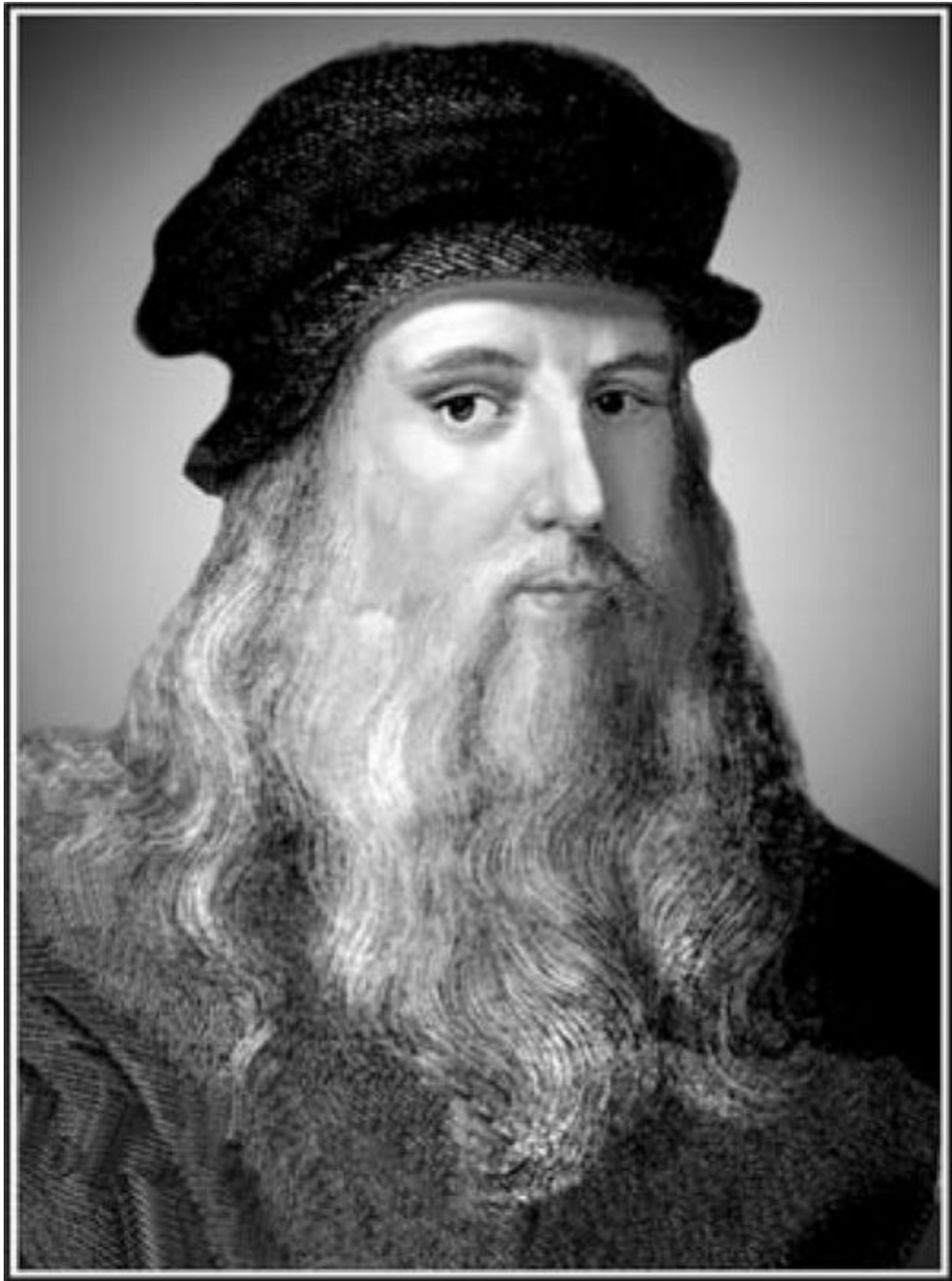


Леонардо да Винчи



ТРАКТАТ
О ЖИВОПИСИ



Леонардо да Винчи

**Трактат о живописи. Суждения о
науке и искусстве**

Спор живописца с поэтом, музыкантом и скульптором



* * *

В справедливых жалобах сетует живопись, что она изгнана из числа свободных искусств, ибо она — подлинная дочь природы и осуществляется наиболее достойным чувством. Поэтому, о писатели, вы не правы, что оставили ее вне числа этих свободных искусств, ибо она занимается не только творениями природы, но и бесконечно многим, чего природа никогда не создавала.

* * *

Так как писатели не имели сведений о науке живописи, то они и не могли описать ни подразделений, ни частей ее; сама она не обнаруживает свою конечную цель в словах и из-за невежества осталась позади названных выше наук, не теряя от этого в своей божественности. И поистине не без причины они не облагораживали ее, так как она сама себя облагораживает, без помощи иных языков, не иначе, как это делают совершенные творения природы. И если живописцы не описали ее и не свели ее в науку, то это не вина живописи и она не становится менее благородной от того, что лишь немногие живописцы становятся профессиональными литераторами, так как жизни их не хватает научиться этому. Можем ли мы сказать, что свойства трав, камней и деревьев не существуют потому, что люди о них не знают? Конечно, нет. Но мы скажем, что травы остаются сами по себе благородными, без помощи человеческих языков или письмен.

* * *

Та наука полезнее, плод которой наиболее поддается сообщению, и также, наоборот, менее полезна та, которая менее поддается

сообщению.

Живопись в состоянии сообщить свои конечные результаты всем поколениям вселенной, так как ее конечный результат есть предмет зрительной способности; путь через ухо к общему чувству не тот же самый, что путь через зрение. Поэтому она не нуждается, как письмена, в истолкователях различных языков, а непосредственно удовлетворяет человеческий род, не иначе, чем предметы, произведенные природой. И не только человеческий род, но и других животных, как это было показано одной картиной, изображающей отца семейства: к ней ласкались маленькие дети, бывшие еще в пеленках, а также собака и кошка этого дома, так что было весьма удивительно смотреть на это зрелище.

Живопись представляет чувству с большей истинностью и достоверностью творения природы, чем слова или буквы, но буквы представляют слова с большей истинностью, чем живопись. Мы же скажем, что более достойна удивления та наука, которая представляет творения природы, чем та, которая представляет творения творца, то есть творения людей, каковыми являются слова; такова поэзия и подобное, что проходит через человеческий язык.

* * *

Науки, доступные подражанию, таковы, что посредством их ученик становится равным творцу и также производит свой плод. Они полезны для подражателя, но не так превосходны, как те, которые не могут быть оставлены по наследству, подобно другим материальным благам. Среди них живопись является первой. Ей не научишь того, кому не позволяет природа, как в математических науках, из которых ученик усваивает столько, сколько учитель ему прочитывает. Ее нельзя копировать, как письмена, где копия столь же ценна, как и оригинал. С нее нельзя получить слепок, как в скульптуре, где отпечаток таков же, как и оригинал, в отношении достоинства произведения; она не плодит бесконечного числа детей, как печатные книги. Она одна остается благородной, она одна дарует славу своему творцу и остается ценной и единственной и никогда не порождает детей, равных себе. И эта особенность делает ее превосходнее тех наук, что повсюду оглашаются.

Разве не видим мы, как могущественнейшие цари Востока выступают в покрывалах и закрытые, думая, что слава их уменьшится от оглашения и обнародования их присутствия? Разве мы не видим, что картины, изображающие божества, постоянно держатся закрытыми покровами величайшей ценности? И когда они открываются, то сначала устраивают большие церковные торжества с различными песнопениями и всякой музыкой, и при открытии великое множество народа, собравшегося сюда, тотчас же бросается на землю, поклоняясь и молясь тем, кого такая картина изображает, о приобретении утраченного здоровья и о вечном спасении, и не иначе, как если бы это божество присутствовало самолично. Этого не случается ни с одной другой наукой или другим человеческим творением, и если ты скажешь, что это заслуга не живописца, а собственная заслуга изображенного предмета, то на это последует ответ, что в таком случае душа людей могла бы получить удовлетворение и они, оставаясь в постели, могли бы не ходить в паломничество местами затруднительными и опасными, как, мы видим, это постоянно делается. Но если все же такие паломничества непрерывно существуют, то кто же побуждает их на это без необходимости? Конечно, ты признаешь, что это делает образ, которого не могут сделать все писания, так как они не сумеют наглядно и в достоинстве изобразить это божество. Поэтому кажется, что само божество любит такую картину и любит того, кто ее любит и почитает, и более охотно принимает поклонения в этом, чем в других обличьях, его изображающих, а потому оказывает милости и дарует спасение, — по мнению тех, кто стекаются в такое место.

* * *

Живопись распространяется на поверхности, цвета и фигуры всех предметов, созданных природой, а философия проникает внутрь этих тел, рассматривая в них их собственные свойства. Но она не удовлетворяет той истине, которой достигает живописец, самостоятельно обнимающий первую истину этих тел, так как глаз меньше ошибается, чем разум.

* * *

Если ты будешь презирать живопись, единственную подражательницу всем видимым творениям природы, то, наверное, ты будешь презирать тонкое изобретение, которое с философским и тонким размышлением рассматривает все качества форм: моря, местности, деревья, животных, травы и цветы — все то, что окружено тенью и светом. И поистине, живопись — наука и законная дочь природы, ибо она порождена природой; но, чтобы выразиться правильнее, мы скажем: внучка природы, так как все видимые вещи были порождены природой и от этих вещей родилась живопись. Поэтому мы справедливо будем называть ее внучкой природы и родственницей Бога.

* * *

Нет ни одной части в астрологии, которая не была бы делом зрительных линий и перспективы, дочери живописи, так как живописец и есть тот, кто в силу необходимости своего искусства произвел на свет эту перспективу, — и астрология не может разрабатываться без линий. В эти линии заключаются все разнообразные фигуры тел, созданных природой, без них искусство геометрии слепо.

И если геометрия сводит всякую поверхность, окруженную линией, к фигуре квадрата и каждое тело к фигуре куба, а арифметика делает то же самое со своими кубическими и квадратными корнями, то обе эти науки распространяются только на изучение прерывных и непрерывных количеств, но не трудятся над качеством — красотой творений природы и украшением мира.

* * *

Глаз на соответствующем расстоянии и в соответствующей среде меньше ошибается в своем служении, чем всякое другое чувство, потому что он видит только по прямым линиям, образующим пирамиду, основанием которой делается объект, и доводит его до глаза, как я это намереваюсь доказать. Ухо же сильно ошибается в местоположении и расстоянии своих объектов, потому что образы их доходят до него не по прямым линиям, как до глаза, а по извилистым и отраженным линиям; и часто случается, что далекое кажется ближе,

чем соседнее, в силу того пути, который проходят эти образы; хотя звук эха доносится до этого чувства только по прямой линии.

Обоняние еще меньше определяет то место, которое является причиной запаха, а вкус и осязание, прикасающиеся к объекту, знают только об этом прикосновении.

* * *

Живые существа испытывают больший вред от потери зрения, чем слуха, и по многим основаниям: во-первых, посредством зрения отыскивается еда, нужная для питания, что необходимо для всех живых существ; во-вторых, посредством зрения постигается красота созданных вещей, в особенности тех вещей, которые приводят к любви, чего слепой от рождения не может постигнуть по слуху, так как он никогда не знал, что такое красота какой-либо вещи. Остается ему слух, посредством которого он понимает только лишь звуки и человеческий разговор, в котором существуют названия всех тех вещей, каким дано их имя. Без знания этих имен можно жить очень весело, как это видно на глухих от природы, то есть на немых, объясняющихся посредством рисунка, которым большинство немых развлекаются. И если ты скажешь, что зрение мешает сосредоточенному и тонкому духовному познанию, посредством которого совершается проникновение в божественные науки, и что такая помеха привела одного философа к тому, что он лишил себя зрения, то на это следует ответ, что глаз как господин над чувствами выполняет свой долг, когда он препятствует путаным и лживым — не наукам, а рассуждениям, в которых всегда ведутся споры с великим криком и рукоприкладством; и то же самое должен был бы делать слух, который не остается в обиде, так как он должен был бы требовать согласия, связующего все чувства. И если такой философ вырывает себе глаза, чтобы избавиться от помехи в своих рассуждениях, то прими во внимание, что такой поступок соответствует и его мозгу, и его рассуждениям, ибо все это глупость. Разве не мог он зажмурить глаза, когда впадал в такое неистовство, и держать их зажмуренными до тех пор, пока неистовство не истощится само собою? Но сумасшедшим был человек, безумным было рассуждение, и величайшей глупостью было вырывать себе глаза.

* * *

Глаз, посредством которого красота вселенной отражается созерцающими, настолько превосходен, что тот, кто допустит его потерю, лишит себя представления обо всех творениях природы, вид которых удовлетворяет душу в человеческой темнице при помощи глаз, посредством которых душа представляет себе все различные предметы природы. Но кто потеряет их, тот оставляет душу в мрачной тюрьме, где теряется всякая надежда снова увидеть солнце, свет всего мира. И сколько таких, кому ночные потемки, хотя они и недолговечны, ненавистны в высшей мере! О, что стали бы они делать, когда бы эти потемки стали спутниками их жизни?

Конечно, нет никого, кто не захотел бы скорее потерять слух и обоняние, чем глаза, хотя потеря слуха влечет за собою потерю всех наук, завершающихся словами; и делается это только для того, чтобы не потерять красоту мира, которая заключается в поверхностях тел, как случайных, так и природных, отражающихся в человеческом глазу.

* * *

Если живописец пожелает увидеть прекрасные вещи, внушающие ему любовь, то в его власти породить их, а если он пожелает увидеть уродливые вещи, которые устрашают, или шутовские и смешные, или поистине жалкие, то и над ними он властелин и бог. И если он пожелает породить населенные местности в пустыне, места тенистые или темные во время жары, то он их и изображает, и равно — жаркие места во время холода. Если он пожелает долин, если он пожелает, чтобы перед ним открывались с высоких горных вершин широкие поля, если он пожелает за ними видеть горизонт моря, то он властелин над этим, а также если из глубоких долин он захочет увидеть высокие горы или с высоких гор глубокие долины и побережья. И действительно, все, что существует во вселенной как сущность, как явление или как воображаемое, он имеет сначала в душе, а затем в руках, которые настолько превосходны, что в одно и то же время создают такую же пропорциональную гармонию в одном-единственном взгляде, какую образуют предметы.

* * *

Глаз, называемый окном души, это главный путь, которым общее чувство может в наибольшем богатстве и великолепии рассматривать бесконечные творения природы, а ухо является вторым, и оно облагораживается рассказами о тех вещах, которые видел глаз. Если вы, историографы, или поэты, или иные математики, не видели глазами вещей, то плохо сможете сообщить о них в письменах. И если ты, поэт, изобразишь историю посредством живописи пером, то живописец посредством кисти сделает ее так, что она будет легче удовлетворять и будет менее скучна для понимания. Если ты назовешь живопись немой поэзией, то и живописец сможет сказать, что поэзия — это слепая живопись. Теперь посмотри, кто более увечный урод: слепой или немой? Если поэт свободен, как и живописец, в изобретениях, то его выдумки не доставляют такого удовлетворения людям, как картины; ведь если поэзия распространяется в словах на фигуры, формы, жесты и местности, то живописец стремится собственными образами форм подражать этим формам. Теперь посмотри, что ближе человеку: имя человека или образ этого человека? Имя человека меняется в разных странах, а форма изменяется только смертью. И если поэт служит разуму путем уха, то живописец — путем глаза, более достойного чувства.



Мадонна с гвоздиком, 1472–1478

Но я не желаю от них ничего другого, кроме того, чтобы хороший живописец изобразил неистовство битвы, и чтобы поэт описал другую

битву, и чтобы обе они были выставлены рядом друг с другом. Ты увидишь, где больше задержатся зрители, где они больше будут рассуждать, где раздастся больше похвал и какая удовлетворит больше. Конечно, картина, как много более полезная и прекрасная, понравится больше. Помести надпись с Божьим именем в какое-либо место и помести изображение его напротив — и ты увидишь, что будет больше почитаться. Если живопись обнимает собою все формы природы, то у вас есть только названия, а они не всеобщие, как формы. И если у вас есть действие изображения, то у нас есть изображение действия. Выбери поэта, который описал бы красоты женщины ее возлюбленному, и выбери живописца, который изобразил бы ее, и ты увидишь, куда природа склонит влюбленного судьбу. Конечно, испытание вещей должно было бы быть предоставлено решению опыта. Вы поместили живопись среди механических ремесел. Конечно, если бы живописцы были так же склонны восхвалять в писаниях свои произведения, как и вы, то, я думаю, она не оставалась бы при столь низком прозвище. Если вы называете ее механической, так как прежде всего она выполняется руками, ибо руки изображают то, что они находят в фантазии, то вы, писатели, рисуете посредством пера руками то, что находится в вашем разуме. И если вы назовете ее ремесленной потому, что делается она за плату, то кто впадает в эту ошибку — если ошибкой это может называться — больше вас? Если вы читаете для обучения, то не идете ли вы к тому, кто больше вам заплатит? Исполняете ли вы хоть одно произведение без какой-либо платы? Впрочем, я говорю это не для того, чтобы порицать подобные мнения, так как всякий труд рассчитывает на плату. И может сказать поэт: я создам вымысел, который будет обозначать нечто великое; то же самое создаст живописец, как создал Апеллес «Клевету». Если вы говорили, что поэзия более долговечна, то на это я скажу, что более долговечны произведения котельщика и что время больше их сохраняет, чем ваши или наши произведения, и тем не менее фантазии в них не много; и живопись, если расписывать по меди глазурью, может быть сделана много более долговечной. Мы можем в отношении искусства называться внуками Бога. Если поэзия распространяется на философию морали, то живопись распространяется на философию природы. Если первая описывает деятельность сознания, то вторая рассматривает, проявляется ли сознание в движениях. Если первая

устрашает народы адскими выдумками, то вторая теми же вещами в действительности делает то же самое. Пусть попытается поэт сравниться в изображении красоты, свирепости или вещи гнусной и грубой, чудовищной с живописцем, пусть он на свой лад, как ему угодно, превращает формы, но живописец доставит большее удовлетворение. Разве не видано, что картины имели такое сходство с изображаемым предметом, что обманывали и людей, и животных? Если ты, поэт, сумеешь рассказать и описать явления форм, то живописец сделает это так, что они покажутся ожившими благодаря светотени, создательнице выражения на лицах, недоступного твоему перу там, где это доступно кисти.

