიბლიოთეკები ბე-

---

[51] წესი, რომელიც კრძალავდა გარდაცვლილთა დასაფლავებას ქალაქის საზღვრებს შიგნით.

[52] L. Casson. Libraries in the Ancient World. New Haven, 2001, p. 116.

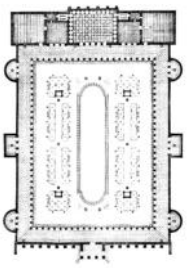
[53] L. Casson. Libraries in the Ancient World, p. 117.

[54] მეთოდი გულისხმობს ძეგლის დეტალების (ქვის ბლოკები, ორნამენტული ფილები და სხვ.), რომელთა ადგილმდებარეობაც შეცვლილია ნგრევის შედეგად, თავდაპირველ ადგილზე დაბრუნებას. ამასთან არ ხდება დაკარგული დეტალების შევსება ახალი მასალით. ანასტილოზის მეთოდი უმეტესად გამოიყენება ისეთი ნაგებობების რესტავრაციისას, რომლებიც მსხვილი კვადრებითაა აგებული.

რძნულების გეგმარებას იმეორებდა – სამკითხველო, რომელიც პერისტილურ ეზოს ემიჯნება. მოგვიანებით ჩამოყალიბდა უფრო თვითმყოფადი ფორმა – სწორკუთხა სამკითხველო დარბაზი ნიშებით, რომლებშიც ხელნაწერები ინახებოდა, ერთ-ერთში კი ქანდაკება იდგა. საფეხურებიანი პოდიუმი მკითხველებს ზედა თაროებზე დაწყობილ წიგნებთან მისვლის საშუალებას აძლევდა. ზოგჯერ, მასშტაბიდან გამომდინარე, დარბაზს ორიარუსიანი გალერეები უვლიდა გარს (მაგალითად, ტრაიანეს ფორუმის ბერძნულ და ლათინურ ბიბლიოთეკებში). ათენში აგებული ადრიანეს ბიბლიოთეკა ადრიანეს სტოას კომპლექსის ნაწილს წარმოადგენდა. საინტერსოა ხსენებული ეპოქის საბერძნეთში სპეციალიზებული სამეცნიერო ბიბლიოთეკების არსებობის ფაქტიც – ასეთია იყო, მაგალითად, სამედიცინო ბიბლიოთეკა კ. კოსზე.

ცელსუსის ბიბლიოთეკა. ეფესო. 114-135

მილეტის ბაზრის კარიბჭე. II ს.



ადრიანეს ბიბლიოთეკა. ათენი. II ს.

რომაული აფრიკის პროვინციის ურბანული არქიტექტურის უნიკალური ნიმუშია ქალაქი ლეპტის მაგნა თანამედროვე ლიბიის ტერიტორიაზე, ტრიპოლის მახლობლად, რომელიც ერთ-ერთი საუკეთესოდ შემონახული რომაული ქალაქია ხმელთაშუაზღვისპირეთში. ქალაქი დაარსებულია ჯერ კიდევ ძვ. წ. VII საუკუნეში ფინიკიელების მიერ, რომის რესპუბლიკის ეპოქაში აქ პირველი კოლონისტები და ვაჭრები გადმოსახლდნენ იტალიიდან, ხოლო ავგუსტეს დროს ლეპტის მაგნა რომაული ლეგიონების დისლოკაციის ადგილი გახდა. შესაბამისად, ქალაქის განაშენიანებამ რომაული კასტრუმისთვის დამახასიათებელი ნიშნები შეიძინა. ტიბერიუსის ხანამდე ლეპტის მაგნას ავტონომია და თვითმმართველობა გააჩნდა, შემდეგ კი ის უშუალოდ შევიდა რომის იმპერიის შემადგენლობაში. თავის აყვავებას ქალაქმა იმპერატორ სეპტიმიუს სევერუსის დროს (193-211) მიაღწია, რომელიც ადგილობრივი მკვიდრი იყო. მისი მმართველობის წლებში ლეპტის მაგნა აფრიკის სიდიდით მესამე ქალაქი იყო ალექსანდრიისა და ახალი კართაგენის შემდეგ. სწორედ სეპტიმიუს სევერუსის ხანას ეკუთვნის გრანდიოზული ფორუმი[55] და სხვა ნაგებობები[56]. ქალაქის გარეუბანში, ზღვის სანაპიროზე აღმოჩენილია რომაული ვილა იატაკის მოზაიკით, რომელზეც გამოსახულია ნადირობის სცენები, გლადიატორთა ბრძოლა, პეიზაჟები და სხვ.

ლეპტის მაგნას კიდევ ერთ ღირშესანიშნაობას ე. წ. დიდი თერმები წარმოადგენს, რომელთა კომპოზიცია რომაული მოდელის საინტერესო გადამუშავებით ხასიათდება: მაგალითად, ნაგებობებს სამი მხრიდან ფართო გარშემოსავლელი აქვს, რომელიც ვიზიტორების ცირკულაციას ემსახურებოდა და ნაწილობრივ აპოდიტერიუმის ფუნქციასაც ასრულებდა. კომპლექსი იმპერატორ ადრიანეს ეპოქას განეკუთვნება.

---

[55] S. E. Vitozzi. Forum Novum Severianum di Leptis Magna: la ricostruzione dell'area porticata e i clipei con protomi di Gorgoni e "Nereidi". L'Africa Romana. Atti del X convegno di studio Oristano, 11-13 dicembre 1992, a cura di A. Mastino, P. Ruggeri, pp. 719-751.

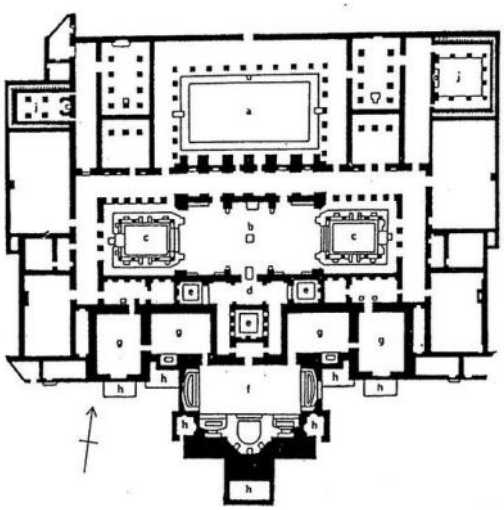
[56] M. A. Rizzo. Leptis e il suo anfiteatro. in: M. Ricciardi. L'anfiteatro di Leptis Magna, Monografie di Archeologia Libica. Roma, 2018, pp. XI-XVIII.

ლეპტის მაგნას ფორუმი, სეპტიმიუს სევერუსის ბაზილიკა, დიდი თეატრი. III ს-ის დასაწყ.

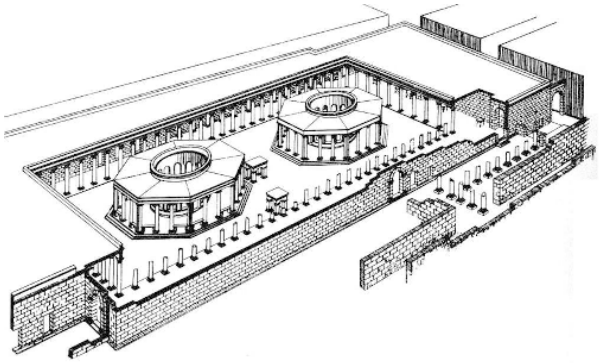
ლეპტის მაგნა. ორფეუსის ვილის მოზაიკები. II ს.

365 წელს კრეტაზე მომხდარი მიწისძვრის შედეგად წარმოქმნილმა ცუნამიმ ლეპტის მაგნა ძლიერ დააზიანა, რის შემდეგაც ქალაქი თითქმის დაცარიელდა.

რომაული აფრიკის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი პუნქტი იყო ქალაქი ტიმგადი თანამედროვე ალჟირში, ორესის მთების რეგიონში, უძველესი ეპოქებიდან დღემდე ბერბერული ტომებით დასახლებულ ტერიტორიაზე. ტიმგადი იმპერატორმა ტრაიანემ დააარსა 100 წელს დაუსახლებელ ადგილზე (ex nihilo) როგორც სამხედრო ბაზა



დიდი თერმები. ლეპტის მაგნა. 127. გეგმა



მაცელუმი. ლეპტის მაგნა. რეკონსტრუქცია

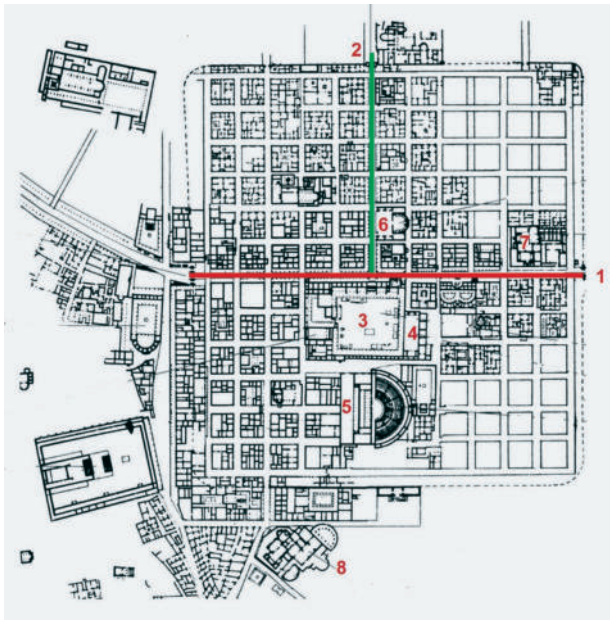
და მის გეგმარებას საფუძვლად რომაული კასტრუმის ორთოგონალური გეგმა უდევს[57]. ქალაქის საერთო მოხაზულობა კვადრატს უახლოვდება, უერთიერთპერპენდიკულარული ქუჩები კი სწორკუთხა ბადეს ქმნის. ტიმგადის ფორუმზე განლაგებული იყო ბაზრის შენობა, საზოგადოებრივი ნაგებობები, ბაზილიკა და სხვ., მის მიმდებარედ – ტრაიანეს ტრიუმფალური თაღი[58], ბიბლიოთეკა, თეატრი, თერმები[59]. მოედანი გადახურული პორტიკებით იყო გარშემორტყმული, როგორც ეს მიღებული იყო ცხელ კლიმატში. ტიმგადის შემოგარენში მდიდრული ვილების უბანი იყო გაშენებული.

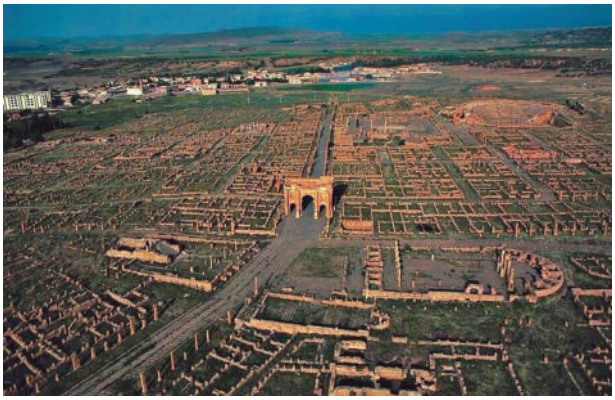
---

[57] A. Bouchareb. Timgad: Renouveau urbain, nouvelle urbanité (À partir du IIe S.). Réflexion(s), septembre 2009 (http://reflexions.univ-perp.fr/), pp. 3-5.

[58] A. Bouchareb. Timgad: Renouveau urbain, nouvelle urbanité, pp. 12-13.

59 A. Bouchareb. Timgad: Renouveau urbain, nouvelle urbanité, pp. 9-10.





ტიმგადი. გეგმა, აეროფოტოგადაღება

რომაული ვილის მოზაიკა. სეტიფი, ალჟირი. III ს.

სახვითი ხელოვნების განვითარების სრულიად გამორჩეული, მსოფლიო მნიშვნელობის მქონე ნიმუშებია აღმოჩენილი რომაულ ეგვიპტეში. ფაიუმის მუმიების პორტრეტები დაზგური ფერწერის (კონკრეტულად, მისი ერთ-ერთი სახეობის, ხის ფიცარზე ფერწერის) ერთ-ერთი უძველესი მაგალითებია. ეს პორტრეტები მრავალი მეცნიერის მიერ შუა საუკუნეების ხატწერის წინამორბედ ფენომენადაა მიჩნეული.

ფაიუმის მუმიების პორტრეტები თავდაპირველად ფაიუმის ოაზისში, უმეტესად, ჰავარასა და ანტინოოპოლისშია აღმოჩენილი. მათი ძირითადი ნაწილი I-III საუკუნეებშია შექმნილი. როგორც ვარაუდობენ, მუმიების პორტრეტის განვითარების ხაზი შეწყდა ქრისტიანული რელიგიის გავლენით, რომელიც ძალზე ადრე გავრცელდა ეგვიპტეში. ფაიუმის მუმიების პორტრეტები პირველად აღწერილია პიეტრო დელა ვალეს მიერ 1615 წელს, რომელმაც რამდენიმე ასეთი ნიმუში ევროპაში ჩაიტანა. ამჟამად ეს მუმიები დრეზდენის ალბერტინუმში ინახება. XIX საუკუნის დასაწყისში ცალკეული ასეთი პორტრეტები შეძენილი იქნა სხვადასხვა ევროპელი კოლექციონერის მიერ[60]. 1887 წელს ბრიტანელმა არქეოლოგმა ფლინდერს პიტრიმ ჰავარაში, რომაული ხანის ნეკროპოლისზე, 81 პორტრეტიანი მუმია აღმოაჩინა, მოგვიანებით – 1901-1911 წლების ექსპედიციის მსვლელობისას – კიდევ 70[61]. დღესდღეობით დაახლოებით 900 ასეთი ნიმუშია ცნობილი[62]. საინტერესოა, რომ ტერმინს „ფაიუმის პორტრეტი“ თანამედროვე მეცნიერებაში უფრო სტილური თავისებურებების მნიშვნელობა აქვს, ვიდრე გეოგრაფიული.

ფაიუმის პორტრეტები, რომლებიც მუმიის სახვევებზე, გარდაცვლილის სახეზეა მოთავსებული, უმეტესად ხის ფიცარზე ენკაუსტიკის ტექნიკით შესრულებულ გამოსახულებას წარმოადგენს. შედარებით იშვიათად გვხვდება ტემპერის გამოყენების, ასევე პორტრეტის პირდაპირ სელის სახვევზე ან ტილოსა და თაბაშირის ფენებზე (პაპიე-მაშეს მსგავს მასალაზე) შესრულების შემთხვევები. გარდაცვლილის სახე ფრონტალურად ან ოდნავ ბრუნშია წარმო-

[60] B. Borg. Mumienporträts. Chronologie und kultureller Kontext. Mainz, 1996, 10f.

[61] W. M. Flinders Petrie. Roman Portraits and Memphis (IV). London, 1911.

[62] K. Parlasca. Ritratti di mummie. Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano. Serie B, v. 1-4. Roma, 1969-2003.

დგენილი, ფონი ნეიტრალური, მონოქრომულია, გვხვდება მამაკაცების, ქალების, ბავშვების პორტრეტები. ცოცხალი, ბუნებრივი ტონებისა და ფუნჯის მსხვილი მონასმების კომბინაცია, ათინათებისა და „გამოთეთრების“ ხერხის გამოყენება, წერის თავისუფალი მანერა „იმპრესიონისტულ“ ეფექტს იძლევა. ადამიანების სახეები საოცარი რეალიზმით და ემოციურობით გამოირჩევა და, ამავე დროს, მისტიკურ განწყობას ქმნის. გადიდებული თვალები, მაყურებლისაკენ თითქოს იმქვეყნიური სამყაროდან მომართული მზერა ნამუშევრების ძლიერ ექსპრესიულობას განაპირობებს.

ფაიუმის პორტრეტების შემქმნელები ოსტატურად იყენებენ სამგანზომილებიან ფორმის მოდელირების ხერხს შუქ-ჩრდილის მეშვეობით, განათების მიმართულება თითქმის ყოველთვის პირდაპირია. კოლორისტული თვალსაზრისით ნამუშევრები გვაოცებს დახვეწილი ტონალური გრადაციით, რომელშიც, დამატებითი დეკორატიული დეტალების სახით (სამკაული და სხვ.), ზოგჯერ ჩართულია ოქროს საღებავიც[63]. პორტრეტები ძალზე ნატურალისტურია, ნატურის ინდივიდუალიზმი მათში საოცარი სიღრმითაა გადმოცემული[64].

ფაიუმის პორტრეტების ანალიზისას წამოჭრილ უმნიშვნელოვანეს პრობლემას მხატვრული ტრადიციის განსაზღვრის საკითხი წარმოადგენს. რომელ კულტურულ წრეს უკავშირდება ანტიკური სახვითი ხელოვნების ეს გამორჩეული ფენომენი – ეგვიპტურს, ბერძნულს თუ რომაულს? უდავოა, რომ პორტრეტებზე გამოსახული ადამიანების[65] დაკრძალვის ტრადიცია (მუმიფიკაცია) ძველეგვიპტურია. ეს ტრადიცია შენარჩუნებული იყო პტოლემაიოსების ხანაშიც, თუმცა ბერძნულ მოსახლეობაში არსებობდა ასევე კრემაციის წესი.

მამაკაცის პორტრეტი. I ს.

ქალის პორტრეტი. II ს.

ასეთი სიტუაცია – ძველაღმოსავლური და ბერძნული ელემენტების შერწყმა და თანაარსებობა, როგორც ცნობილია, დამახასიათებელი იყო ელინისტური კულტურისათვის. ეგვიპტის რომაულ პროვინციად გადაქცევის შემდეგ ეგვიპტის საზოგადოების მაღალი კლასები კიდევ უფრო მრავალეთნიკური გახდა, ხოლო ბერძნულ-რომაულმა კულტურამ კიდევ უფრო ღრმად შეაღწია ქვეყანაში. თავად ფაიუმის პორტრეტების (ყოველ შემთხვევაში, ყველაზე მრავალრიცხოვანი ჯგუფის) სტილური თავისებურებების ანალიზი გვიჩვენებს, რომ ისინი უფრო მეტად ბერძნულ-რომაული მხატვრული ტრადიციებით საზრდოობს – ეგვიპტური დამკრძალავი კულტი ითვისებს რომაული და ელინისტური პორტრეტული ხელოვნების სტილს[66].

ფაიუმის პორტრეტების უახლოეს პარალელებს ე. წ. ოქროს მინაზე შესრულებული მინიატურები წარმოადგენს. ასეთ ნიმუშებში ფურცლოვანი ოქრო მინის ორ ფენას შორისაა დატანებული, ამიტომ ამ ტექნოლოგიას ხშირად მინის „სენდვიჩსაც“ უწოდებენ. მისი დანერგვა თავდაპირველად ელინიზმის ეპოქაში მოხდა, მაგრამ განსაკუთრებული პოპულარობა რომის იმპერიის ეპოქაში მოიპოვა. ზოგჯერ ოქროს მინას დეკორატიულ ხელოვნებაში იყენებდნენ (მაგ-

[63] W. M. Flinders Petrie. Roman Portraits and Memphis, pp. 9-12.

[64] ზოგიერთი მკვლევარი ვარაუდობდა, რომ პორტრეტები ნატურის სიცოცხლეშია შესრულებული და ერთგვარ „სალონურ“ პორტრეტებს წარმოადგენდა, და მათ ადამიანის გარდაცვალების შემდეგ ათავსებდენ ხოლმე მუმიაზე, თუმცა ამ ჰიპოთეზის სათანადოდ არგუმენტირება ვერ მოხერხდა.

[65] W. M. Flinders Petrie. Roman Portraits and Memphis, pp. 12-14.

[66] C. Riggs. The Beautiful Burial in Roman Egypt: Art, Identity and Funerary Religion. Oxford, 2005, p. 11.

ალითად, ჭურჭლის ორნამენტებისთვის)[67], მაგრამ უმეტესად ოქროს მინაზე მედალიონის ფორმის პორტრეტული მინიატურები სრულდებოდა. ისევე როგორც ფაიუმის პორტრეტი, ეს მინიატურები რომაული საზოგადოების საშუალო კლასის ფერწერული პორტრეტების უდიდეს ჯგუფადაა მიჩნეული.

გენადიოსის პორტრეტი. ალექსანდრია. III ს.

მამაკაცის პორტრეტი. იტალია. III ს

[67] ოქროს მინაზე გვხვდება აგრეთვე უადრესი ქრისტიანული სიუჟეტები: წმინდანების გამოსახულებები, ბიბლიური სცენები და სხვ. მრავალი ასეთი ნიმუშები შემორჩენილია რომის კატაკომბებში, სადაც ოქროს მინის დეტალები ნალესობაშია ჩატანებული.

პალეოქრისტიანული ხანის ხელოვნება

ტერმინში „პალეოქრისტანული ხელოვნება“ იგულისხმება მხატვრული პროდუქცია, რომელიც იწარმოებოდა ქრისტიანობის გავრცელების პირველ საუკუნეებში ქრისტიანების მიერ ან შინარსობრივი თვალსაზრისით უკავშირდებოდა ქრისტიანულ რელიგიას. ასეთი ნიმუშების დიდი რაოდენობა სწორედ რომის იმპერიის ტერიტორიაზე, რომაელი ოსტატების მიერ იქმნებოდა. პალეოქრისტიანული ხელოვნება რომაული ხელოვნების წიაღში არსებობდა და მნიშვნელოვანწილად სწორედ გვიანანტიკური ხელოვნების მხატვრულ-სტილური თავისებურებების საფუძველზე ვითარდებოდა. ქრისტიანული იკონოგრაფია ხელოვნების სხვადასხვა დარგში თანდათან ყალიბდებოდა, მაგრამ თითქმის ყველა შემთხვევაში გვიანანტიკური მოდელები, მისთვის დამახასიათებელი მხატვრული ფორმა ამოსავალი წერტილი ხდებოდა მათი ევოლუციისათვის. რაც უფრო ადრეულია ქრისტიანული ძეგლი, მით უფრო ცხადია მასში ანტიკური საფუძველი.

ქრონოლოგიური თვალსაზრისით, პალეოქრისტიანული ეპოქა დაახლოებით II-V საუკუნეებს მოიცავს, რადგან ხელოვნების ცალკეული უძველესი ნიმუშები, რომლებიც შეიძლება შევაფასოთ როგორც ქრისტიანული, II საუკუნიდან გვხვდება, ხოლო V საუკუნიდან, დასავლეთ რომის იმპერიის დაცემის შემდეგ, უკვე სხვა ეპოქების, სხვა ცენტრების კულტურაზე შეიძლება ვისაუბროთ: ესაა ბიზანტიური ხელოვნება, ევროპის ბარბაროსული ქვეყნების ხელოვნება და სხვ.

არქიტექტურა

ქრისტიანული რელიგია რომის იმპერიაში აღმოსავლეთის პროვინციებიდან გავრცელდა. თავად ქალაქ რომში ახალი რწმენის გავრცელება ებრაული წარმოშობის უმცირესობის წარმომადგენლების საშუალებით დაიწყო. როგორც ვიცით, პირველი ქრისტიანები უფრო მეტად დაბალი სოციალური ფენებიდან იყვნენ, თუმცა უკვე II-

III საუკუნეებში მათ საზოგადოების საშუალო და მაღალი კლასების წარმომადგენლებიც უერთდებოდნენ.

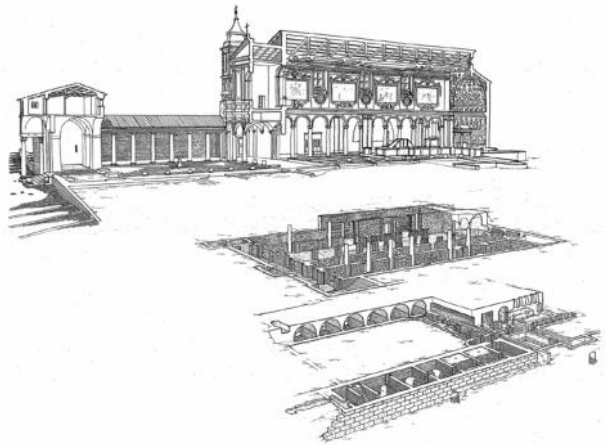
როგორც უკვე აღვნიშნეთ დურა ევროპოსის ეკლესიის მაგალითზე, პირველი ქრისტიანული სალოცავები ჩვეულებრივი, ამ რელიგიის მიმდევარი ოჯახების საცხოვრებელი სახლები იყო, სადაც მორწმუნეთა შეკრებები და რიტუალები ტარდებოდა. ასე წარმოიქმნა არქიტექტურული ფორმა, რომელსაც რომში domus ecclesiae ეწოდებოდა (ბერძნ. ecclesia – კრება). ასეთი სამლოცველო სახლები არსებობდა 313 წლის მილანის ედიქტის გამოცემამდე და ქრისტიანული ეკლესიების პროტოტიპი გახდა. სწორედ ასეთი სახლები იყო პავლე მოციქულის წერილებში ნახსენები ნარცისის[1] ან პრისკილასა და აკვილას სახლი[2] ავენტინზე. III საუკუნეში, როდესაც უკვე არსებობდა ქრისტიანული ეკლესიის საკმაოდ ჩამოყალიბებული ორგანიზაცია (თემი ეპისკოპოსით სათავეში) მრავალი ასეთი სახლი გადაკეთდა და გაფართოვდა კულტმსახურების მოთხოვნების შესაბამისად[3]. 313 წელს, ქრისტიანობის დაკანონების შემდეგ, შეძლებული ოჯახების დიდმა რაოდენობამ მათ მფლობელობაში არსებული სამლოცველოები ეკლესიის საკუთრებაში გადასცა. მრავალი ასეთი სამლოცველო კერძო საცხოვრებელი სახლის ერთ-ერთ დარბაზში იყო მოწყობილი, ასე რომ მთლიანად სახლი ქრისტიანული თემის საკუთრება გახდა და შესაბამისი ცვლილებები განიცადა. ასე წარმოიქმნა ე. წ. titulus-ის ფენომენი – მათი სახელწოდება, როგორც წესი, ყოფილი მფლობელის სახელიდან წარმოდგებოდა, როგორც ეს მიღებული იყო რომაულ სამყაროში საზოგადოებრივი დანიშნულების ნაგებობებში (მაგალითად, პომპეუსის კურია, ოქტავიას პორტიკი და სხვ.). დონატორის სახელი შენობაზე განთავსებულ წარწერაში (titulus-ში) იყო მოცემული. ტერმინი titulus ამ შემთხვევაში გამოიყენება როგორც ეკლესიის უძველესი არქიტექტურული ფორმის აღმნიშვნელი (მაგალითად, Titulus Anastasiae, Titulus Iulii და სხვ.).

[1] რომაელთა მიმართ, 16, 11.

[2] რომაელთა მიმართ, 16, 5.

[3] ზოგიერთი მონაცემის მიხედვით, რომში IV საუკუნისათვის 25 ასეთი სახლი არსებობდა; L. Bartolini Salimbeni et al. Lineamenti di storia dell'architettura: per i corsi di storia dell'architettura. Roma, 2007, p. 157.

რომში ამჟამად არსებული ლათერანის სან კლემენტეს ბაზილიკა[4] თავდაპირველად რომაელი პატრიციუსის საკუთრებაში არსებული სახლი იყო, რომელიც ჯერ Titulus Clementis-ის სახელით იხსენიება, შემდეგ – Ecclesiae Clementis. წმინდა კლემენტის ეკლესიას დღეს კიდევ ორი მიწისქვეშა იარუსი გააჩნია, საიდანაც ერთი იმპერიის ხანის საცხოვრებელი სახლია (აქ დადასტურებულია ასევე რომაული ინსულას ნაწილი მითრას სამლოცველოთი), მეორე – IV საუკუნის ბაზილიკა, ხოლო მიწისზედა ნაგებობა შუა საუკუნეების ბაზილიკას წარმოადგენს, რომლის უმეტესი ნაწილი XII საუკუნის რეკონსტრუქციის შედეგია.



სან კლემენტეს ბაზილიკა. რომი. მიწისქვეშა და მიწისზედა ნეგებობების სქემა

Titulus-ების სრული სია შემონახულია 499 წელს ჩატარებული რომის საეკლესიო კრების აქტებში. მათი არქეოლოგიური ნაშთები აღმოჩენილია რომის მრავალი ეკლესიის შესწავლის შედეგად: ასეთებია, მაგალითად, სანტა პრისკას ეკლესია ავენტინზე (პრისკილასა და აკვილას სახლის ადგილზე მოგვიანებით აგებული ეკლესია), სანტა ჩეჩილიას ეკლესია ტრასტევერეში და სხვ.

მილანის ედიქტის გამოქვეყნების შემდეგ domus ecclesiae-ს არქიტექტურული ფორმა ველარ აკმაყოფილებდა ქრისტიანული ლიტურგიის მოთხოვნებს და მრევლის გაზრდილ რაოდენობას. ღვთისმსახურების წესი IV საუკუნისათვის უკვე განსაზღვრული იყო და ბევრად უფრო მასშტა-

[4] E. Junyent. Il Titolo di San Clemente. Roma, 1932, p. 256.

ბურ შენობას საჭიროებდა. რომაული ბაზილიკის არქიტექტურული კომპოზიცია, რომელიც, მართალია, საკულტო ნაგებობა არ იყო, არამედ საზოგადოებრივ, მულტიფუნქციურ შენობას წარმოადგენდა, ამ მიზნებისათვის ყველაზე ოპტიმალურად იქნა მიჩნეული. სწორედ მის ბაზაზე შეიქმნა ქრისტიანული ბაზილიკის ტიპი, თუმცა საკმაოდ დიდი ცვლილებები განიცადა.

ქრისტიანულმა ბაზილიკამ შეინარჩუნა ანტიკური ბაზილიკებისთვის დამახასიათებელი სწორკუთხა, ლონგიტუდინური გეგმარება. უმეტეს შემთხვევაში ქრისტიანული ბაზილიკის მოკლე ფასადზე არსებული მთავარი შესასვლელის საპირისპიროდ საკუთხევლის აფსიდია განლაგებული, როგორც ეს მაქსენციუსის ბაზილიკაში ფიქსირდება. ინტერიერი სვეტების რიგების საშუალებით კენტი რაოდენობის ნავად იყოფა (ნავების რაოდენობა, უმეტეს შემთხვევაში, სამი ან ხუთია). ასეთი წყობა გარკვეული მიმართულების მქონე, პერსპექტივაში განვითარებად შიდა სივრცეს ქმნის, სადაც სვეტებისა და სხვა ელემენტების თანაბარი რიტმი აფსიდისაკენ მიემართება. ამრიგად, არქიტექტურული კომპოზიციის ფოკუსში საკურთხეველი ექცევა.

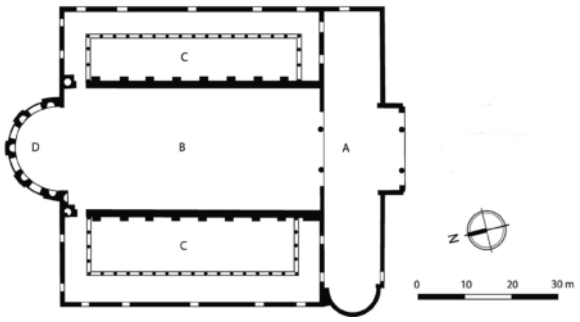
ანტიკურ საზოგადოებრივ და ადრექრისტიანულ ბაზილიკებს შორის გენეტიკური კავშირის საინტერესო ილუსტრაციას წარმოადგენს უნიკალური ნაგებობა, რომელიც შემორჩენილი გერმანიაში, ქ. ტრირში (ანტიკური აუგუსტა ტრევერორუმი). მას სასახლის ბაზილიკას, ან კონსტანტინეს ბაზილიკასაც უწოდებენ[5]. 306-312 წლებში კონსტანტინე I-მა თავისი რეზიდენცია აუგუსტა ტრევერორუმში გადაიტანა. აქედან უკეთესად შეიძლებოდა გალიის საზღვრის გაკონტროლება, რომელსაც საფრთხეს უქმნიდნენ ფრანკები და სხვა გერმანული ტომები. აუგუსტა ტრევერორუმი გარკვეული დროით დასავლეთ რომის იმპერიის დედაქალაქი გახდა, ხოლო ე. წ. სასახლის ბაზილიკა, რომლის მშენებლობაც ჯერ კიდევ კონსტანციუს ქლორუსმა დაიწყო, დასრულდა 310 წელს[6]. დღესდღეობით ბაზილიკა ცალკემდგომ ნაგებობას წარმოადგენს, მაგრამ თავდაპირველად ის ჩართული იყო სასახლის კომპლექსში (გარშემორტყმული იყო პერისტილებითა და პორტიკებით) და სატახტო დარბაზს წარმოადგენდა, ხოლო მოგვიანებით ეკლესიად გადაკეთდა. ნაგებობამ თითქმის პირვანდელი სახით მოაღწია ჩვენამდე. თუმცა მან რესტავრაცია განიცადა II მსოფლიო ომის დროინდელი დაზიანებების შემდეგ, მისი არქიტექტურული სახე მთლიანად შენარჩუნებულია. შენობა 4 მ სისქის ბეტონის პლატფორმაზეა აღმართული, მისი ზომებია 70X27 მ, სიმაღლე – 33 მ[7], კედლების სისქე 3,5 მ აღწევს. ტრადიციული ბაზილიკებისაგან განსხვავებით, ტრირის ბაზილიკის ინტერიერი არ იყოფა ნავებად, მას მხოლოდ ერთი დარბაზი აქვს, რომელიც გრძივ კედლებში გაჭრილი სარკმლების ორი რიგით ნათდება. ანალოგიურადაა განლაგებული სარკმლები ფართო, ნახევარწრიულ აფსიდშიც. სარკმლების ზომა ოდნავ მცირდება სიმაღლესთან და შესასვლელთან დაშორებასთან ერთად, რაც კიდევ უფრო დიდი სივრცის ოპტიკურ ილუზიას ქმნის. იატაკი და კედლების ქვედა ნაწილები ფერადი მარმარილოს მოზაიკით იყო დეკორირებული, რომელიც დღესდღეობით დაკარგულია, ისევე როგორც აფსიდის ნიშებში მდგომი ქანდაკებები. შენობას აქვს შესასვლელი ნარტექსი, ხის სწორი გადახურვა, იატაკის ქვეშ კი ჰიპოკაუსტის სისტემა იყო მოწყობილი. ბაზილიკის ექსტერიერი სისადავითა და დიდებულებით გამოირჩევა. ინოვაციურ ელემენტს წარმოადგენს ფასადების სიბრტყეების დანაწევრება ტექტონიკური დეკორით – ყრუ თაღედით.

[5] H. Cüppers. Die Palastbasilika. In: Heinz Cüppers. Die Römer in Rheinland-Pfalz. Hamburg, 2005, S. 601-604.

[6] E. Horst. Costantino il grande. Milano, 1987, pp. 92-93, 96.

[7] H.-P. Kuhnen. Die Palastaula (so genannte Basilika) des spätantiken Kaiserpalastes. In: H.-P. Kuhnen (Hrsg.). Das römische Trier. Stuttgart, 2001, S. 135-142.

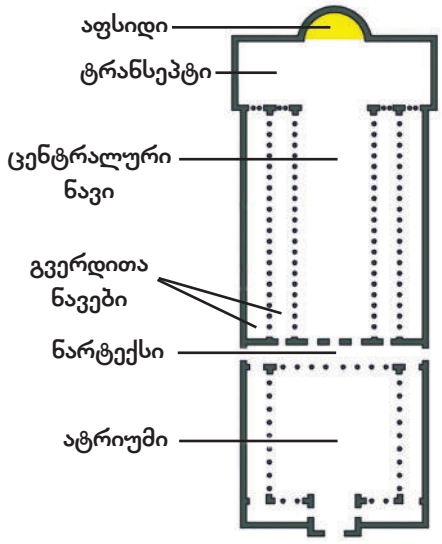
ტრირის ბაზილიკა. 310



ტრირის ბაზილიკა. გეგმა (რომაულ ხანაში არსებული პერისტილებითა და პორტიკებით)

უძველესი ქრისტიანული ბაზილიკები რომში, კონსტანტინოპოლში და წმინდა მიწაზე იგებოდა. მათთან ერთად პალეოქრისტიანული არქიტექტურის გამორჩეული ძეგლების ჯგუფს ქმნის ასევე რავენის, მილანის, ნეაპოლის, აკვილეისა და სხვა მსხვილი კულტურული ცენტრების ეკლესიები. მათ განხილვას კონსტანტინესა და მისი მემკვიდრეების ეპოქის რომის ბაზილიკებით დავიწყებთ, რომლებიც, არქიტექტურული თავისებურებების გათვალისწინებით, მეტ-ნაკლებად ერთიან ტიპს ქმნის.

ლონგიტუდინური გეგმა, კონქით გადახურული საკურთხევლის ნახევარწრიული აფსიდი და სვეტების რიგებით გრძივ ნავებად დაყოფილი ინტერიერი, როგორც წესი, ქრისტიანულ სამყაროში გავრცელებულ თითქმის ყველა ბაზილიკას ახასიათებს. რომში და, ზოგადად, დასავლეთ ევროპის ტერიტორიაზე გავრცელებულ ბაზილიკებს ხშირ შემთხვევაში ემატება შენობის კორპუსის მიმართ პერპენდიკულარულად განლაგებული ელემენტი – განივი ნავი, რომელსაც ტრანსეპტი ეწოდება. ცერემონების დროს სასულიერო პირები ტრანსეპტში იკავებდნენ ადგილს, ამიტომ ამ სივრცეს პრესბიტერიუმსაც (პრესვიტერებისთვის განკუთვნილ ადგილს) უწოდებენ. ტრანსეპტის არსებობა ნაგებობის ლათინური ჯვრის, ან ლათინური ასო T-ს მსგავს ფორმას განაპირობებს, ამიტომ ზოგჯერ ასეთ ბაზილიკებს ლათინურს, ან T-სებრსაც უწოდებენ. კლასიკური ადრექრისტიანული T-სებრი ბაზილიკის გეგმარებითი სტრუქტურის ძირითადი ელემენტებია ატრიუმი, ნარტექსი, კორპუსი, რომელიც ცენტრალურ და გვერდითა ნავებად იყოფა, ტრანსეპტი და აფსიდი. ტრანსეპტსა და ნავებს შორის ე. წ. სატრიუმფო თაღი მდებარეობდა. მსგავსი ფორმა – აფსიდისპირა სვეტებზე დაფუძნებული თაღი – იქმნებოდა ასევე კონქის შუბლზე. რაც შეეხება გადახურვის კონსტრუქციას, რომაული ძეგლების უმეტესობას ხის სწორი, კოჭოვანი გადახურვა ჰქონდა. როგორც წესი, ბაზილიკას ახასიათებს ასევე ე. წ. ბაზილიკური ჭრილი, რაც გულისხმობს იმას, რომ ცენტრალური ნავი გვერდითა ნავებზე მაღალია და საკუთარი ორქანობა გადახურვა აქვს; როგორც ასეთი კონსტრუქციის შედეგი, ცენტრალური ნავის გრძივ კედლებში, გვერდითა ნავების გადახურვის თავზე, გაჭრილია სარკმლების რიგი, რომელიც შენობის მთავარი სივრცის უხვ განათებას უზრუნველყოფს. ქრისტიანული მსოფლმხედველობის თანახმად, ეკლესიაში შემოსული შუქი ღვთიური ნათელის სიმბოლურ განსახიერებად ითვლება. რადგანაც რომში და იტალიის სხვა ქალაქებში აგებული ადრეული ქრისტიანული ეკლესიები მდიდრული დეკორატიული მორთულობით გამოირჩეოდა (ამ დეკორატიულ სისტემაში შედიოდა მოზაიკები, ჩუქურთმიანი კაპიტელები და სხვ.), ცხადია, რომ შენობის განათებას უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭებოდა.



T-სებრი ბაზილიკის ძირითადი ნაწილები

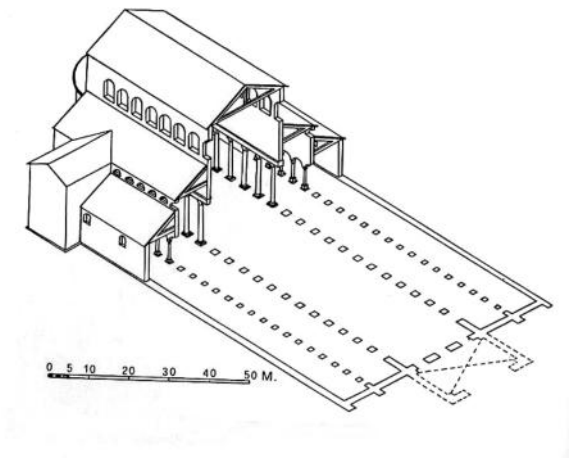
ადრექრისტიანული ბაზილიკის ხის გადახურვა

რომში IV-V საუკუნეებში აგებულ ეკლესიებს შორის გამოირჩევა ოთხი ე. წ. უმთავრესი ბაზილიკა (basilica major): ლათერანის ბაზილიკა, წმ. პეტრეს ტაძარი ვატიკანში, წმ. პავლეს ტაძარი და სანტა მარია მაჯორე[8].

ლათერანის ბაზილიკა (Archibasilica Sanctissimi Salvatoris et Sanctorum Ioannis Baptistae et Ioannis Evangelistae in Laterano) რომის დიოცეზის საკათედრო ტაძარი და დასავლურქრისტიანული სამყაროს უმთავრესი ეკლესიაა. კონსტანტინეს ეპოქაში ლათერანის კომპლექსში შედიოდა აგრეთვე სასახლე, რომელიც მრავალი საუკუნის მანძილზე რომის პაპების რეზიდენციას წარმოადგენდა (XVI საუკუნეში ის ჩაანცვლეს ამჟამად არსებული ლათერანის სასახლით). ბაზილიკის და მის გარშემო მოგვიანებით აგებული შენობების (სასახლე, სემინარია, უნივერსიტეტი, კლუატრი და სხვ.) ტერიტორია ექსტრატერიტორიალური სტატუსით სარგებლობს ვატიკანის იურისდიქციის ქვეშ. მიწა, რომელზეც აიგო ლათერანის ბაზილიკა, იმპერატორ კონსტანტინეს საკუთრებას წარმოადგენდა, რომელიც მან, აქ არსებულ ნაგებობთან ერთად, გადასცა რომის პაპს დაახლოებით 310-313 წლებში.

მასშტაბური ხუთნავიანი ბაზილიკის მშენებლობა, სხვადასხვა მონაცემით, 318 ან 324 წელს დასრულდა. ცენტრალური ნავი გვერდითებს მნიშვნელოვნად აღემატებოდა სიმაღლით და სიგანით, შენობას გააჩნდა ტრანსეპტი, მასიური სატრიუმფო თაღი, აფსიდში ეპისკოპოსის კათედრა იყო განლაგებული. მარმარილოს კოლონების კორინთული ორდერის იყო. ჯერ კიდევ 410 წელს გოთების მიერ რომის აღებისას დაზიანებული შენობა 455 წელს ვანდალებმა გაძარცვეს, თუმცა 460 წელს პაპმა ლეო I-მა ეკლესია კვლავ აღადგინა და შეამკობინა, ამავე ეპოქაში მას ექვსი კაპელა მიუშენეს. 896 წლის მიწისძვირის შედეგად ჩამოიქცა ბაზილიკის გადახურვა და ნაწილობრივ კედლებიც, X საუკუნეში კი კონსტანტინეს ეპოქის ნაგებობა მთლიანად ჩაანაცვლეს ახალი ეკლესიით ძველის გეგმისა და ზომების შენარჩუნებით. X საუკუნის ეკლესია, თავის მხრივ, 1360 წელს საფუძვლიანად განაახლეს და ფართო ატრიუმი მიუშენეს. 1377 წელს „ავინიონის ტყვეობიდან“ დაბრუნებულმა პაპმა გრიგოლ XI-მ რეზიდენცია უფრო დაცულ ვატიკანში გადაიტანა, რამაც საკმაოდ შეასუსტა ყურადღება ლათერანის კომპლექსის მიმართ. დღესდღეობით არსებული ლათერანის ბაზილიკა XVII საუკუნეში არქიტექტორ ფრანჩესკო ბორომინის მიერაა აგებული. შუა საუკუნის ნაგებობიდან შემორჩენილია გეგმარებითი სტრუქტურა, აფსიდის კედლის ნაწილი და მოზაიკური იატაკი.

[8] კათოლიკურ ეკლესიაში დამკვირდებული რანჟირების წესის მიხედვით, ეს ბაზილიკები უმთავრეს ეკლესიებად ითვლება, რადგან წირვას მათში რომის პაპები ატარებენ; მათ „საპატრიარქო ბაზილიკებსაც“ უწოდებდნენ, მაგრამ რადგანაც 2006 წელს რომის პაპმა ბენედიქტე XVI-მ უარი თქვა „დასავლეთის პატრიარქის“ ტიტულზე, ამჟამად ოთხი დიდი ბაზილიკა „პაპის ბაზილიკებად“ იწოდება.



ლათერანის ბაზილიკა. IV ს. რომი. გეგმა და ჭრილი

ლათერანის ბაზილიკა

წმ. პეტრეს ტაძარი ვატიკანში[9] იმ ადგილზე აიგო, რომელიც ტრადიციულად მიჩნეული იყო პეტრე მოციქულის სამარხად. ეს სამარხი მცირე ედიკულას წარმოადგენდა ნეკროპოლიზე, რომელიც აქ ადრე არსებული ნერონის ცირკის ადგილას გაშენდა. ბაზილიკის მშენებლობის ზუსტი თარიღი უცნობია, თუმცა ვიცით, რომ ის აგებულია კონსტანტინეს მმართველობის და პაპის სილვესტრ I-ის დროს (314-335)[10]. გრანდიოზული ხუთნავიანი ბაზილიკა (119X63 მ) მძლავრ სუბსტრუქციაზე აღიმართა, რომელიც ყოფილი ნეკროპოლისის ადგილზე მოეწყო. ამ სუბსტრუქციაში არსებულ კრიპტაში დაცულია რომაული ხანის ედიკულა[11], რომლის ქვევით იგულისხმება მოციქულის სამარხი და რომელიც ბაზილიკის საკურთხევლის ქვეშ იყო მოქცეული. სუბსტრუქციაში მოყვა ასევე კატაკომბების ნაწილი, სადაც ქრისტიანთა აკლდამები და ეპიგრაფიკული წარწერებია შემორჩენილი. შენობის მიმდებარედ ააგეს მავზოლეუმები, ბაპტისტერიუმები და კაპელები. წმ. პეტრეს ბაზილიკის ყველაზე გვიანდელ ნაწილს წარმოადგენდა მასშტაბური ატრიუმი (397). საუკუნეების მანძილზე ბაზილიკის გარშემო ვატიკანის კომპლექსი გაშენდა – თავდაცვითი კედლები (IX ს.), პაპების სასახლე, სამრეკლოები და სხვ. XVI საუკუნისათვის ბაზილიკა ძლიერ იყო დაზიანებული, რის გამოც მისი ნაშთები აღარ შეინარჩუნეს და მის ადგილას ამჟამად არსებული ვატიკანის წმ. პეტრეს ტაძარი ააგეს. კონსტანტინესეული ბაზილიკის არქიტექტურული სახის შესახებ წარმოდგენის შექმნა დღეს მხოლოდ რეკონსტრუქციის საშუალებითაა შესაძლებელი.

ბაზილიკის ცენტრალური ნავი გვერდითებზე მაღალი იყო, შენობას ხის სწორი გადახურვა ჰქონდა. ინტერიერი ხუთ ნავად იყოფოდა სვეტების ოთხი რიგის საშუალებით (თითოეულში 22 სვეტით), ცენტრალური რიგების კოლონებზე არქიტრავები იყო, გვერდითებზე – თაღები. ბაზილიკას გააჩნდა მასშტაბური სატრიუმფო თაღი, როგორც ეს დამახასიათებელი იყო პალეოქრისტიანული ბაზილიკებისათვის, და ტრანსეპტი, რომელშიც იხსნებოდა ფართო ნახევარწრიული აფსიდი. კონქი შემკული იყო მოზაიკებით, რომლებიც, სავარაუდოდ, კონსტანტინეს მემკვიდრის, კონსტანციუს II-ს დროს იყო შესრულებული. მათზე გამოსახული იყო მაცხოვარი და მოციქულები პეტრე და პავლე (ადრექრისტიანულ ხანაში გავრცელებული „კანონთა ბოძების“ (traditio legis) კომპოზიცია). აფსიდში მდებარეობდა ასევე წმ. პეტრეს სამარხზე აგებული II საუკუნის ედიკულა, რომელიც ბაზილიკის იატაკიდან

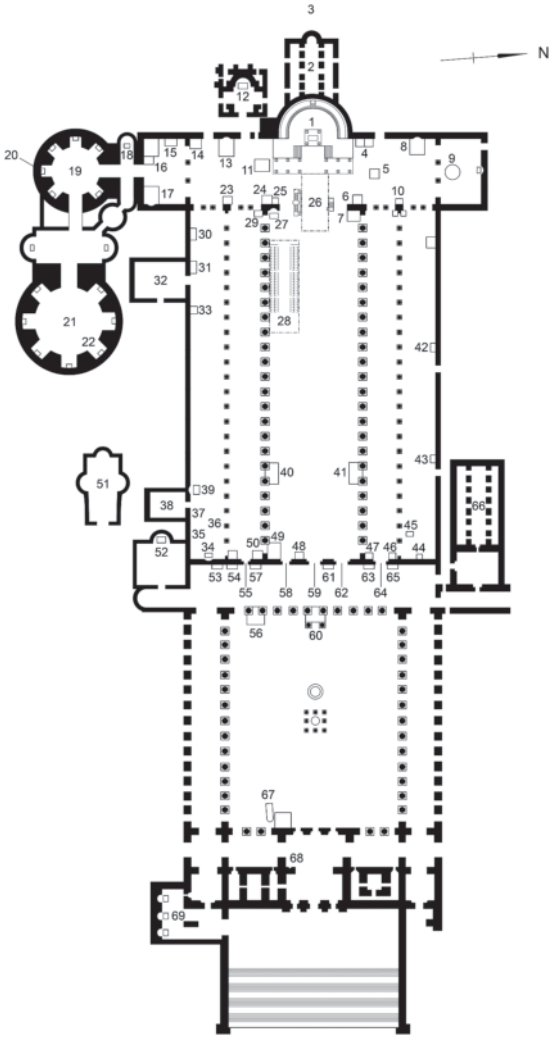
[9] S. Boorsch. The Building of the Vatican: The Papacy and Architecture. The Metropolitan Museum of Art Bulletin. Winter 1982-1983, vol. 40, # 3, pp. 4-8.

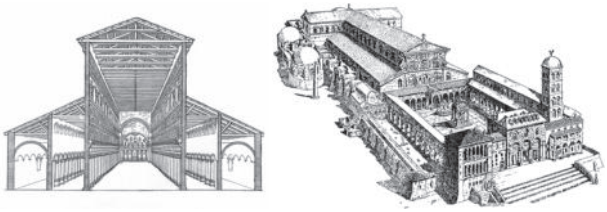
[10] Liber pontificalis, I, 176, The book of the popes (Liber pontificalis). Sources and Studies, ed. by J. T. Shotwell, New York, 1916.

