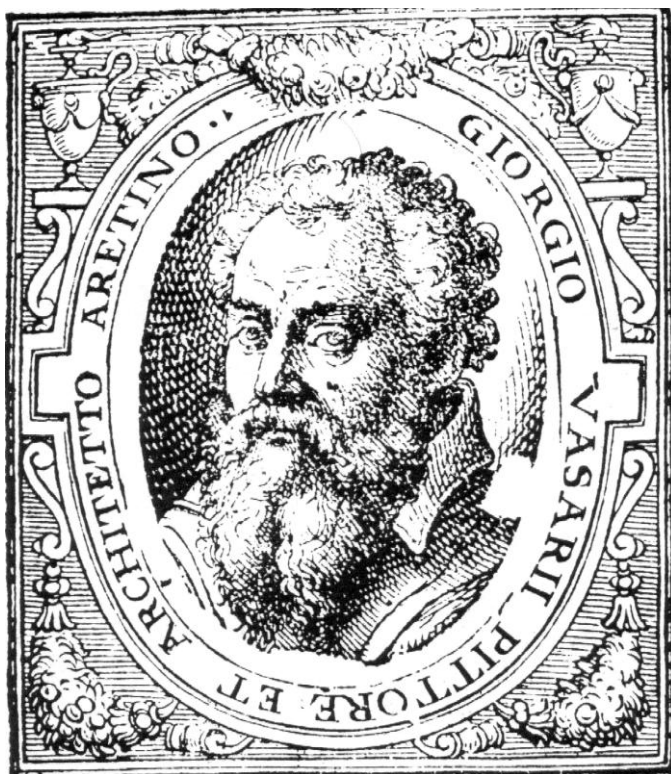


Нина Христова

ДЖОРДЖО ВАЗАРИ.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ НА ИСТОРИЯТА

В “ЖИВОТОПИСИТЕ НА НАЙ-ЗНАМЕНИТИТЕ
ЖИВОПИСЦИ, СКУЛПТОРИ И АРХИТЕКТИ”



Нина Христова

ДЖОРДЖО ВАЗАРИ.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ НА ИСТОРИЯТА

В “ЖИВОТОПИСИТЕ НА НАЙ-ЗНАМЕНИТИТЕ
ЖИВОПИСЦИ, СКУЛПТОРИ И АРХИТЕКТИ”

Университетско издателство “Неофит Рилски”
Благоевград 2012

Nina Hristova

GIORGIO VASARI.

INTERPRETAZIONE DELLA STORIA

NELLE “VITE DEI PIU` ECCELENTI

PITTORI, SCULTORI E ARCHITETTI”

Universita` “Neofit Rilski” editore
Blagoevgrad 2012

Нина Христова

ДЖОРДЖО ВАЗАРИ.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ НА ИСТОРИЯТА
В “ЖИВОТОПИСИТЕ НА НАЙ-ЗНАМЕНИТИТЕ
ЖИВОПИСЦИ, СКУЛПТОРИ И АРХИТЕКТИ”

Университетско издателство “Неофит Рилски”
Благоевград 2012

*На проф. Валентин Канавров.
Битието на тази книга е обвързано
с неговата подкрепа,
с неговото разбиране и съпричастност,
тъй ценни за мен, особено
във времевата перспектива на Джорджо Вазари.
Нина Христова*

копие №

Джорджо Вазари.
Интерпретация на историята
в “Животописите на най-знаменитите
живописци, скулптори и архитекти”

© Нина Христова, автор

© Александър Порталски, послеслов

ISBN 978-954-680-542-3

2012, Благоевград, второ издание

СЪДЪРЖАНИЕ

Въведение	5
Глава I	
Джорджо Вазари: художник и историограф	14
1. Трите възрасти на Вазари	14
2. <i>Животописите</i> : идеята, първото издание от 1550 г. и второто издание от 1568 г.	34
Глава II	
Интерпретацията на времето в <i>Животописите</i>	61
1. Историята в епохата на Вазари	61
2. Времето на трите възрасти	71
3. Античността като ценност и образец за подражание	80
Глава III	
Учителство и ученичество в <i>Животописите</i>	87
1. Чимабуе	95
2. Джото	99
3. Арнолфо ди Лапо (Арнолфо ди Камбио)	104
4. Никола и Джовани Пизано. Андреа Пизано	107
5. Донато (Донатело)	113
6. Паоло Учело	120
7. Пиеро дела Франческа	125
8. Верокио	130
9. Рафаел	136
10. Джулио Романо	147
11. Андреа дел Сарто	153
12. Проперция де Роси	160
13. Бачо Бандинели	165
14. Джорджо Вазари	169
Заклучение	172
Библиография	177
Приложение	182
Послеслов. <i>Александър Порталски</i>	197
Interpretazione della storia nelle “Vite” di Giorgio Vasari (резюме на италиански език)	201



“Славата, трите изкуства и мъртвите художници”.
Ксилография на последната страница от *Животописите*
на Джорджо Вазари в изданието Торентиниана от 1550 г.

Въведение

Книгата *Животописите на най-знаменитите италиански архитекти, живописци и скулптори от Чимабуе до наши дни*, написани на тоскански език от Джорджо Вазари, живописец от Арецо. С едно негово необходимо въведение в техните изкуства е отпечатана през 1550 г. във Флоренция в типографията на Лоренцо Торентино¹. През 1568 г. излиза второ допълнено издание *Животописите на най-знаменитите живописци, скулптори и архитекти, написани и допълнени от Джорджо Вазари, аретински живописец и архитект. С техни портрети. С нови животописи от 1550 до 1567.*, отпечатано в типографията на Филипо и Якопо Джунти. Този труд на Джорджо Вазари (1511 - 1574 г.) е първата европейска история на изкуството и първата визуална история². В него намират завършен израз *културологичната насоченост* на италианските ренесансови хуманисти и *историческата култура* на ренесансовите художници.

Съвременните представи за Джорджо Вазари са свързани с използвания от него биографичен метод в историята на изкуството, както и с обстоятелството, че именно в *Животописите на най-знаменитите италиански архитекти, живописци и скулптори от Чимабуе до наши дни* е въведено за първи път в употреба понятието Ренесанс, “Rinascita”. Името на Джорджо Вазари се появява най-често като автор на биография за интересуващ го художник от епохата на Ренесанса, от която се черпят сведения за живота и творчеството му, както и начинът, по който е възприеман през XVI в. Някои фрагменти, съдържащи се в текстовете на *Животописите*, се преразказват (и оказват) в различни книги като нещо, знаещо се от само себе си, без да се посочва авторството на Вазари. Това се отнася и за названието Ренесанс, чиято масова употреба и приложение в различни времеви и историко-културни разрези, противоречи на смайващото игнориране на името на неговия създател.

Цялостната структура на книгата и отделната лична история-биография в *Животописите на най-знаменитите италиански архитекти, живописци и скулптори от Чимабуе до наши дни* са изградени така, че наред с биографичните данни за художници и тези за творбите им, въвеждат и апробират модел на историко-културното развитие на човечеството, съставен от отделни времеви отрязъци с обща времева перспектива. В текстовете на Вазари се преплитат рефлексията, разказването на произведения на изкуството, изграждането на

¹ Giorgio Vasari. Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550. Тук ще се позоваваме на едно от последните издания на Einaudi от 1991 г.; ще го наричаме “Торентиниана”, следвайки италианската историографска традиция, а при цитиранията ще означаваме със съкращението Т; второто издание от 1568 г., наричано “Джунтина”, ще се цитира по: Giorgio Vasari. Le Vite dei piu eccellenti pittori, scultori e architetti, Grandi Tascabili Economici Newton 2003; за краткост ще се означава с G. В текста заглавието на труда ще се изписва кратко *Животописите*.

² Barocchi, P. Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi. - Storia dell'arte italiana, parte prima, volume II, Torino Einaudi 1979, 5 - 6

философско-естетическа *представа* за историята от факти и малки хроники. *Животописите* представят общото историко-културно развитие като история на индивидуалности, чиито детство и младост, обучение, реализация, зрялост и залез стават под въздействието на други индивиди и на формиращи образци за подражание (произведения на изкуството от Античността и близката история, исторически примери от античната литература) и самите те от своя страна са фактори за протичащите и за бъдещите историко-културни процеси³. Живописата, скулптурата и архитектурата чрез наличните произведения и техните създатели са само доминиращият материал, който Вазари излага и проследява, и върху който изгражда своите историко-културни модели, решаващо значение за които има концепцията за културната приемственост като форма на исторически прогрес. Две са посоките, в които Джорджо Вазари историзира:

- Размишлява за общия исторически процес от древността до собственото му време и конструира свой ход на историята, проследен чрез стила на изкуството и отразяващ състоянието на историческото писане на епохата. Резултатите от този вид историзиране на Вазари са изложени във въведенията (към цялата книга и към отделните части) на *Животописите*.

- Съставя истории на отделни художници, чрез които проследява история на изкуството като държи сметка за историческите факти, за времето, мястото, за количеството, за действията и историческите личности.

Текстовете се базират на единство между слово и образ, изразяващо се в:

- проследяване на историята чрез изменения във визуалните дадености на живописата, скулптурата и архитектурата;
- в наличието на описание и интерпретация на художествени произведения от далечната и близката история и от настоящето;
- в целенасоченото изразяване на ценности (морални, художествени и други), отношение към исторически личности и към историята в различните ѝ аспекти във визуални образи (едновременно и взаимнообвързано в живописата и в историографията на Вазари).

В *Животописите* е заложена ясна идея за прогреса в историята на човечеството, разбрана като културна история и проследена чрез историята на изкуството: развитието на изкуството е средство за общочовешкото усъвършенстване. В първото издание развитието на човечеството в историческото време се изразява чрез теорията на Вазари за еволюцията в изкуството. Във второто издание тя е допълнена с концепции за развитие на отделната личност.⁴ *Животописите* носят имплицитно дидактическа цел⁵, която до голяма степен се

³ “Формиране” употребяваме в смисъл, усвоен от Л. Парейсон и основан на употребата, която има напоследък като категория, структурно по-широка и всеобхватна, когато се говори за образование и възпитание. Вж. в: Aprile, L., C. Betti, P. De Marco, G. Mari, A. Mariani. *Le scienze della formazione*, Milano 2007, 8

⁴ Marini, M. *Il Vasari fra teoria e filologia delle arti. Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Grandi Tascabili Economici Newton 2003, 9

⁵ Pozzi, M., E. Mattioda. *Giorgio Vasari storico e critico*, Firenze Olschki 2006, 318

осъществява чрез специфичната интерпретация на историята на изкуството и на историята изобщо. Вазари вярва във формирация ефект върху читателя на съчинението. Убеждението му, че подражанието на най-доброто от онова, което културната история носи, е път за формиране на човешките индивиди, преминава като нишка във всички текстове на *Животописите*. Чрез примери от живота на художниците, техните творби, поведение и добродетели, той пресъздава един модел на идеалната личност и, в крайна сметка, модел на идеалната история. Надарен с изключителна любознателност и с отлична памет, пристрастен към придобиване на нови знания Вазари познава огромно количество произведения на изкуството. Но в книгата си дава предимство на онези, които показват новаторство или липса на такова, стават знаци за формиране и установяване на напредък или примери за грешки и недостатъци, които го възпрепятстват и трябва да се избягват в бъдеще. Написаната историята и съставлящите я лични съдби Вазари споява в своеобразни исторически и културологични времеви “prospettive”, панорамни построения-изгледи към човешкото развитие - общото и индивидуалното.

Животописите на Вазари представляват един мащабен културен и образователен проект, който продължава да стимулира съвременното научно и художествено познание. Съвременниците на Вазари и поколенията след него, в продължение на няколко века, четат *Животописите* като историко-художествен документален труд. До средата на двадесети век *Животописите* присъстват като задължително четиво в образованието на всеки европейски хуманист, бил той историк, философ, филолог, историк на изкуството. Отливът на научния и читателски интерес към него се дължи на различни причини. Същевременно Вазари е непрекъснато указван в различни текстове, посветени на една или друга проблематика на ренесансовата култура. Получава се парадокс: Вазари се цитира и указва в различни съвременни текстове без обаче да бъде четено основното му съчинение⁶. От деветдесетте години на двадесети век се наблюдава възраждане на любопитството към *Животописите*. И макар съвременните методи и достижения в хуманитаристиката да внасят корекции във фактологическата страна на *Животописите* (и оттук, несъмнено, и в част от интерпретациите и оценките, опрени върху тях) познавателната стойност на труда не е намаляла, дори може да се каже, нараства с увеличаването на дистанцията от време.⁷ Продължително поставяният и все още актуален въпрос *какво е история*, как се изгражда историческото познание и как се поднася с различни цели⁸ в дадена среда може да бъде осветлен в някои негови страни чрез нов прочит на *Животописите*, където

⁶ Не бих си позволила да направя това заключение, то присъства в студията на Д. Превитали към посоченото (в бел. 1) издание. Вж.: Vasari, G. *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550, Torino 1991, VII

⁷ Rubin, P. L. Giorgio Vasari. Art and history, Yale University Press 1995, 404

⁸ Вж.: Балдели Челочи, П. Мултимедийната историография за една споделена глобална история. - Диалогът в историята, 15/2006, 9

Вазари предлага един модел на културната история, концептуализиран и конкретизиран едновременно.

Първите научни изследвания върху *Животописите* на Вазари принадлежат на историци от Виенската школа от края на XIX и началото на XX в.: Юлиус Шлосер, Волфганг Калаб, Ханс Тице. Ю. Шлосер ги проучва като основен документален извор за историята на изкуството през епохата на Ренесанса. В неговите преценки Джорджо Вазари е първият, който прави литература от историята на изкуството, съчетавайки дарбата на историк-разказвач с поетично възприятие. Според него Вазари е пределно прагматичен и търси да установи зависимости навсякъде, особено във външната структура на отделните биографии на художници. Основните критики на Ю. Шлосер са насочени към изворите, ползвани от Вазари; упреква го, че гледа на произведенията на изкуството през очилата на литературните извори и се оставя да бъде воден повече от тях, отколкото от самите творби, че наред с фактите включва разкази и легенди. Обстоятелството, че Вазари ползва публикувани вече текстове на автори, "съмнителни" според Ю. Шлосер (като Антонио Били, например), е остро критикувано.⁹ Но в епохата на Вазари доверието към написания и огласен вече текст е доверие, подобно на това, което днес имаме към архивите или към рецензираните публикувани трудове. Днес тази оценка на Ю. Шлосер е надживяна. В. Калаб остава в историографията преди всичко с незавършения си труд "Студии за Вазари" (1908 г.), в който се сравняват двете издания на *Животописите* и се анализират историческите и естетически възгледи на Вазари. За разлика от Ю. Шлосер, който определя Вазари като безсистемен, В. Калаб оценява Вазари като оригинален наблюдател и мислител.¹⁰

В италианската литература Вазари заема място сред писателите-историци като обикновено се подчертава спецификата на неговия исторически труд, разглеждащ историята на изкуството.¹¹ За Лионело Вентури ("История на художествената критика", 1936 г.) Джорджо Вазари е първият автор, който обединява в труда си отделни биографии на художници с теория на изкуството. Приносът на Вазари според Л. Вентури е главно в това, че пръв в историята на изкуството свързва разказите за живота на художниците с описание на техни творби. "Историята на Вазари принадлежи към прагматичния тип на историите на Ренесанса, тоест разглежда практическите добродетели на индивидите (без да ги свързва с техните идеали), интерпретацията на които може да бъде само психологическа."¹² Критичното отношение към *Животописите* като историко-документален труд, характерно за края на XIX и първите десетилетия на XX в., се

⁹ Shlosser, J. Sull'antica storiografia italiana dell'arte, Palermo 1932

¹⁰ Вж.: Венская школа искусствознания. - История европейского искусствознания. Вторая половина XIX века, М. 1966, 85 - 86

¹¹ Donadoni, E. Breve storia della letteratura italiana delle origini ai nostri giorni, Milano 1938, 147

¹² Venturi, L. Storia della critica d'arte, Torino 2000, 115 - 120

изживява не само защото документалистиката неизбежно е отишла далеч напред от времето на Вазари, а и поради изместване на методологическите насоки в хуманитарните проучвания. В студията на Ервин Панофски “Първата страница от “Libro” на Джорджо Вазари”¹³, публикувана през 1930 г., историографията на Вазари е обект на дълбочинен анализ на идеи, разгледани чрез сравнителни историко-художествени и философско-културологични съпоставки.¹⁴ През втората половина на XX век Вазари е “преоткрит” чрез нови прочити и нови тълкувания, както и чрез акцентиране на научни и художествени проблеми, свързващи неговата епоха с нашето време. Двама историци, свързани със Scuola Normale Superiore в Пиза: Еудженио Гарин и Паола Бароки допринасят с изследванията си за формирането на нова визия за Вазари. В трудовете си върху философия на италианската култура¹⁵ Е. Гарин преоткрива Вазари като извор за нова философско-историческа проблематика¹⁶. Разглеждайки проблема за времето, Е. Гарин изтъква, че Вазари интерпретира новото в своята епоха в подтекста на времевата ретроспекция. В изследването си върху италианския хуманизъм Е. Гарин изтъква, че философската медитация, присъща за хуманизма, е преди всичко в нагласата да се възпитава. “Тя е един тон, един акцент, който задвижва и анимира всеки проблем и всяко изследване; тя е едно внушение на художника, учения, свещеника, политика в неговото човешко измерение.”¹⁷ Според Е. Гарин философирането в епохата на италианския ренесансов хуманизъм трябва да се търси не в професорските схоластични систематизации, а в конкретните изследвания, където “то живее като съзнание за себе си”. Според Е. Гарин (“Италианския хуманизъм”, 1952 г.) “бъдещият историк на философската ренесансова култура в Италия трябва да чете повече книги за политика, за морал, за реторика, за логика и за наука, отколкото за схоластична философия...” Бих добавила – и книги за история и изкуство като *Животописите* на Джорджо Вазари. С доктората си, защитен през 1950 г. Паола Бароки се утвърждава като дълбок интерпретатор на Вазари и в продължение на повече от половин век изследва различни аспекти от *Животописите*.¹⁸ Сред трудовете ѝ върху Вазари са “Стойността на античното в историографията на Вазари” (1958 г.) и “Studi vasariani” (1984 г.).¹⁹ Два международни конгреса, организирани от Националния

¹³ Е. Панофски. Първата страница от “Libro” на Джорджо Вазари. - Панофски, Е. Смисъл и значение в изобразителното изкуство, С. 1986, 198 - 254

¹⁴ Пак там, 223 - 227

¹⁵ Вж.: Garin, E. L'umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento, Roma-Bari 2004; Garin, E. Medioevo e Rinascimento, Roma - Bari 2005; Garin, E. Giorgio Vasari e il tema della ‘Rinascita’. - Vasari storiografo e artista, Firenze 1976, 259 - 266

¹⁶ Garin, E. Medioevo e Rinascimento, Roma - Bari 2005, 67

¹⁷ Garin, E. L'umanesimo italiano, Roma - Bari 2004, 253

¹⁸ Вж. в: <http://www.sns.it/it/lettere/menunews/emerito/barocchi/bibliografia>

¹⁹ Паола Бароки е почетен професор в университета в Пиза (Scuola Normale Superiore). Подготвя и издава (заедно с Розана Бетарини) *Животописите* в шест тома, паралелно издание на Торентиниана и Джунтина с коментари. Един от най-често цитираните трудове на П. Бароки, задължително четиво в подготовката на студенти от различни хуманитарни

институт за изследвания на Ренесанса (Флоренция) стават форуми за изява на научно-изследователските интереси към Вазари: конгресът по случай четиристотин години от смъртта на Вазари “Историографът и художникът Вазари”, проведен през септември 1974 г. в Арецо и Флоренция²⁰ и “Джорджо Вазари между декоративното изкуство и художествената историография” (Арецо, октомври 1981 г.)²¹

През последните години е изградена линия в интернет, в която двете издания на *Животописите* могат да бъдат четени паралелно. Това е част от програмата на CRIBECU (Centro di Ricerche Informatiche per I Beni Culturali), Център за информационни проучвания върху културното наследство на университета в Пиза (Scuola Normale Superiore), създаден преди повече от двадесет години²². Този център достига забележителни научни резултати благодарение на ръководството на Паола Бароки²³. Между компактдиските, произведени от центъра в Пиза, е и този с текстовете на *Животописите* на Джорджо Вазари в двете редакции от 1550 и 1568 г.²⁴ В началото на новото хилядолетие се появяват и други интернет издания на Вазари на английски и руски език. От 2004/2005г. в процес на изграждане е друга линия, в която животописите на отделните художници са представени чрез репродукции на упоменати в тях произведения, съпоставени с текста на Вазари²⁵. Това е нещо, което самият Вазари би искал да види.

Албумът с рисунки на художници, “Il Libro de’ disegni”, който Вазари съставя едновременно с работата над второто издание на *Животописите*, често се споменава в текстовете на Джунтина. Тази сбирка с рисунки, която П. Бароки нарича “частен музей на Вазари”, е проучена от Л. Коломби Рачанти. В двутомното издание, подготвено от нея, са публикувани запазените рисунки (част от разпръснатата след смъртта на Вазари колекция от рисунки на художници,

специалности, е студията ѝ “Историография и колекционерство от Вазари до Ланци” (Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi. - Storia dell'arte italiana di Einaudi, vol. II, L'artista e il pubblico, 1979); Вж: Barocchi, P. Studi vasariani, Torino 1984; Barocchi, P. Vasari pittore, 1964; Barocchi, P. Finito e non-finito nella critica vasariana. - Arte antica e moderna, 1958, n. 3, 221 - 235; Barocchi, P. Il valore dell'antico nella storiografia vasariana. In: Il mondo antico nel Rinascimento, Atti del V Convegno Internazionale di studi sul Rinascimento, Firenze 1958, 217 - 236

²⁰ Сборникът от материали от работата на конгреса: Il Vasari storiografo e artista: atti del Congresso internazionale nel IV centenario della morte, Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974, Firenze 1976

²¹ Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica, Convegno di studi (Arezzo, 8-10 ottobre 1981), Firenze 1985

²² <http://www.cribecu.sns.it>

²³ Colonna, S. Strumenti della ricerca storico-artistica dalla tradizione all'innovazione. -

Bolletino Telematico dell'Arte, 10 f. 2001, n. 249, 5 / <http://www.bta.it/txt/a0/02/bta00249.html>

²⁴ Colonna, S. Op.cit., 5

²⁵ <http://www.easyweb.easynet.co.uk/giorgio.vasari>

чиито биографии излага в труда си) и се анализират връзките между тях и текстовете на *Животописите*.²⁶

Сред американските изследователи на история на изкуството се откроява Л. Де Джиролами Чени, автор на многобройни студии, посветени на отделни живописни творби на Вазари и на *Животописите* като извор за сведения за изкуството на Ренесанса.²⁷

Авторитетно изследване върху *Животописите* е “Джорджо Вазари. Човекът и книгата” (1979 г.) на Т. С. Р. Боус. Според автора Вазари не е оригинален мислител, което не намалява достойнствата на неговата книга.²⁸ Т. С. Р. Боус разглежда съчинението на Вазари в тясна връзка с дейността му като художник, изтъквайки грешките, преувеличенията и пропуските в него, както и причините, на които се дължат.

Противоположно е мнението, изказано в задълбоченото проучване на П. Л. Рубин “Джорджо Вазари. Изкуство и история” (1994 г.)²⁹. Разглеждайки съчинението на Вазари като продукт на условностите и убежденията в “историческото писане” на неговото време, П. Л. Рубин изтъква, че обвиненията към Вазари за допуснати грешки трябва да отстъпят пред уважението към неговите намерения. Според нея начинът на писане на история на Вазари е оригинален, той използва формата на историята, за да създаде и пресъздаде образи. П. Л. Рубин е сред малкото съвременни автори, които “прочитат” *Животописите*, откроявайки дидактическата основа на текстовете и на начина, по който Вазари интерпретира историята, отделната личност и историко-художествените факти.³⁰ Тази позиция е симптоматична: изследванията върху *Животописите* бележат нов етап на научен и художествен интерес към Вазари, основан на симпатия, на вникване във времето, в което той живее и в просветителските намерения, заложили в неговата история. Общата промяна в отношението към Вазари, възроденият интерес към него, се дължат несъмнено и на съвременната визуална култура. Хуманитаристите, и особено тези, които се занимават с университетска преподавателска дейност, напоследък все по-често усещат и изразяват промяната във възможностите: визуалната история, в който и да е бил неин ракурс, е форма на въздействие и скрито (или явно) целенасочено образование, базиращо се на избор на определени проблеми. През 1998 г. група философи се обединяват в работна група, наречена “Семинар за философия на образа”, създадена към катедрата по теоретична философия на Университета (Universita` degli Studi) в Милано. Публикуваните изследвания разработват теми и проблеми от феноменология на образа, “разтоварени” главно върху дадености от

²⁶ Colombi Raccianti, L. Il libro dei disegni del Vasari, Firenze 1974

²⁷ Cheney, L. De Girolami. Giorgio Vasari's Judith: Athena or Aphrodite. - Fifteenth Century Studies Journal, Vol 25 (2000), 154 - 92; Cheney, L. De Girolami. Giorgio Vasari's Andromeda: Transformations of an Ancient Myth. - Discoveries Journal (Fall 1998), 2 - 5

²⁸ Boase, T. S. R. Giorgio Vasari. The Man and the Book, Princeton University Press 1979

²⁹ Rubin, P. L. Giorgio Vasari. Art and History, Yale University Press 1995

³⁰ Rubin, P. L. Giorgio Vasari. Art and History, Yale University Press 1995, 212, 412

сферата на изкуството, като ползваното от нас “Философията в образите: “Менините” на Веласкес и концепцията за изобразяване” на П. Спиничи.³¹ “Основен проблем е дали визуалността предоставя възможности за различен подстъп към историческата проблематика. Досегашните проучвания (в чужбина, но започнали и у нас) показват, че визуалността е неединно и широко поле за критическо усвояване/ проблематизиране на историчността, но също и на сегашността, за излизане извън все още съществуващи дисциплинарни ограничения.”³²

Един несъмнено ерудиран познавач като Жермен Базен в своята “История на историята на изкуството” квалифицира *Животописите* на Вазари като роман за историята на изкуството³³. Но романът, както е известно, се ражда като литературна форма на история на индивидуалната човешка съдба. Чрез множество истории на човешки индивидуалности Вазари предоставя на съвременния изследовател възможност за проучване и на проблема за формирането на историческия човек.

От гледна точка на историческото познание особено полезно остава установяването на влияния и влияния на влиянията. Компаративистиката продължава да се храни с проучвания върху сходства, различия и влияния между отделни артефакти и личности. И тук *Животописите* на Вазари са особено подходящи за нов живот. ”Докато преди историята на изкуството се изучаваше в исторически контекст, от гледна точка на развитието и достиженията на стиловете в различните епохи... днес се изучават отделни творби или групи от творби, отделни явления, разположени в конкретно време и на конкретно място. С други думи, като къс история се разглежда самото произведение на изкуството, а не историята като цяло или дадена поредица от творби.”³⁴ Тази тенденция се потвърждава от изследването на К. Симонети “Животопис на Вазариевите “Животописи”. Исторически профил на две издания” (2005 г.), което изследва труда на Вазари като материалност, реализирана типографски, заедно с различните проблеми - исторически художествени, теоретико-критични, технически и други, възникващи около битието на книгата в двете ѝ издания.³⁵

Концептуалните послания на *Животописите* биха били разбрани едностранчиво, ако се търсят само във въведенията (към книгата като цяло и към отделните части), в които те са изразени директно. В студията си “Екфразис и естетически позиции в Животописите на Вазари” (1960) Светлана Алперс подчертава, че в по-голямата си част животописите се състоят от описания и

³¹ Spinicci, P. La filosofia nelle immagini: Las Meninas di Velazquez e il concetto di raffigurazione. - <http://www.lettere.unimi.it/sf/leparole/meninas.htm>

³² Генова, И., А. Ангелов. Следистории на изкуството, София 2001, 5

³³ Вж.: Ж. Базен. История истории искусств, М. 1993; подобно преценка се съдържа в: La critica d'arte e Giorgio Vasari. - Storia della Letteratura italiana. Il Cinquecento, Garzanti 1988, 606 - 624

³⁴ Алперс, С. История ли е изкуството? - Разказвайки образа, С. 2003, 32

³⁵ Simonetti, C. M. La vita delle “Vite” Vasariane. Profilo storico di due edizioni”, Firenze Olschki 2005

тълкувания на художествени произведения, но те са игнорирани от критиката, която се съсредоточава върху естетическите теории и позиции във въведенията на трите части.³⁶

На български език *Животописите* на Джорджо Вазари не са превеждани с изключение на животописа на Леонардо да Винчи, публикуван в рамките на етапа “Леонардо да Винчи” на програмата за естетическо възпитание и хармонично развитие на личността от края на 70-те и 80-те години на XX в България: *Джорджо Вазари. Животът на Леонардо да Винчи, Издателство Български художник, София 1980*. Българските читатели ползваха главно руския превод на *Животописите* на А. И. Венедиктов и А. Г. Габричевски, чиито отделни томове са публикувани в продължение на десетилетия до седемдесетте години на XX в. Днес той е достъпен в нови издания.

Работата ми над *Животописите* на Вазари би била невъзможна, ако не беше съдействието на проф. Гаetano Пасарели (Рим, Университет Рома Тре), който ме окуражи и ми препоръча съвременни издания на Торентиниана и Джунтина. Благодарение на съдействието, което получих от проф. Пиа Грация Челоци Балдели (Рим, Университет Рома Тре), от доктор Микела Галати (Рим, Министерство на външните работи) и от доктор Елена Балдасари (Рим, Университет Рома Тре) можах да ползвам някои от изворите на Вазари, както и копия от трудове, намиращи се в Библиотеката по история на изкуството “Луиджи Граси” на Университета Рома Тре. Благодаря на г-н Антонио Аниело, пазител в къщата-музей на Вазари в Арето, който през май 2004 г. сподели с мен своите познания и тълкувания за Вазари. Специална благодарност дължа на проф. Александър Воденичаров, декан на Правно-историческия факултет в Югозападен Университет “Неофит Рилски” - Благоевград, който подкрепи всички мои начинания и изяви, чрез които получих достъп до “местата” на Вазари в Рим и Арето. Моите колеги доц. Кристина Попова, доц. Елеонора Пенчева и гл. ас. Александър Порталски ме подпомогнаха със съвети, критични забележки и корекции, при това изключително деликатно, с най-добри намерения да формират и книгата, и самата мен. Проф. Румяна Кушева и доц. Костадин Паев ме окуражиха да търся мотивите за актуалността на Вазариевата дидактическа интерпретация на историята, за което от сърце им благодаря.

³⁶ Alpers, S. Ekphrasis and Aesthetic attitudes in Vasari's lives. - In: *Jurnal of the Warburg and Courtald Institutes*, XXIII (1960), 190 - 215

І. Джорджо Вазари: художник и историограф

1. Трите възрасти на Джорджо Вазари

Арецо, родният град на Вазари, е сред най-значимите центрове на италианската ренесансова култура, един от градовете, в които се създава новата литература на простонароден италиански език. През XIII в., златният век на Арецо, тук работи най-големият космограф на епохата, Аретино, живописец и учен, автор на първият голям трактат по естествени науки “За композицията на света” (1288 г.). В началото на XIV в. политическата ориентация на Арецо го превръща в убежище за изгнаници от Флоренция, сред които са Данте Алигиери и родителите на Франческо Петрарка, който е роден в Арецо през 1304 г.¹ Относителната политическа независимост на града през XIV в. допринася за формирането на личности, които освен висока култура имат и особено чувство за достойнство и патриотизъм. В края на XIV в. градът загубва политическата си автономия и до XIX в. историята му е тясно обвързана с тази на Флоренция, на флорентинската република, на флорентинското гранддукатство през XVI в. и последвалото управление на Хабсбургите и на къщата Лорена.²

Животът и творчеството на Вазари са документирани отлично. Във второто издание на *Животописите* Вазари включва *Описание на творбите на Джорджо Вазари, аретински живописец и архитект*, негова автобиография до петдесет и петата му година. Благодарение на нея, както и на други негови текстове, писма, документи и паметни бележки, могат да се проследи биографията му с подробности и да се открият неговите *три възрасти*, които според ренесансовите представи съставят живота на човека.

Джорджо Вазари произхожда от аретинско семейство с традиции в художествените занаяти и изкуствата. Прадядо му Ладцаро ди Николо де Талди от Кортон (роден ок. 1396 г.), живописец, се премества в Арецо малко преди 1458 г. Негова биография Вазари включва във втората част на своята история. Фамилното име Вазари идва от дейността на сина му Джорджо, който изработвал вази, традиционна за Арецо дейност. В уводната част на животописа на Ладцаро Вазари внукът му преувеличава качествата му като художник, представяйки го като известен живописец за своето време не само в родината си (Арецо), а и в цяла Тоскана. Но веднага след това в същинската част на биографията Джорджо пише, че прадядо му бил близък приятел на известния художник Пиеро дела Франческо от Сан Сеполкро и винаги “практикувал” с него, когато Пиеро работел в Арецо. Защото чрез помощта на Пиеро се удавало да рисува големи фигури там, “където Ладцаро смятал да прави малки фигури”.³ Помощта, търсена от един и получавана от друг художник в полза на изработването на по-добри произведения на изкуството е едно от големите достойнства в поведението на художниците,

¹ Martelli, M., F. Nibbi. Arezzo: guida storica e turistica, Arezzo 1994, 3 - 34

² Martelli, M., F. Nibbi, op. cit., 23 - 34

³ Le Vite, G, 393 - 394

изтъквано в *Животописите* като фактор за напредък. В животописа на Ладцаро са дадени сведения за сина му Джорджо, който проявявал и талант на скулптор. Интересувал се и от антични вази, следейки непрекъснато за находки, каквито в Арео изниквали непрекъснато. Търсейки антични вази, Джорджо попаднал на три арки от антична постройка, край които намерил четири изцяло запазени вази, в следствие подарени на Лоренцо Великолепния при посещението му в Арео.⁴

В автобиографията си Джорджо Вазари разказва един случай от своята *първа възраст*, детството си. Когато бил осемгодишен, в дома му гостува възрастният живописец Лука Синьорели от Кортон, племенник на Ладцаро Вазари и близък на семейството. Като научил, че в училище детето не правело друго освен да рисува фигури, Лука Синьорели препоръчал на баща му Антонио да го насочи към обучение в рисуването, за да не се “изроди” Джорджо⁵. Този епизод е важен преди всичко с обстоятелството, че в него се съдържа една интерпретация на причинно-следствените връзки в италианската ренесансова култура: талантливо дете е открито и поощрено от изявен художник. Разказът на Вазари следва един установен модел на събития, който се прилага в различни животописи, първият от които е на Джото. Според този модел формирането на дете, което рисува върху камъните с въглен, докато пасе овцете или вместо да учи, бяга от училище, за да гледа как рисуват художници, е съдбоносно повлияно от отношението на утвърден художник, който става фактор за развитието на дарбите в следващите поколения. Конкретните му проявления са различни: рисунките на детето случайно вижда именит художник, който дава съвет на родителите му да го насочат към обучение или го взима за ученик. Със собствената си автобиографична история по този модел Вазари следва една културно-историческа условност, но и подсилва поучителния характер на заложеното в нея съдържание. Това отношение между учител и ученик Вазари насища с *любовта и взаимната подкрепа*, които трябва да имат помежду си хората на изкуството, за да има общ напредък. В увода към животописа на Лука Синьорели се казва колко противна на природата на таланта е завистта, разрушаваща всеки художник, на когото творбите на другия се зловидят. Като антитеза на този порок той издига основното достойнство на Лука Синьорели, който винаги е обичал художниците и винаги е учил този, който желае да вземе нещо от него, за да бъде полезен в своята професия. В същия дух е и заключението, в което Вазари подчертава колко обичан е бил Синьорели от неговите ученици.⁶ Отново е подчертана връзката между издигнатия художник, който учи другите и им помага да се развият и нарастването на добродетелите, тъй важни за напредъка. Учениците от своя страна обичат и почитат своя учител, пазят паметта за него.

За кратко време Джорджо Вазари се обучава в ботегата на френския живописец Гийом Марсилски (Guillame de Marcillat) или Гулиелмо да Марчила

⁴ Le Vite, T, 351 - 352

⁵ Le Vite, G, 7

⁶ Le Vite, T, 504 - 508; Le Vite, G, 547 - 550

(Guglielmo da Marcilla)⁷, майстор на витражи, който, по думите на Вазари, заслужил да бъде наречен аретинец.⁸ Към него и към другите свои учители Вазари през целия си живот запазва уважение. От детството си Вазари придобива трайни навици да запаметява и да пази спомени в писмена форма, да включва винаги в житейския си път писмения текст, бил той *чужд и четен* или *собствен и писан*. За разлика от мнозина други художници, които се насочват към писане в даден момент, Вазари се оформя едновременно като човек на писменото слово, на паметта и на рисунката. Самият той разказва, че като дете впечатлил кардинала на Кортон Силвио Пасерини, рецитирайки пред него наизуст “Енеиди” на Вергилий. Препоръчан от собствения си напредък в ученето в рисуването и от учителите му Лука Синьорели от Кортон и Гулиелмо да Марчила, Джорджо заминава за Флоренция в свитата на Силвио Пасерини. Покровителството на високопоставени личности над деца, проявили дарби, през тази епоха е една обичайна форма и се изразява в подпомагане в образованието, развитието и може би най-важното, в предоставяне на възможности за ранни изяви. Благодарение на големите си познания, както и не на последно място благодарение на семейното си възпитание и добро поведение, младият Вазари общува със средите на управляващата фамилия Медичи. Не случайно в неговия идеален модел, заложен в *Животописите*, съвременният художник трябва да има талант от природата, да се учи трудолюбиво при добър учител и да има подходящите нрав и поведение (“costumi”). Със съдействието на кардинал Пасерини Джорджо всекидневно по два часа учи латински език заедно с неговите връстници от фамилията Медичи, Иполито (1511 – 1535 г.) и Алесандро (1510 – 1537 г.). Учителят им по латински език е поетът Пиеро Валериано. Едновременно с това Джорджо е ученик в ботегата на живописеца Андреа дел Сарто. Не се задържа дълго при него, учи се известно време при скулптора Бачо Бандинели, син на доверения златар на фамилията Медичи. В първите години на своето ученичество във Флоренция Джорджо се сприятелява с Франческо де Роси (1510 - 1563 г.), наречен Салвиати⁹, негов връстник и спътник в много от преживените “истории”, влезли десетилетия по-късно в тъканта на *Животописите*. Вазари е сред тези ренесансови художници, които са възпитани да ценят онзи, който в пряк или в символичен смисъл е бил техен учител. През целия си живот запазва постоянна своята лоялност и сърдечно чувство към учителя и покровителя, към *другия* художник, бил той Микеланджело, негов кумир, или горещо обичания приятел Салвиати. Образованието на младия Джорджо включва изучаване на античните автори, особено на исторически съчинения. Вазари се придържа към традициите на

⁷ Le Vite, G, 642 - 647;

⁸ Най-известното негово произведение са витражите в катедралата в Арето, изпълнени през двадесетте години на XVI в. Любопитен факт от неговата работа е пропуснат от Вазари в животописа му. Във витража на тема “Изгонване на търговците от храма” Гулиелмо изобразява на преден план в лицето на търговеца с алчни очи, бягащ с торба пари, художника Полидоро Калдара, който му дължал пари. Вж. в: Andanti, A. Guida illustrata al Duomo di Arezzo, Arezzo 2004, 42 - 43

⁹ Le Vite, G, 1149 - 1167

флорентинската култура от това време, придаващи голямо значение на историята и изкуството във формирането на младия човек. Съдбата му се стича така, че става свидетел на значими събития в живота на Флоренция, които, след не толкова голям период от време, ще станат част от най-новата история на града. След политически сътресения и сблъсъци през 1527 г. Медичите са прогонени от Флоренция. В животописа на своя приятел Франческо Салвиати Вазари разказва един епизод от тези събития: *при конфликтите се счуила ръката на мраморния "Давид" на Микеланджело и три дни парчетата стояли на земята без никой да се сети да ги прибере. Единствен шестнадесетгодишният Франческо Салвиати, виждайки ги, се погрижил за статуята. Намерил приятеля си Джорджо и двамата занесли парчетата на бащата на Франческо.* По заслуга Вазари описва случилото се в биографията на Франческо, а не в своята. (В съвременните мултимедийни продукти, представящи флорентинската история, спасяването на ръката се приписва на Вазари, както и предаването на парчетата на дук Козимо I Медичи, който се разпоредил да бъдат реставрирани.¹⁰) Впечатлителният Вазари не пропуска да отбележи, че двете момчета "без да мислят за опасностите" събрали парчетата, а години по-късно били съединени с пирони от мед.¹¹

След смутовете Джорджо се връща в Арецо. Баща му е починал от чума и чичо му Антонио, за да го предпази, го изпраща на село, където младежът рисува и набира опит. Когато преминава чумата, се връща в Арецо и създава първата си картина ("tavoleta", както я нарича) за църквата Сан Пиеро в Арецо. Според автобиографията на Вазари тази картина вижда Росо¹², прочут художник, който по това време минал през Арецо. Харесал работата и поискал да се запознае с младия Джорджо, помагайки му след това с рисунки и съвети. Младежът получил поръчка за картина, Росо му направил рисунката за нея, която Джорджо следвал с много "изучаване, труд и усърдие" според силите си, за да си завоюва име на живописец.¹³ През 1529 г. Джорджо отново е във Флоренция и заедно със Салвиати работи в ботегата на Рафаелино да Бреша. Загрижен за прехраната на осиротелите си по-малки сестри и братя, Вазари първоначално решава да се посвети на златарското изкуство и се обучава в ателието на Веторио Гиберти, правнук на Лоренцо Гиберти. Отказва се от тези намерения и се посвещава на живописата, изпълнявайки различни поръчки във Флоренция и Пиза. Една от тях е на Луиджи Гуичардини, брат на Франческо Гуичардини и автор на историческото съчинение "Il Sacco di Roma". Вазари се сприятелява с Луиджи Гуичардини и двадесет години по-късно рисува негов портрет. Съдбата му протича така, че той се оказва в Болоня по времето, когато градът се готви за коронацията на Карл V от папата през 1530 г. Взява скромно участие според силите си в изготвянето на временната украса за тържественото събитие, на което Вазари присъства заедно с

¹⁰ Il potere contro la verita`. I Medici: I padri del Rinascimento. - IL GIORNALE, DVDTECA STORICA, 2006 Milano

¹¹ Le Vite, G, 1150 - 1151

¹² Джован Батиста ди Якопо, наречен Росо (1494 - 1541 г.)

¹³ Le Vite, G, 1358

Иполито Медичи, вече кардинал, и с бъдещия дук Алесандро Медичи. По-късно участва в изработването на временните декорации във Флоренция за честване на император Карл V.¹⁴ Временните украси, подготвени в градовете, посетени от Карл V през 1535 - 1536 г., са познати от рисунки и от описанията на Вазари в *Животописите*.¹⁵ На тържествената коронация в Болоня са неговия връстник Иполито Медичи, вече кардинал, и Алесандро Медичи, бъдещ дук, с които преди години Вазари заедно изучават латински език.

Иполито Медичи взима Джорджо на служба в свитата си и през 1531 г., заминава за Рим. По други пътища и с други покровителства в Рим по същото време е и Франческо Салвиати. Двамата младежи изучават изкуството на античността, както и съвременното им изкуство (*maniera moderna*) - на Микеланджело, на Рафаел, на Балтазаре Перуци. Вазари и Салвиати участват в различни епизоди от артистичния живот на града, които по-късно Вазари ще описва в своите истории, предпочитайки с типичната си склонност към духовитост, да им придава формата на биографични анекдоти, включени в отделните животописи.¹⁶



Джорджо Вазари. Полагане в гроба. Арело, къща-музей Вазари

¹⁴ Подробно в: Cazzato, V. Vasari e Carlo V: L'ingresso trionfale del 1536. - Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica, Firenze Olschki 1985, 179 - 204

¹⁵ Вж.: Cazzato, V., op. cit., 181; Satkowski, L. Giorgio Vasari. Architect and Courtier, Prinsepton University Press 1993, 98 - 112

¹⁶ Вж.: Marini, M. Il Vasari fra teoria e filologia delle arti. - Le vite dei piu eccellenti pittori, scultori e architetti, Grandi Tascabili Economici Newton 2003, 8

От младежките си години Джорджо е почти винаги под покровителството на високопоставена личност или на служба при такава. В съвременните изследвания се отделя не малко място на онези черти в характера, в поведението, в тематиката на изкуството му и в историографията му, които са свързани с функциите му на човек, принадлежащ към двора на църковна или светска важна персона. Някои изследователи виждат Вазари като художник, изцяло отдаден на политическите стремежи на своите “патрони”. Но тази отдаденост е само една от проявите на Вазари като личност, ценящ изключително много приятелството и човешките отношения. В автобиографията си Джорджо говори за приятелствата си с голяма топлота и засвидетелства вяност към покровителите, приятелите си, към съмишлениците си. Неговата лоялност, тъй зряло проявена още в ранната му младост, е лоялност на почтения, на художника с добър нрав и добро поведение, чийто идеален модел като образец за възпитание и подражание ще изложи след години в *Животописите*.

През 1532 г. Джорджо заболява и за известно време е в Аресто, а когато се възстановява, отново се връща във Флоренция, за да поеме службата си при Отавиано де Медичи (1482 - 1546 г.), който от своя страна го въвежда във флорентинския двор. В автобиографията си Вазари отбелязва, че след оздравяването си отново се посвещава на учене. Благодарение на благосклонността на Отавиано Медичи е могъл да влезе в новата сакристия на църквата Сан Лоренцо, *“където са творбите на Микеланджело, който по това време беше в Рим и така можах да ги изучавам за известно време с много прилежание така, както бяха на земята. После, пристъпвайки към работа, направих една картина...”*¹⁷ Вазари описва картината (“Полагането в гроба”), изработена непосредствено след изучаването на творбите на Микеланджело и подчертава връзката между познания, качества, ценности: придобити са познания и умения чрез имитиране (подражаване) на най-доброто в изкуството; тези новополучени качества са използвани в добродетелни и плодотворни дела; те заслужено получават признание като неговата картина, взета от дук Алесандро, която след това винаги била в стаята на дук Козимо I *“и сега в тази на принца, неговия син”*. Прилежното изучаване на изкуството - античното или съвременното - е извор за придобиване на качества в собствената работа, за увеличаване на достойнствата в резултатите от нея и за заслужено признание. Тази връзка между учене, усвояване на изкуството и личен успех, постигнат чрез труд и продуктивност, е основната връзка в историите на отделните художници, чрез които Вазари ще изгради панорамата на италианската ренесансова култура. Смъртта на неговите някогашни съученици, а по-късно покровители, на Иполито Медичи през 1535 г. и на Алесандро Медичи през 1537 г., разрушават надеждите на Вазари и илюзиите му за спокойно творчество с високото покровителство, което вече си е осигурил. Напуска службата във флорентинския двор и се отдава на усилен творческа работа. Пътува, за да се учи и за да работи и през 1538 г. е в

¹⁷ Le Vite, G, 1360

Рим. Времето, прекарано тук, от февруари до юни, той използва, за да изучава произведения на античното изкуство. Следвайки примера на другите ренесансови художници, Джорджо рисува римската антична архитектура; прави около триста рисунки в античните grotte (пещери), в римските терми и други пострройки, разкопавани по това време. За него това е толкова значима дейност, че по-късно в салона на къщата си в Арео ще изобрази рисуващ художник, може би самия себе си, в една “грота” сред римските форуми с археологическите разкопки на преден план. През следващите години Вазари е непрекъснато в движение. Прекосява по-голямата част от територията на Италия на север и на юг, изпълнявайки множество и различни поръчки, събира сведения, които ще влязат в текстовете на *Животописите*. През целия си живот Вазари поема с желание поръчки за творби в различни градове, пребивавайки там, където могат да му възложат конкретна работа, чрез която да покаже таланта си и да го развие в художественото практикуване. В младостта си често се съгласява да работи срещу скромно заплащане, конкурирайки други художници в поръчките, воден от убеждението, че най-важно е да се рисува непрекъснато и да създава значителен брой творби, за да се наложи името му. По покана на Пиетро Аретино, с когото поддържа приятелски връзки, Джорджо заминава през 1541 г. за Венеция, а по пътя си посещава Модена, Парма, Мантуа, Верона. Успява да получи поръчки във Венеция благодарение на дипломатическите умения на Пиетро Аретино: девет големи картини за палацо Корнер. В едно писмо описва деветте картини. Върху пет от тях изобразява женски фигури, персонифициращи добродетели: в средата е Милосърдие, а наоколо - Вяра, Надежда, Справедливост и Търпение, съпроводени от различни фигури. Склонността на Вазари да поучава, използвайки антични и библейски образи, ще се превърне в една от най-характерните черти както в живописата, в декорациите и в рисунките, които прави, така и в начина, по който изгражда своята история на изкуството. Престоява във Венеция тринадесет месеца, както сам пише за себе си в животописа на Тициан. Но венецианците възприемат хладно творбите му, приучени от своеобразието на венецианската живописна школа да ценят цветовото изграждане в живописата. За Вазари рисунката стои на първо място във всички изкуства, той я смята за първостепенно качество на живописата и се придържа към това виждане и в собственото си творчество, и в историографските си преценки и във визията си как трябва да се обучава един художник. Кардинал Алесандро Фарнезе поръчва на Вазари стенописи в една от залите на Палацо дела Канцелерия и през 1546 г. художникът прекарва продължително време в Рим. Тематичната програма на стенописите (“Деянията на папа Павел III”) е съставена от епископ Паоло Джовио (1483 г. - 1552 г.), хуманист със солидни исторически познания и страст към колекционерство, наричан от Вазари в *Животописите* “многоучен историк”. Вазари изпълнява декорацията на залата с помощта на множество помощници за около сто дни и това обстоятелство ѝ дава името *Залата на стоте дни*. Времето, прекарано в Рим, се оказва изключително плодотворно за Вазари и определя съдбоносно бъдещата му дейност. Под влияние на разговорите в обкръжението на кардинал Алесандро Фарнезе, поощрен от Паоло Джовио, Вазари възприема

идеята да се опишат биографиите и творбите на италианските художници от Чимабуе до съвременността. По време на този римски период Вазари посещава редовно Микеланджело, иска съвети от него за творбите, върху които работи и се вслушва в препоръката му да се насочи към изучаване на архитектурата.

През 1540 г. Джорджо купува къща в Арело и между 1542 и 1548 г. я декорира със стенописи. Съставя сам идейната програма на декорацията на къщата, а я изпълнява с помощта на свои приятели и ученици в продължение на няколко години. Къщата в Арело принадлежи към тези редки случаи в историята на изкуството, в които един живописец превръща вътрешното пространство в дома си в нагледен образ на всички свои ценности, нравствени критерии, любими идеи, места на паметта. Основната тема, звучаща в цялостния облик на къщата, е възхвала на изкуствата, любов към тях и радостта на собственика-художник, че е постигнал да бъде част от изкуствата. Всичко, което умее и знае художникът - чрез усилено четене, чрез изучаване на античните автори и античните паметници, чрез житейския и художествен опит - се меморизира във визуални образи, за да бъде пред очите му като образ на историята и за да се види тя от други. През зимата на 1542 г. започва работата по декорирането на салона в къщата си, наричан най-често в литературата *Залата на Славата и Изкуствата*. В центъра на стенописната украса е алегорична фигура на Славата, седнала върху дъга (света като цяло), а по-долу са разположени персонификации на различните изкуства: Архитектура, Скулптура, Живопис и Поезия. В люнетите са изобразени портрети в овални рамки на седем художници, аретинци и хора, скъпи на сърцето на Вазари: Спинело Аретино¹⁸, прославен живописец от втората половина на XIV в., Лука Синьорели, Джорджо Вазари (дядото на художника), Ладцаро Вазари, Андреа дел Сарто, Микеланджело, дон Бартоломео дела Гата, абат на Сан Клементе в Арело¹⁹. В един вече изличен овал се предполага, че се е намирал портретът на Маргаритоне, известен аретински художник²⁰. В декорацията на представителния салон в къщата в Арело, наречена *Залата с камината* или *Залата на Триумфа на добродетелите* намират нагледен израз възгледите на Вазари като художник и историк. Водеща тема е алегорията на човешкия живот, разгърнат чрез поредица от облагородяващи дейности. На стената до входната врата вдясно е изобразен мъж в съвременни за епохата на Вазари дрехи, който чете, седнал до прозореца. Предполага се, че това е автопортрет на самия Вазари. Всеки, който обхожда внимателно залата, разглеждайки от различни гледни точки изображенията в нея, остава несъмнено впечатлен от тази композиция: млад мъж, в гръб към вътрешността на помещението, е погълнат от четене. Това е не просто възхвала на пътя към познания чрез книгите. За Вазари четенето има изключителна ценност и го *меморизира* заедно със самия себе си в млада възраст. В горната част на стената вляво от входната врата (срещу прозорците) са

¹⁸ Le Vite, T, 188 - 192

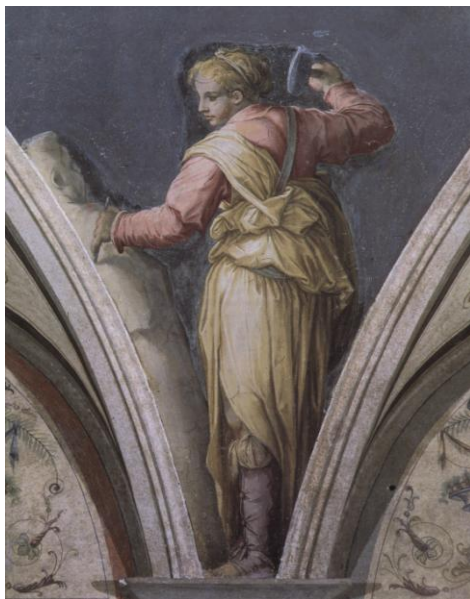
¹⁹ Le Vite, T, 452 - 457; Le Vite, G, 470 - 474

²⁰ Портретите на художниците са работени вероятно след 1568 г., когато излиза второто издание на *Животописите*.

представени фигура на Разточителството (Prodigality), пейзаж от Римския форум с археологически разкопки на преден план, фигура на Милосърдието (Caritas), пейзаж с храма на Венера в Рим, фигура на Познанието (Sapientia).



1. Архитектура



2. Скулптура



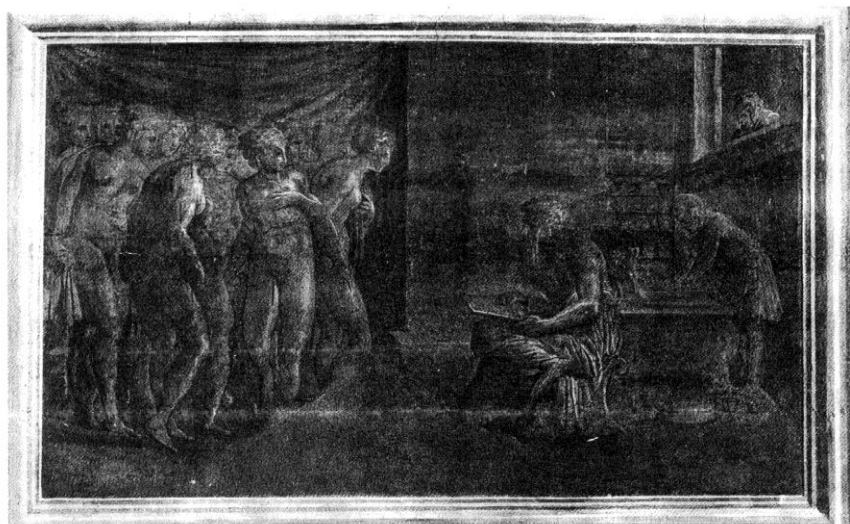
3. Живопис



4. Поезия

Джорджо Вазари. Персонификации на изкуствата. Стенописи в Залата на славата и изкуствата. Арео, къща-музей на Вазари

В най-долния регистър са изобразени три истории на антични живописци - на Тимант, Протоген и Апелес, взети от “Естествена история” на Плиний, живописвани в тъмночервено и наподобяващи релефи от бронз или порфир. Особено обичана от Вазари е историята на Апелес, която той разказва във въведението към *Животописите*: Александър Велики толкова харесва творбата на Апелес, че му подарява не съкровища, а красивата и обичана от него Панкаспе (Pancaspen²¹).



Джорджо Вазари. Зевксис и най-красивите жени-модели. Стенопис в Залата на Триумфа на добродетелите. Арело, къща-музей на Вазари

В историята са налице две ценности, обвързани с теоретическите концепции на Вазари. Едната се отнася до изключителната стойност на произведението на изкуството; когато не се намира цена, равна на високите достойнства на изкуството, истинските ценители ѝ дават цената на живата и обичана красота. Втората е ценност на отношението между просветения владетел и художника; възхитително е великодушието на Александър Велики, който, “и млад, грък, и влюбен” по думите на Вазари, отстъпва великодушно любимата си наложница на художника като признание за таланта му.²²

На стената с камината е нарисуван пейзаж с горящата Троя, а от двете страни - персонификации на Мир и Чест. По-горе са фигурите на Справедливост, Изобилие и Усилен Труд (Fatica). В центъра е разположена гипсова статуя на

²¹ Plinio Il Vecchio. Storia delle arti antiche, a cura di Silvio Ferri, XXXV, 86, Milano BUR 2007, 205

²² Интересна интерпретация на поучителните ценности в тази история даде г-н Антонио Аниело, пазител в къщата на Вазари в Арело: “Това е една алегория, която трябва да ни каже, че изкуството е божествено, докато жената е земна. Като художник Вазари се идентифицира с Апелес.” (май, 2004)

Венера Пудика, копие по античен образец.²³ Под тях отново са композирани истории на гръцки художници, разказани в “Естествена история” на Плиний. На срещуположната страна в средата е нарисувана статуя на Диана от Ефес, фланкирана от символични фигури на Съгласие (Конкордия) и Щастлива съдба (Фортуна) и римски пейзаж с преливаща река. По-долу е изобразена история на живописеца Зевксис, който избира от най-красивите жени-модели на града (по една версия градът е Кротон, по друга - Агратен) най-съвършеното в природата на всяка от тях, за да създаде в картината си идеалната красота на Елена (по една версия) или на Юнона (по друга).²⁴ Темата за творческия процес, в хода на който художникът подбира и съчетава най-красивото в природата, за да получи желаното съвършенство в изкуството е особено близка на Вазари. И визуално, и словесно изразява убеждението, че творбата на изкуството е съвършена, когато пречупва природата през определени естетически норми. “Прочитането” на поучителните смислови послания в образи е програмирано от гледна точка на зрител, който ако стои в средата на помещението ще бъде под въздействието на противостоянето:

- скулптирана статуя на Венера и нарисувана статуя на Диана срещу нея, олицетворение на скулптура и живопис;
- стихията на пожара в историята на Троя и стихията на водата в пейзажа от Рим.

Ако се разглеждат от разстояние, при което евенуалният зрител, прочитащ визуалните истории, разглежда едната стена с гръб към другата, художествената конструкция на стената с камината има по-откровено, линейно насочено послание: Троя е опожарена, което не би станало, ако има Мир и ако не бе извършвано не(Чест)но дело, а скулптираната фигура на Венера напомня, че любовта е причина за случилото се, както и съдба на участващите в него персонажи.

