

УДК: 7.032(38)'02"-5-4

ББК: 85.14

A43

DOI:10.18688/aa166-1-5

О. А. Кифишина

Растительные мотивы в южноиталийской вазописи: проблемы изучения

Растительные мотивы многообразно и последовательно разработаны в вазописи Южной Италии, или Великой Греции, и особенно в краснофигурных вазах Апулии, где характерными стали цветочные вариации. Наиболее богатые и сложные формы растительной орнаментики были задействованы с середины IV в. до н. э. с утверждением в южноиталийской вазописи Роскошного стиля¹: в художественном процессе проявилось дополнение греческой традиции местными, италийскими. Многообразие идей и образов, стоящих за флоральными мотивами, трудность их интерпретации обусловили малую степень изученности видов и форм изображенных растений. Когда исследователи затрагивают эту тему, то пишут просто о некоем растении — дереве или цветке — и в первом случае оговаривают иногда разновидность — лавр, мирт, виноградная лоза (в античной традиции это дерево) или финиковая пальма/пальметта. Тем не менее, когда в 1980-е гг. была завершена А. Д. Тренделлом и его коллегами масштабная работа по типологии и стилям южноиталийской вазописи [29, 30], нельзя было не затронуть и растительные мотивы. Но при колоссальном объеме материала — более двадцати тысяч vaz — основное внимание было сосредоточено на сценах с доступным сюжетом, где растение в контексте мифа выступало атрибутом божества. А сам Тренделл исследовал «растительный образец» или «цветочный узор» (floral pattern), чтобы *уточнить почерк* южноиталийских вазописцев, особенно из Лукании, Кампании и Пестума.

Остановимся лишь на наиболее характерных вариантах floral pattern, чтобы оценить само это понятие, его место в системе декора и представить общую картину его использования вазописцами Южной Италии. Вначале обратим внимание на гидрию Мастера Пистиччи² (конец V в. до н. э., Нью-Йорк, Метрополитен-музей, 1984.29) —

¹ В статье при определении двух стилей южноиталийской вазописи используются принятые и для аттической вазописи термины в соответствии с подчеркнутым Л. И. Акимовой «параллелизмом», характерным в поздней классике для аттической и западногреческих школ: «Один стиль, так называемый *Простой* (Plain style), представлен небольшими вазами, среди которых особенно популярен колоколовидный кратер. Они украшались дионисийскими сюжетами, а также жанровыми сценами и изображениями женских голов. Другой стиль, *Роскошный* (Ornate style), культивировал большие вазы типа амфоры и *волютного кратера* (с середины IV в. до н. э. к ним присоединился погребальный *лутрофор*), украшенные сценами на темы разнообразных мифов, классических трагедий или сюжетов сугубо погребального характера» [2, с. 294].

² Мастер Пистиччи начал свою карьеру в 430-е гг. до н. э. Соответственно, отмечают явные аналогии между его первыми произведениями и работами аттических мастеров этого периода, у кото-

пример ранней вазописи Лукании, ориентированной на аттических мастеров, прежде всего Полигнота (450–420 гг. до н. э.) и Мастера Ахилла (470–425 гг. до н. э.). Здесь «растительный образец» — плотный S-образно изгибающийся стебель с двумя бутонами в сопровождении завитков лепестков — фланкируют две женские фигуры в схеме, напоминающей геральдическую композицию с деревом. Аналогичные композиции можно увидеть и у Мастера Роккановы (360–330 гг. до н. э.), когда он находился под влиянием Простого стиля Апулии³ [30, р. 61]. Собственно, как апулийский пример можно рассматривать кратер Мастера Сизифа (420–400 гг. до н. э.) со сценой возлияния над таким же растением, совершаемого девой и спешившимся всадником (Лондон, Британский музей, 1836,0224.188).

Если затронуть «растительные образцы» других мастеров Лукании, Кампании и Пестума IV в. до н. э., то показательным может стать «цветочный узор» Мастера Сиднея (400–370 гг. до н. э.) [30, р. 59–60, fig. 4], луканца по происхождению, переехавшего позднее в Пестум. Среди главных признаков, по которым определяют его авторство, на первом месте находится именно его цветочный узор — особенно сопровождающий завитки пальметт изогнутый лист с зубчатым краем. Подобные «растительные образцы» могут выступать в роли цветка в руке или служить рамой для фигурной композиции.

«Растительные образцы» Кампании, если взять в качестве примера круг Мастера Кассандры [30, fig. 7], демонстрируют интерес к крупным формам. Эти растения, как правило, вытягиваются вдоль боковых пальметт на тулове ваз, развернув свой единственный обрамленный двумя выгнутыми лепестками бутон в сторону фигурной сцены. Все это можно наблюдать в росписи кампанского кратера из собрания Эрмитажа (Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж, Б. 4159), где растения, словно рама, фланкируют единственную полусогнутую фигуру юного воина с диадемой на голове вместо шлема. Вероятно, так в Кампании проявилось апулийское влияние: для сравнения приведем апулийский лебес гамикос Мастера Патеры (340–320 гг. до н. э., частная коллекция) — женщина с ветвьюд-древом в руке словно выходит из цветочных врат, настолько внушительно представлен цветочный декор по бокам вазы. Аналогии этим «цветочным вратам» — порталы древневосточных храмов, которые традиционно фланкировали два дерева или две колонны.