[11] M. L. Gualandi. Le Necropoli. La Basilica di San Pietro in Vaticano, diretta da S. Settis. Modena, 2000, pp. 391-397.

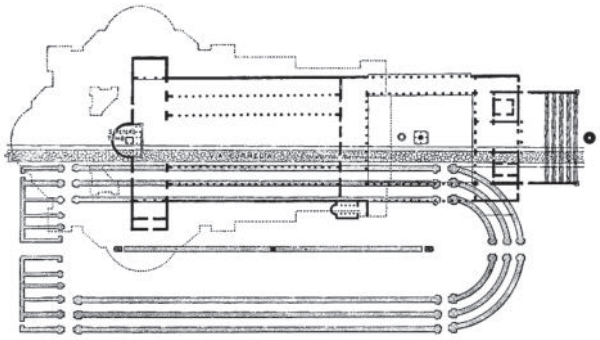
მცირე სიმაღლეზე ამოდიოდა. ედიკულა პორფირის ფილებით იყო მოპირკეთებული და ეკლესიის სივრციდან გამოიყოფოდა სპირალისებური კოლონების მქონე კანკელით – მათი ფორმითაა ინსპირირებული XVII საუკუნეში აქ დადგმული გრანდიოზული კიბორიუმი.

წმ. პეტრეს ბაზილიკის კიდევ ერთ თავისებურებას წარმოადგენს მისი ორიენტაცია დასავლეთისაკენ, და არა აღმოსავლეთისაკენ, როგორც ეს მიღებულია ქრისტიანულ არქიტექტურაში (დასავლეთზე ორიენტაცია აქვს ლათერანის ბაზილიკასაც). ადრექრისტიანულ რომაულ ეკლესიებში საკურთხევლის განლაგება დასავლეთით, ხოლო მთავარი შესასვლელის – აღმოსავლეთით, გავრცელებული მოვლენა იყო[12]. მთავარი, აღმოსავლეთის ფასადის[13] პირველი იარუსი ნარტექსის თაღედს ეკავა, მის თავზე ორ რიგად იყო განლაგებული სარკმლები. ცენტრალური ნავის კედელი ფასადზე V საუკუნის მოზაიკებით იყო შემკული[14]. ზედა რეგისტრში მოცემული იყო ქრისტეს, წმ. პეტრეს, ღვთისმშობლის, ტეტრამორფების ფიგურები, ქვედაში – მახარებლების. გვერდითა ნავების სამკუთხა არეები ბეთლემისა და იერუსალიმის გამოსახულებებს ეკავა. ფართო ატრიუმში, რომელიც სასაფლაოს ფუნქციასაც ასრულებდა, ბაღი და შადრევანი იყო გაშენებული[15]. VII საუკუნეში, როდესაც წმ. პეტრეს ტაძარში პილიგრიმთა ნაკადი გაიზარდა, ატრიუმში ფილები დააგეს და ბრინჯაოს გიგანტური გირჩი[16] დადგეს.





წმ. პეტრეს ბაზილიკა. 314-335. რომი. გეგმა, ჭრილი და რეკონსტრუქცია



ნერონის ცირკის, კონსტანტინესეული ბაზილიკის და დღეს არსებული წმ. პეტრეს ტაძრის გეგმები

[12] საინტერესოა, რომ რენესანსის ეპოქის არქიტექტორებმა, საეკლესიო დოგმატების მიუხედავად, შეინარჩუნეს ტაძრის ასეთი ორიენტაცია, მხოლოდ კრიპტა წმ. პეტრეს სამარხით გუმბათქვეშა სივრცეში მოექცა.

[13] H. L. Kessler. Façade, Face, and Frontal Photo of St. Peter's. 2015, pp. 69-92, p. 70-77, https://www.academia.edu/33467551/FA%C3%87ADE_FACE_AND_FRONTAL_PHOTO_OF_ST_PETERS_SAN_PEDRO_DE_ROMA_FACHADA_FRENTE_Y_FOTOGRAF%C3%8DAS

[14] წმ. პეტრეს ტაძრის აღმოსავლეთი ფასადი გამოსახულია რაფაელის მიერ შესრულებული ვატიკანის სტანცების მოხატულობაში („ხანძარი ბორგოში").

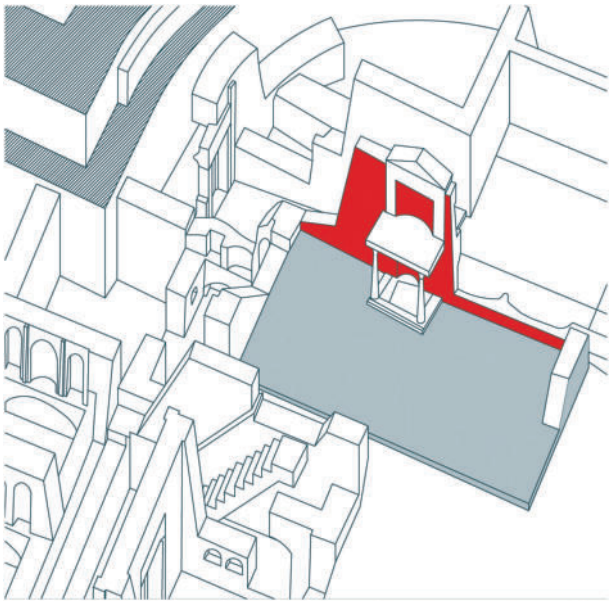
[15] J. C. Picard. Les origines du mot Paradisus-Parvis. Mélanges de l'Ecole française de Rome, vol.83, 1971, pp. 159-186.

[16] გირჩი რომაულ ეპოქაშია შექმნილი და ამჟამად ვატიკანის ბელვედერის სასახლის ეზოში მდებარეობს. ის მოხსენიებულია დანტეს მიერ, რომელმაც წმ. პეტრეს ტაძარი 1300 წელს მოინახულა (Dante, Inf. XXXI, 59).

ბაზილიკის მიმდებარედ ცენტრული ნაგებობებიც იყო განლაგებული, მათ შორის – ე. წ. წმ. პეტრონილას როტონდა, რომელიც იმპერატორ ჰონორიუსის (384-423) მავზოლეუმს წარმოადგენდა. კიდევ ერთი როტონდა – სან ანდრეას კაპელა – უფრო ადრეული, იმპერატორ კარაკალას ხანით დათარიღებული მავზოლეუმი იყო, რომელიც ქრისტიანულ ეკლესიად გადააკეთეს. ორივე შენობამ XVI საუკუნემდე იარსება. აქვე იყო პაპის დამასუს I-ის დროს აგებული წრიული ფორმის ბაპტისტერიუმი (366-384). ბაზილიკიდან მცირე დისტანციაზე, სამხრეთით, ნერონის ცირკიდან შემორჩენილი ობელისკი იყო აღმართული, რომელიც დღეს წმინდა პეტრეს მოედნის ცენტრში დგას.

წმ. პეტრეს ტაძრის არქიტექტურულ თავისებურებებზე დაკვირვება კიდევ ერთხელ გვიჩვენებს ადრექრისტიანულ ბაზილიკებსა და რომაულ საზოგადოებრივ ბაზილიკებს შორის არსებულ გენეტიკურ კავშირს. განსაკუთრებით კარგ მაგალითს ამ მხრივ ულპიუსის ბაზილიკა წარმოადგენს, რომლის ინტერიერის სტრუქტურაში და კონსტრუქციულ წყობაში წმ. პეტრეს ბაზილიკის მსგავსი მრავალი ელემენტი ფიქსირდება: მაგალითად, ხუთნავიანი გეგმა, გვერდითა და ცენტრალური ნავების პროპორციები (მიუხედავად იმისა, რომ ულპიუსის ბაზილიკაში გვერდითა ნავები ორსართულიანია), ხის სწორი გადახურვა და სხვ.

წმ. პეტრეს ტაძრის ანალოგიით, წმ. პავლეს ე. წ. კედლებს გარე ბაზილიკა (სან პაოლო ფუორი ლე მურა)[17] პავლე მოციქულის სავარაუდო დაკრძალვის ადგილზე აიგო[18]. ეკლესია ავრელიანეს კედლებიდან 2 კმ-ში, ოსტიის გზაზე მდებარობს, ამიტომ მას ზოგჯერ ოსტიის ბაზილიკასაც უწოდებენ. გადმოცემის თანახმად, წმ. პავლე აქ არსებულ რომაულ ნეკროპოლისზე დიდგვაროვანმა რომაელმა ქალმა ლუცინამ დაკრძალა საკუთარ საგვარეულო სამარხში. ამ ადგილზე ოდნავ მოგვიანებით ისეთივე ედიკულა აღმართეს,



პეტრე მოციქულის ედიკულა და ე. წ. წითელი კედელი წმ. პეტრეს ტაძრის ქვეშ. რეკონსტრუქცია

რაფაელი. ხანძარი ბორგოში. ვატიკანის სტანცების მოხატულობა. დეტალი. 1514-1517

იმპერატორმა კონსტანინემ მოციქულის საფლავზე, რომელსაც უამრავი პილიგრიმი სტუმრობდა, 324 წელს არქიტექტორ კირიადეს მცირე ბაზილიკა ააგებინა. ეს ბაზილიკა იმპერატორის მეოხეობით აგებულ მეორე ქრისტიანულ ეკლესიად ითვლება რომში ლათერანის ბაზილიკის შე-

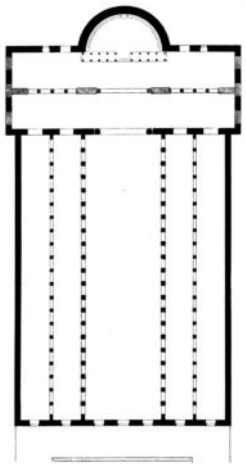
[17] N. Camerlenghi. St. Paul's Outside the Walls: a Roman Basilica from Antiquity to the Modern Era. New York, 2018, pp. 23-40.

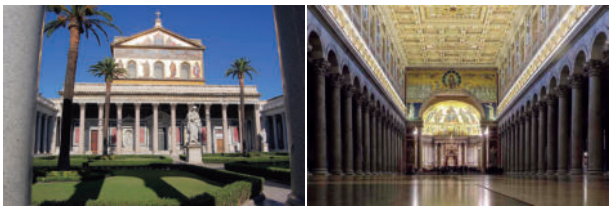
[18] M. Marcelli. La Basilica di San Paolo fuori le Mura. 312 D. C. Un Ponte tra Anticità e Medioevo, La Roma di Massenzio e Costantino. Roma, 2012, pp. 76-78.

მდეგ. კონსტანტინესეული ბაზილიკის ძირეული რეკონსტრუქციის შედეგად 390-395 წლებში ჩამოყალიბდა რომის „დიდი“ ბაზილიკების ტიპის კომპოზიცია. ამ ბაზილიკას ზოგჯერ „სამი იმპერატორის“ ბაზილიკასაც უწოდებენ, რადგან მისი მშენებლობა სამი იმპერატორის – თეოდოსიუს I-ის, გრაციანეს და ვალენტინიანე II-ს – დროს მიმდინარეობდა. სამუშაოები საბოლოოდ დასრულდა გალა პლაციდიას რეგენტობის (423-437) და პაპის ლეო I-ის დროს, როდესაც სატრიუმფო თაღი მოზაიკებით შეიმკო. „სამი იმპერატორის“ ბაზილიკამ თითქმის პირვანდელი სახით მოაღწია 1823 წლამდე, როდესაც ძლიერ დაზიანდა ხანძრის შედეგად. 1874 წელს ბაზილიკა განაახლეს ისე, რომ მაქსიმალურად შეინარჩუნეს შენობის გადარჩენილი ნაწილები და ადრექრისტიანული ბაზილიკისათვის დამახასიათებელი არქიტექტურული ფორმები.

წმ. პავლეს ბაზილიკა ზომით თითქმის არ ჩამოუვარდებოდა წმ. პეტრეს ტაძარს. შენობას ლათინური ჯვრის ფორმა ჰქონდა, მისი ინტერიერი 20-20 სვეტისაგან შემდგარი რიგებით იყოფოდა ხუთ ნავად. გადახურვა ხის, სწორი ფორმის იყო, კედლების ქვედა ნაწილები ფერადი მარმარილოს პანელებით იყო მორთული, ჭერი – ბრინჯაოსა და ხის კესონებით. ე. წ. გალა პლაციდიას სატრიუმფო თაღი ბერძნული მარმარილოს იონიურ კოლონებს ეყრდნობოდა. შენობას ჰქონდა კვარდატული ფორმის მასშტაბური ატრიუმი შადრევნით, ნარტექსი ხუთი თაღის საშუალებით იხსნებოდა მასში. შენობა 25 000 ადამიანს იტევდა.

სანტა მარია მაჯორეს ტაძარი ერთადერთია ოთხი დიდი ბაზილიკიდან, რომელშიც სახეზეა V საუკუნის სამშენებლო ფენა, თუმცა მანაც მრავალი გადაკეთება განიცადა საუკუნეების მანძილზე და დამატებითი ელემენტები შეიძინა. ტაძარი ესკვილინის ბორცვზე მდებარეობს. პირველი ნაგებობა ამ ადგილზე 352-366 წლებში ააგო პაპმა ლიბერიუსმა[19]. ამ ნაგებობამ განახლება განიცადა 432-440 წლებში, პაპის სიქსტე III-ის მეოხეობით[20],





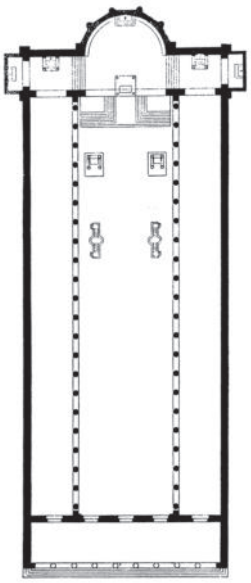
სან პაოლო ფუორი ლე მურა. რომი

რომელმაც ტაძარი ღვთისმშობლის სახელზე აკურთხა (ცოტა ხნით ადრე, 431 წლის ეფესოს საეკლესიო კრებაზე მიღებული იქნა დოგმატი უმანკო ჩასახვის და ღვთისმშობლის ამაღლების შესახებ და დაადასტურეს, რომ მარიამი უნდა მოიხსენიებოდეს როგორც „მარადქალწული და ჭეშმარიტად ღვთისმშობელი“).

ამდენად, ეკლესია ღვთისმშობლის კულტისადმი მიძღვნილი უძველესი ტაძარია დასავლურ-ქრისტიანულ სამყაროში. ლეგენდის თანახმად, რომაელ პატრიციუსს იოანეს და პაპ ლიბერიუსს სიზმარში ერთდროულად გამოეცხადათ ღვთისმშობელი, რომელმაც უბრძანა აეგოთ ეკლესია იმ ადგილზე, სადაც დილით თოვლი მოვიდოდა. 5 აგვისტოს დილით პაპს ესკვილინის ბორცვის წვერი დათოვლილი დახვდა, სადაც მან მონიშნა ადგილი მომავალი ეკლესიისათვის. ამ ეკლესიას, რომელსაც ლიბერიანულსაც უწოდებენ, კიდევ ერთი სახელწოდება ჰქონდა – Sancta Maria ad Nives. რაც შეეხება V საუკუნის ნაგებობას, თავდაპირველად ის სამნავიან ბაზილიკას წარმოადგენდა [21] იონიური სვეტების ორი რიგით. სწორ გადახურვას არ ფარავდა კესონები, არამედ ხის კოჭები ინტერიერში ხილული იყო (ამჟამად არსებული კესონირებული ჭერი რენესანსის ეპოქის გადაკეთების შედეგია; მის ავტორად

[19] H. Brandenburg. Die frühchristlichen Kirchen in Rom vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Regensburg, 2013, S. 120, 195.

[20] თანამედროვე მეცნიერებაში გავრცელებული აზრის თანახმად, ლიბერიუსის ბაზილიკა თითქმის არ განსხვავდებოდა სიქსტეს ბაზილიკისაგან; G. Steigerwald. Die frühchristlichen Mosaiken des Triumphbogens von S. Maria Maggiore in Rom. Regensburg, 2016, S. 218.



სანტა მარია მაჯორე. რომი. V ს. გეგმა

სანტა მარია მაჯორე

მიჩნეულია ჯულიანო და სანგალო). ტრიუმფალური თაღი და ცენტრალური ნავის კედლები (არე კოლონების არქიტრავების თავზე) შემკულია ბაზილიკის თანადროული მოზაიკებით, რომლებიც ადრექრისტიანული სახვითი ხელოვნების ერთ-ერთ უძველეს, მაღალმხატვრულ და კარგად შემონახულ ნიმუშებად ითვლება. აფსიდის კედელი და კონქი საკმაოდ გადაკეთებულია XIII-XIV საუკუნეებში, კონქში ამჟამად არსებული მოზაიკა ღვთისმშობლის კორონაციის სცენით 1295 წლით თარიღდება. საუკუნეების განმავლობაში ბაზილიკამ კიდევ მრავალი ახალი ელემენტი შეიძინა: დაიგო მარმარილოს მოზაიკური იატაკი ე. წ. კოსმატესკოს სტილში, გადაკეთდა ტრანსეპტი, დაემატა კაპელები, კამპანილები (ყველაზე მაღალი სამრეკლო კოშკები რომში), ბაროკოს სტილში გადაკეთდა მთავარი ფასადი[21] და სხვ.

[21] სანტა მარია მაჯორეს მთავარი ფასადი სამხრეთ-აღმოსავლეთისკენაა მიმართული, აფსიდი – ჩრდილო-დასავლეთისაკენ. აქაც, როგორც რომაული პალეოქრისტიანულ ძეგლებშის მთელ რიგში, დარღვეულია ეკლესიის სკურთხევლის ტრადიციული ორიენტაცია აღმოსავლეთით.

სანტა საბინას ეკლესია ავენტინზე 422-432 წლებში აიგო ქრისტიანი მარტვილის, წმინდა საბინას სახლის და დაკრძალვის ადგილზე[22] და ერთ-ერთ საუკეთესოდ შემონახულ ადრექრისტიანულ ძეგლს წარმოადგენს[23]. თავდაპირველად ის მოიხსენიება როგორც Titulus Sabinae[24]. სანტა საბინას ეკლესია, ისევე, როგორც რომის ბაზილიკების გარკვეულ ჯგუფი, პაპის basilica minor-ის ტიტულს ატარებს. ამ კატეგორიაში შედის რომის რამდენიმე ათეული ადრექრისტიანული ძეგლი: სან ლორენცო ფუორი ლე მურას ბაზილიკა (IV ს.), სან პიეტრო ინ ვინკოლის ბაზილიკა (V ს.) და სხვ.

სანტა საბინას ტაძრის მშენებლობაში გამოიყენეს მარმარილოს კორინთული კოლონები იუნონას ტაძრიდან და დეკორატიული ელემენტები სურას თერმებიდან, რომლებიც ავენტინზე იყო განლაგებული. მიუხედავად იმისა, რომ ეკლესია განახლდა IX და XVII საუკუნეებში და გარშემო დომინიკელთა მონასტერი გაშენდა, მისი პირვანდელი სახე საკმაოდ კარგადაა შემონახული. მონასტრის შიდა ეზო, რომელიც შუა საუკუნეებშია აგებული, ადრექრისტიანული ატრიუმის ფორმას იმეორებს. ბაზილიკის გარე არქიტექტურულ სახე თითქმის ორიგინალურია – აგურით მოპირკეთებული ბეტონის კედლები სადა, მონუმენტურ მასებს ქმნის, რომლებიც გრძივ ფადასებზე, გვერდითა ნავების გადახურვის თავზე, დიდი თაღოვანი სარკმლების რიგითაა დანაწევრებული. ასეთივე მასიური და სადაა აფსიდის ფართო ნახევარწრე, რომელზეც სამი სარკმელია განლაგებული. სარკმლები თავდაპირველად კიდევ უფრო დიდი იყო, მაგრამ მოგვიანებით დავიწროვდა, როგორც ეს ხშირად აღინიშნება შუა საუკუნეების რესტავრაციების დროს. შემორჩენილია ასევე V საუკუნის კამპანილის ფრაგმენტები, რომელიც ამჟამად ბაროკოს ეპოქის ნაგებობითაა ჩანაცვლებული.

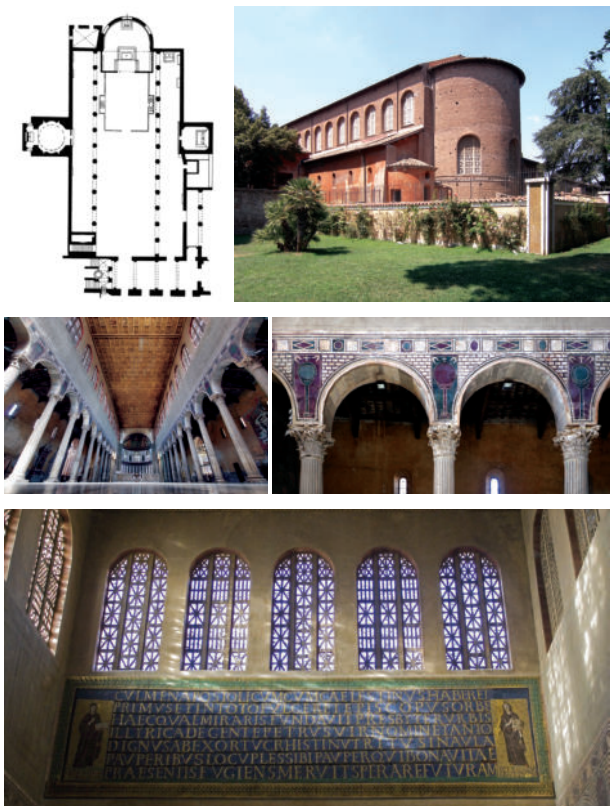
[22] A. M. Panzera. La Basilica di Santa Cecilia in Trastevere. Roma, 2000, pp. 19-20.

[23] W. Buchowiecki. Handbuch der Kirchen Roms: Der römische Sakralbau in Geschichte und Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart. B. 3. Wien, 1974, S. 772.

[24] H. Brandenburg. Die frühchristlichen Kirchen in Rom vom 4. bis zum 7. Jahrhundert, S. 184.

სანტა საბინას ეკლესია ერთ-ერთი იშვიათი შემთხვევაა რომის პალეოქრისტიანული ბაზილიკების ჯგუფში, რომელსაც არ გააჩნია ტრანსეპტი. ინტერიერი სამ ნავადაა დაყოფილი, ცენტრალური ნავის კედლები თავდაპირველად მოზაიკებით იყო მორთული, დღესდღეობით შემორჩენილია მხოლოდ ფერადი მარმარილოს ფილების დეკორი (opus sectile) კოლონების თავზე მდებარე თაღედზე. სანტა საბინას ეკლესია ერთ-ერთი პირველი ბაზილიკაა დასავლურქრისტიანულ სამყაროში, სადაც ცენტრალური და გვერდითა ნავების გამყოფ სვეტებზე არქიტრავის მაგიერ თაღედია გამოყენებული. საკურთხევლის ნაწილი, ამ ეპოქის რიგი რომაული ბაზილიკებისაგან განსხვავებით, აღმოსავლეთზეა ორიენტუირებული, ოღონდ ეს ორიენტაცია მკაცრად არაა დაცული (აფსიდი ჩრდილო-აღმოსავლეთითაა მიმართული). მის მოპირდაპირე კედელზე, მთავარი შესასვლელის თავზე, შემორჩენილია შენობის თანადროული მოზაიკა ვრცელი წარწერით: მოცემულია ტექსტი, რომელშიც მოიხსენიება აღმშენებელი, დალმაციელი მღვდელი პეტრე ილირიელი, და მის აქეთ-იქით ოქროს ფონზე გამოსახული ორი ქალის ფიგურა ძველი და ახალი აღთქმით ხელში[25] (ეკლესიის ორი საწყისის განსახიერება – Ecclesia ex circumcisione და Ecclesia ex gentibus[26]). სანტა საბინას ეკლესიის კიდევ ერთ ღირშესანიშნაობას წარმოადგენს V საუკუნის ხის კარი რელიეფური ქანდაკებებით.

კონსტანტინეს მმართველობის და მისი მომდევნო წლების რომის არქიტექტურაში ჩამოყალიბდა ბაზილიკის კიდევ ერთი საინტერესო სახეობა, რომელიც მეცნიერებაში გარშემოსავლელიანი, ანუ დეამბულატორიუმის მქონე ბაზილიკის სახელითაა ცნობილი. ესაა სამნავიანი ბაზილიკა, რომელშიც გვერდითა ნავები ერთდება და გარშემოსავლელს ქმნის ცენტრალური ნავის და საკურთხევლის გარშემო. ასეთ ბაზილიკას არ გააჩნია ტრანსეპტი, ამრიგად, იქმნება არა ტრადიციული T-ს, არამედ U-ს ფორმის გეგმა. ასეთი ბაზი-



სანტა საბინას ბაზილიკა. 422-432. რომი

ლიკები იგებოდა რომის ნეკროპოლისებსა და კატაკომბებზე, წმინდანების სამარხებზე, ამიტომ მათ ზოგჯერ ცემეტერიუმის (ლათ. coemeterium – სასაფლაო) ბაზილიკებსაც უწოდებენ. აღსანიშნავია, რომ ეს არქიტექტურული ტიპი მხოლოდ რომში და მხოლოდ IV საუკუნეში გვხვდება. ექვსივე ჩვენამდე მოღწეული გარშემოსავლელიანი ბაზილიკა[27] იმპერატორ კონსტანტინეს საკუთრებაში არსებულ მიწაზე მისი ან მისი ოჯახის წევრების მიერაა აგებული. ყველა მათგანი ავრელიანეს კედლებს გარეთ მდებარეობს და კატაკომბების კომპლექსებს უკავშირდება. ასეთებია წმ. მარცელინესა და პეტრეს ბაზილიკა (315-317) ამავე სახელობის კატაკომბებზე, წმ. აგნესას ბაზილიკა (337)[28] კატაკომბებზე, რომლებიც მიჩნეულია ამ წმინდანის დაკრძალვის ადგილად, სან სებასტიანო ფუორი ლე მურა

[25] H. G. Wehrens. Rom. Die christlichen Sakralbauten vom 4. bis zum 9. Jahrhundert. Freiburg, 2016, S. 209.

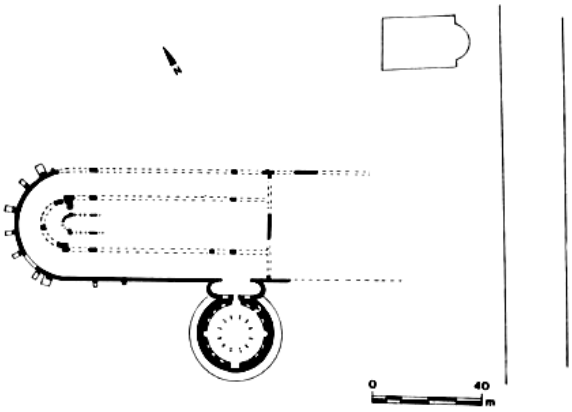
[26] P. Krupinski. Synagoga Under Erasure: Ecclesia and Text in Santa Sabina. Art Journal, vol. 2016, pp. 116-125.

[27] U. Leipziger. Die römischen Basiliken mit Umgang. Forschungsgeschichtliche Bestandsaufnahme, historische Einordnung und primäre Funktion. Inaugural-Dissertation in der Philosophischen Fakultät I (Philosophie, Geschichte und Sozialwissenschaften) der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Erlangen, 2006, S. 92-101.

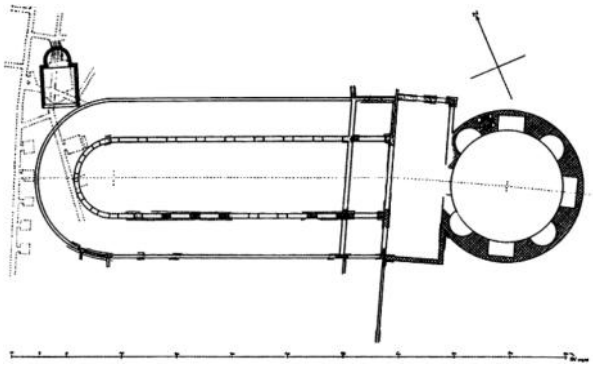
[28] H. Brandenburg. Die frühchristlichen Kirchen in Rom vom 4. bis zum 7. Jahrhundert, S. 71ff.

(317-320) ვია აპიას ნეკროპოლისზე, ბაზილიკა სან კალისტოს კატაკომბებზე[29] და სხვ[30]. სასაფლაოს ბაზილიკების უშუალო სიახლოვეს ხშირად იგებოდა ცენტრული ფორმის გუმბათიანი მავზოლეუმები – უმეტესად იმპერატორის ოჯახის წევრებისათვის, რათა ისინი წმინდანებთან ახლოს ყოფილიყვნენ დაკრძალული. ასეთია, მაგალითად, წმ. მარცელინესა და პეტრეს ბაზილიკის, რომლის მომიჯნავედ 326-330 წლებში აიგო კონსტანტინეს დედის, ელენეს მავზოლეუმი,ან წმ. აგნესას ბაზილიკა, რომელსაც ემიჯნება კონსტანტინეს ასულის კონსტანცას მავზოლეუმი. უკვე V საუკუნეში რომის პაპებმა დაიწყეს კატაკომბებში დაცული წმინდა ნაწილების გადატანა ქალაქის კედლებს შიგნით არსებულ, უკეთ დაცულ ეკლესიებში. ამდენად, სასაფლაოს ბაზილიკების საჭიროება აღარ არსებობდა.

რომაული გარშემოსავლელიანი ბაზილიკის არქიტექტურული ტიპის ანალოგია მსოფლიოში თითქმის არ მოგვეპოვება. მათი არსებობა კონკრეტულად იმპერატორის ოჯახის წევრების დამსახურებაა, რომლებიც განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდნენ გარკვეული ქრისტიანი წმინდანების სამარხებს. თავად ნაგებობის კომპოზიცია მათ კულტთან იყო მისადაგებული, კერძოდ – პროცესიებთან, რომლებიც მარტვილის დაკრძალვის ადგილს უვლიდა გარს. სწორედ ამ პროცესიებთანაა დაკავშირებული გვერდითი ნავების ერთმანეთთან შერწყმა და დეამბულატორიუმის ფორმის წარმოქმნა, რაც არ ახასიათებს სტანდარტულ ქრისტიანულ ბაზილიკებს.



წმ. მარცელინესა და პეტრეს ბაზილიკა და ელენეს მავზოლეუმი. 315-317. რომი. გეგმა



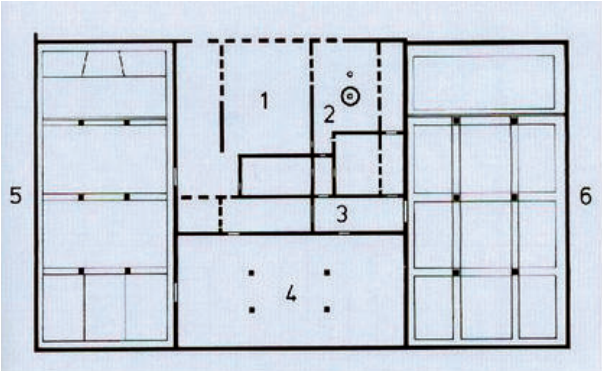
კონსტანცას მავზოლეუმი და წმ. აგნესას ბაზილიკა. IV ს. რომი. გეგმა

დასავლეთ რომის იმპერიის არსებობის უკანასკნელი ორი საუკუნის განმავლობაში იტალიის კიდევ რამდენიმე ქალაქი ჩამოყალიბდა როგორც ადრექრისტიანული კულტურის მნიშვნელოვანი ცენტრი. ერთ-ერთი ასეთი იყო აკვილეა, რომლის ეპისკოპოსმა მიტროპოლიტის და პატრიარქის ხარისხი მიიღო. აკვილეის ბაზილიკის მშენებლობა მილანის ედიქტის გამოცემის წელს დაიწყო ეპისკოპოს თეოდორეს მიერ და იმპერატორ კონსტანტინეს მხარდაჭერით, ამრიგად, ეს ძეგლიც დასავლურქრისტიანული სამყაროს უძველესი ეკლესიების რიცხვს განეკუთვნება. მისი ნაშთები ამჟამად არსებული აკვილეის საკათედრო საპატრიარქო ტაძრის (XI-XIII სს.) საძირკველშია შემონახული. პალეოქრისტიანული ეკლესია, თავის მხრივ, რომაული ეპოქის საწყობების ადგილზე აშენდა, რომელთა ბეტონის კედლები ნაწილობრივ გამოყენებული იყო ნაგებობის პერიმეტრის კედლე-

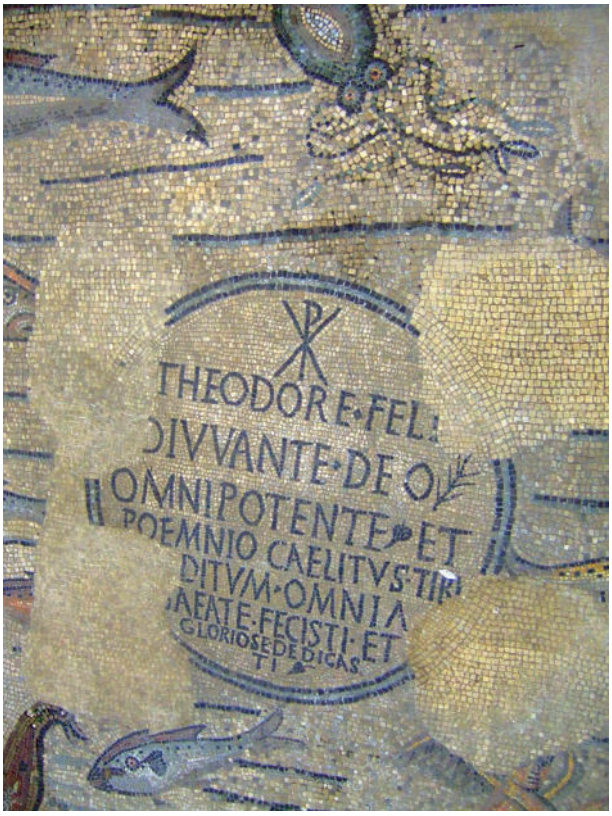
[29] V. Fiocchi Nicolai. Una nuova basilica a deambulatorio nel comprensorio della catacomba di S. Callisto a Roma. Akten des XII Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie. Bonn, 22-28 September 1991. Münster, 1995, pp. 776-786.

[30] H. G. Wehrens. Rom. Die christlichen Sakralbauten vom 4. bis zum 9. Jahrhundert, S. 67-104.

ბად. IV საუკუნის დასაწყისის ეკლესია სრულიად არასტანდარტული ფორმის იყო: მთავარი შესასვლელიდან რამდენიმე სათავსად დაყოფილ სივრცეში შეიძლებოდა მოხვედრა (1, 2). ეს სათავსები ბაპტისტერიუმსა და სამკვეთლოსა და სადიაკვნეს წარმოადგენდა. კომპლექსში შედიოდა ასევე ორი სწორკუთხა ფორმის დარბაზი (5, 6), რომელთაგანაც არც ერთს არ გააჩნდა აფსიდი. თითოეულ დარბაზს ორ რიგად განლაგებული ექვსი სვეტი და სწორი ფორმის, კასეტირებული გადახურვა ჰქონდა. დარბაზები ერთმანეთს პერპენდიკულარულად განლაგებული ვესტიბიულით უკავშირდებოდა (4). ორივე დარბაზის იატაკი უნიკალური თეთრფონიანი მოზაიკით იყო შემკული, რომლებზეც ადრეული ქრისტიანული ხელოვნებისათის დამახასიათებელი სიუჟეტები, სიმბოლოები, მცენარეული მოტივები, ფრინველები იყო გამოსახული. სამხრეთის დარბაზის მოაზიკის ფართობი 760 მ^2 აღწევს და ადრექრისტიანული სახვითი ხელოვნების ყველაზე მასშტაბურ ნიმუშადაა მიჩნეული ევროპაში. ერთ-ერთ ფრაგმენტზე შემონახულია ეპისკოპოს თეოდორეს სააღმშენებლო წარწერა. ვარაუდობენ, რომ ეს დარბაზი საკუთრივ ეკლესიას წამოადგენდა, მეორე დარბაზი კათაკმეველთათვის იყო განკუთვნილი, ვესტიბიულში კი ახლადმონათლულები ეზიარებოდნენ. უკვე IV საუკუნის შუახანებში ეკლესია საფუძვლიანად გადააკეთეს – ერთ-ერთი დარბაზი გააფართოვეს და კოლონადით გარშემორტყმული ატრიუმი მიუშენეს. ნაგებობამ სტანდარტული სამნავიანი, ტრანსეპტიანი ბაზილიკის სახე მიიღო, რომელიც დაკავშირებული იყო ბაპტისტერიუმთან და სხვა დამატებით სათავსებთან. კიდევ უფრო გაფართოვდა ბაზილიკა IV-V საუკუნეების მიჯნაზე, როდესაც აკვილეის საპატრიარქომ თავისი ძლიერების მწვერვალს მიაღწია, და დაინგრა 452 წელს ჰუნების შემოსევის დროს.

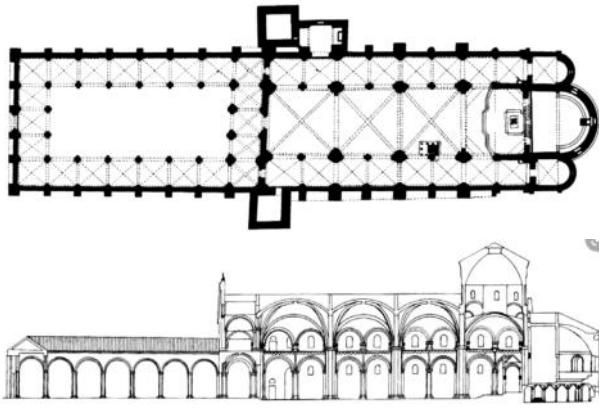


აკვილეის ეკლესია. IV ს-ის დასაწყისის შენობის გეგმა



აკვილეის ეკლესია. IV ს-ის მოზაიკის ფრაგმენტი სააღმშენებლო წარწერით

პალეოქრისტიანული კულტურის ერთ-ერთი უმსხვილესი ცენტრი იყო ასევე მილანი (ანტიკური მედიოლანუმი), რომელიც ტეტრარქიის ხანაში გარკვეული დროით დასავლეთ რომის იმპერიის de facto დედაქალაქი იყო (286-402). აქვე გამოიცა ცნობილი მილანის ედიქტი, რომელმაც ისტორიაში უმნიშვნელოვანეს ცვლილებებს დაუდო საფუძველი, მათ შორის – ფართომასშტაბიან საეკლესიო მშენებლობას. მილანის ორი



სანტ'ამბროჯოს ბაზილიკა. მილანი. გეგმა და ჭრილი

სანტ'ამბროჯოს ბაზილიკა

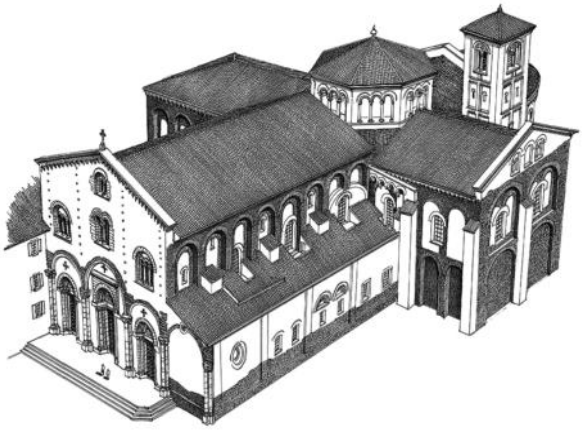
უძველესი ეკლესია (314 წლით დათარიღებული ე. წ. basilica vetus და basilica nova, ანუ წმ. თეკლას ბაზილიკა) დღეს არსებული კათედრალური ტაძრის ადგილზე იდგა, მათი მცირე ნაშთები კათედრალის საძირკველშია აღმოჩენილი. ორი ბაზილიკის გვერდიგვერდ აგების ტრადიცია დამახასიათებელი იყო ჩრდილოეთ იტალიისათვის და ასეთი მაგალითები ხშირად გვხვდება მსხვილ საეპისკოპოსო ცენტრებში. ასეთივეა ორი დარბაზისაგან შემდგარი აკვილეის ბაზილიკაც. როგორც ჩანს, აკვილეის ტაძრის ანალოგიით, მილანის ორი უძველესი ბაზილიკიდანაც ერთი მონათლულებისათვის იყო განკუთვნილი, მეორე – კათაკმეველებისათვის. ოდნავ მოგვიანებით, IV საუკუნის II ნახევარსა და V საუკუნეში მილანში აგებული ბაზილიკები უფრო მასშტაბური ნაგებობებია, რომლებიც თავისი განვითარებული არქიტექტურული ფორმებით, რომისა და კონსტანტინოპოლის ბაზილიკებთან ერთად, პალეოქრისტიანული ეპოქის გამორჩეულ ძეგლებს წარმოადგენს.

სანტ'ამბროჯოს ბაზილიკა მილანში აგებულია 379-386 წლებში ეპისკოპოსის ამბროსი მედიოლანელის მიერ. ნაგებობის თანამედროვე არქიტექტურული სახე და გარშემო გაშენებული სამონასტრო კომპლექსი ძირითადად კაროლინგურ ხანას განეკუთვნება, ადრექრისტიანული ბაზილიკიდან შემორჩენილია გეგმა და გარკვეული ნაწილები. სან ვიტორეს კაპელა (ე. წ. „ოქროს ცაში" (San Vittore in ciel d'oro)), რომელიც ამჟამად ბაზილიკასთანაა ინტეგრირებული, V საუკუნეს განეკუთვნება. ეკლესია ქალაქის კედლებს გარეთ, რომაული ხანის ნეკროპოლისზეა აგებული, სადაც ქრისტიანთა დევნის ხანაში მოწამეებს ასაფლავებდნენ. ამის გამო თავდაპირველად ბაზილიკას ad martyres ეწოდებოდა. მასში დაკრძალულია ასევე წმ. ამბროსი, საიდანაც მომდინარეობს ეკლესიის სახელწოდება. ამბროსი მედიოლანელის მიერ, იმპერატორ თეოდოსიუსის ფინანსური მხარდაჭერით, მილანში აგებულია კიდევ რამდენიმე ეკლესია, რომლებსაც ამბროზიანულ ეკლესიებსაც უწოდებენ.

სანტ'ამბროჯოს ტაძრის დღესდღეობით არსებული, შუა საუკუნეების ნაგებობა ზედმიწევნით იმეორებს ადრექრისტიანული სამნავიანი ბაზილიკის გეგმას. რომის ბაზილიკების უმეტესობისაგან განსხვავებით, მას არ გააჩნდა ტრანსეპტი, მაგრამ ჰქონდა მასშტაბური ატრიუმი. ბაზილიკის ორიენტაცია აღმოსავლეთისკენაა, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ, რომის პალეოქრისტიანული ძეგლების გარდა, ქრისტიანული არქიტექტურის სტანდარტების დარღვევა იშვიათი შემთხვევაა. სანტ'ამბროჯოს საკურთხევლის აფსიდის მოზაიკა XIII საუკუნეს განეკუთვნება, თუმცა, ზოგიერთი მკვლევარის აზრით, თავდაპირველი ბაზილიკის კონქს ამკობდა მოზაიკა კანონთა ბოძების კომპოზიციით, რომელიც რომის წმ. პეტრეს ტაძრის საკურთხევლის მოზაიკის ახლო პარალელს წარმოადგენდა[31]. სან ვიტორეს კაპელა წმინდანის კრიპტაზე აგებული, გუმბათით დაგვირგვინებული,კვარდატული ფორმის შენობაა თანადროული მოზაიკებით გუმბათსა და კედლებზე.

[31] I. Foletti, I. Quadri. L'immagine e la sua memoria. L'abside di Sant'Ambrogio a Milano e quella di San Pietro a Roma nel Medioevo. Zeitschrift für Kunstgeschichte, B. 76, 2013, pp. 475-492.

სან ვიტორეს კაპელა. V ს.



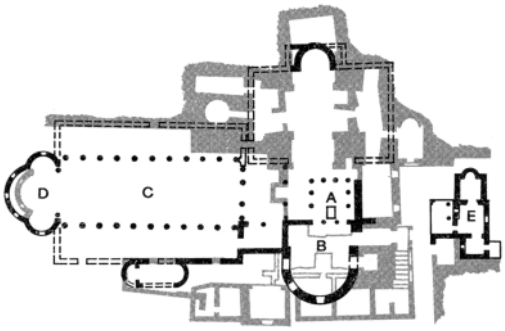
სან სიმპლიჩიანოს ბაზილიკა. IV ს. მილანი. რეკონსტრუქცია

სან სიმპლიჩიანოს ბაზილიკა

სან სიმპლიჩიანო მილანში ჩვენს მიერ უკვე ნახსენები ამბროზიანული ეკლესიების ჯგუფს განეკუთვნება. IV საუკუნის ნაგებობის არქიტექტურული სახე საკმაოდ კარგადაა შემონახული, მიუხედავად იმისა, რომ ბაზილიკამ IX საუკუნეში გადაკეთებები განიცადა და მის გარშემო, სანტ'ამბროჯოს მსგავსად, სამონასტრო კომპლექსი ააგეს. ამავე ეპოქაში ხის სწორი გადახურვა შეცვალეს ქვის კამარებით, დააშენეს გუმბათი ტრანსეპტისა და კორპუსის გადაკვეთის ადგილზე და, როგორც ეს ხშირად ხდებოდა შუა საუკუნეებში, კედლების გამაგრების მიზნით დააპატარავეს პალეოქრისტიანული არქიტექტურისათვის დამახასიათებელი დიდი სარკმლები. რადგანაც სანტ'ამბროჯოს ბაზილიკით დაედო სათავე სხვადასხვა კატეგორიის წმინდანების სახელზე ეკლესიების აგების ტრადიციას (თავად სანტ'ამბროჯო basilica martyrum, ანუ მარტვილების ეკლესიას წარმოადგენდა), სან სიმპლიჩიანო basilica virginum, ანუ ღვთისმშობლის ეკლესია იყო. მის უახლოეს პარალელს ტრირის ბაზილიკა წარმოადგენს, რომელსაც სან სიმპლიჩიანოს ბაზილიკა უახლოვდება თავისი სამშენებლო ტექნიკით, მონუმენტური ფასადებით, სარკმლების რიტმით, მასიური პილასტრებით და თაღედით და სხვ. ამიტომ მისი მშენებლობის დაწყებას ზოგიერთი მკვლევარი ჯერ კიდევ კონსტანტინეს მმართველობის ხანაში ვარაუდობს. ბაზილიკა სამნავიან შენობას წარმოადგენს, რომელსაც კვეთს ძალზე მასშტაბური ტრანსეპტი. თავად ტრანსეპტი, თავის მხრივ, სვეტების რიგით ორ ნავადაა გაყოფილი და მისი მხრები ძლიერაა შვერილი, რის გამოც შენობის მოხაზულობა, ჩვენს მიერ განხილული სხვა ბაზილიკებისაგან განსხვავებით, ნაკლებად წაგრძელებულია და უფრო ბერძნულ ჯვარს უახლოვდება.

ჩიმიტილეს (ნეაპოლის პროვინცია) ბაზილიკები და მავზოლეუმები პალეოქრისტიანული არქიტექტურის ერთ-ერთი უძველესი ნიმუშებია ევროპაში. IV საუკუნის დასაწყისში ნოლას დიოცეზის პირველი ეპისკოპოსის, წმ. ფელიქსის სამარხზე აიგო მისი სახელობის ბაზილიკა, რომელიც დაახლოებით ერთი საუკუნის განმავლობაში გაშენებული კომპლექსის ბირთვი გახდა. მასში შემავალი ეკლესიები (ე. წ. ახალი ბაზილიკა, წმ. ფელიქსის[32], წმ. სტეფანეს ბაზილიკები, ღვთისმშობლის კაპელა და სხვ.) IV-V საუკუნეებს განეკუთვნება, თუმცა მათი ცალკეული ნაწილები, რომლებზეც III-IV საუკუნეების კედლის მხატვრობისა ფრაგმენტებია შემორჩენილი, აქ უფრო ადრეული საკულტო ნაგებობების არსებობას ადასტურებს.

[32] C. Ebanista. Interventi edilizi d'età medievale nella basilica di S. Felice a Cimitile. Il complesso basilicale di Cimitile: Patrimonio culturale dell'umanità? Convegno internazionale di Studi, Cimitile, 23-24 ottobre, 2004, a cura di M. de Matteis, C. Ebanista. Napoli, 2008, pp. 147-186.



ჩიმიტილეს ბაზილიკების კომპლექსი. IV-V სს.

ადრექრისტიანული ბაზილიკის განსხვავებული ვარიანტი ჩამოყალიბდა კიდევ ერთ მნიშვნელოვან კულტურულ ცენტრში – რავენაში, რომელიც 402-476 წლებში რომის იმპერიის დედაქალაქი იყო. ქალაქში შემორჩენილი ეკლესიებიდან ერთ-ერთი უძველესია სან ჯოვანი ევანჯელისტას ბაზილიკა, რომელიც აგებულია გალა პლაციდიას მიერ 424-428 წლებში[33]. ნაგებობას, გადაკეთებების მიუხედავად, საკმაოდ კარგად აქვს შემონახული თავდაპირველი სახე: მისი ინტერიერი სვეტების ცხრა წყვილითაა დაყოფილი სამ ნავად[34], ეკლესიას აქვს ღრმა ნარტექსი და თავდაპირველად გაჩნდა ასევე ატრიუმი, რომელიც დღესდღეობით აღარ არსებობს (გარშემო არსებული სამონასტრო კომპლექსი XIV საუკუნეშია აგებული, თავად ბაზილიკამაც გარკვეული გადაკეთება განიცადა ამ ეპოქაში – მაგალითად, მას დაემატა გუთური სტილის პორტალი). ფასადები, როგორც ადრექრისტიანული ძეგლების უმეტესობა, მოკლებულია ორნამენტულ და სკულპტურულ დეკორს, კედლების სადა, მონუმენტური მასები მხოლოდ ბრტყელი შვერილებითა და თაღედითაა დანაწევრებული. გამონაკლისს წარმოადგენს მხოლოდ წახნაგოვანი შვერილი აფსიდის კედელი, რომლის თაღოვანი სარკმლები მარმარილოს კოლონებითაა გაფორმებული. რომის ეკლესიებისაგან განსხვავებით, სან ჯოვანი ევანჯელისტა მთლიანად აგურითაა ნაგები (არაა გამოყენებული კედლების ბეტონის ბირთვი) და მისი არქიტექტურა, როგორც ეს დამახასიათებელია ზოგადად რავენის ძეგლებისთვის, ძლიერ ბიზანტიურ გავლენას განიცდის. კერძოდ, ბაზილიკას არ აქვს ტრანსეპტი, შესაბამისად – შენობას არ აქვს ლათინური ჯვრის მოხაზულობა. კიდევ ერთი ტიპური ბიზანტიური, კონსტანტინოპოლური სკოლის არქიტექტურისათვის დამახასიათებელი ნიშანია სწორკუთხა პასტოფორიუმების არსებობა გვერდითა ნავების აღმოსავლეთ მონაკვეთებში, აფსიდის აქეთ-იქით, რაც არ გვხვდება რომისა თუ მილანის თანადროულ ძეგლებში. სან ჯოვანი ევანჯელისტას ეკლესიის სვეტებს ბიზანტიური ტიპის პულვინების, ანუ იმპოსტების (გადაბრუნებული წაკვეთილი პირამიდის) ფორმის კაპიტელები აქვთ, რომლებიც გამოყენებულია ანტიკური სვეტების კორინთული კაპიტელების თავზე. სვეტისთავების ასეთი „ორსართულიანი“ სტრუქტურა უფრო მსუბუქს ხდის სვეტის პროპორცებს. ბაზილიკის საკურთხეველი მკაცრად აღმოსავლეთზეა ორიენტირებული – რომისაგან განსხვავებით, რავენის ადრექრისტიანულ არქიტექტურაში ეს წესი ყოველთვის დაცულია.