В централната част на дървения таван са изобразени Добродетелта, която воюва със Завистта и със Съдбата. В останалите от общо седемнадесет касети са изобразени четирите сезона в природата като четирите възрасти на човека, шест планети, слънцето и Купидон. Дълбокомислено и семантически полифонично е

²³ Статуята е изработена от Бартоломео Аманати, приятел и сътрудник на Вазари и заедно с него сред основателите на Академията на изкуството на рисунката (1563 г.). Вж. в: Cristofani, M. Vasari e le antichita`. - Studi in onore di Luigi Grassi, Firenze 1984, 368

²⁴ Историята на Зевксис, който композира в образа на Елена избрани качества от природната красота на различни девойки, е позната от Сократ, Аристотел и различни римски автори. Картината (нейно копие вероятно) е била изложена в Рим. Вазари я познава от Цицерон (“De Inventione”) и от “Естествена история” на Плиний, който разказва историята в различни версии. В книга XXXV, 64: Зевксис получил поръчка с обществени средства на град Агригент да нарисува картина за храма на Юнона; първо поискал да прецени девойките на града и избира от тях пет за модели като в картината си представил онова, което е съвършено във всяка една от тях. Вж: Plinio Il Vecchio. Storia delle arti antiche, a cura di Silvio Ferri, Milano BUR 2007, 185; Rubin, P. L. Giorgio Vasari. Art and history, Yale University Press 1995; историята е разказана и от Леон Батиста Алберти в трактата “За живописата” (1435 г.). - Вж.: Альберти, Л. Б. Три книги о живописи. - Эстетика Ренесанса, т. II, М. 1981, 336

посланието на трите централни фигури, Добродетел, Завист и Съдба, завихрени в движения, които взаимно ги свързват. От една гледна точка изглежда, че Добродетелта побеждава, от друга - Съдбата. Със сигурност победена и от двете е Завистта. Вазари е имал достатъчно основания, лични и научени чрез живота и книгите, за да знае, че не е възможно Добродетелта трайно да побеждава, той е можел да си позволи в собствената си къща да каже визуално това, докато в историографията си, предназначена за четене и въздействие върху други хора, той настоява, - отново с поучителна цел - че Добродетелта е победителка. Едва ли обаче може да се твърди, че в декорацията на къщата в Арецо Вазари доминира темата за собственото възхваляване. По-скоро с центриране към себе си - както и в композиционните построения на *Животописите* и тук, в живописата, Вазари търси мотиви и причинности за собствената историческа идентичност.²⁵ Възможността да бъде едновременно поръчител и изпълнител на декорацията е използвана със самодисциплина и прилежание на образован човек, който не само на думи подчертава, че се учи и умее да изпълва наученото, а прилага това в житейската си и професионална практика. Фигурата на един Купидон, живописан в *Залата на Триумфа на добродетелите*, точно възпроизвежда очертанията на скулптурата на Белведерския торс (Рим, Ватикански музеи), гледан отдясно. Ученичеството на Вазари по отношение на античното изкуство тук преминава в учительство: *Вазари иска да покаже усвоеното познание и чрез това да внуши как трябва да се образова и развива една личност така, че да достигне чрез обучение, познание и труд до добродетели и слава*. В четирите ъгъла на *Залата на Триумфа на добродетелите* са поместени четирите сезона: възрастите на човека. В своята автобиография Вазари описва подробно сюжетите и съдържанието на декорацията в къщата си, подчертавайки, че в подготвителните рисунки включва между другото и всички места, където е работил.²⁶

Композицията с трите женски фигури, символизиращи Добродетел, Съдба и Завист представлява една "история". В нея не просто са представени персонификации на неща, а са предадени взаимоотношения между тях според концепции, разсъждения и преценки на епохата. Нагласата на Вазари да предава визуално определена програма от съждения, преценки и представи се проявява след няколко години в ксилографията на последната страница на *Животописите на най-знаменитите италиански архитекти, живописци и скулптори от Чимабуе до наши дни, написани на тоскански език от Джорджо Вазари, живописец от Арецо*. С едно негово необходимо въведение в техните изкуства, на която са изобразени познатите от къщата в Арецо три женски фигури, представляващи трите изкуства, архитектура, скулптура и живопис и фигура на Славата над тях. В краката на трите изкуства са изобразени легнали фигури на художници (някои са мъртви). Тази композиция търси да въздейства като създава нейни еквиваленти в словесни твърдения, така както и композицията, представяща Добродетел, Съдба и Завист. (Четирите женски фигури, символизиращи изкуствата, които са

²⁵ Martelli, M., F. Nibbi. Arezzo. Guida storica e turistica, Arezzo 1994, 150

²⁶ Le Vite, G, 1373 - 1374

представени в *Залата на Славата и изкуствата*, са по-скоро отделни, самостоятелни фигури.) Същественото обаче е в друго: и в тази ксилография, както и на тавана в *Залата на Триумфа на добродетелите* Вазари историзира в двоен смисъл - предава взаимоотношения и връзки между фигурите, които изискват не просто естетическо възприемане, а интелектуален прочит на послание-меморандум.



Джорджо Вазари. *Залата на Триумфа на добродетелите*.
Арецо, къща-музей Вазари

Едновременно с изключително интензивната си работа като живописец Вазари подготвя текстовете за първото издание на *Животописите*. След известни колебания Вазари се отказва от възможността да отпечата книгата в Рим и обменяйки мнения с Паоло Джовио, решава да се обърне към дук Козимо I с посвещение и молба да подкрепи начинанието. Опитният Паоло Джовио му изпраща модел, по който да напише посвещението на дук Козимо I.²⁷ Следвайки го, Вазари съставя съдържателно и дипломатично послание, показвайки, че той самият е способен винаги да се учи от добрия пример на другите, както сам призовава в своите *Животописи*. През 1550 г. излиза първото издание на книгата си, отпечатано от дворцовият типограф на Козимо I във Флоренция.

²⁷ Simonetti, C. M. La Vita delle 'Vite' Vasariane. Profili storico di due edizioni, Firenze Olschki 2005, 63 - 64



Джорджо Вазари. Студиото на художника. Флоренция, къщата на Вазари, Зала на изкуствата и художниците

Новоизбраният папа Юлий III кани Вазари в Рим, където остава до 1553 г. Подготвя и изработва стенописи по различни поръчки, сред които са и тези в капелата на кардинал Антонио дел Монте в църквата Сан Пиетро ал Монторио. Това е времето на най-тесна дружба и артистично сътрудничество с Микеланджело, които го стимулират в собствената му творческа работа. Вазари се

гордее, че е ученик и приятел на Микеланджело и с вече ясно съзнание за неговата историческа роля в развитието на новото италианско изкуство, изживява общуването с Микеланджело едновременно като художник и като историограф, който запазва и меморизира възможно най-пълно сведения за своите трудове. В животописа на Микеланджело той подробно отразява съвместната си работа с Микеланджело, както и взаимоотношенията си с него, подкрепяйки историческата достоверност на разказа си с документи: писма на Микеланджело. След приключване на възложената работа в Рим Вазари не успява да получи нови поръчки и се връща в Арето. Проектира хора на катедралата, работи също по архитектурно-декоративни поръчки във Флоренция и Кортоната. По това време Вазари вече си е спечелил авторитет не само като художник и историограф на изкуството, но и като арбитър, като познавач, чието мнение е особено ценено в двора. През 1549 г. сключва брак с Николоза Бачи, която произхожда от видна аретинска фамилия, а през 1554 г. се премества във Флоренция и започва кариерата си като придворен художник на дук Козимо I Медичи. Двете десетилетия до смъртта му са времето, в което той не само осъществява огромно количество свои творчески проекти, но и реален контрол над артистичните среди във Флоренция чрез административните пълномощия, които има. Същевременно Вазари обучава талантиливи младежи, осъществявайки се като учител, свързан отговорно и с най-сърдечно отношение с учениците си. Главната му дейност като придворен художник е свързана с преустройството на палацо Векио, което трябва да стане по искане на Козимо I негова лична резиденция. Тя се осъществява от колектив, в който освен Вазари участват художниците Марко ди Фаенца, Ян Ван Стратен, наричан Джовани Страдано, Франческо Морандини, наричан Попи. Сюжетната програма е изработена от образования бенедиктински монах, историк и филолог дон Винченцо Боргини, близък приятел на Вазари през последните двадесет години от живота му. Работата по декорацията на отделните зали продължава до 1566 г. Първо е завършен *Апартаментът на Елементите*, състоящ се от пет стаи. Тематичната програма на декорацията е изработена по съчинението „Генеалогия на боговете” на Джовани Бокачо, което служи като учебник по гръцка и римска митология на ренесансовите художници.²⁸ Интересът към античната тематика се усилва в средата и през втората половина на XVI в. и се появяват нови литературни съчинения, в които митологията, античната история и настоящето са свързани. Особена привлекателност придобива визуалното ѝ представяне в различни форми - монументална стенопис, временни украси.²⁹ В палацо Векио връзката между митологична история и настояще се осъществява с художествени средства. Най-внушителна е историята на Медичите, представена в стенописите, декориращи апартамента на папа Лъв X. Едва ли може да се твърди,

²⁸ Вж. : Giovanni Boccaccio. La genealogia degli dei. -

<http://www.classicitaliani.it/boccaccio/prosa/Genealogia%202.htm>

²⁹ Маскарад „Генеалогията на боговете” (на 21.02.1556 г.) се провежда в рамките на тържествата по случай брака на Франческо I, син на Козимо I, и Джована Австрийска, племенница на Карл V. Програмата е на Боргини, а Вазари я превръща в образи.

че съдържанието на тези стенописи е определено само от нуждите на онова, което днес наричаме политическа пропаганда. Програмата и сюжетните ѝ превъплъщения, са продължение на традициите в италианската култура от предшестващото столетие и съответстват на история и политика, на политика и изкуство, на изкуство и формиращо въздействие, върху които се градят и посланията на Вазариевите *Животописи*.

Една от композициите на Вазари в палацо Векио възпроизвежда представа за времето, в което история и политика, минало и настояще, митология и религия са споени в един визуален художествен текст: “Плодовете на Земята, предложени на Сатурн” (1555 - 1557г.). В центъра е изобразен Сатурн сред група от символични фигури, поднасящи му дарове. Според античната традиция Сатурн е изобразен като възрастен мъж, който в дясната си ръка държи змия, захапала опашката си - негов атрибут, познат от Античността. Вляво женска фигура държи рог на изобилието, който символизира управлението на Медичите. Козирогът до Сатурн е знакът на Козимо I, символ на сила и на победа във военните битки.³⁰ Вдясно нимфа, олицетворяваща Фортуна, щастливата съдба на дука, държи хералдическите знаци на Козимо I, корабно платно и констенурка.

По поръчка на дука през 1560 г. Вазари се посвещава на проектирането и строителството на сграда за администрацията на Козимо I, палацо Уфици. Същевременно продължава работата си върху декорациите на палацо Векио с тези на апартаментите на дук Козимо и дукеса Елеонора. През 1565 г. е завършен коридора на Вазари, свързващ палацо Векио и палацо Пити. Архитектурно-градоустройствената и организаторската дейност на Вазари се осъществява успоредно с работата му като живописец-декоратор в представителната *Голямата зала* или *Салонът на Петстотинте* (*Salone dei Cinquecento*) в палацо Векио. Уголемената специално за заседанията на съвета на петстотинте по времето на Флорентинската република, залата има своя история. Именно тук на стените реализират монументалните сцени (около 17 на 7 метра) по сюжети от флорентинската история Леонардо да Винчи (“Битката при Ангиари”) и Микеланджело (“Битката при Кашина”). При дук Козимо I това е представителната зала, в която се приемат посланници и се дават аудиенции. Вазари преструктурира залата, вдига тавана във височина с още седем метра (чрез двойно покритие, едното е носещо, а другото представлява касетъчен таван). С помощта на голям екип от работници и помощници-художници таванът е декориран с живопис. Върху централния панел е изобразен портрет на Козимо I, а около него са представени алегорично квартали на Флоренция и нейни владения, епизоди от войни на Флоренция в по-далечната и по-близката история с Пиза и със Сиена. Върху стените Вазари с помощниците си рисува шест батални сцени, представящи най-големите военни победи на дук Козимо I над Пиза и Сиена.³¹ Тази историческа живопис, оценявана от гледна точка на общата история на ренесансовото изкуство като принадлежаща по стил към флорентинския

³⁰ Battistini, M. Simboli e Allegorie, Electa 2002, 20 - 21

³¹ Описания на баталните сцени в: http://it.wikipedia.org/wiki/Salone_dei_Cinquecento

маниеризъм, през последните години е обект на непрекъснато растящ интерес от страна на историци, педагози, културолози и специалисти по комуникации.¹ Когато Вазари изпълнява тези поръчки, той е воден от идейната програма на Боргини, от собствените си идеи за историзиране-меморизиране на човешките дела. Решаващ се оказва талантът му да свърже близкото и по-далечно минало с настоящето, политиката с историята – при това в образни “истории”, които съдържат в себе си зърното на бъдещо формиращо въздействие. Вазари не е можел да прогнозира, но залага с качествата си и с най-искрената си вяра, че историята е учителка на живота. Огромното усърдие и трудолюбие на Вазари му позволява едновременно с това да подготвя второто разширено издание на *Животописите*. Пътувайки по различни поводи из Италия, събира методично документи (художествени творби, данни за живота и творчеството на художниците, записани спомени) за книгата.

Ако тридесетте и четиридесетте години на века са *втората възраст* на Вазари, от петдесетте години нататък той навлиза в третата си възраст - зрелостта, успокоена и плодотворна, устремена да даде най-доброто в границите на възможното. Собствената му дейност на художник и натрупването на познания като историограф и художествен критик се изявяват през 50-те години. Едновременно с основната си цел – да събере материал за разширеното и обогатено следващо издание, Вазари приема и изпълнява и различни поръчки в местата, където пребивава. Новото издание на *Животописите* излиза в типографията на Джунти през 1568 г. В собствената си живопис Вазари възпроизвежда старинни предмети, оръжия и други с изключителна прецизност, стремейки се към достоверност, към историческа обективност. Същото качество цени в живописата на другите художници, в живописата на Джулио Романо, например. В реконструкциите на времето обаче е по-свободен. В историята е артистичен, в живописата си е обективно-историчен.

От 1557 г. до края на живота си Вазари живее в къща близо до палацио Векио, резиденцията на дука, където протича основната му дейност. Първоначално наема къщата, а през 1561 г. дук Козимо му я дарява. Вазари я декорира със стенописи, подобно на къщата в Арето. Повечето от тях не са запазени с изключение на тези в *Залата на изкуствата и художниците*.³² Вазари декорира къщата си във Флоренция сам с помощта на свои приятели художници и възплъщава същите идейни послания като в къщата в Арето. Стенописите включват алегорични фигури на изкуствата, фриз с портрети на художници и

¹ “Историите” на Вазари са сред визуалните образи, чрез които осъществява образователната си и възпитателна дейност съвременният Музей на децата в Палацо Векио.

³² Къщата на Вазари във Флоренция е предоставена под наем на Вазари по негова молба след като е била конфискувана от Николо Спинели, политически противник на дук Козимо. За разлика от къщата в Арето, която в качеството си на музей е отворена за посещения и проучвания, къщата във Флоренция не ни беше достъпна. Вж.: Cecchi, A. Nuove ricerche sulla casa del Vasari a Firenze. - Giorgio Vasari fra decorazione ambientale e storiografia artistica, Firenze 1985, 273 - 283

сцени по сюжети от “Естествена история” на Плиний, чийто смисъл е обвързан с основни теоретични и историко-критични въпроси на изкуството (откриването или “изобретяването” на изкуствата, чувството за мяра в критичното отношение на зрителя спрямо творбата). Общуването с Винченцо Боргини и опитът през изминалите години се отразяват в интерпретациите на някои от любимите Вазариеви теми и образи. Под влияние на Боргини сред алегоричните фигури на изкуствата е включена и Музика³³.

Различен смисъл придобива и едно от любимите му историко-дидактически послания по сюжет от Плиний. В стенописта “Студиото на художника с петте модела” Вазари представя рисуващия на нощно осветление художник пред картина с женска фигура и жена-модел до нея. Друг модел се съблича, приготвяйки се да заеме мястото на предишния. Историята на художника (Зевксис или Апелес), който съчетава елементи от натурата на различни модели в търсене на идеалната красота, е позната от декорацията на *Залата с камината* в къщата на Вазари в Арето. Във флорентинската композиция Вазари се оттласква от Плиниевия разказ и ѝ придава различен смисъл. На преден план се открояват двете женски фигури: нарисуваната и тази, на позиращия модел. Те се тълкуват като олицетворения на изкуството и натурата³⁴. Рецепцията на Вазари за историята, разказана от Плиний, е отстъпила пред обобщаващи представи за изкуството, натурата и художника, в които някои изследователите откриват влияние на Цицерон и на Винченцо Боргини. Вазари е сред основателите на флорентинската Академия на изкуствата на рисунката (1562/3г.), замислена като институция, която да продължи традициите на дотогавашните сдружения на художниците (компаниии). Първоначално тя има няколко равностойни цели: меморизираща, социализираща, образователна. С времето образователната ще надделее над другите и флорентинската академия, както и другите възникнали през XVI в. художествените академии, ще се превърнат главно в образователни институции, създаващи и поддържащи норми за творчество и естетическа преценка. Първият статут на флорентинската Академия на изкуствата на рисунката е създаден с активното участие на Вазари и в продължение на десет години неговите идеи, намерения и ентузиазъм до голяма степен ще определят дейността ѝ. За начина, по който възниква и се оформя първоначално в пространството на един от флорентинските манастири Академията на изкуствата на рисунката, (наричана днес често в литературата “Вазарианска”) Вазари пише в животописа на монаха-скулптор Джовани Аньооло Монторсоли.³⁶

В духа на времето дук Франческо I, син на Козимо I, възлага през 1570 г. на Винченцо Боргини в сътрудничество с Вазари създаването на идейна програма

³³ По въпроса вж.: Koschikawa, M. Apelles's Stories and The Paragone Debate: A Re-reading of the Frescoes in the Casa Vasari in Florence. - *Atribus et Historiae*, vol. 22, No 43 (2001), 17 - 28

³⁴ Cecchi, A. Nuove ricerche sulla casa del Vasari a Firenze. - *Giorgio Vasari fra decorazione ambientale e storiografia artistica*, Firenze 1985, 283

³⁶ Le Vite, G, 1134 - 1148

за неговото “студиоло” - стая за медитация и учене, която става част от структурата на пространствата, обитавани от интелигентните владетели. “Студиолото” в палацо Векио се намира между представителния *Салон на Петстотинте* и спалнята на дука и е убежище за лични часове на размисъл сред редки и ценни “неща”. Ренесансовото “студиоло” и колекциите от произведения на изкуството, натрупвани в него, е една от ранните форми, предхождащи музеите. Вазари е натоварен да ръководи колектив художници, реализиращи програмата в живопис (допълват я мраморни облицовки, скулптури и бронзови статуетки). Основните идеи в сложната философско-естетическа програма намира място биномът *Натура - Изкуство*, фундаментален за античната норма на творчество и възобновен в художественото мислене на ренесансовото изкуство. По същото време е завършена гробницата на Микеланджело в църквата Санта Кроче във Флоренция, чийто идеен проект е на Вазари. В надгробие на Микеланджело, когото в своята история Вазари поставя като недостижим връх в развитието на новото изкуство и когото смята за свой учител, художникът Вазари отново включва трите изкуства, персонифицирани от три женски фигури. В монументалната и представителна структура на гробницата скулптурният портрет на Микеланджело доминира над всичко, а до саркофага му са седнали, обзети от благородна скръб и размисъл, фигурите на Живописца, Скулптурата и Архитектурата.³⁷

На 15 септември 1570 г. заминава за Рим, натоварен от папа Пий V с живописната декорация на три капели във Ватикана, където работи с помощниците си Алесандро Феи и Якопо Цуки, и двамата – млади художници, членове на вазарианската Академия на изкуствата на рисунката.³⁸ Работи осем месеца, но папата умира и Джорджо се връща във Флоренция. Последната поръчка, която дук Козимо I възлага на Вазари, са стенописите на купола на флорентинската катедрала Санта Мария дел Фиоре. Вазари работи върху тях от юни до ноември 1572 г. и ги оставя незвършени, за да замине отново в Рим, повикан от новия папа Григорий XIII. През април 1573 г. се връща във Флоренция, за да присъства на откриването на студиоло на Франческо I. През февруари умира дук Козимо I, а на 27 юни 1574 г. умира Джорджо Вазари. Недовършената живопис върху купола на Санта Мария дел Фиоре завършва Федерико Цукари, променяйки частично първоначалния проект на Вазари. Цукари (Federigo Zuccherо) от Болоня е назован от Вазари в текста на второто издание на *Животописите* като един от “превъзходните художници” в Академията на рисунката във Флоренция.

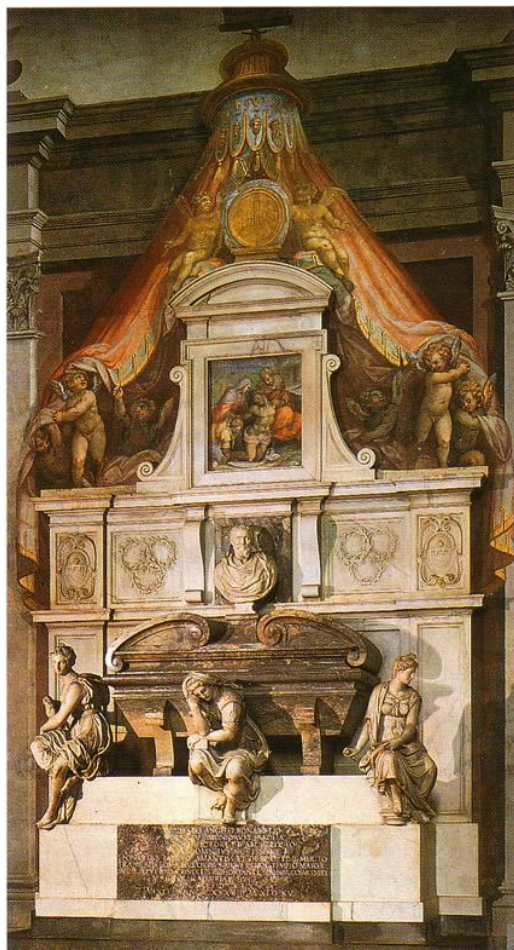
По стилови белези живописца на Вазари принадлежи към флорентинския маниеризъм. Като художник Вазари притежава умение да работи в колектив и това се отразява на начина, по който изпълнява големите архитектурни поръчки. Цени артистичната индивидуалност, своята собствена и на другите. Формира още

³⁷ Статуята на Живописца е творба на Батиста Лоренци, на Скулптурата - творба на Валерио Чоли, на Архитектурата - на Джовани Бандини.

³⁸ За тях Вазари пише в текста “За академиците на рисунката”. *Le Vite*, G, 1339 - 1356

в младостта си голямо самочувствие, опиращо се на ранната и плодovита дейност в областта на живописата, на лоялност и трудолюбие, на уменията да работи усърдно според характера на поръчките, които получава. Тези качества се проявяват в текстовете на *Животописите*. Писателят Вазари познава изкуството на другите в настоящето и в миналото, подбира стойностите сред човешките прояви, сред произведенията на изкуството и сред отделните личности, уважава учителите си и обича приятелите си. Но усеща, че принадлежи към една епоха, която проследява повече в миналото, макар да продължава и в настоящето. Във предисловието към втората част той вече говори като живописец-историк, че “историята трябва да бъде огледало на човешкия живот”.

Вазари я пише, за да бъде огледало, а не за да следи дали отражението е правилно. И заради удоволствието да се видят миналите неща като настоящи, което той сам изпитва и предоставя на читателите си.



Гробницата на Микеланджело. 1570 г.; Флоренция, Санта Кроче

2. *Животописите*: идеята, изданието от 1550 г. и изданието от 1568 г.

Животът на книгата от първоначалната идея, родена в приятелски кръг в Рим през 1546 г., до Торентиниана и Джунтина има също своите възрасти, история и дори свой животопис /книгата на С. М. Simonetto, Vasari. *La vita delle 'Vite' Vasariane: Profilo storico di due edizioni*, 2005/. “Istoria” в изкуството на ренесансовите художници означава сюжетна композиция (в картина, стенопис или релеф). “Измислянето (*invenzione*) на истории” е умение да се композира с въображение, да се създават *визуални образи по даден сюжет* и се цени високо като проявление на новаторство и напредък за епохата. Самото създаване на *Животописите* е проява на същото това *измисляне на истории в образи*. Първоначалното намерение да се опишат биографиите и творбите на именити художници изказва епископ Паоло Джовио по време на приятелски разговор. Вазари общува с него и с останалите интелектуалци около кардинал Алесандро Фарнезе, племенник на папа Павел III по времето, когато рисува в *Залата на стоте дни*. В родното си място (Borgo Vico) на езерото Комо Джовио строи между 1536 г. и 1543 г. “със собствените си ръце”, по думите на един негов съвременник, вила (по подобие на вилите, описаните от Плиний Стари), която нарича Музей (на стените на главното помещение са нарисувани музите). Тя е предназначена за колекцията му от портрети на видни личности². Разговорите около Музея и неговите “Похвали на достойните видни писатели” (“*Elogia virorum litteris illustrium*”, 1546 г.) раждат намерението да се съставят биографии на видни художници. Вазари разказва как е станало това:

“По това време аз често отивах вечер, в края на деня, на вечерите на споменатия изтъкнат кардинал Фарнезе, където винаги бяха, за да поддържат най-красиви и почитаеми разговори Молца, Анибал Каро, Месер Гандолфо, Месер Клаудио Толомеи, Месер Ромоло Амасео, монсиньор Джовио, и други много образовани и любезни мъже, с които винаги беше пълно обкръжението на този господин; случи се така, че една вечер се разговаряше между другото за музея на Джовио и за портретите на видни мъже, които там бяха изложени подредени и с много хубави надписи. И преминавайки от едно нещо към друго, както става когато се разговаря, монсиньор Джовио каза, че винаги е имал желание, и сега го има, да добави към музея и към /книгата на/ Похвалите един раздел, в който да се говори за прочутите мъже в изкуството на рисунката от Чимабуе до наши дни.”¹ (“*In questo tempo andando io spesso la sera, finite la giornata, a veder cenare il ditto illustrissimo cardinal Farnese, dove erano sempre a trattenerlo, con bellissime et onorati ragginamenti il Molza, Anibal Caro, Messer Gandolfo, Messer Claudio Tolomei, Messer Romolo Amaseo, monsignor Giovio, ed altri molti letterati, de' quail e' sempre*

² От колекцията и пространството, предназначено за нея - “студиоло” като това на Франческо I Медичи в палацо Векио и “музей” като този на Джовио – по-късно тръгва развитието на съвременния музей. Вж.: Clarelli, M. V. Marini. *Che cos'è un museo*, Roma 2006, 9 - 10

¹ *Le Vite*, G, 1372

piena la corte di quel signore, si venne a ragionare una sera fra altre del museo del Giovio, e de' ritratti degl'uomini illustri che in quello ha posti con ordine et iscrizione bellissime. E passando di una cosa in altra, come si fa raggonando, disse monsignor Giovio avere avuto sempre gran voglia, et averla ancora, d'aggiungere al museo et al suo libro degli Elogi un trattato nel quale si raggonasse degl'uomini illustri nell'arte del disegno, stati da Cimabue insino a' tempi nostri.")*

Джовио според Вазари говорел за изкуството на отделните художници “на едро”, “правел грешки в имената и фамилиите на художниците, както и в названията на творбите им и на местата, където се намират”. Участвайки в коментарите, Вазари от своя страна показал начетеност и подчертал, че *нещата трябва да бъдат поставени на техните места и да се каже как стоят наистина* (“le cose a' luoghi loro, et a dirle come stanno veramente”).²

В желанието си да помогне на Джовио да реализира намерението си Вазари се наема да събере данни за историята на изкуството.³ Първоначално подрежда спомените си, свои бележки от ранните си младежки години, водени, както казва той самият, “*да мине времето и от любов към паметта на художниците*” и ги дава на Джовио, за да си служи с тях. Оценявайки ги високо, Джовио му предлага: “Джорджо, искам вие да се заемете с тази работа... на мен не ми дава сърце да го направя, непознавайки маниерите, нито много особености, които вие бихте могли да знаете, без които, дори да я напиша, бих направил не повече от един трактат по подобие на Плиний; направете това, което ви казвам, Вазари, защото виждам че ще успеете да направите нещо много хубаво...”⁴ Това е поръчка, съвпадаща с натрупванията във вътрешното развитие на Вазари и с *времето*, когато може да се осъществи. Тя е израз на назрялата обективна необходимост да се систематизира исторически факти за изкуството. Паоло Джовио ще се намесва с приятелски съвети на всички етапи в съдбата на Вазариевите *Животописи* до края на живота си. Благодарение на общуването с Джовио, Анибале Каро и други литератори от обкръжението на кардинал Фарнезе Джорджо Вазари осъзнава предимствата на литературата като художествена дейност, в която може да изрази своите преценки за историята и изкуството и опита си на образован човек и практик-художник. Още в ранната си младост Вазари формира способност да предава визуални образи с думи, усъвършенствайки я с годините в записките, които си води и в кореспонденцията си.⁵ Във времето, когато се формира намерението да пише *Животописите*, Вазари поддържа непрекъсната връзка с Паоло Джовио, обсъжда с него различни въпроси, възникващи около идеята и реализацията ѝ, съобразява се с получените

* Преводите на цитатите от двете издания на *Животописите* са мои. Н. Х.

² Le Vite, G, 1372; Marini, M. Il Vasari tra teoria e filologia delle arti. - Vasari, G. Le vite dei piu' eccellenti pittori, scultori e architetti. Edizione integrale, Roma 2003, 10

³ Важността на този момент е подчертана от Луиджи Грасси в неговите теоретични проучвания. Вж.: Grassi, L. Teorici e storia della critica d'arte, I, Roma 1970, 203 - 204

⁴ Le Vite, G, 1372

⁵ Вж.: Rubin, P. L. Giorgio Vasari. Art and history, Yale University Press 1995, 118

от него съвети. Още на този етап Вазари си представя историите на художниците, съпроводени с техни портрети в началото, и се надява Паоло Джовио да му услужи с колекцията си от портрети на видни хора.⁶ Портретите според замисъла на Вазари са не илюстрации, а необходимост за неговата визуална история, но той успява да го реализира едва при второто издание. Джорджо изпраща текстове от *Животописите* на Паоло Джовио и на писателя Анибале Каро (1507 - 1566 г.), с когото се сближава в двора на кардинал А. Фарнезе, с молба да ги прочетат, да дадат мнението си и да поправят грешките, които намират.⁷ Вазари все още не е сигурен в себе си като писател. Начинът му писане е близък до разговорния език. Именно това качество - да се пише така, както се говори - е оценено от двамата ерудити. Те му дават конкретни съвети за усъвършенстване на текста (да се избягват глаголите, поставени в края на изречението, например). Когато Вазари подготвя първото издание на *Животописите*, типографската дейност и печатната книга са вече утвърдени. След първоначална съпротива печатната книга се разпространява в Европа, а в Италия се налага за много кратко време. Навсякъде изникват типографии и се издават трудовете на древни и на съвременни автори. Разпространението в много екземпляри и техническото възпроизвеждане се отразяват на нагласата и начина на писане на съвременните автори, които пишат вече осъзнавайки предвиденото въздействие на *тиражиран текст*. Това е валидно и Вазари, за намерението и за първото издание на *Животописите*, а с още по-голяма сила проличава в изданието Джунти през 1568 г.

Животописите от 1550 г. включват:

- Посвещение на дук Козимо де Медичи (Dedicatoria);
- Предисловие към цялата книга (Proemio);
- Въведение (Introduzione) в отделните изкуства (архитектура, скулптура, живопис);
- Предисловие към животописите (Proemio delle Vite);
- животописи на двадесет и осем художници: от Чимабуе до Лоренцо ди Бичи;
- Предисловие към втора част на животописите;
- животописи на художници от Якопо дела Куерча до Пиетро Перуджино, общо петдесет и четири;
- Предисловие към трета част на животописите;
- животописи на художници от Леонардо да Винчи до Микеланджело, общо петдесет и едно;
- Заключение на работата, адресирано към художници и читатели.

В посвещението на Козимо I авторът уведомява своя патрон, че ще опише живота, творбите и стиловете на художниците, за да не бъдат забравени и предадени на смъртта техните имена и творби. „Аз съм се заел да направя това

⁶ Simonetto, C. M. Vasari. La vita delle 'Vite' Vasariane: Profilo storico di due edizioni, Firenze Olschki 2005, 58

⁷ Анибале Каро е последователно на служба при двама членове от фамилията Фарнезе, от 1548 до 1563 г. сътрудничи на кардинал Алесандро Фарнезе и това е времето, когато спечелва слава като литератор.

акуратно и с вярата, че търся истината в историята и в нещата, които се пишат.”⁸ Моделът на това посвещение и съвета да го насочи към Козимо I дава многоученият Паоло Джовио, който не по-малко от самия автор желае да види книгата отпечатана. Следва предисловие (увод) към цялата книга, което започва с един основен мотив: славата. *Издигнатите духове се стремят към слава и не се спират пред трудности, за да се усъвършенстват и да направят своите произведения свършени.* При някой заради лошата съдба (*bassa fortuna*) славата може да закъснее. *За похвалните им стремежи към учене са щедро възнаграждавани от принцове и републики, а след смъртта им са прославяни със статуи, надгробни паметници, медали. Алчността на времето обаче заличава имената им, освен тези, които са обезсмъртени с живите пера на писателите.* Вазари е категоричен: познава старите и нови художници лично и по имена, както и техните творби в различни части на Италия и знае, че малко по малко се забравят и скоро ще бъдат *“втори път мъртви”*. Вазари вярва, че ги спасява с този свой труд от сигурната *“втора смърт”* на забравата, употребявайки много време да издири родината, произхода и делата на художниците, да събере сведения от стари хора, от различни *“спомени”* и писания, оставени от наследниците им на праха и на молците.⁹

(*“e con fatica grande ritrattole dale relazioni di molti uomini vecchi, e di diversi ricordi e scritti lasciati dagli eredi di quelli in preda della polvere e cibo de’ tarli, e ricevutone finalmente et utile e piacere; ho giudicato conveniente, anzi debito mio, farne quella memoria che il mio debole ingegno et il poco giudizio potra` fare. Ad onore duncue di coloro che gia` sono morti, e beneficio di tutti gli studiosi, principalmente di queste tre arti eccellentissime architettura, scultura e pittura, scriverro le vite delli artefici di ciascuna, secondo i tempi che ei sono stati, di mano in mano da Cimabue insino ad oggi; non toccando altro degli antichi se non quando facessi al proposito nostro, per non se ne poter dire piu che se ne abbino detto quei tanti scrittori che sono pervenuti alla eta` nostra.”*)

В чест на тези, които са вече мъртви, заявява Вазари, и за благото на изследователите на тези три високи изкуства Архитектурата, Скулптурата и Живописа *“ще напиша животописите на художниците във всяко от тях според времето, в което са живяли от Чимабуе до днес.”*¹⁰

Вазари има знания и опит, а също и желание да изведе теоретичните и технологични особености на отделните изкуства в тяхното историческо развитие. Непосредствен повод да включи въведенията в отделните изкуства е един диспут, състоял се през 1547 г. в просветените артистични среди. Бенедето Варки (1502 - 1565 г.) прочита публично *“Лекция, в която се дискутира първенството на изкуствата и кое е по-благородно, скулптурата или живописа”*¹¹, която публикува през 1549 г. заедно с писма на живописци и скулптори, изказващи мнения по този

⁸ Le Vite, Т, 4

⁹ Le Vite, Т, 7 - 8

¹⁰ Le Vite, Т, 8

¹¹ Варки, Б. Диспути. - Естетика Ренесанса, М. 1981, т. II, 390 - 409

въпрос, на Джорджо Вазари, Якопо Понтормо, Аньоло Брондцино, Дж. Тасо (маестро Тасо, както го назовава Вазари в текста), Франческо да Сангало, Николо Триболо, Бенвенуто Челини и Микеланджело. В *Животописите* Вазари проследява диспута, изтъква различни аргументи и подкрепя своите съждения с исторически примери. Като свидетелство в полза на предимствата на живописиста сочи една история, разказана от Плиний Стари в “Естествена история”, книга XXXV: Александър Велики възнагражда живописеца Апелес за свършената му картина не със съкровища, а с красивата и обичана от него жена (Campsaspe¹² у Вазари, в текста на Плиний - Pancaspen). Тази история особено допада на Вазари и той не се уморява да повтаря с думи и с живопис. Тя е идеален случай, в който изкуството и величието на художника са оценени подобаващо и великодушно от също така велик зрител. Вазари подчертава родството и *единството на скулптурата и живописиста, те са сестри, родени от един баща*. За това свидетелстват, *както ще се види*, пише авторът, живоописанията на Антонио Полайуоло, на Леонардо да Винчи и особено това на Микеланджело.¹³ Връщайки се към първоначалното си намерение, Вазари още веднъж повтаря, че иска да измъкне *от алчната уста на времето* имената на скулптори, живописци и архитекти. Този похват - многократно връщане към една първоначална идея и словесното ѝ изразяване във варианти, създава изобразителен ритъм. Желаете ли този труд да бъде не по-малко полезен, отколкото приятен, авторът прави въведение в трите изкуства. В края на предисловието за първи път Вазари нарича историята “истински водач и учител в нашите дела”¹⁴.

Въведението в архитектурата се състои от седем глави, в които е включено пространно проследяване на материали, техники, видове архитектурни форми и на произведенията, в които са приложени, както и исторически сведения за архитектурата в Египет, Гърция и Рим. Вазари заявява, че *колкото и да е голяма ползата от архитектурата, не се пада на него да разказва за нея*, защото това надълго са направили други писатели, Витрувий и “*нашият Леон Батиста Алберти*.”¹⁵ Същият подход - насочване към други съчинения и други автори по заявената тема намираме и в текстовете на втория диспут на Бенедето Варки. За “*угасналата и възродена живопис*” Варки казва, че може да даде много примери, но ще замълчи за тях за краткост на разказа и защото “*моят любезен приятел Джорджо Вазари от Арето вече им е посветил подробно и обстоятелствено изследване подражавайки на много живописци от древността или по-скоро подражавайки на Плиний, който ни облагодетелства с безсмъртното си творение, спасило от разрушителната сила на времето имената на много велики скулптори и живописци...*”¹⁶ Вазари се ограничава да разсъждава само “доколкото

¹² Le Vite, T, 11; Plinio il Vecchio. Storia delle arti antiche, a cura di Silvio Ferri, Milano BUR 2000,

¹³ Le Vite, T, 15

¹⁴ Le Vite, T, 16

¹⁵ Le Vite, T, 19

¹⁶ Варки, Б. Диспуты. - Эстетика Ренесанса, М. 1981, т. II, 395 - 396

това ще допринесе полза на художниците” какви трябва да бъдат постройките и какви пропорции да имат, за да се постигне тази *“благодатна красота”*, която се желае. Третата глава от въведението в архитектурата е посветена на ордерите. Изброени са петте ордера: рустически (така Вазари нарича тосканския ордер), дорийски, йонийски, коринтски и композитен, а също и немския тип работа (готически). Сред примерите, дадени от Вазари е Колизеят в Рим, показващ как античните архитекти съчетават в едно различните ордери.

Въведение в скулптурата започва с теоретична глава *“Какво е скулптурата и как са направени добрите скулптури и какво трябва да имат, за да бъдат свършени”*. Определението за скулптура на Вазари е формирано под влияние на идеите на Микеланджело: *“Скулптурата е изкуство, което отнемайки от повърхността на материята я преобразува в такава форма, която е нарисувана в идеята на художника.”*¹⁷ Въведението в живописа е пространно и именно тук Вазари споделя най-богатия си опит. Изтъква, че живописата се опира на добро композиране и на рисунък, постигнат с преценка и въображение, *“като се знае че композирането в живописа не е друго, а правилното поставяне на фигурата и свързването на пространствата по преценката на око”*. Това се постига чрез рисуване от натура и възпроизвеждане на фигури от вече създадени произведения, които могат да служат за тази цел. Представянето на живописа е подчертано дидактическо. Вазари сочи пътищата за усъвършенстване на рисунката: чрез непрекъсната работа от натура и чрез изучаване на антични живописни творби и антични релефи. Отделна глава е посветена на скиците, рисунките, картоните и перспективата. Тук опитът на ученика Вазари е вече опит на учител, който пише, за да сподели познанията си с другите и да изложи методите си за изпълнение на живописно произведение.

Предисловието към живописите има силно историческо ядро. Вазари излага своеобразна теория за божествения генезис на човека и изкуството. *Бог е сътворил голямото тяло на света и като направил човека, открил първата форма на скулптурата и живописа. Така първият модел, от който излиза първият образ на земята е от пръст*, пише Вазари. *Божественият архитект на времето и природата иска да покаже на несвършената материя пътя на отмахване и прибавяне, както пряват добрите скулптори и живописци, тръгващи от несвършените скици към свършенството.* В по-нататъшното изложение Вазари, приключил с божествения генезис, излага познанията си за хода на историята на изкуството, получени от четене на исторически съчинения. Говори за изкуството на Месопотамия, привеждайки историческите си извори (Диодор), следва изкуството на Египет, проследено чрез текстовете на Диодор и Плиний. По-подробно се спира на изкуството на Гърция, позовавайки се на Плиний и Лукиан, а изложението си за изкуството на етруските прави, позовавайки се на Леон Батиста Алберти. Сравнително кратко характеризира римското изкуство и се спира върху времето на Константин Велики, което преценява като преломно. След неговото време *всичко тръгва от лошо към по-*

¹⁷ Le Vite, T, 43

лошо. Пример за упадъка на античното изкуство е скулптурата върху арката на Константин Велики в Рим. Следва общ преглед на изкуството в периода след Константин Велики до XIII в. Именно тук Вазари въвежда разграничителните стойности **стар** и **античен**.¹⁸ **Античното** се отнася за гръцката и римската история преди Константин Велики, а **старото** е характеристика на времето след него, предшествашо **новото време**, историята на което ще представи Вазари.

В първата част са включени живописите на двадесет и осем художници, почти всички живописци, с изключение на Андреа Пизано. Това са:

Джовани Чимабуе . Флорентински живописец
Андреа Тафи . Флорентински живописец
Гадо Гади . Флорентински живописец
Маргаритоне . Аретински живописец
Джото . Флорентински живописец
Стефано . Флорентински живописец
Уголино . Сиенски живописец
Пиетро Лаурати . Сиенски живописец
Андреа Пизано . Скулптор
Буонамико Буфалмако . Флорентински живописец
Амбруоджо Лоренцети . Сиенски живописец
Пиетро Кавалини Романо . Живописец
Симон Санезе . Живописец
Тадео Гади . Флорентински живописец
Андреа ди Чони Органя . Флорентински живописец и скулптор
Томазо Фиорентино . Живописец, наречен Джотино
Джованино дал Понте . Флорентински живописец
Аньола Гади
Берна Санезе
Дучо . Сиенски живописец
Антонио Венециано
Якопо ди Казентино . Живописец
Спинело Аретино . Живописец
Герардо Старнина . Флорентински живописец
Липо . Флорентински живописец
Фра Лоренцо де ли Аньоли . Флорентински живописец
Тадео Бартоли . Сиенски живописец
Лоренцо ди Бичи . Флорентински живописец

Предисловието към втората част е най-известната и най-често коментирана част от *Животописите*. Като повтаря, че се е заел да напише историята на най-благородните художници, за да бъде полезен на изкуствата, колкото му позволяват силите подчертава, че желае не да описва нещата, които са се случили, а следвайки писателите на истории да даде преценки и да посочи грешки “*като тези които познаваха историята наистина като огледало на*

¹⁸ Le Vite, G, 108 - 109

човешикия живот”.¹⁸ Това е именно, пише Вазари по уроците на Цицерон, душата на историята - да учи хората да живеят и да ги прави предпазливи *освен удоволствието да се видят миналите неща като сегашни*. Този момент - да се видят миналите неща като сегашни е изключително важен, това е силното желание за образно, визуално възпроизвеждане на историята.

И като започнах да пиша историята, казва Вазари, *исках не само да кажа какво са правила, а да отделя по-доброто от доброто и отличното от по-доброто; и да отбележа начините, стиловете, похватите и фантазиите на живописците и скулпторите*. Тук Вазари излага своята теоретическа схема, според която “времената” от възраждането на изкуствата до собственото му време са разделени на три възрасти. Изкуството на художниците от първата възраст е далече от съвършенството, но в него вече има нещо добро. Художниците от втората възраст внасят чрез творбите си големи *подобрения в измислянето (въображението) и в рисунката и окончателно се отхвърлят старите, тромави изображения*. Вазари сравнява историята на италианското изкуство в неговите възрасти с тези, през които преминава гръцкото изкуство.¹⁹ Първата възраст, детската, се преживява чрез изкуството на Джото, Андреа Пизано и другите вече изложени лични истории на избраните художници. Следва втората, младежката, в която чрез обучение и прилежание Филипо Брунелески *намира отново пропорциите и мерките, характерни за изкуството на древните художници*. В живописата това прави Мазачо, в скулптурата - Якопо дела Куерча, Гиберти, Донато (Донатело). Изборът на имената, упоменати тук, е наистина знаменателен, с избраните личности той поставя жалоните, които и досега следваме в представянето на историята на изкуството на Ренесанса.

С животописа на Якопо дела Куерча започва втората част, включваща общо петдесет и четири животописа. Последният е на Пиетро Перуджино. И днес, след четиристотин и петдесет години, при всички нови методи и открития, историята на изкуството поставя живописата на Перуджино на границата между Ранния и Зрелия Ренесанс. Последователността на имената е следната:

Якопо дела Куерча Санезе. Скулптор
Николо д' Арело . Скулптор
Дело. Флорентински живописец
Нани ди Антонио ди Банко
Лука дела Робиа . Скулптор
Паоло Учело . Флорентински живописец
Лоренцо Гиберти . Флорентински живописец
Мазолино . Живописец
Пари Спинели . Аретинец
Мазачо . Флорентински живописец
Филипо Брунелески . Скулптор и архитект
Донато . Флорентински скулптор

¹⁸ Le Vite, T, 207

¹⁹ Le Vite, T, 209 - 210

Микелоцо Микелоци . Флорентински скулптор и архитект
 Джулиано да Маяно . Скулптор и архитект
 Антонио Филарете и Симоне . Флорентински скулптори
 Пиеро дела Франческа . Живописец от Борго Сан Сеполкро
 Фра Джовани да Фиезоле . Флорентински живописец
 Ладцаро Вазари . Аретински живописец
 Леонбатиста Алберти . Флорентински архитект
 Антонело да Месина . Живописец
 Алесо Балдовинети . Флорентински живописец
 Велано Падовано . Скулптор
 Фра Филипо Липи . Флорентински живописец
 Паоло Романо и Маестро Мино . Скулптори
 Кименти Камича . Флорентински Архитект
 Андреа дал Кастаньо ди Муджело . Живописец
 Джентиле ди Фабриано и Виторе Пизанело . Живописци
 Пезело и Франческо Пезели . Флорентински живописци
 Беноцо . Флорентински живописец
 Лоренцо Векието Санезе . Скулптор и живописец
 Галасо Ферарезе . Живописец
 Антонио Роселино . Флорентински скулптор
 Франческо ди Джорджо . Сиенски скулптор и архитект
 Дезидерио да Сетиняно . Скулптор
 Мино . Скулптор от Фиезоле
 Ерколе Ферарезе . Живописец
 Якопо, Джовани и Джентиле Белини . Венециански живописци
 Козимо Росели . Флорентински живописец
 Чека . Флорентински инженер
 Андреа Верокио . Флорентински скулптор
 Абатът на Сан Клементе . Миниатюрист
 Доменико Гирландайо . Флорентински живописец
 Герардо . Флорентински миниатюрист
 Сандро Ботичело . Флорентински живописец
 Антонио и Пиеро Полайуоли . Флорентински живописци и скулптори
 Бенедето да Маяно . Скулптор
 Андреа Мантенья . От Мантоа
 Филипо Липи . Флорентински живописец
 Лука Синьорели да Кортоня . Живописец
 Бернардино Пинтурикио . Живописец
 Якопо, наречен Индако
 Франческо Франча . Болонски живописец
 Виторе Скарпача и други венециански живописци
 Пиетро Пердужино . Живописец

В предисловието към третата част Вазари сравнява постиженията на художниците от втората възраст с тези на художниците от третата възраст.

Художниците от втората възраст *добавят правила, ред, мяра, рисунка и стил в изкуството*. Благодарение на тези новопридобити достойнства произведенията на изкуството, макар и да не са съвършени, се приближават до съвършенното. Отново се прави паралел с тази възраст в гръцкото изкуство - с намерените след толкова години творби цитирани от Плиний - Лаокоон, Херкулес, Белведерския торс.²⁰ Началото на третия стил, който искаме да наречем съвременен (*maniera moderna*) поставя Леонардо да Винчи.²¹ Рафаел обогатява изкуството с това съвършенство, което са имали Апелес и Зевксис и ги надминава. (Паралелите със стadiaите в развитието на античното изкуство потвърждават идеята за повтораемост на историята, която поддържа епохата на Вазари и благодарение на която вярва, че подражава на обожаваната Античност.) Но *първ сред всички мъртви и живи е божественият Микел Аньооло Буонароти*, който държи първенството във всичките три изкуства. *Древните никога не са можели да постигнат такива неща*. Първият животопис в третата част е на Леонардо да Винчи, последното е на Микеланджело, единственият жив художник, чийто живот е изложен първото издание. В края е включено писмо до художниците и читателите. В него се казва, че скоро ще има допълнения и е най-сигурното свидетелство, че Вазари е осъзнавал работата си като недовършена и че поставените цели ще изискват да се прибавят нови текстове. Обобщенията и изводите, които прави за изкуството от първата възраст, Вазари излага в предисловието към животописите на художниците от втората възраст, а тези за втората - в предисловието към третата. Чрез този похват слага тежестта върху онези познания, които държи да усвои неговият читател, а и го призовава да провери дали сам е направил подобни изводи. Историята на изкуството представя нагледно историческият напредък изобщо, възможния и реалния. Функцията на изкуството в общоисторически план у Вазари е инструментална, формулира С. Алперс²²: напредъкът и добитото чрез него съвършенство в изобразяването на красотата способстват за изпълнение на функциите, които обществото е възложило на изкуството. В този смисъл историята на стиловите изменения и новостите, които отделните художници въвеждат, служат на определени цели.²³

Третата част от животописите включва:

Леонардо да Винчи . Флорентински живописец и скулптор

Джорджоне да Кастел Франко . Венециански живописец

Антонио да Кореджо . Живописец

Пиеро ди Козимо . Флорентински живописец

Браманте да Урбино . Архитект

Фра Бартоломео ди Сан Марко . Флорентински живописец

Мариото Албертинели . Флорентински живописец

²⁰ Le Vite, T, 540 - 541

²¹ Le Vite, T, 541

²² Alpers, S. Ekphrasis and Aesthetic attitudes in Vasari's lives. - Jurnal of the Warburg and Courtald Institutes, XXIII (1960), 190 - 215

²³ Gombrich, E. Arte e progresso, Roma-Bari 2002, 5 - 11

Рафаелин дел Гарбо . Флорентински живописец
 Ториджано . Флорентински скулптор
 Джулиано и Антонио да Сан Гало . Флорентински архитекти
 Рафаел да Урбино . Живописец и архитект
 Гулиелмо да Марчила . Игумен, аретински живописец
 Кронака . Флорентински архитект
 Давид и Бенедето Гирландаи . Флорентински живописци
 Доменико Пулиго . Флорентински живописец
 Андреа да Фиезоле . Скулптор
 Винченцо да Сан Джиминяно . Живописец
 Андреа дал Монте Сансовино . Скулптор и архитект
 Бенедето да Ровецано . Флорентински скулптор
 Бачо да Монте Лупо . Скулптор
 Лоренцо ди Креди . Флорентински живописец
 Бокачино Кремонеze . Живописец
 Лоренцето . Флорентински скулптор
 Балтасаре Перучи Санезе . Живописец и архитект
 Пелегрино да Модана . Живописец
 Джован Франческо, наречен Фаторе . Флорентински живописец
 Андреа дел Сарто . Флорентински живописец
 Проперция де Роси . Болонска скулпторка
 Алфонсо Ломбарди . Скулптор от Ферара
 Микеле Аньоло . От Сиена
 Джироламо Сантакроче . Неаполитанец
 Досо и Батиста . Живописци от Ферара
 Джовани Антонио Личино да Порденоне . Живописец
 Росо . Флорентински живописец
 Джовани Антонио Солиани . Флорентински живописец
 Джироламо да Тревиджи . Живописец
 Полидоро да Караваджо и Матурино Фиорентино . Живописци
 Бартоломео да Банякавало и други живописци от Романа
 Марко Калавреze . Живописец
 Мурто да Фелтро . Живописец
 Франча Биджо . Флорентински живописец
 Франческо Мацола . Живописец от Парма
 Палма . Венециански живописец
 Франческо Граначи . Флорентински живописец
 Бачо д' Аньоло . Флорентински архитект
 Валерио Вичентино . Резбар
 Антонио да Сан Гало . Флорентински архитект
 Джулио Романо . Живописец и архитект
 Себастиано Венециано . Живописец
 Перин дел Вага . Флорентински живописец
 Микеланджело Бонароти флорентинец . Живописец, скулптор и архитект

Последният текст в *Животописите* “Заключение на работата към художници и читатели” започва с емоционално обръщение, в което Вазари нарича читателите художници “*виртуозни*”, а другите читатели - “*благородни*”. Още веднъж авторът изразява възхищението си от творбите, които красят света. Отново повтарят целите, изказаните в началото на работата, сега вече реализирани: да запази имената на техните създатели от разрушенията на времето и на смъртта, за да ги почете и за доброто на всеки, който иска да ги имитира. Дидактическата цел на труда е подчертана, но също така е подчертана свободата в избора на всеки: **примерите за подражание са за този, който иска.**²⁴ Вазари посочва изворите си, упоменавайки съчиненията на Лоренцо Гиберти, Доменико Гирландайо и Рафаел, и прави някои текстологични уточнения. Обръщението завършва с няколко емоционални фрази, едната от които съдържа обещание за ново разширено издание: “*Вземете това, което ви давам и не търсете онова, което не мога, обещавайки ви не след дълго време добавяне /на много неща/ към тази книга с животописи на тези /художници/, които са живи и са толкова напред с годините, че трудно може да се очакват от тях да създадат повече творби от тези, които вече са създадени.*”²⁵ На последната страница на изданието Торентино Вазари включва ксилография “Славата, трите изкуства и мъртвите художници”. Това не е илюстрация, а по-скоро визуално резюме на целия труд.



Джорджо Вазари. *Животописите* от 1550 г.: титулна страница

²⁴ Le Vite, T, 915 - 917

²⁵ Le Vite, T, 917

През 1568 г. книгата излиза с названието *Животописите на най-знаменитите живописци, скулптори и архитекти, написани и допълнени от Джорджо Вазари, аретински живописец и архитект. С техни портрети. С нови животописи от 1550 до 1567. Флоренция, Джунти*.²⁶ Върху новата титулна страница са представени фигури на Славата, побеждаваща Смъртта и на три музи: на живописата, скулптурата и архитектурата. Следва страница с портрет на самия Джорджо Вазари. В края са добавени писмо до майсторите на рисунките и списък от 101 корекции. Текстът се състои от:

- Посвещение на дук Козимо де Медичи от две части;
- Обръщение към художниците;
- Предисловие към цялата работа;
- Въведение в отделните изкуства (архитектура, скулптура, живопис;
- Предисловие към животописите;
- тридесет животописи на художници от Чимабуе до Лоренцо ди Бичи;
- Предисловие към втора част на животописите;
- петдесет и три животописи на художници от Якопо дела Куерча до Лука Синьорели (има размествания и обединение на историите на няколко художници в една история);
- Предисловие към трета част на животописите;
- седемдесет животописи на художници от Леонардо да Винчи до Микеланджело и още шест описания на творби на отделни художници; три описания на творби на групи художници: на различни италиански художници, на различни фламандски художници, на академиците (общо седемдесет и девет текста);
- Обръщение на автора към художниците на рисунката (*L'autore agl'artefici del disegno*).

Въведенията в отделните изкуства, архитектурата, скулптурата и живописата са значително разширени и допълнени, особено това в живописата. За годините, изминали след първото издание през 1550 г. са направени и нови археологически открития, обогатени са представите за античното изкуство. Бронзовата фигура на Химера, намерена в родния град на Вазари, е особено ценна, показва съвършенството на това изкуство. В наше време най-добра представа за изкуството на етруските дава намерената през 1554г. бронзова фигура на Химера от Белерофонт, открита по време на работа върху фортификацията и стените на Арело, пише Вазари. *Тя е изложена от дук Козимо в неговото палацо, там, където са и моите живописни произведения, работени за папа Лъв X, добавя горделиво. И тук Вазари използва похват, който ще стане типичен за животописите: протяга нишката от историята, близка и далечна към себе си, подчертавайки не толкова собствените си качества на творец, колкото казва "аз съм свидетел за истинността на това, което пиша"*.²⁷

²⁶ Заглавието има няколко варианта. Вж: Simonetto, C. M. Vasari. La vita delle 'Vite' Vasariane: Profilo storico di due edizioni, Firenze Olschki 2005, 99 - 100

²⁷ Le Vite, G, 100

Годините между двете издания добавят нов отрязък от време, но също и нова интерпретация на историята. Появяват се нови действащи лица, други изчезват или се приглушават, събитията и техните причини се осветляват по различен начин. Самият Вазари е вече история, и не малко драматизъм произтича от съзнаването на тази ситуация. Личността на Вазари се появява много по-често във времевите отрязъци, от които трябва да се състави историята. Това са вече не биографиите, а именно историята на изкуството, както го казва в обръщението към майсторите на рисунката във второто издание. Вазари многократно изтъква, че с цената на време, средства и труд се старее да търси истината в историята и в нещата, които пише. Настойчиво повтаря на различни места и по различни поводи, че историята е предназначена да поучава, ако човек желае да се поучи, разбира се.²⁸ Множеството изречения и добавяния в текстовете целят да дадат повече информация. Тълкуването на художествената творба (екфразисът), свойствено за Торентиниана, се видоизменя в разказ с преобладаване на технически особености.²⁹ “Ражда се една интерпретация на произведението на изкуството, свързана не с тънката биографична нишка, а с комплексната канава на поръчката, ползването и разпространението.”³⁰



Джорджо Вазари. *Животописите* от 1568 г.: титулна страница

²⁸ Barocchi, P. L'antibiografia del secondo Vasari. - Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica, Firenze 1985, 6 - 7

²⁹ Вж.: Barocchi, P. L'antibiografia del secondo Vasari. - Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica, Firenze 1985, 6-7; Alpers, S. Ekphrasis and Aesthetic attitudes in Vasari's lives. - Jurnal of the Warburg and Courtald Institutes, XXIII (1960), 190 - 215

³⁰ Barocchi, P. L'antibiografia del secondo Vasari. - Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica, Firenze Olschki 1985, 7

Вазари търси и ползва всички способи, чрез които произведенията на изкуството да се документират като настояще битие, което същевременно е осъзнато като неразривна част от историята. Хрониката на художествения живот се изгражда чрез верифициране на фактите, така, че те да се предложат на историята като несъмненост. С тази цел Вазари добавя към *Животописите* и Книгата на рисунките (*Libro de' disegni*) и се позовава на нея в отделните биографии. В първата част са добавени няколко животописа. Във втората част освен нови животописи има и размествания в реда на изложението, а третата е удвоена по обем.

Първа част:

Чимабуе . Флорентински живописец
Арнолфо ди Лапо . Флорентински архитект
Никола и Джовани Пизано . Скулптори и архитекти
Андреа Тафи . Флорентински живописец
Гадо Гади . Флорентински живописец
Маргаритоне . Аретински живописец, скулптор и архитект
Джото . Флорентински живописец, скулптор и архитект
Агостино и Аньоло . Сиенски скулптори и архитекти
Стефано флорентински живописец и Уголино от Сиена
Пиетро Лаурати . Сиенски живописец
Андреа Пизано . Скулптор и архитект
Буонамико Буфалмако . Флорентински живописец
Амбруоджо Лоренцети . Сиенски живописец
Пиетро Кавалини Романо . Живописец
Симоне Санезе . Живописец
Тадео Гади . Флорентински живописец
Андреа ди Чоне Органя . Флорентински живописец, скулптор и архитект
Томазо Фиоретино . Живописец, наречен Джотино
Джовани да Понте . Флорентински живописец
Аньоло Гади . Флорентински живописец
Берна Санезе . Живописец
Дучо . Сиенски живописец
Антонио Винициано . Живописец
Якопо ди Казентино . Живописец
Спинело Аретино . Живописец
Герардо Старнина . Живописец
Липо . Флорентински живописец
Дон Лоренцо монах . Живописец
Тадео Бартоли . Живописец
Лоренцо ди Бичи . Флорентински живописец

Втора част:

Якопо дала Куерча . Сиенски скулптор
Никола Аретино . Скулптор

Дело . Флорентински живописец
 Нани ди Антонио ди Банко . Скулптор
 Лука дела Робиа . Скулптор
 Паоло Учело . Флорентински живописец
 Лоренцо Гиберти . Скулптор
 Мазолино . Живописец
 Пари Спинели . Аретински живописец
 Мазачо да Сан Джовани ди Валдарно . Живописец
 Филипо Брунелески . Скулптор и архитект
 Донато . Флорентински скулптор
 Микелоцо Микелоци . Флорентински живописец, скулптор и архитект
 Антонио Филарете и Симоне скулптор . Флорентинци
 Джулиано да Маяно . Скулптор и архитект
 Пиеро дела Франческа . Живописец от Борго Сан Сеполкро
 Фра Джовани Фиезоле от ордена на монасите проповедници . Живописец
 Леон Батиста Алберти . Флорентински архитект
 Ладцаро Вазари . Аретински живописец
 Антонело да Месина . Живописец
 Алесо Балдовинети . Флорентински живописец
 Велано да Падова . Скулптор
 Фра Филипо Липи . Флорентински живописец
 Паоло Романо и маестро Мино скулптори и Кименти Камича архитект
 Андреа дал Кастаньо ди Муджело и Доменико Винициано . Живописци
 Джентиле да Фабриано и Виторе Пизанело Веронезе . Живописци
 Пезело и Франческо Пезели . Флорентински живописци
 Беноцо . Флорентински живописец
 Франческо ди Джорджо, скулптор и архитект и Лоренцо Векието,
 скулптор и живописец . Сиенци
 Галасо Галаси . Живописец
 Антонио Роселино скулптор и Бернардо негов брат
 Дезидерио да Сетиняно . Скулптор
 Мино . Скулптор от Фиезоле
 Лоренцо Коста . Живописец от Ферара
 Ерколе Ферарезе . Живописец
 Якопо, Джовани и Джентиле Белини . Венециански живописци
 Козимо Росели . Флорентински живописец
 Чека . Флорентински изобретател
 Дон Бартоломео, абат на Сан Клементе . Миниатюрист и живописец
 Герардо . Флорентински миниатюрист
 Доменико Гирландайо . Флорентински живописец
 Антонио и Пиеро Полайюоли . Флорентински живописци и скулптори
 Сандро Ботичело . Флорентински живописец
 Бенедето да Маяно . Скулптор и архитект
 Андреа Верокио . Живописец, скулптор и архитект

Андреа Мантенья . Живописец от Мантоа
Филипо Липи . Флорентински живописец
Бернардино Пинтурикио . Живописец от Перуджа
Франческо Франча . Златар и живописец от Болоня
Пиетро Перуджино . Живописец
Виторе Скарпача и други венециански и ломбардски живописци
Якопо, наречен Индако . Живописец
Лука Синьорели да Кортоня . Живописец

Трета част:

Леонардо да Винчи . Флорентински живописец и скулптор
Джорджоне да Кастелфранко . Венециански живописец
Антонио да Кореджо . Живописец
Пиетро ди Козимо . Флорентински живописец
Браманте да Урбино . Архитект
Фра Бартоломео ди Сан Марко . Флорентински живописец
Мариото Албертинели . Флорентински живописец
Рафаелино дел Гарбо . Флорентински живописец
Ториджано . Флорентински скулптор
Джулиано и Антонио да Сан Гало . Флорентински архитекти
Рафаел да Урбино . Живописец и архитект
Гулиелмо да Марчила . Френски живописец и майстор на витражи
Кронака . Флорентински архитект
Доменико Пулиго . Флорентински живописец
Андреа да Фиезоле . Скулптор (и други от Фиезоле)
Винченцо да Сан Джиминьяно и Тимотео да Урбино . Живописци
Андреа дал Монте Сансовино . Скулптор и архитект
Бенедето да Ровецано . Флорентински скулптор
Бачо да Монте Лупо, скулптор и Рафаело, негов син
Лоренцо ди Креди . Флорентински живописец
Лоренцето, флорентински скулптор и архитект и Бокачино, живописец от

Кремона

Балтасаре Перуци . Живописец и архитект от Сиена
Джован Франческо, наречен Фаторе, флорентинец и Пелегрино да Модана.

