

Елена Васильева

## *Didone non abbandonata.* Новое о картине Дж. Б. Тьеполо «Смерть Дидоны» из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина

Статья посвящена новой трактовке сюжета картины Джамбаттисты Тьеполо «Смерть Дидоны» из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина, а именно ее литературному источнику и предполагаемому заказчику. Новая интерпретация прослеживается в связи с очень популярной в музыкальном театре эпохи оперой на либретто П. Метастазियो «Покинутая Дидона» от ее появления в 1724 году и до представления при дворе Екатерины Великой в середине 1760-х годов. Важное место уделяется происхождению картины из коллекции князя Н. Б. Юсупова, а также источнику трактовки сюжета — трактату Дж. Боккаччо «О знаменитых женщинах» — и новым аргументам в пользу атрибуции московской картины Джамбаттисте Тьеполо, заказчиком которой мог быть венецианский дож Марко Фоскарини, литератор и библиофил.

Ключевые слова:

венецианская живопись XVIII века,  
музыкальный театр XVIII века,  
Дж. Б. Тьеполо, П. Метастазियो,  
Дж. Боккаччо, коллекции, Н. Б. Юсупов.

Светлой памяти Инны Ефимовны Прусс (1931–2018)

Картина «Смерть Дидоны» зрелого периода творчества крупнейшего венецианского художника XVIII столетия Джамбаттисты Тьеполо принадлежит к шедеврам венецианской живописи в коллекции Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. В эскизной манере летящими мазками художник представил царицу Карфагена в трагический момент прощания с жизнью на жертвенном ложе в окружении свиты на фоне беломраморной архитектуры и алтаря с открывающимся вдали голубым небом с парящими птицами над круглым храмом-ротондой, напоминающим храм Весты. В последнее время картина была представлена на масштабных выставках в Москве и Виченце «Триумф цвета: от Тьеполо до Каналетто и Гварди» [20, кат. 30; 36, cat. 25]<sup>1</sup>. (Ил. 1.)

Это небольшое полотно происходит из коллекции князя Н. Б. Юсупова, одного из немногих отечественных собирателей произведений венецианского мастера. Оно попало в коллекцию князя при посредничестве Джакомо Кваренги, для которого было приобретено Джанантонио Сельвой (архитектором последнего венецианского театра столетия «Ла Фениче», а также каталогизатором коллекции графа Ф. Альгаротти) у наследников антиквара Джанмария Сассо около 1802–1803 годов [27].

1 Прошедшая в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина выставка «От Тьеполо до Каналетто и Гварди. Москва — Виченца» с июля по ноябрь 2018 года, посвященная венецианскому изобразительному искусству XVIII столетия, объединяла около шестидесяти произведений из собрания московского музея с привезенными из Городского музея Палаццо Кьериати, Виченца, и коллекции банка Интеза Санпаоло. Совместная выставка *Il trionfo del colore. Da Tiepolo a Canaletto e Guardi. Vicenza e i capolavori dal Museo Pushkin di Mosca* продолжила работу в Виченце в Палаццо Кьериати и Палаццо Леони-Мортанари (ноябрь 2018 — март 2019, продлена до 5 мая). Кроме этих выставок за рубежом картина Дж. Б. Тьеполо «Смерть Дидоны» также экспонировалась на выставке итальянской живописи XVI–XX веков из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина в Вероне в 2007 году. См.: [44, cat. 60].



1. Джованни Баттиста Тьеполо. *Смерть Дидоны*. Около 1757–1762  
Холст, масло. 40 × 63  
ГМИИ им. А. С. Пушкина. Инв. Ж-1605

Как указал Сельва, картина, которую он называет эскизом (*bozzetto*), прежде находилась в галерее Альгаротти, хотя в подготовленном им и опубликованном в 1780 году каталоге собрания она отсутствует.

Ранее, а именно 11 мая 1800 года, князь Юсупов приобрел у антиквара Пьетро Конколо ансамбль для зала из шести картин и плафона, из которого сохранились два больших центральных полотна Тьеполо со сценами из «Истории Антония и Клеопатры» — «Встреча Антония и Клеопатры» и «Пир Клеопатры» (ок. 1747) [22].

Сюжет картины из коллекции Н. Б. Юсупова традиционно связывают с четвертой книгой эпической поэмы Вергилия «Энеида», повествующей о любви бежавшего из Трои героя Энея, наследникам которого предстоит стать прародителями Рима, и царицы Карфагена, которая, узнав о том, что Эней покинул ее, совершает самоубийство. О. И. Лаврова в начале 1960-х годов предположила, что московская картина является эскизом к неосуществленной фреске комнаты «Энеиды» виллы Вальмарана (1757) [11]. Убедительным это предположение считал Б. Р. Виппер [5, с. 228–230]. Эту точку зрения оспаривали О. Д. Никитюк [15, 16, 17] и В. Э. Маркова [14, с. 335–337], указывая, что картина, скорее всего, имела самостоятельное значение. О. Д. Никитюк справедливо предположила, что сюжет картины вполне мог быть навеян очень популярной в свое время оперой «Покинутая Дидона» на либретто Пьетро Метастазियो [17, с. 228]. Постараемся сопоставить трактовки центрального сюжета «Покинутой Дидоны» на оперной сцене и в живописи Джамбаттисты Тьеполо. В отечественном искусствознании такая задача ставится впервые.

\*\*\*

Сближение пластических искусств с музыкой особенно характерно для определенных исторических эпох. XVIII век, настоящий «век музыки», прославленный такими именами композиторов, как А. Вивальди, Б. Галуппи, Г. Ф. Гендель, И. С. Бах, И. А. Хассе, венских классиков — Й. Гайдна, В. А. Моцарта, К. В. Глюка, бесспорно, был одним из самых интенсивных периодов сближения искусств с музыкой.

