

ВАЗАРИ — ПИСАТЕЛЬ И ИСТОРИК ИСКУССТВА

I

Вазари написал свою историю искусства, как Колумб открыл Америку: ненароком, едучи к другой цели. О том, что он сделал больше, нежели собирался, он понял лишь после выхода «Vite». Ему понадобилось два десятилетия, чтобы приспособиться к новому положению. Во втором издании прославившегося труда он уже обставил свое невольно приобретенное звание первого историка искусства материалами и положениями, подобающими ученому специалисту. Но и теперь это не значило, что он расстался с тем, ради чего двадцать восемь лет назад, около 1540 года, он принялся за сочинение «Жизнеописаний». Он ничего не уступил, а только присоединил к старому новое. Он наложил на них вазариевские швы, на которые был такой несравненный мастер, — и они обманывали ученую проницательность Европы в течение трех столетий.

Уже его повествование в автобиографии, — «Descrizione delle opere di Giorgio Vasari», — о том, как возникли «Vite», в этом смысле требует внимания. В самом деле он не гадал — не ждал, что придется взяться за перо, и лишь нехотя уступил, как-то вечером, в разгар гуманистической, учено-светской беседы блестящего окружения кардинала Алессандро Фарнезе, настояниям прелата и его гостей? Нарочитость этой XXXVIII главы автобиографии аретинца очевидна.

Недаром живость сцены так выделяется среди ровного и даже серого рассказа Вазари о самом себе. Ее стилизованность откровенна. То, о чем он говорит, видимо, разом и было и не было. Он применил свой обычный прием: взял несколько разрозненных и разновременных событий и вложил их в рамки одного вечера. Он поступил как писатель, использующий архивный материал. В отдельности все или почти все в его рассказе верно; в совокупности это — рассказ о небывшем событии. Верно, что в конце 1540-х годов он был сочленом, младшим и еще наименее заметным, художественной свиты кардинала Фарнезе; верно, что монологи и риторические состязания Джовио и Каро, Гандольфо и Толемеи перед хозяином, авторитетно подводившим итоги словесным турнирам своих клеветов, затрагивали также темы искусства; верно, что Вазари был среди спорщиков единственным художником-профессионалом; верно, что красноречивые рассуждения Джовио о мастерах кисти и резца усиливали у Вазари влечение к собственным, и притом давно начатым, опытам в том же направлении, а путаница и ошибки Джовио давали ему сознание своего профессионального превосходства; верно и то, что первую редакцию книги он дал перед печатью на просмотр кое-кому из участников трапезы и в частности Аннибале Каро: этого требовали приличия иерархии, а кроме того, до некоторой степени, это предохраняло от неприятностей, как нынешних кандидатов Французской Академии — их традиционные визиты к академикам для испрашивания голосов. Однако все это, длительное по времени и пестрое по составу, Вазари прикрепил к ужину 1546 года и нарисовал сцену, точно бы вдруг вспыхнувшую, почти осязательную своей рельефностью, где его скромные замечания о неточностях некоторых утверждений Джо-

вио выросли в соперничество великодушием между ними в деле взаимной помощи для осуществления будущего труда и где это состязание кончилось настояниями общества, чтобы за писание взялся не иной кто, как Вазари.

Исследование «Vite» заставляет заподозреть и хронологическую верность вазариевских утверждений: по видимому и кардинала в это время не было в Риме, да и сам Вазари находился тогда едва ли не во Флоренции и т. д.; с другой стороны, уже в 1548 — 49 гг. «Жизнеописания» были в типографском станке, и в 1550 г. вышли в свет: не в один же год с несколькими месяцами написал неопытный автор, — при этом перегруженный художественными заказами и, в частности, фресками в Cancelleria для того же Фарнезе, — свою огромную книгу?

Но эту бухгалтерию, которую холодно и дотошно новейший критицизм типа Kallab'a («Vasaristudien», 1908) противопоставляет повествованию Вазари, аретинец может и не принять. То обстоятельство, что он уже лет пять-шесть, по меньшей мере, писал «Vite» и к 1546 году изготовил изрядное количество материала, — было с его точки зрения и тех, к кому он обращался, менее существенно и убедительно, нежели композиция обстоятельств, составившая сцену кардинальского ужина, где якобы решалась судьба первой истории искусства. Можно сказать, что в XXXVIII главе «Описания произведений Джорджо Вазари» была создана художественная новелла на жизненном материале.

II

Это — основной литературный метод «Жизнеописаний». Если в конечной редакции, в издании 1568 года, он получил более умеренное применение, это означало, что он стал утонченнее, но не был отброшен. Вазари

ни разу не отказался от него там, где действительно события и факты могли сколько-нибудь существенно поколебать его художественную концепцию. Он был писателем, а не ученым; то, что он делал, было литературой, а не наукой, — вернее, под углом зрения середины Чинквеченто, это было литературой, покрывавшей собой науку, поскольку *disjecta membra* фактов получали в ней и обобщенность и выпуклость. Вазари был к этому подготовлен и своим воспитанием и кругом, в котором вращался. Его учителями были не нивесть кто, а ученые гуманисты. Правда, они не слишком выдавались талантами и трудами, но зато эпоха отлила их по самым типическим мулажам. То были каноник Джован Поллио-Лаполли, по прозвищу Полластра, и Пиеро Валериани: один — провинциальный автор жития св. Екатерины, эпической поэмы «*Polindea*», латинских и итальянских стихов, другой — составитель целой энциклопедии аллегоризма в искусстве, от Гомера до отцов церкви.

Подобные учителя для Вазари определительны. Меньше всего он — «ремесленник во славу красоты», ограниченный профессионал кисти и циркуля, художественный человек из простонародья, т. е. мастер — в живописи и зодчестве и самоучка — в чтении и письме. Такими были художники Треченто; такими могли еще быть первые кватрочентисты. Но вторая половина XV века, а особенно весь Чинквеченто, требовали от своих живописцев, скульпторов и архитекторов многосторонности знаний и разнообразия умения, которое принимало у первейших людей искусства форму своеобразного энциклопедизма, типа Леонардо. Вазари тоже был «ученым художником» (*Schlosser*, — *Die Kunstliteratur*, — 1924) и знал много больше, нежели то может показаться, если ограничиться розысками одних лишь непосредственных источников «Жизнеописаний».

В «*Vite dei piu eccellenti pittori, scultori e architetti*» упоминаний о других трудах немного. Но довериться им—значит обмануть себя. В этом смысле прием, который употребляет методический вскрыватель вазариевских заимствований и переработок Каллаб, — простодушен. Он ставит Вазари рядом с собой, вместо того, чтобы самому встать рядом с Вазари; гиперкритицизм XX века становится наивным при такой подмене точек зрения. Писатель не обязан аннотировать бытовой рассказ и даже историческую повесть ссылками на использованный материал. Эта радость оставляется потомкам и исследователям.

Вазари поступает так же; он рассказывает, а не доказывает. Поэтому так глухи и скупы его указания на источники, откуда он черпал сведения, и на сочинения, которым он подражал. Для современников его заимствования были столько же очевидны, сколько и разумелись сами собой. Если же он кое-что и помянул, то меньше всего тут преследовались библиографические цели. Это были все те же литературные элементы повествования. Он упоминает имена тогда, когда они художественно формируют его рассказ. Он называет хрониста, историка, по тем же основаниям, что и автора сонета или новеллы. Они служат ему подставными лицами, которые должны говорить вместо него, чтобы обострить схему или оживить рассказ. Так, для Джотто и Чимабуэ ему понадобились терцины Данта: «*Credete Cimabue nella pittura — Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido — Si che la fama di colui oscura*»; для жизнеописания Симоне Мартини — сонеты Петрарки: «*Per mirar Policleto a prova fiso*» и «*Quando giunse a Simon l'alto concetto*»; для Джотто же и Буфальмакко — ссылки на пятую новеллу шестого дня и третью и девятую новеллы восьмого дня «Декамерона»; для Джо-

ванни Беллини — стансы Ариосто и сонет Бембо; для Доссо — тот же Ариосто; для Микельанджело — его сонеты, и т. д.; в особенности обилеи ворох стихотворных эпитафий, списанных с надгробий или заимствованных у книг, у рукописей и у общественной памяти.

Это относится и к историческим материалам. Они разнообразнее и обширнее, нежели то, что выглядывает на поверхность из словесной стихии «Vite». Тут опять-таки в руки дается немного, — несколько упоминаний и ссылок; но у этих торчащих обломков есть еще, так сказать, подводная, формообразующая часть, — группа жизнеописаний и хроник, давшая структуре «Vite» внутренний костяк, традиционную оправу, образцы, на которые опирался Вазари: — от замолчанных им, но ходовых биографий знаменитых людей, вроде «Liber de viribus illustribus» Бартоломео Фадио, у которого Вазари прямо кое-что позаимствовал (см. *Karl Frey*, примечания к I тому «Vite» издания 1911, стр. 121), или «Vite dei uomini illustri» Веспасиано Бистаччи, до упомянутых характеристик Паоло Джовио и от молчаливо подразумеваемых историографий и археологических описаний типа «Roma illustrata» Флавио Биондо до названных у Вазари хроник Виллани.