Живописци

Андреа дел Сарто . Превъзходен флорентински живописец
Мадона Проперция де Роси . Болонска скулпторка
Алфонсо Ломбарди от Ферара, Микеланьоло от Сиена и Джироламо Санта
Кроче от Неапол, скулптори и Досо и Батиста, живописци от Ферара
Джовани Антонио Личино да Порденоне и други живописци от Фриули
Джовани Антонио Солиани . Флорентински живописец
Джироламо да Тревиджи . Живописец
Полидоро да Караваджо и Матурино Фиорентино . Живописци
Росо . Флорентински живописец
Бартоломео да Банякавало и други живописци от Романя

Франча Биджо . Флорентински живописец
 Мурто да Фелтро, живописец и Андреа ди Козимо Фелтрини
 Марко Калаврезе . Живописец
 Франческо Мацуоли . Живописец от Парма
 Якомо Палма и Лоренцо Лото, венециански живописци
 Фра Йокондо, Либерале и други от Верона
 Франческо Граначи . Флорентински живописец
 Бачо д' Аньоло . Флорентински архитект
 Валерио Вичентино, Джовани да Кастел Болонезе, Матео дал Назаро от
 Верона и други превъзходни гравьори на камеи и златарски изделия
 Маркантонио Болонезе и други гравьори на щампи
 Антонио да Сан Гало . Флорентински архитект
 Джулио Романо . Живописец
 Себастиан Венециано, монах от Пиомбо и живописец
 Перин дел Вага . Флорентински живописец
 Доменико Бекафуми, сиенски живописец и майстор на отливки
 Джовани Антонио Лаполи . Аретински живописец
 Николо Соджи . Живописец
 Николо, наречен Триболо . Скулптор и архитект
 Пиерино да Винчи . Скулптор
 Бачо Бандинели . Флорентински скулптор
 Джулиано Буджардини . Флорентински живописец
 Кристофано Герарди, наречен Дочено . Живописец от Борго Сан Сеполкро
 Якопо да Пунтормо . Флорентински живописец
 Симоне Моска . Скулптор и архитект
 Джироламо и Бартоломео Дженга и Джованбатиста Сан Марино, зет на
 Джироламо . Флорентински живописци
 Микеле Сан Микеле . Архитект от Верона
 Джованантонио, наречен Содомо да Варцели . Живописец
 Бастиано, наречен Аристотиле да Сан Гало . Флорентински живописец и
 архитект
 Бенвенуто Гарофало и Джироламо да Карпи, живописци от Ферара и други
 ломбардци
 Ридолфо, Давит и Бенедето Гриландаи, флорентински живописци
 Джовани да Удине . Живописец
 Батиста Франко . Венециански живописец
 Джованфранческо Рустики . Флорентински скулптор и архитект
 Фра Джован Аньоло Монторсоли . Скулптор
 Франческо, наречен Салвиати . Флорентински живописец
 Даниело Ричарели да Волтера . Живописец и скулптор
 Тадео Цукеро . Живописец от Сант Аньоло ин Вадо
 Микеланжело Буонаруоти флорентинец . Живописец, скулптор и архитект
 Описание на творбите на Франческо Приматичо от Болоня, абат на Сан
 Мартино, живописец и архитект

Описание на творбите на Тициано да Кадор . Живописец
 Описание на творбите на Якопо Сансавино . Флорентински скулптор
 Леони Лиони от Арецо и други скулптори и архитекти
 Дон Джулио Кловио . Миниатюрист
 За различни италиански художници
 За различни фламандски художници
 За членовете на Академията на рисунката, живописци, скулптори и
 архитекти, за техните творби и на първо място за Брондцино
 Описание на творбите на Джорджо Вазари . Аретински живописец и
 архитект



Джорджо Вазари. *Животописите* от 1568 г.: титулна страница

В обръщението си към майсторите на изобразителните изкуства, добавено след посвещенията на Козимо I, са изведени познати знаци на епохата.

- славата, желана от всеки достоен човек;
- Фортуна, която предопределя индивидуалната участ;
- алчното време-разрушител;
- творбите на писателите запазват живи имената на прославлените личности.

Във въвеждащите текстове, посвещението и обръщението към художниците Вазари по мнението на неговите изследователи не е оригинален писател. Но това едва ли може да бъде третирано като недостиг на нещо, тъй като качеството оригиналност не е сред търсените и ценени качества, нито от автори, нито от читатели. Много по-силно и родово свойствено на литературата от епохата на Вазари е конвенционалността, разбрана като овеществено ниво на познания, позволяващи да се реализира комуникативността на дадено литературно

произведение. Да бъде търсена оригиналност там е излишно, особено във въведенията към отделните изкуства, където са отразени опитът, практическите натрупвания на обучението, професионализмът. Но в историографското построение на цялото и в историческото разказване на отделните животи Вазари постига оригиналност на *единствено осъществено*. Историческият разказ на отделния живот е силата на Вазари, чрез него той пресъздава история в историята. Като художник той е професионалист, пребиваващ като историк в уводните текстове, но в отделния животопис той е хуманистът, желаещ да изгради паметник на човека и да съживи със история в художествено-достоверен разказ. Подбирайки факти и създавайки разказ Вазари действа така, както и историците на двадесети век. Неговият документализъм и неговата истинност относително епохата са със същите мащаби, както тези на модерните историци относно времето им, само че техниката и технологията на добиване на истината и доказването ѝ са различни. Критикуван в определени периоди и от определени методологически позиции във фактологически неточности и несъответствия, Вазари е оценяван от гледна точка на възможности, налични три столетия след него. В перспективата на собственото си време Вазари събира, описва и интерпретира не просто достатъчно, а изненадващо много факти. Сред конкретните критики, отправяни към него е липсата на обективност, например, при предаването на разказа с убийството на Доменико Венециано от Андреа дел Кастаньо, който съвременните изследователи преценяват като измислен. Но този разказ е описан в книгата на Антонио Били и Вазари я ползва като документ, чрез който историята на двамата художници е верифицирана. В първото издание той включва Vita само на Андреа Кастаньо³¹, във второто - обща биография на Андреа Кастаньо и на Доменико Венециано³². Ако това е било необходимо, за да се създадат образи на художници в исторически значимото им битие, трябва да се прецени значението на измисленото в подтекста на истината за цялото, в подтекста на този своеобразен художествен съд на паметта, който се опитва да създаде Вазари. Вазари едновременно прави история и измисля как да го прави (по Л. Парейсон). Неговата основна цел първоначално е да създаде вечен паметник на достойните, но в хода на писането се оформя и намерението за един своеобразен историографски *страшен съд*, основаващ се и на собствените му, и на общоприетите преценки.

По-отчетливо е изявена тази насоченост във второто издание. В третия пореден животопис, на Никола и Джовани Пизано, Вазари говори за себе си *отстрани*, в трето лице: Никола построил в Пиза палачо, по-късно разрушено, от което по времето на Вазари е запазена една стена. На негово място дук Козимо I нарежда да построят палачо и манастир на новия орден на кавалерите на Св. Стефан като се използва една част от старата сграда и това става

“по план и модел на Джорджо Вазари, аретински живописец и архитект, който се е възползвал както е възможно най-добре от тази стара стена,

³¹ Le Vite, T, 388 - 395

³² Le Vite, G, 416 - 421

превърщайки я в съвременна”.³³ (“col disegno e modello di Giorgio Vasari aretino Pittore et architetto, il quale si e` accomodato come ha potuto il meglio, sopra quella muraglia vecchia, riducendola alla moderna.”)

Изброявайки творбите на Джовани Пизано, Вазари описва работата му през 1286 г. в епископската църква в Арецо, и изтъква няколко момента. За тези работи както още се намират някои спомени, аретинците похарчили тридесет хиляди златни флорини. Когато минал през Арецо много години по-късно Фридрих Барбароса след коронацията си в Рим, той много хвалил тази творба, възхищавайки ѝ се безкрайно. В животописа се отбелязва, че Джовани изработил на същото място и капела на семейство Убертини “с много орнаменти от мрамор, които днес са препокрити по проект на Джорджо Вазари през 1535 г, за да се закрепят органът” (става дума за архитектурно-скулптурна конструкция, послужила за основата на органа)³⁴. Вазари успява да вмъкне и още един разрез на историческите събития. Той съобщава, че в бюста на статуята на Мадоната били скрити ценности, откраднати от войници, които нямат уважение към светото място.³⁵ Разбирането за историята в първото издание от 1550 г. е ясно заявено. Вазари води своя лична битка със забравата, с времето, със смъртта. Ентусиазмът, самоотвержеността, с които прави това в текстовете на своята художествена историография, са белязани от истински драматизъм, защото иска да меморизира онова, което може да бъде пример за усъвършенстването на човечеството, но и той самия иска да бъде пример. И казва, че той *се е ангажирал да работи акуратно и с вярата, която е необходима на истината в историята и на писаните неща*.³⁶

(“il che mi sono impegnato di fare con quella accuratezza e con quella fede che si ricerca alla verita` della storia e delle cose che si scrivono.”)

Въведението към цялата книга също е програмно. Ценностното отношение на автора, предопределящо бъдещата му работа е заявено в ясни тези: издигат се и ободряват във всички трудности духовете на тези, които водени от желание за слава преодоляват всевъзможни препятствия, за да доведат творенията си до съвършенство. Вазари иска да запази и да възпроизведе не просто история на художници и творби, а в един по-обхванат смисъл да я опише така, че да възпроизведе визуално историческото време, в което статуи, картини и занимателни случки от живота на техните създатели и съдбата, която ги е постигнала се възпроизвежда пред читателя еднакво живо и нагледно. Вазари е вярвал, че в собственото си творческо *правене на история* справедливо отдава на всеки заслуженото. В изданието Джунти включва животопис на един флорентински изобретател, наречен Чека³⁷ (Cecca, ingegnere fiorentino), който служел на родината си с уменията си да строи военни машини, стълби за

³³ Le Vite, G, 128 - 129

³⁴ Andanti, A. Guida illustrata al Duomo di Arezzo, Arezzo 2004, 80 - 83

³⁵ Andanti, A. Guida illustrata al Duomo di Arezzo, Arezzo 2004, 133

³⁶ Le Vite, T, 4

³⁷ Франческо ди Джовани, наречен Чека (1447 - 1488 г.)

превземане на градски стени и измислял способности за инженерно-художествените реализации за флорентинските празници като изстрелване на цветни облаци, конструиране на движещи се гиганти и други. Едва четиридесетгодишен Чека умира при нещастен случай в работата си като инженер/изобретател. Вазари му посвещава животопис, за да запази спомена за него, знаейки, че инженерните му произведения са нетрайни във времето и за няколко поколения името му ще се изличи от паметта. В текста на животописа му пресъздава картините на флорентинските празненства, воден от същите съображения: за да ги меморизира чрез името на Чека, така както меморизира Чека заради празненствата.³⁸

Личният опит в собственото му формиране и в оценката, която получава като живописец, се отразяват в преценките на Вазари. В първото издание на *Животописите* той вижда линията на развитие на съвременното му изкуство с най-висока точка - живописиста на Микеланджело. Във второто издание от 1568 г. вече променя критериите. Вместо за прогрес той предпочита да говори за относително усъвършенстване в рамките на отделната артистична личност и нейното развитие. Така Вазари се приближава до стойностите на формиращата се личност и към ценностите - художествени и други - в нейното собствено битие като историческа личност. Във второто издание Вазари добавя много нови факти, но по-малко са художествените интерпретации. Вместо това предпочита да изкаже по-често своето лично мнение и да тълкува какви биха били преценките за хора и творби в бъдеще. Ако сравним, например, описането на историческите композиции в *Залата на Константин* в папските покои, направено в първото издание на животописа на Джулио Романо и това във второто издание, разликите са в няколко посоки. Във второто издание е много по-богато описанието на историческата обстановка, дрехи, оръжия.³⁹ За сцената "Битката на Константин Велики на моста Милвио" Вазари отбелязва, че Джулио Романо изучил историческите релефи върху античните колони на Траян и Антонин (Марк Аврелий) в Рим, откъдето заимствал оръжията, знаците и "всичките военни неща". Въведенията и заключенията на животописите във второто издание са пресовани, екфразисът (художественото тълкуване) често се превръща в разказ. Интерпретацията на произведението на изкуството не е обвързана толкова с биографията, колкото в първото издание. По-отчетливо е проследена географията на Европа с разположените в нея италианци, немци, фламандци. Историята придобива по-конкретни места и съотношения, говори се за влияния, за пренасяне на стилове, за местно и чуждо.

Във второто издание художниците като част от историята са представени различно - от пълни биографии като тази на приятеля Франческо Салвиати до кратки данни, както за художниците от Верона, дадени на Вазари от случаен информатор. Информацията е много по-обилна, стиловете се популяризират не само с технически данни но и с топографски сведения. Изменят се хоризонтите,

³⁸ Le Vite, G, 465 - 469

³⁹ Вж.: Barocchi, P. L'antibiografia del secondo Vasari. - Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica, Firenze Olschki 1985, 4 - 5

пропорциите, границите и пълнежът на историята, който натежава от информация, в която хрониката заема значително място. Същевременно Вазари задълбочава погледа си на историк. В биографията на своя кумир Микеланджело от 1568 г. той говори за нон финито, недовършеното като проблем на изкуството, който липсва в първото издание. В творбите на Микеланджело този художествен - и философско-исторически проблем е изявен преди това, но Вазари явно не го осъзнава като важен исторически момент, който разграничава Високия Ренесанс от предшестващия период. Винченцо Боргини оказва силно влияние върху начина, по който Вазари преработва и допълва второто издание на *Животописите*, което носи повече историческа подплатеност, повече история като средство да се създадат образи и повече образност, целяща да формира исторически познания. Редакциите на Боргини убеждават Вазари да включи повече и по-подробни описания на скорошни политически истории в текстовете на *Животописите*.

Още докато обмисля идеята за създаването на този труд Вазари има желание да включи в него портрети на художниците и когато изпраща текста на *Животописите*, обсъжда възможността да го издаде със съпровождащи портрети. Но в полза на по-бързото завършване и издаване на книгата Паоло Джовио го убеждава да се откаже на първо време от портретите. С много труд и прилежание *“и с не малко разходи”* Вазари успява да реализира идеята си във второто издание. В предисловието към животописите в първото издание авторът обосновава намерението си да бъде *кратък в описване на външния вид на художниците, защото техните портрети по-добре ще покажат какви са били те*.⁴⁰ Художникът-историк сам рисува портретите, а гравирването им възлага на маестро Кристофано⁴¹ във Венеция. Вазари използва всички възможности, за да предаде достоверни портретни черти на историческите личности. В описанието на творби на художници от Академията на рисунката Вазари включва кратки сведения за Кристофано дел Алтисимо, живописец, който се препоръчал с изработените от него портрети. Дук Козимо изпраща Кристофано в Комо, за да прерисува портретите на именити личности от Музея на Паоло Джовио. Тези портрети били изложени в няколко реда в хранилището (*guardaroba*) на дука.⁴² Вазари използва колекцията на Паоло Джовио в Комо за някои от портретите на художници в *Животописите*, други възпроизвежда по запазени автопортрети - като предполагаемия автопортрет на Мазачо в стенописта *“Чудото със статера”* в капела Бранкачи. Според мнението на изследователите на Вазари деветдесет и пет от общо сто четиридесет и четири портрета имат сходство с действителните исторически личности.⁴³ По замисъл и по реализация това са исторически документи в неговата визуална история, а не илюстрации към словесен текст.

⁴⁰ Le Vite, G, 109

⁴¹ Майстор Кристофано, когото Вазари сочи за гравьор на портретите се идентифицира с Кристофоро Кориолано, немски гравьор от Нюремберг (1540 - 1560 г.), който работи във Венеция и сменя фамилията си име Laderer или с Кристофоро Гуера (починал 1590 г.).

⁴² Le Vite, G, 1345

⁴³ По: Boase, T. Giorgio Vasari. The Man and the Book, Princenton University Press 1979, 68

Произведенията на изкуството като факт в *Животописите*, което също трябва да се меморизира, *се разказва с думи* и то така, че читателят да може да си го представи или по-точно да възприеме чрез подреждане на знаците-думи визуален образ. Епизодите от живота на художника са пресъздадени като исторически разкази, втъкани в общия исторически ход, и въздействат подобно на картини и дори по-силно от описваните произведения. Възприятието може да избира какъв прочит да направи - дали да приеме книгата като пътеводител, какъвто е била почти два века след създаването си или да я приеме като историческо повествование. Но този избор зависи от необходимостта на момента. Поджо Брачолини също е използвал съчиненията на римските автори като пътеводители, когато унесено се е разхождал из римските развалини, търсейки местата на действията, описани от римската история. Вазари, коригиран и допълван от толкова много сведения, е ценен със своето съзнание за историчното - едно колкото и спокойно на повърхността, толкова и вътрешно питащо се съзнание. Неговите преценки отговарят на собствената му скала от ценности и собствената му гледна точка, но трябва да се има пред вид, че "гледната точка и скалата на ценностите не са били само негови, а на една цяла социална група, която за един определен период се чувства, и е социален хегемон в Европа."⁴⁴ Същественото е, че Вазари ги има за свои.

В края на XIVв. Ченино Ченини пише трактат за изкуството, който следва средновековните норми и по същество е трактат за техниката и технологията в живописа. Той е първият от пишещите художници, ново явление в литературата за изкуството.⁴⁵ В началото на XV в. работят двама художници, оставили писмени текстове по история на изкуството: скулпторът Лоренцо Гиберти и архитектът Леон Батиста Алберти. Вазари ползва трудовете и на двамата, но предпочита Гиберти.⁴⁶ "Коментари" на Гиберти представят фрагментарна история на изкуството, изградена върху сведения от антични автори, главно Плиний и Витрувий. Състои се от три части. В първата авторът предава кратко историята на античното изкуство. Втората част проследява историята на италианското изкуство, главно живописа от XIV век, проследена чрез сведения за отделни художници и творби. Наред с описание на конкретни произведения, които лично познава, Гиберти излага схващанията си за рисунката като основа на изкуството. В преценките си за качествата на отделните произведения, описвани от него, Гиберти изтъква качеството релефност или пластическата форма. Тази част завършва с автобиография на самия Гиберти, смятана за първата известна автобиография на художник, известна в историята. Автобиографичният разказ се

⁴⁴ Previtali, G. Presentazione. - Vasari, Giorgio. Le vite de' piu' eccellenti architetti, pittori et scultori italiani da Cimabue, insino a' tempi nostri, vol. I - II, Torino 1991, XI

⁴⁵ Вж.: Ченини, Ч. Книга за изкуството или трактат за живописа. - Шаренков, А. Старинни трактати по технология и техника на живописа, 2, С. 1994, 185 - 258

⁴⁶ Гиберти переприказва Плиний и по думите на Ю. Шлосер плагиатства обожаваната античност. Вж.: Shlosser, J. Sull' antica storiografia italiana dell' arte, Palermo 1932, 9
[/www.Diras.unige.it/ProgrammaDidattico/Schlusser_storiografia.ht](http://www.Diras.unige.it/ProgrammaDidattico/Schlusser_storiografia.ht)

опира не на външни събития от живота, а на събития от творческото развитие, които художникът смята за важни. Третата част на „Коментари“ по замисъл е теоретическа и не е завършена.

Сред изворите на Вазари е съчинението на антикваря Антонио Били (1481 - 1530 г.), произхождащ от видна флорентинска фамилия. Авторът на книгата („Il libro di Billi“) ползва съчиненията на историци от предшестващата епоха и излага биографиите на най-значителните тоскански художници от Чимабуе до Микеланджело. Оригиналният текст, датиран между 1515 и 1530 г., е загубен и до съвременността са достигнали само две копия, твърде различни едно от друго (Националната библиотека на Флоренция).⁴⁷ По-близо до оригинала се смята копието, включено в тъй наречения кодекс Малиябекиано. Текстът е повреден и от споменатите в началния индекс четиридесет и седем биографии са запазени двадесет и пет, три от които не са пълни (на Брунелески, Гиберти и Филипо Липи).⁴⁸ В него се съдържат сведения за творби, които се намират в градове в различни географски области на Италия; съставителят на текста е имал множество контакти и вероятно е ползвал сведения от писани текстове, които днес са загубени. Текстът е писан от човек, образован в областта на литературата и историята. Неговата роля като извор за историята на изкуството е ограничена, но от момента, в който почти всички сведения, съдържащи се в него са заимствани от Вазари, неговата роля е фундаментална, „защото представлява един от първите примери, предшестван единствено от втория Коментар на Лоренцо Гиберти, за една историографска линия на биографии на художници, която чрез опита на анонимния Малиябекиано и може би Джован Батиста Джели ще намери пълна реализация в Животописите на Вазари.“⁴⁹ Опитът на Вазари като художник, неговата способност да разчита и интерпретира стиловите белези на едно произведение, са основата на един критичен прочит на книгата на Били. В биографията на Донатело Били посочва като творба на Донатело една глава на кон в Неапол.⁵⁰ Вазари преработва тази информация и я ползва, преобразувайки я в един исторически факт: „Някои атрибуират, че той е изработил конска глава, която е в Неапол в къщата на граф Маталоне; но това не ми изглежда правдоподобно, защото тя (конската глава) е в античен стил и понеже той (Донатело) никога не е бил в Неапол.“⁵¹ Тази творба, намираща се сега в Националния музей в Неапол, се отнася към елинистическата епоха. Този конкретен факт на преработка на изворовите сведения потвърждава, че Вазари не ползва на доверие сведенията на предшествениците си и освен това е

⁴⁷ Il libro di Antonio Billi. Il principale fonte del Vasari per gli artisti fiorentini del Quattrocento, Anzio, De Rubeis 1991

⁴⁸ Il libro di Antonio Billi. Il principale fonte del Vasari per gli artisti fiorentini del Quattrocento, Anzio, De Rubeis 1991, 107 - 142

⁴⁹ Benedettucci, F. Introduzione. - Il libro di Antonio Billi. Il principale fonte del Vasari per gli artisti fiorentini del Quattrocento, Anzio, De Rubeis 1991, 18 - 19

⁵⁰ Il libro di Antonio Billi. Il principale fonte del Vasari per gli artisti fiorentini del Quattrocento. A cura di F. Benerettucci, Anzio, De Rubeis 1991, 47

⁵¹ Le Vite, T, 326

доброжелателен в начина, по който се изразява в случаите, в които не споделя преценките им - качество, което ранните критици на Вазари проявяват далеч по-рядко и по-слабо.

Вазари познава много добре историческите хроники, писани през XV в., както и историческите съчинения на неговите съвременници. Ползва инвентарни книги и паметни бележки в църквите, манастирите, гилдиите. Взима данни от кадастрите и от всички други възможни източници. Особено цени спомените на живите съвременници, разказите на тези, които са познавали художниците. Може да се каже, че по отношение на различните данни за историята и изкуството Джорджо Вазари прави онова, което прави днес постмодерната наука: свързва случайното, единичното, отделните събития в история, в наративен текст. В преносен смисъл Вазари се стреми да предаде *релефност на историята*. Той толкова харесва някои моменти от *прочетената, разказана му или преживяна* от него история, че ги пресъздава с всички владяни от него средства: рисува ги, описва ги и цитира в книгата си. Вмъква някои от тях по два, три и повече пъти в различни текстове, но им дава различно осветление и ги използва в сравнителни съпоставки, чрез които цели да въздейства по-силно в поучителните си намерения. В “Книга за изкуството или трактат за живописиста” Ченини Ченини говори за релеф, rilievo, който се получава чрез светлосиянката (обемност, откроеност на формата) и учи начинащите художници как да полагат сянка на носа устата и другата на лицето, за да открият лицето в обем. Подобен подход се прилага и в литературата, посветена на изкуството. Знаменателен е фактът, че Ченини е ученик на Аньола Гади, обучаван от баща си Тадео Гади, който пък от своя страна е ученик на Джото. За Вазари *времето откроява релефа на ценностите*. Чрез умели светлосенки в сравненията Вазари успява да открие хода на историята в малки и големи времеви обеми, в отделния живот на художника или в отделен исторически период. На релефа Вазари посвещава една кратка глава от въведението в отделните изкуства “За ниските релефи и полурелефи, за трудността в изработването им и за това как да се доведат до съвършенство”. Този текст се смята за единствения ренесансов писмен извор, интерпретиращ релефа.⁵² Вазари разказва така, както рисува. Качествата на живописец изразяват и тези на разказвача и обратно, качествата на разказвача изразяват и тези на живописеца. Тази особеност е оценена още от първите читатели на книгата. Нормативността на Вазари-художника, склонен към оценъчното, намира в художествената историография *среда и форма* за своите критични и дидактически съждения, за развиващата се у него *историческа перспектива* в оценката на нещата.

В годините между двете издания Вазари получава отзиви за книгата си. В текста “За различни фламандски художници”, включен в изданието Джунти, Вазари възхвалява онези чужденци-художници, които са пътували до Италия, за да изучават изкуството и да рисуват антични творби. Но над всички поставя Ламберто Ломбардо от Лиеж, чийто животопис на латински език му изпраща образованийт Месер Доменико Лампсонио от Лиеж. Вазари цитира писмо на

⁵² Либман, М. Джорджо Вазари о релефе. - Советское искусствознание, 81, 1, М. 1982, 182

Лампсонио от 30 октомври 1564 г.: “Господ ми прати благодат да попаднат не зная как в ръцете ми вашите превъзходни писания за архитекти, живописци и скулптори...” Авторът на писмото подчертава, че преди да прочете книгата на Вазари е обичал изкуството, но бил невеж и лишен от способност за оценка, а сега, благодарение на неговите писания разбира всичко. “И за да покажа по някакъв начин благодарност и признание за благодеянията, които получих чрез вашата книга, научавайки един много хубав език и научавайки се да рисувам, ви изпращам с това писмо един портрет на моето лице, който нарисувах в огледалото...”⁵³

По това време Вазари вече е получил удовлетворение от многото и различни отзиви на читатели - писатели, историци и художници - в Италия. Но в цитираното писмо намира потвърждение, че неговата книга, веднъж прочетена, оказва формиращо въздействие върху този, който иска да се поучи от нея. Това са живите доказателства за въздействието на неговите *Животописи* и Вазари несъмнено се гордее с осъществените си цели.

⁵³ Le Vite, G, 1338

II. Интерпретацията на времето в *Животописите*

1. Историята в епохата на Вазари

В предисловието към втората част на *Животописите* Вазари пояснява, че пише тези животописи не за да прави инвентаризация на художниците и да описва творбите им, а следва примера на онези, които пишат истории. Неговият пример за подражание са античните автори, за които историята е огледало на човешкия живот и които пишат, за да дадат преценки и съвети. *“Душата на историята е в това, че учи да се живее и прави хората предпазливи.”*¹ Възгледите му за история се формират от съчиненията и авторите, четени и споделяни. Но начинът, формите и съотношенията, чрез които реализира тази концепция, отразяват духовният климат в Италия през епохата на Вазари, благоприятстващ за поглед назад, към историята. Назряла е необходимост да се пресъздаде визуална история, съставена от равностойно от житейски и художествени факти. *“Беше необходимо да се роди по това време”* пише Вазари за архитекта Браманте.² Същото може да се каже и за самия Вазари. Неговото развитие се базира на подражанието на усвоени добри примери, намерени в книгите и в социалната среда. В едно свое писмо до кардинал Иполито от 12 декември 1529 г. Джорджо пише: *“Няма съмнение, че като се подражава на човек рядък и изключителен и поставяйки си за цел щастието и величието на същия, се научават същите добродетели... Както Тезей подражава на делата на Херкулес, Александър на тези на Ахил, Сципион на тези на Кир, Цезар на тези на Александър; и възпламенени от славата на другите придобиват вечна слава. Не е достатъчно да познаваш делата, извършени от големите мъже, а трябва и да разговаряш за тях и да разбереш техните корени и основи, съзнавайки, че последиците идват винаги след причините.”*³ Художник, осъзнат като историк и действащ като историк, неговите интерпретации на историята ползват опита му на художник. Живописните му творби клонят към историческо конструиране; в това отношение декорациите на къщата му в Арето са пример на художник, който се опитва да “нарисува” историята такава, каквато си я представя, да я пресъздаде със средствата на визуалните образи, композирани в избраната от него граничност. Вазари следва разбирането, че действията на отделната личност са ограничени както от историческите обстоятелства, така и от моралната неустойчивост на човека. В текстовете на *Животописите* в различни форми се изказва мисълта, че добрите дела и споменът за тях умират, ако няма грижа за запазването им, за разлика от лошите неща, които имат постоянство в хода на историята. Вазари споделя този възглед за историята, поддържан от мнозина поети и историци на епохата. Причините за напредъка в едно общество и за величието и упадъка на

¹ Le Vite, T, 208

² Le Vite, T, 572

³ Цит. по: Rubin, P. L. Giorgio Vasari. Art and history, Yale University Press 1995, 97 - 98

една държава са добродетелите на видните личности - държавници и военачалници за Полибий, държавници и художници за Вазари.⁴ Концепцията за историята като учителка на живота е възприета от италианските хуманисти не само чрез директното "прочитане", цитиране и подражание на античната история, но и чрез традициите на средновековната италианска литература, която третира историята като учителка за живот, обърнат към Бога, показваща силата на Бог.⁵ Нещо повече: самото поведение и творчество на личностите с историческа визия, били те писатели, художници, монаси или светски лица, е апробация на тази концепция, стремеж за единство на теория и практика, което само по себе си е една от типовите черти на ренесансовия културен модел. Един от най-ранните примери за живот под знака на историята като неин ученик и като учител на другите е Франческо Петрарка. Той не само методично издирва антични текстове и произведения на изкуството, но и активно пропагандира онова, което проучва и колекционира. По време на едно от своите пътувания Петрарка открива загубения текст на Цицерон "За славата" (De Gloria). Заема се с написването на обща история, състояща се от биографии на известни личности, в която възнамерявал да опише живота и дейността на известни личности от основаването на Рим до императорската епоха. Съчинява исторически труд, който по замисъл трябвало да се състои от избрани примери, взети от римската история и от съвременността. Историческите му занимания носят морално-критични и дидактически нюанси. Прекарва дълго време в Рим, чете исторически съчинения и обикаля, разпознавайки руините на античните паметници. Колекционира антични монети и геми, с които се сдобива навсякъде, където може. Петрарка описва как един римски лозар често идвал при него, носейки в ръката си антична гема или монета от злато или сребро. В едно свое писмо упреква съвременниците си: "Защо римляните по-малко от всеки друг познават (нещата на) Рим? Казвам го с болка на сърцето: в никое друго място Рим не е по-малко познат, отколкото в Рим."⁶ Изпраща на Карл IV, император на Бохемия, коронясан за император на римляните, ценната си колекция от римски монети, съпроводена с писмо, в което пожелава на императора да се вдъхновява от примера на своите предшественици, гледайки техните образи върху монетите. Адресира свои писма до исторически личности от римската епоха - Цицерон, Варон, Вергилий, чувствайки се техен съвременник. Тази особеност - автобиографичното съотнасяне с историческата личност, пространствено-времево организиране на историческото в перспектива, в която авторът е включен като носител на гледна точка или като център. Пише и исторически поеми на латински език, за да се съизмерва с римските поети. Най-голямата му поема на латински, "Африка", възпява един епизод от римската история: края на втората пуническа война. В поемата е разказана цялата римска история, както и историята на времето след нея чак до собственото време на

⁴ Вж. в: Fehl, P. Vasari and the Arch of Constantine. - Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica, atti del convegno di Arezzo 1981, Firenze 1985, 35

⁵ Chabod, F. Lezioni di metodo storico, Roma-Bari 2000, 16 - 17

⁶ Storia, civiltà e vita ai tempi di Roma antica, Novara 2001, v. 5, 71

поета, до поетическото му коронясването по римски образец през 1341 г. от римския Сенат в палачото на Капитолийския хълм. Поемата не е публикувана и в нея има *повече история, отколкото поетика*.

В периода на ранното Куатроченто историзмът е типична черта за флорентинската политика и флорентинската култура като цяло. Историческата литература процъфтява най-вече във Флоренция, първата модерна държава по думите на Я. Буркхарт, която става “родина на историческото изложение в по-нов смисъл”⁷. Леонардо Бруни от Арецо (1370 - 1444г.), два пъти секретар на папската курия и два пъти секретар на Флорентинската република, пише на латински език история на Флоренция и животописи на Данте и Петрарка на говорим италиански.⁸ Превежда от гръцки на латински съчиненията на Аристотел, а също и някои диалози на Платон. Л. Бруни е страстен последовател на Цицерон. В съчиненията си развива идеята, че добродетелта е истинската ценност в човека и пътя към нея е открит за всеки, а възпитанието и образованието насочват в този път. Поджо Брачолини (1380 - 1459 г.), флорентински хуманист, чийто живот съчетава държавни и папски служби с влюбено изучаване на античността, се образова непрекъснато и преписва антични съчинения; сам открива редица непознати дотогава текстове. Съчетавайки наученото от античната история и за античната история със собствения си житейски опит, пише история на Флоренция. “Леонардо Бруни, Матео Палмиери, Донато Ачяюоли, Николо Макиавели, Франческо Гуичардини, всички тези флорентински историци, ангажирани в политическа дейност, държавни мъже, посланици, управители на провинции, достигат до историята чрез конкретния опит на гражданския живот, на който в дадени моменти са се чувствали арбитри. Почувствали са как излизат от техните ръце елементите, които решават ситуациите, докато една рафинирана култура им позволява да се конфронтират с делата на другите.”⁹ Е. Гарин ги нарича бащи на историята в модерния смисъл.¹⁰ Тази нагласа - да се преоткрие античната история и да се напише близката, актуалната история, неизбежно изисква и концепция, обвързваща двете. Античните ръкописи и античните паметници не са мъртви вещи, а “истински учители, помагачи да откриеш себе си и да възпитаеш собствената си личност.”¹¹ Знанието на античните автори формира представи какво трябва да представлява образованият човек, как да се осъществява образоваността и да се възпроизвежда чрез поведение в обществото. Същевременно се налага и ново разбиране за история, изградена върху обективни и проверени факти. Емблематичната фигура на тази насока в италианската ренесансова историография е Лоренцо Вала. Неговият кратък текст “За фалшиво

⁷ Буркхарт, Я. Култура и изкуство на Ренесанса в Италия, С. 1986, 86

⁸ Леонардо Бруни пише три съчинения, посветени на историята на Флоренция: “Похвала за Флоренция” (ок. 1403 - 1404 г.), “История на флорентинския народ”, “За политическия ред на флорентинците” (1438 - 1443 г.)

⁹ Garin, E. La storia nel pensiero del Rinascimento. - Medioevo e Rinascimento, 2005, Roma-Bari, 180

¹⁰ Вж. в: Garin, E., op. cit., 180

¹¹ Лазарев, В. Н. Начало Раннего Возрождения в итальянском искусстве, М. 1979, 9

вярваното дарение на Константин” (De falso credita Constantini donationi) демонстрира, че легендата за дарението на Рим и италианските провинции, което Константин Велики прави на папа Силвестър от благодарност за чудотворното му излекуване, няма историческо основание. Тя е наложена като историческа истина, за да има законно основание за упражняване на папската власт и контрол над гражданското управление на Рим. Вала, професор в университета в Павия, философ епикуреец, е сред тези хуманисти от новите поколения, които искат да определят какво е история в собствената им епоха и как се изгражда тя чрез приемане и отхвърляне на разбирането за история от предишните времена.¹² Не по-малко плодоносни са историците - поети и общественици, следващи традициите на Петрарка, които систематизират прочетеното и наученото за античната история със съвременна история. Самите те са формирани под благотворното въздействие на историята и, следвайки примера (на ученици на историята), сами пишат история на своето време (за да бъде тя учителка на други). Вазари с ценностите и възпитанието си, с начина си на живот е олицетворение на тази твореща се история с мисия да бъде средство за меморизиране на добродетелни личности и за формиране на добродетели у тези, които четат. Историческото познаване на завоеванията и грешките на хората от миналото *формира способност да се преценява опита на настоящето*. Тази концепция се въплъщава в редица исторически съчинения от първата половина на XVI в., съсредоточени главно във Флоренция и обвързани с политическата история на града. Франческо Гуичардини (1483 - 1540 г.) пише “История на Флоренция”, но също и първата *национална* история: “История на Италия от 1492 до 1534 г.” (от смъртта на Лоренцо Медичи до смъртта на папа Климент VII)¹³. Луиджи Гуичардини (1478 – 1551 г.), по-голям брат на Франческо, описва събитията, предшествали завземането на Рим през 1527 г. от войските на Карл V Хабсбургски и самото “Опустошаването на Рим” (Il Sacco di Roma). Разказът на Гуичардини преодолява дотогавашната традиционна градска *prospettiva* на историята и отива отвъд границите на Флоренция към събитията в Италия и в Европа.¹⁴ Това ново поле на историзиране променя гледната точка и направените чрез нея преценки. Но и в тази *нова история* се запазва доверието към античните автори. В посвещението на дук Козимо, въвеждащо в описанието на “Опустошаването на Рим”, Луиджи Гуичардини прави исторически паралели между събитията в Италия от близкото минало и тези, които са познати от древната история, подчертавайки, макар с условности, доверието, което “на гръцките истории трябва да отдадем”.

Николо Макиавели (1469 - 1527 г.) посвещава съчинението “Владетелят” на Лоренцо ди Пиетро Медичи (1492 - 1519 г.) и изтъква: “Желаейки да предложи

¹² Подробно в: Стоянов, Ж. Увод в историческото познание, С. 2001, 45 - 51; Chabod, F. *Lezioni di metodo storico*, Roma-Bari 2000, 16 - 48

¹³ Пиер Франческо Джамбулари съставя и една от ранните истории на Европа, обхващаща събития в периода от 887 до 947 г.

¹⁴ Вж.: Il Sacco di Roma da Luigi Guicciardini. – <http://www.digilander.libero.it/bepi/biblio2>

на Ваше Превъзходителство свидетелство за предаността си към Вас, не намерих между моите трудове друго, което да бъде толкова скъпо и уважавано като познанието за делата на великите хора, усвоено от мен чрез продължителния опит в съвременността и чрез непрекъснато четене на древните...”¹⁵ Именна тази доминираща насоченост да се поучава като се използват прочетеното от древните автори и натрупания опит от настоящето е най-характерната черта на италианското историческо мислене през Ренесанса.¹⁶ Тя допада и на самите историци, и на владетелите. Налице е и във Вазариевата интерпретация на историята, изразена със средствата на словото и образа. Авторите на исторически съчинения са свидетели на събитията, които описват, и ги отразяват убедително именно, защото са живи участници в тях. И същевременно настойчиво подчертават възгледите си и преценките си за едно или друго събитие, желаейки да въздействат възможно най-силно върху читателя.¹⁷ За да ускори историзирането на собствените си дела, Козимо I възлага на Бенедетто Варки през 1546 г. да напише история на неговото управление като му предоставя официалната документация от архивите на Медичите. Писаната история, опираща се на документи и спомени има *различна* убедителност и от нея ще се възползва и Вазари в *Животописите*. Да напишеш и да четеш написаното е форма на признание и утвърждаване у другите, но утвърждаване с формираща задача: да се приповдигнат още повече добродетелите и да се низвергнат пороците.¹⁸ Цицероновата мисъл е ползвана от Вазари във всевъзможни нюанси и в програмните въвеждащи текстове, и в отделните животописи, където често се напомня в различни форми, че историята е “истински водач и учител в нашите дела” (“vera guida e maestro delle nostre azioni”¹⁹). Вазари я употребява в увода към цялата книга в определен дидактически подтекст: “Защото освен, че във Въведението ще видят начините на работа, а в животописите на художниците ще научат какви са били работите им и техните съвършенства и несъвършенства и ще разберат че заслужава похвала и почест този, който съчетава добродетелите в изкуствата със скромен и добър начин на живот; и ще нарастнат похвалите, следващи от делата им и ще се увеличи славата им. И ще се изведе така полза от историята, истински водач и учителка в нашите дела като се четат различните безкрайни случки, паднали се на художниците, понякога по тяхна вина, а в

¹⁵ Machiaveli, N. Il Principe, Torino Einaudi 1995, 4

¹⁶ Според Ф. Шабо историческото мислене в Италия залязва, оставяйки на нивото на Лоренцо Вала с отвоюваната истина за отделните неща и на Никола Макиавели с неговите намерения да поучава. “Историческите” таланти като Жан Боден, с юридическо образование и склонност да се проучват корените на държавността, намират по-добра среда във Франция, където се измества развитието на историческото познание. Вж. в: Chabot, F. Lezioni di metodo storico, Roma - Bari 2000

¹⁷ Вж.: Буркхарт, Я. Култура и изкуство на Ренесанса в Италия, С. 1986, 199 - 204

¹⁸ За влиянието на Цицерон върху Вазари Вж.: Gombrich, E. Vasari's Lives and Cicero's Brutus. - Jurnal of the Warburg and Courtauld Institutes, (XXIII) 1960, 309 - 311

¹⁹ Le Vite, T, 16; Le Vite, G, 38

повечето случаи по воля на съдбата.”²⁰ Следвайки традициите на флорентинската историография Вазари, подобно на Макиавели, третира *античния случай* и *съвременния случай* с един и същ критерий, с едни и същи историографски правила.²¹

В живописата на Вазари историческата личност е представена от поредица портретни изображения на Медичи от различни поколения. Те са изградени по подобие на казаното за големите исторически примери, но в обратен ред: меморизира се и се историзира личността като се предават конфигурации на неговите добродетелни и полезни дела, така, че художественото произведение да представлява визуален исторически пример, от който да се учат другите. В първия представителен портрет, който рисува Вазари, този на дук Алесандро Медичи през 1534 г., портретирания е в доспехи, с лице в профил, обърнат надясно към далечния план, на който се виждат очертанията на Флоренция с основните публични постройки и с доминиращите форми на катедралата.²² Този портрет е поскоро политическа презентация и меморизация със средствата на живописата и изиграва важна роля в съдбата на Вазари. Удовлетворен от него, дук Алесандро възлага на художника да проектира и ръководи работата по декорацията за тържественото посрещане на Карл V през 1536 г. във Флоренция. Именно декорациите по посрещането на Карл V и пропагандираното чрез тях историческо съдържание карат Пиетро Аретино да се обърне към Вазари с поздрав, наричайки го “историк, поет, философ и художник” в отговор на писмо, в което самият Вазари му описва въпросните декорации.²³

В помещенията на апартамента на папа Лъв X в палацо Векио Вазари изобразява две композиции, сравнението между които е само по себе си повод за размисли. Едната представя Козимо Стария сред писатели и художници в *Залата на Козимо Стария*, а другата - дук Козимо I сред художници (според друго название: сред художници и инженери) в *Залата на Козимо I*. Примерът на родоначалника на Медичите и историческата приемственост са подчертани чрез сходното обкръжение в двата портрета. Представителните портрети на Вазари се създават от него винаги в тясна връзка между текста на програмата за портрета (замисъл, концепция и фигуративност) и внимателното предаване на този текст във визуална форма. Не само портретите, но и голяма част от останалите живописни произведения на Вазари са създавани по този начин и “трябва да бъдат прочитани в светлината на това отношение”²⁴. В политическия и историзиращ портрет на Алесандро младият Вазари вече проявява способността си да отпраща

²⁰ Le Vite, T, 16; Le Vite, G, 38

²¹ По: Inglese, G. Introduzione. - Machiaveli, N. Il Principe, Torino Einaudi 1995, XV-XVI

²² На този портрет е посветена студията: Campbell, M. Il ritratti del duca Alessandro de' Medici di Giorgio Vasari: contesto e sinificato. - Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica, atti del convegno di Arezzo 1981, Firenze Olschki, 1985, 339 - 359

²³ Rubin, P. L. Giorgio Vasari. Art and history, Yale University Press 1995, 117

²⁴ Campbell, M. Il ritratti del duca Alessandro de' Medici di Giorgio Vasari: contesto e sinificato. - Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica, atti del convegno di Arezzo 1981, Firenze Olschki, 1985, 344

смислови послания чрез отделните фигурални елементи в произведението. За образа на Алесандро най-важен се явява шлемът, оставен на земята: знак, че владетелят е осигурил и осигурява мир и благоденствие и няма нужда от този военен атрибут или пожелание/поучение да бъде така. Мисията на историята през XVI в. се осъществява и чрез историческата тематика във визуалните форми - в живописа и в представителните декорации (постоянни и временни). Композиции по теми от историята на Флоренция, рисувани от Вазари в *Салона на Петстотинте* и особено големите стенописи, представящи победите на Медичите в процеса на присъединяване на тосканските провинции към Флорентинската държава са *визуална история*. Разказвателност, нагледност и убедителна достоверност при детайлите (в оръжията, дрехите, архитектурната среда) са отличителната черта на тази историческа живопис. Същите качества притежават и текстовете на *Животописите*.

Между 1540 и 1600 г. се появяват и отпечатват множество новосъздадени съчинения, посветени на античността и митологията, плод на натрупаната ерудиция и на желанието да се систематизират познанията в дадена област. В повечето случаи авторите им адресират тези свои съчинения към образована публика с интереси към изкуствата или археологията. Тази литература се отразява върху създаването на нови произведения на изкуството. През тези десетилетия се декорират огромен брой интериори на представителни сгради и домове, вили, градини, временни декорации по различни поводи (празници, триумфи и други) с композиции от образи по програми, изготвени от ерудити-хуманисти. Те са съставени на основата на солидни исторически знания. Отец Винченцо Боргини, еднакво свързан с историята и изкуството, сътрудничи на Медичите във Флоренция в съставянето на такива програми. И постоянните, и временните декорации по историко-художествени програми изискват не само отлично познаване на митологията и историята, но и на възможностите за нагледно образното им представяне и за лесното им тълкуване от възприемащите ги. Художниците четат исторически съчинения и наученото от тях намира отражение в създаваните от тях творби и в социалното им поведение. Сред най-четените книги в средите на хуманистите и художниците в епохата на Вазари е “За ораторското изкуство” на Цицерон. Бачо Балдинели чете на латински Ливий, Тацит, Салуст, Хораций, Вергилий, Херодот и Омир.²⁵ Историята, поезията и изкуството са неразделно свързани в културата на Ренесанса. Според Е. Гарин “Истината на Ренесанса както чувстваме всеки път, когато се приближаваме сериозно към това време, е именно във Вала, в Алберти, в Полициано и после в Мазачо, в Брунелески, в Леонардо, в Микеланджело, в Галилей, във философите-историци, в учените, и после в поетите-историци като Макиавели и Гуичардини чак до пророците и реформаторите от Саванарола нататък...”²⁶

Тя е и в художника-историк Вазари.

²⁵ Вж.: Rubin, P. L. Giorgio Vasari. Art and history, Yale University Press 1995, 52 - 55

²⁶ Garin, E. La storia nel pensiero del Rinascimento. - Medioevo e Rinascimento, Roma-Bari 2005, 92

Отец Винченцо Боргини (1515 - 1580 г.), бенедектински монах, е може би най-красноречивият пример на историк и общественик и човек, отдаден на изкуството. Загрижен за благото на сираците в приюта (Оспedale дели иноченти) във Флоренция, за управител на който го назначава дук Козимо I през 1552 г., и за напредъка на изкуството, Боргини прилага на практика концепцията за историята-учителка на живота. Когато Козимо I възлага с писмо на Боргини длъжността наместник на Академията на рисунката (1563 г.), той му възлага да осъществява като най-важна функция на Академията да помага на бедните младежи, които се упражняват в добродетели. Опитът на Боргини като възпитател повлиява на етичните норми и практическите цели, отразени в статута на Академията. Една от тях е да се подкрепят материално бедните младежи, показали способности. Препоръчва се от продадени дарения да се формира специален фонд за подпомагане на бедни момчета, които се упражняват в изкуството с желание и на които бедността пречи. Приятелството и сътрудничеството между Боргини и Вазари датират от петдесетте години и продължават до смъртта на Вазари. Забелязвайки таланта на един от своите питомци в приюта, отглеждан там от рождението си, Джовани Батиста Налдини (роден ок. 1537 г.), отец Боргини се заема с възпитанието му.²⁷ Първоначално го изпраща да се учи в ателието на Понтормо, където Налдини остава до смъртта на художника през 1557 г. През цялото това време живее в приюта, а след смъртта на Понтормо Боргини търси друг художник, при който питомецът (който при всичките си дарби се оказва труден ученик) му да продължи обучението си. В едно свое писмо от септември 1560 г. Боргини моли намиращия се в този момент в Арецо Вазари да изготви програма за обучение на младежа. Вазари изготвя такава програма, която за съжаление не е запазена. Боргини съдейства за пребиваването на Налдини в Рим, осигурявайки средства, а по-късно му осигурява работа като художник във Флоренция. Благодарение на тази подкрепа Налдини участва в изпълнението на поръчки, осъществявани от Академията на рисунката. С личната подкрепа на Джорджо Вазари и на Боргини влиза в групата художници, които под ръководството на Вазари декорират палаци Векио. По-късно Боргини надживява влиянията, които оказва върху него Вазари като художник. Неговата живопис и дейността му в рамките на Академията на рисунката принадлежат вече не към маниеризма, а към следващия етап в развитието на флорентинската култура. Но формирането си дължи на един историк-възпитател, Боргини²⁸, и на един художник-историк, Вазари. Изброявайки най-изявените млади художници, приети в Академията на рисунката, Вазари с гордост представя и Налдини.²⁹

²⁷ Wazbinski, Z. Giorgio Vasari e Vincenzo Borghini come maestri accademici: il caso di G. B. Naldini. - Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica, Firenze Olschki, 1985, 285 - 299

²⁸ С благотворната си дейност Винченцо Боргини достига славата, за която пледира Вазари. Ерудитът Бачо Валори поръчва портретна статуя на Боргини във вид на херма за фасадата на своето палаци във Флоренция).

²⁹ Le Vite, G, 1345

Животописите на Вазари отразяват характера на италианската ренесансова действителност от първата половина на Чинкуечентото, в която човешките дела се разглеждат като едно непрекъснато завоевание.³⁰ Всяко отделно действие в живота на индивида, ако е добродетелно и всеки отделен живот (на художник), оставил след себе си творби и добри спомени, са момент от това завоевание. Това разбиране съвпада с нагласата на Вазари и трудно може да се определи до каква степен в тези виждания той самият е ученик на своята епоха и до каква степен ѝ повлиява като учител. По-съществено е обаче, че *Животописите* се пишат от човек, който е доволен от своята епоха, какъвто е Вазари. Като опитен художник, който знае необходимостта от ограничение и рамка на всяко творение, рамкира текста на Джунтина с две фрази. Едната поставя в края на писмото-посвещение на Козимо I от 9 януари 1568 г.: „...приемете... не онова, което бих искал и би трябвало, а което аз мога.“³¹ Втората е върху последната страница на книгата, в заключителното обръщение към художниците на рисунката: „...приемете... и от мен не искайте онова, което не зная и не мога...“³² И в двете типови фрази ограничителната рамка е съзнаването мога/не мога. Вазари показва, че съзнава техническата и психологическата ограниченост и същевременно безкрайността на историческото знание. В животописа на Фра Йокондо и на Либерале се казва: “Ако писателите на истории биха живели няколко години повече, отколкото е определено на човешкия живот, не се съмнявам, че биха имали да добавят още един къс към миналото, вече описано от тях; затова както не е възможно един само, макар и най-прилежен, да знае чрез една трактовка своя истината и за малко време да научи особеностите на нещата, за които пише, така е ясно като слънце, че времето, което е, както се казва, баща на истината, движейки се всекидневно открива на учените нови неща.”³³

(“Se gli scrittori delle storie vivessero qualche anno piu di quello che e` comunemente concesso al corso dell'umana vita, io per me non dubito punto che arebbono, per un pezzo, che aggiungere alle passate cose gia scritte da loro percio che, come non e` possibile che un solo, per diligentissimo che sia, sappia a un tratto cosi` il punto il vero, e in picciol tempo, i particolari delle cose che scrive, cosi e` chiaro come il sole che il tempo, il quale si dice padre della verita`, va giornalmente scoprendo agli studiosi cose nuove.”)

Така съзнанието за собствените възможности, едновременно за тяхната голяма сила и за тяхната ограниченост, както и за самото историческо познание, разкриващо се в същите двупосочни измерения, присъства в *Животописите* и Вазари го споделя с читателите си, разчитайки да ги научи на онова, до което сам е достигнал като историк и художник. *Научаването* на това, което става в

³⁰ Storia della Letteratura Italiana. Il Cinquecento, Garzanti 1988, 606 - 624

³¹ Le Vite, G, 26

³² Le Vite, G, 1387

³³ Le Vite, G, 791

историята и в изкуството е *познание-инструмент* как да се живее правилно. Тези насоки в *Животописите* отвеждат привидната практическа художествена дидактика на Вазари в дидактическа философия на историята и изкуството, предварваща с повече от триста години разсъжденията за съзнателно участие в историческия процес, за което “е напълно достатъчно общото разбиране за неговото направление, достатъчно е да се има идеална представа за тази, говорейки математически, *пределна* величина, към която несъмнено и непрекъснато се приближават *променливите* величини на човешкия прогрес, макар че по природата си нещата никога не могат да съвпаднат с нея.”³⁴ Те ще се появят в настойчиви и многолики форми през деветнадесети и двадесети век, оцветени с философски, културологични, чисто художествени или чисто политически нюанси.

³⁴ Соловьев, В. С. Первый шаг к положительной эстетике. - Соловьев, В. С. Литературная критика, М. 1990, 61

2. Времето на трите възрасти

Идеята за паралели между етапите, на които може да се раздели историческото развитие, и етапите във възрастта на човека, която Вазари прилага в структурата на *Животописите*, е разработена в античната историография и се съхранява в различни варианти и през средните векове. Е. Панофски вижда приемственост между периодизацията на Вазари и тази на Луций Флор (II в.), приложена в неговият хвалебствен компендиум на римската история по Тит Ливий. (Съчинението на Луций Флор, представящо кратко историята от основаването на Рим до времето на Август, е преведено на италиански език през 1546 г.) “Докато Флор и Салустий много логично позволяват на *robusta maturitas* (жизнената зрялост) да премине в грохналата немощ на старостта и докато Лактанций дори вижда как тази старост бива последвана от второ детство и накрая от смъртта, Вазари довежда своя паралел между историческия процес и възрастовите стадии на човека само до “съвършенството” на зрялата възраст; от четирите жизнени стадия на Флор (*infantia, adolescentia, maturitas, senectus*) той признава само трите възходящи.”¹ Според Вазари изкуството преминава през три възрасти, подобно на човешкия живот: детство, младост, зрялост. Историята на древното изкуство той разделя на три етапа, които отговарят на тези три възрасти: Египет, Гърция, Рим. След това идва мрачното време на средните векове, последвано от новата епоха: изкуството на Италия през периода XIII - XVI в., включително неговото собствено време. Историята на италианското изкуство от новото време се разделя също на три възрасти: треченто (XIV в.) - начало на новото изкуство; куатроченто (XV в.) - младост и усъвършенстване на изкуството, следващо античните майстори; чинкуеченто (XVI в.) - зрялост и най-високо съвършенство в изкуството, надминаващо дори постиженията на античните художници.

Темата за трите възрасти е много популярна в културата на Чинкуечентото. В живописата тя е представена чрез алегорични сцени или чрез тройни портрети с ясно разграничение на детство (най-често в алегоричните композиции тази възраст се показва с изображение на пеленачета или съвсем малки деца), младост/зрялост (представена чрез двойка щастливи влюбени) и старост (старец, който понякога държи череп, спомен за минало и намек за предстоящата смърт). “Този иконографски мотив, тясно свързан с темата за годишните времена и елементите, има педагогически и морализиращи цели и се вписва в комплексното духовно възпитание на придворните и принцовете през епохата. Представянето на сезоните в човешката възраст чрез любовни двойки възхожда към една схема с много стар произход: енигмата на Едип, която съдържа цифрово изброяване на различните възрасти на човека: детство, младост и старост.”² Ако алегоричните сцени на човешките възрасти се разгръщат най-често

¹ Вж: Панофски, Е. Първата страница на “Libro” на Джорджо Вазари. - Панофски, Е. Смисъл и значение в изобразителното изкуство, С. 1986, 224 - 225

² Battistini, M. Simbole e Alegorie, Electa 2002, 94

сред природата и неизбежно навеждат на асоциации между природните цикли и човешките възрасти, тройният портрет представя по-скоро човека чрез неговото възрастово развитие, което преминава през естествените си етапи, но като цяло съставя един негов образ. Този втори път на представяне на трите възрасти носи повече философско съдържание. Тициан рисува картината „Алегория на времето, ръководено от благоразумието” (1565/1570 г.; Лондон, Национална галерия), в която представя трите възрасти с три човешки лица - своето (вляво), на сина си и на внука си (вдясно). Под тройния портрет са главите на три животни - вълк под главата на възрастния Тициан, лъв под тази на сина му Орацио и куче под главата на младия Марко – олицетворяващи миналото, настоящето и бъдещето. В горната част има надпис (единствената творба на Тициан с мото): EX PRAETERITO PRAESENS PRUDENTER AGIT, NI FUTURUM ACTIONE DETURPET (“Изхождайки от /опита на/ миналото, настоящето действа благоразумно, за да не навреди на бъдещите действия.”³) Трите портрета, съединени в едно цяло, представят минало, настояще, бъдеще чрез старост, зрялост, младост, но също и чрез три психически качества: “памет, която си спомня за миналото и извлича поука от него, разум, който преценява настоящето и действа в него, и накрая предвидливост, която предусеща бъдещето и взема мерки за и против него.”⁴

В увода към втората част Вазари въвежда за първи път понятието Възраждане, “Rinascita” и излага концепция за историческо развитие от Античност през средните векове към Ренесанс, в която времето е представено със свои специфични качества. Историята е представена със средствата на непрекъснато напомняне за съотношението между старото и модерното, между миналото и настоящето. Именно Вазари налага ясно историческо разполагане на изкуството по време, изявявайки се като новатор в епоха, в която се полагат основите на модерното историческо мислене, осъзнават се времевите разстояния в културата, преодоляват се средновековните времеви представи. Според И. Данилова Ренесансът се стреми да ограничи разгърнатата *времева перспектива* (курсивът е мой, Н. Х.), “да преодолее унищожителната власт на времето”.⁵ Вазари надмогва унищожението на времето като го превръща във време на формиране на човека – време, което вече е меморизирано от самите произведения на изкуството, създавани от човека.

Обемът на книгата във второто издание от 1568г. е три пъти по-голям от това на първото. Отделните живописи са озаглавени вече не “Животът на ...”, а “*Описание на творбите на ...*”. В края на третата част авторът включва и собствено “*Описание на творбите на Джорджо Вазари, аретински живописец и архитект*”. Променени са някои части от уводните текстове към трите отделни

³ По: Панофски, Е. Тициановата “Алегория на благоразумието”. Послеслов. - Панофски, Е. Смиъл и значение в изобразителното изкуство, С. 1986, 179

⁴ Панофски, Е. Тициановата “Алегория на благоразумието”. Послеслов. - Панофски, Е. Смиъл и значение в изобразителното изкуство, С. 1986, 180

⁵ Данилова, И. От средних веков к Возрождению, М. 1975, 72

части на книгата, както и уводите към отделните животописи, познати от първото издание. Историята на Вазари претърпява свое собствено историческо развитие, отразено във времето: времето на отделните животописи, времето на отделните периоди на “нашето” за Вазари време, времето в протяжността му от античността до крайния предел на настоящето. Изданието Джунтина носи по-силно знаците на времето⁶. Разбирането за време на Вазари е свързано с философията на историята, а тя от своя страна - с натурфилософията на XVI в.⁷ Времето за Вазари е това, което дава заслужената слава за извършените добродетелни дела, рано или късно, но времето е и това, което взима всичко. За самия Вазари и за неговите съвременници Ренесансът е момент от един естествен цикъл, в който обновяването носи възраждане на ценности, но времето, в което живеят ясно се съзнава като нещо различно от онова, което някога е била Античността.

