

Кэтрин Филлипс

«О доблестях женщин»: иконография Тимоклеи и итальянский рисунок конца XVI века из собрания Эрмитажа

На немногочисленных известных изображениях Тимоклея преимущественно показана стоящей перед Александром Македонским, демонстрируя великодушие и мудрость монарха. Такова самая известная работа на эту тему — картина Доменикино. Лишь на некоторых работах изображено «преступление», за которое она предстала перед Александром, — убийство фракийского командира, насильника Тимоклеи, которого она сбрасывает в колодец. Именно этот сюжет выбрала Элизабетта Сирани, картина которой стала символом женского сопротивления насилию в XXI веке. В статье показано, как другие работы, в том числе рисунок из собрания Эрмитажа, привносят дополнительные нюансы в сюжет, и продемонстрировано, что трактовка образа Тимоклеи художниками частично основана на двух слегка отличающихся вариантах ее истории, которые представлены у Плутарха.

Ключевые слова:

Тимоклея, Плутарх, рисунок, итальянское искусство, иконография.

Примечательный итальянский рисунок конца XVI века вызывал недоумение у кураторов с тех пор, как он впервые поступил в музей в составе коллекции графа Кобенцля [21]. (Ил. 1.) Трудности вызывало не только установление автора, но и интерпретация иконографии. И, как часто бывает в музеях по всему миру, неразгаданное проведение искусства было отложено до тех пор, пока загадка не окажется решена. Рисунок не упомянут в каталоге итальянских рисунков Михаила Васильевича Доброклонского [3], которого Вальтер Витцтум считал «одним из самых признанных в Европе специалистов по рисункам» [29]. Доброклонский решил множество сложных иконографических головоломок, часто работая вместе со своей женой — Олимпиадой Дмитриевной (также хранителем Эрмитажа), и впервые представил международному вниманию многие рисунки из эрмитажного собрания, однако обнаружить (например, в современном рукописном инвентаре) свидетельства того, что у Доброклонского получилось идентифицировать сюжет вышеупомянутого листа, не удалось.

Впрочем, затруднения в идентификации едва уловимого сюжета легко поддаются объяснению. История Тимоклеи, рассказанная Плутархом и проиллюстрированная в этом рисунке, очень редко изображалась в искусстве, и даже в этом случае выбор художников почти всегда падал на совершенно другой ее эпизод. Более того, если и был выбран эпизод, показанный здесь, его иконография значительно отличалась от того, что изображено на листе из собрания Эрмитажа.

СЮЖЕТ

В рукописном каталоге коллекции Кобенцля, составленном в 1768 году, сюжет анонимного рисунка был описан как «мужчина, бросающийся в колодец, и женщина» (*un homme qui se jette dans un puit et une femme*) [2, carton 2, № 46]. Как мы увидим, идея о том, что мужчина спускается в колодец добровольно — самая близкая к истинной интерпретации



1. Итальянский художник (Верона?)
 Месть Тимоклеи (Фракийский командир
 спускается в колодец). 1590-е (?)
 Голубая бумага, перо тушью, кисть
 коричневым тоном, белила (частично
 окислена). 21 × 21,3
 Государственный Эрмитаж,
 инв. ОР 7316
 © Государственный Эрмитаж, Санкт-
 Петербург, 2020

этой сцены. В последующих описаниях точность оказалась утрачена в пользу краткости: если в рукописном каталоге рисунков Екатерины II 1797 года, заказанном после ее смерти Павлом I, рисунок было описан как «2 фигуры у колодца» [1], в самой современной описи подпись еще короче: «У колодца».

В жизнеописании Александра Великого Плутарх рассказывает историю Тимоклеи, скромной матроны из Фив, которую изнасиловал фракийский командир, служивший Александру¹. Когда командир потребовал, чтобы она отдала ему свои драгоценности, Тимоклея воспользовалась его алчностью и обманом заставила пойти к колодцу, в который затем сбросила его, закидав камнями до смерти. Достоинство Тимоклеи произвело такое впечатление на Александра, что он освободил ее и семью, признав ее действия справедливыми.

Среди многочисленных бедствий и несчастий, постигших город, произошло следующее. Несколько фракийцев ворвались в дом Тимоклеи, женщины добродетельной и пользовавшейся доброй славой. Пока фракийцы грабили имущество Тимоклеи, их предводитель насильно овладел женщиной, а потом спросил ее, не спрятала ли она где-нибудь золото или серебро. Тимоклея ответила утвердительно и, отведя фракийца в сад, показала колодец, куда, по ее словам, она бросила во время взятия города самые ценные из своих сокровищ. Фракиец наклонился над колодцем, чтобы заглянуть туда, а Тимоклея, став сзади, толкнула его вниз и бросала камни до тех пор, пока не убила врага. Когда связанную Тимоклею привели к Александру, уже по походке и осанке можно было судить о величии духа этой женщины — так спокойно и бесстрашно следовала она за ведущими ее фракийцами. На вопрос царя, кто она такая, Тимоклея ответила, что она сестра полководца Феагена, сражавшегося против Филиппа за свободу греков и павшего при Херонее. Пораженный ее ответом и тем, что она сделала, Александр приказал отпустить на свободу и женщину, и ее детей [4, XII].

