УДК 7.036
EDN: DJSBGD
https://elibrary.ru/djsbgd
DOI: 10.37953/3033-7615-2026-3-1-475-488

Мотив «цветок в наиске» в апулийской вазописи

Оксана А. Кифишина
Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия, kifishinaoks@gmail.com

Аннотация
Во второй половине IV века до н.э. в южно-италийском городе Таренте отмечается заметный интерес к художественному поиску. Здесь, благодаря ключевому апулийскому вазописному мастеру «роскошного» стиля с условным именем Мастер Илиуперсиса, появляется мотив с трехмерным архитектурным конструктом, известным как *наиск* или *эдикула*, в центре композиции. Погребальный характер нового мотива раскрывается по аналогии с греческой стелой, внутри наиска располагали фигуру человека или крупную белую вазу, имитирующую мрамор. Мастер Илиуперсиса имел много последователей, и мотив впоследствии видоизменился: внутрь наиска помещали цветок, идентификация которого спорна. В «гибридном» цветке угадываются мотивы аканфа, арацеи, вьюнка, розы или мака, которые вместе передают образ погребальной традиции Южной Италии.

Ключевые слова: античность, вазопись, южно-италийские вазы, растительные мотивы, цветок в наиске, цветок в эдикуле

Для цитирования: Кифишина О.А. Мотив «цветок в наиске» в апулийской вазописи // Academia. 2026. №3. С. 475—488. DOI: 10.37953/3033-7615-2026-3-1-475-488

The flower in a naiskos motif in Apulian vase-painting

Oksana A. Kifishina
Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia, kifishinaoks@gmail.com

Abstract
In the first half of the 4th century BC, a marked interest in artistic exploration could be noted in the South Italian city of Tarentum. Here, owing to a key Apulian vase painter of the "Ornate" style, conventionally named the Ilioupersis Painter, a motif with a three-dimensional architectural construction, known as a *naiskos* or *aedicula*, appeared at the center of the composition. The funerary nature of this new motif is revealed by analogy with the Greek stele, inside the naiskos of which was placed a human figure or a large white vase imitating marble. The Ilioupersis Painter had many followers, and the motif subsequently mutated: a flower, the identification of which is debatable, was placed inside the *naiskos*. In this "hybrid" flower, the motifs of acanthus, araceae, bindweed, rose, or poppy can be discerned, which together convey the image of the funerary tradition of Southern Italy.

Keywords: antiquity, vase painting, South Italic vases, floral motifs, flower in the naiskos, flower in an aedicula

For citation: Kifishina, O.A. (2026), "*The 'flower in a naiskos'* motif in Apulian vase-painting", *Academia,* 2026, no 3, pp. 475—488. DOI: 10.37953/3033-7615-2026-3-1-475-488

Краснофигурная вазопись Южной Италии в период поздней классики выделяется благодаря удивительному богатству растительных мотивов в программе росписи. Особую изысканность этим росписям придают цветочные мотивы. Причудливо изгибающиеся стебли со спиралевидными усиками, резные листья и крупные цветки, яркость которых на черном фоне лака подчеркнута щедрым дополнением белой накладной краски, придают росписям краснофигурных ваз особенную нарядность и изысканность. И если в традиционной краснофигурной вазописи растительные мотивы — пальма/пальметта, лавр и олива, виноград и плющ, да и собственно цветы — лотос или розетта, как правило, выступают дополнением к основной программе росписи, — чаще всего в виде орнаментальной рамы для основной фигурной композиции или в случае изображения дерева в виде своеобразной оси симметрии, разделяющей композиционное пространство для главных фигур, — то в апулийской вазописи с середины IV века сам *цветок* становится *центральной фигурой* росписи. Изменение в эту пору становится заметным благодаря всплеску творческого поиска среди мастеров-вазописцев.

Исследования антиковедов в этой области — весьма неравномерны, хотя вопрос об идентификации растительных форм в античности (с выделением типичных и стилизованных изображений) был поднят Алоизом Риглем еще в конце XIX века в контексте эволюции орнаментальных форм[1]. В дальнейшем в начале XX века к дискуссии подключились немецкие ученые Макс Мойрер и Пауль Якобсталь, которые провели фундаментальную работу по сопоставлению античных растительных мотивов с их вероятными мифологическими и ботаническими прообразами[2]. Однако эти исследования едва затрагивали трактовки южно-италийских краснофигурных ваз (а только апулийских известно более 20 000), систематизация которых была осуществлена Артуром Тренделлом уже в конце XX века. И к тому же изображенные растения рассматривались формально как flowering plant, а редкие идентификации оставались спорными вплоть до наших дней, т.к. проблематика исследований южно-италийских ваз сложна и насыщена из-за замысловатого переплетения культурных традиций — собственно эллинской и местных италийских. При этом среди пяти регионов Великой Греции (Апулия, Лукания, Кампания, Пестум и Сицилия), как именовался в поздней классике колонизированный греками в архаике и бурно развивающийся в классике регион Южной Италии, именно Апулия занимает в вазописи ведущие позиции в художественном поиске.

Расцвет в первой половине IV в. до н.э. города Тарента, спартанской колонии в Апулии, связывают с влиянием орфико-пифагорейской общины города, возглавляемого ученым-пифагорейцем, математиком и теоретиком музыки Архитом, который за много лет на посту стратега собрал вокруг себя творческих людей[3]. Характерной особенностью круга Архита, вызывавшей неприятие у Платона, была практическая ориентированность в творчестве. Например, такова была деятельность поэта Зопира, которому приписывают целый ряд орфических поэм, в том числе и «Покров», посвященный Персефоне, ткущей из цветов священное покрывало; с Зопиром связывают создание первых катапульт для армии Тарента[4]. И сам Архит помимо всего прочего увлекался механикой. В целом, Тарент при Архите занимает ведущие позиции в регионе, а вопрос дальнейшего влияния наследия Архита заслуживает отдельного исследования[5]. И именно

[1] Riegl A. Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin, 1893. S. 41, 42, 44.

