

УДК: 7.046.2

ББК: 85.103(3)

А43

DOI: 10.18688/aa199-5-54

М. Г. Пивень

## Образ Дидоны в итальянской живописи XV века: границы интерпретации

В XV в. растущее внимание к гуманистической культуре обусловило появление в живописи Италии пришедших из античной поэзии и истории сюжетов и образов. Культурный контекст, разнообразие литературных источников часто определяют сложности семантического прочтения, предполагают многоуровневую трактовку античных сюжетов, характерную для мифографической литературы. Границы интерпретации образа определяются, помимо видов и функционального предназначения живописи, широтой корпуса литературных источников, в которых так или иначе упоминается тот или иной персонаж. Во многих случаях смысловые коннотации, связанные с разными текстами, детализируют образ, дополняют его содержание, обуславливают многогранность его прочтения, не противореча друг другу.

Но отдельные примеры, связанные с большей вариативностью смысловых значений, становятся настоящими ребусами для интерпретации: с образом оказываются связанными трактовки, существенно различающиеся, а порой обладающие взаимоисключающими смыслами. Так, в круг популярных и часто изображаемых женских персонажей светской живописи эпохи Возрождения входил образ легендарной основательницы и царицы Карфагена Дидоны, история которой была знакома итальянцам в нескольких версиях. Известные источники определяют две основные сюжетные линии, приводящие, однако, к одному и тому же трагическому финалу — самоубийству героини. Несмотря на общность финального нарративного мотива, детали истории имеют различный контекст.

Наибольшей известностью, несомненно, пользовалась «литературная» версия, ставшая одним из центральных эпизодов «Энеиды», где Дидона именуется также Элиссой. Её история накануне встречи с Энеем рассказана герою Венерой<sup>1</sup>. Супруг Дидоны Сихей, «богатейший среди финикийцев», был вероломно убит её братом Пигмалионом у домашнего алтаря. Узнав правду от явившегося ей во сне призрака мужа, Дидона покинула родные берега, сбежав из Тира со спутниками, разделившими её гнев, и принадлежавшими Сихею богатствами (тайное место хранения клада ей открыл призрак супруга). Достигнув со спутниками новых земель и купив значительную территорию, она начала строительство города, приобретшего к моменту прибытия Энея зримые и обещающие процветание черты. В Книге I читатель видит Дидону, которая преданно

<sup>1</sup> Вергилий. Энеида (I: 340–368).



Рис. 1. Сцены из поэмы Вергилия «Энеида». Роспись кассоне. Аполлоньо ди Джованни, мастерская. 1450–1460 гг. Дерево, темпера. 49.7 × 161.9 × 5.4 см. Художественная галерея Йельского университета, Нью-Хейвен

управляет своим народом, посвящает думы трудам и заботам о будущем царстве и хранит обет верности погибшему супругу.

Как верно отметила М. Баджони, история Дидоны удивительно схожа с судьбой самого Энея: оба героя получают предупреждение о необходимости покинуть родину во сне, оба вынуждены отправиться в дальнее путешествие в поисках нового дома, обоим суждено стать у истоков рождения могущественного города. Судьба изгнанников и общность пережитого становится для персонажей важным поводом для сближения [9, р. 143].

Но плодородие и процветание земель Карфагена под покровительством Юноны останавливается из-за вмешательства Венеры. Трагическая участь героини, которую Вергилий наделяет эпитетом «несчастливая» (*infelix Dido*), описана в Книге IV. В «поэтической» версии Вергилия основательница Карфагена полюбила занесённого к берегам её земли троянца Энея и, узнав, что он тайно покинул её, предпочла душевным мукам смерть от лезвия меча. Пламя страсти, сжигавшее её душу, становится огнём погребального костра, поглотившим её тело. Мотивы поэмы использует Овидий, включив послание Дидоны к оставившему её Энею в «Героиды»<sup>2</sup>.

Поэтическая сюжетная линия связана с комплексом мифологических, историко-культурных, гендерных аспектов: в зависимости от выбранного ракурса в ней можно обнаружить представление особенностей «женского» и «мужского» поведения и темперамента, ценностный конфликт между чувствами и долгом, топосы, связанные с темами судьбы, гражданственности или брака. Отметим, что и в наиболее популярной, литературной версии образ Дидоны может принимать различные смысловые оттенки, оказываясь соотнесённым с разными группами персонажей, круг которых определяется теми или иными коллизиями сюжета, символикой его деталей. Как показательный пример одержимости страстью, возникшей помимо её воли через божественное внушение, Дидона предстаёт в числе других жертв ослепляющего Купидона. Как покинутая возлюбленным героиня она близка Медее и Ариадне. В сопоставлении с героями гомеровского эпоса роль Дидоны по отношению к Энею схожа с соблазнительницами,

<sup>2</sup> Овидий. Героиды (VII).

задерживавшими в пути Одиссея. В таком контексте образ подавался и в средневековых литературных интерпретациях, например анонимный автор известного в Италии «Романа об Энее» рисует Дидону как искушение отступить от истинного предназначения героя [14, р. 113]. Интересную деталь отмечает Р. Старр: поэтическая Дидона близка не только Навсикае в судьбе Одиссея (её роль — устраивать пиры и внимать рассказам троянца), но и Пенелопе, которая безрезультатно трудится над полотном, распуская сотканное за день, Дидона же по совету Анны тщетно «сплетает предлоги» для задержки Энея в своём государстве. Судьба и одной и другой героини — остаться в единственном браке [24, р. 912–913].