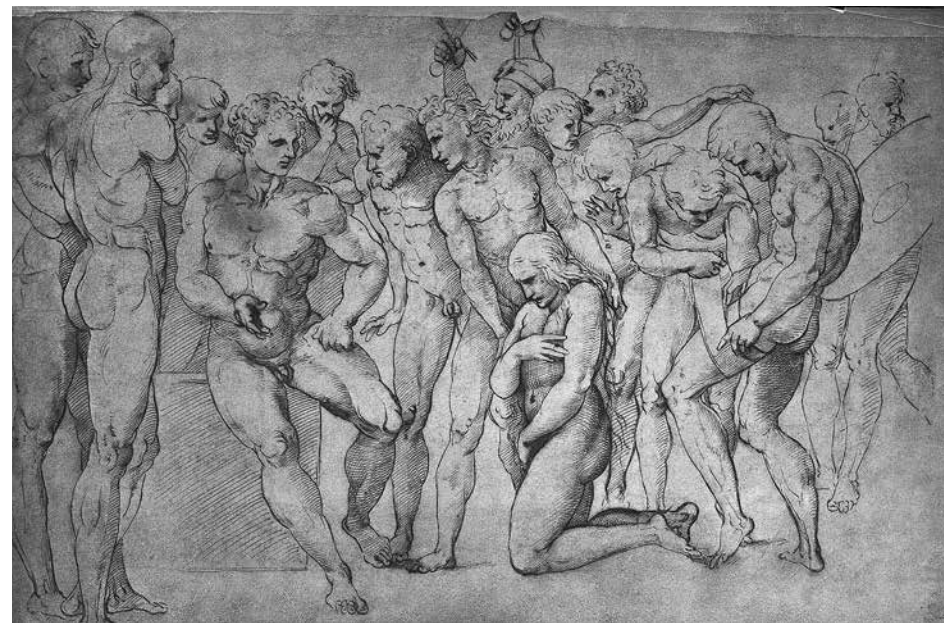
1 Плутарх утверждал, что он опирался на сочинения Аристобула Кассандрийского, который получал информацию из первых уст, поскольку сопровождал Александра в его кампании. Эти сочинения сегодня известны только по подобным ссылкам в работах других авторов.



2. Леон Даван, по фреске Франческо Приматиччо *Тимоклея перед Александром* 1540–1545. Офорт

Популярность Плутарха в Византийской империи была неизменна, но его сочинения оставались почти неизвестными на латинском Западе вплоть до начала XV века, когда греческие тексты были впервые переведены на итальянский язык [19]. Гуарино де Веронезе (Гуарино Гуарини) перевел некоторые жизнеописания Плутарха. Интерес к автору рос в течение следующих двух веков [10]: многие аспекты его трудов были почерпнуты писателями, среди которых был Уильям Шекспир, который цитировал целые отрывки из английского перевода Плутарха Томаса Норта (1579) в Римских трагедиях, особенно в «Антонии и Клеопатре».

Тем не менее до XVIII века изображения Тимоклеи встречаются в искусстве довольно редко, большинство из них в Италии. Акцент в подавляющем большинстве работ сделан на великодушие Александра, а не на чертах характера и действиях самой Тимоклеи.



3. Неизвестный художник, по рисунку Рафаэля. *Тимоклея перед Александром / Великодушие Сципиона* Фотография. До 1872. Королевское собрание, Великобритания, инв. RCNI 852198

ТИМОКЛЕЯ ПЕРЕД АЛЕКСАНДРОМ

В первом издании своего фундаментального исследования иконографии в барочном искусстве Андор Пиглер зафиксировал всего 10 сцен с участием Тимоклеи с начала XVI до конца XVII века, добавив еще один пример в исправленное издание 1974 года [22, 1956, II, р. 347; 1974, II, р. 438]. В некоторых случаях героиня показана без детей (которые подчеркивают ее статус матроны), обнаженной, а не скромно одетой, скукоженной, а не стоящей гордо с прямой спиной, бросающей вызов Александру. Сегодня считается, что на них изображена не Тимоклея.

Самым ранним примером Пиглера стал рисунок, — одна из нескольких копий оригинала Рафаэля, — на котором обнаженная женщина смиренно преклоняет колени перед обнаженным мужчиной (копии

в Музее искусства Боудин-колледжа, Брунsvик, инв. № 1956.24.209, как «Великодушные Сципиона»; Музее изящных искусств, Лилль, инв. № P1 367; Штеделевский институт, Франкфурт, инв. № 383, последняя, возможно, — оригинальная работа Рафаэля [12, р. 305]. (Ил. 3.) Хотя когда-то этот рисунок называли «Тимоклея перед Александром», его чаще рассматривают как сцену «Великодушия Сципиона», реже просто как некую сцену «Классического великодушия» [23, с. 93]. К этой композиции отсылают рисунки Перино дель Ваги и Михиля Кокси 1510-х и 1520-х годов, которые также в прошлом были идентифицированы как изображающие Тимоклею (Британский музей, Лондон, инв. № 1860,0616.118, инв. № 1946,0713.151).

На коленях в мольбе, хотя и облаченная в мантию, застыла фигура на рисунке 1520-х годов Джованни Франческо Пенни (Церковь Христа, Оксфорд), снова давая почву для сомнений относительно того, действительно ли там изображен эпизод из истории Тимоклеи.

Однако никаких вопросов не возникает в отношении овальной фрески Франческо Приматиччо в покоях герцогини д'Этамп в Фонтенбло [26], переведенной в гравюру около 1540–1545. (Ил. 2.) Из документов следует, что перед нами именно Тимоклея, несмотря на то что она обнажена: в данном случае ее нагота, несомненно, связана с функцией комнаты, которая являлась частью апартаментов главной фаворитки Франсиска I [26, с. 45]. Хотя героиня скорее стоит, чем преклонила колени, перед нами Тимоклея в традиционной женской роли — подчиненная, умоляющая мужчину. Она кардинально отличается от Тимоклеи, характер которой описан у Плутарха. Даже в контексте качеств и достижений Александра, где Тимоклея играет лишь небольшую роль, такое представление персонажа сводит на нет значение сюжета. Разве Плутарх не говорит нам, что «уже по походке и осанке можно было судить о величии духа этой женщины — так спокойно и бесстрашно следовала она за ведущими ее фракийцами»?