[2] Подробнее о проблемах этой «растениеводческой» дискуссии см.: Кифишина О. А. К вопросу об иконографии мифа в нумизматике: цветок на древнегреческих монетах // Археология и художественное видение: исторические контексты: сб. ст. / отв. ред. Л. Ю. Лиманская. М.: РГГУ, 2019. С. 45, 46.

[3] Huffman C. Archytas of Tarentum. Pythagorean, Philosopher and Mathematician King. DePauw University, Indiana: Cambridge University Press, 2005. P. 8–9.

[4] О Зопире см.: Huffman C. Archytas of Tarentum. Pythagorean, Philosopher and Mathematician King. DePauw University, Indiana: Cambridge University Press, 2005. P. 15.

[5] Влияние Архита на умы в античной Италии хорошо было известно и римлянам, если вспомнить Горация, характеризовавшего его как "mares et terrae numeroque carentis arenae mensorem cohibent" — «морям, и землям, и число необъятное пескам меры определившим», Hor. Carm. I, 28). Да и Цицерон в трактате «О дружбе»

в эпоху Архита у мастеров Тарента стал показательным интерес к экспериментам в ремеслах в целом, в том числе и среди мастеров расписных краснофигурных ваз.

По ведущему вазописному мастеру Тарента с условным именем Мастер Илиуперсиса или Разрушения Трои (370–350 гг. до н.э.) отсчитывают переход к так называемому Средне-апулийскому периоду (370/60–340/330 гг. до н.э.), знаменовавшемуся утверждением в краснофигурной вазописи Апулии «роскошного стиля»[6], очень нарядного из-за щедрого применения белой накладной краски для выделения главных фигур. Знаковым нововведением собственно Мастера Илиуперсиса стало помещение в центр композиций архитектурных конструктов, самым показательным из которых становится наиск или эдикула[7]. Наиск со стройными, чаще всего ионическими колонами, несущими простой архитрав с карнизом и двускатной крышей, выделялся на фоне черного лака не просто яркими очертаниями краснофигурной техники, но и подчеркивался белой накладной краской. Он вычленял особое пространство в системе росписи вазы. Замечательным примером может послужить волютный кратер из Британского музея RVAp 8–7 (Reg. Nr. 1849,0518.4)[8]. На аверсе кратера представлено приношение нефалии (бескровной жертвы) у героона в виде ионического наиска: между колоннами дистиля, изображенного в легком развороте, оказывается открытой для обозрения фигура полуобнаженного юноши с посохом/лавром в правой руке, опустившим задрапированную плащом левую руку в гипостатон — большую чашу умывальницы на высокой подставке. По обе стороны наиска представлены мужские и женские фигуры участников обряда. Центральная часть композиции выделена белой накладной краской: и здание, и юноша, и гипостатон. Сам наиск на триглифно-метопном подиуме с антемиями на фронтоне и двумя фиалами над ними изображен со слегка запрокинутым архитравом, так что видны внутренние продольные балки. Однако его трехмерное пространство не полностью замкнуто в обособленный мир, а открывается благодаря чаше гипостатона, округлый край которой выходит за колонну наружу и обращен к молодой нарядной женщине (она одета в длинный опоясанный хитон и сандалии, ее длинные локоны венчает лучистый ампикс, в ушах у нее серьги, на шее ожерелье, на руках браслеты), она протягивает к подножию наиска корзину приношений **(ил. 1)**[9]. Можно согласиться с замечанием Л.И. Акимовой, что подобные сюжеты представляют сцену на кладбище[10]. В дальнейшем такая система росписи вазы — с наиском на лицевой стороне и стелой с приношениями на обратной — станет типичной для специализированных погребальных ваз.

Собственно, наиску как архитектурному феномену в XX веке уделялось серьезное внимание, сопоставляя данные археологии с росписями апулийских «ваз с наисками». Рудольф Пагенштехер и Ганс Ломанн утверждали, что в апулийской вазописи наиски отображали реальные погребальные сооружения, а накладные краски — белая и желтая, — использовались, чтобы подчеркнуть специфику материала, из которого было выполнено здание: белая — для мрамора, желтая для дерева и бронзы. Правда, Магдалена Зёлднер отнеслась к этим предположениям скептически, указав, что все найденные археологами наиски

упоминал тезис Архита о значении ученого-исследователя (Cic. De Amicitia 88): Verum ergo illud est quod a Tarentino Archyta, ut opinor, dici solitum nostros senes commemorare audivi ab aliis senibus auditum: ‘si quis in caelum ascendisset naturamque mundi et pulchritudinem siderum perspexisset, insuavem illam admirationem ei fore; quae iucundissima fuisset, si aliquem, cui narraret, habuisset. [Итак, это правда, как мне кажется, говорил Архит Тарентский, как я слышал от наших старейшин и как он слышал от других старейшин: «Если бы кто-нибудь поднялся на небо и обозрел существо мира и красоту звезд, то это восхищение было бы для него очень приятным; и, а еще приятнее, если бы у него был кто-то, кому можно было бы об этом рассказать] (*пер. авт.*).

[6] Hurschmann R. Iliupersismaler // Der Neue Pauly 5 (1998), col 938.

[7] Trendall A.D. Red Figure Vases of South Italy and Sicily. London: Thames and Hudson, 1989. P. 78, 79.

[8] Trendall A.D. Red Figure Vases of South Italy and Sicily. 1989. Fig. 138, 139.

[9] URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1849-0518–4 // Museum number = Registration number: 1849,0518.4 // Catalogue of Vases in the British Museum: F283 (reference date 01.02.2026).

[10] Акимова Л.: Искусство Древней Греции. Классика. СПб., 2007. С. 294–295.



Ил. 1. Мастер Илиуперсиса. Краснофигурный волютный кратер. Сер. IV в. до н. э. Лондон. Британский музей. Reg. Nr. 1849,0518.4.

