

УДК 94(4)

PENSAI CHE ORPHEO AL MONDO RITORNASSE¹: МЕТАМОРФОЗЫ ОРФЕЯ В ЭПОХУ КВИНКВЕЧЕНТО

© 2020 г.

Ю.С. Обидина

Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, Н. Новгород

basiley@mail.ru

Поступила в редакцию 25.12.2019

Рассматриваются метаморфозы Орфея в Италии в XVI в. из мифологического образа поэта и музыканта в знаковую фигуру итальянского квинквеченто и орудие политической пропаганды восстановленной династии Медичи. Отмечается, что как поэт и богослов Орфей представляет совершенно другой образ (или даже другой исторический персонаж) по сравнению с Орфеем-любовником – мифологическим персонажем. Сделан вывод о том, что в результате различных интерпретаций в эпоху квинквеченто мифологема Орфея превращается в объект манипуляции с различными явными и скрытыми целями.

Ключевые слова: Орфей, миф, квинквеченто, Медичи, метаморфозы образа, политическая пропаганда.

«Генеалогии языческих богов» Боккаччо [1], напечатанные в конце XV в., стимулировали публикацию других мифологических трактатов. Эти энциклопедические по своему характеру работы расширили представления о древних мифах, в том числе об Орфее. В них миф об Орфее часто интерпретировался эвгемерическим или аллегорическим образом, точно так же, как в XIV в. Ранее мы рассмотрели источниковую базу, историографию проблемы, исследовательские подходы и методологию изучения мифа об Орфее как с точки зрения визуальных образов, так и литературной традиции [2]. В данной статье мы хотим показать, что способы, которыми Орфей представлен в XVI в., не всегда вытекают из предыдущей традиции и являются репрезентативными для других авторов и художников. Они, скорее, трансформируют характер Орфея, то есть в XVI в. метаморфозы претерпевает сам Орфей как мифологический персонаж, а не миф о нем.

В качестве гипотезы принято предположение, что образ Орфея в литературе и искусстве XVI века уже не может быть приравнен к персонажу энциклопедий и трактоваться только аллегорически и эвгемерически. С одной стороны, в энциклопедических работах продолжают появляться стереотипные ссылки на прекрасного поэта-музыканта, который выступает в качестве образца для других поэтов. Этот аспект Орфея продолжает проявляться, прежде всего, в лирической поэзии конца XV и XVI веков [3]. Однако и здесь происходят качественные сдвиги – реакция на эту лирику в лице поэтов-антиклассиков, которые в своих бурлескных стихах выражают противоположный взгляд на

Орфея, и древний поэт даже представляет собой образец «плохой» поэзии. Таким образом, традиционный позитивный имидж прекрасного поэта меняется. Тем не менее Орфей сохраняет свою позицию как красноречивый поэт, цивилизующий людей. Этот образ продолжает проявляться как в литературе, так и в искусстве, где мы видим огромный рост мотивов Орфея и его связь с животным миром.

Другие трансформации образа Орфея происходят в описании и в изображениях Орфея как возлюбленного. В петраркистской поэзии Орфей и Эвридика все еще остаются легендарными любовниками, с которыми любят сравнивать других возлюбленных. В конце кватроченто Орфей фигурировал как музыкант и любовник в некоторых триумфах, которые составляли часть свадебных вечеринок. Таким образом, этот аспект Орфея вводится в новый вид театрального искусства. Что касается темы любви в изобразительном искусстве, место Орфея все больше занимает Эвридика [4]. Появление Эвридики на первом плане связано с изменением роли женщин в культуре XVI века. Женщины начинают участвовать в культурных мероприятиях своего времени и писать о них стихи, в которых также появляется Орфей. В ответ на большее присутствие женщин в литературе также зарождается женоненавистнический литературный жанр, и даже здесь Орфей играет заметную роль [5].

Особый статус Орфея в эпоху квинквеченто связан со вторым поколением Медичи. Как и Гонзага в Мантуе, Медичи используют образ Орфея как возможность оправдания своего политического влияния. В пропагандистских целях они объединяют различные аспекты образа

Орфея. Истоки позитивного образа были найдены в фигуре поэта-богослова Орфея или древнего философа. В этом качестве Орфей представляет собой совершенно другое лицо (или даже другой исторический персонаж) по сравнению с любовником Орфеем (мифологический персонаж), и ссылки на этого Орфея в XVI веке показывают много аналогий со ссылками на Орфея в кругу Фичино. Эта сторона Орфея также часто присутствует в XVI в., особенно в философских сочинениях.

Как и в предыдущие века, взгляды на Орфея сильно расходятся. Конец XV и XVI в. предлагают разнообразную панораму значений фигуры Орфея. В дополнение к его стереотипным представлениям появляются также некоторые новые интерпретации. Новые элементы вводятся не только благодаря наличию переводов «Метаморфоз» [6] или мифологических трактатов, а также популярности «Сказания об Орфее» [7]. Некоторые элементы мифа, которые не были затронуты никогда ранее, получили большую популярность, чем в XIV и первой половине XV века. Это, в первую очередь, идеи о женоненавистничестве и смерти Орфея. Участие Орфея в путешествии аргонавтов, о котором говорят Полициано и Боккаччо в «Генеалогии», теперь также отражается в искусстве и литературе. Поэтому некоторые взгляды XIV века на Орфея как мифологического персонажа остаются в моде вплоть до XVII века, в то время как они же проявляются в качестве реакции в виде изменения этих топосов, а также появления новых элементов.