Обычной для декора ваз становится и комбинация из боковых пальметт (в зоне ручек) с дополнительным фантазийным побегом, как в случае росписей Мастера Катания 737⁴: очень типичны его боковые пальметты с их завитками и тремя цветочными лепестками.

Также стоит внимания «цветочный узор» из Пестума (сохранилось около тысячи ваз) на таком примере, как «цветок Мастера Астея»⁵ [30, fig. 12]: на вазах из мас-

рых он многое заимствовал. Сначала Мастер Пистиччи очень старательно придерживался аттических моделей, и его ранние работы не всегда легко отличить от оригиналов. Однако в более поздних вазах он уходит все дальше от своих аттических коллег [30, р. 18].

³ Примерно 360–350 гг. до н. э.

⁴ После художников AV Group отмечается быстрый упадок в работах Мастера Катания 737 и Мастера Ленты в некоторый варваризм. Рисунок накладными красками становится рваным [30, р. 167, fig. 12].

⁵ Среди других элементов его растительного декора часто встречаются побеги лавра и плюща — стандартное украшение ниже венчика кратера [30, р. 197].

терских Астея и Пифона спиралевидный побег часто заканчивается конусовидной чашечкой бутона — так называемым «Астеевым цветком», характерным для кисти этого вазаписца.

Аналогии прослеживаются и в Лукании: там среди «растительных образцов» встречается целый набор конусовидных бутонов, которые характерны для Мастера Роккановы, очень сдержанного, как отмечает Тренделл⁶ [30, fig. 5], в своем стандартном репертуаре из замерших фигур, и довольно своеобразного в применении растительного декора, вплоть до выписывания черным лаком узора из пальметт.

Таким образом, уже этот беглый обзор позволяет признать, что исследование «растительного образца» при определении авторского почерка дает возможность существенно продвинуться в изучении флоральных мотивов в вазаписи. Сделано в этом направлении уже немало. Однако все же отметим, что о серьезном анализе floral pattern у Тренделла говорить рано. Понятие «растительный мотив» трактуется достаточно широко, это может быть как дерево, так и ветвь, и отдельный цветок. К тому же открываются новые горизонты для дальнейшей работы. Наиболее перспективными представляются следующие векторы: иконография растений и их семантика.

Иконографические штудии. Здесь можно прибегнуть к опыту немецких исследователей (М. Мойрера [24], П. Якобсталя [21], Х. Бауманна [13]), которые развивали метод сопоставления античных изображений растений как с их мифологическими первообразами в интерпретации древнегреческих авторов, так и с конкретными формами известной флоры. Мойрер отмечал отображение цветочных образов и в самих формах греческих ваз, он определил также ведущие растения. Так, он выделил цветок *гиацинта* для передачи микенских форм, *вересковидный бутон* для малоазийских, раскрывшийся *цветок розы* для аттических киликов и *цветок лилии* для аттических и апулийских крупных ваз [24, S. 226, Abt. IX. Taf. 4]. Кроме того, Мойрер постарался проследить эволюцию ведущих растительных образов, особенно цветочных и травных, в изобразительном искусстве от Древней Греции до ренессансной Европы.

Это был первый пробный опыт. Но в Германии XX в. он был продолжен в работах Якобсталя, а затем и Бауманна, где особенно интересны современные исследования в области греческой нумизматики. Действительно, на монетах с Родоса (по-гречески буквально это остров из роз или Розовый остров) чеканились довольно крупные изображения розы, занимающие центральную часть монетного тондо, и в виде бутона, и как полураспустившийся цветок, и как полностью раскрывшаяся розетка [14, III. 121, 122]. Соответственно, на левкийских монетах запечатлена лилия [14, III. 65] (или левк, из греческого это название лилии переходит в церковнославянский). Также встречаются на тарсийских монетах изображения анемона [14, III. 4], на сицилийских — зерен [14, III. 44, 46, 48] (устойчивая традиция, восходящая к шумерской глиптике), на элид-

⁶ Мастер Рокканова наряду с другими мастерами Апулии относится к мастерской Мастера Дария, поэтому для большей части его работ предполагается датировка ок. 340–330 гг. до н. э. Но, по мнению А. Д. Тренделла, он начал свою карьеру немного раньше, поскольку неудачи некоторых его ранних vaz отражают влияние Мастера Бруклин-Будапешта, хотя их лицевые стороны часто ближе к Простому стилю Апулии 360–350-х гг. до н. э. [30, p. 61].

ских и сиракузских — головок мака [14, III. 83, 84] (представлены они в соответствии с позднеминойской традицией изображения Богини мака).

Очевидно, что на греческих монетах использовался общедоступный визуальный код, применимый при опознании растений и для наших целей. Благодаря этому в апулийских и луканских трактовках растительных мотивов угадываются и конкретные цветы, в первую очередь *арацея*, *мак* и *роза*.