Вазари има самосъзнанието, че подбира по-доброто от доброто, най-доброто от по-доброто, за да изтъкне причините и корените на стиловете (маниерите) на подобренията и влошаванията в изкуствата, а оттам - да ги свърже с основните си виждания и намерения. Подборът, извършван на основата на отличното познаване на художествените произведения и на артистичните среди, е градивен материал за неговата история. За Вазари е важна “подкрепата”, която получава чрез сравнения и аналогии от античната история. Но в предисловието към втората част на животописите той пояснява, че ще си служи с Плиний и други автори съдържано, за да не прави прекалено дълга творбата си:

“И защото в началото на тези животописи аз говорих за благородството и старинността на изкуствата, когато това бе необходимо за целта, оставям настрана много неща, с които можех да си послужа от Плиний и други автори, желаейки, противно на убежденията на мнозина, да оставя всеки един свободен да види фантазиите на другите от собствен опит, което ми се струва, че не би станало, ако не избягна скуката и прекалената дължина на изложението, смъртен враг на вниманието...”⁸

(“E perche' nel principio di queste vite io parlai de la nobilita' et antichita' di esse arti, quando a questo proposito si richiedeva, lasciando a parte molte cose he io mi sarei potuto servire di Plinio e d'altri autori se io non avessi voluto, contra la credenza forse di molti, lasciar libero a ciascheduno il vedere le altrui fantasie ne' proprii fonti, mi pare che e; si convenga fare al presente quello che, fuggendo il tedio e la lunghezza, mortal nemica della attenzione...”)

В изданието на Джунти, както показват сравнителните анализи на П. Бароки⁹, Вазари включва много повече сведения от античните автори и очевидно

⁶ Previtali, G. Presentazione. - Vasari, G. Le vite de' piu' eccellenti architetti, pittori et scultori italiani da Cimabue, insino a' tempi nostril, vol. I - II, Torino 1991, V - IX

⁷ Вж.: Garin, E. Giorgio Vasari e il tema della ‘Rinascita’. - Vasari storiografo e artista, Firenze 1976, 266

⁸ Le Vite, T, 208

⁹ Barocchi, P. Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi. - Storia dell'arte italiana, II. L'artista e il pubblico, Einaudi, Torino 1979, 24 - 25

вече не се опасява, че прекалено дългата книга ще досади на читателя. Той е придобил увереност в себе си като историк и начинът, по който е приета неговата история в първото ѝ издание, доказва че тя въздейства според поставените от него цели.

История на историята, времето на разказа за историята като вживяването във времето на всеки животопис и на всеки един отделен художник у Вазари се напластяват. Отделни “исторически факти” се разказват по няколко пъти - като прочутата история за талантливото момче Джото, което рисувало овца върху каменна плоча, докато пасяло овцете и талантът му случайно бил открит и оценен от Чимабуе. Тя представлява преработен фрагмент от *Коментари* на Лоренцо Гиберти, писани сто години по-рано, и от своя страна разказва история за нещо, случило се сто години преди времето на Гиберти. Когато Вазари разказва *историите на другите*, той или се вживява (*вчувства се*, ако ползваме В. Ворингер), или се дистанцира. Подходът му е различен и всеки път свързва в конкретна структура своите мисли и чуждите сведения, макар че стойността на опорната информация, която ползва, не винаги е сигурна.

Историческата поетика на *Животописите* включва два вида организация:

1. Историята като последователност от няколко големи отрязъка от време, Античност, Средновековие, Ренесанс, последният от който е представен чрез историите на отделните художници, от поредица биографии.
2. Историята като поетическа композиция, построена чрез права и обратна перспектива на времето от гледна точка, която се намира вътре в един център - самият Вазари, неговото наблюдение, познание и свидетелско показание, че *това, което е казано, е истина*.

Времето в труда на Вазари се явява в неговите видими проявления - възрастите, названията на отделни откъси от време (Античност, Ренесанс, старо и ново време, минало и наше време). Но то се съдържа и в отделните описания на произведенията на изкуството, или това е време на описването на времето, съдържащо се в художествените факти. Именно в тях е силата автора като художник и историограф. Той гледа на историята като на художествено произведение, при това с очите на ренесансов човек, за който точните науки и изкуството имат общи територии и се подчиняват на общи закономерности, сред които е и перспективата, развита през епохата на Ренесанса и на теория, и на практика. В неговите перспективни построения време и пространство участват равностойно. И като историограф, и като живописец и архитект, Джорджо Вазари интерпретира “маниера” на определена историческа епоха, на Античността, но и на Средновековието, пребивава едновременно в полето на обективното научно (историческо) познание и в това на субективното художествено познание, пренасяйки свободно построенията си от едното към другото.

В уводните части на *Животописите* е загнезден почти винаги “малък исторически червей” по цветистия израз на М. Капучи¹⁰, а славата и безсмъртието,

¹⁰ Capucci, M. *Forme della biografia nel Vasari*. - Vasari storiografo e artista, Firenze 1976, 317 - 318

осигурявано привидно или истински чрез нея, са ценности на историческия човек. Славата е личният триумф на индивида, постигнал онова, което желае, развивайки се. Безсмъртието е желаната победа над смъртта, то е резултатът от битката с течащото еднопосочно време. Вазари представя изключително богатство от случаи на обезсмъртяване чрез изкуството, включително и наказание чрез меморизиране на образа на лошия като лош. Най-известният случай е от животописа на Леонардо да Винчи. Игуменът на доминиканския манастир, в чиято църква Санта Мария деле Грацие Леонардо рисувал “Тайната вечеря”, му досаждал като го карал да бърза.

“Казват, че игуменът на този манастир подканвал постоянно Леонардо да завърши творбата, струвайки му се странно, че оня стои цял ден пред картината и мисли; и подобно на калугерите, които копаели в градината, той искал четката на Леонардо да се движи непрекъснато. Но това не му било достатъчно, а се оплакал на херцога и така наклеветил Леонардо, че оня пратил да повикат художника и го подканил да завърши картината, извинявайки се с досадния игумен. Леонардо, познавайки острия ум и дискретен подход на херцога, обърнал разговора нашироко върху изкуството (нещо, което никога не бил правил с игумена), изтъквайки му, че издигнатите умове, макар понякога да не работят, повече създават, търсейки с ума си онези инвенции и съвършени идеи, които после ръцете изобразяват, като изразителки на ума.”¹¹

В крайна сметка Леонардо да Винчи наказал игумена като изобразил Юда с неговите портретни черти и скоро завършил главата на Юда, която според Вазари е истински *портрет на предателството и безчовечността*. И макар всички коментатори на Вазари да смятат, че тази история едва ли е достоверна, тя се преразказва и е много популярна.

Нека да проследим начина, по който Вазари интерпретира знаците за време и времеви ход в живота на Гиберти. Лоренцо Гиберти е също като Вазари художник и историограф, негов предшественик. Неговото присъствие в изкуството на ранното флорентинско куатроченто е двойнствено. Макар и автор на прочутите Райски врати на баптистерия Сан Джовани (Флоренция), макар и победител в прославения конкурс за тези врати над един Брунелески, който след това се прочува като обновенител на ренесансовата архитектура, и над един Донатело, признанието да бъде баща на ренесансовата скулптура печели Донатело, а не Гиберти. Успехът му е успех в отрязъка от време, 1401 - 1403 г., успех на консервативния вкус на поръчителите, на помощта, оказана в изработването на конкурсния проект от бащата на Гиберти, опитен златар. И най-накрая, успех на благородното отношение, което имали, ако се вярва на Вазари, другите участници в конкурса, на първо място Филипо Брунелески, който сам се обърнал към оценяващата комисия с призива да възложат поръчката на Гиберти, признавайки първенството му (наричайки модела на Гиберти “много добре изработен и без никакви дефекти”) и така дал пример “за най-голяма любов, която имаха към изкуството, уважавайки повече достойните творения на другите,

¹¹ Вазари, Д. Животът на Леонардо да Винчи, С. 1980, 30

отколкото собствения си практически интерес.”¹² Гиберти, макар и познавайки античната трактовка на обемите (може би от позицията на готическия натурализъм, който в отделни случаи достига до стойности, близки до античните форми), вътрешно е близък до готиката. По условията на конкурса той следва готическото разпределение и декоративното обрамчване на вече съществуващите врати на Андреа Пизано (XIV в.) изпълнявайки първите врати. Двадесет години по-късно във вторите, *Райските врати*, Гиберти прилага изучавани и премерени симетрии, премислени целенасочено композиции с ренесансова перспектива и ренесансово разпределение. Те са вече въведени и утвърдени от други, на първо място от Донатело и успехът на Гиберти е вече от друго естество. Гиберти влиза в новото време, приспособявайки своята художествена нагласа във външно стилово развитие, но то е развитие не на вътрешна необходимост, а на практическо умение за адаптиране към времето си, умение да бъде модерен, съвременен. В късна възраст Гиберти пише *Коментари*, в които дава сведения за историята на изкуството, за художници от XIV в. и своя автобиография, ползвана от Вазари в първото издание на *Животописите*, без да бъде цитиран самия Гиберти. Вазари възприема ползваното като обективна история, която надгражда.

Животописът на Гиберти е сред най-обемистите във втората част. Приемственост и наследственост, различия между външно и вътрешно в творчеството на скулптура, ценности на времето, случайност (късмет) и логично развитие във времето, всичко служи за проследяване на живота във формата на разказ. Вазари подчертава, че младият Лоренцо се учил при своя баща, златаря¹³, *имитирал антични монети и медали и рисувал от натура своите приятели, и надминал в изкуството баща си*. В релефите на първата врата на баптистерия, изпълнена със съветите и с помощта на баща му и на други майстори, следва традицията, представена от вратите на Андреа Пизано, но за втората получил пълна свобода от поръчителите, които видяли други негови творби, *в които е изпреварил с много Андреа Пизано* и му възложили сам да реши и “*да ги направи, както мисли, по-богати по-съвършени и по-хубави, отколкото може да се въобрази*”. В новите врати Гиберти вложил “всичко което знае, по-голямо от това, което може”¹⁴ и така *показал повече, отколкото античните майстори са показали в техните Херкулесовци в бронз или в мрамор*. Проследявайки външното време и вътрешното психологическо време на Гиберти, Вазари ги съчетава в различна перспектива. Външно *Райските врати* са по-хубави и по-съвършени, те са напредък в сравнение с предишните врати. Но Гиберти тук показва повече какво знае, а не каквото може и така размества вътрешните стойности. Те не са в противоречие, а само в тъжна дистанция, в която това, което е по-напред (*Райските врати*), е и по-голямо (според правата перспектива, тази същата, която Гиберти старателно прилага като нещо изкуствено изучено). Похвалата на

¹² Le Vite, T, 247

¹³ Лоренцо Гиберти, незаконороден син на Мона Фиоре, взима фамилията на законния съпруг на майка си Чоне Гиберти, но учи при родния си баща, златаря Бертолучо.

¹⁴ Le Vite, T, 254

Микеланджело, дала названието на вратите, идва само като знак на правата перспектива, защото именно Микеланджело е по-напред във времето и в изкуството и неговата похвала определя художествената цена според правата перспектива на историята на изкуството.¹⁵ В края на животописа Вазари поставя рамката на биографичното обективно протекло време. Поколенията са важни късове от време, взаимно застъпващи се: бащата на Лоренцо обучава сина си, после го приканва да участва в конкурса, заедно с него подписва първия договор за поръчката на вратите, помага му в продължение на десетилетия в работата и Лоренцо Гиберти поставя портрета му наред със своя автопортрет върху *Райските врати*. Синът и внукът на Лоренцо му помагат да се завърши вратите на баптистерия. Внукът Буонакорсо, който починал млад, *наследил от дядо си Лоренцо многото тънки умения, които той усвоил сам от баща си Бартолучо*. Гиберти оставил на внука си и античната колекцията от мрамор и бронз, сред която според Вазари било леглото на Поликлет, а също един античен крак от бронз и женски глави и вази, докарани от Гърция. Тази рамка придава исторически смисъл и става повод за размишления. Друга рамка и друг смисъл носят двата стиха, на латински и на италиански, написани за похвала на художника, които се явяват епитафия и финал. В стиха на италиански се казва, че тук лежи Лоренцо Гиберти, получил съвети от баща и приятел и който, извън модерното и античното, още като младеж се показал uomo esperto, опитен човек. Младост и опитност, съвременност и древност очертават отново с времевите знаци историята на Гиберти. В края на текста се говори за *Коментари*. По преценката на Вазари композицията на *Коментари* не е добра: Гиберти разсъждава подробно за античните художници, цитирайки Плиний, но след това говори твърде накратко за Чимабуе, за Джото и за други техни съвременници. Самият Вазари харесва кратката форма на изложение, но в случая критикува Гиберти заради не доброто съотношение: дълги коментари за древните и кратки за съвременните художници. Упреква го, че разказва твърде надълго за себе си в собствената си автобиография, описвайки една по една творбите си. Не одобрява и формата на изказ в автобиографията, където твърде често се казва „аз направих, аз казах, аз правех и аз казвах“.¹⁶ Но в историята на Вазари намираме почти всичко, което критикува в историята на Гиберти. По същество Вазари не одобрява времевата перспектива на Гиберти, макар, че тя е подобна на неговата собствена. За себе си Джорджо говори в трето лице, както в животописа на прадядо си, така и в собствената си автобиография, включена в изданието от 1568 г., но това е само привидност, зад която читателят бързо открива и разчита същото „аз“ в казаното и направеното, което използва Гиберти, но подчинено на по-мощен замисъл.

Биографичното време на Гиберти е продължено с още едно поколение. Правнукът му Веторио е споменат като човек, който неуспешно се занимавал със

¹⁵ Попитан от приятеля си, заедно с който разглеждал тези врати на баптистерия, какво мисли за тях, Микеланджело отговорил: „Толкова са хубави, че биха стояли добре на вратите на рая“. /Le Vite, T, 257/

¹⁶ Le Vite, G, 310

скулптура и архитектура и бил убит от един слуга, за да го ограби и така *“фамилията му угасна, но не и славата на Лоренцо, която ще живее вечно”*. Преходността на живота и вечната слава на художника отново рамкират един ракурс на времето. Вазари сочи, че Лоренцо бил превъзходен рисуващ като баща си и че това може да се види от техните рисунки в албума му (Libro). Рисунките на Лоренцо Гиберти, както и някои рисунки на Джото авторът придобил съвсем млад в 1528 г. от Веторио Гиберти, правнук на Лоренцо, и ги пазел, *“защото са хубави и за спомен”*. *“И ако имах по времето, когато бях в тясна дружба с Веторио, тези знания, които имам сега, щях да притежавам много други творби на Лоренцо, наистина хубави.”* Съжалението на Вазари е съжаление на историк, който сам е преживял вече по-голямата част от своето биографично време и оценява пропуснатото, нестаналото, неосъщественото от миналото в подтекста на историята на изкуството.

Младежът Вазари, който си води бележки, за да запази познанията, които натрупва в изкуството и от уважение към паметта на художниците, Вазари по средата на жизнения път (по Данте), какъвто е когато възприема пристъпва към написването на *Животописите* и Вазари на петдесет и пет години, на колкото е, когато завършва подготовката на второто издание, *са различни възрасти*, през които преминава като формираща се личност. Самият той отлично разбира това. В предисловието към животописите предупреждава читателя, че може би за някого портретите на художниците няма да му се сторят правдоподобни. И една от причините, които посочва, е че *“...портретът, направен на един човек на осемнадесет и или двадесет години няма да бъде никога подобен на портрета, който би бил направен петнадесет или двадесет години след това.”*¹⁸ До 1550 г. Вазари е художникът-практик, който събира исторически сведения за изкуството, а през следващите две десетилетия на неговата зряла възраст е художник и историк в равна степен. Оценките му се стремят към обективност. *Животописите* на Джунти вече имат свое историческо развитие, отразено в различните перспективни построения на времето: времето на отделния живот, времето на отделните периоди на “нашето” за Вазари време, времето в протяжността му от Античността до крайния предел на “нашето” време.

Джорджо Вазари носи сложно самосъзнание за времето на отделния човешки живот, за времето на художника. И като историограф, и като живописец и архитект, Джорджо Вазари формулира и интерпретира “маниера” на определена историческа епоха, на Античността, но и на Средновековието. Подобно на другите класически личности на Ренесанса, той пребивава едновременно в полето на обективното научно (историческо) и субективното художествено познания, пренасяйки свободно построенията си от едното към другото. В албума от рисунки Libro, който е трябвало да съпровожда *Животописите*, днес разпръснатата, Вазари подрежда рисунки на художници в хронологията на текста, в ред, в който готическият стил е до античността, подбирайки и прилагайки, онова, което може и знае и където смята за необходимо. По същия начин в измеренията на своята

¹⁸ Le Vite, G, 110

история на изкуството той съотнася Античност и Средновековие по законите на обратната перспектива, в която близкото е малко и далечното – голямо, а Средновековие и модерната епоха свързва по законите на правата перспектива, в която колкото едно нещо е по-близко, толкова е по-голямо. Така Античността и Ренесанса в проекциите на Вазари се свързват чрез средновековието в една паралелна перспектива, според която времевите стойности, възплътени в пространствените структури на фактите, са равни или почти равни, независимо от голямата историческа дистанция. Почти равни, защото Вазари смята, че художествените достижения от първата половина на Чинквечентото надминават тези на Античността. Но днес знаем, че нашето психологическо зрение представя в паралелна и дори в обратна перспектива онова, което ни интересува особено настоятелно. Собственото време интересува Вазари повече от всичко друго.

Времева перспектива на Вазари включва и перспектива на ценностите. Анекдотите и занимателните факти от живота на художниците присъстват в тъканта на разказите му, за да бъде запомнено *цялото*, а в това цяло влиза и поучителният подбор на онтологичното. Всичко цели въздействие върху читателя, който трябва да се ориентира в хода на времето, да придобие нови познания и да направи подбор в знанията изобщо.

3. Античността като ценност и образец за подражание

Известна истина е, че средновековната италианска историческа литература запазва през цялото си съществуване жива връзка с Античността, подкрепяна от традициите в образованието. Чрез изучаването на граматиката се поддържат познанията за римските поети, а университетите в Болоня и Падуа допринасят за съхраняване на познанията по римска история и римско право. Хрониките (повечето анонимни), писани през тринадесети век в различни италиански градове, са на латински език или на простонароден италиански. В повечето случаи градските хронисти с гордост заявяват, че техният град има древен произход и че историята му е свързана с античния Рим и дори с Троя.¹ Запазени са примери на историческа поезия, която предава събития от близката и далечна история на дадено селище. Любопитството към историята се култивира чрез новели (разкази) за събития и именити личности от близкото минало и от древността.²

Ренесансова култура е резултат от ново отношение към Античността, преобразуващо традиционния интерес към нея в други времеви отношения, в ново разбиране *какво е история* и как тя обвързва минало и настояще. Както пише Е. Гарин, именно в обръщането към античното се ражда най-живото чувство за история.³ За да се насочим към начина, по който Античността се превръща в образец за формиращо подражание през Ренесанса, ще цитираме Б. Кроче: “Гръко-римската античност не е размишлявала или съвсем малко е размишлявала върху изкуството, но се е погрижила преди всичко да създаде дидактиката за него: би могло да се каже не “философията”, а “емпиричната наука” за изкуството. Такива са нейните трактати по “граматика”, по “реторика”, по “ораторски институции”, по “архитектура”, по “музика”, по “живопис” и “скулптура”: те са основа на цялата по-късна дидактика, а дори и на съвременната ни, в която тези трактовки са били опростени и трябва да се интерпретират с известна резерва, но не трябва да се изоставят напълно, защото са необходими от практическа гледна точка.”⁴ В италианската поезия и в литературно-историческите съчинения на късните средни векове Античността присъства не само чрез темите от гръко-римската митология и история, а чрез отношението. Достатъчно е да се даде пример с Данте, който прославя античната култура, за да могат да ѝ се възхитят *другите* и да се поучат от нея. Подобна справ от прослава на античността и дидактика носят и съчиненията на Бокачо. Неговата “Генеалогия на боговете” е просветлен призив да се възприеме античното като истина и указание да се действа според тази истина и в живота⁵. От нейните текстове са извлечени

¹ Donadoni, E. Breve storia della Letteratura italiana dalle origini ai nostri giorni, Milano 1938, 7 - 19

² Donadoni, E., Op. cit., 76 - 87

³ Вж.: Garin, E. Medioevo e Rinascimento, Romd-Bari 2005, 8

⁴ Кроче, Б. Основни начала на естетиката. - Кроче, Б. Естетика, С. 1996, 230

⁵ Вж.: Giovanni Boccaccio. La genealogia degli dei. -

<http://www.classicitaliani.it/boccaccio/prosa/Genealogia%202.htm>

различни сюжети за разнообразната художествена продукция през Ренесанса, както и идеи за временни декорации за тържества. Като дворцов художник Вазари проектира и ръководи изпълнението на временни декорации за различни събития във Флоренция: празненства, посещения на видни личности, паметни събития. В основата лежат исторически реконструкции, които да въздействат чрез съпоставките между минало и настояще. По аналогия с триумфите на римските императори за празненствата се изграждат триумфални арки, статуи, колони. Подготовката на временните декорации включва внимателен подбор на митологични образи, събития и паметници, извършван от литератори със солидни исторически познания или историци, отлично познаващи античната литература и изкуство. Те изработват програма, по която работи екип от художници и техни помощници. След събитията, за които са били предназначени, временните декорации се демонтират. В текстовете на *Животописите* са пресъздадени редица временни декорации.⁶

Вазари се отнася към античността с почителност и възхищение, които няма да го напуснат до края на живота му. Като младеж се учи, възпроизвеждайки в рисунките си античните форми. В своята автобиография Вазари пише, че не останала забележителност в Рим, Флоренция и други места, където е живял, която той да не е рисувал, упражнява се, добивайки сръчност в рисуването и същевременно изучава античността; първоначално прави триста рисунки на антични „неща“. И в следващите години не прекъсва, използвайки всеки удобен случай, да наблюдава и рисува антични паметници. В едно писмо /до Франческо Медичи/ Вазари, който тогава е на петдесет и пет години, казва, че за *Великден отишъл в Рим, където видял антични изделия за наблюдение, измерване и рисуване, и, познавайки и всичко съвременно, се надява да се усъвършенства и да си служи с наученото в работата си*.⁷ Всяко свое пребиваване в Рим Вазари използва, за да изучава античността. Посещава разкопки, археологически сбирки, колекционери от които купува някои неща. Работата му като придворен художник на дук Козимо е до голяма степен свързана с практическото придобиване на антични изделия за колекцията на дука (скулптура от мрамор, бронзови изделия, медали). В *Животописите* се говори за любовта към колекционерството на антични предмети, цитират се колекциите Саси, Вале (от колони, капители, саркофази и статуи), колекциите Чези, Ферара и Фарнезе (Алксандро Фарнезе имал 500 медала), а също и колекцията Медичи във вила Мадама, подредена от живописеца Джулио Романо. Във второто издание на *Животописите* Вазари включва описания на антични статуи, намиращи се днес в Палацо Пити.⁸

⁶ За временните декорации на Вазари: Satkowski, L. Giorgio Vasari Architect and Courtier, Prinsepton University Press 1993, 98 - 112; Cazzato, V. Vasari e Carlo V: ingresso trionfale a Firenze del 1536. - Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica, Firenze 1985, 179 - 204

⁷ Cristofani, M. Vasari e le antichità. - Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica, Firenze 1985, 18

⁸ Cristofani, M. Vasari e le antichità. - Studi in onore di Luigi Grassi, Firenze 1984, 368

Обичайна практика за епохата на Ренесанса е свободното оформяне на фрагментирани антични статуи, възлагано на скулптори, които допълват липсващите части. Тази практика продължава и през през XVIIв. И ценители, и художници смятат че тя връща живота на античните произведения. Вазари твърди, че реставрираните антични статуи имат повече грация. Някои художници се противопоставят на този вид обновяване. Но то е резултат от *начина на употреба* на античните паметници през епохата: те пребивават в житейска, а не в музейна среда.

В предисловието към цялата книга е първото назоваване на античните писатели, които авторът смята за свои предшественици в историографията и уговорката, че няма да се разглеждат (в смисъл: цитират) древните автори, освен когато е нужно на авторовото намерение, *“защото не може да се каже повече, отколкото са казали онези писатели, които са предшестваха нашето време”*⁹. (“non toccando altro degli antichi se non quando facessi al proposito nostro, per non se ne poter dire piu che se ne abbino detto quei tanti scrittori che sono pervenuti alla eta` postra.”) Това е по скоро похват, който подсилва любознателността у един интелигентен читател. Проследявайки началата на изкуствата авторът напомня християнската теза, че Бог е направил голямото тяло на света и първият модел на човека е от пръст:

“...и не без основание; защото божественият архитект на времето и на природата, бидейки съвършен, искал да покаже в несъвършената материя пътя на отнемане и добавяне; по същия начин, както правят добрите скулптори и живописци...”¹⁰

(“...e non senza cagione; percio che il divino architetto del tempo e della natura, come perfettissimo, volle mostrare nella imperfezzione della materia la via del levare e dell’aggiungere; nel medesimo modo che sogliono fare i buoni scultori e’ pittori...”)

Позовавайки се на Плиний и на най-новите археологически находки от своето време, Вазари излага представите си за развитието на изкуството в Египет, Гърция и Рим. Пределът на античното изкуство, започва упадъкът му, според него е епохата на Константин Велики, с която идва грозотата. Оплаквайки съдбата на Рим и на античното изкуство, Вазари обвинява времето след Константин Велики за упадък, разрушенията и загубите. *Античното изкуство претърпява разрушения не само от варвари и от невежи хора, а и от високопоставените представители на църквата в ново време, когато много от запазилите се римски сгради са оголени от мраморната им декорация, за да се украсят с тях новостроящи се църкви.* Вазари дава пример с мраморите, свалени от гробницата на император Адриан (Сант Анджело) в Рим, *за да се направи чрез тях по-благородна новостроящата се Ватиканска катедрала Сан Пиетро.*

Образован и, което е особено важно, общуващ с многообразовани историци, Вазари подражава на “Естествена история” на Плиний. Самият той

⁹ Le Vite, T, 7 - 8

¹⁰ Le Vite, G, 97

прави това чрез изградените и предложени от него в *Животописите* модели за подражание, или, ако ползваме някогашното понятие на Иполит Тен, модел на симпатия. Вазари вярва, че подражанието на добродетелни личности в дадена област увеличава добродетелите на този, който подражава и води до прогрес в обществото. Прилагайки своите “модели на симпатия”, Вазари артистично ги наслагва върху фактите и произведенията в биографиите на италианските художници, убеден, че *прави историята учителка на живота на практика* чрез своя труд и неговото предполагаемо въздействие. Макс Дворжак формулира нуждата от значимост, която всеки от маниеристите търси другаде, извън себе си. Вазари намира тази значимост в историята В животописа на Пармиджан(ин)о той разказва как художникът продължил да рисува по време на завземането на Рим през 1530 г. и не прекъснал работата си, когато немските войници влезли в дома му. Без да прави преки аналогии, Вазари дава възможност на ерудицията читател, познаващ текстовете на Плиний, да направи съпоставка с живописеца Протоген, който рисувал на Родос започнатите картини без да се смуцава от водещата се наблизо битка.¹¹ Имитирането на житейско поведение е градивен метод в епохата на Вазари и има най-разнообразни проявления. Имитира се Античността, а също и спечелилите признание и слава преки предшественици и съвременници. Във второто издание на книгата си Вазари добавя след посвещението на дук Козимо I писмо до майсторите на рисунката, в чийто финален пасаж декларира образователната и възпитателна мисия на своя труд. За да бъде този труд съвършен, пише Вазари, и *за да няма нужда да се търси нещо друго извън него, аз включих голяма част от работите на най-известните антични майстори, както гръцки, така и от други народности, паметта за която е съхранена до наши дни от Плиний и други писатели, без перото на които тя би била погребана.*¹² В определен смисъл този труд на Вазари е учебник и самият автор го възприема като такъв. Концепцията на Вазари е: през Античността изкуството достига до съвършенство, защото в първоосновите на изкуствата са природата и Божественият художник. Бог е изпратил светлина към хората и просветлението, предивикано от него играе важна роля в развитието на човека според Вазари. В диспута за предимствата на скулптурата, живописата и архитектурата се позовава на Плиний и на уважаваните художници, цитирани в “Естествена история”; особено високо цени Вазари онези антични произведения, чиято изключителна красота е породила любов като към жив човек. Сред термините, използвани от гърци и римляни за качествата на едно художествено произведение, Вазари особено цени *пластичността*, която Праксител наричана “майка на скулптурата”. Именно това качество, което бележи обновяването на ренесансовата художествена

¹¹ Сравнението между епизода в живота на Пармиджан(ин)о и историята, разказана от Плиний, е избирателно и цели да въздейства възпитателно. И в единия, и в другия случай обаче живописците са били обект на великодушно поведение от страна на вражеските войници. Вж: Le Vite, G, 781; Plinio Il Vecchio. Storia delle arti antiche a cura di Silvio Ferri, Milano 2007, 216 - 217

¹² Le Vite, G, 31

система, е основа и на своеобразно сравнение, продиктувано от практицизъм: в живописата творбата се изработва с четката с малко и евтин материал, а в скулптурата спецификата на материала и продължителната работа оскъпяват творбата.

В текстовете, въвеждащи в отделните изкуства, Вазари показва отлично познаване на известните през неговата епоха антични произведения на изкуството. Упоменати са храмът на Бакхус край Рим, статуите на Диоскурите (от епохата на Константин Велики) изложени днес на Капитолийския хълм от двете страни на стълбата на Микеланджело, статуята на Нил от елинистическата епоха, изложена във Ватиканските музеи. Текстовете, коментиращи античните паметници се съпътстват с разсъждения, в които се подчертава, че те са пример за съвременните художници да се учат от тях и да се стремят с ентузиазъм да ги достигнат и превъзхождат в творбите си. Вазари сравнява материалите, използвани в даден вид изкуство, например, порфира в скулптурата на Египет и Гърция; коментира стила на паметниците от даден материал като тревъртин (камък от вулканичен произход), от който е изграден Колизеят, в Античността и в модерната (съвременна) епоха. Този вид сравнителни анализи, в които познанията за историята на Античността, черпени от литературата, са съпоставяни с разсъждение за настоящето, са характерни за италианската ренесансова литература. Същият подход използва и Николо Макиавели.¹³

В строежа на своята история на изкуството и на отделните биографии Джорджо Вазари включва историческа информация, предназначена да се възприема по определен начин. По отношение на отделното произведение, явяващо се исторически паметник, Вазари включва преди всичко едно описание на отделните части на паметника. Особен интерес проявява към историческата живопис, която трябва да пресъздава нагледно историческите реалности. И в работата си като живописец, и в историографията си придава голямо значение на обективното изображение на историческата среда - дрехи, мебели, оръжия и други. Възхвалява маниера (стила) на Джулио Романо, който изучил внимателно релефите с исторически сцени върху римските колони, за да пресъздаде върно дрехите и оръжията на войниците в собствената си историческа живопис в *Залата на Константин* във Ватикана.¹⁴

Вазари ясно заявява в труда си: добрите неща бързо умират, ако не се грижиш за тях. *Такава е и природата на добрата съдба, Фортуна, чието колело се върти. Само лошите неща са устойчиви във времето и в хода на историята и една от причините за това е моралната неустойчивост на човека.* Тези разбирания са характерни за италианските хуманисти, особено за историците и историзиращите поети и художници (Леон Батиста Алберти). Вазари ги възприема чрез своето образование, но и чрез дарбата си на историк, който, бидейки художник, във всеки етап от живота си включва в своята визия, каквото и да

¹³ Вж.: Machiavelli, N. Il Principe, Einaudi Torino 1995, Capitolo III, 18 - 19; 24 - 29; 30 - 31

¹⁴ Le Vite, G, 327

прави, *развитието на добродетелта*. Има дарбата да живее в мир с миналото.¹⁵ Запаметява и записва онова, което преживява и което се случва пред него като настояще, за да осигури неговото битие като минало. Историята на живота на отделния художник като модул, от който Вазари изгражда своята история, е поднесена с пълното съзнание, че художникът е (или трябва да бъде) образец на добродетел в житейското поведение, на който другите (и не само художници) подражават. Причината, поради която *геният на Микеланджело е изпратен на земята, е желанието на Бог, виждайки пустотата, безплодността и отдалечеността от истината на хората, да даде пример, “за да ни предпази от грешки”*¹⁶. Същевременно Вазари си дава сметка, че в своите действия, в своята лична история, човекът е ограничен от неизбежни обстоятелства. Известни са историците, които формират тези виждания на Вазари: Плутарх и Полибий.¹⁷ Подобно на Полибий, Вазари описва добродетелите на отделния човек, който с дейността си, с добродетелите си служи за благоденствието на държавата и човешката общност, към която принадлежи. Биографичният метод на Вазари никога не е самоцелен, отделната история на живота на даден художник е тъканта, върху която се обрисуват добро и лошо; доброто се меморизира, а лошото се сочи като пример и предупреждение за вредите, които може да донесе. Отделният индивид у Вазари има свой “genio”, *състояние на духа*, свойствено само за него.

Античността чрез конкретните произведения на изкуството, присъстващи в колекциите на ренесансовите личности, е проследена от Вазари в различни животописи. Особена ценност представлява колекцията от антики на Лоренцо Медичи Великолепния, изложени публично така, че освен декорация за мястото и наслада за съзерцаващите ги да бъдат школа за млади художници и за всички, които искат да рисуват. Съдбата на тази колекция представлява за Вазари значим факт в историята на времето. Като посочва важната роля, която античните произведения в колекцията на Лоренцо изиграват за формирането на младите художници, Вазари не пропуска да включи и поучителна хорника: през 1494 г. Пиеро, син на същия Лоренцо “беше бандит на Флоренция; поради което всички бяха продадени”. През 1512 г. голяма част били препродадени на Джулиано “Великолепния” и по времето, когато пише Вазари, се намират в хранилището на дук Козимо I.¹⁸

В друг случай, коментирайки живописиста на Тициан (в “Описание на творбите на Тициан да Кадор, живописец”) Вазари изтъква, солидаризирайки се с мнението на Микеланджело, че ако венецианските художници имаха като образец античните произведения, техните творби биха били свършени.

“И наистина това е вярно, защото който не е рисувал и изучавал избрани неща, антични и съвременни, не може да създаде добра собствена практика, нито

¹⁵ Вж.: Rubin, P. L. Giorgio Vasari. Art and history, Yale University Press 1995, 41

¹⁶ Le Vite, G, 1201

¹⁷ Fehl, P. Vasari and the arch of Constantine. - Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica, Firenze Olschki 1985, 35

¹⁸ Le Vite, G, 606 - 507

да подпомогне нещата, които се създават на живо (от натура), добавяйки им грация и съвършенство, което придава изкуството извън порядъка на природата, която прави обикновено така, че някои части не са красиви.”¹⁹

“Et infatti così e` vero, perciò che chi non ha disegnato assai e studiato cose scelte, antiche o moderne, non può fare bene di pratica da se`, ne` aiutare le cose che si ritranno dal vivo dando loro quella grazia e perfezione, che dà l’arte fuori dell’ordine della natura, la quale fa ordinariamente alcuni parti che non son belle.”

Когато пише за художници, подражавали на примерите на Античността, Вазари има усет за начина, по който въздейства изучаващото подражание върху собствената им творческа дейност. Колко далеч е от копирането на Античността, взета сама за себе си, показва критичното му отношение в редица случаи. *Усърдният, упорит в ученето скулптор Бачо Бандинели имитирал в своя мраморен Орфей статуята на Аполон Белведерски, която проучил в Рим и заслужил с творбата си похвали. Но по-късно продължителната му работа върху копието на античната статуя на Лаокоон (открита 1506 г.), поръчано от Лъв Х и неговите кардинали, се отразява зле върху следващите му творби. Образът на Херкулес в скулптурната група на Бачо “Херкулес и Како(с)” изразява явна жестокост, а коментирайки други негови творби Вазари говори, че показал прекалено “приятно” мускулите.*²⁰ Подобно на хуманистите, за които търсенето на конкретното лице на всеки от античните философи, което хуманистът предприема, е желание да се знае какъв точно е Аристотел не за да намери себе си в него, а “откривайки го, да да даде точни очертания на собствената си оригиналност пред него”²¹, Вазари цени художественото подражание на античните образци като инструмент за други цели.

¹⁹ Le Vite, G, 1292

²⁰ Le Vite, G, 965 - 971

²¹ Garin, E. La storia nel pensiero del Rinascimento. - Garin, E. Medioevo e Rinascimento, Roma-Bari 2005, 191

III. Учителство и ученичество в *Животописите*

Разклонявайки се като дърво /на живота, отношението *учителството и ученичеството* се превръща в опора на вътрешната форма на *Животописите*. В трактовката на всяка от двете страни и на отношението между тях Вазари влага познанията си, придобити в собствената си житейска и художествена практика практика и познанията, придобити чрез образование, следвайки няколко насоки:

- представя историята като развитие, явяващо се резултат от способността на човека да се учи от примера на своите предшественици;
- в непрекъснатия времеви поток в живота на човека на изкуството като личност, представителна за епохата, изявява основни “годишни времена” на отношението: ученичество на детето и младия човек, собствено творчество на зрелия човек и предаване на опита на възрастния на друг, за когото той е учител.

В писмото - посвещение на дук Козимо I, включено във второто издание на *Животописите*, Вазари говори за една предполагаема *четвърта възраст* в историята на новото италианско изкуство, която обвързва също с идеалния и желания напредък на човечеството:

“...надявам се, че онези, които идват след нас, ще впишат четвъртата възраст в моя труд, изградена от други майстори, от други майсторства /учителства, които не са описани от мен; аз се подготвям със всякакво изучаване да не бъда между тях от последните...”¹

(“...spero che chi verra` dopo noi ara` da scrivere da quarta eta` del mio volume, dotato d'altri Maestri, d'altri Magisterii che non sono descritti da me; nella compagnia de'quali io mi vo preparando con ogni studio di non esser degli ultimi.”)

Но тя е по-скоро надежда на човек, който вярва в силата на прогресивното развитие, постигано по пътя на формирането.

Художниците, чиито биографии проследява Вазари и чиито творби представя, се формират:

1. благодарение на дарбите, дадени им от природата;
2. под влиянието на фактори, благоприятни в повечето случаи;
3. с помощта на утвърдили се вече художници, които имат възможности и добра воля да подпомогнат формирането им.²

От своя страна в определен момент те сами стават фактори за формирането на други млади хора, участвайки по този начин в историческото развитие. Това не е само модел на *желано поведение*, а реална практика, потвърждават случаите от флорентинската художествена история като този на Налдини.

Животът на реалната личност може да се разгърне и вмести в различни историко-културни модели, проявени в *Животописите*. Един от особено ценените исторически от Вазари модели е този, при който талантливото момче-

¹ Le Vite, G, 28

² Вж.: Pozzi, M., E. Mattioda. Giorgio Vasari storico e critico, Firenze Olschki 2006, 354 - 381

ученик с помощта на маестро (или по-точно, в пространството близо до него), усвоява необходимите за формирането му умения; в даден момент ученикът надминава учителя си в изкуството. В повечето случаи това е в полза на общия напредък, както е в историите на Джото и Леонардо да Винчи.³

С изживяването на традиционното обучение на формиращия се художник в ботегата на утвърдения художник-маестро, идва времето на нови академии. В *Животописите* линията на историческото развитие е проследена и чрез измененията в начина на обучение. Вазари и тук създава пример за подражание на *другите* и на *всеки*, който желае: Академията на изкуствата на рисунката във Флоренция се създава с намерение да сдружи художниците, да подпомогне обучението на младите и да продължи всичко най-добро от историята на старите “компани”.

Природните дарби и обучението са решаващи в началното формиране, конкретизиращо се в отделни стъпки:

- неговата дарба и интерес към изкуствата са проявени в детството чрез рисуване или в усърдно наблюдаване как рисуват художниците;
- тези качества и прояви са поощрявани от родители или от роднини и близки;
- дарбите на детето са забелязани от художник, който го оценява и го взима при себе си да го обучава;
- ученик усвоява стила на учителя и му подражава;
- ученикът-художник надминава в изкуството учителя си в началото на обучението си или като резултат от това обучение.

Първият фактор и вторият фактор се срещат често, те са част от **живата културна среда на Ренесанса** в Италия, в чийто климат всеки получава възможност да се развие според индивидуалните си наклонности. Третият фактор е от друго естество. Той изглежда случайност, но навременна, логична.⁴ Макар историята за детето Джото и Чимабуе, заимствана от Гиберти, да не е достоверна (не се знае нищо за детството на Джото, а датата на раждането му е несигурна), веднъж разказана, написана, съдържа поучение-послание към четящите как трябва да се държат добрият учител и даровитото дете и как чрез тяхното добродетелно поведение се върви към усъвършенстване.⁵ Подражанието на маниера на *друг художник* е метод на формиране, израз на принадлежност към неговата школа, но не е предел за собствения маниер.

“Когато нашите художниците не търсят друго в работите си освен да имитират своя учител, който им харесва с начина си да работи, с рисуването на фигурите, главите, дрехите, макар с времето и с обучението да ги правят подобни, не могат да достигнат до съвършенство в изкуството.” Така започва животописът на Мино да Фиезоле⁶, в който Вазари излага вижданията си за

³ Вазари, Д. Животът на Леонардо да Винчи, С. 1980, 7 - 19

⁴ Le Vite, T, 697

⁵ Тази проблематика анализира Е. Матиода в текста “Призвание и формиране” в: Pozzi, M., E. Mattioda. Giorgio Vasari storico e critico, Firenze Olschki 2006, 354 - 381

⁶ Le Vite, T, 422

художественото обучение и формиране. Преценките на Вазари за начина, по който един художник следва избрания от него маестро, утвърден с поведение и творби в дадена среда, и достига неговия маниер като се стреми да го надмине, са основани на качествата, които имат личностите от различни поколения, вплетени в тъканта на живота. В животописа на Пиеро дела Франческа авторът пише с гордост, че пращядо му Ладцаро Вазари бил голям приятел на Пиеро и *имитирал* неговия маниер (стил).⁷ Да се подражава и да се имитира стила на добър художник като Пиеро дела Франческа, е една разновидност на творческо постижение. Вазари сам принадлежи към просветения, висококултурен маниеризъм, представителите на който са удовлетворени, че *умеят да подражават* на великите живописци, обект на тяхното възхищение.

Своеобразна теория за историческото развитие Вазари излага чрез животописите на Гадо Гади (майстор от 1312 - починал след 1333 г.), на сина му Тадео Гади (1300 - 1366 г.) и на внука му Аньола Гади (1350 - 1396 г.), включени в първата част на книгата.⁸ В животописа на Гадо Гади има няколко важни момента. В уводната част акцентира, че той бил близък приятел на Чимабуе и честите разговори между тях в които дискутирали трудностите в изкуството, раждали *големи и красиви идеи*. За това допринасяла *изтънчената среда на Флоренция, която формира изтънчени и даровити личности (spiriti), отнемайки от тях дебелацината, "което природата не може да направи"*. Вазари включва една апологетика на приятелството между художниците, което благоприятства развитието на изкуството и не позволява на завистта и злобата да се намесват. По възпитание и младежко формиране на поведението си в артистичните среди Вазари е на страната на онези художници, които имат социално поведение, сдружават се в приятелски и професионални групи, помагат си в живота, в изработването на художествени произведения, в отношенията с другите. И най-вече учат се един от друг и всеки помага с познанията си, за да напредне не само той самият, а и другите, подпомагайки така общия напредък в изкуствата. Тези особености в поведението Вазари оценява като важен фактор за благоприятния ход на историята на изкуството. Като пример той дава приятелството между Гадо и Чимабуе, както и това между Гадо и Андреа Тафи. Постепенно Гади спечелил слава и бил поканен в Рим от папа Климент V. Факторите за развитие на художника - приятелството и особенният духовен климат на града - са изведени като решаващи към формирането на собствения стил и славата. След като описва кратко местата, където работи Гадо и произведенията, мозайки и живопис, които създал, Вазари заявява, че би могъл да разсъждава още за Гадо, *но тъй като стилът на художниците от тази епоха не подобряват особено изкуството, предпочита да говори по-нашироко за други, които правят това*. Ограничава се с биографичните данни: Гадо умира на седемдесет и три години през 1312г. и е погребан от сина си Тадео в църквата Санта Кроче във Флоренция. Портретът му,

⁷ Le Vite, T, 342

⁸ Le Vite, T, 112 - 113, 159 - 165, 175 - 177; Le Vite, G, 141-144, 206 - 211, 225 - 228

нарисуван от Тадео в същата църква (капела Барончели) е редом с портрет на приятеля му Андреа Тафи. В Джунтина Вазари добява, че в неговата книга с рисунките има една на Гадо, изработена в стила на Чимабуе. С това биографичната рамка е затворена. Финал на животописа на Гадо е един изключително интересен текст, който започва с думите:

“Сега поради това, че в старата книга, от която почерпих тези малко неща, които разказах за Гадо Гади, се разсъждава за строителството на Санта Мария Новела, църквата на монасите-проповедници във Флоренция, която е наистина великолепно и почитана, няма да отмина с мълчание от кого и кога е била построена.”⁹

Следва словесна картина на строителството на църквата, който включва избора на мястото, хората и причините, които движат строежа, заслугите им, осветяването на църквата. Последната фраза завършва картината: “*За всички тези неща и много други се разсъждава в една хроника на строежа на тази църква, която се пази при отците на Санта Мария Новела и в историите на Джовани Вилани. И аз не исках да премълча за църквата и манастира тези малко неща, защото тя е една от най-главните и най-красивите във Флоренция и защото в нея се пазят много превъзходни творби на най-прочути художници.*”¹⁰

Животът на сина на Гадо, Тадео, започва с поучително въведение, третиращо идеята за възнаградената добродетел на тези, които имайки талант, го развиват с упорита работа и не се плашат от трудностите, а се упражняват и се сдобиват да бъдат почитани, обогатяват се и поставят началото на благородни фамилии, както се случило с Тадео Гади. От исторически сведения е известно, че Тадео работи двадесет години в ботегата на Джото. Вазари отбелязва, че след смъртта на учителя си Тадео остава най-стойностният живописец от всички ученици на Джото.¹¹ В заключението авторът отново повтаря, че *Тадео поддържа стила на Джото, но го подобрява като прави колорита по-свеж и жив “от този на Джото, който, имайки задача да подобри изкуството в толкова много други отношения не успява и това да направи”*. Докато Тадео е улеснен от Джото и след като изучава и усвоява направеното от него, *разполага с време* да усъвършенства колорита. Така Вазари кратко излага една теория за развитието на изкуството, протичащо чрез отношението, предаващо познания и развиващо собствени възможности в културата: от маестрото талантливият ученик научава и усвоява определени качества, представляващи напредък в изкуството, и възпроизвеждайки ги, има време (като представител на ново поколение) с таланта си да добави ново усъвършенстване. В изданието от 1568 г. този текст е в по-опростен вид и въздейства по-силно.

Животописът на Аньола, син на Тадео и внук на Гадо, започва по начин, който предполага читателят вече да познава предшествашите биографии на бащата и дядото. Колко важно е да бъдеш превъзходен в едно изкуство, пише

⁹ Le Vite, G, 143

¹⁰ Le Vite, G., 144

¹¹ Le Vite, T, 159

Вазари, се вижда от добрите дела на Тадео, който поставя в ред нещата на своето семейство и по такъв начин, че дава на синовете си Аньооло и Джовани начало на богатство и на издигане на домовете им. *“След като сме видели усилията им, заслужили награди от Римската църква, рисувайки много църкви Гадо, Тадео, Аньооло и Джовани живеяха с добродетели и с изкуството си и това беше предзнаменование да осигурят потомството и наследниците си.* Но, продължава Вазари, Аньооло, който *показвал дарби и на младини следвал пътя на баща си, показвайки възможности да го задмине, с парите си се хвърлил в търговия и отслабил дарбите си в изкуството вместо да ги усили с добродетели.* Скъперничеството и жаждата за печалба съсипали таланта му, заключава Вазари. Подробно са описани живописните му творби, стенописи и табла (олтарни картини върху дърво), уменията му. Но тъй като натрупал пари от търговията *продължил да рисува без да си дава много труд само за удоволствие, за да мине времето, без да влага повече обучение и ум и така продължил до смъртта си.* Тук се откроява идеята за продължаващото цял живот обучение, което Вазари издига в култ, предварвайки съвременните възгледи. Излага първоначалните успехи на Аньооло и използва неговия случай, за да отправи поучително послание към читателите: без непрекъсната работа за усъвършенстване и увеличаване на знанията и уменията, не е възможно да се достигне до добродетели. Развитието е добро, когато продължава и след първоначалните успехи, а не спира с тях.

В изданието от 1568 г. Вазари изменя животописа на Аньооло.¹² Разширява частта с описанията на творбите му, а в пасажа за късния период от живота му добавя, че синовете му не искали повече да живеят с изкуство и се отдали на търговия. Така усилва оценъчният тон в характеристиките за развитието и на Аньооло и на цялата фамилия.¹³ Най-съществената промяна е разширението на текста, посветен на учениците на художника. Последният от изброените му ученици, Ченини Ченини (ок. 1372 - ?), не е споменат в първото издание. В Джунтина неговия живот е вмъкнат в животописа на Аньооло.¹⁴ Вазари ясно заявява ценността, поради която Ченини е представен тук. Като човек, влюбен в изкуството, той написал книга за начините на работа на различни видове живописни произведения и в различни техники. Става дума за известния трактат на Ченини *“Книга за изкуството или трактат за живописиста”*¹⁵ (*“Il libro dell’arte o trattato della pittura”*), датиран 1437 г. Вазари сочи къде се намира книгата: в ръцете на сиенския златар Джулиано, ценител на изкуствата. *Ченино третира цветовете и боите според това какво е научил от учителя си Аньооло, пише Вазари, тъй като не се научил свършено да рисува и иска да предаде знанията за техниката на различните изкуства.* Оценката на Вазари изпреварва изложението: *не е станал добър художник, но затова пък искал да запази познанията, научени за*

¹² Le Vite, G, 225 - 228

¹³ Le Vite, G, 227

¹⁴ Le Vite, G, 228

¹⁵ Вж. в: Шаренков, А. Старинни трактати по технология и техника на живописиста, том първи, книга 2, С. 1994, 185 - 258

изкуството поради любовта си към него. Трактатът започва с традиционно за епохата кратко указание: “Тук започва книгата за изкуството, написана и съставена от Ченино да Коле в знак на почит към Бога и Дева Мария, и Свети Евстахий, и Свети Франциск и Свети Йоан Кръстител, и Свети Антоний Падуански, и всички свети мъже и свети жени, в знак на почит към Джото и Аньооло, учителя на Ченини, и за полза за благо и за облагодетелстване на всички тези, които искат да преуспеят в това изкуство.”¹⁶ Вазари цитира част от глава първа, в която Ченино говори за себе си: “Ченино, син на Андрея Ченини от Коле ди Валдеес, бях обучаван в споменатото изкуство дванадесет години от Аньооло Тадео от Флоренция, който сам се беше обучил на това изкуство при своя баща Тадео, който бил кръстен от Джото и се учил при него в течение на двадесет и четири години. Джото пък преминал от гръцкия начин на живопис към латинския, довел го до съвременния стил; и владее изкуството с такова съвършенство, както никога никой.”¹⁷ Това са думи на самия Ченино, добавя Вазари, изразявайки удовлетворение, че чрез тях се показва приноса на Джото в обновяването на живописата. Последната фраза в животописа на Аньооло препраща към свидетелствата: “той не беше превъзходен в рисунката, както показват рисунките му в нашата книга”. Става дума за албума от рисунки, плод на колекционерската страст на Вазари, както и на желанието му да представи успоредно написаната история и историята в образи.¹⁸

Животописите като история в литературно-художествена форма, основаваща се на документални и художествени факти, въздействат най-силно чрез сравнението. Те съдържат множество примери за компаративистиката, действаща като метод на познание във всички възможни насоки. Вазари сравнява по вертикалата на времето отделни личности, техни проявления и творби, отдавайки предпочитание на някои конкретни сравнения (тези между художници от една и съща родова линия, например, от една школа). Сравнява и по хоризонтални разрези - един художник с друг, творби на един и същ художник и творби на различни художници, а също и начини на живот, поведение, облекло и др. Едновременното развитие на научното и художествено познание, съчетавани често в една и съща личност, присъщо за ренесансовия човек, днес се приема като черта на културния модел на епохата. На Вазари принадлежи една от ранните формулировки на тази особеност, проявявана у най-ярките представители на италианския хуманизъм. За нея Вазари говори в животописа на Леон Батиста Алберти (1404 - 1472 г.). В увода има два акцента:

- голяма е ползата от писанията (*lettere*) за всички, които изпитват удоволствие от тях, като най-много дават те без всякакво сравнение на скулпторите, живописците и архитектите, допринасяйки за разхубавяването и изтънчването на измислиците (*invenzioni*), които естествена се раждат в тях;

¹⁶ Пак там, 188

¹⁷ Пак там, 189; Le Vite, G, 228

¹⁸ Рисунки са композирани и рамкирани от Вазари в самостоятелни листове. След смъртта на Вазари албумът е пръснат. В: Raggianti Collobbi, L. Il libro de' disegni del Vasari, 1974

- благотворно е свързване на наука и изкуство в една личност: *когато науката подпомага изкуството, то става по-богато и съвършено*“ (l'arte co 'l mezzo della scienza diventa molto più perfetta e più ricca”) .¹⁹

Впечатляваща е способността на Вазари да изведе в ясни форми най-характерното в личната биография на архитекта Алберти, особено от такава малка дистанция от време, каквато го дели от Алберти.

Сравненията между проявленията на личностите в изкуството на Италия от новото време, за което пише Вазари, и тези на художниците от Античността са инструмент за изявяване на ценности. По същество това е история на скритите паралели, в която интелигентният читател, познаващ “Естествена история” на Плиний, четейки, например, животописа на Пармиджан(ин)о, ще се възхищава на неговото поведение при завземането на Рим от немските войници, сравнявайки го с поведението на Протоген. Животът на Пармиджан(ин)о придобива друг *релеф* на образец за добродетелно поведение чрез тази съпоставка, която от своя страна ще придаде друга стойност на останалите проявления в живота на този художник, включително и на тези, към които Вазари се отнася критично. Особената *релефност на събитията, човешките действия и поведения*, която Вазари той съумява да предаде се дължи на свойствените за него справи на слово и образ, на разказ и визуалност.

На няколко места (в първото издание - в животописа на Микеланджело, а във второто и в животописа на Ториджано, флорентински скулптор) Вазари включва текст за градината на Лоренцо Медичи Великолепния (на площад Сан Марко), където били изложени антични статуи и други добри произведения. *Поджията, алеите и всички стаи, пълни с произведения на скулптурата и живописата, освен прекрасна украса “бяха като една школа и академия за младите живописци и скулптори и за всички други, които искаха да се занимават с рисуване... .. и е нормално, че от тази школа излязоха някои, които накараха света да застине от смаяване...”*²⁰ Вазари изброява прочутите художници, които са рисували в тази градина. За да пресъздаде цялостния образ на *това място* и *този начин на формиране* той изтъква и мисията на Бертолдо, пазителя на градината и “началник” на младите, рисуващи там. Вазари го определя като “флорентински скулптор, стар и опитен учител, който бил някога ученик на Донатело”. Бертолдо учел младите в градината и едновременно бил пазител на антиките и намиращите се там картони, рисунки и модели на Донатело, Мазачо и други художници. Школата в градината на Лоренцо за Вазари е идеалното обиталище за изкуство и обучение, което той вижда в миналото и което чрез историографията му се превръща в почти сакрална представа. Но му липсва в настоящето. Чрез идеализацията на места, хора, поведения и ситуации в историята, която проследява, Вазари изразява онова, което не може или не иска да каже: недостигът им в настоящето и оценката, която би трябвало да направи на това настояще. Мотивът, поради който прекрасната градина-школа е описана

¹⁹ Le Vite, T, 355; Le Vite, T, 882; Le Vite, G, 1204 - 1205

²⁰ Le Vite, G, 606 - 607

освен в биографията на Микеланджело и в тази на Ториджано, е в сравнението между идеалните възможности за младите художници, създадени от Лоренцо Великолепния, и не/способността на отделната личност да се възползва от тях. Ториджано, високомерен и гневлив, мразел Микеланджело, защото го виждал да се учи непрекъснато и да напредва. Именно Ториджано е този, който удря с юмрук Микеланджело и деформира носа му. За да избегне наказанието си, бяга от Флоренция и свършва зле живота си. Вазари прилага живописен похват и пресъздавайки картината на благотворното формиращо въздействие, довело до добродетели, в един неин композиционен участък включва за контраст съдбата на Ториджано.²¹ Това е един от най-силните му късове история в *Животописите*.

Вазариевата история ще представим чрез животописите на Чимабуе, Джото, Арнолфо ди Камбио, Никола Пизано, Джовани Пизано, Андреа Пизано, Донатело, Паоло Учело, Пиеро дела Франческа, Верокио, Рафаел, Джулио Романо, Андреа дел Сарто, Проперция де Роси, Бачо Бандинели, Джорджо Вазари.

Чимабуе и Джото са примери за начина, по който се проявява приемствеността в живописата на първата възраст. Никола Пизано, Джовани Пизано и Андреа Пизано са свързани взаимно с ученичество и приемственост в добитите качества, чрез които се осъществява напредъка в скулптура. Арнолфо ди Камбио се учи от баща си и от Джото и неговият живот добре показва как Вазари извява интерпретацията на историята чрез сравнения и взаимнообвързаности.

Животописите на Донатело, Паоло Учело и Пиеро дела Франческа разкриват конкретни проявления между учителство – ученичество, между съвременност и Античност. Верокио е пример за предано духовно ученичество при *maestra* Античност и самият той е *maestro* на Леонардо да Винчи. Рафаел е идеалната личност - модел за подражание, художник, който успява да създаде приемственост и въздейства с изкуството и поведението си така, че учениците му да бъдат като него; най-яркият пример за тази приемственост според Вазари е Джулио Романо.

Времевия отрязък на живота на Андреа дел Сарто е важен пример във Вазариевата историята за неща, които даровитият художник не бива да прави, ако иска да върви по пътя на славата и да впише своя изглед-перспектива в общия напредък. Проперция де Роси е единственият случай на жена-художник сред историите на Вазари. Животописът на Бачо Бандинели показва противоречивото преплитане на социално поведение и артистична конкуренция.

Вазари представя себе си на много места в *Животописите* и неговата автобиография е един възможен финал. Този избор е представителна извадка и за биографичния метод на Вазари.

²¹ Le Vite, G, 606 - 608

1. Чимабуе

Откриването и назоваването на *началото* в историческия процес е закононосещ момент за характеризиране на времевите отрязъци-възрасти и на фактите в *Животописите*. В изворите, ползвани от Вазари (например, книгата на Антонио Били) хронологията на италианското изкуство започва с Чимабуе. Джовио още с първоначалното формулиране на идеята си да пише за видни италиански художници поставя началото - от Чимабуе нататък. Започвайки изложението на историята на новото италианско изкуство с Чимабуе, Вазари проявява умение да споделя историческата прозорливост на своите предшественици.

В живота на Чимабуе се посочва неточна година на смъртта на живописеца, 1300 г. (Според архивни документи той е бил жив през 1302 г.) Днес някои от творбите, които Вазари приписва на Чимабуе, са атрибуирани на други художници. Същината на текста е в сведенията за обучението и развитие в детството и юношеството на живописеца, както и в определянето на новото, което внася в общото развитие на изкуството.

Още в първите животописи Вазари преплита човешките съдби, така, както става и в самия живот. Сравнителната история позволява да се открият и излязат взаимно явления, сходни или противоположни. В текста за Чимабуе най-силно се проявява сравнението между неговата история и тази на ученика му Джото, както и оценката за мястото на двамата в новото италианско изкуство. И тук Вазари се излъчва като историк, който познава “библиографията” по въпроса и на първо място знаменития текст в “Божествена комедия” на Данте.

Животът на Чимабуе въвежда читателя в избраната от автора структура на разказ, състоящ се от въведение, изложение и заключение, която Вазари ще спазва във всички следващи биографии. Началото му поставя фразата:

“Безкрайни бяха злочестините, които паднаха върху бедната Италия, не само бяха разрушени тези творения, които наистина могат да бъдат наречени такива; но това, което е по-важно, бяха изчезнали художниците; и тогава по волята на Господ се роди във Флоренция през 1300 г., за да даде първите лъчи на светлината, Джовани с фамилия Чимабуе, от благородното семейство на Чимабуите.”¹

(“Erano per l’infinito deluvio de’ mali che avevano cacciato al disotto et affogata la misera Italia, non solamente rovinate quelle che veramente fabbriche chiamar si potevano, ma, quello che importava piu’, spento affatto tutto il numero degl’artefici; quando come Dio volle, nacque nella città di Fiorenza, l’anno MCCXL, per dar e’ primi lumi all’arte della pittura, Giovanni cognominato Cimabue, della nobil famiglia in que’ tempi d’i Cimabui.”)