Опера была, без сомнения, средоточием венецианской художественной жизни XVIII века. Искусство, родившееся в аристократической среде Флоренции на заре XVII столетия, превратилось в Венецианской республике в доступное всем публичное зрелище. Театральный сезон в многочисленных оперных театрах Венеции погружал город

в прекрасный сказочный мир, где посредством сложной машинерии совершались чудеса — удивительные превращения и полеты в воздухе, битвы и сражения, а главное, звучала музыка и «божественные» голоса великих виртуозов, таких как кастраты Фаринелли, Сенезино, Карестини, а также не менее впечатляющих примадонн — Фаустины Бордони, Франчески Куццони и многих других. В XVIII веке Венеция, почти на полгода погруженная в стихию карнавала и многочисленных государственных празднеств, была одним из центров притяжения для меломанов со всей Европы, ее оперное искусство, включая певцов и музыкантов, композиторов и сценографов, оставалось предметом «экспорта» на протяжении столетия по всей Европе.

Дидона, царица Карфагена, была одним из самых ярких женских образов современного Тьеполо музыкального театра. На созданное Пьетро Метастазियो в 1724 году либретто «Покинутая Дидона» до конца столетия было создано более 60 опер. Именно Дидону следует назвать, пожалуй, самой популярной героиней оперного театра XVIII столетия. (Ил. 2.)

Первое либретто П. Метастазियो было связано с личной драмой поэта и покинутой им женщиной, что, вероятно, подкупало композиторов, которые снова и снова обращались к его стихам. В самом начале своего жизненного пути Метастазियो познакомился со знаменитой примадонной Романиной — Марианной Бенти-Булгарелли, которая принимала у себя в Неаполе лучших композиторов и певцов: Хассе, Лео, Винчи, Пальму, Скарлатти, Порпору, Перголези, Фаринелли. Она стала первой исполнительницей ранних произведений Метастазियो, которые принесли ему известность, и тем самым оказала решающее влияние на его карьеру [21, с. 343]. Именно для нее он написал свою первую мелодраму «Покинутая Дидона», основанную на четвертой песне «Энеиды» Вергилия. Премьера оперы на музыку Доменико Сарро состоялась 1 февраля 1724 года в неаполитанском театре Сан Бартоломео. В главных ролях выступили Романина, исполнившая Дидону, и кастрат-виртуоз Николо Гримальди — в партии Энея. (Ил. 3.)

Драма Дидоны и Энея стала предвидением истории отношений Метастазियो с певицей. В 1729 году Метастазियो был приглашен в Вену, на должность придворного поэта. Он покинул Рим и возлюбленную. Слепленная чувством, она последовала за ним, но была остановлена в Венеции. Современники хорошо знали эту историю, тем более венецианцы, оказавшиеся невольными соучастниками этой драмы в их родном городе. Известный немецкий философ и драматург Г.-Э. Лессинг писал:

Говорят, что «Покинутая Дидона» в значительной мере является историей Метастазео и Романины. Метастазео боялся, как бы она не наделала ему неприятностей в Вене, отчего могла пострадать его репутация. Он выхлопотал приказ от двора, запрещающий Романине вступать в имперские владения. Романина рассвирепела и в припадке ярости пыталась покончить с собой, ранив себя в грудь перочинным ножом. Рана не оказалась смертельной, но Романина вскоре умерла с горя и отчаяния [21, с. 344].

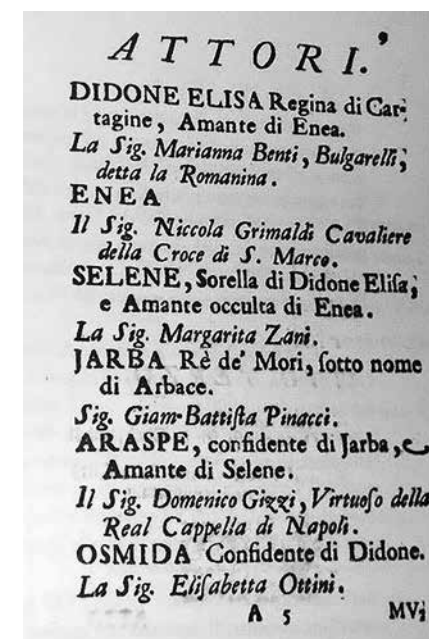
Тьеполо и его будущий советник и покровитель Франческо Альгаротти сами могли быть свидетелями этой невыдуманной драмы. Спустя десятилетие в Дрездене при дворе Августа III, курфюрста Саксонии и короля Польского, владельца значительной художественной коллекции, а также одной из блистательных оперных трупп, Альгаротти пробовал себя как либреттист. Он переработал текст мелодрамы П. Метастазео «Покинутая Дидона» для одного из крупнейших композиторов своего времени И. А. Хассе, который со своей супругой, «божественной» Фаустиной Бордони, состоял на службе у курфюрста. По причине небольшого размера сцены в Хубертусбурге Альгаротти вынужден был сократить финальную сцену пожара и разрушения Карфагена, уведомив об этом самого Метастазео. Премьера одноименной оперы *seria* состоялась осенью 1742 года. В роли Дидоны выступила сама Бордони.

Декорации для этой постановки, возможно, были выполнены крупнейшим сценографом своего времени, представителем знаменитой семьи театральных архитекторов и художников, Джузеппе Галли-Бибиней. Именно с дрезденской постановкой долгое время связывали детально разработанный эскиз декорации первого акта оперы из собрания Театрального музея в Мюнхене [35, р. 278]. Согласно ремарке Метастазео, место действия первого акта обозначено как *luogo magnifico e destinato per le pubbliche udienze con trono da un lato* («великолепное пространство, предназначенное для аудиенций с тронном с одной стороны»), где царица Карфагена впервые принимает прибывшего с приношениями и предложением руки и сердца мавританского царя Ярба в сопровождении многочисленной свиты в пестрых костюмах и чалмах с дикими львами и барсами на цепях [31]. (Ил. 4.)