Арацея. Мотив утверждается в эпоху греческой классики. На сегодняшний день он остается одним из самых малоизученных. Мойрер полагал, что прообразом для него стали каллы (*arum maculatum* или *araceae anthurium andraeanum*) — алые однолепестковые цветы с крупным желтым пыльником [24, Abt. XII, Taf. 11, S. 294–297]. Так, мы можем наблюдать у Мойрера следующее представление о распространении и эволюции мотива: от эллинистических арацей к римским (на примере многочисленных образцов рельефного декора) и далее к средневековым трактовкам Востока и Европы. Вообще же арацея кажется исконно греческим мотивом. Ранние арацеи венчали навершия погребальных стел — анфемии. Архаические пальметтные или пальметто-лотосовые анфемии в ранней классике трансформировались в композитный тип цветка-букета, состоящего из пальметты-арацеи-аканфа [24, Abt. I, Taf. 3 10, Abt. II, Taf. 7, Abt. VI, Taf. 1], как у стелы Джустиниани (Государственные музеи Берлина, Sk 1482 / K 19). Свои вариации наблюдаются в позднеклассических керченских находках, в декор которых включена белая арацея с красным пыльником [9, с. 259]. Но в полную силу мотив заиграет в апулийской вазописи, где он проявится во множестве вариантов: на шейках ваз Роскошного стиля появятся целые сады из растительных мотивов, включающих арацеи (кратеры Мастера Загробного мира — именной из Античного собрания Мюнхена, 3297, из Музея Гетти, 96.АЕ.117, и амфора Мастера Варезе F331 из Британского музея). Сама же арацея, узнаваемая по вытянутой воронке единственного лепестка с вырывающейся из нее стрелой пыльника, отлично создает иллюзию пространственной глубины.

Мак. Этот мотив в виде головки семян как обычного, так и опиумного, или снотворного, мака (*Paraver rhoeas*, *Paraver somniferum*) представлен в Греции начиная с микенской эпохи вплоть до поздней классики, преимущественно в пластике и на монетах [13, S. 72, III. 116, 119]. Интересно, что и на знаменитой позднеминойской статуэтке Богини мака (Гераклион, Археологический музей, АЕ 9305), и на рассмотренной выше сиракузской монете 413 г. до н. э. головка мака включена в венец богини, являясь его центром [14, III. 83, 84]. Уже в южноиталийской, особенно апулийской, вазописи мак именно в виде головки семян — шероховатой сферы с отогнутым широким венчиком — утверждается как сам по себе, даже в центре композиции (реверс ватиканского волютного кратера [4, с. 156-157, илл. 40]), так и как часть сложного многосоставного растительного декора — здесь особенно характерны работы апулийского Мастера Дублинских ситул и его последователей (апулийская ситула из Руво, 1372, Мастера Дублинских ситул; апулийская ситула, Дублин, 1106.1880; пестумская амфора Мастера Афродиты, 20303 [29, pl. 142, 1-2; 30, p. 80, ill. 146, p. 204, ill. 384-385]).

Роза. Мотив дикой розы (*Rosa canina*) зафиксирован уже в эгейскую эпоху: ее мы видим на восстановленной не так давно части фрески с Синей птицей из Кносского дворца; чередуя с белыми лилиями, красные розы, похожие на более поздние избра-

жения на монетах, несут дамы в процессиях на вновь восстановленных пилосских и фиванских дворцовых фресках. Одним из первых этот мотив возрождается в период греческой геометрики (IX–VIII вв. до н. э.): в зоне ручек вазы появляется розетка — как правило, четырехлепестковая, но известны случаи и с большим числом лепестков — восемью, девятью, восемнадцатью [15, III. 55, 63, 92, 93, 191]. Мойерер отмечал, что хотя розетку можно соотносить и с другими цветами — ежевикой, вишней, миндалем и т. д., — но если она включена в декор, связанный с погребением, то на первый план выходит ее прочтение как розы [24, Abt. VIII, Taf. 1, S. 20–21, 202–203, 213–215]. В классической Греции роза уже представлена не только как розетка, но и весьма натурально — в виде бутона на тонком стебле в женской руке⁷, как в случае краснофигурного килика Дуриса из Вульчи 480–470 гг. до н. э. (Лондон, Британский музей, Е 51). Южноиталийская вазопись подхватывает этот мотив, используя весь накопившийся опыт, — здесь хорошо известен как розетковый фриз, так и собственно роза (похоже на образы родосских монет), и гирлянда роз — все это можно наблюдать на апулийской тарелке Роскошного стиля из собрания Эрмитажа, Б. 892.

Проблемой является и прием стилизации, наблюдающийся в античных изображениях растений. Надо иметь в виду приверженность греческих вазописцев к изображению «гибридных» растений, сочетавших элементы разных форм. Эту традицию на эгейском материале последовательно проследила Л. Морган, выявив наиболее характерное соединение из лилии, тростника и пальмы [25]. По нашим наблюдениям, для южноиталийской вазописи характерны комбинации из пальметты, розы, арацеи и аканфа — это в духе аттической практики (ср.: цветочный жезл Эроса на донце килика Последователей Мастера Аска из Триеста [30, il. 243] и фантазийные ветви по бокам женской головки на верхнем фризе шейки именного кратера Мастера Загробного мира, 3297, из Античного собрания Мюнхена, на шейке скифоса Последователей Мастера Алабастра из Музея искусств Индианы, 21/27 [30, Pl. 222]). Встречаются также вместе с розой и арацеей добавления от плюща, бутона анемона или лилии, возможно, фиалки (фантазийные побеги с цветами вокруг всадника на грифоне на шейке апулийского кратера из Античного собрания Берлина, 1984.42). Кроме того, появляется еще и характерный южноиталийский вариант — лик/бюст-цветок⁸ (Париж, Лувр, К 74; СПб, Эрмитаж, Б. 367). В апулийской вазописи Роскошного стиля «гибридный» цветок включается в фигурные композиции, в ряде случаев оттесняя и заменяя антропоморфную фигуру.