ბიზანტიის არქიტექტურის გავლენაზე მიუთითებს ასევე პულვინების ფორმის, სიმბოლუ-

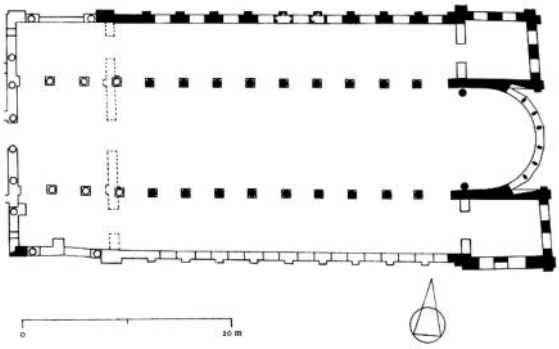
[33] A. Melega. Il monastero di S. Giovanni Evangelista a Ravenna. Spunti archeologici. VI Ciclo di Studi Medievali, Atti del Convegno. Firenze, 8-9 giugno, 2020, pp. 36-41, p. 36.

[34] A.Vazzana, S. Zambruno. Cloud Computing e fotomodellazione come integrazione della modellazione 3D per l'architettura storica. La chiesa di San Giovanni Evangelista in Ravenna. Archeologia e Calcolatori 24, 2013, pp. 371-377, p. 372.

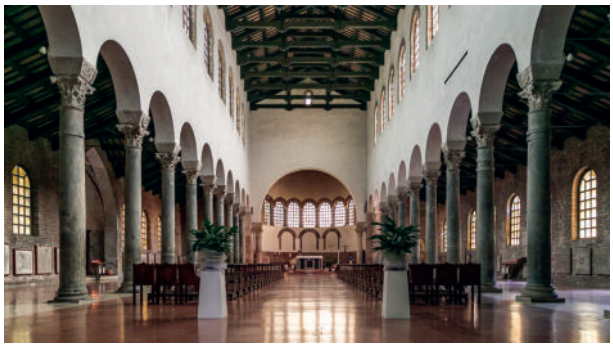
რი ნიშნებით (ჯვრებითა და ქრისტოგრამებით) შემკული კაპიტელები, რომლებიც მოცემულია ტრადიციულ კორინთულ სვეტისთავებთან კომბინაციაში. ასეთი კაპიტელები ზოგადად დამახასიათებელია რავენის ადრექრისტიანული ძეგლებისათვის (მაგალითად, სან ვიტალეს ეკლესია). სან ჯოვანი ევანჯელისტას პირვანდელი შენობის იატაკი V საუკუნის ფიგურატული მოზაიკებით იყო მორთული, ამჟამად ამ მოზაიკისაგან მხოლოდ უმნიშვნელო ფრაგმენტებია შემორჩენილი.

გალა პლაციდიას რავენაში ყოფნის პერიოდს უკავშირდება ასევე სანტა კროჩეს ბაზილიკის მშენებლობაც, რომელიც, სხვადასხვა მონაცემებით, 417-421 ან 425-437 წლების პერიოდში უნდა იყოს აგებული. ჯვრის (ძელი ჭეშმარიტის) სახელობის ეკლესიის აგება თეოდოსიუსების დინასტიის წარმომადგენლის მიერ რავენაში, იმპერიის ახალ დედაქალაქში, შემთხვევითი არჩევანი არ იყო: ეკლესია კონსტანტინეს დედის, ელენეს, მიერ რომში აგებული იერუსალიმის წმ. ჯვრის ეკლესიის (Santa Croce in Gerusalemme)[35] ანალოგიად იყო ჩაფიქრებული. ამასვე უკავშირდება სანტა კროჩეს ბაზილიკის ლათინური ჯვრის ფორმის გეგმა (ტრანსეპტის არსებობა), რაც ერთადერთი შემთხვევაა ადრექრისტიანული რავენის ბაზილიკების არქიტექტურაში.

ეკლესია უცვლელი სახით არსებობდა XIV საუკუნემდე, შემდეგ კი მნიშვნელოვანი გადაკეთებები განიცადა. სანტა კროჩეს ბაზილიკა აგურით იყო ნაგები, თავდაპირველად ოთხივე ფასადი ბრტყელი პილასტრებით და ყრუ თაღედით იყო დანაწევრებული. შენობის კორპუსი არ იყოფოდა ნავებად, არამედ წაგრძელებულ დარბაზს წარმოადგენდა, რომელშიც დასავლეთ მხარეს არსებული ნარტექსის საშუალებით შეიძლებოდა მოხვედრა[36].



სან ჯოვანი ევანჯელისტას ეკლესია. 424-428. რავენა. გეგმა



სან ჯოვანი ევანჯელისტას ეკლესია

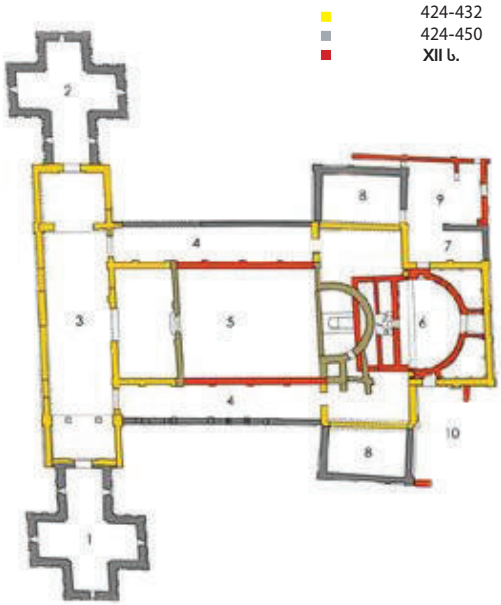
სან ჯოვანი ევანჯელისტას ეკლესია. ინტერიერის სვეტების კაპიტელები

[35] S. Orlandi. Elena e Santa Croce in Gerusalemme. L'Impero costantiniano e i luoghi sacri, a cura di T. Canella. Bologna, 2014, pp. 270-290, pp. 275-282.

[36] მიუხედავად იმისა, რომ ელენესეულმა იერუსალიმის წმინდა ჯვრის ბაზილიკამ რომში ჩვენამდე არ მოაღწია, ისტორიულ წყაროების მონაცემებით ცნობილია, რომ ეს იყო სეპტიმიუს სევერუსის და ჰელიოგაბალის სასახლის ერთ-ერთი დარბაზი, რომელიც სპეციალურად გადაკეთდა იერუსალიმიდან დედოფლის მიერ ჩამოტანილი რელიქვიების (წმინდა ჯვრის ნაწილების, სამსჭვალების და სხვ.) დასასვენებლად.

დარბაზს ფართო ტრანსეპტი კვეთდა. ბაზილიკის თავისებურებებიდან აღსანიშნავია ორმაგი კოლინადის მქონე პორტიკების არსებობა, რომლებიც შენობის გრძივ ფასადებს გასდევდა ნარტექსიდან ტრანსეპტის მხრებამდე. ასეთ პორტიკებს თითქმის არ მოეძებნება პარალელები ევროპის ადრექრისტიანულ არქიტექტურაში. უცნობია, რა ფუნქციას ასრულებდა ეს პორტიკები, თუმცა VI საუკუნიდან მოყოლებული მათ გარდაცვლილთა დასაკრძალევად იყენებდნენ. მასშტაბური ნარტექსი ვესტიბიულის საშუალებით ბერძნული ჯვრის ფორმის ნაგებობას უკავშირდებოდა, რომელიც 425 წლის შემდეგ პერიოდშია აგებული და გალა პლაციდიას მავზოლეუმის სახელითაა ცნობილი (ანალოგიური ჯვრული ფორმის ნაგებობა არსებობდა ვესტიბიულის მეორე ბოლოშიც). როგორც ზოგიერთი მეცნიერი ვარაუდობს, შენობა სანტა კროჩეს ბაზილიკის მცირე კაპელას წარმოადგენდა, და არა გალა პლაციდიას სამარხს, თუმცა არც ერთი მოსაზრება ბოლომდე არგუმენტირებული არაა. სანტა კროჩეს ბაზილიკის კედლები მოზიაკებით იყო მორთული, თუმცა დღეს მათგან მხოლოდ უმნიშვნელო ფრაგმენტებია შემორჩენილი: ზოგიერთი მკვლევარი ვარაუდობს ქრისტეს აპოკალიფსური გამოსახულების არსებობას, რომელიც ლომსა და გველს განგმირავს[37]. იატაკზე opus sectile- ს წყობის ფერადი მარმარილოს ფილები იყო დაგებული.

ბაზილიკების გარდა, პალეოქრისტიანულ ხანაში გავრცელებული იყო ცენტრული არქიტექტურული ტიპები – როტონდები, ოქტოგონები და ჯვრული ფორმის გუმბათიანი შენობები. მათი დანიშნულება ხშირად განსხვავდებოდა ბაზილიკისაგან: შედარებით მცირე, კომპაქტური ნაგებობები უფრო მეტად შეესაბამებოდა წმინდანების და მარტვილების სამარხზე აგებულ მარტირიუმების, წრიული გარშემოსავლელის მქონე ბაპტისტერიუმების, მავზოლეუმების ფუნქციას. ზოგჯერ ასეთი ტიპის შენობები მცირე ან სასახლის კაპელებს წარმოადგენს. მათ პროტოტიპებად, ისევე, როგორც ბაზილიკების შემთხვევაში, მიჩნეულია რომაულ სამყაროში გავრცელებული არქიტექტრული ფორმები – ამ შემთხვევაში, ცენტრული გუმბათიანი ნაგებობები, რომლებსაც სხვადასხვა დანიშნულება ჰქონდა (მავზოლეუმები, ტაძრები, ნიმფეუმები, სასახლეების, თერმების, ბიბლიოთეკების, მაცელუმების კომპლექსებში შემავალი შენობები და სხვ.).



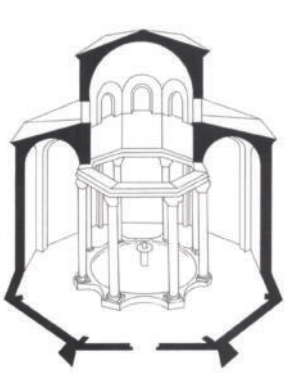
სანტა კროჩეს ეკლესია. რავენა. გეგმა

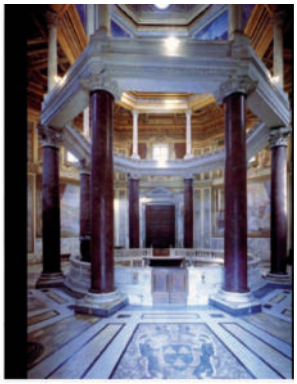
პალეოქრისტიანული არქიტექტურის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანი, მომდევნო ეპოქების საეკლესიო ხუროთმოძღვრებისაგან განსხვავებით, სანათლავი სივრცის ცალკე შენობაში განთავსებაა. ამ მოვლენას რამდენიმე მიზეზი აქვს: მათ შორის, მნიშვნელოვანია იმის გათვალისწინება, რომ ქრისტიანული რელიგიის გავრცელების პირველ ეტაპზე ფართოდ გამოიყენებოდა როგორც ზრდასრული ადამიანების, ასევე მასობრივი მონათვლის პრაქტიკა. ადრეული ბაპტისტერიუმები ცალკემდგომ, მაგრამ ეკლესიების მომიჯნავედ აგებულ შენობებს წარმოადგენს. მათი არქიტექტურული ფორმა საკმაოდ ახლოსაა რომაული თერმების კომპლექსებისათვის ტიპურ ცენტრულ, გუმბათით გადახურულ ნაგებობებთან – ფრიგიდარიუმებთან, ტეპიდარიუმებთან, კალდარიუმებთან და სხვ. მათ მსგავსად, ბაპტისტერიუმებს აქვს ცენტრში განლაგებული საკმაოდ დიდი ზომის ემბაზი და წრიული გარშემოსავლელი მის ირგვლივ. იტალიაში ცალკემდგომი, მასშტაბური ბაპტისტერიუმების აგების ტრადიცია მთელი შუა საუკუნეების განმავლობაში არ შეწყვეტილა (მაგალითად, ფლორენციის (XI ს.)

[37] ანალოგიური მოზაიკა შემონახულია რავენის არქიეპისკოპოსის კაპელის (430-450) ინტერიერში. C. Jäggi. La perduta decorazione parietale musiva. La basilica di Santa Croce. Nuovi contribiuti per Ravenna tardoantica, a cura di M. David. Ravenna, 2013, pp. 41-48, pp. 42-45.

ან პიზის (XII-XIV სს.) ბაპტისტერიუმები), თუმცა ქრისტიანული ქვეყნების უმრავლესობაში ასეთი სანათლავები უკვე VI საუკუნიდან აღარ გვხვდება.

იტალიაში არსებული ბაპტისტერიუმებიდან უადრესია ლათერანის ბაზილიკის კომპლექსში შემავალი ოქტოგონალური სანათლავი, რომლის თავდაპირველი ნაგებობა კონსტანტინეს ეპოქას ეკუთვნის. სანთლავი აგებულია კონსტანტინეს მეუღლის, ფაუსტას სასახლის თერმებზე, ამიტომ ზოგიერთი მკვლევარი ვარაუდობს, რომ თერმების კომპლექსის ერთ-ერთი ნაწილი უბრალოდ გადააკეთეს ქრისტიანულ ბაპტისტერიუმად. ლათერანის ბაპტისტერიუმი ერთ-ერთი უადრესი ქრისტიანული საკულტო ნაგებობაა (იერუსალიმის უფლის საფლავის ეკლესიისა და ელენეს მავზოლეუმთან ერთად), რომელსაც ცენტრული გეგმა გააჩნია. მისი კომპოზიცია მომდევნო საუკუნეებში აგებული უამრავი ცენტრიული შენობის მოდელად იქცა[38]. ლათერანის ბაპტისტერიუმი საფუძვლიანად გადააკეთეს 432-440 წლებში. სავარაუდოდ, თავდაპირველი ნაგებობა თავისუფლად მდგომ, 20 მ დიამეტრის მქონე ოქტოგონს წარმოადგენდა[39] (მიმდებარე სამი მცირე კაპელა და ატრიუმი V საუკუნეშია აგებული), რომელიც, ერთი მოსაზრების თანახმად, გუმბათით იყო გადახურული, მეორეს მიხედვით – ხის კოჭებით[40]. შიდა სივრცეს თითქმის მთლიანად იკავებდა აუზი შადრევნით, რომელსაც ვერცხლის ირმის ფორმა ჰქონდა. დღესდღეობით ნაგებობა გუმბათითაა გადახურული, რომელიც ორიარუსიან კოლონადას ეყრდნობა.





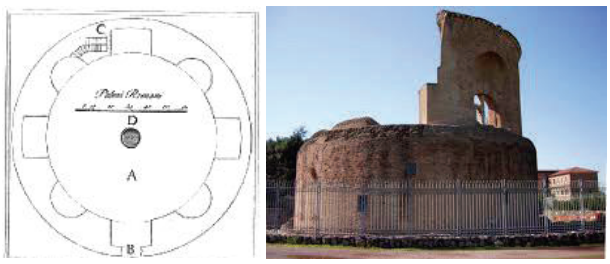
ლათერანის ბაპტისტერიუმი. IV ს.

ადრექრისტიანული მავზოლეუმის ტიპი გვიანრომაულ ხანაში გავრცელებული მავზოლეუმების ევოლუციის პირდაპირ გაგრძელებას წარმოადგენს. აღსანიშნავია, რომ IV საუკუნის დასაწყისში აგებული ასეთი მავზოლეუმები თავდაპირველად არ წარმოადგენდა ქრისტიანულ ტაძრებს და ეს ფუნქცია მხოლოდ მოგვიანებით შეიძინა. ასეთია, მაგალითად, ელენეს მავზოლეუმი რომში, რომელიც 326-330 წლებშია აგებული. მავზოლეუმი გათვალისწინებული იყო როგორც თავად კონსტანტინეს სამარხი, თუმცა აქ იმპერატორის დედა დაკრძალეს. რელიეფებით მორთული პორფირის სარკოფაგი, რომელიც ადრექრისტიანული სახვითი ხელოვნების ერთ-ერთ უნიკალურ ნიმუშს წარმოადგენს, მავზოლეუმში XII საუკუნემდე ინახებოდა, შემდეგ ის ლათერანის ბაზილიკაში გადაიტანეს, დღესდღეობით კი ვატიკანის მუზეუმშია დაცული. თავად შენობა, როგორც მრავალი რომაული მავზოლეუმი, VII საუკუნეში თვადაცვით ნაგებობად გადააკეთეს. ჩვენამდე მან ნანგრევების სახით მოაღწია.

[38] O. Brandt. Understanding the Structures of Early Christian Baptisteries. Ablution, Initiation, and Baptism, ed. by D. Hellholm. Late Antiquity, Early Judaism, and Early Christianity (Beihefte zur Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft 176). Berlin-Boston, 2011, pp. 1587-1609, pp. 1595-1599.

[39] A. Cosentino. Osservazioni sul "Baptisterium antiquum" di S. Giovanni in Laterano. Quaderni del Dipartimento Patrimonio architettonico e urbanistico dell'Univ.degli Studi di Reggio Calabria, #10, 1995, pp. 9-20, pp. 16-17.

[40] H. Menander, O. Brandt, A. Appetechia, H. Thorén. The Lateran Baptistery in Three Dimensions. A Pilot Study in Building Archaeology of the Lateran Baptistery In Rome, Lateran Baptistery, Vatican State. Linköping, 2010, pp. 7-27, pp. 10-11.



ელენეს მავზოლეუმი. 326-330. რომი

მინერვა მედიკას ნიმფეუმი. III ს. რომი

რომაული ტრადიციის მიხედვით, ელენეს მავზოლეუმი ცენტრული ფორმის შენობას წარმოადგენს. მისი სტრუქტურა ორი, ერთმანეთზე დადგმული იარუსისაგან შედგება: პირველს გარედან ოქტოგონალური ფორმა აქვს, მეორეს – ცილინდრული. ეს უკანასკნელი გუმბათითაა გადახურული. ბეტონის გუმბათის სიმძიმის შესამცირებლად და მონოლითურ კონსტრუქციაში სიცარიელეების შესაქმნელად მასში თიხის ამფორებია ჩატანებული, რომლებიც დღეს კარგად ჩანს გადახურვის დაზიანების გამო. ასეთი მეთოდი (კარამიკული ჭურჭლის, მილების და სხვა ღრუტანიანი ელემენტების გამოყენება ბეტონის და ქვაბეტონის კონსტრუქციებში) ფართოდ იყო გავრცელებული იტალიაში. ინტერიერში პირველი იარუსის კედლები მონაცვლეობითაა დანაწევრებული სწორკუთხა და მრგვალი ნიშებით, მთავარი შესასვლელის პირდაპირ არსებულ სწორკუთხა ნიშში განლაგებული იყო სარკოფაგი. ბნელი, ნახევრად მიწისქვეშა ტუმულუსებისაგან განსხვავებით, რომლებიც დამახასიათებელი იყო ძველი რომაული სამარხი არქიტექტურისათვის, ელენეს მავზოლეუმი, მეორე იარუსის დიდი თაღოვანი სარკმლების წყალობით, ძლიერაა განათებული. გუმბათის ყელის ასეთი ფორმა ინტერიერის სრულიად განსხვავებულ ხასიათს განაპირობებს. ეს კონსტრუქცია ჯერ კიდევ იმპერიული ხანის არქიტექტურაში შემუშავდა. ასეთია, მაგალითად, მინერვა მედიკას ნიმფეუმი (III ს.), რომელიც არა მხოლოდ გუმბათის ყელის კონსტრუქციის, არამედ მთლიანად არქიტექტურული კომპოზიციის თვალსაზრისით ელენეს მავზოლეუმის პირდაპირ წინამორბედად შეიძლება ჩაითვალოს. ელენეს მავზოლეუმი წმ. მარცელინესა და პეტრეს კატაკომბებზეა აგებული, ამავე წმინდანების სახელობის IV საუკუნის გარშემოსავლელიანი ბაზილიკის მიმიჯნავედ[41].

ელენეს მავზოლეუმთან შედარებით უფრო გართულებულ არქიტექტურულ ტიპს წარმოგვიდგენს მოგვიანებით ეკლესიად გადაკეთებული წმ. კონსტანცას მავზოლეუმი რომში (დაახლ. 340-345). არსებობს ასევე ვარაუდი, რომ მავზოლეუმი იმპერატორის ორ ქალიშვილს – ელენესა და კონსტანცას – ეკუთვნოდა. შენობა აგებულია წმ. აგნესას მასშტაბური გარშემოსავლელიანი ბაზილიკის (337) მომიჯნავედ, რომლის მშენებლობა სწორედ კონსტანცას მიერაა დაწყებული. მავზოლეუმის ჩართვა მნიშვნელოვანი ეკლესიის კომპლექსში ჩვეულებრივი პრაქტიკა იყო რომში (ანალოგიურად, ელენეს მავზოლეუმი წმ. მარცელინესა და პეტრეს ბაზილიკის და კატაკომბების კომპლექსის ნაწილს წარმოადგენდა).

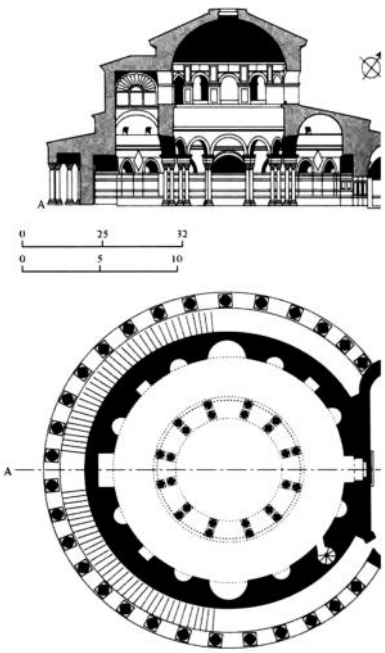
კონსტანცას მავზოლეუმის გუმბათის ცილინდრული ყელი კორპუსთან შედარებით ოდნავ მცირე დიამეტრისაა, ვიდრე ელენეს მავზოლეუმში. ამ მიზეზის გამო ელენეს მავზოლეუმის შენობა უფრო მონოლითურ შთაბეჭდილებას ახდენს, კონსტანცას მავზოლეუმში კი გუმბათი მასშტაბური (თითქმის 23 მ დიამეტრის მქონე) როტონდის მხოლოდ ცენტრალურ ნაწილს ფარავს. გუმბათის ყელი ინეტრიერში წრიულად განლაგებულ შეწყვილებულ კოლონებს ეყრდნობა. კორინთული სვეტები მავზოლეუმის ცენტრალურ სივრცეს გამოჰყოფს წრიული ამბულატორიუმისაგან, რომელიც ცილინდრული კამარითაა გადახურული. გუმბათის კონსტრუქცია ნერვიურებისგან შედგება, რაც ასევე უკავშირდება მინერვა მედიკას ნიმფეუმის გუმბათის არქიტექტურულ

[41] R. Krautheimer. Early Christian and Byzantine Architecture. New York, 1979, p. 66.

გადაწყვეტას. მავზოლეუმის კორპუსს გარედან შემოუყვებოდა დაბალი სვეტებიანი გალერეა, რომელიც დღეს აღარ არსებობს. ამრიგად, შენობის გარე მასებს საფეხურისებრი და ცილინდრული სტრუქტურა ჰქონდა, რაც ავგუსტეს მავზოლეუმის კომპოზიციასაც მოგვაგონებს. ინტერიერში ეს საფეხურისებრი სტრუქტურა კიდევ უფრო ხაზგასმულია განათების საშუალებით – გუმბათის ყელში გაჭრილი სარკმლებიდან ცენტრალურ სივრცეში კაშკაშა შუქი აღწევს, მაშინ როდესაც გარშემოსავლელი ნახევრად ბინდშია ჩაძირული. გარშემოსავლელიდან, კორინთულ სვეტებს შორის, განსაკუთრებით ეფექტურად ჩანდა გუმბათის მოზაიკები, რომლებიც დღეს აღარ არსებობს. სამაგიეროდ, ნიშებში და გარშემოსავლელის კამარაზე შემორჩენილია როგორც საეკლესიო, ასევე მითოლოგიურ-ალეგორიულ თემებზე შექმნილი მოზაიკები.

უკანასკნელი საიმპერატორო მავზოლეუმი რომში ჰონორიუსის (იმპერატორ ჰონორიუსის, გალა პლაციდიას და დინასტიის სხვა წარმომადგენლების) მავზოლეუმია (400-415)[42], რომელიც წმ. პეტრეს ტაძრის მიმდებარედ აიგო და XVI საუკუნეში დაინგრა ახალი ტაძრის მშენებლობისას. შენობა ცნობილია ასევე როგორც წმ. პეტრონილას კაპელა, რადგან აქ მოგვიანებით ამ წმინდანის რელიქვიები დაასვენეს. როტონდას ტიპის მავზოლეუმი ნახევარსფერული გუმბათით იყო გადახურული და წმ. პეტრეს ბაზილიკის ტრანსეპტის სამხრეთ მხარეს ვესტიბიულით უკავშირდებოდა. ამ შემთხვევაშიც საიმპერატორო სამარხი მოციქულის კრიპტასთან სიახლოვეს აიგო.

როტონდის ტიპის განვითარების უმაღლეს საფეხურს წარმოაგენს ადრექრისტიანული ეპოქის ყველაზე გრანდიოზული წრიული ნაგებობა – სანტო სტეფანო როტონდო (455[43]). შენობის დიამეტრი 66 მეტრს აღწევს, მისი სტრუქტურა კონცენტრული წრეების სახით განლაგე-



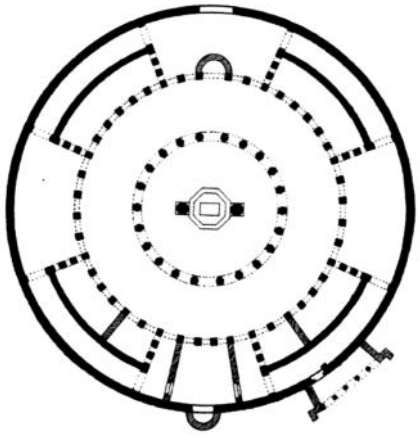
კონსტანცას მავზოლეუმი. 340-345. რომი. გეგმა და ჭრილი

კონსტანცას მავზოლეუმი

[42] M. J. Johnson. The Roman Imperial Mausoleum in Late Antiquity. Cambridge, 2009, pp. 167-174.

[43] ეკლესიის თარიღის შესახებ მეცნიერების მიერ განსხვავებული აზრია გამოთქმული. უკანასკნელ წლებში ჩატარებულმა ხის გადახურვის დენდროქრონოლოგიურმა კვლევამ დაადასტურა 455 წელს მშენებლობის დასრულების თარიღი, თუმცა, ზოგიერთი წყაროს ცნობით, სანტო სტეფანო როტონდოს კურთხევა მოგვიანებით, 468-483 წლებში, მოხდა.

ბულ კოლონადაზეა აგებული: გუმბათის გარშემო ორმაგი გარშემოსავლელია განლაგებული, რომელშიც ჩაწერილია ბერძნული ტოლმკლავა ჯვრის ფორმა. პირველი წრე, არქიტრავით გადახურული 22 იონიური სვეტისაგან შედგება, მათზე დაფუძნებულია 22 მ დიამეტრის და 22 მ-ზე ოდნავ მეტი სიმაღლის მქონე ცილინდრული გუმბათის ყელი. უფრო დაბალი გარშემოსავლელი გუმბათქვეშა სივრცეს უვლის გარს: მისი დიამეტრია 42 მ და ცილინდრული კამარითაა გადახურული. მეორე, კიდევ უფრო დაბალი, გარშემოსვლელი დღეს აღარ არსებობს[44]. პირველისაგან მას წრიული კოლონადა და თაღედი გამოჰყოფდა, რომელიც მოგვიანებით ამოაშენეს. გარშემოსავლელის სვეტებს იონიური კაპიტელები და ზემოდან დადგმული ბალიშისებრი პულვინები აქვს[45]. გარე, დღეს აღარარსებული, დაბალი გარშემოსავლელი ჯვრულად განლაგებული ოთხ ამაღლებულ სეგმენტს შეიცავდა, რომელთა სიმაღლე შიდა გარშემოსავლელისას უტოლდებოდა. ეს სეგმენტები ბერძნული ტოლმკლავა ჯვრის ფორმას ქმნიდა, რომელიც შენობის გარე მასების მეორე იარუსის დონეზე აღიქმებოდა. ვარაუდობენ, რომ ეს ფორმა ბიზანტიური არქიტექტურის გავლენაზე მიუთითებს: სანტო სტეფანო როტონდო აგებულია მოწამე სტეფანეს სახელზე, რომლის რელიქვიები რომში იერუსალიმიდან გადმოიტანეს ეკლესიის ქტიტორებმა, ვალერიუსების პატრიციული გვარის წარმომადგენლებმა; საგვარეულოს წარმომადგენლები ხშირად დადიოდნენ იერუსალიმში და მჭირდო კონტაქტები გააჩნდათ ქრისტიანულ აღმოსავლეთთან. გარდა ამისა, სანტო სტეფანო როტონდოს კომპოზიცია გარკვეულ ასოციაციებს იწვევს იერუსალიმის უფლის საფლავის როტონდასთან, რომელიც, თავისი მნიშვნელობის გათვალისწინებით, ქრისტიანული სამყაროს მასშტაბით მრავალი ტაძრის პროტოტიპი გახდა.



სანტო სტეფანო როტონდო. 455. რომი. გეგმა და რეკონსტრუქცია

სანტო სტეფანო როტონდო

[44] H. G. Wehrens. Rom. Die christlichen Sakralbauten vom 4. bis zum 9. Jahrhundert, S. 254f.

[45] T. Carratù. Roma Sacra: Santo Stefano Rotondo, Itinerarium 34, ed. E. di Rosa, Roma, 2013, S. 9f.

სანტო სტეფანო როტონდოს ეკლესიას დასავლურ პალეოქრისტიანულ არქიტექტურაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. რომის გუმბათიანი შენობების უმეტესობისაგან განსხვავებით, მასში სინთეზირებულია ორი ცენტრული არქიტექტურული ტიპის – როტონდისა და ბერძნული ჯვრის, ფორმა. სხვადასხვა ეპოქაში (VI, VII, XI, XVI საუკუნეებში) გარკვეული გადაკეთებების მიუხედავად, სანტო სტეფანო როტონდოს ეკლესიამ ძირითადად შეინარჩუნა თავისი პირვანდელი არქიტექტურული სახე.

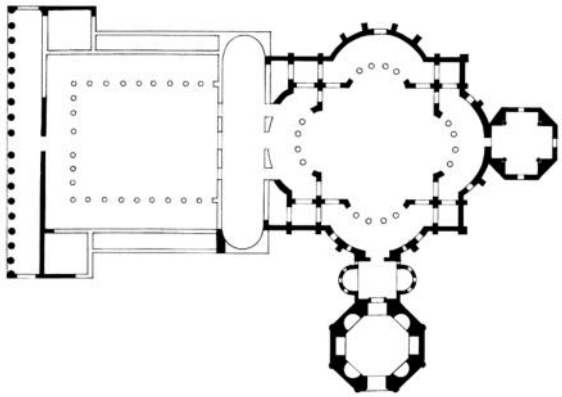
როტონდისა და ბერძნული ჯვრის არქიტექტურული ფორმების სინთეზის კიდევ ერთი მაგალითია სან ლორენცოს ეკლესია მილანში, რომელსაც ასევე სან ლორენცო ალე კოლონეს უწოდებენ, რადგანაც იგი რომაული ხანის ამავე სახელის კოლონადის უშუალო სიახლოვეს მდებარეობს (კოლონადა, რომელიც მილანის ერთ-ერთი საუკეთესოდ შემორჩენილი ანტიკური არქიტექტურული ნიმუშია, III საუკუნით თარიდება და, სავარაუდოდ, წარმართული ტაძრის ნაწილს წარმოადგენდა). სან ლორენცოს ეკლესია ქალაქის ერთ-ერთი უძველესი ქრისტიანული ტაძარია, აგებულია 390-400-იან წლებში[46], მედიოლანუმის დასავლეთ რომის იმპერიის დედაქალაქად ყოფნის პერიოდში, თუმცა თავისი ხანგრძლივის ისტორიის მანძილზე მრავალჯერაა გადაკეთებული. თავდაპირველი ნაგებობა საიმპერატორო რეზიდენციის კომპლექსში შედიოდა და სასახლის კაპელას წარმოადგენდა. ამ ნაგებობამ XI საუკუნემდე იარსება. XI საუკუნეში სან ლორენცოს ეკლესია, სასახლის კომპლექსთან ერთად, დაზიანდა ხანძრის შედეგად. პალეოქრისტიანული ნაგებობა რომანული სტილის ეკლესიით ჩაანაცვლეს თავდაპირველი გეგმის შენარჩუნებით. მიუხედავად ამისა, მთელი შუა საუკუნეების განმავლობაში სან ლორენცოს ეკლესია სიმბოლურად მაინც რჩებოდა რომის იმპერიის კულტურული მემკვიდრეობის განსახიერებად. რენესანსის ეპოქაში იტალიელი ჰუმანისტები და ხელოვანები (ბრამანტე, ფილარეტე, ჯულიანო და სანგალო და სხვ.) მას აღიქვამდნენ, როგორც კლასიკური კანონების ნიმუშს, რომელთა აღორძინებასაც ისინი ესწრაფოდნენ.

სან ლორენცოს ეკლესიის მშენებლობა, როგორც უახლესი არქეოლოგიური გათხრები ადასტურებს, V საუკუნის პირველ წლებში დასრულდა (მის მშენებლობაში გამოყენებულია რომაული ამფითეატრის ქვის ბლოკები, რომელიც 401 წელს დაანგრიეს). არსებობს ვარაუდი, რომ ეკლესია სტილიქონის, ან გალა პლაციდიას მიერაა აგებული. შენობის გეგმა, რომელიც არ შეცვლილა საუკუნეების მანძილზე, წარმოადგენს კვადრატისა და წრის კომბინაციას. კვადრატის კუთხეებით „გაწყვეტილი“ წრე ოთხ აფსიდალურ ფორმას ქმნის, რაც ეკლესიის კომპოზიციას აღმოსავლურქრისტიანულ სამყაროში გავრცელებულ ტეტრაკონქის ტიპთან აახლოვებს. ცენტრალური სივრცე, რომელიც გამოყოფილია კოლონადით, ზუსტად იმეორებს შენობის პერიმეტრის ამ რთულ აბრისს. მის გარშემო, როგორც ეს დამახასიათებელია მრავალი იტალიური პალეოქრისტიანული ძეგლისათვის, განლაგებულია გარშემოსავლელი – დეამბულატორიუმი. კოლონადას რთული სტრუქტურა აქვს – ცენტრალური სივრცე აფსიდების მხარეს ორ იარუსად განლაგებული ოთხ-ოთხი სვეტის საშუალებით იხსნება. კუთხის სეგმენტებში თითო ჯვრული და ორი სამკუთხა ბურჯია. პირვანდელ ეკლესიას გააჩნდა ასევე ატრიუმი, რომელშიც სან ლორენცოს კორინთული კოლინადის გავლით შეიძლებოდა მოხვედრა. VIII საუკუნის ისტორიული წყაროდან (Versum de Mediolano civitate) ვგებულობთ, რომ ეკლესიის ინტერიერი სტუკოს ორნამენტებით, ოქროსფონიანი მოზაიკებით და ფერადი მარმარილოს პანელებით იყო მორთული[47].

სან ლორენცოს ეკლესიის მომიჯნავე სანტ'აკვილინოს კაპელას (V ს-ის დასაწყ.) თითქმის მთლიანად აქვს შენარჩუნებული თავდაპირველი არქიტექტურული სახე. ოქტოგონალური შენობა ორიგინალური ქოლგისებრი შეკრული კამარითაა გადახურული, რომელშიც კერამიკული მილებია ჩატანებული. ინტერიერში სამკუთხა და სწორკუთხა ნიშები მონაცვლეობითაა

[46] G. A. Dell'Acqua (a cura di). La basilica di San Lorenzo in Milano. Milano, 1985, pp. 12, 80.

[47] M. T. Fiorio. Le chiese di Milano. Milano, 1985, p. 325.



სან ლორენცოს ეკლესია. მილანი. გეგმა

სან ლორენცოს ეკლესია

სანტ'აკვილინოს კაპელა. V ს.

განლაგებული, კედლების ზედა ნაწილები მთლიანად მოზაიკებით იყო მორთული, რომელთაგანაც ჩვენამდე მხოლოდ ნაწილმა მოაღწია[48]. ამავე პერიოდს განეკუთვნება კომპლექსის კიდევ ერთი მცირე კაპელა – სანტ'იპოლიტო, რომელიც გარე რვაკუთხა ფორმაში ჩაწერილ ბერძნულ ჯვარს წარმოადგენს. ინტერიერში, ჯვრის მკლავების შეერთების ადგილებზე, მარმარილოს კორინთული კოლონებია აღმართული, რომლებიც რომლიღაც ანტიკური ხანის ნაგებობიდანაა გადმოტანილი. კედლები მოზაიკებით იყო მორთული, თუმცა ამ დეკორმა ჩვენამდე არ მოაღწია.

ბერძნული ჯვრის არქიტექტურული ფორმის უნიკალური ვარიაცია წარმოდგენილია მილანის კიდევ ერთ მნიშვნელოვან ძეგლში – სან ნაზაროს ტაძარში, რომელიც ჩვენს მიერ უკვე ხსენებული ე. წ. ამბროზიანული ეკლესიების რიცხვში შედის. როგორც ეს დამახასიათებელია ამბროზიანული ეკლესიებისთვის, სან ნაზაროც წმინდანთა გარკვეული კატეგორიის სახელობისაა – ესაა ecclesia apostolorum, რომელიც კონსტანტინოპოლის მოციქულთა ეკლესიის ანალოგიით[49], ბერძნული ჯვრის ტიპის ნაგებობას წარმოადგენს. თავდაპირველ ტაძარში, რომელიც 382-386 წლებში აკურთხა ამბროსი მედიოლანელმა, განთავსებული იყო კონსტანტინოპოლიდან ჩამოტანილი მოციქულთა რელიქვიები.

სან ნაზაროს ეკლესია ქალაქის რომაული კედლების გარეთ მდებარეობს და ატრიუმის საშუალებით მილანის ერთ-ერთ მთავარ, დღესაც არსებულ მაგისტრალს (via Porticata-ს) უკავშირდებოდა. რამდენიმე სვეტი და კაპიტელი ვია პორტიკატადან, რომელიც მთლიანად პორტიკებითა და კოლონადებით იყო გარშემორტყმული, ეკლესიის სტრუქტურაშია ჩართული. 395-396 წლებში მთავარი აფსიდის ქვეშ კრიპტაში დაკრძალეს წმ. ნაზარეს რელიქვიები და ეკლესიამ სან ნაზაროს სახელი შეიძინა.

---

[48] P. Mezzanotte, G. Bascapè. Milano nell'arte e nella storia, Milano, 1968, pp. 258-286.

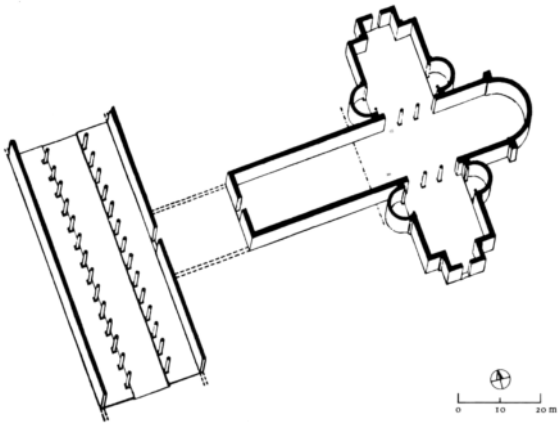
[49] The Holy Apostles: Visualizing a Lost Monument. The Underwood Drawings from the Image Collections and Fieldwork Archives, Dumbarton Oaks, April 2015. Washington, D.C., 2015, pp. 13-20.

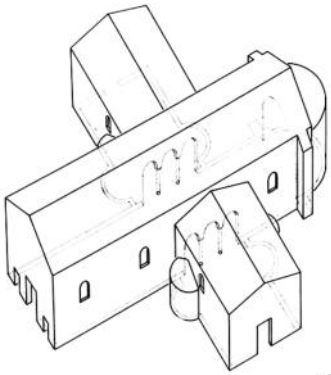
თავდაპირველი შენობა, რომლისგანაც დღესდღეობით მხოლოდ გეგმაა შემორჩენილი, ბერძნული ჯვრის ფორმის ნაგებობას წარმოადგენდა. ეკლესიის საკურთხეველი ჩრდილო-აღმოსავლეთისაკენაა მიმართული, რაც იმას მოწმობს, რომ რომის გარდა, იტალიის ადრექრისტიანული ძეგლებში მეტ-ნაკლები სიზუსტითაა დაცული ქრისტიანული არქიტექტურის სტანდატრები. სან ნაზაროს კომპლექსში არსებული წმ. ეკატერინეს კაპელა და მავზოლეუმი მოგვიანებით, რენესანსის ეპოქაშია მიშენებული. ამბროზიანულ ეკლესიას მხოლოდ ერთი აფსიდი გააჩნდა, გვერდითა მკლავების აფსიდალური დაბოლებები რომანული ხანის რეკონსტრუქციის შედეგია ისევე, როგორც გუმბათი მკლავების გადაკვეთაზე. აღმოსავლურქრისტიანულ სამყაროში გავრცელებული ბერძნული ჯვრის ტიპს ნაგებობებსაგან სან ნაზაროს ტაძარს გუმბათის არარსებობა განასხვავებდა[50].

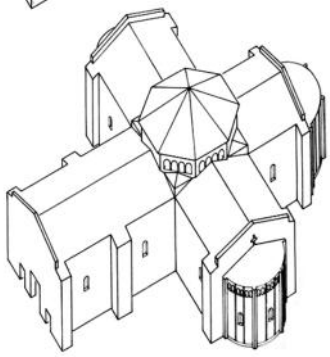
ბერძნული ჯვრის ტიპის განვითარება იტალიაში, რომელიც ბიზანტიური არქიტექტურის გავლენითაა განპირობებული, გრძელდება გალა პლაციდიას მავზოლეუმით რავენაში. ნაგებობა თავდაპირველად ჩვენს მიერ უკვე აღწერილი სანტა კროჩეს ბაზილიკას უკავშირდებოდა. ტრადიციის თანახმად, მავზოლეუმი გალა პლაციდიამ ააგო თავისი მცირეწლოვანი შვილის, ვალენტინიანე III-ს რეგენტად ყოფნის პერიოდში, რავენაში დაბრუნების შემდეგ (425-437). თუმცა ზოგიერთ მკვლევარს ეჭვი შეაქვს ამ მოსაზრებაში და გამოთქვამს ვარაუდს, რომ შენობა უბრალოდ სანტა კროჩეს ბაზილიკის კომპლექსში შემავალ მცირე კაპელას წარმოადგენდა, რომელიც თეოდოსიუსების საგვარეულოს მფარველის, წმ. ლავრენტის სახელზე იყო აგებული. ყოველ შემთხვევაში, ცნობილია, რომ გალა პლაციდია რომში გარდაიცვალა და ჰონორიუსის მავზოლეუმში დაიკრძალა (არსებობს ასევე მოსაზრება, რომ ის რავენაში მოგვიანებით გადმოასვენეს).

გალა პლაციდიას მავზოლეუმი თითქმის ტოლმკლავა ბერძნული ჯვრის ფორმისაა (ოდნავაა დაგრძელებული დასავლეთის

სან ნაზაროს ეკლესია. მილანი







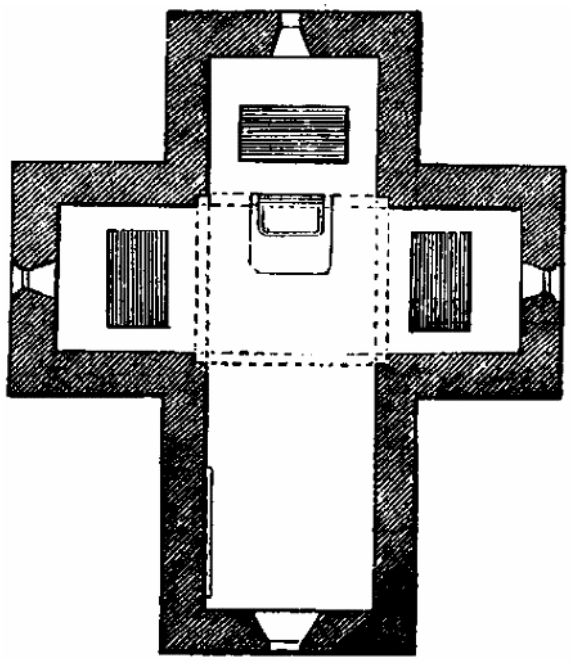
სან ნაზაროს ეკლესია.
გეგმა და რეკონსტრუქცია

[50] M. David. La Basilica di San Nazaro. Milano Romana 5. Milano, 1984, pp. 2, 10.

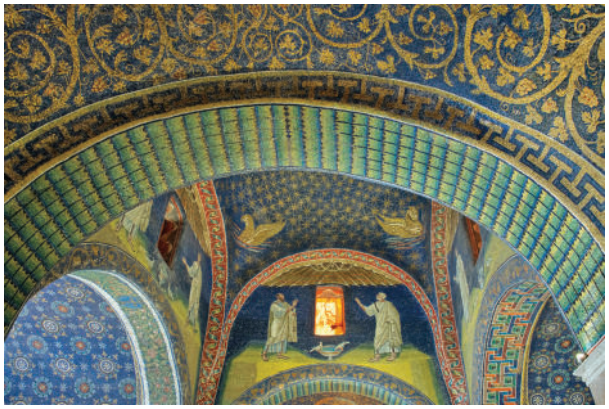
მკლავი). შენობა ე. წ. ლომბარდიული აგურის წყობითაა აგებული, რაცა გულისხმობს მსხვილი აგურის გამოყენებას. ასეთი წყობის კედლები მასიურია და მათში მცირე ზომის სარკმლებია გაჭრილი, რაც ნაგებობას შეკრულ, მკაცრ, გარესამყაროსაგან იზოლირებული იერს ანიჭებს. გალა პლაციდიას მავზოლეუმის ფასადები მხოლოდ ყრუ თაღედითაა დეკორირებული. ერთადერთი შესასვლელის ბალავარი შემკულია თეთრის მარმარილოს ფილით დეკორატიული გამოსახულებებით. ბრტყელი გუმბათი პანდატივებზეა აღმართული, მკლავები ცილინდრული კამარებითაა გადახურული. გარედან გუმბათი კუბური ფორმის მოცულობაში და სწორ გადახურვაშია მოქცეული. რადგან ჯვრის არც ერთ მკლავს არ გააჩნია აფსიდალური დაბოლოება, მკლავების ბოლოებში ტიმპანებია განლაგებული, რომლებიც ისევე, როგორც გუმბათი და კამარები, შენობის თანადროული მოზაიკებითაა მორთული. ჯვრის სამ მკლავში (შესასვლელის მხარის გარდა) გვინრომაული ხანის სარკოფაგები დგას, თუმცა დაუდგენელია მათი კუთვნილება. თავდაპირველად მავზოლეუმი ვესტიბიულის საშუალებით სანტა კროჩეს ბაზილიკის ამჟამად აღარარსებულ ნარტექსს უკავშირდებოდა.

გალა პლაციდიას მავზოლეუმი. რავენა. 425-437

გალა პლაციდიას მავზოლეუმი. ინტერიერი



გალა პლაციდიას მავზოლეუმი. გეგმა



გალა პლაციდიას მავზოლეუმი. ინტერიერი

ქანდაკება

გვიანრომაული სახვითი ხელოვნება „პროვინციული“, „პოპლანური“ ნაკადის გაძლიერებით ხასიათდება. კონსტანტინე დიდისა და თეოდოსიუსების დინასტიის წარმომადგენლების მმართველობის ხანაში ეს ნაკადი დომინანტი ხდება თვით იმპერიის ოფიციალურ ხელოვნებაშიც კი (იმპერატორების გამოსახულებების ჩათვლით). კლასიკური ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი მხატვრული ფორმის რღვევის ტენდენცია საგრძნობია ჯერ კიდევ III საუკუნეში, მაგალითად, გორდიანე III-ს პორტრეტში (244), რომელიც შეიძლება ახალი სტილური ნიშნების ყველაზე თვალსაჩინო ნიმუშად ჩაითვალოს: მასში კარგად იგრძნობა გადახვევა ელინიზმისთვის დამახასიათებელი დახვეწილი პლასტიკურობდან, სახეზეა ფორმათა ლაკონურობა, დეტალების გრაფიკულობა, ცალკეული ნაკვთების დარღვეული პროპორციები და სხვ.

გორდიანე III. 244

IV-V საუკუნეებში ტრადიციული რომაული ფსიქოლოგიური პორტრეტი კიდევ უფრო დიდ ტრანსფორმაციას განიცდის. წინამორბედი ეპოქებისათვის დამახასიათებელი რეალიზმი ხსენებული პერიოდის ნიმუშებში მეტი სქემატიზაციით, პლასტიკური ფორმის გაუხეშებით, განზოგადებით იცვლება, უფრო თვალშისაცემია სახის ნაკვთების პროპორციების რღვევა და ერთგვარი სტილიზაცია. ყველაზე გავრცელებულია თვალების გადიდებულად გადმოცემის ხერხი, რომლებშიც თითქოს კონცენტრირებულია მხატვრული სახის ემოციური და მხატვრული გამომსახველობითობა. აღსანიშნავია, რომ ფართოდ გახელილი, გადიდებული თვალების და პირდაპირ მაყურებლისაკენ მიმართუული მზერის მოტივი ფართოდაა გავრცელებული შუა საუკუნეებში და, უდავოდ, დასავლეთ რომის იმპერიის არსებობის უკანასკნელი ორი საუკუნის ხელოვნებიდან იღებს სათავეს. ისეთი ნიმუშები, როგორებიცაა კონსტანტინეს კოლოსალური ქანდაკებები, ბარლეტას კოლოსი[1] და სხვ., ერთი მხრივ, აგრძელებს იმპერატორების ოფიციალური გამოსახულებების წმინდა რომაულ ტრადიციას, მეორე მხრივ, ახალი სტილის მკაფიოდ გამოხატულ ნიშნებაც ატარებს. ეს ახალი ნიშნები მდგომარეობს მონუმენტურ ფორმათა განყენებულ და პირობით ინტერპრეტაციაში. ხელოვნებაში იქმნება ახალი, ქრისტიანული იდეოლოგიის მიერ სიწმინდის რანგში აყვანილი საიმპერატორო ძალაუფლების სიმბოლო. მასალის სპეციფიკა (მაგალითად, არჩევანის შეჩერება პორფირზე) კიდევ უფრო აძლიერებს მხატვრული სახის აბსტრაქტულობას: ასეთია, მაგალითად, იმპერატორ გალერიუსის პორფირის ქანდაკება კაიროს მუზეუმიდან.