По правилу же он предпочитает пользоваться неопределенностями: «si dice...», — и «говорят...», «рассказывают...», «передают...». Это предоставляет величайшую свободу его двойственному намерению: дать вымыслами убедительность факта и фактам яркость вымысла. Ужин у кардинала Фарнезе построен, в этом смысле, по традиционной рецептуре, которая еще двести лет назад связала сто новелл Декамерона тем же композиционным способом — «беседой друзей»; так же связаны между собой сто пятьдесят новелл Серкамби. Этот прием предлагали Вазари и другие жанры,

более близкие по времени и обстоятельствам: моралистические беседы «академий», напр., «Disputazioni Camaldolesi» (1468), где общей рамкой служат дружеские философствования, которые в течение четырех дней якобы вело между собой, в лесу Камальдоли, еще более блистательное общество, нежели у кардинала Фарнезе, а именно: Лоренцо и Джулиано Медичи, Леон-Баттиста Альберти, Марсилио Фичино, автор книги Кристофоро Ландини, и другие; аналогична завязка бесед в «Paradiso degli Alberti»; наконец, ближайший пример подавал Вазари сам учитель юности, Полластра, в своих «Opere della diva et seraphica Catharina da Siena»; его введение изображает монашескую братию, сочленам которой во сне является, всем одновременно, книга жития Екагерины Сиенской, и они все вместе читают ее. Этот прием был достаточно устойчив, чтобы и через десять лет после смерти Вазари можно было обнаружить его применение у Рафаэле Боргини, выпустившего в 1584 году книгу «Il Riposo», отправным пунктом которой служит художественно-критическая дискуссия в загородном доме флорентийского дворянина Бернардо Веккиетти — между хозяином и его гостями, Баччо Валори и Джироламо Микелоцци.

Утверждение, что под «Жизнеописаниями» Вазари имеется больше исторических источников, нежели это принято думать, вовсе не означает, что он был человеком энциклопедического склада. Снабжать его выписками, сведениями, аналогиями, рассказами, подправлять, отделявать, вставлять и выкидывать могли и те друзья-помощники, интимные редакторы, которых так охотно называет историческая молва и которые так естественны, если не обязательны, для труда типа «Vite». Однако то обстоятельство, что по первому изданию прошелся корректорской рукой Аннибале Каро

или Джан-Маттео Фаэтани, что Каро, Адриани, Сенья и другие нанесли ему избыток дат, имен, сведений и надписей, менее всего способно было изменить основное, чем хотела быть ранняя редакция «Жизнеописаний». Об этом свидетельствует обращение Вазари с собранными и использованными материалами. Так, свою книгу он составлял, не выпуская, можно сказать, из рук «Комментариев» старого Гиберти, эту основу для биографий тречентистов. Он даже назвал его, в жизнеописании Джотто, титулом «verissimo», «правдивейший». Но это не помешало Вазари всюду перелицовывать взятые у великого флорентийского ваятеля сведения на свой лад и даже утверждать, что сочинение Гиберти может принести пишущему об искусстве лишь малую пользу. Ученые вазаристы говорят по этому поводу о «плагиате» и «нечестности». Присоединиться к ним — значило бы не только стать на антиисторическую точку зрения и забыть, что понятия «плагиата» и «литературной честности» для всей эпохи Ренессанса не существовало, ибо как раз на заимствованиях и переложениях, как на пышных дрожжах, взошли величайшие мастера слова трех столетий; это означало бы еще не взвесить самого характерного, что было в труде Вазари, — иного, нежели у Гиберти, литературного жанра, изменившего и состав и соотношение повествовательных элементов. То же было у Вазари с анонимной «Жизнью Брунеллески», которую он использовал широко, но использовал так, что сломал и ее биографическую систему и ее словесную форму, опустив одни бесспорные факты, присоединив другие, выдуманные; то же было с «Либго» Антонио Билли, который изрядно снабдил Вазари сведениями и анекдотами о сорока семи мастерах Треченто и Кватроченто, но которого Вазари использовал столь же по-свойски. Даже с книгой

Кондиви, — биографией Микельанджело, — бывшей не старинным материалом типа Гиберти и Билли, а работой современника о современнике, он поступил аналогично; говорить о «nicht schönes Plagiat», «некрасивом плагиате» (Шлоссер) опять-таки тем ненужнее, что и Кондиви в тех же целях и с тем же правом использовал первое издание «Vite» Вазари для своего труда. Их обоих вела за собой концепция литературной работы, для которой хорошо все то, — свое, чужое, подлинное, выдуманное, — что ей не противоречит. Полезный вымысел тут, по меньшей мере, равнозначен действительному факту. Там, где такие пригодные факты были, Вазари брал их пригоршнями, и в этом смысле его осведомленность обширна и почетна: по «Жизнеописаниям» проходит множество сведений и наименований, от книг Альберти и Гвиччардини, Серлио и Виньолы, Палладио и Кузена до надписей и эпитафий с именами и датами, самолично собранными во время поездок или полученными от доброхотов-помощников. Но там, где таких фактов нет, Вазари ставит свое «dicesi...», «передают...», «рассказывают...», — и сочиняет то, что ему нужно, что имеет вид устной традиции, что иногда ею было и чаще — не было.

III

Новеллистическая обработка исторического материала наиболее определенно выражена в первом издании «Vite». В сущности, «Жизнеописания» 1550 года есть собрание биографических рассказов. Одна особенность подчеркивает это: Вазари говорит в них лишь о художниках, которых нет в живых. Эта граница обеспечивает ему право на вымысел. Современники связывают: они слишком негибки своей действительной действительностью, как сама она излишне противоречива пестротой фактов.

Вазари же нужно единство жизненного образа. Поэтому среди ста тридцати трех имен, вошедших в первую редакцию «Vite», только одно принадлежит мастеру, который еще жил и творил и которого Вазари знал лично. Но это был художник, кому он посвятил самое большое из жизнеописаний, перед кем самоуничтожающе преклонялся, кого считал полубогом, существом скорее мифическим, нежели бытовым, — Микельанджело. Через два десятилетия, во втором издании, этот Геракл искусства стал для Вазари пунктом перехода к ряду других современников, включенных в переработку 1568 года. В начальном плане Вазари ставит его у последней хронологической границы биографий, так, что своей осязательной близостью к еще здравствующим мастерам он сообщает убедительность и выпуклость жизнеописаниям тех, кого уже нет в живых.

На получение этой рельефности направлены все писательские усилия Вазари. Ее законы для него более сильны, чем непреложности исторических фактов. Она заставляет Вазари знать то, чего уж никто не знает не может, и свидетельствовать о том, чего никогда не было. У Вазари голос и тон человека, все видевшего своими глазами. Его повествовательные приемы хотят, чтобы он казался всеобщим современником, от Чимабуэ до Микельанджело. Он может в одном случае немного отстать, в другом — опередить, в третьем — оказаться сбоку, но он всегда рядом с каждым, о ком пишет. Приема умолчания, увлекательности неразгаданного, жизненности незнания он не допускает. Он ищет четкости, уверенности и ровного света, как в той живописи, которая его сформировала. У его «Vite» — тосканский стиль. Он реставраторски заполняет стершиеся или выпавшие куски. Граней таким поновлениям нет. Если ему нужна бытовая деталь, — он знает, что кричала сто

лет назад из спальни жена Учелло, когда неистовый старик не хотел ложиться спать, простаивая ночь над своими перспективными затеями; если ему нужно дать замыслам художника особую авторитетность, он может заставить Данте жить после смерти, лишь бы написать для Джотто программу цикла великих фресок Ассизи; если ему нужно показать быстрый рост молодого гения, он велит Вероккио притти в отчаяние от отроческих успехов Леонардо и отказаться от живописи, несмотря на то, что, в противоположность рассказу об Учелло, все это является делом совсем недавних лет, — никаких причин закрывать свою мастерскую у Вероккио не было, и она в самом деле продолжала брать и выполнять заказы много времени спустя после того, как Вазари во славу Леонардо прикрыл ее. Он может еще больше: он начисто сочиняет биографии тем, у кого их нет; он снабжает этих лишенцев жизненным формуляром с такой авторитетностью, что лишь все-сомневающемуся и архиволюбивому XX веку удастся освободить, скажем, Арнольфо или Буффальмакко от приписной жизни. Вазари последователен даже в отношении своих современников, которых еще застал в детстве живыми, например, Франчабиджо, Альбертинелли, Андреа да Фиезоле, Граначчи, получивших в третьей части «Vite» 1550 г. биографии, изложенные, как огорченно констатирует Каллаб «mit grösster Sorglosigkeit», «с величайшей беспечностью», хотя истинные факты собрать было куда как нетрудно. Но ведь той же достоверностью он не позаботился обеспечить даже себя, и утверждения его автобиографии не раз ложны.