Именно в таком качестве Тимоклея появляется, например, в драме Джона Лили «Блистательная комедия Александра, Кампаспы и Диогена» (ее часто ошибочно называют просто «Кампаспа») в 1584 году, которая написана, вероятно, на основе английского перевода Норта². Лили обращает внимание на права и обязанности Александра как правителя, показывая, как власть, данная ему наивысшим положением в иерархии, оспаривается при столкновении с возвышенными вопросами морали [27, с. 72]:

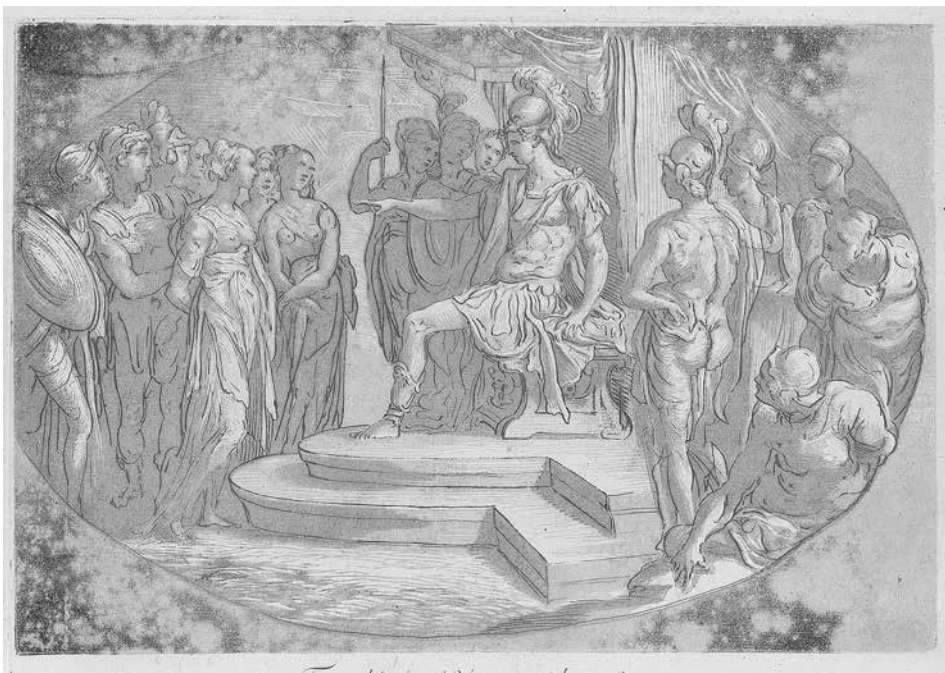
ТИМОКЛЕЯ. *Александр преодолел, а не победил.*
ПАРМЕНИОН. *Подчинять себе и значит побеждать.*
ТИМОКЛЕЯ. *Подчинить священное невозможно.*
ПАРМЕНИОН. *Фивы не священны.*
ТИМОКЛЕЯ. *Достоинство таково.*
(Lyly, Campaspe, I. i. 49–55)³.

Бессилие Александра перед высшими силами заключено в диалоге с Диогеном:

АЛЕКСАНДР. *Но я весь мир подчиняю.*
ДИОГЕН. *А я презираю.*
АЛЕКСАНДР. *Ты будешь жить не дольше, чем я захочу.*
ДИОГЕН. *Но я умру, захочешь ты этого или нет.*
(Lyly, Campaspe, II. ii. 161–64)⁴.

Именно ту Тимоклею, какой она представлена у Лили, мы видим на самых известных изображениях, где она гордо стоит перед Александром. Такой она появилась на фреске Таддео Цуккарро в Палаццо Каэтани в Риме (около 1560), наиболее известной по рисунку из знаменитой коллекции банкира Пьера Кроза (Альбертина, Вена, инв. № 449; работа продавалась на аукционе коллекции Кроза в 1741 [18, lot 180, *Timoclée justifiée par Alexandre*]; рисунок гравирован (как работа Перино дель Ваги) графом де Келюсом в 1720-х или в 1730-х годах. (Ил. 4.) В отсутствие детей ничто не позволяет идентифицировать женскую фигуру как Тимоклею, кроме этой гордой позы, символизирующей ее отказ

- 2 Пьеса под названием «Тимоклея при осаде Фив» была поставлена для Елизаветы I в Хэмптон-Корте в 1574 году, за пять лет до публикации перевода Норта, что указывает на то, что некоторый интерес к этой теме в Британии уже существовал. Однако из-за отсутствия текста этой пьесы, автор которой также неизвестен, мы не можем сказать, в каком свете в ней была представлена Тимоклея.
- 3 *Timoclea: Alexander hath overcome, not conquered.*
Parmenio: To bring all under his subjection is to conquer.
Timoclea: He cannot subdue that which is divine.
Parmenio: Thebes was not.
Timoclea: Virtue is.
- 4 *Alexander: I have the world at command.*
Diogenes: And I in contempt.
Alexander: Thou shalt live no longer than I will.
Diogenes: But I shall die whether you will or no.