относятся к более позднему времени, чем их вазописные образы, — самые ранние из них были возведены спустя поколение апулийских «ваз с наисками», а расцвет этой архитектуры приходится на 300 г. до н.э. и эпоху эллинизма, т.е. когда апулийская вазопись практически угасла[11]. Но надо не забывать, что конец IV и весь III век до н.э. будут в Италии сопряжены с кровопролитными войнами и разрушениями[12]. А вот когда Рим возьмет Италию полностью под свой контроль, появится возможность нового строительства. Так что можно проследить наметившуюся архитектурную традицию в виде наиска/эдикулы как культового или погребального здания, пусть дошедшую фрагментарно, и местами донесенную сначала росписями погребальных ваз, а затем настенных фресок, но, несомненно, устойчивую и востребованную, что запечатлевает также второй помпейский стиль. В этой системе декора интерьера римских домов уже в конце I в. до н.э. использовали как сложившийся устойчивый элемент архитектурных композиций изображение наиска с фигурой юноши внутри, как это можно увидеть в ряде комнат зданий самого дорогого сектора VI в Помпеях (VI 9,2)[13].

Наиск сам по себе нес культовый смысл, если вспомнить эволюцию древнегреческой погребальной стелы, рельефы которой в поздней классике также часто представляли дистиль с человеческой фигурой внутри. Возможно, характер нового мотива раскрывается с развитием культа героя, наложившегося на востребованность прославления воинского погребения. Следует отметить также характерные аналогии и параллели в апулийской вазописи соответственно

[11] Söldner M. Naiskoi für Menschen. Eine heroisierende Fiction im unteritalischen Vasenbild // Mensch — Heros — Gott. Weltenwürfe und Lebensmodelle im Mythos der Vormoderne. Stuttgart, 2009. S. 37–38.

[12] Это прежде всего вторая (327–304 гг. до н. э.) и третья (298–290 гг. до н. э.) Самнитские войны, первая (264–241 гг. до н. э.) и вторая (218–201 гг. до н. э.) Пунические войны и первая (215–205 гг. до н. э.) и вторая (200–197 гг. до н. э.) Македонские войны. Эти войны, в которые, кроме самих римлян и их непосредственных противников, были вовлечены в той или иной мере большинство городов Италии, сопровождались и большими человеческими потерями, и значительными разрушениями, что в дальнейшем привело к заметному интересу римлян к инженерному делу и строительству.

[13] URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/29/Painted_stucco_relief_-_architecture_with_aedicula_and_pictures_-_Pompeii_%28VI_9_2%29_-_Napoli_MAN_9596.jpg (reference date 01.02.2026).



Ил. 2. Мастер Белого Саккоса. Краснофигурный волютнный кратер. Аверс: юноша в наиске, реверс: цветок в наиске. Вт. пол. IV в. до н. э. Частная коллекция.

древнегреческой погребальной стеле, внутри наиска располагали фигуру человека или крупную белую вазу, имитирующую мрамор. Вполне закономерно, что нововведение Мастера Илиуперсиса в Таренте было подхвачено и другими мастерами Апулии: среди авторов так называемых «ваз с наисками» выделяют прежде всего мастеров апулийской Каносы — Мастера Балтимора и его ученика Мастера Белого Саккоса, Мастера Арпи, группу «Канфара» и других мастеров, работавших во второй половине IV в. до н.э.[14] Нельзя утверждать со всей уверенностью, что именно вазописцы Каносы видоизменили мотив, поместив внутрь наиска *цветок*. Однако этот мотив для здешних мастеров довольно показателен. Соответственно мы видим, что на волютном краснофигурном кратере Мастера Белого Саккоса, выставленного на аукционе Кристи, аверс представляет композицию с сидящим на плаще обнаженным юношей в наиске — воином, судя по шлему в левой его руке, копью в правой, а также панцирю и мечу рядом с ним у ног; тогда как в центре композиции реверса находится крупный трехъярусный цветок, заполняющий все пространство в наиске **(ил. 2)**[15]. Оба наиска трактованы вазописцем как ионические дистили на высоких подиумах с легкими фронтонами над массивными акротериями. Их окружают четыре нарядные женщины с дарами: по две друг над другом с обеих сторон здания. Сами здания подчеркнуты белой накладной краской, а фигуры внутри кроме белой краски дополнены еще и желтой. Образы аверса и реверса семантически близки в трактовке погребального характера системы росписи кратера.

[14] *Arthur Dale Trendall*, Red Figure Vases of South Italy and Sicily, London 1989. P. 97–100.

[15] URL: https://www.bidsquare.com/online-auctions/artemis-gallery/published-greek-apulian-volute-krater-ex-christies-1091635 (reference date 01.02.2026).

Вместе с тем возникает *проблема распознания цветка*, помещенного в наиск. Ведь такой цветок выступает аналогом статуи или погребального рельефа в честь умершего. Однако при всем богатстве трактовок растений мастерами Южной Италии, сами цветочные мотивы апулийских ваз до сих пор исследованы поверхностно. Тренделл оставил только беглое замечание: «Сами цветы не всегда легко распознать, поскольку они изображены в сильно стилизованной манере, но среди них можно отметить вьюнок (колокольчик), гвоздику, лилию и ладанник, а также чертополох, желуди, спиралевидные усики и бутоны разных видов. Листья аканфа часто служат основой, и из них рождается гирлянда из разнообразных цветочных форм, которые, хотя и созданы по образцу природы, искусственно сочетаются для усиления декоративного эффекта»[16]. Правда, следует сразу же указать, что это замечание имело обобщающий характер, так как Тренделл относил его к цветочным мотивам апулийских ваз как таковым. Но все же, для характеристики изображенного растения при описании отдельных ваз, как правило, он использовал отвлеченные именования такие как plant, plant with a large flower или flowering plant.

К тому же в исследованиях XX века наметилось два подхода к этому вопросу: это рассмотрение цветка как символического образа, запечатленного античным орнаментом и перенесенного на монеты[17], и исследование через подбор ботанических аналогов цветка, воспринимаемого как отображение мира природы[18]. Оба эти подхода выглядят вполне рабочими, но в ряде случаев — особенно когда растение (дерево или цветок) оказывается центре композиции, следует внимательнее относится к контексту представленного мотива. Так что в случае опознания *цветка в наиске* требуются дополнительные сопоставления с погребальными традициями и Древней Греции, и Древней Италии. Вместе с тем кажется важным прибегнуть и к античной художественной традиции на примере травников. Первой такой иллюстрированной рукописью выступает созданный в I веке травник Педания Диоскорида, самый ранний вариант которого дошел до наших дней в рукописи 512 года, известной как «Венский Диоскорид». Рукопись травника из 982 страниц содержала описание 496 растений с их цветными изображениями в полный лист. Несмотря на некоторые утраты, рукопись дошла в очень хорошем состоянии. Кодекс бережно хранится в Вене, в Австрийской национальной библиотеке. А в конце XX века была опубликована копия травника в виде двухтомника с 383 иллюстрациями и комментариями Отто Мазеля[19]. Благодаря этому изданию идентификация античных растений может быть обоснована более аргументированно.

