

«Жизнеописания» Джорджо Вазари, итальянского художника XVI века — книга, с которой начинается история искусства в Европе. По содержанию и по форме она давно стала классической. Между тем на русском языке еще никогда не появлялась в виде, сколько-нибудь ее достойном. Настоящее издание представляет собою выборку. Но выборка составлена так, что в нее вошли все биографии, посвященные корифеям итальянского искусства и дающие представление о Вазари как о писателе и историке. Кроме того, книга снабжена обстоятельнейшим комментарием в виде статей и примечаний, который даст живому, непосредственному, богатому фактами, но избыточному ошибками, изложению Вазари все поправки, диктуемые современным уровнем искусствоведения. На ярком примере Италии вся книга в целом показывает связь искусства с бытом, с жизнью, с социальными отношениями.

Богатые иллюстрации еще более увеличивают ценность книги.

Цена 10 руб.

Переплет 3 руб.

35
~~18~~
36
80



—

1



ПАМЯТНИКИ
ИСКУССТВА
И
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
БЫТА



ПОД ОБЩЕЙ РЕДАКЦИЕЙ
А. В. ЛУНАЧАРСКОГО
ПРИ БЛИЖАЙШЕМ СОТРУДНИЧЕСТВЕ
А. М. ЭФРОСА



ДЖОРДЖО ВАЗАРИ

* *
*

ACADEMIA
МОСКВА - ЛЕНИНГРАД
МСМ XXXIII



И
В А

ОГО

ИЕЙ
О
ЕСТВЕ

РИ



ДЖОРДЖО ВАЗАРИ

ЖИЗНЕОПИСАНИЯ

НАИБОЛЕЕ ЗНАМЕНИТЫХ

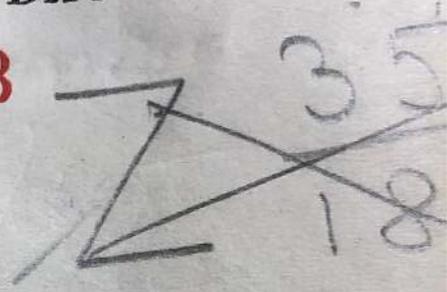
**ЖИВОПИСЦЕВ
ВАЯТЕЛЕЙ**

**и
ЗОДЧИХ**

36

80

(17 вв.)



ПЕРЕВЕДЕННЫЕ С ИТАЛЬЯНСКОГО
И КОММЕНТИРОВАННЫЕ
Ю. ВЕРХОВСКИМ, А. ГАБРИЧЕВСКИМ,
Б. ГРИФЦОВЫМ, А. ГУБЕРОМ,
А. ДЖИВЕЛЕГОВЫМ И
А. ЭФРОСОМ

**ПРЕДИСЛОВИЕ
А. В. ЛУНАЧАРСКОГО
РЕДАКЦИЯ И ВСТУПИТЕЛЬНЫЕ СТАТЬИ
А. ДЖИВЕЛЕГОВА И
АБРАМА ЭФРОСА**

* I *

ACADEMIA
МОСКВА-ЛЕНИНГРАД
МСМ XXXIII





ПАМЯТНИКИ
ИСКУССТВА

И
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
БЫТА

ПОД ОБЩЕЙ РЕДАКЦИЕЙ
А. В. ЛУНАЧАРСКОГО

ПРИ БЛИЖАЙШЕМ СОТРУДНИЧЕСТВЕ
А. М. ЭФРОСА

ДЖОРДЖО ВАЗАРИ

АСАДЕМІА

МОСКВА - ЛЕНИНГРАД
МСМ XXXIII



ДЖОРДЖО ВАЗАРИ

ЖИЗНЕОПИСАНИЯ
НАИБОЛЕЕ ЗНАМЕНИТЫХ

ЖИВОПИСЦЕВ
ВАЯТЕЛЕЙ

36
80
17 вых. ЗОДЧИХ

ПЕРЕВЕДЕННЫЕ С ИТАЛЬЯНСКОГО
И КОММЕНТИРОВАННЫЕ
Ю. ВЕРХОВСКИМ, А. ГАБРИЧЕВСКИМ,
Б. ГРИФЦОВЫМ, А. ГУБЕРОМ,
А. ДЖИВЕЛЕГОВЫМ И
А. ЭФРОСОМ

ПРЕДИСЛОВИЕ
А. В. ЛУНАЧАРСКОГО
РЕДАКЦИЯ И ВСТУПИТЕЛЬНЫЕ СТАТЬИ
А. ДЖИВЕЛЕГОВА И
АБРАМА ЭФРОСА

* I *

АСАДЕМІА

МОСКВА - ЛЕНИНГРАД
МСМ XXXIII



V I T E
DEI PIU ECCELENTI
PITTORI
SCULTORI

ED

ARCHITETTI

SCRITTE

DA

GIORGIO VASARI

PITTORE ED ARCHITETTO

ARETINO



Титула, заставки, концовки, суперобложка и переплет
по рисункам И. Ф. Рерберга.

ПРЕДИСЛОВИЕ

В серии живых документов, иллюстрирующих ход истории искусств в разных странах и в разные эпохи, которую мы осуществляем, знаменитый Джорджо Вазари займет выдающееся место.

Для нас дело не в том, что он является как бы родоначальником истории пространственных искусств: это факт интересный больше для историографии искусства, чем для его истории. Важно то, что Вазари дает чрезвычайно большое количество живого материала, без знакомства с которым и без оценки которого искусствовед-марксист и, шире того, марксист-историк культуры не смогут создать себе ясное представление об одной из важнейших и знаменательнейших эпох в истории художества.

Но читатель, познакомившись с остро критическими статьями А. К. Дживелегова и А. М. Эфроса, которые сильно помогут ему разобраться в предлагаемом его вниманию материале, может, вместе с тем, притти в сомнение, стоит ли вообще знакомиться с биографиями Вазари, если он признается свидетелем до такой степени недостоверным. Никто не может оспаривать положение редакторов нынешнего издания о том, что Вазари даже и во втором, пополненном и онаученном издании своего труда остается больше беллетристом, чем тщательным исследователем, стремящимся к точной истине. К этому надо прибавить природную живость Вазари, очень легко переходящую в лживость.

и переплет

Редакторы вскрывают также и весьма несимпатичную нам социальную направленность этого своеобразного историка. Будучи поклонником старого буржуазного искусства предшествовавших его эпохе столетий и коленопреклоненным почитателем последнего великана вольной итальянской буржуазии — Микельанджело Буонаротти, — Вазари, — придворный Козимо Медичи, не столько сановник, сколь челядинец, во всяком случае взысканный богатыми милостями деспота, — считал своим долгом всеми правдами и неправдами строить историю искусства, как непрерывно восходящую, резко противореча фактам падения уровня мастерства вместе с падением «свобод». К этому толкало его и личное тщеславие. Само собою разумеется, что все это накладывает темную тень на сочинение Вазари.

Чрезвычайно удачно отмечают редакторы, что тот абрис системы художественных взглядов, который более или менее сложился у Вазари, также отличается двойственностью, заставляющей автора колебаться между идеалом яркого и сочного реализма и более или менее формального идеализма. Со своей стороны редакторы в приложенных статьях сделали все от них зависящее, чтобы помочь читателю отнестись к Вазари критически. При этих условиях было бы чрезвычайно неправильно усомниться в ценности труда Вазари для современного нашего читателя.

Если ты, читатель, хочешь привыкнуть по-марксистски оценивать жизнь через ее отражения в идеологических произведениях, то ты должен помнить, что каждый раз тебе придется, во-первых, воссоздавать подлинное бытие, учитывая те искажения, которые весьма иногда причудливая авторская, в конечном счете *классовая* призма привносит в представленную тебе картину. Во-вторых, тебе придется при учете этой призмы

ПРЕДИСЛОВИЕ

вникнуть в объективную значимость авторского субъекта, т. е. понять самые эти искажения, как необходимый результат социального места автора, и тогда, включив автора на надлежащее место, ты получишь тем более богатую, верную картину действительности.

Вот эту-то операцию придется тебе проделать, читатель, и над Вазари, если ты хочешь не просто позавидовать в общем занятым чтением материала о великих художниках Возрождения, а сделать из усвоения Вазари акт твоего самообразования, твоего культурного марксистского роста.

Важнейшие предпосылки для такой работы даны читателю в сопровождающем биографии редакторском материале.

А. Луначарский

несимпатич-
о своеобраз-
го буржуаз-
ке столетий
го великана
джело Буо-
Медичи, не
ком случае
и, — считал
строить ли-
резко про-
а вместе с
ичное тще-
кладывает
что тот
рый более
тся двой-
ся между
ли менее
акторы в
висящее,
итически.
равильно
ременного
по-марк-
в идеоло-
ить, что
ать под-
е весьма
те клас-
ебе кар-
призмы

ПО ПОВОДУ РУССКОГО ИЗДАНИЯ

«Жизнеописания» Вазари ни разу еще не издавались на русском языке так, чтобы читатель мог получить сколько-нибудь верное представление об этой замечательной книге, обладающей четырехвековой славой. Наше издание должно до известной степени заполнить этот пробел.

Мы делаем оговорку, потому что оно не полно. Дать в сегодняшних условиях перевод всего монументального труда Вазари невозможно, да едва ли и нужно. Мы ограничились переводом двадцати биографий. Но эти жизнеописания, смеем думать, выбраны так, что представили не только все наиболее значительные имена, о которых писал Вазари, но и все разнообразие художественно-исторических приемов, с каким он это делал. С другой стороны, комментарии, сопровождающие каждую биографию, стремятся довести сводку реалий до уровня наших сегодняшних знаний о художнике, а вступительные статьи к книге пытаются впервые решить проблему Вазари под социально-генетическим углом зрения. Тем самым живой и яркий, но изобилующий ошибками рассказ Вазари о знаменитых мастерах итальянского искусства получил свои необходимые поправки, равно как сам Вазари поставлен в должные общественно-исторические отношения со своей бурной, сложной и противоречивой эпохой.

В комментариях дано все существенное и неустаревшее из аннотаций, которыми обставили свои издания

Вазари западные исследователи: Миланези, Гронау, Фрей и др., равно как новейший монографический материал об отдельных художниках. Во вступительных статьях использованы последние работы, посвященные Чинквеченто.

Думается, что в таком виде классическая книга Вазари может быть полезной для молодого советского искусствознания.

А. Дживелегов

Абрам Эфрос



GIORGIO VASARI PITT. ET
ARCHIT. ARETINO.

Джорджо Вазари

В се
возник
ный. П
рики
«В эт
работ
ствую
рали
серь
Ганд
епис
ски
мой
ше.
лю
во
пр
от
се
п

ВАЗАРИ И ИТАЛИЯ

I

В своей автобиографии¹ Вазари рассказывает, как возникла мысль о его книге. Рассказ — очень известный. Его приводят и историки искусствоведения и историки литературы,² каждый со своими комментариями: «В это время³ я проводил вечера после окончания работ у достопочтенного кардинала Фарнезе, присутствуя при его ужине. Там в эти часы всегда собирались, чтобы занимать его своими блестящими и серьезными беседами, Мольда, Аннибале Каро, мессер Гандольфо, Клаудио Толонеи, мессер Ромоло Амазео, епископ Джовио и многие другие литераторы и светские люди, которыми всегда полон двор этого вельможи. В один из вечеров разговор между прочим зашел о музее Джовио и об изображениях знаменитых людей, которые он собирал в нем и поместил в превосходном порядке, с очень красивыми надписями при каждом. Беседа, как всегда бывает, переходила от одного предмета к другому, и монсиньор Джовио сказал, что ему всегда хотелось и хочется сейчас присоединить к музею и к своей книге «Похвальных

¹ «Descrizione delle opere di Giorgio Vasari», гл. 38.