* * *

Живопись представляет тебе в одно мгновение свою сущность в способности зрения тем же самым путем, которым впечатление получает природные объекты, и притом в то самое время, в какое складывается гармоническая пропорциональность частей, которые составляют целое, угождающее чувству; и поэзия докладывает о том же самом, но средством менее достойным, чем глаз, и несущим впечатлению изображения называемых предметов более смутно и более медлительно, чем глаз, истинный посредник между объектом и впечатлением, непосредственно сообщающий с высшей истинностью об истинных поверхностях и фигурах того, что появляется перед ним; они же порождают пропорциональность, называемую гармонией, которая сладким созвучием веселит чувство, так же как пропорциональность различных голосов — чувство слуха; последнее все же менее достойно, чем глаз, так как едва родившееся от него уже умирает и так же скоро в смерти, как и в рождении. Этого не может произойти с чувством зрения, так как если ты представишь глазу человеческую красоту, состоящую из пропорциональности прекрасных членов, то эти красоты и не так смертны и не разрушаются так быстро, как музыка; наоборот, эта красота длительна и позволяет тебе рассматривать себя и обсуждать, — и не рождается все снова, как музыка в многократном звучании, не наскучивает тебе — наоборот, очаровывает тебя и является причиной того, что все чувства вместе с глазом хотели бы обладать ею, и кажется, что хотели бы вступить в состязание с глазом. Кажется, что рот хотел бы через себя заключить

ее в тело; ухо получает наслаждение, слушая о ее красотах; чувство осязания хотело бы проникнуть в нее всеми своими порами; и даже нос хотел бы получать воздух, который непрерывно веет от нее. Но красоту такой гармонии время разрушает в немногие годы, чего не случается с красотой, изображенной живописцем, так как время сохраняет ее надолго; и глаз, поскольку это его дело, получает подлинное наслаждение от этой написанной красоты, как если бы это была живая красота; он устранил осязание, которое считает себя в то же время старшим братом, которое, исполнив свою задачу, не препятствует разуму обсуждать божественную красоту. И в этом случае картина, изображающая ее, в значительной мере замещает то, чего не смогли бы заместить тонкости поэта, который в этом случае хочет сравниться с живописцем, но не замечает, что его слова при упоминании составных частей этой красоты разделяются друг от друга временем, помещающим между ними забвение и разделяющим пропорции, которых он не может назвать без больших длиннот; и, не будучи в состоянии назвать их, он не может сложить из них гармоническую пропорциональность, которая складывается из божественных пропорций. И поэтому одновременность, в которой замыкается созерцание живописной красоты, не может дать описанной красоты, и тот грешит против природы, кто захотел бы поместить перед ухом то, что следует поместить перед глазом. Дай в таких случаях музыке вступить в свои права и не вводи науки живописи, истинной изобразительницы природных фигур всех вещей.

Что побуждает тебя, о человек, покидать свое городское жилище, оставлять родных и друзей и идти в поля через горы и долины, как не природная красота мира, которой, если ты хорошенько рассудишь, ты наслаждаешься только посредством чувства зрения? И если поэт пожелает в этом случае также назвать себя живописцем, то почему не берешь ты эти места в описаниях поэтов и не остаешься дома, не испытывая излишнего жара солнца? Разве не было бы тебе это и полезнее, и менее утомительно, так как ты остался бы в прохладе, без движения и без угрозы болезни? Но душа не могла бы наслаждаться благодеяниями глаз, окнами ее обители, не могла бы получить образов радостных местностей, не могла бы видеть тенистых долин, прорезанных игрой змеящихся рек, не могла бы видеть различных цветов, которые своими красками гармонично воздействуют на глаз, и

также всего того, что может предстать только перед глазом. Но если живописец в холодные и суровые времена зимы поставит перед тобой те же самые написанные пейзажи и другие, где ты наслаждался, неподалеку от какого-нибудь источника, если ты, влюбленный, сможешь снова увидеть себя со своею возлюбленной на цветущей лужайке, под сладкой тенью зеленеющих деревьев, то не получишь ли ты другого удовольствия, чем выслушивая описание этого случая поэтом? Здесь отвечает поэт и отступает перед высказанными выше доводами, но говорит, что он превосходит живописца, так как заставляет говорить и рассуждать людей посредством различных выдумок, причем он придумывает такие вещи, какие не существуют; и что он побудит мужчин взяться за оружие; и что он опишет небо, звезды, и природу, и искусства, и вообще всё. На что следует ответ, что ни одна из тех вещей, о которых он говорит, не является предметом его собственных занятий, но что если он пожелает говорить и ораторствовать, то ему придется убедиться, что в этом он побежден оратором; и если он говорит об астрологии, то он украл это у астролога, а если о философии, то — у философа, и что в действительности поэзия не имеет собственной кафедры и заслуживает ее не более, чем мелочной торговец, собиратель товаров, сделанных различными ремесленниками. Но божество науки живописи рассматривает произведения как человеческие, так и божеские, поскольку они ограничены своими поверхностями, то есть линиями границы тел; ими оно указывает скульптору совершенство его статуй. Оно своей основой, то есть рисунком, учит архитектора поступать так, чтобы его здание было приятно для глаза, оно учит и изобретателей различных ваз, оно же — ювелиров, ткачей, вышивальщиков; оно изобрело буквы, посредством которых выражаются различные языки, оно дало караты арифметикам, оно научило изображению геометрию, оно учит перспективистов и астрологов, а также строителей машин и инженеров.

* * *

Говорит поэт, что его наука — вымысел и мера; но что это только тело поэзии: вымысел содержания и мера в стихах; и лишь потом он одевает себя всеми науками. На это отвечает живописец, что и у него те же самые обязательства в науке живописи, то есть выдумка и мера;

выдумка содержания, которое он должен изобразить, и мера в написанных предметах, чтобы они не были непропорциональными; но что он не одевается в эти три науки — наоборот, другие в значительной части одеваются в живопись, как, например, астрология, которая ничего не делает без перспективы, последняя же и есть главная составная часть живописи; и именно математическая астрология, я не говорю о ложной умозрительной астрологии, — пусть меня извинит тот, кто живет ею при посредстве дураков. Говорит поэт, что он описывает один предмет, представляющий собою другой, полный прекрасных сентенций. Живописец говорит, что и он волен делать то же самое и что в этом также и он поэт. И если поэт говорит, что он зажигает людей к любви, самому главному для всех видов живых существ, то живописец властен сделать то же самое, и тем более, что он ставит собственный образ любимого предмета перед влюбленным, который, целуя его и обращаясь к нему с речью, часто делает то, чего он не сделал бы с теми же самыми красотами, поставленными перед ним писателем; он тем более поражает разум людей, что заставляет их любить и влюбляться в картину, не изображающую вообще никакой живой женщины. Мне самому в свое время случилось написать картину, представлявшую нечто божественное; ее купил влюбленный в нее и хотел лишить ее божественного вида, чтобы быть в состоянии целовать ее без опасения. В конце концов совесть победила вздохи и сладострастие, но ему пришлось удалить картину из своего дома. Так пойдя же ты, поэт, опиши красоту, не изображая живого предмета, и побуди ею людей к таким желаниям. Если ты скажешь: я тебе опишу ад или рай и другие наслаждения или ужасы, то живописец тебя превзойдет, так как он поставит перед тобою вещи, которые молча будут говорить о подобных наслаждениях или же будут ужасать тебя и побуждать твою душу к бегству; живопись скорее приводит в движение чувства, чем поэзия. И если ты скажешь, что словами ты побудишь народ к плачу или к смеху, то я тебе скажу, что движешь ими не ты, а оратор, и эта наука — не поэзия. Живописец же приведет к смеху, но не к плачу, потому что плач более сильное состояние, чем смех. Один живописец написал картину, и кто на нее смотрел, тот сейчас же зевал, и это состояние повторялось все время, пока глаза были направлены на картину, которая также изображала зевоту. Другие рисовали позы

похотливые и настолько сладострастные, что они побуждали своих зрителей к таким же самым развлечениям, чего не сделает поэзия. И если ты опишешь образ каких-нибудь божеств, то это описание не будет так почитаться, как написанное божество, потому что такой картине будут постоянно приносить обеты и всякие молитвы, к ней будут собираться разные поколения из многих стран и из-за восточных морей, и помощи просить они будут у такой картины, а не у писания.

* * *

Когда в день рождения короля Матвея поэт поднес ему произведение, восхвалявшее тот день, когда этот царь родился на благо мира, а живописец подарил ему портрет его возлюбленной, то царь сейчас же закрыл книгу поэта, повернулся к картине и остановил на ней свой взгляд с великим восхищением. Тогда поэт в сильном негодовании сказал: «О царь, читай, читай, и ты почувствуешь, что это предмет более содержательный, чем немая картина».

Тогда царь, услышав, что его упрекают за рассматривание немых предметов, сказал: «О поэт, замолчи, ты не знаешь, что говоришь; эта картина служит лучшему чувству, чем твоя, которая предназначена для слепых. Дай мне что-нибудь, что я мог бы видеть и трогать, а не только слушать, и не порицай мой выбор за то, что я положил твое произведение себе под локоть, а произведение живописца держу обеими руками, устремляя на него свои глаза; ведь руки сами собою взялись служить более достойному чувству, чем слух. Я полагаю, что такое же отношение должно быть между наукой живописца и наукой поэта, какое существует и между соответствующими чувствами, предметами которых они делаются. Разве ты не знаешь, что наша душа состоит из гармонии, а гармония зарождается только в те мгновенья, когда пропорциональность объектов становится видимой или слышимой? Разве ты не видишь, что в твоей науке нет пропорциональности, созданной в мгновение; наоборот, одна часть рождается от другой последовательно, и последующая не рождается, если предыдущая не умирает? Поэтому я полагаю, что твое изобретение значительно ниже, чем изобретение живописца, и только потому, что оно не складывается из гармонической пропорциональности. Оно не радует душу слушателя или зрителя, как это делает пропорциональность прекраснейших частей, составляющих

божественные красоты лица, находящегося передо мной. Они, собранные одновременно все вместе, доставляют мне такое наслаждение своими божественными пропорциями, что нет, я полагаю, никакой другой созданной человеком вещи на земле, которая могла бы дать большее наслаждение. Нет столь бессмысленного суждения, которое на предложение выбрать или вечные потемки, или же потерю слуха немедленно не предпочло бы скорее потерять слух вместе с обонянием, чем остаться слепым. Ведь тот, кто теряет зрение, теряет красоту мира со всеми формами сотворенных вещей, а глухой теряет только звук, созданный движением сотрясенного воздуха, ничтожную вещь в мире. Тебе, говорящему, что наука тем более благородна, чем более достоин предмет, на который она распространяется, и что поэтому большего стоит ложное изображение сущности божества, чем изображение менее достойного предмета, мы на это скажем: живопись, которая одна лишь распространяется на творения Бога, более достойна, чем поэзия, которая распространяется только на лживые выдумки человеческих творений».

* * *

После того как мы пришли к заключению, что поэзия в высшей степени понятна для слепых, а живопись — в той же мере для глухих, мы скажем: живопись настолько более ценна, чем поэзия, насколько живопись служит лучшему и более благородному чувству, чем поэзия; доказано, что это благородство трижды превосходит благородство трех остальных чувств, так как было предпочтено скорее потерять слух, обоняние и осязание, чем чувство зрения. Ведь потерявший зрение теряет вид и красоту вселенной и становится похож на запертого живым в могилу, где он обладает движением и жизнью. Разве не видишь ты, что глаз обнимает красоту всего мира? Он является начальником астрологии; он создает космографию, он советует всем человеческим искусствам и исправляет их, движет человека в различные части мира; он является государем математических наук, его науки — достовернейшие; он измерил высоту и величину звезд, он нашел элементы и их места. Он сделал возможным предсказание будущего посредством бега звезд, он породил архитектуру и перспективу, он породил божественную живопись. О превосходнейший, ты выше всех других вещей, созданных Богом!

Какими должны быть хвалы, чтобы они могли выразить твое благородство? Какие народы, какие языки могли бы полностью описать твою подлинную деятельность?

Он — окно человеческого тела, через него душа созерцает красоту мира и ею наслаждается, при его посредстве душа радуется в человеческой темнице, без него эта человеческая темница — пытка. С его помощью человеческая изобретательность нашла огонь, посредством которого глаз снова приобретает то, что раньше у него отнимала тьма. Он украсил природу сельским хозяйством и полными усадьбами садами.

Но какая нужда мне распространяться в столь высоких и долгих речах, — есть ли вообще что-нибудь, что не им делалось бы? Он движет людей с востока на запад, он изобрел мореходство и тем превосходит природу, что простые природные вещи конечны, а произведения, выполняемые руками по приказу глаза, — бесконечны, как это доказывает живописец выдумкой бесконечных форм животных и трав, деревьев и местностей.

* * *

В отношении изображения телесных предметов между живописцем и поэтом существует такое же различие, какое существует между расчлененными телами и целостными, так как поэт при описании красоты или безобразия какого-либо тела показывает его тебе по частям и в разное время, а живописец дает тебе его увидеть все в одно время. Поэт не может представить словами истинную фигуру членов тела, образующих целое, а живописец ставит их перед тобой с такой истинностью, какая только возможна в природе. С поэтом случается то же самое, что и с музыкантом, поющим соло песню, написанную для четырех певцов, сначала дискантом, затем тенором, потом контральто и наконец басом; в результате этого не получится прелести гармонической пропорциональности, заключенной в гармонические ритмы. Поэт поступает так же, как красивое лицо, которое показывает себя по частям: делая так, оно никогда не оставит тебя удовлетворенным своею красотой, состоящей только в божественной пропорциональности названных выше членов, сложенных вместе, которые только в едином времени слагаются в эту божественную гармонию сочетания частей, часто отнимающих прежнюю свободу у

того, кто их видит. Музыка еще создает в своем гармоническом ритме нежные мелодии, слагающиеся из ее различных голосов; у поэта они лишены своего гармонического распорядка, и хотя поэзия восходит через чувство слуха к седалищу суждения так же, как и музыка, поэт все же не может описать гармонию музыки, так как он не властен говорить в одно и то же время различные вещи; тогда как гармоническая пропорциональность живописи складывается в единое время из различных частей, и о прелести их составляется суждение в единое время, как в общем, так и в частностях; в общем — поскольку имеется в виду сложенное целое, в частностях — поскольку имеются слагаемые, из которых складывается это целое; и поэтому поэт остается в отношении изображения телесных предметов много позади живописца и в отношении изображения невидимых вещей — позади музыканта. Если же поэт берет взаймы помощь других наук, то он может показываться на ярмарках, как и другие торговцы, разносчики разных вещей, сделанных многими изобретателями; и поэт поступает именно так, беря взаймы у других наук, например у оратора, философа, астролога, космографа и тому подобных, науки которых совершенно отделены от поэта. Итак, он оказывается маклером, сводящим вместе различных людей для заключения торговой сделки, и если бы ты захотел найти собственное занятие поэта, то нашел бы, что он — не что иное, как собиратель вещей, украденных у разных наук, из которых он делает лживую смесь, или, если ты хочешь выразиться более почетно, придуманную смесь. И в такой свободе выдумки равняет себя поэт с живописцем, а это как раз и является наиболее слабой частью живописи.

* * *

Музыку нельзя назвать иначе как сестрою живописи, так как она является объектом слуха, второго чувства после глаза, и складывает гармонию сочетанием своих пропорциональных частей, создаваемых в одно и то же время и принужденных родиться и умирать в одном или более гармонических ритмах; эти ритмы обнимают пропорциональность отдельных членов, из которых эта гармония складывается, не иначе как общий контур обнимает отдельные члены, из чего порождается человеческая красота. Но живопись превосходит музыку и господствует над нею, ибо она не умирает непосредственно

после своего рождения, как несчастная музыка; наоборот, она остается в бытии, и то, что в действительности является только поверхностью, показывает тебе себя как живое. О удивительная наука, ты сохраняешь живыми бранные красоты смертных, делаешь их более долговечными, чем творения природы, непрерывно изменяемые временем, которое доводит их до неизбежной старости. И между этой наукой и божественной природой существует такое же отношение, как между ее творениями и творениями природы, и за это она почитается.

* * *

Хотя предметы, противостоящие глазу, соприкасаются друг с другом и удаляются постепенно, тем не менее я приведу мое правило расстояний от 20 к 20 локтям, как это сделал музыкант по отношению к звукам; хотя они объединены и связаны вместе, тем не менее он пользуется немногими степенями от звука к звуку, называя их примой, секундой, терцией, квартой и квинтой, и так от степени к степени установил он названия для разнообразия повышений и понижений звука. Если ты, о музыкант, скажешь, что живопись механична, так как она исполняется действием, то и музыка исполняется ртом, человеческим органом, но не за счет чувства вкуса, как и рука живописца не за счет чувства осязания. Менее достойны, кроме того, слова по сравнению с деяниями; но ты, писец наук, не копируешь ли ты рукою, записывая то, что находится в сознании, как поступает и живописец? И если бы ты сказал, что музыка состоит из пропорции, то именно ею я проследил живопись, как ты увидишь.



Портрет Жиневры де Бенги, 1474–1476

* * *

У музыки две болезни, из которых одна приводит к смерти, а другая к дряхлости; приводящая к смерти всегда связана с мгновением, следующим за мгновением ее рождения, приводящая к дряхлости делает ее ненавистным и жалкой в своих повторениях.