Среди приемов Вазари есть типические, которые он не боится повторять. Ему нравится, например, поднимать своих героев из ничтожнейшего состояния. Поэтому мотив пастушонка, ставшего великим художником,

мы встречаем в «Жизнеописаниях» Джотто, Мантеньи, Кастаньо, Бекафуми, Сансовино; более того, в четырех случаях из пяти бытовая обстановка тождественна: те, кому впоследствии суждено стать их учителями, встречаются где-нибудь в глубине страны подпаска, который, сторожа стадо, чертит на камнях животных и людей. Правда, это изобретение не самого Вазари; оно заимствовано у стариков; Гиберти рассказал это о Джотто, а Билли о Кастаньо. Но беллетристическим склонностям Вазари оно пришлось настолько по вкусу, что он пятью раз повторил его.

Еще более частым приемом служат рассказы о странствиях художников по Италии: Вазари берет места, где к его времени оказались произведения того или иного мастера, и по этим пометкам сочиняет маршруты жизненных кочевничеств и привалов. То же влечение к колоритной точности заставило его снабжать обездоленных эпитафиями художников поэтическими надгробиями собственного сочинения или сделанными по его просьбе уже испытанными сотрудниками — Аннибале Каро, Фабио Сеньо, Джованни Стродци, Дж. Б. Адриани. Особенно любопытно роскошество его знаний о причинах смертей художников. Каллаб насчитал пятьдесят имен, которым Вазари позаботился дать точный повод для кончины: одним — насилие, другим — болезнь, третьим — чрезмерный труд, четвертым — неосторожность, пятым — зависть и т. п. Джироламо да Тревизо, Чекко, Мурто да Фельтро умирают у Вазари на войне, Доменико Венециано, Липпо Липпи, Корреджо, Пеллегрини да Модена, Полидоро погибают от убийства, Мазаччо, Фра Филиппо, Перуцци — от отравления ядом, Джоттино — от воспаления легких, Джовани да Понте — от чахотки, Филиппино — от ангины, Эрколе де Роберти — от пьянства, Вероккио и Бенедетто да Ровед-

дано — от простуды за работой, Лоренцо Монакко, Мазолино — от излишнего трудолюбия, Франча — от огорчения перед успехами Рафаэля и т. д. У этой некрологической сюиты есть великолепная концовка, обнажающая новеллистику ее приемов: среди жизненных финалов, сочиненных Вазари для своих моделей, нашлась даже такая, можно сказать, средневековая кончина, необычная для Rinascimento, как смерть Спинелло Аретино от страха перед явившимся к нему дьяволом!

IV

Внутренней скрепой каждой «Vita» служит ее моралистическая тенденция. На нее, как на вертел, нанизываются и жирные куски анекдотов и сухой ворох исторических сведений. Вазари столько же рассказывает, сколько поучает. Жизни его героев доказывают тезы морали и ее коллизии в сем мире. Это тоже не является оригинальной выдумкой Вазари: больше чем где-либо он пользуется здесь литературными штампами гуманизма. В данном случае можно вышолнить его желание и согласиться с тем, чего он добивается своим рассказом об ужине у Фарнезе: признать его преемником Паоло Джовио. Между «Elogie» Джовио и «Vite» Вазари существует короткая и прямая связь. Больше всего это относится к вступлениям, открывающим отдельные «Жизнеописания»; в них излагается какая-нибудь нравственная теза, которую призван иллюстрировать следующий рассказ. В соответствии с важностью своей роли, вступительные строки написаны велеречивыми и сложными периодами. Это как бы звон моралистических литавр, возвещающих начало поучительного зрелища. Затем Вазари выводит на арену очередного героя и оправдывает его судьбою объявленную тему. Нормы

долженствованию у него обыденны. Вазари ведет рассказ в рамках морального масштаба среднего человека. Но он достигает яркости тем, что старается свести душевный склад своих художников к одной господствующей черте. Сквозь возрожденческие покровы тут проглядывает скелет средневековья. Эта традиция «монотипии» не кончилась на литературе Ренессанса. У «*faculté-maitresse*» позитивнейшего Тэна, в разгаре XIX века, те же средневековые корни.

Провести нравоучительную линию до конца Вазари может, конечно, не часто. Мирный обывательский профессионализм большинства его биографий не дает повода выделить в каждом случае исключительную черту поведения и характера. Вазари обычно направляет свою моралистическую тенденцию, так сказать, подземным течением, выступающим наружу только ручейками и лужидками. Это проявляется в отдельных оценках поступков, в кратких приговорах склонностям, в рассуждениях на ходу, по поводу трудолюбия одних, праздности других, искательности третьих, излишества четвертых, скромности пятых. Но этот сдерживаемый средней житейщиной морализм ждет лишь случая, чтобы прорваться. Тогда поучающая доминанта проходит по жизнеописанию художника потоком, сносящим все, что ей противостоит. Такой художник действительно становится носителем одной страсти. Он ее воплощает обликом и жизнью. Преподобно-лазурная «*Vita*» Фра Джованни Анжелико — поистине не жизнь, а житие. Теза «зависти» заставляет Вазари сделать Андреа дель Кастаньо убийцею Доменико Венециано, хотя в действительности убитый пережил убийцу. Ради тезы о бесплодии экспериментаторства Вазари запрещает Леонардо да Винчи закончить хотя бы одно из его произведений, вопреки фактам, которые во времена Вазари

были еще более очевидны, нежели нынче. Теза о гибельности пристрастия к одной задаче делает из Паоло Учелло полоумного чудака, вопреки действительному облику этого расчетливого и ясного перспективиста; недаром подобная новеллистика приемов дала ростки еще спустя три с половиной столетия, и недавний Марсель Швоб лишь переписал почерком XX века вазари-евский образ Учелло в одной из своих «Vies imaginaires»; так же по-вазариевски сочинил он другие «Vies» начисто, как начисто, от края до края, сделал это Вазари, например, в «Vita» Чимабуе или Арнольфо ди Лапо. Поучающий беллетристизм Вазари здесь дал наиболее чистое проявление. «Vasaris Vita Cimabue (wie auch die nächsten sich daran anschliessenden) ist fabulos», говорит Фрей, а жизнеописание Арнольфо называет «unbrauchbar». Надо ли повторять, что дело здесь не в вазариевских ошибках, а в свойствах его дидактического жанра. Этому же жанру обязана композиция книги и «Вступлениями», «Proemii», которые являются объединяющей скрепой для биографического цикла каждой из трех частей «Vite». Их задача — быть «философией истории» своему разделу. Это — купола сочинения. Отдельные жизнеописания служат им опорой, как внутри каждой «vita» сентенции и анекдоты держат на себе тезу вступительных строк. А над всем высится и сияет философско-эстетическое «Introduzione alle tre arti di disegno». Построение вазариевского труда внушительно и ясно. Архитектор Уффиций был настоящим зодчим в литературе.

V

Уже в заключительных страницах к первому изданию «Vite» Вазари счел нужным пообещать будущим читателям, что он в непродолжительном времени вернется

к работе над «Vite». Но в 1550 году эти слова были обычной данью правилам традиционных *conclusioni*. Они наперед, в достойных формах, признавали изъяны книги и обещали их исправить в будущем. Они, на всякий случай, учитывали возможный успех издания и устанавливали повод для повторного выхода в свет. Менее всего они свидетельствовали о сознательной критической оценке автором своего труда. Эту риторику вежливости читатели всегда понимали и принимали. Таковы нормы хорошего тона в литературе и поныне. С Вазари было не иначе. Понадобился двадцатилетний промежуток, подлинная популярность «Vite» и настоятельные запросы книжного рынка, чтобы условности первого «*conclusioni*» стали обязательствами. Заключительные абзацы издания 1550 г. сделались мотивом вступительных *stravizi* варианта 1568 г. Успехи жизненной карьеры Вазари за время между двумя изданиями получили облик своего рода *vech* переработки «Vite». Вазари принял позу человека, который уже двадцать лет не разгибает спины, чтобы дать книге новый вид.