¹ Le Vite, G, 113

Малкият Джовани посещавал училището на манастира Санта Мария Новела във Флоренция и се учел да пише при един учител, роднина на семейството му, който преподавал граматика в манастира. Но не внимавал в буквите, а употребявал цялото си време за друго, от което бил привлечен по природа - рисувал върху книгите и другите листове хора, коне, сгради и различни измислици. Към тази предразположеност *била благосклонна съдбата, защото по това време били повикани във Флоренция гръцки (византийски) художници, натоварени да възобновят във Флоренция "залязлата" живопис*, пише Вазари. Тази преценка за състоянието на живописата и на надеждата за обновяване чрез работата на византийските живописци, е необходима, за да се характеризира средата за изкуството и обективните необходимости, на фона на които ще се появи в бъдеще новото. Прецизирайки историческите данни, които изнася в текста си, Вазари пише, че тези художници започнали между другите работи, поръчани им в града, да живописват капелата на Гонди в крилото на Санта Мария Новела. Момчето бягало от училище и стояло по цял ден да гледа как работят византийските живописци. По преценка на баща му и със съгласието на самите художници, Джовани започнал да учи при тях живопис.

Вазари се проявява като майстор на сравнителната история. След като е изложил, че тези художници са повикани да обновят залязлата живопис, той информира, че *"както се вижда от това, което е запазено днес, тези майстори не са се грижили да вървят напред"*. Чимабуе се усъвършенствал в живописата чрез ученичество при тях, но отмахнал от своята живопис голяма част от техния тромав, грубоват стил. Същественото е, че художникът обновил живописата като следвал натурата и се усъвършенствал. Вазари сравнява с предишните художници, отчитайки недостатъците в техния стил:

"груб, тромав и обикновен маниер (стил) имаха, добит не чрез обучение, но поради привычката да гледат един от друг живописците от тези времена години след години без да помислят никога за усъвършенстване на рисунката, за красота на колорита или за някое откритие (измислица), които биха го подобрили."²

("la qual maniera scabrosa e goffa et ordinaria avevano, non mediante lo studio, ma per una cotal usanza insegnato l'uno all'altro per molti e molti anni i pittori di que` tempi, senza pensar mai a migliorare il disegno, a bellezza di colorito, o invenzione alcuna che buona fusse.")

Понятието *invenzione* (буквално: измислица, фантазия) се налага в художествените среди в епохата на Куатрочентото, когато главните нововъведения и оригинални художествени решения в една творба са преди всичко в трактовката на сюжета. Способността да се роди и внесе *invenzione* в произведението на изкуството е според Вазари едно от най-важните качества, които трябва да притежава добрия художник. Вазари обръща внимание, че

² Le Vite, G, 114

Чимабуе проправя път в религиозната живопис за *invenzione* и добавял надписи, за да подпомогне изкуството с думи да изрази концепцията си, нещо ново за времето си.³

Вазари изброява творбите на Чимабуе. За църквата Санта Кроче във Флоренция художникът направил едно голямо рисувано разпятие от дърво. После бил извикан в манастира на Св. Фрациск в Пиза, където нарисувал едно табло с образа на Св. Франциск. Живописиста му била работена по начин, какъвто в гръцкия маниер не е използвал дотогава не само в Пиза, но и в цяла Италия. За същата църква нарисувал и табло с Мадоната с младенеца, работа, за която бил много хвален от пизанците. След като изпълнил и други поръчки в Пиза, Чимабуе заедно с гръцки живописци рисува стенописи в долната църква на Св. Франциск в Асизи. В тези стенописи той показал, че надминал гръцките художници и започнал сам да рисува в горната църква. Част от работата останала недовършена, защото художникът бил извикан във Флоренция. Годици по-късно я завършва неговият ученик Джото.

Чимабуе оставил много ученици, сред които Джото, превъзходен живописец, пише Вазари. След смъртта на учителя си Джото живял в къщите на своя „маестро“. Епитафията на гроба на Чимабуе подчертава първенството му в живописиста. Но славата му била затъмнена от тази на неговия ученик Джото, която била неизмеримо по-голяма. Вазари се позовава на стихове от песен XI в „Чистилище“ на „Божествена комедия“ на Данте⁴: „бе смятан Чимабуе за пръв в живописиста, а сега Джото е пръв и славата на Чимабуе помръкна.“

Credette Cimabue nella pittura
Tener lo campo, et ora ha Giotto il grido;
si` che la fama di colui oscura.⁵

Заключението на животописа в Торентиниана съдържа акцент върху новаторството на Чимабуе: *той е първата светлина в живописиста не само в очертанията на фигурите но и в колорита и води душите на своите последователи. А Джото, негово създание, движен от амбиция за слава и подпомогнат от природата и от небето, могъл да отиде толкова високо с мисълта си, че да отвори вратата на истината за тези, „които издигат изкуството на висотите, на които го виждаме в нашия век“*, завършва Вазари.

В изданието от 1568 г. Вазари дава нова редакция на заключението, много различна от тази в първото издание. Премервайки славата им във времето, Вазари всъщност се основава на вече извършена оценка, тази на Данте. Вазари добавя и

³ Либман, М. Я.. Социальные факторы в искусстве и их роль в методологии исследователя (На примере позднего средневековья и эпохи Возрождения). - Советское искусствознание 78, 2, М.1979, 226 - 238; Le Vite, G, 116

⁴ Le Vite, G, 116

⁵ Aleghieri, D. Purgatorio, canto XI, vv. 94 - 96. - Aleghieri, D. La Divina Commedia, Milano 1963, 290

цитат от един коментатор на Данте, който пише във времето на Джото, около 1334г. Неговите коментари във форма на стихове съдържат и отзиви за изкуството на Чимабуе и Джото. В тях се казва, че Чимабуе, *живописец по времето на Данте, бил човек много благороден, но заедно с това надменен и високомерен и ако някой критикувал недостатъци в работата му или сам живописецът намери недостатък в своята творба, веднага я унищожавал, колкото и да била скъпа.*⁶ Вазари ползва тези коментари като документален материал, потвърждаващ истинността на написаната от него история.

Интеграциите на качества в личността и в изкуството му, които Вазари извършва с оглед възпитателно-формиращите цели на неговата история, са очевидни. Те се повтарят методично в следващите *Животописи*, “посрещайки проблеми, които стават по-видими в кръга на художниците от Куатроченотото и Чинкуечентото. Идеалния еквивалент между творби и характери, например, трябва да отстъпи на относителни понятия, вложени в същите граници”⁷.



⁶ Le Vite, G, 117

⁷ Barocchi, P. Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi. - Storia dell' arte italiana, volume II. L'artista e il pubblico, Einaudi 1979, 17 - 18

2. Джото

“Това задължение, което имат живописците към натурата, служеща постоянно като пример на онези, които, откроявайки ценното от нейните най-добри и най-красиви части, се стараят да я преобразуват и да ѝ подражават, се дължи според мен на Джото, флорентински живописец.”¹

(“Quell’obbligo stesso che hanno gl’artefici pittori alla natura, la qual serve continuamente per esempio a coloro, che cavando il buono dalle parti di lei migliori e piu belle, di contrafarla et imitarla s’ingegnano sempre, avere per mio credere si deve a Giotto pittore fiorentino.”)

Уводът в живота на Джото е един от най-силните и кратки въвеждащи текстове сред всички в *Животописите* на Вазари. И в двете издания той е почти еднакъв. За разлика от биографиите на други знаменити художници, тази на Джото ди Бондоне (1267 - 1337 г.) започва с пестеливи изречения, бележещи приноса на художника: *съживява погребаната живопис*. Веднага след тях се излага разказът за срещата с Чимабуе, който не е достоверен, но остава може би най-често цитираният фрагмент от *Животописите* и ние, като последователи на Вазари, ще го разкажем още веднъж. Когато Джото бил десетгодишен, баща му го пращал да пасе овцете и момчето непрекъснато рисувало по земята или по камъните от натура или по фантазия. Веднъж Чимабуе по свои работи отишъл във Веспиняно, родното място на Джото и го видял да рисува с въглен върху един равен и чист камък овцете от натура. Чимабуе останал много впечатлен и го попитал дали иска да дойде с него. След като бащата се съгласил Чимабуе го взел при себе си във Флоренция. Където, пише Вазари, “за кратко време Джото, подпомогнат от природата и обучаван от Чимабуе не само усвоил още като момче стила на учителя си, но така добре възпроизвеждал натурата, че отхвърлил недосялания византийски стил и създал модерно и красиво изкуство на живописца, въвеждайки рисуването от натура на живи хора, което повече от двеста години не беше използвано: и ако беше пробвано от някого, както се каза по-горе, на него не му се е удало така благополучно в един образ, както на Джото.”²

(“la` dove venuto, in poco tempo, aiutato della natura ed immaestrato da Cimabue, non solo pareggio` il fanciullo la maniera del maestro suo, ma divenne cosi buono imitatore della natura, che sbandi` infatto quella goffa maniera greca, e risuscito` la moderna e buona arte della pittura, introducendo il ritrarre bene di naturale le persone vive, il che piu` di dugendo anni non s’era usato: e se pure si era provato qualcuno, come si e` ditto si sopra, non gli era cio` riuscito molto felicemente, ne` cosi bene a un pezzo come a Giotto.”)

¹ Le Vite, G, 149

² Le Vite, G, 151

В този пасаж е синтезирана една от най-силните исторически оценки на Вазари, тази за ролята на Джото в развитието на ренесансовата живопис. Способността на Вазари за мащабност в историческите оценки на явленията се проявява тук в целия си блясък. Преценката си Вазари закрепя със свидетелствата на Данте, връстник и приятел на Джото в “Божествена комедия” и с похвалите на Бокачо в увод на новелата за Форезе да Рабата и живописеца Джото в “Декамерон”.³

Вазари подробно проследява в хронологичен ред творбите на Джото от първите му стенописи в Бадията във Флоренция и последвалите изпълнени поръчки в различни капели в града до заминаването му в Асизи, за да довърши работата, започната от Чимабуе в църквата на Св. Франциск. Живописиста на Джото в Асизи е описана по теми, сюжети и начин на композиране. Коментарите на Вазари са насочени към добрите фигури, пропорции, живост и лекота, които Джото имал по природа и които, подчертава Вазари, чрез упражнение много засилил и знаел как да покаже. Благодарение на тези качества името на живописецът се прославя.

Джото отговаря на модела на идеалния човек-художник, който, надарен по природа, се учи и упражнява непрекъснато, увеличавайки с труда своите възможности, а освен това умее да ги демонстрира в творбите си. Идеята, че обучението и труда имат смисъл само ако намерят видим израз в изпълнените произведения, а не сами за себе си, е елемент в практическото целенасочено действие на отношението учительство-ученичество, което трябва да благоприятства прогреса в обществото.

Описвайки творбите, работени от Джото след приключване на работата в Асизи, Вазари изтъква, че славата, добита от дотогавашната работа на Джото, кара папа Бенедикт IX да изпрати при Джото човек от своя двор, за да види “*какъв човек е какви са творбите му*”, защото искал да го повика в Рим за да работи в Сан Пиетро. Преди да се срещне с Джото придворният събрал рисунки от различни художници. Отивайки една сутрин в ботегата на Джото, *поискал от него рисунка за папата и Джото, който бил много вежлив, взел лист и с четка в червено нарисувал кръг без да движи ръката си и без пергел. Придворният поискал друга рисунка, но Джото отговорил, че тази е “достатъчна и дори повече” и поръчал да я изпрати. Папата и онези негови приближени, които разбирали, харесали рисунката на Джото и веднага схванали колко той е изпреварил другите живописци на своето време. Така се родила поговорката: “ти си кръгъл като О на Джото.”*

В текста на Джунтина се откроява един абзац, който показва, че Вазари проследява внимателно събитията през годините между двете издания. Говорейки за едно табло (картина върху дърво) на Джото с изображение на смъртта на Мадоната, работено за монаси във Флоренция, Вазари казва, че тази творба, много хвалена от художниците и специално от Микеланджело, е била налице,

³ Le Vite, G, 150

когато излиза първото издание на *Животописите*. После е махната кой знае от кого, може би от любов към изкуството и поради съжаление, че е малко уважавана на мястото, където е била.⁴ *“И наистина е чудо за тези времена, че Джото можел да рисува толкова красива живопис, отчитайки особено, че той научил изкуството по определен начин без учител.”*⁵

(“E` veramente fu in que` tempi un miracolo, che Giotto avesse tanta vaghezza nel dipingere, considerando massimamente che egli imparo` l`arte, in un certo modo, senza maestro.”)

Тази интерпретация на Вазари има особена многозначителност. От една страна са проследени важните последици от запознанството му с Чимабуе, оказало се от решаващо значение, а от друга - резултат на собственото му художествено развитие. Джото стига до предели на изобразяване, които са толкова неизмеримо далеч от Чимабуе и всичко предшестващо го, че Вазари намира удивително как е могъл да го направи *без учител*.

В този и в следващия детайл Вазари се изявява в духа на традициите на флорентинската историография. Проследява с фактологическа точност историята на кулата на катедралата във Флоренция, чийто проект е на Джото. Значението на този етап от биографията на Джото се определя от важността му за историята на Флоренция и в този случай Вазари показва, че той е историк, следващ традициите на флорентинските си предшественици. След всичко това, пише Вазари, използвайки архивни документи, на 9 юли 1334 г. Джото се зае с камбанарията на Санта Мария дел Фиоре. В животописа се предават размерите на основите, тържественото полагане на първия камък от епископа в присъствието на целия клир и всички магистрати.

“И ако е вярно, което аз смятам за напълно истинно, това, което оставя написано Лоренцо ди Чоне Гиберти, Джото направил не само първия модел (рисунок) на камбанарията, но в скулптура и релеф изработил и моделите (рисунките) на композициите от мрамор, които са в основата на всички изкуства. Лоренцо потвърждава, че е видял моделите, изработени от ръката на Джото, и конкретно на тези произведения; на това може да се вярва, тъй като рисунката и възбуждането са бащата и майката на всички изкуства.”⁶

(“E se e` vero, che tengo per verissimo, quello che lascio` scritto Lorenzo di Cioni Ghiberti, fece Giotto non solo il modello di questo campanile, ma di scultura ancora e di rilieffo parte di quelle storie di marmo, dove sono i principii di tutte l`arti. E Lorenzo detto afferma aver veduto modelli di rilievo di man di Giotto, e particolarmente quelli di questi opera; la qual cosa si puo` creder agevolmente, essendo il disegno e l`invenzione il padre e la madre di tutti ques`arti e non d`una sola.”)

⁴ Le Vite, G, 158

⁵ Le Vite, G, 158

⁶ Le Vite, G, 159

Освен *значимото* в исторически план Вазари подчертава, и приемствеността в историческите текстове на Гиберти, както и доверието, което има в истинността на написаното в тях. Първо, защото на Гиберти може да се вярва и второ, защото това, което пише, съвпада с концепцията на Вазари, че рисунката и въображението са основа на всички изкуства.

В контраст с тази флорентинска хроника Вазари отделя само едно изречение на живописца в капела дел Арена (капела Скровени) в Падуа. След финалните биографични данни за смъртта на Джото през 1336 г. и отраженията на неговата слава в похвалите на Данте, Петрарка и други писатели, Вазари изброява неговите ученици. За някои говори подробно, а други, чиито животописи следват, само именува. С явно удоволствие Вазари подчертава живата слава на Джото във Флоренция и отражението ѝ в *писаната литература* - в новелите на Бокачо и в новелите на Франко Сакети, една от които цитира, както казва, без трудност.⁷ След дългия преразказ на новелата на Сакети, Вазари в неутрална форма предава една занимателна история. По време на ученичеството си при Чимабуе малкият Джото нарисувал муха върху носа на фигура в една недовършена картина на маестрото, докато отсъствал. Толкова натуралистично я изобразил, че когато Чимабуе се върнал, махнал няколко пъти с ръка, за да я прогони, мислейки я за истинска.

Вазари съзнава, че включвайки в животописите подобни забавни случки, се отклонява от основната си цел да разкаже как стоят нещата в изкуствата, добавяйки, че може да разкаже много такива, но оставя това на Франко (Сакети) и другите разказвачи. Несъмнено е обаче, че в избора точно на тази случка е отразено сходството с разказите на Плиний, в които превъзходството на една творба се изразява главно във въздействието ѝ, способно да заблуди с илюзия за действителност (историята с конкурса между живописците Зевксис и Паразий в книга XXXV, 65 на "Естествена история"⁸). Вазари и тук методично действа като историк по своите набелязани пътища, макар и формите, в които го прави да изглеждат отклонения в забавни и запомнящи се случки. Така животописът на Джото става един урок за читателя, в който дори и занимателното, привидно израз на свободен избор на автора, действа образователно.

Проследявайки *каква е* паметта за Джото във времето, Вазари дава важно сведение: със закъснение от много години по времето на Лоренцо Медичи Великолепния, който много се възхищавал на Джото, е поставена скулптирана плоча в Санта Мария Маджоре, изработена от превъзходния скулптор Бенедето да Маяно и със стихове на божествения Андежело Полициано, та да могат тези които идват да следват запазеното от Джото.

Последната фраза в изданието от 1568 г. има друга времева перспектива, центрирана в самия автор и неговата книга на рисунките. Вазари пише, че в нея се

⁷ Следва дълъг свободен преразказ на една от новелите, чийто герой е Джото.

⁸ Plinio il Vecchio. Storia delle arti antiche, a cura di Silvio Ferri, Milano BUR 2000, 184

включват рисунки на Джото, намерени и “придобити с усилие, но и с не по-малко трудности и разходи”.⁹

С пълното самосъзнание за важността на собственото му историко-меморизиращо писателство Вазари подчертава на финала, че славата на Джото се дължи на творбите му, но още повече на творбите на писателите в неговите времена.

Животописът на Джото е пети от поредицата биографии на живописци в първото издание и седми във второто издание (с включените биографии на архитекта Арнолфо ди Камбио и на общата биография на скулпторите Никола и Джовани Пизано). Следващите биографии на живописци включват отново изложения на неговите качества като новатор, по отношение на които се измерват тези на ученика му (и негов зет) Стефано, на сиенския живописец Уголино, на подражаващия му Пиетро Лоренцети, на Пиетро Кавалини и на *Томазо ди Стефано*, наречен *Джотино* заради имитирането на *джотовия стил*, *нереална личност*. В нея Вазари обединява трима (или четирима) различни художници: Мазо ди Банко, един от най-добрите последователи на Джото; Стефано, зет на Джото, който в първото издание на Вазари има отделен животопис¹⁰; сина му Джото, наречен Джотино и може би и скулптора Томазо ди Стефано. Липсата на достатъчно сведения за личности, които са живели двеста години преди Вазари, са причината той да изгради този въображаем художник по стила в творбите на различни последователи и ученици на Джото и да го определи в животописа като негов внук.



⁹ Le Vite, G, 163

¹⁰ Le Vite, T, 130 - 133

3. Арнолфо ди Лапо (Арнолфо ди Камбио)

Във второто издание на *Животописите* Вазари проследява по-обстойно историята на изкуството през XIII и XIV в., представяйки веднага след Чимабуе животописите на архитекта Арнолфо ди Камбио и на скулпторите Никола и Джовани Пизано. Така разширява и обогатява историческата представа за *първата възраст* в развитието на възроденото изкуство, проследявайки я едновременно в живописа, скулптурата и архитектурата.

Вазари пристъпва към живота на флорентинския архитект Арнолфо ди Лапо (1245 - ок. 1302 г.) или Арнолфо ди Камбио с думите, че *след като е разсъждавал в увода на труда си върху произведения от "стария неантичен маниер",¹ е мълчал за имената на художниците, които са ги правили, но сега в това животоописание на Арнолфо ще отбележи постройки, които са правени по негово време или малко преди това и за които не са знае кои са създателите им; а след това ще изложи и тези, които са правени в същите времена и чиито архитекти са известни по разпознаването на стила или по писмени документи и спомени.* Аргументът, който посочва Вазари, е следният: *макар да не са нито красиви, нито в добър стил, а само големи и великолепни, те са не по-малко достойни за размишления.* Това е свидетелство за усъвършенстването на начина на виждане на самия Вазари, който долавя необходимостта да проследи обективно наличните произведения на изкуството, за да може чрез по-точно документиране да проследи и открои напредъка, демонстриран в следващите по време. Сред сградите, чиито архитекти Вазари не могъл да открие, са изброени енорийската църква в Монреале, Сицилия, и катедралата в Милано (макар, както подчертава авторът, той да е отишъл да ги види и прецени) и особено тези в Равена. Не намерил *никакъв спомен за майсторите и за епохата, когато са създадени и не могъл да не се впечатли от тяхната тромавост (goffezza) и от "слабото желание за слава на хората от онази епоха".²* Но с *напредването на времето се родили личности с по-издигнат дух, които ако не намерили, поне търсили нещо по-добро.* Тук Вазари изрежда архитекти, работили през XII в. Сред изброените са Гулиелмо (Guglielmo), немец според Вазари, и скулпторът Бонано (Bonanno), които започнали кулата (камбанарията) на катедралата в Пиза. Но поради липса на достатъчно практически опит не положили правилно основите на сградата и тя започнала да се накланя. *"Някой може да се очуди, че не е паднала, но това е защото е кръгла и изградена от добре свързани камъни и е почти невъзможно да се разруши",* пише Вазари. Той изброява и други постройки през XII в., спирайки се по-подробно на тези от края на века в Рим. В построените по това време църкви и капели има *подобрене* в смисъл на напредък; *рисунокът е разумен* и в изработката на корнизи и на други детайли се вижда, че майсторите търсят

¹ Разграничаването на стария (maniera vecchia) в смисъл на предишен, преди новия стил от античния (maniera antica) е едно съществено за историята на Вазари разграничение.

² Le Vite, G, 119

доброто. В пространния увод Вазари включва и разказ за строителството на ордена на миноритите в Асизи на църквата, която след смъртта на Св. Франциск е разширена и преустроена, за строителството на долната църква, както и за последвалите изменения със средства на папи, кардинали, принцове и други високопоставени лица от цяла Европа.

След тази панорама на по-стари постройки, които лично е видял, както подчертава, Вазари се връща към живота на Арнолфо. *Баща му Якопо, наречен Лапо, построил сгради във Флоренция и в други градове, оставяйки в наследство на сина си Арнолфо не по-малко добродетели, отколкото умения.* Според Вазари самият Арнолфо усъвършенствал архитектурата, извършвайки това, което Чимабуе постига в живописата. Когато Лапо умира, Арнолфо е на тридесет години и Вазари подчертава, че наследява от баща си и има един голям “кредит” защото не само научил от баща си всичко, което той знаел, но и го удвоил, възприемайки от Чимабуе уменията да си служи с рисунката. В резултат на това става най-добрият архитект на Тоскана. По негов проект (рисунок) се строи във Флоренция църквата Санта Кроче на братята минорити. Вазари се позовава на хрониките на Джовани Вилани в “Истории”, според които флорентинците възложили на Арнолфо строителството на катедралата. Той направил план и модел на Санта Мария дел Фиоре и първият камък бил положен през 1298 г.³

Изворите на Вазари са добре разграничени от него самия - писаната история на Вилани се сочи като писмен извор, а към засвидетелстваното в нея се добавят спомени. *Казват, пише Вазари, че когато се правели мраморните врати на катедралата, Арнолфо поръчал да скулптират листа от смокиня, които били негов и на баща му герб. Може да се вярва, продължава Вазари, че благородната флорентинска фамилия деи Лапи произхожда от рода на Арнолфо. “Други казват също, че от рода на Арнолфо произхожда Филипо Брунелески”.*⁴

Връщайки се към творчеството на Арнолфо, Вазари подчертава неговия авторитет на архитект във Флоренция: нищо не се строяло без неговите съвети. Арнолфо направил плана и започнал строителството на палацо дела Синьория, на сградата на градския съвет. Четвъртитата форма на сградата е обяснена от Вазари с разположението и с желанието да се направи по-устойчива. Говорейки за стените на палацо дела Синьория Вазари, протяга нишката на разказа си до самия себе си. Когато живописецът и архитектът Джорджо Вазари разкрил стените през 1561 г., за да декорира палацото във времето на дук Козимо, той ги намерил превъзходни.⁵ Арнолфо умира, пише Вазари, на седемдесет години, точно когато Джовани Вилани започва да пише историята на своето време. Съпоставката на двете явления е многозначителна - писането на история за Вазари е изключително важно нещо, а живота и делата на Арнолфо са част от събитията в тази история. И заслужил да се запомни името му със стихове, гравирани в катедралата. Портретът на Арнолфо, нарисуван от Джото, може да се види в Санта Кроче,

³ Le Vite, G, 123

⁴ Le Vite, G, 124

⁵ Le Vite, G, 125

в лицето на един от монасите, които оплакват смъртта на Свети Франциск (капела Барди).

В животописа на Арнолфо ди Камбио по-силно, отколкото в тези на Чимабуе и Джото се чувства, че в желанието си да изгради своята реална история според вече приетите от него концепции, Вазари често е принуден да съчетава история отгоре, така да се каже, с история отдолу (ако използваме аналогията с използваните някога термини естетика отгоре и естетика отдолу). Както пише Е. Панофски, концепцията на Вазари “се свежда до контаминация на два антистетични принципа, които дотогава не са били схващани като антистетични: тя съчетава един прагматизъм, който се опитва да обясни всяко отделно явление като следствие от причина и да разглежда целия исторически процес като последователност от явления, всяко мотивирано от предходното, с един догматизъм, който вярва в някакъв абсолютен или съвършен “художествен закон” (*perfetta regola dell'arte*) и разглежда всяко отделно явление като повече или по-малко успешен опит за осъществяване на този закон. В резултат на тази контаминация историческото построение на Вазари неизбежно се превръща в телеологично.”⁶

Това обяснява защо Вазари, който във въведенията на книгата е върл противник на готическото изкуство, в практиката на отделен художник като Арнолфо ди Камбио, чиито произведения са много близки по стил до готиката, вижда напредък.⁷ Нещо повече. Старае се да обвърже този напредък с благотворни влияния, които могат да произлязат от ученичеството, макар и задочно, на една личност при друга личност, чието новаторство дърпа напред и другите.

В биографията на Арнолфо Вазари вмъква няколко изречения, с които подчертава, че Арнолфо се учи не само от баща си, но и от Чимабуе.⁸ “Накрая той съгъстява този исторически паралелизъм до пряко отношение на учител и ученик, дори до фактическо сътрудничество при строежа на катедралата във Флоренция.”⁹ Отново учителство и ученичество затвърдяват основата на историята.

⁶ Панофски, Е. Първата страница от “Libro” на Джорджо Вазари. - Панофски, Е. Смисъл и значение в изобразителното изкуство, С. 1986, 219

⁷ “Само от наша гледна точка, но не и от позициите на 16. век, е противоречие, когато един и същ автор в един пасаж величае модела на катедралата от Арнолфо ди Камбио като нещо, което (съобразно критериите на тогавашния период) “не може да се възхвали достатъчно”, а на друго място обвинява същия Арнолфо, както и неговия по-млад съвременник Джото за целия стилистичен хаос и за покварените пропорции, които съставляват (съобразно с *perfetta regola dell'arte*) същината на готическия стил.” /Панофски, Е. Първата страница от “Libro” на Джорджо Вазари. - Панофски, Е. Смисъл и значение в изобразителното изкуство, С. 1986, 221/

⁸ Le Vite, G, 122

⁹ Панофски, Е. Първата страница на “Libro” на Джорджо Вазари. - Панофски, Е. Смисъл и значение в изобразителното изкуство, С. 1986, 227

4. Никола и Джовани Пизано. Андреа Пизано

В Торентиниана животописът на Андреа Пизано (1270/1290 – ок. 1347 г.) е девети по ред.¹ Това е първата и единствена биография на скулптор в *първата възраст*, с изключение на тази на Андреа Орканя, флорентински живописец и скулптор. Изборът на Вазари е основателен: Андреа Пизано е известен във Флоренция преди всичко като създател на първата от трите скулптирани врати на флорентинския баптистерий - южната врата, същинския вход на баптистерия. (Останалите две релефни врати са изпълнени от Лоренцо Гиберти между 1401 и 1452 г. и представляват главното произведение на неговия живот.) Андреа ръководи строителството на две прочути катедрали - на флорентинската катедрала Санта Мария дел Фиоре между 1337 и 1340 г. и на катедралата в Орвието (която се строи в продължение на три века) през 1347-1348 г. След смъртта му строителството на катедралата в Орвието поема синът му Нино.

Въведението в живота на Андреа Пизано съдържа идеята за взаимната обвързаност в развитието на отделните изкуства и начина, по който новаторството в живописата на Джото повлиява и върху обновяването на скулптурата:

“Никога не се случва да процъфтява живопис без да повлияе благотворно върху скулпторите и за това свидетелстват много неща за този, който гледа внимателно произведенията от всички епохи, както ни показва Андреа Пизано. Който практикуваше скулптура по времето на Джото и направи подобрения в това изкуство и който за своите дела и прилежание бе уважаван в тази професия като най-големият човек, който са имали дотогава тосканците.”²

(“Non fiori` mai per tempo nessuno l'arte della pittura, che gli scultori non facessero il loro esercizio con eccellenza. E di cio`ci sono testimonii molte cose a chi ben riguarda le opera di tutte le eta` si` come ci dimostra al presente nella sua Andrea Pisano. Il quale, esercitando la scultura nel tempo di Giotto, fece tanto miglioramento in tale arte che, e per pratica e per studio, fu stimato in quella professione il maggior uomo che avessino avuto insino a' tempi suoi i Toscani.”)

Андреа работел непрекъснато “*подпомаган от природата, от хората, от спокойствието и от възнаграждението*”, пише Вазари. Изброявайки ранните му творби, Вазари подчертава, че в своето формиране като скулптор Андреа Пизано е имал предимството, че в Пиза се намират антични произведения (в катедралата и в гробището, Кампо Санто). Те му давали толкова просветление, колкото не са могли да получат Джото и другите живописци, защото не са запазени толкова антики в живописата, колкото в скулптурата.³ Подчертавайки благотворното

¹ Le Vite, T, 138 - 143

² Le Vite, T, 138

³ Le Vite, T, 139

въздействие, което имали запазените произведения от античността върху младия Андреа, Вазари говори за *просветлението*, получено от видяното и възприетото, чрез което се развива скулпторът.⁴ Този ефект, оказващ се фактор в историческото развитие на изкуството, подчертава, че истинското влияние на античното изкуство произвежда формиращи ефекти, а не дословни имитации. Вазари вижда новото в отделния художник, в своето време като цяло, в историческите последователности, доколкото може да ги обхване, но не ги отъждествява с *възраждане на вече състояла се епоха*.

В биографията на Андреа се подчертава, че *като схванал новото в рисуването на Джото заедно с просветлението от антиките, скулпторът изтънчил маниера си и създал редица творби в родината си Пиза*. След това отишъл във Флоренция, където по това време се работело върху катедралата. Поръчано му била врата на баптистерия Сан Джовани, за която Джото бил направил прекрасна рисунка. Вазари описва вратите на баптистерия и тяхната понататъшна съдба. Когато след време Лоренцо Гиберти изработил първата от поръчаните му две врати, тя толкова се харесала, че я сложили на мястото на вратата на Андреа, която преместили.

Вазари предава тематиката на релефите и интерпретира техните художествени качества. Ако на някой му се струва, пише той, че *в тези сюжети няма хубав рисунък и голямо изкуство в пресъздаването на фигурите, то това не е за упрек, а за най-голяма похвала, защото Андреа Пизано е първият, който усъвършенствал тази творба до такава степен, че след него други да постигнат всичко хубаво, трудно и добро, което се съдържа в изработката на другите две врати*. Никой не го е надминал, подчертава Вазари, чак до времето на Донатело, Брунелески и Гиберти. Историкът Вазари тук се възползва от това, което отлично долавя и разграничава художникът Вазари. Съпоставена с двете врати на Лоренцо Гиберти тази на Андреа Пизано може да се стори на разглеждащият ги - така както вече са възприемани по времето на самия Вазари - несъвършена. Но достойнствата ѝ трябва да бъдат оценени исторически обективно, стилът на Андреа е етап в обновяването на скулптурата и именно за такава оценка настоява Вазари. В края на животописа Вазари проследява наследствената линия в изкуството, много ценена от него. Случаите, в които учителят е бащата, а ученикът е синът, са винаги откроявани с особена симпатия от Вазари. Андреа оставил сина си Нино, който погребал баща си в катедралата Санта Мария дел Фиоре във Флоренция. Във второто издание авторът пише по-подробно за Нино като скулптор, който бил помощник на баща си в изработването на бронзовите врати на баптистерия и който усъвършенствал неговия маниер на скулптиране.

⁴ Просветлението, светлината (luce) е особена ценност в процеса на художественото формиране, така, както го разглежда Вазари в своята история. То включва не просто техническо подражание, а вникване, чрез което се обновява стила на даден художник и той отива напред, придвижвайки и изкуството, в което работи. За специфичната употреба в *Животописите* на двете думи за светлина luce и lume вж.: Le Molle, R. Sinificato di luce di lume nelle vite del Vasari. - Vasari storiografa e artista, Firenze 1976, 163 - 177

В Торентиниана авторът, следвайки традиционния добър тон да се изтъква приемствеността между учител и ученици, посочва, че Андреа е оставил много ученици и включва погрешно името на Джовани Пизано. Това е едно от съществените хронологически нарушения, дължащи се на неосведомеността на автора. Във второто издание Вазари го коригира, изброявайки други ученици на Андреа Пизано.⁶ Но съществената промяна, бележеща еволюцията на Вазари като историк, е в животописа на Никола и Джовани Пизано.⁷



В самото начало на животописа на Никола и Джовани Пизано⁸, Вазари напомня за казаното от него дотогава, което се предполага, че е прочетено вече: отчита в тъканта на течащия разказ познанието за предходните по място (в книгата) истории, които са и хронологично подредени моменти на сегашния му разказ. Мястото на общата биография на бащата и сина е избрано така, че самата последователност става част от историческата компаративистика на Вазари: трето по ред, непосредствено след тези на живописеца Чимабуе и на архитекта Арнолфо.

“След като разсъждавахме за рисунката и за живописца в животописа на Чимабуе, и за архитектурата в това на Арнолфо Лапи, сега ще говорим за скулптурата в животописа на Никола и Джовани Пизано, за техните изключително

⁶ Le Vite, G, 181

⁷ Le Vite, G, 127 - 136

⁸ Le Vite, G, 127 - 136

важни творби; не само като големи и прекрасни, но също и твърде добре намерени са техните произведения и трябва да бъдат чествани, тъй като прочистиха начина на работа в мрамор от стария тромав и диспропорционален гръцки стил и имайки още по-добро въображение в “историите” и придавайки на фигурите по-добро разположение.”⁹

(“Avendo noi ragionato del disegno e del pittura nella vita di Cimabue, e dell’architettura in quella d’Arnolfo Lapi, si trattera` in questa di Nicola e Giovani Pisani della scultura, e delle fabbriche ancora, che essi fecero di grandissima importanza; perche` certo non solo come grandi e manifiche, ma ancora come assai bene intese meritano l’opere di scultura et architettura di costoro d’esser celebrate, avendo essi in gran parte levata via nel lavorare i marmi e nel fabricar quella vecchia maniera greca goffa e sproporzionata, et avendo avuto ancora migliore invenzione nelle storie, e dato alle figure migliore attitudine.”)

Въображението в представянето на “истории” (invenzione nelle storie) е специфичен израз, отнасящ се за начина, по който се представя сюжета. Именно “измислянето” превръща сюжета, най-често добре познат, в основа за необикновено, ново и неповторимо съдържанието на произведението. Непосредствено след уводните изречения Вазари изтъква, че Никола Пизано подражава *“на някои гръцки скулптори, които работели фигури и други релефи за катедралата в Пиза и за храма на Сан Джовани, и намирайки се между стари мраморни облицовки, донесени от войската на Пиза, и от някои антични работи, които се намират в старото гробище”*. Ценител като Вазари не може да се въздържа да не използва случая, за да спомене един античен паметник, който познава: скулптирана сцена, изобразяваща Мелеагър и Калидонския глиган *“с много хубав стил, защото и облечените, и голите фигури са изработени с много умение и с превъзходна рисунка.”*¹⁰

Никола, схващайки достойнствата на тези антични творби, които толкова му харесвали вложил *“много учене и прилежание, за да имитира този стил и други антични ваяния”*. Изучавайки тези творби и като им подражавал Никола усъвършенствал скулптурата на своето време. Упражнявал се не само в скулптурата, но и в архитектурата. Сред изброените сгради, построени от Никола, е Палацо дели Анциани в Пиза, която била разрушена по поръчка на дук Козимо, за да се построи ново палацо и манастир, в които се използвали и части от стените на разрушената сграда. Отново Вазари обединява минало и съвременност в общо историческо време. Самият той, Джорджо Вазари, аретински живописец и архитект, е този който преустроил както е възможно най-добре върху тази стара постройка, превръщайки я в съвременна.¹¹ Джовани, един от синовете на Никола, винаги следвал баща си, *“под неговата дисциплина изучил скулптурата и*

⁹ Le Vite, G, 127

¹⁰ Le Vite, G, 128

¹¹ Le Vite, G, 129

архитектурата” и за няколко години не само наподобил по достойнства баща си, но и го превъзхождал в някои неща.¹² Старият Никола се оттеглил в Пиза и живеел спокойно, оставяйки делата на сина си. Вазари отново успява да даде дидактически нюанс: учителят/бащата могат да се оттеглят и да имат спокойни старини, ако са предали добродетелите на учениците/синовете.

Изброявайки многобройните произведения на Джовани Пизано, Вазари описва подробно фонтана в Перуджа. Джовани бил доволен от творбата си и оставил името си върху нея. С патриотична гордост Вазари се спира на скулптурите, създадени от Никола за катедралата в Арецо: олтарната преграда и статуята на Мадоната с младенца в центъра. Част от мраморните релефи на Никола по-късно били покрити от много и големи орнаменти на органа, монтиран там по рисунка на Джорджо Вазари през 1535 г.

Джовани имал голямо желание да посети Рим и да изучи *“онези малко антични неща, които там се виждат”*, така както направил баща му, но различни причини му попречили. Изразът “малко антични неща” подсказва, че твърде малко от античните паметници са се запазили в Рим, за да се видят и малко са били разкритите по времето на Джовани в сравнение с времето на самия Вазари. Тук, както и в други животописи, Вазари свързва желанието да се изучат античните паметници с посещение в Рим. Всъщност в текста, разказващ биографията на Никола се казва само, че отива в Рим за коронацията на император Федерико, а оттам с императора заминал за Неапол. Но Вазари предпочита да изгражда докрай, като художествено произведение, своите модели, предлагани за прочит на историята и за подражание. Моделът на поведение на добродетелния художник включва посещение на Рим и трудолюбиво, усърдно рисуване на античните произведения, както е правил и самият Джорджо.

Почтително е описана скулптурата на катедрата (амвона) в катедралата в Пиза, изработена от Джовани. Вазари изказва съжаление, че толкова разходи, толкова усърдие и толкова труд не са били съпроводени от добра рисунка и не са получили съвършенство в създадените произведения. *Нито грация, нито въображение (invenzione), нито добър стил има, каквито би имала в “нашите времена” всяка творба дори направена с по-малко труд и разходи*, пише Вазари. Но отчита, че *сигурно е предизвиквала в хората от онези времена, свикнали на тромави творби, не малко удивление*.¹³

Вазари цитира откъс от стиховете на латински, изписани около катедрата (завършена 1320 г.), в които са упоменати Джовани и баща му Никола. Вазари подчертава, че не предава всичките стихове не само за да не бъде текстът досаден на читателите, а защото и тези стигат да се даде уверение, че *“тази катедра е /направена/ от ръката на Джовани и че хората от тези времена бяха във всички*

¹² Джовани Пизано (1240/45 - 1320 г.)

¹³ Le Vite, G, 135

неща така устроени.”¹⁴ В никой друг животопис няма толкова много цитирани стихове на латински език. Вазари ги предлага на читателя като словесен документ, участващ в градежа на образа на неговата история. И го прави с удоволствие, каквото би трябвало да изпитва и неговият учител по латински език, поетът Пиеро Валериано, ако чете *Животописите* на своя ученик.



¹⁴ Le Vite, G, 135

5. Донато (Донатело)

Втората част на *Животописите* започва със скулптора Якопо дела Куерча, а дванадесетият по ред животопис и в двете издания е на флорентинския скулптор Донато де Барди, наречен Донатело (1386 - 1466 г.).

В увода към биографията на Донатело Вазари отново възпроизвежда историческата линия на развитие във времето, този път с акцент върху скулптурата. Майсторите от предишните времена, определени от Вазари като *“стари, но не антични”* в резултат на различни трудности представяли фигурите така, че били те в метал или в мрамор са всичко друго но не кръгли, зле композирани и бедни на художественост и красота. Не са спестени силни и дори груби изрази като: *“те имаха прости души и дарби глупави и дебелашки”* (*avevano essi ancora tondi gli spiriti e gli ingegni stupidi e grossi*),¹ изразяваха самите себе си и на самите тях приличаха творбите им, бедните им творби бяха във всичко лишени от съвършенство в рисунката и от жизненост. Поради което природата, засрамена от странните фигури, които те оставяли на света, пише патетично Вазари, оставила да се родят тези, които работейки, ще достигнат превъзходни форми с грация и пропорции. И така поради желанието на природата се родил Донато, надарен с чудесни дарби, и като личност почти като нея подобен го праща сред смъртните, пълен с добродетели, със справедливост и любов. (Това е един от многото случаи, в които природата е изявена от Вазари като детерминиращ фактор в историческото развитие.) В самото начало на животописа авторът хвали Донатело за това, че *изключителните му дарби не породили у него високомерие и работел винаги неща, които всеки можел да види.*² Приятен и честен във всяко свое действие, пише Вазари, така че ако днес времето го възхвалява мъртъв, много повече щеше да го възхвалява жив. Това качество е изтъкнато от Вазари, за да се направи поучително сравнение с художниците, съвременници на Вазари, които според него са пълни със завист, със суета и безгранични амбиции. Така Вазари превръща увода в поучително послание какви трябва и какви не трябва да бъдат художниците, сравнявайки го от една страна със “старите” преди неговото време и от друга, с тези, които живеят след повече от един век в третата възраст, в собственото на Вазари време. Донатело е описан като благ, любезен, скромен и с добро име. Но и самият той се вписва в една добродетелна среда от художници, които си помагат, открито работят и дават възможност на другите да се учат от тях.

За всичко това авторът говори с възхищение и с носталгия, сравнявайки с недостатъците на собственото си време. *“Щастливи дни и блажени времена, в които можеш да се наслаждаваш на толкова добродетели и толкова доброта, когато добрите художници бяха бащи, приятели, учители и другари за този,*

¹ Le Vite, T, 310 - 326

² Le Vite, T, 310

който иска да учи!”³ възкликва Вазари, приканвайки и читателя да сподели неговите ценности.

(“Felicissimi giorni e beati secolo che vi godeste tanta virtu` e tanta bonta` quando gli artefici buoni erano padri, amici, maestri e compagni di chi voleva imparare!”)

Вазари *ученикът*, който винаги и през целия си живот се формира и усъвършенства, се възхищана от миналото, очевидно разочарован от начина, по който се учителства и ученичества в собствената му епоха. Той пресъздава с думи сюжетна картина:

“Показваха грешките на този, който работи, но внимателно, за да се поправи, колкото може: но не критикуваха никого, не оставяха на показ срамовете на другите. Държаха се като братя, с милосърдна любов и винаги споделяха трудностите. На небето му беше угодно да прати на земята Донатело в това време, пълно с добрини, при това намирайки добри майстори, намери и хора, които да го накарат да работи.”⁴

(“Dicevano, cio e` mostravano gli errori a chi operava, ma dolcemente, e quando si poteva ancora ripararvi: ma non vi essendo riparo alcuno, non pubblicavano l'altrui vergogne. Usavano insieme da fratelli, con caritativa amorevolezza, e sempre nelle occorenzze loro si giovavano l'uno all'altro. Onde piacque al cielo, in questo secolo, pieno di bonta`, mandare Donato operare in terra, accio`, trovando gli artefici buoni, trovasse ancora gli uomini volenterosi di farlo operare.”)

Желаната или реална историческа действителност описва Вазари? И едната, и другата, но с критично-дидактическа основа. Всъщност той открива историческата линия в учителството и ученичеството в неговите три възрасти: в първата е просветлението, откритието чрез примера на античността и на неговият собствен гений, във втората - задружното утвърждаване на ренесансовата художествена система в първата половина на Куатрочентото във Флоренция, когато конкуренция и приятелство благородно си съпътстват и целят усъвършенстването на изкуството. В третата - ренесансовият индивидуализъм, който поражда школа от ученици при Рафаел, но и самотните пътища на Микеланджело и Леонардо, кризата в ценностите.

След този дълъг увод, отнасящ се до художественото формиране в неговите исторически аспекти, Вазари пристъпва към биографията на Донатело. Годината на раждането е посочена неточно, 1383 г. (днес се приема около 1386 г.). Подчертава се неговата дарба на скулптор, но онова, което е съществено за Вазари е, че в творбите му качествата са такива, каквито са в изкуството на гърците и римляните. Вазари отбелязва, че *в неговото време няма такъв, с който да го сравнява*. Изброявайки произведенията му, Вазари се спира на едно от тях,

³ Le Vite, T, 310 - 311

⁴ Le Vite, T, 311

разказвайки така образно, че на практика пресъздава живописна сцена (днес това е един от най-често цитираните фрагменти от *Животописите*).

За църквата Санта Кроче във Флоренция Донатело изработил едно разпятие от дърво, върху което много дълго и старателно се трудил, след което извикал Филипо Брунелески, негов домашен приятел, пръв да го види. Разглеждайки разпятието, Филипо, който очаквал, че ще види нещо “по-добро”, замълчал и се усмихнал. Донатело го окуражил да каже приятелски мнението си. Филипо искрено изразил впечатлението си, че приятелят му е разпнал на кръста тялото на един селянин, а не тялото на Христос. Донатело се надявал да чуе друга преценка и отговорил: “Ако е така лесно да се направи, както да се съди, моят Христос ще ти изглежда Христос, а не селянин, вземи дърво и се опитай да го направиш ти.”⁵ Филипо не казал нищо повече, но след като се върнал у дома си, започнал да прави разпятие с размери, подобни на донателовото разпятие. Работил много месеци без да знае за това Донатело, стараяйки се да го надмине с творбата си. След като завършил разпятието, Филипо поканил Донато у дома си да хапнат заедно, както много пъти правели. Като минавали през стария градски пазар, Филипо купил сирене, яйца и плодове и ги дал на Донато да ги занесе в дома му, а той се спрял на фурната за хляб, бавейки се нарочно. Когато пристигнал сам и отворил вратата, Донато видял разпятието, изложено на светло. Творбата го поразила със съвършенството си толкова силно, че от смайване разтворил ръце и застинал; всичко, което държал, плодовете, яйцата и сиренето паднали на земята и се пръснали. Пристигналият след него Филипо го намерил неподвижен и виждайки го застинал пред разпятието с разтворени ръце, разбрал, че същото е станало и в душата му. На въпроса му “Какво стана, че съсипа това, което трябваше да ядем?” Донато отвърнал: “Признавам, че на теб е съдено да правиш Христо(совци), а на мен - селяни.”⁶

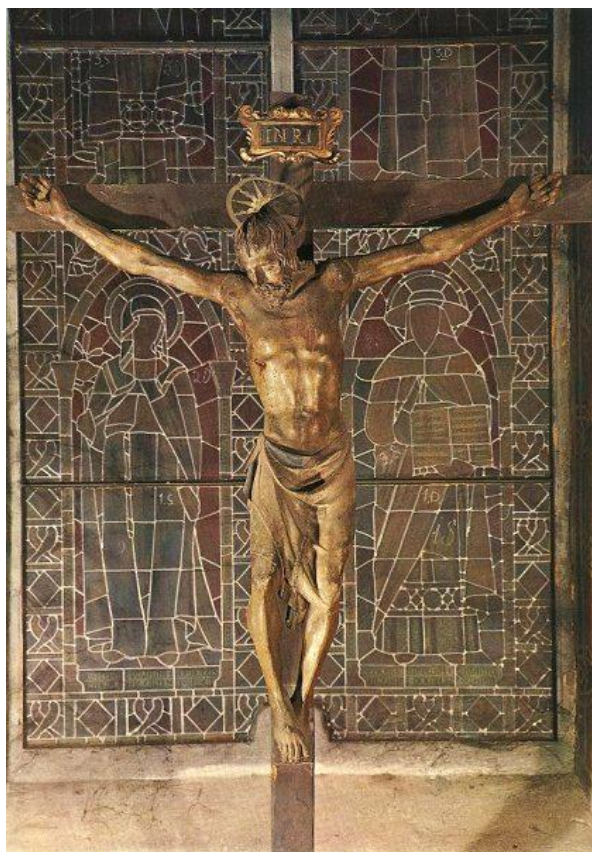
Тази сцена, предадена в няколко времеви отрязъка, подобно на “Чудото със статера” на Мазачо, е пример за благородство в творческото съревнование между художниците, за високата класа на човешкото и артистичното в отношенията им. Вазари несъмнено изключително е харесвал тази история не само заради забавния характер на случката, но и заради сходството в ценностите с историите на античните художници, които се съревновават в изкуството, но винаги признават съвършенството у другия, било то в състезание или в търсене да се измерят един с друг заради самите себе си. Дидактическото послание на тази история е несъмнено.

Описвайки и тълкувайки творчеството на Донатело, Вазари се спира на още две произведения. Първото е статуята на Св. Георги, чиято жизненост е особено ценена от Вазари и по повод на която отбелязва, че в “съвременните фигури не се вижда вече такъв живот, нито толкова дух в мрамора”. Второто е статуята на пророк Авакум, наречена “Дзуконе” (тиква) заради характерната форма на главата. В тази статуя Донатело пресъздал образа на един флорентинец,

⁵ Le Vite, T, 313

⁶ Le Vite, T, 313

Джовани ди Бардучо Керекини. Докато работел над статуята, Донато се привързал към нея, говорел ѝ като на жив човек и се обърнал към нея с думите: “Говори, говори...!”⁷ Когато искал да убеди някого, че казва истината, Донатело се кълнял в своя Дзуконе. И тук за исторически образован читател е несъмнено скритото сравнение с античната скулптура, по отношение на което най-високата оценка е да се възприеме като жива.



Донатело. Разпятие. Флоренция, Санта Кроче

Изразните средства, с които си служи Вазари, за да изтъкне достойнствата на Донатело и ролята, която той има в историческото развитие на скулптурата, са подсилени от сравнения, които отново придават дидактическа мисия на правените от автора заключения.

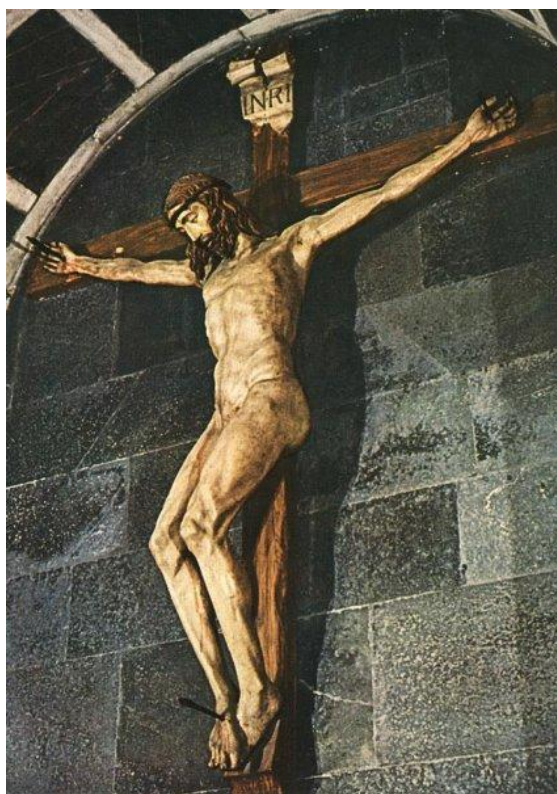
“Толкова бе прекрасен Донатело във всяко нещо, в практиката, в преценката и в познанието, че е един от първите, който показва изкуството на

⁷ Le Vite, T, 316

скулптурата и на добрата рисунка; и още повече заслужава похвала, тъй като по негово време не бяха извадени антиките изпод земята...”⁸

(“Insomma Donato fu tale e tanto mirabile in ogni azione, che e’ si puo` dire che in pratica, in giudizio e in sapere sia stato de’ primi a illustrare l’arte della scultura e del buono disegno ne’ moderni; e tanto piu’ merita commendazione, quanto nel tempo suo le antichita` non erano scoperte sotto la terra...”)

В заключението Вазари синтезира историко-художествена преценка за ролята на Донатело в развитието на изкуството през втората възраст. Сравнява ролята на Донатело с тази, която са имали гръцките и римските скулптури в техните времена. *Художниците трябва да признаят величието на неговото изкуство повече, отколкото на всеки друг в съвременността*, пише Вазари.



Филипо Брунелески. Разпятие. Флоренция, Санта Мария Новела

Във второто издание е добавено и историческото признание, което получава Донатело от дон Винченцо Боргини. В една своя книга с рисунки Боргини поставя редом две рисунки, на Донатело и на Микеланджело,

⁸ Le Vite, T, 323

съпроводени с надпис на гръцки: *“Или духът на Донатело работи в Буонароти, или духът на Буонароти е предварил да работи в Донатело.”*⁹ Така отново историята на отделния художник е видяна в перспективата на настоящето, открояна от сравнението с друг художник и от оценката на друг историк.

Отправляйки към просветения и просвещаващ се читател *Животописите*, Вазари предполага, че и той, четящият, ще формира прогресивно растяща способност да се възприема комплексното художествено-историческо познание. Животът и творчеството на Донатело са представени и с разказаното в животописа на ученика му Нани ди Банко, в това на конкурента му Лука дела Робия и в животописите на други художници, негови ученици и съвременници.

Биографията на Нани ди Банко, който бил един от учениците на Донатело по обяснението на самия Вазари, е поставена преди тази на учителя му, защото починал много преди него. С една поучителната история, в която участват Донатело, и Нани ди Банко (роден около 1390 или малко преди това), Вазари изтъква добродетелите на Донатело, който съумява да реагира благородно. Статуя на Сан Филипо, поръчана от цеха на обушарите поради недоразумения в цената първо била възложена на Донатело, а после на Нани ди Банко. Когато статуята била готова, Нани поиска заплащане, много по-голямо от това на Донатело. Когато се обърнали към Донатело да изкаже мнението си, той отговорил: *“Този човек не е в изкуството това, което съм аз и влага много повече усилия в работата си, отколкото аз. Намирам за справедливо да платите цената, която иска.”* Великодушие, но и високо, напълно осъзнато чувство за собствена цена, както и разбиране, че изкуството е материално производство като всяко друго (ще го потвърди и Умберто Еко петстотин и петдесет години по-късно) - това са еманациите от разказа на Вазари.

Не е ясно по какви причини Вазари подсилва ролята на Донатело като учител. Той и Нани са по-скоро съвременници и сътрудници¹⁰, но Вазари обича отношението учител-ученик. Това е ценност и присъствието му аргументира наличието на други ценности, последици или предпоставки. Чрез него в *Животописите* се свързват явленията в културата и в историята изобщо, това отношение поражда най-интересните и значими резултати от човешкото развитие.

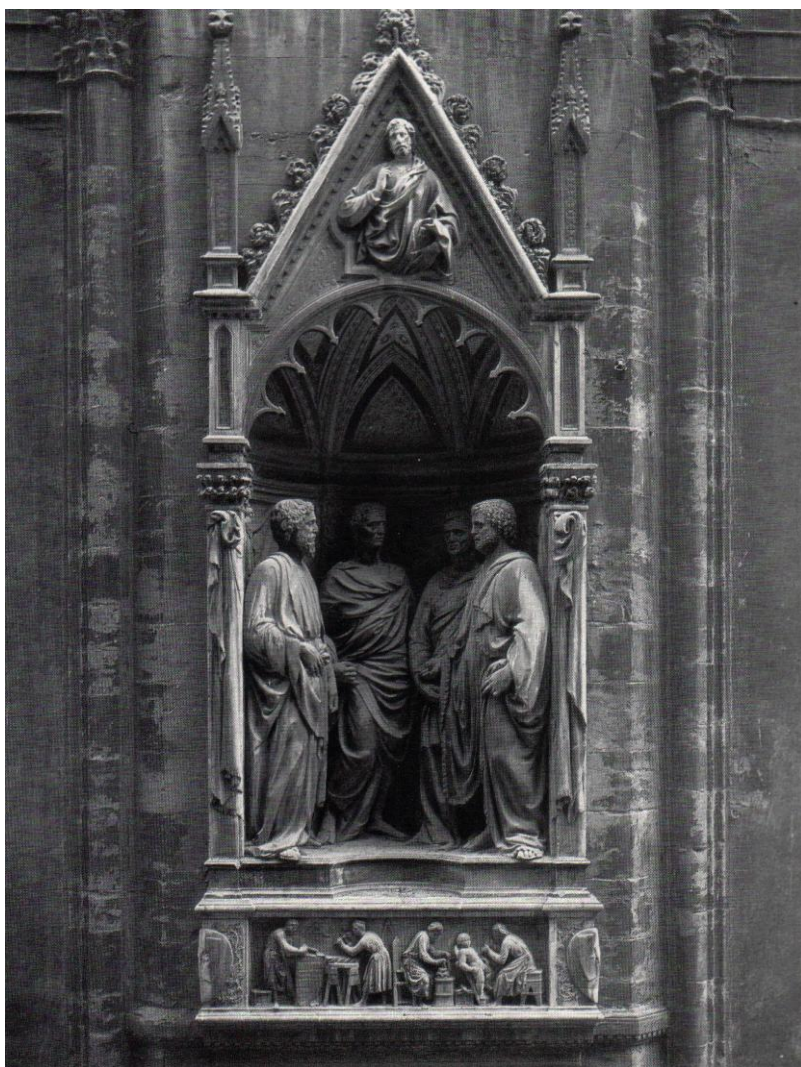
С една история, вмъкната в биографията на Нани, Вазари утвърждава с още един пример съгласието и братските отношения между художниците, съставляващи неговия идеален модел.

Нани изработил по поръчка четири статуи, предназначени да бъдат вградени в една ниша на църквата Ор Сан Микеле. Поради допуснатите от него грешки в нишата се побирали само три. Отчаян, той потърсил съвет от Донатело, който предложил следното решение: “Ако ти платиш една вечеря на всички момчета от моята работилница, ще имам сърце да направя така, че да влязат светиите в нишата без това да досажда на никого.” Отпратил Нани извън Флоренция по други дела за няколко дни и заедно с всички свои ученици и

⁹ Le Vite, G, 360

¹⁰ Le Vite, T, 229

прислужници преработил статуите на Нани, “които зазидани и днес на това място демонстрират съгласието и братството”.¹¹ Тази история, представителна за артистичната среда в началото на Куатрочентото във Флоренция, олицетворява за Вазари истинския път за усъвършенстване чрез поправяне на грешките от този, който ги вижда и може да го направи в името на увеличаване на добродетелите и общото развитие.



Нани ди Банко. Четири светии. Ок. 1415 г. Ор Сан Микеле, Флоренция

¹¹ Le Vite, G, 286

6. Паоло Учело

Примерите, които предлага Вазариевата история чрез *станалото* и *ставащото* в изкуството, са два типа: 1. образци за подражание, чрез които всеки може, учейки се, да достигне според силите си до добродетели; 2. примери, които да покажат какво не трябва да прави човек. И едните, и другите се излагат в личните съдби на отделните художници паралелно с преценките на талантите и художествените достойнства на произведенията им. В първото издание животописът на Паоло Учело започва със следния поучителен увод:

“Рядко се ражда добър талант, който в своите произведения да не е странен и капризен, и много рядко природата създава някоя личност с душа и интелект, които за противотежест да не съпровождат с инат. Напротив, повече са тези случаи, в които такива личности са склонни към самота и към нежелание да услужат на другите и да бъдат приятни с делата си, така че често бедността ги възпрепятства толкова, че не могат да се вдигнат от земята дори да искат. И им се струва, че да се отрудват продължително и да рисуват винаги нощем представлява добър живот и истинска добродетел. Не осъзнават, че талантът да се труди когато го обзема желание, пълно с любов, за да се изразят определени божествени неща, а не когато се изморява и съсипва върху безплодни и празни работи с болка и с досада от пресилване. Това ясно се вижда в живота на Паоло Учело, превъзходен флорентински живописец, който, надарен със софистичен талант, изпитвал удоволствие винаги да изследва трудните и странни работи в изкуството на перспективата...”¹

(“Rare volte nasce uno ingegno bello che nelle invenzioni delle opera sue stranamente non sia bizzarro e capriccioso, e molto di rado fa la natura persona alcuna affaticante l'anima con lo intelletto, che ella per contrappeso non vi accompagni la ritrosia. Anzi, tanto puo' in questi si' fatti la solitudine e' l poco dilettersi di servire altrui e fare piaceri nell'opre loro, che spesso la poverta' li tiene di maniera impediti, che non possono se ben vogliono alzarsi da terra. E pare loro che l'affaticarsi di continuo, e sempre la notte per gli scrittoi disegnare, sia la buona via e la vera virtu'. Ne' s'accorgono che l'ingegno vuole essere affaticato quando la volonta'pregna d'amore nella voglia del fare esprime certe cose divine, e non quando stanca ed affaticata sterilissem e secche cose viene generando, non sommo suo dolore e con fastidio di chi la sforza. Questo manifestamente si vide in Paulo Uccello, eccelente pittor fiorentino, il quale perche era dotato si sofistic ingegno, si diletto' sempre di investigare faticose e strane opera nell'arte della prospettiva...”