Характер развития образа в поэме и сопутствующие ему поэтические метафоры вызывают ассоциации и с тремя ипостасями античной богини Дианы (Диана — Геката — Луна). Добровольный отказ Дидоны от радостей нового брака сближает её с девственной богиней. В Книге I, в момент появления «прекрасной видом» Дидоны перед Энеем, Вергилий сравнивает её с Дианой, «полной веселья» в хороводах с горными нимфами<sup>3</sup>. Охотничьи атрибуты Дидоны сменяются тьмой, окутывающей её в отчаянии страсти и сводящей в итоге в загробный мир, — здесь вступает в свои права Геката; а в полумраке «полей скорби» тень Дидоны перед Энеем принимает неясные черты, сравнимые со смутно видимым за тучей месяцем новолуния<sup>4</sup> [15, р. 35].

В Средние века и в эпоху Возрождения «Энеида» копировалась особенно часто среди других латинских текстов. Прочтение поэмы в аллегорическом ключе наметилось в сочинении Фульгенция (вторая половина V — начало VI вв.) «О значении Вергилия в свете философии». В дальнейшем стремление снабжать каждый сюжет морализирующим комментарием в духе христианской экзегезы станет общим местом для ряда христианских авторов.

Первыми поколениями гуманистов «Энеида» воспринималась и как *norma loquendi* (образец правильного использования латыни), и как *norma vivendi* (правильный способ жить). Образ Энея не раз фигурировал в ренессансной педагогике как пример совершенного истинного героя. Так, в «Книге писем о делах повседневных» Петрарка отмечает, что в поэме Вергилия «воспевается не Эней, а под именем Энея — человеческое мужество и совершенство» [3, с. 40].

Начиная со Средних веков мотивы античных эпосов получили интерпретацию и в новых текстах. Дидона вошла в число персонажей, упоминаемых в «Романе о Розе» (XIII в.), её история вплетена в канву созданных на основе компиляции античных мотивов «рыцарских» повествований о падении Трои. Своеобразными интерпретациями эпической поэмы стали и «Комедия» Данте, в которой слышится эхо Вергилия, от созвучия отдельных строк до многочисленных аллюзий и прямых отсылок [11; 21; 26], и сочинения Кристины Пизанской (ок. 1364—1430).

Первое известное упоминание об «исторической», не связанной с Энеем Дидоне встречается во фрагментарных текстах, приписываемых греческому историку Тимею из Тавромения (ок. 350–260 до н.э.), а наиболее полная версия её истории изложена в

<sup>3</sup> Вергилий. Энеида (I: 496–504).

<sup>4</sup> Op. cit. (VI: 450–454).

тексте Марка Юниана Юстина «Эпитама сочинения Помпея Трога "История Филиппа"» (ок. III в.).

В трагической истории героини, упоминаемой рядом римских авторов, самоубийство Дидоны объясняется вовсе не обманутой любовью к троянцу. По сведениям из ранних источников, царица Карфагена взошла на костёр, храня верность памяти погибшего мужа и отказываясь от навязываемого ей нового брака<sup>5</sup>.

Начало истории Вергилий повторяет довольно близко к ранним текстам: «историческая» Элисса вышла замуж за Ахерба, жреца Геркулеса, приходившегося ей дядей по матери, «который по своему почётному положению был вторым после царя». Проявив хладнокровие, выдержку и находчивость при побеге от тирана, убившего её мужа, она продемонстрировала решительность и остроту ума, искусно интерпретировав условия приобретения земли на берегах Северной Африки<sup>6</sup>. Но на новом месте внешние угрозы не оставили Элиссу.

Призвав десять пунийских старейшин, царь народа макситанов Гиарб потребовал её себе в жёны, угрожая войной в случае отказа. В условиях отсутствия выбора Дидона приказала воздвигнуть на окраине города костёр, чтобы умиловить тень (*virī manes*) мужа и перед новым браком принести жертвы по умершему. Затем «заклала много жертв, взошла на костёр с мечом в руках и, обратив взоры свои к народу, сказала, что, согласно с их советом, собирается идти к мужу, после чего закололась мечом» [7].

Дидона из «Эпитамы...» Юстина наиболее близка Пенелопе, но судьба её подчёркнуто трагична. Вергилий, романтизовавший историю, сохраняет частично и топос нежелания героини вступать в новый брак: «Если бы я не решила в душе неизменно и твердо / В брак ни с кем не вступать, если б не были так ненавистны / Брачный покой и факелы мне с той поры, как живу я, / Первой лишившись любви, похищенной смерти коварством, — / Верно, лишь этому я уступить могла б искушенью»<sup>7</sup>.

Таким образом, при идентичности завязки и развязки, кульминации истории Дидоны (а следовательно, и причины её трагического финала) существенно различаются. С точки зрения христианской морали история Дидоны не должна была вызывать сочувствия, поскольку её выбор судьбы принадлежал к числу смертных грехов. Но в «исторической интерпретации» карфагенская царица всё же оказывается более возвышенной и встаёт в ряд с другими мужественными жёнами и вдовами, чей образ связан с мотивами семейной верности и патриотизма.

Обе версии были хорошо известны гуманистам, и образ пунийской царицы использовался ими в зависимости от требуемых риторикой текста условий. Так, Петрарка упоминает Дидону в начале раздела «Триумфа Целомудрия», в строках, продолжающих «Триумф Любви», (то есть представляет её в череде пленников Амура): «Вслед мужу

<sup>5</sup> Юниан Марк Юстин. Эпитама... (XVIII: 4–6).

<sup>6</sup> «...купила [у местных жителей] кусок земли такой величины, сколько можно покрыть бычачьей шкурой, где бы её спутники, утомлённые долгим плаванием, могли восстановить свои силы, прежде чем отправиться дальше <...> приказала разрезать кожу на тончайшие полоски и захватила таким образом больше земли, чем просила, почему впоследствии это место было названо Бирсой» [7].