Семантический анализ. Им больше всего увлекались на рубеже XIX–XX вв., в первую очередь в контексте растительного культа древности (обобщенно — М. Нильссон [27; 28], Й. Мурр [26] и др.; конкретно — Ш. Жоре о розе [22], в конце XX в. М. Деть-

⁷ Нам представляется этот вариант единственно возможным прочтением благоуханного цветка, аналогичного бутону на родосских монетах: для лилии и лотоса этот бутон мелковат, для фиалки — слишком крупный, да и среди известных по античной поэзии предпочтений роза — на первом месте. Подробнее см.: [7, с. 103–104], ср.: [23, fig. 1, p. 3–5].

⁸ Чаще всего такой гибридный тип из многолепестковой розетки и женской головки (реже встречаются юношеские) помещали на шейку амфоры или кратера, но как вариант широко распространен рельефный лик-цветок, помещенный в центр завитка волюты ручки кратера, расписанный белой накладной краской [7, с. 114–115].

ен о специях [19] и Т. В. Цивьян о маке [10]). В настоящее время ряд исследователей затрагивают уже сюжеты с цветами, представленные древнегреческим искусством. Л. И. Акимова в своих работах связывает их с праздником, ритуалом бракосочетания [1; 2]. Н. Кэй в статье, посвященной сюжетам с цветком в аттической вазописи, подчеркнула вслед за М. Детьеном, но уже на изобразительном материале, значение аромата цветка, выступающего *signe de grace* (знаком благосклонности). Ее наблюдения можно распространить и на южноиталийскую вазопись [23].

И здесь открывается широкое поле для исследований. В первую очередь как проблему можно рассматривать собственно *систему декора* южноиталийской вазы, соответствующую форме сосуда. Можно утверждать (с позиций Мойрера), что уже форма этих ваз, апулийских в первую очередь, воспроизводит растительные образы. Ведущие типы — кратеры, гидрии, пелики и лекифы — передают бутон лилии и мака — некоторые кратеры и пелики Мастеров Сизифа (420–400 гг. до н. э.), Илиуперсиса (370–350 гг. до н. э.) и Ликурга (370–340 гг. до н. э.), или плод граната и оливы — некоторые пелики Мастеров Сизифа и Илиуперсиса и лекифы Мастеров Сизифа и Лечче (380–360 гг. до н. э.)⁹, что обусловлено их погребальными функциями¹⁰. Таким образом, ваза сразу же сообщала о своем назначении хранить аналоги «хаоса» (вода для гидрий) и «космоса» (вино для асков и кратеров, елей для пелик и ликифов). В этом плане *кратер* занимает особое место среди всех апулийских ваз — это «космическая чаша», используемая, как полагали мисты, для смешения небесного и земного в творении жизни (ср.: смешение божественной крови с глиной, сотворенное Нинту в шумеро-вавилонской поэме «Сказание об Атрахасисе»). «Кратерами» именовались также орфические тексты из числа двадцати четырех рапсодий *Hieroi Logoi*¹¹. То есть форма апулийской вазы была ни в коей мере не случайной, но обуславливала ее роспись: теперь в декоре мастера следуют отработанной системе, согласно которой растительным орнаментам с определенной символикой отведено определенное место. Нижней границей выступал меандровый фриз с включенными в него крестами, а верхней — растительный: «огненная» ветвь оливы, лавра, семантически близкий ряд розетт или пальметт, но также и хтоническая ветвь плюща и мирта. В зоне под ручками, как было рассмотрено выше, помещались солярные пальметты, дополненные в вазах Роскошного стиля стилизованными цветами, обращавшими свои бутоны в сторону фигурной сцены. В решении фигурной росписи с середины IV в. до н. э. тоже наблюдается закономерность: на реверсе могут быть представлены не только застывшие фигуры в длинных плащах, но достаточно часто встречается стела в центре композиции, в то время как на аверсе —

⁹ Подробнее см.: [5, с. 719–720; 6, с. 163–164].

¹⁰ С момента первой публикации Тренделла в 1934 г. и до последнего времени только в некрополе Тарента вазы были обнаружены в 1269 погребениях. Некоторое время эти вазы считали явлением локального характера. Однако раскопки некрополей других апулийских городов, таких как Руво и Бари, и найденные там расписные вазы позволили Тренделлу и его коллегам использовать термин «апулийская вазопись». Более десяти тысяч апулийских ваз вошли в каталог, опубликованный в конце 1970-х гг. Тренделлом и Камбитоглу [17, р. 30–31].

¹¹ Зопир из Тарента считался автором таких орфических гимнов, как «Покров», повествующий о ткани Персефоной цветочного покрывала Земли, и «Кратер», содержащий сведения о небесной чаше демиурга. Существовал еще «Малый Кратер», известный позже и византийским эрудитам [11, с. 7–8].