Но поскольку театр в Хубертусбурге был небольшого размера, этот репрезентативный эскиз, как справедливо предполагают немецкие исследователи, скорее всего, был связан с заказом Фридриха Великого



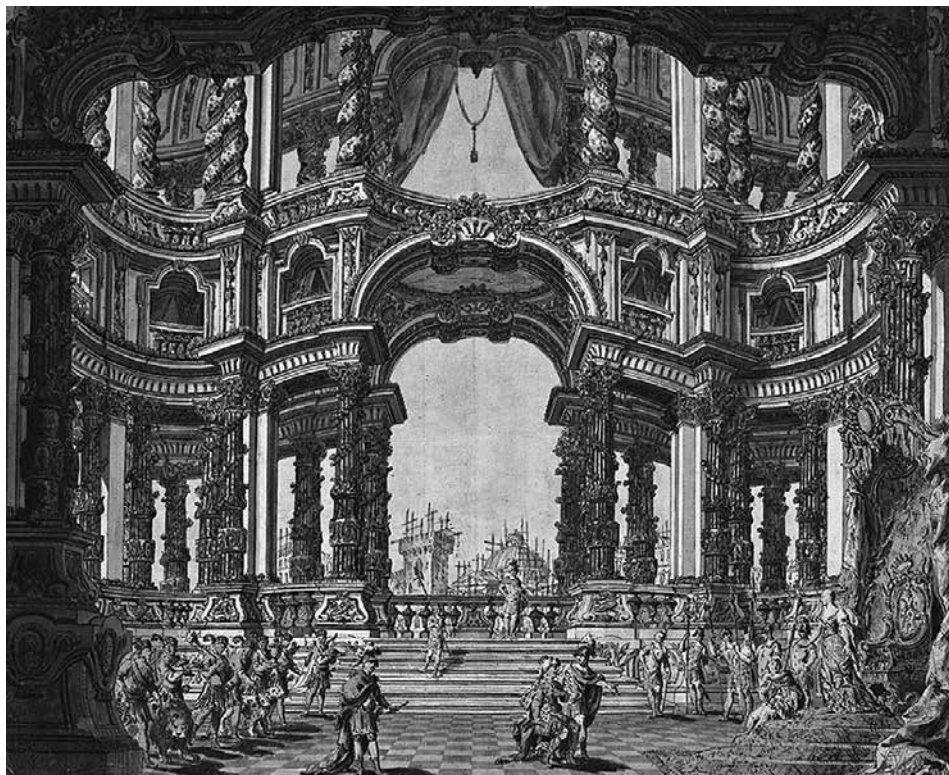
2. Покинутая Дидона. Либретто  
Фронтиспис из кн.: *Didone abbandonata*. Venezia, 1757



3. Покинутая Дидона. Либретто  
Перечень действующих лиц из кн.: *Didone abbandonata*. Modena, 1725

и предназначался для постановки оперы Хассе с Фаустиной Бордони в главной роли в придворной опере Прусского монарха в Берлине в 1752 году [46, s. 113]. Позже именно сцена прибытия Ярба и приема Дидоной мавританского царя с богатыми дарами станет титульной иллюстрацией для текста либретто в многотомном собрании сочинений Метастазео.

Одновременно с работой над оперной постановкой в 1742 году Альгаротти составляет «Проект к усовершенствованию галереи курфюрста Саксонского», который должен был объединить шедевры старых мастеров с произведениями современных художников, и определяет для неаполитанского художника Ф. Солимены или его ученика сюжет, явно навеянный музыкальным театром: «Дидона, которая при виде удаляющихся кораблей покинувшего ее Энея вскрывает себе вены». Альгаротти отмечал, что и художники, и либреттисты черпают свои



4. Джузеппе Галли-Бибиена. *Прибытие Ярба*. Около 1752. Эскиз декорации к опере *Покинутая Дидона*. Бумага, тушь, акварель. 46,5 × 57,5. Театральный музей, Мюнхен

сюжеты из одних и тех же источников: старой (Гомера и Овидия) и новой поэзии (Ариосто и Тассо) и классической истории. Именно поэтому с самого начала знакомства с Тьеполо он как знаток музыкального театра Лондона, Парижа, Дрездена и Берлина не раз предлагал тому уже воплощенные в музыке сюжеты [3; 4].

Художник, без сомнения, тоже был хорошо знаком с коллизией в опере «Покинутая Дидона», и не только потому, что его супруга Чечилия Гварди, воспитанница Ospedaleto, одного из венецианских приютов-кон-



5. Джованни Баттиста Тьеполо. *Эней представляет Дидоне Амура в образе Аскания*. 1757. Роспись комнаты «Энеиды», вилла Вальмарана, Виченца

серваторий, мечтала о славе примадонны. Несмотря на то что Чечилия не была сиротой, после смерти отца, по просьбе матери и по результатам прослушивания маэстро Антонио Полларолло она — «прекрасное сопрано» — была принята в приют-консерваторию Ospedaleto «во славу Божию», несмотря на то, что ей было уже пятнадцать лет. Через несколько лет юная хористка была похищена из приюта художником Тьеполо, выполнявшим заказ Ospedaleto. «Тайный брак» был зарегистрирован накануне дня св. Чечилии, патронессы музыкантов, в домовых книгах

семейства Джованелли, покровительствовавшего семьям Тьеполо и Гварди. Постоянный сотрудник и соавтор Тьеполо, мастер квадратурной живописи Дж. Менгоцци-Колонна предпочитал работе в театре сотрудничество с художником-монументалистом. Этот вид живописи был связующим звеном между театром и изобразительным искусством. Во время трехлетнего пребывания Тьеполо с сыновьями в Вюрцбурге Менгоцци-Колонна выполнил сценическое оформление двух опер в королевском театре в Турине, а именно весьма популярной «Покинутой Дидоны» (1750) на музыку Д. Тарраделаса и «Сироя» Д. Скарлатти.

Следующей совместной работой Тьеполо и Менгоцци стал ансамбль росписей виллы Вальмарана близ Виченцы (1757), созданный после возвращения художника из Германии. По заказу хозяина виллы, театрала и литератора Джустино Вальмарана и, возможно, при участии Альгаротти программа росписей включала литературные произведения старых (Гомера, Еврипида и Вергилия) и новых (Ариосто и Тассо) поэтов. Их знаменитым поэмам — «Илиаде» Гомера, «Энеиде» Вергилия, «Неистовому Роланду» Ариосто и «Освобожденному Иерусалиму» Тассо — посвящены четыре комнаты и центральный атриум главного дворца виллы. Американский ученый М. Леви при анализе фресок виллы Вальмарана первым отметил, что в своей трактовке классической истории и поэзии художник создает великолепный мир, подобный и созвучный оперному спектаклю [40].