4. Граф де Келюс, Никола Ле Сюер, по рисунку Таддео Цуккаро. *Александр Македонский освобождает Тимоклею* 1729–1740. Офорт

признать свои действия какими-то иными, нежели оправданными. Рисунок Цуккаро в Альбертине описан как изображающий Тимоклею, при том, что еще одна работа в том же собрании (последователь Перино дель Ваги, инв. № 393), почти идентичная в ключевых элементах своей иконографии, обозначена как «Воздержание Сципиона», что подтверждает проблему идентификации в тех случаях, когда женская фигура изображена без детей.

Двое плачущих детей Тимоклеи появляются в утраченной картине Аннибале Карраччи, гравюра по которой была выполнена Георгом Фридрихом Шмидтом в 1769 году. (Ил. 5.) Эта работа, безусловно лежит в основе самого известного изображения Тимоклеи перед Александром, которое наиболее точно соответствует описанию Плутарха: Домени-



5. Георг Фридрих Шмидт, по картине Аннибале Карраччи. *Александр Македонский приказывает освободить Тимоклею*. 1769. Офорт
© President and Fellows of Harvard College

кино показывает ее стойкой и непокоренной, вместе с четырьмя детьми⁵. (Ил. 6.) Это — единственная сохранившаяся сцена из одиннадцати эпизодов из жизни Александра, написанных для виллы кардинала Алессандро Перетти-Монтальто в Риме около 1615 года [25] (хотя Шлейер утверждал, что «Тимоклея» Доменикино датируется 1609 годом [25, р. 190]). Скопированное для туристов непосредственно на месте [9]

5 Присутствие детей также может вызвать путаницу: Пиглер подписал работу Пьетро делла Веккья из собрания Национальной галереи Ирландии в Дублине (инв. № NGI. 94) как «Тимоклея перед Александром», очевидно, просто на основании того, что там изображена гордая и дерзкая женщина со своими детьми. Теперь она называется «Жена Хаасдрубала, разоблачающая своего мужа перед Сципионом Африканским».

полотно Доменикино было снято с виллы незадолго до 1679 года и попало в руки Людовика XIV в 1685 году (Лувр, Париж, инв. № 796).

Возможно, именно слава этой картины и распространенность ее копий во второй половине XVII века стимулировали интерес к сюжету. До нас дошла небольшая группа рисунков разных художников, увлеченных образом Тимоклеи (Пиглер не упоминает ни один из них). Нет причин считать, что на основании этих рисунков были созданы какие-либо картины.

Еще до того, как картина Доменикино прибыла в Париж, между 1665 и 1673 годами, Шарль Лебрен создал эскиз Тимоклеи перед Александром для своей серии сцен из жизни Александра. Хотя ее дети и родственники преклоняют колени в мольбе, Тимоклея непреклонно стоит перед царем, который (что уникально для таких изображений) восседает верхом (Лувр, Париж, инв. № 29489).

Итальянский рисунок, хранящийся в Лувре, также датированный началом второй половины XVII века и предположительно приписанный Пьетро да Кортоне, по всей видимости, является эскизом к фреске (низкая точка обзора указывает на то, что зритель должен был находиться снизу; Лувр, Париж, инв. № 18012) [6, I, по. 1896]. Несмотря на то что фигуры на втором плане напоминают группу маленьких детей, намек на сопротивление и акцент на форме женских грудей указывают на то, что сюжет не до конца был понят автором: сцена с Тимоклеей, скорее, похожа на «Великодушие Сципиона» или, по крайней мере, на какой-то другой сюжет с эротическим подтекстом.

Гораздо больше соответствует тексту Плутарха рисунок Пьетро Дандини (Лувр, Париж, инв. № 1241), на котором Александр, облокотившись на поручень трона, лениво и равнодушно взирает на Тимоклею, стоящую прямо и неподвижно, даже несмотря на то что одна из ее дочерей тянет ее за руку, будто умоляя проявить больше смирения. Общее настроение работы Дандини восходит к Доменикино, но прямые пересечения можно обнаружить лишь в нескольких деталях.

Принципиальная идея твердого отказа Тимоклеи признать свою вину перед Александром наиболее ярко выражена в двух неоклассических работах.

На первой — картине Жана-Шарля-Никеза Перрена «Александр и Тимоклея» (1782, Музей Августинцев, Тулуза, inv. 20041259) — поза Александра хоть и расслаблена, но более почтительна, чем на рисунке Дандини, а Тимоклею сопровождают не дети, делающие ее объектом



6. Ричард Ирлом, по картине Доменикино (1615). Тимоклея перед Александром. 1819
Меццо-тинто

жалости, а солдаты, несущие труп командира, ее изнасиловавшего, — это подчеркивает серьезность проступка Тимоклеи, но также служит напоминанием о том, что именно стало его причиной. Таким образом, картина и заключает в себе идею сопротивления насилию, и подчеркивает великодушие Александра, отпустившего Тимоклею⁶.

6 «Сцена из истории древнего мира» Джованни Баттиста Тьеполо (около 1750, Национальная галерея, Вашингтон, инв. № 1939.1.365) до 1980-х годов неоднократно публиковалась как «Тимоклея и фракийский командир», возможно, из-за намека на женскую слабость перед лицом зарождающегося насилия.

Тело командира также появляется на картине Генри Синглтона «Тимоклея перед Александром», воспроизведенной в меццо-тинто в 1804 году. (Ил. 7.) На этой работе, где фигуры напоминают актеров, декламирующих текст на сцене, представлено самое характерное воплощение Тимоклеи, женщины с поруганной честью, правомерно настаивающей на оправданности своих действий.

