

УДК 72.034.

ББК: 85.11

А43

DOI:10.18688/aa166-5-41

И. И. Тучков

Джорджо Вазари и архитектура Чинквеченто: конец эпохи Возрождения

Многие одаренные люди, способные создать произведения редкостные и достойные, пропадают лишь потому, что не попали, вступая в мир, на заказчиков, которые сумели бы и захотели поручить им то, к чему они способны. Ведь случается очень часто, что тот, кто мог бы использовать их таланты, не знает, как это сделать, или же этого и не хочет и если и пожелает соорудить выдающуюся постройку, то мало заботится о том, чтобы подобрать себе архитектора, действительно незаурядного и духом возвышенного...

Джорджо Вазари.

«Жизнеописание Симоне, прозванного Кронака,
флорентинского архитектора»

По-прежнему не теряет своей актуальности и, более того, сохраняет в исследовательской мысли привкус животрепещущей новизны вопрос о месте Ренессанса в истории европейской культуры и искусства [19]. Обозначение хронологических границ, начала или конца какого-либо достаточно протяженного историко-художественного процесса и специфических черт каждого из его рубежей — и эпоха Возрождения здесь, конечно, не исключение — весьма показательны для понимания его сущности. Окончание эпохи Возрождения, подведение итогов, драматические особенности ее финала, как и предчувствие будущих возможностей, теснейшим образом связаны в том числе и с архитектурной деятельностью Джорджо Вазари (1511–1574). Правда, не его одного (в чем заключается сложность и одновременно привлекательность нашей задачи), но именно деятельность Вазари показательна для понимания венчающих Ренессанс явлений, пусть и не во всей Италии, но в одном из важнейших центров ренессансной и позднеренессансной культуры и искусства, каким была Флоренция, столица с 1569 г. Великого герцогства Тосканского.

Обильное творческое наследие Джорджо Вазари, в первую очередь его деятельность как архитектора, протяженная во времени и относящаяся к различным архитектур-

ным типологиям, позволяет сделать некоторые выводы о судьбе Ренессанса и особенностях его заключительной фазы. Этому способствует и усилившийся в последнее время интерес к личности и творчеству Джорджо Вазари, что проявилось не только в возросшем количестве посвященных ему исследований, но и в обилии различных по масштабу, форме и концепциям выставочных проектов, особенно участвовавших в связи с 500-летним юбилеем мастера¹.

Архитектурное творчество Джорджо Вазари легко находит свое самобытное место среди архитектурных творений его современников (к тому же почти что погодков нашего мастера) — таких же, как он, зодчих позднего Ренессанса, среди которых можно отметить столь яркие фигуры, как Джакомо Виньола (1507–1573), Пирро Лигорио (1513/1514–1583), Бартоломео Амманати (1511–1591), Галеаццо Алесси (1512–1572). Понятно, что в стороне остается архитектурное наследие Микеланджело (в меньшей степени) и Палладио, дабы чрезмерно не усложнять наши рассуждения. Иной масштаб, иное качество и иное влияние на последующую традицию отличают эти великие творческие индивидуальности. Перечисленные же выше мастера почти всегда работали в разных художественных центрах, отличались специфической творческой манерой, но при этом несли в своем наследии, как и Вазари, некие общие для эпохи родовые черты.

Вполне в духе эпохи Джорджо Вазари считал главным стимулом своей жизни «жажду славы <...> и высших ступеней почета». Но существенно и уточнение, которое он приводит чуть ниже в этом же пассаже. Указанную «жажду славы <...> и высших ступеней почета» он намеревался приобрести «путем упорного труда и учения», что, несмотря на некоторый трюизм самого высказывания, весьма достойно и симптоматично характеризует личность нашего мастера и его восприятие трудов по «служению Музам» [6, с. 741].

Другая особенность творческого и личного кредо мастера не менее примечательна и прекрасно характеризует и изменение в социальном статусе творческой личности, и ее отношение с «властями предержащими». Времена Донателло или Микелоццо, даже Пьеро ди Козимо или Понтормо безвозвратно ушли в прошлое. Отныне позицию художника в общественной жизни определяют Баччо Бандинелли и Аньоло Бронзино [1; 8; 9; 16; 18; 20; 21]. И Джорджо Вазари среди них. Он всегда ищет и, главное, находит для себя властных и знатных, влиятельных и богатых покровителей. В начале своей карьеры в лице кардинала Джулио Медичи — будущего папы Климента VII, кардинала Ипполито Медичи и кратковременного правителя Флоренции Алессандро Медичи, могущих оценить его «старания» и «всемерные угождения» [6, с. 744–745]. Именно увидев и полностью осознав вкусы и пристрастия своего покровителя — герцога Алес-

¹ Особенно показательна представительная выставка, состоявшаяся летом и осенью 2011 г. в Галерее Уффици во Флоренции, *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, которая сопровождалась и конференцией, посвященной творчеству мастера. Не только во Флоренции, но и в родном городе Вазари, Ареццо, осень этого года была отмечена выставкой в «Коммунальной галерее современного искусства», носящей весьма показательное название *Giorgio Vasari. Disegnatore e Pittore*. Там же, в Ареццо, но уже в музее «Дом Вазари» два года спустя, летом 2013 г., была представлена выставка *Giorgio Vasari, la casa, le carte, il teatro della memoria*. И наконец, только что, весной 2016 г., во Флоренции в Палаццо Медичи состоялась в рамках выставочного проекта презентация писем Микеланджело к Вазари: *Michelangelo e Vasari*.