В лирической поэзии XIV и начала XV века Орфей часто представлен как выдающийся музыкант. Поэты и музыканты сравнивали себя с образцовой мифологической фигурой и пытались подражать ему. Этот литературный топос никогда не сдавал позиции, кроме того, в поэзии второй половины XV и XVI веков можно выделить некоторые базовые конструкции, встречающиеся у многих поэтов:

1. Сравнение с Орфеем используется в качестве похвалы, когда с ним сравнивается поэтическое творчество. Даже поэты-петраркисты, например Вероника Гамбара, сравнивают себя с Орфеем (Gambara, *Rime*, LXVII.) [8]. Орфей, следовательно, также образец поэта для женщин. При этом они не прибегают к женскому образу, например, Сафо, вероятно, потому, что Орфей стал литературным топосом.

2. Идея неразделенной любви – женщина недостижима, потому что не позволяет соблазнить себя песней Орфея, это хорошо вписывается в любовную тему петраркистской поэзии. В «Zanitonella» Теофило Фоленго (1491–1544),

поэт-макаронист, высмеивая любовную поэзию Петрарки, жалеет, что Занина не хочет слушать его музыку (*Folengo, Zanitonella, X (Matinada)*, vv. 377–404) [9]. Похожая идея разработана и в «Лире» Джованни Понтано [10].

Таким образом, талант Орфея использовался, чтобы описать красоту женщины или похвалить кого-то (*Guazzo, La civil conversazione, 4 1.235; Stampa, Rime, II, CCLIX.*) [11]. Эти ситуации очень распространены в петраркистской поэзии, в пасторальной поэзии и других поэтических жанрах. Безусловно, есть и другие ссылки на Орфея, которые сложнее классифицировать².

Новшество заключается в том, что хотя слава Орфея как выдающегося поэта или музыканта очень велика, некоторые поэты противостоят этому позитивному имиджу. Для них Орфей не прототип поэта вообще, а поэта-классика в частности [12].

В литературе к мотиву выдающегося поэта добавляется новый образ Орфея – участника плавания аргонавтов. Представления о путешествии аргонавтов становятся популярными в Италии начиная со второй половины XV века. В литературе XVI в. Орфей представлен чаще всего именно в этом образе (*Boccaccio, Genealogie XIII, XXVI; De Iasone XIV, VIII, 8–11*). Несмотря на краткие ссылки на его участие в путешествии в предшествующей литературе, Орфей не берет на себя роль аргонавта до конца XV века.

Появление Орфея среди аргонавтов, возможно, было предложено Полициано (*Poliziano, Manto, Praefatio, 13–22*) [13]. Орфей представлен как известный музыкант, который умеет вызывать восхищение как у людей, так и у природы: люди и ветры молчат, реки останавливаются, птицы замирают, дубы тянутся к песне, и даже гора Пелион, где живет Хирон, движется. Главная роль Орфея во время этого путешествия – роль музыканта: его песня должна развлечь других аргонавтов, храбрых героев. Обе основные функции Орфея-аргонавта также вытекают из того факта, что Полициано превозносит цивилизующую функцию поэзии.

В 1500 году была напечатана «Орфическая аргонавтика», которая уже была известна в кругу Фичино. Для широкой публики она стала новым и сложным источником знаний о путешествии аргонавтов. Снова главная функция Орфея как аргонавта – это функция певца, чтобы развлечь других героев, утешить их в момент отъезда. Таким образом, его традиционная функция музыканта не меняется.

В XIV веке Боккаччо связал славу Орфея с человеком, красноречие которого говорит о его способности аллегорически объяснить одомашнивание животных. Данная аллегория также

присутствует у Кристофоро Ландино, у которого Орфей представлен первоначально только как поэт-богослов (*Landino, Prolusione petrarchesca*) [14]. Ландино представляет Орфея, приручающего зверей, перемещающего камни и останавливающего реки, в качестве аллегии красноречия, которое собирает людей и подчиняет их закону. Орфей способен цивилизовать грубых людей своей «сладкой речью». Так что Ландино, похоже, интересуется не только Орфеем как поэт-богослов, но и как поэт-музыкант и как цивилизатор человечества. Примечательно, что Ландино не ссылается на любовь Орфея к Эвридике. Он не считает Орфея персонажем мифологическим, каковым мы его знаем из «Георгики» Вергилия и «Метаморфоз» Овидия, а, скорее, историческим персонажем: поэтом и богословом, который установил орфизм и который как поэт считался божественным по своему происхождению.

Цивилизующая сила поэзии и красноречия также является центральным аргументом Анджело Полициано, у которого сила песни Орфея описана в разных местах его произведений (*Poliziano, Sylvae, Nutricia, 124–131; 283–317*) [15]. Дж. Боккуто убедительно показывает, что намерения «Дара кормилице» Полициано заключаются в том, чтобы представить положительный образ Орфея и, следовательно, тонко манипулировать мифом: персонажи, прирученные песней Орфея, становятся более жестокими, чтобы подчеркнуть превосходство песни Орфея; его оглядка назад не получает почти никакого внимания; смерть – единственный случай, когда поэзия не нужна [16].