ТИМОКЛЕЯ ОТМСТИТЕЛЬНИЦА

Можно предположить, что одной из причин того, что история Тимоклеи редко встречается в истории искусства, является чувство неловкости, возникающее из-за необходимости погрузиться в темы насилия и возмездия. Пред нами не дева, стоящая перед Сципионом, над которой не было совершено сексуального насилия, поскольку командир «великодушно» отказался принять ее в качестве наложницы. Пред нами не Лукреция, убивающая себя после изнасилования, как это должны делать все скромные женщины, как бы признавая собственную вину в своем бесчестии. Тимоклея отказывается уступить, тем самым утверждая, что вина здесь лежит не на ней. Пусть слабая телом, пусть безоружная и окруженная вражескими солдатами, она тем не менее сумела отплатить командиру за его поступок.

Поэтому неудивительно, что изображения Тимоклеи, в которых сделан акцент именно на отказе женщины признать вину в своей сексуальной привлекательности, а также на ее способности требовать возмездия, до недавнего времени оставались в значительной степени забытыми. Ситуация частично изменилась благодаря исследованиям, посвященным болонской художнице Элизабетте Сирани, среди которых нужно отметить работы Бабетт Бон [7]. На картине Сирани (1659, Музей Каподимонте, Неаполь) Тимоклея, торжествуя, бросает командира через край в глубину колодца. (Ил. 8.) Как верно отметила Андреа Пирсон, образы сильных женщин часто замалчивались или, в лучшем случае, представлялись отрицательно, но Сирани «предпочла преуменьшить эротизм, который подчеркивали мужчины-художники, чтобы сосредоточиться на героическом поступке и желании женщин претендовать на добродетели, обычно присваиваемые мужчинам, такие как сила духа и самообладание» [20]. В последнее время этот поразительный образ был адаптирован и широко используется женщинами и активистами по всему миру как символ силы женщин⁷.



7. Хавейл Гиллбанк, по картине Генри Синглтона. *Тимоклея перед Александром*. 1804
Меццо-тинто

Отбросив в сторону современные интерпретации этого образа и его роль в дискуссиях о домогательствах, можно сказать, что «Тимоклея» Сирани является прекрасной иллюстрацией того эпизода текста Плутарха, где Тимоклея наказывает своего обидчика: «Фракиец наклонился над колодцем, чтобы заглянуть туда, а Тимоклея, став сзади, толкнула его вниз».

7. См., например, в Инстаграме по хэштегу #Timoclea.



8. Элизабетта Сирани. *Тимоклея бросает в колодец фракийского командира*. 1659
Холст, масло. 228 × 174,5
Музей Каподимонте, Неаполь

Рассматривая то, как Сирани интерпретирует классические образы и изображает сильных женщин, Бон отметила, что художница не только использует «принципиально иной подход к изображению женских героинь», но и выбирает сюжеты, к которым художники-мужчины почти никогда не обращались или сознательно трактовали их по-другому [7]. Более того, у Сирани были патроны-мужчины, которые заказывали ей изображения, и не обязательно эротические [8], героических женщин. Так, ее «Тимоклея» была создана как парная к «Юдифи с головой Олоферна» (1658, Бёрли-хаус, Стамфорд) — обе картины были написаны для болонского банкира Андреа Катталани. Этот заказ еще более интересен тем, что в нем сопоставляются два сюжета — античный и библейский — о женском возмездии [7, pp. 64–65].

Эми Голани указала, однако, что Сирани не была первой, кто выбрал именно этот эпизод из истории Тимоклеи [13]: Тимоклея, бросившая фракийского командира в колодец, впервые появилась в 1629–1630 годах в иллюстрации Маттеуса Мериана Старшего к первому тому «Исторической хроники» Иоганна Людвиг Готфрида [14, pt. 2, fol. 148]. (Ил. 9.) Бон и Голани подчеркивают эрудицию Сирани и обращают внимание на то, что художница пользовалась библиотекой своего отца, в которой был, в частности, экземпляр «Жизнеописаний» Плутарха на итальянском языке [7, p. 63; 13, pp. 37, 41–42], но мы не знаем, была ли здесь история Готфрида с иллюстрациями Мериана. Сирани изобразила сцену более экспрессивно, показав лицо командира и его напряженную руку, которой он, сопротивляясь, сжимает край колодца. Однако иконографические сходства, включая довольно комичную, «мультияшную» (термин, использованный Кэтрин Р. Пулизи [24, p. 68]) позу командира, размахивающего в воздухе ногами, позволяют предположить, что мы имеем дело с прямым заимствованием.

Гравюра Мериана, а не картина Сирани, пользовалась некоторым успехом в 1660–1670-х годах, по крайней мере в Центральной Европе. Например, она была воспроизведена в более крупном масштабе в великолепном барочном декоративном панно во дворце Эггенберг в Граце, картины для которого — около 600 — были созданы между 1666 и 1673 годами [16]. Все изображения этой серии были основаны на существующих иконографических источниках: сцена с Тимоклеей была частью серии, посвященной сильным женщинам, в которой изображение Томирис, например, было основано на картине Рубенса (Музей изящных искусств, Бостон), а Тимоклеи — на иллюстрации Мериана.

Скорее всего, именно гравюра Мериана лежит в основе работы голландского художника Леонарда Брамера, который в период с 1655 по 1665 год создал серию из 48 рисунков из жизни Александра. В сцене, где Тимоклея бросает командира в колодец (Рейксмузеум, Амстердам, инв. № BI-1896-4064-11) [28, р. 314, по. 23], он заменил большой центрально-европейский дворец на дальнем плане на более узнаваемые голландские особняки, убрал комический эффект дрыгающихся ног и придал выражению лица Тимоклеи оттенок злорадства. Тем не менее композиция в целом демонстрирует четкие отсылки к швейцарской гравюре. (Ил. 10.)

