

ВАЗАРИ И ЕГО ИСТОРИЯ ИСКУССТВ

Джорджо Вазари (1511–1574), флорентинский живописец и архитектор, вошел в историю как писатель, как автор «Жизнеописаний наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих», вышедших в свет первым изданием в 1550 и вторым — в 1568 году.

Вазари-художник — не более как плодовитый и посредственный эпигон своих великих предшественников и современников. Его пространные и витиеватые стенные росписи во флорентинском дворце Синьории и в римской Канцеллерии, его многочисленные и столь же витиеватые картины на аллегорические и религиозные сюжеты, в которых добротность мастерства и легкость выдумки никак не искупают скудости художественного содержания, и даже такая блестящая архитектурная удача, как его улица Уффици, соединяющая общественный центр Флоренции с набережной реки Арно и сыгравшая значительную роль в истории градостроительства, — все это меркнет на ярком фоне художественной культуры Италии XVI века с ее плеядой крупнейших мастеров и изобилием выдающихся произведений искусства.

В лице же писателя Вазари перед нами встает мощная и самобытная фигура создателя первой истории искусств, мастера итальянской прозы, классика науки об искусстве и художественной критики. Его «Жизнеописания» служили, служат и всегда будут служить настольной книгой для всякого любителя и исследователя итальянского искусства эпохи Возрождения как замечательный исторический документ, являющийся не только богатейшей сокровищницей фактического материала, но и полноценным художественным произведением, воссоздающим яркую и живую картину художественной жизни Италии на протяжении двух столетий.

Мало того, историческая концепция автора, естественно во многом наивная и ограниченная, но сложившаяся на поч-

ве творческой практики реалистического искусства итальянского Ренессанса, нисколько не утратила своей объективной познавательной ценности и в основных чертах подтверждалась и подтверждается достижениями прогрессивной исторической науки.

1

Одной из основных и, по-видимому, первоначальной задачей, поставленной и разрешенной автором «Жизнеописаний», было прославление и увековечение памяти итальянских художников, их личностей и произведений в помощь, в пример и в назидание молодым художникам, современным и будущим. Эта галерея исторических литературных портретов охватывает период времени от середины XIII и до середины XVI века, то есть начиная от основоположников реалистического искусства — Чимабуе и Никколо Пизано — и кончая самим автором и его современниками во главе с его кумиром — «божественным» Микеланджело.

В своей автобиографии Вазари рассказывает, что толчком к созданию его труда послужила беседа, которая завязалась в 1546 году в обществе писателей и гуманистов, собравшихся на ужин у просвещенного их покровителя кардинала Александра Фарнезе, в ходе которой писатель Паоло Джовио, автор жизнеописаний знаменитых людей и собиратель галереи исторических портретов, предложил Вазари продолжить эту работу, составив биографии знаменитых художников, которых Джовио в своем сборнике не касался. Пусть беседа эта происходила не в 1546 году, а раньше, ибо первое издание «Жизнеописаний» вышло уже в 1550 году, пусть даже весь эпизод — не более как одна из новелл, которыми автор придает художественное правдоподобие своему повествованию, несомненно одно, что в основе «Жизнеописаний» лежит замысел панегирический, педагогический и, по существу, глубоко патриотический, гордость итальянца, в данном случае — флорентинца, ясно сознающего все значение и величие того искусства, которое на протяжении двух столетий создавалось из поколения в поколение лучшими людьми народа, его художниками.

Ведь для культуры итальянского Возрождения в высшей степени характерны, с одной стороны, та ведущая роль, ко-

торая принадлежала в этой культуре изобразительным искусствам и архитектуре, «искусствам рисунка» согласно терминологии Вазари, а с другой стороны, то обстоятельство, что эта роль глубоко осознавалась всеми без исключения и в первую очередь приписывалась выдающимся личностям. Несмотря на комические и уродливые формы самого безудержного тщеславия и столь же безудержной лести, ренессансный индивидуализм в лучших своих проявлениях питался высоким идеалом совершенного человека, который представлялся в образе человека универсального. Этот идеал находил себе наиболее яркое воплощение именно в реальном типе универсального художника, владеющего всеми отраслями искусства и науки и являющего гармоническое единство души и тела. Именно такими «героями» и жили в народном сознании всем понятные и всеми любимые Джотто, Брунеллеско, Альберти, Леонардо, Рафаэль или Микеланджело. Но этого мало. Художник был не только народным любимцем, но в значительной степени и национальным «героем». Если, как известно, итальянские города-коммуны не преодолели своего сепаратизма и не слились в единое национальное государство, то единство это, не осуществившееся в политической и экономической жизни страны, созрело к началу XVI века как мощный фактор общественного сознания и культуры и ярче всего в авангарде этой культуры — в изобразительных искусствах, обладавших к этому времени общенациональным, всем понятным изобразительным и выразительным языком. Поэтому каждый итальянский художник дорог и близок каждому итальянцу, его одинаково любят и почитают и в родном городе, и в двух соседних городах, находящихся в непримиримой вражде, а творение великих мастеров вызывает чувство подлинно национальной гордости.

Этим чувством признательности, гордости и любви к своим художникам дышит каждая строчка «Жизнеописаний».

К тому же нельзя не вспомнить, что художник — один из любимых героев всей итальянской новеллистики эпохи Возрождения: от грубоватых шутников и балагуров в новеллах Саккетти или Боккаччо вплоть до величавой, но глубоко человеческой фигуры «божественного» Микеланджело в новеллах XVI века. Именно к этой литературной традиции и примыкает Вазари, к традиции, в которой воплощена глубокая

любовь народа к своему искусству и своим художникам, воспитывающих в нем чувство национального единства и национального достоинства.