Даже в XVI веке Орфей, великий поэт, часто встречается в поэтических трактатах, чтобы подчеркнуть цивилизующую функцию поэзии. Таким образом, этот аспект образа Орфея связан, вероятнее всего, с определенным литературным жанром. Поэзия – самое древнее и благородное искусство. Поэт умеет выражать и описывать не только все человеческие действия и идеи, но также и действия Бога и природы. Кроме того, миф об Орфее, который приручил тигров и львов, толкуется как аллегория цивилизации людей через красноречие. Это мнение встречается до конца XVI века, например, в «Рассуждениях о героической поэме» Торквато Тассо, где Тассо подчеркивает важность красноречия, говоря, что люди способны приручить с его помощью зверей. Это четко показывает роль Орфея в гуманистической мысли (*Tasso, Discorsi del poema eroico, libro 5, 1*) [17].

В отличие от поэзии, чарующая сила музыки Орфея не всегда воспринимается положительно. В «Гражданском разговоре» Стефано Гваццо

(1530–1593) обвиняет Орфея в создании людей, для которых невинная жизнь прошлого была загрязнена пороками (*Guazzo, La civil conversazione, I C16d*). Еще одна негативная реакция на репутацию Орфея-музыканта представлена в «Диалоге против поэтов» Франческо Берни. Однако поэт все же чаще свидетельствует о том, что красноречие цивилизует людей [18]. Орфей часто изображается в XVI веке с множеством животных, которые слушают его музыку. Без явных комментариев сложно определить, следует ли нам понимать картины, изображающие Орфея и животных, в аллегорическом ключе. Аллегория красноречия, которое отличает людей от животных, не кажется подходящей для жанра живописи, как это имеет место в поэтических трактатах. Можно предположить, что тема Орфея и животных была лишь предлогом для объединения множества разных животных в картине. В древности римляне часто изображали Орфея и животных на мозаиках. В этих мозаиках животные постепенно приобретали все более важное место, почти заставляя Орфея исчезнуть. Такое же явление можно увидеть на гравюре 1558 г. безымянного венецианца, где Орфей почти исчезает среди множества разных животных [19]. Картины братьев Бассано, представляющих Орфея и животных, также создают впечатление, что художники воспользовались только фигурой Орфея, чтобы нарисовать вместе несколько видов животных³. Однако простое желание рисовать животных, возможно, недостаточно объясняет большую популярность этого мотива в изобразительном искусстве. Возможно, гуманисты заказывали такие картины, представляющие важность красноречия для цивилизации человека и подчеркивающие их знание древности. Неудивительно, что возрастает популярность Орфея в XVI веке в Италии (и к северу от Альп), потому что его красноречие, поэзия и музыка соответствовали идеалам «*Studia Humanitatis*» [21, p. 134].

Марсилио Фичино представлял Орфея в первую очередь как поэта-богослова, который получил от Моисея знания о едином истинном Боге. Иногда Фичино также упоминал Орфея как музыканта и любовника. В «*El Libro dell'Amore*», например, есть ссылка на любовь Орфея и Эвридики. Фичино цитирует также Платона и его три типа любви: женщины к мужчине, мужчины к женщине и, наконец, любовь между двумя мужчинами. Орфей приводится как пример любви мужчины к женщине (*Ficino, El libro dell'amore, I, IV, 31–34*) [22].

Присутствие сюжета любви Орфея и Эвридики в трактатах Фичино является уникальным случаем. Как правило, ее мотивы упоминаются

в лирической поэзии, как и в XIV веке. В частности, Петрарка сравнил свою любовь к Лауре с любовью Орфея к Эвридике. Затем в «Любовном видении» Боккаччо Орфей был представлен как торжество любви. В творчестве поэтов-петраркистов XVI века Орфей показан как поэт-любовник.

Часто сравнение с любовью Орфея к Эвридике используется, чтобы подчеркнуть, что это такое – великая любовь. Антонио Тебальдео (1463–1537) сравнивает поэтессу Витторию Колонну с возлюбленной Орфея (*Tebaldeo, Rime, 695*) [23]. Поэт советует ей перестать плакать о смерти своего мужа, потому что Смерть не вернет его ей. Несмотря на то что любовь Виттории не меньше, чем у Орфея, она не может вернуться не оглядываясь и снова потерять возлюбленного. В этом стихотворении примечательно, что роль Орфея играет женщина.

Иногда сравнение с Эвридикой служит для того, чтобы отметить красоту женщины. В «Большом Морганте» Луиджи Пульчи Орlando говорит, например, что Орфей не стал бы бороться за Эвридику, если бы он знал Антею [24].

При этом любовь Орфея не всегда рассматривается как лучший образец для подражания. В стихотворении Бенвенуто Челлини поэтесса Лаура Баттиферри сравнивает судьбу другой Лауры, воспетой Петраркой, с судьбой Эвридики (*Cellini, Rime, LXI*) [25]. В то время как Орфей потерял Эвридику в аду, Петрарка вознес Лауру на небеса, где он присоединился к ней. Это стихотворение не только показывает преувеличенность сравнения любви Орфея и Эвридики с любовью Петрарки и Лауры в поэзии XVI века, но и то, что любовь Орфея и Эвридики не всегда считалась положительным примером. Фрагмент Челлини свидетельствует, что любовь к Орфею не подходит как пример для влюбленных, если не завуалирован неудачный исход. В самом деле, лучше последовать примеру Петрарки.

Великая любовь Орфея была популярным мотивом не только в любовной поэзии. Во второй половине XV века визиты уважаемого иностранного гостя, рождение или крещение нового наследника, инаугурация нового принца или свадьба принца были частыми случаями для триумфальных выходов и шоу [26, р. 181]. После итальянских войн новые правители (как Медичи во Флоренции), чья власть не была гарантирована традицией, не стремились получить обоснование своей власти законным путем, но стремились к поддержанию авторитета власти через триумфальные шествия. Между 1450 и 1550 годами эти шествия переняли стиль и древние образы Ренессанса. Это был способ

использования мифологических фигур в целях политической пропаганды.