Развитие сцены представлено на рисунке, обозначенном в каталоге Лувра как работа неизвестного итальянского художника конца XVII века (Лувр, Париж, инв. № 12565). (Ил. 11.) Такая атрибуция, возможно, частично объясняется тем, что вплоть до конца XVIII века сцена с Тимоклеей крайне редко встречалась за пределами Италии. Нам кажется верной атрибуция рисунка французской школе, вне зависимости от того, соглашались ли с предположением Розалин Баку об авторстве Франсуа Вердье, или же с Франсуа Маранде, который приписал рисунок Даниелю Сарраба II [17, no. D9, р. 84]. Датировка, предложенная Маранде, — 1710-е годы — согласуется с обеими атрибуциями.

Несмотря на влияние гравюры Мериана — такая же высокая ограда колодца и такая же унижительная поза командира, — иконографически этот рисунок отходит от сюжета Плутарха, изложенного в жизнеописании Александра, — здесь Тимоклея предает командира смерти не в одиночку, ей охотно помогают служанки, поднимающие тяжелые валуны и готовые швырнуть их вниз, чтобы раздавить виновного.

Луврский рисунок отсылает нас к другому тексту Плутарха, в котором возмездие Тимоклеи описано гораздо подробнее. Он принадлежит к «Моралиям» — сборнику разнообразных коротких сочинений, охватывающих множество различных тем. Этот сборник никогда не привлекал такого же внимания, как «Жизнеописания» [19], а полные издания появились только в XVII веке, однако некоторые короткие фрагменты были переведены на английский, французский и итальянский языки еще в XVI веке. Одним из таких фрагментов была «Тимоклея» — 24-я часть раздела «О доблестях женщин» (*De mulierum virtutibus*):

Когда Александр овладел Фивами, воины грабили город, и каждый брал, что попадет под руку. Случилось так, что дом Тимоклеи захватил не порядочный и не сдержанный человек, но разнузданный



9. Маттеус Мериан Старший. Тимоклея бросает в колодец фракийского командира. 1629
Гравюра из кн.: Gottfried J.L. Historische Chronica. Bd. I. Frankfurt am Main, 1629–1630 [14, S. 164]

насилник: он командовал каким-то фракийским отрядом и был тезкой царя, ни в чем не будучи с ним сходным. Без всякого уважения к происхождению и к честной жизни этой женщины он после ужина, напившись пьян, принудил ее провести с ним ночь. Но и этого ему не было достаточно: он еще принялся требовать у нее золото и серебро, если она кое-что припрятала. При этом он то угрожал, то обещал жить с ней всегда как с женой.

Она ухватилась за предлог, который он же давал ей, и ответила: «О, если бы мне умереть, не дожив до этой ночи! Тогда я, все потеряв, хоть тело свое уберегла бы от бесчестия. Но раз уж это свершилось,



10. Леонард Брамер. Тимоклея бросает в колодец фракийского командира. Около 1655–1665
Бумага, перо тушью, кисть серым тоном. 40,6 × 29,8
Рейксмузеум, Амстердам, инв. ВІ-1896-4064-11

раз мне остается только видеть в тебе богом данного мне заступника, господина и мужа, — я не лишу тебя того, что тебе принадлежит. Ведь я вижу, что и мне самой суждено быть тем, чем ты пожелаешь. Были у меня женские украшения и серебряные сосуды, было и золота немного и монет. Когда брали город, я велела служанкам все собрать и побросала, или скорее сложила на хранение, в колодец, в котором нет воды и который мало кому известен; он сверху накрыт, и его со всех сторон окружает густая роща. Бери все, и тебе пусть это будет на счастье! Для меня же это послужит перед тобой доказательством того, что семья наша была богатой и знатной. Когда македонянин это услышал, он не стал ждать и дня, но немедленно пошел на то место, куда повела его Тимоклея; велел даже запереть сад, чтобы никто ничего не проведаль, он в хитоне спустился в колодец. Вела же его грозная Клото-Отмстительница в образе Тимоклеи, стоявшей над ним. Когда она услышала, что его голос доносится со дна, она сама стала сбрасывать на него камень за камнем; много, и пребольших, наваливали и служанки, пока не прикончили и не завалили его [5].

Именно в этом тексте мы находим служанок с их «пребольшими» камнями, сестер в борьбе с мужским злодейством, а к «густой роще» вокруг колодца отсылают деревья слева. В этом тексте Тимоклея представлена не жертвой, заслуживающей сожаления, а той, кто окажется выше жалости: «Александр же не стал выражать жалости к ней, — нет, он счел ее выше этого и восхищался ее доблестью и произнесенной ею речью, в которой она так смело обвиняла его».

На сегодняшний день французский рисунок, по-видимому, является единственным известным примером развития этой иконографии, так точно отражающей подробные элементы сюжета, описанные в «О доблестях женщин».

Рисунок из коллекции Эрмитажа: атрибуция

Вернемся к рисунку из собрания Эрмитажа. Хотя иконографические связи между сценами с Тимоклеей Отмстительницей, описанные выше, очевидны, это изображение выглядит совсем иначе. Тимоклея стоит у колодца, а не перед Александром, но это не сцена насилия — она не сталкивает командира в колодец, но, как описано Плутархом в «О доблестях

женщин», хитростью убеждает его самому туда спуститься: «...он в хитоне спустился в колодец». Только когда он оказывается на дне, Тимоклея и ее служанки убивают его камнями: «Когда она услышала, что его голос доносится со дна, она сама стала сбрасывать на него камень за камнем...» Вспоминая описание рисунка из рукописного каталога 1768 года коллекции Кобенцля, — «мужчина, кидающийся в колодец», — можно сказать, что в XVIII веке сюжет, хотя и не был полностью идентифицирован, был осознан лучше, чем в последующие периоды.