Эта основная идея определила и характер изложения: ряд биографий-портретов в форме новелл. Как и в портретах итальянского Возрождения, в биографиях Вазари типическое преобладает над случайным, и отдельные, остро подмеченные индивидуальные черты естественно подчиняются обобщенному образу гениального новатора или трудолюбивой посредственности, бескорыстного фанатика или алчного борзописца, баловня судьбы или неудачника, щедрого изобретателя или ревнивого хранителя профессиональных секретов. Фигура вырисовывается на фоне родного или чужого города, в кипучей атмосфере больших и малых исторических событий, городских сплетен, веселых анекдотов, ожесточенного соперничества, выгодных сделок и невыполненных заказов, удач и несчастий, постигающих художников и их произведения. Каждая биография излагается по определенному шаблону, от которого автор не отступает. Биография начинается витиеватой и напыщенной сентенцией, формулирующей типические черты той или иной добродетели, порока, характера или творческого темперамента, примером которого и служит жизнь и деятельность данного художника. Эти вычурные заставки, в которых сам автор нередко путается в неравной борьбе с правилами итальянского синтаксиса, написаны по рецептам тогдашней школьной риторики и напоминают сложные орнаментальные обрамления декоративного искусства середины XVI века. Далее следует само жизнеописание, которое в большей или меньшей степени выдержано в стиле новеллы, излагаемой простым и выразительным языком, свойственным лучшим образцам этого жанра. Биография нередко завершается назидательной моральной концовкой, перекликающейся со вступительной сентенцией. В самом конце автор обычно указывает тот оригинал, с которого по его рисунку гравирован портрет художника, приложенный почти к каждой биографии и входящий, таким образом, в портретную галерею, иллюстрирующую сборник жизнеописаний, как этого требовал Джовио, благословивший своего друга на его смелое начинание.

Конечно, принятая Вазари схема биографии нередко стесняет свободу автора, в особенности в тех случаях, когда

он стремится втиснуть в нее объемистый каталог произведений того или другого художника, включая в него анализ отдельных произведений; конечно, он отводит место и таким мастерам, о которых без него история и не вспомнила бы, и, наоборот, лишь бегло касается таких художников и не замечает таких памятников, которые с тех пор завоевали себе всеобщее признание, и все же мы имеем в лице Вазари замечательного портретиста, не уступающего в своих биографиях великим итальянским художникам-портретистам от Пизанелло до Тинторетто. Здесь и Паоло Учелло, фанатик, одержимый страстью к перспективе, и Перуджино, расчетливый и честолюбивый циник, и Пьеро ди Козимо, чудаковатый и нелюдимый оригинал, и Содома, изысканный эстет и прожигатель жизни, и Якопо Сансовино, старик, излучающий обаяние вечной молодости, и многие, многие другие, которых читатель никогда не забудет. Ибо в портретах Вазари все проникнуто той же безграничной любовью к человеку и тем же неослабным вниманием к малейшему его проявлению, которые мы так любим и ценим в произведениях его моделей. И прав был один из лучших знатоков итальянского искусства (Беренсон), спрашивавший себя, «не принадлежат ли „Жизнеописания“ Вазари как таковые и сами по себе к величайшим творениям тосканского гения?».

2

С первых же страниц читатель замечает, что плавное течение жизнеописания или портретной новеллы на каждом шагу прерывается сухими и подчас очень длинными перечислениями произведений героя, лишь кое-где оживляемыми более или менее краткими описаниями, которые сплошь да рядом разрастаются в замечательные по меткости и точности анализы, свидетельствующие о зрелом суждении художника-профессионала, обладающего острым и испытанным критическим чутьем. Все это говорит о том, что рядом с Вазари — биографом и новеллистом, стоит другой Вазари — историк и критик. Даже неискушенному человеку, не говоря о специалисте, бросается в глаза непримиримый конфликт между художником-портретистом и ученым-исследователем. Действительно, всякий раз, как ученый наталкивается

на противоречивые факты или просто на отсутствие таких, он смело и охотно уступает место художнику. За эту непоследовательность критиковать нашего автора нетрудно, и давно стало общим местом снисходительно прощать ему его легкомыслие, «вранье», неточности, тенденциозность и прочие грехи. Однако при этом обычно забывают, насколько для историка XVI века еще были зыбки границы между вымыслом и реальным фактом, между устным преданием и подлинным документом, между художественным правдоподобием и вероятностью научной гипотезы, между историей как наукой и историей как назиданием. Так, например, Вазари, в особенности в биографиях древних художников, для которых он не располагал достаточным количеством источников, смело фантазирует в угоду художественному правдоподобию задуманного им портрета: оказывается, что многие гениальные художники, выходцы из народа, бывали в детстве пастушками, рисовавшими своих овец или коз на камнях; на основании стилистического анализа, а чаще просто по случайному внешнему сходству один мастер провозглашается учеником другого, хотя они в действительности никогда не встречались, или группа памятников приписывается никогда не существовавшему художнику; за отсутствием документальных данных для датировки произведений мастера, находящихся в разных городах, изобретается вымышленный маршрут этого художника, переезжающего из одного города в другой; ради эффектных концовок кончины героев объясняются всеми видами болезней, несчастных случаев и насильственной смерти.