сандро Медичи (фактически ровесника Вазари), при дворе которого он находился в начале и середине 1530-х гг., двадцатитрехлетний художник обращается к архитектуре.

Как он напишет позже в автобиографии, «видя, что герцог целиком ушел в фортификацию и в строительство и чтобы иметь возможность лучше ему служить, я начал заниматься архитектурой и потратил на это очень много времени» [6, с. 744]. Авторская ремарка, касающаяся количества времени, потраченного Вазари на занятия архитектурой, в контексте интонационной окраски всей его автобиографической главы звучит почти как «пустая трата времени». Впрочем, количество времени, потраченного на выполнение того или иного заказа, не важно, архитектурного или живописного, с той поры будет особенно занимать Вазари. Этого вопроса он касается всегда при описании своих самых важных произведений, поскольку скорость работы и сдачу ее заказчиком в обещанный срок считает своим важнейшим преимуществом перед другими исполнителями, что следует отметить как весьма примечательную особенность эпохи, новый нюанс в отношениях между заказчиком и художником. Одновременно это умение быстро работать сделало Вазари одним из самых плодовитых художников XVI в.

Однако, убедившись в том, что Успех или Фортуна всегда идут рука об руку с завистью и кознями соперников (на что он неоднократно будет сетовать в своем тексте), а его успех у покровителей во многом объясним непомерным трудолюбием и умением браться за любые объемные и на первый взгляд невыполнимые заказы, Вазари решает после очередного удара судьбы (убийство Алессандро Медичи 6 января 1537 г.) полагаться только на себя и свое творчество. И, как следствие полученного урока, «искать счастья не при дворах, а только в искусстве», несмотря на то что, как он пишет в своем жизнеописании, «не трудно было мне устроиться при новом герцоге, синьоре Козимо деи Медичи» [6, с. 746]. Возможно, в то время еще совсем молодой (ему было тогда восемнадцать лет) будущий великий герцог Тосканский казался Вазари бесперспективным покровителем для его художественных проектов [10, с. 413]. Казалось бы, Вазари проявил редкую для него недальновидность, отодвинув свое блестящее будущее почти на двадцать лет. Но он является ко двору (а его усиленно приглашают и уговаривают!) тогда, когда сам двор и герцог нуждаются в его услугах и организаторских способностях [6, с. 786]. И тогда уже он реализует себя как блестящий организатор и совершенный придворный художник в полной мере.

А пока Вазари «путешествует» по Италии. Он работает живописцем и декоратором и одновременно учится у «древних» и у своих непосредственных предшественников, тщательно изучая, зарисовывая и анализируя все доступные на то время археологические и архитектурные артефакты древности и памятники современного ему искусства. Имеются в виду произведения «ренессансных» архитекторов, живописцев, скульпторов, тогда как к «готическим» у него отношение было особое и не столь положительное. И лишь в 1554 г. Джорджо Вазари уже письмом был вызван на службу к Козимо I Медичи во Флоренцию, с чего и начинается его блестящая карьера на службе новому флорентийскому двору.

Из всей многочисленной и разнообразнейшей активности Джорджо Вазари на поприще искусств его архитектурная деятельность, кажется, вызывала у исследователей его творчества наименьший интерес. Правда, ситуация поменялась в последнее время

благодаря подвижническим и многообразным трудам Клаудии Конфорти [13; 14; 15]. Впрочем, и сам мастер оценивал свой труд зодчего, пожалуй, более сдержанно, нежели свои живописные произведения или тем более свои масштабные исторические и теоретические изыскания в области «истории искусства» [3; 22; 23]. К архитектуре же, по его собственному свидетельству, он обратился если не случайно, то в силу определенных «обстоятельств». Только в начале 1540-х гг. в Риме, будучи уже известным мастером, он показал некоторые свои рисунки Микеланджело, которому, по его словам, был всецело предан и с которым советовался во всех делах, и, воспользовавшись его советами, занялся изучением архитектуры. Этого, как пишет Вазари, он «быть может, никогда и не сделал бы, если бы этот превосходнейший человек не сказал мне того, что он мне сказал и о чем я по скромности умалчиваю» [6, с. 756].

Но несмотря на столь скромную оценку начала своей архитектурной карьеры и, как покажет дальнейшее, собственной деятельности зодчего, именно в архитектуре Вазари достаточно наглядно выявились основные тенденции развития поздней фазы Ренессанса. Как и многие его современники, он в большей степени «продолжатель», а не оригинальный «творец», как в своей архитектурной практике, так и в теории архитектуры. И это в значительной степени знамение времени. Не созидание нового, а развитие и разработка уже существующего, не созидание, а интерпретация, не созидание, а сухое и мастерское, графическое и изощренное применение уже готовых элементов, форм и идей, претворение их в гладкую и по-своему очень сложную эклектичную конструкцию — вот практическое решение большинства зодчих этого времени.