* * *

Между живописью и скульптурой я не нахожу иного различия, кроме следующего: скульптор производит свои творения с большим телесным трудом, чем живописец, а живописец производит свое творение с большим трудом ума. Доказано, что это так, ибо скульптор при работе над своим произведением силою рук и ударами должен уничтожать лишний мрамор или иной камень, торчащий за пределами фигуры, которая заключена внутри него, посредством самых механических действий, часто сопровождаемых великим потом, смешанным с пылью и превращенным в грязь, с лицом, залепленным этим тестом, и весь, словно мукой, обсыпанный мраморной пылью, скульптор кажется пекарем; и он весь покрыт мелкими осколками, словно его занесло снегом; а жилище запачкано и полно каменных осколков и пыли. Совершенно противоположное этому происходит у живописца, — речь идет о выдающихся живописцах и скульпторах, — ведь живописец с большим удобством сидит перед своим произведением, хорошо одетый, и движет легчайшую кисть с чарующими красками, а убран он одеждой так, как это ему нравится. И жилище его полно чарующими картинами и чисто. И часто его сопровождает музыка или чтецы различных и прекрасных произведений, которые слушаются с большим удовольствием, не мешаясь со стуком молотков или другим шумом. Кроме того, скульптор при доведении до конца своего произведения должен сделать для каждой круглой фигуры много контуров, чтобы такая фигура в результате получилась прелестной со всех точек зрения. Но эти контуры могут быть сделаны только при соблюдении выпуклостей и впадин, чего нельзя провести правильно, если не отодвинуться в сторону так, чтобы виден был ее профиль, то есть чтобы границы вогнутых и выпуклых частей были видны граничащими с воздухом,

который соприкасается с ними. В действительности это не увеличивает труда художника, принимая во внимание, что он, как и живописец, обладает истинным знанием всех очертаний видимых вещей при любом повороте, каковое знание как для живописца, так и для скульптора всегда находится в пределах его возможностей. Но так как скульптор должен вынимать там, где он хочет сделать промежутки между мускулами, и оставлять там, где он хочет сделать эти мускулы выпуклыми, то он не может придать им требуемую фигуру — сверх того, что он придал им длину и ширину, — если он не наклоняется, сгибаясь или поднимаясь таким образом, чтобы видеть истинную высоту мускулов и истинную углубленность их промежутков; о них скульптор судит с этого места, и этим путем исправляются контуры; иначе он никогда правильно не установит границ или истинных фигур своих скульптур. И говорят, что это — умственный труд скульптора, а на самом деле здесь нет ничего, кроме телесного труда, так как что касается ума, или — скажу я — суждения, то оно должно только в профиль исправлять очертания членов тела там, где мускулы слишком высоки. Обыкновенно именно так скульптор доводит до конца свои произведения; этот обычай руководствуется истинным знанием всех границ фигур тела при любом повороте. Скульптор говорит, что если он снимет лишнее, то он не может добавить, как живописец. На это следует ответ: если его искусство совершенно, он должен посредством знания мер снять столько, сколько достаточно, а не лишнее; [ошибочное] снятие порождается его невежеством, заставляющим его снимать больше или меньше, чем следует. Но о них я не говорю, так как это не мастера, а губители мрамора. Мастера не доверяются суждению глаза, так как он всегда обманывает, как доказано: кто хочет разделить линию на две равные части, руководствуясь суждением глаза, того опыт часто обманывает. Вследствие такого опасения хорошие судьи всегда остерегаются, — чего не случается с невеждами, — и поэтому непрерывно продвигаются вперед, руководствуясь знанием мер каждой длины, толщины и ширины членов тела, и, поступая так, не снимают больше должного. У живописца десять различных рассуждений, посредством которых он доводит до конца свое произведение, именно: свет, мрак, цвет, тело, фигура, место, удаленность, близость, движение и покой. Скульптор должен обсуждать только тело, фигуру, место, движение и покой. О

мраке и свете он не заботится, так как природа сама порождает их в его скульптурах; о цвете — никак; об отдаленности и близости он заботится наполовину, то есть он пользуется лишь линейной перспективой, но не перспективой цветов, изменяющихся на различных расстояниях от глаза в цвете и в отчетливости своих границ и фигур. Итак, скульптура требует меньше рассуждений и вследствие этого требует для ума меньше труда, чем живопись.

* * *

Так как я не меньше занимался скульптурой, чем живописью, и работал как в той, так и в другой в одинаковой степени, мне кажется, что я, не вызывая особых упреков, мог бы высказать мнение, какой из них свойственно больше силы ума, трудности и совершенства.

Во-первых, скульптура требует определенного освещения, именно — верхнего, а живопись несет повсюду с собою и освещение, и тень. Освещение и тень, таким образом, очень важны для скульптуры. Скульптору в этом случае помогает природа рельефа, порождающего их из себя; а живописец привнесенным от себя искусством делает их в тех местах, где их разумно сделала бы природа. Скульптору недоступно многообразие природы цветов предметов, живопись же не отстает ни перед чем. Перспективы скульпторов вовсе не кажутся истинными, а перспективы живописца уводят на сотню миль по ту сторону картины, и воздушная перспектива далека от нее. Скульпторы не могут изобразить прозрачных тел, не могут изобразить ни светящихся тел, ни отраженных лучей, ни блестящих тел, как то зеркал и подобных полированных вещей, ни облаков, ни пасмурной погоды, ни бесконечно много того, чего я не называю, чтобы не надоест. Свойственно же скульптуре только то, что она больше противостоит времени, хотя подобной же прочностью обладает живопись, сделанная на толстой меди, покрытой белой эмалью и поверх нее расписанной эмалевыми красками, помещенная в огонь и обожженная. Она по долговечности превосходит скульптуру. Может сказать скульптор, что где он сделал ошибку, ему нелегко ее исправить. Это слабый довод, когда хотят доказать, что неисправимая глупость делает произведение более достойным. Но я правильно скажу, что труднее исправить разум того мастера, который делает подобные ошибки, чем исправить произведение, им испорченное.

* * *

Мы прекрасно знаем, что обладающий достаточной практикой не сделает подобных ошибок; наоборот, он будет продвигаться с хорошими правилами, снимая за один раз столько, чтобы хорошо исполнить свое произведение.

Также и скульптор, если он работает из глины или воска, может и отнимать, и прикладывать и, закончив, с легкостью отликает это в бронзе. Это последняя работа и наиболее прочная из всего, чем обладает скульптура, ибо то, что сделано только из мрамора, подвержено разрушению, чего не случается с бронзой.

Итак, живопись, исполненная на меди, в которой можно, как было сказано о живописи, и снимать, и накладывать, — совершенно равна скульптуре в бронзе: ведь когда ты работал в воске, можно было точно так же и снимать, и накладывать; эта живопись на меди глазурью также в высшей степени долговечна, раз уж долговечна бронзовая скульптура. И если бронза становится черной и коричневой, то эта живопись полна разнообразных и приятных цветов и бесконечно разнообразна, как было сказано выше; если кто-нибудь захотел бы говорить только о живописи на деревянной доске, то с этим согласился бы и я в отношении скульптуры, и скажу так: если живопись более прекрасна, более фантастична и более богата, то скульптура более прочна, ибо ничего другого у нее нет. Скульптура с небольшим усилием показывает то, что в живописи кажется удивительной вещью: заставить казаться осязательными вещи неосязаемые, рельефными — вещи плоские, удаленными — вещи близкие! И точно, живопись украшена бесконечными размышлениями, которыми скульптура не пользуется.

* * *

Первое чудо, которое проявляется в живописи, это то, что кажется, будто она отделяется от стены или от другой плоскости и обманывает тонкие суждения тем, что она все же не отрывается от поверхности стены; в этом отношении скульптор так исполняет свои произведения, что они кажутся именно тем, чем они и являются; и в этом заключается причина того, что живописцу необходимо соблюдать такую отчетливость в тенях, чтобы они были спутниками светов. Скульптору не нужна такая наука, так как природа помогает его

произведениям, как и всем другим телесным предметам. Если у них отнять свет, то они окажутся одного и того же цвета, а если им вернуть свет, то они будут разных цветов, то есть светлыми или темными. Второе, что требует от живописца большого размышления, это то, что он с тонкой осмотрительностью должен накладывать истинные качества и количества теней и светов. А на произведения скульптора их накладывает сама природа. Третье — это перспектива, тончайшее исследование и изобретение, основанное на изучении математики, которая силою линий заставляет казаться отдаленным то, что близко, и большим то, что невелико. И здесь, в этом случае, скульптуре помогает природа, и она действует сама, без изобретений скульптора.



О живописи в прошлом и о недостатках современных живописцев



* * *

Первая картина состояла из одной-единственной линии, которая окружала тень человека, отброшенную солнцем на стену.

* * *

Я говорю живописцам, что никогда никто не должен подражать манере другого, потому что он будет называться внуком, а не сыном природы в отношении искусства. Ведь если природные вещи существуют в столь великом изобилии, то скорее хочется и следует прибегнуть к ней, чем к мастерам, которые научились у ней. И это я говорю не для тех, кто стремятся посредством искусства приобрести богатства, но для тех, кто от искусства жаждут славы и чести.

* * *

Как живопись из века в век склоняется к упадку и теряется, когда у живописцев нет иного вдохновителя, кроме живописи, уже сделанной.

Картина у живописца будет мало совершенна, если он в качестве вдохновителя берет картины других; если же он будет учиться на предметах природы, то он произведет хороший плод, — как это мы видим на живописцах после римлян, которые все время подражали один другому и из века в век все время толкали это искусство к упадку. После них пришел Джотто, флорентиец. Родившись в пустынных горах, где жили только козы и подобные звери, он, склоненный природой к такому искусству, начал рисовать на скалах движения коз, зрителем которых он был; и так начал он делать всех животных,

которые ему встречались в округе: таким образом, после долгого изучения он превзошел не только мастеров своего века, но и всех за многие прошедшие столетия. После него искусство снова упало, так как все подражали уже сделанным картинам, и так из столетия в столетия оно склонялось к упадку, вплоть до тех пор, когда флорентиец Томазо, прозванный Мазаччо, показал совершенным произведением, что те, которые вдохновлялись иным, чем природой, учительницей учителей, трудились напрасно.

Так хочу я сказать об этих математических предметах: те, кто изучают только авторов, а не произведения природы, те в искусстве внуки, а не сыны природы, учительницы хороших авторов. — О величайшая глупость тех, которые порицают учащихся у природы и пренебрегают авторами, учениками этой природы!

* * *

Существует некоторый род живописцев, которые вследствие своего скудного обучения по необходимости живут под покровом красоты золота и лазури; они с величайшей глупостью заявляют, что они, мол, не берутся за хорошие вещи ради жалкого вознаграждения и что и они сумели бы сделать хорошо, не хуже другого, лишь бы им хорошо платили. Так посмотри же на глупое племя! Разве не могут они задержать какое-либо хорошее произведение, говоря: «Это на высокую цену, это — на среднюю, а это — сортовой товар», и показать, что у них есть произведения на всякую цену?

* * *

Величайший порок обнаруживается у многих живописцев, именно — что они делают жилища людей и иные околичности таким образом, что городские ворота доходят только до колена обитателей, даже если они ближе к глазу зрителя, чем человек, который обнаруживает желание в них войти. Мы видели портики, нагруженные людьми, и колонны, поддерживающие их, были в кулаке человека, на них опиравшегося, вроде тоненькой палочки. Также и других подобных вещей следует всячески избегать.

* * *

Тот общеупотребительный способ, которым пользуются живописцы на стенах капелл, следует весьма порицать на разумных основаниях. Именно, они изображают один сюжет в одном ряду со своим пейзажем и зданием, затем поднимаются на другую ступень и изображают снова один сюжет, изменяя точку зрения первого ряда, затем третий и четвертый, так что одна и та же стена видна сделанной с четырех точек зрения, что является высшей глупостью подобных мастеров. Мы знаем, что точка зрения помещается в глазу зрителя сюжета. И если бы ты захотел сказать: каким образом могу я изобразить жизнь святого разделенной на много сюжетов на одной и той же стене? — то на это я тебе отвечу, что ты должен поместить первый план с точкой зрения на высоте глаза зрителя этого сюжета, и именно в этом плане должен ты изобразить первый большой сюжет; потом, уменьшая постепенно фигуры, дома, на различных холмах и равнинах, сделаешь ты все околичности данного сюжета. А на остатке стены сверху сделай большие деревья для сравнения фигур, или ангелов, если они подходят к сюжету, или же птиц, облака и подобные вещи. Другим способом и не пытайся, так как всякое твое произведение будет фальшивым.



Каким должен быть живописец



* * *

Эта милостивая природа позаботилась так, что ты во всем мире найдешь, чему подражать.

* * *

Живописец спорит и соревнуется с природой.

* * *

Живописец, бессмысленно срисовывающий, руководствуясь практикой и суждением глаза, подобен зеркалу, которое подражает в себе всем противопоставленным ему предметам, не обладая знанием их.

* * *

Ум живописца должен быть подобен зеркалу, которое всегда превращается в цвет того предмета, который оно имеет в качестве объекта, и наполняется столькими образами, сколько существует предметов, ему противопоставленных. Итак, зная, что ты не можешь быть хорошим живописцем, если ты не являешься универсальным мастером в подражании своим искусством всем качествам форм, производимых природой, и что ты не сумеешь их сделать, если ты их не видел и не зарисовал в душе, ты, бродя по полям, поступай так, чтобы твое суждение обращалось на различные объекты, и последовательно рассматривай сначала один предмет, потом другой, составляя сборник из различных вещей, отборных и выбранных из менее хороших. И не поступай так, как некоторые живописцы, которые, утомясь своим воображением, оставляют работу и прогуливаются пешком для упражнения, сохраняя усталость в душе; они не только не хотят обращать внимание на различные предметы, но

часто, при встрече с друзьями или родственниками, они, приветствуемые ими, их не видят и не слышат, и те принимают их не иначе как за обиженных.



Мадонна Литта, 1490–1491

* * *

В числе глупцов есть некая секта, называемая лицемерами, которые беспрерывно учатся обманывать себя и других, но больше других, чем себя, а в действительности обманывают больше самих себя, чем других. И это именно они упрекают живописцев, изучающих в праздничные дни предметы, ведущие к истинному познанию всех свойственных произведениям природы фигур, и ревностно старающихся по мере своих сил приобрести их знание. Но такие хулители пусть умолкнут, ибо это есть способ познать творца столь многих удивительных вещей, способ полюбить столь великого изобретателя. Поистине, великая любовь порождается великим знанием того предмета, который ты любишь, и если ты его не узнаешь, то лишь мало или совсем не можешь его любить; и если ты его любишь за то благо, которого ты ожидаешь от него, а не ради собственной его высшей доблести, то ты поступаешь как собака, которая виляет хвостом и радуется, прыгая перед тем, кто может дать ей кость. Но если бы она знала доблесть этого человека, то она любила бы его гораздо больше, если бы она эту доблесть могла иметь в виду.

* * *

Тот мастер, который убедил бы себя, что он может хранить в себе все формы и явления природы, показался бы мне, конечно, украшенным великим невежеством, ибо таких вещей, как названные явления, бесконечно много, и память наша не обладает такой вместимостью, чтобы ее было достаточно. Поэтому ты, живописец, смотри, чтобы алчность к заработку не преодолела в тебе чести искусства, ибо заработок чести куда значительнее, чем честь богатств. Так вот, на этом и на других основаниях, которые можно было бы привести, старайся прежде всего рисунком передать в ясной для глаза форме намерение и изобретение, заранее созданное в твоём воображении; затем двигайся дальше, отнимая и прибавляя до тех пор, пока ты не будешь удовлетворен; затем вырисовывай людей одетых или нагих, в соответствии с тем, как ты это расположил в своём произведении, и делай так, чтобы в отношении размера и величины, подчиненных перспективе, в произведение не попало ничего такого,

что не было бы как следует обсуждено в соответствии с разумом и явлениями природы. И это будет для тебя путем сделаться почитаемым в твоём искусстве.

* * *

Можно с очевидностью сказать, что некоторые ошибаются, называя хорошим мастером того живописца, который хорошо делает только голову или фигуру. Конечно, невелико дело, изучая одну только вещь в течение всей своей жизни, достигнуть в этом некоторого совершенства. Но так как мы знаем, что живопись обнимает и заключает в себе все вещи, произведенные природой и созданные случайной деятельностью людей, и, наконец, все то, что может быть понято при помощи глаз, то мне кажется жалким мастером тот, кто только одну фигуру делает хорошо. Или ты не видишь, сколько и каких движений производится людьми? Разве ты не видишь, сколько существует различных животных, а также деревьев, трав, цветов, какое разнообразие местностей гористых и равнинных, источников, рек, городов, зданий общественных и частных, орудий, приспособленных для человеческого употребления, различных одежд, украшений и ремесел? Все эти вещи достойны того, чтобы быть в равной мере хорошо исполненными и как следует примененными тем, кого ты хочешь называть хорошим живописцем.

* * *

Тот не будет универсальным, кто не любит одинаково всех вещей, содержащихся в живописи; так, если кому-либо не нравятся пейзажи, то он считает, что эта вещь постигается коротко и просто; как говорил наш Боттичелли, это изучение напрасно, так как достаточно бросить губку, наполненную различными красками, в стену, и она оставит на этой стене пятно, где будет виден красивый пейзаж. Правда, в таком пятне видны различные выдумки — я говорю о том случае, когда кто-либо пожелает там искать, — например головы людей, различные животные, сраженья, скалы, моря, облака и леса и другие подобные вещи, — совершенно так же, как при звоне колоколов, в котором можно расслышать, будто они говорят то, что тебе кажется. Но если эти пятна и дадут тебе выдумку, то все же они не научат тебя закончить

ни одной детали. И этот живописец делал чрезвычайно жалкие пейзажи.

* * *

Недостойн похвалы тот живописец, который хорошо делает только одну-единственную вещь, например — нагое тело, голову, платья, или животных, или пейзажи, или другие частности, ибо нет столь тупого таланта, который, обратившись к одной-единственной вещи и постоянно ею занимаясь, не сделал бы ее хорошо.

* * *

Жалок тот мастер, произведение которого опережает его суждение; тот мастер продвигается к совершенству искусства, произведения которого превзойдены суждением.

* * *

Тот живописец, который не сомневается, немногого и достигает. Когда произведение превосходит суждение творца, то такой художник немногого достигает, а когда суждение превосходит произведение, то это произведение никогда не перестает совершенствоваться, если только скупость не помешает этому.

* * *

Когда произведение стоит наравне с суждением, то это печальный знак для такого суждения; а когда произведение превосходит суждение, то это еще хуже, как это случается с теми, кто удивляется, что сделал так хорошо; когда же суждение превосходит произведение, то это самый лучший знак, и если юноша оказывается в таком положении, то он, без сомнения, станет превосходнейшим творцом. Правда, он скомпонует мало произведений, но они будут такого качества, что будут останавливать людей, чтобы с удивлением созерцать их совершенства.

* * *

Само собой разумеется, человек во время занятия живописью не должен отвергать суждение каждого, так как мы ясно знаем, что человек, даже если он и не живописец, будет обладать знанием о форме другого человека и будет очень хорошо судить, если тот горбат,

или если у него одно плечо высоко или низко, или если у него большой рот или нос, или другие недостатки. Если мы знаем, что люди могут правильно судить о творениях природы, то в сколько большей степени придется нам признать, что они могут судить о наших ошибках; ведь мы знаем, насколько человек ошибается в своих произведениях, и если ты не признаёшь этого в себе, то прими это во внимание у других, и ты извлечешь выгоду из ошибок других.