Орфей «присутствовал», по крайней мере, на трех свадьбах в конце XV века: свадьба Элеоноры Арагонской с Эрколе I д'Эсте, брак Камиллы Арагонской с Костанцо Сфорца и брак Изабеллы Арагонской с Джан Галеаццо Сфорца. То есть постепенно образ Орфея от образа любовника эволюционирует до образа супруга.

Следовательно, любовник Орфей, в отличие от поэта Орфея, не выступает только как топос или стереотип в поэзии петраркистов, он возрождается в новой роли на свадьбе элиты. На свадебных вечеринках Орфей отходит от сферы литературы и мифологии, чтобы стать почти реальной фигурой, которая оживает в аудитории. Некоторые триумфы, вероятно, имели место до появления «Сказания об Орфее» [7] и повлияли на выбор Орфея в качестве театрального героя.

В литературе XIV и начала XV века также много ссылок, противоположных христианскому значению Орфея. Причиной, вероятно всего, был часто используемый образ Орфея в работах гуманистов кружка Фичино: Лоренцо Медичи, Анджело Полициано и Кристофоро Ландино. В XVI веке роль этого мотива в литературе сокращается, по крайней мере, в отношении явных ссылок на неудачный исход путешествия Орфея в ад, так как этот мотив традиционно интерпретировался по-христиански как неудача человека в поисках высшего блага, что стало причиной непривлекательности этого мотива в литературе данного периода.

Таким образом, интерес к Орфею в XIV и начале XV века был ограничен фигурой музыканта и любовника. Эти ссылки на Орфея по большей части стали стереотипными. Там почти не было упоминаний об убийстве Орфея вакханками. Единственным исключением было описание Орфея в «Генеалогиях» Боккаччо, которое, однако, имело своеобразную интерпретацию. В конце XV века сюжет смерти Орфея вновь появляется в итальянской литературе и искусстве. Трудно определить, кто первым сделал этот аспект мифа об Орфее вновь актуальным. Но после того как этот мотив был рассмотрен в «Сказании об Орфее», он стал встречаться и у других авторов.

Отдельно следует рассмотреть образ Орфея в качестве обоснования восстановления власти Медичи. При дворе Лоренцо Великолепного Орфей был очень популярен. Марсилио Фичино считал Орфея знаковым персонажем, который позволил примирить неоплатоническую философию с христианством. Философ начал даже отождествлять себя с Орфеем, играющим на лире

и поющим орфические гимны. Другой гуманист и писатель при дворе Лоренцо, Анджело Полициано, написал «Сказание об Орфее», у которого появились многочисленные подражания.

После смерти Лоренцо в 1492 году его сын Пьеро ненадолго пришел к власти, но уже в 1494 году французский король Карл VIII вторгся в Италию. В ноябре того же года Пьеро покинул город. Флорентийцы, которые никогда не испытывали любви к сыну Лоренцо, восстановили флорентийскую республику, подстрекаемые доминиканским монахом Джироламо Савонаролой. Однако через четыре года он тоже впал в немилость и был сожжен на площади Пьяцца делла Синьория.

В 1512 году папа Юлий II отдал армию в распоряжение Джованни и Джулиано Медичи, младших братьев Пьеро. С папской армией Джованни и Джулиано вторглись во Флоренцию и восстановили власть. В следующем году Джованни стал новым папой, Львом X. Джованни Медичи был также музыкантом и композитором. Во время его избрания многие музыканты и певцы отправились в Рим искать работу при папском дворе. Лев был очень щедрым для своих музыкантов, и в 1520 году у него было более пятнадцати личных музыкантов [27, р. 101].

Папа Римский Лев X заказал Баччо Бандинелли статую для двора дворца Медичи во Флоренции [28]. Статуя Орфея и Цербера была первой публичной статуей языческой фигуры в эпоху Возрождения во Флоренции [28, р. 52]. Орфей играет на лире для приручения Цербера, расположенного у подножия Орфея. Лира (возможно, сделанная из бронзы), которую держал Орфей в левой руке, была утеряна, но она все еще видна на рисунке XVI века⁴.

Джорджио Вазари восхищался Орфеем Бандинелли в «Жизнеописании Баччо Бандинелли» [29]. Согласно Вазари, задачей Бандинелли было сделать статую, которая могла бы взять на себя функции Давида Донателло, который ранее стоял во дворе. Но Бандинелли решил изобразить Орфея вместо Давида, так как оба были известны чарующей силой своей музыки.

По мнению К. Лангедийк, Давид имел негативную коннотацию из-за убийства Голиафа [28, р.51]. Статуя Давида могла бы символизировать Медичи, которые покорили флорентийский народ. Орфей вместо этого приручил Цербера своим пением мирным путем. Таким образом, статуя Орфея должна была намекать на мирное покорение Флоренции Медичи. Конечно, были также коннотации примирительных полномочий пения, которые могут быть интерпретированы как цивилизация или примирение диких людей.

Лев X намеревался выразить свое собственное намерение завоевать симпатии флорентийского народа мирным путем. Как Орфей приручил Цербера музыкой, так же Медичи воцарились во Флоренции. Более того, фигура Орфея напоминала о первом расцвете Медичи под властью Лоренцо Великолепного.