Художник сделал стенки колодца низкими — это важный элемент изображения, и не только потому, что он указывает на то, что капитан должен спуститься вниз добровольно, но и потому, что подводит нас к датировке и атрибуции рисунка. Высокие ограждения колодцев можно увидеть на многих картинах, созданных в Италии, особенно в Риме, и во Франции, однако в работах, созданных в области Венето, мы видим именно такой тип колодца — с низкими стенками и с таким же механизмом спуска лебедки. Прекрасный тому пример — «Христос и Самаритянка у колодца» Паоло Веронезе (около 1585, Музей истории искусства, Вена, инв. GG, 19). (Ил. 13.) Стиль рисунка также подсказывает, что автор работал в Вероне или в ее окрестностях.

Хотя рисунок поступил в Эрмитаж как анонимная работа, и в какой-то момент было выдвинуто предложение отнести его к немецкой школе (карандашная пометка на монтировке), в первой половине XVIII века его явно приписали Паоло Фаринати, который работал в своей родной Вероне, а также в Венеции и Мантуе. На авторстве Фаринати указывает не только стиль рисунка, но и число «54» в нижнем левом углу — такое же число встречается на других рисунках Фаринати (или приписываемых ему) из коллекции Кобенцля, которые, по-видимому, происходят из знаменитого собрания Пьера Кроза, состоявшего из более чем 19 000 рисунков. Рисунок также имеет номер коллекции Кроза в правом нижнем углу: как продемонстрировала Корделия Хаттори, такие номера были помещены в правый нижний угол большинства рисунков Кроза во время посмертной инвентаризации [15]. «Числа Кроза» встречаются на большинстве рисунков Фаринати с номером «54»⁸.

8 Согласно рукописям Кобенцля, 24 рисунка были приписаны Фаринати, а рисунок с Тимоклеей остался анонимным. Из этих 25 рисунков на 15 стоит «число Зальма» («54»), из которых 11 помечены «числом Кроза». На торгах 1741 года было девять лотов с рисунками, всего 144 листа.



11. Франсуа Вердые или Даниэль Сарраба II. *Месть Тимоклеи*. 1710-е (?)
Бумага, сангина. 20,5 × 31
Лувр, Париж, инв. 12565
© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) /
René-Gabriel Ojéda

Что касается собственно числа «54», то аналогичные номера одной рукой были нанесены на другие группы рисунков в коллекции Кобенцля, чтобы идентифицировать их как работы одного и того же автора: например, рисунки Приматиччо имеют номер «57», в то время как другие, приписываемые Пуссену, помечены «25», и так далее. Таким образом помечена лишь небольшая часть рисунков Кобенцля, и в прошлом мы предполагали, что эти числа относятся к рисункам, которые прошли через руки Франсуа-Эрнеста де Зальм-Райффершайда, епископа церкви Турне [21, pp. 119–20]. Продавая в 1762 году свои рисунки Кобенцлю «за бесценок», он сказал, что приобрел их на аукционе, где распродавалась коллекция Кроза. Однако нельзя исключить, что номера были нанесены на рисунки более ранним коллекционером, у которого их приобрел Кроза.



12. Итальянский художник (Верона?). *Месть Тимоклеи* (Фракийский командир спускается в колодец) Фрагмент



13. Паоло Веронезе. *Христос и самаритянка*. 1580 Холст, масло. 143 × 288. Фрагмент Музей истории искусства, Вена, инв. № GG 19 © KHM-Museumsverband

Слабость исполнения рисунка свидетельствует, что авторство самого Фаринати маловероятно, но рисунок, возможно, был создан в его мастерской или современным ему художником из Венето. Джонатан Бобер (в личной беседе) указал на округлые конечности и довольно приземистые пропорции фигур и предложил имя другого веронского художника, Феличе Брусасорчи (Фелипе дель Риччио), но для такой атрибуции нет достаточных оснований. На текущий момент мы должны смириться с атрибуцией рисунка веронскому художнику самого конца XVI века.

Таким образом, территория, где появляются изображения Тимоклеи, значительно расширяется. Все итальянские работы, описанные выше, были созданы в Риме, в Болонье или поблизости. Единственное упоминание сюжета в регионе Венето, которое удалось обнаружить до сих пор, — это картина, описанная в каталоге продаж 1912 года как венецианская, созданная около 1600 года, которая следует иконографической традиции изображения Тимоклеи перед Александром («Тимоклея перед Александром. Царь сидит слева на архитектурных обломках, в окружении воинов, слушая обращенные к нему слова женщины, которая предстает перед ним с двумя детьми» [11, lot 17]⁹).