Вазари развивает уже в полной мере заявленные и повсеместно существующие сильные, новаторские для своего времени и самостоятельные архитектурные традиции и идеи. И делает он это, как и Виньола, который в своем творчестве примыкает к идеям Браманте и его школы в Риме, как и Пирро Лигорио, с археологической точностью и дотошностью продолжающий классическую линию римской архитектуры XVI в., немного выхолащивающий и лишаящий ее почвенной силы. Вазари, как и Амманати, очевидный последователь образов и приемов в первую очередь Микеланджело, хотя и не его одного, но Микеланджело явно занимает среди его ориентиров первое место.

Уже в своей ранней архитектурной работе 1535–1537 гг. Вазари использует микеланджеловские волюты из декорации вестибюля Библиотеки Лауренциана в оформлении массивного каменного постамента для нового органа в кафедральном соборе Ареццо. Но его интересует не только форма узнаваемой вытянутой консоли мастера, но и сама идея чрезмерно преувеличенных деталей, втиснутых в сравнительно небольшое пространство вестибюля. Эта идея показалась Вазари уместной для создания впечатления мощной физической поддержки, которую выполняет постамент. То есть, вырывая из продуманного и единого, но сложного контекста ансамбля своего предшественника всего лишь один мотив, Вазари выявлял и обыгрывал его, придавая ему «сверхвозможности», заставляя зрителя переживать новое пластическое и пространственное решение. Это окажется очень перспективным и существенным в дальнейшем для пластического мышления и понимания языка архитектурных форм Вазари. Влияние Микеланджело будет определять многое в творчестве нашего мастера и в дальнейшем. Так, Зал Льва X на пьяно нобиле и Зал стихий, находящийся прямо над ним на третьем

этаже в Палаццо дела Синьория, ставшем Палаццо Дукале, а затем Палаццо Веккио, он планирует, исходя из объемно-пространственного решения Новой сакристии Микеланджело. И это только отдельные примеры сильного человеческого и творческого воздействия Микеланджело на Вазари (достаточно вспомнить объем биографии великого флорентийца в «Жизнеописаниях...»).

Но при всех заимствованиях и интерпретациях его наследия (и сейчас, и позднее) Вазари никогда не достигнет творческой интенции, пластической силы, образной мощи и драматического звучания Микеланджело, в том числе и его поздних архитектурных работ. Он лишь «слепок», а не «оригинал», если обратиться к метафорам печальной и ироничной повести Марка Алданова «Бельведерский торс» (1938) о судьбе отношений Микеланджело и Вазари. Один из них (здесь мы не касаемся весомости дарования каждого) — это мастер, глубоко и трагически переживающий кризис идеалов Возрождения, в которых он воспитывался в годы юности; тогда как другой принадлежит иному поколению и иной стадии развития ренессансного искусства. Его творчество завершает эту эпоху и подводит итог, он не изживает в себе ранее сформулированные идеи и принципы, а просто реагирует на реалии времени, которые для него не хуже и не лучше, они просто наличествующая данность. Поэтому сказанное помимо прояснения отдельных аспектов творческой манеры Вазари демонстрирует особенность его архитектурного мышления как зодчего конца Ренессанса. И это отличает именно тех мастеров (Вазари здесь не одинок), чье творчество относится не к началу, не к расцвету сильной и ярко выявленной художественной традиции, а к ее завершению и увяданию.

Как в своей архитектурной практике, так и в своей теории архитектуры, с которой он вынужден был также иметь дело, Вазари далеко не новатор. И это качество не оценочная, а принципиально важная и сущностная черта творческого метода Вазари-архитектора и характерная особенность его архитектурного наследия.

Во вступительной теоретической части его «Vite...» (1568) было помещено «Введение мессера Джорджо Вазари аретинского живописца к трем искусствам рисунка, а именно: Архитектуре, Живописи и Скульптуре». Выступая невольно в том числе и в роли теоретика архитектуры, но будучи по преимуществу художником и живописцем, Джорджо Вазари здесь чувствует себя менее уверенно. Гораздо в большей степени, чем в разделе о живописи, он опирается на труды своих предшественников (в основном Альберти и Серлио), нежели на собственные изыскания, идеи, личную позицию и переживание. Поэтому ему в собственном архитектурном творчестве проще подводить итоги, фиксировать и закреплять уже созданное другими, устанавливая некую норму, опирающуюся на достижения предшественников. Ему удобнее работать в сухой, графичной, отстраненной и холодной манере, лишенной эмоционального и живого накала, всегда сопутствующего творческому озарению, импульсу, новому замыслу и открытию необычных перспектив, тому открытию, которое есть созидание, а не отстраненное оглядывание на достигнутое. У Вазари же, напротив, важен и существует как основной другой посыл и иная побудительная причина — это регламентация, фиксация, повторение уже о вещественного ранее и другими в разных жанрах, типах, формах, деталях.