<sup>7</sup> Вергилий. *Op. cit.* (IV: 15–19).

поспешившая вдова, / Отнюдь не жерва страсти беззаконной»<sup>8</sup>. Дидона, таким образом, предстаёт как жертва чувства, сведшего её в могилу, но испытываемого не к Энею, а к Сихею. Стремясь «восстановить историческую правду», до-вергилиевский сюжет пересказывает в «Генеалогии языческих богов» Боккаччо [10, р. 280–283] и включает текст, посвящённый «Дидоне, или Элиссе, царице Карфагена» в «*De mulieribus claris*», собрание жизнеописаний знаменитых женщин.

Имя Дидоны неоднократно фигурировало и в дидактических текстах гуманистов Кватроченто. Например, Маффео Веджо (1407–1458) приводил в качестве назидательного примера «Историю Дидоны», которая отвлеклась от важных дел — строительства города, управления народом, предалась развлечениям, играм и пирам и была в конце концов покинута возлюбленным. Акцент, таким образом, делался на назидательном примере Дидоны поэтической, забывшей о городе и собственных согражданах.

Ключевые черты иконографии Дидоны начинают складываться в средневековой книжной миниатюре, преимущественно французской, где визуализация образа предельно лаконична и сосредоточена на мотиве смерти, выбранной героиней вследствие несчастной любви. В иллюстрирующих «Роман о Розе» миниатюрах XIII–XIV вв. образ Дидоны акцентирует внимание на способе её самоубийства и фактически редуцируется до эмблемы — это изображение женщины, пронзающей собственную грудь клинком<sup>9</sup>. Связь «Романа о Розе» с «Героидами» Овидия отчётливо проявлена в миниатюре, где изображение Дидоны соседствует с изображением Филлиды<sup>10</sup>. Деталью, позволяющей идентифицировать образ, здесь иногда становится корона — атрибут царского статуса героини. В дальнейшем использование той же иконографической схемы можно встретить и во фламандских, и в итальянских миниатюрах.

С появлением развёрнутых изобразительных нарративов, иллюстрирующих поэму, изображения Дидоны дополняются рядом сцен. Так, в иллюстрациях итальянского манускрипта, предположительно, выполненных Бартоломео Санвито (1433/5–1511), можно видеть Дидону, приветствующую Энея в Карфагене, вереницу белых лебедей (доброе предзнаменование, на которое герою указывала Венера) и сцены разрушения Трои на заднем плане<sup>11</sup>.

В первой половине Кватроченто изображение Дидоны можно было встретить и во фресковых циклах, представляющих «знаменитых людей». Так, например, её образ был включён в римский цикл *uomini famosi*, исполненный Мазолино во дворце Орсини на Monte Giordano (вторая четверть XV в.). Существуют письменные свидетельства об этой несохранившейся работе и ряд рисунков современников, воспроизводящих фигуры цикла. Программа росписи так называемого *sala degl'anni* была выстроена как визуализация иерархии шести эпох истории человечества. Дидона фигурировала в четвёртом периоде как основательница и правительница Карфагена.

<sup>8</sup> Цит. в переводе В. Микушевича по [4, с. 262].

<sup>9</sup> См., например Morgan Library, MS M. 324 fol. 89v; MS M. 132 fol. 97r; Bodleian Library, MS. e Mus. 65, f. 130v.

<sup>10</sup> Morgan Library, MS M.132 fol. 97r

<sup>11</sup> BL, King's 24 f. 59.

Образ Дидоны-Элиссы появляется и в повествовательных картинах, украшающих свадебные сундуки кассони и декоративные стенные панели. Альберти, выступая в трактате «О живописи» против чрезмерного использования живописцами золота, в качестве примера приводит изображение Дидоны: «Есть такие, которые применяют много золота в своих историях, думая, что это придаёт величие. Я этого не хвалю. И хотя бы он писал Вергилиеву Дидону, у которой золотой колчан, золотистые волосы переплетены золотом, пурпуровая одежда, подпоясанная опять-таки золотом, золотые уздечки лошадей и, словом, все золотое, я всё же не хотел бы, чтобы он пользовался золотом, ибо, подражая сиянию золота цветом, художник достигает большего признания и славы <...> хотя и не буду порицать, если всякие прочие ремесленные украшения, сопровождающие картину, как то колонны, резные базы, капители и фронтоны будут из чистейшего и массивного золота» [1, с. 55–56]. Неизвестно, имел ли в виду Альберти какое-то конкретное, известное ему изображение, проиллюстрированное настолько близко к тексту поэмы Вергилия<sup>12</sup>. Но уже в первой половине Кватроченто появляются образцы декоративной живописи, чрезвычайно близкие этому описанию. Это росписи панелей кассони, выполненные в мастерской Аполлонии ди Джованни (1415–1465), который в ранних публикациях условно именовался Мастером Вергилия и Мастером Дидоны<sup>13</sup>. Сегодня с его мастерской связывают семь панелей кассони с композициями на сюжеты «Энеиды», среди которых наиболее известны образцы из Музея Ренессанса в Экуане и Художественной галереи Йельского университета (Рис. 1). Э. Гомбрих предполагал и существование большой декоративной стенной панели со схожими картинками, выполненной Аполлонии и воспетой в специальном панегирике поэтом-гуманистом Уголино Верино<sup>14</sup>. Уподобляя художника легендарному живописцу древности Апеллесу, поэт перечисляет сюжеты, которые «собственноручно написал на картине Аполлонии», в их числе — погребение несчастной Элиссы. Набор сцен, воспроизводившихся на панелях, варьировался. Около 1450–1460-х гг. мастер Аполлонии проиллюстрировал поэму и в технике книжной миниатюры, создав подробный повествовательный цикл<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> «...в пурпурной с золотом сбруе / Конь звонконогий грызёт удила, увлажнённые пеной. / Вот в окруженье толпы сама царица выходит: / Плащ сидонский на ней с расписною каймой; за плечами — / Звонкий колчан золотой, в волосах золотая повязка, / Платья пурпурного край золотую скорлот застёжкой» (IV: 134–139).