Будь, таким образом, готов терпеливо выслушивать мнение других; рассмотри хорошенько и подумай хорошенько, имел ли этот хулитель основание хулить тебя или нет; если ты найдешь, что да, — поправь; а если ты найдешь, что нет, то сделай вид, что не понял его, или если ты этого человека ценишь, то приведи ему разумное основание того, что он ошибается.

* * *

Я напоминаю тебе, живописец, что если ты собственным суждением или по указанию кого-либо другого откроешь какую-нибудь ошибку в своих произведениях, то исправь их, чтобы при обнаружении такого произведения ты не обнаружил вместе с ним и своего несовершенства. И не извиняйся перед самим собой, убеждая себя покрыть свой позор следующим своим произведением, так как живопись не умирает непосредственно после своего создания, как музыка, но на долгое время будет свидетельствовать о твоём невежестве. И если ты скажешь, что за исправлением уходит время, которое, если использовать его для другого произведения, дало бы тебе большой заработок, то ты должен понять, что заработанных денег нужно не много, для того чтобы с излишком удовлетворить наши жизненные потребности; если же ты желаешь денег в изобилии, то ты ими воспользуешься не до конца, и это уже не твое; и все сокровище, которым ты не воспользуешься, оказывается точно так же нашим, а то, что ты зарабатываешь и что не служит тебе в твоей жизни, оказывается в руках других без твоего благоволения. Но если ты будешь учиться и как следует шлифовать свои произведения теорией двух перспектив, ты оставишь произведения, которые доставят тебе больше почестей, чем деньги, ибо деньги почитают ради их самих, а не ради того, кто ими обладает: последний всегда становится магнитом зависти и денежным ящиком воров, и знаменитость богача исчезает вместе с его

жизнью; остается знаменитым сокровище, а не собиратель сокровищ. Куда много больше слава доблести смертных, чем слава их сокровищ. Сколько ушло императоров и сколько князей, и не осталось о них никакого воспоминания! А они добивались государств и богатств только для того, чтобы оставить славу о себе. И сколько было тех, кто жили в бедности, без денег, чтобы обогатиться доблестью! И желание это настолько же больше осуществлялось для доблестного, чем для богатого, насколько доблесть превосходит богатство. Не видишь ли ты, что сокровище само по себе не восхваляет своего собирателя после его жизни, как это делает наука, которая всегда является свидетелем и трубным гласом своего творца, потому что она — дочь того, кто ее породил, а не падчерица, как деньги. И если ты скажешь, что можешь лучше удовлетворить свое чревоугодие и сладострастие посредством этого сокровища, а отнюдь не доблестью, то посмотри на других, которые только и служили гнусным желаниям тела, как прочие дикие звери; какая слава осталась от них? И если ты будешь извинять себя тем, что ты должен был бороться с нуждой и поэтому не имел времени учиться и сделать себя поистине благородным, то обвиняй в этом лишь самого себя, так как только обучение доблести является пищей и души, и тела. Сколько философов, рожденных в богатстве, отстраняли сокровища от себя, чтобы не быть ими опозоренными! И если бы ты стал извинять себя детьми, которых тебе нужно кормить, то им достаточно немногого; поступай же так, чтобы пищей их были доблести, а это — верные богатства, ибо они покидают нас только лишь вместе с жизнью. И если ты скажешь, что собираешься сначала приобрести денежный капитал, который поддержит тебя в старости, то знай, что выученное никогда не исчезнет и не даст тебе состариться, а копилка у доблестей будет полна снов и пустых надежд.

* * *

Мы знаем твердо, что ошибки узнаются больше в чужих произведениях, чем в своих, и часто, порицая чужие маленькие ошибки, ты не увидишь своих больших. И чтобы избежать подобного невежества, сделай так, чтобы быть прежде всего хорошим перспективистом, затем ты должен обладать полным знанием мер человека и других животных, и кроме того — быть хорошим архитектором, то есть знать все то, что относится к форме построек и

других предметов, находящихся над землею; а форм этих бесконечно много, и чем больше ты их будешь знать, тем более похвальна будет твоя работа; те же, в которых ты не напрактиковался, не отказывайся срисовывать с натуры. Но, возвращаясь к обещанному выше, я говорю, что, когда ты пишешь, у тебя должно быть плоское зеркало и ты должен часто рассматривать в него свое произведение. Видимое наоборот, оно покажется тебе исполненным рукою другого мастера, и ты будешь лучше судить о своих ошибках, чем иначе; хорошо также часто вставать и немного развлекаться чем-нибудь другим, так как при возвращении к вещи ты лучше о ней судишь, а если ты постоянно находишься рядом с ней, то сильно обманываешься. Хорошо также удалиться от нее, так как произведение кажется меньшим, легче охватывается одним взглядом и лучше распознаются несоответствия и диспропорции в членах тела и цветах предметов, чем вблизи.

* * *

Как фигуры часто похожи на своих мастеров. Это происходит потому, что суждение наше и есть то, что движет руку при создании очертаний данной фигуры с различных точек зрения, вплоть до того, пока она не будет удовлетворять. А так как это суждение — одна из сил нашей души, посредством которой она komponует по своему желанию форму того тела, где она обитает, то если ей нужно снова сделать при помощи рук человеческое тело, она охотно снова делает то тело, которое она впервые изобрела. И отсюда происходит так, что тот, кто влюбляется, охотно влюбляется в похожие на себя предметы.

* * *

Величайший недостаток живописцев — это повторять те же самые движения, те же самые лица и покрои одежд в одной и той же исторической композиции и делать большую часть лиц похожими на их мастера; это много раз вызывало мое изумление, так как я знавал живописцев, которые во всех своих фигурах, казалось, портретировали самих себя с натуры, и в этих фигурах видны движения и манеры их творца. Если он быстр в разговоре и в движениях, то его фигуры так же быстры; если мастер набожен, таковыми же кажутся и его фигуры со своими искривленными шеями; если мастер не любит утруждать себя, его фигуры кажутся срисованной с натуры ленью; если мастер

непропорционален, фигуры его таковы же; если он глуп, он широко обнаруживает себя в своих исторических композициях, они — враги всякой цельности, [фигуры их] не обращают внимания на свои действия; наоборот, один смотрит сюда, другой туда, как во сне, и так каждое свойство в живописи следует за собственным свойством живописца. Так как я много раз размышлял о причине такого недостатка, мне кажется, что нужно прийти к такому заключению: душа, правящая и управляющая каждым телом, есть то, что образует наше суждение еще до того, как оно станет нашим собственным суждением. И именно так создала она всю фигуру человека, как рассудила, что будет хорошо — с длинным носом, или коротким, или курносом, — и так же определила его высоту и фигуру. И так велико могущество этого суждения, что оно движет рукою живописца и заставляет его повторять самого себя, так как этой душе кажется, что это и есть правильный способ изображать человека и что тот, кто поступает не так, как она, ошибается. И если она находит кого-нибудь, кто похож на ее тело, ею же составленное, того она любит и часто влюбляется в него. Поэтому многие влюбляются и берут себе в жены похожих на себя; и часто дети, рождающиеся от них, похожи на своих родителей.

* * *

Живописец должен делать свою фигуру по правилу природного тела, которое, по общему признанию, обладает похвальной пропорциональностью. Сверх этого он должен измерить самого себя и посмотреть, в какой части он сам отличается — много или мало — от этой вышеназванной похвальной фигуры. Узнав это, он должен защищаться всем своим обучением, чтобы в создаваемых им фигурах не впадать в те же самые недостатки, которые свойственны ему самому. И знай, что с этим пороком ты должен больше всего сражаться, ибо это такой недостаток, который родился вместе с суждением. Ведь душа, госпожа твоего тела, и есть то, что является твоим собственным суждением, и она охотно наслаждается созданиями, похожими на то, что она создала при составлении своего тела. И отсюда получается, что нет столь безобразной с виду женщины, которая не нашла бы какого-нибудь любовника, — лишь бы только она не была чудовищна. Итак, помни, что ты должен изучить

недостатки, свойственные тебе, и избегать их в тех фигурах, которые ты komponуешь.

* * *

Живописцу необходимы: математика, относящаяся к этой живописи, отсутствие товарищей, чуждающихся своих занятий, мозг, способный изменяться в зависимости от разнообразия предметов, перед ним находящихся, и удаленность от других забот. И если при созерцании и определении какого-либо случая, — как, например, это бывает, когда предмет приводит в движение чувство, — тогда о таких случаях нужно рассудить, который из них наиболее труден для определения, и его проследить до самой последней его ясности и потом проследить определение другого. Но прежде всего — иметь душу, подобную поверхности зеркала, которая преобразуется во столько разных цветов, сколько цветов у противостоящих ей предметов; товарищи его должны быть схожи с ним в таких занятиях, а если он не находит их, то пусть он будет с самим собой в своих размышлениях, так как, в конце концов, он не найдет более полезного общества.

* * *

Чтобы телесное благополучие не портило благополучия разума, живописец или рисовальщик должен быть отшельником, и в особенности — когда он намерен предаться размышлениям и рассуждениям о том, что, постоянно появляясь перед глазами, дает материал для памяти, чтобы сохраниться в ней. И если ты будешь один, ты весь будешь принадлежать себе. И если ты будешь в обществе одного-единственного товарища, то ты будешь принадлежать себе наполовину, и тем меньше, чем больше будет нескромность его поведения; и если ты будешь со многими, то будешь еще больше подвергаться подобным неудобствам; и если бы ты захотел сказать: я буду поступать по-своему, я буду держаться в стороне, чтобы я смог лучше наблюдать формы природных вещей, то я говорю, что это плохо выполнимо, так как ты не сможешь сделать так, чтобы часто ухо твое не было открыто для их болтовни. Нельзя служить двум господам. Ты будешь плохим товарищем, а еще хуже будет результат размышлений об искусстве. И если ты скажешь: я буду настолько держаться в

стороне, что их слова не достигнут меня и не помешают мне, то на это я тебе говорю, что тебя будут считать за чудака; но не видишь ли ты, что, поступая так, ты тоже оказался бы в одиночестве?

* * *

Я говорю и утверждаю, что рисовать в обществе много лучше, чем одному, и по многим основаниям. Первое — это то, что тебе будет стыдно, если в среде рисовальщиков на тебя будут смотреть как на неуспевающего, и этот стыд будет причиной хорошего учения; во-вторых, хорошая зависть тебя побудит быть в числе более восхваляемых, чем ты, так как похвалы другим будут тебя прищипывать; и еще то, что ты уловишь от работы тех, кто делает лучше тебя; и если ты будешь лучше других, то извлечешь выгоду, избегая ошибок, и хвалы других увеличат твои достоинства.

* * *

Маленькие комнаты или жилища собирают ум, а большие его рассеивают.



Обучение живописца



* * *

Жалок тот ученик, который не превосходит своего учителя.

* * *

Много есть людей, обладающих желанием и любовью к рисунку, но неспособных. Это узнается у мальчиков, которые не старательны и никогда не заканчивают своих вещей тенями.

* * *

Юноша должен прежде всего учиться перспективе; потом — мерам каждой вещи; потом — рисунки хорошего мастера, чтобы привыкнуть к хорошим членам тела; потом — с натуры, чтобы утвердиться в основах изученного; потом рассматривать некоторое время произведения руки различных мастеров; наконец — привыкнуть к практическому осуществлению и работе в искусстве.

* * *

Если ты, рисовальщик, хочешь учиться хорошо и с пользой, то приучайся рисовать медленно и оценивать, какие света и сколько их содержат первую степень светлоты, и подобным же образом из теней, какие более темны, чем другие, и каким способом они смешиваются друг с другом, и каковы их размеры; сравнивать одну с другой; в какую сторону направляются линейные очертания, и какая часть линий изгибается в ту или другую сторону, и где они более или менее отчетливы, а также широки или тонки. Напоследок — чтобы твои тени и света были объединены, без черты или края, как дым. И когда ты приучишь руку и суждение к такому прилежанию, то техника придет к тебе так быстро, что ты этого и не заметишь.

* * *

Мы ясно знаем, что зрение — это одно из быстрейших действий, какие только существуют; в одной точке оно видит бесконечно много форм и тем не менее понимает сразу лишь один предмет. Предположим случай, что ты, читатель, окидываешь одним взглядом всю эту исписанную страницу, и ты сейчас же выскажешь суждение, что она полна разных букв, но не узнаешь за это время, ни какие именно это буквы, ни что они хотят сказать; поэтому тебе необходимо проследить слово за словом, строку за строкой, если ты хочешь получить знание об этих буквах; совершенно так же, если ты хочешь подняться на высоту здания, тебе придется восходить со ступеньки на ступеньку, иначе было бы невозможно достигнуть его высоты. И так говорю я тебе, которого природа обращает к этому искусству. Если ты хочешь обладать знанием форм вещей, то начинай с их отдельных частей, и не переходи ко второй, если ты до этого не хорошо усвоил в памяти и на практике первую. Если же ты поступишь иначе, то потеряешь время или, поистине, очень растянешь обучение. И я напоминаю тебе — научись прежде прилежанию, чем быстроте.

* * *

Если ты хочешь хорошо запомнить изученную вещь, то придерживайся следующего способа: когда ты срисовал один и тот же предмет столько раз, что он, по-твоему, запомнился, то попробуй сделать его без образца; заранее же нарисуй твой образец через тонкое и гладкое стекло и положи его на ту вещь, которую ты сделал без образца; заметь как следует, где прорись не совпадает с твоим рисунком; и где ты найдешь ошибку, там запомни это, чтобы больше не ошибаться; мало того, возвращайся к образцу, чтобы срисовывать столько раз неверную часть, пока ты не усвоишь ее как следует в воображении. Если же у тебя для прориси не оказалось бы гладкого стекла, то возьми лист пергамента, очень тонкого и хорошо промасленного и потом высушенного; когда ты попользуешься им для одного рисунка, ты сможешь стереть его губкой и сделать второй.

* * *

Если вы, рисовальщики, хотите получить от игр некоторое полезное развлечение, то вам всегда надлежит пользоваться вещами в

интересах вашей профессии, то есть так, чтобы придать правильное суждение глазу и научиться оценивать истинную ширину и длину предметов; и чтобы приучить ум к подобным вещам, пусть один из вас проведет какую-либо прямую линию на стене, а каждый из вас пусть держит в руке тоненький стебелек или соломинку и отрезает от нее кусок такой длины, какою ему кажется первая линия, находясь при этом на расстоянии в десять локтей; затем каждый из вас пусть подходит к образцу, чтобы измерить по нему определенные им размеры, и тот, кто наиболее приблизится своею мерой к длине образца, тот пусть будет лучшим и победителем и получит от всех приз, заранее вами установленный. Следует также взять укороченные меры, то есть взять дротик или трость и рассматривать его с некоторого расстояния, и каждый пусть своим суждением оценит, сколько раз данная мера уложится на этом расстоянии. Или еще — кто лучше проведет линию в локоть, а потом это измеряется натянутой нитью. Подобные игры придают правильность суждениям глаза, самому главному действию в живописи.



Мадонна в гроте, 1483–1493

* * *

Также я испытал на себе, что получается немалая польза от того, чтобы, лежа в постели в темноте, повторять в воображении поверхностные очертания форм, прежде изученные, или же другие достойные внимания предметы, захваченные тонким размышлением. И на самом деле это очень похвально и полезно для того, чтобы закреплять себе предметы в памяти.

* * *

Я не премину поместить среди этих наставлений новоизобретенный способ рассматривания; хоть он и может показаться ничтожным и почти что смехотворным, тем не менее он весьма полезен, чтобы побудить ум к разнообразным изобретениям. Это бывает, если ты рассматриваешь стены, запачканные разными пятнами, или камни из разной смеси. Если тебе нужно изобрести какую-нибудь местность, ты сможешь там увидеть подобие различных пейзажей, украшенных горами, реками, скалами, деревьями, обширными равнинами, долинами и холмами самым различным образом; кроме того, ты можешь там увидеть разные битвы, быстрые движения странных фигур, выражения лиц, одежды и бесконечно много таких вещей, которые ты сможешь свести к цельной и хорошей форме; с подобными стенами и смесями происходит то же самое, что и со звоном колокола, — в его ударах ты найдешь любое имя или слово, какое ты себе вообразишь.

Не презирай этого моего мнения, в котором я тебе напоминаю, что пусть тебе не покажется обременительным остановиться иной раз, чтобы посмотреть на пятна на стене, или на пепел огня, или на облака, или на грязь, или на другие такие же места, в которых, если ты хорошенько рассмотришь их, ты найдешь удивительнейшие изобретения, чем ум живописца побуждается к новым изобретениям, будь то к композициям битв животных и людей или к различным композициям пейзажей и чудовищных предметов, как то чертей и тому подобных вещей, которые станут причиной твоей славы, так как неясными предметами ум побуждается к новым изобретениям. Но научись сначала хорошо делать все части тех предметов, которые ты

собираешься изображать, как части животных, так и части пейзажей, то есть скалы, деревья и тому подобное.



О живописи и перспективе



* * *

Живопись распространяется на все десять обязанностей глаза, а именно: на мрак, свет, тело, цвет, фигуру, место, удаленность, близость, движение и покой. Из этих обязанностей должно быть соткано это мое маленькое произведение, напоминая живописцу, по какому правилу и способу должен он подражать в своем искусстве всем этим вещам, произведению природы и украшению мира.

* * *

Самым главным в живописи является то, что тела, ею изображенные, кажутся рельефными, а фоны, их окружающие, со своими удалениями кажутся уходящими в глубь стены, на которой вызвана к жизни такая картина посредством трех перспектив, то есть: уменьшением фигур тел, уменьшением их величин и уменьшением их цветов. Из этих трех перспектив первая происходит от глаза, а две другие произведены воздухом, находящимся между глазом и предметами, видимыми этим глазом. Второе в живописи — это подходящие позы, изменяющиеся от телосложения, дабы люди не казались братьями.

* * *

Живопись только потому доступна зрителям, что она заставляет казаться рельефным и отделяющимся от стены то, что на самом деле ничто, а краски доставляют лишь почет мастерам, их делающим, так как в них нет ничего удивительного, кроме красоты; эта же красота является заслугой не живописца, а того, кто породил цвета. И какая-нибудь вещь может быть одета безобразными красками и удивлять собою своих зрителей, так как она кажется рельефной.

* * *

Первое намерение живописца — сделать так, чтобы плоская поверхность показывала тело рельефным и отделяющимся от этой плоскости, и тот, кто в этом искусстве наиболее превосходит других, заслуживает наибольшей похвалы; такое достижение — или венец этой науки — происходит от теней и светов, или, другими словами, от светлого и темного. Итак, тот, кто избегает теней, избегает славы искусства у благородных умов и приобретает ее у невежественной черни, которая не хочет от живописи ничего другого, кроме красоты красок, забывая вовсе красоту и чудесность показывать рельефным плоский предмет.