При этом показательно (хотя эта тема требует специального разговора и попыток прояснить причину данного распространенного явления архитектурной практики

Чинквеченто, которой сейчас мы касаться не будем, но зафиксировать это обстоятельство как определенное знамение времени необходимо), что Джорджо Вазари, как и многие другие мастера строительных дел этого столетия, начинает свою художественную карьеру не как архитектор. Он не профессиональный архитектор, напротив, он обратился к архитектуре уже сложившимся мастером, причем став до этого удачливым живописцем и, что немаловажно для понимания его кредо зодчего, автором «Жизнеописаний» (первое издание 1550 г.). Это обстоятельство и определит его специфическую художественную манеру архитектора. Но следует помнить, что он не одинок на этом пути. К архитектурному творчеству пришли от живописи Рафаэль и Бальдассаре Перуцци, Джакомо Виньола, с которым Вазари пересекался при работе над Виллой Джулиа на Виа Фламиния в Риме, и Пирро Лигорио, также начинавший свою художественную карьеру как живописец. Эрвин Пановский называл это явление XVI в. «бунтом архитекторов непрофессионалов» [12, с. 247–248].

Поэтому в собственной архитектурной практике Джорджо Вазари «вынужденно» выступает в роли «архитектора», хотя он по преимуществу не более чем декоратор, что также во многом свидетельствует о кризисе архитектурной художественной мысли, уводящей во внешнее, поверхностное, а не в сущностное восприятие замысла.

Так, о своей ранней работе 1544 г. в трапезной одного из орденских монастырей Неаполя, построенной Альфонсом V в «немецком» стиле, по выражению самого автора, Джорджо Вазари скажет весьма откровенно, фиксируя свое понимание работы архитектора. Свою задачу мастер видит в том, чтобы, скрывая обилием лепнины старые «неподходящие», по его мнению, для современной росписи помещения, «...отделать лепниной все своды этой трапезной так, чтобы богатые членения в современном вкусе скрыли всю ветошь и нелепость этих арочек» [6, с. 758]. О таком же «подходе декоратора», «скрывающего неподходящее», свидетельствует и одна из его первых самостоятельных архитектурных работ — оформление капеллы дель Монте в церкви Сан Пьетро ин Монторио в Риме (1550–1552). По поводу этой работы Вазари и услышал от Микеланджело его знаменитое «...где есть фигуры из мрамора, больше ничего и не требуется...» [14, р. 14].

И все дальнейшие шаги Джорджо Вазари, когда он уже начал работать во Флоренции на Козимо I Медичи, в большей степени можно отнести к действиям опять-таки живописца и декоратора, нежели архитектора. Но нельзя сказать, что эта специфика его деятельности при дворе была продиктована только особенностями заказа, она в неменьшей степени отвечала и внутренней склонности мастера. После смерти своего предшественника Джованни Баттисты дель Тассо (1500–1555) Вазари возглавил огромную строительную мастерскую, где курировал выполнение не только архитектурных, но прежде всего декоративных и оформительских работ. Именно в таком ключе он подробно описывает свои первые масштабные деяния при дворе Козимо I по переоформлению Палаццо делла Синьория [6, с. 788–789]. При всем богатстве и маньеристически чрезмерной живописной роскоши сводов, стен и напольной мозаики собственно архитектура комнат этой части здания одинаково унылая, монотонная и геометрически повторяющаяся [13, р. 149]. Ее отличает простейшая анфиладная система, единственные архитектурные элементы которой — лаконичные по форме, но яркие по цвету отделочного камня порталы, каминные и глубокие оконные ниши [13, р. 147].

И в дальнейшем именно этой стороне архитектурного творчества Вазари будет уделять подчеркнутое внимание. Характерно, что, по сути дела, описание его собственного ансамбля Уффици сводится у него лишь к оценке декоративных возможностей облицовочного камня. Так, в описании возможностей применения пьетра дель Фоссато он касается и Уффици [5, с 70]. Интересно, что и его теоретическое введение к «Vite...» открывается внушительной и самой объемной главой архитектурного раздела «О различных камнях, служащих архитекторам для украшений и скульпторам для статуй», где подробнейшим образом описываются внешний вид, свойства и качества всех известных ему пород камня, применявшегося в строительстве и декорации [13, р. 149–150; 5, с. 60–61, 63, 69–70].

Но как декоратор, оперирующий внешними приемами в понимании архитектурной формы, а не структурными моментами, он легко переходит к эклектике, что также можно рассматривать как одно из проявлений кризиса полнокровной художественной традиции. К тому же в подобной реализации творческой интенции Вазари далеко не одинок. Он эклектик, как во многом эклектиком был и Виньола. И Уффици — характерный пример эклектичности мышления Джорджо Вазари. От Брунеллески Вазари берет ясность декоративного решения фасада, выраженную в темно-сером цвете ордерной сетки, выделенной на светлом фоне стены, и саму идею лоджии первого этажа. От Браманте он, скорее всего, впитывает сам классический дух архитектуры с суровым тосканским ордером и строгим ритмом. От Перуцци — совершенно очевидно, способ дополнительного верхнего освещения портика с помощью врезанных в цилиндрический свод окон, которые тот использовал во дворе Палаццо Массимо алле Колонне в Риме. Оформление же этих окон скорее напоминает знаменитые микеланджеловские *cartelle*. От того же Микеланджело Вазари, безусловно, берет и спаренные консоли второго яруса, которые поддерживают пилястры третьего яруса, а также отказывается от традиционной для центральной Италии идеи арочной галереи, заменяя ее римской по духу горизонталью антаблемента (Палаццо Консерваторов в Риме). С Виньолой же его сближает сама идея соединения разных зданий в единый ансамбль, которую тот использует при строительстве лоджии Палаццо деи Банки в Болонье. Правда, в этом случае следует признать, что проект Вазари оказывается если не первым по реализации, то лучшим по исполнению.