Декорацию комнаты «Энеиды» составляют росписи, где история Энея представлена в трех сценах. В первой Энею, спасшемуся из горящей Трои и потерпевшему по воле богов кораблекрушение у берегов Карфагена, является его мать, Венера, и сообщает свой коварный замысел, которым можно притупить внимание главы Олимпа, — разжечь пламя любви в сердце царицы Карфагена. Центральная картина представляет галерею дворца Дидоны, принимающей Энея со спутниками. В декорации «царских чертогов» на вознесенной над городом и гаванью открытой галерее с мощными палладианскими белораморными аркадами, на троне под пурпурным пологом восседает царица, которой Эней представляет Амура с крыльями за спиной в образе своего сына Аскания. (Ил. 5.) В этой росписи Дидона впервые появляется в живописи венецианского мастера. Третья роспись представляет сон Энея, которому боги повелевают оставить Карфаген и отправиться к итальянским берегам. Логичным завершением росписей была бы сцена развязки этой истории, а именно смерть Дидоны, покинутой Энеем, но вместо этого

четвертую стену комнаты украшает работа старшего сына художника, Джандоменико Тьеполо, гризайль (монохромная роспись, подражающая скульптурному рельефу), изображающая сцену в кузнице Вулкана: Венера обращается к своему супругу за достижениями для Энея, сыну которого Асканию предстоит стать прародителем основателей Рима. Такое завершение цикла свидетельствует о том, что главный его герой — Эней.

С сюжетом из «Энеиды» Вергилия традиционно связывают и картину Тьеполо «Смерть Дидоны» из собрания ГМИИ. В отечественном искусствознании картина традиционно считается работой Джамбаттисты Тьеполо<sup>2</sup>. Сомнения в этой атрибуции высказывали некоторые западные историки искусства, в частности Дж. Нокс допускал авторство Джандоменико Тьеполо [37]<sup>3</sup>. М. Джемин и Ф. Педрокко поместили московское полотно в список «приписываемых» Джамбаттисте Тьеполо работ [33, s. 263]. Копия с московской картины находится в Картинной галерее Берлинских государственных музеев [32, s. 119, 624]. В пользу атрибуции Тьеполо-отцу, предположительно, имеются новые аргументы.

Постараемся проследить возможные источники авторского замысла и контекст, с которым было связано это произведение для современников (и для художника, и для коллекционера Н. Б. Юсупова).

\*\*\*

На первый взгляд в картине Дж. Б. Тьеполо «Смерть Дидоны» находит воплощение сюжет, некогда предложенный Альгаротти неаполитанцу Солимене. С эскизной скоростью, свободными энергичными мазками художник написал окруженную свитой Дидону, возлежащую на жертвенном ложе в платье с открытой грудью, в палладианской архитектурной декорации вознесенного над городом святилища или алтаря. Перед ней — две стоящие мужские фигуры: Эней, по обычаю римлян-воинов, в шлеме с плюмажем, кирасе и пурпурном плаще на плечах и Ярб в варварских одеждах восточного владыки.

2 См.: [1; 2; 6, с. 62; 7, с. 183; 8, с. 175; 12; 19, с. 18–20; 20, кат. 30; 23, т. 1, кат. 42]. Автор каталожной карточки и каталога итальянской живописи в ГМИИ им. А. С. Пушкина [14] В. Э. Маркова, указывая автором произведения Джамбаттисту Тьеполо, тем не менее не исключает авторство Джандоменико Тьеполо.

3 Осторожные сомнения по поводу подлинности московской картины на основании черно-белой репродукции высказал А. Морасси, указав в своем каталоге (1960), что не видел картину в оригинале. См.: [42, p. 30].





6. Джованни Баттиста Тьеполо  
Смерть Дидоны. Рентгенограмма  
Фрагмент

Возникает вопрос, почему же виновник трагической развязки — Эней, да еще вместе с соперником Ярбом, присутствует в этой сцене?

Вероятно, художник был знаком с другим, известным современникам, литературным источником, повествующим о царице Карфагена. А именно с сочинением Дж. Боккаччо «О знаменитых женщинах», включавшим более ста глав о прославленных героинях от Евы до Клеопатры, жизнеописание которой, как было установлено М. Н. Никогосян, стало источником для одного из самых известных ансамблей Тьеполо в Палаццо Лабиа на тему истории Антония и Клеопатры (1746–1747), а также для центральных полотен на те же сюжеты из несохранившегося ансамбля в музее-усадьбе Архангельское [18].

В галерее знаменитых женщин Боккаччо образ Дидоны рассматривался как пример верности и целомудрия. Не случайно этой героине Боккаччо посвящает одну из самых пространственных глав своих жизнеописаний. Юная Элисса, или Элиза (так финикийская царица звалась при рождении), горячо любящая и любимая своим супругом — жрецом храма бога Нептуна Сикхеем, вероломно убитого ее завистливым и алчным братом, решается на побег вместе с приближенными к далеким берегам. За проявленное мужество и мудрость в странствии к берегам Карфагена она получила имя «Дидона», то есть «Героиня».

История мудрой основательницы Карфагена и ее смерти трактовалась Боккаччо как поступок целомудренной вдовы, верной памяти мужа. Самоубийство для нее было единственным способом избежать навязываемого ей подданными брака с африканским царем Ярбом, притязания которого совпали с появлением у берегов Карфагена троянского героя [29]. Описанная у Боккаччо смерть Дидоны на глазах у преследующего ее Ярба и стоящего рядом с ним Энея, объясняет присутствие их обоих на московской картине, не соответствующее ни Вергилию, ни Метастазию. Согласно Боккаччо, прекрасная и целомудренная Дидона приказала приготовить большой жертвенник, посвященный духу ее мужа, и, вызывая к Сикхею, взошла на костер. Направив в свою грудь кинжал, скрытый в одеждах, она обратилась к подданным со словами: «Теперь я иду к своему мужу, как вы, мои подданные, желаете» [29, s. 143]. Таким образом, история Энея и покинутой им Дидоны у Боккаччо не получила развития, известного по поэме Вергилия, а затем ставшего основой либретто Метастазия. Боккаччо попытался возратить вдовствующей царице Карфагена ее незаслуженно запятнанную репутацию.