დასავლეთ რომის იმპერიის არსებობის უკანასკნელი ეტაპის სახვითი ხელოვნების მხატვრულ-სტილური თავისებურებები მკაფიოდ გამოვლინდა ტეტრარქების – დიოკლეტიანეს, მაქსიმიანეს, კონსტანციუს ქლორუსის და გალერიუსის – წყვილ ქანდაკებებში (293-305). მათგან ერთ-ერთია ვატიკანში დაცული სკულპტურული ჯგუფი[2]. ტეტრარქების წყვილად განლაგე-

[1] ვენეციის მახლობლად მდებარე ქალაქ ბარლეტაში არსებული 5 მ სიმაღლის იმპერატორის ბრინჯაოს ქანდაკების იდენტიფიკაცია მკვლევართა დისკუსიის საგანია: სხვადასხვა მოსაზრებით, ის წარმოგვიდგენს ვალენტინიანე I-ს, თეოდისუსს, არკადიუსს, ჰონორიუსს, ბიზანტიის იმპერატორებს მარკიანეს, ლეო I-ს და სხვ. გადმოცემის თანახმად, ის ვენეციელებმა კონსტანტინოპოლიდან ჩამოიტანეს 1204 წელს ქალაქის აღების შემდეგ.

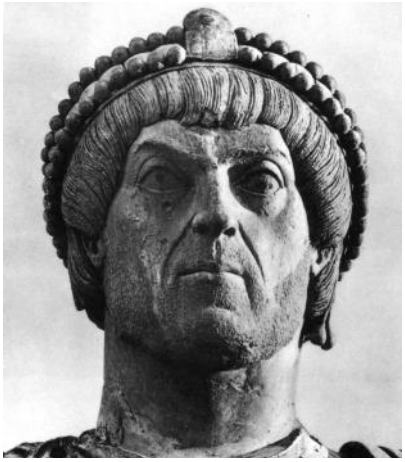
[2] H. P. L'Orange. Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen, 284-361 n. Chr. Das Römische Herrscherbild, III Abteilung, Bd. 4. Berlin, 1984, SS. 6-9, 27, 99-100.

ბული, ხელგადახვეული ფიგურები პორფირისგანაა შექმნილი, რომელიც ადრეული იმპერიის ეპოქიდან საიმპერატორო დიდების სიმბოლოდ ითვლებოდა. ქანდაკებების თითოეული წყვილი კოლონის კონსოლს წარმოადგენდა, რომლებიც წმ. პეტრეს ტაძარში დაუდგენელი ნაგებობიდან გადმოიტანეს. ტეტრარქები სამხედრო სამოსში, იარაღით, დაფნის გვირგვინებით, ხელში სფეროებით არიან მოცემულნი, ეპოქისათვის დამახასიათებელი მოკლე ვარცხნილობითა და წვერით[3]. ხნიერი ავგუსტუსების სახეებზე თვალშისაცემია ღმა, გრაფიკულად შესრულებული ნაოჭები და ჩაკვეთილი ხაზის საშუალებით გადმოცემული მოკუმული ტუჩები. მათგან განსხვავებით, შედარებით ახალგაზრდა კეისრების სახეები ოდნავ გაღიმებული და ნაკლებად უხეშია. სახეების პლასტიკის ასეთი, საკმაოდ პრიმიტიული, მეთოდებით გადმოცემული განსხვავება სხვადასხვა თაობის ადამიანების ასაკობრივი თავისებურების წარმოჩენას ემსახურება.

განხილული სკულპტურული ჯგუფი ტეტრარქიის იდეოლოგიის საუკეთესო განსახიერებად ითვლება რომაულ სახვით ხელოვნებაში. პერსონაჟების ასაკობრივი განსხვავების ხაზგასმა მათ თითქოს მამებისა და შვილების სახით წარმოგვიდგენს. ჟესტები – გადახვეული ხელები – ხელისუფალთა შორის პოლიტიკური თანხმობის და თანამშრომლობის სიმბოლოა. პერსონაჟების სახეების, ინდივიდუალური თავისებურებების, გარეგნობის გადმოცემა იმდენად პირობითია, რომ სპეციალისტებს უჭირთ მათი ზუსტი იდენტიფიკაცია (მაგალითად, ზოგიერთი მოსაზრებით, ავგუსტუსების წყვილში მარჯვენა დიოკლეტიანეა, კეისრების წყვილში მარჯვენა – კონსტანციუს ქლორუსი[4]), თუმცა ყველა მკვლევარი თანხმდება, რომ ჯგუფი პირველი ტეტრარქიის წევრებს წარმოგვიდგენს. ვარაუდობენ ასევე, რომ ქანდაკებები ეგვიპტეშია შექმნილი, რადგან პორფირის მხატვრული პროდუქცია ძირითადად ამ რეგიონის სახელოსნოებში მზადდებოდა[5]. ტეტრარქების კიდევ ერთი ანალოგიური მონუმენტი ამჟამად ვენეციის წმ. მარკოზის ტაძრის საგანძურის ფასადზეა განლაგებული.

იმპერატორი გალერიუსი. 293-305

კონსტანტინე I-ს კოლოსალური ქანდაკებების თავები. 313-324



ბარლეტას კოლოსი. ფრაგმენტი. IV-V სს.

[3] H.-P Laubscher. Beobachtungen zu tetrarchischen Kaiserbildnissen aus Porphyr. Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 114. Berlin, 1999, S. 207-239, Fig. 1-2.

[4] H. P. L'Orange. Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen, Fig. 24, 25.

[5] C. Schug-Wille. L'arte bizantina. Milano, 1970, p. 28.

მამაკაცის პორტრეტი. III-IV სს.

ტეტრარქების ქანდაკებები ვატიკანიდან. 293-305

როგორც ცნობილია, კატაკომბების მოხატულობებში ქრისტიანული თემატიკა III საუკუნიდან გვხვდება. რელიეფურ ქანდაკებაში ასეთი სიუჟეტები, ფერწერასთან შედარებით, ოდნავ მოგვიანებით და სპეციფიკური ტიპის ფორმატში განვითარდა. ესაა III საუკუნის ბოლოსა და IV საუკუნის მარმარილოს სარკოფაგები, რომლებშიც დაკრძალვა, ბუნებრივია, მხოლოდ საზოგადოების შეძლებული ფენების წარმომადგენლებს შეეძლოთ. შესაბამისად, ქრისტიანული თემატიკა სარკოფაგების შემამკობელ რელიეფებში მხოლოდ მას შემდეგ გაჩნდა, რაც ახალი რელიგია რომის საზოგადოების მაღალ კლასებში გავრცელდა[6]. ასეთი სარკოფაგების რელიეფებში წარმოდგენილ ქრისტიანულ სიუჟეტებში გვხვდება ასევე წარმართობის დროინდელ დამკრძალავ კულტთან დაკავშირებული სიმბოლიკაც, რომელმაც მნიშვნელოვნად იცვალა შინაარსი და ახალი დატვირთა შეიძინა. ქრისტიანული სარკოფაგების ერთ-ერთ უძველეს ნიმუშად მიჩნეულია სანტა მარია ანტიკვას ეკლესიაში შემონახული სარკოფაგი (260-280), რომელიც შემკულია ახალი რელიგიის სიმბოლოებისა და სიუჟეტების ე. წ. კონტინუუმით – უწყვეტი კომპოზიციით, რომელიც სანათლავი ემბაზის ფორმის სარკოფაგის მთელ ზედაპირს შემოუყვება. ესენია იონას, გემის და ზღვის ურჩხულის გამოსახულებები, ფილოსოფოსი, რომელიც გრაგნილს კითხულობს, მწყემსი კეთილი, ორანტა და ნათლისღების სცენა. ფილოსოფოსის ფიგურა, რომელიც ჭეშმარიტების შემეცნების სიმბოლოს წარმოადგენს, ცენტრში, მსხვილი მასშტაბითაა მოცემული, რასაც ხშირად ვხედავთ წარმართულ სარკოფაგებზეც. ეს დეტალი ქრისტიანული სახვითი ხელოვნების მიერ ანტიკური იკონოგრაფიის, მხატვრული სახეების ადაპტაციაზე და ახალი შინაარსით დატვირთვაზე მიუთითებს.

[6] R. Couzin. The Christian Sarcophagus Population of Rome. Journal of Roman Archaeology 27, 2014, pp. 275-303, pp. 274-275.

გვიანრომაული პლასტიკის უფრო ელიტარული ნაკადი წარმოდგენილია კონსტანტინე I-ის დედის, ელენეს, და ასულის, კონსტანცას, სარკოფაგებით შესაბამისი მავზოლეუმებიდან. ვარაუდობენ, რომ ელენეს პორფირის მასიური სარკოფაგი[7] თავდაპირველად თავად იმპერატორისთვის იყო შექმნილი, რადგან მასზე არსებული გამოსახულებები სამხედრო თემატიკას უკავშირდება. მას შემდეგ, რაც კონსტანტინე კონსტანტინოპოლში გადასახლდა, სარკოფაგი რომში დარჩენილი დედოფლისათვის გამოიყენეს, რომელიც 329 წელს გარდაიცვალა. მისი მსგავსია ასევე კონსტანტინეს ქალიშვილის სარკოფაგი[8], რომელზეც, მისი მავზოლეუმის გარშემოსავლელის მოზაიკების მსგავსად, რთველის სცენა და ამურებია გამოსახული. რთველის თემატიკა დიონისიების მისტერიებიდან მომდინარეობს, მაგრამ ხსენებულ ეპოქაში ყურძენმა, რომელიც ღვინოდ გადაიქცევა, ქრისტიანული სიმბოლიკა შეიძინა. ახალ რელიგიას უკავშირდება სარკოფაგის სხვა გამოსახულებებიც, მაგალითად, კრავი, რომელიც ქრისტეს ერთ-ერთ უძველესი სიმბოლოა, ფარშევანგი – უკვდავებისა და აღდგომის განსახიერება და სხვ. ორივე სარკოფაგი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ელიტარული ხელოვნების ნაკადს განეკუთვნება, რომელშიც ფიგურათა პლასტიკურ გამომსახველობითობას, დინამიკურობას და ცხოველხატულ ეფექტებს დიდი მნიშვნელობა ენიჭება.

[7] J. Lowden. Early Christian and Byzantine Art. London-New York, 1997, p. 43.

[8] Ammianus Marcellinus, XXI 1, 5.

პალეოქრისტიანული სარკოფაგების სერიას აგრძელებს რომის პრეფექტის იუნიუს ბასუსის სარკოფაგი (359), რომელიც წმ. პეტრეს ტაძარში იდგა. იუნიუს ბასუსი, როგორც ჩანს, სიკვდილამდე ცოტა ხნით ადრე ეზიარა ქრისტიანულ რწმენას, რადგან სარკოფაგზე არსებულ წარწერაში ნეოფიტადაა მოხსენიებული.

იუნიუს ბასუსის სარკოფაგი, მისი თანამედროვე ე. წ. „დოგმატურ" სარკოფაგთან ერთად, ადრეული ქრისტიანული სახვითი ხელოვნების ერთ-ერთ საუკეთესო ნიმუშად ითვლება. მის გრძივ მხარეს მოცემული მრავალფიგურიანი ჰორელიეფური კომპოზიცია ორ რეგისტრადაა დაყოფილი და დეკორატიული კორინთული კოლონების საშუალებითაა ორგანიზებული. ორი რეგისტრის გამყოფ ზოლზე, ნიშების თავზე პატარა კრავების გამოსახულებებია, ცენტრალურ სვეტებზე, კონსტანცას სარკოფაგის მსგავსად, ვაზები და ამურებია ამოკვეთილი. სცენები კოლონებს შორის წამოგვიდგენს ძველი და ახალი აღთქმის სიუჟეტებს[9], თანაც აღსანიშნავი ფაქტია, რომ, შუა საუკუნეების ნარატიული ციკლებისაგან განსხვავებით, თხრობის თანმიმდევრობა დაცული არაა, რაც ხშირი მოვლენაა პალეოქრისტიანულ ხელოვნებაში. მოვლენების ქრონოლოგიური თანმიმდევრობის მაგიერ, ოსტატი უფრო მეტად სიმბოლიზმსა და ძველ და ახალ აღთქმას შორის ალუზიებზე აკეთებს აქცენტს: მაგალითად, ერთმანეთს უპირისპირებს მაცხოვრის მსხვერპლშეწირვისა და ტრიუმფის მოტივებს (იერუსალიმად შესვლა – ტახტზე მჯდომი ქრისტე), დანიელს ლომთა ხაროში და ქრისტეს პილატეს წინაშე და სხვ. მხატვრული ფორმის თვალსაზრისით, ფიგურებში იგრძნობა გვიანანტიკური პოპოლანური ხელოვნების ნაკადის გავლენა (განსაკუთრებით ეს სხეულის მძიმე პროპორციებს და მასიურ თავებს ეხება). მაღალი რელიეფი, ზოგჯერ მრგვალ ქანდაკებაში გარდამავალი ფორმები, მდიდარი პლასტიკა, დეტალების ცხოველხატულობა, მკვეთრი შუქ-ჩრდილი, დრაპირების ღრმა ნაკეცების ნახატი, არქიტექტურული დეკორი და სხვ. იუნიუს ბასუსი სარკოფაგს ე. წ. კონსტანტინეს ეპოქის კლასიციზმის სტილთან აახლოებს. მის ახლო ანალოგიას წარმოადგენს ჩვენს მიერ ნახსენები „დოგმატური" სარკოფაგი, რომელიც სან პაოლო ფუორი ლე მურას ბაზილიკაშია აღმოჩენილი. სარკოფაგის რელიეფები ნიკეის კრების მიერ მიღებული დოგმატების მოტივებზეა შექმნილი[10]: გამოსახულია სამება, ქრისტე ადამსა და ევასთან ერთად, ლაზარეს აღდგინება, დანიელი ლომთა ხაროში, მოგვთა თაყვანისცემა, პეტრეს უარყოფა და სხვ. ცენტრში, ნიჟარისებრ ჩარჩოში, მოცემულია სარკოფაგში დაკრძალული მეუღლეების ბიუსტები.

სარკოფაგებს შორის, რომლებზეც წამოდგენილია წმინდა წერილის საფუძველზე შექმნილი ნარატიული ციკლები, გამოირჩევა ასევე ე. წ. ქრისტეს ვნებათა სარკოფაგი (350) დომიცილას კატაკომბებიდან. მისი რელიეფები შექმნილია მაცხოვრის ვნებისა და აღდგომის, სიკვდილზე გამარჯვების მოტივებზე. სწორკუთხა ფორმის სარკოფაგის ორივე გრძივ მხარეს მოცემულია ფრიზული კომპოზიციები, ორივეგან ცენტრში აღმართულია ჯვარი ქრისტოგრამით. ჯვრის აქეთ-იქით ერთ შემთხვევაში განლაგებულია შემდეგი სიუჟეტები: ქრისტე პილატეს წინაშე, ხელების ბანის, ჯვრის ტვირთის, ქრისტეს ეკლის გვირგვინით შემკობის სცენები. სიუჟეტები ისევე, როგორც იუნიუს ბასუსის სარკოფაგზე, გამოყოფილია დეკორატიული სვეტებით. სარკოფაგის მეორე მხარეს კომპოზიცია ჯვრის გარშემო უწყვეტადაა გაშლილი: აქ ვხედავთ კაენისა და აბელის მსხვერპლშეწირვას, იობის სცენას, პეტრეს შეპყრობას, პავლეს მარტვილობას და სხვ.

ნარატიული ციკლებისაგან და ფრიზული პრინციპით აგებული კომპოზიციებისაგან განსხვავებული სისტემა ახასიათებს ე. წ. სამი მწყემის სარკოფაგის (IV ს-ის II ნახ.) მორთულობას. მთავარ ფასადზე მოცემულია პიედესტალებზე მდგომი მწყემსი კეთილის სამი ფიგურა. დანარჩენი არე მთლიანადაა დაფარული თავისუფალი პრინციპით განლაგებული ვაზის რტოებითა და

[9] L. V. Rutgers. The Iconography of the Sarcophagus of Junius Bassus. Journal of Early Christian Studies #1,1993, pp. 94-96.

[10] R. Milburn. Early Christian Art and Architecture. Berkeley, 1991, p. 68.

ამურების ფიგურებით. მიუხედავად იმისა, რომ სარკოფაგი ქრისტიანულ ნეკროპოლისზეა აღმოჩენილი, კომპოზიცია ანტიკური ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ სიმბოლიკასაც შეიცავს, სადაც იმქვეყნიური ცხოვრების სურათები ბუკოლიკური ინტერპრეტაციითაა გადმოცემული.

სარკოფაგი სანტა მარია ანტიკვადან. 260-280

ელენეს სარკოფაგი. 320-იანი წლები

კონსტანცას სარკოფაგი. 337-354

„ქრისტეს ვნებათა“ სარკოფაგი. 350

იუნიუს ბასუსის სარკოფაგი. 359

ტახტზე მჯდომი ქრისტე პეტრესა და პავლეს შორის. იუნიუს ბასუსის სარკოფაგის ცენტრალური სცენა

„დოგმატური“ სარკოფაგი. 320-350

„სამი მწყემსის“ სარკოფაგი. IV ს-ის II ნახ.

ბრეშას ლიპსანოთეკა. IV ს.

სანტ'ამბროჯოს ბაზილიკის კარის დეტალი (ამჟამად – მილანის წმ. გერვასიუსისა და პროტასიუსის ბაზილიკაში). 379-386

ადრექრისტიანული სარკოფაგების რელიეფებთან საკმაოდ ახლოს დგას სპილოსძვალზე კვეთის ნიმუში – ბრეშას მუზეუმში დაცული ლიპსანოთეკა (რელიქვარიუმი) (IV ს.). მისი ფიგურატული გამოსახულებები საინტერესო ინფორმაციას გვაძლევს როგორც ეპოქის მხატვრული სტილის თავისებურებებზე, ასევე ქრისტიანული თეოლოგიის და იკონოგრაფიის განვითარებაზე ახალი რელიგიის გავრცელების პირველ საუკუნეებში. ნიმუშს ჩრდილოეთ იტალიის მნიშვნელოვან მხატვრული სკოლას, სავარაუდოდ – ამბროსი მედიოლანელის მოღვაწეობის პერიოდის მილანურ სკოლას – მიაკუთვნებენ. როგორც ცნობილია, წმ. ამბროსის წრე მართლმადიდებლური მრწამსის იდეოლოგად და იმ ეპოქაში გავრცელებული, ჯერ დაუძლეველი არიანული მწვალებლობის მოწინააღმდეგედ გვევლინება, რაც კარგადაა ასახული რელიქვარიუმის რელიეფებში[11].

კიდობნის ფორმის რელიქვარიუმი სპილოსძვლის ხუთი ფირფიტითაა მორთული. გვერდითა ოთხი ფირფიტის ზედაპირი ოთხ-ოთხ რეგისტრადაა დაყოფილი, საიდანაც ზედა რეგისტრები იესოსა და თორმეტი მოციქულის მედალიონებში ჩასმულ ბიუსტებს ეთმობა. ქვედა სამი რეგისტრებიდან შუა, უფრო ფართო ნაწილი, ახალი აღთქმის სცენებს წარმოგვიდგენს (ძირითადად – მაცხოვრის სასწაულებს), ორი უფრო ვიწრო კი – ძველი აღთქმის სიუჟეტებს (იონას, მოსეს, სუსანას ისტორიას და სხვ.). სახურავის ფირფიტაზე მრავალფიგურიანი კომპოზიცია მოცემული, რომლებიც იესოს შეპყრობის, პეტრეს უარყოფისა და პილატეს სამსაჯავროს თემებს ეძღვნება. როგორც ჩანს, რელიქვარიუმის მორთულობა IV საუკუნის II ნახევარში, ქრისტიანულ ხელოვნებაში ბიბლიაზე დაფუძნებული ვრცელი ნარატიული ციკლების გავრცელები ეპოქაშია შექმნილი. ეს ციკლები, როგორც წესი, თანაბრად მიმართავს ძველი და ახალი აღთქმის სიუჟეტებს[12].

რომის სანტა საბინას ეკლესიაში დაცულია ადრექრისტიანული ხელოვნების უნიკალური ნიმუში – V საუკუნის ხის კარი, რომელზეც შემორჩენილია კვიპაროსის ხის 18 ფირფიტა ფიგურატული რელიეფური გამოსახულებებით[13] (თავდაპირველად მათი რაოდენობა 28 იყო)[14]. სანტა საბინას ეკლესიის კარი დასავლურქრისტიანულ ხელოვნებაში ხეზე კვეთის უადრეს ნიმუშადაა მიჩნეული, თუ არ ჩავთვლით მილანის სანტ'ამბროჯოს ბაზილიკის კარის მცირე დეტალს (379-386), რომელიც დავით წინაწარმეტყველის სიუჟეტზე

[11] C. Stella. La Lipsanoteca. San Salvatore - Santa Giulia a Brescia. Il monastero nella storia, a cura di R. Stradiotti. Milano, 2001, p. 347.

[12] C. Stella. La Lipsanoteca, p. 348.

[13] J. J. Berthier. La porte de Sainte-Sabine. in: L'Eglise de Sainte-Sabine à Rome. Roma, 1910, pp. 127-235.

[14] R. Delbrueck. Notes on the Wooden Doors of Santa Sabina. The Art Bulletin. 34 (2), June 1952, pp. 139-145.

შექმნილი ციკლის ნაწილს წარმოადგენდა[15]. სანტა საბინას ეკლესიის კარი 421-440 წლებში (ცელესტინ I-ს ან სიქსტე III-ს დროს) უნდა იყოს შექმნილი, ამასვე ადასტურებს მასალის დენდროქრონოლოგიური და რადიოკარბონული ანალიზიც.

სანტა საბინას ეკლესიის კარის რელიეფები წარმოგვიდგენს სცენებს ძველი და ახალი აღთქმიდან. კომპოზიციების განლაგებაში, როგორც ეს ხშირად ხდება ხსენებული ეპოქის ხელოვნებაში, არაა დაცული თხრობის თანმიმდევრობა, თუმცა, შესაძლებელია, ეს მოგვიანო გადაკეთებების და ფირფიტების გადანაცვლების შედეგიც იყოს. როგორც რელიეფების მხატვრულ თავისებურებებზე დაკვირვება გვიჩვენებს, კარის მორთულობა ორი ოსტატის მიერაა შესრულებული: ერთი კლასიკური, რომაულ-ელინისტური სტილის მიმდევარია, მეორეს ხელწერაში უფრო მეტად იკვეთება გვიანანტიკური ხელოვნების პოპოლანური ნაკადისთვის დამახასიათებელი ნიშნები. ამ უკანასკნელს ეკუთვნის ჯვარცმის კომპოზიცია, რომელიც ამ შინაარსის უადრეს გამოსახულებად ითვლება ქრისტიანულ ხელოვნებაში. ქრისტე წარმოდგენილია ავაზაკებს შორის, მისი ფიგურა, პერსონაჟის მნიშვნელობის გამოკვეთის მიზნით, უფრო მსხვილი მასშტაბითაა მოცემული, რაც გავრცელებულია ხერხია გვიანრომაულ „ხალხურ“ სახვით ხელოვნებაში ისევე, როგორც სივრცის გადმოცემის უგულებელყოფა. ჯვარცმულები აგურის ყრუ კედლის ფონზე არიან წარმოდგენილნი, ჯვრები არაა მოცემული, არამედ მხოლოდ იგულისხმება, რაც კომპოზიციას სიმბოლურ-პირობით ხასიათს სძენს. ამავე ოსტატის მიერაა შესრულებული ქრისტეს სასწაულების სცენები, სადაც ასევე არ ექცევა ყურადღება ფიგურათა სივრცეში განლაგებას პლანების სახით, მათ ჰარმონიულ პროპორციულ აღნაგობას და სხვ. გადაწყვეტის უბრალოება და უშუალობა პირდაპირ მიმართავს მაყურებლის ემოციებს.

ჯვარცმა. სანტა საბინას ეკლესიის კარი. რომი. 421-440

ბრმის განკურნება, პურისა და თევზის გამრავლების სასწაული, ქორწილი კანაში. სანტა საბინას ეკლესიის კარი

კლასიკური ნაკადის მიმდევარი ოსტატის მიერ შესრულებულ კომპოზიციებში (მაგალითად, ელიას ცად ამაღლება ან მაცხოვრის გამოცხადება[16]) ფიგურები მეტი დინამიკით და პლასტიკური დახვეწილობით გამოირჩევა, ყურადღება ექცევა პერსონაჟების ურთიერთმიმართებას, სივრცეში განლაგებას და მასთან კავშირს. გარემო, რომელშიც მიმდინარეობს მოქმედება, უფრო ნატურალისტურადაა გადმოცემული.

[15] კაიროს კოპტური ხელოვნების მუზეუმში დაცულია IV საუკუნის უნიკალური ხის კარი რელიეფური გამოსახულებებით წმ. ბარბარეს ეკლესიიდან ძველ კაიროში.

[16] G. De Spirito. Per interpretare la scena della c.d. «Seconda Parousia» sulla porta lignea di S. Sabina. ΕΥΚΟΣΜΙΑ, Studi miscellanei per il 75° di Vincenzo Poggi S.J., a cura di V. Ruggieri, L. Pieralli, 2003, pp. 189-200.

ელიას ცად ამაღლება და მაცხოვრის გამოცხადება. სანტა საბინას ეკლესიის კარი

კედლის მხატვრობა

კატაკომბების მხატვრობა კარგად ასახავს ფერწერის ევოლუციას ანტიკურობიდან ქრისტიანულ ხელოვნებაზე გარდამავალ პერიოდში. ელინისტური და რომაული სამყაროებისათვის დამახასიათებელი სამგანზომილებიანი საგნებისა თუ სივრცის გადმოცემის ნატურალისტური და ილუზორული ხერხების მაგიერ სულ უფრო მეტად მკვიდრდება განზოგადებული, პირობითი, სიმბოლური მნიშვნელობის მატარებელი ფორმა. სულ უფრო ღრმავდება კლასიკური მხატვრული პრინციპების რღვევის პროცესი, რომელიც ჯერ კიდევ გვიანანტიკურ ხელოვნებაში დაიწყო და კიდევ უფრო შორს მიდის კატაკომბების მხატვრობაში. მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ახალი მხატვრული ენა გასაგები უნდა ყოფილიყო სხვადასხვა ეროვნების, ტრადიციების მატარებელი ხალხისა და სხვადასხვა სოციალური ფენის წარმომადგენლებისათვის, რომლებსაც მხოლოდ რელიგია აერთიანებდა. აქედან გამომდინარე, ქრისტიანული სახვითი ხელოვნების უძველესი ეტაპი გარკვეული ანიკონიზმითაა აღნიშნული, რაც განსაკუთრებით ეხება პერიოდს მილანის ედიქტის გამოცემამდე[17].

[17] A. Grabar. Christian Iconography. A Study of It's Origins. Princeton, 1980, p. 138.

ქრისტიანული ხელოვნების უადრესი ნიმუშები, რომლებმაც ჩვენამდე მოაღწია, რომის კატაკომბების მოხატულობებია. თავად კატაკომბების ფენომენი რომაული სამყაროსათვისაა დამახასიათებელი, სადაც მიღებული იყო მიწისქვეშა ნეკროპოლისების მოწყობა დასახლებული პუნქტების გარეთ. ტერმინში „კატაკომბები"[18] იგულისხმება მიწისქვეშა გალერეების რამდენიმეიარუსიანი რთული კომპლექსი, რომელშიც მრავალრიცხოვანი სამარხი ლოკულები – მარმარილოს ფილებით დახურული ნიშებია განლაგებული. როგორც ცნობილია, გარდაცვლილთა დაკრძალვის ტრადიცია მიწისქვეშა იპოგეუმებში აპენინის ნახევარკუნძულზე მოსახლე ტომებში (ეტრუსკებში, ლათინებში, საბინებში და სხვ.) უძველესი დროიდან იღებს სათავეს. რომის იმპერიის არსებობის უკანასკნელ საუკუნეებში კატაკომბებში რელიგიური ნიშნით გაერთიანებული ადამიანები ერთმანეთის მახლობლად იკრძალებოდნენ. ასე გაჩნდა ქრისტიანული, იუდეური, წარმართული კატაკომბები. თუმცა არის შემთხვევებიც, როდესაც სხვადასხვა რელიგიის მიმდევრები ერთ კომპლექსს იყენებდნენ: მიწისქვეშა გალერეებში იქმნებოდა ე. წ. ნუკლეუსი – რომელიმე რელიგიის მიმდევრის სამარხი კუბიკულა, რომლის გარშემოც დროთა განმავლობაში მისი თანამოძმეები იკრძალებოდნენ. სხვადასხვა რელიგიის მიმდევარი ადამიანების სამარხი ნუკლეუსები ერთი კატაკომბების კომპლექსის ფარგლებში რამდენიმე შეიძლება ყოფილიყო. არსებობდა ასევე საგვარეულო კატაკომბებიც, რაც საზოგადოების უფრო მაღალი კლასებისთვის იყო დამახასიათებელი.

[18] თავად სახელწოდება წარმოდგება ლათინური სიტყვიდან catacumbas, რომლითაც მოიხსენიებდნენ კონკრეტულ მიწისქვეშა კომპლექსს ვია აპიაზე, სადაც სან სებასტიანოს კატაკომბები გაშენდა. ეს სახელწოდება ყველა მსგავს ნეკროპოლისზე გავრცელდა, თუმცა თავდაპირველად კატაკომბების ტიპის სამარხ კომპლექსებს ცემეტერიუმებს უწოდებდნენ. კატაკომბების არსებობა დადასტურებულია იმპერიის სხვა მსხვილ ქალაქებშიც: ნეაპოლში, კართაგენში, ალექსანდრიაში, ეფესოში და სხვ.

რომის კატაკომბების ის ნაწილები, რომლებიც სპეციალისტების მიერ იდენტიფიცირებულია როგორც ქრისტიანთა უძველესი კოლექტიური დაკრძალვის ადგილი, დაახლოებით III საუკუნის დასაწყისს განეკუთვნება. ასეთია, მაგალიათად, სან კალისტოს კატაკომბების ე. წ. არეა I, რომელიც მომავალი პაპის კალიქსტუს I-ის გამგებლობაში იყო და სადაც ბადისებრად განლაგებული მიწისქვეშა გალერეების და იპოგეუმების სისტემა გაშენდა[19]. მათ შორისაა სახელგანთქმული პაპების კრიპტა, რომელშიც III საუკუნის განმავლობაში რვა პაპი და ცხრა ეპისკოპოსია დაკრძალული[20]. თითქმის ამავე პერიოდს განეკუთვნება მასშტაბური პრისცილას კატაკომბები, რომელიც პოცოლანას მიტოვებულ მაღაროს წარმოადგენდა. მიწისქვეშა გვირაბები III საუკუნის I ნახევრიდან ქრისტანული თემის მიერ იქნა გამოყენებული სასაფლაოდ. III საუკუნის ბოლოსა და IV საუკუნის დასაწყისში კატაკომბების კომპლექსებში ჩნდება უფრო მონუმენტური კუბიკულები შედარებით ჩამოყალიბებული არქიტექტურული ფორმებითა და დეკორატიული გაფორმებით[21]. მათში გამოყენებულია სვეტები, პილასტრები, კამაროვანი კონსტრუქციები, ზედა განათება, კასეტირებული გადახურვა, ფერადი მარმარილოს პანელების იმიტაცია, მოხატულობის ერთიანი სისტემა, რომელშიც გააზრებულია კავშირი არქიტექტურულ ფორმებთან და სხვ. განსაკუთრებით გამოირჩევა მარტვილების სამარხები, რომელებიც საუკუნეების განმავლობაში სულ უფრო და უფრო მდიდრულ არქიტექტურულ სახეს იძენდა. ასეთია, მაგალითად, წმ. ლავრენტის სამარხი, რომელიც მისი სახელობის კატაკომბებში, სან ლორენცო ფუორი ლე მურას ბაზილიკის ქვეშ მდებარეობს. ბაზილიკა კონსტანტინეს მიერ აიგო, მანამდე კი იპოგეუმი, სადაც მდებარეობდა წმინდანის სამარხი, გააფართოვეს, მიუშენეს აფსიდი, მარმარილოს პლუტეუმებით მორთული დერეფანი და სხვ.

[19] V. Fiocchi Nicolai. Le catacombe romane. Lezioni di archeologia cristiana, a cura di F. Bisconti, O. Brandt. Città del Vaticano, 2014, pp. 273-360, p. 280.

[20] V. Fiocchi Nicolai. Le catacombe romane, p. 291.

[21] V. Fiocchi Nicolai. Le catacombe romane, p. 299.

პრისცილას კატაკომბები. რომი. პირველი იარუსის გეგმა

სან კალისტოს კატაკომბები, ე. წ. პაპების კრიპტა. რომი. III ს.

ვია ლატინას კატაკომბები. რომი. IV ს.

კატაკომბების მხატვრობის (პრისცილას, სან კალისტოს და სხვ.) უძველესი ნიმუშები დაახლოებით III საუკუნის 40-50-იანი წლებით თარიღდება. მაცხოვრის სახე პიქტოგრამული სიმბოლოების საშუალებითაა გადმოცემული: ესენია თევზის გამოსახულება[22] (ბერძნ. ἰχθύς (თევზი) – Iēsoûs Khrīstós, Theoû Huiós, Sōtḗr („იესო ქრისტე, ძე ღვთისა, მაცხოვარი") აბრევიატურა), ქრისტო-

[22] J. Spier. Picturing the Bible. The Earliest Christian Art. New Haven-London, 2007, p. 7.

გრამა (XP), ღუზა[23], კრავი, ფარშევანგი და სხვ. ოდნავ მოგვიანებით ჩნდება ქრისტეს პერსონიფიცირებული სიმბოლოებიც – ძველი აღთქმისეული (იონა, დანიელი) ან მითოლოგიური (ორფეოსი, ჰელიოსი), ასევე ქრისტეს სხვადასხვა იკონოგრაფიული სახეები (მწყემსი კეთილი[24], ფილოსოფოსი და სხვ.). სიმბოლური გამოსახულებები ქრისტიანულ სახვით ხელოვნებაში მისი ევოლუციის დასაწყისიდან მუშავდებოდა. ასეთი ნიშნები გამოიყენებოდა როგორც ცალკე მოცემული მოტივების, ასევე ვრცელი კომპოზიციების შემადგენელი ელემენტების[25] სახით. მეორე მხრივ, კატაკომბების ფერწერა რომაული კედლის მხატვრობის ბაზაზე ვითარდება და ფართოდ იყენებს ანტიკური ხელოვნების მრავალსაუკუნოვან სიუჟეტურ რეპერტუარს, მხატვრული სახეების სისტემას, მითოლოგიურ-ალეგორიულ თემატიკას, გამომსახველობით ხერხებს და სხვ., თუმცა ახლებური შინაარსით ავსებს მათ.

სამარხი ლოკულის ფილა ვატიკანის ნეკროპოლისიდან. III ს.

[23] E. Castelli. The Symbols of Anchor and Fish in the Most Ancient Parts of the Catacomb of Priscilla: Evidence and Questions. Studia Patristica vol. LIX, v. 7, Early Christian Iconographies. Papers presented at the Sixteenth International Conferenceon Patristic Studies held in Oxford, 2011, ed. by M. Vinzen. Leuven – Paris – Walpole MA, 2013, pp. 11-19, pp. 17-18.

[24] P. Du Bourguet. Early Christian Art. New York, 1971, p. 62.

[25] W. Tronzo. Via Latina Catacomb. Imitation and Discontinuity in Fourth-Century Roman Pianting. Oxford, 2013, pp. 81-125.

კატაკომბების ფერწერა მიწისქვეშა ნაგებობების კედლებისა და ჭერის მოხატულობას წარმოადგენს, რომლებიც საკმაოდ სუსტად იყო განათებული ზედა, შახტური განათების მეშვეობით. გარკვეულწილად ამით აიხსნება თეთრი ფონის არსებობა თითქმის ყველა ნიმუშში, რომელიც მკაფიო კონტრასტს ქმნის გამოსახულებებთან. თუმცა შავი კონტურის ხაზები ჯერ არ გამოიყენება – ელინისტურ-რომაული ფერწერის ტრადიციები ჯერ საკმაოდ ძლიერია, ფიგურებს რბილი მოდელირება ახასიათებს, ფორმები აქცენტირებულია ტონალური გრადაციის საშუალებით.

ცალკეული კუბიკულების მოხატულობის სისტემა საკმაოდ მოგვაგონებს რომაული პლაფონების ფერწერას (მაგალითად, ნერონის „ოქროს სახლის“ დეკორს). როგორც წესი, ჭერზე გამოყოფილია ცენტრალური მრგვალი, ოქტოგონალური ან კვარდატული არე, რომლიდანაც გამოსული დიაგონალური ხაზების საშუალებით ჭერის ზედაპირი სეგმენტებად იყოფა. უმეტეს შემთხვევაში გამოყენებულია al fresco-ს ტექნიკა (კატაკომბებში შედარებით იშვიათად გვხვდება მოზაიკები).

კატაკომბების ფერწერის განვითარების ადრეულ ეტაპზე ფიგურატულ კომპოზიციებს შორის განსაკუთრებით პოპულარულია რამდენიმე თემატური მოტივი. მათ შორის აღსანიშნავია იმქვეყნიური სამყაროს იდილიური სურათები, სამოთხის ალეგორიები, რაც ლოგიკურად ეხმიანებს სამარხების არქიტექტურულ გარემოს. ამ პარადიგმაში შედის პასტორალური პეიზაჟის ელემენტები (მათში ჩართული ფრინველებით, კრავებით და სხვ.), გარდაცვლილის წარმოდგენა მცენარეებისა და ყვავილები გარემოცვაში, ტრაპეზების სცენები, ვენახის, რთველის, ამურების გამოსახულებები და სხვ. ასეთ სცენებთან ხშირად დაკავშირებულია ქრისტეს წარმოდგენა მწყემსი კეთილისა და ორფეუსის სახით. თავად გარდაცვლილების გამოსახულებები უმეტესად მოცემულია ორანტას (ხელაპყრობილი მლოცველის) ან მედალიონში ჩასმული ბიუსტების სახით. მსგავს კომპოზიციებში განსაკუთრებით მკაფიოდ იკვეთება ძველი რომაული

ფერწერის უწყვეტი ტრადიცია, რომელიც ჯერ კიდევ პომპეის მხატვობიდან იღებს სათავეს და რომლის მთავარი სტილური დამახასიათებელი ნიშანია სივრცისა და გარესამყაროს ობიექტების ილუზორული გადმოცემა.

საინტერესოა, რომ ადრეული ქრისტიანული სიუჟეტები უფრო მეტად სიმბოლური ხასიათისაა და არ წარმოადგენს ლიტერატურული პირველწყაროს, წმინდა ტექსტების პირდაპირ ილუსტაციას. ამის გამო ხშირ შემთხვევაში იკონოგრაფიულ სქემებს სხვადასხვაგვარი მნიშვნელობა გააჩნია. მაგალითად, ბანკეტის სცენები შეიძლება საიდუმლო სერობის, ევქარისტიის ან ქრისტეს სასწაულების (ქორწილი კანაში, პურისა და თევზის გამრავლების სასწაული) სახარებისეული სიუჟეტების ალუზიას წარმოადგენდეს. მსგავს სცენებთან ახლოს დგას ასევე ქრისტეს გამოსახვა მოციქულების გარემოცვაში, სადაც მაცხოვარი ანტიკური ხანის ფილოსოფოსის, მასწავლებლის სახითაა მოცემული.

მწყემსი კეთილი. დომიცილას კატაკომბები. რომი. III ს.

ორფეუსის გამოსახულება. წმ. მარცელინესა და პეტრეს კატაკომბები. რომი. III ს.

ორანტა. ჩიმიტერო მაჯორეს ნეკროპოლისი. რომი. III ს.

ქრისტე მოციქულებთან ერთად ფილოსოფოსის სახით. დომიცილას კატაკომბები. IV ს.

უკვე III საუკუნიდან ფართოდ გავრცელებული „მწყემსი კეთილის“ იკონოგრაფიული ტიპის გვერდით (რომელიც გენეტიკურად უკავშირდება ანტიკურ ხელოვნებაში პოპულარულ კრიოფორეების გამოსახულებას) IV საუკუნის კატაკომბების მხატვრობაში ჩნდება წვეროსანი ქრიტეს სახეც. ასეთი იკონოგრაფიის უძველეს მაგალითად მიჩნეულია კომოდილას კატაკომბების ერთ-ერთი კუბიკულის ჭერზე გამოსახული მაცხოვრის ბიუსტი. აქეთ-იქით ბერძნული ასოები ალფა და ომეგა იკითხება, რაც ცხადჰყოფს, რომ ქრისტეს სახე ამ შემთხვევაში აპოკალიფსურ კონტექსტშია მოცემული. პოპულარული სქემაა ასევე ტახტზე მჯდომი თუ ფეხზე მდგომი ქრისტე მოციქულებთან ერთად – უმეტეს შემთხვევაში მაცხოვართან ერთად წარმოდგენილნი არიან პეტრე და

პავლე, თუმცა ზოგჯერ მოცემულია თორმეტივე მოციქულის გამოსახულებაც. გავრცელებულია ასევე ქრისტეს გამოსახვა კრავის (მსხვერპლშეწირვის სიმბოლოს) სახით, რომელიც ხშირად ასევე მოციქულებთან ერთადაა მოცემული.

წვეროსანი ქრისტე. კომოდილას კატაკომბების მოხატულობა. რომი. IV ს.

ტახტზე მჯდომი ქრისტე პეტრესა და პავლეს შორის. წმ. მარცელინესა და პეტრეს კატაკომბები. IV ს.

ტახტზე მჯდომი ქრისტე და მოციქულები. დომიცილას კატაკომბები. IV ს.

ადრექრისტიანული სახვითი ხელოვნების ერთ-ერთი გავრცელებული სიუჟეტია იონას ისტორია. იონა, რომელიც ზღვის ურჩხულმა შთანთქა და მესამე დღეს ამოანთხია, ქრისტეს პირველსახედაა მოაზრებული. სწორედ ამიტომ ეთმობა ამ პერსონაჟს დიდი ადგილი როგორც კატაკომბების მოხატულობებში, ასევე, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, უადრესი ქრისტიანული სარკოფაგების რელიეფურ მორთულობაშიც. იონასთან დაკავშირებული სიუჟეტები კატაკომბებში გვხვდება როგორც ქრისტეს სახესთან კომბინაციაში (მაგალითად, დომიცილას კატაკომბების ერთ-ერთ კუბიკულაში, სადაც კეთილი მწყემსის გამოსახულების გარშემო ვხედავთ იონას გემიდან ზღვაში გადაგდების[26], ურჩხულის მიერ მისი შთანთქმის ეპიზოდებს და ორანტების ფიგურებს), ისევე დამოუკიდებელი სცენების თუ ნარატიული ციკლების სახით (მაგალითად, ვია ანაპოს კატაკომბების მოხატულობა). მსგავსი შინაარსი აქვს აგრეთვე წინასწარმეტყველ დანიელის გამოსახულებას ლომთა ხაროში, რომელიც მაცხოვრის ძველაღთქმისეულ პროვიდენციულ სახედ აღიქმებოდა.

დომიცილას კატაკომბების „მწყემსი კეთილის“ კუბიკულის მოხატულობის ფრაგმენტები. IV ს.

[26] F. Bisconti. La Madonna di Priscilla: interventi di restauro ed ipotesi sulla dinamica decorativa. Rivista di Archeologia Cristiana LXXII, 1-2, 1996, p. 59.

ვია ანაპოს კატაკომბების მოხატულობა. რომი IV ს.

დანიელი ლომთა ხაროში. წმ. მარცელინესა და პეტრეს კატაკომბები. III ს.

ციკლეული სახარებისეული სიუჟეტები (მოგვთა თაყვანისცემა, ნათლისღება, ქორწილი კანაში, ქრისტე და სამარიტელი ქალი, ლაზარეს აღდგინება და სხვ.) თუ ძველი აღთქმისეული ეპიზოდები (ადამი და ევა, აბრაამის, სამსონის, ნოეს, სუსანას ისტორიები) კატაკომბების მხატრობაში ზოგჯერ ცალკე კომპოზიციად, დამოუკიდებელი მნიშვნელობის მქონე სცენის სახითაა მოცემული, ზოგჯერ კი სხვა სცენებთან ერთად შინაარსობრივად დაკავშირებულ ციკლებშია გაერთიანებული. ეს ციკლი შეიძლება ნარატიული ხასიათის იყოს და ბიბლიური ისტორიის თხრობის თანმიმდევრობას შეესაბამებოდეს (მაგალითად, ქრისტეს სასწაულების ციკლი წმ. მარცელინესა და პეტრეს კატაკომბებში), მაგრამ შეიძლება ასევე სხვადასხვა ეპიზოდი სიმბოლურადაც უკავშირდებოდეს ერთმანეთს (როგორც, მაგალითად, ზემოთგანხილული მწყემის კეთილის სახე და იონას ამბავი).

ქრისტე და სამარიტელი ქალი და ლაზარეს აღდგინება. ვია ლატინას კატაკომბები. IV ს.

სნეული ქალის განკურნება და განკურნებული დავრდომილი. წმ. მარცელინესა და პეტრეს კატაკომბები. IV ს.

ფილისტიმელების დამარცხება სამსონის მიერ და აბრაამის მსხვერპლშეწირვა. ვია ლატინას კატაკომბები. IV ს.

ღვთისმშობლის იკონოგრაფიული სახე კატაკომბების ხელოვნებაში ერთ-ერთი ყველაზე რთული და სადავო საკითხია. მკვლევართა შორის განსხვავებული მოსაზრებები არსებობს როგორც ცალკეული სცენების ინტერპრეტაციის და შინაარსის, ისე პერსონაჟთა ვინაობის თაობაზე. ასეთია, მაგალითად, ორანტას სცენა პრისცილას კატაკომბებიდან, სადაც, ზოგიერთი მეცნიერის ვარაუდით, ქალის ფიგურა ბავშვით ხელში ღვთისმშობლის გამოსახულებას წარმოადგენს. კიდევ ერთი ფიგურა პრისცილას კატაკომბების მოხატულობიდან მკველვართა მთელი რიგის მიერ იდენტიფიცირებულია როგორც ჩვილედი ღვთისმშობელი – ამის არგუმენტად მოყვანილია ვარსკვლავის გამოსახულება ქალის თავზე, რომელშიც, სავარაუდოდ, ბეთლემის ვარსკვლავი იგულისხმება. ამავე კატაკომბების ე. წ. ხარების კუბიკულის ჭერზე მოცემულ ორფიგურიან კომპოზიციაში სპეციალისტთა ნაწილი ხარების სცენას ვარაუდობს (მისგან წარმოდგება კუბიკულის პირობითი სახელწოდებაც). ანალოგიური სიტუაციაა პრისცილას კატაკომბების კიდევ ერთ ორანტასთან დაკავშირებით, რომელიც, შესაძლოა, ჩვილედ ღვთისმშობელს წარმოადგენდეს (გვერდებზე მოცემული ქრისტოგრამების გათვალისწინებით)[27], თუმცა გამორიცხული არაა ასევე, რომ ეს კუბიკულაში დაკრძალული ქალისა და ბავშვის გამოსახულებებია, ხოლო ქრისტოგრამები მათ კავშირზე მიუთითებს ქრისტიანულ თემთან[28].

თუკი ჩვილედი ღვთისმშობლის იკონოგრაფიული ხატის უძველესი ნიმუშები აზრთა სხვადასხვაობას იწვევს, შედარებით ცხადი სურათი წარმოგვიდგება სახარებისეულ სიუჟეტებთან დაკავშირებით, რომლებშიც ღვთისმშობელი ფიგურირებს. ასეთია, მაგალითად, კატაკომბების ხელოვნებაში საკმაოდ გავრცელებული მოგვთა თაყვანისცემის ეპიზოდი. მისი უძველესი მაგალითები შემორჩენილია პრისცილას და ვია ლატინას კატაკომბებში (IV ს.), ასევე ტეანოს (კამპანია) ადრექრისტიანულ მიწისქვეშა სამარხში, რომლის უნიკალური მორთულობა ზოგიერთი მკვლევარის მიერ 350 წლითაა დათარიღებული და, ამდენად, მოგვთა თაყვანისცემის უძველეს გამოსახულებად ითვლება ქრისტიანული ხელოვნების ისტორიაში (საინტერესოა ასევე, რომ კომპოზიციის მეორე ნაწილში წარმოდგენილი არიან პეტრე და პავლე (ან ეკლესიის მამები) თეოლოგიური დისპუტის მომენტში)[29].

პრისცილას კატაკომბების მოხატულობის ფრაგმენტები. IV ს.

მოგვთა თაყვანისცემა სამარხი ლოკულას ფილაზე. პრისცილას კატაკომბები. IV ს.

მოგვთა თაყვანისცემა. ვია ლატინას კატაკომბები. IV ს.

[27] A. Grabar. Christian Iconography, p. 36, 211.

[28] W. Tronzo. The Via Latina Catacomb, p. 14.

[29] F. Sirano. Il Museo di Teanum Sidicinum. Napoli, 2007, p. 46.

მოგვთა თაყვანისცემა. სამარხის მოზაიკა. ტეანო. 350

კატაკომების მხატვრობის საკმაოდ დიდ ნაწილს წარმოადგენს დეკორატიული ტიპის გამოსახულებები, რომლებიც, ამავე დროს, სიმბოლური მნიშვნელობის მატარებელიცაა. ასეთი ტიპის მოხატულობები (მაგალითად, ვია ლატინას კატაკომბების ე. წ. ფარშევანგების კუბიკულის, სან სებასტიანოს კატაკომბების ზოგიერთი ნაწილის მხატვრობა და სხვ.) თავისი სტილური თავისებურებებით, ერთი მხრივ, შეიძლება რომაული მონუმენტური ფერწერის ტრადიციებს დავუკავშიროთ, კონკრეტულად კი – პომპეის III სტილის მხატვრობას. III სტილის ნიმუშებში ინტერიერის გაფორმება გულისხმობს მწყობრ სისტემას, რომელშიც შედის როგორც არქიტექტრული დეტალების აქცენტირება ფერწერის საშუალებით, ასევე ილუზორული არქიტექტურული და დეკორატიული დეტალები, მათში ჩართული ფიგურატული კომპოზიციები, პეიზაჟები, ნატურმორტის ელემენტები და სხვ. კატაკომბების მხატვრობის ზოგიერთი ნიმუში გარკვეულწილად ამ სტილის მხატვრულ თავისებურებებს ეხმიანება და მის გავლენას განიცდის, თუმცა კატაკომბების მოხატულობები ნაკლები პროფესიონალიზმით და გამომსახველობითი ხერხების სიმარტივით, ერთგვარი უშუალობითა და გულუბრყვილობით გამოირჩევა. მათში ნაკლები ყურადღება ექცევა სივრცის ილუზიას, ობიექტების გადმოცემის ნატურალიზმს და სხვ. პალეოქრისტიანული სახვითი ხელოვნების გამომსახველობითი ენა სულ უფრო მეტი პირობითობისაკენ ვითარდება და სულ უფრო დიდ მნიშვნელობას იძენს გამოსახულების სიმბოლური ქვეტექსტი.