<sup>13</sup> В 1944 г. В. Стехов [25] атрибутировал как работу Аполлонии ди Джованни панель кассоне из Мемориального художественного музея Аллена в Оберлине (Огайо), прежде относимую к числу творений анонимного Мастера Вергилия. Э. Гомбрих в 1955 г. предположил авторство Аполлонии для нескольких расписных панелей Мастера Дидоны. Он сопоставил миниатюры «Кодекса Вергилия» из библиотеки Риккардиана (Флоренция) с росписями сундуков на сюжеты поэмы «Энеида» [20].

<sup>14</sup> Уголино Верино написал строки, обращённые к художнику Apollonio: “De Apollonio Picture insigni”. Это небольшое посвящение вошло в книгу произведений Верино под названием “Flametta”. Отметим, что творчество Аполлонии могло быть особенно близким гуманисту, поскольку он также вдохновлялся строками Вергилия и даже написал в подражание «Энеиде» поэму “Carliades”, посвящённую деяниям Карла Великого [20].

<sup>15</sup> Иллюстрации в так называемом «Кодексе Вергилия» (библиотека Риккардиана, Флоренция) созданы в период 1450–1460-х гг. Цикл иллюстраций включает восемьдесят восемь миниатюр горизонтального формата, расположенных в нижней части страницы. Наибольшее количество миниатюр Аполлонии ди Джованни иллюстрирует «Энеиду»: в первых трёх книгах поэмы иллюстрации пред-



Как правило, произведения живописи светского назначения наделялись дополнительными значениями, преимущественно дидактического характера, визуализировали поощряемые обществом модели поведения либо, напротив, предостерегали от возможного отклонения от них. При выборе сюжетов заказчики, мастера и их учёные советчики отталкивались от той интерпретации, которая виделась им предпочтительной. Нередко отдельное послание адресовалось зрителю-мужчине и зрительнице-женщине. В случае с сюжетами Вергилия это могло быть предостережение от чрезмерного погружения в сферу чувств для мужчины (Эней, отвергший чувства Дидоны во имя собственного высокого предназначения, выступает в качестве образца для подражания), и урок женщине не поддаваться страстям и не расточать накопленное мужем добро в случае его смерти или долгого отсутствия.

Остается открытым вопрос, случайна ли перекличка иконографического решения сцены встречи Дидоны и Энея на некоторых панелях со встречей царя Соломона и царицы Савской с рельефа «Райских врат» Гиберти? И возможно ли, что эту перекличку флорентийские зрители воспринимали как намёк на сходство фабул при различии их развязки? К могущественному правителю прибывает не менее могущественный гость, и, обменявшись дарами, мудрейшие из ветхозаветных царей получают почёт и уважение, тогда как символический обмен дарами одержимой страстью Дидоны и Энея приводит к трагической развязке их отношений.

М. Франклин рассматривает росписи кассоне Аполлонио ди Джованни в контексте патриархальных устоев и гендерной поляризации темпераментов, господствовавших во флорентийском обществе. По её мнению, программа ансамбля росписей двух панно из собрания Художественной галереи Йельского университета предполагала сопоставление женских персонажей, выстроенное с целью представить их зависимость от эмоций — гнев Юноны, любовная страсть Дидоны, отнимающая самообладание и заставляющая взывать о мести к фуриям, ярость Петнесилеи, изображённой в храме Дидоны, противопоставляются мужской «цивилизующей» способности подчинять эмоции разуму и приносить личные чувства в жертву высшему долгу. Росписи кассоне превращаются, таким образом, в назидательную декларацию установки, что «участие женщин в государственной жизни несет угрозу для общества», и признаны ежедневно напоминать о неподдающихся контролю эмоциях и разрушительном характере женской автономии и амбиций [19, p. 143].

Подобные мотивы, безусловно, могли подразумеваться, но, как правило, росписи кассоне предполагали более индивидуальное обращение к зрителю. В подобных композициях на античные сюжеты визуализированы представления об идеалах морали, благородстве поступков, взаимоотношении судьбы человека и жизненного пути, выбираемого им самим. Жизненные перипетии Энея в Средние века истолковывали как аллегорическое описание возрастов человека, этапы обретения мужественности и мудрости. Как показывает Д. С. Вилсон-Окамура, такая трактовка была близка и Данте [26, p. 107].

ставлены на каждой странице, но в конце третьей книги прерываются. Миниатюры к листам 93–98 выполнены в цвете не полностью, а цветные миниатюры на листах 101–104 не проработаны детально. Э. Гомбрех считал, что росписи кассоне были созданы первыми, и вследствие их успеха один из заказчиков пожелал иметь манускрипт с миниатюрами работы Аполлонио.

Связь кассоне со свадебным ритуалом часто предполагала программу росписей, акцентирующую значимость законного брака. В контексте брачной линии жизни Энея образ Дидоны соотнесён с образами Креусы и Лавинии. Она занимает место между ними — как искушение, встреченное на пути между браком утраченным и браком новым, как любовный союз, так и не ставший брачным. Начиная со Средних веков Дидону отождествляли с воцелением, а следовательно, с жаром юности, тогда как женитьба на Лавинии означала наступление зрелости. Дидактика росписей напоминала отпрыскам знатных флорентийских семейств о династических обязанностях — основать свой символический Рим (видение которого занимает правый верхний угол на одной из панелей Йельского университета) и стать прародителем великого потомства.