И все же, несмотря на такое беззастенчивое легкомыслие, нельзя не поражаться той смелости и тому упорству, с какими Вазари нащупывает методы научного исследования. Это дается ему не сразу. В этом отношении весьма показательна огромная разница между первым изданием 1550 года и вторым, выпущенным им восемнадцать лет спустя.

Прежде всего второе издание охватывает значительно большее количество фактического материала. Первое издание заканчивалось биографией Микеланджело, который для Вазари был вершиной и завершителем всего процесса становления нового, реалистического искусства. Во втором — автор добавил тридцать четыре новых очерка, посвященных

его современникам и озаглавленных им «Описание творений» того или иного мастера или группы мастеров, включая подробную автобиографию. Значительно обогатился также круг упоминаемых и описываемых памятников, ибо автор в процессе подготовки второго издания совершил несколько больших путешествий по всей Италии для того, чтобы рассмотреть на месте те памятники, о которых он в первом издании писал лишь понаслышке, или для того, чтобы освежить свое впечатление от уже виденных им произведений. Значительно пополнился также и список привлекаемых источников. Если автор в первом издании ограничивается очень немногими известными нам сочинениями по истории итальянского искусства, как то: «Комментарии» Гиберти, анонимная биография Брунеллеско, путеводитель Альберти и так называемая «Книга Антонио Билли», не говоря о некотором количестве приводимых надписей, эпитафий и т. п., то во втором издании он широко использует историков, в особенности хроники флорентинских летописцев братьев Виллани, и многие другие подлинные документы, как, например, монастырские и цеховые книги, в которые заносились контракты и расходы, связанные со строительными и художественными заказами, а также и другие историко-художественные документы, возникшие за пределами Флоренции и Рима, как, например, трактат Филарете для Милана, записки Микеланджело для Венеции, хроника Скардеоне для Падуи и др. Правда, цитирует он эти источники весьма вольно и часто небрежно. Все же можно наблюдать пробуждение критического отношения к источнику, поскольку, например, автор, цитируя устную традицию, чаще считает своим долгом это оговаривать в таких выражениях, как «я слышал», «мне говорили», то есть как будто начинает понимать, что устная традиция имеет меньшую степень достоверности, чем любой подлинный документ.

Как бы то ни было, составленный Вазари критический инвентарь всей художественной продукции Италии за два столетия является грандиозной работой, источником такой огромной ценности, что этого одного было бы достаточно, чтобы заслужить ему вечную признательность грядущих поколений. Конечно, Вазари не мог единолично справиться с такой задачей. Он никогда и не скрывал, что пользовался

сотрудничеством очень многих друзей и знакомых, ученых-специалистов или просто доброхотов в качестве консультантов и корреспондентов в различных городах Италии. Особенно многим был он обязан своему ближайшему другу — флорентинскому канонику дон Винченцо Боргини, ученому секретарю только что основанной Флорентинской академии художеств, опытному литератору, который, по-видимому, был его постоянным редактором. И тем не менее создание «Жизнеописаний» трудно назвать иначе, как героическим подвигом трудолюбия и научного энтузиазма, особенно если принять во внимание всю творческую и административную нагрузку Вазари, заваленного живописными и архитектурными заказами и в то же время исполнявшего обязанности постоянного личного консультанта по делам искусств при особе великого герцога Козимо I, консультанта, принимавшего непосредственное и активное участие в создании и руководстве Академии художеств.

Однако не в собирании материала главная заслуга Вазари. Основоположником истории искусств как науки сделался он потому, что первый применил стилистический анализ как метод художественной критики и научного исследования, а с другой стороны, потому, что он первым же попытался осмыслить все многообразие сменяющих друг друга художественных форм и направлений как закономерное развитие, как эволюцию определенных творческих принципов, установление которых позволяет ему различать и объединять отдельные разрозненные явления в области искусства. Вазари прекрасно понимает, что одних хронологических и топографических координат недостаточно для правильного понимания реального процесса развития, что для такого понимания необходимы различение и обобщение определенных внутренних признаков, специфичных только для данного явления, то есть в данном случае только для искусства. Таким признаком и служит стиль, или, как он выражается, «манера», эпохи, школы, мастера, которая не что иное, как совокупность технических приемов, тех или иных изобразительных и выразительных средств. Поэтому Вазари широко пользуется стилистическим анализом не только для атрибуции и для установления подлинности в случаях отсутствия другого свидетельства, но и для познания сущности смены одной «манеры» другой или эволюции в пределах данной манеры.

Само собой разумеется, что открытие нового метода могло быть сделано только художником-практиком, причем художником, творившим в традициях того искусства, которое он исследовал. Его история искусств родилась не в кабинете, а в мастерской. В этом ее сила и обаяние. Это, пожалуй, одно из последних свидетельств чисто ренессансного единства науки и искусства, между которыми в эпоху капитализма образовалась зияющая пропасть.

Новый метод дал возможность Вазари разобраться в хорошо знакомом и понятном ему материале, но все же необозримом и во многом для него, как художника своего времени уже устаревшем. И вот сложное и пестрое многообразие художественных явлений прошлого складывается в стройную картину закономерного развития, в определенную научную концепцию истории нового реализма и поныне не утратившую своего познавательного значения.

Эта историческая концепция, предполагающая понимание искусства как одного из способов познания реальной действительности и выросшая, как уже было сказано, на благодатной почве живой творческой практики итальянского реализма, сводится к немногим положениям, которые, модернизировав вазариевскую терминологию, можно описать следующими словами.