В посвящении «*Alle artefici del Disegno*» — «Мастерам изобразительных искусств» — значит: «Я всегда почитал высшей своею обязанностью способствовать развлечению и пользе всеми теми способами и во всех тех обстоятельствах, где, по суждению моему, я мог быть занимательным или полезным» (*diletto o commodo*). Это и побудило меня в 1550 году выдать в свет жизнеописание наших лучших и знаменитейших (художников) при обстоятельствах, о которых упоминается в другом месте (т. е. в XXXVIII главе автобиографии Вазари) и еще, по правде говоря, из-за благородного негодования (*da un generoso sdegno*), что столько великих заслуг были в течение столь долгого времени, да и поныне еще,

погребены неизвестностью. Этот труд мой, видимо, не остался втуне, но был даже принят с такой благо-склонностью, что не только со многих сторон было мне о нем говорено и писано, но и из огромнейшего числа экземпляров, которые были некогда напечатаны, нельзя уже найти у книгопродавцев ни одного тома («non se ne trova ai librai pure un volume»). И вот, выслушивая ежедневно настояния многих друзей и, точно так же, зная молчаливые желания (i taciti desiderii) многих других, я снова принялся, хотя и посреди важнейших предприятий (ancor che nel mezzo d'importantissimi impresi), за эту работу с намерением не только дополнить ее теми, кто в истекший с того времени и по сей день промежуток переселился в лучший мир и дал мне повод обстоятельно описать их жизнь, но также и исправить то, что в том первом издании было лишено совершенства (mancato di perfezzione). С той поры у меня было время многие вещи уразуметь лучше и вновь увидеть многое другое, не только по милости сих светлейших моих государей, которым я служу и которые суть истинные прибежища и покровители всех дарований (vero refugio e protettione di tutte le virtu), но еще и в силу того, что они дали мне возможность вновь объездить всю Италию (ricercare di nuovo tutta l'Italia), узнать и увидеть много вещей, которых ранее мне не довелось взять на заметку (che prima non m'è venute a notizia). В итоге я не столько мог исправлять, сколько добавлять (non tanto o potuto correggere, quanto accedere) разные вещи, так что многие жизнеописания, можно сказать, как бы переделаны заново (quasi rifatte di nuovo). Точно так же кое-кто из старинных мастеров, кого там не было, ныне прибавлены вновь... А для вящего удовлетворения многих друзей, кои, не будучи сами мастерами искусства, питали все же к нему величайшую

привязанность, я дал перечни (*compendio*) большинства произведений также и тех, кто еще здравствует и заслуживает своими дарованиями всегдашнего поминания (*esser sempre per le loro virtu nominati*)».

Этот тон нов. Крупицы риторической куртуазности перекрыты деловой сухостью. Церемониал поклонов и экивоков оттеснен реестром сообщений. Их ясность импозантна. Видимо, за восемнадцать лет Вазари, как выражается Шлоссер, «*ist gründlich ein anderer geworden*», «коренным образом изменился». В самом деле, он за это время не только созрел, но и расцвел. Его жизненная карьера сложилась так же удачно, как и художественная. Он стал одной из центральных фигур флорентийской культуры середины Чинквеченто. Объем и вес его работ в области искусства позволяют пренебрегать собою так же мало, как «*Vite*» — в области литературы. Если же его живопись и оспорима, то во флорентийской архитектуре 1550-х годов он — первый человек, как в литературе об искусстве, на несколько веков, — первейший. Во всяком случае, его ссылка на то, что новое издание «Жизнеописаний» он должен был готовить *nel mezzo d'importantissimi impresi*, совершенно точна. После выхода в свет первой редакции «*Vite*» он провел в Риме лишь три года, с 1550 до 1554. С этого времени и до появления второго издания, в течение пятнадцати лет, 1554—1568, его местопребыванием была Флоренция, а занятием — служба у Козимо I Медичи. Он сочетал ее почетно и выгодно с работой на стороне и выездами в другие места. Он работал в Аретцо, в Карраре, в Пизе, в Пистойе, в Риме. Он посетил много городов и совершил несколько сложных путешествий. Он выполнил ряд архитектурных работ, которые были капитальны в те времена и сохранили свою значимость по сей час. Он начал с коренной перестройки старого Palazzo Vecchio

(с 1558 г.) и кончил возведением замечательных Уффиций. Он создал еще их соединение с дворцом Питти, отреставрировал Palazzo San Stefano в Пизе и Palazzo Pieve в Ареццо, достроил церковь Madonna dell'Umiltà — в Пистойе и т. д. Обязанности придворного художника заставили его заниматься столько же исторической и портретной живописью — фресками семейной хроники Медичи и пр. — сколько и декорационными машинериями для официальных торжеств, вроде свадьбы Франческо Медичи с Иоанной Австрийской. Наконец, его академический чин — члена основанной в 1563 г. по его же почину и нескольких друзей и единомышленников «Academia del Disegno», Академии Художеств, выполнявшей роль высшего совета по делам искусств, — налагал на него добавочные обязанности, которыми пренебрегать он смел тем менее, что Академия осуществляла контроль над его же собственными работами.

При такой занятости его интерес к переделке первого издания «Vite» был больше платоническим, чем деятельным. По случаям, при поездках, он рассматривал произведения, сравнивал мастеров, кое-что записывал, кое-что запоминал, кое-с кем знакомился, кое-кого выспрашивал, словом, скорее обеспечивал возможности двинуть в ход машину переиздания, когда и если это понадобится, нежели на самом деле обрабатывал материал. Новое издание стало принимать первые контуры лишь в 1562 г., а подошло к действительному осуществлению через два года, в 1564 г., и только спустя еще четыре года появилось в свет. Все эти восемь лет вокруг Вазари и на Вазари работал аппарат, подготовленный за пустое десятилетие. Правда, это было меньше подготовлено им самим, чем славой, сопутствовавшей первому изданию «Vite». Она переросла его намерения.

Он готовил книгу развлечений, а она вышла книгой истории. Его конструкторский талант поборол его литературное модничество. Общеисторическая композиция книги взнузда и объединила биографическую анекдотику. Вазари был уже знаменит знаменитостью классика историографии не только в Италии, но *oltramontani*, по ту сторону гор, в Европе, когда рынок дал знать, что готов принять второе издание.

Помощь друзей и споспешественников проявила себя сразу. Она была настолько ревностна и обширна (Вазари сам, в заключительных страницах работы, говорит о «*soccorsi di molti boni e veri amici*», «помощи многих добрых и верных друзей», которые помогли ему «*di notizie ed avvivi e risconti di varie cose*», «сведениями и данными и поверками разных вещей»), что даже несколько заслонила самого Вазари. Во всяком случае, обвинение в плагиате, выдвинутое против него еще прижизненными врагами, пошло по всем трем столетиям и разбирается даже поныне. Однако оно беспредметно. Злобствования современников, вроде Челлини, и их потомков в веках исторически, конечно, занимательны, но по существу они говорят лишь о том, что на нынешнем языке называется сотрудничеством и иногда — редактурой. Роль Боргини, его друга и первого советчика, сочлена той же *Accademia del Disegno*, опытного литератора и испытанного знатока искусства, — действительно крупна в окончательной отделке книги: он сглаживал, выправлял, утрясал и, наконец, благословлял к печати. Однако это был все же помощник, а не соавтор; о нем надо упомянуть, но не ставить рядом. Остальные же были изредка судьями вкуса, чаще корректорами сведений и обычно поставщиками материала. Их роль мала в отдельности, хотя и достаточна в совокупности.

VI

Они были носителями того фактицизма, который стал отличительной чертой нового издания. Основной прием переработки «Vite» 1568 г. — прежде всего расширение материала. Это — добавки по жизнеописаниям и добавки по хронологии. Это — новые произведения, новые мастера, новый размер всей книги. Анекдотика идет уже вторым планом в сравнении с насыщением фактами. Действительность сообщения теперь приобретает для Вазари такую же драгоценность, как раньше убедительность вымысла. Выросшим опытом, он понял, что они лишь крепят друг друга. Недаром к каждой из старых «Vita» он подмешал долю исторических сведений; недаром также, в отличие от прежнего издания, он решился присоединить целую серию биографий своих современников и выразительно назвал их уже не «Vite», а «Descrizione delle opere», «Описанием произведений».

Его источники чрезвычайно разрослись. Это относится столько же к тому, что внес он сам, сколько к тому, что нанесли ему другие. Его осведомленность выросла географически, хронологически и объемно. Количество биографий дошло до 161, против 133 первого издания. Легендарная часть «Vite», биографии тречентистов, получила хотя и кое-какой, но все же фактический материал. Четыре города, — два важнейших, Флоренция и Рим, и два побочных, Болонья и Ареддо, на которые опирался личный зрительный опыт Вазари в эпоху первого издания, — теперь покрыты обширностью путешествий и многообразием виденного. Если это и не означало еще «ricercare di nuovo tutta l'Italia», как похваляется Вазари, то во всяком случае это составило уже внушительный перечень мест: Пиза,

Лукка, Пистойя, Сиена, Сан-Джиминиано, Вольтерра, Перуджа, Ассизи, Равенна, Анкона, Римини, Монтоливетто, Болсена, Прато, Эмполи, Каррара, Кортонна, Венеция, может быть — Феррара, Мантуя, Верона, Падуя и т. д.