Обращает на себя внимание различие изображённых на панелях сюжетов и появление в росписях сцен, которых нет у Вергилия: это эпизоды свадебных торжеств Энея и Лавинии, изображённые на двух из семи панелей с картинами Аполлонии ди Джованни (панели из Музея Клуни и Музея изобразительных искусств Бостона). Отмечая, что мастерская Аполлонии в целом достаточно близко к тексту иллюстрирует поэму, Д. К. Моррисон задается вопросом о причинах появления свадебных сцен в росписях. Ответ содержится в произведении гуманиста Маффео Веджо, описавшего указанную сцену в созданной им «Тринадцатой книге» «Энеиды» (1428) [22]. Этот текст пользовался огромной популярностью в XV в. и публиковался вместе с поэмой Вергилия начиная с самых ранних изданий.

В свою очередь, из эпизода встречи Дидоны с Энеем в загробном мире мы узнаём о её соединении с супругом. Возможные тревоги и пламя страстей угасают перед вечностью брачного союза: «...по-прежнему жаркой любовью / Муж её первый, Сихей, на любовь отвечает царице»<sup>16</sup>. Этот эпизод перекликается с мыслью Данте, соединившего Энея и Лавинию в Лимбе<sup>17</sup>. Так истории героев могут служить зрителю напоминанием о нерушимости брачных уз и в жизни вечной. Хотя этот сюжет не изображался на кассоне, но смысловую отсылку к нему общей программы росписей можно предположить.

В Сиене росписи кассоне, иллюстрировавшие поэму Вергилия, были созданы в мастерской Франческо ди Джорджо Мартини (1439–1501). На панели из Портлендского художественного музея представлена встреча Дидоны и Энея. Композиции присущ больший лаконизм изображений, чем работам Аполлонии. С позиций семиотического анализа можно сказать, что мастер визуализирует основные знаки судьбы героев — их предназначения, связанного с историей основания держав: Дидона как правительница восседает на троне в окружении подданных, тогда как образ судьбы Энея передан через знак странствий — корабль. Судно отправится к месту основания Древнего Рима, которому суждено оборвать процветание Карфагена в будущем, как на заре легендарной истории его расцвету помешало вторжение Энея в жизнь его правительницы.

К числу наиболее «ренессансных» по характеру композиций принадлежит спальня Либерале да Верона из Лондонской национальной галереи (ок. 1500 г.). Картина, вероятнее всего, являлась частью цикла, состоявшего из двух-трёх композиций, либо

<sup>16</sup> Вергилий. Энеида (VI: 473–474).

<sup>17</sup> Данте. Божественная комедия; Ад (4–122; 125).



дополняла ансамбль из двух расписных сундуков. Отсутствие других элементов ансамбля затрудняет истолкование этой работы. Так, специалисты Лондонской национальной галереи склонны видеть в ней иллюстрацию к «Энеиде» [12], другие исследователи — напротив, «историческую Дидону» [13]. Картину отличают уравновешенность композиционного расположения архитектурных строений, персонажей и элементов природного ландшафта. Фигура Дидоны вознесена на погребальном костре, окружённом свободным пространством, и словно монумент на постаменте возвышается над постройкой, замыкающей объём площади сзади. Связь с текстом поэмы определяется предметами, сложенными в основании погребального костра, иллюстрирующими обращение Дидоны к Анне: «Мужа оружие, что он повесил в нашем чертоге, / Все одежды его и меня погубившее ложе / Брачное ты на костёр положи: уничтожить отрадно / Всё, что напомнит о нём, да и жрица так приказала»<sup>18</sup>.

К. Кемпбелл предполагает, что странный предмет шестиугольной формы в основании конструкции костра может быть истолкован как брачное ложе [12].

На наш взгляд, композиция панели Либерале ближе всего к описанию сцены, данному Джованни Боккаччо. Так, пространство городской площади с присутствующими свидетелями подчёркивает публичность акта самосожжения Дидоны, акцентированную в текстах Юстина и Боккаччо. У Вергилия погребальный костёр Дидона устраивает во дворе дворца, и свидетелями её кончины становятся служанки и сестра Анна. Публичность же самоубийства исторической героини предполагает понимание её действий как открытой манифестации, демонстрации протеста против навязываемых ей принципов жизни. Боккаччо подчёркивает, что Дидона разожгла костёр «на самом высоком месте города» в присутствии граждан и обратилась к ним с речью. В тексте Юстина это событие закономерно совершается у стен города (как и в изображении на гравюре 1470–1475 гг. круга Баччо Бальдини или Мазо Финигуэрра, иллюстрирующей флорентийскую «Хронику»). В рассказе об «исторической» Дидоне кульминацией становятся её обращённые к согражданам слова, приведённые Юстином и пересказанные Боккаччо: «Решила идти к мужу, как вы того хотели»<sup>19</sup>.

В росписях панелей-спальере получили развитие и камерные версии монументальных циклов изображений «знаменитых людей», в которых по желанию заказчиков иногда появлялись образы героинь легендарной Античности. Гибель царицы в обеих версиях её истории ассоциируется и с будущей гибелью осиротевшего города. Как завершившая земной путь в огне, Дидона вызывает ассоциации с женой Газдрубала, которая предпочла гибель бесславной участи пленницы и сделала свою смерть символическим назидательным жестом. Гипотетически, образ Дидоны мог входить в цикл, созданный феррарским мастером Эрколе де Роберти (ок. 1450 — 1496) и включавший сюжеты «Порция и Брут», «Жена Газдрубала с детьми», «Лукреция, Луций Коллатин и Луций Юний Брут».