Примечательно, что первоначально, судя по рентгенограмме холста, из правой руки умирающей царицы выскальзывал длинный меч, направленный в ее целомудренную, согласно тексту Боккаччо, открытую грудь [9, ил. 1, 2, 3]. (Ил. 6.) После реставрации эта записанная художником деталь различима невооруженным глазом. Такое авторское исправление можно рассматривать как дополнительный аргумент в пользу авторства Джамбаттисты Тьеполо.

Тьеполо, бесспорно, знал и поэму Вергилия, и либретто Метастазия и, вероятно, был свидетелем триумфов многих исполнительниц заглавной роли на оперной сцене, но основным источником для живописного произведения из собрания ГМИИ, как представляется, было выбрано



7. Джованни Баттиста Тьеполо  
*Смерть Софонисбы*. Около 1760  
 Холст, масло. 48,3 × 38,2  
 Музей Тиссен-Борнемиса, Мадрид

сочинение Боккаччо. Именно поэтому московская картина не предназначалась для росписей комнаты «Энеиды» на вилле Вальмарана.

Аналогией или даже парной к ней можно рассматривать композицию «Смерть Софонисбы» из собрания Музея Тиссен-Борнемиса в Мадриде. (Ил. 7.) О героической смерти этой дочери карфагенского правителя также повествует Боккаччо. Мадридская картина считается бесспорной работой Джамбаттисты Тьеполо и датируется А. Морасси



8. Джованни Баттиста Тьеполо  
*Смерть Софонисбы*. 1750–1760-е  
 Бумага, перо, по наброску черным мелом  
 и графитным карандашом. 18,5 × 18,6  
 Музей Виктории и Альберта, Лондон

около 1755–1760 гг. [42, р. 41], или, согласно электронному каталогу коллекции, около или до 1760 года. Она близка московской картине не только по размерам и манере исполнения, но и по композиционному построению, несмотря на различие в формате — в вертикальном — для мадридской композиции и в — горизонтальном формате — для московской картины. Примечательно, что каталогизатор рисунков Тьеполо в собрании Музея Виктории и Альберта, Дж. Нокс,



в 1960 году опубликовал четыре рисунка Джованни Баттисты Тьеполо, которые он рассматривал как подготовительные к картине «Смерть Софонисбы», находившейся тогда в парижском собрании А. Патино, а с 1975 года в мадридском музее [38, cat. 94–97]. (Ил. 8.) Нужно отметить, что эти подготовительные рисунки композиционно близки друг другу и разрабатывают мотив окруженной свитой умирающей героини, но по крайней мере один из них, по некоторым важным деталям, можно рассматривать как подготовительный для московской картины «Смерть Дидоны». Он фрагментарно изображает центральную группу с умирающей Дидоной с открытой грудью; Дидону поддерживает наклонившаяся к ней женщина; над ними стоит еще одна женская фигура, закрывающая рукой глаза и лицо. (Ил. 9.) Этот же мотив — закрывающая ладонью глаза рука — повторяется художником на обороте рисунка [38, cat. 97 v.]. И именно женщина, закрывающая ладонью лицо, присутствует в свите умирающей Дидоны на московской картине. Более того, среди набросков Тьеполо можно также обнаружить фигуру Ярба (ил. 11), определяемого обычно как фигура восточного старца с бородой в тюрбане или даже отдельную группу двух конфидентов (*confidenti*) — бородатого старца в варварских длиннополых одеждах и римского воина в шлеме с пышным плюмажем [38, cat. 252, 253, 291, 296, 299]. (Ил. 10, 12.)

Все это позволяет поддержать указанную О. Д. Никитюк датировку московской картины, сделанную итальянским ученым А. Морасси, вероятно, уже после того, как он, увидев оригинал, согласился с тем, что она бесспорно принадлежит кисти Джамбатисты Тьеполо и предложил датировать ее периодом после выполнения фресок виллы Вальмарана в 1757 году и до отъезда Тьеполо с сыновьями в Испанию в 1762 году [17, с. 233; 27, р. 145, nota 19]. Обе небольшие, написанные в эскизной манере картины — «Смерть Дидоны» и «Смерть Софонисбы» — связывает не только время исполнения — около 1760 года, вероятно, почти одновременно с росписями виллы Вальмарана, — но и единство замысла.

Примечательно, что А. Морасси считал мадридскую картину «Смерть Софонисбы» эскизом для ныне утраченного произведения, известного по выставке в Турине в 1880 году [42, р. 41; 24, кат. 36]. В таком случае допустимо предположить, что и московская картина могла быть эскизом для большого произведения, о котором нам пока ничего не известно или которое по каким-то причинам не было осуществлено. Возвращаясь к указанию архитектора Дж. А. Сельвы о том, что «Смерть



9. Джованни Баттиста Тьеполо  
Смерть Дидоны (?) (опубликован  
как Смерть Софонисбы). 1750–1760-е  
Бумага, перо, следы черного  
мела, усиленного белым. 22,5 × 22,7  
Музей Виктории и Альберта, Лондон

Дидоны» находилась в галерее Альгаротти, отметим, что с середины 1740-х годов просветитель-космополит выступал в роли консультанта и советника, которому Тьеполо предоставлял эскизы своих произведений на подготовительной стадии. Так в собрание графа попал, например, эскиз композиции «Прибытие Генриха III Валуа на виллу Пизани»



**10.** Джованни Баттиста Тьеполо  
*Старец в восточных одеждах*  
(Калхас или Ярб ?). Около 1757  
Бумага, перо, кисть коричневым  
тоном. 24,4 × 15,6  
Музей Виктории и Альберта, Лондон

для росписей виллы Контарини в Мире. Допустимо, что именно таким путем «Смерть Дидоны» могла попасть в коллекцию Альгаротти. Это не противоречит известной нам практике, когда эскизы произведений или сами произведения, предназначенные для других, оказывались в собрании графа.