Для Вазари, как и для большинства культурных итальянцев XVI века, античное искусство остается образцом художественной правды и красоты, но образцом вполне достигаемым. Это было истиной настолько самоочевидной для людей того времени — свидетелей небывалого расцвета изобразительного искусства, что Вазари даже и не усматривает в этом особой проблемы и потому в своем историческом введении ее и не ставит, препоручив соответствующую главу ученому-филологу и антиквару Адриани, отчасти, может быть, и потому, что он в этой области не считал себя специалистом.

После падения античного мира наступает резкий упадок искусства и утрата «хорошей античной манеры», вызванные общим одичанием и непрерывными опустошительными набегами и войнами. Однако в течение этих темных столетий правдивые художественные традиции не совсем умирают, но кое-где и кое в чем проявляются, как, например, в отдельных выдающихся произведениях зодчества и в ранних образцах

«греческой», то есть византийской, манеры, которая еще связана с античной традицией. Эта греческая манера постепенно перерождается в застывший и омертвелый канон, в «грубую» греческую манеру, которую преодолевают или, вернее, изнутри взрывают великие зачинатели второй половины XIII века, а именно — пизанские скульпторы и плеяда тосканских и римских живописцев, работавших в Ассизи. В творчестве этих мастеров и пробиваются первые ростки «Возрождения» искусств. Этот термин, впервые встречающийся именно у Вазари, с самого начала обозначает одновременно обращение к правдивому воспроизведению внешнего мира и возвращение к античности, ибо оба значения этого термина были для Вазари по существу равнозначны. И вот на протяжении всего XIV века ведется упорная борьба, в ходе которой несколько поколений художников шаг за шагом и пядь за пядью отвоевывают для искусства все новые и новые области видимого мира, на много столетий выпавшего из поля зрения людей, которые мечтали о мире потустороннем. Так, например, одни начинают овладевать строением человеческого тела, другие открывают первые возможности правдивой передачи жеста и мимики как проявлений душевной жизни человека, иным удается с большим правдоподобием расставить фигуры в пространстве и ухватить перспективное сокращение предметов, а некоторые даже подмечают влияние освещения на окраску предметов. Вазари внимательно и любовно регистрирует все эти, подчас еще неуклюжие и робкие, попытки и неустанно напоминает читателю о том, насколько мы, счастливые потомки, овладевшие реалистическим мастерством, должны быть благодарны нашим далеким предшественникам, мужественным пионерам, которые своими открытиями расчистили путь для дальнейшего прогресса и которым поэтому нельзя не прощать их несовершенства и их промахов, вызывающих у нас невольную улыбку.

Таков первый, еще младенческий период — период исканий и пока лишь единичных удач и побед в ходе упорной борьбы с варварской, отживающей свой век «греческой манерой» и с не менее варварской, занесенной с севера «немецкой», то есть готической, манерой. Готика для Вазари прежде всего проявление, необузданного произвола, нечто чуждое

тому стремлению к правде и красоте, которое, несмотря ни на что, властно пробуждается в господствующей в XIV веке «манере Джотто» и его школы. Поэтому в его глазах внешние признаки «немецкой» манеры у итальянских мастеров XIV века сами по себе нисколько не умаляют их прогрессивного значения.

Первому периоду посвящена первая часть «Жизнеописаний». Переходя ко второй части, охватывающей деятельность мастеров XV века, Вазари характеризует этот второй, как он выражается, юношеский возраст в созревании «современной манеры» как время осознания тех общих закономерностей, тех «правил», которые лежат в основе реалистического творческого метода. Обобщая эмпирические наблюдения, накопленные за истекшее столетие, и внимательно изучая античное наследие, великие мастера XV века ко главе с гениальными новаторами Брунеллеско, Донателло и Мазаччо устанавливают законы перспективы и пропорций, то есть закладывают научные основы реалистического изображения природы и человека, и этим безгранично расширяют область изображаемого, открывая для искусства огромное богатство новых выразительных средств и композиционных возможностей. Однако этот строгий научно-аналитический подход к задачам изображения накладывает на все искусство этого периода отпечаток некоторой сухости, мелочной дробности и как бы скованности, ибо, обладая «правилом», художники XV века еще не знают «той свободы, которая, не будучи правилом, сама подчиняется правилу».

Этими словами Вазари формулирует глубочайшую сущность последнего и высшего этапа развития «современной манеры». Леонардо да Винчи, биографией которого и открывается третья часть «Жизнеописаний», подвел итог всей аналитической работе своих предшественников и в то же время вдохнул дыхание живой жизни в искусство XV века. В XVI веке искусство приобретает эту высшую свободу, вытекающую из познания его закономерностей, свободу, являющуюся залогом прекрасного и совершенного. Отныне рисунок, колорит и композиция подчиняются новому, высшему единству, в котором отдельные части, плавно и естественно переходя одна в другую, составляют гармоническое живое целое.

Путем отбора и обобщения искусство преодолевает случайное и создает типическое, которое для классиков Возрождения и является прекрасным. Но прекрасное не исключает индивидуального, оно конкретно и бесконечно разнообразно, включая в себя и красоту Рафаэля, и грацию Корреджо, и «страшную» силу Микеланджело. Таково, по мнению Вазари, современное ему искусство, которое не только сравнялось с античным, но и превзошло его, достигнув совершенства, после которого может наступить только упадок.