Несмотря на анонимный статус и некоторую слабость в манере исполнения, рисунок из Эрмитажа обладает определенной значимостью. В нем сделан акцент на Тимоклее, ее мудрости и находчивости, а не на качествах Александра, и он не только датируется тридцатью годами ранее гравюры Мериана, но и демонстрирует, что художник обращается к менее известным «Моралиям» («О добродетелях женщин»), а не к легко доступным «Параллельным жизнеописаниям». Более того, вероятно, с этим рисунком не соотносится ни одно другое известное произведение, и на данный момент он является единичным примером этой уникальной иконографии.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Опись оригинальным рисункам разных мастеров находящимся при Императорском Эрмитаже по высочайшему его Императорского великого повелению сочиненная членам Академия художеств в конце сей описи подписавшимися. Сверх сего находились у разных препоручениях назначенныя Исторической живописи Василий Ротчев и Михаила Войнов. Марта 20 дня 1797 года. Рукописный каталог. Отделение рисунков, ОЗЕИИ, Государственный Эрмитаж.
2. Рукописный каталог коллекции гр. Карла Кобенцля. Отделение рисунков, ОЗЕИИ, Государственный Эрмитаж. 1768.
3. Доброклонский М. В. Государственный Эрмитаж. Рисунки итальянской школы XV–XVI веков. М.–Л., 1940.
4. Плутарх. Александр // Плутарх. Избранные жизнеописания. В 2 т. М., 1987. Т. 2.
5. Плутарх. О доблестях женщин/Пер. С. С. Аверинцева. М., 1964.
6. Beauvais L. Louvre. Inventaire general des dessins Ecole française: Charles Le Brun. 2 vols. Paris, 2000.
7. Bohn B. The Antique Heroines of Elisabetta Sirani // Renaissance Studies. 2002. № 16/1. Pp. 52–79.
8. Bohn B. Patronizing pittrici in Early Modern Bologna // Bologna: Cultural Crossroads from the Medieval to the Baroque/Ed. by Anselmi G. M., De Benedictis A., Terpstra N. Bologna, 2013. Pp. 113–26.

9 Timocle devant Alexandre. Le roi est assis à gauche sur des débris d'architecture, entouré de guerriers, écoutant les paroles qui lui adresse la femme qui se présente devant lui avec ses deux enfants.

9. Burdon G. Sir Thomas Isham, An English Collector in Rome in 1677–8 // *Italian Studies*. 1960. Vol. XV. No. 4–5. Pp. 1–25.
10. Caglioti F. Francesco Sforza e il Filelfo, Bonifacio Bembo e “compagni”: Nove prosopopee inedite per il ciclo di antichi eroi ed eroine nella Corte Ducale dell’Arengo a Milano (1456–61 circa) // *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. 1994. Vol. 38. No. 2–3. Pp. 183–217.
11. Catalogue d’importants tableaux anciens et de dessins composant la collection Grimaldi de Cadix, la collection de feu M.-C. M. C. Obreen etc., sous la direction de Frederik Muller & Cie. Amsterdam, 4–5 December 1912.
12. Cordellier D., Py B. Musée du Louvre. Inventaire général des dessins Italiens. Vol. 5: Raphael: son atelier, ses copistes. Paris, 1992.
13. Golahny A. Elisabetta Sirani’s “Timoclea” and Visual Precedent // *Notes in the History of Art*. 2011. Vol. XXX. No. 4. Pp. 37–42.
14. Gottfried J. L. Historische Chronica oder, Beschreibung der fürnemsten Geschichten, so sich von Anfang der Welt biß auff das Jahr Christi 1619 zugetragen. Bd. I. Frankfurt am Main, 1629–30.
15. Hattori C. A la recherche des dessins de Pierre Crozat // *Bulletin de la Société de l’Histoire de l’Art Français*. 1998. Pp. 179–208.
16. Kaiser B. Schloss Eggenberg. Vienna, 2006.
17. Marandet F. Daniel Sarrahat, 1666–1748. Cat. de l’exp. Monastère royal de Brou. Bourg-en-Bresse, 2011–2012. Saint-Étienne: I.A.C. Éditions d’Art, 2011.
18. Mariette P.-J. Description sommaire des desseins des grands maîtres d’Italie, des Pays-Bas et de France, du Cabinet de feu M. Crozat. Paris, 1741.
19. Pade M. The Reception of Plutarch from Antiquity to the Italian Renaissance // *A Companion to Plutarch*/Ed. by M. Beck. Oxford, 2014. Pp. 531–543.
20. Pearson A. Images of Women // Poska A. M., Couchman J., and McIver R. A. The Ashgate Research Companion to Women and Gender in Early Modern Europe. London, 2013 (Ch. 24).
21. Phillips C. Collecting Drawings in Brussels in the 1760s: The Collection of Count Charles Cobenzl (1712–70) in the Hermitage, St Petersburg // *Les marques de collection: V Rencontres Internationales du Salon du Dessin* 24 et 25 mars 2010. Paris, 2010. Pp. 111–124.
22. Pigler A. Barockthemen: Ein Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie der 17 und 18 Jahrhunderts. Budapest, 1956; revised ed.: Budapest, 1974.
23. Pouncey P., Gere J. A. Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum // *Raphael and his Circle*. Vol. I. London, 1962.

24. Puglisi C. R. Review of Adelina Modesti, Elisabetta Sirani “Virtuosa”: Women’s Cultural Production in Early Modern Bologna // *Woman’s Art Journal*. 2016. Vol. XXXVII. No. 1. Pp. 67–68.
25. Schleier E. Domenichino, Lanfranco, Albani, and Cardinal Montalto’s Alexander Cycle // *The Art Bulletin*. 1958. Vol. 50. No. 2. Pp. 188–193.
26. Trébosc D. Le décor de Primatice pour la chambre de la duchesse d’Etampes: une œuvre réflexive? // *Seizième siècle*. 2007. N° 3. Pp. 37–60.
27. Scragg L. “Campaspe” and the Construction of Monarchical Power // *Medieval and Renaissance Drama in England*. 1999. No. 12. Pp. 59–83.
28. Ten Brink Goldsmith J. Leonaert Bramer, 1596–1674: Ingenious Painter and Draughtsman in Rome and Delft. Exhibition cat. Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Zwolle – Delft, 1994.
29. Vitzthum W. Obituary of Mikhail Dobroklonsky // *Master Drawings*. 1964. Vol. 2. No. 2. Pp. 174–176, 223–224.

Перевод Ксении Бутузовой