Архивно-историческая документация «Vite» возросла в меньшей степени, чем зрительный материал, но и она возросла значительно. Не существенно, сам ли Вазари рылся в «хронологической пыли бытописания земли», или только использовал присланное и готовое, — важно укрепление документального фундамента второго издания, которое он ревностно проводил. Тут были и новоиспользованные чужие труды, в первую голову — Флорентийская историческая хроника Джованни и Маттео Виллани, лангобардская хроника Павла Диакона, «Istorie fiorentine» Макиавелли, «Жизнеописание папы Николая V» Манетти, хроники сиенские и венецианские, — но также и то, чем он гордился, о чем, в противоположность остальному, любил упоминать и что особенно свидетельствовало о пробудившемся вкусе к историзму — извлечения из монастырских архивов: Санта Мариа Новелла, Сан Марко во Флоренции, Сан Доменико в Прато и т. д. В особой мере возросло количество реалий: литература надгробий, эмблематика гербов и пр. Наоборот, и это столько же характерно, работы художественного порядка, как историко-биографические, так и технологические, взяты скупно, можно сказать, неохотно, обычно приемом умолчания, ради исправления какой-нибудь ошибки или подкрепления какого-нибудь умозаключения; так проходят «Trattato dell'Architettura» Филарете, «Биография Микельанджело» Кондиви, «Трактат о живописи» Ченнини, «Падуанские древности» Скардеоне, «Веронские древности» Торелла Сарайно и др.

Новым приемом для обработки второго издания «Vite» являются запросы, которые Вазари рассылал в разные

углы Италии местным людям, художникам, их родственникам, их наследникам, владельцам их произведений. Эти «санкеты» многочисленны. Иных из своих адресатов он помянул сам, другие явно подразумеваются в числе тех, кого он знал лично и с кем вел переписку; среди первых — Джироламо да Карпо, Франческо да Сиена, Лионардо Буонаротти, племянник Микельанджело; среди вторых: художники Ридольфо Гирландайо, Сангалло Триболо и др.; местные люди — Просперо Фонтана, Пеллегрини, Тибальди, Марко да Равенна; ученики Вазари, осевшие по разным местам, вроде Томазо ди Стефано; наконец, ученики его моделей, вроде Микеле дельи Альберти и Фелицано да Сан Вито, выходцев из мастерской Даниеле да Вольтера, о котором он писал благосклонно.

VII

Инфляция материалов дала двойственный итог: один — для исторической значимости «Vite», другой — для литературной. С одной стороны, она сообщила изданию 1568 года ценность величайшего памятника истории итальянского искусства, первоисточника, незаменимого в течение трех столетий, единственного хранилища сведений, чьи начальные корни уже утрачены и невозстановимы, — своего рода труднейшего задачника для проницательности и чутья позднейших историков и исследователей, которые и поныне еще разобрали и уточнили далеко не все. Это новое издание «Vite» ввело в обиход длинный ряд впервые названных имен художников, неизвестных ранее произведений, атрибуций, хронологических и локальных данных. Оно чрезвычайно расширило и то, что в начальном издании 1550 г. было лишь бегло обозначено, заменив простое

и оголенное перечисление работ описанием и характеристикой. Более того, на основе накопленного материала Вазари отваживается намечать стили, манеру, смены периодов творчества у отдельных мастеров, — подлинную основу формальнологической науки будущих поколений историков искусства.

Но, с другой стороны, это прагматическое насыщение второго издания резко отразилось на художественной цельности «Vite». Фактицизм вступил в борьбу с новеллистикой. Однако он ни одолел, ни подчинился. Он лег рядом с ней целыми пластами самостоятельного значения. Одно и другое просто сосуществуют. Вазари точно выразился, говоря, что он мог «не столько исправлять, сколько прибавлять», «non tanto ho potuto corrigere, quanto accescere tante cose». Он и его соредакторы исправляли отдельные даты, названия, имена, — и перечень таких корректур не мал, а для отдельных «Жизнеописаний» даже решителен (*quasi rifatte di nuovo*); это особенно заметно у мастеров Треченто, а равно нефлорентийских художников. Но все эти переделки не посягнули на основной новеллистический материал первой редакции «Vite». Вазари все также продолжал хотеть «разом развлекать и поучать», «di giovare e insieme dilettae», как выразился он в заключении ко второму изданию. Художник рассказа сплошь да рядом попрежнему берет верх над собирателем фактов. Там, где между ними происходят столкновения, он с готовностью решает в пользу *Dichtung*. Он приспособливает или меняет, или утаивает новые данные, чтобы не мешать живописности своего повествования. Каллаб говорит даже, что Вазари делает это «mit der Kühnheit eines bewussten Fälschers», «с отвагой заведомого фальсификатора». Не в морали, опять-таки, здесь суть, а в двойственном требовании развлекательного историзма,

со стороны тех *illusstrissimi miei signori, i quali servo*, и их окружения.

Этим была создана стилистическая пестрота второго издания. Оно лишено литературной цельности «Vite» 1550 г. В нем три словесных стихии. Одна — у вступительных абзадов отдельной биографии, излагающих правоучительную основу последующего изложения; другая — у бытовой новеллистики, разукрашивающей «Жизнеописания» анекдотическими забавностями; третья — у историко-фактического материала. Начала биографий написаны сложной и ученообразной риторикой, модной и обязательной, путающейся в складках собственной пышности, в которой Вазари едва передвигает ноги, со всеми признаками величайшего усилия как-нибудь добраться до точки. Этот Вазари — последний гуманистического красноречия: оно звучит для нынешнего читателя всегда архаично, изредка забавно, чаще — нестерпимо. Второй элемент повествования зато блистательно жив и свеж. Здесь Вазари проявляет себя превосходным, нередко — первоклассным мастером рассказа. Он легко находит оттенки, легко лепит фигуры, свободно играет их разговорами, движениями, склонностями; тут его приемы реалистичны, и реализм их тем сочнее, чем гуще Вазари захватывает бытовой материал. Шутки, ссоры, соленые слова выведенных в «Vite» лиц являются вершиной вазариевского искусства. Он может не завидовать Боккаччо или Сакетти, которые служили ему образцами и которых он при случае поминал: подать красочный анекдот он умеет не хуже их. Можно сказать, какая-то площадная, простонародная, крепкая струя бьет и играет в житейских сценках «Vite». Наконец, третью группу — перечней и описаний произведений — делало перо профессионала: художника, использующего технологию своего ремесла, и историографа

окружающего материал комментариями. В сравнении с риторикой и анекдотизмом, стиль Вазари здесь сух, жесток, однообразен, нередко — утомительно сер. Он способен простовато нанизывать одно название на другое, беря соединительными звеньями лишь слова: «кроме того», «вслед за этим он написал», «а еще сделал он» и т. д. Обычно Вазари ограничивается тремя данными: указанием местонахождения, описанием сюжета и подчеркиванием технических качеств или пороков произведения; он применяет тут критерии и термины человека, который сам работает в искусстве; до известной степени ему нравится даже пускать в ход профессиональный жаргон (типичный пример — многостраничное описание дверей Гиберти), который, видимо, вызывал у высокородных читателей его книги из герцогской или папской челяди, — недаром в заключительном обращении Вазари счит нужным оправдать эти «*vocaboli proprie delle nostre Arti*».

Однако изредка его аннотации поднимаются до наглядности и точности, которые напоминают естествоиспытательские описания следующих столетий, какую-нибудь зоологическую беллетристику золотого пера Бюффона. Высочайшим образцом этого рода является вазариевская характеристика «Моны Лизы», заставляющая нас навсегда запомнить «блеск и влажность глаз», «красноватые отсветы и волоски ресниц», «биение пульса в выемках шеи» на знаменитом произведении Леонардо.

VIII

Стилистический разнобой отражает разладицу более важных сфер художественных воззрений Вазари. Исследователи единодушны: «*Vasaris Kunstanschauungen erscheinen nicht als ein geschlossenes System*», «взгляды

Вазари на искусство не представляют собой целостной системы» — говорит Оберниц («Vasaris allgemeine Kunstanschauungen», 1897); «man darf die theoretischen und kunsttheoretischen Anschauungen Vasaris nicht als ein System betrachten», «не следует рассматривать эстетические и художественно-теоретические взгляды Вазари как некую систему», вторит Каллаб («Vasaristudien», 1908); «Von einem durchgebildeten System bei Vasari selbstverständlich nicht die Rede sein kann», «о какой-либо продуманной системе у Вазари не может быть речи»... резюмирует Шлоссер («Die Kunstliteratur», 1924). Более того, сегодняшняя ценность «Vite» прямо пропорциональна частностям и обратно пропорциональна обобщениям. Это соответствует собственным тяготениям Вазари. Он прежде всего практик и профессионал и лишь затем — эстетик и историк. Он говорит об отдельном мастере искусства метче, чем о целой эпохе, а об отдельном произведении вернее, чем обо всем художнике. Непосредственное чутье ведет его к оценкам, которые не уместаются в рамках философствующего обзора исторических судеб искусства. Концы с концами здесь не всегда свяжешь. Вазари умеет противоречить себе и даже не оглядываться.

Суммируя и обобщая, надо свести его художественные взгляды к двум группам. С одной стороны, у него две категории долженствования художника — отношение к природе (*naturale*) и отношение к прекрасному (*bello*). С другой — две категории формообразования искусства — рисунок (*disegno*) и композиция (*invenzione*). Между обеими группами можно до известной степени установить следующий закон соответствования: *naturale: disegno = bello: invenzione*.