Однако Вазари суммирует и тщательно перерабатывает идеи, мотивы, планировочные решения или декоративные элементы, перемешивая их друг с другом так, что в конечном итоге получается совершенно особый, ни на что не похожий архитектурный стиль. Здание Уффици нельзя назвать ни маньеристическим, потому что оно слишком рационально и сухо, ни классическим, потому что в нем много эффектов, нарушающих спокойствие классицистической тектоники. Расположенное в центре старой Флоренции, оно выделяется своей чужеродной декорацией, которая лишь привычной флорентийской двухцветностью уподобляет и связывает его с легко узнаваемой городской традицией декоративных приемов, придающих хрупкую нежность и прелесть флорентийским фасадам и интерьерам.

Но ведь эклектика — это нечто конечное, это подведение итогов, плохое или хорошее, другой вопрос, но это всегда нечто бесплодное, законсервированное. Во всяком случае,

именно так оценивал эклектику Винкельман, одним из первых обратившийся к использованию данного термина, когда в третьем разделе четвертой главы своей «Истории искусства древности», озаглавленном «О возвышении и упадке греческого искусства», вынужден был дать определение «стилю подражателей», завершая свою хронологию развития искусства греков. Для него «стиль подражателей» — это не только заключительная стадия великой художественной эпохи, но и очевидный пример упадка и разрушения этой традиции, который отличает «необходимость идти назад» при невозможности «движения вперед», и «ограничение возможностей духа», и «закат искусства», и отсутствие собственных сил, заставляющее «собирать воедино красоты, рассеянные во многих произведениях». Наконец, мастера, придерживающиеся этого направления, — «малосамостоятельные или вообще неспособные создать нечто оригинальное», от них нельзя ожидать ничего «цельного, самобытного и гармоничного», а «недостаток собственных знаний» они стремятся восполнить «старательностью, все сильнее и сильнее проявляющейся в мелочах, которыми в пору расцвета пренебрегали...» [7, с. 172–173, 181]. Понятно, что не следует быть столь ригористичными, как «отец истории искусства», и лишать Вазари самобытности и самостоятельности. Но не отметить, что элементы эклектики в его творческом методе свидетельствуют о кризисных явлениях конца огромной культурно-исторической эпохи, не представляется возможным. В нем присутствуют в той или иной степени многие из перечисленных Винкельманом особенностей, а не животворящее и творческое начало или посыл к развитию.

При этом следует сказать, что попытки определить общий стиль Вазари-архитектора достаточно проблематичны. Сложность стилиевой характеристики архитектуры Вазари определяется и тем, что в своей практике он чаще перестраивает, а не созидает новое. Это и генеральная перестройка главной городской площади Ареццо, которую он постарается осуществить в самом конце своей жизни (1570–1572), но начинал еще при создании кампанилы для здания Братства Санта Мария делла Мизерикордия на той же Пьяцца Гранде (1550) на заре своей карьеры. В этом небольшом проекте Вазари уже сталкивается с теми задачами, которые ему предстоит постоянно решать в будущем, — объединять в общий ансамбль, уравнивать и заново украшать разновременные части интерьера или пространства города. И здесь он в полной мере демонстрирует умение вписываться в уже существующие ансамбли и работы предшественников, как и в дальнейшем, при перестройке кватрочентистского двора Микелоццо и Зала Пятисот в Палаццо Веккио, не отвечающих новой задаче парадной герцогской резиденции. Необходимость включать свои работы в уже существующие архитектурные структуры не только диктовала сложность стилистических задач для мастера, но и требовала с иных позиций завершать уже сделанное ранее, включать старые формы и идеи в другой контекст, подводить некий архитектурный итог в новых условиях и с новыми смыслами [13, р. 151; 17, р. 39]. А Вазари всегда умело чувствует конкретный политический аспект и политическую значимость архитектурного сооружения. Он мастер компромисса, и он дает этому «принципу» теоретическое обоснование. Сама необходимость и возможность *приспособления* к различным условиям и обстоятельствам изначально была заложена в вазарианском архитектурном «методе», больше похожем, и здесь мы возвращаемся к уже сказанному, на метод декоратора: «... скажу лишь в общем о том, как

распознавать хорошие постройки и какова должны быть их форма, чтобы они были одновременно и полезными, и красивыми. Итак, если кто-либо, подходя к зданию, пожелает убедиться в том, что оно построено превосходным архитектором, и в чем заключается его мастерство, а также понять, сумел ли он *приспособиться к участку и к воле заказчика*², он должен будет принять во внимание следующие обстоятельства...» [5, с. 87].