В этой связи близким к замыслу Тьеполо на тему «Знаменитых женщин» представляется цикл станковых картин (десюдепортов) другого венецианского мастера, Дж. Б. Питтони, начала 1720-х годов, составлявших единый ансамбль, — «Дидона при основании Карфагена», «Смерть царя Кандавля» (обе — Государственный Эрмитаж), «Смерть Софонисбы» (ГМИИ им. А. С. Пушкина) и «Семирамида, отрезающая волосы» (частное собрание) [26].



**11.** Джованни Баттиста Тьеполо  
*Старец в восточных одеждах*  
*с выставленной вперед ногой*  
(Ярб ?). Около 1757 (?)  
Бумага, перо, кисть коричневым  
тоном. 24 × 17,7  
Музей Виктории и Альберта, Лондон



**12.** Джованни Баттиста Тьеполо  
*Римский воин (Агамемнон*  
*или Эней ?)* Около 1757  
Бумага, перо, кисть коричневым  
тоном. 27,4 × 19,2  
Музей Виктории и Альберта, Лондон

\*\*\*

Московия, как сам Тьеполо называл Россию в своих письмах, была включена в общеевропейский процесс развития музыкального театра. Первой работой соотечественника художника, венецианского композитора Б. Галуппи, прибывшего в Россию в 1765 году, стала опера «Покинутая Дидона» (премьера состоялась в феврале или марте 1766 года), что не было случайным. Образ карфагенской царицы, как указала А. С. Корндорф, был связан с частной, для посвященных, прономинацией Екатерины II, наряду с государственным образом Минервы на троне, и принадлежал к ее собственной мифологии и даже иконографии [10]. Стремление императрицы к самоидентификации через

карфагенскую царицу нашло отражение не только на сцене придворного музыкального театра, но и в осуществленном по ее повелению переводе «Энеиды», открывавшемся главой об истории Дидоны и Энея, с титульным портретом Екатерины. Оно проявилось также в заказанном ею на Берлинской мануфактуре фарфоровом «Потемкинском» сервизе, десертную часть которого украшали сцены из «Энеиды» с портретным изображением Екатерины в образе карфагенской царицы.

Екатерининскому вельможе Н. Б. Юсупову, директору Императорских театров, коллекционеру, библиофилу и меломану, который был лично знаком с Пьетро Метастазियो, без сомнения, были известны оборотные стороны российской Минервы на троне. Вероятно, поэтому работа Тьеполо оказалась в его собрании. Примечательно, что в коллекции Юсупова находились и эскизы декораций, выполненные Франческо Градицци для русской постановки «Дидоны» Б. Галуппи. Один из графических эскизов венецианского декоратора из собрания ГМИИ, атрибутированный как «Архитектурная фантазия» [13, кат. 692], вероятно, предназначался для сценического оформления оперы «Покинутая Дидона» и является вариантом декорации «Храма Нептуна», где происходит одно из ключевых действий оперы. Он довольно точно соответствует ремарке либретто П. Метастазियो, согласно которой декорация Пакта должна представлять храм Нептуна с его статуей под открытым небом на вершине холма, откуда открывается вид на гавань или гавани с готовящимися к отплытию кораблями. (Ил. 13.)

\*\*\*

Тьеполо, которого высоко ценил А. Н. Бенуа, называя его «дивным музыкантом» и восхищаясь его «пониманием зрелищ и режиссерским дарованием» [1; 2], жил в «век спектаклей» и «век музыки» и приближал изобразительное искусство к музыкальному, по справедливому замечанию М. Леви [40], имея все данные, чтобы быть композитором. Художественное воображение Тьеполо, подкрепленное «театральной метафорой» как творческим методом, вдохновленным расцветом оперного жанра и, конечно, эрудицией, всегда создавало свою, авторскую вариацию на известную тему.

В своей авторской версии на тему Дидоны художник, используя вполне сопоставимый с современным ему оперным театром состав героев и набор театральных декораций, так же как Боккаччо, постарался



13. Франческо Градицци. Храм Нептуна. Эскиз декорации к опере *Покинутая Дидона* на музыку Б. Галуппи. Около 1766. Бумага, перо, кисть серым тоном. 31,5 × 45,5. ГМИИ им. А.С. Пушкина. Инв. Р-1879

возвратить царице Карфагена доброе имя. Изображая трагическую развязку в известных современникам декорациях и даже мизансцене и с узнаваемыми именно в оперном контексте протагонистами, художник предлагает свою, вдохновленную Боккаччо, версию, помещая на передний план двух героев в роли сторонних зрителей – наблюдателей, на глазах которых верная памяти мужа, а не покинутая Энеем, Дидона умирает, не уступив притязаниям африканского царя и предавших ее подданных. Тем самым художник предлагает совершенно новую трактовку известного сюжета, то, что особенно ценилось эпохой во всех видах творчества.



14. Джованни Баттиста Тьеполо  
Марко Фоскарини. Около 1763 (?)  
Офорт

Подчеркнем, что, скорее всего, картина Тьеполо «Смерть Дидоны» предназначалась для тонкого ценителя — как кабинетная картина<sup>4</sup>. Вероятно, заказчик был настоящим знатоком литературы: несмотря на популярность Боккаччо на протяжении XV–XVI веков, в XVIII столетии сочинение «О знаменитых женщинах» было известно лишь узкому кругу.

Заказчиком, скорее всего, был литератор и поэт, автор «Истории венецианской литературы» (1752), 117-й дож Венеции, занимавший свой пост около года, Марко Фоскарини. В его очень ценной и обширной

библиотеке наряду с различными изданиями поэмы Вергилия были и два флорентийских издания 1590-х годов трактатов Джованни Боккаччо — «О знаменитых мужах» (*Degli Uomini illustri*, Firenze: Giunti, 1598) и «О знаменитых женщинах» (*Delle Donne illustri*, Firenze: Giunti, 1596) в переводе с латинского Ф. Сердонати<sup>5</sup>.