სან სებასტიანოს კატაკომბების მოხატულობა. რომი. III ს.

კონსტანტინეს ეპოქიდან მოყოლებული, ფართომასშტაბიან საეკლესიო მშენებლობასთან ერთად, პალეოქრისტიანულ სახვით ხელოვნებაში სულ უფრო მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს ტაძრების მოზაიკური მორთულობა. ერთ-ერთ უადრეს ნიმუშად ითვლება აკვილეის სანტა მარია ასუნტას ბაზილიკის სამხრეთ დარბაზის იატაკის მოზაიკა (313-350), რომელსაც ბევრი საერთო აქვს კატაკომბების მხატვრობის სტილთან. ისევე, როგორც კატაკომბებში, მოზაიკაზე გამოსახულებები ღია ფერის ფონზეა წარმოდგენილი. აკვილეის ბაზილიკის დეკორი თავისი შინაარსობრივი რეპერტუარითაც საკმაოდ ახლოსაა კატაკომბების მხატვრობასთან. მასშტაბური კომპოზიცია 12 სწორკუთხა არედ იყოფა. მათზე წარმოდგენილია გეომეტრიული და ფლორალური მოტივებისაგან შემდგარი ორნამენტი, ცხოველები, პასტორალები, მარინისტული სცენები, ეპიზოდები ძველი და ახალი აღთქმიდან (იონას ისტორია, მწყემსი კეთილის გამოსახულება, მოციქულები გალილეის ტბაზე და სხვ.) და სხვ[30].

[30] M. Novello, M. Salvadori, C. Tiussi, L. Villa. Aquileia, l'ornato della basilica teodoriana. L'editto di Milano e il tempo della tolleranza Costantino 313 d.C., Catalogo della Mostra (Milano 2012), a cura di G. Sena Chiesa. Milano, 2012, pp. 101-105.

აკვილეის ბაზილიკის სამხრეთ დარბაზის იატაკის მოზაიკა. 313-350

პალეოქრისტიანული მოზაიკების უადრეს ნიმუშებს შორის გამოირჩევა კონსტანცას მავზოლეუმის მოზაიკები. შენობის დეკორის საერთო კომპოზიცია ერთიან სისტემას წარმოადგენდა, რომელშიც მთავარი ადგილი ეჭირა გუმბათის მოზაიკას. სამწუხაროდ, ეს მოზაიკა მთლიანად განადგურებულია, თუმცა XVI საუკუნის ჩანახატებიდან ვიგებთ, რომ ის ძველი და ახალი აღთქმის ეპიზოდებისაგან და წმინდანთა გამოსახულებების რიგისაგან შედგებოდა (აბელისა და კაენის, ნოეს, მოსეს, სუსანას, ელიას სიუჟეტები, ქრისტესა და რომაელი ცენტურიონის გამოსახულებები და სხვ.). როგორც ვხედავთ, შინაარსობრივი თვალსაზრისით კონსტანცას მავზოლეუმის გუმბათის მოზაიკა საკმაოდ ახლოს იყო კატაკომბების ფერწერასთან.

გარშემოსავლელის ორი ნახევარწრიული ნიშის კონქში შემორჩენილია პეტრესთვის გასაღების გადაცმის და კანონთა ბოძების კომპოზიციები: ორივე სცენა მრავალჯერაა გადაკეთებული და სპეციალისტების აზრი მათი დათარიღების შესახებ ერთიანი არაა. ვარაუდობენ, რომ ისინი V-VII საუკუნეების პერიოდშია შექმნილი IV საუკუნის დაკარგული მოზაიკების მიხედვით.

გარშემოსავლელის ჭერის მოზაიკები თავისი მხატვრული დონითა და დაცულობის ხარისხით IV საუკუნის სახვითი ხელოვნების ერთ-ერთ საუკეთესო ნიმუშს წარმოადგენს. თავად წრიული გარშემოსავლელი ბინდში ჩაძირულ, ნაკლებად განათებულ სივრცეს წარმოადგენს. გუმბათისა და ნიშების გამოსახულებების გვერდით, რომლებიც ქრისტიანული იდეოლოგიის ძირითად პროტაგონისტებს წარმოგვიდგენს, გარშემოსავლელის მოზაიკებში უფრო მეტად ალეგორიულ-დეკორატიულ მოტივებს ვხედავთ. ნახევარწრიული კამარის მრუდხაზოვანი ზედაპირი სეგმენტებდაა დაყოფილი, რომელთა შემკულობაში ერთმანეთს ენაცვლება დეკორატიული და ფიგურატული კომპოზიციები. სეგმენტების ნაწილში მოცემულია გეომეტრიული ორნამენტი[31], რომელიც გარკვეულ შემთხვევებში კასეტირებულ ჭერს მოგვაგონებს. სხვა არეები ეთმობა ხვეულ ორნამენტს, რომლის მიერ შექმნილ მრგვალ ჩარჩოებში მოცეუმლია ფრთოსანი ქალღმერთები, ამურები და აგრეთვე ხალიჩისებრ დეკორატიულ კომპოზიციებს მცენარეების, ხილის, ყვავილების, ფრინველების გამოსახულებებით, რომლებშიც გამოირჩევა თავად კონსტანცასა და მისი მეუღლის, ფლავიუს ჰანიბალიანეს, ბიუსტები. მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს რთველის სცენებს, ნილოსის პეიზაჟებს და სხვ. გარკვეული თვალსაზრისით კონსტანცას მავზოლეუმის

[31] I mosaici esistenti e perduti del Mausoleo di Santa Costanza. in: L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini, 312-468 (La pittura medievale a Roma, 312-1431, M. Andaloro, S. Romano éd.). Milan, 2006, I, pp. 22-64, pp. 56-58.

რთველის სცენა ე. წ. ამფითეატრის სახლის მოზაიკაზე. მერიდა, ესპანეთი. III ს.

კონსტანცას მავზოლეუმის გარშემოსავლელის მოზაიკის ფრაგმენტები. IV ს.

კონსტანცას მავზოლეუმის ნიშების მოზაიკები

მორთულობა აგრძელებს რომაული ვილების მოზაიკური დეკორის ტრადიციას[32], რომელიც გულისხმობს ფიგურატული კომპოზიციებისთვის ცენტრალური ადგილის მინიჭებას კომპოზიციურ სქემაში, მაშინ როდესაც ალეგორიულ ფიგურებს, ზოო- და ფიტომორფულ გამოსახულებებს მეორეხარისხოვანი მნიშვნელობა ენიჭება.

რთველის სცენები ფრთოსანი ამურებით, როგორც ეს ზოგადად მიღებულია ადრექრისტიანულ ხელოვნებაში, იმქვეყნიური ცხოვრების, სამოთხის სიმბოლოდ განიხილება, თავად ვაზი – უკვდავებისა და სულიერი განახლების, ზიარების ალეგორიად. მეორე მხრივ, მოტივი ეხმიანება ანტიკურ სამყაროში გავრცელებულ იკონოგრაფიულ სქემათა სისტემას, რომელიც დიონისე-ბახუსის კულტს უკავშირდება. კონსტანცას მავზოლეუმის მოზაიკები, მათი სიმბოლურ-პირობითი მნიშვნელობის მიუხედავად, რომაული კედლის მხატვრობისათვის დამახასიათებელ რეალიზმსა და ილუზორულ გამომსახველობით ხერხებს ინარჩუნებს. რთველის სცენებს როგორც ზოგადად ანტიკურ სახვით ხელოვნებაში, ისე კატაკომბების მხატვრობაში მრავალრიცხოვანი ანალოგი მიეძებნება: ასეთია, მაგალითად, ფლავიუსების იპოგეუმის მოხატულობა დომიცილას კატაკომბებში. ცხადია, რომ რთველის თემა ქარისტიანულ ეპოქაში ხშირად უკავშირდება სამარხ ნაგებობებს. მსგავს მოტივს ვხედავთ ადრეთვე კონსტანცას პორფირის სარკოფაგზე და მთელ რიგ გვიანრომაულ ქრისტიანულ სარკოფაგებზე („სამი მწყემსის“, იუნიუს ბასუსის სარკოფაგები და სხვ.).

ესკვილინის ბორცვზე მდებარე სანტა პუდენციანას ბაზილიკის მოზაიკა ერთ-ერთ უადრეს ქრისტიანულ მოზაიკადაა მიჩნეული, რომელიც საეკლესიო ნაგებობაშია შემორჩენილი. სანტა პუდენციანას აფსიდის მორთულობა საკმაოდ დამაჯერებლადაა დათარიღებული 384-417 წლებით[33], მიუხედავად იმისა, რომ თავად პალეოქრისტიანული ბაზილიკის აგების თარიღთან დაკავშირებით აზრთა სხვადასხვაობა არსებობს[34].

[32] I mosaici esistenti e perduti del Mausoleo di Santa Costanza, pp. 54-55.

[33] M. Braconi. Il mosaico del catino absidale di S. Pudenziana. La storia, i restauri, le interpretazioni. Todi, 2016, pp. 233-240.

[34] M. Braconi. Il mosaico del catino absidale di S. Pudenziana, pp. 13-14.

ტრადიციის თანახმად, Titulus Pudentis რომაელი კონსულის პუდენციუსის სახლის ადგილზე აიგო, რომელიც თავის ოჯახის წევრებთან, წმ. პრასედესა და წმ. პუდენციანასთან ერთად პეტრეს ერთ-ერთი პირველი მიმდევარი გახდა. მართლაც, ბაზილიკის ქვევით მდებარე არქოლოგიურ ფენაში აღმოჩენილია რომაული ხანის ნაგებობები. სავარაუდოდ, ეკლესია 380-იან წლებს განეკუთვნობოდა.

მრავალრიცხოვანი გადაკეთების მიუხედავად, სანტა პუდენციანას ბაზილიკის აფსიდში შემორჩენილია მოზაიკა ტახტზე მჯდომი ქრისტე-პანტოკრატორის და ათი მოციქულის გამოსახულებებით (ორი მოციქულის ფიგურა დაკარგულია რესტავრაციის შედეგად). მოციქულების გარდა, ქრისტეს აქეთ-იქით მოცემულია ორი ქალის ფიგურა – როგორც ვარაუდობენ, ეკლესიისა და სინაგოგის პერსონიფიკაციები. სანტა პუდენციანას მოზაიკის ქრისტეს ჟესტი და კოდექსი მის ხელში (წარწერით Dominus conservator ecclesiae Pudentianae) მაცხოვრის უძველესი იკონოგრაფიის – ფილოსოფოსის, მოძღვრის – ნიშნებს წარმოგვიდგენს. მეორე მხრივ, ძვირფასი ქვებით ინკრუსტირებული ტახტი, ოქროსფერი სამოსი და შარავანდედი (ქრისტე კომპოზიციაში ერთადერთი პერსონაჟია, რომელიც შარავანდედითაა წარმოდგენილი), ფიგურის მონუმენტურობა, საზეიმო ხასიათი და სხვ. საიმპერატორო იკონოგრაფიასთან აახლოვებს მას, რომელიც კარგად შეესაბამება ყოვლისმპყრობელის სახეს. სხვა დეტალები – ტეტრამორფები და ძვირფასი ქვებით მორთული ჯვარი ტრადიციული ფერადი ღრუბლებით დაფარული ცის ფონზე, ზეციური იერუსალიმის პირობითი გამოსახულება უკანა პლანზე – კომპოზიციის აპოკალიფსურ შინაარსზე მიუთითებს. როგორც ჩანს, ეს თეოფანიის სცენაა[35]. აღსანიშნავია, რომ სანტა პუდენციანას ეკლესიის მოზაიკა ერთ-ერთი პირველია, სადაც მახარებელები სიმბოლოების სახით (ლომი, ხარი, არწივი და ანგელოზი) არიან გამოსახულნი[36].

სანტა პუდენციანას ეკლესიის აფსიდის მოზაიკა. რომი. 384-417

V საუკუნის მოზაიკის ბრწყინვალე ნიმუშები შემორჩენილია სანტა მარია მაჯორეს ბაზილიკაში. ვრცელი სიუჟეტური ციკლები მოცემულია როგორც ტრიუმფალურ თაღზე[37], ასევე ცენტრალური ნავის კედლებზე. ტრიუმფალური თაღის მოზაიკა ცხრა მასშტაბური კომპოზიციისაგან შედგება, საიდანაც ზენიტში განლაგებული ერთი და აფსიდისპირა ბურჯების კაპიტელების თავზე განლაგებული ორი სცენა სიმბოლური ხასიათისაა. პირველზე წარმოდგენილია მედალიონში ჩასმული საყდარი (ჰეტიმასია) და მოციქულები პეტრე და პავლე. მათ უკან, ცის ფონზე, რომელიც რომის პალეოქრისტიანული მოზაიკებისთვის ჩვეული სტილით, ჩამავალი მზის სხივებით სხვადასხვაფრად განათებული ღრუბლების სახითაა გადმოცემული, მახარებელთა სიმბოლური გამოსახულებებია. მკვეთრ ლურჯ ჩარჩოში ჩასმულია წარწერა XYSTVS EPISCOPVS PLEBI DEI, რომელიც ეკლესიის აღმშენებელს, პაპს სიქსტე III-ს მოიხსენიებს. სიმეტრიულად განლაგებული ორი ქვედა კომპოზიცია წარმოგვიდგენს ბეთლემისა და იერუსალიმის[38] პირობით გამოსახულებებს[39]. ორივე ქალაქი ექვსკუთხა გალავნით შემოსაზღვრული შენობების სახითაა მოცემუ-

[35] M. Braconi. Il mosaico del catino absidale di S. Pudenziana, pp. 269-267.

[36] ერთ-ერთი ჰიპოტეზის თანახმად, ასეთ სიმბოლეობის გამოსახვის უძველესი მაგალითია სან ჯოვანი ინ ფონტეს ბაპტისტერიუმის (ნეაპოლი) მოზაიკები, თუმცა მათ დათარიღებასთან დაკავშირებით სპეციალისტების აზრი ერთიანი არაა.

[37] R. Krautheimer. Rom – Schicksal einer Stadt, p. 47.

[38] T. Kolarik. Vision of the Afterlife: The Heavenly Jerusalem of Santa Maria Maggiore. Athanor XXXIV, ed. by A. Palladino-Craig, Florida State University, 2016, pp. 7-16, p. 9.

[39] J. Verhulst. An Esoteric Reading of the 5th Century Mosaics on the Triumphal Arch of the Basilica of Santa Maria Maggiore (Rome). 2020, p. 2, https://www.academia.edu/42705104/AN_ESOTERIC_READING_OF_THE_5_th_CENTURY_MOSAICS_ON_THE_TRIUMPHAL_ARCH_OF_THE_BASILICA_OF_SANTA_MARIA_MAGGIORE_ROME_

ლი (მათ შორის განირჩევა გუმბათიანი და ბაზილიკური ტიპის ნაგებობები), კარიბჭეების თავზე ჯვრებია გამოსახული, ღიობებში პერსპექტივაში დანახული კოლონადები ჩანს. კრავები კარიბჭეების წინ, როგორც ბევრ სხვა შემთხვევაში (მაგალითად, რავენის სან აპოლინარე ინ კლასეს ან რომის წმ. კოზმასა და დამიანეს ეკლესიებში), იმ ადამიანებს განსახიერებს, რომლებიც ახალ სარწმუნოებას ეზიარენ. დანარჩენ ექვს მონაკვეთზე მათეს სახარების ილუსტრაციებია წარმოადგენილი ქრისტეს შობის შესახებ, რომლებიც ქრონოლოგიური თანმიმდევრობითაა განლაგებული (იოსების სიზმარი, მოგვები ჰეროდეს წინაშე, შობა, მოგვთა თაყვანისცემა, ეგვიპტედ გაქცევა, ყრმათა მოკვდინება, წმინდა ოჯახი ბეთლემში, ტაძრად მიყვანა და სხვ.)[40]. როგორც ვხედავთ, სანტა მარია მაჯორეს დეკორის სისტემაში შინაარსის გადმოცემის სიმბოლური და ისტორიული პრინციპები პარალელურადაა წარმოდგენილი.

ცენტრალური ნავის კედლებზე ფრიზული პრინციპით განლაგებული 42 სცენიდან დღესდღეობით 27-ია შემორჩენილი. ყველა მათგანი ძველი აღთქმის სიუჟეტებზეა შექმნილი – აქ ვხედავთ აბრაამის, ისააკის, იოსების, მოსეს, იესო ნავეს ძის ისტორიებს და სხვ.

სანტა მარია მაჯორეს მოზაიკები უძველესია ქრისტიანულ ეკლესიათა მოზაიკებს შორის, სადაც ღვთისმშობლის სახეა წარმოდგენილი (უფრო ადრე ღვთისმშობლის სახე მხოლოდ კატაკომბების ფერწერაში გვხვდება განსხვავებული იკონოგრაფიით)[41]. როგორც ვიცით, მათი შექმნას უშუალოდ უძღოდა წინ ეფესოს მესამე მსოფლიო საეკლესიო კრება, რომელმაც მიიღო დოგმატები ღვთისმშობლის კულტის შესახებ. ამრიგად, სანტა მარია მაჯორეს მოზაიკებმა შექმნა ღვთისმშობლის სახის რეპრეზენტაციის მოდელი, რომელიც მრავალი საუკუნის განმავლობაში გამოიყენებოდა ქრისტიანულ ხელოვნებაში. როგორც მარიამის, ასევე ქრისტეს სახე ტრიუმფალური თაღის მოზაიკებში საიმპერატორო იკონოგრაფიის ნიშნებითაა მოცემული[42]: ასეთი მიდგომა ზოგადად ტიპურია დასავლურქრისტიანული სამყაროს სახვითი ხელოვნების უადრესი ნიმუშებისათვის (მაგალითად, სან აპოლინარე ნუოვოს მოზაიკები (VI ს.)).

სანტა მარია მაჯორეს მოზაიკების საერთო სტილი მდიდრული კოლორიტით, სამგანზომილებიანი ობიექტების ილუზორული გადმოცემის ხერხებით, დრამატიზმით და ემოციური გამომსახველობითობით გამოირჩევა. პერსონაჟების მეტყველი ჟესტები, სახეების ფსიქოლოგიზმი, დინამიკური მრავალპლანიანი კომპოზიცები ახასიათებს ბატალურ სცენებს ძველი აღთქმიდან (ებრაელების გადასვლა წითელ ზღვაზე, იერიქონის აღება, ამორიტელების დამარცხება და სხვ.)[43]. სხვა გამომსახველობითი ხერხებიც – შუქ-ჩრდილის გამოყენება ფორმათა მოდელირებისათვის, ფაქიზი ტონალური გრადაციები, სივრცის გადმოცემა – სანტა მარია მაჯორეს მოზაიკებს გვიანატიკური ხელოვნების თავისებურებებთან აახლოვებს.

სანტა მარია მაჯორე. ტრიუმფალური თაღის მოზაიკები. 422-440

[40] J. Verhulst. An Esoteric Reading of the 5th Century Mosaics on the Triumphal Arch of the Basilica of Santa Maria Maggiore (Rome), p. 2.

[41] D. M. Gwynn, S. Bangert. Religious Diversity in Late Antiquity. Leiden-Brill, 2010, p. 235.

[42] R. Krautheimer. Rom – Schicksal einer Stadt, pp. 46, 48.

[43] R. Krautheimer. Rom – Schicksal einer Stadt, p. 49.

სანტა მარია მაჯორე.
ცენტრალური ნავის მოზაიკები

V საუკუნის 40-50-იან წლებით თარიღდება რომის სან პაოლო ფუორი ლე მურას ტრიუმფალური თაღის მოზაიკური მორთულობა. მას გალა პლაციდიას თაღსაც უწოდებენ, რადგან მისი დასრულება სწორედ გალა პლაციდიას რეგენტობაში მოხდა და ამავე დროს განეკუთვნება მოზაიკური შემკულობაც. მიუხედავად იმისა, რომ დღეს არსებული მოზაიკის უმეტესი ნაწილი განახლებულია XVIII საუკუნეში და 1823 წლის ხანძრის შემდეგ[44], მაინც შესაძლებელია წარმოდგენა შევიქმნათ პალეოქრისტიანული ხანის გამოსახულებებზე. სანტა პუდენციანას აფსიდის კონქის მოზაიკის მსგავსად, მასზე წარმოდგენილია მაცხოვრის გამოცხადება, ოღონდ უფრო პირობითი ინტერპრეტაციით. ცენტრში მოცემულ გასხივოსნებულ მანდორლაში ქრისტეს ნახევარფიგურას ვხედავთ, ცის ფონზე – მახარებელთა სიმბოლურ გამოსახულებებს, მანდორლის ორივე მხარეს კი – ანგელოზებს და 24 უხუცესს. ყველაზე დაბალ რეგისტრში, თაღის ქუსლების თავზე, მოცემულია პეტრესა და პავლეს ფიგურები[45]. ტრიუმფალური თაღის მორთულობის ორიგინალურ ფრაგმენტს წარმოადგენს ვატიკანის მუზეუმში დაცული წმ. პეტრეს თავი. ბაზილიკის ცენტრალური ნავის გრძივ კედლებს ამკობდა ფრესკულ ტექნიკაში შესრულებული პაპების მედალიონებში ჩასმული ბიუსტები, რომლებიდანაც რამდენიმე ფრაგმენტი დღესდღეობით დაცულია სან პაოლო ფუორი ლე მურას მონასტერში[46]. ანალოგიური, ოღონდ მოზაიკის ტექნიკაში შესრულებული გამოსახულებები შემორჩენილია ასევე ნეაპოლში, სან ჯენაროს კატაკომბების ე. წ. ეპისკოპოსების კრიპტაში: მათ შორის გამორჩევა კართაგენის[47] ეპისკოპოსის ნახევარფიგურა, რომელიც წარმოდგენილია ჩრდილოაფრიკელებისთვის დამახასიათებელი გარეგნული ნიშნებით[48]. პაპების გამოსახულებების მსგავსად, ეპისკოპოსების პორტრეტებსაც ახასიათებს მკაფიოდ გამოკვეთილი ინდივიდუალიზმი, ფსიქოლოგიზმი, მეტყველი მზერა, რომელიც მაყურებელთან ემოციურ კავშირს განაპირობებს.

[44] P. Liverani. La cronologia della seconda basilica di S. Paolo fuori le mura. Scavi e scoperte recenti nelle chiese di Roma, Atti della giornata di studi, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana 13 marzo 2008, a cura di H. Brandenburg, F. Guidobaldi. Città del Vaticano, 2012, pp. 107-123, pp. 109-110.

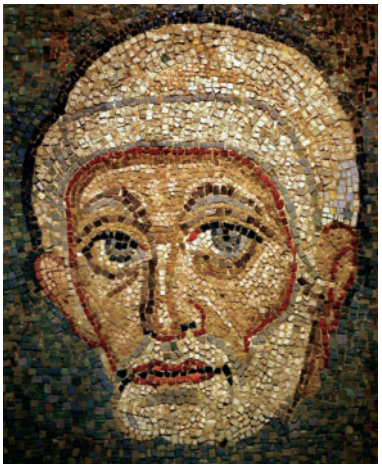
[45] G. Bordi. I mosaici e i dipinti murali e perduti di San Paolo fuori le mura. Il mosaico dell'arco trionfale, in L'Orizzonte tardoantico e le nuove immagini. Corpus I (La pittura medievale a Roma, 312-1431. Corpus e Atlante), a cura di M. Andaloro. Milano, 2006, pp. 395-407, p. 395.

[46] G. Bordi. I dipinti della navata 2. La serie dei ritratti papali. Corpus I (La pittura medievale a Roma. L'orizzonte tardo antico e le nueve immagini 312-468. Corpus e Atlante), a cura di M. Andaloro. Milano, 2006, pp. 379-395, fig. 29.

[47] 439 წელს ვანდალებმა, რომლებიც არიანელობას მისდევდნენ, დაიკავეს კართაგენი, რის შედეგადაც მრავალმა მართლმადიდებელმა ქრისტიანმა ნეაპოლს შეაფარა თავი.

[48] M. Amodio. Africani e Giudei a Neapolis in età tardo-antica: alcune osservazioni. Reti Medievali, 16/1, Firenze, 2015, pp. 97-108, p. 99.

**სან პაოლო ფუორი ლე მურა. ე. წ.
გალა პლაციდიას ტრიუმფალური თაღის მოზაიკა.
440-450-იანი წლების
მოზაიკის განახლებული ასლი**



**წმ. პეტრეს თავი. სან პაოლო ფუორი ლე მურას
ტრიუმფალური თაღი**

**პაპების გამოსახულებები.
სან პაოლო ფუორი ლე მურა. 440-461**

**სან ჯენაროს კატაკომბების ეპისკოპოსების
კრიპტის მოზაიკა. ნეაპოლი. V ს.**

IV-V საუკუნეების მიჯნის მოზაიკის ნიმუშები შემორჩენილია პალეოქრისტიანული კულტურის კიდევ ერთი უმნიშვნელოვანეს ცენტრში – მილანში. ერთ-ერთი გამორჩეული ძეგლი ამ მხრივ სან ლორენცოს ეკლესიის კომპლექსში შემავალი სანტ'აკვილინოს კაპელაა. თავდაპირველად მისი შემკულობა რთულ და მასშტაბურ, მრავალგვარი სცენებისაგან შემდგარ კომპოზიციას წარმოადგენდა, რომლისგანაც ამჟამად ორი მსხვილი და მრავალრიცხოვანი მცირე ფრაგმენტია შემორჩენილი.

სანტ'აკვილინოს კაპელის მოზაიკები ადრექრისტიანული ხელოვნების ჩრდილოიტალიური სკოლის იშვიათი ნიმუშია. თავად კაპელა თავდაპირველად საიმპერატორო მავზოლეუმს წარმოადგენდა (შესაძლებელია, აგებული იქნა გალა პლაციდიას მიერ). ატრიუმში შემორჩენილია მოზაიკური ფრაგმენტები. კომპოზიცია ორ რეგისტრად იყო ორგანიზებული, რომლებშიც მოცემული იყო ნატურალური ზომის ფიგურები – ისრაელის ტომების პატრიარქები, მოციქულები და მარტვილები[49], საიდანაც თითოეული გამოსახულება ოქროსფერი პილასტრებით იყო გამოყოფილი. მთავარ დარბაზში მოზაიკური ციკლი მიუყვებოდა ასევე ზედა გალერეის კედლებს[50].

ორი მოზაიკური კომპოზიცია შემორჩენილია ოქტოგონალური დარბაზის ნახევარწრიული ნიშების კონქებში. ერთი მათგანი, უკეთ შემონახული, წარმოგვიდგენს ქრისტეს მოციქულებთან ერთად „კანონთა ბოძების" სცენაში. მაცხოვრის სახე ფილოსოფოსის, მოძღვრის იკონოგრაფიითა მოცემული, მას ცალ ხელში გრაგნილი უჭირავს, მეორე კურთხევის ჟესტით აქვს აღმართული. ყველა პერსონაჟი ანტიკურ თეთრ ტოგაში, რომაელი სენატორების სამოსითაა წარმოდგენილი. ქრისტე უწვერული ახალგაზრდას სახითაა გამოსახული, რაც მიუთითებს სანტ'აკვილინოს კაპელის მხატვრობის კავშირზე ქრისტიანული ხელოვნების უძველესი ძეგლების სტილთან (ქრისტეს გამოსახულება მოციქულების გარემოცვაში ძალზე დამახიასათე-

[49] M. David. Stili e temi architettonici nei mosaici parietali della Tarda antichità. XII colloquio AIEMA. Atti (Venezia, 11-15 settembre 2012), a cura di G. Trovabene, A. Bertoni. Paris, 2015, pp. 123-129, pp. 125-127.

[50] E. Neri, R. Marcisio, L. Turconi. Le pittura della galleria superiore della cappella di S. Aquilino a Milano: i motivi e le tecniche nel loro spazio architettonico. Rivista di archeologia, 41. Venezia, 2018, pp. 125-149, p. 127.

ბელია კატაკომბების ფერწერისათვის). მოციქულთა სახეები ყველა განსხვავებული ტიპისაა, ფსიქოლოგიური რეალიზმით გადმოცემული, ასევე განსხვავებულია მათი ჟესტები და გამომეტყველება. მოელვარე ოქროსფერი ფონი, რომელიც ქვევითკენ თანდათან მწვანეში გადადის, მკაფიო კონტრასტს ქმნის ფიგურებთან[51].

მეორე კომპოზიცია უფრო მეტადაა დაზიანებული. სხვადასხვა მკვლევარის მიერ მისი შინაარსი განსხვავებულადაა ინტერპრეტირებული (წინასწარმეტყველ ელიას ცად ამაღლება, ქრისტე-ჰელიოსის ხილვა მწყემსების მიერ და სხვ.). პასტორალური პეიზაჟის ფონზე გამოსახულნი არიან მძინარე და ფეხზე მდგომი მწყემსები ცხვრებთან ერთად, მოზაიკის დაკარგულ ნაწილში კი გრაფიკული ნახატის სახით იკითხება ცაში მფრინავი ეტლი[52]. სწორედ ეტლის გამოსახულების გამო აკავშირების ზოგიერთი მეცნიერი ამ სცენას ანტიკური მზის ღმერთის (სოლ-ინვიქტუსის, ჰელიოსის) სახით გამოსახულ ქრისტეს იკონოგრაფიასთან, რომელიც დამახასიათებელია კატაკომბების ხელოვნებისათვის (მაგალითად, იულიუსების მავზოლეუმის მოზაიკა[53] ვატიკანის წმ. პეტრეს ტაძრის ქვეშ არსებული ნეკროპოლისზე (III-IV სს.)[54]). მეორე მხრივ, ქრისტე-ჰელიოსის იკონოგრაფია აღარ გვხვდება IV საუკუნის ბოლოდან და ზოგი მკვლევარი ეჭვობს, რომ IV-V საუკუნეების მიჯნის მილანში, რომელიც ორთოდოქსული ქრისტიანობის და არიანულ მწვალებლობასთან ბრძოლის ერთ-ერთი მთავარი კერა იყო, შესაძლებელია ასეთი შინაარსის მოზაიკის არსებობა. მათი ვარაუდით, სცენა წარმოგვიდგენს ელიას ამაღლებას, რამელიც ასევე გავრცელებული სიუჟეტი იყო ადრექრისტიანულ ხელოვნებაში (მაგალითად, სცენა ვია ლატინას კატაკომბებიდან (IV ს.), სადაც ასევე ვხედავთ მწყემსს და ბუკოლიკურ პეიზაჟს[55]).

კანონთა ბოძება. სანტ'აკვილინოს კაპელა. IV-V სს-ის მიჯნა

მილანის ადრექრისტიანული სახვითი ხელოვნების სკოლა წარმოდგენილია ასევე სანტ'ამბროჯოს ბაზილიკის კომპლექსში არსებული სან ვიტორეს კაპელის დეკორით. მკვლევარების უმეტესობა თანხმდება, რომ მოზაიკები V საუკუნის II ნახევარშია შექმნილი და „მილანური სტილის" ნიმუშს წარმოადგენს, რომლის უშუალო წინამორბედად სანტ'აკვილინოს კაპელის მოზაიკები გვევლინება. კომპოზიცია ორ ნაწილად იყოფა – გუმბათის მორთულობა და კედლების რეგისტრი. ამ უკანასკნელში სარკმლებს შორის მდებარე არეებზე გამოსახულია ექვსი, სრული სიმაღლით წარმოდგენილი ფიგურა – ამბროსი მედიოლანელი და ხუთი წმინდანი. გუმბათის სფერო მორთულია ოქროსფონიანი მოზაიკით, რომლის ცენტრში ყვავილების გვირგვინში მოთავსებულია წმ. ვიქტორის ნახევარფიგურა. გუმბათქვეშა კვადრატის კუთხეებში მოცემულია მახარებლების სიმბოლოები.

პერსონაჟების გარეგნობა მკაფიოდ გამოკვეთილი ინდივიდუალური ნიშნებით გამოირჩევა, რაც შესაძლებლობას იძლევა „პორტრეტულობაზე" ვისაუბროთ. ეს განსაკუთრებით თვალშისაცემია ამბროსი მედიოლანელის გამოსახულების შემთხვევაში. ასეთი ნატურალიტური სტილი ახლო

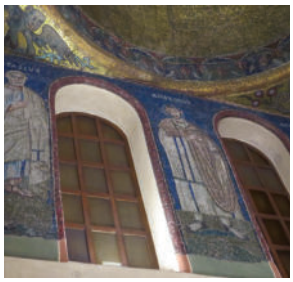
[51] I. Foletti. l trionfo della figura: Sant'Aquilino, San Vittore in Ciel d'Oro a Milano e la retorica cristiana del V secolo. Medioevo: Natura e Figura, a cura di C. A. Quintavalle. Milano, 2015, pp. 17-25, pp. 18-19.

[52] I. Foletti. l trionfo della figura: Sant'Aquilino, San Vittore in Ciel d'Oro a Milano e la retorica cristiana del V secolo, p. 20.

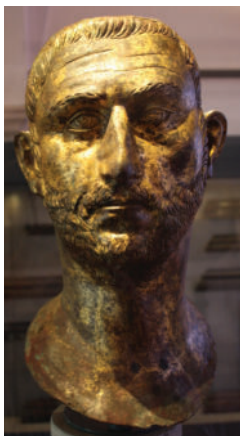
[53] F. Bisconti, M. Braconi. Il mosaico parietale nella Roma paleocristiana: dalla committenza imperiale ai programmi pontifici. Atti del XII Colloquio AIEMA Venezia, a cura di G. Trovabene, 11-15 settembre 2012. Verona, 2015, pp. 47-55, pp. 47-48.

[54] J. Miziolek. Apotheosis, ascensio o resurrectio. Osservazioni sull'Helios del Mausoleo dei Giulii sotto la basilica vaticana di S. Pietro. Arte Cristiana 85, 1997, pp. 83-98.

[55] I. Foletti. l trionfo della figura: Sant'Aquilino, San Vittore in Ciel d'Oro a Milano e la retorica cristiana del V secolo, pp. 20-22.



სან ვიტორეს კაპელის მოზაიკის ფრაგმენტები. V ს-ის II ნახ.



იმპერატორი პრობუსი. III ს.

ფილოსოფოსის პორტრეტი. III ს.

პარალელს პოულობს ჩვენს მიერ უკვე განხილულ წმ. პეტრეს და პაპების გამოსახულებებთან სან პაოლო ფუორი ლე მურას ბაზილიკიდან, ასევე უფრო ადრეულ ანტიკურ ნიმუშებთან (მაგალითად, გვიანანტიკური ხანის ოქროს მინაზე შესრულებულ პორტრეტებთან, იმპერატორ პრობუსის სკულპტურულ პორტრეტთან (III ს.) და სხვ.)[56].

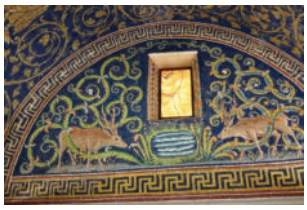
ჩრდილოეთ იტალიის კიდევ ერთი უმნიშვნელოვანეს კულტურულ ცენტრში – რავენაში – V საუკუნის მოზაიკური მხატვრობის უნიკალური ნიმუშებია შემორჩენილი. რავენის ეკლესიების მდიდრული მორთულობა სრული სახით წარმოგვიდგენს პალეოქრისტიანული ხელოვნების აყვავების პერიოდს, რომელიც დაკავშირებულია იმპერატორ თეოდოსიუსის მიერ ქრისტიანობის ერთადერთ ოფიციალურ რელიგიად გამოცხადებასთან (392). ამ პერიოდში ყალიბდება დიდწილად ქრისტიანული ეპოქის სახვითი ხელოვნების ფიგურატული გამომსახველობითი ენა, რომელიც ახალ თემებსა და მხატვრულ ფორმას ამკვიდრებს. შემუშავებული იქნა ასევე ეკლესიათა დეკორატიული შემკულობის სისტემა, რომელიც შეესაბამებოდა სამყაროზე ქრისტიანული ფილოსოფიის შეხედულებებს: ეს სისტემა ემყარება წარმოდგენას კოსმოსის იერარქიულ წყობაზე (მიწერი არსებებიდან ციურ ქმნილებებამდე), რომლის კულმინაციას წარმოადგენს გუმბათის ზენიტში ან აფსიდში მოცემული მაცხოვრის სიმბოლური თუ ფიგურატული გამოსახულება[57]. პირობითი გამოსახულებების სიმრავლის მიუხედავად, ამ ეპოქის ნიმუშების სტილი ისევ დიდწილად ემყარება ბერძნულ-რომაული სახვითი ხელოვნების ნატურალისტურ-ილუზორულ გამომსახველობით ენას. რავენის ადრექრისტიანულ ძეგლებში საუკეთესო სახით გამოვლინდა ასევე ჰარმონიული კავშირი არქიტექტურასა და დეკორატიულ სისტემას შორის, სივრცისა და მხატვრობის ორგანული, გააზრებული მთლიანობა[58].

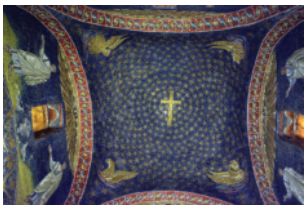
რავენის ადრექრისტიანულ ძეგლებს შორისაა გალა პლაციდიას მავზოლეუმი, რომელშიც კამარები, ლუნეტები და გუმბათი მთლიანად დაფარულია სმალტის მოზაიკით (425-450). დეკორატიული სისტემა მოიცავს ორნამენტებს (გეომეტრიული მოტივებს – სამგანზომილებიან მეანდრებს და ტალღოვან წნულებს თაღებზე, ვაზის, ხილის და აკანთის ფოთლების მოტივებს გვერდითა მკლავების კამარებზე, თოვლის ფიფქების კრისტალების მსგავს დეკორატიულ მოტივს ცისფერ ფონზე შესასვლელის კამარაზე), ფიგურატულ კომპოზიციებს ტიმ-

[56] I. Foletti. Physiognomic Representations as a Rhetorical Instrument: "Portraits" in San Vittore in Ciel d'Oro, the Galla Placidia "Mausoleum" and San Paolo Fuori le Mura. The Face of the Dead and the Early Christian World, 2013, pp. 61-83, pp. 65-68.

[57] G. Ortolani. Ravenna: monumenti paleocristiani e mosaici. Roma, 2003, pp. 7-8.

[58] M. David. Stili e temi architettonici nei mosaici parietali della Tarda antichità, p. 124.





გალა პლაციდიას მავზოლეუმის მოზაიკები. 425-450

პანებში და ჯვრის გამოსახულებას ვარსკვლავებით მოჭედილი ცის ფონზე გუმბათში[59]. გუმბათის კომპოზიციაში ჩართულია ასევე კუთხეებში მოცემული მახარებელთა სიმბოლური გამოსახულებები.

ფიგურატული კომპოზიცები ჯვრის მკლავების ტიმპანებში წარმოგვიდგენს შემდეგ სცენებს: მწყემსი კეთილი, წმ. ლავრენტი და გვერდითა მკლავებში – ირმები სიცოცხლის წყაროსთან[60]. გუმბათქვეშა თაღების თავზე მოცემულია ერთი და იმავე სცენის ვარიაცია: ორ-ორი მოციქული და მათ შორის შადრევანი, რომლიდანაც მტრედები წყალს სვამენ. ფაქიზი ტონალური გრადაციები ოსტატურად გადმოსცემს პლასტიკურ ფორმას, კანის ფერს, დრაპირების ნაკეცებს და სხვ. მეორე მხრივ, კაშკაშა კოლორიტი, რომელსაც აძლიერებს სმალტის შუქამრეკლი თვისებები, ახასიათებს დეკორატიულ დეტალებს – გეომეტრიულ მოტივებს, მცენარეულ ორნამენტს. განსაკუთრებულ ფერადოვან ეფექტს ქმნის მოელვარე ლურჯისა და ოქროს კონტრასტი გუმბათის კომპოზიციაში.

მწყემსი კეთილის კომპოზიცია, რომელიც შესასვლელის თავზე ტიმპანშია მოთავსებული, თავისი სტილით კატაკომბების მხატვრობის ნიმუშებს უახლოვდება. მათ მსგავსად, ბუკოლოკური პეიზაჟის ფონზე წარმოდგენილია ქრისტე უწვერული ჭაბუკის სახით, თუმცა, კატაკომბების მწყემსისაგან განსხვავებით, მას არა უბრალო ტუნიკა, არამედ ოქროსფერი ქიტონი და მეწამული მოსასახამი აცვია, ჯვარს, როგორც იმპერატორის კვერთხს, ისე ეყრდნობა, საზეიმო, ამაღლებული, დიდებული სახე აქვს და ყველა კრავის მზერა მისკენაა მიმართული.

სან პაოლო ფიუორი ლე მურას ფრესკების ფრაგმენტებზე შემორჩენილი პაპების და მილანის სან ამბროჯოს ეკლესიის სან ვოტორეს კაპელის წმინდანთა გამოსახულებების მგავსად, გალა პლაციდიას მავზოლეუმის მოზაიკების პერსო-

[59] A. Ranaldi. Dalla realtà sensibile all'astrazione. La volta stellata del mausoleo di Galla Placidia. Architettura e mosaico, a cura di L. Kniffitz, Atti della Giornata di studi. Architettura e mosaico, Ravenna, Museo d'arte della città, 9/10/2010. Ravenna, 2011, pp. 20-42, pp. 25-27, 30-31.

[60] A. Ranaldi. Dalla realtà sensibile all'astrazione, pp. 35-36.

ნაჟები, ხშირ შემთხვევაში, პორტრეტული, ინდივიდუალური ნიშნებით გამორჩევიან. ასეთია, მაგალითად, წმ. ლავრენტის სახე[61], რომელიც წარმოდგენილია ჯვრით მხარზე. აქვეა წამების იარაღი – რკინის ცხაური, და წიგნების კარადა, რომელშიც ოთხი სახარება მოჩანს.

რავენის მართლმადიდებელთა ბაპტისტერიუმი დასავლეთ რომის იმპერიის არსებობის უკანასკნელი ათწლეულების ძეგლია. თავად შენობა IV-V საუკუნეების მიჯნაზეა აგებული რავენის კათედრალურ ტაძართან ერთად. მას „მართლმადიდებლურს“ უწოდებენ რავენის არიანელთა ბაპტისტერიუმისაგან განსასხვავებლად, რომელიც ოდნავ მოგვიანებით, ოსტგოთების დროს აიგო. დაახლოებით 458 წელს შენობის ინტერიერი მოზაიკებით შეამკობინა ეპოსკოპოსმა ნეონმა (ამ წლით თარიღდება ასევე შენობის სარესტავრაციო სამუშაოები – კონკრეტულად, ბაპტისტერიუმი თავიდან გადახურეს კერამიკული ღრუტანიანი ელემეტების შემცველი ბრტყელი გუმბათის კონსტრუქციით), ამიტომ მას ზოგჯერ ნეონის ბაპტისტერიუმსაც უწოდებენ.

მოზაიკური შემკულობა წარმოადგენს რამდენიმე რეგისტრად დაყოფილ სისტემას. ქვედა იარუსზე, ოქტოგონის წახნაგების შესაბამის რვა თაღში, მოცემულია ფერადი მარმარილოს ფილების გეომეტრიული დეკორი, არქივოლტები მორთულია მოზაიკით ფიტომორფული ელემენტებითა და ადამიანების ფიგურებით. მეორე იარუსზე, სარკმლების დონეზე, ასევე რვა თაღია განლაგებული, თითოეულში, თავის მხრივ, სამნაწილიანი თაღედია მოთავსებული. თაღედის ცენტრში სარკმლის ღიობი, გვერდითა თაღებში კი სტუკოს რელიეფები – ბიბლიურ წინასწარმეტყველთა ფიგურებია წარმოდგენილი. არეები დიდი თაღების ქვეშ დეკორატიული მოზაიკური გამოსახულებებითაა მორთული (ვაზის რტოებით, ფარშევანგებით და სხვ.). თაღები ბიზანტიური ტიპის კაპიტელების მქონე მარმარილოს კოლონებს ეყრდნობა. გუმბათის მოზაიკა სამი კონცენტრული წრისაგან შედგება. ცენტრში, ოქროს ფონზე წარმოდგენილია

მართლმადიდებელთა ბაპტისტერიუმის მოზაიკები. რავენა. 458

ქრისტეს ნათლისღების სცენა იორდანეში. მდინარე ცისფერი, ნახევრადგამჭვირვალე ტალღოვანი ხაზების საშუალებითაა გამოსახული. ქრისტეს ფიგურა მოცემულია ანტიკური ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი პლასტიკური სტილით, მის თავზე სულიწმინდას გამოსახულებაა თეთრი მტრედის სახით. იოანე ნათლისმცემლის მძლავრი, ათლეტური, მონუმენტური ფიგურა პროფილში, ბუნებრივ, თავისუფალ პოზაშია წარმოდგენილი. აქვეა იორდანეს პერსონიფიკაცია, რომლის იკონოგრაფია ზუსტად მიყვება ანტიკურ ხანაში გავრცელებულ მდინარის ღვთაებების წარმოდგენის ტრადიციას წვეროსანი მამაკაცების სახით. ცენტრალური მედალიონის გარშემო ცისფერ ფონზე წრიულადაა განლაგებული თეთრ ტოგებში და ოქროსფერ პალიუმებში ჩაცმული მოციქულების ფიგურები ხელში გვირგვინებით, მათ შორის კანდელაბრებია გამოსახული. შემდეგ წრეში მოცემულია ილუზორული არქიტექტურული ელემენტები – ნიშები, ექსედრები, რომლებშიც მოჩანს საყდრები და საკურთხევლები გადაშლილი სახა-

[61] I. Foletti. Physiognomic Representations as a Rhetorical Instrument: “Portraits” in San Vittore in Ciel d’Oro, the Galla Placidia “Mausoleum” and San Paolo Fuori le Mura, p. 69, fig. 9.

რებებით. პერსონაჟების დინამიკური პოზები, ფორმათა პლასტიკური მოდელირება, მოზაიკების მდიდრული დეკორატიულობა (კანდელაბრები, ილუზორული არიტექტურული დეტალები და სხვ.) კლასიკურ ხელოვნებასთან, კერძოდ – პომპეის მხატრობის III სტილთან, კავშირზე მეტყველებს. ოდნავ მოგვიანებით, თეოდორიხის მმართველობაში აგებული არიანელთა ბაპტისტერიუმის ანალოგიური შინაარსის და კომპოზიციის მქონე მოზაიკები (VI ს-ის I ნახ.) ბევრად სტატიკური, იერატული და სიბრტყობრივია, უფრო დიდ დატვირთვას იძენს ხაზობრივი ნახატი, რაც ბიზანტიური ხელოვნების ძლიერ გავლენაზე (ან, შესაძლებელია, ბიზანტიელი ოსტატების ხელწერაზე) მიუთითებს.

სან ჯოვანი ინ ფონტეს ბაპტისტერიუმი ნეაპოლში[62], ლათერანის ბაპტისტერიუმთან ერთად, დასავლურქრისტიანულ სამყაროში ერთ-ერთ უძველეს ჩვენამდე მოღწეულ სანათლავად ითვლება[63]. ნაგებობა ჩართულია სანტა რესტიტუტას ბაზილიკის გვერდითა ნავის სტრუქტურაში[64]. ბაზილიკა კონსტანტინეს ეპოქაში აიგო და დღესდღეობით, თავის მხრივ, ინტეგრირებულია ნეაპოლოს კათედრალური ტაძრის (XIII-XIV სს-ის მიჯნა) კომპოზიცაში კაპელის სახით. სავარაუდოდ, ბაპტისტერიუმი და მისი შემამკობელი მოზაიკები ნეაპოლის ეპისკოპოსის სევერუსის (362-408) დროს განეკუთვნება, თუმცა მოზაიკებმა გარკვეული გადაკეთება განიცადა საუკუნეების მანძილზე – ზოგიერთი მკვლევარი მის განახლებულ ნაწილებს IX საუკუნით ათარიღებს და ბიზანტიური სახვითი ხელოვნების სკოლას მიაკუთვნებს[65].

ოქტოგონალური ფორმის სანათლავი შეკრული კამარითაა გადახურული, რომლის ზედაპირიც მთლიანად დაფარულია მოზაიკებით. ცენტრში, წრიულ მოჩარჩოებაში, ვარსკვლავებით მოჭედილი ცის ფონზე, ქრისტოგრამაა წარმოდგენილი ალფასა და ომეგას შორის[66]. ქრისტოგრამის თავზე უფლის მაკურთხებელ მარჯვენას ვხედავთ. აღსანიშნავია მოჩარჩოება – ის მორთულია ფრინველების (თუთიყუშების, ხოხბების, ფარშევანგების), ყვავილების, პალმების, ლარნაკების გამოსახულებებით, მათ შორის წარმოდგენილია სიმბოლური სახეც – შარავანდედიანი ფენიქსი. ჩარჩოდან მდიდრული დრაპირება ეშვება. ცენტრალური მედალიონის გარშემო სხივისებრი პრინციპით რვა სეგმენტად ორგანიზებული კომპოზიციაა. რვა სცენიდან ოთხია შემორჩენილი: კანონთა ბოძება, სამარიტელი ქალი და ქორწილი კანაში, მოციქულები გალილეის ტბაზე, მენელსაცხებლე დედანი ქრისტეს საფლავთან. ტრომპები, ტრადიციისამებრ, მორთულია მახარებელთა სიმბოლური გამოსახულებებით, მათ თავზე არსებული არეები – წყაროს დაწაფებული ირმებით, კრავებით, ბუკოლიკური პეიზაჟებით, ხოლო შეკრული კამარის დაბალი კვადრატული ყელის წახნაგები – მოციქულთა (ან მოწამეთა) ფიგურებით.

სან ჯოვანი ინ ფონტეს მოზაიკური მხატვრობა პალეოქრისტიანული სახვითი ხელოვნების ერთ-ერთი ყველაზე მწყობრი, გააზრებული, ჩამოყალიბებული, მხატვრული და შინაარსობრივი თვალსაზრისით სრულყოფილი იკონოგრაფიული პროგრამის, ფორმალური და სემანტიკური ასპექტების ჰარმონიის მაგალითს გვაძლევს. ცენტრალური მედალიონის კომპოზიცია ზეცის გახსნის, უფლის ხილვის, გამოცხადების თემის ინტერპრეტაციას წარმოადგენს და, ამავე დროს, მასში მოცემულია სამების სიმბოლური გამოსახულება. უფლის ხილვის თემას ეხმიანება ასევე

[62] J. P. Hernandez. Il battistero di San Giovanni in Fonte presso il Duomo di Napoli. Rivista di Pastorale Liturgica 1/2012, pp. 81-89.

[63] M. Amodio. Gli studi di archeologia cristiana a Napoli dal '600 ad oggi. Roma, la Campania e l'Oriente cristiano antico, a cura di L. Cirillo, G. Rinaldi. Napoli, 2004, pp. 229-253, p. 247.