Таким образом, историческая концепция Вазари в самых общих своих чертах, и лишь в той части, которая касается итальянского Ренессанса, не противоречит результатам современной науки. Однако, не будучи в состоянии найти причинного объяснения описанного им прогресса, он вынужден прибегать к возрастной схеме, к метафизической аналогии, к уподоблению развития формы общественного сознания развитию живого организма, что неизбежно приводит его к теории цикличности и заставляет его предположить, что, например, и в эпоху Античности искусство проходило в свое время через те же стадии младенчества, юности и зрелости. Этот антропоморфизм тем не менее нисколько не умаляет объективной ценности этой концепции, ибо Вазари, будучи живым свидетелем и носителем реалистической традиции в искусстве Возрождения, с необыкновенной проницательностью и правдивостью сумел зафиксировать и на примерах показать основные принципы и конкретную сущность творческого метода, последовательно созревающего и развивавшегося в итальянском искусстве от Джотто до Микеланджело.

3

Итак, если каждый стиль, или «манера», однажды созрев, неминуемо клонится к своему упадку, уступая свое место новому, нарождающемуся стилю, который приходит ему на смену, то Вазари должен был бы прийти к выводу, что и «современная манера», достигшая в лице Микеланджело высшей степени совершенства, столь же неминуемо обречена на вырождение.

Но Вазари этого вывода не делает, никаких признаков упадка он не видит или не желает видеть. Он говорит толь-

ко о возможности и угрозе упадка. Но угроза эта должна миновать, если художники будут свято хранить заветы великих мастеров эпохи расцвета «современной манеры», то есть в первую очередь заветы того же Микеланджело.

Между тем мы хорошо знаем, что начиная с 30-х годов XVI века в итальянском искусстве и в особенности в искусстве Рима и Флоренции, то есть как раз в непосредственном окружении Вазари, все сильнее и сильнее проступают признаки кризиса гуманистического и реалистического мировоззрения, кризиса, возникшего под влиянием клерикальной и феодальной реакции.

Расшатываются самые основы той общественной идеологии, которая зародилась и сложилась на почве итальянской коммун и которая породила невиданный расцвет искусства. В изобразительных искусствах кризис сказывается прежде всего в постепенной утрате героического образа человека и обобщенной монументальной формы. А это в свою очередь подтачивает единство стиля и вызывает в художниках чувство растерянности и дезориентации, которое компенсируется либо уходом в мир переживаний самоутверждающегося субъекта и в область формальных экспериментов, либо попыткой задержать крушение идеалов при помощи утверждения традиции прошлого и авторитета великих мастеров, иначе говоря, на путях академизма и эклектизма.

Вазари не мог не заметить всех этих новых угрожающих симптомов, тех новых тенденций, которые принято объединять под общим термином «маньеризм», но он их как будто не замечает и как будто закрывает на них глаза. Действительно, читая «Описания произведений» современников Вазари и его самого, просто не верится, как он мог не видеть, что вся художественная продукция середины XVI века, в особенности в Риме и во Флоренции, сохраняла в лучшем случае лишь внешнее сходство с творениями великих мастеров начала века и уж никак не могла претендовать на их «красоту» и «совершенство», не верится, что его тонкое критическое чутье изменяло ему настолько, чтобы восхвалять таких ярко выраженных маньеристов, как Бронзино, Челлини или Пармиджанино, в тех же выражениях, в каких он восхвалял великих классиков, не верится, наконец, как мог Вазари-живописец не замечать, что под его кистью трагические гиперболы

Микеланджело, его гениального учителя, превращаются в манерную и галантную риторику.

Но может быть, Вазари-теоретик объяснит нам то, что начисто игнорируется им как историком? Обращаемся к его теоретическому трактату, служащему введением к «Жизнеописаниям» и излагающему основы всех трех искусств «рисунка», то есть архитектуры, скульптуры и живописи. Но, увы, трактат этот почти целиком посвящен вопросам технологии, и только в отдельных местах, как, например, в определении понятия рисунка или в характеристике природы живописи, автор поднимает общеэстетические вопросы. Правда, сугубо идеалистическая терминология этих рассуждений как будто уже предвосхищает будущих теоретиков маньеризма. Однако такое впечатление представляется нам обманчивым. Когда, например, Вазари пытается раскрыть сущность «рисунка» как основной категории, объясняющей не только чисто подражательные, но и обобщающие и типизирующие функции изображения как художественного образа, он обращается к терминологии школьной философии, которая не могла дать ему иного ключа для разрешения этой трудной проблемы. Писаной эстетики Высокого Возрождения, по видимому, никогда не существовало, но, судя по отдельным высказываниям, хотя бы по знаменитому письму Рафаэля, она, безусловно, носила отпечаток платонизма. Кроме того, естественно, что Вазари обращался к тому кругу представлений, который господствовал в окружении Микеланджело и который нашел свое отражение в эстетических высказываниях некоторых современников, как, например, у Бенедетто Варки. Таким образом, идеалистические экскурсы в вазариевской эстетике никак не могут служить доказательством наличия кризиса в его реалистическом понимании задач изобразительных искусств, понимании, которым насквозь пропитаны его «Жизнеописания».

Доказательством реакционной тенденции Вазари тем более не может служить его безудержное, риторическое низкопоклонство перед герцогом Козимо, его хозяином и покровителем, или общепринятые в то время комплименты по адресу светских и духовных господ. Конечно, Вазари уже не вольный ремесленник некогда свободной Флоренции, а представитель придворной челяди, который должен соблю-

дать все правила этикета. И в то же время мы находим у него достаточное количество вольнодумных анекдотов и смелых острот, влагаемых в уста его героев и высмеивающих духовенство и власть имущих.