На знакомство Тьеполо с Марко Фоскарини указывает гравированный портрет Фоскарини, отпечатанный в Венеции с именем художника под изображением: J. B. Tiepolo. (Ил. 14.) Портрет имеет многозначительную надпись вокруг фамильного герба под шапочкой дожа:

*Serenissimo  
D. D. MARCO FOSCARINO  
Duci Venet' m Eximio  
Literarum et Artium Maecenati*<sup>6</sup>.

Возможно, в гравюру этот портрет был переведен сыном художника Джандоменико Тьеполо с живописного оригинала, подобно изданному им двухтомному собранию гравюр *Raccolta di teste* по оригиналам Тьеполо Старшего.

Этот гравированный портрет очень близок станковым живописным портретам в духе Рембрандта, называемым то головой старика, то головой философа или купца с книгой, приписываемым и Джамбаттисте, и Джандоменико Тьеполо из различных собраний, в частности представленной на выставке «От Тьеполо до Каналетто и Гварди» картине Джандоменико Тьеполо «Голова купца» (Городской музей Палаццо Кьерикати, Виченца). Такого рода произведения принадлежали к весьма популярному в XVIII веке жанру фантазийных «голов» или (в случае женских образов) «головок». Но что касается гравированного портрета с надписью, речь идет о редком примере — портрете-*homage* — посвящении Марко Фоскарини, единственному из венецианских дожей,

4 Предположение о том, что московская картина представляет пример кабинетной живописи, получившей распространение в XVIII столетии, высказала В. Э. Маркова. См.: Указ. кат. [14, с. 335–337].

5 См.: *Catalogo della Biblioteca Foscari ai Carmini*. Venezia, 1800. Cat. № 1607.

6 Светлейший  
Дож Марко Фоскарини  
Единственный из Дожей Венецианских  
Литературы и Искусств меценат (перевод автора).

покровительствовавшему искусствам и литературе, скоропостижно скончавшемуся 31 марта 1763 года после вступления в должность 31 мая 1762 года. Предположительно, именно его можно считать тем, кому предназначалась картина Джамбаттисты Тьеполо «Смерть Дидоны».

Марко Фоскарини, писатель и историограф Венецианской республики, рано начал политическую карьеру — он был венецианским посланником в Вене, Риме и Турине, но в 1745 году унаследовал от своего дяди, Пьетро Фоскарини, должность прокуратора Сан Марко и жил в семейном Палаццо Фоскарини аи Кармини [34, р. 371]<sup>7</sup>. Там же жила вдова дяди, Элизабетта Корнер Фоскарини. Возможно, именно с ней и ее репутацией целомудренной вдовы и был связан такой заказ.

В поэтический сборник, составленный Гаспаро Гоцци, секретарем Фоскарини, к бракосочетанию его племянника Николо Фоскарини с Андрианой Барбаро в 1766 году, была включена ода к увенчанной достоинствами Элизабетте Корнер Фоскарини, автором которой был придворный академик герцога Модены, Джузеппе Пьеротти. Пьеротти назвал ее Палладой Адриатики и — подобно оборотной стороне медали — Великой Элизой. Именно так звали будущую основательницу и царицу Карфагена Дидону до ее героических свершений. Завершают оду следующие строки:

*Siam rime Sacre all'Adria  
E andrem superbe e corte:  
Abbiam l'Adriaca Palade,  
La grande ELISA in fronte* [45, XX]<sup>8</sup>.

В настоящее время мы не располагаем документальными сведениями об истории создания и заказа московской картины и надеемся, что поиски архивных материалов, подтверждающих предложенную версию, могут стать предметом отдельного исследования.

7 Ф. Хаскелл [34], вероятно, ошибочно, был склонен считать, что М. Фоскарини не работал с крупными художниками, такими как Тьеполо, несмотря на то, что по заказу и программе Фоскарини П. Батони выполнил картину «Триумф Венеции» (1737, Музей искусства Северной Каролины, Роли).

8 *Есть рифмы священные над Адрией  
И сим же величественные и достойные:  
Паллада Адриатики — у всех на виду  
И Элиза Великая — на обороте* (перевод автора).

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бенуа А. Н. Юсуповская галерея // Мир искусства. 1900. № 23–24. С. 129–152.
2. Бенуа А. Н. История живописи всех времен и народов. Т. III. Вып. 14. СПб., 1912–1913. С. 349–358.
3. Васильева Е. В. «Музыка для глаз»: Дж. Б. Тьеполо и музыкальный театр XVIII века // Опера в музыкальном театре: история и современность / Сост. И. П. Сусидко. М., 2016. С. 254–262.
4. Васильева Е. В. «О пользе друга и советника»: Ф. Альгаротти и Дж. Б. Тьеполо // От классической античности до модерна. Памяти М. Я. Либмана / Сост. и отв. ред. Е. В. Шидловская. М., 2018. С. 295–324.
5. Виннер Б. Р. Проблема реализма в итальянской живописи XVII–XVIII века. М.: Искусство, 1966.
6. ГМИИ им. А. С. Пушкина. Выставка венецианской живописи XVII–XVIII веков (из фондов музея) / Сост. М. Я. Либман, под ред. Б. Р. Випера. М., 1961.
7. ГМИИ им. А. С. Пушкина. Каталог картинной галереи. Живопись. Скульптура. М., 1961.
8. ГМИИ им. А. С. Пушкина. Каталог картинной галереи. Живопись. Скульптура. М., 1986.
9. Гренберг Ю. И. От фаумского портрета до постимпрессионизма. История технологии станковой живописи: две тысячи лет эволюции. М., 2004. Гл. 7. Раздел. XIII Венецианская живопись XVIII века.
10. Корндорф А. С. Российская Дидона, или Обратная сторона Минервы // Искусствознание. 2003. № 1. С. 296–325.
11. Лаврова О. И. Эскиз Тьеполо «Смерть Дидоны» и фрески виллы Вальмараны // Сообщения Института истории искусств. М., 1960. № 13–14. С. 165–176.
12. Либман М. Я. Итальянская живопись XVII–XVIII веков // Творчество. 1962. № 3. С. 20–24.
13. Майская М. И. ГМИИ им. А. С. Пушкина. Итальянский рисунок XVI–XX веков. Каталог-резюме; в 3-х т. Т. 2. М., 2012.
14. Маркова В. Э. ГМИИ им. А. С. Пушкина. Собрание живописи. Италия. [Каталог, в 2-х т.]. Т. 2. Италия XVII–XVIII веков. М., 2002.
15. Никитюк О. Д. Произведения Д. Б. Тьеполо в ГМИИ // Тезисы докладов научной сессии, посвященной итогам работы ГМИИ им. А. С. Пушкина за 1979 год. М., 1980. С. 8–13.