² Wolfgang Kallab, *Vasaristudien* (1908), 143 sq.; F. Flaminio, *Il Cinquecento* (1902), 347 — 348.

³ Вазари относит эпизод к 1546 г. когда он расписывал в Риме Palazzo Cancellaria.

слов»¹ сочинение, в котором шла бы речь о людях, знаменитых в изобразительном искусстве (*arte del disegno*) от Чимабуэ до наших дней. Распространяясь на эту тему, он обнаружил большие знания и выдал правильные суждения, касающиеся наших искусств. Правда, его взгляды охватывали вопрос только в общих чертах и не углублялись в тонкости. Часто, говоря о художниках, он путал имена, прозвища, места рождения, работы и передавал факты не в полном соответствии с действительностью, а, так сказать, приблизительно. Когда Джовио кончил, кардинал сказал, обращаясь ко мне: «Что скажете вы по этому поводу, Джорджо? Не правда ли, что это будет великолепное произведение, над которым стоит потрудиться?» — «Конечно, *monsignor illustrissimo*, ответил я, если кто-нибудь из художников поможет Джовио разобраться в фактах (*mettere cose a'luoghi loro*) и изложит все так, как это происходило в действительности. Говорю я это потому, что в своей прекрасной речи он многое спутал и сказал не так, как нужно». — «Значит, — ответил кардинал, которого поддержали Джовио, Каро, Толомеи и другие, — значит, вы могли бы дать ему план и общий очерк (*un sunto et una ordinata notizia*) истории всех художников и их произведений в хронологическом порядке. Таким путем и вы также окажете эту большую услугу вашему искусству». Хотя я и знал, что эта задача была выше моих сил, тем не менее очень охотно обещал сделать все, поскольку мог. И я начал разыскивать заметки и записи (*ricordi e scritti*) по этим вопросам, которые с юных лет я набрасывал как для собственного

¹ *Elogie Паоло Джовио* — собрание коротеньких характеристик знаменитых людей. Первоначально были написаны в виде объяснений к портретам, собранным в его музее.

ВАЗАРИ И ИТАЛИЯ

развлечения, так и из чувства почитания памяти наших художников, всякое сведение о которых мне было чрезвычайно дорого. Я собрал все, что казалось мне нужным, и отнес к Джовио, а он, похвалив меня за труды, сказал мне: «Милый Джорджо, мне хочется, чтобы эту работу взяли на себя вы. Я вижу, что вы великолепно сумеете довести ее до конца. Мне она не по душе, потому что я не умею распознавать манеру разных художников и не знаю многих частных, которые хорошо знакомы вам. А без такой подготовленности самое большее, что я могу сделать, это — дать книжку наподобие Плиниевой. Следуйте так, как я говорю вам, Вазари. Я вижу, что вы сумеете справиться великолепно: ведь какой прекрасный очерк вы дали мне в вашем изложении». И так как Джовио все-таки казалось, что я колебался, он заставил Каро, Мольцу,¹ Толомеи и других моих друзей просить меня об этом. В конце концов я решился и приступил к работе с намерением по окончании ее дать кому-нибудь из них, чтобы она была просмотрена, исправлена и издана под чьим-нибудь другим, не моим, именем».

Таков рассказ. Он переносит нас в самую гущу той атмосферы, в которой родилась мысль о книге Вазари, и дает целый ряд точек опоры для объяснения того, почему она родилась.

Люди, которые собирались под гостеприимным кровом кардинала Алессандро Фарнезе — его характерное красивое лицо мы знаем по нескольким портретам Тициана — принадлежали к сливкам итальянской интеллиген-

¹ Кстати, умерший в 1544 г., что заставляет отнести рассказ Вазари к 1543 г. или принять гипотезу, что если дело было действительно в 1546 г., то Вазари по ошибке включил в число собеседников Мольцу, фигура которого связана была для него неразрывно с именем кардинала Фарнезе.

ции того времени. Франческо Мариа Мольда — один из самых изящных поэтов и новеллистов XVI века. Аннибале Каро — переводчик «Дафниса и Хлои», блестящий стилист, лучший мастер итальянской эпистолографии. Клаудио Толомеи — филолог, грамматик и критик, неустанно работавший над усовершенствованием итальянского языка. Ромоло Амазео — гуманист, знаменитый латинский оратор, профессор в Болонье. «Мессер Гандольфо» — по всей вероятности, поэт Гандольфо Порино — друг Мольды, закончивший начатую им поэму «Ninfa Tiberina», секретарь и пылкий поклонник прекрасной Джулии Гонзага.¹ Наконец, Паоло Джовио, епископ Ночеры — самый славный из членов этой славной компании, врач и филолог, историк и публицист. Что ни имя, то фигура.

Почему в этой компании возникла мысль о написании истории искусства Италии и почему Джовио, который никому ничего даром не отдавал, отдал осуществление своего замысла Вазари?²

II

После насыщенных грозой и бурей трагических первых десятилетий XVI века Италия переживала период мрачного покоя. Север и юг были в руках чужеземцев. Папы в Риме после Sacco 1527 г. отказались от самостоятельной политики и усердно пользовались оставшейся у них огромной властью для укрепления расша-

¹ О нем см. *Tiraboschi, Storia della letteratura italiana*, v. VII. 1135.

² Джовио действительно начал писать свои этюды о художниках. Его наброски сохранились и напечатаны *Tiraboschi* в приложении к *Storia della letteratura italiana*.

танной в самых основах католической церкви. Флоренция, истощившая свои силы в титанической борьбе 1530 г., была придушена деспотизмом Козимо Медичи. Венеция, надломленная, почти отрезанная от итальянских интересов, но далеко не сокрушенная, залечивала раны и набирала силы для борьбы с турками.

Время было такое, что напрашивалось само собою подведение итогов. Думающие люди явственно ощущали, что пройдены какие-то грани и что надолго удержится тот печальный status quo, в котором прозябала Италия.

Расцвет историографии был откликом этих ощущений. История — так, как она тогда писалась — представляла собою один из литературных приемов подведения итогов. Кроме того, историзм вообще становился чрезвычайно популярным способом отношения к действительности, потому что означал бегство от всякого рода прямых оценок настоящего момента и от опасных прямых высказываний. Наконец, при некотором специфическом отношении исторические сочинения могли принести и большие выгоды.

Из всех современных итальянских историков Джовио понимал эти вещи едва ли не лучше всех. Различные их стороны были для него одинаково ясны. Присущее ему острое публицистическое чутье подсказывало ему своевременность подведения итогов, а хищные инстинкты толкали к истории и к биографии как к источнику наживы. Подобно Аретино, Джовио извлекал доход из своих писаний, заставляя заинтересованных платить. Особенно любил он форму биографии, ибо при биографической форме заинтересованность была максимальная. Кроме своей большой истории, Джовио написал ряд отдельных жизнеописаний пап и государей и две серии похвальных слов: полководцев и писа-

телей. Похвальные слова художников должны были составить третью серию. У Джовио был стройный план.

Компания палаццо Фарнезе, прекрасно разбирающаяся в этих вопросах, горячо приветствовала идею Джовио, идею подведения итогов в области искусства. Стоило натолкнуть людей на мысль, и всем стало ясно, что история художников *da Cimabue in qua* стоит в порядке дня. Чем это объясняется?

Искусство оставалось единственной крупной областью, в которой подведение итогов не только не было осуществлено, но не было даже начато. Это должно было казаться тогда зияющим пробелом, ибо роль искусства в итальянской культуре XVI века была совершенно исключительна.

Быть может, еще только в древней Элладе искусство пропитывало культуру в такой же мере, как в Италии времен Возрождения.¹ Так в XVIII веке пропитывала культуру философия, в XIX — наука, в наше время — техника. Все классы общества были одинаково охвачены художественными увлечениями. Все люди, от рабочего до государя, были одинаково доступны прельщениям искусства. Мысль и творчество, политика и классовая борьба, хозяйство и повседневная жизнь, война и дипломатия — все окрашивалось красками искусства. Художественные критерии вторгались всюду веско, порой с решающей силой.

Верный вкус в вопросах изящного становится второй натурой каждого. Всякий, интеллигент или ремесленник, брался быть в этих делах судьей. И недаром. Нация получала непрерывные уроки художественного воспитания, жила в густой атмосфере красоты и привыкала

¹ Ср. по этому поводу J. A. Symonds, *Renaissance in Italy*, v. III, *The fine arts*, 1-4; H. Thode, *Michelangelo*, v. II, 18-19.

прикладывать мерку красоты ко всему, что ее окружало.

На ряду с бытом, где обстановка, утварь, оружие, ткани, убранство, праздники, торжества, процессии, представления носили на себе печать огромного художественного вкуса, область слова — живого и писаного — больше всего подчинялась художественным критериям. Это одинаково касалось и ученого сочинения, и дидактического трактата, и философского рассуждения. Это налагало отпечаток и на убогие куплеты сказителей (cantastorie) с городских площадей, и на октавы Ариосто, на проповеди самых захудалых монахов и на лошенье речи «ораторов» - дипломатов, на сочинения Макиавелли, Бембо, Кастильоне и на художественную новеллу Фиренцуолы. Интеллигенция поэтому воспринимала это основное художественное устремление века, как нечто здоровое и необходимое, как нечто такое, что само собою подразумевается.

Но начинала бросаться в глаза наиболее чутким и обратная сторона. Красота дарила, все собою проникала, благоговейно культивировалась, а страна гибла. Не существовало ли между этими двумя фактами какой-либо связи? И не было ли в гегемонии красоты фатального преувеличения? Не действовали ли эстетические критерии — иногда, а может быть и часто — в ущерб другим?

Когда у кардинала Фарнезе шла беседа, увековеченная Вазари, об этом еще не думали, но через сто лет или чуть позже кое-кому станут видны губительные плоды, возвращенные культурою красоты, сомнение начнет закрадываться в умы, и Винченцо Филикайя бросит своей родине страстную жалобу:

*Italia, Italia! O tu, cui feò la sorte
Dono infelice di bellezza, ond'hai*

*Funesta dote d'infiniti guai,
Che in fronte scritti per gran doglia porte.
Deh, fossi tu men bella o almen piu forte!..*

Во времена Вазари никто не считал красоту «злополучным даром или роковым приданым бесконечных бед». И варваром был бы провозглашен всякий, кто бы пожелал Италии быть «менее прекрасной», хотя бы даже ценою того, чтобы она стала «более сильной». Наоборот, гегемония искусства ощущалась как счастье, как источник многогранных наслаждений, как титул на национальную славу, единственный, который устоял в тяжелых потрясениях.

В компании кардинала Фарнезе эти настроения разделялись всеми, и потому так остро сознавалась необходимость восстановить в систематическом виде историю создателей этой основной особенности итальянской культуры, художников. У людей было такое ощущение, что если теперь, в пору подведения итогов, этого сделано не будет, итальянская интеллигенция окажется в положении не помнящей родства. И то, что ощущалось компанией кардинала Фарнезе, ощущалось всей интеллигенцией Италии. Иначе был бы непонятен успех вазариевых «Vite». Джовио, у которого в этих делах образовалось большое чутье, понял это первый и своим почином дал толчок Вазари. А единодушное одобрение, которое встретила инициатива Джовио, было самым настоящим «социальным заказом», который давала Вазари итальянская интеллигенция. Не будь его, ricordi e scritti Джорджо могли бы до конца его жизни пролежать у него под спудом.