По количеству и авторитетности высказываний ведущее начало «подражания природе» у Вазари словно

бы бесспорно: «Io so che l'arte nostra e tutte imitazione della natura principalmente», «я знаю, что наше искусство есть прежде всего подражание природе» (I, 122, Mil.). Историческое развитие искусства есть овладение способами точно передать природу. Это — постепенное приближение к натурализму, как сказали бы мы теперь, в той его крайней форме, которая ставит себе задачей дать иллюзию настоящего предмета. Художникам надлежит работать так, чтобы их вещи «non paiono dipinte, ma si dimostrano vive e di rilievo fuor dell'opera loro», «не казались бы написанными, но выглядели бы живыми и выпуклыми, словно бы вне произведения» (I, 174, Mil.). Похвалы и порицания, которые Вазари раздает, подтверждают это; термины одобрения у Вазари — «figure che paiono vive», «vive — vive», «vivissime», «vive e naturali», «veramente naturali e vivissime». Фигуры должны казаться говорящими, движущимися, дышащими. Анекдот о Донателло, якобы во время работы над Цуконе кричавшем своей статуе: «favella, favella!», «да говори же! говори!» — определяющ. Сентенция об уstraшающем зрителя «чудовище на щите» юного Леонардо такова же: «questa opera serve per quello, ch'ella e fatta», «эта вещь и дает тот итог, ради которого она делалась». У Андреа дель Сарто св. Франциск и евангелист Иоанн написаны так, «che pare si muovano», «словно бы взаправду движутся». У Фра Бартоломео в «Обручении младенца Христа со св. Екатериной» один из отроков, поющий, изображен столь естественно, что «chi lo guarda non puo discredarsi di non avere a sentir la voce», «всякий взглянувший на него не может отделаться от впечатления, будто слышит его голос».

Подобных высказываний можно привести в потребном количестве, и не только в отношении людей; так, о цветах в произведениях Джироламо даи Либри гово-

рится, что они «*così veri, belli e naturali, che parevano ai riguardanti vivi*», «столь живы, прекрасны и естественны, что кажутся зрителю настоящими»; о драгоценной утвари у Джулио Романо сказано: «*tanto lustranti, che paiono di vero argento e oro*», «так сверкают, что кажутся из настоящего серебра и золота». Похвальная характеристика перспективных изобретений Паоло Учелло покоится на том же. Завершением этих аналогий можно считать внимание Вазари к натуралистически-страшному: напр., о «Мученичестве» Лоренцо ди Биччи сказано, что оно все полно «*di questi affetti che fa diversamente la natura a colore che con violenza sono fatti morire*», «искажеств, которые напечатлает в разном виде природа на тех, кто умирает насильственной смертью», а в «Потопе» Учелло подчеркнут фрагмент с мертвецом, которому выклевывает глаза ворон, и младенец, у которого тело разбухло от воды и напоминает раздувшийся мех.

Однако на этот последовательный и программный натурализм наступают с другой стороны, шаг за шагом, требования «красоты». Пометки этого рода многочисленны, настойчивы и так же разбросаны по мастерам и произведениям. «*Bello*», «*bellezza*», «*grazia*», «*dolcezza*», «*leggiadria*» со всеми производными и во всех сочетаниях входят в вазариевские характеристики. Взаимоотношение с *naturale* смутно и невыдержанно. Это снова скорее сосуществование, нежели сочетание. Противоречивостей, как всегда, Вазари не боится. Прекрасное совмещается в предмете с натуральным, как факт, как данное. Таково большинство оценок. Все же в нескольких случаях Вазари высказывает суждения, которые позволяют наметить более высокую связь. Не важно, что это чужие мысли, важно, что он их присваивает. Они утверждают, что красота имеет всегда дело с при-

родным миром, но, соприкасаясь с ним, она его преобразовывает. Задача художника состоит именно в том, чтобы выбрать у разных предметов наилучшие черты и создать прекрасную вещь, «il piu belle delle cose della natura», «более прекрасную, нежели творения природы». Вазари не был бы выкормленным гуманизма, ежели бы не видел осуществления этой заповеди в античности. Воздавая хвалы Микельанджело, он говорит, что тот «победил и превзошел не только природу, но и этих самых знаменитейших древних», «quelli stessi famosissimi antichi», и еще раз повторил это утверждение, почти дословно, в письме к Козимо I из Рима в 1560 г. Требование превзойти природу оказывается столь же императивным, как требование уподобиться ей. Рафаэль и Корреджо побеждают природу своим колоритом, а в «Описании произведений Тициана» сказано даже, что искусство вообще есть нечто отличное от природы.

Источник этих суждений явен. Вазари опирается на готовое, достаточно давнее и высоко авторитетное высказывание. Оно стало уже общим достоянием, когда он присвоил его. О красоте, очищающей природу и совершенствующей ее сочетанием лучших элементов в новое единство, говорил еще Рафаэль в дни вазариевской юности. В знаменитом письме 1516 г. к Кастилионе значилось: «...Чтобы написать прекрасную женщину, надобно было бы мне видеть множество прекрасных женщин... Однако так как прекрасных женщин и истинных ценителей мало, то я беру в вожатые себе определенную идею (*certa idea*), пришедшую мне на ум. Я не знаю, какова ее художественная ценность, но с меня довольно и того, что я обрел ее». К середине Чинквеченто, и тем более к концу его, этот принцип стал настолько ходовым, что Вазари мог уже без труда переписать сжатую мысль Рафаэля своим словоохотливым

почерком: «Рисунок, отец трех наших искусств... извлекает из множества вещей общую мысль (un giudizio universale), являющуюся подобием некоей формы или, точнее, идеи всех вещей природы (simile a una forma ovvero idea di tutte cose della natura), которая во всех своих соотношениях проявляет закономерность. Отсюда проистекает то, что не только в телах людских и животных, но также и в растениях, в строениях, в скульптуре и в картинах познается взаимная пропорциональность как целого и частей, так и частей между собой и в общей их совокупности; а так как из такого познания рождается некое суждение, которое образует в уме то, что, будучи позднее выявлено руками, именуется рисунком (che poi espresse con le mani si chiama disegno), то отсюда можно умозаключить, что этот самый рисунок есть не что иное, как наружное выражение и проявление того представления (concetto), которое коренится в душе и которое сложилось в уме и образовалось в идее (nella mente imagine e fabricato nella idea)».

IX

Столкновение форм, фрагментарность суждений, противоречивость заимствований — признаки социальной промежуточности писателя. Вазари действительно явление переходного времени. Его отношение к борьбе сил в художественной культуре Чинквеченто, его позиции между стариной и новизной шатки и непоследовательны. Erwin Panofsky говорит о нем: ...«bereits von den Gedankengängen der neuen manieristischen Kunstlehre nicht unbeeinflusst, wengleich seiner ganzen kunsttheoretischen Einstellung nach stark retrospectiv gerichtet», «уже явно тронут идейными веяниями нового эстетического учения».

маниеризма, хотя все его художественно-теоретические представления еще сильно связаны с прошлым» («Idea», 1924). Это означает, что противоречия Вазари лежат не на поверхности. Они составляют сущность его мышления и мироощущения. Менее всего позволительно изображать Вазари одной краской. Недостаточно назвать его маниеристом. Это правильно, но это слишком обще. Антиклассическая реакция маниеризма сама есть выражение кризиса. Поэтому она настолько емка, что вмещает явления различных социально-художественных сущностей. Среди трех основных течений маниеризма Вазари принадлежит к тому, которое было наименее новаторским.¹ Он очень далек от обеих экстремистских групп: ему нечего было делать среди ломбардо-венецианского течения, перемещавшего географический центр тяжести итальянской живописи на северо-восток и утверждавшего ту специфическую живописность, — колорита и света, — которая своей эмоциональностью представляла протест против флорентийско-римской гегемонии с ее рассудочным, контурным, расцвеченным *disegno*; он не находил себе места и среди маниеристического течения в собственном смысле слова, которое, взяв классицистическую традицию Кватроченто, неистово вывертывало ее наизнанку, складывая подлинное прото-барокко. Вазари был с теми, у кого прошлое сидело на плечах едва ли не крепче, чем будущее. Он был самым переходным человеком самой промежуточной из групп маниеризма. Практика и теория Леонардо и Альберти, Микельанджело и Рафаэля были для него более живым и направляющим опытом, нежели творчество молодых современников. В его искусстве это сказывалось столь же

¹ *Walter Friedländer*, «Die Entstehung des anti-klassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520», Rep. f. K. 1925.