* * *

Много большего исследования и размышления требуют в живописи тени, чем ее очертания; доказательством этому служит то, что очертания можно прорисовать через вуали или плоские стекла, помещенные между глазом и тем предметом, который нужно прорисовать: но тени не охватываются этим правилом вследствие неощутимости их границ, которые в большинстве случаев смутны, как это показано в книге о тени и свете.

* * *

Я говорю, что втиснутое в границы труднее, чем свободное. Тени образуют свои границы определенными ступенями, и кто этого не знает, у того вещи не будут рельефными. Эта рельефность — самое важное в живописи и ее душа. Рисунок свободен, ибо ты видишь бесконечно много лиц, и все они различны: у одного длинный нос, а у другого короткий. Поэтому и живописец может пользоваться этой свободой, а где есть свобода, там нет правила.

* * *

Не всегда хорошо то, что красиво. И это я говорю для тех живописцев, которые так влюблены в красоту красок, что не без большого сожаления придают им самые слабые и почти неощутимые тени, недооценивая их рельефности. В этой ошибке они подобны тем, кто красивыми словами ничего не говорит.

* * *

Зеркало с плоской поверхностью содержит в себе истинную картину на этой поверхности; и совершенная картина, исполненная на поверхности какой-либо плоской материи, подобна поверхности зеркала, и вы, живописцы, находите в поверхности плоских зеркал своего учителя, который учит вас светотени и сокращениям каждого предмета; среди ваших красок есть одна, более светлая, чем освещенные части зеркального образа такого предмета, и также среди этих красок находится некоторая, более темная, чем любая темнота этого предмета; отсюда происходит, что ты, живописец, делаешь при помощи их свои картины похожими на картины зеркала, когда они видимы одним глазом, так как два глаза охватывают предмет меньший, чем глаз.

* * *

Если ты хочешь видеть, соответствует ли твоя картина вся в целом предмету, срисованному с натуры, то возьми зеркало, отрази в нем живой предмет и сравни отраженный предмет со своей картиной и как следует рассмотри, согласуются ли друг с другом то и другое подобие предмета. И прежде всего потому следует брать зеркало себе в учителя, и именно плоское зеркало, что на его поверхности вещи подобны картине во многих отношениях; именно, ты видишь, что картина, исполненная на плоскости, показывает предметы так, что они кажутся выпуклыми, и зеркало на плоскости делает то же самое; картина — это всего лишь только поверхность, и зеркало — то же самое; картина неосязаема, поскольку то, что кажется круглым и отделяющимся, нельзя обхватить руками, — то же и в зеркале; зеркало и картина показывают образы предметов, окруженные тенью и светом; и то и другое кажется очень далеко по ту сторону поверхности. И если ты знаешь, что зеркало посредством очертаний, тени и света заставляет вещи казаться тебе отделяющимися, и если у тебя есть среди твоих красок, теней и светов более сильные, чем краски, тени и света зеркала, то, конечно, если ты умеешь хорошо скомпоновать их друг с другом, твоя картина будет тоже казаться природной вещью, видимой в большое зеркало.

* * *

Перспектива

Воздух полон бесчисленными подобиями вещей, которые в нем распределены и все представлены сразу во всех и все в каждой. Почему случается, что если будут два зеркала, так отраженные друг к другу, что они смотрят друг на друга по прямой линии, то первое будет отражаться во втором, а второе в первом. Первое, отражающееся во втором, несет в себе свое подобие вместе со всеми подобиями, в нем представленными, в числе которых находится подобие второго зеркала, и так, от подобия к подобию, они уходят в бесконечность так, что каждое зеркало имеет в себе бесконечное число зеркал, одно меньше другого и одно внутри другого.

Итак, на этом примере доказывается, что каждая вещь отсылает свое подобие во все те места, которые могут видеть эту вещь, а также и обратно — эта вещь способна воспринять на себя все подобия вещей, которые ей предстоят.

Таким образом, глаз посылает через воздух свое подобие всем противостоящим ему объектам и получает их на себя, то есть на свою поверхность, откуда общее чувство их рассматривает и те, что нравятся ему, посылает памяти.

Итак, я полагаю, что духовная способность образов глаз обращается против объекта с образами объекта к глазу.

* * *

Что образы всех вещей рассеяны по воздуху, тому пример виден во многих зеркалах, поставленных в круг, и они бесконечно много раз будут отражать друг друга; и один, достигнув другого, отскакивает обратно и к своей причине и оттуда, уменьшаясь, отскакивает к предмету второй раз и потом возвращается, и так делает бесконечное число раз.

Если ты ночью поместишь свет между двух плоских зеркал, отстоящих друг от друга на один локоть, ты увидишь в каждом из этих зеркал бесконечное число светов, один меньше другого и один меньше другого. Если ты ночью поместишь свет между стенами комнаты, все части этих стен окажутся окрашенными образами этого света, и все те, которые будут видны свету, точно так же будут его видеть: то есть когда между ними не будет никакого препятствия, перебивающего

прохождение образов. Этот же пример особенно ясен при прохождении солнечных лучей, которые все распространяются на все объекты, и такова причина каждой малейшей части объекта, и всякий сам по себе несет до своего объекта подобие своей причины.

Что каждое тело само по себе наполняет весь противолежащий ему воздух своими образами и что этот самый воздух в то же самое время принимает в себя образы бесчисленного множества других предметов, в нем находящихся, это ясно доказывается этими примерами, и каждое тело целиком представлено во всем воздухе и целиком в малейшей его части, все предметы по всему воздуху и все в каждой малейшей части.

Каждый во всем и все в каждой части.

* * *

Почему из двух вещей равной величины написанная покажется больше, чем рельефная?

Причину этого, как и многого другого, не так легко показать, но все же я попытаюсь удовлетворить, если и не во всем, то, по крайней мере, насколько смогу больше. Перспектива уменьшений разумно доказывает нам, что предметы тем больше уменьшаются, чем дальше они от глаза, и эти основания прекрасно подтверждаются опытом. Итак, зрительные линии, находящиеся между объектом и глазом, достигая поверхности картины, все пересекаются одной и той же границей; а линии, которые находятся между глазом и скульптурой, имеют различные границы и длину. Та линия длиннее, которая простирается до члена тела более далекого, чем другие; и поэтому этот член тела будет казаться меньшим; и так как там много линий более длинных, чем другие, и оттого, что там много частей более далеких, чем другие, то и получается, что они, будучи дальше, нам кажутся меньшими; а так как они кажутся меньшими, то своим уменьшением они делают меньше и всю совокупность объекта. Этого не случается с картиной. Так как линии оканчиваются на одном и том же расстоянии, то они оказываются неуменьшенными; следовательно, неуменьшенные частицы не уменьшают и совокупности объекта. Поэтому и картина не уменьшается так, как скульптура.

* * *

Вещи на расстоянии кажутся тебе двусмысленными и сомнительными; делай и ты их с такой же расплывчатостью, иначе они в твоей картине не покажутся на одинаковом расстоянии. И не очерчивай их край определенными границами, потому что границы суть линии или углы, которые, являясь пределами мельчайших вещей, будут неразличимы не только издали, но и вблизи.

Если линия, а также математическая точка суть невидимые вещи, то и границы вещей, будучи также линиями, невидимы вблизи. Поэтому ты, живописец, не ограничивай вещи, отдаленные от глаза, ибо на расстоянии не только эти границы, но и части тел неощутимы.

* * *

Перспектива уменьшений нам показывает, что чем дальше предмет, тем он становится меньше. И если ты будешь рассматривать человека, удаленного от тебя на расстояние выстрела из самострела, и ты будешь держать ушко маленькой иголки близ глаза, то ты сможешь увидеть, что много людей посылает через него свои образы к глазу и в то же время все они уместятся в данном ушке. Итак, если человек, удаленный на выстрел из самострела, посылает глазу свой образ, занимающий маленькую часть игольного ушка, то как сможешь ты в столь маленькой фигуре различить или рассмотреть нос, или рот, или какую-либо частичку этого тела? А не видя, ты не сможешь узнать человека, который не показывает членов тела, придающих людям различные формы.

* * *

В вещах небольшого размера нельзя уловить свойство их ошибки, как в больших, и причина этого в том, что если эта маленькая вещь изображает человека или другое живое существо, то части его, вследствие огромного уменьшения, не могут быть прослежены до должного конца своим творцом, как это следовало бы, и поэтому [вещь] остается незаконченной; раз она не закончена, ты не можешь уловить ее ошибок.

Пример: смотри издали на человека с расстояния в триста локтей и усердно постарайся рассудить, красив ли он или безобразен, чудовищен ли он или обычного вида; ты увидишь, что при всех твоих

усилиях ты не сможешь убедить себя составить такое суждение. Причина этому та, что вследствие данного расстояния этот человек уменьшается настолько, что нельзя уловить свойства отдельных частей. Если ты хочешь хорошо увидеть данное уменьшение вышеназванного человека, то помести палец на расстоянии пяди от глаза и настолько повышай и опускай этот палец, чтобы верхний его край граничил с ногами фигуры, которую ты рассматриваешь, и тогда тебе откроется невероятное уменьшение. Поэтому часто издалика сомневаешься в образе друга.

* * *

Я говорю, что предметы кажутся малыми по форме потому, что эти предметы далеки от глаза. Если это так, то между глазом и предметом должно быть много воздуха, а много воздуха мешает отчетливости форм этих предметов; поэтому маленькие частицы этих тел будут неразличимы и невосприимчивы. Итак, ты, живописец, делай маленькие фигуры только намеченными и незаконченными, а если ты будешь делать иначе, то поступишь вопреки явлениям природы, твоей наставницы; предмет становится маленьким вследствие большого расстояния между глазом и предметом, большое расстояние заключает в себе много воздуха, много воздуха образует собою плотное тело, которое мешает глазу и отнимает у него маленькие частицы предметов.



О свете и тени, цвете и красках



* * *

Тень имеет свойство всех природных вещей, которые в своем начале являются более сильными, а к концу ослабевают; я говорю о начале всякой формы и всякого видимого или невидимого качества, а не о вещах, которые время приводит от малого начала к большому разрастанию, как, например, дуб, имеющий слабое начало в малом желуде; тем не менее, я скажу, что и дуб наиболее силен в своем зачинании из земли, именно там, где он наиболее толст. Итак, мрак есть первая степень теней, а свет — последняя. Поэтому ты, живописец, делай тень наиболее темной у ее причины, а конец ее пусть переходит в свет, то есть так, чтобы тень казалась не имеющей конца.

* * *

Тень есть отсутствие света и лишь противодействие плотного тела световым лучам. Тень имеет природу мрака, а освещение — природу света, одна скрывает, другое показывает; и всегда они неразлучны и связаны с телом. Тень имеет большую силу, чем свет, ибо тень препятствует свету и целиком лишает света тело, а свет никогда не может совершенно изгнать тень от тел, то есть тел плотных.

* * *

Там, где не зарождаются очень темные тени, не могут зародиться и очень светлые света. И это бывает на деревьях с редкой и узкой листвой, как на ивах, березах, можжевельнике и подобных, а также на прозрачных тканях, как, например, тафта, вуаль и другие, и еще на рассыпавшихся мелко выющихся волосах. И это случается оттого, что все названные виды предметов не создают бликов в своих частицах, а

если таковые там и имеются, то они неощутимы, и образы их лишь незначительно сдвигаются с того места, где они нарождаются, и то же делают затененные стороны этих частей, и вся совокупность их не порождает темной тени оттого, что воздух ее проникает и освещает, будь то части близкие к середине или наружные. И если и есть различия, они почти неощутимы, и, таким образом, освещенные части всей массы не могут сильно отличаться от затененных частей, потому что, как уже сказано, при проникновении освещенного воздуха ко всем частицам освещенные части настолько близки к затененным частям, что образы их, посылаемые глазу, образуют неясную смесь, состоящую из мельчайших теней и светов, таким образом, что в этой смеси ничто не различимо, кроме неясности наподобие тумана. То же бывает и на вуалях, паутинах и тому подобном.



Дама с горностаем, 1489–1490

* * *

Для усиления рельефности в картине имей привычку класть между изображенной фигурой и той видимой вещью, которая получает ее тень, луч яркого света, отделяющего фигуру от затененного предмета.

А на этом предмете изобрази две светлые части, которые заключали бы между собою тень, отброшенную на сторону от противостоящей фигуры. И это часто применяй для тех членов тела, которые ты хочешь, чтобы они несколько отделялись от тела, и особенно когда руки пересекают грудь, и делай так, чтобы между падением тени руки на грудь и собственной тенью руки оставалось немного света, который казался бы проходящим через пространство между грудью и рукой, и чем больше тебе хочется, чтобы рука казалась более далекой от груди, тем большим делай и этот свет. И старайся всегда, чтобы тебе удалось расположить тела на фоне так, чтобы темная часть тела граничила со светлым фоном, а освещенная часть тела граничила с темным фоном.

* * *

Делай всегда так, чтобы тени от разных предметов на поверхности тел обычно имели извилистые очертания вследствие разнообразия как членов тела, порождающих тени, так и вещей, воспринимающих эти тени.

* * *

Когда ты пишешь фигуру и хочешь посмотреть, соответствует ли ее тень свету, так чтобы она не была краснее или желтее, чем это свойственно природе цвета, который ты хочешь затенить, то поступай так: наложи тень пальцем на освещенную часть, и если эта сделанная тобой искусственная тень будет похожа на естественную тень, падающую от твоего пальца на твою работу, то дело обстоит хорошо. И ты можешь, отдаляя и приближая палец, вызвать тени более темные и более светлые, которые ты все время сравнивай со своими.

* * *

То тело обнаружит наибольшую разницу между светом и тенями, которое окажется видимым наиболее сильному источнику света, как

свет солнца, а ночью — свет огня. Последний следует мало применять в живописи, так как работы выходят грубыми и непривлекательными. То тело, которое находится в умеренном освещении, покажет небольшую разницу между светами и тенями; и это бывает, когда вечереет или когда облачно. Такие работы нежны, и любого рода лицо получает привлекательность. Таким образом, во всех вещах крайности вредны, чрезмерный свет создает грубость, а чрезмерная темнота не позволяет видеть; середина хороша.

* * *

Подобно тому как все цвета во мраке ночи окрашиваются ее темнотой, так и тени любого цвета находят себе конец в этом мраке. Поэтому ты, живописец, не делай так, чтобы в твоих предельно темных местах можно было различать цвета, граничащие друг с другом, ибо если природа этого не допускает, — а ты по призванию являешься подражателем природы, насколько искусство это позволяет, — не воображай, что ты можешь исправить ее ошибки, ибо ошибка не в ней, но, знай, она в тебе; поэтому, когда дано начало, необходимо, чтобы последовали и середина, и конец, согласные с этим началом.

* * *

Простые цвета таковы: первый из них белый, хотя некоторые философы не причисляют ни белого, ни черного к числу цветов, так как одно является причиной цветов, а другое — их лишением. Но все же, раз живописец не может без них обойтись, мы поместим их в число других и скажем, что белое в этом ряду будет первым из простых цветов, желтое — вторым, зеленое — третьим, синее — четвертым, красное — пятым и черное — шестым.

Белое примем мы за свет, без которого нельзя видеть ни одного цвета: желтое — за землю, зеленое — за воду, синее — за воздух, красное — за огонь, черное — за мрак, который находится над элементом огня, так как там нет ни материи, ни плотности, где лучи солнца могли бы задерживаться и в соответствии с этим освещать.

Если ты хочешь вкратце обозреть разновидности всех составных цветов, то возьми цветные стекла и через них разглядывай все цвета полей, видимые за ними; тогда ты увидишь все цвета предметов,

которые видимы за этим стеклом, смешанными с цветом вышеназванного стекла и увидишь, какой цвет смешением исправляется или портится.

Так, например, пусть вышеназванное стекло будет желтого цвета. Я говорю, что образы предметов, которые идут через такой цвет к глазу, могут как ухудшаться, так и улучшаться; ухудшение от цвета стекла произойдет с синим, с черным и с белым больше, чем со всеми другими, а улучшение произойдет с желтым и зеленым больше, чем со всеми другими. И так проглядишь ты глазом смешения цветов, число которых бесконечно, и этим способом сделаешь выбор цветов наново изобретенных смешений и составов. То же самое ты сделаешь с двумя стеклами разных цветов, поставленными перед глазом, и так ты сможешь для себя продолжать.

* * *

Хотя смешивание красок друг с другом и распространяется до бесконечности, я все же не премину привести по данному поводу небольшое рассуждение, налагая сначала некоторые простые краски и к каждой из них примешивая каждую из других, одну к одной, затем две к двум, три к трем и так последовательно дальше, вплоть до полного числа всех красок. Потом я снова начну смешивать краски — две с двумя, три с двумя, потом с четырьмя и так последовательно вплоть до конца по отношению к этим первым двум краскам. Потом я возьму их три и с этими тремя соединю три другие, потом шесть и так дальше. Потом прослежу такие смеси во всех пропорциях.

Простыми красками я называю те, которые не составлены и не могут быть составлены путем смешения других красок.

Черное и белое хотя и не причисляются к цветам — так как одно есть мрак, а другое свет, то есть одно есть лишение, а другое порождение, — все же я не хочу на этом основании оставить их в стороне, так как в живописи они являются главными, ибо живопись состоит из теней и светов, то есть из светлого и темного.

За черным и белым следует синее и желтое, потом зеленое и леонино, то есть тането, или, как говорят, охра; потом морелло и красное. Всего их — восемь красок, и больше не существует в природе. С них я начну смешивание, и пусть будут первыми черное и белое; потом — черное и желтое, черное и красное; потом — желтое и

черное, желтое и красное; а так как мне здесь не хватает бумаги, то я отложу разработку подобных различий до моего произведения, [где они должны быть] пространно рассмотрены, что будет очень полезно и даже весьма необходимо. Это описание будет помещено между теорией и практикой живописи.

* * *

Белое не есть цвет, но оно в состоянии воспринять любой цвет. Когда оно в открытом поле, то все его тени синие; это происходит согласно четвертому положению, которое гласит: поверхность каждого непрозрачного тела причастна цвету своего противостоящего предмета. Если поэтому такое белое будет загорожено от солнечного цвета каким-нибудь предметом, находящимся между солнцем и этим белым, то все белое, которое видят солнце и воздух, будет причастно цвету и солнца, и воздуха, а та часть, которую солнце не видит, остается затененной, причастной цвету воздуха. И если бы это белое не видело зелени полей вплоть до горизонта и не видело бы также белизны горизонта, то, без сомнения, это белое казалось бы простого цвета, который обнаруживается в воздухе.