Но, принимая заказ, Вазари совершенно изменил первоначальную программу Джовио. Джовио думал о серии похвальных слов и уступал ее Вазари по целому

ряду
теват
не ра
гого

Ва
слов.
будет
дожи
обхо
мино
зимо
руко

Э
При
мис
тел
ему
дру
Бор
пол
сос
вся
его
кн

бь
п
ст
ч
д

ряду причин. Он был стар. Ему не хотелось снова затевать всю трудную подготовительную работу. И он не рассчитывал заработать хорошо: с художников многого не возьмешь.

Вазари с самого начала отверг форму похвальных слов. Он сразу поставил себе определенную задачу. Он будет писать как художник: о художниках и для художников. Он будет говорить все, что вызывается необходимостью. Если бы Вазари знал современную терминологию, он, вероятно, сказал бы в посвящении Козимо, предпосланном первому изданию, что он будет руководствоваться научными задачами.

Это была уже его собственная постановка вопроса. При ее помощи он надеялся лучше всего выполнить миссию, на него возложенную. И если итальянская интеллигенция в лице друзей из палатцо Фарнезе давала ему заказ, то та же итальянская интеллигенция в лице других друзей, во главе которых стоял монах Винченцо Боргини, ученый и стилист, помогла ему этот заказ выполнить. Они собирали материал, приводили его в порядок, составляли указатели, оглавления, предисловия. Словом, всячески облегчали Вазари его непосредственную задачу.

Благодаря всем этим обстоятельствам, ободрившим его и содействовавшим ему, Вазари создал классическую книгу.

III

Момент, когда Вазари взялся за «Vite» вплотную, был чрезвычайно благоприятен для его работы. Еще пятьдесят лет, — и ни один человек не был бы в состоянии ее исполнить. Ибо к концу XVI века окончательно установилась та точка зрения, которая в середине его только начинала складываться и которая означала

одновременно разрыв с историзмом вообще и разрыв с прошлым всех искусств. К концу XVI века искусство Рафаэля, Тициана и особенно Микельанджело почиталось последним словом, упразднившим все, что ему предшествовало. Искусство Кватроченто превращалось в нечто чрезвычайно неинтересное и объявлялось лишенным всякой художественной ценности. При господстве такой точки зрения история искусства в Италии «от Чимабуэ», конечно, становится невозможной, и если фактически в XVII веке мы встречаем отдельные попытки этого рода, то ни одна из них не имела того широко объемлющего характера, который отличает книгу Вазари.

Молодость Вазари прошла в такое время, когда искусство Кватроченто еще очень ценили. Еще ощущалась связь между современным искусством и искусством предыдущего века. Леонардо, один из признанных всеми классиков и отцов современной «манеры», через Вероккио, своего учителя, если можно так выразиться, держал связь с Кватроченто. А купол Брунеллеско, статуи Донателло в Соборе и в нишах Or San Michele языком живого камня говорили о том, чем было Кватроченто для современного искусства. А потом, разве не называл Микельанджело гибертиевых дверей Баптистерия «вратами рая», разве не говорил он, что нельзя сделать купола лучше, чем сделал его Брунеллеско? А в области живописи — разве мазаичиевы фрески в Carmine не продолжали быть азбукою «новой манеры» для всех живописцев, и разве не на них учился тот же Микельанджело, получивший в капелле Бранкаччи изуродовавший его удар от Торриджани?

Все эти вещи для сечентистов будут пустым звуком. Но во время Вазари они были живой, хотя и анекдотической в некоторой мере, хроникой, выхваченной из

аннало
ные эт
рованн
чередо
ческу
усколь
задача

Мы
к кот
сомне
пред
он со
разв.
худо
точн
гру:
Иде
леж

И
нег
кот
ост
бы
бь
к
ш
н
П
в
к
I

анналов искусства и полной значения. Привести отдельные эти анекдоты, известные всем, но не систематизированные факты в порядок, выяснить действительное чередование школ и манер, действительную хронологическую последовательность произведений искусства, ускользавшую с годами все больше, — вот в чем была задача.

Мы не знаем, что заключалось в набросках Вазари, к которым он обратился, чтобы помочь Джовио. Но несомненно там было многое, что уясняло ему значение предшествующего века и отчасти Треченто. Недаром он собирал эти «заметки» не только «для собственного развлечения», но и «из чувства почитания памяти наших художников». И было там материала настолько достаточно, что в короткое сравнительно время, будучи перегружен живописными работами, он создал свою книгу. Идея книги Вазари не только носилась в воздухе, но и лежала в его черновиках.

Больше всего облегчало Вазари его работу то, что у него было несколько готовых общих точек зрения, из которых при всей их элементарности сложился все-таки остов книги. Без них факты, в ней собранные, должны были безнадежно рассыпаться. Эти общие точки зрения были различного характера: теоретические и исторические. Теоретические содержатся в *Proemio*, т. е. в вступительном слове ко всей книге, где речь идет о сравнительных преимуществах живописи и скульптуры, и в *Introduzione*, т. е. во введении, где сообщается ряд технических и стилистических сведений по всем трем видам изобразительных искусств. Историческая схема Вазари изложена главным образом в *Proemio* к каждой из трех частей книги. Вот эта историческая схема гораздо больше, чем теоретические взгляды о сущности архитектуры, скульптуры или живописи, помогла Вазари

анналов искусства и полной значения. Привести отдельные эти анекдоты, известные всем, но не систематизированные факты в порядок, выяснить действительное чередование школ и манер, действительную хронологическую последовательность произведений искусства, ускользавшую с годами все больше, — вот в чем была задача.

Мы не знаем, что заключалось в набросках Вазари, к которым он обратился, чтобы помочь Джовио. Но несомненно там было многое, что уясняло ему значение предшествующего века и отчасти Треченто. Недаром он собирал эти «заметки» не только «для собственного развлечения», но и «из чувства почитания памяти наших художников». И было там материала настолько достаточно, что в короткое сравнительно время, будучи перегружен живописными работами, он создал свою книгу. Идея книги Вазари не только носилась в воздухе, но и лежала в его черновиках.

Больше всего облегчало Вазари его работу то, что у него было несколько готовых общих точек зрения, из которых при всей их элементарности сложился все-таки остов книги. Без них факты, в ней собранные, должны были безнадежно рассыпаться. Эти общие точки зрения были различного характера: теоретические и исторические. Теоретические содержатся в *Proemio*, т. е. в вступительном слове ко всей книге, где речь идет о сравнительных преимуществах живописи и скульптуры, и в *Introduzione*, т. е. во введении, где сообщается ряд технических и стилистических сведений по всем трем видам изобразительных искусств. Историческая схема Вазари изложена главным образом в *Proemio* к каждой из трех частей книги. Вот эта историческая схема гораздо больше, чем теоретические взгляды о сущности архитектуры, скульптуры или живописи, помогла Вазари

сколотить так сравнительно скоро и так стройно здание «Vite». Откуда Вазари их взял и в чем они заключаются?

Среди источников первого издания «Vite» центральное место занимают «Воспоминания» (Commentarii) Лоренцо Гиберти, знаменитого скульптора, биография Брунеллеско, автором которой признается теперь Туччо Манетти и, быть может, записки Доменико Гирландайо,¹ ныне утерянные.

Эти источники снабдили Вазари не только фактами, но и основными линиями его исторической схемы. Вазари, таким образом, тут не оригинален. Не он придумал свою схему. Он нашел ее в более или менее готовом виде. Но он придал стройный эволюционный характер представлению о развитии итальянского искусства, которое важно не только с искусствоведческой точки зрения, но и с общекультурной.

Древнее искусство (l'arte antica) погибло. От него остались одни обломки, которые пережили варварскую, «готическую» эпоху. После долгого промежутка в Италии, в Тоскане, возникло новое искусство, которому научили итальянцев «греки», т. е. византийцы. Их манера была грубая и неуклюжая (gozza, goffa). Эта старая (vecchia) манера, которая началась с Чимабуэ, постепенно совершенствовалась в руках лучших мастеров Кватроченто и приближалась к новой (moderna). Окончательно восторжествовала новая манера вместе с Леонардо и достигла высшего совершенства у Рафаэля и особенно у Микельанджело. В Proemio к первой части, где речь идет об искусстве древних, о его упадке и о

¹ См. о них подробно у *Kallab*, указ. соч., 148 и след. Калаб первый выставил то положение (стр. 408), что «die Idee der Entwicklung ist nicht etwa Ergebniss des ganzen Werkes, sondern dessen Voraussetzung».

первых
18 гла
пользы
degli a
дошло
потом
та), ле
дения
части,
начин
дни «
ginasc
несов
О ск
перв
sua i
боль
В
ляет
пото
при
коле
он
мен
а в
ро
сло
иб
лк
ни
ю
«
5.

первых начатках искусства итальянского, в последней 18 главе Вазари говорит, что этот обзор он дает для пользы художников (*mosso dal beneficio ed utile comune degli artefici nostri*), чтобы они, видя, как искусство дошло до вершины развития (*alla somma altezza*) и потом низверглось в бездну (*precipitasse in rovina estrema*), легче могли познать постепенный ход его возрождения (*il progresso della sua rinascita*). Proemio ко второй части, где идет речь целиком об итальянском искусстве, начинается с замечания, что искусство прошло три стадии «от своего возрождения до нашего времени» (*dalla rinascita di questi arti sino al secolo che noi viviamo*): несовершенную, совершенствующуюся и совершенную. О скульптуре первой стадии тут же говорится, что в первый период возрождения (*in quella prima eta della sua rinascita*) она имела некоторые достоинства, но и большие недостатки.

В этих определениях впервые в литературе появляется понятие Возрождения¹ в том смысле, в каком оно потом нашло признание в науке. А из сопоставления приведенных мест обеих частей видно, что Вазари колебался в понимании слова *rinascita*. В одном случае он говорит о «возрождении», как об определенном моменте («от возрождения искусств до нашего времени»), а в двух других — как об определенной эпохе («ход возрождения» и «первый период возрождения»). Второе словоупотребление, очевидно, то, которое ему ближе, ибо оно прекрасно суммирует всю его концепцию эволюции итальянского искусства. Это именно «Возрождение», длительный процесс совершенствования, распадающийся на периоды и кульминирующий в творчестве «божественного» Микельанджело. Это представление,

¹ *Ad. Philippi, Der Begriff der Renaissance (1912), стр. 54—55.*

как указано, не было результатом фактического анализа. Оно было привнесено в работу раньше, чем Вазари приступил к писанию книги. Но мысль занимала его и после того, как вышло первое издание 1550 года, ибо в издании 1568 года Ргоетіі подверглись редакционным переделкам, не меняющим, правда, ничего в основном, но вносящим большую четкость во всю конструкцию. Вазари придавал очень большое значение своему эволюционному построению.¹

Представление об эволюции итальянского искусства эпохи Возрождения интересно не только с точки зрения истории искусствоведения, но и с точки зрения некоторых культурных течений и социальных отношений середины XVI века. Ибо только такой анализ выяснит вполне, в чем типичность книги для эпохи, в которую Вазари жил, и почему она появилась именно тогда.²

Схема Вазари — оптимистическая. Основная ее мысль в том, что итальянское искусство от Чимабуэ до Микель-анджело совершенствуется. Критерии этой эволюции у Вазари различные. С точки зрения искусствоведения важны прежде всего те из них, которые говорят о техническом совершенствовании от *maniera vecchia* до *maniera moderna*. Вазари и самого эти вещи интересуют больше всего, если не исключительно. Но незаметно для себя отдельными мелкими штрихами, вскользь брошенными замечаниями, Вазари очень явственно сообщает своему читателю и другой свой критерий, не художественно-технический, а культурный и даже политический. И в противоположность первому второй получает более четкую форму.

¹ См. *Philippi*, указ. соч. 55, где сопоставлен текст обоих изданий.