явно, как и в его писательстве. В патристических фресках Палаццо Веккио заимствования у «Битвы при Ангиари» Леонардо выдают себя живее, чем маниеристическая переработка (см. *Wilhelm Suida, Leonardo und sein Kreis, 1929*), а в римском (Cancellaria) «Благословении Павлом III чужих народов» заимствования у Микельанджело и Рафаэля сильнее черт нового стиля. Если хулительные оценки живописи Вазари, которые дает новейший исследователь маниеризма, N. Pevsner,¹ и не обязательны, то существо его характеристик объективно: «Das ist Manierismus im altüblichen Sinne, Übernahme schwieriger Motive ohne inhaltlich sinnvolle oder dekorativ reizvolle Verwendung», «это маниеризм в вульгарном смысле, — перенимание трудных мотивов без их внутренне-осмысленного или декоративно-прекрасного применения»; Вазари — «ein ausserordentlich bezeichnender Vertreter der verkniffelten Concetti des Manierismus», «незаурядный по своей показательности представитель спутанных концепций маниеризма». С точки зрения подлинного и развернутого течения, носящего это имя, антагонист Вазари прав: наш художник действительно путался в ногах набегающей эпохи.

X

В общем замысле «Vite» этот процесс выразился двойственностью исторических обобщений. С одной стороны, Вазари опирается на традиционную гуманистическую схему смены трех периодов культуры: античности, средневековья, возрождения. Вазари повторяет ее применительно к изобразительным искусствам, встав-

¹ «Die Italienische Malerei vom Ende der Renaissance bis zum Ausgehen des Rokoko», 1928.

ляя в ее своеобразную диалектику свои величины: у него «*maniera antica*» эллино-римской древности уничтожается «*maniera vecchia*» средневековья, которую в свою очередь преодолевает «*maniera moderna*» нового времени, возрождающая античность; чтобы выразить эту последнюю фазу, Вазари впервые применяет знаменитый термин «*Rinascita*», «Возрождение».

С другой стороны, Вазари снабжает свою историко-художественную триаду неожиданным добавлением: «*tempi nostri*», «наши дни». В то время как для Чинквеченто «возрождение античности» это уже горькая страница о возвращенном и снова потерянном рае и над униженной, истерзанной, опять феодализованной Италией горят слова Микельанджело: «*non veder, non sentir*», «не видеть и не чувствовать...», — у Вазари все обстоит как нельзя более благополучно. У него искусство «*da uno umile principio vado poco a poco migliorando e finalmente pervenghino al colmo della perfezione*», «от низкого, начального состояния, мало-по-малу улучшаясь, достигает в конце концов вершины совершенства». Эта вершина совершенства есть как раз искусство его, вазариевской, эпохи: «*ella sia salita tanto alto che piu presto si abbia a temere dell calare a basso, che sperare oggimai piu augmento*», «оно взшло на такую высоту, что следует скорее опасаться, как бы оно не пошло на убыль, нежели надеяться, что оно поднимется еще выше». Однако именно это столь парадное добавление выдает социальную тайну его оптимизма. Здесь ключ к нему. Оно празднично внешне и пессимистично по существу. Его политико-художественный смысл состоит в том, чтобы включить в схему прогресса эпоху и деяния тех «светлейших моих государей, коим я служу». Дальше же, после них, можно дать место общему, охватившему всех, но государственно-опас-

ному, чувству декаданса. Вазари не столько разрушает, сколько перемещает границы пессимизма. Он позволяет ему начаться в хронологически безопасной зоне.

Это все та же роль «слуги двух господ», промежуточная позиция промежуточного человека. Доказать цветение искусства в 1550 — 1570-е годы ему трудно. Для настоящей эпохи Ренессанса у него есть критерии прогресса, а здесь — голое утверждение. В подлинном Ренессансе приближение к «naturale», «естественности», и овладение «maniera», «художественным умением», ведут вперед развитие мастерства, так что простое расположение художников в хронологическом порядке, как это и сделано в «Vite», становится изображением завоеваний искусства. Схема Вазари тут стройна и логична: первая «ета» — детство разбуженных вновь к жизни художеств, их еще робкое высвобождение из тeneбре, мрака средних веков: это — первые шаги к природе, от Чимабуэ, Пизани, Джотто, Арнольфо до конца Треченто, — этому соответствует и первая часть «Vite»; вторая «ета» (она же вторая часть «Vite») — юность, от Кверча, Мазаччо, Донателло, Гиберти, Брунеллески до конца Кватроченто: здесь завоевание naturale достигается овладением анатомией и перспективой, а художественное умение — установлением закономерности приемов (*regole, ordine, misura*); однако все это еще не согласовано между собой, и искусство этой эпохи жестко, резко и сухо (*maniera secca e cruda e tagliente*). Наконец третья эпоха (третья часть «Vite») — расцвет, вершина, подлинное «возрождение», — «maniera perfetta», «совершенная манера», полное овладение природой и многообразием техники, — «ета d'oro», золотой век, где оправдано самое понятие «ренессанс», ибо великие открытия антиков — Лаокоона, Аполлона Бельведерского, торса Геракла и т. д. — питают соревнование мно-

жества талантов, с великой троицей мастеров в центре — Леонардо, Рафаэля и Микельанджело, среди которых последний есть вершина вершин, отец трех искусств, «божественный», «divino».

Казалось бы, куда же дальше идти после золотого века, как не вспять? Но тут-то и совершается перестановка межевых знаков: Вазари присоединяет еще четвертую «ета», «дни нашей жизни», но присоединяет по инерции поступательного движения своей схемы. Ни величиной мастеров, ни возвышенностью произведений, ни охватом творчества, ни значительностью техники Вазари уже не может, мало сказать, — превзойти предшествующую эпоху, как это ему нужно, но хотя бы приравняться к ней. У него стало еще меньше слов для определений, и его обобщения сделались еще беглее и неопределеннее. Ибо что такое вазариевские «tempi nostri»? Это — Перин дель Ваго, Даниеле да Вольтерра, Россо, Сальвиати, — это он сам, Джорджо Вазари, и кое-кто еще, поменьше. Правда, это мог бы быть также Понтормо, но все же только Понтормо, да и Вазари отнесся к нему с таким непониманием, что в своей игре «за наши дни» использовать не сумел. Он не сумел большего: оценить значимость Тинторетто, единственно подлинно-великого мастера маниеризма, который мог бы поддержать плечом его схему. То, что Вазари написал о нем, есть руготня, свидетельствующая, что критериев для четвертой «ета» у него, в сущности, не было.

«La bella maniera dei tempi nostri» это — эклектизм как цель и виртуозность как средство; это — Рафаэль в маниеристическом толковании: «Studiando le fatiche dei maestri vecchi o quelle dei moderni, prese da tutti il meglio», «изучая труды старинных мастеров или нынешних, взял он у всех наилучшее»; это — соединение пышности композиции, invenzione, с быстротой испол-

нения, *facilita*; так-де он сам, Вазари, в какие-нибудь сорок два дня написал в Аретцо фреску «История Эсфири», двенадцати локтей длиной. Если присоединить к этим критериям второстепенные: избыточное использование ракурсов *nudo*, нагого тела, и «влечение, род недуга» к странным формам, «*cosa strana*», этим зародышам будущих барочных неистовств и чудачеств, — маниеристическая программа Вазари будет исчерпана. Она далека от развернутого, даже философски обосновываемого маниеризма типа Цуккари. Вазари довольствуется тем немногим, что позволяет ему кое-как оправдать точку зрения официального благополучия: мудрые государи правят, искусства попрежнему цветут, все спокойно в Италии, а неприятности ежели и будут, то лишь *après nous*.

Это неустойчивое равновесие противоречий — двустанчество Вазари — сказывается всюду, где ему приходится высказывать сколько-нибудь принципиальное мнение. Так, с одной стороны, он — флорентийско-римский патриот и всю схему своих оценок строит на первенствовании *disegno*, рисунка линейно-иллюминированной тосканской живописи; с другой — он общетальянец, новый тип конца Чинквеченто, знающий понятие *tutta l'Italia*, и поэтому чувствует необходимость воздать хвалу сугубой живописности, колоритизму школ верхней Италии, венецианцам, и прежде всего Тициану. Но он делает это с оговорками, экивоками, двусмысленностями, свидетельствующими, что свести концы с концами он не может, да и не собирается. Точно так же, с одной стороны, он великий ценитель всякого мастерства, добротного художества; с другой — он проводит деление между высоким искусством, т. е. живописью, скульптурой, архитектурой, зиждущимися на *ingegno alto*, «возвышенном помысле», и художественными ремеслами, «*arte piu basso, artes*

mechanicae», искусствами низкими, искусствами прикладными, и с ними обходится с высокомерием маниериста, для которого даже в размерах произведения заложена его качественность и небольшая картина уже в принципе хуже большой: так, малые вещи Понтормо, говорит он, были бы хороши, ежели бы были фресками.