* * *

То тело больше обнаружит свой истинный цвет, поверхность которого будет наименее полированной и ровной.

Это видно на льняных одеждах и на пушистых листьях травы и деревьев, на которых не может зародиться никакого блеска; поэтому в силу необходимости, будучи не в состоянии отразить противостоящие предметы, они передают глазу только свой истинный природный цвет, не искаженный телом, освещающим их противоположным цветом, как, например, краснотою солнца, когда оно заходит и окрашивает облака в свой собственный цвет.

* * *

Никакое тело никогда всецело не обнаружит свой природный цвет.

То, что здесь утверждается, может происходить по двум различным причинам: во-первых, это случается от посредствующей среды, которая внедряется между предметом и глазом; во-вторых, когда

предметы, освещающие названное тело, имеют в себе какое-нибудь цветное качество.

Та часть тела явила бы свой природный цвет, которая была бы освещена бесцветным источником света и которая при таком освещении не видела бы другого предмета, кроме названного светового тела. Этого никогда не случается видеть, разве только на предмете голубого цвета, который на очень высокой горе, и так, чтобы он не видел другого предмета, был бы положен на гладкой поверхности обращенным к небу, и так, чтобы солнце, заходя, было заслонено низкими облаками, а сукно было бы цвета воздуха. Но в этом случае я должен сам себе возразить: ведь и красноватый цвет усиливает свою красоту, когда солнце, которое его освещает, краснеет на западе вместе с заслоняющими его облаками; и конечно, в этом случае [эта окраска] могла бы быть признана подлинной потому, что если красноватое, освещенное краснеющим светом, обнаруживает большую красоту, чем при других условиях, то это признак того, что свет иного цвета, чем красный, у него отнял бы его природную красоту.

* * *

Белый цвет, не видящий ни падающего света, ни какого-либо сорта света отраженного, является тем, который прежде других целиком теряет в тени свой собственный природный цвет, если бы белый можно было назвать цветом. Но черный усиливает свой свет в тенях и теряет его в освещенных своих частях, и тем более его теряет, чем более сильному свету видна освещенная часть. Зеленый и голубой усиливают свой цвет в полутени; а красный и желтый выигрывают в цвете в своих освещенных частях, и то же самое делает белый; а смешанные цвета причастны природе цветов, входящих в состав такой смеси, то есть черный, смешанный с белым, создаст серый, который некрасив ни в предельных тенях, как простой черный, ни в светах, как простой белый, но его высшая красота находится между светом и тенью.

* * *

Никакая вещь не является в своей природной белизне, ибо окружение, в котором ее видят, делает ее для глаза настолько более или

менее белой, насколько это окружение будет более или менее темным. И этому нас учит луна, которая днем нам представляется мало светлой, а ночью такой блестящей, что она, прогоняя мрак, являет собой подобие солнца и дня; и это происходит от двух вещей: первая — это контрасты в природе, которая нам являет вещи настолько более совершенными в образах их цветов, насколько более эти цвета между собой отличны; вторая — это то, что ночью зрачок больше, чем днем, что уже доказано, а больший зрачок видит световое тело в большем размере и с более превосходной яркостью, чем меньший зрачок, как может убедиться в этом тот, кто смотрит на звезды сквозь маленькое отверстие, сделанное в бумаге.

* * *

Фигуры каждого тела принуждают тебя брать то освещение, при котором ты задумал изобразить эти фигуры; если ты, например, задумал такие фигуры в открытом поле, то они должны быть окружены большим количеством света, когда солнце скрыто; если же солнце видит данные фигуры, то тени их будут чрезвычайно темны по отношению к освещенным частям и у теней, как у первичных, так и у производных, будут резкие границы; такие тени будут мало соответствовать светам, так как с одной стороны их освещает синева воздуха и окрашивает собою ту часть, которую она видит, — особенно это обнаруживается на белых предметах, — а та часть, которая освещается солнцем, оказывается причастной цвету солнца; ты видишь это весьма отчетливо, когда солнце опускается к горизонту среди красноты облаков, так как эти облака окрашиваются тем цветом, который их освещает; эта краснота облаков вместе с краснотою солнца заставляет краснеть все то, что принимает их свет; а та сторона тел, которую не видит эта краснота, остается цвета воздуха, и тот, кто видит такие тела, думает, что они двухцветны. И поэтому ты не можешь, показывая причину таких теней и светов, избежать того, чтобы сделать тени и света причастными вышеозначенным причинам; если же нет, то прием твой пуст и фальшив.

Если же твоя фигура находится в темном доме и ты видишь ее снаружи, то у такой фигуры темные и дымчатые тени, если ты стоишь на линии освещения; такая фигура прелестна и приносит славу своему подражателю, так как она чрезвычайно рельефна, а тени мягки и

дымчаты, особенно в той части, которую меньше видит темнота жилища, так как здесь тени почти неощутимы. Основание будет приведено на своем месте.



О том, как изображать лицо, фигуру и одежды



* * *

Если у тебя есть двор, который ты можешь покрыть по своему усмотрению полотняным навесом, то такое освещение будет хорошим; или же когда ты собираешься кого-либо портретировать, то рисуй его в дурную погоду, к вечеру, поставив портретируемого спиною у одной из стен этого двора. Обрати внимание на улицах, под вечер, на лица мужчин и женщин [или] в дурную погоду, какая прелесть и нежность видны на них. Итак, живописец, ты должен иметь приспособленный двор, со стенами, окрашенными в черный цвет, с несколько выступающей крышей над этими стенами. Этот двор должен быть шириною в десять локтей, длиною в двадцать и высотой в десять. И если ты [не] закроешь его навесом, то рисуй портретное произведение под вечер или когда облачно или туманно. Это — совершенный воздух.

* * *

В каком окружении следует срисовывать лицо, чтобы придать ему прелесть теней и светов.

Исключительная прелесть тени и света придается лицам сидящих у дверей темного жилища; тогда глаз зрителя видит затененную часть такого лица омраченной тенью вышеназванного жилища, а освещенную часть того же лица — с добавлением светлоты, приданной ему сиянием воздуха; вследствие такого усиления теней и светов лицо приобретает большую рельефность и в освещенной части тени почти неощутимы, а в затененной части света почти неощутимы. От такого наличия и усиления теней и светов лицо приобретает особую красоту.

* * *

То лицо, которое на картине смотрит прямо на художника, его делающего, всегда смотрит на всех тех, которые его видят. И та фигура, которая написана так, что она видима сверху вниз, всегда будет казаться видимой сверху вниз, даже если глаз, ее видящий, будет ниже этой картины.

* * *

Немалой кажется мне прелесть того живописца, который придает хороший вид своим фигурам. Если он не обладает этой прелестью от природы, то может приобрести ее случайным изучением следующим образом: смотри, чтобы отобрать хорошие части многих прекрасных лиц; эти прекрасные части должны соответствовать [друг другу] больше по всеобщему признанию, чем по твоему суждению; ведь ты можешь ошибиться, выбирая те лица, которые соответствуют твоему, так как часто кажется, что нам нравится подобное соответствие, и если ты безобразен, то ты выберешь не прекрасные лица, а сделаешь лица безобразными, как многие живописцы, ибо часто фигуры похожи на мастера. Итак, отбирай красоты, как я тебе говорю, и запоминай их.

* * *

Величайший недостаток свойственен тем мастерам, которые имеют обыкновение повторять те же самые движения по соседству друг с другом, в одной и той же исторической композиции, а также и то, что [у них] всегда одни и те же красивые лица, которые в природе никогда не повторяются, так что если бы все красоты одинакового совершенства вернулись к жизни, то они составили бы население много более многочисленное, чем живущее в наш век, и так же, как в наш век ни один в точности не похож на другого, то же самое случилось бы и с названными красотою.

* * *

О красоте и безобразии.

Красота и безобразие кажутся более могущественными рядом друг с другом.

* * *

О красоте лиц

Не делай мускулов резко очерченными, но пусть мягкие света неощутимо переходят в приятные и очаровательные тени; этим обусловливается прелесть и красота.

* * *

Я неизменно наблюдал у всех тех, кто делает своей профессией портретирование лиц с натуры, что делающий с наибольшим сходством оказывается более жалким компоновщиком исторических сюжетов, чем любой другой живописец. Это происходит оттого, что делающий лучше всего одну вещь убедился, что по природе он больше всего расположен именно к этой вещи, чем к какой-либо иной, и поэтому он больше любил, а большая любовь сделала его более прилежным; всякая же любовь, обращенная на частность, пренебрегает целым, так как все ее радости объединились в этой единственной вещи, бросая всеобщее для частности. Так как сила такого таланта сведена к небольшому пространству, то у него нет силы расшириться; и этот талант поступает подобно вогнутому зеркалу, которое, улавливая солнечные лучи, либо отразит это же количество лучей на большое пространство, и тогда отразит их с меньшей теплотой, либо оно отразит их все на меньший участок, и тогда такие лучи обладают громадной теплотой, но действующей на небольшом участке. Так поступают и эти живописцы, не любя ни одной другой части живописи, кроме только лица человека; а еще хуже, что они не знают иной части искусства, которую бы они ценили или о которой они имели бы суждение; и так как в их вещах нет движения, ибо и сами они ленивы и неподвижны, то они хулят ту вещь, в которой движений больше, и более быстрых, чем в тех произведениях, какие сделали они сами, говоря, что это похоже на одержимых и мастеров в мавританских танцах.

Правда, нужно соблюдать соразмерность, то есть движения должны быть вестниками движений души того, кто их производит, то есть если нужно изобразить кого-нибудь, кто должен показать боязливую почтительность, то она не должна быть исполнена с такой смелостью и самоуверенностью, чтобы получилось впечатление отчаяния или как если бы исполнялось приказание... Так, я видел на

днях ангела, который, казалось, намеревался своим благовещением выгнать Богоматерь из ее комнаты посредством движений, выражавших такое оскорбление, какое можно только нанести презреннейшему врагу; а Богоматерь, казалось, хочет в отчаянии выброситься в окно. Пусть это запомнится тебе, чтобы не впадать в такие же ошибки.



Портрет дамы при миланском дворе

В этом я ни перед кем не буду извиняться. Ведь если кто-нибудь будет уверять, что [это] говорю ему [только] потому, что осуждают

всякого, кто делает на свой лад, а ему кажется, что он делает хорошо, то ты в этом узнаешь тех, которые работают, никогда не прибегая к совету творений природы, и заботятся только о том, чтобы сделать побольше и за одно лишнее сольдо заработка в день будут скорее шить башмаки, чем заниматься живописью. Но о них я не буду распространяться в более пространных речах, так как я не допускаю их к искусству, дочери природы. Но, говоря о живописцах и их суждениях, я утверждаю, что тому, кто придает слишком много движения своим фигурам, кажется, что тот, кто придает им столько движения, сколько подобает, делает фигуры сонными; тому же, кто придает им немного движения, кажется, что тот, кто придает должное и подобающее движение, делает их одержимыми. И поэтому живописец должен наблюдать поведение людей, говорящих друг с другом холодно или горячо, понимать удержание разговора и смотреть, соответствуют ли ему их движения.

* * *

Картины или написанные фигуры должны быть сделаны так, чтобы зрители их могли с легкостью распознавать состояние их души по их позе. И если тебе предстоит сделать порядочного человека, который говорит, сделай так, чтобы движения его были спутниками хороших слов, и подобным же образом, если тебе предстоит изобразить человека скотоподобного, сделай его со свирепыми движениями, тычащим руками по направлению к слушателю, и голова вместе с грудью, выброшенные вперед ног, пусть сопровождают руки говорящего.

Наподобие немого, который, видя двух собеседников, хотя он и лишен слуха, тем не менее, благодаря действиям и движениям этих собеседников, понимает тему их спора. Мне приходилось видеть во Флоренции немого по случайной причине, который, если ты говорил с ним громко, тебя не понимал, а если говорить с ним тихо, не звонким голосом, понимал тебя по одному движению губ. Но ты мог бы сказать мне: разве громко говорящий не так же движет губами, как говорящий тихо? И раз один шевелит ими так же, как и другой, разве один не будет понят так же, как другой? В этом случае я предоставляю решение опыту; заставь кого-нибудь говорить тихо, а потом заставь [его говорить громко] и обрати внимание на губы.

* * *

О живописи

Делай так, чтобы произведение твое соответствовало цели и намеренью, то есть, когда ты делаешь свою фигуру, чтобы ты хорошенько подумал, что́ она такое, а также о том, что ты хочешь, чтобы она делала.

* * *

Чтобы быть хорошим расчленителем поз и жестов, которые могут быть приданы обнаженным фигурам, живописцу необходимо знать анатомию нервов, костей, мускулов и сухожилий, чтобы знать при различных движениях и усилиях, какой нерв или мускул является причиной данного движения, и только их делать отчетливыми и увеличившимися, но не все сплошь, как это делают многие, которые, чтобы показаться великими рисовальщиками, делают свои обнаженные фигуры деревянными и лишенными прелести, кажущимися смотрящему на них больше мешком с орехами, чем поверхностью человеческого тела, или же пучком редисок скорее, чем мускулистым обнаженным телом.

* * *

Следует пользоваться таким освещением, какое давало бы и то место природы, где задумана твоя фигура. То есть если ты задумал ее на солнце, то делай темные тени и большие освещенные пятна и отчеканивай тени всех окружающих тел на земле; если же фигура при пасмурной погоде, то делай малое отличие от светов к теням и у ног не делай никакой тени; если фигура будет в доме, то делай большое отличие от светов к теням, а также тень на земле; если ты изображаешь там занавешенное окно и белое помещение, то делай малое отличие от светов к теням. Если же оно освещено огнем, то делай света красноватыми и сильными, а тени — темными, а падения тени на стенах или на земле должны быть ограничены, и чем больше они удаляются от тела, тем делай их более обширными и большими; и если эта фигура освещена отчасти огнем и отчасти воздухом, то делай, чтобы та часть, которая освещена воздухом, была более сильной, а та часть, которая освещена огнем, была почти красной, похожей на огонь. И прежде всего делай так, чтобы твои написанные фигуры имели свет

большой и сверху, то есть та живая, которую ты срисовываешь; ведь люди, которых ты видишь на улице, все имеют свет сверху, и знай, что если даже очень хорошо тебе знакомого осветить снизу, то тебе будет очень трудно узнать его.

* * *

Хороший живописец должен писать две главные вещи: человека и представление его души. Первое — легко, второе — трудно, так как оно должно быть изображено жестами и движениями членов тела. Этому следует учиться у немых, так как они делают это лучше, чем все другие люди.

* * *

Делай фигуры с такими жестами, которые достаточно показывали бы то, что творится в душе фигуры, иначе твое искусство не будет достойно похвалы.

* * *

Фигура недостойна похвалы, если она, насколько это только возможно, не выражает жестами страстей своей души.

* * *

То движение, которое задумано как свойственное душевному состоянию фигуры, должно быть сделано очень решительным и чтобы оно обнаруживало в ней большую страсть и пылкость. В противном случае такая фигура будет названа дважды мертвой: мертвой, так как она изображена, и мертвой еще раз, так как она не показывает движения ни души, ни тела.

* * *

Если фигуры не делают жестов определенных и таких, которые членами тела выражают представление их души, то фигуры эти дважды мертвы: мертвы преимущественно потому, что живопись сама по себе не живет, она — выразительница живых предметов без жизни, а если к ним не присоединяется жизненность жеста, то они оказываются мертвыми и во второй раз. Поэтому прилежно старайтесь наблюдать за теми, кто разговаривают друг с другом, двигая руками, и если это люди, к которым можно приблизиться, старайтесь послушать,

какая причина побуждает их к тем движениям, которые они производят. Очень хорошо будут видны мелочи в отдельных жестах у немых, не умеющих рисовать, хотя и немного таких, которые не помогали бы себе и не изображали бы рисунком; итак, учитесь у немых делать такие движения членов тела, которые выражали бы представление души говорящего. Наблюдайте смеющихся, плачущих, рассматривайте кричащих от гнева, и так все состояния нашей души. Соблюдайте соразмерность и принимайте во внимание, что господину не подобает ни по месту, ни по жесту двигаться, как слуге, или ребенку — как отроку, но наподобие старца, который едва держится; не делай у мужика жестов, подобающих знатному и воспитанному человеку, или у сильного, как и у слабого, или жестов блудниц, как и жесты честных женщин, или жесты мужчин, как женщин.

* * *

И ты, живописец, учись делать свои произведения так, чтобы они привлекали к себе своих зрителей и удерживали их великим удивлением и наслаждением, а не привлекали бы их и потом прогоняли, как это делает воздух с тем, кто ночью выскакивает голым из постели, чтобы посмотреть, какой это воздух — пасмурный или ясный, и тотчас же, гонимый его холодом, возвращается в постель, откуда он только что поднялся; но делай произведения свои похожими на тот воздух, который в жару извлекает людей из их постелей и удерживает их наслаждением пользоваться летней прохладой. И не стремись стать раньше практиком, чем ученым, чтобы скупость не победила славы, которая по заслугам приобретается таким искусством. Разве ты не видишь, что среди [всех] человеческих красот красивейшее лицо останавливает проходящих, а не богатые уборы? И это я говорю тебе, который украшает свои фигуры золотом или другими богатыми узорами. Не видишь ли ты, что сияющие красоты юности уменьшаются в своем совершенстве от чрезмерных и слишком изысканных украшений, не видал ли ты, как горские женщины, закутанные в безыскусные и бедные одежды, приобретают большую красоту, чем те, которые украшены? Не следует носить вычурных головных уборов и причесок, ибо для пустых голов [достаточно, если] один-единственный волос положен на одну сторону больше, чем на другую, [чтобы уже] носитель его ждал для себя от этого великого

позора, думая, что окружающие оставляют все свои первоначальные мысли и только и говорят об этом и только это и порицают; у подобных людей в советниках всегда зеркало и гребень, и ветер, губитель роскошных причесок, их главный враг. Делай поэтому у своих голов волосы так, чтобы они шутливо играли с воображаемым ветром вокруг юных лиц и изящно украшали их различными завитками. Не делай так, как те, которые намазывают их клеем и заставляют лица казаться как бы покрытыми глазурью, — возрастающие человеческие безумства, которым недостаточно, что корабельщики привозят с Востока гуммиарабик для защиты от ветра, чтобы он не растрепал выровненной прически, так что они добиваются еще большего.