Орфей был одной из ключевых фигур в философии Марсилио Фичино, который хотел стать новым Орфеем. Анджело Полициано написал «Сказание об Орфее», и поэтому Орфей стал мифологической фигурой, известной в кругу Лоренцо. В юности Лев X учился у Фичино и Полициано, как и другие сыновья Лоренцо. Поэтому мы можем предположить, что статуя Бандинелли также была отсылкой к правлению первых Медичи, и поэтому она символизировала восстановление власти Медичи. Теперь Лев X взял на себя роль Орфея, которому он также благоволил за его музыкальные коннотации и сакральный характер [28, р. 43].

Не только во Флоренции, но и в Риме папа Лев X публично подчеркивал аналогии между собой и фигурой Орфея. Эти связи между Львом X и Орфеем в Риме были связаны не только со статуей Бандинелли во Флоренции. В 1515 году знаменитая статуэтка Пасквино была замаскирована под Орфея, чтобы символизировать либерализм Льва X в отношении поэтов, писателей и художников [30, р. 72–73, п. 1]. Первоначально Пасквино был частью скульптурной группы, представляющей Менелая, поднимающего тело Патрокла. Римская копия бронзовой статуи греческого периода была найдена в 1501 году в углу Палаццо Орсини. Согласно традиции, статуя Пасквино носила имя портного или парикмахера, который всегда плохо отзывался о папе и кардиналах. Начиная с 1630-х годов статуя Пасквино стала местом размещения анонимных текстов, так называемых *pasquinades*, которые выражали недовольство в адрес папы и других влиятельных людей. В первые десятилетия XVI века, однако, у Пасквино еще не было именно этой функции.

В 1515 году Пасквино был представлен в образе Орфея. Во время папства Льва X и Климента VII пасквинаты часто восхваляли пап. Панегирики стимулировались курией с помощью так называемых «защитников» праздника Пасквино. Этот обычай родился во время папства Юлия II, но был особенно популярен во времена Льва X и Климента VII, двух пап Медичи. Каждый год Пасквино превращался в другую мифологическую фигуру, чтобы поддержать папу и его политику. В первом стихотворении из серии пасквинатов года Пасквино представлял Орфея, который сообщает публике,

что приехал в Рим из ада (*Pasquinate romane*, p. 73, п. 4–5).

Таким образом, время правления Льва X считается периодом, когда искусство процветает. В другом пасквинате Орфея содержится намек на особую роль Льва X как защитника художников и поэтов (*Pasquinate romane*, 91, vv. 1–14). В первой строфе автор говорит, что с самого начала у Бога было намерение послать в мир кого-то, кто очистил бы или спас человечество. Конечно, речь идет о папе Льве. Папа отождествляется с богом Аполлоном, который пришел на землю со своим сыном Орфеем, чтобы дать мир римскому народу. Орфей должен обновить священный закон и, следовательно, заставить людей жить в гармонии и мире.

Из этого пасквината возникает образ Орфея, который в качестве великолепного музыканта поддерживает папство Льва X. Орфей пришел поддержать папу, который возродил искусство и литературу. Образ Орфея символизировал мирный характер правления Льва и возобновление расцвета власти Медичи. Лев X также выступает как великий меценат и таким образом пытается создать положительный образ своей власти.

Лев X умер в 1521 году. В 1527 году Медичи снова были ненадолго изгнаны из Флоренции. Однако папа Климент VII (Джулио Медичи) осадил Флоренцию, поэтому Медичи вернулись к власти. Алессандро Медичи, правнук Лоренцо II Великолепного, стал герцогом Флоренции. Когда Алессандро был убит после краткого правления, 18-летний Козимо стал великим князем Флоренции. Как и Лев X, Козимо поощрял развитие искусства с целью укрепления своей политической власти. Он также был очарован фигурой Орфея, которая в прошлом использовалась как символ власти Медичи. В первые годы его правления картина, выполненная Аньоло Бронзино, официальным портретистом Козимо, отождествила герцога с Орфеем [31]. На картине мы видим обнаженного мужчину, обращенного спиной к публике. Из наличия трехглавой собаки и лиры в руках сидящего мужчины становится понятно, что это Орфей, который только что приручил Цербера. Картина представляет метаморфозу Козимо-Геркулеса в Козимо-Орфея. Сходство с Геркулесом не случайно, поскольку с 1537 года Геркулес использовался как официальный символ власти Козимо [31, p. 22].

Вероятно, приручение Цербера было выбрано в качестве ссылки на подвиг Геракла [31, p. 23]. Возможно, портрет Козимо в образе Орфея был подарком герцога невесте, Элеоноре де Толедо. Картина должна была показать, что Козимо имел физическую силу Геркулеса, но он

использовал бы ее для пения, чтобы заслужить любовь невесты. Возможно, картина Бронзино имела функцию, аналогичную статуе Бандинелли, поскольку это было не единственное изображение Козимо I обнаженным. Поэтому портрет Козимо I в образе Орфея мог быть не частной картиной, а находиться в открытом для публики месте и содержать политическое послание.