С одной стороны, он сугубо почтителен к естественным и точным наукам и умеет посвящать страницы и страницы опытам художников, стремящихся овладеть законами перспективы, механики, анатомии, строения растений и т. п.; с другой — он пропитывает эти страницы ядом, и облик естествоиспытателя Учелло и даже Леонардо кривится и зыблется под тайным осуждением, которое скоро у зрелых маниеристов, в разгар реакции, среди волн мистицизма, будет уже открыто говорить о том, что божественно-осененному искусству, вдохновенно стоящему перед божественно-оформленной природой, наука не к лицу, вредна и срамна. Что у Вазари на уме, то у Цуккари на языке: в «L'Idea dei pittori, scultori ed architetti», которая вышла в свет спустя четверть века после смерти Вазари, Цуккари решается уже прямо написать о Леонардо, что тот был «pur valent'uomo di professione, ma troppo sofisticato anch'egli in lasciare precetti pur matematici a muovere e torcere la figura con linee perpendicolari con squadre e compassi», «очень достойный человек по своему мастерству, но слишком рассудочный в отношении применения правил математики для передачи движения и поз фигуры при помощи линейки, угольника и циркуля», ибо «queste regole matematiche si devono lasciare a quelle scienze e professioni speculatori della geometria, astronomia, arimmetica e simili, che con le prove loro acquietano l'intelletto; ma noi altri professori del Disegno, non abbiamo bisogno d'altre regole, che quelle che la Natura stessa ne da, per quella imitare», «все эти

математические правила надо оставить тем наукам и отвлеченным изысканиям геометрии, астрономии, арифметики и т. п., которые своими опытами обращаются к рассудку; мы же, мастера Искусства, не нуждаемся ни в каких других правилах, кроме тех, которые дает нам сама Природа, чтобы отобразить ее».

XI

Существо вазариевских противоречий вскрывается социологической формулой: перерождения цехового художника позднего Возрождения в придворного мастера раннего маниеризма. В этом процессе, болезненном и трудном, свободный ремесленник оказывается в Вазари зачастую сильнее служилого челядинца от искусства. На языке истории искусств это значит, что остатки ренессанса берут верх над ростками маниеризма. Вазари выступил на арену как раз в те критические 1530-е годы, которые обозначили последнюю границу «zwischen der Renaissance und der Reaction, die als Epoche der Gegenreformation im geschichtlichen, als Epoche des Manierismus im kunstgeschichtlichen zu bezeichnen ist», — «между возрождением и реакцией, в годы, которые должны быть названы в историческом отношении эпохой контр-реформации, а в историко-художественном — эпохой маниеризма». (*N. Pevsner, op. cit.*) Вазари так и остался до конца этим человеком «пограничной черты». Новые отношения тащили его вперед, но он шел за ними, оглядываясь и нередко сопротивляясь. В этом смысле «Vite» представляют собою отчетливейшее выражение великого кризиса Чинквеченто, отраженного с точки зрения одолеваемого, но еще борющегося Ренессанса. В этом коренятся отличия обоих изданий «Vite», раннего и позднего; этим обусловлены противоречия внут

ренного состава книги: языка, стиля, оценок, суждений, общих концепций. У каждого из двух социально-художественных типов, совместившихся в Вазари, есть здесь своя собственная часть. Она выявляется без натяжек и насилий, ибо нет ничего показательнее для социологических атрибуций, нежели люди и произведения эпох кризиса. Все обнажено и все явно. Ремесленник, еще помнящий вольности и силу цеховой демократии, человек массы, который столько же может еще менять заказчика по выгоде и охоте, как и пробивать себе путь наверх, к одному из мест коллективной власти, принес в «Жизнеописания» свой народный язык, образы несложного быта, простоту оборотов речи, вкус к анекдотам и пересудам, незамысловатое злословие и похвалы, охоту к непочтительности и дерзостям в отношении вышестоящих и власть имущих; нигде Вазари так не живописен и не ясен, как в обработке этих кусков «Vite», — настоящий флорентийский цеховой, судачащий на площади! С другой стороны, ничто так не пышно-пусто, трудно выведено и трудно читаемо, как «Посвящения», которые Вазари адресует папе или Медичи, и «Введения», которыми он декорирует отдельные биографии; это настоящая речь свежее-испеченного царедворца, со старательными поклонами, негибко изогнутой спиной, нарочито церемониальными интонациями, построенная в периодах, нагромождающих отвлеченности вместо понятий и роскошествующая обилием слов за счет важности мыслей, — истинное мучение слушателей этого придворного Вазари, стремящегося в погоне за чинами и выгодами прилепиться к богатейшему из господ в качестве художественного чиновника его, государевой, канцелярии. Оба стиля синтезируются в «Проемта», «Предисловиях» к отдельным частям «Vite», достаточно простых по языку и сложных по системе изло-

жения, являющихся подлинно гуманистическими кусками книги. В них Вазари дан по своему «среднему социальному разрезу».

Это же распределение обусловленностей наличествует в борьбе «природного» и «прекрасного» вазариевской эстетики: *naturale*, со всеми своими производными от общего положения, что искусство есть *imitazione della natura*, до натуралистического анекдота о Донателло, — принадлежит мастеру Ренессанса; наоборот, вазариевское «*bello*» — художнику маниеризма. Противоречие пытаются найти разрешение в эклектической формуле «наипрекраснейшего в природе», а большая четкость требований и мерил «правдоподобия» сравнительно с «красотой» снова свидетельствует о перевесе старого над новым. Это проявилось и в том, что у общей схемы художественного прогресса трех «*eta*», типичной для оптимистического мироощущения Возрождения, оказалась в виде простого привеска современность, которую придворный маниерист счел достаточным незатейливо присоединить, лишь бы отодвинуть явления кризиса за пределы своего служебного формуляра.

Точно так же пресловутый «тосканизм» Вазари, делающий Флоренцию и Рим центром истории искусства, выражает локальную ограниченность цехового человека, тогда как внимание позднего Вазари, времен второго издания «*Vite*», к северо-итальянской и даже зарубежной, фландрской, живописи обусловлено расширившимися горизонтами придворного, приобщившегося к вопросам дипломатической игры и вооруженной политики; и здесь, опять-таки, оговорки и недоумения Вазари перед типическими свойствами венецианской живописи, его вопреки Тициану, говорят все о том же непреодоленном флорентийско-римском возрожденчестве. Это проявляет себя и с другого конца: позицией Вазари

в отношении наиболее определившихся и замечательных маниеристов. Он способен на похвалы средней выразительности Сальвиати или Вольтерра, но он ничего не понимает («so gänzlich verständnislos», *N. Pevsner*) в маниеристических новшествах Понтормо, основного мастера течения, и говорит поносные слова по адресу единственного гения маниеризма, Тинторетто, который якобы «зашел за пределы несуразностей странностями своих композиций и чудачествами своих фантазий, выполненных как придется и без плана, словно бы он нарочито хотел показать, что живопись — пустая вещь». Последний бунт эпигона классицизма против новшеств надвигающегося барокко! Наконец, важнейшее различие между изданиями 1550-го и 1568-го годов отражает процесс перерождения — напором историзма на новеллистику первой редакции «Vite», а возрожденческое сопротивление маниеризму — сожительство, которое Вазари обеспечил старым элементам книги рядом с новыми.

XII

Вазари, говоря по-боратынски, нашел «друга в поколении» и «читателя в потомстве». Его читали, потом изучали, ныне опять читают. Он занимал сперва, поучал затем и снова занимает теперь. Титула первого историка искусства не оспаривали у него все три с половиной столетия. Он удержал его по заслугам. Время вносило лишь поправки. Он был открывателем новой дисциплины вначале, ее величайшим авторитетом — в середине и огромной ценностью — сейчас. Он не знал никогда проигрыша. Его противоречивость дала ему больше исторических выгод, чем все другое. Современникам она представилась многосторонней полнотой, в которой они любовно узнавали самих себя; для XVII

и XVIII столетий она была непреложностью, которой нечего противопоставить; для XIX века она стала первоклассным полем приложения критицизма, где можно увлеченно плавать среди моря сомнений, догадок и открытий; наконец «*tempi nostri*», наши дни, она привлекает тем, что освещает Вазари, как он есть, в двойственности и единстве, сложности и простоте, — капитальным воплощением борьбы двух эпох, красочностью великого кризиса, разладом художника, который еще почтительно слушал живой голос стареющего Микель-анджело и сам уже важно поучал молодого Веронезе.

Его вымыслы и достоверности сейчас уравнились в своей социально-исторической ценности. Вазари получил право опять быть самим собою. Поколения минувшего века, говорившие ему: «плагиатор» и «лгун», в этом своем простодушном негодовании кажутся сами наивными и старомодными. Если их архивные поправки и изыскательские опровержения и бесспорны, они претендуют все же на большее, нежели имеют право. Моральные свойства Вазари тут не при чем. Он явно был не хуже своих зоилов. Он был добрым человеком, усердным трудолюбцем, значительным художником и замечательным писателем. Его слова в «*Conclusione*» о том, что он старался все описать сообразно с правдой, «*solo per dir il vero piu*», и что часто от трудностей он приходил в отчаяние, «*piu volte me ne sarai giu tolto per disperazione*», не стоит брать под сомнение. Они, вероятно, искренни. Но только эта искренность сама есть производное исторической двойственности, в которой он пребывал. Сознать сущность своего положения он не мог. «Никогда этого не было, да и теперь этого нет, чтобы члены общества представляли себе совокупность тех общественных отношений, при которых они живут, как нечто определенное, целостное, проникнутое таким-

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.