* * *

Драпировки, одевающие фигуры, должны обладать складками, приспособленными таким образом к окружению одеваемых ими членов тела, чтобы на освещенные части не накладывались складки с темными тенями, а на затененных частях не образовывалось бы складок слишком светлых, и чтобы очертания этих складок в некоторых частях окружали бы закрытые ими члены тела, а не пересекали бы их; они не должны давать теней, которые уходили бы дальше в глубь того, что уже не является поверхностью одетого тела. И в действительности, драпировка должна быть таким образом приспособлена, чтобы она не казалась необитаемой, то есть чтобы она не казалась грудой одежд, содранных с человека, как это делают многие, которые настолько влюбляются в различные группировки различных складок, что заполняют ими всю фигуру, забывая цель, ради которой эта драпировка сделана, именно — ради изящного одеяния и окружения того члена тела, на который она наложена, а не ради того, чтобы сплошь заполнять освещенные выпуклости членов тела вспученными или выпустившими воздух пузырями. Я не утверждаю, что нельзя делать ни одной красивой сборки, но пусть она будет сделана на той части фигуры, где члены тела между собою и телом собирают эту драпировку. И прежде всего разнообразь драпировки в исторических [сюжетах]. Так, например, у одних делай складки с выступающими изломами — это должно быть у плотных драпировок; пусть у какой-нибудь драпировки будут мягкие складки и изгибы их не

острыми, а кривыми, — это бывает у саржи, атласа и других редких материй, как-то: у полотна, вуали и тому подобных; сделай также драпировки с немногими и большими складками, как у толстых драпировок, например у войлока, грубого сукна и других одеял. Эти напомнимания я делаю не для мастеров, а для тех, которые не хотят учиться, ибо эти последние, конечно, не мастера, так как тот, кто не учится, тот боится, что он будет лишен заработка, а кто гоняется за заработком, тот покидает учение, заключающееся в творениях природы, учительницы живописцев, ибо то, чему от них научишься, забывается, а то, чему еще не научился, больше не заучивается.

* * *

Если фигуры одеты плащом, то они не должны так обнаруживать голое тело, чтобы плащ казался лежащим прямо на теле, разве только ты хочешь, чтобы плащ как раз и был прямо на теле; ведь ты должен подумать о том, что между плащом и телом находятся другие одежды, которые мешают тому, чтобы формы членов тела обнаруживались на поверхности плаща, и ту форму члена тела, которую ты делаешь явной, делай ее настолько толстой, чтобы она под плащом показывала другие одежды; и только у нимфы или у ангела ты покажешь почти что всю толщину членов тела — их ведь изображают одетыми в тонкие одежды, развевающиеся или прижатые дуновением ветра; у них и им подобных можно прекрасно показывать форму их членов тела.

* * *

Соблюдай соразмерность, с которой ты одеваешь фигуры, в зависимости от их положения и возраста. И прежде всего, чтобы драпировки не заслоняли движения, то есть членов тела, и чтобы эти члены тела не пересекались бы ни складками, ни тенями драпировок. И подражай, насколько только можешь, грекам и латинянам в способе показывания членов тела, когда ветер прижимает к ним драпировки; делай немного складок, много их делай только у старых мужчин, облаченных торами и облеченных властью.

* * *

Костюмы фигур должны быть приспособлены к возрасту и благопристойности, то есть: старец должен быть облачен в тогу, а

юноша украшен таким костюмом, который едва закрывал бы шею выше плеч, за исключением тех, которые посвятили себя религии. И следует избегать, насколько можно больше, костюмов своего века, разве только встретятся такие, как вышеназванные; ими не следует пользоваться, кроме разве у таких фигур, которые должны быть похожи на надгробные статуи в церквах, чтобы они предохранили от смеха наших преемников над глупыми выдумками людей или же чтобы они заставляли удивляться своим благородством и красотой.

И я теперь вспоминаю, что в дни моего детства я видел людей, больших и малых, у которых все края одежд были повсюду изрезаны зубцами, от головы до пят и по бокам; и в то время это казалось такой прекрасной выдумкой, что изрезывали зубцами еще и эти зубцы и носили такого рода капюшоны и башмаки и изрезанные зубцами разноцветные петушиные гребни, которые выступали из главных швов одежды; а также я видел [такие же] башмаки, шляпы, кошельки, оружие, которое носят для нападения, воротники у одежд, нижние края камзолов, шлейфы одежд; действительно у всякого, кто хотел казаться красивым, все, до самого рта, было изрезано длинными и острыми зубцами.

В другое время начали разрастаться рукава, и они были так велики, что каждый сам по себе был больше всего костюма. Потом одежды начали подниматься к шее настолько, что в конце концов покрывали всю голову. Потом начали обнажать до такой степени, что материя не могла поддерживаться плечами, так как она на них не опиралась. Потом начали так удлинять одежды, что у людей руки все время были нагружены материей, чтобы не наступать на нее ногами; потом одежды стали такими короткими, что одевали только до бедер и локтей, и были столь узки, что причиняли огромное мучение, и многие из них лопались. И ноги были так затянуты, что пальцы ложились друг на друга и покрывались мозолями.



О композиции



* * *

Люди и слова [уже] сделаны, и если ты, живописец, не умеешь обращаться со своими фигурами, ты подобен оратору, который не умеет пользоваться своими словами.

* * *

Я говорю, что прежде всего нужно выучить члены тела и их работу и, покончив с этими сведениями, нужно проследить жесты в зависимости от тех состояний, которые случаются с человеком, и, в-третьих, компоновать исторические сюжеты, обучение которым должно происходить на природных жестах, производимых в зависимости от [данного] случая посредством соответствующих состояний; и [следует] наблюдать их на улицах, площадях и полях и отмечать их краткими записями очертаний: то есть так, что для головы делается О, для руки — прямая и согнутая линия и так же делается для ног и туловища; и потом, вернувшись домой, следует делать такие воспоминания в совершенной форме.

Говорит противник, что для того, чтобы стать практиком и делать много произведений, лучше первое время обучения отвести срисовыванию различных композиций, сделанных на бумаге или на стенах разными мастерами, и что на них приобретается быстрая практика и хороший навык. Ему следует ответ, что такой навык был бы хорош, если бы он приобретался на произведениях хорошей композиции и сделанных прилежными мастерами; и так как такие мастера столь редки, что мало их найдется, то надежнее идти к природным вещам, чем к тем, которые подражают этому природному [образцу] с большим ухудшением, и приобретать жалкие навыки, ибо тот, кто может идти к источнику, не должен идти к кувшину.

* * *

О ты, компоновщик исторических сюжетов, не расчленяй резко ограниченными очертаниями отдельных членений данного сюжета, иначе с тобою случится то, что обыкновенно случается со многими и различными живописцами, которые хотят, чтобы каждый малейший след угля был действителен. Они своим искусством могут отлично приобретать богатства, но не хвалу, ибо часто существо изображено с движениями, не соответствующими душевному движению; сделав прекрасное, приятное и вполне законченное расчленение, ему покажется обидным передвигать эти члены вверх или вниз или больше вперед, чем назад. Такие живописцы не заслуживают никакой похвалы в своей науке.

Или ты никогда не видал поэтов, komponующих свои стихи? Им не скучно выводить красивые буквы, они не ленятся подчищать некоторые из этих стихов, чтобы заменить их лучшими. Поэтому, живописец, грубо komponуй члены тела своих фигур и прежде обращай внимание на движения, соответствующие душевным состояниям живых существ, составляющих данный сюжет, чем на красоту и доброкачественность их частей. Ведь ты должен понимать, что если такая невырисованная композиция тебе удастся и будет соответствовать своему замыслу, то тем более она будет удовлетворять тебя, когда будет потом украшена законченностью, соответствующей всем ее частям. Я не раз видел на облаках и стенах пятна, которые побуждали меня к прекрасным изображениям различных вещей. И хотя эти пятна были вовсе лишены совершенства в любой части, все же они были не лишены совершенства в движениях и других действиях.

* * *

Набросок исторического сюжета должен быть быстр, а расчленение не должно быть слишком законченным. Довольствуясь лишь положением этих членов тела, ты сможешь впоследствии закончить их на досуге, если это тебе захочется.

* * *

Помни, изобретатель, когда ты делаешь одну-единственную фигуру — избегай ее сокращений как в частях, так и в целом, так как ты

принужден будешь бороться с незнанием невежд в таком искусстве. Но в исторических сюжетах делай сокращения всеми способами, как тебе придется, и особенно в битвах, где по необходимости случаются бесконечные искривления и выгибы участников такого раздора или, лучше сказать, зверского безумства.

* * *

В исторических сюжетах должны быть люди различного сложения, возраста, цвета тела, поз, тучности, худобы; толстые, тонкие, большие, маленькие, жирные, сухощавые, дикие, культурные, старые, молодые, сильные и мускулистые, слабые и с маленькими мускулами, веселые, печальные; с волосами курчавыми и прямыми, короткими и длинными, с быстрыми и трусливыми движениями; и столь же различны должны быть одежды, цвета и все, что требуется в этом сюжете. Самый большой грех живописца — это делать лица похожими друг на друга; повторение поз — большой порок.

* * *

Соблюдай соразмерность, то есть приличие жеста, одежды, места и соответствие достоинству или незначительности тех предметов, которые ты хочешь изобразить, а именно: царь должен быть с бородою, с важностью в лице и в одежде, помещение должно быть украшено, окружающие должны стоять с почтением и восхищением, одежды должны быть достойными и соответствующими важности царского двора. А незначительные — без украшений, незаметны и ничтожны. Окружающие должны быть такими же, с жестами подлыми и самонадеянными, и все члены их тела должны соответствовать такой композиции. И жесты старика не должны быть похожи на жесты юноши, женщины — на жесты мужчины, жесты взрослого человека — на жесты ребенка.

* * *

Не делай никогда в исторических сюжетах так много украшений на твоих фигурах и других телах, чтобы они заслоняли форму и позу такой фигуры и сущность вышеназванных других тел.

* * *

Композиции живописных исторических сюжетов должны побуждать зрителей и созерцателей к тому же самому действию, как и то, ради которого этот исторический сюжет был изображен. Например: если этот сюжет представляет ужас, страх и бегство, или же горе, плач и сетования, или наслаждение, радость и смех и тому подобные состояния, то души наблюдающих должны привести члены их тела в такие движения, чтобы казалось, что они сами участвуют в том же самом событии, которое представлено посредством фигур в данном историческом сюжете. Если же они этого не делают, то талант такого художника никчемный.

* * *

Я говорю также, что в исторических сюжетах следует смешивать по соседству прямые противоположности, чтобы в сопоставлении усилить одно другим, и тем больше, чем они будут ближе, то есть безобразный по соседству с прекрасным, большой — с малым, старый — с молодым, сильный — со слабым, и так следует разнообразить, насколько это только возможно, и как можно ближе [одно от другого].

* * *

Как правило, при обычных исторических композициях делай старцев лишь кое-где и отдельно от молодых. Ведь старцы — редки, и их привычки не соответствуют привычкам молодежи, а там, где нет соответствия в привычках, там не завязывается и дружба, а где нет дружбы, там возникает разделение. Там же, где в исторической композиции должны обнаружиться серьезность и совещание, там делай мало молодых, так как они охотно избегают совещаний и других благородных вещей.

* * *

Не мешай печальных, слезливых и плаксивых с веселыми и смеющимися, так как природа принуждает с плачущими проливать слезы и со смеющимися веселиться; так и ты разделяй их смех и плач.

* * *

Общим недостатком всех итальянских живописцев является то, что узнаешь выражение и фигуру художника во многих фигурах, им написанных. Поэтому, чтобы избежать такой ошибки, никогда не следует делать или повторять ни целых фигур, ни их частей, если какое-либо лицо уже встречалось у другого в [этом] историческом сюжете.

* * *

Прежде всего ты должен рассмотреть фигуры — рельефны ли они, как этого требует место и свет, их освещающий: тени не должны быть такими же самыми по краям исторического сюжета, как в середине, так как это разные вещи — быть окруженным тенями и совсем другое — иметь тени лишь с одной стороны.

Те фигуры окружены тенями, которые находятся посредине исторического сюжета, так как они затенены фигурами, находящимися между ними и светом; с одной лишь стороны затенены те, которые находятся между светом и историческим сюжетом, так как там, где не видит свет, видит сюжет, и там обнаруживается темнота этого сюжета. А там, где не видит сюжет, туда смотрит сияние света, и там обнаруживается его светлота.

Во-вторых — чтобы рассеяние или же распределение фигур было произведено в соответствии с тем событием, которое ты хочешь изобразить в этом историческом сюжете. Третье — чтобы фигуры с непосредственной живостью имели в виду свои частные цели.



* * *

Этими правилами следует пользоваться только для испытания фигур: ведь каждый человек в первой композиции делает какие-нибудь ошибки, а кто их не распознает, тот их и не исправит; поэтому ты, чтобы распознать ошибки, испытывай свое произведение, и где ты

найдешь эти ошибки, там исправь их и запомни, чтобы никогда больше в них не впадать. Но если бы ты захотел применить правила для композиции, то ты никогда не достиг бы конца и внес бы путаницу в свои произведения. С этими правилами ты будешь обладать свободным и хорошим суждением: ведь хорошее суждение рождается от хорошего понимания, а хорошее понимание происходит от основания, извлеченного из хороших правил, хорошие же правила — это дочери хорошего опыта, общего отца всех наук и искусств. Поэтому, если ты как следует запомнил наставления моих правил, ты сможешь — только посредством исправленного суждения — обсудить и распознать каждое непропорциональное.

* * *

Это — Удовольствие вместе с Неудовольствием, и изображаются они близнецами, так как никогда одно не отделимо от другого; делаются они повернутыми спинами, так как они противоположны друг другу; делаются они на основе одного и того же тела, так как они имеют одно и то же основание: ведь основание Удовольствия — это утомление от Неудовольствия, основание Неудовольствия — пустые и сладострастные Удовольствия. И поэтому здесь они изображены с тростинкой в правой руке — она пуста и бессильна, а уколы, сделанные ею, ядовиты. В Тоскане делаются из тростника подпорки кроватей, дабы обозначить, что здесь сняты пустые сны и что здесь теряется большая часть жизни, что здесь выбрасывается много полезного времени, а именно утреннего времени, когда душа трезва и отдохнула, и также тело способно снова воспринять новые труды; также воспринимаются там многие пустые удовольствия и душою, воображая невозможные сами по себе вещи, и телом, доставляя себе те удовольствия, которые часто становятся причиной лишения жизни; вот поэтому-то и берут тростник для таких подпорок.

* * *

Только Слава возносится к небу, так как добродетельные поступки — друзья Бога; бесславие следует изображать наоборот, так как все его деяния — противники Бога и направляются к преисподней.

Славу нужно живописать всю целиком покрытую языками вместо перьев и в форме птицы.

* * *

Эта Зависть изображается с фигой, [поднятой] к небу, так как, если бы она могла, она направила бы свои силы против Бога. Делается она с маской красивого вида на лице. Делается она раненной в глаза пальмой и маслиной, делается раненной в ухо лавром и миртом, чтобы обозначить, что победа и истина ее сражают. Делается она так, чтобы из нее исходило много молний, дабы обозначить ее злословие. Делается она худой и высохшей, так как она всегда находится в непрерывном сокрушении, сердце ее делается изгрызенным распухшей змеей. Делается она с колчаном и с копьеобразными языками, так как часто она разит ими. Делается она со шкурой леопарда, так как он из зависти убивает льва обманом. Делается она с сосудом, наполненным цветами, в руке, и пусть он же будет полон скорпионов, жаб и других ядовитых [гадов]. Делается она верхом на Смерти, так как Зависть, не умирая, никогда не ослабеет господствовать. Делается ей узда, отягощенная различными орудиями, так как все это — орудия смерти.

Как только рождается Добродетель, она порождает против себя Зависть, и скорее будет тело без тени, чем Добродетель без Зависти.

* * *

Знающему человеку нетрудно сделаться универсальным, так как все наземные животные обладают подобием в членах тела, то есть в мускулах, нервах и костях, и различаются только длиной или толщиной, как это будет показано в анатомии. Существуют еще водные животные, весьма разнообразные; я не буду убеждать живописца вывести относительно них правила, так как они почти бесконечно разнообразны, равно как и насекомые.

* * *

Ты знаешь, что нельзя сделать никакого животного, у которого каждый из его членов тела не был бы сам по себе похож на какой-нибудь член тела другого животного. Итак, если ты хочешь заставить казаться естественным вымышленное животное — пусть это будет, скажем, змея, — то возьми для ее головы голову овчарки или легавой собаки, присоедини к ней кошачьи глаза, уши филина, нос борзой, брови льва, виски старого петуха и шею водяной черепахи.



О пейзажах



* * *

Божественность, которой обладает наука живописца, делает так, что дух живописца превращается в подобие божественного духа, так как он свободной властью распоряжается рождением разнообразных существ разных животных, растений, плодов, пейзажей, полей, горных обвалов, мест страшных и ужасных, которые пугают своих зрителей, а также мест приятных, нежных, радующих цветистыми пестрыми лугами, склоняющимися в нежных волнах под нежным дуновением ветра и глядящими ему вслед, когда он убегает от них; реки, под напором великих дождей низвергающиеся с высоких гор и гонящие перед собою вырванные с корнями деревья, вперемешку с камнями, корнями, землей и пеной, преследуя все то, что противостоит их падению; и море с его бурями спорит и вступает в схватку с ветрами, сражающимися с ним; оно высоко вздымается гордыми валами и, падая, рушит их на ветер, хлещущий их основания; они же смыкаются и запирают его под собою, а он рвет их в клочья и раздирает, мешая их с мутной пеной, на ней срывая бешенство своей злобы; и иногда, подхваченная ветрами, пена убегает от моря, рассыпаясь по высоким скалам соседних предгорий, где, перебравшись через вершины гор, она спускается по ту сторону их, в долины; другая же часть становится добычей неистовства ветров, смешиваясь с ними; часть убегает от ветров и снова падает дождем на море, а часть разрушительно опускается с высоких предгорий, гоня впереди себя все то, что противостоит ее падению; и часто встречается с надвигающейся волной и, сталкиваясь с нею, поднимается к небу, наполняя воздух мутным и пенистым туманом; отраженный ветрами к краю предгорий, он порождает темные облака, которые становятся добычей ветра, своего победителя.