² Искусствоведческий и общеполитический анализ схемы Вазари дан в книге *Jul. Schlosser, Die Kunstliteratur* (1924), в которой Вазари посвящен целый отдел. См. ниже статью А. М. Эфроса.

мулировку во втором издании, главным образом в тех биографиях, которые вошли во второе издание впервые.¹

Это понятно. За восемнадцать лет, протекших между двумя изданиями, и судьба и мировоззрение Вазари коренным образом изменились. В 1550 г. положение Вазари было еще не особенно устойчиво. В 1568 г. оно было вполне прочно и базировалось на его службе Козимо Медичи, великому герцогу Тосканы. Это сейчас же и сказалось.

Схема чисто стилистического совершенствования у Вазари незаметно связалась с другой, основная мысль которой такова. Искусство совершенствуется тем больше, чем больше оно находит знающих и обладающих вкусом покровителей. А настоящими меценатами могут быть только государи. Искусству и художникам лучше там, где есть государь, чем там, где его нет, а есть какой-то правящий орган, состоящий из многих лиц, из которых каждое ценит вещь по-своему и не очень тонко. Эта мысль нигде не формулирована Вазари в этих именно выражениях, и нигде оба критерия постепенного прогресса искусства не приведены в связь именно таким образом. Но что у Вазари эта связь, быть может, в виде неясно продуманной, но хорошо прочувствованной мысли была все время, особенно при подготовке второго издания, не подлежит никакому сомнению.

¹ В первом издании Вазари дал только одну биографию живого художника: Микельанджело, ибо он для него был очень важен, как высшее выражение и артистического таланта и тех приемов, к которым, как к вершине, пришло искусство. В издание 1568 г. вошло не только много биографий художников, успевших умереть за 18 лет, протекших со времени первого (1550), но и ряд биографий живых художников. Эти последние Вазари озаглавливал обыкновенно не «Vita», а «Descrizione delle opere di...» Таковы биографии Приматиччо, Тициана, Якопо Сансовино и многих других.

Было бы не трудно, если бы у нас было больше места и если бы это не было скучно, подобрать целый ряд цитат из «Vite», которые могли бы обильно иллюстрировать это наблюдение. Ограничимся несколькими примерами.

Прежде всего, Вазари всегда хочется сопоставить деяния Козимо с фактами времен республики, чтобы лишний раз пропеть хвалу своему герцогу, хотя бы вне сферы вопросов искусства. Так, в Автобиографии (гл. 52), говоря о сюжетах своих картин в большой зале Palazzo Vecchio, он рассказывает, как он написал там «с одной стороны начало и конец войны с Пизой, а с другой — точно так же начало и конец войны с Сиеной. Одна из них была народным правительством проведена и выиграна в четырнадцать лет, другая — герцогом в четырнадцать месяцев». Это — легкий штришок, мимоходом, совсем не нужный для изложения, но для Вазари необходимый.

«Народное правительство», особенно режим враждебного Медичи Содерини, нужно было по политическим мотивам дискредитировать при всяком удобном или даже — как в этом эпизоде — неудобном случае. Это герцогу было приятно. А если можно было уличить то же «народное правительство» или какой-нибудь его орган в безвкусици художественном или в каких-нибудь некрасивых поступках с художниками, Вазари всегда был готов. В биографии скульптора Джованфранческо Рустичи рассказывается, как он по заказу консулов Меркандии во Флоренции,¹ в период господства республики, сделал три статуи для флорентийского бапти-

¹ Повидимому, это было в 1511 году, т. е. до падения пожизненного гонфалоньерата. См. примечание Миланези к «Vita di G. F. Rustici». Вазари слегка запутался здесь в хронологии.

стерия. Из-за цены, уже после того, как работа была сдана, между консулами и Рустичи возникли жестокие пререкания. Как это часто бывало, художника жестоко обсчитали купцы, которые ничего в искусстве не понимали. И Джованфранческо, «видя такое вероломство, совсем в отчаянии удалился с твердым решением никогда больше не работать для должностных лиц (*per magistrati*) и вообще там, где он должен был зависеть более чем от одного гражданина или другого единичного лица (*piu che da un cittadino o altr'uomo solo*)». Вазари передает этот эпизод с величайшим сочувствием, восхваляя Рустичи гораздо больше, чем эти три статуи заслуживают. А в биографии Франческо Сальвиати, большого своего приятеля и очень неровного художника, сообщив о том, что он умер преждевременно, и заметив при этом, как бы в объяснение малых сравнительно его успехов, что Сальвиати был *sarçicioso*, Вазари прибавляет: «Если бы он нашел государя, который понял бы его характер и дал ему возможность работать согласно его изменчивым настроениям, он бы сделал вещи замечательные». Комментарием к этим немногим строкам служат постоянные, надоедливые панегирики гердогу Козимо и в Автобиографии и во всех местах «*Vite*», где Вазари приходится о нем упоминать.¹ А наряду с восхвалением Козимо идут славословия пап, с которыми приходилось иметь дело художникам, его современникам и ему самому, и прославление всех Медичи, предков Козимо.

¹ При этом для большей убедительности он вкладывает хвалебные тирады по адресу Козимо в уста наиболее авторитетных представителей искусства, в том числе и самого авторитетного, Микельанджело. Правда, Микельанджело уже в это время умер и не мог опровергнуть ни приписываемого ему заявления, ни вообще всего того, что Вазари сочинил в его биографии для восславления Козимо.

Для художников, которые находились в зависимости от заказов флорентийского двора, эта точка зрения, очевидно, становилась обязательной. Недаром и Бенвенуто Челлини в «Трактате о ювелирном искусстве», напечатанном во Флоренции в один год со вторым изданием Вазари,¹ очень ясно дал понять, что художник только тогда может творить успешно, если ему случится найти щедрого и понимающего мецената в лице государя. И перечисляет: при Козимо Старшем работали Брунеллеско, Донателло, Гиберти, при Лоренцо — начал Микельанджело, при папе Юлии — Браманте и т. д.

Когда художественно-техническая схема эволюции искусства сплелась у Вазари с другою схемою, она сразу обнаружила его общественную физиономию. Стоит сопоставить его оптимистическое настроение с совершенно противоположным настроением историков-политиков, начиная от Макиавелли, и это станет ясным.² Все они глубокие пессимисты. Они, особенно позднейшие, прекрасно чувствуют глубокий политический и бытовой упадок той эпохи, в которую им довелось жить. Они знают, что в прежние времена, в золотой век республиканской свободы внутри отдельных государств и национальной независимости Италии, людям жилось совсем по-другому. В них не умерло достоинство. Ими не помыкал никто. Была борьба классов, сословий, партий. Но люди боролись, как равные.

¹ «Trattato dell' Orifeceria», изд. 1857 г., стр. 83. Вазари, вероятно, не знал этого сочинения до выхода в свет второго издания «Vite». Челлини не принадлежал к его друзьям и едва ли давал ему свои сочинения в рукописи, как другие.

² Каллаб («Vasaristudien», 407) первый сделал это наблюдение, подхваченное потом Шлоссером («Kunst-literatur», 277). Но ни тот, ни другой не вывели из него всех заключений.

А теперь равенство было в одном — в порабощении. Деспотизм задавил все. Италия стонала в цепях, и в цепях стонали внутри итальянских государств итальянские граждане. Разница была лишь в том, что в Неаполе и Ломбардии цепи были чужеземные, а в Тоскане и в Папской области — свои, родные.

Этот контраст между былой свободой и настоящим рабством¹ бросался в глаза всякому, кто умел наблюдать хотя бы элементарно, но не все ощущали его как регресс, и не у всех он вызывал пессимистические настроения. Историки были почти сплошь представители буржуазии, класса, который терял больше всех вследствие совершившихся перемен. Не менялось дело и тогда, когда они находились на службе у новой власти, — как Гвиччардини, служивший папе Клименту VII, первому яркому представителю реакции на престоле св. Петра, и флорентийским деспотам Алессандро и Козимо Медичи. Они в конце концов получили возможность прояснить свое классовое сознание — ибо деспотизм обрушивался и на них — и найти правильные критерии.² Новые порядки знаменовали собою тройную реакцию: экономическую, которая подрывала основы хозяйственной деятельности буржуазии, ибо означала возврат к преобладанию землевладения; политическую, которая отнимала у нее власть, и культурную, которая подчиняла творчество и идеологию церковной и полицейской феруле. Приспособляться к новым условиям для буржуазии и буржуазной интеллигенции было чрезвычайно трудно, ибо новый порядок отвергал сотрудничество буржуазии и строил опору для

¹ Особняком стояла только Венеция.

² Об интеллигенции в XVI веке см. вводный очерк к моей книге «Очерки итальянского Возрождения» (1929), стр. 10—11.

своего господства на сотрудничестве с другими классами.

Каким же образом оказалась возможной оптимистическая схема Вазари, в которой художественно-технические критерии переплетались так тесно с политическими мотивами? Ведь Вазари вышел из рядов буржуазии. Каким образом Вазари мог в условиях феодальной реакции повторить схему Гиберти, который писал свои «Воспоминания» при полном торжестве буржуазного республиканского строя и для которого венцом художественной эволюции были достижения искусства, так гармонизировавшие именно с республиканским строем, из республиканского строя вырвавшиеся?

IV

Вазари принадлежал к мелкобуржуазной семье из Кортонны, перебравшейся в начале XV века в Аретцо. Его прадед Лаццаро, биографию которого Джорджо включил в «Vite», был седельщиком (*sellaio di cavalli*). Джорджо превратил его в художника, приписал ему ряд картин и вообще наговорил про него целую кучу небылиц. Родственники Лаццаро были горшечники (*vasai* или *vasagi*, откуда и прозвище). Все они были люди со вкусом и старались придать продуктам своего ремесла художественную отделку. Джорджо вышел настоящим художником. В семье был достаток, хотя изобилия не было никогда, а в ранней юности Джорджо, когда умер его отец, была довольно долго и тяжелая нужда. Но Джорджо, как немногие из детей даже богатых буржуазных семей, успел получить хорошее гуманистическое образование, что очень помогло ему в жизни.

Вазари далеко не сразу стал на ноги. Начало его жизненного пути не было усыпано розами. Попробовал

он и «чужого хлеба» и «чужих лестниц», но он относился и к тому и к другому не по-дантовски: без надрыва, спокойно и безмятежно. Сегодня нет ни крова, ни ложа. Пустое! Будет завтра. В один из таких незадачливых моментов Вазари попал к Бенвенуто Челлини и позднее сделался жертвою его язвительного пера. Бенвенуто таких случаев не упускал, а в момент, когда он писал свои мемуары, Вазари был богат и знатен, ему же отнюдь не друг. набросок карикатурный и злой, но очень живописный и в главном правдоподобный:

«Я дал ему приют в Риме, где он жил на мой счет. А он поставил у меня в доме все вверх дном. В это время он болел сухим лишаем, покрывшим струпьями его руки, которые он постоянно расчесывал. Спал он на одной постели с моим подмастерьем, славным парнем по имени Мано, и однажды ночью своими паршивыми пальцами, на которых вдобавок он никогда не стриг ногтей, разодрал ему ногу, думая, что чешет свою. Мано собирался уйти от меня, а его хотел убить во что бы ни стало. Я их помирил. А потом устроил названного Джорджо к кардиналу Медичи и все время ему помогал».¹

Этот рассказ может относиться только к декабрю 1531 года, когда Вазари приехал в Рим, снабженный из Флоренции рекомендациями к Ипполито Медичи, и в то короткое время, пока ему не удалось устроиться во дворце кардинала, очевидно, «ставил вверх дном» дом Бенвенуто.² Но кардинал вскоре уехал на войну с турками, и богемная жизнь началась снова. Потом Вазари стал близок ко двору герцога Алессандро Медичи, но после его убийства (январь 1537) опять остался не при чем, и опять возобновилась погоня за фортуной.