[64] C. Ebanista. L'insula episcopalis di Napoli alla luce degli scavi di Roberto Di Stefano. in: Roberto Di Stefano. Filosofia della conservazione e prassi del restauro, a cura di A. Aveta, R. Di Stefano. Napoli, 2013, pp. 165-180, pp. 171-172.

[65] C. Croci. L'immagine dell'arte bizantina nella storiografia occidentale di fine '800: il caso dei mosaici del battistero di San Giovanni in Fonte a Napoli. Byzantium, Russia and Europe, Meeting and Construction of Worlds, ed. by I. Foletti, Supplementum, 62/2013, pp. 110-119.

[66] L. Pasquini. Lumen De Lumine. Dal simbolo niceno-costantinopolitano al mosaico tardo antico e medievale. Atti del XX Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico, a cura di C. Angelelli, A. Paribeni. Roma, 19-22 marzo 2014. Roma, 2015, pp. 577-586, p. 578.

ტეტრამორფები ტრომპებზე, რომლებიც, ცენტრალურ მედალიონთან დაშორების მიუხედავად, ერთნაირი ცისფერი, ვარსკლავებით მოჭედილი ფონის წყალობით მასთან მთლიანობაში აღიქმება. ირმების, კრავების, მწყემსების და პასტორალური პეიზაჟების რეგისტრის შემდეგ, რომელიც მწყემის კეთილისა და ჭეშმარიტ რწმენას დაწაფებული სულების ალუზიას წარმოადგენს, სახარებისეული სცენები და კანონთა ბოძების კომპოზიციაა მოცემული.

სან ჯოვანი ინ ფონტეს მოზაიკების მხატვრული თავისებურებების ანალიზი მრავალ ისეთ ნიშანს ავლენს, რომელიც მათ ანტიკური ხელოვნების უწყვეტ მხატვრულ ტრადიციასთან აკავშირებს. ასეთი ნიშნებია ფიგურათა პლასტიკა, თავისუფალი პოზები, სხვადასხვა რაკურსით მოცემული სხეულები, ცოცხალი, რეალისტურად გადმოცემული სახეები, ტიპაჟების მრავალფეროვნება, გარესამყაროს ობიექტების ნატურალისტური გადმოცემა და სხვ. მეორე მხრივ, სან ჯოვანი ინ ფონტეს მოზაიკები სხვა ადრექრისტიანული ცენტრების (რომის, რავენას, მილანის, კონსტანტინოპოლის) სახვით ხელოვნებასთან ავლენს მჭირდო კავშირს. სიმბოლურ-დეკორატიული გამოსახულებები – ირმები, კრავები, ფრინველები, ყვავილების გირლანდები – სან ჯოვანი ინ ფონტეს მხატვრობას რავენის ძეგლებთან, განსაკუთრებით კი – გალა პლაციდიას მავზოლეუმის მოზაიკებთან, აახლოებს. გუმბათის კომპოზიცია, რომელიც აგებულია კონცენტრული წრეების პრინციპზე და წმინდანთა გამოსახულებები თეთრ სამოსში ანალოგიას პოულობს რავენის მართლმადიდებელთა ბაპტისტერიუმის მოზაიკების დეტალებთან (მსგავსი დეტალების სახეზეა ასევე მოგვიანო, თეოდორიხის ხანის ძეგლებშიც – არიანელთა ბაპტისტერიუმში და სან აპოლინარე ნუოვოს მოზაიკებში). თუმცა, თუ მხედველობაში მივიღებთ სან ჯოვანი ინ ფონტეს სანათლავის და მისი დეკორის დათარიღებას, რომელზეც დღესდღეობით მრავალი მკვლევარი თანხმდება, ნეაპოლური ნიმუში რავენის ძეგლებზე უფრო ადრეულია[67].

[67] ზოგიერთი მეცნიერი სან ჯოვანი ინ ფონტეს მოზაიკას V საუკუნის შუა ხანებით ათარიღებს. ამ შემთხვევაში ის რავენის გალა პლაციდიას მავზოლეუმისა და მართლმადიდებელთა ბაპტისტერიუმის დაახლოებით თანამედროვე გამოდის.

ფარშევანგების, თუთიყუშების, ყვავილების ლარნაკების, დრაპირების მოტივი, ნატურმორტის ელემენტების ჩართვა ინტერიერის დეკორის სისტემაში, რომელიც სახეზეა სან ჯოვანი ინ ფონტეს მოზაიკებში, რომაული მონუმენტური ფერწერიდან, პომპეის მხატვრობის სტილებიდან იღებს სათავეს. აღსანიშნავია ასევე ცენტრალური მედალიონის მოჩარჩოების ფონი, რომელიც ზოგიერთი მკვლევარის მიერ ოქროსფონიანი მოზაიკის ტექნიკის გამოყენების უადრეს მაგალითადაა მიჩნეული.

სან ჯოვანი ინ ფონტეს ბაპტისტერიუმის გუმბათის მოზაიკა

სან ჯოვანი ინ ფონტეს ბაპტისტერიუმის მოზაიკის ფრაგმენტი

ძველი რომი და ძველი საქართველო

ეპოქა, რომელიც მოიცავს ჩვენი წელთაღრიცხვის პირველ ოთხ საუკუნეს, გარდამტეხი აღმოჩნდა ჩვენი ქვეყნის ისტორიისათვის. ქართული სახელმწიფოები პოლიტიკური, კულტურული თუ სავაჭრო თვალსაზრისით მჭირდოდ აღმოჩნდა დაკავშირებული ძველ რომთან, რომელიც იმდროინდელი მსოფლიოს ზესახელმწიფოს წარმოადგენდა და აქტიურად ატარებდა თავის ექსპანსიას ახლო აღმოსავლეთში. ამიერკავკასია, გეოგრაფიული მდებარეობიდან გამომდინარე, უძველესი დროიდან დიდ ადგილს იკავებდა აზიასა და ევროპას შორის ტრანზიტში. ამ მიზეზის გამო, გვიანი რომის რესპუბლიკისა და, შემდგომ, იმპერიის ინტერესთა სფეროში ლაზიკა და იბერიაც ექცევა.

დასავლურ, ელინისტურ სამყაროსა და აზიის უმნიშვნელოვანეს სახელმწიფოებს შორის განლაგებული ქართული სამეფოების რეალობა კულტურული თვალსაზრისით უნიკალურ სურათს იძლევა: ხელოვნებაში წარმოდგენილია როგორც ავტოხტონური, ორიგინალური სტილი, ასევე ანტიკური თუ ძველაღმოსავლური ხელოვნებიდან შეთვისებული ელემენტები. მჭიდრო ურთიერთობები ევროპულ ცივილიზაციასთან, რომელიც ქართული კულტურის ევოლუციის უმნიშვნელოვანეს ფაქტორს წარმოადგენდა მას შემდეგ, რაც ძველი კოლხეთის ტერიტორიაზე პირველი ბერძნული ახალშენები გაჩნდა, კიდევ უფრო გაღრმავდა და სისტემური ხასიათი მიიღო ანტიკურ სამყაროში რომის ჰეგემონიის ეპოქაში.

რომის პოლიტიკური და სამხედრო გავლენის გაძლიერება ამიერკავკასიაში ძვ. წ. 65 წელს მითრიდატული ომების დროს პომპეუსის მიერ განხორციელებული ლაშქრობით იწყება[1], რომლის დროსაც მან დაამარცხა იბერიის მეფე არტოკი, ხოლო კოლხეთში თავისი კლიენტი არისტარქე დატოვა მმართველად. ეს ისტორიული მოვლენა, რომელიც აღწერილია მრავალ წერილობით წყაროში, დადასტურებულია ასევე დასავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილი ნუმიზმატიკური მასალით – არისტარქე კოლხის დრაქმით (ძვ. წ. 52-51)[2], რომლის ერთ მხარეს ბერძნულ-რომაული ღვთაება თიხე-ფორტუნაა გამოსახული, ხოლო მეორეზე – თავად პომპეუსი სხივების გვირგვინში, მზის ღმერთის ჰელიოსის სახით. როგორც მონეტაზე არსებული წარწერა გვაუწყებს, ის მოჭრილია არისტარქეს მიერ, რომელიც კოლხეთის მმართველი, მეფისნაცვალი იყო. ხსენებული ნუმიზმატიკური ძეგლი მრავალმხრივაა ღისშესანიშნავია, მათ შორის იმითიც, რომ ის პირველი შემთხვევაა ძველი რომის ისტორიაში, როდესაც მონეტაზე რეალურად არსებული ადამიანი, თანამედროვე გამოისახება. რესპუბლიკურ რომში ასეთი რამ მიღებული არ იყო (განსხვავებით იმპერიის ეპოქისაგან, როდესაც მყარად დამკვიდრდა მონეტაზე იმპერატორების გამოსახვის ტრადიცია). როგორც ეს მრავალი მკვლევარის მიერ აღინიშნება, ეს წესი პირველად იულიუს კეისარმა დაარღვია: მან თავისი თავი გამოასახინა ძვ. წ. 46 წელს მოჭრილ აურეუსებზე, რითაც რესპუბლიკელების აღშფოთება გამოიწვია. საინტერესოა, რომ რომაული სამყაროს პერიფერიაზე, ადგილობრივი მეფე-კლიენტის არისტარქე კოლხის მიერ მოჭრილი მონეტა უფრო ადრეული ხანით თარიღდება[3].

ამრიგად, საქართველოს ტერიტორიაზე ბერძნების მიერ დაარსებული სავაჭრო კოლონიები და ფაქტორიები ძვ. წ. I საუკუნეში რომაულმა სამხედრო და ეკონომიკურმა ჰეგემონიამ ჩაანაცვლა[4]. როგორც ეს მიღებული იყო, რომაელებმა ლიმესის შავიზღვისპირა მონაკვეთი კასტელუმების სისტემით გაამაგრეს[5]. ამიერიდან კოლხეთს/ლაზიკას მათი კლიენტი მეფეები

[1] Plutarch, Pompejus, XXXIV, Plutarch's Lifes, trans. by J. Dryden, https://oll.libertyfund.org/titles/plutarch-plutarchs-lives-dryden-trans-vol-1.

[2] T. Dundua. History of Georgia. The Portray of Gnaeus Pompejus Magnus and the Georgian Numismatics. Tbilisi, 2017, pp. 83-85.

[3] T. Dundua. History of Georgia. The Portray of Gnaeus Pompejus Magnus and the Georgian Numismatics, pp. 84-85.

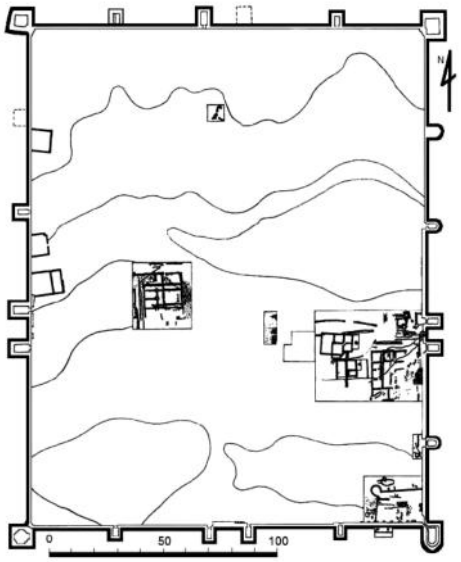
[4] G. Gamkrelidze. About the Military-Political Situation in Iberia-Colchis (Georgia in the 4th c. BC. - 2nd c. AD.). (Written Sources and Archaeological Evidence). Researches in Iberia-Colchology (History and Archaeology of Ancient Georgia), pp. 118-138. https://www.academia.edu/3639351/Gamkrelidze_G_RESEARCHES_IN_IBERIA_COLCHOLOGY_History_and_Archaeology_of_Ancient_Georgia_

[5] T. Dundua. Georgia within the European Integration. Tbilisi, 2016, pp. 24-33, 48-51, 81-88.

არისტარქე კოლხის დრაქმა. ძვ. წ. 52-51

მართავდნენ, ხოლო იბერია კიდევ უფრო აქტიურად ჩაება ევრაზიულ ტრანზიტში[6].

როგორც ცნობილია, რომაული გარნიზონები და კასტელუმები ჩვენი ქვეყნის ტერიტორიაზე დაახლოებით I საუკუნის მიწურულს ჩნდება[7]. ასეთი პუნქტებიდან აღსანიშნავია კოლხეთის უკიდურეს სამხრეთში მდებარე აფსაროსის/გონიოს ციხე, რომელშიც ერთ-ერთი ყველაზე მსხვილი ფორმირება – ხუთი კოჰორტა (კაპადოკიის ლეგიონის მეოთხედი) – იყო დისლოცირებული[8]. ციხეს 4,7 ჰა ფართობი უჭირავს და თითქმის კვადრატული გეგმის, კარეს ფორმის სიმაგრეს წარმოადგენს. გალავანში 18 სწორკუთხა ფორმის კოშკია დატანებული. აქ ორი სამშენებლო ფენა იკვეთება – I-II და IV-VI საუკუნეების. მსგავსი კასტელუმი არსებობდა პეტრაშიც (ციხისძირი), რომელსაც, არქეოლოგიური მასალის თანახმად, ყველაზე აქტიური გამოყენება II-III საუკუნეებში ჰქონდა[9]. წერილობით წყაროებში (მაგალითად, ფლავიუს არიანესთან) აღწერილი ფაზისის[10] სიმაგრე დღემდე არაა მიკვლეული[11]. ასევე არაა აღმოჩენილი კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ციხის – სებასტოპოლისის – რომაული ხანის ნაგებობების უმეტესობა, რადგან ციხის დიდი ნაწილი ზღვაშია ჩაძირული. სოხუმის ყურის ნაპირზე სახეზეა მოგვიანო ეპოქის ფორტიფიკაციების ფრაგმენტები. რეკონსტრუქციის თანახმად, II-III საუკნეებში არსებულ რომაულ კასტელუმს მომრგვალებული კუთხეების მქონე რომბის ფორმის გეგმა ჰქონდა. მისი მცირე ფართობი (0,6-0,8 ჰა) იმის ვარაუდის საფუძველს იძლევა, რომ სებასტოპოლისი ნუმერიალური – დაახლოებით 200 ჯარისკაციან შენაერთზე გათვლილი – კასტელუმი იყო. როგორც ჩანს, III-IV საუკუნეებში რომაელებმა სიმაგრე გააფართოვეს. სებასტოპოლისის თავდაცვით სისტემაში შედის აგრეთვე კასტელუმიდან 2 კმ-ში არსებული კვარდატული ფორმის კოშკი, რომლის თითქმის 1 მ-ის სისქის კედლები ფლეთილი ქვით და კირის შემაერთებელი ხსნარითაა აგებული ზღვის ქვიშისა და ხრეშის მინარევით. აქ აღმოჩენილი არქეოლოგიური მასალის თანახმად, თავდაცვითი ნაგებობები II-IV საუკუნეების განმავლობაში ფუნქციონირებდა[12].



გონიო-აფსაროსის ციხე. გეგმა

[6] Strabo, XI, VIII, 3; Pliny, VI, 52.

[7] В. Леквинадзе. Понтийский Лимес. ВДИ №2, Тбилиси, 1969, с. 75-93.

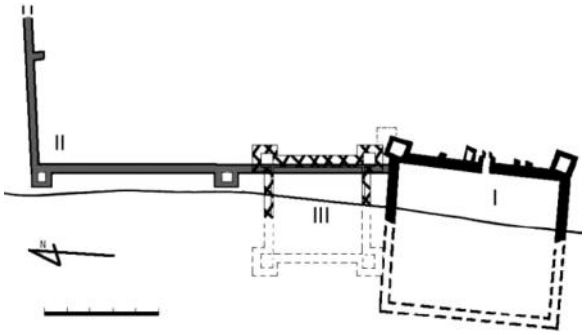
[8] მ. შპაიდელი. კავკასიის საზღვარი. II საუკუნის გარნიზონები აფსაროსში, პეტრასა და ფასისში. საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე, 69, №1. თბილისი, 1985, გვ. 134-140.

[9] О. Лордкипанидзе. Наследие Древней Грузии. Тбилиси, 1989, с. 339.

[10] G. Gamkrelidze. The Land of Colchis and the City of Phasis (Towards a Historical-Archaelogical Study of Western Georgia in the Classical Period). Researches in Iberia-Colchology (History and Archaeology of Ancient Georgia), pp. 38-74.

[11] მ. შპაიდელი. კავკასიის საზღვარი. II საუკუნის გარნიზონები აფსაროსში, პეტრასა და ფასისში, გვ. 138-139.

[12] О. Лордкипанидзе. Наследие Древней Грузии, с. 340.



სებასტოპოლისის ციხე. გეგმა

პეტრა-ციხისძირი

II საუკუნის შუახანებს განეკუთვნება ასევე რომაული კასტელუმი პიტიუნტში (ბიჭვინთა). პიტიუნტის კომპლექსი უნიკალური შემთხვევაა ჩვენი ქვეყნის ტერიტორიაზე აღმოჩენილი რომაული სამშენებლო ხელოვნების ნიმუშებს შორის, რადგან აქ შემორჩენილია საზღვრისპირა გამაგრებული ზოლისათვის დამახასიათებელი კასტელუმი ე. წ. კანაბესთან ერთად. კანაბე (canabae) რომაულ სინამდვილეში ეწოდებოდა სამოქალაქო პირების (მათ შორის – არა რომის მოქალაქეების) დასახლებას. ასეთი ურბანული სტრუქტურა გავრცელებული იყო ავგუსტეს ხანიდან[13] და წარმოიქმნებოდა ხოლმე სამხედრო ნაწილების მუდმივი დისლოკაციის ადგილების მახლობლად. დასახლების მცხოვრებნი ყველა იმ სახის საქმიანობას ეწეოდნენ, რომელიც აუცილებელი იყო იმპერიის საზღვარზე, შორეულ ტერიტორიებზე განლაგებული სამხედრო შენაერთისათვის: აქ სახლობდნენ ხელოსნები, ვაჭრები, ლეგიონერების ცოლები და შვილები, ფუნქციონირებდა სასურსათო ბაზრები, დუქნები, მაღაზიები და სხვ. ასეთი დასახლებები რომაულ სამყაროსა და ადგილობრივ მოსახლეობას შორის კულტურული კავშირების გამტარ ცენტრებს წარმოადგენდა და რომანიზაციის პროცესში მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა. პიტიუნტის კანაბე ერთ-ერთი ყველაზე მსხვილი პუნქტი ჩანს ჩვენი ქვეყნის ტერიტორიაზე გამოვლენილ ასეთი ტიპის დასახლებებს შორის. სხვა შემთხვევებში (სებასტოპოლისი, აფსაროსი) დასახლებები უფრო მცირე იყო[14] (ე. წ. vicus-ის ტიპის, რომელიც გულისხმობს ხელოსანთა და ვაჭართა მცირე დასახლებას).

პიტიუნტის კასტელუმი დაახლოებით ერთ კოჰორტაზე იყო გათვლილი. მისი პირველი სამშენებლო ფენა, სებასტოპოლისის მსგავსად, II-III საუკუნეებს განეკუთვნება[15]. როგორც ჩანს, III საუკუნის 50-იან წლებში ციხე საკმაოდ დაზიანდა შემოსევებისაგან. IV-V საუკუნეებში ფორტიფიკაციები განაახლეს და გააფართოვეს. კასტელუმის სასიმაგრო კედლების სიგანე 3 მ-ს აჭარბებს, აქაც გამოყენებულია შერეული ქვის მასალა კირის ხსნართან ერთად. გალავანში დატანებულია მრგვალი, კვადრატული და წახნაგოვანი კოშკები. მთავარი კარიბჭე (აღმოსავლეთის მხრიდან) ფლანკირებულია გარედან მომრგვალებული, შიგნიდან კი სწორკუთხა ფორმის მასიური კოშკებით. მსგავს კოშკებს ვხვდებით შუა საუკუნეების ქართულ საფორტიფიკაციო არქიტექტურაშიც და მათ „ზურგიან“ კოშკებს უწოდებენ. კასტელუმის შიდა ტერიტორიაზე აღმოჩენილია პრეტორიუმი, სარდლის შტაბის შენობა, არსენალი (armamentarium), სალმოცვეელო (sacelum) სარიტუალო ღია სივრცესთან ერთად და სხვ.[16] გალავნით გარშემორტყმული იყო მიმდებარე დასახლებაც, რომლის სასიმაგრო კედლები კასტელუმთან ერთად მთლიან საფორტიფიკაციო სისტემას ქმნიდა[17]. ცალკემდგომი ნაგებობები – კოშკი, გალავანი და სხვ. – აღმო-

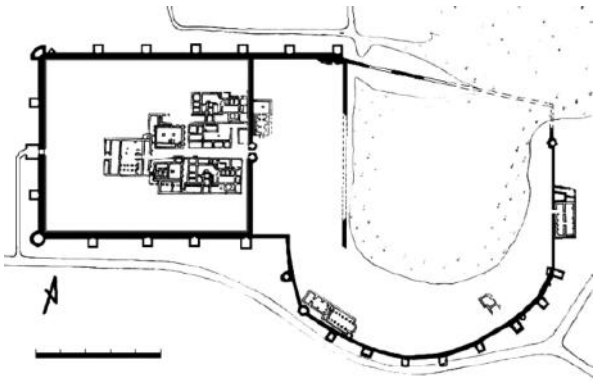
[13] Y. Le Bohec. Die römische Armee. Von Augustus zu Konstantin d. Gr. Stuttgart, 1993, S. 262.

[14] G. Gamkrelidze. The Process of Globalistic Romanisation and Iberia-Colchis. Researches in Iberia-Colchology (History and Archaeology of Ancient Georgia), pp. 192-210.

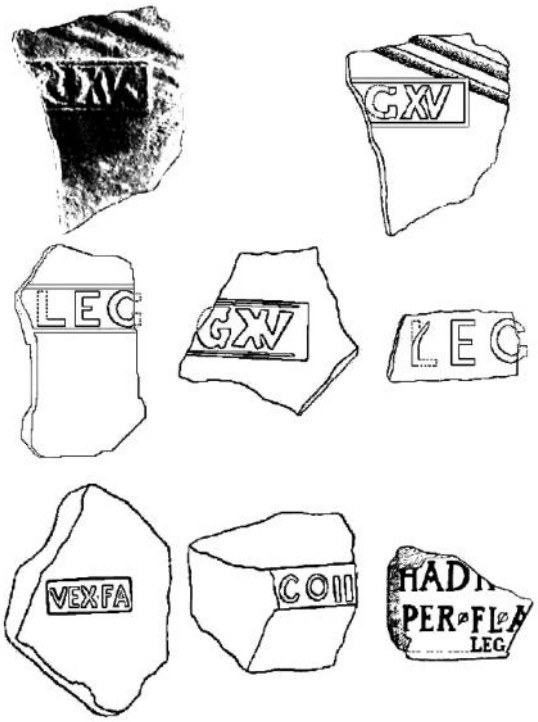
[15] ა. აფაქიძე. დიდი პიტიუნტი. არქეოლოგიური გათხრები ბიჭვინთაში, ტ. III. თბილისი, 1978, გვ. 18.

[16] О. Лордкипанидзе. Наследие Древней Грузии, с. 341.

[17] ა. აფაქიძე. დიდი პიტიუნტი. არქეოლოგიური გათხრები ბიჭვინთაში, გვ. 9-99.



პიტიუნტის ნაქალაქარი. გეგმა



რომაული სამხედრო შენაერთების დამღები

ჩენილია ასევე ინკითის ტბის ნაპირზე ქ. ბიჭვინთის მახლობლად.

კანაბეს ტერიტორიაზე არსებული ნაგებობების ნაშთების უმეტესობა IV-VI საუკუნეებს განეკუთვნება (მათ შორისაა მოზაიკურიატაკიანი ბაზილიკაც), თუმცა აღმოჩენილია ასევე II-III საუკუნეების ფენაც, რომელიც შეიცავს რომაული სამშენებლო ხელოვნებისათვის ტიპურ სტრუქტურებს: წყალმომარაგების სისტემასა და თერმებს. თერმები ე. წ. რომაული „მცირე“ ტიპისაა და აპოდეტირეუმის, ფრიგიდარიუმის, ტეპიდარიუმის, კალდარიუმისა და საქვაბე განყოფილებისაგან შედგება.

საყურადღებო მასალას წარმოადგენს ასევე რომაული სამხედრო შეანერთების დამღებიანი ნივთები – აგური, კერამიკა და სხვ., რომლებიც დასავლეთ საქართველოს ზღვისპირა ზოლის არქეოლოგიური შესწავლის შედეგად გამოვლინდა. ასეთი დამღები აღმოჩენილია ბიჭვინთაში, სოხუმში, ციხისძირში, გონიოში და სხვ.[18]

როგორც არქეოლოგიური გათხრების შედეგები გვიჩვენებს, რომაელები აკონტროლებდნენ მხოლოდ დასავლეთ საქართველოს ზღვისპირა ზოლს[19]. მათი გავლენა ნაკლებად საგრძნობია ქვეყნის შიდა რაიონებში, რასაც მოწმობს დეკორატიული ხელოვნების ნიმუშები (სამკაული, კერამიკა და სხვ.) და, განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ – ნუმიზმატიკური მასალა. ძველი კოლხეთის და პონტოს სამეფოების დაცემის შემდგომ დასავლეთ საქართველოს შიდა რეგიონები საკმაოდ დაზარალდა მთიელი ტომების შემოსევებისა და მიგრაციებისგან, საქალაქო ცხოვრება კი დაეცა. ბერძნების მიერ კოლხეთის ელინიზაციის მცდელობა ამაო აღმოჩნდა[20]. ახალი წელთაღრიცხვის პირველ საუკუნეებში აქ ლაზიკის სამეფო ყალიბდება, რომლის მოსახლეობაც თავს ძველი კოლხების მემკვიდრეებად მიიჩნევდა და მასში, ისევე, როგორც იბერიის სამეფოში, რომის გავლენის მიუხედავად, აგრძელებდა განვითარებას ავტოხტონური, ორიგინალური ქართული კულტურა. თუმცა ანტიკური სამყაროდან მუდმივად მოდიოდა მოწინავე იდეები და, პირველ რიგში, ეს ძველი საქართველოს არქიტექტურასა და სამშენებლო ხელოვნებაზე აისახებოდა.

როგორც ვიცით, რომაული კულტურის ერთ-ერთი პრიორიტეტი სწორედ არქიტექტურა იყო. მას სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობა ენიჭებოდა.

---

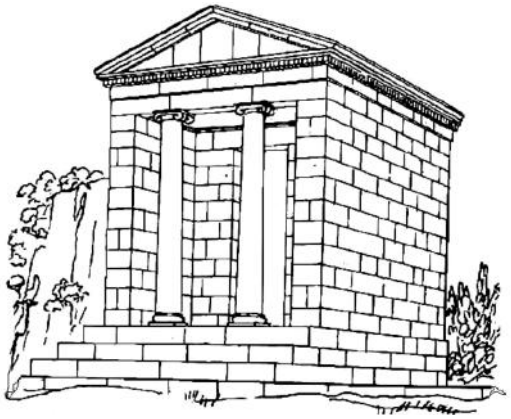
[18] G. Gamkrelidze. Stamps of Roman Military Units and Political Situation in the Colchis&Iberia. Researches in Iberia-Colchology (History and Archaeology of Ancient Georgia), pp. 152-161.

[19] 335-337 წლებში კონსტანტინე დიდის ძმისშვილი, კეისარი ფლავიუს ჰანიბალიანე ატარებდა ტიტულს Rex Regum et Ponticarum Gentium (მეფეთა მეფე და პონტოს ხალხების მმართველი), რომაული პონტოს შემადგენლობაში კი ლაზიკის ზღვისპირა ზოლიც შედიოდა; თ. დუნდუა. პონტოს და ლაზიკის მეფე ფლავიუს ჰანიბალიანე. აღმოსავლეთ რომი – დასაბამი და ადრეული ისტორია. თბილისი, 2006, გვ. 5-8.

[20] T. Dundua, N. Phiphia. Greek Cities in Colchis. Point of View. 2021, pp. 1-9, p. 7, https://www.academia.edu/48862615/Greek_Cities_in_Colchis_Point_of_View?email_work_card=title.

არქიტექტურა განიხილებოდა, როგორც ძველი რომის ძლევამოსილების და იმდროინდელ სამყაროში ჰეგემონიის იდეის პროპაგანდის, რომაული ცხოვრების წესის დამკვიდრების იარაღი. უმნიშვნელოვანესი იყო ის როლი, რომელიც ეკისრებოდა არქიტექტურას რომის პერიფერიების ან მისი გავლენის ქვეშ მყოფი ქვეყნების და ხალხების რომანიზაციის საქმეში. რომაული არქიტექტურის გავლენით ჩვენი ქვეყნის ტერიტორიაზე ჩნდება ისეთი ნაგებობები, როგორებიცაა რომაული ტიპის თერმები, ტაძრები, საზოგადოებრივი ნაგებობები, საცხოვრებელი სახლები, კასტელუმები და სხვ. ძველი საქართველოს სამშენებლო ხელოვნებაში მკვიდრდება რომაული სამყაროსთვის დამახასიათებელი წყალგაყვანილობის და გათბობის სისტემები, სამშენებლო ტექნიკის სახეობები (აგურისა და ქვის რიგების მონაცვლეობის პრინციპზე აგებული წყობა – ე. წ. opus mixtum, რუსტისმაგვარი წყობა, ქვის, აგურისა და ცემენტის ხსნარის პარალელური გამოყენების ხერხი და სხვ.), არქიტექტურული კონსტრუქციები (ქვისა და ცემენტის მრუდხაზოვანი გადახურვა – ცილინდრული თაღები და კამარები) და სხვ. ანტიკური ხანის საქართველოს მატერიალურ ძეგლებში აღმოჩენილი ცალკეული არქიტექტურული დეტალებიც (კაპიტელები, კარნიზები, დეკორის ფრაგმენტები) რომაულ გავლენაზე მიუთითებს: მაგალითად, პიედესტალი ორდერული დეკორატიული ელემენტებით და ტრადიციული რომაული გირლანდების და როზეტების მოტივით არმაზციხიდან (III ს.).

რომაული სამშენებლო ხელოვნების ელემენტების ადაპტაციის საუკეთესო მაგალითებს ჩვენი წელთაღრიცხვის პირველი საუკუნეების იბერიის არქიტექტურა გვაძლევს. როგორც ცნობილია, იბერიის სამეფო I-II საუკუნეებში რომის მოკავშირეს და მისი ინტერესების გამტარს წარმოადგენდა ახლო აღმოსავლეთში და მოხერხებულად იყენებდა იმპერიის ხელისუფლების კეთილგანწყობას როგორც არმენიისა და პართიის, ასევე კავკასიელი მთიელების წინააღმდეგ.



სარკინეს ტაძარი. რეკონტრუქცია
გ. ლეჟავას მიხედვით

ასეთი დამოკიდებულება რომის იმპერიასა და იბერიას შორის განსაკუთრებით კარგად გამოიკვეთა ფარსმან II-ს მეფობის წლებში (II ს-ის 30-50-იანი წლები)[21]. მასშტაბური სახე მიიღო ასევე იბერიის სამეფოს ექსპანსიამ დასავლეთ საქართველოში: ფარსმან II-ს დროს სამეფოს საზღვრები მდ. ჭოროხის შესართავამდე აღწევდა. შესაბამისად, მიმდინარეობდა იბერიული კულტურის ექსპანსია და დასავლურქართული ტომების ქართიზაციის პროცესიც (განსაკუთრებით, დასავლეთ საქართველოს აღმოსავლეთ რეგიონებში). როგორც ზოგიერთი მეცნიერი ვარაუდობს, რომაული ჯარის მნიშვნელოვანი შენაერთის – ხუთი კოჰორტის – განლაგება აფსაროსში სწორედ იბერიის სამეფოს ექსპანსიის შემაკავებელ ზომას წარმოადგენდა[22].

ძველი იბერიის არქიტექტურის უმნიშვნელოვანესი ძეგლები, ბუნებრივია, მცხეთაშია გამოვლენილი. როგორც არქეოლოგიური გათხრების შედეგად დადგინდა, I-II საუკუნეებში ხდება პომპეუსის ლაშქრობისას დაზიანებული არმაზციხის, წიწამურის და სარკინეს საფორტიფიკაციო ნაგებობების აღდგენა და გაფართოვება. საინტერესოა, რომ ამ პროცესში ივარაუდება რომაელების მონაწილეობაც[23].

---

[21] საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, ტ. I, რედ. გ. მელიქიშვილი. თბილისი, 1971, გვ. 529, 534.

[22] მ. შპაიდელი. კავკასიის საზღვარი. II საუკუნის გარნიზონები აფსაროსში, პეტრასა და ფასისში, გვ. 138-139.

[23] ა. აფაქიძე. მცხეთა: ქართლის სამეფოს ძველი დედაქალაქი. თბილისი, 1959, გვ. 33.

არქიტექტურა ძველ იბერიაში, ისევე როგორც რომში, უმნიშვნელოვანეს მიმართულებად იყო მიჩნეული[24]. მცხეთა, როგორც მსხვილი სამრეწველო ცენტრი, ძირითადად ხელოსნებით იყო დასახლებული (აღსანიშნავია, მაგალითად, სარკინე, რომელიც უძველესი დროიდან მეტალურგიის კერას წარმოადგენდა[25], დიდ მცხეთაში გამოვლენილი კერამიკული ჭურჭლის სახელოსნოები, საოქრომჭედლოები, ზარაფხანა და სხვ.). როგორც მრავალი მეცნიერი ვარაუდობს, ხელოსნობის დარგებს შორის განსაკუთრებით გამოირჩეოდა ის წარმოება, რომელიც მშენებლობასთან იყო დაკავშირებული: აგურის, კრამიტის, კერამიკული მილების დამზადება და სხვ. აღსანიშნავია ქვითხუროთა ფენა, რომელიც უაღრესად რთული იყო თავისი შემადგენლობის და სპეციალიზაციის თვალსაზრისით. ესენი იყვნენ სხვადასხვა კვალიფიკაციის მქონე ადამიანები, არქიტექტორებით დაწყებული – ქვისმთლელებით დამთავრებული.[26]

სამშენებლო საქმეს ხელმძღვანელობდა სპეციალური თანამდებობის პირი – მხატვართუხუცესი და ხუროთმოძღვარი. ამას მოწმობს მცხეთაში აღმოჩენილი ორი წარწერა (1938 წელს სამთავროში და 1997 წელს მცხეთის ანტიოქიის ეკლესიაში), რომლებშიც ავრელიუს აქოლისია მოხსენიებული. საინტერესოა, რომ IV საუკუნეში მცხოვრები მხატვართუხუცესი და ხუროთმოძღვარი (არქიზოგრაფი და არქიტექტონი) ავრელიუს აქოლისი რომის მოქალაქეა, ისევე როგორც ჩვენი წელთაღრიცხვის პირველი საუკუნეების მრავალი წარჩინებული იბერიელი (მეფე ფლავიუს დადე[27], დედოფალი ულპია, პუბლიკიოს აგრიპა[28] და სხვ.)[29].

[24] ნ. ჯაბუა. წინაქრისტიანული ხანის არქიტექტურის ძირითადი ტენდენციები საქართველოში. იბერია-კოლხეთი, საქართველოს კლასიკური და ადრემედიევური პერიოდის არქეოლოგიურ-ისტორიული კვლევანი №10, 2014, გვ. 67-79, გვ. 70.

[25] ა. აფაქიძე. მცხეთა: ქართლის სამეფოს ძველი დედაქალაქი, გვ. 98-99.

[26] ა. აფაქიძე. მცხეთა: ქართლის სამეფოს ძველი დედაქალაქი, გვ. 84-85, 88-89.

[27] ს. ყაუხჩიშვილი. არმაზში აღმოჩენილი ბერძნული წარწერები. საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, ტ. II, №1-2. თბილისი, 1941, გვ. 170-171.

[28] გ. წერეთელი. არმაზის ბილინგვა. ენიმკის მოამბე, ტ. XIII. თბილისი, 1941, გვ. 17.

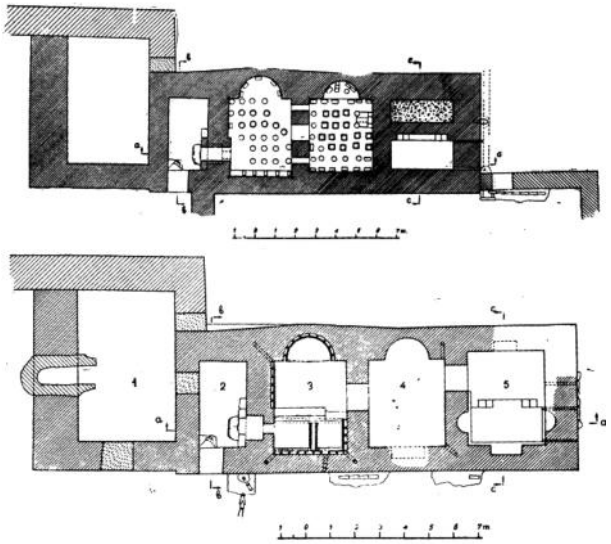
[29] თ. დუნდუა. პუბლიკიოს აგიპა, ფლავიუს დადე და ორმაგი მოქალაქეობა. თბილისი, 2002, გვ. 7-8.

იბერიის დედაქალაქის ყველაზე მნიშვნელოვან უბანში, არმაზისხევის ტერიტორიაზე, გამოვლენილია რომაული არიქტექტურისა და ცხოვრების წესის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ატრიბუტი – თერმები, რომელიც, როგორც ჩანს, პიტიახშთა საცხოვრებელ კომპლექსის ნაწილს წარმოადგენდა. 1995 წელს აღმოჩენილი აბანო ფლეთილი ქვისა და კირის ხსნარის გამოყენებითაა ნაგები და, რომაული ტრადიციისამებრ, შედგებოდა საქვაბესგან, აპოდიტერიუმის, ტეპიდარიუმის, კალდარიუმისა და ფრიგიდარიუმისაგან, რომლებიც ანფილადისებრად იყო განლაგებული. ტეპიდარიუმის აუზები ნახევარწრიული მოყვანილობის ექსედრებშია მოწყობილი.

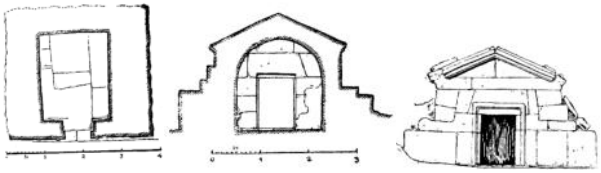
ასეთი სტრუქტურა და სხვა ელემენტები – კერამიკული მილების წყალსადენი, ცისტერნა, აგურით ნაგები ჰიპოკაუსტები, პალესტრა, ჰიდრავლიკური ხსნარით (კირისა და აგურის ფხვნილის ნაზავით) შესრულებული ნალესობა იბერიელი ოსტატების მიერ რომაული არქიტექტურის ელემენტების საფუძვლიან ათვისებაზე მეტყველებს[30]. აბანოს მიმდებარედ არსებული კომპლექსი (ე. წ. ზღურბლიანი, ერთსენაკიანი და ორსენაკიანი ნაგებობები)[31] მრავალი მეცნიერის მიერ სასახლის ფრაგმენტებადაა მიჩნეული. აქვე ნაპოვნია კორინთული ტიპის კაპიტელი, რომელიც საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილ სხვა ორდერული ელემენტებთან ერთად იმაზე მიუთითებს, რომ ძველ საქართველოში კარგად ჰქონდათ გათავისებული ბერძნულ-რომაული არქიტექტურის ფართო რეპერტუარი.

[30] ვ. ბერიძე. ძველი ქართული ხუროთმოძღვრება. თბილისი, 1974, გვ. 87.

[31] კ. ხიმშიაშვილი. არმაზისხევის ანტიკური ხანის ნაგებობანი. ლიტერატურა და ხელოვნება №1-2. თბილისი, 1992, გვ. 101-109, გვ. 104-109.



არმაზისხევის აბანო. I და II აირუსი.
გეგმა ვ. ბერიძის მიხედვით. II-III სს.



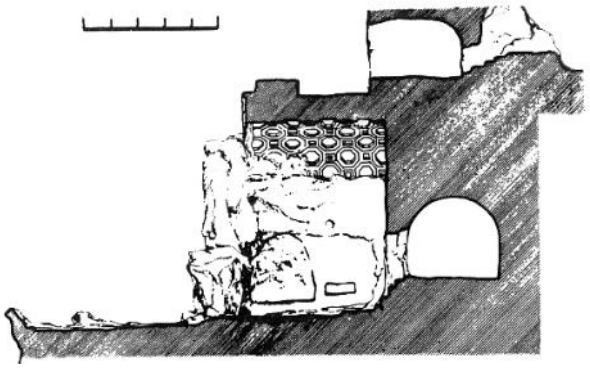
მცხეთის აკლდამა. გეგმა, ჭრილი, ფასადი
ა. აფაქიძის მიხედვით. I ს-ის ბოლო მეოთხედი

ნახევარცილინდრული თაღი არმაზისხევიდან. IV ს.

რომაული სამყაროდან შემოსული კიდევ ერთი არქიტექტურული კონსტრუქცია – ნახევარცილინდრული კამარა – მნიშვნელოვანი გარღვევა აღმოჩნდა ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების გავითარებში. ასეთი კონსტრუქციის ერთ-ერთი უძველესი მაგალითია მცხეთაში, რკინიგზის სადგურის სიახლოვეს აღმოჩენილი მავზოლეუმის ტიპის აკლდამა (I ს-ის ბოლო მეოთხედი, ზომები – 2,23-2,37 X 1,75-1,8 მ, სიმაღლე – 1,9 მ). სწორკუთხა სამარხი მიწის დონის დაბლა, კლდოვან გრუნტში ამოკვეთილ ფორმაშია ჩასმული. მისი ერთადერთი კამერა ქვის მასიური, ირეგულარული კვარდების მშრალი წყობითაა ნაგები. კარგად გათლილი ქვა მხოლოდ აღმოსავლეთ ფასადზეა გამოყენებული, საიდანაც შესასვლელია გაჭრილი. აკლდამა გადახურულია ქვის მოგრძო ბლოკებით ამოყვანილი ცილინდრული კამარითა და ორფერდა სახურავით, რომელსაც ფასადზე პრიფილირებული კარნიზის მქონე ფრონტონის ფორმა აქვს. სახურავს, ტრადიციისამებრ, ბერძნული ტიპის კრამიტი – სოლენებისა და კალიპტერების კომბინაცია – მოსავს (მათი ე. წ. მცხეთური, დიდი ზომის, ვარიანტი). ფასადზე არაა ბერძნულ-რომაული არქიტექტურისათვის დამახასიათებელი ჰორიზონტალური კარნიზი – მსგავსი სტრუქტურა ტიპურია მოგვიანო ეპოქების (შუა საუკუნეების) ქართული ხუროთმოძღვრებისათვისაც[32]. ცილინდრული თაღები და კამარები ქართული არქიტექტურის ყველაზე გავრცელებული კონსტრუქციული ხერხი გახდა და ასეთად დარჩა მრავალი საუკუნის განმავლობაში.

კამარების კონსტრუქციის განვითარება ანტიკური ხანის საქართველოში საინტერესო ფორმით გამოვლინდა კლდეში ნაკვეთ არქიტექტურაში. ამ მხრივ გამოირჩევა უფლისციხის კესონებიანი დარბაზი, რომელიც ნახევარცილინდრული კამარით გადახურულ სწორკუთხა ფორმის სათავსს წარმოადგენს. ნაგებობის სამხრეთი ფასადი, რომელიც კლდის მასივიდან გამოდის, ფრონტონითა და ორქანობა გადახურვითაა დაგვირგვინებული. დარბაზის აქეთ-იქით შედარებით დაბალი დამატებითი სადგომებია, რომელთა კომბინაცია ფასადზე მთლიანობაში სამნავიანი ბაზილიკის

32 ი. ციციშვილი. ქართული ხელოვნების ისტორია. თბილისი, 1995, გვ. 34.



უფლისციხის კესონებიანი
დარბაზის განივი ჭრილი

უფლისციხის კესონებიანი დარბაზი

კესონებიანი დარბაზის ჭერი

მაგვარ ჭრილს ქმნის. მთავარი დარბაზის კამარის ზედაპირი მორთულია რომაული ტიპის რვაწახნაგა კესონებით, რომელთა შორის პატარა კვადრატებია გამოყვანილი.

როგორც აღნიშნავს ი. ციციშვილი, ანტიკური ხანის საქართველოში „ქალაქების მშენებლობისას უპირატესობა ეძლეოდა მთის კალთებს ან პლატოს... ასეთი მდებარეობა უზრუნველყოფდა წვიმის წყლის ბუნებრივ ჩადენას, მთიდან იშლებოდა საინტერესო ხედები და ქალაქის ინსოლაცია და აერაცია უმჯობესდებოდა. ადგილის შერჩევისას დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა წყლით მომარაგებას, ამიტომ ქალაქი შენდებიდა მდინარის ნაპირას, ანდა ბორცვზე, სადაც არსებობდა მთის წყაროები. ყველა ქალაქი გაშენებულია გაბატონებულ მაღლობზე, რომელთაც ჰქონდათ ბუნებრივი ზღუდეები ხევების ან მდინარეების სახით... მთის ფერდობებზე განლაგებული ქალაქები ტერასული სტრუქტურის იყო. შენობები შეჭრილია მთის ფერდობში და იქმნება სხვადასხვა დონეზე მდებარე გრძივი ქუჩები, მათ აკავშირებს მოკლე ქუჩები (ასე იქმნებოდა უბანი). ტერიტორიის რელიეფი მაქსიმალურად იყო გამოყენებული. ამასთანავე, მშენებლებისათვის, ალბათ, არ იყო უცნობი ელინისტური სამყაროს ქალაქთმშენებლობის ხერხები”[33].

ამრიგად, დასახლებული პუნქტების განაშენიანებისათვის დამახასიათებელი ერთ-ერთი წამყვანი პრინციპი ანტიკურ საქართველოში შენობების ტერასული განლაგებაა. ეს პრინციპი, ჩვენი აზრით, გარკვეულ ანალოგებს პოლულობს ძველი რომის საცხოვრებელ არქიტექტურაში, სადაც ტერასული ტიპის საცხოვრისის ფორმა გავრცელებული იყო ატრიუმიანი და პერისტილური სახლების პარალელურად. ნაგებობების და შენობათა სათავსების ტერასული განლაგება სრულიად ბუნებრივია მთაგორიანი რელიეფის მქონე რეგიონებისათვის. მით უმეტეს, რომ, როგორც ძველი რომის, ასევე ანტიკური ხანის საქართველოს არქიტექტურისათვის დამახასიათებელია ერთი საერთო პრინციპი – შენობის სინთეზი რთულ რელიეფთან, მისი ნაწილების განლაგება სხვადასხვა დონეებზე მიწის დონის შესაბამისად, ინტერიერის გახსნილობა ლანდშაფტში, შიდა სივრცისა და ბუნებრივი გარემოს ურთიერთშეღწევადობა. ეს მნიშვნელოვანი თავისებურება განსაკუთრებით კარგად აისახა ანტიკური ხანის იბერიის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ძეგლის – უფლისციხის – ნაგებობებში. როგორც კომპლექსის მკვლევარი თ. ქარუმიძე აღნიშნავს, უფლისციხეში მკაფიოდ იკვეთება ერთი ძირითადი არქიტექტურული მოტივი: კლდის ფერდობის დამრეც რელიეფზე ტერასული პრინციპითაა შეფენილი ფასადის მხრიდან გახსნილი, უმეტესად კამაროვანი გადახურვის მქონე დარბაზები, რომლებსაც აქეთ-იქით უფრო დაბალი, უმეტესად სწორი გადახურვის მქონე სათავსები

[33] ი. ციციშვილი. ქართული ხელოვნების ისტორია, გვ. 18-23.

ემიჯნება, წინ კი ქუჩასთან დაკავშირებული ეზო აქვს[34] (სწორედ ასეთია ჩვენს მიერ განხილული კესონებიანი დარბაზი და მისი გვერდითი ოთახები). თუმცა უფლისციხის ნაგებობების დათარიღებასთან დაკავშირებით მეცნიერთა აზრი იყოფა: ზოგი მათ ელინისტური ხანის ნიმუშებად მიიჩნევს[35], ზოგი – გვიანანტიკური (II-III სს.)[36]. ჩვენი აზრით, უფლისციხის კამაროვანი კომპლექსების არქიტექტურა ბევრ საერთოს პოულობს ძველ რომაულ ტერასული ტიპის სახლებთან, რომლებსაც ასევე ახასიათებს კამაროვანი სათავსების გახსნილობა გარემოში. ტრადიციული რომაული ატრიუმიანი სახლის შემთხვევაში სათავსები შიდა ეზოში იხსნება, ტერასულ სახლებში კი, რელიეფის თავისებურებებიდან გამომდინარე, ასეთი სათავსები შეიძლება იხსნებოდეს პატარა ეზოებში ან პირდაპირ ფერდობის პირზე იყოს განლაგებული. ყველა შემთხვევაში დაცულია რომაული სახლებისათვის, განსაკუთრებით – ქალაქგარე რეზიდენციებისათვის, დამახასიათებელი ინტერიერის კავშირი ბუნებრივ გარემოსთან. ეს თავისებურება სახეზეა უფლისციხის ნეგობებებში და, როგორც ცნობილია, ზოგადად ქართული საცხოვრებელი არქიტექტურის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს დამახასიათებელ თვისებას წარმოადგენს, რომელიც განსაზღვრავდა მის ევოლუციას საუკუნეების მანძილზე.

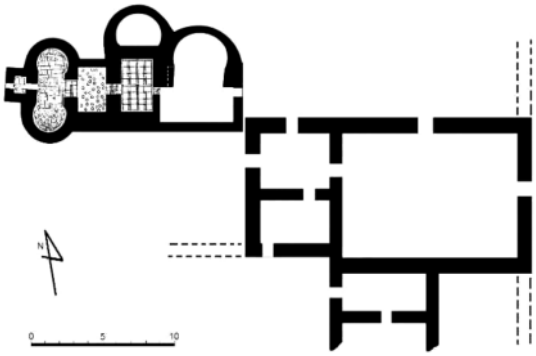
უფლისციხის კლდეში ნაკვეთი კომპლექსების მაგალითზე შეგვიძლია თვალი გავადევნოთ კიდევ ერთ არქიტექტურულ თავისებურებას, რომელიც მდგომარეობს ცენტრალური დარბაზის განლაგებაში ეზოს სიმეტრიის ღერძზე. როგორც ვიცით, კომპოზიციის ასეთი ღერძულობა ნაკლებადაა გავრცელებული ბერძნულ-ელინისტურ სამყაროში, სამაგიეროდ, იტალიურ-რომაული არქიტექტურის უმნიშვნელოვანეს მახასიათებელს წარმოადგენს.

[34] Т. Карумидзе. Уплисцихе. Скальная архитектура цитадели и последующие строительные периоды. Тбилиси, 1977, с. 3.

[35] Т. Карумидзе. Уплисцихе. Скальная архитектура цитадели и последующие строительные периоды, с. 8.