Мак в наиске был идентифицирован одним из первых. Его изображение, вполне соотносимое и с 3 рисунками мака — с белыми, голубыми и красными

[16] "The flowers themselves are not always easy to identify, since they are drawn in a highly stylized manner, but among them we may note the convolvulus (campanula), dianthus, lily and rock-rose, together with thistles, acorns, spiraling tendrils and buds of different sorts. Acanthus leaves often serve as a basis, and from them springs a garland of assorted floral forms which, while modeled on nature, are artificially combined to heighten the decorative effect" (пер. авт). См.: Trendall A.D., Cambitoglou A. The Red-Figured Vases of Apulia. V. 1: Early and Middle Apulian. Oxford: Clarendon University Press, 1982. P. 190.

[17] Автором такого подхода еще в 1893 г. стал Алоиз Ригль благодаря своей книге «Вопросы стиля», где на примере эволюции античного растительного орнамента была поднята новая проблема в искусствознании — художественное явление как таковое, без автора и даже без шедевра. В дальнейшем немецкие антиковеды начала XX века — Макс Мойрер, Пауль Якобсталь и др. — выделили ведущие формы растительного орнамента, обозначили особенности их символики, определяемые обрядом, а кроме того, связь с древневосточными мотивами.

[18] Характерный принцип этих исследований — сопоставление растительных символов с античным мифом на основе литературных данных. Другое направление наметил Хельмут Бауманн во второй половине XX века, а в настоящее время ему следует Кили Хойер — это стремление увидеть отображение художником мира окружающей его природы в растительных мотивах античности в целом и в трактовках апулийских ваз в частности при сопоставлении изображенных растений с ботаническими аналогами природы Средиземноморья.

[19] Der Wiener Dioskurides: Codex medicus Graecus 1 der Österreicchischen National beibliothek (Glanzlichter der Buchkunst; Bd. 8). Kommentar von Otto Mazal. — Akademische Druck-und Verlagsanhalt, 1998.

лепестками — Венского Диоскорида (Bl. 221–224)[20], было опознано как «мак в эдикуле» на реверсе апулийского краснофигурного кратера из собраний Ватикана, которое опубликовал в 1960-е годы Карл Кереньи в своей книге «Элевсин» в контексте исследования культа Деметры и Персефоны. Это изображение ученый соотнес с дионисийскими традициями, прослеживающимися как в мистериях, так и в культе мертвых: «К центру нас подводит, безусловно, возвращая в ранний пласт Элевсинской мифологии, апулийская вазопись, уже дважды упоминавшаяся мной, изображающая растения на надгробных памятниках в небольшом святилище, или heroon, где мы обычно находим идеализированные статуи умерших. Среди этих богоявлений в растительной форме встречается и мак, возможно, как заместитель мистического граната. К надгробию приближаются мужчина и женщина, чтобы исполнить обряды в честь умерших. Выше видны фигуры в трансцендентном, богоподобном состоянии. Этот культ у могилы, служившей сценой божественного богоявления в форме растения, основывался на мифе, к которому нас привели различные пути: божество умирает, но хотя его смерть сопровождается болью и кровью, она только лишь кажущаяся. После этой мифической смерти каждая смерть всегда являлась продлением жизни в двух измерениях — растительно-подобном и божественном»[21].

Показательно, что мак в наиске на могиле опознается не столько по цветку, сколько по характерной коробочке с семенами. Это вполне закономерно, ведь, несмотря на практику народных гаданий, проводимых в Древней Греции при помощи лепестков мака, его главная ценность была в изготовлении макового молока, в традиции приготовления которого Т.В. Цивьян отмечала «следы ритуала, восходящего к растиранию, уничтожению сына Громовержца для приготовления сакрального напитка»[22]. Обычное маковое молочко повсеместно использовали в кулинарии, а вот молочко одного из видов мака — Papaver Somniferum — было особенно ценно из-за наркотических свойств, выступая редким и крайне дорогим в античном мире обезболивающим. Сосуды для его хранения представляли небольшие керамические флаконы в форме маковой коробочки. То есть собственно форма маковой головки-коробочки была общеизвестна в античности и отображала символику сна, забытья, избавления от страданий. Подобный мак можно увидеть и в наиске, представленном в центре композиции апулийской амфоры Мастера Вюрцбурга 853. Хотя в статье американского антиковеда Кили Хойер — «Цепкие усики — воспроизведение природы в южноиталийской вазописи» (2019) цветок определен как *чертополох/репейник*. При этом автор добавляет[23], что в подобных изображениях апулийских ваз также Ганс Ломанн видел *сафлор* (Carthamus tinctorius), растение, найденное во многих египетских гробницах, которое использовалось для получения масла и красного красителя[24]. Однако Хельмут Бауманн, проведший в конце XX века кропотливейшую работу по сопоставлению древнегреческих изображений растений на монетах, рельефах, вазах с рисунками травника Диоскорида и современными ботаническими данными, не признал изображений сафлора в античной художественной традиции.

К тому же если привлечь многочисленные античные примеры изображения мака — от терракотовой статуэтки Богини мака микенского времени

[20] Ibid., соответственно у Диоскорида на отдельных листах кодекса друг за другом изображены 3 растения с корнем, стеблем и листьями, а также с цветком и маковой коробочкой, из которых идентифицированы мак с белыми лепестками — Bl. 221v Schlafmohn (Papaver somniferum) или опиумный мак, мак с голубыми лепестками — Bl. 222v Klatschrose (Papaver Rhoeas) или дикий мак, мак с красными лепестками — Bl. 224v ΜΗΚΩΝ ΑΦΡΩΔΗΣ — «мак Афродиты», опознание которого спорно Bd. 8/1. P. 83, 84.