¹ *Cellini, Vita, I, 86.*

² См. *Kallab, op. cit. 48. Regesten zur Biographie Vasaris, № 26.*

Для Вазари, как артиста и как будущего историка искусства, эта полоса трудовой жизни была очень полезна. Он работал не покладая рук и, работая, учился. Исполняя заказы, он объездил всю Италию, познакомился со всеми почти крупнейшими произведениями искусства Треченто и Кватроченто и почувствовал свою связь с той культурой, которая кристаллизовалась в живописи, в ваянии и архитектуре этих двух веков. А когда он стал писать книгу, это помогло ему найти настоящую перспективу, для очень многих из его современников становившуюся уже чрезвычайно смутной.

В момент убийства Алессандро Вазари было 25 лет. Таково было скромное начало карьеры будущего важного придворного, рыцаря (cavalier) св. Петра, т. е. пожалованного дворянина, богатого помещика и домовладельца. Вазари достиг этого положения упорным трудом, — ибо трудоспособности и технической сноровки у него было больше, чем таланта, — умением приспособляться и ладить с властью имущими, искательством, лестью. Вазари знал своего клиента и умел ему угождать. Ему не хватало уверенности в себе, которая дает право навязывать свои художественные замыслы заказчику, кто бы он ни был. В нем не было ни гордого духа, ни достоинства артиста. Его спина гнулась легко, и он не задавал себе неудобных вопросов, кто такие те, кому он служит. От них на него сыпались почести и дукаты. Этого ему было достаточно. И, как все люди этого сорта, Вазари терпеть не мог художников, которые держали себя независимо, вроде того же Челлини,¹

¹ Нужно сказать, однако, что их дурные отношения в жизни мало отразились на том, что Вазари о Челлини писал. В очерке «Degli academici del disegno» он очень хвалит «Персея», но прибавляет о его авторе: «Il quale

или которые без большого труда достигали высшего мастерства. Таким «гулякой праздным» был в глазах Вазари Содома, которого он поносит в его биографии как человека и как художника, а в пику ему всячески воехвалает его соперника, своего приятеля Беккафуми, самую большую посредственность из всех, кого знала сиенская школа в XVI веке.

При таких свойствах характера Вазари легко дал себя освоить той культуре, которая расцвела при тосканском дворе в правление Алессандро и Козимо. До 1553 года он странствовал по Италии, постепенно накапливая капитал и славу. С 1553 года он поступил на службу к Козимо. Что он нашел во Флоренции?

Почти четверть века прошло с тех пор, как пала после героической борьбы последняя флорентийская республика. За это время изменились все основы жизни. Лучшие люди прежнего режима погибли либо в период недолгой агонии 1530 года, как Франческо Ферруччи, либо сделались жертвою лютой мести и свирепой подозрительности Козимо. Вместе с Элеонорой Толедо, дочерью неаполитанского вице-короля, во Флоренцию пришли в большом количестве испанцы. Они заняли придворные должности, они стали задавать тон высшим слоям

e stato in tutte le sue cose animoso, fiero, vivace, prontissimo e terribilissimo, e persona, che ha saputo pur troppo dire il fatto suo con i principi, non meno che le mani e l'ingegno adoperare nelle cose dell'arti. В биографии Баччо Бандинелли, злейшего врага Бенвенуто, рассказывая о распре обоих художников, Вазари явно стоит на стороне первого. Зато в групповой биографии Валерио Вичентино и других он вполне отдает должное медалям Бенвенуто. Челлини причислен там к тем «*che hanno paragonato e passato gli antichi*». Может быть, это объясняется тем, что в момент выхода второго издания «*Vite*» Челлини был жив и Вазари знал, что человек он сердитый.

новой знати. Они привили постепенно свои нравы, свой угрюмый характер, свою нелюдимость, тупость, жестокость верхушке тосканского общества. Они наконец помогли Козимо подвести новый фундамент под социальный строй герцогства.

Феодальная реакция в Италии началась в сущности с первого десятилетия XVI века, когда торговля и отчасти промышленность Ломбардии и Тосканы была разрушена войнами. Потом она все крепла, ибо упадок торговли и промышленности продолжался в темпе, все более усиливающимся. Венеция, которая боролась с этим общенитальянским бедствием, в конце концов оказалась бессильна. К местным хозяйственным причинам присоединились стимулы извне, уже чисто политические. Испания создавала себе поддержку в лице крупных землевладельцев и старалась насадить крупное землевладение в Италии всюду, где для этого были хоть какие-нибудь предпосылки и где у нее было для этого достаточно влияния. В Тоскане влияния у нее было достаточно, но предпосылки приходилось создавать: слишком крепки были индустриальные традиции и слишком в загоне до этого времени землевладение. Для этого был придуман способ достаточно простой: создание майоратов. Италия раньше не знала или почти не знала принципа единонаследия. Свобода завещания была полная, и земли могли делиться по числу наследников. Козимо под влиянием испанцев не только покровительствует землевладению, не только заставляет представителей семей прежних фабрикантов вкладывать капиталы в землю, но и нарочито поощряет образование майоратов. Ему это было выгодно потому, что за разрешение превратить имение в майорат казна взимала крупную пошлину, а дворянам тоже было не безвыгодно, ибо делало более устойчивым благо-

состояние всего рода за счет младших сыновей, интересами которых жертвовала без больших угрызений совести. Учреждение майората сопровождалось восстановлением давно отмененных феодальных и помещичьих прав. Вытесняя в деревню капиталы, вложенные в торговлю и промышленность, Козимо захватил торговлю в свои руки, превратил ее в монополию казны и в источник очень больших доходов. Недаром он считался самым богатым государем в Европе.

Часть богатств он тратил на украшение своей столицы, особенно своих дворцов. Тратил скупно, обсчитывая художников елико возможно. Но Козимо хотел, чтобы все считали его настоящим Медичи не только по крови, но и по вкусам, а так как среди традиций медичейского господства меценатство слыло во всем мире лучшим титулом на славу, Козимо просто не мог от него уклониться. И давал работу художникам. При нем дарили Флоренции лучшее, на что они были способны, такие живописцы, как Понтормо и Бронзино, такие скульпторы, как Амманато и Челлини. Вазари в этой компании, куда входили и артисты более мелкого калибра, Триболо, Бандинелли, был фигурой едва ли не самой выдающейся в последние двадцать лет правления Козимо. Он работал и как архитектор и как живописец. Он выстроил дворец Уффици с чудесной лоджей, выходящей на Арно. Он перестроил внутри Palazzo Vecchio и отделал Palazzo Pitti. Он соединил дворцы Уффици и Питти галлереей, проходящей через Ponte Vecchio. Он расписал огромными фресками в духе господствовавшего тогда маньеризма большие залы Palazzo Vecchio и разбросал по городским церквам свои картины на священные сюжеты. Зато, находясь в непосредственной близости от Козимо, он больше других подвергся влиянию новой культуры,

которую тот насаждал в своей столице и особенно при дворе.

Козимо не был лишен дарований. Он был умен, энергичен, обладал чудовищной работоспособностью и большим дипломатическим талантом. Не легко было создать при стольких подводных камнях, в окружении врагов и друзей, которые были опаснее, чем враги, жизнеспособное государство. Козимо его создал, но какой ценою!

Современники оставили нам целую серию мрачных рассказов о кровавых эпизодах в семье Козимо.¹ Много в этих рассказах выдуманно, но несомненно одно. Во Флоренции и при дворе царила такая атмосфера, которая делала правдоподобными самые невероятные слухи. Достаточно было взглянуть на Козимо, на его тусклые, тяжелые, фальшивые глаза, на его толстую шею, на жесткие линии его рта, чтобы поверить, что от этого человека можно ждать всего. Характер Козимо соеди-

¹ Их подробный пересказ любители страшных историй найдут в книге *Edgumbe Staley*, «The tragedies of Medici». Критика автору чужда совершенно. Он писал (даты не имеется, но книга напечатана не раньше 1907 года) после выхода итальянской монографии *Saltini*, *Tragedie mediche domestiche* (1898), где все современные рассказы и сплетни подвергнуты научной критике. Стэли, вероятно, чтобы не терять эффектных моментов, очень мало воспользовался отрезвляющими выводами Сальтини. Любопытно, что в одном из таких мрачных эпизодов легенда заставляет быть невольным участником и Вазари: будто однажды, когда Вазари с высокого помоста, не видный снизу, расписывал плафон одной из зал *Palazzo Vecchio*, Козимо пытался изнасиловать свою дочь Изабеллу, спавшую на кушетке, и когда, грубо разбуженная, принцесса закричала, Козимо сообразил, что Вазари мог быть наверху, и взбежал по лесенке на помост с обнаженным кинжалом, чтобы убить свидетеля собственной гнусности. Вазари спасся будто бы только тем, что притворился погруженным в глубокий сон.

нял в себе все элементы, из которых складывается облик тирана. От своего отца, последнего рыцаря Италии, Джованни delle Bande Nere, он не унаследовал ничего, кроме непреклонной суровости. От бабки, знаменитой Катарины Сфорца, до него не дошла ни одна крупница ее героической души. Мать, Мария Сальвиати, которая помогала мужу набирать армии и была добрым гением его солдат, не передала ему ни искорки той огромной любви к людям, которой было полно ее сердце. Деспот и палач по натуре, он отличался от своего предшественника, метиса Алессандро, только тем, что не был так дико развратен, как тот. Его жена, Элеонора Толедо, прекрасное лицо которой увековечено на портретах Бронзино, была типичная испанка: богомольная, надутая, ревнивая, жадная, она спекулировала непрерывно со своим мужем под эгидой казенной монополии и налагала испанскую печать на весь придворный уклад. Трудно было представить себе что-нибудь более безрадостное, более мрачное, более тоскливое, чем двор Козимо и Элеоноры.

При Козимо Старшем в просторном доме на Via Larga царил хороший буржуазный уклад. Художники и гуманисты приходили к Козимо как к себе домой и чувствовали себя с ним совсем просто. А когда Козимо приезжал к себе на виллу, в Кареджи, оставив заботы о банке и о городе во Флоренции — там атмосфера становилась еще более интимной. При Лоренцо Великолепном стало пышнее в том же палаццо, выстроенном Микелоццо, но продолжало быть почти так же просто. Лоренцо сам был художник и любил общество людей с творческими замыслами. Полициано у него был свой человек, Боттичелли, который не утратил еще своего веселого характера и радостного всегда настроения, не стеснялся нисколько, а Луиджи Пульчи бесцеремонно

лез со своими народными словечками и народными песенками, когда хотел. Лоренцо и мать его, Лукреция Торнабуони, умели ценить искусство и литературу, не жертвовали этикету дружбой и добрыми отношениями.

При Козимо, великом герцоге, о таких отношениях страшно было даже подумать. Испанская важность, испанская напыщенность, деревянный, холодный этикет съедали без остатка добрые отношения. При Козимо у художника, поэта, мыслителя, ученого не было, как при первых Медичи, ценителя-друга, понимающего и чуткого. При Козимо был государь — заказчик и слуга — исполнитель заказа. От других слуг он отличался только тем, что обладал талантом. Если слуга умел угождать, его одаривали как художника, и далеко не очень щедро. И, одаривая, его ассимилировали, превращали в человека, душевно не отличающегося от толпы испанской и испанизированной придворной челяди. Вазари испытал это на себе в полной мере. Правда, он не ощущал от этого никаких неудобств. Такова была его натура. Микельанджело невозможно было втянуть в эту удушливую обстановку, а Бенвенуто искренно в ней страдал.