К подобным работам относится «Дидона» Мантеньи (1495–1500) из собрания Монреальского музея изящных искусств — одна из картин на холсте, выполненных в духе

<sup>18</sup> Вергилий. Энеида (IV; 495–498).

<sup>19</sup> У Боккаччо: «Лучшие граждане, я иду к мужу, как вы хотели» (*“Optimi cives ut vultis ad virum vado”*; в тексте Юстина — *“respiens ituram se ad virum”*) [10, p. 282]; Justinus. Historie Philippicae ex Trogo Pompeio (XVIII; VI; 6–7).

«манеры древних» и имитирующих бронзовый рельеф на мраморном фоне. Цикл создавался для заказчика из мантуанского круга, очевидно, заинтересованного в представлении ярких женских образов. Наиболее вероятной заказчицей считается Изабелла д'Эсте. Поза и выражение лица героини Мантеньи, одетой *all'antica*, исполнены спокойного достоинства, что мало соотносится с образом обезумевшей от горя женщины из поэмы Вергилия. В её руках сосуд, который трактуется исследователями как урна, вместилище праха погибшего супруга и предмет, олицетворяющий память о нём. Рядом с её фигурой видны связки веток, приготовленные для погребального костра.

Для истолкования образа важна общая программа цикла, которая, очевидно, предполагала рассмотрение композиций в их соотношении между собой, сопоставление (смысловое и иконографическое) соседствующих изображённых фигур. Можно согласиться с мнением Ф. Флетчер, что структура цикла выстроена по принципу визуального аналога сравнительных жизнеописаний — приёма, известного в литературе со времени Плутарха [17, р. 186]. М. Франклин подчёркивает, в свою очередь, что программа картин строится не на смысловых контрастах, а на смысловых параллелях [18]. В качестве парной к изображению Дидоны предполагалась фигура Юдифи. Параллель с образом ветхозаветной героини закономерна: обе женщины были значимы для своего народа, обладали качествами лидера и решительным характером, наконец, использовали (каждая по-своему) мужское оружие — меч. В то время как женщины — героини греческой трагедии и реальные женщины Античности выбирали смерть через повешение или отравление, Дидона предпочла подчёркнуто «мужской» способ самоубийства с помощью клинка, скорее подобающий воину (так, например, завершил свой путь Аякс)<sup>20</sup>. М. Дезмонд подчёркивает «фаллические» ассоциации этого неперменного атрибута [14, р. 45–55] в средневековых миниатюрах с изображениями Дидоны. Но смысловые коннотации меча связаны прежде всего с топосом Вергилия — Дидона прерывает собственную жизнь мечом Энея, равно как он сам перерезает подаренным ею орудием верёвку, привязывающую его корабль к причалу, словно прерывая соединяющую героев нить — символические «цепи любви» [8, р. 283]. Мантенья использует иной, чем у книжных иллюминаторов, выразительный приём: острый конец клинка в сцене с Юдифью опущен вниз и направлен в противоположную сторону от фигуры героини, тогда как в изображении Дидоны острый конец лезвия направлен вверх — намек на близкую развязку судьбы Дидоны и на обстоятельства этой развязки.

Некоторые исследователи усматривают в образе, созданном Мантеньей, связь с Вергилиевой Дидоной. В пользу этой версии говорит предположение, что на застёжке её одеяния изображена сцена на пиру, устроенном Дидоной в честь гостей, когда бог любви внушал ей роковую страсть [13]. Живописная версия Мантеньи воспринимается и как специфическая контаминация двух конкурирующих нарративов [17, р. 182]. Но возможно также, что образ Мантеньи вовсе отделён от повествовательных коллизий: на передний план выступает поступок, а не его частные мотивы. Образ, как и в Средние века, становится эмблемой, но приобретает черты, прежним иллюстрациям не

<sup>20</sup> Следует отметить, что меч отсутствует в отрывке Тимея, где единственным символом печальной участи Дидоны остаётся костёр.

свойственные, — мощь, достоинство и глубину.

Можно предположить, что образ Дидоны позже был представлен и в цикле картин для камерино Альфонсо д'Эсте, выполненном около 1520 — 1522 гг. Доссо Досси на тему «Энеиды». Сюжеты с Дидоной и Энеем становятся особенно популярными в XVI в., появляются в гравюрах, станковых картинах и фресковых циклах, где смысловые коннотации часто выражены более ясно<sup>21</sup>. Но в ряде произведений содержатся новые параллели. Так, надпись на изображающей царицу Карфагена гравюре Маркантонио Раймонди (ок. 1510) свидетельствует, что героиня предпочитает смерть позору (в послании Дидоны к Энею из «Героид» Дидона сокрушается: «Честь утратила я и стыд»<sup>22</sup>). Интересно, что источником для гравюры послужил рисунок Рафаэля, изображающий Лукрецию (ныне в собрании Метрополитен-музея). И в связи с этим возникает ещё одно смысловое противопоставление Дидоны — с Лукрецией, жертвой чужого вмешательства в её жизнь.

Истолковывая образ царицы Карфагена в произведениях XV — начала XVI в., исследователь всякий раз сталкивается с множеством вопросов. Сильная она или слабая? Жертва божественного внушения или чужой диктатуры? Архетип её образа связан с неминуемой гибелью. Но что послужило мотивом для её поступка? Безрадостная перспектива жить в разлуке с любимым человеком, обида и невозможность пережить предательство? Или же потеря чести в глазах соплеменников? Множественность текстовых источников и культурных контекстов, влияние на программы живописных нарративов уровня образованности заказчика, коллизий его биографии и личных пристрастий в большинстве случаев оставляют границы интерпретации образа открытыми.