[21] См. текст и иллюстрацию: Кереньи К. Элевсин: Архетипический образ матери и дочери / пер. с англ. М., 2000. С. 156–158. Ил. 40.

[22] Студник Т.М., Цивьян Т.*В.* Мак в растительном коде основного мифа (Balto-Balcanica) // Балто-славянские исследования. 1980. С. 305.

[23] Heuer K. Tenacious Tendrils: Replicating Nature in South Italian Vase Painting, 2019. P. 18.

[24] Lohmann H. Grabmäler auf Unteritalischen Vasen. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1979. S. 121.

до античных монет и орнаментальных мотивов Южной Италии[25], — то очевидна устойчивая традиция античности представлять именно мак в виде шероховатой сферы с воронковидным венчиком, а также в контексте связи мака с культом Деметры и Персефоны. Так что стремление увидеть именно мак в погребальном изображении в цветочном мотиве в виде сферы с воронковидным венчиком, покоящимся на длинном стебле, видится более чем обоснованным. Тогда как изображение чертополоха в древнегреческой традиции до сих пор выявлено не было, тем более в погребальном контексте, хотя чертополох и был связан с культом Афродиты, а Диоскорид отмечал его лечебные свойства. С учетом общей склонности греков к синтезированным растительным образам можно расценивать подобные изображения и как композитный образ из мака и репейника.

Следующим опознаваемым цветком в наиске можно признать *арацею*. Этот мотив вместе с аканфом и плющем утверждается в эпоху классики и занимает значимое место в древнегреческом орнаменте, потеснив восточные лотос и розетту[26]. В начале XX века Мойрер, отождествив арацею с однолепестковыми каллами (arum maculatum или araceae anthurium andraeanum), проследил эволюцию арацеи как орнаментального мотива вплоть до Средних веков[27]. Однако спустя более века после выхода этой несомненно важной публикации, удивительно, что впоследствии так мало внимания уделено мотиву арацеи, — несомненно, ключевому греческому образу, прочно утвердившемуся вместе аканфом в античной художественной практике с эпохи классики именно благодаря своим декоративными качествам: арацеи с аканфом и пальметтой составляют погребальные анфемии, венчающие греческие стелы, как в случае Стелы Джустиниани 460 г. до н.э. С другой стороны, в распознавании растительных мотивов основополагающими стали исследования божественных атрибутов, а также выявление участия растений в обрядовой практике в соответствии с текстами античных поэтов и философов, в первую очередь. По литературным источникам античности арацею опознать непросто, однако все же можно найти, что «отец ботаники» Теофраст упоминает о двух аройниках, употребляемых в медицине, съедобном аройнике итальянском (Arum italicum) и аройнике-змеевике (Arum dracunculus), ядовитый сок корнеплода которого с осторожностью использовали для лечения горла (Thpr. H. Pl. VII.12.2; IX.20.3). Согласно Теофрасту, съедобный аройник известен был именно как травянистое растение, практически без листьев и цветка (Thpr. H. Pl. I 6.7–10), вся ценность которого была в корне (Thpr. H. Pl. VII.13.2), — так что сомнительно, чтобы на него обратили внимание художники. Прообраз мотива позволяет найти травник Диоскорида, поместившего аройник-змеевик (драконтейя) среди ядовитых и одновременно лекарственных растений (Bl. 97). Действительно рисунок Диоскорида близок современным фотографиям Arum dracunculus: на длинном стебле представлено только распускающееся растение, чей единственный лепесток цветка еще не утратил изначального зеленого цвета, а из его глубины вырывается длинный пурпурный пыльник. Сообщается также, что растение использовалось не только для лечения кашля, но и как афродизиак[28].

Кроме всего прочего, мотив арацеи, проявившийся в апулийских трактовках цветка в наиске, не только утверждает декоративную функцию образа, но в отличие от возможного чертополоха/репейника продолжает сложившуюся традицию греческого орнаментального мотива. С другой стороны, однолепестковая

[25] Baumann H. Pflanzenbilder auf griechischen Münzen. München: Hirmer, 2000. S. 40, 41.

[26] Подробнее об арацее, маке и розе в античном орнаменте см. *Кифишина О.А.* Растительные мотивы в южно-италийской вазописи: проблемы изучения // Актуальные проблемы теории и истории искусства — VI. СПб., 2016. Вып. 6. С. 55–56.

[27] *Meurer M.* Vergleichende Formenlehre des Ornaments und der Pflanze, mit besonderer Berucksichtung der Entwicklungsgeschichte der erchitekton. Kunstformen. Dresden: Kuhtmann, 1909. ABT XII, Taf. 11, S. 294–297; Der Wiener Dioskurides: Codex medicus Graecus 1 der Österreicchischen Nationalbibliothek (Glanzlichter der Buchkunst). Bd. 8/1. S. 52. Bl. 97r.

[28] Der Wiener Dioskurides: Codex medicus Graecus 1 der Österreicchischen Nationalbibliothek (Glanzlichter der Buchkunst). Bd. 8/1. S. 52. Bl. 97r.



Ил. 3. Сад с лилиями, маками, вьюнком и розами. Фреска из insula occidentalis Дома Золотого Браслета в Помпеях (VI, 17, 42). Деталь.

арацея, как и резной аканф, не имея выраженного мифологического и обрядового контекста, уже в V в. до н.э., где-то за 100 лет до апулийских ваз с наисками, каким-то образом оказались новыми, но очень устойчивыми мотивами греческой системы декора, вытеснив восточные пальметто-лотосовые композиции. Так что не будем недооценивать значение декоративных характеристик растений в художественной практике.