Таким образом, в одной картине были объединены две стороны идеального правителя: с одной стороны, сильный и героический герцог (Геркулес), а с другой – тот, кто цивилизует людей и поддерживает культуру и искусство (Орфей). Б. Ханнинг показала, что другая комбинация, Аполлона и Геркулеса, также часто встречается в символике Медичи [32]. Орфей, который, по некоторым версиям, был сыном Аполлона, имел те же характеристики, что и бог музыки и искусства. Даже в случае Льва X Аполлон уже использовался, чтобы символизировать Папу Римского – в 1513 году, первый год папства Льва, Пасквино был преобразован в Аполлона. Медичи тогда чередовали Аполлона и Орфея как символы, подчеркивающие культурную составляющую их правления. Две стороны благого управления олицетворялись фигурами Геркулеса и Орфея: сильного и могущественного правителя и цивилизованного правителя, покровителя искусств.

Таким образом, Орфей в XV и XVI вв. представлен не только в мифологических и иконографических трактатах и в переводах «Метаморфоз». В других литературных текстах и произведениях искусства продолжают встречаться стереотипные образы Орфея как прекрасного поэта и образцового любовника (петраркистская лирика), как цивилизатора (поэтические трактаты), как человека, цель которого – поиск высочайшего блага (в кругу Лоренцо), и как поэта-теолога (философские трактаты). Эти представления об Орфее связаны с некоторыми конкретными литературными жанрами. Авторы и художники часто полагаются на своих предшественников в том же художественном жанре. Эти ссылки на Орфея отражают, вероятно, в лучшем виде обобщенный образ Орфея, то есть Орфея, который был известен широкой публике.

Тем не менее возникает реакция и на обобщенный образ Орфея. Поэты-антиклассики рассматривали Орфея как символ поэзии классицизма, которую они осудили. Другие представляли его в женоненавистническом контексте, возможно, под влиянием работы Полициано или культурной атмосферы, в которой женщины начинают играть более важную роль. Изменившаяся роль женщин более всего заметна в фигуре

Эвридики в изобразительном искусстве. На кассонах и картинах Эвридика появляется на первом плане. Другие интерпретации, оценки, связанные с появлением новых доступных источников, характеризуют сюжет о смерти Орфея и его путешествии вместе с аргонавтами.

Образ Орфея, который появляется в текстах и произведениях искусства, – новый, неоднозначный образ, который трактуется авторами и художниками с неодинаковых позиций. Безусловно, Медичи, которые использовали Орфея в качестве средства пропаганды для восстановления своей власти во Флоренции, добавляли образу позитива. Тем не менее даже аспекты, которые рассматривались ранее исключительно в позитивном ключе (такие как музыкальная сила и цивилизующая сила красноречия), все чаще подвергаются осмеянию. Появляются новые элементы, которые усиливают отрицательный образ Орфея (например, его смерть, женоненавистничество), но они не всегда трактуются однозначно. Другими словами, бывает невозможно определить, какие аспекты выполняют позитивную функцию, а какие – негативную. Оценка меняется в зависимости от точки зрения автора или художника и обусловлена многими факторами, включая контекст ссылки, культурную среду, мораль автора или художника и его личные предпочтения.

В этот период становится еще более очевидной универсальность образа Орфея. Из-за большей доступности источников, из-за возможности чтения древних текстов в «оригинальной» версии и из-за постоянного появления новых источников (включая греческие тексты) общий образ Орфея становится все более и более полным, даже если акцент почти всегда ставится только на один аспект мифа, который подходит для контекста произведения.

Поэтому в образе Орфея появляется больше вариаций, но часто эти изменения не связаны с новыми аспектами или сменой элементов существующего мифа, а с интересом к другим элементам, которые уже присутствовали в мифе, или к реинтерпретации или переоценке универсальных элементов. Во второй половине XV и в XVI вв. отмечается также равномерное присутствие различных элементов, часто в ущерб определенному аспекту мифа. Это связано с различными обстоятельствами:

- автор не знает деталей мифа и просто подражает стереотипному изображению Орфея;
- у автора есть знания бóльшие, чем содержит миф, но он не раскрывает их, сознательно манипулируя образом Орфея, чтобы он соответствовал его целям. Этот тип манипуляции состоит из пропуска определенных негативных

элементов в ситуации, представляющей положительный образ Орфея. Например, неудачный исход опущен в любовной лирике, когда Орфей и Эвридика представляют идеальных любовников, или в пропаганде Медичи.

Примечания

1. Lorenzo de' Medici. De summo bono, 2, vv. 5.
2. Даже в изобразительном искусстве Орфей иногда изображается как прототип музыканта. Мифологическая фигура держит инструмент в руке. Однако без добавления контекста мифа к изображению отождествление фигуры с Орфеем часто весьма проблематично. Без других атрибутов эта фигура также может представлять бога музыки Аполлона.
3. Франческо Бассано. Орфей, живопись маслом. Рим, Галерея Дория Памфили, № 5367; Ф. Бассано. Орфей и животные. Рисунок. Флоренция, Галерея Уффици; Ф. Бассано. Орфей и животные. Живопись маслом, ок. 1590. Виченца, Пинакотека. См. [20, р. 121–123].
4. Аноним (Керубино Альберти?). Рисунок статуи Орфея Бандинелли. Флоренция. Галерея Уффици. Кабинет рисунков и гравюр. № 93695 C21. См.: [20, р. 121–123].