Таким образом, в книге, написанной художником-маньеристом, невозможно без натяжек обнаружить следы тех новых тенденций, которые именуются маньеризмом.

Лишь в одном нельзя не усмотреть влияния наступившего кризиса — в той настойчивости, с какой Вазари пытается оградить от него искусство, в той уверенности, с какой он повторяет, что «хорошая современная манера» — это высшее достижение человечества в области искусства — еще жива, как во времена Леонардо, Рафаэля и Микеланджело, и что она будет жить, если только художники будут помнить о своих предках и будут свято чтить их великие заветы.

И в конечном счете именно для этого Вазари и писал свою книгу. Рядом с литератором и историком выступает педагог и учитель, для которого история не простая регистрация фактов, а назидание и руководство к действию. Вазари называет воспитательную задачу истории ее «душой» и неустанно повторяет, что он пишет прежде всего для художников, которым он и посвящает свой труд. Другими словами, Вазари откликнулся на всеобщую тревогу, охватившую художественную культуру Италии, тем, что сделал героическую попытку удержать ее на краю пропасти. То, что он пытался сохранить, и было той прогрессивной традицией, которая все же вышла победительницей из тяжело переживавшегося ею кризиса.

Вазари как бы предвидел грядущую победу реализма, во имя которой он и воздвигал оплоты своего академизма, который в его время был явлением прогрессивным, боровшимся с реакционными и упадочными тенденциями.

Все это и определило оптимистический характер «Жизнеописаний». Обычно принято удивляться оптимизму Вазари по сравнению с пессимизмом тогдашних историков, начиная с Макиавелли или Гвиччардини, которые ясно видели отчаянное положение Италии, не раз стоявшей на краю гибели в течение XVI века. Однако положение в искусстве было далеко не столь безнадежным, как это можно было бы заключить по политическому и экономическому состоянию

страны. Оптимизм Вазари был оправдан. Ни маньеризм, ни римское барокко, порожденное Контрреформацией, не могли до основания поколебать мощные традиции реалистического искусства, созданные эпохой Возрождения. Эти традиции не отрицались и не отмирали: орднерная система в архитектуре и реалистический рисунок в вазариевском, то есть ренессансном, понимании этой категории оставались неизблемым фундаментом европейского искусства всего позднего Средневековья. Что же касается общего размаха творческой активности, качества и количества художественной продукции, то в этом отношении ни о каком спаде или снижении в Италии XVI века говорить не приходится, особенно если иметь в виду такие факты, как, например, продолжающееся строительство собора Петра в Риме, как деятельность замечательных зодчих, вышедших из школы Браманте, и в первую очередь Сансовино, Палладио и Виньола, как мощный расцвет венецианской школы живописи, которую в течение целого столетия возглавлял и вдохновлял такой гений, как Тициан, и роль которой даже Вазари не мог игнорировать, несмотря на всю глубокую неприязнь, которую он питал к ее принципам.

Перед лицом таких фактов Вазари имел полное основание верить в будущее «современной манеры». И не объясняется ли его оптимизм его глубокой и твердой верой в непобедимую мощь и живучесть реалистического искусства, словно он предвидел за столетие вперед грядущий новый его расцвет в творениях Веласкеса, Рубенса и Рембрандта?

А. Г. Габричевский

Жизнеописание

ДЖОТТО,

ФЛОРЕНТИНСКОГО ЖИВОПИСЦА,
СКУЛЬПТОРА И АРХИТЕКТОРА

Мы должны, как мне думается, быть обязанными Джотто, живописцу флорентинскому, именно тем, чем художники-живописцы обязаны природе, которая постоянно служит примером для тех, кто, извлекая хорошее из лучших и красивейших ее сторон, всегда стремится воспроизвести ее и ей подражать, ибо, с тех пор как приемы хорошей живописи и всего смежного с ней были столько лет погребены под развалинами войны, он один, хоть и был рожден среди художников неумелых, милостью Божьей воскресил ее, сбившуюся с правильного пути, и придал ей такую форму, что ее уже можно было назвать хорошей. И поистине чудом величайшим было то, что век тот, и грубый и неумелый, возымел силу проявить себя через Джотто столь мудро, что рисунок, о котором люди того времени имели немного или вовсе никакого понятия, благодаря ему полностью вернулся к жизни.

Как бы то ни было, этот человек, столь великий, родился в 1276 году во Флорентинской области, в четырнадцати милях от города, в деревне Веспиньяно, от отца по имени Бондоне, хлебопашца и человека простого. Он дал своему сыну, которого он назвал Джотто¹, приличное воспитание в соответствии со своим положением. Когда же Джотто достиг десятилетнего возраста, обнаруживая во всех своих еще ребяческих действиях быстроту и живость ума необычайные, чем был приятен не только отцу, но и всем знавшим его и в деревне, и в округе, Бондоне дал ему под присмотр нескольких овец, и, когда он пас их на усадьбе то там, то здесь, будучи побуждаем природной склон-