Високо оцененият талант на Паоло Учело е определен като софистичен в смисъл на дребнав, педантичен, свръхкритичен. С ясното съзнание, че надарените хора на изкуството имат сложни характери, Вазари намира за необходимо те да подбират заниманията и задачите, на които посвещава времето

¹ Le Vite, T, 236

си, ако искат да постигнат успех в живота. Тъжен пример в очите на автора е Паоло Учело, който претърпява неуспех, въпреки изключителния си талант на живописец. Вазари го поставя сред превъзходните художници, които майката природа създава в едно и също време във Флоренция, за да се конкурират в изкуството, а те са /изброени в увода на живописа на Мазачо/: Филипо Брунелески, Донатело, Лоренцо Гиберти, Паоло Учело и Мазачо. Изучаването на „изкуството на перспективата“ само по себе си е похвална особеност на Паоло, но той пропилявал заради нея прекалено многото време /което можел да използва за рисуване на фигури и да употреби по-добре, оставяйки много повече творби, смята Вазари/. Донатело, който бил домашен приятел на Паоло Учело, му казвал често: “Ех, Паоло, тази твоя перспектива те кара да оставиш сигурното заради несигурното.”² Всеки ден Паоло показвал на Донатело своите рисунки на архитектурни фасади, предадени в перспектива (“ведуги”).

Изброявайки творбите на Паоло, Вазари откроява в повечето от тях особената трудност в предаването на перспективните съкращения в архитектурата и в човешките фигури. Изтъква изключителните умения на Паоло да „скъсява“ фигурите /да предава перспективните съкращения/ не само в неговия живопис, но и в този на Мазачо. Уменията на Паоло Учело в изобразяването на коне и други животни били изключителни според автора на *Животописите* и на места е трудно да се отдели похвалата от критичното отношение към прекаленото.



Паоло Учело. Стенописи в двора (киостро) на Санта Мария Новела, Флоренция; горе: създаването на животните /вляво/ и на Адам /вдясно; долу: грехопадението

² Le Vite, T, 237

Значително място в живописа е отделено на стенописите по библейски сюжети /създаването на животните и на Адам и Ева, първородния грях, потопа/ в двора (киострото) на църквата Санта Мария Новела във Флоренция. В композициите Паоло включил множество животни, птици, риби. Чрез уменията си в живописа и в любимата си перспектива съумял *превъзходно да пресъздаде и живи, и мъртви, и бурята на потопа, и страха на хората.*

В последната част на живописа има един изключително важен епизод. Според разказа на прага на старостта Паоло *поискал да направи една творба, в която да вложи всичко, добито дотогава в изследванията, за да покаже изцяло това, което иска и знае. Направил една преграда от табла така, че никой да не може да види работата му докато не бъде завършена. Един ден Донатело го попитал каква е творбата зад паравана и Учело отвърнал: “Стига, ще видиш”. Донатело не искал да настоява, мислейки както обикновено че след време ще види едно чудо. Един ден видял, че Учело махнал паравана, Донатело видял добра творба и запитан за мнението си казал: “Е, Паоло, сега когато е време да я покриеш, ти я откриваш.”* Вазари с усърдие на художник пресъздава образно подобни сцени, с които изобилства книгата му. Описва колко се натъжил Учело, чувствайки упрек за тази своя последна работа вместо оказваната похвала, се заключил у дома си, не желаейки повече да излиза. *Вгълбил в перспективата, която го държала беден и в сянка до смъртта му.* Достигайки дълбока старост, за която Вазари не пропуска да добави един последен тон за картината на живота му - *чувствайки твърде малко задоволство на старини* – живописецът умрял на осемдесет и три години.

Финалът на живописа е отново една словесна картина:

“Оставил една дъщеря, която умее да рисува и съпруга, която имала навика да казва, че по цяла нощ Паоло стоял на писалището си, за да намери пределите на перспективата и когато тя го приканвала да си легне, ѝ казвал: О, какво сладко нещо е тази перспектива! Която той наистина употребил добре, както потвърждават неговите творби.”³

Всъщност финалът е поетично опровержение на началните твърдения.

В увода историкът Вазари, следвайки своите норми, поучава кое е добро и кое не е в развитието на един талант. В заключението надделява художникът Вазари, който чувства смисъла и очарованието на един живот, изживян така, както е искал самият Паоло Учело. Със заключението си взима страната на Паоло и като че ли се възхищава на неговото своенравие, на неговото умение да превърне живота си в своеобразно свое творение. Може и не одобри това от гледна точка на своята ценностна система, защото няма полза за общото благо. Но в погълнатия от страстно изучаване на перспективата Паоло Учело художникът Вазари интуитивно долавя автентичното проявление на индивидуалността и го цени повече, отколкото сам иска. И тук, както в много други случаи в *Животописите*, Вазари отправя двупластово смислово послание: по-силното е очарователният пример на *усъвършенстването* само за себе си, отколкото в телеологичния

³ Le Vite, T, 241

проект на общото развитие. За Джунтина Вазари внася изменения в животописа на Учело, лишавайки го лишава от поетиката на първоначалната му форма. Уводът е сух и суров:

“Паоло Учело би бил най-очарователният и изящен талант, който е съществувал след Джото в изкуството на живописата, ако се беше трудил толкова върху човешки фигури и животни, колкото се труди и губи време в перспективата...”⁴

Критичната преценка е насочена към *загубата на време* в безплодни и трудни занимания, които освен всичко друго, правят човека самотен, странен, меланхоничен и беден. За Вазари всепоглъщащите, непрестанни изследвания са насилие над природата и останалата част от увода е пълна с упреци. Вмъква в биографията на художника една смекчаваща подробност, описвайки любовта на Паоло към птиците (*uccelli*), откъдето дошло и прозвището му Учело. Но и тук назидателният пример е готов: тъй като бил беден и не можел да държи у дома си живи животни и птици, имал нарисувани птици, котки, кучета и други странни животни.

Вазари възхвалява едно ценно достойнство на Паоло: обичал добродетелите на своите предшественици. Нарисувал на една дълга дъска, която държал у дома си, петима забележителни мъже, за да ги меморизира: Джото за живописата, Филипо Брунелески за архитектурата, Донатело за скулптурата, самия себе си за перспективата и за животните и Антонио Манети за математиката. Последният бил негов приятел, с който се разбирал отлично и с който разговарял за Евклид. В първото издание Вазари атрибуира този групов портрет на Мазачо и посочва вярно името на Антонио Манети, архитект и математик, който прави изчисления върху отвъдния свят, описан от Данте в „Божествена комедия”. Във второто издание го разглежда като творба на Учело /и променя името на Манети от Антонио на Джовани/.



Паоло Учело. Петима забележителни мъже /отляво надясно: Джото, автопортрет, Донатело, Антонио Манети, Филипо Брунелески/. Париж, Лувър

Финалът също променя тоналността си. Поетичното възклицание “О, какво сладко нещо е тази перспектива!” Вазари коментира отново сухо и сурово:

⁴ Le Vite, G, 294

“И наистина е била сладка за него и полезна чрез неговото творчество за онези, които са я ползвали след него.”⁵

Във второто издание Вазари критикува живописеца и заради това, че оставил на роднините си съндъци, пълни с рисунки. Колкото и да цени рисунката сама за себе си, отреждайки ѝ толкова значително място в уводната част на книгата си, като художник Вазари преценява, че не е разумно да се прави толкова огромно количество рисунки. “Но ако е добре да се рисува много, не по-малко добре е да се създадат произведения, защото произведенията имат по-дълъг живот от рисунките върху хартия”.⁶ Чувствайки, че с тази преценка определя от своята гледна точка едностранчиво сложността на изкуството и на личната творческа съдба на художника, веднага добавя, че в албума с рисунки, съпровождащ неговата книга, има много рисунки на Учело, на перспектива, на птици и животни, всичките прекрасни.

Полезността на извършеното от Учело примирява противоречивите ценности на неговата лична съдба: за себе си не извлича полза, освен сладостта, изпитана от любимото занимание. От проучванията му обаче се учат другите художници след него и съумяват да извлекат повече полза от тях.

⁵ Le Vite, G, 299

⁶ Le Vite, G, 298 - 299; Barocchi, P. Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi. - Storia dell'arte italiana, volume II. L'artista e il pubblico, Einaudi, Torino 1979, 18 - 19

7. Пиеро дела Франческа

В отделните животописи Вазари преплита историзиране “отгоре”, имащо естетическа, дидактическа, телеологическа или друга цел с любуване на живите малки истории, изтъкани от неподдражаеми, невъзможни за повтаряне ситуации. *Животът на Пиеро дела Франческа (1415/20 - 1492 г.) е повод за Вазари да разсъждава за неблагодарността на ученика, който отнема авторството и славата на учителя си и да утвърди една от своите любими идеи: времето е баща на истината.*

Животописът на Пиеро дела Франческа започва с припомняне на усърдното упражняване и трупане на познания, добродетел, изтъквана в историите на други художници многократно. За разлика от Паоло Учело, тук тази добродетел е полезна и добре употребена в творчеството и живота от художника. Отново разсъжденията и преценките в уводната част трябва да напомнят и затвърдят чрез повторението, че усърдието и целенасоченият труд, вложени в изкуството, носят слава и това става независимо от неблагоприятните обстоятелства.

“Хората, които учат и са погълнати денем и нощем от усилие да опишат и изяснят трудните неща в изящните изкуства, за да оставят слава за себе си на света, са много нещастни, когато болест или смърт попречи да завършат делото си и да усъвършенстват достойните си творения си. Някой друг се възползва от тях, покривайки магарешката си кожа със славната кожа на лъва. Но идва времето, което е баща на истината рано или късно, за да я освети...”¹

(“Molto sono infelici quelli che esercitandosi negli studii et attendendo il giorno e la notte a descrivere et a dichiarare le cose difficili delle belle arti, per lasciar fama di se` al mondo, o la infermita` proibisce loro il dar fine e perfezzione alle onorate e somme fatiche, o, sopravvenendo la morte, la prosunzione di altrui ruba loro i lunghissimi loro sudori, et attribuendosi altrui pregio ricuopre le pelle dello asino con le gloriosissime spoglie del leone. Et avvegna che il tempo che e` il padre della verita`, o tardi o per tempo la faccia pur ritornare in luce...”)

Тези начални фрази от живота на Пиеро дела Франческа в първото издание се запазват почти без изменение във второто издание, но една тънка разлика усилва ролята на времето: “И добре че времето, което се нарича баща на истината рано или късно показва истинното...”² Така става с живописеца *Пиеро дела Франческа от Борго Сан Сеполкро, несправедливо ограбен и лишен от почестите, които му се полагат за положения от него труд*, пояснява Вазари. *Рядък и божествен майстор в “трудността на правилните тела”, в аритметиката и геометрията, настигнат от старостта и сполетян от*

¹ Le Vite, T, 337

² Le Vite, G, 376

слепота в края на живота си, не можал да извади на бял свят виртуозните си постижения и многото си книги, които още се пазят в родното му място. Още преди да каже името на човека, причинил тези нещастия, Вазари подчертава, че той е ученик на Пиеро, усвоил от него всичко, което знае и би трябвало с всички сили да поддържа славата и известността на името на своя учител “като благодарен и верен ученик”³. Вместо това “като зъл враг унищожил името на предшественика си, узурпира трудовете му и ги публикува под свое име, това на брат Лука от Борго”. Става дума за францисканския монах Лука Пачоли (преди 1450 - след 1509 г.), известен математик, който също е роден в Борго Сан Сеполкро. Сам по себе си случаят с Лука Пачоли представлява интерес от различни гледни точки. Вазари е категоричен, че Лука е ограбил стария Пиеро.⁴

Като говори после за дарбите и ранното развитие на Пиеро Вазари подчертава, че изключителната му надареност в математиката, проявявана от него като дете, се запазила и след като петнадесетгодишен се посвещава на живописта и намерила израз в художественото му творчество. Наел от стария дук на Урбино, Гуидобалдо Фелтро, Пиеро нарисувал за него много творби. Там се пазят, сочи Вазари, и неговите писмени текстове по геометрия и перспектива, от които няма нищо по-високо създадено в тази област, по думите на Вазари. Творбите му са *пълни с перспектива*, красноречиво се изразява авторът на животописа. Повикан в Рим от папа Никола V, Пиеро изработил за залите във Ватикана стенописи, които след това по заповед на папа Юлий II били разрушени, за да се освободи място за живописиста на Рафаел (за сцените Св. Петър в затвора и Чудото в Болсена).

Тук Вазари вмъква един пасаж, посветен на живописеца Брамантино от Милано, който работил също в тези помещения; счита за необходимо да поясни на читателите си, че *не може да напише отделен животопис на този художник, защото са загубени творбите му и тук меморизира неговото име*. Брамантино нарисувал “натурални” портрети (глави) на известни личности, толкова съвършени и красиви, че, “*според това, което чух, трябвало само да говорят, за да са живи*”.

Отново историкът Вазари вдъхновено прави връзки и интерпретира минало и настояще в едно. Някои от тези портрети се запазили, защото Рафаел

³ Le Vite, T, 338

⁴ Занимавайки се през целия си живот едновременно с живопис и с наука (изследва перспективата, пропорциите на телата, търси числови закономерности за изразяване на наблюденията си над натурата), през последното си десетилетие Пиеро се посвещава на писането на два трактата на латински език: през 1482 г. “За живописната перспектива” (De prospectiva pingendi) и малко по-късно “За петте правилни тела” (Libellus de quinque corporibus regularibus). Доказано е, че Лука Пачоли е плагиатствал, публикувайки като свой труда на Пиеро дела Франческа “За петте правилни тела”. Вж.: Лазарев, В. Н. Пьеро делла Франческа. - Старые итальянские мастера, М. 1972, 85, 132 и цитираното изследване: G. Mancini. “De corporibus regularibus” di Pietro Franceschi ditto della Francesca, usurpata da Fra Luca Pacioli. - “Atti della Regia Accademia dei Lincei, Memorie della classe di scienze morali, storiche e filologiche, ser. V, vol. XIV, Roma 1915, 446 - 487

искал да има образите на известни личности. Всички тези портрети били дадени от Джулио Романо, ученик и наследник на Рафаел, на Паоло Джовио и той ги изложил в музея си в Комо. Така документално-фактологическата линия в историографията на Вазари се допълва (за изработването на портретите на художниците, съпровождащи титулната страница на всеки живопис в във второто издание Вазари използва някои от портретите в музея на Джовио).⁵



Пиеро дела Франческа. Санта Мадалена. Катедралата в Арело

⁵ Това е причината, поради която Вазари възлага гравирването на портретите на венециански гравьор, маестро Кристофоро, който копира портрети от колекцията на Джовио. Вж. в: Simonetto, C. M. Vasari. La vita delle 'Vite' Vasariane: Profilo storico di due edizioni, Firenze Olschki 2005, 102 - 103

Изброявайки творбите на Пиеро, Вазари подробно се спира на стенописите в църквата Сан Франческо (в капелата в големия олтар) в Арецо. Анализира главните сцени и над всички поставя “Сънят на Константин”, в която предава нощната тъмнина и ангелът, идващ със знака на победата (кръста), осветяващ и спящия император, и шатрата, и пазещите го войници. Оценките, които Вазари дава на стенописите в Сан Франческо в Ареца, напълно се потвърждават от съвременната история на изкуството.⁶ Вазари отлично познава творчеството на Пиеро, тъй като главните му произведения се намират в различни църкви в Арецо и в близките селища. След като ги изброява обстоятелствено, се връща към въпроса за взаимоотношенията на Пиеро с Лука Пачоли.

“Пиеро бил, както казват, многоучен в изкуството и се упражнявал твърде много в перспективата, познавайки отлично Евклид, дотолкова, че разбирал всички изменения в правилните тела повече, отколото геометрите и най-добрите обяснения, които има, принадлежат на него; поради което майстор Лука дел Борго, брат на Св. Франциск, който проучвал правилните тела, бил негов ученик. И когато Пиеро след като написал много книги, остарял и умрял, Лука ги узурпирал и ги публикувал като свои, тъй като преминали към него след смъртта на учителя му.”⁷

(“Fu Piero, come si e' ditto, studiosissimo dell'arte e si esercito` assai nella prospettiva, et ebbe bonissima cognizione d'Euclide in tanto che tutti i miglior giri tirati ne' corpi regolari, egli meglio che altro geometra intese, et i maggior lumi che d'ital cosa ci siano, sono di sua mano; per che Maestro Luca dal Borgo, frate di S. Francesco che scrisse de' corpi regolari di geometria, fu suo discepolo. E venuto Piero in vecchiezza et a morte doppo aver scritto molti libri, maestro Luca ditto, usurpandogli per se stesso, gli fece stampare come suoi, essendogli prevenuti quelli alle mani, dopo la morte del maestro.”)

Вазари не пропуска да вмъкне в животописа и похвалното пристрастие на художника към изучаването на натурата. Пиеро обичал да прави модели от глина, върху които обличал дрехи с множество дупли, за да изучава драпериите.

Изброява учениците на Пиеро и на първо място от тях споменава Лорентино от Арецо, който завършил някои останали незавършени творби на учителя си. Вазари вмъква една простосърдечна история от живота на този ученик, която разведрява животописа на Пиеро.

За да подпомогне семейството си, което било бедно, Лорентино нарисувал много творби извън Арецо. Казват, пише Вазари, че преди карнавала децата му го молили настойчиво да заколи прасе, както бил обичаят. Двете момчета питали простодушно: “Вие, татко, нямате пари, как ще купим

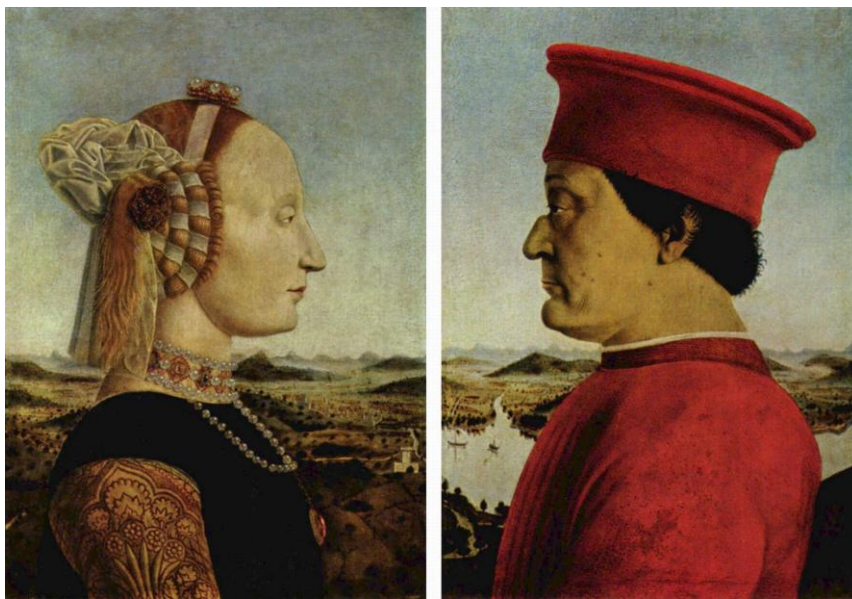
⁶ Angelini, A. Piero della Francesca. - I Protagonisti dell'Arte Italiana. Piero della Francesca, Botticelli, Leonardo, Michelangelo, Raffaello, Tiziano, Caravaggio, Canaletto. Monografie complete, Firenze SCALA 2001, 6 - 82

⁷ Le Vite, G, 379

прасето?” Лорентино отговорял: “Някои светец ще ни помогне”. Повторил това много пъти, докато накрая дошъл един селянин от Пиеве а Куарто, който искал да има образ на свети Мартин, но нямал с какво друго да плати освен едно прасе, струващо пет лири. Намерил Лорентино и му поръчал картината, предлагайки прасето като средство за плащане. Лорентино нарисувал светеца и взел вкъщи прасето, казвайки на децата си, че Свети Мартин му е помогнал.⁸

Когато историците от Виенската школа упрекуват Вазари, че ползва безкритично разкази и легенди, те имат пред вид и истории като тази. Вазари изгражда своите животописи със същото качество, което цени в изобразяването на “историите”, *invenzione*, въображение, усилвайки въздействието им и без да накарнява обективността, към която се придържа. Щеше ли да се възприеме предателството на Лука Пачоли като толкова осъдително противно, ако не го открояваше тази трогателна история на местния живописец Лорентино, определян от специалистите⁹ като посредствен художник и последовател на Пиеро? Предателството е в началото, разказът за Лорентино - в края. Разказът откроява историята, изостря възприятието и по-силно внушава дидактическите послания.

На финала Вазари обобщава: името на Пиеро е обезсмъртено не само от живописата му, а и от книгите му, които се пазят в библиотеката на Федерико II дук на Урбино.



Пиеро дела Франческа. Двоен портрет на Федерико да Монтефелтро и Батиста Сфорца. Флоренция, галерия Уфици

⁸ Le Vite, T, 342 - 343; Le Vite, G, 379 - 380

⁹ Le Vite, T, 342

8. Верокио

Историята на живота на Верокио (1435 - 1488 г.) е дала повод на Вазари да изведе в уводната част разсъждения, в които сравнява индивидуалното развитие на личности, различаващи се по дарби и по това *как учат и какво научават*. Има художници, пише Вазари, които с *усилено обучение напредват в едно изкуство толкова, че ако това го правеха други, от природата надарени и подпомогнати от случая, биха напреднали толкова, че ще надминават и съвременниците си, и родените след тях*. Тези коментари по една от любимите на Вазари теми за ролята на обучението в напредъка на една личност, имат двустранна насоченост в случая. От една страна, художникът, който се развива чрез упорито изучаване и обучение в едно изкуство е примерът за подражание, утвърден чрез историите на много други художници. От друга, сравнението с надарените от природата показва, че Вазари има пред вид обучение на по-слабо надарени или лишени от таланти. И детайлизира: *придобивайки всичко чрез учене, тези художници правят чудеса, докато се учат, но тъй като това учене не е "придружено от природа", ако три дни стоят без да се трудят, всичко си заминава от душата им, придава своеобразен нюанс в текста*¹.

("Molte per lo studio imparano una arte, che se e' fossero nella maniera di quella aiutati dalla natura, accozzando il naturale con lo accidentale, supererebbono non tanto quegli che sono stati avanti di loro, ma quegli che dopo la morte loro arebbono a nascere. E di quanta importanza sia alle persone eccellenti questa parte congiunta con essa, ogni di se ne vede lo esempio in molti, in quail mentre che studiano fanno infiniti miracoli, e mancando quello studio per non essere accompagnato della natura, se stanno pure tre giorni che non s'affatichino, ogni cosa si parte de l'animo loro.")

Този психологически анализ на особеностите на творческия процес, добре познати на Вазари, трябва да усили условността или скритото критично отношение, изявено на фона на общото позитивно третиране на обучението само за себе си.

"И използват такива художници винаги суров стил без сладост всякаква, причината за което е суровостта на техните усилия, направени пряко природата. И добре се вижда, че тя насила създава ефекти, противни на желането ѝ; и така за опозиция се стига до прекрасни изделия. Поради което не трябва да изглежда странно, че Андреа Верокио, подпомогнат повече от учене, отколкото от природата, изпревари другите скулптури по стъпалата към върха и овладя съвършено изкуството, но беше смятан за твърд и суров в стила на произведенията си, и винаги такива са били те, макар че са чудесни за този, който ги е виждал."²

¹ Le Vite, T, 445

² Le Vite, T, 445 - 446

“E pigliano questi tali sempre una maniera cruda e senza dolcezza alcuna, di che e' cagione l'asprezza delle fatiche che e' durano malgrado della natura. E ben si vede che chi sforza quella, fa effetti contrarii alla voglia sua; e cosi per lo opposite, seguirandola con piacere, conduce cose meravigliose. Laonde non debbe certo parere strano se Andrea del Verrocchio che, aiutato piu dello studio che dalla natura, pervenne tra gli scultori a' l sommo de' gradi et intese l'arte perfettamente, fu tenuto duro e crudetto nella maniera de' suoi lavori, e sempre tali sono apparite le cose sue, ancora che sieno mirabili nel cospetto di chi le conosce.”)

Не малко други достойнства изтъква Вазари у Верокио, *скулптор, график, живописец и свършен музикант, разбираещ от наука и увлечен от геометрията на младини, защото първоначално се занимавал със златарско изкуство*. Но едва ли има друг художник в *Животописите*, към който Вазари да подхожда с такива раздвоени коментари: когато го хвали, се чувства вътрешен упрек. Критичното отношение към него проличава без съмнение дори и зад най-силните изрази на похвала. Трудно е да се каже от каква позиция прави това Вазари: дали като историк, който иска да бъде обективен и се стреми да скрие личните си преценки като художник или като писател, който създава послание с двойствен смисъл. Съдбоносното увлечението на Верокио от скулптурата е обяснено от Вазари със силното въздействие, което оказва върху него в Рим бронзовата конна статуя на император Марк Аврелий.³ Отказвайки се от златарството, Верокио се насочва към скулптурата, печелейки слава още с първите си произведения в мрамор и в бронз. Докато пребивава в Рим умира жената на Франческо Торнабуони по време на раждане и Донатело изработва за мраморния ѝ саркофаг статуята на “жена която ражда и се отправя към другия свят.”⁴ Връщайки се във Флоренция, Верокио се утвърждава като скулптор. Сред творбите, изброени в животописа му, са две глави, отляти в метал, на Александър Велики и на Дарий, които Лоренцо Медичи Великолепният изпраща на унгарския крал. След смъртта на Донатело и Гиберти поръчките за статуи във Флоренция се насочват към Верокио. Вазари откроява бронзовия Давид, както и работата му по реставрацията на антични статуи от колекцията на Лоренцо Медичи Великолепния.

В животописа на Верокио има един съществен момент: веднъж утвърдил се и спечелил слава в скулптурата, художникът се насочва към живописата. Той се предава в различни нюанси в двете издания. В първото издание се казва:

“И като не можеше да увеличи повече славата си в неговата професия, като личност, на която ѝ харесва ученето и всяко нещо, което изисква дълготрайно усилие, и като не му стигаше да бъде значим само в едно нещо, и искаше и другите, в които не беше изучен да схване и да направи същото; и така душата му поиска да остави и живописни творби, направи картони на някои картини и почна

³ Le Vite, G, 503

⁴ Le Vite, G, 503

да ги работи в цвят. И докато изучаваше живописиста се занимаваше и с геометрия, възнамерявайки един ден да бъде способен и в архитектурата. И действайки по този начин, напредваше, виртуозно изразходвайки времето си.”⁵

(“Laonde non potendo la fama sua piu crescere in quella professione, come persona che gli piacevan gli studi ed ogni cosa dove si aveva a durare fatica, non gli bastando in una solo esser tenuto valente, voleva ancora in altre che egli non sapesse impararle per fare il medesimo; e cosi volto l’animo a volere ancora lassare opera de pittura, fece cartoni di alcune storie e quadri, e comincio` a metterci di colore. E mentre che egli alla pittura attendeva, non mancava attendere alle cose della geometria, avendo animo valersene un di` nelle cose della architettura. E con questo suo modo di procedure caminando, andava virtuosamente spendendo il tempo.”)

Във второто издание пасажът е съкратен:

“И като не можеше в славата си да напредне още и да расте повече в тази професия, като личност, на която не стигаше да бъде превъзходен само в едно нещо, но искаше да бъде такъв и в други неща, чрез учене обърна душата си към живописиста и направи картони за една битка с голи тела, рисувани с перо много добре, за да я пренесе в цвят на една стена.”⁶

(“Laonde non potendo la fama di Andrea andar piu oltre ne piu crescere in quella professione, come persona a qui non bastava in una sola cosa essere eccellente, ma desiderava esser il medesimo in altre ancora, mediante lo studio, volto` l’animo alla pittura e cosi fece i cartoni d’una battaglia d’ignudi, disegnati di penna molto bene per fargli di colore in una facciata.”)

Ако първоначално Вазари подчертава, че на Верокио му харесва самото учене, придобиване на нови познания, във второто издание словесния изказ е силно изсушен и от него изчезват нотките на раздвоено отношение към прекаленото учене, при това съпроводено с трудности. Изречението за виртуозно загубеното (похарчено) време на Верокио изчезва. Усложненото, разпластено смислово послание от първото издание е заменено с директното съждение, че желанието за да бъде превъзходен и в други неща е причина чрез учене да се обърне към живописиста. Новият изказ е еднопосочен, съдържа хвалещ ученето само за себе си. За сметка на това по-напред в животописа е изместен разказът за младия Леонардо да Винчи, който бил ученик на Верокио и нарисувал ангел в картината на учителя си “Кръщение”. В първото издание се казва само, че нарисуваният от Леонардо ангел бил много по-добър от другите неща в картината.⁷ В Джултина Вазари включва разширен вариант, в който се пресъздава и реакцията на Верокио, както и последиците за по-нататъшното му

⁵ Le Vite, T, 448

⁶ Le Vite, G, 504

⁷ Le Vite, T, 448 - 449

творчество: съвършенството на Леонардовия ангел, много по-хубав от собствената му живопис, накарало Верокио да се откаже от живописа и да не пипне повече четките.⁸



Верокио. Кръщение. Флоренция, галерия Уфици; 1476 г.

⁸ Le Vite, G, 505



Верокио. Давид. Флоренция, Барджело; 1476 г.

Случилото се между ученика Леонардо и учителя Верокио е разказано и в живота на Леонардо да Винчи⁹. Документирайки едновременно първото утвърждаване на възможностите на Леонардо и отказ на Верокио от живописата, Вазари не се опитва да пресъздава картина със словесни изразни средства, както прави в други случаи (например, разказвайки за разпятието, с изработването на което Брунелески смаял Донатело). Разказът е сдържан, той само фиксира

⁹ Le Vite, T, 547; Le Vite, G, 559; Вазари, Д. Животът на Леонардо да Винчи, С. 1980, 19

направеното и случилото се. Но именно този разказ е един от най-популярните откъси от Вазари поради огромната популярност на Леонардо да Винчи и поради това, че е често привеждан (и превеждан) текст от *Животописите*. Именно тази история наред с историята на пастирчето Джото, чиито рисунки върху камъните оценил Чимабуе, се познават от мнозина без да се знае, че тръгват от книгата на Вазари. И това е сигурен признак, че формиращите намерения на Вазари се реализират и извън прогнозираните от него граници.

В края на животописа на Верокио в първоначалния му вид от първото издание Вазари прикача един разказ. Смъртта на Верокио натъжила приятелите и учениците му, които не били малко, и особено Нани Гросо, човек много своенравен в изкуството и в начина си на живот. За този скулптор няма сведения.¹⁰ Умирайки в болницата, Нани Гросо имал пред себе си едно грубо разпятие. Помолвил да го махнат и на негово място да сложат разпятие, работено от Донатело, казвайки, че ако не го махнат ще умре отчаян. Толкова силна била любовта, която го водела в изкуството.¹¹ Поетиката на тази история запазва паметта за необикновената личност на Нани.

Във второто издание Вазари продължава животописа на Верокио и след историята с Нанни с подробно описание на негови скулптури в различни меки материали, портрети и етюди в обработен гипс и восък. Втъкан е един от най-драматичните моменти от новата флорентинска история: заговорът на фамилията Паци срещу Лоренцо и Джулиано Медичи, в резултат на който е убит Джулиано. *С указанията на Андреа флорентинския майстор във въсколеенето направил три фигури на Лоренцо от восък с дървена арматура и с помощна на натуралистично оцветяване, така, че изглеждали живи. Едната, облечена с дрехите, в които бил ранения в гърлото Лоренцо по време на нападението в църквата, била изложена на прозореца на къщата му, защото народът минавал по улицата, "за да види дали е жив, което желяел или е мъртъв, за да отмъсти"*¹². Нагледността на изкуството прави нагледна историята.

¹⁰ Le Vite, T, 450

¹¹ Le Vite, T, 451

¹² Le Vite, G, 507

9. Рафаел

В *Животописите* Вазари моделира образа на идеалния художник¹, използвайки различни факти, ситуации и всички възможни случаи, предоставени от творческите биографии. Колкото и да цени божествения Микеланджело, негов кумир, Вазари не може да го свърже с идеала си за човек на изкуството и да го препоръча като пример за подражание заради поведението и характера му. Те са далеч от желаните и проповядвани норми, но високите достойнства на изкуството му предпазват Микеланджело от критика.² За Вазари идеалният художник е Рафаел от Урбино (1483 - 1520 г.), живо олицетворение на неговия образец за артистична личност, съвършен в изкуството и в живота, с творбите и с поведението си.

Похвалното слово-въведение в живота на Рафаел съдържа следното сравнение: *природата вече ни направи подарък и доволна, че е била победена от изкуството на Микеланджело, ни даде Рафаел, за да бъде победена от изкуството и от неговия нрав*. Повечето художници преди него по рождение носят някоя лудост или диващина, пише Вазари, които, освен че ги правят своенравни, са причини да показват пороци вместо добродетели, заради които да бъдат обичани от последователите си. “Докато в Рафаел ярко блестят всички най-високи добродетели на душата, съчетани с толкова грация, ученост, красота, скромност и добър нрав, че биха скрили всеки порок, колкото и да е лош, и всяко петно, колкото и да е голямо.”³

(“Dove per adverso in Raffaello chiarissimamente risplendevano tutte le egregie virtu` dello animo, accompagnate da tanto grazia, studio, bellezza, modestia e costume buoni, che arebbono ricoperto e nascoso ogni vizio quantunque brutto, et ogni macchia ancora che grandissima.”)

Учителството и ученичеството изиграват огромна роля в живота на Рафаел. Пиетро Перуджино, художник с добър нрав, го приема за свой ученик, след като видял рисунките му, поведението му и нрава му и с времето се оказал прав в преценката си. Толкова добре усвоил Рафаел стила на учителя си, че с времето неговите работи не се отличавали от тези на Перуджино. Във Флоренция Рафаел изучил старата живопис на Мазачо и видял творби на Леонардо и на Микеланджело, което станало причина да усили обучението си в стила на видените творби и на голямо усъвършенстване, благодарение на което пораснал в изкуството. Друг художник, брат Бартоломео от Сан Марко, на когото Рафаел се харесал, му помогнал да изучи перспективата. Вазари отбелязва, че Рафаел

¹ През Ренесанса думата художник (artista) не е позната, употребява се майстор (arteficio). Вж.: Chastel, A. L'artista. - L'uomo del Rinascimento, a cura di Garin, 2005, 239

² Pozzi, M., E. Mattioda. Giorgio Vasari storico e critico, Firenze Olschki 2006, 319

³ Le Vite, T, 610 - 611

създава някои произведения в Перуджа, след което се връща във Флоренция, където напредва в развитието си като живописец и създава приятелства.

Браманте от Урбино, с когото били далечни роднини, съдейства на Рафаел да замине за Рим, *“за да живописва стаите на папата и да покаже стойността си”*. В Торентиниана живописца на Рафаел във Ватиканските стаи се описват сравнително кратко, но с особена прецизност. Същественото за Вазари е, че Рафаел, вече *завоювал голяма слава, продължил да се учи постоянно от античните паметници, а също и от Микеланджело*. И го подчертава с всички възможни средства.

Вазари много добре е разбирал, че различните художници и различните съчетания от дарби и проявления изискват специфичен подход на разказване в живописите. Съвършенствата на Рафаел не могат да бъдат предадени с похвали, а конкретни описания и анализи на произведенията му не могат да послужат, за да се изрази същността на създаваните от него образи. Историографът Вазари въвежда един възможен подход към живописца на Рафаел: да каже какво е възприятието за съвършенството, да характеризира реакциите на зрителя, а не качествата на творбата. /Четиристотин години по-късно Кенет Кларк ще потвърди този път към живописца на Рафаел⁴. / Вторият подход, използван от Вазари, е подчертаване на славата и на влиянието, което Рафаел оказва върху други художниците на север от Алпите (Дюрер) и върху своите ученици (Джулио Романо). Пресъздавайки скръбта след смъртта на Рафаел, Вазари извежда историческото задължение да се подражава на добрия пример на идеалния художник:

“Сега на нас, които сме след него, ни остава да подражаваме доброто и още повече най-доброто, оставено от него за пример както подобава на неговата добродетел и изисква нашият дълг, да държим в душите си най-грациозния спомен, и да го споменаваме винаги като почитаме паметта му. Защото ние наистина имаме от него изкуство, в което цветове и въображение са съединени в този предел и съвършенство, на които не можехме да се надяваме и дори и никой не мислеше че ще го има. И освен това благодеяние, което той извърши в изкуството като негов приятел, той ни показва с живота си как трябва да се държим с видните хора, с посредствените и с близките.”⁵

(“Ora a noi che dopo lui siamo, resta imitare il buono, anzi ottimo modo, da lui lasciatoci in esempio e come merita la virtù sua e l'obbligo nostro, tenerne nell'animo graziosissimo ricordo e farne con la lingua sempre onoratissima memoria. Che invero noi abbiamo per lui l'arte, i colori e la invenzione unitamente ridotti a quella fine e perfezzione che appena si poteva sperare, ne` di passer lui già mai si pensi spirito

⁴ „Пред някои от най-големите шедьоври просто няма какво да се каже. „Сикстинската мадона” на Рафаел е несъмнено една от най-красивите картини на света и аз съм я гледал с „възвишени чувства”, както биха казали нашите дядовци, ден след ден месеци наред, но няколкото банални мисли, които тя извиква в съзнанието ми, не биха запълнили дори една пощенска картичка.” – В: Кларк, К. Когато гледаме картини, С. 1981, 7

⁵ Le Vite, T, 640 - 641

alcuno. Et oltre a questo beneficio che e' fece all'arte, come amico di quella, non resto' vivendo mostrarci come si negozia con li uomini grandi, co' mediocri e con gl'infimi.")

Последната част на животописа не е просто похвала на творчеството на Рафаел, а възпроизвеждане на идеалния модел на поведение и нрав на художник, любим на Вазари. За първи път Вазари го вижда изцяло възпроизведен в живата действителност и не пропуска да напомни колко ефективно е било присъствието на Рафаел на земята. На първо място Вазари прави това, открито описвайки впечатлението от Рафаел. Чрез качествата на Рафаел небето/ Бог *“иска да ни покаже в нашето изкуство един ефект, толкова противоположен на нас, живописците”*.⁶ Вазари пояснява:

“И е естествено, че нашите художници, не само по-незначителните, но и тези които имат чувството, че са големи (такива изкуството произвежда много), работейки в присъствието на Рафаел, бяха обединени и в такава хармония, че като го видеха започваха да се обичат, всички лоши чувства изчезваха и всяка подлост и зла мисъл оставяше техните умове. Това обединяване никога не го е имало освен по негово време.”⁷

(E questo e' che naturalmente gli artefici nostri, non dico solo i bassi, ma quelli che hanno umore d'esser grandi (come di questo umore l'arte ne produce infiniti), lavorando ne l'opere in compagnia di Rafaello stavano uniti e di concordia tale, che tutti i mali umori nel veder lui si amorzavano et ogni ville e basso pensiero cadeva loro di mente. La quale unione mai non fu piu in altro tempo che nel suo.”)

Особеното, онова, което Вазари знае, че едва ли ще се повтори, е любезността на Рафаел, побеждаваща всичко лошо в тези, които работят в колектив с него, но преди всичко духът (геният) на неговата добра природа. Да приемем ли, че Вазари сам признава решаващото значение, което в крайна сметка има природната даденост, или както казваме днес - биогенетическата характеристика на един художник? Ако е така, къде остава ролята на формиращото обучение и примера? И едното, и другото. Върхът в изкуството и в добродетелното поведение на Рафаел е детерминиран от природната даденост, но със своето въздействие и пример оказва силен преобразуващ ефект върху другите художници. Знаменателна е фразата: *това обединяване никога не го е имало освен по негово време*. Ако в други случаи, както, например, в животописа на Браманте, Вазари сочи, че времето е имало нужда да се роди такъв като Браманте, сега Рафаел придава на времето качества и стойност, невъзможни без него.

Продължавайки с описание на конкретни прояви на Рафаел, Вазари предава вече легендарните разкази за неговата доброта и милосърдие. *Дори животните го обожавали. Когато някой художник, когото познавал, а дори такъв, когото не познавал, му искал рисунки, от която имал нужда, Рафаел оставял работата си, за да му услужи. И винаги безкрайно помагал и учел*

⁶ Le Vite, T, 640

⁷ Le Vite, T, 640

другите художници с толкова любов, сякаш били негови синове. Затова винаги имало около него петдесет художници да го съпровождат, когато излизал от дома си сякаш не бил живописец, а принц. “Затова, о, ти, изкуство на живописиста, можеше също да си щастливо уважавана, защото имаше един твой художник, който с добродетелите си и с нрава си те издигаше на небето.”⁸ Вазари не пропуска да се обърне и към живописиста: “Можеше да се наречеш наистина блажена, защото от този човек можяха да видят твоите ученици как се живее и колко е важно изкуството да се съпровожда с добродетели...”⁹

Но всъщност на финала на разказаната история на Рафаел Вазари отправя отново поучителни послания към художниците на своето време, които, прочитайки тези думи, се надява да се вслушат в тях и да бъдат ученици на Рафаел такъв, какъвто е в *Животописите*. В изданието Джунти Вазари разширява животописа на Рафаел и след биографичните данни включва изложение, посветено на стила на Рафаел.¹⁰ Тук се проявява умението на Вазари да интерпретира художествените особености в историко-сравнителен план. Първоначално като момче Рафаел имитира стила на Перуджино и рисува като него, което му изглеждало много; по-късно, преминавайки в друга възраст, разбира, че е далеч от истината. Затова като вижда работите на Леонардо да Винчи, който придавал въздух около главите и нямал равен в грациозността на фигурите, с което превъзхождал всички останали художници, Рафаел остава поразен и толкова му харесал стила на Леонардо, че започва усилено да го изучава. Изоставя стила на Перуджино и с много труд наподобява стила на Леонардо. Но чрез учене не може никога да надмине Леонардо, пише Вазари, макар че на някои им се струва, че Рафаел го задминава по сладост и естественост, според Вазари не е могъл да го надмине в концепциите и величието в изкуството, където малцина са равни на Леонардо. Но Рафаел се доближава до него по грациозност на цветовете като никой друг живописец. Поразен от стила на Микеланджело, Рафаел успява с много труд да го усвои, “превърна се почти от майстор в нов ученик”¹¹ (“divento` quasi di maestro nuovo discerolo”), пресилвайки се с обучение вече в зряла възраст. Вазари подробно описва и интерпретира стиловите особености в живописиста на Рафаел в периода, в който следва стила на Микеланджело, подчертавайки преди всичко подобренията, получени в собствения му начин на живописване в резултат от наблюденията над живописиста на Микеланджело върху тавана в Сикстинската капела. Критикът Вазари достига тук идеалната оценка, потвърдена и от историята: начинът, по който Рафаел живописва някои от композициите в папските стаи (“Пожар в Борго”) са добри, но не са най-доброто, което може в живописиста Рафаел. “Пожар в Борго” и останалите сцени в стаята на “Пожара в Борго” се атрибуират

⁸ Le Vite, T, 641

⁹ Le Vite, T, 641

¹⁰ Le Vite, G, 636 - 637

¹¹ Le Vite, G, 637

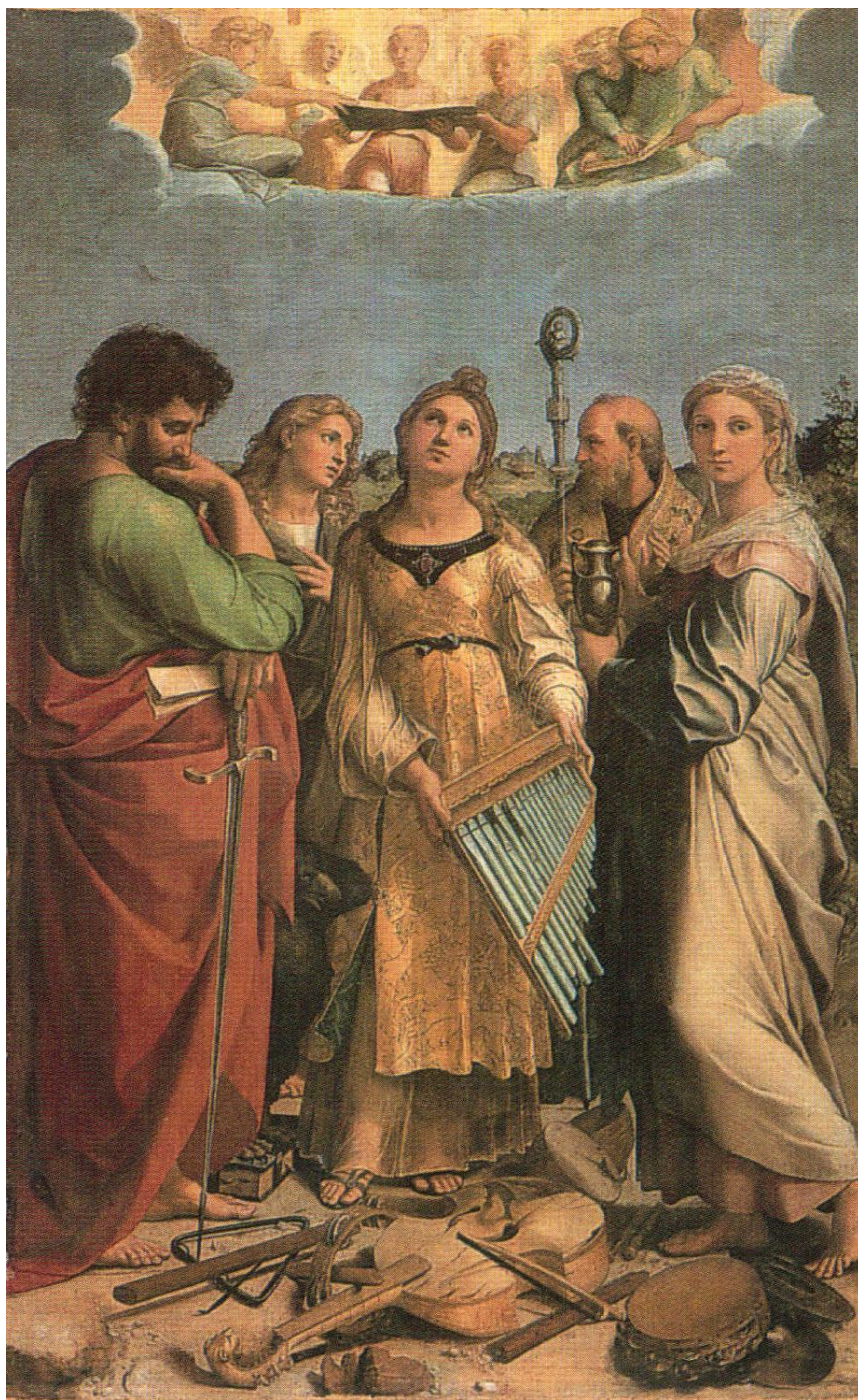
като изпълнени с помощта на екип от ученици на Рафаел. Но самият Рафаел живописва в тези сцени по начин, различен от този в дотогавашното му творчество, възпроизвеждайки една сценография, изобилстваща с образни цитати и реминисценции от античното изкуство и целящи разказвателност.¹² За разлика от съвременните историци на изкуството Вазари не говори за умората на Рафаел или затова, че помощта на учениците му са се отразили на качествата на живописиста в стаята на “Пожара на Борго”. Не е възможно да не е знаел, че Рафаел е работил в екип с учениците си. Вазари държи повече да запази привлекателността и убедителността на своя идеален модел на художник и запазва твърденията, че Рафаел умее да създава ученици, които да въодушеви и да накара да работят така добре, както самия той. И същевременно неговата интуиция на художник и превъзходно чувство за стил не може да не са му разкрили, че *качествата на тези творби на Рафаел се дължат на самия Рафаел*. В тази си преценка Вазари надминава някои от съвременните критици и историци на изкуството. След подробно описание на измененията, през които последователно преминава рафаеловият стил, Вазари добавя откровено своето дидактическо послание:

“Исках в края на животописа да изложа това, за да покажа с колко труд, учене и прилежание твореше винаги този художник; и особено за да бъде полезно на другите живописци да знаят да се защитават (пазят) от тези пречки, които с предпазливост и добродетел знаеше да се пази Рафаел. Ще добавя това: би трябвало всеки да се задоволи да прави с желание онова, за което се чувства надарен от природата и да не иска да слага ръка върху онова, което не му е дадено от природата, за да не се затруднява напразно и да се посрамбява често... Защото който не е на висота в едно нещо, няма да може, колкото и да се мъчи, да достигне там, където друг, надарен от природата, стига с лекота. Между старите пример за това е Паоло Учело, който, отрудвайки се, вървеше срещу това, което можеше да направи напред, връщаше се назад. Същото направи в наши дни Якопо Понтормо.”¹³

И това е така, добавя Вазари, защото *небето разпределя благодатта, дарена на различните индивиди*. Последното твърдение е едно несъмнено ограничение в неговата теория на формирането. Привидно не се обвързва с неговите призови за усърдно учене и убеждаване, че чрез труд и придобити в обучението знания и умения се достига със сигурност до добродетели, успех и слава. Но авторът прибегва към него, натъквайки се на същите противоречия и нерешими проблеми, които реалната жизнена практика му поднася, както прави и днес. В подтекста на неговите дидактически цели не е възможно да остави неизяснено и неизчистено противоречие и той внася нужните хармонии, прибегвайки към *небето* и към *Твореца*.

¹² I protagonisti dell'Arte Italiana. Piero della Francesca, Botticelli, Leonardo, Michelangelo, Raffaello, Tiziano, Caravaggio, Canaletto. Monografie complete, Firenze SCALA 2001, 372

¹³ Le Vite, G, 638 - 639



Рафаел. Санта Чечилия. Болоня, Национална пинакотека

В животописа на болонския художник Франческо Франча (след 1450 - 1518 г.) Вазари вписва една история, с която отново подчертава изключителното съвършенство на живописца на Рафаел и поразяващото ѝ въздействие.

Франческо Райболини, наречен Франча (умалително от името му или заемка от прозвището на неговия учител Дюк Франча) в изданието Торентино е наречен болонски живописец, а в изданието Джунти вече златар и живописец.¹⁴ Вазари описва неговата работа като златар, възхвалявайки медалите, които направил и особено тези с портрети на видни личности на времето си, много натуралистични, както ги нарича Вазари. Упоменат е медалът с бюст на папа Юлий II, екземпляр от който е запазен.¹⁵ След като спечелил слава с изкуството си на златар, Франческо Франча поискал да опита силите си и в живописа, повлиян от изкуството на Андреа Мантенья и други художници. Тук Вазари отново разгръща модела на обучение и формиране в изкуството чрез благотворното влияние на други, вече утвърдени художници, в който важна роля изиграва желанието да се навлезе в нова област, където да се постигне съвършенство, макар че може да се почива на постигната слава и плодовете от нея.

Франческо Франча успява да се наложи като живописец, имайки вече опит в точната рисунка от дейността си като златар, добавяйки чрез упорито изучаване и умения да предава колорита в живописната работа. Усилията му били възнаградени чрез славата и даровете, получени за творбите му и болонците много се гордеели с него. Когато жители на Болоня посещавали в Рим Рафаел, те хвалели изкуството, живота и превъзходството на Франча. Така се зародило приятелство между Рафаел и Франча без да се познават, което те поддържали чрез писма. Франча искал да види произведения на Рафаел, но вече възрастен не напускал Болоня. Рафаел нарисувал картина със Санта Чечилия, предназначена за една капела в Болоня и като я подготвил за изпращане в сандък, я адресирал до приятеля си Франча, съпровождайки я с писмо до него. Тук Вазари рисува с думи една картина: Франческо Франча много ценял възможността да види творба на Рафаел и след като отворил писмото, в което Рафаел молел да рамкира картината и ако намира в нея някаква грешка като приятел да я поправи, с най-голяма радост отворил сандъка, поставен на добро осветление.

“Но така застина и толкова голямо беше смайването като разбра грешката в очакванията си, че бе поразен от болка и не след дълго умря. Картината на Рафаел беше божествена, жива, а не нарисувана и толкова добре живописвана, че между хубавите картини, които нарисува приживе, всички чудотворни, тази може да се нарече рядка. От което Франча бе почти мъртъв от ужас и от красотата на живописца, която се разкри пред очите му, и от сравнението с онова, което се виждаше наоколо, създадено от неговата ръка...”¹⁶

¹⁴ Le Vite, T, 515; Le Vite, G, 523

¹⁵ Le Vite, T, 516

¹⁶ Le Vite, T, 522

(“Ma tanto fu la stupore che e’ ne ebbe e tanto grande la maraviglia, che conoscendo qui lo error suo e la stolta presunzione della folle credenza sua, si accoro di dolore e fra brevissimo tempo se ne mori. Era la tavola di Raffaello divina, e non dipinta, ma viva, e talmente ben fatta e colorita da lui, che fra le belle che egli dipinse mentre visse, ancora che tutte siano miracolose, ben poteva chiamarsi rara. Laonde il Francia mezzo morto per il terrore e per la belezza della pittura che era presente a gli occhi, et a paragone di quelle che intorno di sua mano si vedevano...”)

Подобно живописване с думи, в което не липсва и подходящото осветление, както за картината на Рафаел, така и за картината, пресъздадена от Вазари, има и на други места в *Животописите*, например, в това на Донатело. Именно те придават особена визуална убедителност на историята, разказана от автора и се възприемат като художествено произведение. Техните послания са предназначени именно за изостреното възприятие на читателят, който ще види и прочете дидактическата интерпретация в тях. Смъртта на Франча е наречена “красива” от Вазари.¹⁷ Тя е пример от поведението на идеалния артист, на идеалната личност, която със смъртта си дори добавя добродетелно и висше проявление в тъканта на живота и в развитието на човечеството.

Тази история е документирана по съвсем различен начин. Съществуват предположения, че Рафаел е бил заедно с Лъв Х в Болоня през 1515 г. на срещата му с френския крал Франсоа I. Леонардо да Винчи и Микеланджело са съпътствали папата (именно тогава френският крал отправя покана към Леонардо да се премести във Франция и художникът я приема) и е възможно Рафаел също да се е включил в свитата на придружаващите художници. Този случай може да обясни влиянието му върху болонските живописци.¹⁸ Рафаел и Франча наистина са си разменяли писма, но картината Санта Чечилия стига в Болоня през 1515 г. (изпълнена е вероятно малко по-рано), а Франча умира на 5 януари 1518. Но коя история има по-силно въздействие, тази, която се възстановява по документи днес или разказаната от Вазари? Съвременна Болоня се гордее с Франческо Франча и с поетичната му смърт, която се вписва в историята на града; за нея напомнят често модерните мултимедиялни продукти, представящи историята на болонското изкуство.

Картината “Санта Чечилия” (сега в Националната пинакотекa в Болоня) е възпроизведена словесно в детайли, каквито за други, много по-известни произведения на Рафаел не се предават.¹⁹ Особено силно е зрителното възприятие, което читателят получава от описанието на картината в изданието Джунти. Образите са живи, толкова, че се чувства живият трепет на телесното и се вижда духовното, улавят се чувствата на персонажите. Като подкрепя на своя екфразис Вазари сочи множеството стихове на латински и на простонароден италиански,

¹⁷ Le Vite, T, 522

¹⁸ I protagonisti dell’Arte Italiana. Piero della Francesca, Botticelli, Leonardo, Michelangelo, Raffaello, Tiziano, Caravaggio, Canaletto. Monografie complete, Firenze SCALA 2001, 380

¹⁹ Le Vite, T, 627; Le Vite, G, 629 - 630

посветени на тази картина. Той особено цени натюрморта, нарисуван на преден план в картината - музикални инструменти. В живописа на Джовани да Удине, ученик на Рафаел, Вазари отново тълкува тази картина. Рафаел толкова ценял дарбите на ученика си, че му оставил да нарисува музикалните инструменти в краката на светицата малкия орган в ръката ѝ “и това което е най-важното, нарисувал ги подобно на Рафаел така, че изглеждат направени от същата ръка.”²⁰



Франческо Франча. Мадона. Болоня, Национална пинакотeka

В екфразиса на това художествено произведение Вазари проявява във висша степен интуицията си на художествен критик, който далновидно предусеща

²⁰ Le Vite, G, 1104

бъдещето на изкуството. Да напомним, че според Валтер Бениамин една от най-важните функции на изкуството е да събужда искания, за чието удовлетворяване още не е настъпило времето. В “Санта Чечилия” Вазари оценява натюрморта на преден план, който е нов момент за живописца, както и силното въздействие на темата за музиката, която има висш смисъл в образа на светицата.²¹

В съвременните монографии за Рафаел “Санта Чечилия” намира подобаващо място, но рядко се привежда интерпретацията на Вазари, интуитивно доловила особената *историческа* важност на тази картина. Както казва абат Ланци²² за Вазари в своята “Живописна история на Италия” (1789 г.) “историците на всяка школа по отношение на него направиха това, което коментаторите на Вергилий направиха по отношение на Сервий: всички говорят зле за него и всички се възползват от него. Ако се махне онова, което разказва Вазари за старите живописци от венецианската, болонската, ломбардската школа, какво остава от тяхната история?”

По отношение на Рафаел Вазари се намира в центъра на своеобразно, невъзможно за повторение перспективно построение. Той е деветгодишен, когато умира Рафаел, но по това време самият Джорджо вече е изявен с рисунките си и не е възможно да не е достигала до него славата на Рафаел като живописец. Когато младият Вазари се учи от изкуството на утвърдените живописци, той проявява особен интерес към творчеството на Рафаел. По време на пребиваването си в Болоня 1529-1530 г. Вазари вижда картината “Санта Чечилия” и прави рисунки на фигурата на Свети Павел. Проучената поза на светеца, потънал в съзерцание, Вазари използва след години в две от композициите, рисувани от него в *Залата на стоте дни* в палаци Канцелерия, и то в едната от тях за собствения си автопортрет.²³

Както изтъква Р. Л. Рубин, животописът на Рафаел може да бъде прочетен по различни начини с полезен ефект и един от тях е да се прочете като се покаже “как Вазари превръща Рафаел в исторически субект чрез избор и подреждане на

²¹ “Вълшебното въздействие на музиката се разкрива в различните реакции на застаналите също в полукръг върху земния терен светци - Павел, Йоан, Чичилия и Мария Магдалина. Света Чичилия, почитана като патрон на музикантите, държи в ръката си малък орган. Отправила поглед към небесата, тя е погълната напълно от възвишената мелодия и е захвърлила на земята обичайните за епохата музикални инструменти: тамбура, виола да гамба и други. Този акт символизира отказа на светицата от преходната красота на земните естетически наслади в името на вечната космическа хармония, достъпна само за светците. Изображението на ангелския хор, архитектурният композиционен ритъм и звучният колоритен акорд - в наситено червено, зелено, златистожълто, розово и виолетово - внушават музикални асоциации, които са свързани с представата на художника за един несмущаван от земни страсти и вражди идеален свят. “ Цит. по: Андреева, В. Рафаел, С. 1985, 72 - 73

²² Barocchi, P. L'antibiografia del secondo Vasari. - Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica, Firenze Olschki, 1985, 15

²³ Rubin, P. L. Giorgio Vasari. Art and history, Yale University Press 1995, 358 - 362

топици, за да създаде образ на художник, който най-добре съответства на дидактическите цели на *Животописите*.”²⁴ Личността на Рафаел съответства на идеала на Вазари за художник и неговият пример чрез творчеството, чрез учителството му, чрез отделните стъпки в неговото развитие, се изтъкват по всички възможни начини в *Животописите*. Когато пише историята на Рафаел са изминали тридесет години от смъртта на художника и Вазари съумява да изгради вярна историческа визия по отношение на живота и творчеството му без да загуби онези впечатления, които има от младежките години на формирането си като художник.

²⁴ Rubin, P. L. Giorgio Vasari. Art and history, Yale University Press 1995, 359

10. Джулио Романо

С напредването във времето и в писането на *Животописите* Вазари все повече насочва своите читатели към сравнение между историята на художника, която чете в даден момент, и предишните, които се предполага, че вече познава. “Мога да бъда напълно сигурен като казвам, че той не прилича на никой друг в тази книга”¹, пише Вазари за Джулио Романо (1492/99 - 1546 г.), ученик на Рафаел.

В първото издание на книгата животописът на Джулио Романо има един идеален увод, в който се казва всичко най-добро, което може да се изтъкне в него: таланта му на художник, нрава и обноските му, примерното му обучение при грациозния Рафаел, чийто наследник се явява и в изкуството, и в характера. “Неговият начин да създава (измисля) истории показва, че той е единствен и с никой не може да бъде сравняван”, категоричен е в оценката си Вазари.² За Джулио Романо изписва един от най-силните си изрази:

“... ако Апелес и Витрувий присъстваха живи сред художниците, биха били победени от неговия стил, който беше винаги по античен начин съвременен и античен по съвременен начин.”³

(“... se Apelle e Vitruvio fossero vivi nel cospetto degli artefici, si terrebbero vinti dalla maniera di lui che fu sempre anticamente moderna, e modernamente antica.”)