16. Никитюк О. Д. Картина Дж. Б. Тьеполо «Смерть Дидоны» из ГМИИ // Тьеполо и итальянская живопись в контексте европейской культуры: тезисы докладов (конференция ГЭ). СПб., 1996. С. 11–13.
17. Никитюк О. Д. Картины Дж. Б. Тьеполо и Дж. Д. Тьеполо в ГМИИ им. А. С. Пушкина (некоторые аспекты) // Итальянский сборник. Вып. 4. М., 2005. С. 227–234.
18. Никогосян М. Н. «История Антония и Клеопатры» Тьеполо из собрания князя Н. Б. Юсупова. Сюжет, источники, и смысловая интерпретация // Искусствознание. 2012. Вып. 1–2. С. 388–409.
19. Прусс И. Э. Венецианская живопись XVIII века. М., 1973.
20. От Тьеполо до Каналетто и Гварди. Москва — Виченца. Каталог. М., 2018.
21. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие: в 8-ми вып. Вып. 3. Музыканты прошлых дней. Музыкальное путешествие в страну прошлого. М., 1988. С. 343.
22. Савинская Л. Ю. Картины Джованни Баттисты Тьеполо в музее Архангельское // Искусство. 1980. № 5. С. 60–65.
23. «Ученая прихоть»: коллекция князя Николая Борисовича Юсупова. Каталог выставки [в 2-х тт.]/Под общ. ред. В. А. Мишина, науч. ред. Л. Ю. Савинская. М., 2001.
24. Шедевры западноевропейской живописи XIV–XVIII вв. из собрания Тиссен-Борнемиса. Каталог выставки. Милан, 1987.
25. Шедевры живописи XIV–XVIII веков из собрания Г. Г. Тиссен-Борнемиса. По материалам выставки в СССР/Авт.-сост. И. Е. Прусс. М., 1987.
26. Artemieva I. Alcuni considerazioni su di un ciclo dei quadri di Giovanni Battista Pittoni dell'Ermitage // Arte Veneta, Vol. XLVI, 1994. Pp. 54–61.
27. Artemieva I. Guacomo Quarenghi collezionista di Tiepolo // Arte Veneta, LIV, 1999. Pp. 142–146.
28. Ball-Krückmann B. L'Opera tarda di Giuseppe Galli Bibiena: I lavori per Dresda e Berlino // I Bibiena: una famiglia europea/A cura di D. Lenzi, J. Bentini. Venezia, 2000. Pp. 155–166.
29. Boccaccio G. De Claris mulieribus/Die grossen Frauen. Lateinisch/Deutsch. De Didona seu Elissa Catraginensium regina/Dido (oder Elissa), Königin Karthagos. Stuttgart, 1995/2003. S. 134–149.
30. Ernst S. Les tableaux de G. B. Tiepolo en Russie. A propos de A complete Catalogue of the Paintings of G. B. Tiepolo de A. Morassi // Paragone. 1963. Nr. 161. Pp. 63–68.

31. Friedrichs Montezuma. URL: <http://www.friedrich-montezuma.de/die-hofoper-1142.html?exponat=17&highlight=didone&phrase=1> (дата обращения: 22.10.2017).
32. Gemäldegalerie Berlin der Preussischen Kulturbesitz. Gesamtverzeichnis. Berlin, 1996.
33. Gemin M., Pedrocco F. Giambattista Tiepolo: Leben und Werk. München, 1993.
34. Haskell F. Maler und Auftraggeber. Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock. Aus dem Engl. übers. von Alexander Sahn. Köln, 1996.
35. I Bibiena: una famiglia europea/A cura di D. Lenzi, J. Bentini. Venezia, 2000.
36. Il trionfo del colore. Da Tiepolo a Canaletto e Guardi/A cura di Vittoria Markova, Stefano Zuffi. Vicenza, 2018.
37. Knox G. The Tasso Cycles of Giambattista Tiepolo and Gianantino Guardi // Museum Studies 1978. No. 9. Pp. 49–95.
38. Knox G. Catalogue of the Tiepolo Drawings in the Victoria and Albert Museum. London, 1960.
39. Lavrova O. La tele di Giambattista Tiepolo nel Museo Statale delle Belle Arti A. S. Pushkin (Mosca) // Atti del Convegno internazionale di Studi sul Tiepolo. Celebrazioni Tiepolesche. Udine, 1970. Pp. 123–130.
40. Levey M. Tiepolo's treatment of classical story at villa Valmarana. A Study in the Eighteenth-century Iconography and Aesthetics // Journal of the Warburg and Courtauld Institute. 1957. No. 3–4. Pp. 298–317.
41. Mariuz A. Le storie di Antinio e Cleopatra. Giambattista Tiepolo e Girolamo Mengozzi Colonna a Palazzo Labia. Venezia, 2004.
42. Morassi A. A Complete Catalogue of the Paintings of G. B. Tiepolo. London, 1962.
43. Musée Youssouppoff, contenant: les tableaux, marbes, ivoires et porcelains qui trouvent dans l'hotel de Son Excellence, à Saint Petersburg. St.-Petersbourg, 1839.
44. Pittura Italiana nelle Collezioni del Museo Puškin: dal Cinquecento al Novecento/A cura di Vittoria Markova. Venezia, 2007.
45. Poesie per le gloriose nozze dell'eccellenze loro il nobil uomo Niccolo Foscarini et la nobil donna Andriana Barbaro. Venezia, 1766.
46. Rasche A. "Decoratore di sua Maesta". Giuseppe Galli Bibiena als Bühnenbildner an der Berliner Hofoper Friedrichs II. von Preussen // Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. 41, 1999, S. 99–131.