ностью к искусству рисования, постоянно что-нибудь рисовал на скалах, на земле или на песке либо с натуры, либо то, что приходило ему в голову. И вот однажды Чимабуе, отправляясь по своим делам из Флоренции в Веспиньяно, наткнулся на Джотто, который пас своих овец и в то же время на ровной и гладкой скале слегка заостренным камнем срисовывал овцу с натуры, хотя не учился этому ни у кого, кроме как у природы; потому-то и остановился Чимабуе, полный удивления, и спросил его, не хочет ли он пойти к нему. Мальчик ответил на это, что пойдет охотно, если отец на это согласится. Когда же Чимабуе спросил об этом Бондоне, тот любезно на это согласился, и они договорились, что он возьмет его с собой во Флоренцию. Прибыв туда, мальчик в короткое время с помощью природы и под руководством Чимабуе не только усвоил манеру своего учителя, но и стал столь хорошим подражателем природы, что полностью отверг неуклюжую греческую манеру и воскресил новое и хорошее искусство живописи, начав рисовать прямо с натуры живых людей, чего не делали более двухсот лет². И хотя кое-кто это раньше и пробовал, как говорилось выше, но получалось это не очень удачно и далеко не так хорошо, как у Джотто, который изобразил, между прочим, как это можно видеть и ныне в капелле палаццо дель Подеста во Флоренции, Данте Алигьери, своего ровесника, и ближайшего друга, и поэта не менее знаменитого, чем был в те времена знаменит Джотто, столь прославленный как живописец мессером Джованни Боккаччо во введении к новелле о мессере Форезе да Рабатта и этом самом живописце Джотто³. В этой же капелле находится портрет, равным образом его же работы, Брунетто Латини, учителя Данте, и мессера Корсо Донати, великого флорентинского гражданина того времени⁴.

Первые живописные работы Джотто находились в капелле главного алтаря Флорентинского аббатства⁵, где он выполнил много вещей, почитавшихся прекрасными, в особенности же Богоматерь, получающую благовую весть,

ибо в ней он живо выразил страх и ужас, внушенные Деве Марии приветствующим ее Гавриилом, так что кажется, будто она, вся охваченная величайшим смятением, чуть не собирается обратиться в бегство. Равным образом работы Джотто и доска главного алтаря названной капеллы, которая хранилась и хранится там поныне более из почтения к произведению подобного мужа, чем за что-либо другое.

А в Санта-Кроче⁶ есть четыре капеллы его же работы, три между сакристией и главной капеллой и одна — с другой стороны. В первой из трех, капелле Ридольфо де Барди, в той, где веревки от колоколов, изображено житие св. Франциска, в сцене смерти которого очень удачно показано, как плачут многие из монахов. В другой капелле, принадлежащей Перуцци, находятся две истории из жития св. Иоанна Крестителя, которому посвящена капелла; там очень живо изображены пляска и прыжки Иродиады и расторопность слуг, обслуживающих стол. Там же две чудесные истории из жития св. Иоанна Евангелиста, а именно воскрешение им Друзианы и вознесение его на небо. В третьей, принадлежащей Джуньи, посвященной апостолам, рукой Джотто написаны истории мученичества многих из них. В четвертой капелле, с другой, северной стороны церкви, той, что принадлежит Тозинги и Спинелли и посвящена Успению Богородицы, Джотто написал ее Рождество, Обручение, Благовещение, Поклонение волхвов и то, как она протягивает Младенца Христа Симеону; вещь эта прекраснейшая, ибо, помимо большого чувства, проявляющегося в старце, принимающем Христа, движение Младенца, который, испугавшись его, протягивает ручки и, весь объятый страхом, отворачивается к Матери, не могло быть ни более ласковым, ни более прекрасным. В Успении же Богородицы очень хороши апостолы и многочисленные ангелы со свечами в руках. В капелле Барончелли в названной церкви есть образ, написанный темперой рукой Джотто, где в Венчании Богородицы с большой тщательностью изображены и огромное ко-

личество мелких фигур, и сонмы ангелов и святых, выполненные весьма тщательно. А так как на этой работе написаны золотыми буквами его имя и дата, то художники, которые увидят, в какое время Джотто, не просвещенный никакой хорошей манерой, заложил основы хорошего способа рисовать и писать красками, должны будут относиться к нему с величайшим почтением. В той же церкви Санта-Кроче над мраморной гробницей Карло Марсуппини, аретинца, есть еще Распятие, Богоматерь, св. Иоанн и Магдалина у подножия креста, а с другой стороны церкви, как раз насупротив, над гробницей Лионардо Аретинца находится в направлении главного алтаря Благовещение, переписанное новыми живописцами по заказу кого-то, мало в этом смыслящего⁷. В трапезной на деревянном кресте им же написаны истории из жития св. Людовика и Тайная вечеря, а на шкафах сакристии малыми фигурами истории из жизни Христа и св. Франциска⁸. Он написал также в церкви Кармине, в капелле Св. Иоанна Крестителя, все житие этого святого, разделив его на несколько картин⁹, а в палаццо Гвельфской партии во Флоренции его работы история христианской веры, написанная фреской в совершенстве; там же изображение папы Климента IV, основавшего этот магистрат и пожаловавшего ему свой герб, который он всегда имел и имеет и ныне¹⁰.

После этого по дороге из Флоренции в Ассизи, куда он отправился для завершения работ, начатых Чимабуе, он, проездом через Ареццо, расписал в приходской церкви капеллу Св. Франциска, ту, что над купелью, а на круглой колонне под древней и весьма прекрасной коринфской капителью он написал портреты св. Франциска и св. Доминика¹¹, в соборе же, что за Ареццо, в маленькой капелле он написал избиение камнями св. Стефана с прекрасно расположенными фигурами¹².