Так, *вьюнок-повой* оказался интересной особенностью художественной традиции античной Италии. Причудливо изгибающийся тонкий стебель вьюнка и его светлые крупные воронковидные цветки были включены в апулийские цветочные мотивы, а также встречаются во фресковых росписях с садами, как это можно наблюдать на фресках Дома Золотого Браслета в Помпеях в Insula Occidentalis (VI, 17, 42) **(ил. 3)**[29]. Это вьющееся неприхотливое растение, воспринимаемое в наши дни как сорное, Теофраст знал как лечебное — ἰασιώνη (Thpr. H. Pl. I.13.2), где название явно прозвище или эпиклеза, производная от однокоренного слова «исцеление». Однако Теофраст упомянул его мимоходом, подчеркнув особенности его цветка, как бы сросшегося воедино, возможно из-за того, что всем хорошо известный вьюнок на тот момент не воспринимался как

[29] URL:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Affresco_romano_giardino_pompei_17.JPG#/media/File:Affresco_romano_giardino_pompei_17.JPG (reference date 01.02.2026).



Ил. 4. Апулийская краснофигурная гидрия. Сер. IV в. до н.э. Античные собрания, Киль. B564.

садовое растение. Изображение вьюнка περικλύμενον встречается и в травнике Диоскорида (Bl. 280)[30]. Однако практически ничего не известно о мифологической символике и об обрядовых функциях вьюнка. Так же как в случае арацеи и аканфа, вьюнок апулийским вазописцам стал интересен прежде всего своими декоративными возможностями, так как спирали его стебля и воронка цветка позволяли мастерам создавать трехмерные изображения, существенно углубляющие иллюзорное пространство вазописных композиций.

Соответственно, вьюнок в комбинации с аканфом и арацеей также включается в *композитный цветочный образ* апулийских ваз, в том числе и как цветок в наиске. Таким образом, складывается *«гибридный» цветок*, вырастающий из нижних листьев аканфа, где на изгибающемся S-образно стебле со спиралевидными усиками размещены 3 воронковидных цветка с вырывающимися пыльниками изнутри, как в случае цветка в наиске на реверсе апулийской амфоры тарентского Мастера Гиноса 320 г. до н.э. из частной коллекции[31]. Здесь уже сложно выделять особенности погребальной символики, как это было в случае мака в эдикуле. Еще одно композитное решение можно наблюдать в случае росписи апулийской краснофигурной гидрии середины IV в. до н.э. из Античных собраний Киля (Inv. B564). Здесь внутри строгого наиска на высоком подиуме

[30] Поскольку страница текста травника с описанием растения и рекомендациями по применению оказалась утрачена, а лист с изображением вьюнка оказался вставлен между страницами, посвященными розам, то дискуссии по идентификации изображенного растения с подписью περικλύμενον не прекращаются. У Пенцига — это Convolvulus arvensis — Der Wiener Dioskurides: Codex medicus Graecus 1 der Österreicchischen Nationalbibliothek (Glanzlichter der Buchkunst). Bd. 8/2. S. 16. Bl. 280r.

[31] Trendall A. D., Red Figure Vases of South Italy and Sicily. London: Thames and Hudson, 1989. Il. 178; Trendall A. D., Cambitoglou A. The Red-Figured Vases of Apulia. V. 1, Early and Middle Apulian. Oxford: Clarendon University Press, 1982. Pl. 124, 1–2.

представлен двухчастный цветок, составленный из трех растительных форм, — основанием служат три пары выгибающихся листьев аканфа с мясистой нижней парой, верхняя пара листьев служит обрамлением немного вытянутого крупного цветка вьюнка в комбинации с маком — эллипсоидальный бутон венчается воронкой лепестков, а сам покоится на коротком стебле; из сердцевины вьюнка вверх исходят три усика, центральный из которых служит стеблем для бутона арацеи, более узкого чем вьюнок **(ил. 4)**[32]. Большая часть его белого покрытия оказалась утраченной, как и у наиска, но сохранившаяся белая краска дополнительно подчеркивает контуры, придавая несколько суровым очертаниям погребения утонченность и изящество.

Интересно, что мотив «цветок в наиске» чаще представляет трудно опознаваемые цветы. Скорее всего, такой цветок воплощал собирательный цветочный образ в контексте цикла жизни-смерти и снова жизни, несущий элементы разных растений, связанных и с медициной, т.е. исцелением, и с погребальным культом. Так была продолжена древнегреческая традиция гибридного цветка, обозначенная Ливией Морган еще для ферских фресок эгейского мира. Эта традиция продолжала жить в греческом орнаменте, в анфемиях погребальных стел классики и обрела новые трактовки в растительных мотивах Апулии. Так что метод простого подбора ботанических аналогов из окружающей природы допускает слишком вольные интерпретации, как видно по выводам Кили Хойер об упомянутом уже чертополохе, или, например, о шалфее серебряном, распознанном ею на апулийской гидрии Мастера Ганимеда из Античного музея Базеля (S 26)[33]. Однако в этом трехчастном цветке, поднимающимся внутри наиска из широких листьев аканфа на коротком стебле, можно увидеть сначала воронковидный цветок вьюнка, над ним два небольших гибридных цветка из вьюнка и арацеи, ответвляющиеся в обе стороны на тоненьких стебельках, выше помещен еще один крупный цветок вьюнка со слегка загибающимися внутрь лепестками (или гибрид вьюнка и розы, возможно), а над ними весь композитный образ венчает еще и пальметтный цветок, по размерам сопоставимый с двумя главными нижними. Похожий двухчастный цветок, подобный гибриду вьюнка и розы можно увидеть в наиске и на апулийском волютном кратере с медальонами Мастера Балтимора из Античных собраний Киля (Inv. B741) **(ил. 5)**[34]: Все внутреннее пространство наиска целиком занимают две массивные воронки цветка — одна над другой — с проработанными белой накладной краской лепестками, разделенными подобно розе по краю, они обрамлены по бокам резными листьями аканфа. Этому «гибридному цветку» будто бы тесно в пространстве, обозначенном изящной архитектурой стройного дистиля.

Роза как композитный элемент «гибридного цветка» придает особую значимость рассматриваемому мотиву. Она угадывается благодаря широкому распространению мотива в античной культуре: любимая античными поэтами, глубоко укорененная в культе, роза встречается уже в символических формах орнамента и на монетах[35] и в достоверных трактовках античных фресок и мозаик, где можно увидеть, как дикую пятилепестковую розу, известную как Rosa canina, так и пышный цветок Rosa centifolia. Традиция, которая проявится и в травнике Венского Диоскорида (Bl.279v, Bl.282r)[36]. С одной стороны, мотив розы продолжал восточную традицию цветка бессмертия Гильгамеша, дошедшую до Греции

[32] URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Naiskos_vases#/media/File:Apulian_red-figure_Hydria_Antikensammlung_Kiel_B_564.jpg (reference date 01.02.2026).