[36] შ. ამირანაშვილი. ქართული ხელოვნების ისტორია. თბილისი, 1971, გვ. 102; კ. ხიმშიაშვილი. უფლისციხის კლდეში ნაკვეთი კომპლექსების ერთი ჯგუფის დათარიღებისათვის. ძეგლის მეგობარი №3. თბილისი, 1986, გვ. 59-63, გვ. 63.

რომაული ტიპის არქიტექტურის ნიმუშებიდან საქართველოს ტერიტორიაზე აღსანიშნავი ასევე შუხუთის ანტიკური ნაქალაქრის villa rustica-ს ტიპის კომპლექსი – საცხოვრებელი სათავსები, თერმები, სამეურნეო ნაგებობები, კერამიკული მილების წყალსადენი სისტემა, ჰიპოკაუსტი და სხვ. ვილა სამსართულიან შენობას წარმოადგენდა. პირველი სართული აბანოს ეკავა, რომელსაც გეომეტრიულორნამენტიანი იატაკის მოზაიკა ამკობდა[37]. მსგავსი აბანოების კომპლექსების დიდი რაოდენობით გამოვლენის ფაქტი როგორც დასავლეთ, ისე აღმოსავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე (ბიჭვინთაში, შუხუთში, ქუთაისში, ნოქალაქევში, არმაზისხევში, ძალისში) იმაზე მეტყველებს, რომ თერმები ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული არქიტექტურული ფორმა გახდა, რომელიც ანტიკურ საქართველოში აითვისეს რომაული სამყაროდან.



შუხუთის კომპლექსი. III-IV სს. გეგმა

გვიანანტიკური ხანის იბერიის არქიტექტურის კიდევ ერთი გამორჩეული ძეგლია მცხეთიდან 18 კმ-ში მდებარე ძალისის ნაქალაქარი, რომელიც მდ. ნარეკვავის ნაპირზე გაშენებულ მდიდრულ დასახლებას წარმოადგენდა. როგორც არქეოლოგიურმა კვლევებმა ცხადჰყო, დასახლებამ ძვ. წ. II საუკუნიდან ახ. წ. VIII საუკუნემდე იარსება, თუმცა მისი აყვავების პერიოდად I-IV საუკუნეებია მიჩნეული. უმნიშვნელოვანესი ნაგებობებია ტაძარ-სასახლე აბანოთი, საცურაო აუზი, ე. წ. აფსიდიანი ნაგებობა და საზოგადოებრივი აბანო[38] (IV ს.)[39].

[37] П. Закарая, В. Леквинадзе. Шухутская баня. Мацне 4. Тбилиси, 1966, с. 125.

[38] ი. ციციშვილი. ქართული ხელოვნების ისტორია, გვ. 41-43.

[39] M. Odišeli. Spätantike und frühchristliche Mosaike in Georgien. Wien, 1995, S. 27-29.

ძალისის ნაქალაქარი. გეგმა

ძალისის „აფსიდიანი“ ნაგებობის დანიშნულება მკვლევარების მიერ განსაზღვრულია როგორც ადმინისტრაციული. ანფილადისებურად განლაგებული აფსიდით დაბოლოვებული დარბაზები (მათგან ცენტრალურის აფსიდი სამწახნაგაა, ორი დანარჩენის – ნახევარწრიული), შესაძლებელია, ერთგვარ „კურიებს“, სხდომათა დარბაზებს, წარმოადგენდა. დარბაზებს შორის მცირე სწორკუთხა სათავსებია, რომლებიც, საფიქრებელია, სხვადასხვა ადმინისტრაციული საქმეების წარმოებისათვის იყო განკუთვნილი. „აფსიდიანი“ ნაგებობა კომპლექსის ყველაზე გვიან, IV-V საუკუნეების, ნაწილადაა მიჩნეული.

ტაძარ-სასახლე (II ს. – III-IV სს-ის მიჯნა) ოცდაათამდე სხვადასხვა ზომის დარბაზისა და სათავსისგან შედგება, რომლებიც დაჯგუფებულია ატრიუმის გარშემო (საერთო ფართი – 2500 მ^2). ატრიუმის ცენტრში სწორკუთხა აუზი და შადრევანი იყო, აუზის კუთხეებში სვეტები იდგა. ატრიუმის დასავლეთით არსებული, თლილი ქვის კვადრებით ნაგები შენობა, შესაძლებელია, ტაძარს წარმოადგენდა საკულტო ქანდაკებით. ჩრდილო-დასავლეთ ნაწილში საძინებლები, აბაზანები და სხვ. სათავსები იყო დაჯგუფებული, ჩრდილოეთ მხარეს – პარადული დარბაზები, სამხრეთით – წინკარი და სხვადასხვა ოთახები. აღსანიშნავია განვითარებული ჰიპოკაუსტისა და კალორიფერების სისტემა. ყურადღებას იქცევს სამშენებლო ტექნიკა – ტაძრის გარდა, რომელიც მასიური, კარგად დამუშავებული ქვითაა ნაგები, შენობის სხვა ნაწილები რიყის ქვის საძირკველზეა აღმართული. კედლების ქვედა ნაწილი რეგულარული ფორმის კვადრების წყობისგან შედგება, ზედა კი ალიზის იყო. ყველა ნაგებობა კრამიტით იყო გადახურული. კედლები კირით იყო შელესილი და მოხატული, თუმცა კედლის მხატვრობამ ჩვენამდე არ მოაღწია. სახეზეა ასევე სარკმლების მინის ფრაგმენტებიც.

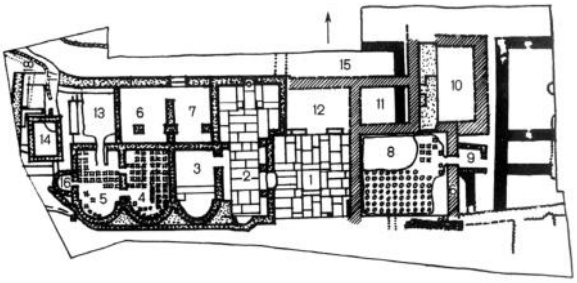
ტაძარში გამოვლენილია დიონისე-ბახუსის თემისადმი მიძღვნილი სახელგანთქმული მოზაიკა, რომელიც მისი მთავარი დარბაზის იატაკს ამკობს. დარბაზის მიმდებარედ რამდენიმე მეორეხარისხოვანი სათავსი და ფილებით მოგებული ეზო (როგორც ჩანს, სარიტუალო სივრცე) იყო.

ტაძარ-სასახლის კომპლექსში შემავალი აბანო რომაული ტიპისაა (აპოდიტერიუმით, ცხელი, ცივი, თბილი წყლის განყოფილებებით). კალდარიუმს, ფრიგიდარიუმს და ტეპიდარიუმს სწორკუთხა, ვიწრო მხარეებზე აფსიდებით დაბოლოებული ოთახის ფორმა აქვს (5X2,5 მ-ზე). აქაც ჰიპოკაუსტის სისტემაა გამოყენებული, რომლის სვეტებიც მრგვალი, კვადრატული და ფილისებრი ბრტყელი აგურითაა ნაგები. ფრიგიდარიუმის იატაკი მორთულია „საზღვაო“ სტილის მოზაიკით, როგორც ეს გავრცელებული იყო რომაულ სამყაროში[40]. ტეპიდარიუმსა და აპოდიტერიუმში ასევე შემორჩენილია რამდენიმე მოზაიკური ფრაგმენტი (გეომეტრიული ორნამენტი და სხვ.)[41]. თერმების კომპლექსს უკავშირდება ღია საცურაო აუზი. ეს ნაგებობა უნიკალური შემთხვევაა საქართველოსთვის. სწორკუთხა აუზს ოთხივე მხრიდან ექსედრები აქვს, რაც ხშირად გვხვდება გვიანიმპერიული ხანის რომაული ვილების არქიტექტურაში (მაგალითად, ვილა კაზალეს დიდი პერისტილის აუზი). ფორმა ამოყვანილია რიყის ქვის წყობით და კირხსნარით,

[40] M. Odišeli. Spätantike und frühchristliche Mosaike in Georgien, S. 22-23.

[41] M. Odišeli. Spätantike und frühchristliche Mosaike in Georgien, S. 20- 22, 23-24.

შემდეგ ჩასხმულია 10 სმ სისქის ჰიდრავლიკური ხსნარის ფენა და მოპირკეთებულია კარგად გათლილი ქვის კვადრებით. აუზის კედლებს, ისევ რომაული ტრადიციისამებრ, დასასვენებლად განკუთვნილი მერხები შემოუყვება. სამშენებლო ტექნიკის მაღალ დონეზე მეტყველებს ასევე კერამიკული და ტყვიის წყალსადენი მილების სისტემა, კანალიზაციის კოლექტორი და სხვ.



ძალისის ტაძარ-სასახლე. გეგმა

ძალისის საცურაო აუზი

ძალისი. გათბობის სისტემა

კიდევ ერთი აბანო ძალისის ნაქალაქარზე (II-IV სს.) საზოგადოებრივი დანიშნულების იყო. კარგადაა შემონახული ტუფის დიდი ფილებით ფენილი იატაკი, ჰიპოკაუსტები და კედლებში დატანებული ვერტიკალური კერამიკული მილები, რომლებიც სათავსების გათბობას ესახურებოდა. ფრიგიდარიუმს, კალდარიუმს და ტეპიდარიუმს აფსიდალური დაბოლოებები ჰქონდა.

მცხეთის, ძალისის, უფლისციხის და სხვ. ანტიკური ნაქალაქარების ნაგებობები ნათლად მეტყველებს რომაული არქიტექტურის არა მხოლოდ კონკრეტული ელემენტების ათვისებაზე, როგორებიცაა ცალკეული კონსტურქციები (მაგალითად, ნახევარცილიდრული კამარები,) სამშენებლო ხერხები (მაგალითად, opus mixtum), სისტემები (მაგალითად, ჰიპოკაუსტი ან წყალმომარაგების სისტემები), შენობათა ტიპები (მაგალითად, თერმები, ადმინისტრაციული ნაგებობები) და სხვ. ჩვენი ქვეყნის ტერიტორიაზე შემორჩენილი ანტიკური ხანის ხუროთმოძღვრების ძეგლების უფრო ღრმა მხატვრული ანალიზი იმასაც მოწმობს, რომ ძველ საქართველოში განვითარდა შენობათა და შენობათა კომპლექსების გეგმარებითი და ფორმისეული პრინციპები, რომლებიც იმ ეპოქის წამყვანი და ყველაზე მაღალგანვითარებული რომაული არქიტექტურისთვისაც იყო დამახასიათებელი. ესენია სხვადასხვა დანიშნულების სათავსების დაჯგუფება ატრიუმის გარშემო, შენობათა ტერასული განლაგების ხერხი, სათავსების გახსნილობა გარემოში შუალედური ხუროთმოძღვრული ფორმების (აივნების, პორტიკების და სხვ.) საშუალებით, ბუნებრივი და არქიტექტურული სივრცეების ურთიერთშეღწევადობა, ნაგებობათა და ლანდშაფტის ღრმად გააზრებული სინთეზი, ურბანული განაშენიანების და კომუნიკაციების რაციონალური პრინციპები, კომპლექსების ღერძული კომპოზიცია, სწორკუთხა და მრუდხაზოვანი ხუროთმოძღვრული ფორმების კომბინაციები და სხვ. ასეთი სიღრმისეული ანალოგიები ვერ აიხსნება უბრალო მიმბაძველობით ან ცალკეული ელემენტების მექანიკური გადმოღებით – მნიშვნელოვანია გავითვალისწინოთ, რომ ძველი ქართული სახელმწიფოები მრავალი საუკუნის მან-

ძილზე დაახლოებული იყო მოწინავე ანტიკურ კულტურასთან, მცირე აზიის, ხმელთაშუა და შავიზღვისპირა სამყაროს განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენდა, და ეს კულტურული კონტექსტი კიდევ უფრო გამოკვეთილი და დომინანტი ხდება ამ სამყაროში ძველი რომის ჰეგემონიის ეპოქაში.

ანტიკური ხანის საქართველოს სახვითი ხელოვნება ისევე მჭიდროდ აღმოჩნდა დაკავშირებული რომაულ სამყაროსთან, როგორც რამდენიმე საუკუნით ადრე – ბერძნულ-ელინისტურთან. სამწუხაროდ, ხსენებული ეპოქის სახვითი ხელოვნების მონუმენტური ფორმები (მაგალითად, მოზაიკა) ძალზე ფრაგმენტული სახით და მცირე რაოდენობით შემოგვრჩა. ჩვენამდე მოღწეულ არტეფაქტებს შორის გამორჩეული ადგილი უჭირავს ძალისის ნაქალაქარის იატაკის მოზაიკას დიონისესა და არიადნეს გამოსახულებით. მოზაიკა ტაძარ-სასახლის იმ დარბაზში მდებარეობს, რომელიც ზოგიერთი მკვლევარის მიერ დიონისეს სამლოცველოდაა მიჩნეული[42], ზოგიერთის მიერ – ტრიკლინიუმად. მოზაიკის თარიღი, სხვადასხვა ვარაუდით, I საუკუნე, III საუკუნის დასაწყისი[43], III საუკუნის შუახანები[44] ან IV საუკუნეა, თუმცა უდავოა, რომ ის ამიერკავკასიაში აღმოჩენილი ფიგურატულ მოზაიკის ერთ-ერთი უადრესი ნიმუშია. გავრცელებული მოსაზრების თანახმად, ის რომის იმპერიის აღმოსავლური პროვინციების ხელოვნების წრეს (უფრო კონკრეტულად – ანტიოქიის სკოლას) უნდა ეკუთვნოდეს[45].

სწორკუთხა დარბაზი დაახლოებით 50 მ^2 ფართობს მოიცავს. მოზაიკის კომპოზიცია გვიანრომაული ხანისთვის დამახასიათებელი აგებულებისაა: მასში გამოკვეთილია ცენტრალური ნაწილი, რომელსაც ტოლმკლავა ჯვრის ფორმა აქვს. ჯვრული ფორმა ჩასმულია მცენარეული წნულის სახის ჩარჩოში და გეომეტრიული ორნამენტის ზოლში. ცენტრალურ არეზე გამოსახულია ვენახი და ტახტზე წამოწოლილი დიონისე და არიადნე. ორივე პერსონაჟს შესაბამისი ბერძნულენოვანი წარწერები ახლავს. არიადნეს სიუხვის რქა უჭირავს ხელში, აქვეა ღვინის ჭურჭელი – კილიკები ლომისფეხებიან მაგიდაზე, დოქი და კრატერი. მოცემულია დიონისეს თანამგზავრის, ავაზას გამოსახულებაც. ერთი ფიგურა, რომელსაც ავაზას ტყავი მოსავს, სავარაუდოდ, პანს ან სატირს წარმოგვიდგენს, რომელიც დიონისეს სალამურს გადასცემს. კიდევ ერთი, ძლიერ დაზიანებული პერსონაჟი (ალბათ, მენადა) არიადნეს გადასცემს ქნარს. ცენტრალური ჯგუფის თავზე არსებულ ბერძნულ ორსტრიქონიან წარწერაში მოხსენიებულია ვინმე პრისკე, რომლიც ან მოზაიკის ავტორი, ან დამკვეთია. დიონისესა და არიადნეს ჯგუფის ზემოთ გამოსახულია ორი ქალი მუსიკალური საკრავებით ხელში – შესაძლებელია, მუზები. მათ თავზე ჰორიზონტალურად გაშლილი ვაზის ხვეული ყლორტების ორნამენტული ზოლია, რომელზეც მასკარონია მოცემული. ვაზზე, ყურძნის გარდა, გირჩები და ბროწეულები იზრდება, რაც დიონისური იკონოგრაფიული რეპერტუარის სრული სახით წარმოდგენის სურვილზე მეტყველებს[46].

ცენტრალური ჯგუფის ქვევით მდებარე ზოლი ყველაზე მეტადაა დაზიანებული. შესაძლებელია, მუზების საპირისპიროდ, აქ ქარიტები იყვნენ წარმოდგენილი, რადგან აქვე შემორჩენილი ბერძნული წარწერის ფრაგმენტზე იკითხება ქარიტა აგლაიას სახელი. ჯვრული კომპოზიციის „მკლავებს“ შორის არსებულ ოთხ კვადრატული მონაკვეთზე თითო ალეგორიული ფიგურაა მოცემული, რომლებიც ოთხ სეზონს განასახიერებს – ფრთოსანი ჭაბუკი ხილის კალათით (შემოდგომა), გრძელსამოსიანი ქალი ლანგრით, რომელზეც გირჩი დევს (ზამთარი) და ორი ამური (გაზაფხული და ზაფხული). მთლიანი კომპოზიცია დაახლოებით 1 მ სიგანის გეომეტრიული ორნამენტის ზოლითაა გარშემორტყმული, რომელიც რამდენიმე ძირითადი მოტივისაგან შედგება: ბადისებრი ორნამენტი, მეწამული რომბები ფიტომორფული ელემენტების დამატებით, ფერადი მარმარილოს ფილების წყობის იმიტაცია, რომელიც გავრცელებული იყო რომაულ სამყაროში და სხვ.

[42] ალ. ბოხოჩაძე. არქეოლოგიური გათხრები აღაიანსა და ძალისში, ტ. I. თბილისი, 1981, გვ. 105.

[43] ი. ციციშვილი. ქართული ხელოვნების ისტორია, გვ. 41-43.

[44] M. Odišeli. Spätantike und frühchristliche Mosaike in Georgien, S. 19-20.

[45] ი. ციციშვილი. ქართული ხელოვნების ისტორია, გვ. 41-43.

[46] M. Odišeli. Spätantike und frühchristliche Mosaike in Georgien, S. 12-20.

ძალისის მოზაიკა, სხვა არქეოლოგიურ მასალასთან ერთად (პანის ბრინჯაოს ქანდაკება მცხეთის ერთ-ერთი აკლდამიდან, დიონისეს ფიგურა სოფ. კოდისწყაროდან, დიონისეს და არიადნეს ტერაკოტას გამოსახულებები სარკინედან, სარკე დიონისეს, არიადნეს და ეროტის გამოსახულებებით სამთავროდან და სხვ.), კიდევ ერთხელ მოწმობს დიონისე-ბახუსის კულტის პოპულარობას ძველ საქართველოში. მოზაიკის საერთო შინაარსი და კომპოზიციური წყობა (ცენტრალური არის გამოყოფა, მის გარშემო კომპოზიციის სეგმენტირება, ფართო გეომეტრიული ორნამენტული ბორდიური მთელ პერიმეტრზე) გვიანრომაული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ნიშნებია. ასეთივე ტიპურ გვიანრომაულ ნიშანს წარმოადგენს სიუჟეტების განლაგება არა თხრობითობის პრინციპით, არამედ მთავარი სცენის გარშემო მათი დაჯგუფება ერთიანი თემატური პრინციპით (მაგალითად, მენადების, პანის, მუზების, ქარიტების, ამურების და ვაზის მოტივის გამოსახვა დიონისესა და არიადნეს გარშემო). იგივე ითქმის ფერთა გამაზე და ტექნიკაზე – ძალისის მოზაიკაზე გამოყენებულია 12 სხვადასხვა ფერის კენჭები, საერთო კოლორიტი რბილი, არამკვეთრია, ჭარბობს ბუნებრივი ტონები (ვარდისფერი, აგურისიფერი, ნაცრისფერი, მოცისფრო-ზეთისხილისფერი, ქვიშისფერი). ამის მიუხედავად, მაინც თვალშისაცემია მუქი კენჭებით აქცენტირებული ხაზოვანი ნახატი (კონტურის ხაზები, დრაპირების პარალელური ნაკეცები) და პლასტიკურ ფორმათა ნაკლებად გამოკვეთილი მოცულობითი მოდელირება შუქ-ჩრდილის გრადაციების საშუალებით. თუმცა, ხშირ შემთხვევაში, სახეზეა ასევე ათინათების გადმოცემა (მაგალითად, მასკარონის გამოსახულებაზე ორნამენტულ არშიაზე). ეს უკანასკნელი ნიშნები ძალისის მოზაიკას უფრო მეტად რომაული პროვინციული ხელოვნების ნაკადთან აახლოვებს, და, ჩვენი აზრით, III-IV საუკუნეების მიჯნაზე უნდა მიუთითებდეს. ტექნიკური თვალსაზრისით ძალისის მოზაიკა რომაული opus tessellatum-ის ნიმუშებს მოგვაგონებს.

მრავალი მკვლევარი ძალისის მოზაიკის ახლო პარალელებად ანტიოქიის სკოლის სახვითი ხელოვნების ნიმუშებს ასახელებს: მაგალითად, ე. წ. ნარცისის ან წითელიატაკიანი სახლის მოზაიკე-

ძალისის მოზაიკის ფრაგმენტები

ე. წ. ნარცისის სახლის მოზაიკის ფრაგმენტები. ანტიოქია. II ს.

სარკის სახურავი დიონისეს, არიადნეს და ეროტის გამოსახულებებით. სამთავრო. II-III სს.

ბი, რომლებიც ადრიანესა და ანტონინების ეპოქებით თარიღდება[47].

მონუმენტურ-დეკორატიული ხელოვნების მცირე რაოდენობით შემორჩენილი ფრაგმენტების გვერდით აღსანიშნავია გვიანანტიკური ხანის დეკორატიული ხელოვნების ნიმუშების შედარებით მრავალრიცხოვანი ჯგუფი: ტორევტიკა, გლიპტიკა, კერამიკა, მხატვრული მინა თუ საიუველირო ნაკეთობები. მათ შორის დიდი რაოდენობითაა რომაული ნაწარმი ან მათი იმიტაციით ადგილობრივი ოსტატების მიერ შექმნილი ნივთები[48].

არმაზისხევში, სარკინეში, წიწამურში, კლდეეთში, უფლისციხეში, ზღუდერში, ძალისში, ჟინვალში, გონიოში, ურეკში, ციხისძირში, ბიჭვინთაში აღმოჩენილი არტეფაქტების საფუძველზე შესაძლებელია თვალი გავადევნოთ ლაზიკისა და იბერიის რომანიზაციის პროცესს[49]. პირველ რიგში, აღსანიშნავია იტალიისა თუ მცირე აზიის ცენტრებიდან შემოტანილი ან მათი მიბაძვით დამზადებული გლიპტიკური ძეგლების საკმაოდ დიდი რაოდენობა. ასეთებია, მაგალითად, ოქროს მედალიონი მითრას გამოსახულებით გონიოდან (II ს.), ვერცხლის მედალიონი თიხე-ფორტუნას გამოსახულებით ბიჭვინთიდან (III ს.), გემმები იმპერატორ კარაკალას პორტრეტით ურბნისიდან (III ს.), მარსის გამოსახულებით კლდეეთიდან (II ს.), ნერეიდას და დელფინის გამოსახულებით ზღუდერიდან (200), ათენას გამოსახულებით არმაზისხევიდან (II ს.) და მრავალი სხვ. ზოგჯერ ასეთი ჭრილაქვები უკვე ადგილობრივი ოსტატების მიერ გამოყენებულია სამკაულის შემადგენლობაში (მაგალითად, ჩასმულია ბეჭედში, აგრაფში, სამაჯურში, ყელსაბამის საკიდში და სხვ.).

გემმა იმპერატორ კარაკალას პორტრეტით . ურბნისი. III ს.

გემმა ჰერმესის გამოსახულებით. სამთავრო. II-III სს.

ბეჭედი ერწოდან. IV ს.

[47] M. Odišeli. Spätantike und frühchristliche Mosaike in Georgien, S. 16, 18.

[48] გ. გამყრელიძე. საქართველოს რომაული პერიოდის არქეოლოგია. 2014, გვ. 134, https://www.academia.edu/32923731/Archaeology_of_the_Roman_Period_of_Georgia_essay_and_catalog_

[49] L. Zerbini L, G. Gamkrelidze, C. Debiasi, T. Todua. I Romani nella Terra del Vello d'Oro (La Colchide e l'Iberia in età romana). Rubettino, 2012, pp. 105-124.

ინტალიო იმპერატორ კარაკალას პორტრეტით სენ შაპელის საგანძურიდან. III ს.

ამეთვისტოს გემმა დემოსთენეს გამოსახულებით. I ს.

ურბნისში ნაპოვნი ამეთვისტოს გემმა იმპერატორ კარაკალას გამოსახულებით რომაული გლიპტიკის გამორჩეული ძეგლების ჯგუფს განეკუთვნება. ამეთვისტო ხშირად გამოიყენებოდა განსაკუთრებით მაღალმხატვრული ნიმუშების შესაქმნელად, მათ შორის – იმპერატორთა პორტრეტებისათვის. ასეთ გამოსახულებებს თითქმის იმავე ხარისხის ვერიზმი ახასიათებს, რომელიც დამახასიათებელია რომაული პორტრეტული ხელოვნების უფრო მსხვილი ფორმატის ნიმუშებისათვის – სკულპტურული ბიუსტებისათვის. ურბნისის გემმის უახლოეს ანალოგიას წარმოდგენს ინტალიო კარაკალას პორტრეტით სენ შაპელის საგანძურიდან (პარიზი).

გლიპტიკური ძეგლები და ნუმიზმატიკური მასალა საუკეთესოდ ასახავს ასევე ბერძნულ-რომაული ღვთაებებისა და მითოლოგიის პოპულარობას ანტიკური ხანის საქართველოში. ამ კონტექსტში აღსანიშნავია ე. წ. ტრაპეზუნტელი მითრას კულტის გავრცელება, რომელიც ქალაქ ტრაპეზუნტის ოფიციალურ ღვთაებას წარმოადგენდა I-III საუკუნეებში[50] – ქალაქისა, რომელშიც ორი ეთნოსი, კოლხური და ბერძნული, სახლობდა.

ირანული წარმოშობის, მზის, სინათლისა და სამართლიანობის ღვთაება მითრა ძალზე პოპულარული იყო რომის იმპერიაში I-III საუკუნებში, განსაკუთრებით – სამხედრო წოდებაში, გვიანრომაულ ხანაში კი იმპერიის უმნიშვნელოვანეს ოფიციალურ კულტადაც ითვლებოდა. განსაკუთრებით გავრცელებული იყო მისი კულტი პროვინციებში. მითრა-მხედარს ვხედავთ ტრაპეზუნტის სპილენძის საქალაქო მონეტებზე (II-III სს.) – ესაა ცხენოსანი მეომარი, რომლის ცხენის ფლოქვებთან გველის გამოსახულებაა მოცემული. თვალშისაცემია მისი მსგავსება წმ. გიორგის იკონოგრაფიასთან.

ტრაპეზუნტის საქალაქო მონეტა. II-III სს.

გემმა მითრა-მხედრის გამოსახულებით. კარსნისხევი. III ს.

მსგავსი სიტუაციაა აგრეთვე I-IV საუკუნეების რომის იმპერიის სხვა პროვინციებში: მაგალითად, გერმანიაში და სირიაში მითრა აგრეთვე ცხენოსანი ჭაბუკის სახით წარმოგვიდგება (რელიეფი ნოიენჰაიმიდან, დურა ევროპოსის მოხატულობა მითრას ნადირობის სცენით და სხვ.), ხოლო თრაკიაში გავრცელებული იყო ე. წ. თრაკ-

[50] T. Dundua, Christianity and Mithraism. The Georgian Story. Tbilisi, 1999, p. 3.

იელი მხედრის კულტი, რომელიც, მრავალი ევროპელი მეცნიერის აზრით, ქრისტიანულ ხანაში გავრცელებული წმ. გიორგის იკონოგრაფიის პროტოტიპი გახდა[51]. საინტერესოა, რომ იმპერიის მეტროპოლისში მითრას გამოსახულებები მხედრის სახით თითქმის არ გვხვდება. მაგალითად, იტალიაში ეს ღვთაება ქვეითად გამოისახება (განსაკუთრებით პოპულარულია მითრას ბრძოლის სცენა ხართან, სადაც ეს უკანასკნელი ბუნების ბნელ ძალებს, ქაოსს განასახიერებს). ტრაპეზუნტული მონეტები მითრას გამოსახულებით დიდი რაოდენობითაა აღმოჩენილი ბიჭვინთასა და სოხუმში[52].

მითრა-მხედარი დურა ევროპოსის მითრეუმის მოხატულობაზე. II ს.

მითრას ბრძოლის სცენა ხართან. რომი. II-III სს.

ავგუსტეს დენარიუსის მინაბაძი. II-IV სს.

რომაული აურეუსის მინაბაძი. III-IV ს.

რომის იმპერიიდან შემოტანილი ფულის ერთეულების გარდა, საკუთრივ იბერიაში II-IV საუკუნეებში იჭრებოდა რომაული მონეტების – ავგუსტეს დენარიუსებისა[53] და იმპერიის ეპოქის აურეუსების[54] – მინაბაძები.

რომაული იმპორტის დიდ ნაწილს ანტიკური ხანის საქართველოში ტორევტიკა წარმოადგენდა. ჩვენ უკვე ვისაუბრეთ მნიშვნელოვან ადგილზე, რომელიც ვერცხლის მხატვრულ ნაკეთობებს და, კერძოდ, ჭურჭელს ეკავა რომის იმპერიის დეკორატიულ ხელოვნებაში და ცხოვრების სტილში. ძვირფასი ვერცხლის ჭურჭელი (argentum potorium, argentum escarium) ერთგვარ სტატუს-სიმბოლოს წარმოადგენდა, ხაზს უსვამდა მისი მფლობელის კუთვნილებას საზოგადოების ელიტარული წრეებისადმი[55]. გვიანრომაული ტორევტიკა ფორმების და იკონოგრაფიის უდიდესი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა, რომელიც ნათლად გამოხატავს საკრალურ, ოფიციალურ-იდეოლოგიურ თუ სხვ. კონტექსტებს. მსგავსი ნივთების არსებობა რომაული სამყაროს პერიფერიებზე, იმპერიის გავლენის ქვეშ მყოფ

[51] G. Kazarow. The Thracian Rider and St. George, Antiquity 12. Cambridge, 1938, p. 290-296.

[52] Online English-Georgian Catalogue of Georgian Numismatics, https://geonumismatics.tsu.ge/en/catalogue/types/indexdbf4.html?type=26.

[53] Online English-Georgian Catalogue of Georgian Numismatics, https://geonumismatics.tsu.ge/en/catalogue/types/index3208.html?type=27.

[54] Online English-Georgian Catalogue of Georgian Numismatics, https://geonumismatics.tsu.ge/en/catalogue/types/index3208.html?type=28.

[55] R. Rosenthal-Heginbottom. Roman and Late Antique Hoards of Silver Tableware as Status Symbols. Hoards and Genizot as Chapters in Hitsory. Hecht Museum, Univeristy of Haifa, Catalogue No. 33, 2013, pp. 41-48, p. 41.

ქვეყნებში რამდენიმე მიზეზით აიხსნება: ადგილობრივი დიდებულები თავისი ცხოვრების წესით რომაულ ელიტას ბაძავენ და ასეთ ჭურჭელს იძენენ, ან ძვირფას რომაულ ტორევტიკას დიპლომატიური საჩუქრების სახით იღებენ[56]. რომაული ვერცხლის ნაკეთობები ანტიკური ხანის საქართველოს ტერიტორიაზე უმეტესად მაღალი სოციალური წრის წარმომადგენლების სამარხებშია აღმოჩენილი, თანაც უფრო მეტად ცალკეული ეგზემპლარების, და არა მრავალრიცხოვანი სერვიზების თუ კოლექციების სახით. ეს ფაქტი თავისთავად მეტყველებს იმაზე, თუ რაოდენ ძვირფას ნივთს წარმოადგენდა მათთვის რომაული ვერცხლის თასი თუ ლანგარი. სხვაგვარ სიტუაციას ვხედავთ თავად იმპერიის (მეტროპლისისა თუ პროვინციების) ტერიტორიაზე: აქ აღმოჩენილი ტორევტიკის ნიმუშები უმეტესად მრავალრიცხოვანი განძების სახითაა ჩვენამდე მოღწეული, რომლებიც კერძო სახლებში თუ ტაძრების საცავებში ინახებოდა, ხშირია ასევე ასეთი განძების გადამალვის შემთხვევები ომების და სხვ. დროს.

ლითონის მხატვრული დამუშავება საქართველოს ტერიტორიაზე ხელოვნების პრიორიტეტულ მიმართულებას წარმოადგენდა ჯერ კიდევ ბრინჯაოს ეპოქაში. გ. ჩუბინაშვილი ქართული კულტურის ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან, მდგრად და ორიგინალურ ელემენტად სწორედ მეტალოპლასტიკას მიიჩნევდა[57]. თუმცა რომის იმპერიის ხანაში, როდესაც ამ ზესახელმწიფოს პოლიტიკური, ეკონომიკური და კულტურული გავლენა ძველ სამყაროში ყოვლისმომცველი ხდება, სურათი ერთგვარად იცვლება. ხელოვნების მცირე, პორტატული ფორმები კიდევ უფრო ადვილად ვრცელდება, ვიდრე მონუმენტური. შედეგად, ევროპაში, ახლო აღმოსავლეთში, ამიერკავკასიაში ტორევტიკის სტილი იმდენად ერთიანი, ხოლო პროდუქცია – მიმბაძველობითი ხასიათისა, ხდება, რომ ხშირად გართულებულია ცალკეული ნიმუშების ლოკალიზაცია და ზღვარის გავლება იმპორტულ და ადგილობრივი პროდუქციას შორის. ჭურჭლის ფორმა, დეკორატიული მორთულობა ხშირ შემთხვევაში მეორდება; მკაფიოდ გამოხატული ადგილობრივ, ავტოხტონური მოტივები იშვიათად გვხვდება[58]. რომის იმპერიის ძლიერების საუკუნეები ისტორიაში ერთიანი ინტეგრაციული ზონის არსებობის, ხოლო ხელოვნებაში – კოსმოპოლიტური სტილის ეპოქაა. ყოველივე ეს კარგადაა ასახული ანტიკური ხანის საქართველოს კულტურაში, რომელიც ხმელთაშუაზღვისპირეთის უშუალოდ მიმდებარე რეგიონია და ბერძნულ-რომაულ სამყაროსთან ურთიერთობის მრავალსაუკუნოვანი ტრადიცია გააჩნია.

საქართველოში აღმოჩენილი რომაული ტორევტიკის ნიმუშები მხატვრულ-სტილური და ქრონოლოგიური თვალსაზრისით პირობითად ორ ჯგუფად შეგვიძლია დავყოთ – დაახლოებით I საუკუნით დათარიღებული შედარებით მცირერიცხოვან ნივთები და II-III საუკუნეების უფრო მრავალრიცხოვანი არტეფაქტები. პირველ ჯგუფში ძირითადად ორი სახეობის ჭურჭელია – სადა, უდეკორო ან მცირედ დეკორირებული ნაკეთობები (მაგალითად, ორნამენტული ზოლით ან კანელურებით მორთული სასმისები) და ეგზემპლარები უფრო მდიდრული მორთულობით. ამ უკანასკნელთა შორის გამოირჩევა ზედმიწევნით ნატურალისტურად გადმოცემული მცენარეული მოტივებით შემკული თასები – აქ ვხედავთ ვაზის ყლორტებს, დაფნის ტოტებს, მუხის, სუროს ფოთლებს, რკოებს, რომლებიც ჭედური ტექნიკითაა შესრულებული. ასეთი ნაკეთობები აღმოჩენილია ხაიშში, თაგილონში, ბორში და სხვ. ხსენებული ჯგუფი უმეტესად ავგუსტეს და ადრეიმპერიული ხანის რომაული ტორევტიკის ნიმუშებია, სადაც ყველაზე პოპულარული იყო მცენარეული დეკორის სწორედ ასეთი ინტერპრეტაცია. რეალისტურად გადმოცემული მცენარეული მოტივები დამახასიათებელია არა მარტო გამოყენებითი ხელოვნებისათვის, არამედ არქიტექტურისთვისაც (მაგალითად, მშვიდობის საკურთხევლის ორნამენტი). ბოსკორეალეს, ჰერკულანუმის, პომპეის, ჰილსედჰაიმის განძების კარგად შესწავლილი არტეფაქტები საშუალებას გვაძლევს, ჩვენი ქვეყნის ტერიტორიაზე ნაპოვნი მათი ახლო პარალელები

[56] Pliny, XXXV, 2, 3, 14.

[57] Г. Чубинашвили Грузинское чеканное искусство, текст. Тбилиси, 1959, с. 1.

[58] К. Мачабели. Позднеантичная торевтика Грузии. Тбилиси, 1976, с. 13-14.

საკმაოდ დიდი დამაჯერებლობით დავათარიღოთ I საუკუნით. სამაგიეროდ, საკმაოდ რთულია ამ ნიმუშების ზუსტი წარმოშობის დადგენა, რადგან მსგავსი სტილის ტორევტიკა მზადდებოდა რომის იმპერიის სხვადასხვა ცენტრში, მათ შორის – აღმოსავლეთ პროვინციებში. თავის მხრივ, ადრეიმპერიული ხანის რომისთვის დამახასიათებელი რეალისტურად გადმოცემული მცენარეული მოტივებით მორთული ჭურჭლის სტილი ელინისტურ ტრადიციას ეფუძნება და ბერძნული ორიგინალებითაა ინსპირირებული.

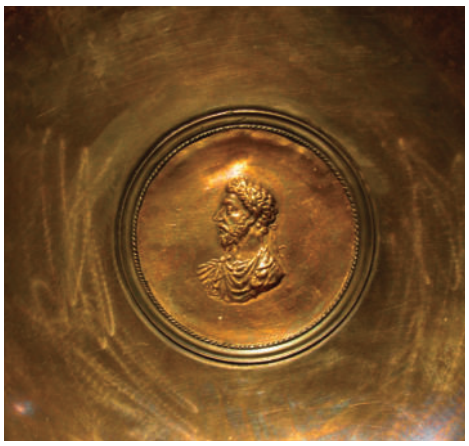
თასი ხაიშიდან. I ს.

II-III საუკუნეებში რომის გავლენის ზრდასა და კულტურული კავშირების გაღრმავებასთან ერთად ანტიკური ხანის საქართველოში სულ უფრო მეტი ვერცხლის ნაკეთობა შემოდის. ტორევტიკის ნიმუშები მრავალფეროვნებით გამოირჩევა როგორც დანიშნულების, ისე წარმოშობისა და მხატვრული თავისებურებების მხრივ. თუ ამ კომპლექსურ საკითხს ძველი ქართული სახელმწიფოების რომანიზაციის და რომის იმპერიასთან ურთიერთობების ასპექტით შევხედავთ, ხსენებული ჯგუფის ნიმუშებიდან განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს მასიური ვერცხლის თასები და ლანგრები ფსკერზე წრიულ მედალიონში მოთავსებული ფიგურატული გამოსახულებებით: ესაა ლანგარი ციხისძირიდან თიხე-ფორტუნას ფიგურით, თასები ქალღმერთის ნახევარფიგურით, იმპერატორ მარკუს ავრელიუსის პორტრეტით, ანტინოას გამოსახულებით, მამაკაცის ბიუსტით და არწივის გამოსახულებით არმაზისხევიდან. ხსნებული ჯგუფის ნივთების სემანტიკური მნიშვნელობა როგორც პოლიტიკური, ისევე რელიგიურია და ორივე პირდაპირაა დაკავშირებულია რომაულ ექსპანსიასთან ამიერკავკასიაში. ბერძნულ-რომაული კულტების გავრცელება ლაზიკასა და იბერიაში ხანგრძლივი წარსულის მქონე მოვლენაა. რომაელებმა თავიანთი ღვთაებები დიდი ხნით ადრე გააიგივეს ბერძნულებთან და დაუკავშირეს ელინურ მდიდარ მითოპოეტურ სამყაროს. წარმართობის პირობებში სხვადასხვა, თუნდაც უცხოური, წარმოშობის კულტების გავრცელება ბუნებრივი მოვლენაა. ეს კულტები, როგორც წესი, მშვიდობიანად თანაარსებობს ადგილობრივ რელიგიურ წარმოდგენებთან. ბერძნულ-რომაული ღვთაებების – თიხე-ფორტუნას, ათენა-მინერვას, დიონისე-ბახუსის, მარსის და სხვ. – გამოსახულებები დიდი რაოდენობით გვხვდება საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილ მცირე პლასტიკაში, მონეტებზე, გემმებზე, ვერცხლის ჭურჭელზე და სხვ. უმნიშვნელოვანესი მოვლენაა ასევე რომის იმპერატორების პორტრეტების არსებობა ანტიკური ხანის საქართველოში.

მარკუს ავრელიუსის რელიეფური გამოსახულება არმაზისხევში, იბერიელი დიდებულის, შესაძლოა, სამეფო ოჯახის წევრის, სამარხში აღმოჩენილ ვერცხლის თასზე ანტონინების ეპოქის პორტრეტის კარგი მაგალითია. პორტრეტის მხატვრული თავისებურებები – კონტრასტი კანის გლუვ ფაქტურასა და წვერისა და თმის მასის ცხოველხატულ ეფექტებს შორის, პროფილის მკაფიო, დამახასიათებელი ხაზი, ჩაფიქრებული მზერა, წარბების ტეხილი – ეხმიანება იმპერატორ-ფილოსოფოსის სკულპტურული პორტრეტების მრავალრიცხოვან სერიას[59]. არმაზისხევის თასი კიდევ სხვა მხრივაცაა ღირშესანიშნავი: მიუხედავად იმისა, რომ მრავალი რომაელი ისტორიკოსი მოგვითხრობს რომის იმპერატორების პორტრეტიანი ტორევტიკის არსებობაზე და მათ ფართო გავრცელებაზე, განსაკუთრებით – რომაული სამყაროს პერიფერიებზე[60], ასეთი ვერცხლის თასები თითქმის არაა შემორჩენილი. მეტიც, რომის იმ-

[59] К. Мачабели. Позднеантичная торевтика Грузии, с. 48-52.

[60] Pliny, XXXV, 2, 3, 14.



თასი მარკუს ავრელიუსის გამოსახულებით. არმაზისხევი. II ს.

ტრაიანეს ბრინჯაოს ბიუსტი ანკარის მუზეუმიდან. II ს.

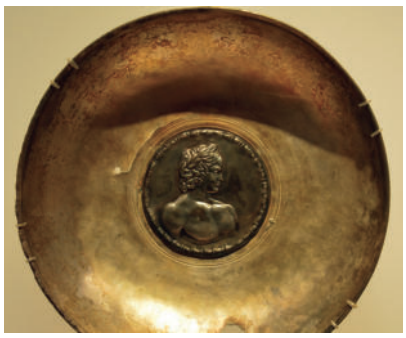
პერატორების ლითონმქანდაკებლობით შესრულებული პორტრეტები ჩვენამდე ძალიან მცირე რაოდენობითაა მოღწეული, თანაც ეს უმეტესად ბრინჯაოს სკულპტურული ბიუსტებია (მაგალითად, ტრაიანეს ბიუსტი ანკარის მუზეუმიდან ან ილირიელი იმპერატორების პორტრეტები ბრეშას მუზეუმიდან) [61]. არმაზისხევის თასი ამ მხრივ ბედნიერ გამონაკლისს წარმოადგენს. ამდენად, მხატვრულ ვერცხლზე შესრულებული, ტიპური რომაული რელიეფური პორტრეტი იბერიაში აღმოჩენილ თასზე კიდევ უფრო მეტ მნიშვნელობას იძენს ანტიკური ხელოვნების ისტორიისათვის.

იმპერატორების პორტრეტებით შემკული ნაკეთობების გავრცელება რომის იმპერიის პროვინციებში და რომაული გავლენის ქვეშ მყოფ ქვეყნებში მიზნად ისახავდა იმპერატორის სახე ცნობადი გაეხადათ ადგილობრივებისთვის. მსგავსი ნივთები სამოკავშირეო ურთიერთობის ერთგვარ სიმბოლოსაც წარმოადგენდა, მათი ფლობა რომაულ ორიენტაციას ნიშნავდა, ხოლო საჩუქრად მიღება რომის ხელისუფლების კეთილგანწყობისა და უმაღლესი პრესტიჟის გამომხატველი იყო. სიმბოლური ხასიათისაა კიდევ ერთი ნიშანდობლივი არტეფაქტი – თასი არწივის გამოსახულებით. თასის ცენტრალურ მედალიონში მოცემულია არწივი, რომელსაც ნისკარტში დაფნის გვირგვინი უჭირავს. გამოსახულება შესრულების გრაფიკული ხასიათით გამოირჩევა, რაც, მრავალი მკვლევარის აზრით, უფრო მეტად III საუკუნის რომაული ტორევტიკის მხატვრულ-სტილურ თავისებურებებზე უნდა მიუთითებდეს. არწივი, როგორც იუპიტერის თანამგზავრი, მყარად დამკვიდრდა ძველი რომის ოფიციალურ სიმბოლიკაში (სამხედრო შტანდარტები და სხვ.) და ვიზუალური ხელოვნების სხვადასხვა სახეობაში (არქიტექტურული დეკორი, გემმები, მონეტები) როგორც რომის სამხედრო დიდების და პოლიტიკური ძლიერების სიმბოლო.

თასი არწივის გამოსახულებით. III ს.

რელიეფური მედალიონებით შემკულ ნივთებს შორის აღსანიშნავია ასევე თასი ანტინოას გამოსახულებით (II ს.) და პინაკი ქალღმერთის ჰორელიეფური ნახევარფიგურით (II-III სს.). რომაულ სამყაროში ფართოდ იყო გავრცელებული ვერცხლის ჭურჭელი, რომლის ცენტრალურ მედალიონში მითოლოგიურ-ალეგორიულ თემატიკაზე შექმნილი გამოსახულებები იყო მოთავსებული (მაგალითად, ბოსკორეალეს განძის ლანგარი ლედას გამოსახულებით, (I-II სს.), პინაკი ბერტუვილის განძიდან მერკურის გამოსახულებით (II-III სს.) და სხვ.). განსაკუთრებულ შემთხვევას წარმოდ-

[61] К. Мачабели. Позднеантичная торевтика Грузии, с. 52.



თასი ანტინოას გამოსახულებით. არმაზისხევი. II ს.

თასი ქალღმერთის გამოსახულებით. არმაზისხევი. II-III სს.

თასი მამაკაცის ბიუსტით. არმაზისხევი. II ს.

ლანგარი ლედას გამოსახულებით ბოსკორეალეს განძიდან. I-II სს.

გენს ფიალა მამაკაცის ბიუსტით არმაზისხევიდან, რომელიც გამოირჩევა არა რელიეფური, არამედ სრული მოცულობით მოცემული ფორმებით. ერთ-ერთი მოსაზრების თანახმად, შესაძლებელია ფიალა იბერიელი დიდებულის პორტრეტს წარმოგვიდგენდეს და ადგილობრივი ოსტატის მიერ იყოს დამზადებული იმ რომაული ნიმუშების მიხედვით, რომლებშიც მსგავსი მხატვრული ხერხია გამოყენებული (მაგალითად, თასი ბოსკორეალეს განძიდან), თუმცა შესაძლებელია, რომ ის რომის იმპერიის აღმოსავლური პროვინციების პროდუქციაც იყოს.

ჩვენ უკვე ვისაუბრეთ დიონისური თემატიკის პოპულარობაზე ანტიკურ საქართველოში. ამის საინტერესო მაგალითია არმაზისხევის თასი ნადირობის სცენით (II-III სს.). რომაული ბახუსის კულტთან დაკავშირებულია რთული იკონოგრაფიული რეპერტუარი (სატირები, მენადები, ირმები, ტახები, ავაზები, ძაღლები, თეატრალური ნიღბები, მუსიკალური საკრავები, პორტიკიანი მცირე ტაძრები, პეიზაჟის ელემენტები, სურო, ვაზი, ბახუსის კვერთხი და სხვ.), რომელიც რომაულ ტორევტიკაში ხშირად წარმოდგენილია მრავალფიგურიანი, ფრიზულად გაშლილი კომპოზიციების სახით. მეცნიერებაში მიღებული მოსაზრების თანახმად, ასეთი ტიპის ტორევტიკა ძირითადად ალექსანდიის სახელოსნოებში მზადდებოდა, თუმცა ეს ნაკეთობები იმდენად პოპულარული იყო, რომ რომის იმპერიის სხვადასხვა ცენტრებშიც იქმნებოდა მათი მრავალრიცხოვანი მინაბაძები. ალექსანდრიულ სკოლას უკავშირებენ ასევე ე. წ. საზღვაო სტილის გავრცელებას ტორევტიკაში, რომელმაც თავისი აყვავებას III საუკუნეში მიაღწია. ასეთი სტილის ვერცხლის ნიმუშებს მრავალრიცხოვანი პარალელი მიეძებნება რომაული მიზაიკების სახით. განსაკუთრებით მდიდარია „საზღვაო“ სტილის მოზაიკებით რომაული აფრიკის პროვინცია, თუმცა მათი უამრავი მაგალითი გვხვდება ასევე თავად რომში, სამხრეთ იტალიაში, საბერძნეთში და სხვ. – როგორც ვიცით, ზღვის ფაუნის გამოსახვა სახვითი თუ დეკორატიული ხელოვნების ნიმუშებზე ხმელთაშუა ზღვის რეგიონის ხალხების უძველესი მხატვრული ტრადიციაა. საქართველოს ტერიტორიაზე საზღვაო სტილის ვერცხლის ნაკეთობების ორი ნიმუში მოგვეპოვება: თასი და მცირე ლანგარი (III ს.).

თასი „ბახუსის“ თემატიკით. არმაზისხევი. II-III სს.

„საზღვაო“ სტილის ჭურჭელი. არმაზისხევი. III ს.

რომაული თასები „ბახუსის“ თემატიკით

ანტიკური ხანის საქართველოს საიუველირო ხელოვნება მორიგ აყვავებას განიცდის იბერიის სამეფოში. იბერიული ოქრომჭედლობის უნიკალური ნიმუშებით განსაკუთრებით მდიდარია II-IV საუკუნეების სამარხები, რომლებიც აღმოჩენილია არმაზისხევში, სამთავროში, კარსნისხევში, ზღუდერში, ურბნისში, ჟინვალში და სხვ. არქეოლოგიური მასალა საფუძველს იძლევა გამოვყოთ იბერიული საიუველირო ხელოვნების სტილი, როგორც უნიკალური და თვითმყოფადი მოვლენა ქართულ სახვით ხელოვნებაში. ეს სტილი სპეციალისტების მიერ შეფასებულია როგორც ძველი ქართული სახვითი ხელოვნების უწყვეტი ევოლუციის ახალი, გამორჩეული ეტაპი და მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციების აკუმულირების შედეგი. ანტიკური იბერიის ბრწყინვალე ოქრომჭედლობა მრავალი თვითმყოფადი მხატვრული ნიშნით ხასიათდება: ესაა ორიგინალური პოლიქრომული სტილი (განსაკუთრებით ნიშანდობლივია კონტრასტული ფერების შეხამება – წითელი და ცისფერი/მწვანე ქვების მონაცვლეობა); ტიხრული ტექნიკისა და ბრტყლად დამუშავებული ქვების (განსაკუთრებით, წითელი ქვების – ძოწისა და ალმანდინის) სინთეზი, მინანქრის ტექნიკის შემუშავება, ცვარას და გრეხილი მავთულის უხვი გამოყენება, გეომეტრიული, მცენარეული თუ ზოომორფული მოტივების უდიდესი მრავალფეროვნება და სხვ. მეორე მხრივ, როგორც კოლხური, ისე იბერიული სამკაული მრავალი საუკუნის მანძილზე ითვისებდა ტენდენციებს ელინისტური და რომაული დეკორატიული ხელოვნებიდან. გვიანანტიკური ხანის საქართველოს ოქრომჭედლობა ადგილობრივი, ჯერ კიდევ ბრინჯაოს ხანის კულტურაში არსებული ტრადიციებისა და ბერძნულ-რომაული სამყაროდან შემოსული იმპულსების საუკეთესო მაგალითებს გვაძლევს. ხშირად ეს ტენდენციები ერთმანეთს ემთხვევა – მაგალითად, წინამორბედი ელინისტური ხელოვნების მსგავსად, რომაული ხანის ოქრომჭედლეობა ასევე ფართოდ მიმართავს გემმებისა და სხვადასხვა ძვირფასი და ნახევრადძვირფასი ქვის ფერადოვან კომბინაციებს.