В зрелые годы (начиная с 1560-х гг.), когда полностью оформилось его архитектурное мышление, Вазари решает целый ряд важных архитектурных проблем, что позволяет в полной мере оценить его вклад в завершающую фазу развития ренессансной архитектуры. И показательно, что проблемы эти связаны с основными элементами дворцовой архитектуры и ее представительскими функциями. Во-первых, это новое понимание формы, типологии и функции лестницы, вызывавшей серьезные нарекания и озабоченность еще у Альберти [2, с. 309], и не до конца преодоленные у Палладио [11, с. 71]. Джорджо Вазари пытается решить эту важную архитектурную задачу и при описании воображаемого «идеального» дворца во введении к «Vite...» [5, с. 89], и в практической деятельности при создании системы парадных лестниц в Палаццо Веккио (1560–1571), демонстрируя тем самым итог ренессансных исканий и непосредственно подводя к решению этой проблемы в архитектуре барокко [13, p. 153–156].

Во-вторых, в Галерее Уффици (наиболее самостоятельной работе) ему удается реализовать свои возможности в организации просторного фасада. Эта задача, представленная им ранее «в теории» как описание совершенной «входной части» того же «идеального» дворца [5, с. 88–89], здесь получила уже реальное архитектурное воплощение. Цельность фасада достигалась тем, что здание состояло в своей основе из тщательно разработанных архитектором типовых частей. Соединенные между собой, эти модули составляют единый протяженный фасад, вернее, два зеркально расположенных по бокам улицы фасада, строгость и «скуку» которых оживляет размещенная в южной части сквозная «серлианская» лоджия, над которой находится переход их одного корпуса в другой. Заказчик ансамбля герцог Козимо I Медичи хотел видеть тринадцать канцелярий в здании величественном, но одновременно архитектурно выражающем их единство, неотличимость друг от друга и протокольную сухость. Их безликость должна была означать тотальное подчинение герцогской власти. Возведением здания Уффици Козимо I констатировал конец республиканского города-государства и утверждал абсолютистскую власть Медичи. Джорджо Вазари буквально воспринял пожелания герцога и сделал свое сооружение одновременно протокольно-унылым и торжественно «достойным».

И «протокольность», «сухость», «однообразие» и «безликость» этого фасада — не только замечательно реализованная авторская идея придворного архитектора, суммирующая творческий метод зодчего, уловившего все пожелания заказчика, но и умение прочувствовать в архитектурных формах одну из основных идейных основ современности. «Механистичность» конца эпохи Возрождения, постепенно изживающая личностное и индивидуалистичное начало, всегда отличавшее Ренессанс, проявилась

² Курсив мой. — И. Т.

не только в творениях Игнатия Лойолы и конституциях ордена иезуитов, но и в архитектурных формах Галереи Уффици [4, с. 201–226]. Так, фасад Уффици и Коридор Вазари, в отличие от «лавочки» перед дворцом Федерико да Монтефельтро в Урбино, где тот выслушивал своих подданных, продемонстрировали новые отношения правителя и его окружения. Этот ансамбль не только связал постройки, принадлежавшие семье Медичи, между собой, но и переориентировал всю городскую среду Флоренции, теперь вынужденную подчиняться великим герцогам и новым градостроительным и смысловым ориентирам, включившим в единую систему все «центры» «старых» и «новых» Медичи, как и сакральные, республиканские, социальные «центры» самой Флоренции от Садов Медичи и Монастыря Сан Марко до Садов Боболи и Палаццо Питти.

Литература

1. Алпатов М. В. Художник и заказчик // Алпатов М. В. Этюды по истории западноевропейского искусства. — М.: Искусство, 1939. — С. 218–224.
2. Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве. — М.: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1935. — Т. I. — 392 с.
3. Базен Ж. История истории искусства от Вазари до наших дней. — М.: Прогресс-Искусство, 1995. — 528 с.
4. Бицилли П. М. Игнатий Лойола и Дон Кихот [1925] // Бицилли П. М. Место Ренессанса в истории культуры. — СПб.: Мифрил, 1996. — 256 с.
5. Вазари Дж. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. — М.: Терра, 1993. — Т. I. — 635 с.
6. Вазари Дж. Описание творений Джорджо Вазари, аретинского живописца и архитектора // Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. — М.: Терра, 1971. — Т. V. — С. 535–539.
7. Винкельман И. И. История искусства древностей. Малые сочинения. — СПб.: Алетейя, Государственный Эрмитаж, 2000. — 800 с.
8. Головин В. П. Мир художника Раннего итальянского Возрождения. — М.: Новое литературное обозрение, 2003. — 288 с.
9. Дажина В. Д. Личность художника конца Возрождения: автопортрет, автобиография, дневник // Человек в культуре Возрождения. — М.: Наука, 2001. — С. 153–160.
10. Дажина В. Д. Флоренция времени правления великих герцогов тосканских: искусство и политика // Древнерусское искусство. Византия, Русь, Западная Европа: искусство и культура. Сборник статей, посвященный 100-летию со дня рождения В. Н. Лазарева. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. — С. 402–417.
11. Палладио А. Четыре книги об архитектуре. — М., 1936. — Кн. I. — 71 с.
12. Панофский Э. Смысл и токование изобразительного искусства. Статьи по истории искусства. — СПб.: Академический Проект, 1999. — 455 с.
13. Conforti C. Giorgio Vasari architetto. — Milano: Electa, 1993. — 277 p.
14. Conforti C. Giorgio Vasari. — Milano: Electa, 2010. — 77 p.
15. Conforti C., Funis F. Vasari. — Firenze - Milano: Giunti, 2011. — 52 p.
16. Hollingsworth M. Patronage in Renaissance Italy: From 1400 to the Early Sixteenth Century. — London: John Murray, 1994. — 372 p.
17. Kauffmann G. Das Forum von Florenz // Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt. — London — New York: Phaidon, 1967. — P. 37–43.
18. Kent D., Simon P. Patronage, Art and Society in Renaissance Italy. — Oxford: Clarendon Press, 1987. — 331 p.
19. Nagel A., Wood C. S. Anachronic Renaissance. — New York: Zone Books, 2010. — 456 p.
20. Patronage in the Renaissance / Lytle G. F., Orgel S. (ed.). — Princeton: Princeton University Press, 1981. — 406 p.