наиск (эдикула), вокруг которых разворачивается замысловатое действие, собственно сюжет¹². Как было отмечено Л. И. Акимовой, «специализация касалась уже не стилей, выбора форм и сюжетов ваз: одни были откровенно *погребальными*, с изображением наиска спереди и стелы сзади, другие же сохраняли видимую целостность мифа, который трактовался богато, сложно, с массой вариантов и новых иконографических мотивов. Реверсы таких ваз украшались погребальными сюжетами» [2, с. 295].

Конечно же, раскрытие смысла изображенных на вазах сюжетов вызывает особый интерес. И в основном наборе вазописных рисунков особенно важны сюжеты о преодолении смерти — мифологические сцены со священным деревом (именная ваза Мастера Илиуперсиса [18, р. 123–125]), в том числе с деревом как атрибутом божества — мирт Афродиты, лавр Аполлона, виноградная лоза и плющ Диониса¹³; дионисийские сцены и ритуальные сцены с цветком: странствие и обретение (вручение/несение) цветка¹⁴, либация (катарсис), жертвоприношение, венчание цветочным венком; цветок в наиске (эдикуле); Эрот в саду.

Представляется интересным анализ этих «цветочных сцен» в контексте орфизма [11; 16]. В этом плане выглядит уместным наблюдение Т. Карпентера в «Пролегомене к изучению апулийских красно-фигурных ваз» (2009), что «термин “орфический” часто появляется в дискуссиях об апулийской образности. Изображения, вызывающие ассоциации с Дионисом или загробным миром, часто относят к “дионисийско-орфическим мистериям”, или к “дионисийско-орфическому учению”, или к “орфической вере”, или “орфическому мифу”» [17, р. 34]. В подобном исследовании принято сопоставлять апулийские изображения с Орфеем и золотые таблицы — тексты с апелляциями к Персефоне и Вакху¹⁵ на золотой фольге, найденные в гробнице Пеллины в Фессалии, а также в Фуриях и Гиппонионе в Южной Италии¹⁶. В первую очередь обращают внимание на амфору Мастера Ганимеда (Базель, Музей древностей, S 40) с Орфеем-кифаридом вместе с фракийцем в наиске¹⁷. Орфей здесь выступает медиатором, проводником и даже защитником для душ посвященных. На целом ряде ваз он представлен не просто одетым как фракийский певец, но в момент исполнения гимна, причем, как было отме-

¹² Подробнее о системе декора, введенной в 360-х гг. до н. э. Мастером Илиуперсиса, и ее развитии во второй половине IV в. до н. э. см. главу «Расписные вазы» в книге Л. И. Акимовой «Искусство Древней Греции. Классика» [2, с. 294].

¹³ Отдельно этому вопросу была посвящена диссертация «Священное дерево в искусстве и культуре Эллады», защищенная в МГУ в 2010 г. [6]. Хотя, конечно, многое осталось и за ее рамками.

¹⁴ Исследование темы обретения цветка уже начато [7], но на ограниченном материале, являясь, по существу, предварительным этапом. Между тем сотни ваз все еще ждут серьезного изучения.

¹⁵ Согласно орфическому мифу, Дионис был сыном Персефоны и Зевса, убитым и съеденным Титанам. Однако сердце Диониса удалось спасти Афине, передавшей его Зевсу для нового рождения от Семелы.

¹⁶ Большинство этих золотых таблиц было найдено в Фессалии, на Крите и на Сицилии, но в Апулии к настоящему моменту не найдено ни одной. Это позволяет сделать вывод о только формирующейся в IV в. до н. э. практике.

¹⁷ Орфический рисунок базельской амфоры S 40 соотносят как с рисунком на чашевидном кратере из Британского музея, F 270, где, по словам М. Уэста, «Орфей, стоящий у высокого дерева, сдерживает Цербера и предлагает свою лиру юноше, которого ведут к герме» [11, с. 17], так и с изображением Орфея-кифариды перед наиском с Персефоной и Гадесом на именном кратере Мастера Загробного мира (Мюнхен, Античные собрания, 3927) и на кратере Мастера Ликурга (Карлсруэ, Кунстхалле, В 4) [7, с. 100–101; 12, р. 116–120; 16, р. 38–39, 45, 58].

чено А. Бернабе, «его длинные священнические одежды трепещут в ритме его танцующего шага, который следует звукам кифары» [12, р. 113–114]. Интересно, что на толедском кратере с изображением Гадеса и Персефоны (Тоledo, Музей искусств, 1994, 19) внутри наиска на том самом месте, где обычно помещался Орфей, представлен странник, протягивающий руку Гадесу¹⁸, а напротив, с другой стороны наиска, находится изображение бассейна — символ катарсиса. Бассейн, так же как и наиск, выполнен белой накладной краской — это яркие цветовые акценты в системе росписи вазы. И с ними взаимодействует еще один элемент, также прописанный добавленным белым, — на шейке вазы расположен фантазийный цветок-бюст в чаше из бутонов, раскрывшихся цветков, усиков, спиралей и завитков. Тем самым выражена связь: божественный наиск — бассейн (= катарсис) — блаженный сад.