სამკაული არმაზისხევიდან. II-III სს.

სამკაული სამთავროდან. II-III სს.

ასპარუკ პიტიახშის სატევრის ქარქაშის მინანქრის დეკორი. არმაზისხევი. II ს.

რომაული სამკაული

ბერძნულ-რომაული სტილის დეკორატიული ხელოვნების უნიკალური ნიმუშები აღმოჩენილია სვეტიცხოვლის ეზოში არსებულ III-IV საუკუნეებით დათარიღებულ მდიდრულ სამარხში: ესაა ვერცხლის პენალი მუზების, ჰომეროსის, დემოსთენესა და მენანდრეს მაღალ ჰორელიეფში შესრულებული გამოსახულებებით, რომაული ტიპის საკიდები, გულსაბნევები და ქინძისთავის ფიგურული თავები, გემმა მაღალი სოციალური წრის წარმომადგენელი ქალის პროფილური პორტრეტით (ბერძნული წარწერით, რომელშიც მოხსენიებულია დედოფალი ულპია ნაქსოსელი[62]), II საუკუნის რომაული მონეტები, ყელსაბამები, ბეჭდები და სხვ. საბეჭდავზე ამოკვეთილი სახელი – ულპია – შესაძლებელია იმაზე მიუთითებს, რომ მისი მფლობელის წინაპრებს ჯერ კიდევ ტრაიანეს დროს აქვთ მინიჭებული რომის მოქალაქეობა და, მასთან ერთად, სახელგანთქმული იმპერატორის საგვარეულო სახელი.

ნივთები სვეტიცხოვლის ეზოში აღმოჩენილი სამარხიდან. III-IV სს.

62 თ. ყაუხჩიშვილი. საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი (ქართ. და გერმ. ენებზე). თბილისი, 2009, გვ. 367.

ისტორიული წყაროები

- Catone. Dell'agricoltura. Versione di A. Donati. Milano, 1929.
- Cicero. On Divination, trans. by W. A. Falconer, vol. XX. Cambridge MA, 1923.
- Commedia di Dante Alighieri, a cura di G. Petrocchi. Milano, 1966-1967.
- C. Suetonius Tranquillus. The Lives of Twelve Caesars, to which are added his Lives of the Grammarians, Rhetoricians, and Poets. trans. by A. Thomson. London, 1909.
- Dionysius of Halicarnassus. Roman Antiquities I, trans. by E. Cary. Harvard University Press, 1937.
- Pliny. Natural History, trans. by H. Rackham, W. H. S. Jones, D. E. Eichholz, 10 vol. London, 1938-1962.
- Plutarch's Lifes, trans. by J. Dryden, https://oll.libertyfund.org/titles/plutarch-plutarchs-lives-dryden-trans-vol-1.
- Polybius. Histories, tans. by E. S. Shuckburgh. Bloomington, 1962.
- Strabo. Geography, trans. by H. L. Jones, 8 vol., Cambridge MA, 1917-32.
- The Book of the Popes (Liber pontificalis). Sources and Studies, ed. by J.T. Shotwell. New York, 1916.
- The History of Herodotus, trans. by G. Rawlinson, http://classics.mit.edu/Herodotus/history.html
- The Roman History of Ammianus Marcellinus during the Reigns of the Emperoros Constantius, Julian, Jovianus, Valentinian, and Valens, trans. by C. D. Yonge. London, 1911.
- Titus Livius. The Earliest Legends. From the Founding of the City, trans. by C. Roberts. London, 1905.
- Vitruvius. The Ten Books on Architecture, ed. by M.H. Morgan. Cambridge, 1914.

ლიტერატურა

შ. ამირანაშვილი. ქართული ხელოვნების ისტორია. თბილისი, 1971.

ა. აფაქიძე. დიდი პიტიუნტი. არქეოლოგიური გათხრები ბიჭვინთაში, ტ. III. თბილისი, 1978.

ა. აფაქიძე. მცხეთა: ქართლის სამეფოს ძველი დედაქალაქი. თბილისი, 1959.

ვ. ბერიძე. ძველი ქართული ხუროთმოძღვრება. თბილისი, 1974.

ალ. ბოხოჩაძე. არქეოლოგიური გათხრები აღაიანსა და ძალისში, ტ. I. თბილისი, 1981.

გ. გამყრელიძე. საქართველოს რომაული პერიოდის არქეოლოგია. 2014, https://www.academia.edu/32923731/Archaeology_of_the_Roman_Period_of_Georgia_essay_and_catalog_

თ. დუნდუა. პუბლიკიოს აგიპა, ფლავიუს დადე და ორმაგი მოქალაქეობა. თბილისი, 2002.

თ. დუნდუა. პონტოს და ლიაზიკის მეფე ფლავიუს ჰანიბალიანე. აღმოსავლეთ რომი – დასაბამი და ადრეული ისტორია. თბილისი, 2006.

საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, ტ. I, რედ. გ. მელიქიშვილი. თბილისი, 1971.

თ. ყაუხჩიშვილი. საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი (ქართ. და გერმ. ენებზე). თბილისი, 2009.

ს. ყაუხჩიშვილი. არმაზში აღმოჩენილი ბერძნული წარწერები. საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, ტ. II, №1-2. თბილისი, 1941.

მ. შპაიდელი. კავკასიის საზღვარი. II საუკუნის გარნიზონები აფსაროსში, პეტრასა და ფასისში. საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე, 69, №1. თბილისი, 1985, გვ. 134-140.

ი. ციციშვილი. ქართული ხელოვნების ისტორია. თბილისი, 1995.

გ. წერეთელი. არმაზის ბილინგვა. ენიმკის მოამბე, ტ. XIII. თბილისი, 1941.

კ. ხიმშიაშვილი. არმაზისხევის ანტიკური ხანის ნაგებობანი. ლიტერატურა და ხელოვნება №1-2. თბილისი, 1992, გვ. 101-109.

კ. ხიმშიაშვილი. უფლისციხის კლდეში ნაკვეთი კომპლექსების ერთი ჯგუფის დათარიღებისათვის. ძეგლის მეგობარი №3. თბილისი, 1986, გვ. 59-63.

ნ. ჯაბუა. წინაქრისტიანული ხანის არქიტექტურის ძირითადი ტენდენციები საქართველოში. იბერია-კოლხეთი, საქართველოს კლასიკური და ადრემედიევური პერიოდის არქეოლოგიურ-ისტორიული კვლევანი №10, 2014, გვ. 67-79.

A. D'Alessio. Fascino greco e "attualità" romana: la conquista di una nuova architettura. I giorni di Roma, l'eta della conquista, ed. by E. La Rocca, C. P. Presicce, A. Lo Monaco. Milan, 2010, pp. 49-64.

C. M. Amici. Foro di Traiano: Basilica Ulpiae e biblioteche. Roma, 1982.

M. Amodio. Africani e Giudei a Neapolis in età tardo-antica: alcune osservazioni. Reti Medievali, 16/1, Firenze, 2015, pp. 97-108.

M. Amodio. Gli studi di archeologia cristiana a Napoli dal '600 ad oggi. Roma, la Campania e l'Oriente cristiano antico, a cura di L. Cirillo, G. Rinaldi. Napoli, 2004, pp. 229-253.

P. Attema. Ceramics of the First Millenium BC from a Survey at Lanuvium in the Alban Hills, Central Italy: Method, Aims and First Results of Regional Fabric Classification. Palaeohistoria 39/40, 2000, pp. 413-439.

P. Baldi. The Foundations of Latin. Baltimore, 2002.

L. F. Ball. The Domus Aurea and the Roman Architectural Revolution. Cambridge, 2003.

P. Barresi. I modelli architettonici di riferimento della Villa del Casale di Piazza Armerina. SEIA - Quaderni del Dipartimento di Scienze Archeologiche e Storiche dell'Antichità dell'Università di Macerata, n.s. XV-XVI, 2010-11, pp. 131-158.

L. Bartolini Salimbeni et al. Lineamenti di storia dell'architettura: per i corsi di storia dell'architettura. Roma, 2007.

M. Beckmann. The Column of Marcus Aurelius. A Companion to Marcus Aurelius, ed. by M. van Ackeren, 2012, pp. 251-263.

J. J. Berthier. La porte de Sainte-Sabine. in: L'Eglise de Sainte-Sabine à Rome. Roma, 1910, pp. 127-235.

R. Bianchi Bandinelli. Archeologia e Cultura. Roma, 1979.

R. Bianchi Bandinelli. Arte Plebea. Dialoghi di Archeologia, a. I, 1967, pp. 7-19.

R. Bianchi Bandinelli. Il maestro delle imprese di Traiano. Roma, 1993.

R. Bianchi Bandinelli. L'arte romana nel centro del potere. Milano, 2014.

R. Bianchi Bandinelli, M. Torelli. L'arte dell'antichità classica. Torino, 1976.

F. Bisconti. La Madonna di Priscilla: interventi di restauro ed ipotesi sulla dinamica decorativa. Rivista di Archeologia Cristiana LXXII, 1-2, 1996.

F. Bisconti, M. Braconi. Il mosaico parietale nella Roma paleocristiana: dalla committenza imperiale ai programmi pontifici. Atti del XII Colloquio AIEMA Venezia, a cura di G. Trovabene, 11-15 settembre 2012. Verona, 2015, pp. 47-55.

D. R. Blackman. The Volume of Water Delivered by the Four Great Aqueducts of Rome. Papers of the British School at Rome 46, 1978, 52-72.

A. Blanco, D. Nepi, A. Vella. La nuova pianta del Campo Marzio: nota tecnica (Tavv. f.t. I-II). Campo Marzio. Nuove Ricerche. Atti del Seminario di Studi sul Campo Marzio, a cura di F. Filippi. Roma, Museo Nazionale Romano a Palazzo Altemps. 18-19 marzo, 2013, pp. 25-30.

A. Blanco, D. Rose. Scavi nell'area sacra del Santuario di Ercole Vincitore a Tivoli, a cura di G. Ghini, Lazio & Sabina 7. Atti del Convegno settimo incontro di Studi sul Lazio e la Sabina, Roma, 9-11 marzo 2010. Roma, 2011, pp. 33-40.

A. Boethius. The Golden House of Nero. Ann Arbor, 1960.

D. L. Bomgardner. The Story of the Roman Amphitheatre. London, 2000.

G. Bordignon. Ara Pacis Augustae. Venezia, 2010.

R. Bosi. Il libro degli Etruschi. Milano, 1983.

A. Bouchareb. Timgad: Renouveau urbain, nouvelle urbanité (À partir du IIe S.). *Réflexion(s),* septembre 2009 (http://reflexions.univ-perp.fr/), pp. 3-5.

I. Bragantini. Una pittura senza maestri: la produzione della pittura parietale romana. Journal of Roman Archaeology, v. 17, 2004 , pp. 131-145.

I. Bragantini. Problemi di pittura romana. Archeologia e Storia Antica 2, 1995, pp. 175-197.

M. Braconi. Il mosaico del catino absidale di S. Pudenziana. La storia, i restauri, le interpretazioni. Todi, 2016.

H. Brandenburg. Die frühchristlichen Kirchen in Rom vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Regensburg, 2013.

F. Brandolini. La decorazione accessoria dell'Arco di Settimio Severo nel Foro Romano. 2013-2014, https://www.academia.edu/4311248/La_decorazione_accessoria_dellArco_di_Settimio_Severo_nel_Foro_Romano

O. Brandt. Understanding the Structures of Early Christian Baptisteries. Ablution, Initiation, and Baptism, ed. by D. Hellholm. Late Antiquity, Early Judaism, and Early Christianity (Beihefte zur Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft 176). Berlin-Boston, 2011, pp. 1587-1609.

D.J. Breeze, S. Jilek, E.P. Graafstal, W.J.H. Willems, S. Bödecker. Frontiers of the Roman Empire: The Lower German Limes. Leiden, 2018.

Y . Le Bohec. Die römische Armee. Von Augustus zu Konstantin d. Gr. Stuttgart, 1993.

G. Bordi. I dipinti della navata 2. La serie dei ritratti papali. Corpus I (La pittura medievale a Roma. L'orizzonte tardo antico e le nueve immagini 312-468. Corpus e Atlante), a cura di M. Andaloro. Milano, 2006, pp. 379-395.

G. Bordi. I mosaici e i dipinti murali e perduti di San Paolo fuori le mura. Il mosaico dell'arco trionfale, in L'Orizzonte tardoantico e le nuove immagini. Corpus I (La pittura medievale a Roma, 312-1431. Corpus e Atlante), a cura di M. Andaloro. Milano, 2006, pp. 395-407.

B. Borg. Mumienporträts. Chronologie und kultureller Kontext. Mainz, 1996.

S. Boorsch. The Building of the Vatican: The Papacy and Architecture. The Metropolitan Museum of Art Bulletin. Winter 1982-1983, vol. 40, # 3, pp. 4-8.

D. Briquel. Le origini degli Etruschi: una questione dibattuta sin dall'antichità. in: M. Torelli (ed.). Gli Etruschi. Catalogo della mostra, Venezia, 2000. Milano, 2000, pp. 43-51.

H. Brunn. Geschichte der griechischen Künstler, B. I. Stuttgart, 1889.

W. Buchowiecki. Handbuch der Kirchen Roms: Der römische Sakralbau in Geschichte und Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart. B. 3, Wien, 1974.

T. Bryce. The Routledge Handbook of the Peoples and Places of Ancient Western Asia: the Near East from the Early Bronze Age to the Fall of the Persian Empire. Routledge, 2009.

W. Burkert. The Orientalizing Revolution: Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age. Cambridge, 1992.

G. Calcani. Apollodoro e la Colonna Traiana a Damasco: dalla tradizione al progetto. Roma, 2003.

N. Camerlenghi. St. Paul's Outside the Walls: a Roman Basilica from Antiquity to the Modern Era. New York, 2018.

G. Caneva. Ipotesi sul significato simbolico del giardino dipinto della Villa di Livia (Prima Porta, Roma). Bulletino della Comissione Archeologica Comunale di Roma, 1999, pp. 63-80.

A. Carandini. Rome: Day One. Princeton-Oxford, 2018.

A. Cardarelli. The Collapse of the Terramare Culture and Growth of New Economic and Social System During the Late Bronze Age in Italy. Scienza dell'Antichita 15. Rome, 2009, pp. 449-520.

T. Carratù. Santo Stefano Rotondo. Roma Sacra: Santo Stefano Rotondo, Itinerarium 34, ed. E. di Rosa, Roma, 2013.

G. Caruso, R. Volpe. Le Terme di Traiaino. Tra Damasco e Roma: l'architettura di Apollodoro nella cultura classica. Roma, 2001, pp. 91-103.

L. Casson. Libraries in the Ancient World. New Haven, 2001.

E. Castelli. The Symbols of Anchor and Fish in the Most Ancient Partsof the Catacomb of Priscilla: Evidence and Questions. Studia Patristica vol. LIX, v. 7, Early Christian Iconographies. Papers presented at the Sixteenth International Conferenceon Patristic Studies held in Oxford, 2011, ed. by M. Vinzen. Leuven – Paris – Walpole MA, 2013, pp. 11-19.

N. de Chaisemartin. La Roma Æterna d'Hadrien, dans Rome. Paysage urbain et idéologie. Des Scipions à Hadrien (IIe s. av. J.-C. - IIe s. ap. J.-C.), sous la dir. de N. de Chaisemartin. Paris, 2003, pp. 210-233.

C. Chiavari, M. Degli Esposti, G. L. Garagnani, C. Martini, D. Prandstraller, T. Trocch. Bronze Archaeological Finds from the Villanovan Necropolis of Orto Granara (BO): Study of Manufacturing Technologies and Evaluation of Conservation State. La Metallurgia Italiana, 2007, pp. 43-52.

M. Cristofani. L'arte degli Etruschi: produzione e consumo. Torino, 1978.

F. Coarelli. Guida archeologica di Roma. Milano, 1974.

F. Coarelli. I santuari del Lazio in età repubblicana. Roma, 1987.

F. Coarelli. Rome and Environs: an Archaeological Guide. Berkeley, 2007.

F. Coarelli (ed.), E. La Rocca, M. de Vos Raajimakers, A. de Vos. Pompeji. Archäologischer Führer. Bergisch Gladbach, 1993.

A. Cosentino. Osservazioni sul "Baptisterium antiquum" di S. Giovanni in Laterano. Quaderni del Dipartimento Patrimonio architettonico e urbanistico dell'Univ.degli Studi di Reggio Calabria, #10, 1995, pp. 9-20.

R. Couzin. The Christian Sarcophagus Population of Rome. Journal of Roman Archaeology 27, 2014, pp. 275-303.

C. Croci. L'immagine dell'arte bizantina nella storiografia occidentale di fine '800: il caso dei mosaici del battistero di San Giovanni in Fonte a Napoli. Byzantium, Russia and Europe, Meeting and Construction of Worlds, ed. by I. Foletti, Supplementum, 62/2013, pp. 110-119.

H. Cüppers. Die Palastbasilika. In: Heinz Cüppers. Die Römer in Rheinland-Pfalz. Hamburg, 2005, S. 601-604.

S. Čurčić. Late Antique Palaces. The Meaning of Urban Context. Ars Orientalis 23, 1993, pp. 67-95.

Das römische Trier, her. vom West- und Süddeutschen Verband für Altertumsforschung. Führer zu archäologischen Denkmälern, Band 40, Stuttgart, 2001.

N. Dacos. Per la storia delle grottesche: la riscoperta della Domus Aurea. Bollettino d'arte, vol. LI, # I-II, 1966, pp. 43-49.

M. David. La Basilica di San Nazaro. Milano Romana 5. Milano, 1984.

M. David. Stili e temi architettonici nei mosaici parietali della Tarda antichità. XII colloquio AIEMA. Atti (Venezia, 11-15 settembre 2012), a cura di G. Trovabene, A. Bertoni. Paris, 2015, pp. 123-129.

J. DeLaine. The Baths of Caracalla: A study in the design, construction, and economics of large-scale building projects in Imperial Rome. London, 1997.

R. Delbrueck. Notes on the Wooden Doors of Santa Sabina. The Art Bulletin. 34 (2), June 1952, pp. 139-145.

G. A. Dell'Acqua (a cura di). La basilica di San Lorenzo in Milano. Milano, 1985.

L. Del Pup. Tesina di Archeologia Romana. Il ritratto di Augusto. Il giovane, l'imperatore, il divo. Università degli studi di Venezia Ca'Foscari. Venezia, 2017-2018.

G. De Spirito. Per interpretare la scena della c.d. «Seconda Parousia» sulla porta lignea di S. Sabina. **ΕΥΚΟΣΜΙΑ,** Studi miscellanei per il 75° di Vincenzo Poggi S.J., a cura di V. Ruggieri, L. Pieralli, 2003, pp. 189-200.

K. Dicus. Review of Bringing to Light the Chequered Story of the House of Sallust in Pompeii (VI, 2, 4). Journal of Roman Archaeology, Supplementary Series 98 (30), 2017, pp. 610-614.

A. Di Renzoni. L'evoluzione del sistema insediativo delle Terramare: ancuni casi di studio. Studi di protostoria in onore di Renato Peroni. Firenze, 2006, pp. 471-484.

P. Du Bourguet. Early Christian Art. New York, 1971.

K. M. D. Dunbabin. Mosaics of the Greek and Roman World. Cambridge, 1999.

K. M. D. Dunbabin. Technique and Materials of Hellenistic Mosaics. American Journal of Archaeology, 83 (3), 1979, pp. 265-277.

K. M. D. Dunbabin. The Roman Banquet: Images of Conviviality. Cambridge, 2003.

T. Dundua. Georgia within the European Integration. Tbilisi. 2016.

T. Dundua, Christianity and Mithraism. The Georgian Story, Tbilisi, 1999.

T. Dundua, N. Phiphia. Greek Cities in Colchis. Point of View. 2021, pp. 1-9, https://www.academia.edu/48862615/Greek_Cities_in_Colchis_Point_of_View?email_work_card=title.

T. Dundua. History of Georgia. The Portray of Gnaeus Pompejus Magnus and the Georgian Numismatics. Tbilisi, 2017, pp. 83-85.

N. Duval. Le palais de Dioclétien à Spalato à la lumière des récentes découvertes. Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France 15, 1961, pp. 76-117.

E. J. Dwyer. The Unified Plan of the House of the Faun. Journal of the Society of Architectural Historians 60 (3), 2001, pp. 328-343.

C. Ebanista. Interventi edilizi d'età medievale nella basilica di S. Felice a Cimitile. Il complesso basilicale di Cimitile: Patrimonio culturale dell'umanità? Convegno internazionale di Studi, Cimitile, 23-24 ottobre, 2004, a cura di M. de Matteis- C. Ebanista. Napoli, 2008, pp. 147-186.

C. Ebanista. L'insula episcopalis di Napoli alla luce degli scavi di Roberto Di Stefano. in: Roberto Di Stefano. Filosofia della conservazione e prassi del restauro, a cura di A. Aveta, R. Di Stefano. Napoli, 2013, pp. 165-180.

J. Elsner. Archaeologies and Agendas: Reflections on Late Ancient Jewish Art and Early Christian Art. The Journal of Roman Studies, 93, 2003, pp.114-128.

U. Fabiani, F. Fraioli. Note sull'allineamento del Tempio di Venere e Roma. 2010, https://www.academia.edu/10519205/Ulisse_Fabiani_Fabiola_Fraioli_2010_Note_sull_allineamento_del_Tempio_di_Venere_e_Roma_

E. Fabricius. Some Notes on Polybius's Description of Roman Camps. The Journal of Roman Studies, vol. 22, Papers Dedicated to Sir George Macdonald K.C.B., 1932, pp. 78-87.

J.W.E. Fassbinder, K. Berghausen, T. Gorka. Roman Frontiers: Geophysical Prospecting of the Limes in Bavaria, 2008, pp. 25-28, https://www.academia.edu/1932214/Roman_Frontiers_Geophysical_prospecting_of_the_Limes_in_Bavaria.

R. Fellmann. Der Diokletianspalast von Split im Rahmen der spätrömischen Militärarchitektur. Antike Welt 2, 1979, pp. 47-55.

V. Fiocchi Nicolai. Le catacombe romane. Lezioni di archeologia cristiana, a ura di F. Bisconti, O. Brandt. Città del Vaticano, 2014, pp. 273-360.

V. Fiocchi Nicolai. Una nuova basilica a deambulatorio nel comprensorio della catacomba di S. Callisto a Roma. Akten des XII Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie. Bonn, 22-28 September 1991. Münster, 1995, pp. 776-786.

M. T. Fiorio. Le chiese di Milano. Milano, 1985.

I. Foletti. l trionfo della figura: Sant'Aquilino, San Vittore in Ciel d'Oro a Milano e la retorica cristiana del V secolo. Medioevo: Natura e Figura, a cura di C. A. Quintavalle. Milano, 2015, pp. 17-25.

I. Foletti. Physiognomic Representations as a rhetorical Instrument: "Portraits" in San Vittore in Ciel d'Oro, the Galla Placidia "Mausoleum" and San Paolo Fuori le Mura. The Face of the Dead and the Early Christian World, 2013, pp. 61-83.

I. Foletti, I. Quadri. L'immagine e la sua memoria. L'abside di Sant'Ambrogio a Milano e quella di San Pietro a Roma nel Medioevo. Zeitschrift für Kunstgeschichte, B. 76, 2013, pp. 475-492.

R. J. Forbes. Studies in Ancient Technology, vol. 2. Brill, 1993.

G. Forsythe. A Critical History of Early Rome. Berkeley, 2005.

W. M. Flinders Petrie. Roman Portraits and Memphis. London, 1911.

G. Freibergs. Indo-European Tripartition and the Ara Pacis Augustae: an Excursus in Ideological Archeology. Numen 33 (1), June 1986, pp. 3-32.

E. Gallocchio. Aule tardoantiche a pianta basilicale: considerazioni architettoniche e decorative a partire dall'esempio della Villa del Casale. La Villa restaurata e i nuovi studi sull'edilizia residenziale tardoantica, a cura di P. Pensabene, C. Sfameni, Atti CISEM - Piazza Armerina 2012. Bari, 2014, pp. 277-287.

F. Galluccio. Il mito torna realtà. Le decorazioni fittili del Tempio di Giove Capitolino dalla fondazione all'età medio repubblicana. Campidoglio Mito, Memoria, Archeologia (Exhibit Catalog, Rome, 1 March-19 June, 2016), 2016, pp. 237-291.

G. Gamkrelidze. Researches in Iberia-Colchology (History and Archaeology of Ancient Georgia). https://www.academia.edu/3639351/Gamkrelidze_G_RESEARCHES_IN_IBERIA_COLCHOLOGY_History_and_Archaeology_of_Ancient_Georgia_

M. Gawlikowski. Bel of Palmyra. Religious Identities in the Levant from Alexander to Muhammed: Continuity and Change, ed. by M. Blömer, A. Lichtenberger, R. Raja. Turnhout, 2015, pp. 247-254.

C. Giardino. Villanovan and Etruscan Mining and Metallurgy. The Etruscan World, ed. by J. M. Turfa. London-New York, 2011, pp. 721-737.

C. Giavarini (ed.). The Basilica of Maxentius: the Monument, its Materials, Construction, and Stability. Rome, 2005.

E. Gibbon. History of the Decline and Fall of the Roman Empire, with notes

by H. H. Milman, 4 vol. New York, 1936.

C.F. Giuliani. Tivoli. Il Santuario di Ercole Vincitore. Tivoli, 2004.

A. Grabar. Christian Iconography. A Study of It's Origins. Princeton, 1980.

M. Grimaldi. VII 16 Insula Occidentalis 22, Casa di M. Fabius Rufus. in: M. Aoyagi, U. Pappalardo. Pompei (Regiones VI-VII), Insula Occidentalis. Napoli, 2006, pp. 259-418.

N. de Grummond. Pax Augusta and the Horae on the Ara Pacis Augustae. American Journal of Archaeology 94, 1990, pp. 663-677.

M. L. Gualandi. Le Necropoli. La Basilica di san Pietro in Vaticano, diretta da S. Settis. Modena, 2000.

G. Guidi, B. Frischer, I. Lucenti. Rome Reborn: Virtualizing the Ancient Imperial Rome, 2007, https://www.academia.edu/286690/Rome_Reborn_Virtualizing_the_Ancient_Imperial_Rome.

J. Gutmann. The Dura Europos Synagogue Paintings and their Influence on Later Christian and Jewish Art. Artibus et Historiae 9 (17), 1988, pp. 25-29.

D. M. Gwynn, S. Bangert. Religious Diversity in Late Antiquity. Leiden-Brill, 2010.

E. Heinle, J. Schlaich. Kuppeln aller Zeiten, aller Kulturen. Stuttgart, 1996.

L. Harvey. Imperial Rome: A City of…Rental Property? 2013, https://www.academia.edu/33603849/Imperial_Rome_A_City_of_Rental_Property.

M. Henig (ed.). A Handbook of Roman Art. A Comprehensive Survey of all the Arts of the Roman World. Ithaca, 1983.

J. P. Hernandez. Il battistero di San Giovanni in fonte presso il Duomo di Napoli. Rivista di Pastorale Liturgica 1/2012, pp. 81-89.

A. Hoffmann. Villa Adriana a Tivoli. Storia dell'architettura italiana: Architettura italiana e grandi monumeti di Roma, a cura di H. von Hesberg, P. Zanker. Mainz, 1980, pp. 290-299.

C. Holleran, A. Claridge. A Companion to the City of Rome. New Jersey, 2018.

P. Holliday. Time, History and Ritual on the Ara Pacis Augustae. The Art Bulletin 72 (4), December 1990, pp. 542-557.

E. Horst. Costantino il grande. Milano, 1987.

C. Iaia. Smiths and Smithing in Bronze Age Terramare. in: R. Kelm (ed.). Archaeology and Crafts. Experiences and Experiments on Traditional Skills and Handicrafts in Archaeological Open-Air Museums in Europe, Albersdorfer Forschungen zur Archäologie und Umwelt Geschichte, Bd. 5. Proceedings of the VI OpenArch-Conference in Albersdorf, Germany, 23-27 September 2013, 2015, pp. 78-83.

I mosaici esistenti e perduti del Mausoleo di Santa Costanza. in: L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini, 312-468 (La pittura medievale a Roma, 312-1431, M. Andaloro, S. Romano éd.). Milan, 2006.

B. Isaac. The Meaning of "Limes" and "Limitanei" in Ancient Sources. Journal of Roman Studies, 78. Cambridge, 1988, pp. 125-147.

C. Jäggi. La perduta decorazione parietale musiva. La basilica di Santa Croce. Nuovi contribiuti per Ravenna tardoantica, a cura di M. David. Ravenna, 2013, pp. 41-48.

H. W. Janson, A. F. Janson. History of Art. New York, 2001.

M. J. Johnson. The Roman Imperial Mausoleum in Late Antiquity. Cambridge, 2009.

H. Joyce. Form, Function and Technique in the Pavements of Delos and Pompeii. American Journal of Archaeology, Archaeological Institute of America, 1979, 83 (3), pp. 253-263.

E. Junyent. Il Titolo di San Clemente. Roma, 1932.

G. Kazarow. The Thracian Rider and St. George, Antiquity 12. Cambridge, 1938, p. 290-296.

H. L. Kessler. FAÇADE, FACE, AND FRONTAL PHOTO OF ST. PETER'S. 2015, pp. 69-92, p. 70-77, https://www.academia.edu/33467551/FA%C3%87ADE_FACE_AND_FRONTAL_PHOTO_OF_ST_PETERS_SAN_PEDRO_DE_ROMA_FACHADA_FRENTE_Y_FOTOGRAF%C3%8DAS

T. Kolarik. Vision of the Afterlife: The Heavenly Jerusalem of Santa Maria Maggiore. Athanor XXXIV, ed. by A. Palladino-Craig, Florida State University, 2016, pp. 7-16.

R. Krautheimer. Early Christian and Byzantine Architecture. New York, 1979.

R. Krautheimer (Hrsg.). Rom – Schicksal einer Stadt 312-1308. Darmstadt, 1996.

P. Krupinski. Synagoga Under Erasure: Ecclesia and Text in Santa Sabina. Art Journal, vol. 2016, pp. 116-125.

H.-P. Kuhnen. Die Palastaula (so genannte Basilika) des spätantiken Kaiserpalastes. In: H.-P. Kuhnen (Hrsg.). Das römische Trier. Stuttgart, 2001, S. 135-142.

A. L. Kuttner. Dynasty and Empire in the Age of Augustus: the Case of the Boscoreale Cups. Berkeley, 1995. http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft309nb1mw/

L. C. Lancaster. La costruzione della Colonna Traiana. L'Arte di costruire un capolavoro: La Colonna Traiana, G. Di Pasquale (ed.). 2019, pp. 69-77.

H.-P Laubscher. Beobachtungen zu tetrarchischen Kaiserbildnissen aus Porphyr. Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 114. Berlin, 1999, S. 207-239.

U. Leipziger. Die römischen Basiliken mit Umgang. Forschungsgeschichtliche Bestandsaufnahme, historische Einordnung und primäre Funktion. Inaugural-Dissertation in der Philosophischen Fakultät I (Philosophie, Geschichte und Sozialwissenschaften) der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Erlangen, 2006, S. 92-101.

A. M. Liberati. La Colonna Traiana e l'idea di Roma tra archeologia, memoria e attualità dell'antico. Ephemeris Dacoromana XVI, 2014, pp. 7-27.

G. Lilliu. Sardegna nuragica. Appunti di Archeologia. Nuoro, 2006.

P. Liverani. La cronologia della seconda basilica di S. Paolo fuori le mura. Scavi e scoperte recenti nelle chiese di Roma, Atti della giornata di studi, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana 13 marzo 2008, a cura di H. Brandenburg, F. Guidobaldi. Città del Vaticano, 2012, pp. 107-123.

J. Lowden. Early Christian and Byzantine Art. London-New York, 1997.

G. Marchetti-Longhi. Gli scavi del Largo Argentina: iI Tempio B. Bullettino della Commissione acheologica Communale di Roma 76, 1956- 58, pp. 45-118.

M. Marcelli. La Basilica di San Paolo fuori le Mura. 312 D. C. Un Ponte tra Anticità e Medioevo, La Roma di Massenzio e Costantino. Roma, 2012, pp. 76-78.

G. Marchetti-Longhi. Il tempio ionico di Ponte Rotto. Tempio di Fortuna o di Portuno? Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 40, 1925, pp. 319-350.

H.-I. Marrou. Sur deux mosaïques de la villa romaine de Piazza Armerina. Publications de l'école française de Rome, vol. 35, #1, 1978, pp. 253-295.

D. Matz. Famous Firsts in the Ancient Greek and Roman World. Jefferson-London, 2000.

A. Mau. Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeij. Berlin, 1882.

S. Mazzoni. Panorama di Pompei: storia dello spettacolo e mondo antico. Università degli studi di Firenze, Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo, Annali IX, 2008.

A. G. McKay. Houses, Villas, and Palaces in the Roman World. Baltimore, 1998.

A. Melega. Il monastero di S. Giovanni Evangelista a Ravenna. Spunti archeologici. VI Ciclo di Studi Medievali, Atti del Convegno. Firenze, 8-9 giugno, 2020, pp. 36-41.

H. Menander, O. Brandt, A. Appetechia, H. Thorén. The Lateran Baptistery inThree Dimensions. A pilot study in building archaeology of the Lateran baptistery in Rome, Lateran baptistery, Vatican State. Linköping, 2010, pp. 7-27.

R. Meneghini. La nuova "forma" del Foro di Augusto: tratto e immagine. Formae Urbis Romae, a cura di R. Meneghini, R. S Valenzani. Bulletino della Comissione Archeologica Comunale di Roma, suppl. 15, 2006, pp. 159-171.

J. M. Merz. Il Santuario della Fortuna in Palestrina. Vedute ed interpretazioni attraverso i secoli. Palestrina, 2016.

F. Millar. The Roman Near East, 31 B.C.– A.D. 337. Cambridge MA, 1993.

R. Milburn. Early Christian Art and Architecture. Berkeley, 1991.

P. Mezzanotte, G. Bascapè. Milano nell'arte e nella storia, Milano, 1968.

P. G. P. Meyboom. The Nile Mosaic of Palestrina: Early Evidence of Egyptian Religion in Italy. Leiden-Brill, 1995.

J. Miziolek. Apotheosis, ascensio o resurrectio. Osservazioni sull'Helios del Mausoleo dei Giulii sotto la basilica vaticana di S. Pietro. Arte Cristiana 85, 1997, pp. 83-98.

L. Morandi. Early Iron Age Finds from the Villanovan Cemetery of Colle Baroncio: Remarks on Early Vetulonia and its Connections. Mediterranean Archaeology 26: 1-14, 2013, pp. 1-14.

A. Mura Sommella. La grande Roma dei Tarquini. Alterne vicende di una felice intuizione. Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma, 101. Roma, 2000.

J. M. de Navarro. Prehistoric Routes between Northern Europe and Italy Defined by the Amber Trade. The Geographical Journal, vol. 66, #6 (December 1925), pp. 481-503.

A. Naso. Etruscan Style of Dying. Funerary Architecture, Tomb Groups and Social Range at Caere and its Hinterland during the 7th -6th Centuries BC. in: Performing Death: Social Analyses of Funerary Traditions in the Ancient Mediterranean, Chicago, 17-18.02.2006, ed. by N. Laneri. Chicago, 2007, pp. 141-163.

E. Neri, R. Marcisio, L. Turconi. Le pittura della galleria superiore della cappella di S. Aquilino a Milano: i motivi e le tecniche nel loro spazio architettonico. Rivista di archeologia, 41. Venezia, 2018, pp. 125-149.

B. Niemeyer. Römische Silberschätze. 150 Jahre Hildesheimer Silberfund. Göttinger Forum Altertumswissenschaft 21. Darmstadt, 2018, S. 1137-1147.

M. Novello, M. Salvadori, C. Tiussi, L. Villa. Aquileia, l'ornato della basilica teodoriana. L'editto di Milano e il tempo della tolleranza Costantino 313 d.C., Catalogo della Mostra (Milano 2012), a cura di G. Sena Chiesa. Milano, 2012, pp. 101-105.

M. Odišeli. Spätantike und frühchristliche Mosaike in Georgien. Wien, 1995.

Online English-Georgian Catalogue of Georgian Numismatics, https://geonumismatics.tsu.ge/en/

H. P. L'Orange. Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen, 284-361 n. Chr. Das Römische Herrscherbild, III Abteilung, Bd. 4. Berlin, 1984.

S. Orlandi. Elena e Santa Croce in Gerusalemme. L'Impero costantiniano e i luoghi sacri, a cura di T. Canella. Bologna, 2014, pp. 270-290.

G. Ortolani. Ravenna: monumenti paleocristiani e mosaici. Roma, 2003.

M. Pallottino. Etruscologia. Milano, 1984.

Palmyra Portrait Project: Status Report, 2012-2018, Carlsberg Foundation, Aarchus University, 2018, https://www.academia.edu/36714957/Palmyra_Portrait_Project_Status_Report_2012_2018_2018, pp. 22-27.

A. M. Panzera. La Basilica di Santa Cecilia in Trastevere. Roma, 2000.

K. Parlasca. Ritratti di mummie. Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano. Serie B, v. 1-4. Roma, 1969-2003.

L. Pasquini. Lumen De Lumine. Dal simbolo niceno-costantinopolitano al mosaico tardo antico e medievale. Atti del XX Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico, a cura di C. Angelelli, A. Paribeni. Roma, 19-22 marzo 2014. Roma, 2015, pp. 577-586.

P. Pensabene. Arco di Susa: forme della decorazione architettonica. Segusium - Arco di Augusto - Susa, Anno LII, 2015, pp. 75-100.

P. Pensabene, E. Gallocchio. Villa del Casale di Piazza Armerina, Precisazioni e proposte sugli elevati del complesso Aula Basilicale e grande Ambulacro-Peristilio. Workshop di l'Archeologia Classica, 3, 2006, pp.131-150.

P. Perkins. DNA and Etruscan Identity. in: A. Naso (ed.), Etruscology. Berlin, 2017, pp. 109-118.

R. Peroni. Le terramare nel quadro dell'età del bronzo europea. Le terramare, la più antica civiltà padana. Modena, 1997, pp. 30-36.

J. C. Picard. Les origines du mot Paradisus-Parvis. Mélanges de l'Ecole française de Rome, vol. 83, 1971, pp. 159-186.

E. A. Pollard. Pliny's Natural History and the Flavian Templum Pacis: Botanical Imperialism in First-Century C.E. Rome. Journal of World History, vol. 20, # 3. 2009, pp. 309-338.

J. Pollini. Ritualizing Death in Republican Rome: Memory, Religion, Class Struggle, and the Wax Ancestral Mask Tradition's Origin and Influence on Veristic Portraiture. Performing Death: Social Analyses of Funerary Traditions in the Ancient Near East and Mediterranean, 2007, pp. 237-285.

S. Priester. Ad summas tegulas. Untersuchungen zu vielgeschossigen Gebäudeblöcken mit Wohneinheiten und Insulae im kaiserzeitlichen Rom. Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma, Roma, suppl. 11. Roma, 2002.

N. Purcell. Atrium Libertatis. Papers of the British School at Rome 61, 1993, pp. 125-155.

A. Ranaldi. Dalla realtà sensibile all'astrazione. La volta stellata del mausoleo di Galla Placidia. Architettura e mosaico, a cura di L. Kniffitz, Atti della Giornata di studi. Architettura e mosaico (Ravenna, Museo d'arte della città, 9/10/2010. Ravenna, 2011, pp. 20-42.

A. Rebourg, A. Goudineau. Les origines d'Autun. Les villes augustéennes de Gaule: actes du colloque international d'Autun, 6-7-8/06/85, 1986, pp. 106-118.

P. Rehak. Rethinking the Meaning of the Ara Pacis Augustae. The Art Bulletin 83, 2001.

S. Reinach. La Colonne Trajane au Musée de Saint-Germain. Paris, 1886.

L. Richardson. A New Topographical Dictionary of Ancient Rome. Baltimore, 1992.

R. Ridley. The Fate of an Architect: Apollodoros of Damascus. Athenaeum, 67, 1989, p. 551-566.

C. Riggs. The Beautiful Burial in Roman Egypt: Art, Identity and Funerary Religion. Oxford, 2005.

M. A. Rizzo. Leptis e il suo anfiteatro. in: M. Ricciardi. L'anfiteatro di Leptis Magna, Monografie di Archeologia Libica, Roma, 2018, pp. XI-XVIII.

H. Rix. Rätisch und Etruskisch (Raetian & Etruscan). Innsbruck, 1998.

Roma nel III secolo d.C.: la città al tempo della "crisi", in: a cura di E. La Rocca, C. Parisi Presicce, A. Lo Monaco. L'Età dell'Angoscia. Da Commodo a Diocleziano (180-305 d.C.). Roma, 2015, pp. 61-73.

G. Romano. Il Foro di Ostia antica. Forma Urbis, XII, 1, 2007, pp. 16-23.

R. Rosenthal-Heginbottom. Roman and Late Antique Hoards of Silver Tableware as Status Symbols. Hoards and Genizot as Chapters in Hitsory. Hecht Museum, Univeristy of Haifa, Catalogue No. 33, 2013, pp. 41-48.

L. M. Roth. Understanding Architecture: its Elements, History and Meaning. New York, 1993.

R. J. Rowland. When Did the Nuragic Period in Sardinia End. Sardinia Antiqua, Studi in onore di Piero Meloni in occasione del suo settantesimo compleanno, 1992, pp. 165-175.

G. Ruffolo. Quando l'Italia era una superpotenza. Torino, 2004.

L. V. Rutgers. The Iconography of the Sarcophagus of Junius Bassus. Journal of Early Christian Studies #1,1993, pp. 94-96.

M. Sannibale. The Etruscan Orientalizing: the View from the Regolini-Galassi Tomb. The Metropolitan Museum of Art Symposia: Assyria to Iberia. New Haven-London, 2016, pp. 296-315.

S. G. Schmid. Early Nabataean Royal Portraiture. Studies in the History and Archaeology of Jordan XI, 2013.

C. Schug-Wille. L'arte bizantina. Milano, 1970.

F. Sear. Roman Theatres: an Architectural Study. Oxford, 2006.

J. Shaya. The Public Life of Monuments. The Summi Viri of the Forum of Augustus. American Journal of Archaeology 117 (1), 2013, pp. 83-109.

G. F. Snyder. Ante pacem: Archaeological Evidence of Church Life before Constantine. Macon, 2003.

Ł. Sokołowski. Portrait as a Medium? Interpreting Funerary Portrait Reliefs from Palmyra as a Means of Communication. Proceedings of the Twenty-Sixth Theoretical Roman Archaeology Conference, Sapienza University of Rome. R. Cascino, F. De Stefano, A. Lepone, C. M. Marchetti (eds), 16th-19th March 2016, Rome, 2017, pp. 17-35.

P. Southern. Augustus. London-New York, 1999.

J. Spier. Picturing the Bible. The Earliest Christian Art. New Haven-London, 2007.

J. Spier, T. Potts, S. E. Cole (ed.). Beyond the Nile: Egypt and the Classical World. Los Angeles, 2018.

T. Squadrilli. Vicende e monumenti di Roma. Roma, 1961.

J. Stamper. The Architecture of Roman Temples: the Republic to the Middle Empire. New York, 2005.

G. Steigerwald. Die frühchristlichen Mosaiken des Triumphbogens von S. Maria Maggiore in Rom. Regensburg, 2016.

S. Steingräber. Etruscan and Greek Tomb Painting in Italy, C. 700 - 400 B.C. The Cambridge History of Painting in the Classical World, ed. by J. J. Pollitt. Cambridge, 2014, pp. 94-142.

S. Steingräber. The Process of Urbanization of Etruscan Settlements from the Late Villanovan to the Late Archaic Period. Etruscan Studies, Journal of the Etruscan Foundation 8, 2001, pp. 7-33.

F. Sirano. Il Museo di Teanum Sidicinum. Napoli, 2007.

C. Stella. La Lipsanoteca. San Salvatore - Santa Giulia a Brescia. Il monastero nella storia, a cura di R. Stradiotti. Milano, 2001.

G. R. Storey. Regionaries-Type Insulae 1: Architectural/Residential Units at Ostia. American Journal of Archaeology 105, #3, 2001, pp. 389-401.

S. Stucchi. Tantis viribus: l'area della colonna nella concezione generale del Foro di Traiano. Archeologia Classica XLI, 1989, pp. 237-291.

F. Tassi. Genetic Evidence Does not Support an Etruscan Origin in Anatolia. American Journal of Physical Anthropology, vol. 152, n. 1. New York, 2013, pp. 11-18.

A. Ten. Santuario di Ercole Vincitore: la fase precedente al teatro. Atti e Memorie Società Tiburtina di Storia e d'Arte, 2010, pp. 7-22.

O. Tentea. Possiamo parlare oggi delle guerre daciche senza la Colonna Traiana? Ephemeris Dacoromana 16, 2014, pp. 131-140.

N. Terrenato. The Archetypal Imperial City: the Rise of Rome and the Burdens of Empire. The Cambridge World History, ed. by N. Yoffee. Cambridge, 2015, pp. 513-531.

J. Taylor. Petra and the Lost Kingdom of the Nabataeans. London, 2001.

The Holy Apostles: Visualizing a Lost Monument. The Underwood Drawings from the Image Collections and Fieldwork Archives, Dumbarton Oaks, April 2015. Washington, D.C., 2015.

The Social Contract and Discourses by Jean-Jacques Rousseau, trans. by G. D. H. Cole, London-Toronto, 1923.

M. Torelli. L'arte degli Etruschi, con un'appendice di G. Pianu. Roma-Bari, 1985.

C. Trevisan. Sullo schema geometrico costruttivo degli anfiteatri romani: gli esempi del Colosseo e dell'arena di Verona. Disegnare idee immagini, #18-19, 2000, pp. 117-132.

W. Tronzo. Via Latina Catacomb. Imitation and Discontinuity in Fourth-Century Roman Pianting. Oxford, 2013.

A. Tuck. The Social and Political Context of the 7th Century Architectural Terracottas at Poggio Civitate (Murlo). Deliciae Fictiles III, Architectural Terracottas in Ancient Italy: New Discoveries and Interpretations. Proceedings of the International Conference Held at the American Academy in Rome, November 7-8, 2002, ed. by I. Edlund-Berry, G. Greco, J. Kenfield. Oxford, 2006, pp. 130-135.

M. Torelli. Typology and Structure of Roman Historical Reliefs. University of Michigan Press, 1992.

J. M. Turfa. The Etruscans: the Peoples of Ancient Italy. Berlin, 2017.

G. Ugas. Shardana e Sardegna. I popoli del mare, gli alleati del Nordafrica e la fine dei Grandi Regni. Cagliari, 2016.

A.Vazzana, S. Zambruno. Cloud Computing e fotomodellazione come integrazione della modellazione 3D per l'architettura storica. La chiesa di San Giovanni Evangelista in Ravenna. Archeologia e Calcolatori 24, 2013, pp. 371-377.

A. Verbanck-Pierard. La villa romaine de P. Fannius Synistor à Boscoreale: Introduction générale, 2 vol. Paris-Mariemont, 2013.

J. Verhulst. An Esoteric Reading of the 5th Century Mosaics on the Triumphal Arch of the Basilica of Santa Maria Maggiore (Rome). 2020, p. 2, https://www.academia.edu/42705104/AN_ESOTERIC_READING_OF_THE_5_th_CENTURY_MOSAICS_ON_THE_TRIUMPHAL_ARCH_OF_THE_BASILICA_OF_SANTA_MARIA_MAGGIORE_ROME_

D. Vitali. La scoperta di Villanova e il conte Giovanni Gozzadini. Dalla Stanza delle Antichità al Museo Civico. Storia della formazione del Museo Archeologico di Bologna, catalogo della mostra. Bologna, 1984, pp. 223-238.

S. E. Vitozzi. Forum Novum Severianum di Leptis Magna: la ricostruzione dell'area porticata e i clipei con protomi di Gorgoni e "Nereidi". L'Africa Romana. Atti del X convegno di studio Oristano, 11-13 dicembre 1992, a cura di A. Mastino, P. Ruggeri, pp. 719-751.

H. G. Wehrens. Rom. Die christlichen Sakralbauten vom 4. bis zum 9. Jahrhundert. Freiburg, 2016.

K. Welch. The Roman Amphitheatre. From its Origins to the Colosseum. Cambridge, 2007.

R. Westgate. Pavimenta atque emblemata vermiculata: Regional Styles in Hellenistic Mosaic and the First Mosaics at Pompeii. American Journal of Archaeology 104 (2), 2000, pp. 255-275.

J. Wilkes. Diocletian's Palace, Split: Residence of a Retired Roman Emperor. Sheffield, 1986.

R. D. Woodard. Indo-European Sacred Space: Vedic and Roman Cult. Chicago, 2006.

S. Woodford. The Art of Greece and Rome. Cambridge, 1982.

F. Yegül, D. Favro. Roman Architecture and Urbanism: from the Origins to Late Antiquity. Cambridge-New York, 2019.

J. M. Zamora Calvo. Remarks on the so-called Plotinus' Sarcophagus ('Vatican Museums', inv. 9504). Studia Antiqua et Archaeologica 25(2), 2019, pp. 465-482.

A. Zamperini. Le Grottesche. Il sogno della pittura nella dicorazione paretiale. Verona, 2013.

P. Zanker. Arte romana. Bari, 2008.

P. Zanker. The Power of Images in the Age of Augustus. Ann Arbor, 1990.

M. Zarmakoupi. Designing the Landscapes of the Villa of Livia at Prima Porta. Essays in Classical Archaeology for Eleni Hatzivassiliou, 1977-2007, ed. by D. Kurtz. Oxford, 2008, pp. 269-276.

L. Zerbini L, G. Gamkrelidze, C. Debiasi, T. Todua. I Romani nella Terra del Vello d'Oro (La Colchide e l'Iberia in età romana). Rubettino, 2012.

П. Закарая, В. Леквинадзе. Шухутская баня. Мацне 4. Тбилиси, 1966.

Т. Карумидзе. Уплисцихе. Скальная архитектура цитадели и последующие строительные периоды. Тбилиси, 1977.

В. Леквинадзе. Понтийский Лимес. ВДИ №2, 1969, с. 75-93.

О. Лордкипанидзе. Наследие Древней Грузии. Тбилиси, 1989.

К. Мачабели. Позднеантичная торевтика Грузии. Тбилиси, 1976.

Г. Чубинашвили Грузинское чеканное искусство, текст. Тбилиси, 1959.