[33] *Keely Heuer*: Tenacious Tendrils: Replicating Nature in South Italian Vase Painting, 2019. P. 21, fig. 22.

[34] URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Naiskos_vases#/media/File:Apulian_red-figure_volute_krater_by_the_Baltimore_painter_Antikensammlung_Kiel_B_741_(2).jpg (reference date 01.02.2026).

[35] Подробнее об эволюции мотива розы от символической шестилепестковой розетты к более достоверным трактовкам на монетах-родиаках см.: Кифишина О. А. К вопросу об иконографии мифа в нумизматике: цветок на древнегреческих монетах // Археология и художественное видение: исторические контексты: сб. ст. / отв. ред. Л. Ю. Лиманская. М.: РГГУ, 2019. С. 49–52.

[36] Der Wiener Dioskurides: Codex medicus Graecus 1 der Österreicchischen National beibliothek (Glanzlichter der Buchkunst); Bd. 8/2. S. 16. Bl. 279v, 282r.



Ил. 5. Мастер Балтимора. Апулийский краснофигурный волютный кратер с медальонами. Ок. 330 г. до н. э. Античные собрания, Киль. B741.

через преемственность культа Инаны/Иштар-Астарты-Афродиты, а в Италии следует добавить еще и Венеры. Трудно выявить, что именно в связи с розой в Италии было взято от культа этрусской Туран, но в погребальной традиции Рима роза занимает то положение, которого в Греции еще не занимала. Это проявлялось и через укладывание умершего на розы с осыпанием его тела и могилы лепестками роз, и через солдатскую практику возложения роз на могилу героя боевыми товарищами, и через торжества цветочных праздников Розалий и Флоралий[37]. Однако в чистом виде розу в наиске опознать сложно. Тем значимее становится цветок в наиске на апулийской краснофигурной амфоре Мастера Варезе из экспозиции Государственного Эрмитажа (Инв.Б.509). В лаконично строгом наиске представлен цветок на длинном прямом стебле, обрамленном листьями аканта, который венчает раскрывающийся бутон розы, очень схожий своей трактовкой с чеканными розами на родосских монетах-родиаках IV в. до н.э. и восходящий к Rosa canina. В вазах с наисками чаще представлена полностью распустившаяся роза на гибком стебле, где раскрывающийся вверх изящный цветок с нежными лепестками, изысканно подсвеченными белой накладной краской, слегка отвернут назад на зрителя, — как это можно увидеть на лицевой стороне амфоры из Группы Амфор Сотби, опубликованной Тренделлом[38]. Кроме того, внутри наиска может быть представлена так, с полностью раскрывшимся

[37] Hooey A.S. Rosaliae signorum // Harvard Theological Press Review. 30.1/ 193. P. 27–30.

[38] Trendall A.D., Red Figure Vases of South Italy and Sicily. London: Thames and Hudson, 1989. Il. 178; Trendall A.D., Cambitoglou A. The Red-Figured Vases of Apulia. V. 1: Early and Middle Apulian. Oxford: Clarendon University Press, 1982. Pl. 124, 3–4.

бутоном, и многолепестковая роза, но в этом случае в наиске ее удается распознать уже в гибридных цветах. Таким образом, появляется некий усиленный вариант, характерный именно для античной Италии. Возможно, что цветы как элементы этого усиленного гибридного образа, были подобраны мастером неслучайно, а в соответствии с практикой праздничных обрядов Древней Италии, где причудливо переплелись самые разные традиции, и эти растения могли считаться своего рода спутниками друг друга, что позже было запечатлено фресками так называемой «садовой комнаты» из Дома Ливии в Прима Порта, где рядом помещены цветы лилии, мака, многолепестковой розы и вьюнка-повоя.

Теперь уже можно утверждать, что от выбора метода исследования изображения зависит достоверность интерпретации системы росписи апулийской вазы. Это становится очевидным для памятников вазописи конца IV в. до н.э., когда рисунок становится более небрежным, уже не так тщательно прописываются не только мелкие детали, но и центральный образ в случае представления цветка в наиске становится обобщенным и невнятным. В этом случае обращение к античному орнаменту, исследование его символических форм и прообразов может дать необходимый ключ для распознания смысла вазописного изображения. Кроме того, следует иметь в виду, что именно наиск, организующий в вазописной композиции особое внутреннее пространство для цветка, утверждает необходимость распознания растения в погребальном контексте. В сущности, вазописцами обыгрываются варианты древнего мифо-ритуала с маком и розой в контексте позиций смерти/сна и жизни/исцеления, связанных между собой; тогда как варианты и комбинаций с аканфом, арацеей, вьюнком и, возможно, некоторыми другими растениями, — пусть и задействованными в античной медицине, — выглядят в художественных целях более важными из-за своих чисто декоративных особенностей.

Литература

1. Акимова 2007 — Акимова Л. И. Искусство Древней Греции. Классика (Новая история искусства). СПб., 2007.

2. Кереньи 2000 — Кереньи К. Элевсин: Архетипический образ матери и дочери / пер. с англ. М., 2000.

3. Кифишина 2016 — Кифишина О. А. Растительные мотивы в южно-италийской вазописи: проблемы изучения // Актуальные проблемы теории и истории искусства – VI. СПб., 2016. Вып. 6.

4. Кифишина 2019 — Кифишина О. А. К вопросу об иконографии мифа в нумизматике: цветок на древнегреческих монетах // Археология и художественное видение: исторические контексты: сб. ст. / отв. ред. Л. Ю. Лиманская. М.: РГГУ, 2019.

5. Студник, Цивьян 1980 — Студник Т. М. Цивьян Т. В. Мак в растительном коде основного мифа (Balto-Balcanica) // Балто-славянские исследования,1980.