## Литература

1. Альберти Л.-Б. Три книги о живописи // Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве: В 2-х т. Т. II. — М., 1937. — С. 25–63.
2. Данте Алигьери. Новая жизнь. Божественная комедия / Пер. М. Лозинского. — М.: Художественная литература, 1967. — 688 с.
3. Петрарка Ф. Письма. — СПб.: Наука, 2004. — 622 с.
4. Петрарка Ф. Стихотворения; Триумфы: Поэма. — М.: Мир книги, 2008. — 352 с.
5. Публий Вергилий Марон. Буколики. Георгики. Энеида. — М.: Художественная литература, 1971. — 462 с.
6. Публий Овидий Назон. Элегии и малые поэмы / Пер. с лат. С. А. Ошерова. — М.: Художественная литература, 1973. — 528 с.
7. Юстин Марк Юниан. Эпитома сочинения Помпея Тропа «Historiae Philippicae». — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2005. — 496 с.
8. Akbar Khan H. Dido and the Sword of Aeneas // Classical Philology. — 1968. — Vol. 63. — No. 4. — P. 283–285.
9. Bajoni M. G. Condere urbem: da Didone a Christine de Pizan // L'Antiquité Classique. — 2002. — T. 71. — P. 141–147.
10. Boccaccio G. Genealogy of the Pagan Gods [English & Latin]. — Vol. I. Books I–V. — Cambridge; Massachusetts; London: Harvard University Press, 2011. — 887 p.
11. Brownlee K. Dante, Beatrice, and the Two Departures from Dido // MLN. — 1993. — Vol. 108, Italian Issue. — No. 1. — P. 1–14.

<sup>21</sup> Подробнее об интерпретации образа Дидоны в живописи итальянских мастеров XVI в. см. [13].  
<sup>22</sup> Овидий. Героиды (VII: 5).

12. *Campbell C.* 'Liberale da Verona, Dido's Suicide' in 'Building the Picture: Architecture in Italian Renaissance Painting' — The National Gallery, London, 2014. URL: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/research/exhibition/catalogues/building-the-picture/architectural-time/liberale-da-verona-dido-suicide> (дата обращения: 30.01.2019).
13. *De Jong J. L.* Dido in Italian Renaissance Art. The Afterlife of a Tragic Geroine // *Artibus et Historiae*. — 2009. — Vol. 30. — No. 59. — P. 73–89.
14. *Desmond M.* Reading Dido: Gender, Textuality, and the Medieval Aeneid (Medieval Cultures, Vol. 8). — University of Minnesota Press, 1994. — 296 p.
15. *Duclos G. S.* Dido as 'Triformis Diana' // *Vergilius*. — 1969. — No. 15. — P. 33–41.
16. *Edgeworth R. J.* The Death of Dido // *The Classical Journal*. — 1977. — Vol. 72. — No. 2. — P. 129–133.
17. *Flatcher F.* Mantegna's Fictive Bronze Judith and Dido: Beyond Exemplarity // *Andrea Mantegna: Making Art (History)* / Ed. S. J. Campbell, J. Koering. — Wiley-Blackwell, 2016. — P. 177–200.
18. *Franklin M.* Mantegna's "Dido": Faithful Widow or Abandoned Lover? // *Artibus et Historiae*. — 2000. — Vol. 21. — No. 41. — P. 111–122.
19. *Franklin M.* Vergil and the "Femina Furens": Reading the "Aeneid" in Renaissance "Cassone" Paintings // *Vergilius*. — 2014. — Vol. 60. — P. 127–144.
20. *Gombrich E.* Apollonio di Giovanni: A Florentine Cassone Workshop Seen through the Eyes of Humanist Poet // *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*. — 1955. — XVIII. — P. 16–34.
21. *Kay T.* Dido, Aeneas, and the Evolution of Dante's Poetics // *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*. — 2011. — No. 129. — P. 135–160.
22. *Morrison J. K.* Apollonio di Giovanni's "Aeneid" Cassoni and the Virgil Commentators // *Yale University Art Gallery Bulletin*. — 1992. — P. 26–47.
23. *Nappa Ch.* Unmarried Dido: Aeneid 4.550–52 // *Hermes*, 135. Jahrg. — 2007. — H. 3. — P. 301–313.
24. *Starr R. J.* Weaving Delays: Dido and Penelope in Vergil, "Aeneid" IV, 50–53 // *Latomus*. — 2009. — T. 68. — Fasc. 4. — P. 910–914.
25. *Stechow W.* Marco del Buono and Apollonio di Giovanni, Cassoni Painters // *Bulletin of the Allen Memorial Art Museum*. — 1944. — No. I. — P. 5–21.
26. *Wilson-Okamura D. S.* Lavinia and Beatrice: The Second Half of the "Aeneid" in the Middle Ages // *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*. — 2001. — No. 119. — P. 103–124.

**Название статьи.** Образ Дидоны в итальянской живописи XV века: границы интерпретации.

**Сведения об авторе.** Пивень Марина Георгиевна — кандидат искусствоведения, доцент. Российский государственный гуманитарный университет. Миусская пл., д. 6. Москва, Российская Федерация, 125993. [piven06@yandex.ru](mailto:piven06@yandex.ru)

**Аннотация.** В XV в. растущее внимание к гуманистической культуре обусловило появление в живописи Италии сюжетов и образов, пришедших из поэзии и истории Древнего Рима. В картинах на античные сюжеты визуализированы представления об идеалах морали, благородстве поступков, взаимоотношении судьбы человека и жизненного пути, выбираемого им самим. В круг наиболее популярных женских персонажей светской живописи Кватроченто входил образ легендарной царицы Карфагена Дидоны, знакомой итальянцам в нескольких версиях: из сочинений античных историков, римской поэзии, средневековых рыцарских романов. В статье сделана попытка показать многообразие смысловых контекстов, определявших характер интерпретации трагического образа Дидоны в итальянской живописи Кватроченто. Особенности художественного воплощения легендарных и поэтических сюжетов рассмотрены на примерах повествовательных картин, украшавших свадебные сундуки работы мастеров Аполлоньо ди Джованни и Франческо ди Джорджо Мартини, и композиций мастеров Либерале да Верона и Андреа Мантеньи. Уделено внимание важным принципам визуальной интерпретации образов: структуре живописного нарратива, выразительным средствам, повторяющимся атрибутам.