Същинската част на животописа започва с най-важното в историята на Джулио, а именно, че бил ученик на грациозния Рафаел: с дарбите си заслужил да бъде обичан от него, в рисунка, въображение и колорит, изпреварвайки с много всички останали негови ученици. Липсват всякакви разкази за детство, семейство, произход, каквито Вазари включва в животописите на други художници. Изброявайки ранните творби на Джулио, Вазари веднага преминава към следващия важен момент: когато Рафаел умира, двама негови ученици, Джован Франческо Фиорентино (Джован Франческо Пени) и Джулио Романо заедно го наследяват. Те завършват многото останали незавършени творби на Рафаел, “и в частност залата в двореца, където са делата на Константин.”⁴

Смъртта на папа Лъв X, чумата в Рим през 1522 г. и други нерадостни събития отдалечават завършването на декорациите в папския апартамент. Стенописите в последната *Зала на Константин* са завършени едва през 1523 - 1524 г.⁵ от Джулио Романо и Джован Франческо Пени (1496 - 1528/36 г.) и представят делата на император Константин Велики, предшествашци и последвали обявяването на християнството за официална религия в Римската империя. На

¹ Le Vite, T, 828

² Le Vite, T, 828

³ Le Vite, T, 828

⁴ Le Vite, T, 831

⁵ Manzione, E. Capella sestina e stanze di Raffaello, Narni-Terni 1986, 92 - 95

Джулио Романо принадлежат стенописите “Явяването на кръста” и “Битката при моста Милвио”, работени по рисунки на Рафаел. Баталната сцена, представяща победата на император Константин над Максенций при моста Милвио на река Тибър, е разгърната в панорамна многофигурна композиция. В центъра е доминиращата фигура на Константин, а в реката пред него потъва Максенций.



Джулио Романо. Битката при моста Милвио. Зала на Константин, Ватикана

Останалите две големи композиции от цикъла, представящ делата на Константин, са “Кръщението на Константин”, изпълнена от Джован Франческо Пени и “Даряването на Рим на папа Силвестър” - от Джулио Романо или от Джован Франческо Пени според различни атрибуции на съвременни историци на изкуството.⁶

В изданието Торентино Вазари предава кратко този етап от творчеството на Джулио Романо: работата, започната при папа Лъв X, след неочакваната му смърт била прекъсната, а наследникът му папа Адриан VI не се интересувал от нея и едва при следващия папа Климент VII стенописите са завършени. В изданието Джунти текстът е значително променен. От уводната част са съкратени похвалите за изключителните дарби на Джулио, както и сравнението с Апелес и Витрувий. За сметка на това още в първото изречение Джулио е наречен *най-значителният от учениците на Рафаел, който като никой друг умее да му подражава по стил, въображение, рисунка и колорит*. Качествата му са изброени ясно и кратко: *никой*

⁶ Le Vite, T, 830

между останалите рафелови ученици не бил като него мотивиран, енергичен, сигурен, чувствителен, плодоносен и универсален, а освен това много приятен в разговор, грациозен и с най-добри обноски. Тези качества му служили в работата и в частност в живописването на папските стаи на Лъв Х. Стенописите в *Залата на пожара в Борго*⁷ го утвърждават като художник в стила на Рафаел. Маестрото поощрявал ученика си да решава все по-сложни живописни задачи и му помагал с рисунки. Рафаел обучил Джулио и в архитектурата, където по-късно той се наложил като *много добър*.



Джулио Романо. Битката при моста Милвио, централна част

Силно разширен е текстът, разказващ историята на завършването на папските стаи. Вазари предава подробно почти като в хроника събитията в Рим, последвали смъртта на Рафаел и останалата незавършена *Зала на Константин*. Вазари подробно описва, че папа Адриан VI (Вазари не уточнява, че Адриан от Утрехт е чужденец, но за читателя през епохата се предполага, че това е било известно), за разлика от предишните папи, не се наслаждавал нито на живописиста,

⁷ Третата по реда на живописване от Ватиканските стаи (1514 - 1517 г.), в която Рафаел поверява на учениците си значими живописни задачи.

нито на скулптурата, нито на други красиви неща и нямал интерес към завършването на залата. Едва когато Адриан починал и за нов папа е избран кардинал Джулио Медичи с името Климент VII в един ден се възвърнали отново, заедно с другите добродетели, и всички изкуства.⁸ Към тези сведения за връзката между присъствието на просветените папи от фамилията Медичи и процъфтяването на изкуствата Вазари добавя и сведения от материален характер: *и Джулио, и Джован Франческо, и другите превъзходни художници били отчаяни, защото при Адриан щели да умрат от глад.*

Вазари описва и интерпретира отделно четирите големи многофигурни сцени в залата на Константин като на първата, “Явяването на кръста” отделя само няколко най-обща описания. Втората, “Битката при моста Милвио”, е разгледана в детайли. В историческата битка между Константин и Максенций при моста Милвио и местността, и реката Тибър са предадени натуралистично, пише Вазари. За да предаде исторически вярно облеклото, оръжията и всички други детайли Джулио Романо изучил историческите релефи от колоната на Траян и колоната на Марк Аврелий в Рим. Вазари обобщава: този подход на Джулио Романо дава нова насока на баталната историческа живопис.⁹

По античен начин съвременен (модерен) и античен по съвременен начин Джулио Романо създава историческите си композиции със средства, които използва самият Вазари като историограф. Третата историческа картина *Кръщението на Константин* също заема подобаващо място в живописа на Джулио Романо. Вазари подчертава и съвременното, и античното в сцената. В *Кръщението на Константин* Джулио изобразява интериора на църквата “Сан Джовани ин Латерано”, издигната по времето на Константин. В образа на папата-свещец Силвестър изобразява самия Климент VII, а персонажите от свитата на Силвестър са портрети на видни съвременници на Джулио Романо. В една от рисуваните по-долу исторически сцени, имитиращи бронзови релефи, “много хубава история”, както пише Вазари, са портретирани архитекта Браманте и Джулиано Леми.¹⁰

Четвъртата историческа сцена е особено важна в историографията на Вазари. В нея е изобразен интериора на църквата Св. Петър с папския престол *във вида, когато има в тържествените случаи, когато папата прави богослужение*. Император Константин е коленичил през папа Силвестър и “му поднася една златна /статуетка/ Рома, изработена като тези върху античните медали: искайки да покаже дарението, което прави на римската църква.”¹¹ И в тази композиция Джулио портретира известни личности, писатели и придворни. Но Вазари описва старателно поетиката на сцената, изтъкана от натуралистично изписване на портрети и на съвременната папска гвардия, която, както е редът, отбелязва

⁸ Le Vite, G, 868

⁹ Le Vite, G, 869

¹⁰ Le Vite, G, 869

¹¹ Le Vite, G, 869

Вазари, задържа многолюдната тълпа, но също и от фигури като амурче, което си играе с едно куче на преден план.¹²



Джулио Романо. Даряването на Рим на папа Силвестър. Зала на Константин, Ватикана

Никъде в своята история Вазари, който държи да покаже, че чете историческите текстове на писателите преди него, не дава знак, че познава опровержението на това дарение, написано от Лоренцо Вала през XV в. Изброявайки творбите на Джулио след приключването на работата в залата на Константин, Вазари отбелязва още един кръг от исторически сюжети в живописиста му. В едно палацо на хълма Джаниколо в Рим, където според легендите е гробът на Нума Помпилио, Джулио нарисувал сцени от живота му.

Преместването на Джулио в Мантуа Вазари обяснява с голямата му слава като най-добър художник след смъртта на Рафаел. Владетелят на Мантуа имал нужда от архитект и уговорил с молби и обещания Джулио да се пресели в града. Вазари разделя живописа на Джулио Романо на два периода. В края на римския период изброява учениците на Джулио, които останали след него да работят в Рим, подготвени добре от него, особено като помагали в живописването на залата на Константин. “И няма да премълчавам”, пише Вазари, “*че те, бидейки много будни, използвали неговите рисунки и умеейки добре да оцветяват в неговия стил,*

¹² Le Vite, G, 869

изработили редица произведения”.¹³ Мантуанският период е проследен подробно чрез произведенията на живописиста и архитектурата, създадени от Джулио, както и чрез неговата мащабна дейност по цялостното преустройство на града. Неговият стил на възпроизвеждане на античността, изработен чрез изучаване на релефите върху колоните в Рим, много добре се изявил в стенописите в палацо Те. Джулио изготвил и временната украса на Мантуа за тържественото посрещане на император Карл V, състояща се от арки, “перспективи” (изгледи) като фон за театрални представления и други. Разказано е и посещението на Джорджо Вазари в Мантуа, *сърдечното посрещане с четириднешното внимание, което му отделил приятелят му Джулио Романо, с когото не се били виждали, но били много близки приятели чрез писма. Между произведенията, които Джулио показал на Вазари, били и всички планове на антични сгради от Рим, Неапол и от други места, които имал, частично рисувани от него, а също и от други лица.*

В своите исторически перспективи-изгледи Вазари обича да композира чрез субективен естетически подбор иначе истинните обективни факти. Веднага след пасажа, в който лице разказва за посещението си при Джулио Романо, вмъква името на Микеланджело. *“И когато Вазари замина от Мантуа и отиде във Венеция, а оттам в Рим, точно в това време Микеланджело откри (завърши) в капелата своя Страшен съд и прати на Джулио чрез месер Нино Нини да Кортоната три листа със седемте смъртни греха...”*¹⁴ Друга перспектива, но все така артистична, превръщаща обикновените обстоятелства в исторически факти за разсъждения и оценки, Вазари изгражда в края на живота на художника. *Джулио починал на петдесет и четири години, оставяйки един син, когото в памет на учителя си кръстил Рафаел, и дъщеря Вирджиния, “която още живее в Мантуа”. Погребан в църквата Сан Барнаба, останал без паметник, защото жена му и децата му, отлагайки от ден за ден, си отишли без да го направят. “И е грех, че за този мъж, който толкова почете града, не се намери никой да го почете, включително и тези, на които служеше и които в случай на нужда често си спомняха за него.”*¹⁵ Вазари превръща тези обстоятелства в инструмент за въздействие, подчертавайки, че добродетелите на Джулио Романо, почитани приживе, *чрез творбите му са изградили вечен паметник след смъртта му, който нито времето, нито годините ще разрушат.* Така конкретните факти от отделните биографии стават материал, от който Вазари конструира представата за историята.

¹³ Le Vite, G, 870

¹⁴ Le Vite, G, 878

¹⁵ Le Vite, G, 879

11. Андреа дел Сарто

Животът на Андреа дел Сарто (1484 - 1531 г.) може да бъде разказан и превърнат в история по различни начини от неговия ученик Джорджо Вазари. Бяха безбройни учениците на Андреа, пише Вазари в последната част на животоописа. И според моралните и поведенчески норми на идеалния художник, и според концепцията си за историята, Вазари поддържа настойчивото искане да се уважава и цени учителя, да се почита паметта му. “Историзирайки” личността на талантливия живописец Андреа дел Сарто, Вазари избира перспектива, каквато в животописите на художниците преди него не се среща. От една страна има основания в самата материя на живота на художника, когото той познава отблизо, а от друга, самата логика на неговия труд го води към пресъздаване на всеки път различни животописи, които създават взети заедно една структура с послания, каквито нито отделните текстове биха могли да постигнат, нито пък простата последователност от биографии предполага. Колкото повече стават животописите, предшествващи този, който излага, толкова повече са откритите фини сходства и разлики между *тази история* и *другите истории*. Леко, но и настойчиво Вазари повтаря някои мотиви и композира с вариации, водейки напред читателя с нагласата, че и той е формиращ се субект, образоващ и възпитаващ себе си в четенето. В самото начало на текста в първото издание Вазари излага същината на виждането си за живота и творчеството на Андреа дел Сарто:

“Оплаква се от съдбата, този, който се роди с добър талант и после придобие отличен вкус в живописа и се представи превъзходно в нея с творби, достойни за похвала, когато се види после обратно да върви надолу в начина си на живот и да не може с никакви средства да промени лошите прояви на своя характер... Защото няма съмнение, че онези, които занемаряват себе си и своите работи, дават повод на случая да препречи пътя на славата и на добрата съдба... Лошото е, когато хората, ослепени от собствените си желания, не искат да познаят времето, когато случаят се представя пред тях и ако го бяха следвали не биха си създали безредия, които често са по тяхна собствена вина, наричайки се от тях самите нещастни.”¹

“Egli e' pur da dolersi de la fortuna, quando nasce un buono ingegno e che e' sia di giudizio perfetto nella pittura e si facci conoscere in quella eccellente, con opera degne di lode, vedendolo poi per il contrario abbassarsi ne' modi della vita, e non potere temperare con mezzo nessuno il male uso de' suoi costume... Perche' non e' dubbio che coloro che trascurano se' e le cose loro, danno occasione di troncane le vie alla fama e buona fortuna... Ma il male e' quello de gli uomini, i quali accecati ne' desideri stessi, non voglion conoscere il tempo, quando l'occasione si presenta loro, che se eglino la seguitassino e ne fecessin capitale, quando ella viene, non incorrebbono ne' disordini,

¹ Le Vite, T, 696 - 697

che spesso piu` per colpa di loro stessi che per altra cagione si veggono, chiamandosi da lor medesimi sfortunati.”

С горчивина изписва с познатия вече подход името на човека, по повод на когото казва всичко това: *“Какъвто беше повече в живота, отколкото в изкуството Андреа дел Сарто, който, задължен на природата за един изключително рядък талант в живописата, ако беше се стремил повече към един цивилизован и почтен живот, и не беше занемарил себе и своите проблеми заради апетитите на жена си, която го държеше винаги ниско и беден...”* Вазари предава сведенията за детството и младините на Андреа дел Сарто, възпроизвеждайки любимите си житейски ситуации.

Син на шивач, откъдето идва и прозвището Сарто, седемгодишният Андреа бил преместен от училището, където учел да чете, и изпратен да учи златарство. Но повече удоволствие изпитвал, когато рисувал. Случило се така, че Джан Бариле, флорентински живописец, видял как рисувало момчето и толкова го харесал, че го взел при себе си. За няколко месеца Андреа се начил да работи с цветовете и да изработва неща, от които Бариле и други в занаята се възхищавали. Андреа ходел да рисува заедно с други младежи по картоните на Леонардо и Микеланджело, работени за баталните сцени в Палацо дела Синьория и по-късно пренесени в манастира на Санта Мария Новела. Заедно с Франча Биджо, негов приятел, Андреа наел самостоятелно студио (ботега). Вазари описва големия напредък и приятния стил, постигнат от Андреа в живописата, както и многобройните поръчки, изпълнени от него. В контраст с постигнатото се явява съдбоносната му любов, която съсипала според Вазари живота на Андреа: към хубава млада жена, родена от беден и порочен баща, жадна да бъде издържана от друг. Той толкова я обичал, че изоставил учението и изкуството и до голяма степен и занемарил помощта, която дотогава давал на баща си и майка си. Вазари изброява бедите, произтекли от брака на Андреа дел Сарто: жена му Лукреция го отдалечила го от приятелите му и от другите му близки. Всеки от неговите ученици понасял от нея лоши думи и по-лоши неща. Емоционалният Вазари описва заблудите на Андреа, на когото му се струвало, че красотата на жена му заслужава повече, отколкото стремежите към слава и чест, които имал дотогава. Залязла любовта на неговите приятели и с това петно се затъмили “славата му и честта му на чиста добродетел”. А учениците му, които искали да живеят при него и да се учат, трябвало да понасят лошите й думи и злините й. Сведенията за начина, по който живеели учениците на Андреа дел Сарто, използва Иполит Тен в неговата “Философия на изкуството”, за да възпроизведе артистичната среда през епохата на Ренесанса в Италия: “Учениците били чираци, които участвали в живота и славата на майстора, а не любители, които се чувстват свободни, щом си платят урока. В училището детето учело да чете, да пише, малко правопис; после на дванадесет-тринадесет години постъпвало у художника, златаря, архитекта, скулптора - обикновено майсторът бил всичко това едновременно - и момчето учело под негово ръководство не една част от изкуството, а цялото изкуство. То работело за него, правело по-леките

неща, фона на картините, дребните орнаменти, допълнителните фигури; имало свой дял в шедьовъра и се интересувало от него като от собствена творба; било нещо като син и слуга в дома; наричали го човек на майстора. Хранело се на трапезата му, ходело да пазарува, спяло на таванчето над него, понасяло ругатните му и плесниците на жена му.”²

Наред с драматичната линия на личния живот на Андреа, разказван почти като роман, особено тези от последните години на художника, Вазари вмъква и подробно описание на творбите и на участието, което взима Андреа в художествения живот на Флоренция. Описана е декорацията за тържественото връщане на Джовани Медичи, папа Лъв X (избран 1513 г.) във Флоренция, в която се включват най-ценените на времето си художници на града. Специално за случая били издигнати конструкции, възпроизвеждащи антични паметници: две “исторически арки” (триумфални арки), статуя на Ромул, колоната на Траян, осемстенен храм, други две арки. Но онова, което според Вазари, има най-висока художествена стойност, е рисуваната от Андреа дел Сарто (в техника киароскуро) фасадата на катедралата.

В автобиографията си Вазари споменава ученичеството си при Андреа дел Сарто кратко, с едно изречение, в което казва, че през 1524 г. е отведен от кардинал Силвио Пасерини във Флоренция, където учил рисуване малко при Микеланджело, при Андреа дел Сарто и при други. Сред имената първо натежава името на кардинала, който го покровителства, после на Микеланджело, тъй като Вазари изключително много го цени и се гордее, смятайки се за негов ученик и приятел и едва накрая се споменава ученичеството при Андреа дел Сарто. В животописа на Андреа са силно подчертани качествата му на добър учител и качествата на подготвените от него ученици. От една страна заради паметта на Андреа, а от друга, за да се контрастира лошия живот, който той водил и гибелните последици от него за творчеството му. Вазари описва и пътуванията на Андреа във Франция, където ценели неговата живопис, както и ненавременното му връщане, предизвикано от Лукреция.³ В периода след завръщането му от Франция е вписан един случай, който сам по себе си принадлежи към предпочитаните от Вазари: тези, които целят да окажат поучително въздействие и да потвърдят силата на изкуството.

В животописа на Андреа дел Сарто е разказана следната история. Нарисуваният от Рафаел портрет на Лъв X с двама кардинали (1518 г.; Флоренция, Галерия Уфици) много се харесал на Федерико Втори, дук на Мантуа, когато минал през Флоренция на път към Рим. “*И решил портретът да стане негов, независимо че имал много други живописни творби*”, както пише Вазари. По време на визитата си при папата, дук Федерико Втори поискал портрета и папа Климент VII му го обещал. Папските секретари писали на Отавиано Медичи във Флоренция с нареждане да приготви портрета и да го прати в Мантуа. *Отавиано*

² Тен, И. Философия на изкуството. - Тен, И. Есета върху литературата и изкуството, С. 1981, 407

³ Le Vite, T, 710 - 713

не искал да лиши Флоренция от една такава живопис, нито можел да откаже на папата и му писал, че ще изпълни нареждането, но рамката на портрета е лоша и че е поръчал да направят друга, позлатена; когато е готова, веднага ще изпрати портрета в Мантуа. Изпратил хора да повикат Андреа дел Сарто, „знаейки колко струва той в живописиста“ и тъй като портретът трябвало да замине, няма друго средство освен да се направи тайно от Рафаел копие, с което да се замени. Андреа изработил копието⁴ тайно, имитирайки превъзходно завършващите мазки на четката, присъщи на Рафаел и то така, че и самият Отавиано не можел да го различи от оригинала. Сложили рамка на копието и го изпратили в Мантуа. Портретът, за който дълги години дукът вярвал, че е творба на Рафаел, бил много хвален от Джулио Романо, ученик на Рафаел.

В първото издание Вазари предава следващия диалог:

“Случило се, че един, който бил с Андреа, когато е правена тази работа за Отавиано, отишъл в Мантуа, където Джулио Романо го приел любезно, показал му антики и свои картини и накрая като реликва му показал и тази картина. Когато я видял, приятелят на Джулио му казал: “Това е хубава творба, но не е на Рафаел.” “Как не е, аз ли не познавам мазките, с които завършва работата?”⁵ Приятелят му показал знака на обратната страна на картината и казал, че оригиналът и копието са разменени във Флоренция. Джулио не променил преценката си за картината: “Аз я ценя не по-малко, отколкото, ако беше от ръката на Рафаел. Напротив, даже повече, защото превъзходен живописец да имитира маниера на друг и да го възпроизведе е нещо изключително.”⁶

Вазари слага и последният трагичен шрих в личната съдба на Андреа дел Сарто. Когато се разболял, Лукреция се уплашила, че е болен от чума и избягала, а той умрял без никой да го види. Бил погребан скромно. След смъртта му рисунките и другите му творби наследил неговият ученик Доменико Конти. Желаяйки да почете учителя си, Доменико изработил паметна плоча, вградена в църквата, където погребали Андреа дел Сарто. По-късно тя била преместена и това според Вазари е потвърждение, че меморизирането на почитани художници чрез надгробни паметници е несигурно. Докато неговите, на Вазари, писания ще запазят паметта за Андреа.

В първото издание авторът изразява надежда, че “тези мои писания ще запазят паметта за него за известно време”.⁹ (“Volendo forse la fortuna mostrarci che non solo gl’influssi de’ fati possono in vita, ma ancora nelle memorie dopo la morte, ancora che a dispetto suo siano per vivere e l’opere sue e questi miei scritti qualche tempo per tenere memoria.”) След осемнадесет години смисълът е различен: “надявам се, че моите писания ще запазят паметта за него за много векове.”⁷ (“Nel che volle forse mostrarci la fortuna che non solo gl’influssi de’ fati possono in

⁴ Копието, изработено от Андреа дел Сарто се намира в Неапол, Галерия Каподимонте

⁵ Le Vite, T, 718

⁶ Le Vite, T, 718

⁹ Le Vite, T, 727

⁷ Le Vite. G, 719

vita, ma ancora nelle memorie dopo la morte. Ma a dispetto loro sono per vivere l'opere et il nome d'Andrea lunghissimo tempo e per tenerne, spero, questi miei scritti, molti secoli, memoria.”) Вазари вече е придобил увереност, че неговата история ще се чете и след векове, неговите писания не просто ще запазят за някое време жива паметта на Андреа, а ще я запазят за *много векове*.



Андреа дел Сарто. Святото семейство. Рим,

Национална галерия за антично изкуство, палацо Барберини

В Джунтина Вазари променя акцентите в съдбата на Андреа дел Сарто. Ако първоначално изтъква, че вината за злочастията му е в самия него, защото е попаднал на зла жена и чувствата са му отнели свободата, в допълнения и преработен животопис името на Лукреция изчезва, а нейната роля в съдбата на Андреа се заглушава.

Силно се променя уводната част на животописа. Вазари държи да бъде дидактичен и по отношение на меморизирането: не иска да се помни лошия човек. Верен на намеренията, които излага в началото на книгата си, Вазари не иска трайността на лошите неща, които, както вече неведнъж е подчертавал, имат повече постоянство от добрите. Историята на Андреа дел Сарто сама по себе си е поучителна *как не трябва да живее* един човек и *какво не трябва да прави*. Вазари я описва, но заличава името на Лукреция.

За сметка на това името на човека, който разпознава копие на Рафаел в Мантоа, премълчано в първото издание, сега гордо е изписано: това е самият Джорджо Вазари. Той е, който отваря очите на Джулио Романо, знае истината и я казва. С простодушна гордост авторът говори за себе си в трето лице *как още като момче видял Андреа дел Сарто да работи тази творба тайно в къщата си*.⁸ Заключение, изразено в преценката на Джулио Романо, остава непроменено: копие свидетелства за високите достойнства на живописца на Андреа и се цени колкото и самия оригинал. В този вид разказът съдържа и интерпретация на отношението оригинал-копие, и похвала - за патриотизма на Отавиано, който дипломатично спасил картината на Рафаел за Флоренция, за благородството в преценката на Джулио Романо и, най-накрая, за знанията на самия Вазари, който още веднъж се намесва в хода на историята, за да изясни истината.

Вазари изтъква личното си участие в тази история не за да се величае сам, а защото той самият вече се чувства субект на историческо повествование и на историческо светоусещане. В изложението, посветено на учениците на Андреа дел Сарто в Торентиниана той отделя едно изречение за самия себе си *“Джорджо Вазари, аретинец, стоя малко и неговите творби, пръснати по цяла Италия няма да описваме тук, бидейки те много известни*.”⁹ В Джунтина вече няма такава фраза, а в изброяването на имената на учениците, излезли от ботегата на Андреа се казва *“и Франческо Салвиати и Джорджо Вазари аретинец, който беше приятел на Салвиати и малко живял при Андреа*”.¹⁰ След осемнадесет години Вазари отдавна е утвърден художник и не се нуждае от самоутвърждение. На читателя на Джунтина предстои да прочете биографията и на Вазари.

Вероятно самата съдба на Андреа дел Сарто добавя в изданието от 1568 г. още една загуба. От ученика Доменико Конти, наследник на рисунките и *“другите неща на изкуството”* на Андреа, някой откраднал една нощ (или поне така се смята) рисунките и картоните на Андреа.

От животописа на Франча Биджо (1482/3 - 1525 г.), приятеля на Андреа дел Сарто, се добавят още данни за художника, доизграждайки историята му. В много случаи поръчки за стенописи били възлагани на Франча Биджо *“в конкуренция”* с Андреа дел Сарто, а *когато Андреа заминал за Франция, на Франча Биджо възложили да завърши започнати от него стенописи, защото*

⁸ Le Vite, T, 718; Le Vite, G, 713

⁹ Le Vite, T, 726

¹⁰ Le Vite, G, 713

добре имитирал стила му.¹¹ Папа Лъв Х искал да почете баща си Лоренцо със стенопис на тема „Цицерон, носен от римските граждани” и други древни истории, “многоученият историк месер Паоло Джовио, архиепископ на Ночера” ги възложил на живописците Андреа дел Сарто, Якопо Понтормо и Франча Биджо, които изпълнили работата, показвайки “ценността си и съвършенството си”.¹² Още веднъж високите достойнства на Андреа дел Сарто са подчертани, а на читателя е дадена възможност да съпоставя и да преценява.



¹¹ Le Vite, G, 769

¹² Le Vite, G, 769

12. Проперция де Роси

Сред *Животописите* има само един на жена-художник. Това е скулпторката Проперция де Роси (1490 - 1530 г.) от Болоня. Вазари съумява да превърне Проперция, починала двадесет години преди да са издадени *Животописите*, не само в субект на историята, но и в повод да нарисува историческа картина на женското присъствие в изкуството. Ренесансовата култура се създава главно от мъже и Вазари отлично знае това. С интуицията си на художник, с познанията на ерудит и с опита си на историограф Вазари аргументира *важното присъствие на Проперция в историческото развитие* на най-новото изкуство. За база взима ролята на жената в историята и в съвременността, така, че едновременно да бъде обективен и да даде нови примери за поучение на читателите и последователите в изкуството.

“Забележително е, че във всички дейности, в които жените в която и да е епоха са поискали да навлязат с учене, са успявали винаги да бъдат превъзходни и най-известни, както може да се покаже с безкрайни примери на този, който не вярва. И, разбира се, всеки знае колко те са значими икономически, а също и във военните дела, знае се кои са били Камила, Арпаличе, Валаска, Томири, Пантазилея, Молпадия, Ориция, Антиопа, Иполита, Семирамида, Зенобия; и най-сетне, коя е била Фулвия на Марк Антоний, която, както казва историкът Дион, толкова пъти се е въоръжавала, за да защити съпруга си и себе си...”¹

(“Gran cosa e` che in tutti quelli esercizi ne'quali, in qualunque tempo, hanno volute le donne intramettersi con qualche studio, siano sempre riuscite eccellentissime e piu` che famose, come con una infinita` di esempi agevolmente puo` dimostrarsi a chi forse non lo credesse. E certamente ognun sa quanto elleno universalmente tutte nelle cose economiche vagliono, oltra che nelle cose della guerra, medesimamente si sappia chi fu Camilla, Arpalice, Valascia, Tomiri, Pantasilea, Molpadia, Orizia, Antiope, Ippolita, Semiramide, Zenobia; chi finalmente Fulvia di Marcantonio che, come dice Dione istorico, tante volte s'armo` per defender il marito e se medesima...”)

Вазари ентусиазирано демонстрира, че познава историята и ролята, която жените имат в нея. Имената, които изброява, са от различни извори и от различни сфери на проявление, но в желанието си да подчертае тяхната значимост Вазари се стреми да подкрепи преценката си с авторитета на “божествения” Платон, чиито ученички са били Ластения и Асиотея.² *Но разбира се, пише той, в никое друго време това не се показва по-добре, отколкото в нашето, в която жените завоюваха голяма слава в изучаването на литературата и езиците, но и във*

¹ Le Vite, T, 728

² Le Vite, T, 728

всички други професии. Отново Вазари изброява имена – на Витория Колона³, Вероника ди Джан Франческо⁴, Катерина Ангуисола⁵, жени от най-високите обществени кръгове, както и много други.

Следвайки постановката, че към усвояването на знания чрез обучение в изкуството се устремяват личности, водени от желанието за слава, Вазари приписва на Проперция същия мотив. Откроява го релефно като подчертава, че жените не се срамуват да сложат нежните си ръце в механични дела, в късовете мрамор или върху суровото желязо, “както направи болонката Проперция де Роси, добродетелна не само в домашните неща, а в различните науки, за което не само жените, но и мъжете биха ѝ завидяли”⁶. (Мотивът за похвалната завист, тласкаща към конкуренция и напредък другите или за зложелателната завист, която събуждат сред заобикалящите ги талантливите и добродетелните, е постоянен фактор в историческите събития, описвани от Вазари.)

Подробно са описани темите и образите в оригиналната миниатюрна скулптура, която изработвала Проперция, използвайки за материал костилки от праскови. Уменията в скулптурата се превръщат в изключително явление в малките форми, предпочитани от Проперция. *Окуражена от успеха в миниатюрната скулптура, Проперция се насочва към каменния релеф и Вазари изброява нейните произведения от мрамор.* Вазари има повод да изяви и интуицията си на художник, познаващ отлично особеностите на творческия процес. *Проперция пресъздава в изящна картина⁷ сюжета “Йосиф и жената на фараона”, изобразявайки влюбената жена на фараона, която отчаяно се опитва да съблазни Йосиф. Според Вазари Проперция избрала този сюжет, защото по това време се влюбила в красив младеж, който не се интересувал от нея. Творбата била прекрасна и дала на художничката удовлетворение, пише Вазари, защото в нея чрез фигурите от Стария Завет разтоварила до голяма степен душата си от разяждащата страст.* В тази интерпретация Вазари показва, че познава принципите на катарзиса, развити от Аристотел. Самата художествена и житейска ренесансова практика изобилства с примери, за пренасяне на силни преживявания от живота в изкуството и несъмнено в интерпретацията на тази история Вазари е окоето на времето. Проперция не пожелава повече да създава подобни творби. Утвърдила се като скулптор, работейки в различни материали, и всичко ѝ се удавало отлично, с изключение на нейната нещастна любов, обобщава Вазари.

³ Витория Колона (1492 - 1547 г.), маркиза на Пескара, известна най-вече от стиховете на Микеладжело

⁴ Вероника ди Джан Франческо (1485 - 1550 г.), съпруга на владетеля на Кореджо

⁵ Катерина Ангуисола (п. 1550 г.), съпруга на Л. Гонзага, владетел на Кастильоне

⁶ Le Vite, T, 729

⁷ Става дума за релефа “Целомъдрието на Йосиф”, който се намира в Музея на Сан Петроньо, Болоня. Атрибуира се като творба, изпълнена от Проперция съвместно със скулптора Триоло.



Проперция де Роси. Йосиф и жената на Потифар.
Болоня, Музей на Сан Петронио

В края на животописа Вазари отново подема темата за славата. *Проперция била толкова прочута, че името ѝ стигнало до папа Климент VII, който поискал да се запознае с нея, когато бил в Болоня за коронясването на Карл V. Но Проперция по това време вече била починала.*

В изданието Джунти животописът на Проперция остава почти непроменен, но към него са добавени няколко съществени момента. Първо, Вазари посочва, че в съпроводителен албум има и рисунки на Проперция. Някои от тях са създадени по рисунки на Рафаел, които тя възпроизвеждала, за да се учи. Вазари посочва, че образът на Проперция е меморизиран в няколко портрета, създадени от художници, с които е поддържала близко приятелство. Обобщавайки изявите на художничката с цел да аргументира своята историческа преценка на нейната значимост, Вазари подчертава, че тя еднакво добре владее рисунката, живописа и скулптурата.

Вазари чувства необходимост да разшири основата, на която разглежда творчеството на художничката и за да изгради линия на историческа приемственост в творчеството на жените-художнички. Първият текст е посветен

на монахинята Плавтила, игуменка на манастира Санта Катерина да Сиена във Флоренция. Въмъквайки кратко описание на творбите на Плавтила, която еднакво добре рисува миниатюри и картини, Вазари акцентира, че вярно предавала натурата в живописа си, както биха правили мъже-художници, които дълго и упорито са се обучавали.⁸



Портрет на Проперция де Роси

Вторият текст представя творчеството на художничката Софонисба Ангуишола от Кремона. Вазари съумява да превърне тези два нови текста в структурни елементи от живописа на Проперция, който чрез тях се превръща в историческо проследяване на женското участие в напредъка на изкуствата през новото време. Софонисба с много учене и грация, които биха затруднили други

⁸ Le Vite, G, 723 - 724

жени, навлиза в изкуството на рисунката и съумява не само да наподобява постигнатото от другите художници, но и сама да създава редки и превъзходни творби в живописта.⁹

Сравнението между текстовете на животописа на Проперция в първото и второто издания показва, че авторът разбира присъщата незавършеност на книгата си. За годините, изминали между двете издания, Вазари допълва труда си с нови факти, показвайки на практика изключителната си способност да живее и твори като художник, следейки с *окото на времето* онова, което става около него, за да го превърне в исторически материал. Вазари лично познава творбите на сестра Плавтила Нели (1523 - 1588 г.), негова съвременничка. Той я оценява като явление във флорентинското изкуство, без да се навлиза в снизходителни преценки или в занимателни подробности, чрез които често днес е представяна тя като монахиня-художничка. Вазари изтъква напълно обективно, че в творчеството ѝ образите на жените са истински и добре направени, докато тези на мъжете не са правдоподобни, нещо, напълно обяснимо от гледна точка на монашеския живот, който води. Софонисба Ангуишола и нейното творчество той не познава толкова добре, но се аргументира със сведения, които има: *испанският крал Филип, научавайки за дарбите ѝ, я поканил в Испания, където тя творяла почитана от всички*. В животописа на Тадео Цукеро (Цукаро) Вазари споменава един автопортрет на Софонисба, който художничката подарила на папа Юлий III. Портретът се намирал *в хранилището (guardaroba) на кардинал Иноченцио дел Монте заедно с една много ценна антична "книга" от времето на Август или малко след това, съдържаща съчинения на Вергилий*.¹⁰ Ценността на образа ѝ е знак за ценността ѝ като художник.

Историкът Вазари пише за жената-художник изключително съдържано и без дребнавости. Ако споменава несподелената любов на Проперция, то е за да намери връзка между преживяванията ѝ и творбата ѝ, тълкувайки я с поучителна цел.¹¹ Вазари не споменава - не знае или се въздържа да говори за това, че Проперция избрала свободния живот и не се обвързала с брак, предпочитайки съжителство с избранника си. Поддържала приятелства с други художници и съумяла да живее интересен, богат живот. Превръща се в модел за подражание и пример, който въодушевява цяла школа на жени-художнички в Болоня през следващите епохи.

⁹ Le Vite, G, 724

¹⁰ Le Vite, G, 1200

¹¹ Вж. в: Boase, T. S. R. Giorgio Vasari. The Man and the Book, Prinsenton University Press 1979, 138

13. Бачо Бандинели

Животописът на флорентинския скулптор Бачо Бандинели (1493 - 1560 г.) започва като историческа хроника на Флоренция:

“Във времената, в които процъфтявали във Флоренция изкуствата на рисунката с благосклонността и помощта на Лоренцо Стария де Медичи Великолепния, живеел в града един златар на име Микеланьооло ди Вивиано да Гаюоле, който работел изключително /в техниките на/ гравюрата, вдълбан релеф, емайли и ниело* и бил много добър в изработването на всякакъв вид големи изделия от сребро и злато... От него се снабдявали Лоренцо Великолепният и цялата къща Медичи... На този Микеланьооло Медичите оставили при заминаването си през 1494 г. много златни и сребърни предмети и той тайно ги съхранявал и вярно ги опазил до завръщането им, заради което бил много хвален за вярността си и възнаграден за нея. През 1487 г. на Микеланьооло се родил син, кръстен Бартоломео, но според обичая във Флоренция след това бил наричан от всички Бачо.”¹

(“Ne’ tempi ne’ quail fiorirono in Fiorenza l’arti del disegno pe’ favori et aiuti del Magnifico Lorenzo Vecchio de’ Medici, fu nella citta’ un orifice chiamato Michelagnolo di Viviano da Gaiuole, il quale lavoro` eccellentemente di cesello, d’incavo, per ismalti e per niello et era pratico in ogni sorte di grosserie... Da costui si forniva il Magnifico Lorenzo e tutta la casa de’ Medici... A questo Michelagnolo, nella partita loro di Firenze l’anno 1494, lasciorno i Medici molti argenti e dorerie e tutto fu da lui segretissimamente tenuto e fedelmente salvato fino al ritorno loro, da’ quail fu molto lodato dappoi della fede sua e ristorato con premio. Nacque a Michelagnolo l’anno 1487 un figliuolo, il quale egli chiamo` Bartolomeo, ma di poi, secondo la consuetudine di Firenze, fu da tutti chiamato Baccio.”)

Бащата желаел Бачо да наследи занаята му и го обучавал в работилницата си заедно с други момчета, *“защото в онези времена така се правеше и не се смяташе за добър златар този, който не умее да рисува и да прави релефи”*, пише Вазари. Още в ранните си години Бачо показал дарби в рисуването, а също и в скулптирането, копирайки произведения на Донатело и Верокио в различни техники на релефа. Развитието на Бачо съвпада с модела, многократно изложен вече в други животоописания: неговите рисунки и релефи по Донатело и Верокио видял Леонардо да Винчи, който го похвалил и окуражил. В повествованието се повтаря настойчиво и мотивът за упражняване на рисуването по антични паметници и произтичащото от това благотворното въздействие. Въодушевен от похвалите на Леонардо, Бачо започнал да скулптира една антична глава по оригинал, който се намирал в къщата на Медичите. Подкрепата, която

* ниело - златарска техника, при която върху среброто се наслажда черно (графичност).

¹ Le Vite, G, 960 - 961

формирацията се художник получава от учителя този път съвпада с тази от родителя. Бащата, за да създаде условия за развитието на младежа, поръчал парчета мрамор от Карара, обзавел му в къщата си добре осветена стая за работа и Бачо направил два етюда, единият от които изобразявал Херкулес, сразил гиганта Како(с).

Флорентинската хроника, от която тръгва биографията на Бачо, е продължена с една история, която принадлежи толкова към живота на града, колкото и към живота на Бачо. Тя описва събития от времето на републиканското управление на Пиеро Содерини, когато в залата на Големия съвет (*Залата на петстотинте* в Палацо Векио) се състезават Микеланджело и Леонардо да Винчи. *Всички художници идвали да рисуват по картон с голи тела на Микеланджело за "Битката при Кашина" и скоро младият Бачо задминал всички, защото си направил ключ и работел повече от другите пред картон на Микеланджело. Когато през 1512 г. правителството на Пиеро Содерини отстъпва властта на Медичите, Бачо сам тайно разделил картон на малки парчета. Не се знае причината за това, пише Вазари, и предава различни мнения, изказвани по случая: завист, косвена подкрепа за Леонардо, на когото симпатизира, желание да се възползва от рисунките на Микеланджело за свои цели.* Вазари обобщава единствено общественозначимия факт: *"голяма беше загубата за града от /изчезването на/ картон и вината на Бачо изключително голяма, заради което заслужено беше наричан от всеки завистлив и зъл"*.

Вазари описва сложните взаимоотношения на Бачо с другите художници през следващите години, запазвайки резервираност в критичните преценки за поведението на Бачо. Предпочита да хвали усърдието му в работата и ученето, както и постигнатия чрез тях напредък. Скулпторът занесъл в Рим на папа Лъв X модел за статуя, представляваща гол Давид, държащ главата на Голиат, желаейки чрез тази творба да съизмери себе си с прочутите скулптори преди него. Но папата го насочил към други поръчки. При второто си посещение в Рим Бачо изучил античната статуя на Аполон Белведерски и я наподобил в създадената от него скулптура на Орфей.

Голям обем от животописа на Бачо заемат различни описания на събития, които Вазари преценява като значими за социалния живот на епохата. Историята с поръчката за копие на елинистическата статуя на Лаокоон, открита наскоро и изключително ценена, е разказана подробно. Поръчана на Бачо чрез покровителството на кардинал Джулиано Медичи, статуята-копие първоначално е била предназначено за френския крал, а по-късно остава във Флоренция. Вазари е изкушен да предаде в животописа множество подробности, защото сам се чувства участник в разказваната история, а и тя принадлежи повече към хрониката на политическия и художествен живот. След като направил восъчен модел и рисунка с въглен върху картон с големината на оригинала, Бачо пристъпил към скулптирането в мраморния блок и възпроизвел фигурата на единия от синовете на Лаокоон. Папата и приближените му го много харесали фигурата, защото

между *“античната и неговата не се явявала почти никаква разлика”*.² Следвайки своите покровители от фамилията Медичи, след смъртта на папата Бачо се върнал с кардинал Медичи (Джулио) във Флоренция, изчакал неблагоприятния период при Адриан VI и едва когато кардинала става папа Климент VII възобновява работата върху копието на Лаокоон. След две години работа го завършва (1524 г.). Реставрира и дясната ръка на Лаокоон в античния оригинал.



Бачо Бандинели. Херкулес и Како(с). Флоренция, Пиаца дела Синьория

Следващата история, описана от Вазари, е също от хрониката на флорентинския живот. Микеланджело искал да изработи една статуя на Херкулес, убиващ гиганта Како(с), син на Вулкан, който според римската митология живеел в пещера край хълма Авентино в Рим и имал крадлив нрав. Идеята му била да използва къс карарски мрамор, останал от времето на Лъв X и да създаде статуя,

² Le Vite, G, 965

която да изложи на площада редом със своя Давид. Сложните отношения на Микеланджело с Медичите по времето на Климент VII го държат с години зает в работа по гробницата на Медичите (в сакристията на църквата Сан Лоренцо). Папата предоставил мрамора на Бачо Бандинели с поръчка да работи именно фигурите на Херкулес и Како(с). Заплетените интриги превръщат конкуренцията между Микеланджело и Бандинели в омраза. Вазари се опитва да бъде безпристрастен, но политическите предпочитания на флорентинските художници от тези години оказват влияние върху отношенията им. Микеланджело е привърженик на републиката, Бандинели - на Медичите. Привърженик на републиката е и скулпторът Бенвенути Челини, който след продължителен престой във Франция се установява във Флоренция и се ползва с популярност при Медичите.

Вазари не скрива, че съдбата е лишила Флоренция от една изключителна творба, каквато би била замислената от Микеланджело скулптура. По време на сътресенията, свързани с изгонването на Медичите през 1527 г., Микеланджело бил зает с укрепленията на града и *имал друга работата вместо да се хваща с мрамора*. По-късно папа Климент нарежда на Микеланджело да продължи работата си по гробницата, а на Бачо - да довърши "гиганта". За тези събития Вазари вече има личен поглед и проличава, че пише мемоари. След като Бачо завършил статуята Херкулес и Како(с) през 1534 г. и била изложена на площада, *"Давид на Микеланджело отне твърде много от похвалите за Херкулес на Како(с)"*. Противоречията от една страна между Микеланджело и Бандинели, и от друга между Бандинели и Челини довели до словесни спречквания в присъствието на дук Козимо I. Вазари ги предава, но съдържано, стремежи се да запази неутралността на историограф, макар, че не на всички места това му се удава. Конфликтите, преминавали в упреци по интимни въпроси, както и особеностите в стила на Бачо, намаляват поръчките към него. Козимо I предпочита други художници. В резултат на това Бачо променил характера си, станал странен и досаден, измъчвайки с поведението си сина си Климент. Вазари описва и последвалите поръчки за Бачо във Флоренция, говорейки повече за конкуриращите се художници, включително и за себе си, както и за начина, по който се възлагат и получават тези поръчки. Подчертава състезателната амбиция на Бачо спрямо творбите на Микеланджело. Когато научил, че Микеланджело работи върху своята гробница, се заел да завърши скулптурата си, представяща мъртвия Христос, поддържан от Никодим за своята гробница.

Заключението включва премерени типови похвали за художествените умения на Бачо и също така премерен коментар за неговото природно злословие и склонност към конфликти с другите *"за всяко нещо"*. Вазари преценява Бачо като *много добър в изкуството, което надмощава недостатъците на природата му*. От позицията на художник изтъква, че към творбите на Бачо изпитва уважение и търси начин да ги довърши, а не да ги развали. Става дума за творби, започнати от Бачо в *Салона на Петстотинте* и завършени от Вазари и неговите сътрудници.

Рядко в друг животопис Вазари е толкова далеч от историческо преобразуване на личността, поведението и творчеството на художника.

14. Джорджо Вазари

Историческият идеал на Вазари е художникът, който притежава талант и учи усилено, за да усъвършенства стила си чрез познания, подкрепен от баща си и от учителя си и който създава добри произведения на изкуството, ценени от просветения владетел. Следвайки своята цялостна историческа визия, авторът на *Животописите* възприема себе си като пример и потвърждение за наличието и ефективността на този идеал в живота. *Описанието на творбите на Джорджо Вазари* в изданието от 1568 г. е по същество автоживотопис без фиксирана естествена биографична дата.¹ Заема последно място в поредицата от животописи в третата част на книгата, непосредствено преди краткото заключително обръщение на автора към майсторите на рисунката. Въвеждащата част в текста представлява “мотивационно писмо”:

“След като разсъждавах за творбите на другите с най-големите прилежание и искреност, които познава и умее моят ум, искам в края на този мой труд да събера и да направя известни на света творбите, които божията доброта ми оказа благоволение да осъществя; защото, макар че те не са така съвършени, както бих искал, ще се види поне от този, който иска със здраво око да ги види отново, че те са направени от мен с учене, старание и с любовно усърдие изработени и затова са достойни са ако не за похвала, поне за оправдание; и без друго те са навън и се виждат, не мога да ги скрия.”²

(Avendo io in fin qui ragionato dell'opere altrui, con quella maggior diligenza e sincerita` che ha saputo e potuto l'ingegno mio, voglio ancon el fine di queste mie fatiche raccorre insieme e far note al mondo l'opere che la divina bonta` mi ha fatto grazia di condurre; percio` che, se bene elle non sono di quella perfezzione che io vorrei, si vedra` nondimeno da chi vorra` con sano occhio riguardarle, che elle sono state da me con istudio, diligenza et amorevole fatica lavorate, e percio`, se non degne di lode, almeno di scusa; sanzache`, essendo pur fuori e veggendosi, non le posso nascondere.”)

Изплитането на този пасаж от вежливост, скромност и пълно съзнание за собствените достойнства е част от историко-културния модел на собствения живот, видян в огледалото на историята и една от любимите концепции на Вазари, заявена в прочутото предисловие към втора част на *Животописите*. Но в него има един съществен елемент на самосъзнание: творбите на един художник са извън него и се възприемат от другите като нещо самостоятелно и независимо от словесните преценки за тях на сямия им създател. Основанието да включи описание на собствените си творби е, че е *по-добре той самият да изповяда истината, макар че и друг може да направи това*. И ако този друг може да го обвини в несъвършенство, самият Вазари го *признава предварително, но ще разкрие и горещото желание да твори, големите трудности и огромната любов*

¹ Le Vite, G, 1357 - 1385

² Le Vite, G, 1357

към изкуството, която изпитва. Общоприетата фраза, че изповядвайки сам недостатъците си според законите една голяма част от тях ще му бъдат простени, идва като допълнение към ритуалното за времето си представяне.

В текста Вазари описва детството си, когато *воден с любов по пътя на добродетелите, и специално на рисуването, от баща си Антонио и от Лука Синьорели*. Препраща читателя към животописа на Лука Синьорели и Франческо Салвиати. Лоялен, Джорджо подчертава ролята на учителите си и на тези, които са го подпомогнали в началото на творчеството му *“с рисунки и със съвети.”* Взаимната обвързаност на хора, малки и големи събития, творби, в историята, граничеща с настоящето, е една категория в историческите представи на Вазари. Меморизирайки себе си, той търси продължение във времевата последователност на събитията и държи повече от всякога да намери зависимост и обусловеност във всеки елемент от своята съдба. Същевременно набляга на онези личности и събития, които оформят картината на близкото минало. Гледа на себе си от миналото със същата нагласа, която има вече като историк на *другите* художници. Не спестява дребни обстоятелства, например, че се оказва в Болоня за коронацията на Карл V, защото се наложило, пътувайки за другаде да минава през планините. Но значимото в случая е, че обстоятелствата са използвани, за да участва скромно в изработването на триумфалните арки. Подчертава честно, че в работата си като млад художник в манастира Монте Оливето не направил всичко така, както би направил един по-опитен художник. Разказвайки своя живот, Вазари предава обективните биографични факти и своите субективни преживявания, строи последователности от социални прояви и художествени произведения, търсейки балансирано отражение на създадената от него *prospettiva* на собственото му битие, която може да бъде образец на читателя. Подсилва колкото е възможно интерпретацията на качествата, които трябва да има и да търси формираща се личност, за да остави добродетелни прояви и творби и да се постигне успех. За последен път в хода на *Животописите* Вазари подчертава важността на способността за учение. Обзет от желание да научи нови неща и да се обучава в изкуствата, Джорджо рисува и денем, и нощем. Това е една от любимите формули за предаване на усърдие, *“и денем, и нощем”* и тя многократно се повтаря в биографиите на различни художници. Желанието за слава му дава сили, както и това, че е видял много други да успяват, а и те са *“от месо и кости”* като него.

Описвайки упоритата си работа върху портрета на дук Алесандро Медичи, Вазари разказва, че непрекъснато изучавал военните доспехи на дука, сложени край него, за да ги нарисува пределно точно. Когато живописецът Понтормо видял портрета, му казал: *“Сине мой, докато тези истински доспехи стоят редом с картината, твоите ще ти изглеждат винаги нарисувани. Махни ги и ще видиш, че твоите изобразени оръжия не са така лоши, както ти се струва.”*³

В автобиография се откроява пребиваването в Рим през месец юни 1538 г. Стараех се, пише Вазари, *да рисувам всичко, което не успях да рисувам по време*

³ Le Vite, G, 1371

на предишните си пребивавания, “и в частност, онова, което беше под земята в пещерите” (“et in particolare cio' che era sotto terra nelle grotte”). Не остана нещо от архитектурата и скулптурата, което да не нарисувах и да не премерих, подчертава художникът. Стриктно отбелязва броя на рисунките, около триста. “От които после получавах удоволствие много години да ги виждам отново и да освежавам в паметта си нещата от Рим.” Времето на този му престой в античния град е като паметна колона, поставена от Вазари в музея на живота му. През 1542 г. докато работи в Рим, Вазари винаги иска мнението на Микеланджело за творбите си. С благодарност сочи плодовете от ученичеството си при Микеланджело, който му препоръчал да изучава архитектурата. “Ако не бях го направил тогава, нямаше да го направя никога.” Трудно е да се разграничи към кого в по-голяма степен е отправена похвалата, към Микеланджело или към самия него. Искрено, от цялата си душа, Вазари дава себе си като исторически образец.



Джорджо Вазари. Портрет на Алесандро Медичи. Флоренция, галерия Уфици

Включва и подробно изложение на генезиса на идеята за написване на *Животописите*. Тя идва навреме, за да представи пред читателя каква е историята на личната му история, прекъсната с една финална фраза: “Но стига да говоря за себе си, достигнал с толкова трудности до петдесет и пет години...”¹²

¹² Le Vite, G, 1385

Заклучение

Когато прочита *Животописите* на Вазари (1550 г.), Микеланджело съчинява възхваляващ ги сонет. Но поощрява своя ученик Асканио Кондиви да напише *друг* негов животопис, публикуван през 1553 г., който Кондиви обявява за по-обективен¹ от този, който е включен в *Животописите*. Художникът, когото Вазари обявява за връх в развитето на ренесансовото изкуство, оценява високо *Животописите*, но не може да приеме мита за самия себе си, какъвто представлява собственият му животопис, този същият, единственият на жив художник, финализиращ другите животописи, чрез които е артикулирана визуалната история на Вазари.² Това е метафора на сегашната историческа съдба на *Животописите*, които са несъмнена ценност като конструирана в идеален модел и интерпретирана история, но от самото си възникване досега изискват обективни корективи (сами по себе си непрекъснато изменящи се) в единичното, което ги съставя. Днес обаче ние продължаваме да споделяме оценка, която Вазари дава за мястото на Микеланджело в историята. Тук няма да коментираме *коя* от биографиите, на Вазари или на Кондиви е по-истинна, защото еднакво са отдалечени във времето. Но тази на Вазари остава в историко-естетическата *prospettiva* на цялостта, въплътена в *Животописите*.

Животописите са дело, чието създаване е възможно единствено в съчетаването от натрупвания в хуманистичната култура на Ренесанса и от качествата и възможностите на личността на Джорджо Вазари. Днес това съчинение, за което “е написано всичко и обратното на всичко”,³ възвръща своята актуалност, и то далеч не тази, която по традиция го причислява към историята на изкуството, а чрез прочит от гледна точка на философията на културата, социална история или друга научно-познавателна област. След силните и продължителни употреби на *Животописите* и Вазариевия биографичен метод, историята на изкуството след него ще се развива по други пътища, встрани от които остава самият Вазари. По подобен начин се развива и историята на естетическата мисъл, която също преминава през *възрастта* на биографичния метод, а също и историята на философията. “Именно тъй наречената не-философия беше новата философия в нейното зараждане”, казва Е. Гарин, проследявайки движението от

¹ Barocchi, P. Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi. - Storia dell'arte italiana, II. L'artista e il pubblico, Torino Einaudi, 1979, 8 - 9; Мараини, А. Въведение. - В: Кондиви, А. Жизнеописание на Микеланджело, С. 1980, 6-7

² Barocchi, P. Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi. - Storia dell'arte italiana, II. L'artista e il pubblico, Torino Einaudi, 1979, 6

³ Pozzi, M., E. Mattioda. Giorgio Vasari storico e critico, Firenze Olschki 2006, 393

средновековната философска мисъл към ренесансовата, взета не сама за себе си, а с нейното бъдещо продължение. В известен смисъл историографията на Вазари съдържа същото ядро на зараждаща се нова концепция за историята на културата и за нейното познаване. Откриваме ги дори в онези текстове на *Животописите*, които някои обявяват за не-история.

Изкуството прави уплътнения на времето и пространството (по П. Флоренски) и по същество такова уплътнение представляват и *Животописите* на Вазари. Ако приемем, че в произведението на изкуството се записват следите на времето - вътрешният път на работата над творбата и цялата духовна биография на художника - и влизат в неговата структура, *Животописите* са запис не само на времеовото измерение на една история на изкуството, но и духовна биография на Вазари. Неговата лична перспектива обединява отрязъците от време в биографиите на италиански художници, подредени не просто един след друг, а в художествен образ на историята.⁴ Някога редом един до друг в труда на Вазари, днес те са силно раздалечени. Едни от тях са се превърнали в символи на Ренесанса, а други са забравени.

В конструираната от него представа за историята Вазари цени и възхвалява като никой друг *ролята на ученето във формирането на човека и възможния личен и обществен напредък*. Самият Вазари се формира в последните десетилетия на италианския Висок Ренесанс и ако в първата си възраст принадлежи към неговата култура, втората и особено третата му възраст са в граничните десетилетия на късен разцвет, маниеризъм и нарастващ ретроспективизъм с поглед назад към времето, което вече е история и с раздвоено очакване на бъдещето. В своите времеви последователности Вазари не се решава да въведе четвърта възраст, доворен от третата, *неговата* според представите му възраст. Като художник самият той желае да принадлежи към съвършенството на третата възраст или поне да бъде достоен негов последовател. Като историк и хуманист усеща нейното присъствие. За негово щастие Вазари умира преди физически да е достигнал четвъртата възраст. Може би затова в *Животописите* търси идеалната времева конструкция, в която напредъкът е желан и представян за реален, а читателят го възприема за реален и възможен и желае сам да се включи в него, и всичко това става в света на изкуството. Същевременно зад мащабната конструкция на *Животописите* се долавя вътрешната драма на човек, която съзнава, че му е определено да рамкира други индивидуалности, събрани в общата картина на историята. Вазари не е трябвало да избира - да прави история или да бъде история, ако парафразираме отново Л. Парейсон. Доволен от своята епоха, той е сред малкото хора, които са могли да съчетаят едното и другото.

Представителната апологетично-историзираща живопис на Вазари, предназначена за меморизиране на съвременната му владетелска политика,

⁴ Христова, Н. Идеята за времето в теорията на изкуството на Павел Флоренски. - Философия, 4/2002, 52 - 55; Христова, Н. Джорджо Вазари и времевата перспектива в историята на изкуството. - Философия, 3/2004, 30 - 37

интерпретира историята такава, каквато според него трябва да бъде и каквато желае да я види. Днес художествените произведения на Вазари са много повече ценени, отколкото преди сто години, поради силното изявяване на комуникативните им свойства, предващи исторически (социални, политически, морални, художествени) стойности в събития, личности и във визуални образи. Това се отнася както за портретите му като този на дук Алесандро Медичи, така и за живописата в къщите на Вазари в Арето и Флоренция, и особено за декорациите в палацо Векио във Флоренция.



Джорджо Вазари. Автопортрет. Флоренция, галерия Уфици

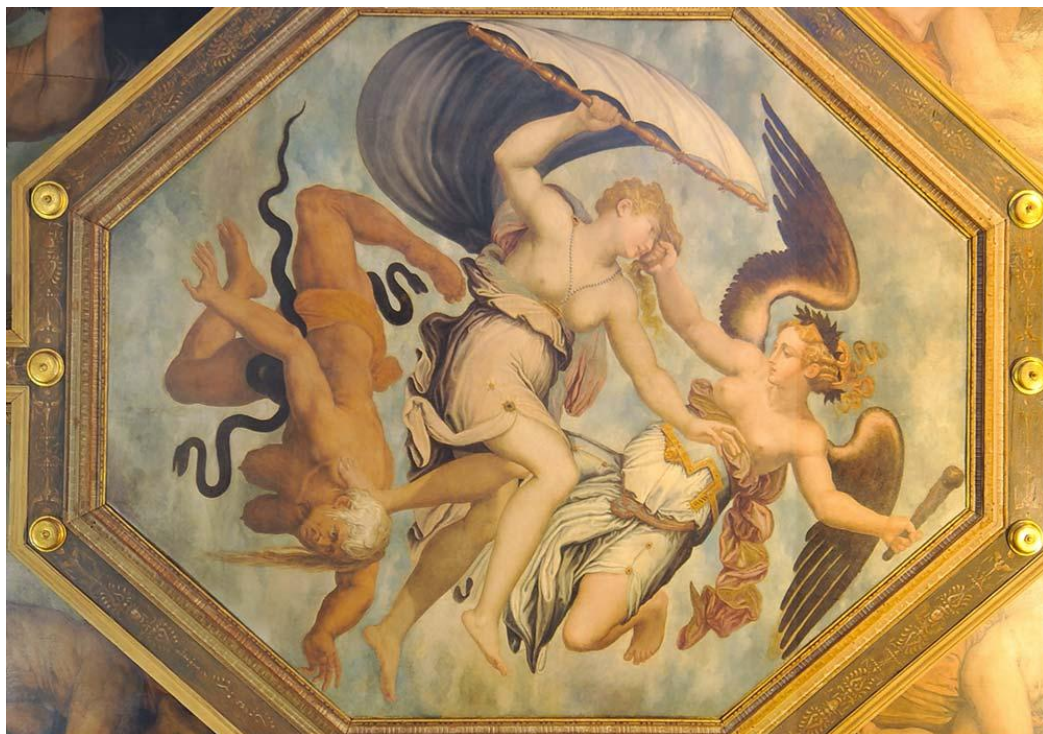
В първото издание на *Животописите* от 1550 г. доминира философската визия на Вазари за формирането на художника като личност и той прави всичко възможно, за да я изрази. Във второто издание, вече осъществил това и надживял го с времето, предпочита да показва *как* трябва да протича процесът на формиране, *какви* да бъдат качествата на ученика, за да напредва и тези на учителя, за да учителства. Дори когато хвали или недоволства от съдбата (Фортуна) той посочва какво именно се е случило и защо тази съдба е такава, а не друга. Вазари обогатява представите за формирането на личността със социални аспекти в цялата нейна индивидуална история. Постепенно се променя съотношението между моделираните представи за общото историческо развитие

(изложени в уводните текстове и в предисловията към отделните части на *Животописите*) и конкретното в отделите биографии-истории. Желаната Вазариева история на развитие и възход в отделните времеви и художествени възрасти през Ренесанса, доминираща като представа и настойчиво пожелание в първото издание, сама претърпява своето времево развитие. Във второто издание натезава конкретната история на отделната личност, детайлно проследена чрез документи - художествени произведения, чрез събития и поведения, оценени от Вазари чрез критериите на социалната му група и епохата, но и чрез интуицията му на художник, която го води към единствени по рода си ценносни съждения, систематизирани в *Животописите*.