Список литературы

1. Vossaccio Giovanni. Genealogia deorum gentilium. Venice, 1388. 172 p.
2. Обидина Ю.С. Мифографическая традиция Орфея в эпоху квинквеченто: к постановке проблемы // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2019. № 4. С. 52–61.
3. Андреев М.Л., Хлодовский Р.И. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. М., 1988. 296 с.
4. Шестаков В.П. Ренессансная философия любви, ее отражение в живописи и поэзии // Образы любви и красоты в культуре Возрождения. М., 2008. С. 5–38.
5. San Juan R.M. Mythology, Women and Renaissance Private Life: The Myth of Eurydice in Italian Furniture Painting // Art History. 1992. № 15. P. 127–145.
6. Публий Овидий Назон. Метаморфозы / Пер. С.В. Шервинского. М.: Худож. лит. 1977. 557 с.
7. Полициано А. Сказание об Орфее / Пер. С.В. Шервинского. М.–Л.: Academia, 1933. 84 с.
8. Veronica Gambarà. Le Rime / Ed. by Alan Bullock. Firenze: Olschki, 1995. 188 p.
9. Teofilo Folengo. Zanitonella. Einaudi: Torino, 1961. 148 p.
10. Pontanus Iovianus. Сочинения [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.hsaugsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost15/Pontano/pon_intr.html (дата обращения: 18.11.2019).
11. Stefano Guazzo. La civil conversazione. Panini, 1993. V. 1. 554 s.
12. Stauder T. Girolamo Amelongo's Gigantea und ihre Fortsetzungen // Guthmüller B. & Kühlmann W. Renaissancekultur und antike Mythologie Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1999. S. 73–92.

13. Bausi F. Orfeo e Achille. La prefazione alla «Manto» di Angelo Poliziano // Schede umanistiche. Nuova serie, 1992. № 1. P. 29–59.
14. Кристофоро Ландино. Сочинения // Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения. М., 1985. С. 190–210.
15. Poliziano A. Silvae / Ed. F. Bausi, Florence: Olschki, 1996. 160 p.
16. Boccuto G. Angelo Poliziano. Galeno Editrice, 1990. 128 p.
17. Torquato Tasso. Discorsi del poema eroico. Milano: Societa tipografica de' classici Italiani, 1824. 617 p.
18. Francesco Berni. Opere di Francesco Berni: Nuova ed. riv. e cor. contenente Il dialogo dei poeti – Le rime – Le poesie latine, precedute da uno studio del prof. Stefano Grosso – Le lettere edite ed inedite – L'opuscolo del Vergerio sul protestantismo del Berni, e una giunta di poesie burlesche del Mauro, del Molza, del Burchiello e d'altri ottimi autori. Milano: E. Sonzogno, 1887. 431 p.
19. Scavizzi G. The Myth of Orpheus in Italian Renaissance Art, 1400-1600 // Warden J. Orpheus. The Metamorphoses of a Myth. Toronto-Buffalo-London, 1982. P. 111–162.
20. Gould C. National Gallery Catalogues. The Sixteenth-Century Italian Schools. London, 1962.
21. Schröter E. Orpheus in der Kunst des Mittelalters und der Renaissance. Eine vorläufige Untersuchung // Mundt-Espín C. Blick auf Orpheus. 2500 Jahre europäischer Rezeptionsgeschichte eines antiken Mythos. Francke Verlag: Tübingen und Basel, 2003. P. 109–157.
22. Marsilio Ficino. El Libro dell'Amore. Firenze: L.S. Olschki, 1987. 232 p.
23. Antonio Tebaldeo. Rime: Rime della vulgata; pt.1. testi. pt.2. commento. Panini, 1992. 564 p.
24. Пульчи Л. Большой Моргант: отрывки // Европейские поэты Возрождения / Сост. Е. Романовича, А. Романенко, Л. Гинзбурга и др. М., 1974. С. 63–68.
25. Benvenuto Cellini. Le Rime Di Benvenuto Cellini [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://archive.org/details/lerimedibenvenut00cell>. (дата обращения: 01.12.2019).
26. Godwin J. The Pagan Dream of the Renaissance. Grand Rapids: Phanes Press, 2002. 292 p.
27. Burke P. The Italian Renaissance. Amsterdam: Agon, 1988. 283 p.
28. Langedijk K. Baccio Bandinelli's Orpheus: a political message // Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz. 1976. 20. Bd., Hf. 1. P. 33–52.
29. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. В 5 т. М.: Искусство, 1956–1971. 3800 с.
30. Pasquinate romane del Cinquecento / Valerio Marucci, Antonio Marzo & Angelo Romano Roma, Salerno, 1983. 1124 p.
31. Simon Robert B. Bronzino's Cosimo I de' Medici as Orpheus // Bulletin Philadelphia Museum of Art. 1985. V. 81. № 348. P. 16–27.
32. Hanning B. R. Glorious Apollo: Poetic and Political Themes in the First Opera // Renaissance Quarterly. 1979. XXXII, 4. P. 485–513.

**«PENSAI CHE ORPHEO AL MONDO RITORNASSE»:
THE METAMORPHOSES OF ORPHEUS IN THE ERA OF QUINQUECENTO**

Yu.S. Obidina

The article discusses the metamorphoses of Orpheus in Italy in the 16th century from the mythological image of the poet and musician to the iconic figure of the Italian quinquecento and the instrument of political propaganda of the restored Medici dynasty. It is noted that as a poet and theologian, Orpheus presents a completely different image (or even a different historical character) compared to Orpheus the lover – a mythological character. It is concluded that, as a result of various interpretations, during the quinquecento, Orpheus's mythology turned into an object of manipulation with various explicit and hidden goals.

Keywords: Orpheus, myth, quinquecento, Medici, image metamorphoses, political propaganda.