21. *Patrons and Artists in the Italian Renaissance / Chambers D. S. (ed.)*. — London: Macmillan and Co Ltd Publ., 1970. — 220 p.
22. *Pozzi M., Mattioda E. Giorgio Vasari: storico e critico*. — Firenze: Olschki, 2006. — 438 p.
23. *Riflettendo su Giorgio Vasari, artista e storico / F. Conte (ed.)*. — Arezzo: Olschki, 2012. — 172 p.

Название статьи. Джорджо Вазари и архитектура Чинквеченто: конец эпохи Возрождения.

Сведения об авторе. Тучков Иван Иванович — доктор искусствоведения, профессор, декан исторического факультета. Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, Москва, Российская Федерация, 119991. tuchka115@ya.ru

Аннотация. Вопрос о месте Ренессанса в истории европейской культуры и искусства по-прежнему актуален, и для понимания его сущности показательным рассмотрением хронологических границ протяженного историко-художественного периода с выявлением их специфических особенностей. Окончание эпохи Возрождения теснейшим образом связано в том числе и с архитектурной деятельностью Джорджо Вазари, которая прекрасно характеризует изменения в социальном статусе творческой личности и особенности развития художественных процессов в одном из важнейших центров придворной культуры позднего Ренессанса — Флоренции эпохи Козимо I Медичи. В архитектуре Вазари достаточно рельефно выявились основные тенденции развития поздней фазы Возрождения.

Как и многие его современники, Вазари в большей степени «продолжатель», а не оригинальный «творец» и в архитектурной практике, и в теории архитектуры. В собственном архитектурном творчестве ему проще подводить итоги, фиксировать и закреплять уже созданное другими, устанавливать некую норму, опирающуюся на достижения предшественников. Он работает в сухой, графичной, отстраненной и холодной манере, лишенной эмоционального накала, всегда сопутствующего творческому озарению новатора. Показательно (и это характерная и распространенная особенность архитектурной практики Чинквеченто), что Вазари подобно другим современникам начинает свою художественную карьеру не как архитектор, а как живописец. В собственной архитектурной практике Вазари не более чем декоратор, что очевидно свидетельствует о кризисе архитектурной мысли. Он легко переходит к эклектике, как и многие другие архитекторы этого времени, что также можно рассматривать как одно из проявлений кризиса полнокровной художественной традиции. «Механистичность» конца эпохи Возрождения проявилась во многих архитектурных произведениях Вазари, особенно в Галерее Уффици. Ансамбль Уффици и Коридор Вазари не только связали постройки, принадлежавшие семье Медичи, между собой, но и переориентировали всю городскую среду Флоренции, вынужденную подчиняться великим герцогам и новым градостроительным и смысловым ориентирам. Теперь она включила в единую систему как все «центры» «старых» и «новых» Медичи, так и сакральные, республиканские «центры» Флоренции.

Ключевые слова: Джорджо Вазари; архитектура XVI в.; эпоха Возрождения; маньеризм; эклектика; архитектура Тосканы; архитектура Рима; патронаж.

Title. Giorgio Vasari and the Architecture of Cinquecento: The End of the Renaissance

Author. Tuchkov, Ivan Ivanovich — full doctor, professor, dean of the Faculty of History. Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, 1, 119991, Moscow, Russian Federation. tuchka115@yandex.ru

Abstract. The issue of the role of the Renaissance in the history of European culture is still open, and for better understanding, it is important to look at the chronological boundaries of this long period and to define their specific traits. The end of the Renaissance was closely linked, among other things, with architectural works of Giorgio Vasari, which brings to light the changes in the artist's status, as well as the peculiarities of the artistic process in one of the major cultural centers of the late Renaissance — Florence in the times of Cosimo I Medici. Vasari's architecture is a clear example of key tendencies in late Renaissance art.

As many of his contemporaries, Vasari is more a “continuator” than a “creator” in both architectural practice and theory. In his own work, he prefers to draw conclusions, promote what had already been done by others, and set norms based on his predecessors' achievements. His manner is rather dry, graphic, detached, and cold; it lacks the lively emotional character that always comes with innovative creative impulses. It is noteworthy (and highly characteristic of all architectural practices of Cinquecento) that Vasari, as his contemporaries, begins his artistic career not as an architect but as a painter. In his architectural work, Vasari is merely a decorator, which testifies clearly to the crisis of architectural vision. He easily slips into eclectic, as do many other architects of the time, which is also one of the symptoms of the well-developed artistic tradition. The “mechanical” nature of the late Renaissance came into being in numerous architectural works by Vasari,

especially in the Uffizi Gallery. The Uffizi complex and Vasari's Corridor not only linked together different buildings that belonged to the Medici family, but also reoriented the whole urban situation in Florence that was influenced by Grand Dukes and new semantic features. Now, it included all the "centers" of "old" and "new" Medici, as well as the sacral republican "centers" of Florence.