Аналогичные трактовки взаимосвязи цветочных мотивов с идеями орфизма видятся уместными в сюжетах с Эротом как первобогом, демиургом орфиков, и особенно в контексте праздника, например майских Флоралий или Розалий [28]. Изначально принадлежа Великой богине, матери роз [20, р. 27–30], цветок оказывается у хранительниц садов Гесперид, в разных вариантах росписей апулийских ваз его несут или вручают герою. Неслучайно празднование Розалий в Италии было связано с погребальным культом — умершего клали на розы и/или осыпали лепестками роз, гробницу украшали венками из роз. Соответствующий обряд запечатлен на помпейской фреске с восточной стены юго-восточного угла оесус дома Ветиев (VI.15.1) с изображением купидонов, плетущих гирлянды роз (аналогично *cupides coronarii* из музея Неаполя, НАМ II.1.3. 1107). Эти традиции, укоренившиеся среди простого народа Италии и собственно в римской армии как *Rosaliae signorum*, нашли свою специфику в других регионах Империи: известная в Риме трапеза из роз — *escae rosales* [22, р. 107–109] — даровала Луцию в «Золотом осле» Апулея преобразование на торжествах Исиды; на Балканах же традиция перешла вместе с розовыми венками и т. п. в практику врачевания [3, с. 48, 50–51, 55–58].

Исследования в этом направлении могут существенно обогатить трактовку памятников искусства последующих эпох — от Средневековья до модерна, о чем особенно наглядно свидетельствует еще одна помпейская фреска из дома Луция Цецилия Юкунда, где представлена менада с венком из роз на голове, которая несет темнокрылого Эрота с розой в руке (Неаполь, НАМ 110591); несомненно, у нее много общего с последующими образами Мадонн Ренессанса, например с Мадонной Дж. А. Больтраффио (1480 г.) из музея Польши Пеццоли в Милане [8].

Таким образом, в рамках вопроса о растительном мотиве в южноиталийской вазописи были обозначены три блока научных проблем: исследования в области авторского почерка, в области иконографии и в области интерпретации. Любое из выбранных направлений требует комплексного подхода, позволяющего добиться многообещающих результатов.

¹⁸ Большинство специалистов полагают, что странник у эдикулы — это Дионис. Соответственно, А. Бернабе заметил, что «вазы Апулии предлагают нам ряд произведений, в которых наряду с владыками подземного мира и осужденными, появляется посредник, который может быть либо Дионисом, либо Орфеем <...> вполне ясно: посвященные в тайны Диониса, мисты, получают особое обращение в преисподней и найдут покой от своих трудов» [12, р. 113].

Литература

1. *Акимова Л. И.* Ферейские фрески. Опыт анализа мифоритуальной системы: дис... д. иск. — М., 1992. — 702 с.
2. *Акимова Л. И.* Искусство Древней Греции. Классика. — М.: Азбука-классика, 2007. — 370 с.
3. *Златковская Т. Д.* К проблеме античного наследства у южных славян и восточных романцев // Советская этнография. — 1978. — № 3. — С. 47–58.
4. *Кереньи К.* Элевсин. Архетипический образ матери и дочери. — М.: Рефл-бук, 2000. — 284 с.
5. *Кифишина О. А.* Образ священного древа в поздних греческих вазах (керамика Апулии) // Научные труды МПГУ. Гуманитарные науки. — 2005. — С. 718–720.
6. *Кифишина О. А.* Священное древо в искусстве и культуре Эллады: дис... к. иск. — М., 2010. — 296 с.
7. *Кифишина О. А.* «Обретение цветка»: к вопросу об интерпретации апулийской вазописи // Дом Бурганова: пространство культуры. — 2015. — № 3. — С. 98–117.
8. *Ковалева М.* Джованни Антонио Больтраффио // Человек и общество. — 2010. — Вып. 1. — С. 99–108.
9. *Скржинская М. В.* Культурные традиции Эллады в античных городах Северного Причерноморья. — Киев: Институт истории Украины НАН Украины, 2010. — С. 324.
10. *Студник Т. М., Цивьян Т. В.* Мак в растительном коде основного мифа (Balto-Balkanica) // Балто-славянские исследования. — 1980. — С. 300–317.
11. *Уэст М.* Орфические поэмы / Пер. с англ. А. С. Кузнецовой и Е. В. Афонасина. URL: www.nsu.ru/classics/Plato/West.pdf (дата обращения: 22.12.2015).
12. *Bernabé A.* Imago Inferorum Orphica // Mystic Cults in Magna Graecia. — Austin: University of Texas Press, 2009. — P. 95–130.
13. *Baumann H.* Die griechische Pflanzenwelt in Mythos, Kunst und Literatur. — München: Hirmer, 1986. — 252 S.
14. *Baumann H.* Pflanzenbilder auf griechischen Münzen. — München: Hirmer, 2000. — 79 S.
15. *Boardman J.* Early Creek Vase Painting. 11th–6th Centuries B.C. — London: Thames and Hudson, 1998. — 287 p.
16. *Burkert W.* Kleine Schriften III. Mystica, Orphica, Pythagorica. — Goettingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006. — 329 S.
17. *Carpenter T. H.* Prolegomenon to the Study of Apulian Red-Figure Pottery // American Journal of Archeology. — 2009. — Vol. 113 — No. 1. — P. 27–36.
18. *Cook B. F.* Greek and Roman Art in the British Museum. — London: British Museum Press, 1976. — 196 p.
19. *Detienne M.* Les Jardins d'Adonis. La mythologie des aromates en Grèce. — Paris: Gallimard, 1972. — XLVII + 249 p.
20. *Hooye A. S.* Rosaliae signorum // Harvard Theological Press Review. — 1937. — Vol. 30. — No. 1. — P. 15–35.
21. *Jacobsthal P.* Ornamente Griechischer Vasen. — Berlin: Frankfurter Verlagsanstalt, 1927. — 245 S.
22. *Joret Ch.* La rose dans l'Antiquité et au moyen âge. — Paris: Bouillon, 1892. — 482 p.
23. *Kéi N.* La fleur, signe de grâce dans la céramique attique // Images Revues. — 2007. — No. 4. — P. 2–16.
24. *Meurer M.* Vergleichende Formenlehre des Ornaments und der Pflanze, mit besonderer Berücksichtigung der Entwicklungsgeschichte der architekton. Kunstformen. — Dresden: Kuhnemann, 1909. — 596 S.
25. *Morgan L.* The Miniature Wall Painting of Thera. A Study in Aegean Culture and Iconography. — Cambridge: Cambridge University Press, 1988. — XIX + 324 p.
26. *Murr Jos.* Die Pflanzenwelt in der griechischen Mythologie. — Innsbruck: Wagner'sche Universitäts-Buchhandlung, 1890. — 323 S.
27. *Nilsson M. P.* Griechische Feste von religiöser Bedeutung mit Ausschluß der attischen. — Leipzig: Teubner, 1906. — 490 S.
28. *Nilsson M.* Rosalia // Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Bearb. von G. Wissowa. — Stuttgart, 1914. — Reihe II, Hbbd I. — Sp. 1111–1115.
29. *Trendall A. D., Cambitoglou A.* The Red-Figured Vases of Apulia. Vol. I: Early and Middle Apulian. — Oxford: Clarendon University Press, 1978. — 442 p., 160 p. of plates: ill., 1 map.
30. *Trendall A. D.* Red Figure Vases of South Italy and Sicily. — London: Thames and Hudson, 1989. — 288 p.