References

1. Boccaccio Giovanni. Genealogia deorum gentili-um. Venice, 1388. 172 p.
2. Obidina Yu.S. Mifograficheskaya tradiciya Orfeya v epohu kvinkvecento: k postanovke problemy // Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo. 2019. № 4. S. 52–61.
3. Andreev M.L., Hlodovskij R.I. Ital'yanskaya literatura zrelogo i pozdnego Vozrozhdeniya. M., 1988. 296 s.
4. Shestakov V.P. Renessansnaya filosofiya lyubvi, ee otrazhenie v zhivopisi i poezii // Obrazy lyubvi i krasy v kul'ture Vozrozhdeniya. M., 2008. S. 5–38.
5. San Juan R.M. Mythology, Women and Renaissance Private Life: The Myth of Eurydice in Italian Furniture Painting // Art History. 1992. № 15. P. 127–145.
6. Publij Ovidij Nazon. Metamorfozy / Per. S.V. Shervinskogo. M.: Hudozh. lit. 1977. 557 s.
7. Policiano A. Skazanie ob Orfee / Per. S.V. Shervinskogo. M.–L.: Academia, 1933. 84 s.
8. Veronica Gambarara. Le Rime / Ed. by Alan Bullock. Firenze: Olschki, 1995. 188 p.
9. Teofilo Folengo. Zanitonella. Einaudi: Torino, 1961. 148 p.
10. Pontanus Iovianus. Sochineniya [Elektronnyj resurs]. Rezhim dostupa: https://www.hsaugsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost15/Pontano/pon_intr.html (data obrashcheniya: 18.11.2019).
11. Stefano Guazzo. La civil conversazione. Panini, 1993. V. 1. 554 s.
12. Stauder T. Girolamo Amelongs Gigantea und ihre Fortsetzungen // Guthmüller B. & Kühlmann W. Renaissancekultur und antike Mythologie Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1999. S. 73–92.

13. Bausi F. Orfeo e Achille. La prefazione alla «Manto» di Angelo Poliziano // Schede umanistiche. Nuova serie, 1992. № 1. P. 29–59.
14. Kristoforo Landino. Sochineniya // Sochineniya ital'yanskikh gumanistov epohi Vozrozhdeniya. M., 1985. S. 190–210.
15. Poliziano A. Silvae / Ed. F. Bausi, Florence: Olschki, 1996. 160 p.
16. Boccuto G. Angelo Poliziano. Galeno Editrice, 1990. 128 p.
17. Torquato Tasso. Discorsi del poema eroico. Milano: Societa tipografica de' classici Italiani, 1824. 617 p.
18. Francesco Berni. Opere di Francesco Berni: Nuova ed. riv. e cor. contenente Il dialogo dei poeti – Le rime – Le poesie latine, precedute da uno studio del prof. Stefano Grosso – Le lettere edite ed inedite – L'opuscolo del Vergerio sul protestantismo del Berni, e una giunta di poesie burlesche del Mauro, del Molza, del Burchiello e d'altri ottimi autori. Milano: E. Sonzogno, 1887. 431 p.
19. Scavizzi G. The Myth of Orpheus in Italian Renaissance Art, 1400-1600 // Warden J. Orpheus. The Metamorphoses of a Myth. Toronto-Buffalo-London, 1982. P. 111–162.
20. Gould C. National Gallery Catalogues. The Sixteenth-Century Italian Schools. London, 1962.
21. Schröter E. Orpheus in der Kunst des Mittelalters und der Renaissance. Eine vorläufige Untersuchung // Mundt-Espín C. Blick auf Orpheus. 2500 Jahre europäischer Rezeptionsgeschichte eines antiken Mythos. Francke Verlag: Tübingen und Basel, 2003. P. 109–157.
22. Marsilio Ficino. El Libro dell'Amore. Firenze: L.S. Olschki, 1987. 232 p.
23. Antonio Tebaldeo. Rime: Rime della vulgata; pt.1. testi. pt.2. commento. Panini, 1992. 564 p.
24. Pul'chi L. Bol'shoj Morgant: otryvki // Evropejskie poety Vozrozhdeniya / Sost. E. Romanovicha, A. Romanenko, L. Ginzburga i dr. M., 1974. S. 63–68.
25. Benvenuto Cellini. Le Rime Di Benvenuto Cellini [Elektronnyj resurs]. Rezhim dostupa: <https://archive.org/details/lerimedibenvenuto00cell>. (data obrashcheniya: 01.12.2019).
26. Godwin J. The Pagan Dream of the Renaissance. Grand Rapids: Phanes Press, 2002. 292 p.
27. Burke P. The Italian Renaissance. Amsterdam: Agon, 1988. 283 p.
28. Langedijk K. Baccio Bandinelli's Orpheus: a political message // Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz. 1976. 20. Bd., Hf. 1. P. 33–52.
29. Vazari Dzh. Zhizneopisaniya naibolee znamenityh zhivopiscev, vayatelej i zodchih. V 5 t. M.: Iskusstvo, 1956–1971. 3800 s.
33. Pasquinate romane del Cinquecento / Valerio Marucci, Antonio Marzo & Angelo Romano Roma, Salerno, 1983. 1124 p.
34. Simon Robert B. Bronzino's Cosimo I de' Medici as Orpheus // Bulletin Philadelphia Museum of Art. 1985. V. 81. № 348. P. 16–27.
35. Hanning B. R. Glorious Apollo: Poetic and Political Themes in the First Opera // Renaissance Quarterly. 1979. XXXII, 4. P. 485–513.