Keywords: Giorgio Vasari; 16th-century architecture; Renaissance; Mannerism; eclectic; architecture of Tuscany; architecture of Rome; patronage.

References

1. Alberti L. B. *Desiat' knig o zodchestve (Ten Books on Architecture)*, vol. 1. Moscow, Izdatel'stvo Vsesoiuznoi akademii arkhitektury Publ., 1935. 309 p. (in Russian)
2. Alpatov M. V. *Etiudy po istorii zapadnoevropeiskogo iskusstva (Studies on Western European Art)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1939, pp. 218–224 (in Russian)
3. Bazen Zh. *Istoriia istorii iskusstva ot Vasari do nashikh dnei (The Story of History of Art: From Vasari to Nowadays)*. Moscow, Progress — Iskusstvo Publ., 1995. 528 p. (in Russian).
4. Bitsilli P. M. *Mesto Renessansa v istorii kul'tury (The Place of the Renaissance in the History of Culture)*. Saint Petersburg, Mifril Publ., 1996, pp. 201–226 (in Russian).
5. Chambers D. S. (Ed.). *Patrons and Artists in the Italian Renaissance*. London, Macmillan and Co Ltd Publ., 1970. 220 p.
6. Conforti C. *Giorgio Vasari architetto*. Milano, Electa Publ., 1993. 277 p. (in Italian).
7. Conforti C. *Giorgio Vasari*. Milano, Electa Publ., 2010. 77 p. (in Italian).
8. Conforti C.; Funis F. *Vasari*. Firenze – Milano, Giunti Publ. 2011. 52 p. (in Italian).
9. Conte F. (Ed.) *Riflettendo su Giorgio Vasari, artista e storico*. Arezzo, Olschki, 2012. 172 p. (in Italian).
10. Dazhina V. D. Florence during the Rule of Dukes of Tuscan: Art and Politics. *Drevnerusskoe iskusstvo. Vizantiia, Rus', Zapadnaia Evropa: iskusstvo i kul'tura. Sbornik statei, posviashchennyi 100-letiiu so dnia rozhdeniia V. N. Lazareva (Ancient Russian art. Byzantium, Old Rus', Western Europe: Art and Culture. The Collection of Articles Dedicated to the 100th anniversary of V. N. Lazarev)*. Saint Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2002, pp. 402–417 (in Russian).
11. Dazhina V. D. Personality of a Late Renaissance Artist: Self-Portrait, Autobiography, Diary. *Chelovek v kul'ture Vozrozhdeniia (The person in the culture of the Renaissance)*. Moscow, Nauka Publ., 2001, pp. 153–160 (in Russian).
12. Golovin V. P. *Mir khudozhnika Rannego ital'ianskogo Vozrozhdeniia (The Inner World of a Renaissance artist)*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2003 (in Russian).
13. Hollingsworth M. *Patronage in Renaissance Italy: From 1400 to the Early Sixteenth Century*. London, John Murray Publ., 1994. 372 p.
14. Kauffmann G. Das Forum von Florenz. *Studies in Renaissance and Baroque Art Presented to Anthony Blunt*. London — New York, Phaidon Publ., 1967, pp. 37–43.
15. Kent D.; Simon P. *Patronage, Art and Society in Renaissance Italy*. Oxford, Clarendon Press Publ., 1987. 331 p.
16. Lytle G. F.; Orgel S. (Ed.). *Patronage in the Renaissance*. Princeton, Princeton University Press, 1981. 406 p.
17. Nagel A., Wood C. S. *Anachronic Renaissance*. New York, Zone Books Publ., 2010. 456 p.
18. Palladio A. *Chetyre knigi ob arkhitekture (The Four Books of Architecture)*, vol. 1. Moscow, 1936. 71 p. (in Russian).
19. Panofskii E. The First Page of "The Book" by Giorgio Vasari. *Ervin Panofskii. Smysl i tokovanie izobrazitel'nogo iskusstva. Stat'i po istorii iskusstva (Erwin Panofsky. Meaning in the Visual Arts. Articles on Art History)*. Saint Petersburg: Akademicheskii Proekt Publ., 1999. 455 p. (in Russian).
20. Pozzi M.; Mattioda E. *Giorgio Vasari: storico e critico*. Firenze, Olschki Publ., 2006. 438 p. (in Italian).
21. Vazari Dzh. *Zhizneopisaniia naibolee znamenitkh zhivopistsev, vaiatelei i zodchikh (The Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects)*, vol. 1. Moscow, Terra Publ., 1993. 635 p. (in Russian).
22. Vinkeľman I. I. *Istoriia iskusstva drevnostei. Malye sochineniia (History of Ancient Art)*. Saint Petersburg, Aleteia — Gosudarstvennyi Ermitazh Publ., 2000. 800 p. (in Russian).