V

Шлоссер делает попытку определить социальное лицо Вазари в следующих словах: ¹ «Мы неоднократно указывали, как тесно связан Вазари со своей эпохой. Подобно тому, как флорентийскому *poète* Рустичи деятельность художника казалась разрывом с сословием, — Вазари, по своему происхождению и жизненным взглядам настоящий буржуа, держится крепко традиций своей касты. В биографии Альфонсо Ломбарди, которого обвиняли в барских замашках (*signoriler Neigungen*), он го-

¹ Kunstliteratur, 292.

ворит без обиняков, что такой образ жизни (*Lebensführung*) художнику не подходит... Это вообще для него типично. Хотя и придворный, он своим положением больше напоминает художника, чем *valet de chambre* монархических дворов. Вазари держится корнями (*wurzel*) в мелкобуржуазной среде. Правда, и медичейский двор сохранял кое в чем буржуазный отпечаток...»

В чем заключалось это *etwas burgeoises Gepräge* медичейского двора, сказать трудно. Разве только в скаредности и в спекулятивных увлечениях, да еще в том, что двор был молодой, несовершеннолетний и не имел еще строгой и стройной организации старых дворов.¹ Ошибочность этого положения совершенно ясна. Гораздо сложнее с социальным обликом Вазари. Тут требуется более обстоятельный анализ, чтобы восстановить истинное положение дела.

Прежде всего, что говорится в цитированном месте из биографии Ломбарди?² Там нет ни слова об «образе жизни», а идет речь о простой страсти к богатым украшениям и мишуре. Это Вазари осуждает,

¹ См. *Alf. Reumont, Gesch. Toscanas* (1876), В. I. 254—256. «Die bürgerliche Haltung welche bei Lorenzo il Magnifico gewährt hatte, war bei ihm (Cosimo) verschwunden. Er war Fürst, die anderen waren Untertanen».

² «*Vita di Alfonso Ferrarese*»: «Usò sempre di portare alle braccia, al collo e ne'vetimenti ornamenti d'oro ed altre frascherie, che lo dimostravano piu tosto uomo di corte, lascivo e vano, che artefice desideroso di gloria. E nel vero, quanto risplendono cotali ornamenti in coloro ai quelli per ricchezze, stati e nobilità di sangue non disconvengono, tanto sono degni di biasimi negli artefici ed altre persone, che non deono, chi per uno rispetto e chi per un altro agguagliarsi agli uomini richissimi». Это вообще один из излюбленных мотивов Вазари. Почти буквально теми же словами порицает он такие склонности, напр., у Содомы,



как нечто недостойное художника, «стремящегося к славе». Но он не осуждает барского образа жизни. По образу жизни сам Вазари был отнюдь не буржуа, а именно важный барин. Он держался корнями в мелкобуржуазной среде, пока не обрел прочного положения у Козимо: в годы богемных скитаний, в пору, когда складывались его историко-художественные схемы. Эти мелкобуржуазные корни оборвались, когда он почувствовал себя прочно у Козимо. Он очень быстро поддался влиянию медичейского двора, и не только в бытовом своем укладе, но и в социальном.

Экономическая политика Козимо имела в виду двойную цель: создать ему политическую опору в землевладельческом классе и образовать социальные кадры, из которых можно было бы черпать людей для пополнения придворного штата. Козимо всех толкал на путь деревенского хозяйствования, Вазари в том числе. А с Вазари это было тем более нетрудно, что у него уже и раньше определялись подходящие склонности. Время было такое: феодальная реакция царила почти полвека. Помещичье хозяйство если и не всегда приносило доходы, то гарантировало тех, у кого были поместья, от последствий кризисов и перебоев в снабжении предметами первой необходимости.

А Вазари свое имение, Фрассинето в Вальдикиане, купил еще до поступления на службу к Козимо, в 1548 или 1549 году. Об этом говорится в Автобиографии: «В это время я написал портрет Луиджи Гвиччардини, брата мессера Франческо, автора «Истории», ибо названный мессер Луиджи был дорогим моим другом и убедил меня, из любви ко мне, будучи комиссаром Ареццо, купить очень большое имение (*una grandissima tenuta di terre*) под названием Фрассинето, в Вальдикиане, которое сделалось спасением и величайшим благом

моего дома и будет таковым для моих наследников, если, как я надеюсь, они сами не навредят себе в чем-нибудь».

Каждую осень Вазари любил съездить в Ареццо, посмотреть, что делается у него в поместьях. Оттуда он писал довольные письма друзьям. В сентябре 1560 года он сообщает своему другу и постоянному корреспонденту, Винченцо Боргини, что осматривал свои виноградники и остался их состоянием вполне удовлетворен.¹ А через десять лет, в декабре 1570 года, он пишет тому же Боргини уже совсем жаргоном крупного помещика: «Я приказал, чтобы обработка земли в моих имениях Сан Поло, Капучоло и Фрассинето к моему приезду была закончена, как равно и пограничная стена во Фрассинето... и чтобы все шло там своим порядком. Виды на будущее хороши, как вы в свое время узнаете. И если к моему приезду, как я надеюсь и верю, все окажется законченным успешно, то можно будет жить, философствовать и спокойно наслаждаться последними годами этой моей беспокойной и полной трудов жизни».²

Как силен был в Вазари инстинкт помещика, следящего прежде всего за тем, чтобы имение было хорошо снабжено и благоустроено, ставящего интересы имения выше интересов лиц, хотя бы и близких ему, — видно из тех забот, которые сквозят в его завещании, составленном в 1568 г.³ Там в пункте 21 предписывается,

¹ См. «Opere di G. Vasari» (ed G. Milanesi; ult. ediz.), v. VIII, 337.

² «Opere», VIII, 453.

³ См. *Gaye*. Carteggio inedito d'artisti (1840), т. II, стр. 512. Это завещание отменяло два других от 1558 и 1560 г. Позднее, когда Вазари потерял надежду иметь детей, он дополнил его еще. См. *Rob. Carden*, The life of G. Vasari (1910), 333.

чтобы живой инвентарь (cavallini, mulini, vacche, buoi, pecore, capre, rosci, asini), который находится во Фрассинето и в других имениях, был оставлен в руках крестьян, которые работают при имении, и чтобы «не уменьшалось их количество, а скорее увеличивалось, так как я хочу, чтобы означенные животные служили пользе имений, а не выгоде других». ¹ Вазари очень любил свои имения, и самым большим его огорчением было то, что он не мог посвящать им столько времени, сколько ему хотелось. И однажды в письме к епископу Аретинскому Минербетти в ноябре 1553 года, обещая ему скоро приехать и намекая на бывший недавно разлив Кьяны, в шутивно-лирическом тоне расписывает, как соскучились без него и Сан Поло и Фрассинето и как, устав звать его к себе каждодневно, они выражают всячески свою тоску, а Фрассинето даже бросается в объятия «матери Кьяны». ²

Вазари был действительно недалек от того, чтобы верить, что это так и было, хотя, нужно сказать, хозяйство в его имениях велось без него не бог весть как хорошо. В 1568 г. он «приехал в Аретцо на непродолжительный отдых, частью для перемены воздуха, частью чтобы побыть в роли сельского помещика: объезжать свои поля, осматривать табуны и скот. В имении — *in villegiatura* — он нашел, что все попрежнему в полном беспорядке, что сельскохозяйственные рабочие мало о чем заботятся, кроме своей заработной платы, и

¹ Это распоряжение, конечно, не определяет отношения Вазари к трудящимся. Оно было, поскольку можно судить по отдельным замечаниям, напр., по тону рассказа о забастовке строительных рабочих во время кладки купола Брунеллеско, — не слишком приятным. Сочувствия в нем борьба рабочих не вызывала ни в какой мере.

² «Ореге», VIII, 312—313.

меньше всего об его интересах. И отдых, который он себе обещал, был нарушен сознанием необходимости переделать все хозяйство в имениях». ¹

Похож ли этот рачительный, хотя и не очень удачливый, помещик на изображенного Шлоссером «буржуа, который блюдет традиции своей касты» и который «держится корнями в мелкобуржуазной среде»? Едва ли. Когда Макиавелли поселился в своем имении в Сан-Кашьяно, он хозяйством не занимался. Он там делил время между писанием книг и игрою в кости со случайными посетителями придорожной таверны. Потому что Макиавелли действительно держался корнями в буржуазной среде, Вазари от своей среды оторвался.

Что заставило Вазари так стремиться быть помещиком? Едва ли большая выгодность помещения капиталов в землю. В это время выгодно было хозяйство на крупных земельных комплексах, а не на небольших имениях. Пошлины и всякого рода регламентации в интересах казны были так тяжелы, что только оперирование большими массами товарного зерна или вообще каких-либо сельскохозяйственных продуктов могло выдержать эти фискальные поборы. Торговля между отдельными провинциями Тосканы, торговля между городом и селом затруднялась таможенными заставами. Частным лицам запрещалось продавать зерно кому бы то ни было, кроме правительственных комиссаров. Вазари эти радости должен был испытать на своем хребте. В его переписке, дошедшей до нас, сохранились два письма к Бартоломео Кончини, в которых речь идет о запасах зерна в Фрассинето и об обязательной сдаче его продовольственным комиссарам, причем дело не

¹ *Rob. Carden*, там же, стр. 143.

обходилось без затруднений. ¹ Вазари не мог не понимать этих вещей. И если он все-таки стремился покупать имения и еще в 1569 году, т. е. когда у него было их несколько, выпрашивал у герцога поместье Монтуги в Вальдарно и уверял, что он без него никак не может обойтись, ² то этому должны были быть причины и порядка не хозяйственного. И они, несомненно, были.

Как все люди с маленькой душой, Вазари был необычайно тщеславен. Меру его самомнения мы знаем и из посвящения ко второму изданию «Vite» и особенно из многих писем последних годов его жизни. ³ Из тщеславия, из желания не отстать от других в ближайшем окружении герцога, из желания разыгрывать большого барина, достойного быть ближним придворным Козимо, Вазари тянулся из всех сил и копил имения. А когда он еще сделался cavaliere, он почувствовал, что цель его жизни достигнута. Он был целиком человеком герцога Козимо, его верным слугою, его поклонником, его панегиристом. На его схеме это отражалось очень ярко.

Прежде всего, тосканское искусство, в котором бли-

¹ См. «Ореге», VIII, 320 и 323. У Вазари было разрешение оставить для себя некоторое количество зерна, но комиссары с этим разрешением, повидимому, не хотели считаться. Письма относятся к январю и к июлю 1556 года. Бартоломео Кончини был у Козимо чем-то вроде министра иностранных дел, но занимался и другими делами. Ему, между прочим, принадлежат искажения в первом печатном (сокращенном) издании «Истории» Гвиччардини 1561 г. Он был дедом Кончино Кончини, игравшего такую крупную роль в первые годы царствования Людовика XIII во Франции. См. о нем *Reumont, Gesch. Toscanas, V. 1, 105.*

² Эта история подробно рассказана у *R. Carden, The life of G. Vasari, 280 sqq.*

³ Посвящение тому же Козимо при первом издании написано совсем в других, очень скромных тонах.