Чрез теорията си за общото художествено и респективно историческо развитие, изложена в животописите на три поколения от рода Гади, Вазари преценява като важен фактор за благоприятния ход на развитието случаите, в които индивидите се учат един от друг и всеки помага с познанията си, за да напредне не само той самият, а и другите, подпомагайки така общия напредък. Сходна е интерпретацията на историята на скулптурата от Пизанската школа, проследена чрез няколко поколения учители и ученици, бащи и синове Пизано. Чрез животописа на Гиберти се изтъква ролята на приемственост и наследственост, на различия между външно и вътрешно в творчеството на скулптура, на ценности в една епоха, на случайността и на логично развитие, на имитация на антични образци и на обучението от учителя-баща. Проследявайки външното време и вътрешното психологическо време на Гиберти, Вазари ги съчетава в различна перспектива. В края на животописа Вазари поставя рамката на биографичното обективно протекло време. Поколенията са важни късове от време, взаимно застъпващи се. С животописите на Чимабуе и Джото, прочетени последователно, Вазари внушава, че съзнава сложните взаимодействия в посочения от него позитивен модел на учителство, ученичество и напредък. Призовава читателите да вникнат в тази сложност и предава разнопосочните ефекти от историческия напредък, отразени в паметта за двамата художници. Отправяйки към просветения и просвещаващ се читател *Животописите*, Вазари предполага, че и той, четящият, ще формира прогресивно растяща способност да се възприема и разбира.

В отделните животописи Вазари преплита историзиране “отгоре”, извършвано с естетическа, телеологическа или друга цел с излагане на обективни исторически факти, подредени според замисъла на откритието от него историко-културни модели. Ползността на извършеното от отделния индивид в хода на историята се интерпретира в животописа на Паоло Учело. Личността на Учело, отразена в творбите му, примирява противоречивите ценности на неговата лична съдба: за себе си не извлича полза, освен сладостта, изпитана от любимото занимание. От проучванията му обаче се учат другите художници след него и съумяват да извлекат повече полза от тях. Животописът на Пиеро дела Франческа е конкретен урок на тема неблагодарност на ученика, който отнема авторството и славата на учителя си. Но по същество той служи за глобалния урок, показващ ролята на времето в историята: времето е баща на истината.

В *Животописите* Вазари моделира идеалния художник, използвайки всички възможни случаи да историзира образите на реално съществуващите художници, на Леонардо да Винчи, на Микеланджело, но най-вече на Рафаел. Вазари грижливо изгражда и меморизира образа на Рафаел като исторически субект, надявайки се, че поддържа с възпитателни внушения представите на читателя, който, формирайки се, сам ще се държи и ще действа според конструираните от Вазари модели на добродетелно поведение, водещо към лична слава индивида, а човешкото общество - към напредък.



Джорджо Вазари. *Добродетелта, Съдбата и Завистта*. Живопис на тавана на Залата на Триумфа на добродетелите. Арело, къща-музей Вазари

Библиография

Vasari, Giorgio. Le vite dei piu` eccellenti pittori, scultori e architetti, Roma Newton 2003

Vasari, Giorgio. Le vite de' piu` eccellenti architetti, pittori et scultori italiani da Cimabue, insino a' tempi nostri, vol. I-II, Torino 1991

<http://www.biblio.cribecu.sns.it/cgi-bin/vasari>

<http://www.easyweb.easynet.co.uk/giorgio.vasari>

Вазари, Джорджо. Животът на Леонардо да Винчи, С. 1980

Вазари, Джорджо. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. - Эстетика Ренесанса, т. II, М. 1981, 411 - 439

Вазари, Джорджо. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих, III, М. 1970

Альберти, Л. Б. Три книги о живописи. - Эстетика Ренесанса, т. II, М. 1981, 336

Алперс, С. История ли е изкуството? - Разказвайки образа, С. 2003, 31 - 51

Ангелов, А. Следистории на изкуството: един коментар.

- Демократически преглед, кн. 48, 2001/2002, 338 - 367

Андреева, В. Рафаел, С. 1985

Базен, Ж. История истории искусства. От Вазари до наших дней, М. 1995

Кроче, Б. Основни начала на естетиката. - Кроче, Б. Естетика, С. 1996, 201 - 237

Бокачо, Д. Генеалогия языческих богов. - Эстетика Ренесанса, т. II, М. 1981, 7 - 67

Бокачо, Д. Декамерон /без посочени година и място на издаване/

Буркхарт, Я. Култура и изкуство на Ренесанса в Италия, С. 1986

Варки, Б. Диспуты. - Эстетика Ренесанса, М. 1981, т. II, 390 - 409

Гадамер, Х. Истина и метод, Плевен 1997

Гиберти, Л. Коментарий II. - Эстетика Ренесанса, т. II, М. 1980

Дворжак, М. История Итальянского искусства в эпоху Возрождения, т. I и II, М. 1978

История европейского искусствознания. От античности до конца XVIII века, М. 1963

История европейского искусствознания. Первая половина XIX века, М. 1965

История европейского искусствознания. Вторая половина XIX века, М. 1966

Кондиви, А. Жизнеописание на Микеланджело, С. 1980

Ковачевски, Х. Светът на картината, С. 1984

Лазарев, В. Н. Старые итальянские мастера, М. 1972, 83 - 132

Лазарев, В. Н. Начало Раннего Возрождения в итальянском искусстве, М. 1979

Либман, М. Я. Социальные факторы в искусстве и их роль в методологии исследователя (На примере позднего средневековья и эпохи Возрождения). - Советское искусствознание 78, 2, М.1979, 226 - 238

Либман, М. Я. Джорджо Вазари о рельефе. - Советское искусствознание 81, 1, М. 1982, 182 - 189

Панофски, Е. Първата страница от "Libro" на Джорджо Вазари. - Панофски, Е. Смысл и значение в изобразителното изкуство, С. 1986, 198 - 254

Панофски, Е. Тициановата "Алегория на благоразумието". Послеслов. - Панофски, Е. Смысл и значение в изобразителното изкуство, С. 1986, 178 - 197

Флоренски, П. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях, М.1993

Ченини, Ч. Книга за изкуството или трактат за живописца. - Шаренков, А. Старинни трактати по технология и техника на живописца, том първи, книга втора, С. 1994, 185 - 258

Aleghieri, D. La Divina Commedia, Milano 1963

Alpers, S. Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's lives. - Jurnal of the Warburg and Courtald Institutes, XXIII (1960), 190 - 215

Andanti, A. Guida illustrata al Duomo di Arezzo, Arezzo 2004

Angelini, A. Piero della Francesca. - I Protagonisti dell'Arte Italiana. Piero della Francesca, Botticelli, Leonardo, Michelangelo, Raffaello, Tiziano, Caravaggio, Canaletto, monografie complete, Firenze SCALA 2001, 6 - 82

Aprile, L., C. Betti, P. De Marco, G. Mari, A. Mariani. Le scienze della formazione, Milano 2007

Barocchi, P. Studi vasariani, Torino 1984, Einaudi

Barocchi, P. Vasari pittore, 1964

Barocchi, P. L'antibiografia del secondo Vasari. - Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica, Firenze Olschki 1985, 1-15

Barocchi, P. Complementi al Vasari pittore. Atti e memorie dell'Accademia Toscana di scienze e lettere La Colombara. Vol. XXVIII (1963-1964), 253 - 309

Barocchi, P. Finito e non-finito nella critica vasariana. - Arte antica e moderna, 1958, n. 3, 221 - 235

Barocchi, P. Il valore dell'antico nella storiografia vasariana. - Il mondo antico nel Rinascimento, Atti del V Convegno Internazionale di studi sul Rinascimento, Firenze 1958, 217 - 236

Barocchi, P. Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi. - Storia dell'arte italiana, II. L'artista e il pubblico, Torino Einaudi, 1979, 5 - 82

- Baxandall, M.** Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte, Einaudi Torino 2000
- Berenson, B.** I pittori italiani del Rinascimento, Rizzoli Milano 2001
- Bettani, R.** Vasari scrittore: come la Tolentina diventò Giuntina. - Il Vasari storiografo e artista, Atti del congresso di Firenze del 1974, Firenze 1976
- Boase, T. S. R.** Giorgio Vasari, The Man and the Book, Princeton University Press, 1979
- Bramly, S.** Leonardo da Vinci. Artista, scienziato, filosofo, volume primo, Il Giornale, Biblioteca storica, Milano 1990
- Capucci, M.** Forme della biografia nel Vasari. - Vasari storiografo e artista, Atti del congresso di Firenze del 1974, Firenze 1976, 299 - 320
- Chabot, F.** Lezioni di metodo storico, Roma-Bari 2000
- Chaney, L.** Giorgio Vasari's Judith: Athena or Aphrodite. - Fifteenth Century Studies Journal , Vol 25 (2000), 154 - 92.
- Chastel, A.** Arte e umanesimo a Firenze, Einaudi 1964
- Chastel, A.** L'artista. - L'uomo del Rinascimento, a cura di Garin, Roma-Bari 2005, 239 - 272
- Clarelli, M. V. Marini.** Che cos'è un museo, Roma 2006
- Cochrane, E.** Science and Humanism in the Italian Renaissance. - The American Historical Review, Volume 81 Issue 5, dec., 1976, 1039 - 1057
- Colonna, S.** Strumenti della ricerca storico-artistica dalla traduzione all'innovazione. - Bollettino Telematico dell'arte, 10.02.2001, n. 249, <http://www.bta.it>
- Conforti, C.** Vasari architetto, Electa 1993
- Corti, L.** Vasari, Cantini 1989
- Cristofani, M.** Vasari e le antichità. - Studi in onore di Luigi Grassi, Firenze 1984, 367 - 369
- Donadoni, E.** Breve storia della Letteratura italiana dalle origini ai nostri giorni, Milano 1938
- Fehl, P.** Vasari and the Arch of Constantine. - Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica, atti del convegno di Arezzo 1981, Firenze Olschki, 1985, 27 - 44
- Gabriele, M.** Didattica per immagini. - Storia per parole e per immagini, a cura di Ugo Rozzo e Mino Gabriele, Udine 2006, 17 - 45
- Garin, E.** Giorgio Vasari e il tema della Rinascita. - Il Vasari storiografo e artista, Atti del congresso di Firenze del 1974, Firenze 1976, 259 - 266
- Garin, E.** L'umanesimo italiano, Roma-Bari 2004
- Garin, E.** Medioevo e Rinascimento. Studi e ricerche, Roma-Bari 2005
- Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica**, Firenze Olschki 1985 (Atti del convegno di Arezzo, 1981)
- Gombrich, E.** Arte e progresso, Roma-Bari 2002

Gombrich, E. Vasari's Lives and Cicero's Brutus. - Jurnal of the Warburg and Courtald Institutes, XXIII (1960), 309 - 311

Grassi, L. Teorici e storia della critica d'arte, 1, Roma 1970

Il Vasari storiografo e artista. Atti del congresso di Firenze del 1974, Firenze 1976 (edizione di Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento)

Il libro di Antonio Billi. La principale fonte del Vasari per gli artisti fiorentini del Quattrocento. A cura di F. Benerettucci, Anzio De Rubeis 1991

I Musei Diocesani in Italia. Emilia Romagna, Toscana, Marche. Ed. San Paolo 2003 /Famiglia cristiana, 11, 2004/

I protagonisti dell'Arte Italiana. Piero della Francesca, Botticelli, Leonardo, Michelangelo, Raffaello, Tiziano, Caravaggio, Canaletto. Monografie complete, Firenze SCALA 2001

Il volto e le passioni nelle "Vite" di Giorgio Vasari. - Il volto e gli affetti. Fisionomica ed espressione nelle arti del Rinascimento. Atti del Convegno di studi. Torino, 28-29 novembre 2001, a cura di Alessandro Pontremoli, Firenze Olschki, 2003, 119 - 139.

Jacks, P. Vasari's Florence, Cambrige University Press 1998

Jakobs, F. H. Vasari's Vision of the History of Painting: Frescoes in the Casa Vasari, Florence. - The Art Bulletin, LXVI, 3, 399 - 416

Koschikawa, M. Apelles's Stories and The Paragone Debate: A Re-reading of the Frescoes in the Casa Vasari in Florence. - Atribus et Historiae, vol. 22, No 43 (2001), 17 - 28

Le Molle, R. Giorgio Vasari, Rusconi 1998

Le Molle, R. Sinificato di *luce* e di *lume* nelle *Vite* del Vasari. - Il Vasari storiografo e artista, Atti del congresso di Firenze del 1974, Firenze 1976, 163 - 177

Machiaveli, N. Il Principe, Torino Einaudi 1995

Maetzke, A. M. Restauri nella casa del Vasari. La sala del camino. Arezzo 1977

Martelli, M., F. Nibbi. Arezzo. Guida storica e turistica, Arezzo 1994

Mitchell, B. I mecenati dell'arte nella storiografia vasariana. - Vasari storiografo e artista. Firenze 1976, 469 - 483

Paolucci, A. La Casa del Vasari in Arezzo, Arti Grafici Giorgi & Gambi 1988

Paoluci, A., Maetzke A. M. La casa del Vasari in Arezzo, Firenze 1988

Pareyson, L. Estetica. Teoria della formativita`, Milano 1988

Pareyson, L. L'estetica e i suoi problemi, Milano 1961

Pareyson, L. Verita` e interpretazione, Milano 1971

Plinio il Vecchio. Storia delle arti antiche, Milano BUR 2000

Pozzi, M., E. Mattioda. Giorgio Vasari storico e critico, Firenze Olschki 2006

Previtali, G. Presentazione. - Vasari, Giorgio. Le vite de' piu' eccellenti architetti, pittori et scultori italiani da Cimabue, insino a' tempi nostril, vol. I-II, Torino 1991, VII-XVII

Prinz, W. I ragionamenti del Vasari sullo sviluppo e decline delle arti. - Il Vasari storiografo e artista. Atti del congresso di Firenze del 1974, Firenze 1976 (edizione di Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento), 857 - 866

Ragghianti Collobi, L. Il libro dei Disegni del Vasari, Vallecchi, Firenze 1974

Ripa, C. Iconologia, Milano TEA 2005

Rubin, P. L. Giorgio Vasari. Art and history, Yale University Press 1995

Satkowski, L. Giorgio Vasari. Architect and Courtier, Prinsepton University Press 1993

Schlosser, J. Sull'antica storiografia italiana dell'arte, Palermo 1932

Schlosser, J. La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna, Firenze 1996

Simonetto, C. M. Vasari. La vita delle 'vite' vasariane: Profilo storico di due edizioni, Firenze Olschki 2005

Storia, Civiltà e Vita ai tempi di Roma antica, v. 4, Novara 2000

Storia della Letteratura Italiana. Il Cinquecento, Garzanti 1988

Tussi, L. Storia, storiografia e memoria (1). - Educazione & Scuola, www.edscuola.it

Приложение: Имената на художниците в заглавията на отделните животописи

Торентиниана 1550 г.:

Първа част:

Джовани **Чимабуе**¹ Giovanni **Cimabue**

Андреа Тафи . Andrea Taffi . Pittor Fiorentino / **Andrea Ricchi detto Tafo**

Гадо Гад . **Gaddo Gaddi** . Pittor Fiorentino

Маргаритоне . Margaritone / **Margarito di Magnano**

Джото . **Giotto** . Pittor Fiorentino

Стефано . **Stefano** . Pittor Fiorentino

Уголино . **Ugolino** . Pittor Sanese

Пиетро Лаурати . Pietro Laurati . Pittor Sanese / **Pietro Lorenzetti**

Андреа Пизано . **Andrea Pisano** . Scultore

Буонамико **Буфалмако** . Buonamico **Buffalmacco** . Pittor Fiorentino

Амбруоджо Лоренцети . **Ambruogio Lorenzetti** . Pittor Sanese

Пиетро Кавалини Романо . **Pietro Cavallini Romano** . Pittore

Симон Санезе . Simon Sanese . Pittore / **Simone Martini**

Тадео Гад . **Taddeo Gaddi** . Pittor Fiorentino

Андреа ди Чони Органя . Andrea di Cioni Orgagna . Pittore e Scultore Fiorentino / **Orcagna**

Томазо Фиорентино, Джотино² . Tommaso Fiorentino . Pittore detto Giotto

Джованино дал Понте . Giovannino dal Ponte . Pittor Fiorentino / **Giovanni di Marco**

Аньола Гад . **Agnolo Gaddi**

Берна³ Санезе . Il Berna Sanese

¹ С **bold** са имената, с които художниците са известни в съвременната литература.

² Името обединява данни и творби на трима или четирима различни художници

³ Съществуването му не е потвърдено.

Дучо. **Duccio** . Pittor Sanese

Антонио Венециано. Antonio Veneziano /**Antonio di Francesco da Venezia**

Якопо ди Казентино . Iacopo di Casentino . Pittore / **Iacopo del Casentino**

Спинело Аретино . **Spinello Aretino** . Pittore

Герардо Старнина . **Gherardo Starnina** . Pittor Fiorentino

Липо⁴ . Lippo . Pittor Fiorentino

Фра Лоренцо де ли Аньоли . Fra' Lorenzo de gli Agnoli . Pittor Fiorentino / **Lorenzo Monaco**

Тадео Бартоли . Taddeo Bartoli . Pittor Sanese / **Taddeo di Bartolo**

Лоренцо ди Бичи. Lorenzo di Bicci . Pittor Fiorentino

Втора част:

Якопо дела Куерча . Iacopo della Quercia Sanese . Scultore

Николо ди Арецо⁵ . Nicolo` d'Arezzo . Scultore

Дело. **Dello** . Pittor Fiorentino

Нани ди Антонио ди Банко . **Nanni di Antonio di Banco**

Лука дела Робиа . **Luca della Robia** . Scultore

Паоло Учело . Paulo Uccello . Pittor Fiorentino / **Paolo Uccello**

Лоренцо Гиберти . **Lorenzo Ghiberti** . Pittor Fiorentino

Мазолино . **Masolino** . Pittore

Пари Спинели . **Parri Spinelli** . Aretino

Мазачо . **Masaccio** . Pittor Fiorentino

Филипо Брунелески . **Filippo Brunelleschi** . Scultore et Architetto

Донатато . Donato . Scultore Fiorentino ./ **Donatello**

⁴ Името обединява данни и творби на различни художници с еднакво име Липо.

⁵ Животописът обединява две личности с име Николо.

Микелоцо Микелоци . Michelozzo Michelozzi . Scultore et Architetto Fiorentino

Джулиано да Маяно . Giuliano da Maiano . Scultore et Architetto

Антонио **Филарете** и Симоне . Antonio **Filarete** e Simone . Scultori Fiorentini

Пиеро дела Франческа . Piero della Francesca . Pittore da' Borgo San Sepolcro

Фра Джовани да **Фиезоле** (наречен по-късно **Беато Анджелико** или **Фра Анджелико**).
Fra' Giovanni da Fiesole . Pittor Fiorentino / **Beato Angelico, Fra' Angelico**

Ладзаро Вазари . Lazzaro Vasari . Aretino Pittore

Леонбатиста Алберти . Leonbatista Alberti . Architetto Fiorentino / **Leon Battista Alberti**

Антонело да Месина . Antonello da Messina . Pittore

Алесо Балдовинети . Alesso Baldovinetti . Fiorentino Pittore

Велано Падовано . Vellano Padovano . Scultore / **Bartolomeo Bellano**

Фра Филипо Липпи . Fra' Filippo Lippi . Pittor Fiorentino

Паоло Романо и **Маестро Мино . Paolo Romano** e Maestro Mino . Scultori

Кименти Камича . Флорентински Архитект . Chimenti Camicia . Architetto Fiorentino

Андреа дал Кастаньо ди Муджело . Andrea da' l Castagno di Mugello . Pittore / **Andrea del Castagno**

Джентиле ди Фабриано и Виторе **Пизанело** . Gentile da Fabriano e Vittore **Pisanello** . Pittori / **Gentile da Fabriano**

Пезело и Франческо Пезели . **Pesello** e Francesco Peselli . Pittori Fiorentini

Беноцо . Benozzo . Pittor Fiorentino / **Benozzo Gozzoli**

Лоренцо Векието Санезе . Lorenzo Vecchietto Sanese . Scultore e Pittore / **Lorenzo di Pietro, detto il Vecchietta**

Галасо Ферарезе . Galasso Ferrarese . Pittore

Антонио Роселино . Antonio Rossellino . Scultore Fiorentino

Франческо ди Джорджо . Francesco di Giorgio . Scultore et Architetto Sanese

Дезидерио да Сетиняно . Desiderio da Settignano . Scultore

Мино . Mino . Scultore da Fiesole

Ерколе Ферарезе . Ercole Ferrarese . Pittore / **Ercole de' Roberti**

Якопо, Джовани и Джентиле Белини . Iacopo, Giovanni e Gentile Bellini. Pittori Veniziani

Козимо Росели . Cosimo Rosselli . Pittore Fiorentino

Чека . Il Cecca . Ingegnere Fiorentino

Андреа Верокио . Andrea Verrocchio . Scultore Fiorentino

Абатът на Сан Клементе . Lo Abate di San Clemente . Miniatore / **Bartolomeo della Gatta**

Доменико Гирландайо . Domenico Ghirlandaio . Pittore Fiorentino

Герардо . Gherardo . Miniator Fiorentino

Сандро Ботичело . Sandro Botticello . Pittor Fiorentino / **Sandro Botticelli**

Антонио и Пиеро Полайуоли . Antonio e Piero Pollaiuoli . Pittori e Scultori Fiorentini / **Antonio Pollaiuolo, Piero Pollaiuolo**

Бенедето да Маяно . Benedetto da Maiano . Scultore

Андреа Мантенья . Andrea Mantegna . Mantovano

Филипо Липи . Filippo Lippi . Pittor Fiorentino / **Filippino Lippi**

Лука Синьорели да Кортоня . Luca Signorelli da Cortona . Pittore

Бернардино Пинтурикио . Bernardino Pinturicchio . Pittore / **Pintoricchio**
Якопо, наречен Индако⁶ . Iacopo detto l'Indaco

Франческо Франча . Francesco Francia . Bolognese Pittore

Виторе Скарпача (и други венециански живописци) . Vittore Scarpaccia et altri Pittori Veniziani / **Carpaccio**

Пиетро Пердужино . Pietro Perugino . Pittore

Трета част:

Леонардо да Винчи . Lionardo da Vinci . Pittore e Scultore Fiorentino / **Leonardo da Vinci**

⁶ Не е идентифициран като художник.

Джорджоне да Кастел Франко . **Giorgione** da Castel Franco . Pittor Veneziano

Антонио да **Кореджо** . Antonio da **Coreggio** . Pittor

Пiero ди **Козимо** . **Piero di Cosimo** . Pittore Fiorentino

Браманте да Урбино . **Bramante** da Urbino . Architetto

Фра Бартоломео ди Сан Марко . **Fra' Bartolomeo** di San Marco . Pittore Fiorentino / **Фаторино**

Мариото Албертинели . **Mariotto Albertinelli** . Pittore Fiorentino

Рафаелин дел Гарбо . Rafaellin del Garbo . Pittore Fiorentino / **Raffaellino del Garbo**

Ториджано . **Torrigiano** . Scultor Fiorentino

Джулиано и Антонио да Сан Гало . Giuliano et Antonio di San Gallo . Architetti Fiorentini / **Giuliano Sangallo, Antonio Sangallo**

Рафаел да **Урбино** . Rafael da Urbino . Pittore et Architetto / **Raffaello**

Гулиелмо да **Марчила** . **Guglielmo da Marcilla** . Priore Aretino Pittore

Кронака . **Cronaca** . Architetto Fiorentino

Давид и Бенедето Гирландаи . David e Benedetto Ghirlandai . Pittori Fiorentini / **David Ghirlandaio, Benedetto Ghirlandaio**

Доменико **Пулиго** . Domenico **Puligo** . Pittore Fiorentino

Андреа да Фиезоле . Andrea da Fiesole . Scultore / **Andrea Ferrucci**

Винченцо да Сан Джиминьяно . Vincenzio di San Gimignano . Pittore / **Vincenzo Tamagni**

Андреа дал Монте Сансовино . Andrea dal Monte Sansovino . Scultore et Architetto / **Andrea Sansovino**

Бенедето да **Ровецано** . **Benedetto da Rovezzano**

Бачо да **Монте Лупо** . **Baccio da Monte Lupo** . Scultore

Лоренцо ди **Креди** . **Lorenzo di Credi** . Pittore Fiorentino

Бокачино Кремонезе . **Boccaccino** Cremonese . Pittore

Лоренцето . **Lorenzetto** . Scultore Fiorentino

Балтасаре Перучи Санезе . Baltassarre Perucci Sanese . Pittore et Architetto / **Baltassarre Peruzzi**

Пелегрино да Модана . Pellegrino da Modana . Pittore / **Pellegrino da Modena**

Джован Франческо, наречен Фаторе . Giovan Francesco detto il Fattore . Pittore Fiorentino / **Giovan Francesco Penni, il Fattore** .

Андреа дел Сарто . Andrea del Sarto . Pittore Fiorentino

Проперция де Роси . Properzia de' Rossi . Scultrice Bolognese

Алфонсо Ломбарди . Alfonso Lombardi . Ferrarese Scultore

Микеле Аньоло⁷ . Michele Agnolo . Sanese

Джироламо Сантакроче . Girolamo Santacroce . Napolitano

Досо и Батиста . Dosso e Batista . Ferraresi Pittori / **Dosso Dossi**

Джовани Антонио Личино да **Порденоне** . Giovanni Antonio Licino da **Pordenone** . Pittore

Poco . Il Rosso . Pittore Fiorentino

Джовани Антонио Солиани . Giovanni Antonio Sogliani . Pittore Fiorentino

Джироламо да Тревиджи . Girolamo da Trevigi . Pittore / **Girolamo da Treviso**

Полидоро да Караваджо и Матурино⁸ Фиорентино . **Polidoro da Caravaggio** e Maturino Fiorentino . Pittori

Бартоломео да Банякавало (и други живописци от Романя) . Bartolomeo da Bagnacavallo (et altri Romagnuoli Pittori)

Марко Калаврезе . Marco Calavrese . Pittore / **Marco Cardisco**

Морто да Фелтро . Morto da Feltro . Pittore / **Lorenzo Luzzo Feltrini**

Франча Биджо . Francia Bigio . Pittore Fiorentino

Франческо Маццола . Francesco Mazzola . Parmigiano pittore / **Parmigianino**

Палма . Il Palma . Veneziano Pittore / **Palma il Vecchio**

Франческо Граначи . Francesco Granacci . Pittore Fiorentino

⁷ Не е идентифициран като художник.

⁸ Не е идентифициран със сигурност като художник.

Бачо д' Аньоло . Baccio d' Agnolo . Architetto Fiorentino / **Baccio d' Angelo**

Валерио Вичентино . Valerio Vicentino . Intagliatore / **Valerio Belli**

Антонио да Сан Гало . Antonio da San Gallo . Architetto Fiorentino / **Antonio Sangallo il Giovane**

Джулио Романо . Giulio Romano . Pittore et Architetto

Себастиано Венециано . Sebastiano Veneziano / **Sebastiano del Piombo**

Перин дел Вага . Perino del Vaga . Pittore Fiorentino

Микеланджело Бонароти флорентинец . **Michelangelo** Bonarroti Fiorentino. Pittore Scultore et Architetto

Издание Джунти от 1568 г.

Първа част:

Чимабуе . Cimabue . Pittore Fiorentino

Арнолфо ди Лапо . Arnolfo di Lapo . Architetto Fiorentino / **Arnolfo di Cambio**

Никола и Джовани Пизано . Nicola e Giovanni Pisano . Scultori et Architetti /

Андреа Тафи . Andrea Tafi. Pittore Fiorentino / **Andrea Ricchi detto Tafo**

Гадо Гади . Gaddo Gaddi . Pittore Fiorentino

Маргаритоне . Margaritone . Pittore Scultore et Architetto Aretino / **Margarito di Magnano**

Джото . Giotto . Pittore Scultore et Architetto Fiorentino

Агостино и Аньоло . Agostino et Agnolo . Scultori et Architetti Sanesi / **Agostino di Giovanni, Agnolo di Ventura**

Стефано флорентински живописец и **Уголино** от Сиена . Stefano Pittore Fiorentino e d' Ugolino Sanese

Пиетро Лаурати . Pietro Laurati . Pittore Sanese / **Pietro Lorenzetti**

Андреа Пизано . Andrea Pisano . Scultore et Architetto

Буонамико **Буфалмако** . Buonamico **Buffalmacco** . Pittor Fiorentino

Амбруоджо Лоренцети . Ambruogio Lorenzetti . Pittor sanese

Пьетро Кавалини Романо . **Pietro Cavallini** Romano pittore

Симоне Санезе . Simone Sanese . Pittore / **Simone Martini**

Тадео Гадди . **Taddeo Gaddi** Fiorentino . Pittore

Андреа ди Чоне Органя . Andrea di Cione Orgagna. Pittore Scultore et Architetto fiorentino / **Orcagna**

Томазо Фиореттино наречен Джоттино⁹ . Tommaso Fiorentino. Pittore ditto Giotto

Джовани да Понте . Giovanni da Ponte . Pittore Fiorentino / **Giovanni di Marco**

Аньоло Гадди . **Agnolo Gaddi** . Pittor Fiorentino

Берна¹⁰ Санезе . Berna Sanese . Pittore

Дучо . **Duccio** . Pittore Sanese

Антонио Винициано . Antonio Viniziano . Pittore / **Antonio di Francesco da Venezia**

Якопо ди Казентино . Iacopo di Casentino . Pittore / **Iacopo del Casentino**

Спинело Аретино . **Spinello Aretino** . Pittore

Герардо Старнина . **Gherardo Starnina** . Pittore

Липо¹¹ . Lippo . Pittore Fiorentino

Дон Лоренцо монах . Don Lorenzo Monaco degli Angeli di Firenze. Pittore / **Lorenzo Monaco**

Тадео Бартоли . Taddeo Bartoli . Pittore / **Taddeo di Bartolo**

Лоренцо ди Бичи . **Lorenzo di Bicci** . Pittore

Втора част:

Якопо дала Куерча . **Iacopo dalla Quercia** . Scultore Sanese

Николо¹² Аретино . Niccolo Aretino . Scultore

⁹ Вж. бел. 2

¹⁰ Вж. бел. 3

¹¹ Вж. бел. 4

¹² Вж. бел. 5

Дело . **Dello** . Pittor Fiorentino

Нани ди Антонио ди Банко . **Nanni d'Antonio di Banco** . Scultore

Лука дела Робиа . **Luca della Robbia** . Scultore

Паоло Учело . **Paolo Uccello** . Pittor Fiorentino

Лоренцо Гиберти . **Lorenzo Ghiberti** . Scultore

Мазолино . **Masolino** . Pittore

Пари Спинели . **Parri Spinelli** . Aretino

Мазачо да Сан Джовани ди Валдарно . **Masaccio** da S. Giovanni di Valdarno. Pittore

Филипо Брунелески . **Filippo Brunelleschi** . Scultore et Architetto

Донато . **Donato** . Scultore Fiorentino / **Donatello**

Микелоцо Микелоци . **Michelozzo Michelozzi** . Pittore Scultore et Architetto Fiorentino

Антонио Филарете и Симоне скулптор . Antonio **Filarete** e Simone Scultore Fiorentini

Джулиано да Маяно . **Giuliano da Maiano** . Scultore et Architetto

Пиеро дела Франческа . **Piero della Francesca** . Pittore dal Borgo a San Sepolcro

Фра Джовани Фиезоле (от ордена на монасите проповедници) . **Fra' Giovanni da Fiesole** dell' ordine de' Frati predicatori . Pittore / наречен по-късно **Беато Анджелико** или **Фра Анджелико** / **Leato Angelico**, **Fra' Angelico**

Леон Батиста Алберти . **Leon Battista Alberti** . Architetto Fiorentino

Ладцаро Вазари . **Lazzaro Vasari** . Aretino Pittore

Антонело да Месина . **Antonello da Messina** . Pittore

Алесо Балдовинети . **Alesso Baldovinetti** . Pittore Fiorentino

Велано да Падова . **Vellano da Padova** . Scultore / **Bartolomeo Bellano**

Фра Филипо Липи . **Fra' Filippo Lippi** . Pittore Fiorentino

Паоло Романо и маестро Мино скулптори и Кименти Камича архитект . **Paulo Romano** e **Maestro Mino Scultori** e **Chimenti Camicia** Architetto / **Paolo Romano**

Андреа дал Кастаньо ди Муджело и Доменико Винициано . Andrea dal Castagno di Mugello e Domenico Viniziano . Pittori / **Andrea del Castagno**

Джентиле да Фабриано и Виторе Пизанело Веронезе . **Gentile da Fabriano** e Vittore **Pisanello** Veronese . Pittori

Пезело и Франческо Пезели . **Pesello** e Francesco Peselli . Pittori Fiorentini

Беноцо . Benozzo . Pittore Fiorentino / **Benozzo Gozzoli**

Франческо ди Джорджо (скулптор и архитект) и Лоренцо Векието (скулптор и живописец) . Francesco di Giorgio (Scultore et Architetto) e Lorenzo Vecchietto (Scultore e Pittore) . Sanesi / **Lorenzo di Pietro, detto Vecchietta**

Галасо Галаси . **Galasso Galassi** . Pittore

Антонио Роселино (скулптор) и **Бернардо** (негов брат) . Antonio Rossellino (Scultore) e Bernardo (suo fratello)

Дезидерио да Сетиняно . **Desiderio da Settignano** . Scultore

Мино . Скулптор от Фиезоле . Mino . Scultore da Fiesole

Лоренцо Коста . **Lorenzo Costa** . Ferrarese Pittore

Ерколе Ферарезе . Ercole Ferrarese . Pittore / **Ercole de' Roberti**

Якопо, Джовани и Джентиле Белини . Iacopo, Giovanni e Gentile Bellini . Pittori Viniziani

Козимо Росели . **Cosimo Rosselli** . Pittor Fiorentino

Чека . **Cecca** . Ingenere Fiorentino

Дон Бартоломео, абат на Сан Клементе . Don Bartolomeo, abate di S. Clemente . Miniatore e Pittore / **Bartolomeo della Gatta**

Герардо . **Gerardo** . Miniatore Fiorentino

Доменико Гирландайо . **Domenico Ghirlandaio** . Pittore Fiorentino

Антонио и Пиеро Полайуоли . Antonio e Piero Pollaiuoli . Pittori e Scultori Fiorentini / **Antonio Pollaiuolo, Piero Pollaiuolo**

Сандро Ботичело . Sandro Botticello . Pittor Fiorentino / **Sandro Botticelli**

Бенедето да Маяно . **Benedetto da Maiano** . Scultore et Architetto

Андреа Верокио . **Andrea Verrocchio** . Pittore, Scultore et Architetto

Андреа Мантенья . Andrea Mantegna . Pittore Mantovano

Филипо Липи . Filippo Lippi . Pittor fiorentino / **Филипино Липи**

Бернардино Пинтурикио . Bernardino Pinturicchio . Pittore Perugino / **Pintoricchio**

Франческо Франча . Francesco Francia bolognese . Orefice e pittore

Пиетро Перуджино . Pietro Perugino . Pittore

Виторе Скарпача (и други венециански и ломбардски живописци) . Vittore Scarpaccia (et altri pittori viniziani e lombardi) / **Carpaccio**

Якопо, наречен Индако¹³ . Iacopo ditto l' Indaco . Pittore

Лука Синьорели да Кортоната . **Luca Signorelli** da Cortona . Pittore

Трета част:

Леонардо да Винчи . Lionardo da Vinci . Pittore e Scultore fiorentino / **Leonardo da Vinci**

Джорджоне да Кастелфранко . **Giorgione** da Castelfranco . Pittor Viniziano

Антонио да **Кореджо** . Antonio da **Correggio** . Pittore

Пиеро ди Козимо . Piero di Cosimo . Pittor Fiorentino

Браманте да Урбино . **Bramante** da Urbino . Architetto

Фра Бартоломео ди Сан Марко . **Fra' Bartolomeo** di S. Marco . Pittor Fiorentino

Мариото Албертинели . Mariotto Albertinelli . Pittor Fiorentino

Рафаелино дел Гарбо . Raffaellino del Garbo . Pittor Fiorentino / **Raffaellino del Garbo**

Ториджано . Torrigiano . Scultor Fiorentino

Джулиано и Антонио да Сан Гало . Giuliano et Antonio da San Gallo . Architetti Fiorentini / **Джулиано Сангало, Антонио Сангало**

Рафаело да Урбино . **Raffaello** da Urbino . Pittore et Architetto

Гулиелмо да Марчила . Gulielmo da Marcilla . Pittore Francese e Maestro di finestre invetrate

Кронака . Cronaca . Arcitetto Fiorentino

¹³ Вж. бел. 6

Доменико **Пулиго** . Domenico **Puligo** . Pittore Fiorentino

Андреа да Фиезоле . Andrea da Fiesole . Scultore (e altri Fiesolani) / **Андреа Феручи**

Винченцо да Сан Джиминьяно и Тимотео да Урбино. Vincenzio da San Gimignano e Timoteo da Urbino . Pittori / **Vincenzo Tamagni**

Андреа дал Монте Сансовино . Andrea dal Monte Sansovino . Scultore et Architetto / **Andrea Sansovino**

Бенедето да Ровецано . **Benedetto da Rovezzano** . Scultore

Бачо да Монте Лупо (скулптор) и Рафаело (негов син) . **Baccio da Monte Lupo** (Scultore) e Raffaello (suo figliuolo)

Лоренцо ди Креди . **Lorenzo di Credi** . Pittore Fiorentino

Лоренцето (флорентински скулптор и архитект) и Бокачино (живописец от Кремона) . **Lorenzetto** (Scultore et Architetto Fiorentino) e Boccaccino (Pittore Cremonese)

Балтасаре Перуци . **Baltassarre Peruzzi** Sanese, Pittore et Architetto

Джован Франческо, наречен Фаторе (флорентинец) и Пелегрино да Модана. Giovan Francesco detto il Fattore (Fiorentino) e Pellegrino da Modena. Pittori / **Giovan Francesco Penni Fattore, Pellegrino da Modena**

Андреа дел Сарто . **Andrea del Sarto** . Eccellentissimo pittore Fiorentino

(Мадона) **Проперция де Роси**. (Madonna) **Properzia de' Rossi** . Scultrice Bolognese

Алфонсо Ломбарди (от Ферара), Микеланьола (от Сиена) и **Джироламо Санта Кроче** (от Неапол), скулптори и Досо и Батиста (живописци от Ферара) . **Alfonso Lombardi** (Ferrarese), Michelagnolo (da Siena) e **Girolamo S. Croce** Napoletano (Scultori) e Dosso e Batista (Pittori Ferraresi) / **Dosso Dossi**

Джовани Антонио Личино да **Порденоне** (и други живописци от Фриули). Giovanni Antonio Licinio da **Pordenone** (e altri Pittori di Friuli)

Джовани Антонио Солиани . **Giovanni Antonio Sogliani** . Pittor Fiorentino

Джироламо да Тревиджи . Girolamo da Trevigi . Pittore / **Girolamo da Treviso**

Полидоро да Караваджо и Матурино¹⁴ Фиорентино . **Pulidoro da Caravaggio** e Maturino Fiorentino . Pittori

¹⁴ Вж. бел. 8

Росо . Rosso . Pittor Fiorentino

Бартоломео да Банякавало (и други живописци от Романя) . Bartolomeo da Bagnacavallo (et altri Pittori Romagnuoli)

Франча Биджо . Francia Bigio . Pittore Fiorentino

Морто да Фелтро, живописец и **Андреа ди Козимо Фелтрини . Morto da Feltro**, Pittore e Andrea di Cosimo Feltrini / **Lorenzo Luzzo Feltrini, Andrea di Cosimo Feltrini**

Марко Калаврезе . Marco Calavrese . Pittore / **Marco Cardisco**

Франческо Мацуоли . Francesco Mazzuoli . Pittore Parmigiano / **Parmigianino**

Якомо Палма и **Лоренцо Лото** . Iacomo Palma e **Lorenzo Lotto** . Pittori Viniziani / **Palma il Vecchio**

Фра Йокондо, Либерале (и други от Верона) . **Fra' Iocondo**, Liberale (e altri Veronesi)

Франческо Граначи . Francesco Granacci . Pittore Fiorentino

Бачо д' Аньола . Baccio d'Agnolo . Architetto Fiorentino / **Baccio d' Angelo**

Валерио Вичентино, Джовани да Кастел Болонезе, Матео дал Назаро от Верона (и други превъзходни гравьори на камеи и златарски изделия) . Valerio Vicentino, Giovanni da Castel Bolognese, Madeo dal Nasaro veronese (e altri eccellenti intagliatori di stampe) / **Valerio Belli**

Маркантонио Болонезе (и други гравьори на шампи) . **Marcantonio Bolognese** (e altri intagliatori di stampe)

Антонио да Сан Гало . Antonio da Sangallo . Architetto Fiorentino / **Antonio Sangallo il Giovane**

Джулио Романо . Giulio Romano . Pittore

Себастиан Венециано (монах от Пиомбо и живописец) . Sebastian Viniziano (frate del Piombo e Pittore) / **Sebastiano del Piombo**

Перино дел Вага . Perino del Vaga . Pittor Fiorentino

Доменико Бекафуми . Domenico Beccafumi . Pittore e Maestro di getti Sanese

Джовани Антонио Лаполи . Giovann'Antonio Lappoli . Pittore Aretino

Николо Соджи . Nicolò Soggi . Pittore

Николо, наречен Триболо . Nicolò ditto il Tribolo . Scultore et Architetto

Пиерино да Винчи . Pierino da Vinci . Scultore

Бачо Бандинели . Baccio Bandinelli . Scultore Fiorentino

Джулиано Бужардини . Giuliano Bugiardini . Pittore Fiorentino

Кристофано Герарди, наречен Дочено . Cristofano Gherardi detto Doceno (dal Borgo San Sepolcro . Pittore

Якопо да Пунтормо . Iacopo da Puntormo . Pittore Fiorentino / **Pontormo**

Симоне Моска . Simone Mosca . Scultore et Architetto

Джироламо и Бартоломео Дженга и Джованбатиста Сан Марино (зет на Джироламо).
Girolamo e **Bartolomeo Genga** e **Giovambattista San Marino** (genere di Girolamo) . Pittori
Fiorentini /

Микеле Сан Микеле . Michele San Michele . Architetto Veronese

Джованантонио, наречен **Содома** да Варцели . Giovannantonio detto il **Soddoma** da Verzelli .
Pittore

Бастиано, наречен Аристотиле да Сан Гало . Bastiano detto Aristotile da San Gallo . Pittore et
Architetto Fiorentino / **Bastiano da San Gallo**

Бенвенуто Гарофало и Джироламо да Карпи (живописци от Ферара и други ломбардци)
. **Benvenuto Garofalo** e **Girolamo da Carpi** . Pittori Ferraresi (e altri Lombardi)

Ридолфо, Давит и Бенедето Гриландаи . Ridolfo, Davit e Benedetto Grillandai. Pittori
Fiorentini / **Ridolfo Grillandaio, David Grillandaio, Benedetto Grillandaio**

Джовани да Удине . Giovanni da Udine . Pittore

Батиста Франко . Battista Franco . Pittore Viniziano

Джованфранческо Рустики . Giovanfrancesco Rustichi . Scultore et Architetto Fiorentino /
Giovan Francesco Rustici

Фра Джован Аньоло Монторсоли . Fra' Giovann'Agnolo Montorsoli . Scultore

Франческо, наречен Салвиати . Francesco detto de' Salviati . Pittore Fiorentino

Даниело Ричарели да Волтера . Daniello Ricciarelli da Volterra . Pittore et Scultore

Тадео Цукеро . Taddeo Zuccherо . Pittore da Sant'Agnolo in Vado

Микеланьола Буонаруоти . Michelagnolo Buonarruoti . Fiorentino Pittore, Scultore et
Architetto / **Michelangelo**

Франческо Приматичо от Болоня, абат на Сан Martino . **Francesco Primaticcio**
Bolognese, abate di S. Martino . Pittore et Architetto

Тициано да Кадор . **Tiziano** da Cadore . Pittore

Якопо Сансавино . **Iacopo Sansavino** . Scultore Fiorentino

Лионе Лиони (от Арето и други скулптори и архитекти) . Lione Lioni (aretino e altri Scultori
et Architetto) / **Леоне Леони**

Дон Джулио Кловьо . **Don Giulio Clovio** . Miniatore

Бронзино . **Bronzino**

Джорджо Вазари . **Giorgio Vasari** . Pittore et Architetto Aterino



ПОСЛЕСЛОВ

Пред нас е новият труд на Нина Христова *Джорджо Вазари. Интерпретация на историята в "Животописите на най-знаменитите живописци, скулптори и архитекти"*.

Колкото и да звучи клиширано, свидетели сме на запълването на още една празнина в българската хуманитаристика. Появява се изследване, посветено на Джорджо Вазари. Неговата книга отдавна е станала хрестоматийна - тя е първата европейска история на изкуството, първата визуална история на изкуството (както посочва авторката във въведението), в нея Вазари въвежда термина *Rinascita* (влязъл в български през френската си форма Ренесанс). Въпреки това Вазари не е достатъчно познат и достатъчно ползван в България. Ето защо анализът и неизбежно свързаният с него превод на големи части от произведението не е просто улесняване на достъпа до този капитален труд, а въвеждане в пълноценен научен оборот, ново начало на публичното говорене за Вазари в нашата хуманитаристика.

Проблемът, разбира се, не е само български. Натрупването на огромна историография за Ренесанса отдавна е заринало самия Вазари и сега части от разказаните от него биографии изглеждат общопознати, почти фолклорни, украсени от филми и романи, без да се изтъква авторството на Вазари. А тъкмо от неговия изказ личи историчността в мисленето и в самооценката на ренесансовите хора и се налага разбирането че *Rinascita* не е просто резултат във вид на картини или скулптури, а преди всичко духовно състояние, осъзнато самото то като ценност в любимото на Вазари сравнение между епохи и възрасти. Пре-славната античност е достигната и надмината, което става посредством непрекъснатото пре-предаване на постиженията, което също е осъзнато като ценност само по себе си. Така естествено се стига до проблема за учителството и ученичеството, доловен от авторката и изведен като една от основните теми в *Животописите*.

Учителството и ученичеството са външно толкова подобни на обучението на чираци и калфи в италианските средновековни занаятчийски гилдии, а всъщност са толкова различни заради осъзнатото положение и състояние на твореца. Вазари демонстрира учителството като предаване не само на умения и знания, а и като утвърждаване на ценности (понякога в конкурентна среда), поради което Нина Христова много уместно настоява на термина "формиране". Така естествено се стига до извеждане на първия пласт дидактика на

Животописите – представата на Вазари за формирането на художника в процеса на ученето, подкрепена с множество конкретни примери от биографиите на художниците. Този избор позволява на авторката да направи нужния подбор на биографиите, които ще бъдат конкретно анализирани, и този подбор е експлицитно заявен и мотивиран. Така трудът е достатъчно убедително илюстриран с примери от различни биографии, без да се разводнява с ненужен преразказ на текста на Вазари. Нина Христова долавя нуждата от тези примери поради честото анализиране на заявените от самия Вазари авторови позиции в уводните части на Торентиниана и Джунтина и тяхното сравняване, без обаче да се проследи степента на последователно прилагане на тези възгледи в конкретните биографии от самия Вазари. Тъкмо този анализ, проведен достатъчно последователно, бих изтъкнал и като един от сериозните приноси на представения за труд. Възпитаването чрез примери е и една от най-сигурните връзки на Вазари с античните образци – така правят Плутарх, Херодот и Тит Ливий, за да накарат Цицерон да възкликне, че *Историята е учителка на живота*. Тъкмо познаването на античните автори и особено на Плиний Стари дава на Вазари забележителната убеденост, че словото надживява картините и дори камъка. За италианския историк това е очевидно – ние не разполагаме с нито една антична картина, имаме няколко стенописа и скулптурни копия на оригиналите, но знаем за Апелес тъкмо от писаните текстове. Това кара и Вазари да пише описания на картини, в които също е скрита дидактика.

Вторият пласт на интерпретацията на *Животописите* е стремежът на самия Вазари да формира своите читатели чрез скрити и явни внушения. Както пише Нина Христова, “В *Животописите* е заложена ясна идея за прогреса в историята на човечеството, проследен чрез историята на изкуството: развитието на изкуството е средство за общочовешкото усъвършенстване”. На този фон са правилно доловени и двата начина, по които Вазари историзира развитието на изкуството – от една страна конструиране на ход на историята през стиловете в изкуството и, от друга страна, онагледяване на този ход с историите на отделните художници. Авторката демонстрира уменията на Вазари да съчетава похватите си. Биографичният метод за него е задължителен, за да отрази процеса на раждането на ново самочувствие у авторите, които започват да подписват творбите си и да се гордеят с тях. Но това предполага и ясна представа за цялостния исторически процес и разполагането на стиловете в изкуството в него. Без това не би имало и визуална история в смисъла на Паоло Бароки.

В какви форми се явява историческото познание в *Животописите*? То е имплицитно и неговото формулиране не е цел на Вазари. Той подражава на Херодот, Плутарх и Плиний и за ренесансовия човек това е предостатъчно, за да има някакви колебания в разбирането си за историзиране. В тази светлина авторката прави ценен анализ на упреците, отправяни към Вазари, например от Юлиус Шлосер. Вазари не фаворизира изворите си и не смята, че е добре да бъде безпристрастен. Той винаги има мнение за художниците и го внушава на

читателите си с дидактическа цел. Поради това за него е важно да е убедителен и правдив в общото внушение, а не в детайла, и охотно разказва хубава история, дори да е измислица. В своята *История на Пелопонеската война* Тукидид предава различни политически речи, а е невъзможно да е слушал произнасянето на всичките. Колко по-суха би била без тях книгата му, колко лишена от примери на ораторското изкуство, които днес се ценят и цитират не по-малко от “чистите” политологични анализи. Вазари е наясно с това – другото е проблем на модерната историография.

Авторката чете Вазари в търсене на онези конкретни проявления в *Животописите*, които носят формиращи ефекти и на отношението “учителство - ученичество”, фундаментално за историческото развитие според нея. Тук отлично е открито принадлежността на *Животописите* към прагматичния тип истории, характерни за Ренесанса, в които се разглеждат практическите добродетели на индивидите, без да се свързват пряко с идеалите им. Това налага съчетаването на биографиите с описание на творби, чиято интерпретация може да е само психологическа. Звученето на *Животописите* е забележително съвременно.

И така, Вазари историзира, формирайки (или формира – историзирайки), като описва своята епоха през историята на изкуството. Тук се крие още една причина книгата му да не е много популяризирана в България. Тя показва две проблемни за нашето изкуствознание (а и медиевистика) неща – духовното състояние на “пребиваване в Ренесанс” на твореца и неговата немислимост без историопис или поне някаква “писмена форма” на памет. Четейки Вазари, ние разбираме защо в Боянската църква например има прекрасни фрески, но няма Ренесанс. Наскоро научихме името на боянския майстор – Вълко или Вълчо. Но го научихме както го е искал той, както става в Средновековието, когато името е изписано под слоя боя и се вижда едва при поправянето или реставрирането на стенописите. В това личи гордост от изрисуването, личи и желание за приемственост, защото пред майстора в Бояна е нарисуван чирак (значи учителството и ученичеството са вече осъзнати като ценност, инак майсторът би похвалил само себе си, а не и достойният помощник!). Но няма публичност, няма слава, анекдот и поука, които да бъдат структурирани в *разказ*, което е същината на историята. Боянският майстор цени себе си, вероятно смята, че създава изкуство, а не само украсява църква, и мечтае за своя школа. Но никой отстрани не го е оценил като достоен за *разказване*. А Вазари е явление, но не е изолиран случай. Има опити на автобиографии и биографии на художници, но Вазари оцелява и е ценен, защото минава, подобно на любимите му антични автори, през най-прецизното и безпощадно сито на времето. Тук трябва да кажа, макар и да прозвучи пресилено: след като има своя създател на термина и разказвач, Ренесансът би могъл да остане забележителна епоха без произведенията на всички – и на Чимабуе, и на Донатело, дори на най-великия Микеланджело, защото са описани. Не би могъл само без *Животописите на най-знаменитите живописци, скулптори и архитекти*.

Вазари съзнава величието на епохата си, съизмеримо с това на полисна Елада, както е посочено и в заключението. Затова малки за нашите представи битки се изобразяват като велики сражения – та нали и великите спартанци са били триста. Произведението на Вазари носи сходство с *Успоредните животописи* на Плутарх – нещо, което е било очевидно за читателите му през 16 век (латинският превод *Vitae virorum illustrium* става *Le Vite de' più eccellenti* на италиански). За мен няма съмнение, че Вазари познава това произведение, още повече, че френският превод на абат Жак Амио, излязъл през 1559 г., т.е. тъкмо между Торентиниана и Джунтина, прави Плутах особено популярен в Европа. През 1579 г. пък излиза английският превод на Т. Норт, ползван пряко от Шекспир, което може да се дължи и на популяризирането на живота в ренесансовите италиански градове тъкмо през биографиите на Вазари, както и през новелите на Бокачо. Българският език позволява тази връзка между Вазари и Плутарх да се предаде много сполучливо с превода на заглавието като *Животописи*, както е известно произведението на Плутарх на български, а не като *Животоописания*, както произведението на Вазари може да се срещне в някои истории на изкуството или Ренесанса.

Въвеждането на прецизна терминология е важно, защото Вазари е толкова основополагащ, че ние мислим в неговите категории подсъзнателно. “Слънцето изгрява”, казваме ние, макар да знаем, че слънцето не се върти около земята. Дори превратът на Коперник не може да измени израза, наследен от Птолемей. По същия начин днес азбукарчетата (по израза на Черноризец Храбър) знаят, че Джото е един от великите художници на Ренесанса, може би знаят и за “О-то на Джото”, без да се замислят, че го дължат на Вазари, включително самия термин *Ренесанс*.

Александър Порталски

Interpretazione della storia nelle “Vite” di Giorgio Vasari

/riassunto/

Nina Hristova

Le “Vite” di Giorgio Vasari non sono tradotte in bulgaro tranne La vita di Leonardo da Vinci. La visione del ruolo storico di Giorgio Vasari degli specialisti e degli studenti delle specialità umanistiche nelle università bulgare oggi si limita alla conoscenza del metodo biografico e alla parola “Rinascita”. Però il nome di Vasari appare regolarmente in diversi testi sull’arte e sugli artisti italiani, che attirano sempre più grande interesse. Questo lavoro è dedicato ad un aspetto delle Vite, che secondo noi mette in moto una delle possibili moderne letture di Vasari: l’interpretazione didattica della storia, inserita nelle Vite come parte importante della sua semantica polifonica. Le Vite sono costruite in modo che nella sua complessità e nelle singole vite si presentano e sostengono una somma di giudizi sulla storia tramite i quali Vasari cerca di formare il lettore. Le Vite presentano lo sviluppo artistico umano come summa degli atti di un uomo “formante”, come storia dell’individualità, sul cui studio, realizzazione, gioventù, maturità e tramonto riflettono altre individualità che poi, a loro volta, diventano fattori di formazione di altri individui. La storia dell’arte è il materiale nel quale seguire e analizzare le tracce della formazione.¹ Perdendo naturalmente la loro attualità come fonte documentaria per la storia dell’arte, quale avevano nei tempi passati, Le Vite assumono però attualità come progetto didattico per l’educazione storica. È dunque logico che una delle recenti ricerche sulle Vite di M. Pozzi e E. Mattioda “Giorgio Vasari storico e critico” (Firenze Olschki 2006) contenga una importanti analisi sulla tesi, poco attraente per i ricercatori fino venti anni fa: “Nelle Vite è implicito uno scopo didattico.”² Per noi è stato un appoggio importante trovare un paragone fra la nostra ricerca, fatta in Bulgaria, e questa importante ricerca dei professori di Torino, condotta avvalendosi della ricca tradizione italiana di letteratura vasariana.

Vasari crede nell’effetto formative che il suo libro ha e può avere su un lettore che abbia voglia di imparare e di svilupparsi. La sua idea che l’imitazione del migliore nella storia umana porti progresso insieme con la capacità di creare novità, attraversa come filo conduttore tutte le Vite. In diversi modi oggi gli studiosi di Vasari ricordano che Le Vite sono un “prospettiva”, ma anche un progetto gigantesco culturale ed educativo, creato cinque secoli prima dei “nostri tempi dei progetti ben scritti” per poter convincere potenti istituzioni finanziarie a sostenerli, ma che spesso non portano risultati reali per il sviluppo umano.

Gli scopi di questo saggio:

- analizzare dove e come nella tessitura delle Vite si esprime la concezione della storia (e sopra tutto della storia maestra della vita), in quali forme appare la sapienza storica nelle Vite come strumento didattico e come si istorizza la pratica vitale di Vasari;

¹ Qua usiamo la categoria formazione nel senso, entrato in: Aprile, L., C. Betti, P. De Marco, G. Mari, A. Mariani. Le scienze della formazione, Milano 2007, 8

² Pozzi, M., E. Mattioda. Giorgio Vasari storico e critico, Firenze Olschki 2006, 318

- fare luce su alcuni fatti concreti delle singole vite, che contengono effetti formativi tramite i quali Vasari crede di realizzare gli scopi didattici della sua storia;
- nel contesto della prevista (da Vasari) didattica interpretazione della storia volgiamo seguire il rapporto “maestro - allievo”, fondamentale per lo sviluppo storico dell’umanità. La relazione maestro-allievo è intesa in senso totale come relazione di formazione, modificata fra due personalità, fra una persona ed un esempio storico, fra un individuo e un modello di atteggiamento, fra una persona-artista e un oggetto artistico.

La scelta delle vite singolari, presentate nel libro, è fatta da questo punto di vista: sono presentate le vite di Cimabue, Giotto, Arnolfo di Cambio, Nicola e Giovanni Pisano, Andrea Pisano, Donatello, Paolo Uccello, Piero della Francesca, Verocchio, Rafael, Giulio Romano, Andrea del Sarto, Properzia de’ Rossi, Baccio Bandinelli, Giorgio Vasari. La scelta poteva senz’altro essere diversa, e in certo senso è anche intuitiva. Le vite di Cimabue e Giotto dimostrano il modo nel quale si esprime la relazione maestro allievo nella pittura della prima età. Le biografie di Nicola Pisano, Giovanni Pisano e Andrea Pisano sono unite dalle manifestazioni di allievo e di maestro e dai risultati artistici ottenuti nel loro corso, dalla continuità e sviluppo dato alla scultura. Arnolfo di Cambio è un esempio di come Vasari dia rilievo didattico alla storia personale progettando i fatti nella sua specifica comparativistica ‘vasariana’. Le Vite di Donatello, Paolo Uccello e Piero della Francesca rivelano evidente la vivacità dei fatti concreti della relazione formante fra allievo e maestro e anche quella fra artista e antichità, imitando la quale prendono forma diversi effetti. Abbiamo scelto Verocchio come esempio di formazione su esempi artistici dell’antichità e a fronte di un allievo, Leonardo da Vinci. La storia di Raffaello invece è narrazione della persona-modello ideale e perfetto dell’imitazione di maestri e dell’essere a sua volta maestro per altri, fra cui Giulio Romano. Andrea del Sarto è presentato come artista e maestro nella complicità e contrarietà degli elementi didattici ‘che cosa deve fare’ e che cosa “non deve fare” un uomo, come viene imparato nelle lezioni della storia vasariana. Properzia de’ Rossi è invece scelta in quanto unico caso di formazione di donna-artista fra le vite vasariane; la vita di Baccio Bandinelli dimostra invece la perplessità di studio, creatività, comportamento sociale e concorrenza artistica, analizzata da Vasari nel contesto del suo progetto culturale-formativo. Vasari presenta se stesso direttamente ed indirettamente in tutto il corpo delle Vite ed unico fine della nostra scelta poteva essere la breve presentazione della sua autobiografia vista con alcuni messaggi didattico-storici.

Nella conclusione si sottolinea che Le Vite di Vasari sono un caso raro nella forma di scrittura della storia, nell’interpretazione della quale sono intessuti compiti didattici e ottenuta totalmente nel campo della storia artistico-sociale.



Бележки:

ДЖОРДЖО ВАЗАРИ.
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ НА ИСТОРИЯТА
В “ЖИВОТОПИСИТЕ НА НАЙ-ЗНАМЕНИТИТЕ
ЖИВОПИСЦИ, СКУЛПТОРИ И АРХИТЕКТИ”

Нина Христова

Редактор: Елеонора ПЕНЧЕВА
Научен редактор: Александър ПОРТАЛСКИ
Предпечатна подготовка: Господин ЖЕКОВ
Университетско издателство “Неофит Рилски” - Благоевград
Тираж 100 номерирани копия
отпечатана 2012