Название статьи. Растительные мотивы в южноиталийской вазописи: проблемы изучения.

Сведения об авторе. Кишишина Оксана Анатольевна — кандидат искусствоведения, доцент. Московский педагогический государственный университет (МПГУ), ул. Малая Пироговская, д. 1, стр. 1, Москва, Российская Федерация, 119991. kifishinaoks@gmail.com; oxkifishina@gmail.com

Аннотация. Статья посвящена проблемам исследования растительных мотивов в южноиталийской вазописи. Растительный мотив в декоре поздних греческих ваз остается все еще малоизученной темой. Цель исследования — обозначить основной круг проблем, связанных с растительными мотивами краснофигурных ваз Южной Италии. В настоящее время принято изучать растительный мотив в рамках исследования особенностей авторского почерка вазописца. Но также перспективными представляются исследования иконографии античных цветов, в первую очередь арацеи, мака и розы, и анализ их семантики. Последнее особенно эффективно в контексте орфизма и геортологии (или системы праздников) на примере Розалий. Автор показывает, что все эти три блока научных проблем остаются сегодня актуальными.

Ключевые слова: южноиталийские вазы; растительные мотивы; стилизованные цветы; гибридные формы; мифо-ритуальная традиция; орфизм; Розалии.

Title. Floral Motifs in South Italian Vase Painting: Problems of Studying.

Author. Kifishina, Oxana Anatolievna — Ph. D., associate professor. Moscow State Pedagogical University (MSPU), M. Pirogovskaya Str, 1/1, 119991 Moscow, Russian Federation. kifishinaoks@gmail.com; oxkifishina@gmail.com

Abstract. This article focuses on the study problems of floral motifs in South Italian vase painting. Floral motif in the decor system of Late Greek red-figure vases still remains insufficiently explored. This study intends to indicate the range of major issues and problems related to plant images in red-figure vases of South Italia. Nowadays, it is common to study floral motifs in the framework of resolving the problem of an author's handwriting. The research on the iconography of antique flowers — especially acacias, poppies and roses — and their semantic analysis can also be considered as promising. The semantic analysis is particularly effective in Orphic and hortological contexts (or a feast system by the example of Rosaliae). The author shows that these days all three sets of scientific problems remain relevant.

Keywords: South Italic vases; floral motifs; stylized flower; hybrid form; myth and ritual tradition; Orphism; Rosaliae.