стает «божественный» Микельанджело, окруженный созвездием крупнейших современных художников, дало лучшее и самое совершенное из того, чего достигло итальянское искусство. Это одно положение Вазари. Для того, чтобы оно казалось правдоподобным, пришлось в «Vite» отправить на задворки Джорджоне и Тициана и вообще оставить в тени венецианскую школу, Рафаэля сделать несколькими головами ниже Микельанджело и смазать измельчание и упадок искусства еще при жизни того же Микельанджело. А для того, чтобы герцог Козимо предстал в глазах современников и потомства в ореоле отца-покровителя тосканского искусства, Вазари стал усердным комми-вояжером между Козимо и Микельанджело. Неудобно ведь было, что краса и гордость тосканской школы не желал с самого момента падения флорентийской республики ступить на поработленную теперь почву родного города, свободу которого он геройски защищал в 1530 г. Но как ни соблазняли великого старика герцог и его юркий агент, он так и не соблазнился. Зато, когда Микельанджело умер, Козимо и Вазари — с согласия покладистых родственников — воровским образом, под видом тюка с товаром (*come fusse alcuna mercanzia*, как говорит сам Вазари), увезли из Рима его тело и с величайшей помпой похоронили во флорентийском Пантеоне, Santa Croce. При этом опять-таки Вазари был антрепренером всей церемонии.¹

Микельанджело своим упорством немного испортил Вазари полновесность положения: что если тосканская школа первая в Италии, то это потому, что

¹ Недаром конец биографии Микельанджело у Вазари — во втором издании, конечно — занят подробнейшим и скучнейшим описанием его похорон во Флоренции. Вазари бил неутомимо в одну точку: ему нужно было подчеркнуть хоть этим способом принадлежность Микельанджело герцогской Флоренции.

в Тоскане правит Козимо Медичи, потомок целого поколения меценатов и сам лучший меценат между всеми. Этого положения нельзя было формулировать такими словами, и оно осталось не формулированным. Но оно было глубочайшим убеждением Вазари и сплелось со схемой стилистической эволюции итальянского искусства от *maniera vecchia* к *maniera moderna*.

Чтобы создать такую схему, нужен был, во-первых, представитель тосканского искусства, сотворивший кумира из Микельанджело, во-вторых, придворный, близкий к Козимо, как к меценату, в-третьих, человек, классовым образом принадлежащий к той новой культуре, которая пришла на смену культуре буржуазной и которую вколачивал в тосканскую почву Козимо. В Вазари соединялись все эти три лица.

Конечно, в истории отношений между художниками и властью наступит момент, когда близкий ко двору артист будет придворным в большей мере, чем художником, в большей мере, чем был Вазари, будет придворным прежде всего и превыше всего. Этот момент еще придет, и в Италии на таких ролях станут фигурировать очень крупные артисты, напр., Лоренцо Бернини. В других государствах в эпоху расцвета абсолютистской культуры такое соотношение между художниками и государями будет единственно возможным.

Вазари стоит в начале этой эволюции. Он уже придворный, и по социальному статусу своему уже подтянулся к тогдашнему уровню. Но он еще не такой придворный, как Бернини, не в такой мере *valet de chambre*, в какой, быть может, ему хотелось бы. Это потому, что он попал ко двору вполне сложившимся, зрелым художником и пожилым человеком, после долгих лет богемного и полубогемного существования, и потому еще, что самый двор герцога Козимо был молодым двором, не имел ни прочных

традици
терых
жить
ческу
Бег.
наброс
зывает
дог в
в пом
готов
ный
герцо
нуть
или
то п
а мо
зуб
очен
пел
чоп
от
лод

пи
ск
к
но
че
ли
п
Ф
с
Р
м
6
F

традций, ни застывшего старого церемониала, ни матерых церемониймейстеров: он не был способен наложить твердые штампы на вольнолюбивую артистическую братию и перевоспитать ее окончательно.

Беглый, но очень живой силуэт Вазари—придворного набросан в мемуарах Бенвенуто Челлини, там, где рассказывается о конкурсе на статую Нептуна (II,101): ...«Герцог вышел из дворца, и Джорджето живописец повел его в помещение Амманато», чтобы показать ему модель, изготовленную этим соперником Челлини. «И хотя названный Джорджино пытался заморочить его своей болтовней, герцог качал головой» и послал узнать, нельзя ли взглянуть на модель Бенвенуто. Именно вот такой Джорджето или Джорджино, в уменьшительном, не то ласковом, не то пренебрежительном: на Руси бы сказали «Егорушка», а может быть и «Егорка»! Он умеет хорошо заговаривать зубы и обдѣлывать свои делишки, но его слушают не очень и часто отмахиваются от него небрежным и нетерпеливым жестом. Это не то, что какой-нибудь важный и чопорный испанский гранд, который ведет свой род от Сида, снисходит до придворной должности при молодом дворе и умеет оградить свое достоинство.¹

¹ Очень ядовитое замечание о Вазари мы находим в письме того же Бенвенуто к секретарю Флорентийской Академии, написанном в 1664 г. Письмо относится к церемониалу похорон Микельанджело, художественное оформление которых было поручено комиссии из четырех флорентийских художников, в том числе Челлини и Вазари. Бенвенуто предлагает свой проект и прибавляет: «Прошу не сообщать этого каприза моей фантазии никому из художников и менее чем кому-либо синьору Джорджо Вазари, нашему сотоварищу, у которого такой богатый и редкий ум, что я боюсь, как бы мои проекты не смутили его чудных мыслей, что было бы бесконечно жалко» («Переписка Микельанджело Буонаротти», Спб. 1914, стр. 234).

Будучи придворным, Вазари не мог совсем отделаться от тех настроений, в которых он подготовлял и даже писал первое издание «Vite». В нем еще были живы впечатления от «Комментариев» Гиберти, проникнутых таким живым и бодрым чувством республиканского свободолюбия. Он не мог отбросить совсем те общественные настроения, а далеко лишь не одни художественные критерии, которые заставляли его смолоду, когда он был еще вольной птицей и не был обременен поместьями и домами, восторгаться искусством Треченто и Кватроченто. И художника он ценил, совершенно не считаясь с социальным его положением, а исключительно исходя из критериев искусства. Крестьянский сын Джотто и патриций Микельанджело — для него одинаково артисты, создававшие великие произведения. С такими только критериями он и считается.¹ Если бы «Vite» стали составляться после 1553 г. — момент поступления на службу к Козимо, — они могли бы под влиянием его новых общественных настроений, обусловленных новым хозяйственным статусом, получить совсем иной вид. И если бы это было так, его книга могла положить начало отрицанию ценности искусства Кватроченто, характерному для следующего века.

Этого, к счастью, не случилось, потому что Вазари не мог выкинуть из песни своей жизни мотивы, одушевлявшие его молодость. Второе издание книги, которое испытало на себе все то, что Вазари впитал в виде настроений за время службы, поэтому не такое цельное, как первое. Но и только. Книги оно не испортило.

¹ А между тем нельзя сказать, чтобы другого рода критерии совершенно еще безмолвствовали. Кондивини («Vita di Michelangelo», гл. 67) уже отмечает любопытный факт, которым Вазари совершенно не интересуется: «Как и древние, он (Микельанджело) искал случая обучать людей знатного рода, предпочитая их плебеям».

VI

С конца XVI века литература и искусство поступают всюду в Европе на службу к монархическим дворам. Таково было требование момента. Абсолютная монархия справилась с феодальной и буржуазной оппозицией, выкинувшей знамя религиозного разногласия, и на некоторое время почилла на лаврах. И притянула к себе представителей литературы и искусства.

Средние десятилетия XVI века в Италии — время, когда в среде работников умственного труда и художественного творчества идут еще колебания. Старые традиции умерли еще не для всех. Былая слава итальянских республик еще будит свободолюбивые чувства. Еще стоит на лагунах Адриатическая республика, выдержавшая столько ударов, и ведет Европу против наступающих турецких полчищ: славная гибель Маркантонио Брагадина в Фамагусте случилась в один год с победою Себастьяно Веньера при Лепанто (1571). Знамя св. Марка для многих наполняет кровью и плотью видения и призраки былой свободы. И хотя в Венеции нет настоящей свободы для всех классов, но достаточно того, что крылатый лев красуется на *республиканском* знамени, когда кругом преследуется самое название республики, чтобы деспотизм, давящий в Италии все, казался особенно невыносимым.

Среди интеллигенции таково было настроение большинства историков. По крайней мере, об их настроении сохранились документальные данные в виде их сочинений. Если люди не были классовым образом связаны с новыми порядками или были связаны слабо и если они брались за перо, чтобы говорить о судьбах Италии, они неизбежно представляли себе процесс эволюции Италии за последние сто лет, процесс гибели республи-

канской свободы как процесс глубочайшего упадка. Все схемы этого рода были пропитаны тяжелым пессимизмом.¹

В этом отношении большинство равнялось по Гвиччардини и еще больше по Макиавелли, пессимистический пафос которого действовал особенно заразительно. Но даже позиция автора *Principi e Istorie* казалась для флорентийских республиканцев, изнывавших в эмиграции, чересчур благоприятной для Медичи, сокрушивших флорентийскую республику. Их точку зрения взялся защищать, разысканный ими в годы изгнания, венецианский гуманист Джанмикеле Бруто, который написал латинскую «Историю Флоренции», являющуюся в сущности историей постепенного разрушения флорентийской свободы домом Медичи. В этих же тонах написана история, тоже находившегося в эмиграции, Якопо Нарди, который был заклятым врагом Медичи.

Но даже у историков, которые были сторонниками Медичи, прорываются при всем их сочувствии к новым порядкам такие мотивы, которые говорят о большой внутренней борьбе. Бернардо Сеньи, который твердо заявляет, что монархическая форма является единственной гарантией, все-таки заставляет звучать какие-то моральные нотки, в которых нетрудно услышать осуждение методам этой монархии. Якопо Питти берется защищать народную партию против обвинений Гвиччардини и нападает на республиканцев-оптимистов, которые были главными врагами Медичи, а его изложение нечувствительно превращается в апологию народного правительства. Даже Филиппо Нерли, тесно связанный со всей семьей Медичи и почти официальный историограф Козимо, определенно проводит мысль, что

¹ См. об историках XVI века *Lupo Gentile, Storia della storiografia Fiorentina* (1905); *Ed. Fueter, Gesch. d. neuen Historiographie* (1911).

монархическая форма нужна Флоренции лишь как гарантия против демократии: демократию Нерли не любит потому, что она держала его очень долго в тюрьме, как заклятого *pallesco*. Нет ничего удивительного, что самый выдающийся из тосканских историков этого времени, Бенедетто Варки, вызванный Козимо из эмиграции и облеченный миссией написать историю медичейского господства, написал ее, невзирая ни на что, так, что Козимо не позволил напечатать его книгу.

Прославление безусловное и безоговорочное звучит только у таких историков, как Джовио. Этот знает, за что он берет деньги, и ни над чем не задумывается, хотя видит все несколько не хуже любого из перечисленных выше. Недаром конец жизни старый епископ провел под крылом у Козимо и умер во Флоренции, по горло сытый пенсиями.

Среди ученой интеллигенции, словом, пессимизм все еще является в той или иной мере господствующим настроением. Она не могла сразу помириться с новыми порядками, потому что классовым образом была либо слишком крепко связана со старым, либо недостаточно крепко с новым. Но социальные мотивы у нее легко принимали вид политических или моральных аргументов. Когда окрепнет ее связь с новым, она придет к тому же, к чему раньше пришел Джовио, и сядет на ступенях трона. Но это еще только будет. Чтобы ускорить этот процесс, монархия принимает свои меры и восстанавливает университеты. Ученую интеллигенцию легче всего собрать и пригреть, когда имеется центр. Козимо восстановил пизанский университет и энергично поддерживал флорентийский.

Легче и быстрее проходила смена вех у поэтов. Они сравнительно хорошо чувствуют себя при дворах: непосредственно или в литературных академиях всякого

рода, что почти одно и то же. Ариосто, позднее Тассо подают пример. Лишь немногие независимые люди, вроде Джанджорджо Триссино, собирают вокруг себя в своих виллах единомышленников и ведут с ними беседы. Но такие виллы — немногочисленные островки.