6. Baumann 2000 — Baumann H. Pflanzenbilder auf griechischen Münzen. München: Hirmer, 2000.

7. Heuer 2019 — Heuer K. Tenacious Tendrils: Replicating Nature in South Italian Vase Painting, 2019. URL: https://www.researchgate.net/publication/345445135_Tenacious_Tendrils_Replicating_Nature_in_South_Italian_Vase_Painting (reference date 01.02.2026).

8. Hooey 1937 — Hooey A. S. Rosaliae signorum // Harvard Theological Press Review, 30.1/ 1937.

9. Hurschmann 1998 — Hurschmann R. Iliupersismaler // Der Neue Pauly 5 (1998), col 938.

10. Huffman 2005 — Huffman C. Archytas of Tarentum. Pythagorean, Philosopher and Mathematician King. DePauw University, Indiana: Cambridge University Press, 2005.

11. Lohmann 1979 — Lohmann H. Grabmäler auf Unteritalischen Vasen. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1979.

12. Meurer 1909 — Meurer M. Vergleichende Formenlehre des Ornaments und der Pflanze, mit besonderer Berucksichtung der Entwicklungsgeschichte der architekton. Kunstformen. Dresden: Kuhtmann, 1909.

13. Riegl 1893 — Riegl A. Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin, 1893.

14. Söldner 2009 — Söldner M. Naiskoi für Menschen. Eine heroisierende Fiction im unteritalischen Vasenbild // Mensch — Heros — Gott. Weltenwürfe und Lebensmodelle im Mythos der Vormoderne. Stuttgart, 2009.

15. Trendall 1982 — Trendall A.D., Cambitoglou A. The Red-Figured Vases of Apulia. V. 1: Early and Middle Apulian. Oxford: Clarendon University Press, 1982.
16. Trendall 1989 — Trendall A.D. Red Figure Vases of South Italy and Sicily. London: Thames and Hudson, 1989.
17. Der Wiener Dioskurides 1998 — Der Wiener Dioskurides: Codex medicus Graecus 1 der Österreicchischen National bibliothek (Glanzlichter der Buchkunst; Bd. 8). Tail 2, Kommentar von Otto Mazal. Graz: Akademische Druck-und Verlagsanhalt, 1998.

References

1. Akimova, L.I. (2007), *Iskusstvo Drevnei Gretsii. Classica* [Art of Ancient Greece. Classic], Azbuka-classica, Moscow, Russia.
2. Baumann, H. (2000), *Pflanzenbilder auf griechischen Münzen*, Hirmer Publ., Munich, Germany.
3. Heuer, K. (2019), Tenacious Tendrils: Replicating Nature in South Italian Vase Painting. URL: https://www.researchgate.net/publication/345445135_Tenacious_Tendrils_Replicating_Nature_in_South_Italian_Vase_Painting (reference date 01.02.2026).
4. Hooey, A.S. (1937), "Rosaliae signorum", *Harvard Theological Press Review*, V. 30, No 1, pp. 15–35.
5. Hurschmann, R. (1998), "Iliupersismaler", *Der Neue Pauly*, V. 5, col 938.
6. Huffman, C. (2005), *Archytas of Tarentum. Pythagorean, Philosopher and Mathematician King*, DePauw University, Cambridge University Press, Indiana, USA.
7. Kerenyi, C. (2000), *Elevsyn: Arkhetipichesky obraz materi i docheri* [Eleusis: Archetypal Image of Mother and Daughter], transl. by Khomik, A.P., Menzhulin, V.I., Refl-book. Moscow, Russia.
8. Kifishina, O. (2016), "Tsvetotchnye Motivy v Yuzhno-Italiiskoy Vazopisi" [Floral Motifs in South Italian Vase Painting], *Aktualnye problemy theorii i istorii iskusstva*, Moscow; St Petersburg, Russia, pp. 52–62.
9. Kifishina, O. (2019), "K voprosu ob iconographii mifa v numismatike: tsvetok na drevnegrecheskikh monetakh" [Toward an issue of the myth iconography in numismatics. A flower on the ancient Greek coins], *Archeologia i khudozhestvennoe videnie*, Limanskaya, L. (Ed.), Leningrad; Moscow: RGGU Publ., pp. 44–66.
10. Lohmann, H. (1979), *Grabmäler auf Unteritalischen Vasen*, Gebr. Mann Verlag, Berlin, Germany.
11. Meurer, M. (1909), *Vergleichende Formenlehre des Ornaments und der Pflanze, mit besonderer Berucksichtung der Entwicklungsgeschichte der architekton. Kunstformen*, Kuhtmann Publ., Dresden, Germany.
12. Riegl, A. (1893), *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, Germany.
13. Söldner, M. (2009), "Naiskoi für Menschen. Eine heroisierende Fiktion im unteritalischen Vasenbild", *Mensch — Heros — Gott: Weltenwürfe und Lebensmodelle im Mythos der Vormoderne*, Stuttgart, Germany, pp. 35–51.
14. Studnik, T.M., Tzivjan, T.V. (1980), The Poppy in the Floral Code of Main Myth. Balto-Balcanica. Nauka Publ., Moscow, Russia, pp. 300–317.
15. Trendall, A.D., Cambitoglou, A. (1978), *The Red-Figured Vases of Apulia, V. 1: Early and Middle Apulian*. Clarendon University Press Publ., Oxford, UK.
16. Trendall, A.D. (1989), *Red Figure Vases of South Italy and Sicily*, Thames and Hudson Publ., London, UK.
17. Der Wiener Dioskurides (1998): Codex medicus Graecus 1 der Österreicchischen Nationalbibliothek (Glanzlichter der Buchkunst. Bd. 8). T. 2: Komment. von Otto Mazal. Akademische Druck- und Verlagsanhalt, Graz.

Информация об авторе
Оксана А. Кифишина, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории искусства, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; Россия, 125047, Москва, ул. Чаянова, 15; kifishinaoks@gmail.com

Author Info
Oksana A. Kifishina, Cand. of Sci. (Art history), associate professor of the Departament of Theory and History of Art, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 15 Chayanova St, 125047 Moscow, Russia; kifishinaoks@gmail.com