References

- Akimova L. I. *Ferejskie freski (The Therian Wall Painting. Experience in the Analysis of Mythos-Ritual System, The manuscript dissertations for the degree of Doctor of Arts)*. Moscow, 1992. 702 p. (in Russian).
- Akimova L. I. *Iskusstvo Drevnej Grecii. Classica (Art of Ancient Greece. Classic)*. Moscow, Asbuka-classica Publ., 2007., 370 p. (in Russian).
- Baumann H. *Die griechische Pflanzenwelt in Mythos, Kunst und Literatur*. Munich, Hirmer Publ., 1986. 252 S. (in German).
- Baumann H. *Pflanzenbilder auf griechischen Münzen*. Munich, Hirmer Publ., 2000. 79 p. (in German).
- Bernabé A. *Imago Inferorum Orphica. Mystic Cults in Magna Graecia*. Austin, University of Texas Press Publ., 2009, pp. 95–130.
- Boardman J. *Early Greek Vase Painting. 11th–6th Centuries B.C.* London, Thames and Hudson Publ., 1998. 287 p.
- Burkert W. *Kleine Schriften III. Mystica, Orphica, Pythagorica*. Goettingen, Vandenhoeck & Ruprecht Publ., 2006 (in German).
- Carpenter T. H. Prolegomenon to the Study of Apulian Red-Figure Pottery. *American Journal of Archeology*, 2009, vol. 113, no. 1, pp. 27–36.
- Cook B. F. *Greek and Roman Art in the British Museum*. London, British Museum Press Publ., 1976. 196 p.
- Detienne M. *Les Jardins d'Adonis. La mythologie des aromates en Grèce*. Paris, Gallimard Publ., 1972. XLVII, + 249 p. (in French).
- Hooley A. S. Rosaliae signorum. *Harvard Theological Press Review*, 1937, vol. 30, no. 1, pp. 15–35.
- Jacobsthal P. *Ornamente Griechischer Vasen*. Berlin, Frankfurter Verlagsanstalt Publ., 1927. 245 p. (in German).
- Joret Ch. *La rose dans l'Antiquité et au moyen âge*. Paris, Bouillon Publ., 1892. 482 p. (in French).
- Kéi N. La fleur, signe de grâce dans la céramique attique. *Images Revues*, 2007, no. 4, pp. 2–16 (in French).

- Kerenyi C. *Elevsin (Eleusis: Archetypical Image of Mother and Daughter)*. Moscow, Refl-book Publ., 2000. 284 p. (in Russian).
- Kifishina O. A. The Image of the Sacred Tree in the Late Greek Vases (Pottery of Apulia). *Nauchnyje trudy Moskovskogo pedagogičeskogo gosudarstvennogo universiteta. Gumanitarnye nauki (Proceedings of Moscow State Pedagogical University. Humanitarian Sciences)*, 2005, pp. 719–720 (in Russian).
- Kifishina O. A. *Svjastchennoje drevo v iskusstve i culture Aellady (Sacred Tree in the Art and Culture of Greece, The manuscript dissertations for the degree of Kandidat of Arts)*, Moscow, 2010. 296 p. (in Russian).
- Kifishina O. A. “Flower Finding”: Interpretation of the Apulian Vase-Painting. *Dom Burganova: prostranstvo kul'tury (Burganov House. Space of Culture)*, 2015, vol. 3, pp. 98–117 (in Russian).
- Kovaleva M. Giovanni Antonio Boltraffio. *Tchelovek i obščestvo (Men and Society)*, 2010, vol. 1, pp. 99–108 (in Russian).
- Meurer M. *Vergleichende Formenlehre des Ornaments und der Pflanze, mit besonderer Berücksichtigung der Entwicklungsgeschichte der architekton. Kunstformen*. Dresden, Kuhnmann Publ., 1909. 596 p. (in German).
- Morgan L. *The Miniature Wall Painting of Thera. A Study in Aegean Culture and Iconography*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 1988. XIX + 324 p.
- Murr Jos. *Die Pflanzenwelt in der griechischen Mythologie*. Innsbruck, Wagner'sche Universitäts-Buchhandlung Publ., 1890. 323 p. (in German).
- Nilsson M. P. *Griechische Feste von religiöser Bedeutung mit Ausschluß der attischen*. Leipzig, Teubner Publ., 1906. 490 p. (in German).
- Nilsson M. Rosalia. *Pauly's Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Bearbeitet von G. Wissowa*. Stuttgart, 1914. Reihe II, Hbbd I., p. 1111–1115 (in German).
- Skrjinskaja M. V. *Culturnyje tradicii Aellady v antichnych gorodach Severnogo Pritchernomorja (The Cultural Traditions of the Ancient Cities of Greece in the Northern Black Sea Areas)*. Kijev, Institut istorii Ukrainy NAN Ukrainy Publ., 2010. 324 p. (in Russian).
- Studnik T. M.; Tzizjan T. V. The Poppy in the Floral Code of Main Myth. *Balto-Balcanica*. Moscow, Nauka Publ., 1980, pp. 300–317 (in Russian).
- Trendall A. D.; Cambitoglou A. *The Red-Figured Vases of Apulia. Vol. I: Early and Middle Apulian*. Oxford, Clarendon University Press Publ., 1978. 442 p; 160 p. of plates: ill., 1 map.
- Trendall A. D. *Red Figure Vases of South Italy and Sicily*. London, Thames and Hudson Publ., 1989. 288 p.
- West M. *The Orphic Poems*. Oxford, Clarendon Press Publ., 1983 (2015). XII + 275 p.
- Zlatkovskaja T. D. On the Problem of South Slav and East Romance Peoples' Heritage from Classical Antiquity. *Sovetskaja Etnographia (Soviet Ethnography)*, 1978, vol. 3, pp. 47–58. (in Russian).