Художники колеблются меньше других. На них спрос еще есть, ибо новая монархия хочет быть нарядной. Им некогда тешить себя идеализмом. Им нужна работа, а работа только при дворах. Они и идут ко дворам. Вазари один из тех, кто делает это с наиболее решительным и наиболее развязным видом. Вазари не смущает даже то, что его кумир, который не сделался кумиром настолько, чтобы стать его совестью, — Микельанджело, — стоял в центре этой карьерной свистопляски, презирая ее: как новый Фарината в раскаленной могиле деспотизма и мракобесия, Вазари отлично грелся у того огня, который казался адским пламенем Микельанджело.

Но именно эти качества Вазари помогли ему создать книгу, которая останется красноречивым памятником его времени, помимо того, что она стала первой и классической историей искусства.

В средние десятилетия XVI века, когда победа и политической и культурной реакции была уже закреплена совершенно твердо, но когда протесты против этой победы в душах лучших людей еще не были сломлены, Вазари показал, какими формулами можно довольно красиво оправдывать эту реакцию. «Vite» и вся обстановка в которой книга возникла и в которой она переделывалась для нового издания, рисуют настроение и в лагере тех, кто примирился и приспособлялся, и в стане тех, которые, не будучи уже в состоянии активно бороться, угрюмо молчали и гордо страдали.

А. Дживелегов

то началом» — сформулировали это явление авторитетнейшие ленинские уста.

Но сложность и неслаженность своего труда смутно различал и он. В заключительных страницах «Vite» слишком много оговорок и пояснений. Вазари повертывается во все стороны и со всеми сторонами объясняется. Он явно боится, что его могут не понять, а то и понять превратно. Это еще хуже и опаснее. Он заботливо уточняет и аргументирует. Тут говорит то «беспокойство времени», которое он ощущал. Он выразил его меланхолической фразой на своем возрожденческом, образном жаргоне. Он сказал: «Non si puo sempre aver in mano la bilanzia dell'orefice», — «нельзя всегда держать в руке весы ювелира...».

Абрам Эфрос

5 мая 1931 г.

Редактор А. Дживелегов. Техн.
редактор Г. Гилес. Сдана в на-
бор 20/XII 1931 г. Подписана
к печати 14/X 1932 г. Индекс
А—1. № 32. Тираж 10350. Лен-
горлит № 10357. Заказ № 349.
Бум. 74 × 105 см, 1/32. 14 печ.
л. (60 000 тип. зн. в 1 печ. л.).
Типография „Печатный двор“.
Ленинград, Гатчинская, 26.

И И К И
ЛИТЕРАТУРНОГО И
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
Б Ы Т А

КАРЛО ГОЛЬДОНИ
МЕМУАРЫ
тт. I и II

ЖИЗНЬ БЕНВЕНУТО
ЧЕЛЛИНИ

СИЛЬВЕСТР ЩЕДРИН
ПИСЬМА ИЗ ИТАЛИИ

В. ВЕРЕСАЕВ
ПУШКИН В ЖИЗНИ

ЗВЕНЬЯ
СБОРНИКИ №№ 1 и 2

«А С А Д Е М І А»

Москва: Кузнецкий мост, 18
Тел. 4-34-37

Ленинград: Социалистическая, 14
Тел. 1-38-98

СО Д Е Р Ж А Н И Е

Предисловие — А. Луначарский	7
По поводу русского издания — А. Дживеллегов и Абрам Эфрос	10
Вазари и Италия. — А. Дживеллегов	13
Вазари — писатель и историк искусства. — Абрам Эфрос	55

Ж и з н е о п и с а н и я

I. Ч и м а в у э, перев. Ю. Верховского	101
Примечания А. Губера	116
II. Д ж о т т о, перев. Ю. Верховского	121
Примечания А. Губера	157
III. П а о л о У ч е л л о, перев. А. Эфроса	171
Примечания его же	190
IV. Л о р е н ц о Г и в е р т и, перев. А. Жи- велегова	197
Примечания его же	229
V. М а з а ч ч о, перев. Ю. Верховского	235
Примечания А. Губера	251
VI. Ф и л и п п о Б р у н е л л е с к о, перев. А. Габричевского	257
Примечания его же	322
VII. Д о н а т о, перев. А. Габричевского	335
Примечания А. Губера	363
VIII. П ь е р о д е л л а Ф р а н ч е с к а, пе- рев. А. Губера	375
Примечания его же	389
IX. Б р а т Д ж о в а н н и д а Ф ь е з о л е, перев. А. Габричевского	397
Примечания его же	415

ние падуанских владельцев здания — Виталиани (Vitaliani). Живописи Учелло не сохранилось.

²¹ О Джироламо Кампаньоле и Леонико Томео — см. также упоминания Вазари в «Жизнеописании Мантеньи».

²² Фресок Учелло в доме Перудди не сохранилось.

²³ Работа находится в Лувре; воспроизведение — см. *La peinture au Musée du Louvre. Ecoles italiennes XIII, XIV, XV, ss.*», стр. 27. Вазари ошибочно называет Манетти во втором, окончательном издании «Жизнеописаний» именем Джованни, вместо Антонио Манетти, математика, космографа и архитектора (1402 — 1460).

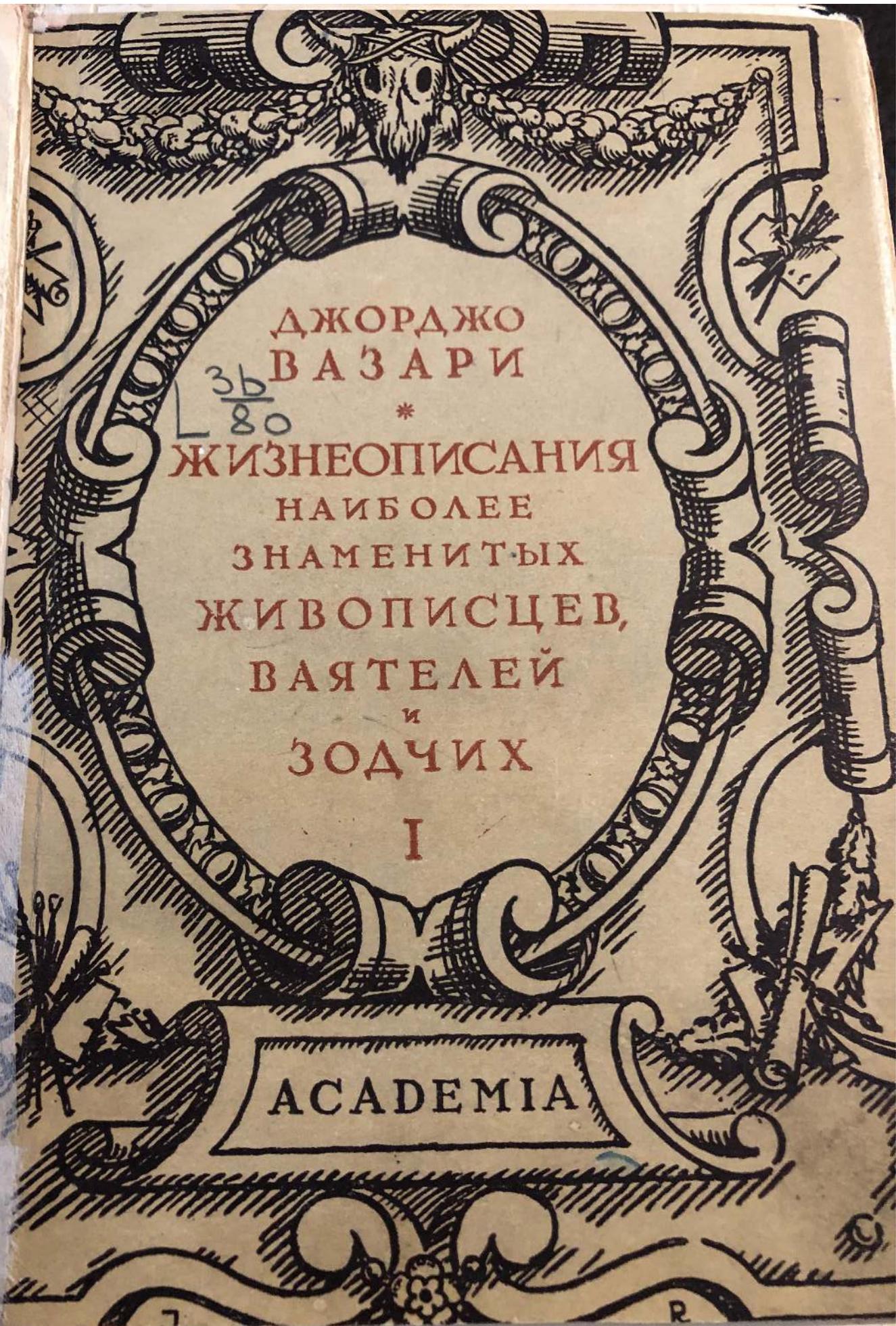
²⁴ О какой вещи Учелло идет речь, неизвестно; но едва ли мы не имеем здесь дела с придуманным Вазари анекдотом, который должен служить эффектной концовкой всему этому хорошо построенному «Жизнеописанию».

²⁵ Дата смерти и место погребения Учелло указаны Вазари неверно: умер он в 1475, 11 декабря, и похоронен в церкви Санто Спирито, где был семейный склеп Доно. О работах Учелло, которые сохранились доньше, но не упомянуты Вазари, см. *Van Marle*, *op. cit.*, т. X, стр. 235—250: женские профильные портреты (Лондон, Нью-Йорк, Бостон) и интерьеры (Урбино); воспроизведения — см. там же.

36
80

ДЖОРДЖО
ВАЗАРИ
*
ЖИЗНЕОПИСАНИЯ
НАИБОЛЕЕ
ЗНАМЕНИТЫХ
ЖИВОПИСЦЕВ,
ВАЯТЕЛЕЙ
и
ЗОДЧИХ
I

ACADEMIA





И
В А
ГО
ЕЙ
О
СТВЕ
И

ДЖОРДЖО ВАЗАРИ

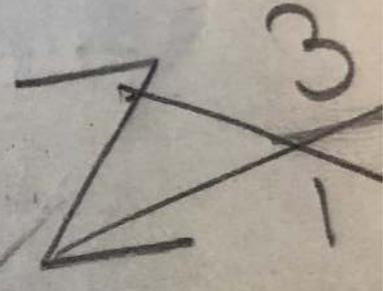
ЖИЗНЕОПИСАНИЯ
НАИБОЛЕЕ ЗНАМЕНИТЫХ

36
80
(17 вв.)

ЖИВОПИСЦЕВ
ВАЯТЕЛЕЙ

и
ЗОДЧИХ

ПЕРЕВЕДЕННЫЕ С ИТАЛЬЯНСКОГО
И КОММЕНТИРОВАННЫЕ
Ю. ВЕРХОВСКИМ, А. ГАБРИЧЕВСКИМ,
Б. ГРИФЦОВЫМ, А. ГУБЕРОМ,
А. ДЖИВЕЛЕГОВЫМ И
А. ЭФРОСОМ



ПРЕДИСЛОВИЕ
А. В. ЛУНАЧАРСКОГО
РЕДАКЦИЯ И ВСТУПИТЕЛЬНЫЕ СТАТЬИ
А. ДЖИВЕЛЕГОВА И
АБРАМА ЭФРОСА

* I *

АКАДЕМІА
МОСКВА-ЛЕНИНГРАД
МСМ XXXIII