Закончив эти работы, он отправился в Ассизи, город в Умбрии, куда его пригласил фра Джованни ди Муро дел-

ла Марка, который был тогда генералом братьев-францисканцев, и там в верхней церкви он написал фреской под галереей, пересекающей окна, по обеим сторонам церкви тридцать две истории из жизни и деяний св. Франциска, а именно по шестнадцати на каждой стене, столь совершенно, что завоевал этим славу величайшую¹³. И в самом деле, в работе этой мы видим большое разнообразие не только в телодвижениях и положениях каждой фигуры, но и в композиции всех историй, не говоря уже о прекраснейшем зрелище, являемом разнообразием одежд того времени и целым рядом наблюдений и воспроизведений природы. Между прочим, весьма прекрасна история, где изображен жаждущий, в котором так живо показано стремление к воде и который, прикипши к земле, пьет из источника с выразительностью величайшей и поистине чудесной настолько, что он кажется почти что живым пьющим человеком. Там есть и много других вещей весьма достойных внимания, о которых, дабы не стать многословным, распространяться не буду. Достаточно того, что все эти произведения в целом принесли Джотто славу величайшую за прекрасные фигуры и за стройность, пропорциональность, живость и легкость, чем он обладал от природы и что сильно приумножил при помощи науки и сумел ясно во всем показать. А так как, помимо того, чем Джотто обладал от природы, он был и весьма прилежным, и постоянно задумывал и почерпал в природе что-либо новое, он и заслужил то, чтобы быть названным учеником природы, а не других учителей.

Закончив вышеназванные истории, он расписал там же, но в нижней церкви, там, где останки св. Франциска, верхние стены по сторонам главного алтаря и все четыре паруса верхнего свода¹⁴, и все это с изобразительностью прихотливой и прекрасной. На первом парусе изображен св. Франциск, прославленный в небесах, в окружении добродетелей, необходимых для совершенного пребывания в Божьей благодати. С одной стороны Послушание наде-

вает на шею стоящего на коленях перед ней монаха ярмо, супони коего чьи-то руки тянут к небесам, и, приложив палец к губам в знак молчания, воздевает очи к Иисусу Христу, проливающему кровь из ребра. Добродетель эту сопровождают Благоразумие и Смирение, дабы показать, что где истинная покорность, там всегда и смирение с благоразумием, благодаря которым благим становится всякое деяние. Во втором парусе в неприступной крепости находится Целомудрие, которое отвергает и царства, и короны, и пальмовые ветви, ему предлагаемые. Внизу находятся Чистота, омывающая нагих людей, и Сила, ведущая других для омовения и очищения. Возле Целомудрия Покаяние, изгоняющее крылатого амура бичом и обращающее в бегство Нечисть. На третьем парусе — Бедность, попирающая босыми ногами терний; сзади на нее лает собака, и один мальчик бросает в нее камнями, другой же колет ей ноги тернистой веткой. И Бедность сия, как мы видим, сочетается браком со св. Франциском, в то время как Иисус Христос держит ее за руку, при чем таинственно предстоят Надежда и Целомудрие. В четвертом и последнем из названных парусов изображен св. Франциск, уже прославленный, облаченный в белую диаконскую ризу, торжествующий на небесах и окруженный сонмом ангелов; сверху же — стяг, на котором начертаны крест и семь звезд, а над ним Святой Дух. На каждом из этих парусов — по несколько латинских слов, изъясняющих истории. Подобным же образом, помимо названных четырех парусов, и на боковых стенах находятся прекраснейшие живописные работы, почитаемые по справедливости ценными как за их совершенство, так и за тщательность работы, такую, что и поныне они сохранились свежими. На этих историях есть и портрет самого Джотто, прекрасно выполненный, а над дверью сакристии его же работы также фреской — св. Франциск, получающий стигматы, такой любящий и набожный, что, по мне, кажется самой превосходной живописной работой изо всех других в этой церкви, поистине прекрасных и достойных восхваления.

СОДЕРЖАНИЕ

Вазари и его история искусств. <i>А. Г. Габричевский</i>	5
Жизнеописание Джотто, флорентинского живописца, скульптора и архитектора	21
Жизнеописание Лоренцо Гиберти, флорентинского скульптора	52
Жизнеописание Мазаччо из Сан-Джованни ди Вальдарно, живописца	76
Жизнеописание Филиппо Брунеллеско, флорентинского скульптора и архитектора	88
Жизнеописание Леона Баттисты Альберти, флорентинского архитектора	141
Жизнеописание фра Филиппо Липпи, флорентинского живописца	150
Жизнеописания Якопо, Джованни и Джентиле Беллини, венецианских живописцев	164
Жизнеописание Доменико дель Гирландайо, флорентинского живописца	182
Жизнеописание Сандро Боттичелли, флорентинского живописца	202
Жизнеописание Андреа дель Верроккио, флорентинского живописца, скульптора и архитектора	214
Жизнеописание Леонардо да Винчи, флорентинского живописца и скульптора	229
Жизнеописание Джорджоне из Кастьельфранко, венецианского живописца	255
Жизнеописание Антонио из Корреджо, живописца	264

Жизнеописание Браманте из Урбино, архитектора	273
Жизнеописание Рафаэля из Урбино, живописца и архитектора	291
Жизнеописание Микеланджело Буонарроти, флорентинца, живописца, скульптора и архитектора	350
Жизнеописание Джулио Романо, живописца	516
Описание творений Тициана из Кадоре, живописца	548
Жизнеописание Донато, флорентийского скульптора	587
Указатель	612