**Ключевые слова:** античные образы; царица Дидона; живопись эпохи Возрождения; декоративные росписи.

**Title.** The Image of Dido in 15<sup>th</sup>-Century Italian Painting: An Area of Interpretation.

**Author.** Piven, Marina Georgievna — Ph. D., associate professor. Russian State University for the Humanities, Moscow, Miusskaia pl., 6, 125993 Moscow, Russian Federation.

**Abstract.** The growing attention to humanistic culture in 15<sup>th</sup>-century Italy led to the emergence of figures that came from ancient poetry and history. In the paintings on ancient plots artists visualized ideals of

morality, the nobility of deeds, and relationship between the fate of human, and the chosen life path. In the circle of most popular female characters in Quattrocento secular painting was the image of Dido, legendary Carthaginian Queen. Her story was known in Renaissance Italy in several versions: from the writings of ancient historians, Roman poetry, medieval knightly novels. The essay attempts to show diversity of semantic contexts that determined Dido's tragic image interpretations in Quattrocento Italian painting.

The features of artistic embodiment of legendary and poetic plots are considered on domestic narrative paintings (wedding chests of the workshops Apollonio di Giovanni, and Francesco di Giorgio Martini), and compositions of Liberale da Verona and Andrea Mantegna. The article focuses on important principles in visual representation of images: the structure of pictorial narrative, expressive means, characteristic attributes.

**Keywords:** Antique images; Queen Dido; Renaissance painting; decorative paintings of interior items.

## References

- Akbar Khan H. Dido and the Sword of Aeneas. *Classical Philology*, 1968, vol. 63, no. 4, pp. 283–285.
- Bajoni M. G. Condere urbem: da Didone a Christine de Pizan. *L'Antiquité Classique*, 2002, vol. 71, pp. 141–147.
- Boccaccio G. *Genealogy of the Pagan Gods (English & Latin)*, vol. I. Books I–V. Cambridge, Massachusetts, London Harvard University Press Publ., 2011. 887 p.
- Brownlee K. Dante, Beatrice, and the Two Departures from Dido. *Modern Language Notes*, 1993, vol. 108, Italian Issue, no. 1, pp. 1–14.
- Campbell C. 'Liberale da Verona, Dido's Suicide. *Building the Picture: Architecture in Italian Renaissance Painting*. The National Gallery, London, 2014. Available at: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/research/exhibition-catalogues/building-the-picture/architectural-time/liberale-da-verona-dido-suicide> (accessed 12 January 2019).
- De Jong J. L. Dido in Italian Renaissance Art. The Afterlife of a Tragic Geroine. *Artibus et Historiae*, 2009, vol. 30, no. 59, pp. 73–89.
- Desmond M. *Reading Dido: Gender, Textuality, and the Medieval Aeneid (Medieval Cultures, vol. 8)*. University of Minnesota Press Publ., 1994. 296 p.
- Duclos G. S. Dido as 'Triformis Diana'. *Vergilius*, 1969, no. 15, pp. 33–41.
- Edgeworth R. J. The Death of Dido. *The Classical Journal*, 1977, vol. 72, no. 2, pp. 129–133.
- Flatcher F. Mantegna's Fictive Bronze Judith and Dido: Beyond Exemplarity. Campbell S. J.; Koering J. (eds.). *Andrea Mantegna: Making Art (History)*. Wiley-Blackwell Publ., 2016, pp. 177–200.
- Franklin M. Mantegna's "Dido": Faithful Widow or Abandoned Lover? *Artibus et Historiae*. 2000, vol. 21, no. 41, pp. 111–122.
- Franklin M. Vergil and the "Femina Furens": Reading the "Aeneid" in Renaissance "Cassone" Paintings. *Vergilius*, 2014, vol. 60, pp. 127–144.
- Gombrich E. Apollonio di Giovanni: A Florentine Cassone Workshop Seen through The Eyes of Humanist Poet. *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 1955, vol. 18, pp. 16–34.
- Kay T. Dido, Aeneas, and the Evolution of Dante's Poetics. *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, 2011, no. 129, pp. 135–160.
- Morrison J. K. Apollonio di Giovanni's "Aeneid" Cassoni and the Virgil Commentators. *Yale University Art Gallery Bulletin*, 1992, pp. 26–47.
- Nappa Ch. Unmarried Dido: Aeneid 4.550–52. *Hermes*, 2007, vol. 135, pp. 301–313.
- Starr R. J. Weaving Delays: Dido and Penelope in Vergil, "Aeneid" IV, 50–53. *Latomus*, 2009, vol. 68, fasc. 4, pp. 910–914.
- Stechow W. Marco del Buono and Apollonio di Giovanni, cassoni painters. *Bulletin of the Allen Memorial Art Museum*, 1944, vol. 1, pp. 5–21.
- Wilson-Okamura D. S. Lavinia and Beatrice: The Second Half of the "Aeneid" in the Middle Ages. *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, 2001, no. 119, pp. 103–124.