* * *

Горизонты находятся на разных расстояниях от глаза потому, что то место называется горизонтом, где светлота воздуха граничит с границею земли, и горизонт находится в стольких местах, видимых одной и той же отвесной линией, проходящей через центр мира, сколько существует высот глаза, видящего горизонт. Ведь глаз, помещенный у верхней пленки моря, видит этот горизонт вблизи полумили или около того; а если человек поднимается с глазом на свою полную высоту, то горизонт виден удаленным от него на семь миль; и так с каждой степенью высоты он открывает [перед собою] более удаленный от себя горизонт, и поэтому случается так, что находящиеся на высоких вершинах гор, близких к морю, видят круг горизонта очень удаленным от себя; но находящиеся среди земли не имеют горизонта на равном расстоянии [от себя], так как поверхность земли неравномерно удалена от центра мира и, следовательно, не обладает совершенной сферичностью, как верхняя пленка воды; это и есть причина такого многообразия расстояний между глазом и горизонтом.

Горизонт водной сферы никогда не будет выше подошв ступней того, кто его видит, если тот соприкасается этими подошвами с местом соприкосновения границы моря с границею не покрытой водою земли.

Горизонт неба иногда очень близок, и в особенности для того, кто находится сбоку от горных высот: тот видит зарождение его на границе этих высот. А повернувшись назад к горизонту моря, он его увидит очень удаленным.

Очень удален горизонт, видимый с побережья Египетского моря; рассматриваемый против течения Нила, по направлению к Эфиопии с ее прибрежными равнинами, горизонт виден смутным, даже нераспознаваемым, так как здесь — три тысячи миль равнины, которая все время повышается вместе с высотой реки, и такая толща воздуха располагается между глазом и эфиопским горизонтом, что каждый предмет делается белым, и поэтому такой горизонт теряет свою распознаваемость. И такие горизонты кажутся очень красивыми в картине. Правда, следует сделать по бокам несколько гор со степенями уменьшенных цветов, как этого требует порядок уменьшения цветов на больших расстояниях.

* * *

О живописи в пейзажах

Если между глазом и горизонтом располагается склон холма, опускающегося по направлению к глазу, находящемуся приблизительно на середине высоты этого спуска, тогда этот холм будет увеличиваться в темноте с каждой степенью своего подъема. Это доказывается 7-м положением этой книги, гласящим: то растение покажется более темным, которое будет видно более снизу; итак, предположенное проверено, ибо такой холм от середины вниз показывает все свои растения в тех их частях, которые столько же освещены светлотой неба, сколько эта часть затенена темнотой земли; из чего с необходимостью следует, что эти растения обладают средней темнотой, а с этого места по направлению к подножью холма эти растения все время светлеют, в силу положения, обратного 7-му, а на основании самого 7-го, насколько эти растения больше приближаются к вершине холма, они по необходимости делаются темнее. Однако темнота эта непропорциональна расстоянию на основании 8-го положения этой книги, гласящего: та вещь будет казаться темнее, которая находится в более тонком воздухе, и на основании 10-го: та покажется темнее, которая граничит с более светлым фоном.

* * *

Разветвления некоторых растений, как, например, вяза, широкие и тонкие, подобные раскрытой руке, видимой в сокращении. И они в своей совокупности бывают видны следующим образом. Нижние ветки показывают свою листву с верхней стороны, а те, которые высоко, показывают ее снизу; те же, которые посередине, часть листвы показывают с верхней стороны, а часть с нижней; часть же, видная сверху, находится на самых краях этого разветвления. Средняя часть видна в большем сокращении, чем какая-либо другая часть листьев, обращенных к тебе своими остриями. И из этой части листвы, которая находится на половине высоты дерева, самый длинный лист будет на самых внешних краях этих деревьев и придаст им такого рода разветвления, каковы листья дикого папоротника, который растет на речных плотинах.

Другие разветвления округлы, как у тех деревьев, которые располагают ветки и листья так, что шестой помещается над первым.

Иные же бывают редкие и прозрачные, как у ивы и тому подобных.

Концы веток деревьев, если их не одолевает тяжесть плодов, насколько возможно обращены к небу.

Правые стороны листьев повернуты к небу, чтобы принимать питание росы, выпадающей ночью.

Солнце дает растениям душу и жизнь, а земля питает их влагой. В связи с этим я уже пробовал оставить тыкве только один самый маленький корень и хорошо питал ее водой; и эта тыква полностью принесла все плоды, какие она была способна родить, и их было около шестидесяти тыкв, самых крупных. И я усердно наблюдал эту жизнь и узнал, что ночная роса была тем, что обильно проникало через места прикрепления широких листьев, питая это растение и его детей.

Правило листьев, рожденных на последней ветви данного года, будет заключаться в противоположном движении на двух парных ветках; то есть когда вращение мест зарождения листьев вокруг их ветки таково, что шестой верхний лист вырастает над шестым нижним, и движение их поворотов таково, что если один лист повернут вправо к своему товарищу, то последний бывает повернут влево.

Лист — это грудь или сосок ветке и плодам, которые рождаются на следующий год.



Описания



* * *

Дождь падает среди воздуха, затемняя его свинцовой окраской, воспринимая с одной стороны свет солнца и тень — с противоположной стороны, как это видно и на тумане. Темнеет и земля, которая таким дождем лишена солнечного сияния. И у предметов, видимых по ту его сторону, границы расплывчаты и непостижимы, а те предметы, которые ближе к глазу, более отчетливы; более отчетливыми будут предметы, видимые в затененном дожде, чем в освещенном дожде, и это происходит потому, что предметы, видимые в затененном дожде, теряют только главные света, а те предметы, которые видны в освещенном дожде, теряют и свет и тень, так как освещенные части мешаются со светоносностью освещенного воздуха, а затененные части просветлены той же самой светлотой этого освещенного воздуха.

* * *

То, что целиком лишено света, является полным мраком. Так как ночь находится в подобных условиях, а ты хочешь изобразить некоторый сюжет ночью, то сделай там большой огонь, так, чтобы все, что ближе к этому огню, больше окрасилось его цветом, ибо все, что ближе к объекту, больше причастно его природе. Если ты делаешь огонь красноватого оттенка, то делай все освещаемые им вещи также красноватыми, а те, что дальше отстоят от этого огня, пусть будут более окрашены черным цветом ночи. Фигуры, находящиеся перед огнем, кажутся темными на светлом [фоне] этого огня, так как те части их, которые ты видишь, окрашены мраком ночи, а не светлотой огня; те же, которые находятся по сторонам, должны быть наполовину темными и наполовину красноватыми; а те, которые можно разглядеть

за краями пламени, будут целиком освещены красноватым светом на черном фоне. Что же касается движений, то пусть ближайшие защищаются руками и плащами от излишнего жара, повернувшись лицом в противоположную сторону, как если бы они собирались убежать. Более далеких сделай большею частью предохраняющими руками глаза, ослепленные излишним блеском.

* * *

Если ты хочешь изобразить как следует бурю, то наблюдай и запоминай как следует ее действия, когда ветер, дующий над поверхностью моря и земли, поднимает и несет с собою то, что не крепко связано со всеобщей массой. И чтобы как следует изобразить эту бурю, сделай, во-первых, облака, чтобы они, разодранные и разбитые, растягивались по бегу ветра [и неслись] в сопровождении песчаной пыли, поднятой с морских берегов; сучья и листья, поднятые могучим неистовством ветра, чтобы они были разбросаны по воздуху, и вместе с ними много других легких предметов; деревья и травы, пригнутые к земле, чтобы они как бы обнаруживали желание следовать за бегом ветра, с сучьями, вывернутыми из естественного положения и с перепутанными и перевернутыми листьями. И людей, там находящихся, отчасти упавших и захлестнутых одеждами и из-за пыли почти неузнаваемых; те же, которые остаются стоять, должны быть позади какого-нибудь дерева, обняв его, чтобы ветер их не увлек; других [изобразишь ты] с руками у глаз из-за пыли, пригнувшимися к земле, а одежды и волосы — развевающимися по ветру. Море, мутное и бурное, должно быть полно крутящейся пены между вздымающимися валами, и ветер должен поднимать на разимый им воздух более тонкую пену, как густой и обволакивающий туман; корабли, застигнутые бурей, — одни из них ты сделаешь с разодранным парусом и обрывки его развевающимися по воздуху вместе с каким-нибудь оборванным канатом; некоторые мачты сломанными, упавшими вместе с заваленным и разрушенным кораблем среди бурных волн; людей, крича, обнимающих остатки корабля. Сделай облака, гонимые порывистым ветром, прибитые к вершинам гор, и их окутывающие, и отражающиеся наподобие волн, ударяющихся в скалы; воздух, устрашающий густым мраком, порожденным в нем пылью, туманом и густыми облаками.



Мадонна с веретеном, 1501–1507(?)

* * *

Сделай прежде всего дым артиллерийских орудий, смешанный в воздухе с пылью, поднятой движением лошадей сражающихся, эту смесь ты должен делать так: пыль, будучи вещью землистой и тяжелой, хоть и поднимается легко вследствие своей тонкости и мешается с воздухом, тем не менее охотно возвращается вниз; особенно высоко поднимается более легкая часть, так что она будет менее видна и будет казаться почти того же цвета, что и воздух. Дым, смешивающийся с пыльным воздухом, поднимаясь на определенную высоту, будет казаться темным облаком, и наверху дым будет виден более отчетливо, чем пыль. Дым примет несколько голубоватый оттенок, а пыль будет склоняться к собственному цвету. С той стороны, откуда падает свет, эта смесь воздуха, дыма и пыли будет казаться гораздо более светлой, чем с противоположной стороны. И чем глубже будут сражающиеся в этой мути, тем менее будет их видно и тем меньше будет разница между их светами и тенями. Сделай красноватыми лица, облик и вооружение аркебузьеров вместе с их окружением, и чем больше эта краснота удаляется от своей причины, тем больше она теряется. Фигуры же, находящиеся между тобою и светом, ежели они далеки, будут казаться темными на светлом фоне, и ноги их тем меньше будут видны, чем ближе они к земле, так как пыль здесь толще и плотнее. И если ты делаешь лошадей, скачущих вне толпы, то сделай облачка пыли настолько отстоящими одно от другого, какими могут быть промежутки между скачками лошадей. И то облачко, которое дальше от этой лошади, должно быть менее видимым, но более высоким, рассеянным и редким; а наиболее близкое должно быть самым отчетливым, самым меньшим и самым плотным. Воздух должен быть полон стрел в различных положениях — какая поднимается, какая опускается, иная должна идти по горизонтальной линии; пули ружейников должны сопровождаться некоторым количеством дыма по следам их полета. У передних фигур сделай запыленными волосы и брови и другие места, способные удерживать пыль. Сделай победителей бегущими, с волосами и другими легкими предметами, развевающимися по ветру, с опущенными бровями. И он выбрасывает вперед противоположные члены тела, то есть если он

выставляет вперед правую ногу, то и левая рука у него уходит вперед. И если ты делаешь кого-нибудь упавшим, то сделай след ранения на пыли, ставшей кровавой грязью; и вокруг, на сравнительно сырой земле, покажи следы ног людей и лошадей, здесь проходивших; пусть какая-нибудь лошадь тащит своего мертвого господина и позади нее остаются в пыли и крови следы волочащегося тела. Делай победителей и побежденных бледными, с бровями, поднятыми в местах их схождения, и кожу над ними — испещренной горестными складками; на носу должно быть несколько морщин, которые дугою идут от ноздрей и кончаются в начале глаза, ноздри приподняты — причина этих складок; искривленные дугообразно губы открывают верхние зубы; зубы раскрыты, как при крике со стенаниями; одна из рук пусть защищает преисполненные страхом глаза, поворачивая ладонь к врагу, другая опирается в землю, чтобы поддержать приподнятое туловище. Других сделай ты кричащими, с разинутым ртом, и бегущими. Сделай многочисленные виды оружия между ногами сражающихся, например разбитые щиты, копья, разбитые мечи и другие подобные предметы. Сделай мертвецов, одних наполовину прикрытых пылью, других целиком; пыль, которая, перемешиваясь с пролитой кровью, превращается в красную грязь, и кровь, своего цвета, извилисто бегущую по пыли от тела; других умирающими, скрежещущих зубами, закатывающих глаза, сжимающих кулаки на груди, с искривленными ногами. Можно было бы показать кого-нибудь обезоруженного и поверженного врагом, поворачивающегося к этому врагу, чтобы укусами и царапаньем совершить суровую и жестокую месть. Ты можешь показать лошадь, легко бегущую с растрепанной по ветру гривой между врагами, причиняя ногами большой урон. Ты покажешь изувеченного, упавшего на землю, прикрывающегося своим щитом, и врага, нагнувшегося, силящегося его убить. Можно показать много людей, грудой упавших на мертвую лошадь. Ты увидишь, как некоторые победители оставляют сражение и выходят из толпы, прочищая обеими руками глаза и щеки, покрытые грязью, образовавшейся от слез из глаз по причине пыли. Ты покажешь, как стоят вспомогательные отряды, полные надежд и опасений, с напряженными бровями, загораживая их от света руками, и как они смотрят в густую и мутную мглу, чтобы не пропустить команды начальника; и также начальника, с поднятым жезлом скачущего к

вспомогательным отрядам, чтобы показать им то место, где они необходимы. И также реку, и как в ней бегут лошади, наполняя воду вокруг взбаламученными и пенистыми волнами, и как мутная вода разбрызгивается по воздуху между ногами и телами лошадей. И не следует делать ни одного ровного места, разве только следы ног, наполненные кровью.

* * *

Изображение потопа

Воздух был темен от частого дождя, который в косом падении, изогнутый поперечным бегом ветров, образовывал собою в воздухе волны, не иначе как видны такие образования от пыли, но только с тем отличием, что это затопление было пересечено линиями, образованными капельками падающей воды. Но цвет его был дан огнем, порожденным молниями, пробивателями и разрывателями облаков, вспышки которых освещали и обнаруживали громадные озера наполненных долин, и эти просветы показывали в своих недрах согнутые верхушки деревьев. И Нептун, с трезубцем, был виден посреди вод, и виден был Эол, как он окутывает своими ветрами плавающие вырванные деревья, смешанные с огромными валами. Горизонт со своей полусферой был мутным и огненным от вспышек непрерывных молний. Видны были люди и птицы, наполнявшие собою громадные деревья, не покрытые ширящимися валами, которые высились холмами и окружали великие бездны.

* * *

Потоп и его изображение в живописи

Виден был темный и туманный воздух, осаждаемый бегом различных ветров, окутанных непрерывным дождем и смешанных с градом; то туда то сюда несли они бесчисленные ветви разодранных деревьев, смешанных с бесчисленными листьями. Вокруг видны были вековые деревья, вырванные с корнем и разодранные яростью ветров. Видны были обвалы гор, уже подкопанных течением рек, как они обваливаются в эти же реки и запирают их долины; эти взбухшие реки заливали и затопляли многочисленные земли с народами.

Ты мог бы также видеть, как на вершинах многих гор теснятся много разнообразных видов животных, напуганных и, наконец,

теснящихся, как ручные, в обществе беглецов — мужчин и женщин с их детьми. И поля, покрытые водою, показывали свои волны по большей части покрытыми столами, кроватями, лодками, разными другими орудиями, созданными необходимостью и страхом смерти; на них были женщины, мужчины вперемешку с их детьми, всячески сетующие и плачущие, напуганные яростью ветров, которые с величайшей бурей переворачивали воду сверху вниз вместе с мертвецами, ею потопленными. И не было ни одной вещи легче воды, которая не была бы покрыта разными животными. Они, заключив перемирие, стояли вместе в боязливом сборе: среди них были волки, лисицы, змеи и всякого рода беглецы от смерти. И все волны, потрясатели берегов, осаждали их многообразными ударами всяких потопленных тел; эти удары убивали тех, в ком еще оставалась жизнь. Некоторые сообщества людей смог бы ты увидеть, которые вооруженной рукой защищали оставшиеся им маленькие пространства от львов, волков и хищных животных, искавших здесь своего спасения. О, сколько устрашающих шумов слышалось в темном воздухе, сотрясенном яростью громов и молний, изгнанных ими, — они сокрушительно пробегали по нему, потрясая то, что противостояло их бегу! О, сколько бы ты видел людей, собственными руками закрывающих уши, чтобы избежать великого шума, созданного в мрачном воздухе яростью ветров, смешанных с дождем, небесными громами и яростью молний!

Другие, так как им недостаточно было жмурить глаза, собственными руками, накладывая одну на другую, еще покрывали их, чтобы не видеть жестокого мучения, созданного человеческому роду Божьим гневом. О, сколько было жалоб и сколько уstraшенных бросалось со скал! Видны были громадные сучья великих дубов, отягощенных людьми, как они переносятся по воздуху яростью порывистых ветров. Сколько было лодок, перевернутых вверх дном, и все они вместе и каждый кусок их были покрыты людьми, трудящимися для своего спасения в горестных позах и движениях, предугадывая страшную смерть. Другие с движениями отчаяния лишали себя жизни, отчаиваясь перенести такое горе: одни из них бросались с высоких скал, другие сжимали горло собственными руками, иные брали собственных детей и с великой быстротой убивали их всех, иные собственным оружием наносили себе раны и убивали

самих себя, иные, бросаясь на колени, поручали себя Богу. О, сколько матерей оплакивало своих утонувших детей, держа их на коленях, поднимая распростертые руки к небу, и голосами, состоящими из разных завываний, поносили гнев богов; иные со стиснутыми руками и переплетенными пальцами кусали их и кровавыми укусами их пожирали, склонившись грудью к коленям от огромной и непереносимой боли.



Мона Лиза (Джоконда), 1503–1505/1506

Видны были стада животных, как то: лошадей, быков, коз, овец, уже окруженные водами и оставшиеся на острове, на высоких

вершинах гор, как они тесно жались друг к другу, и как находящиеся посредине поднимались вверх, и как они шли по другим, и как между ними происходила великая драка, причем многие из них умирали от недостатка пищи.

И птицы уже садились на людей и иных животных, не находя больше открытой земли, которая не была бы занята живущими; уже голод, прислужник смерти, отнял жизнь у значительной части живых существ, когда мертвые тела, уже вздувшиеся, поднимались со дна глубоких вод и всплывали вверх. И среди сражающихся валов, поверх которых они бились друг о друга и, как мячи, наполненные ветром, отскакивали назад от места их столкновения, эти валы становились опорой названных мертвецов. И поверх этих бедствий виден был воздух, покрытый темными облаками, разделенными змеевидными движениями разъяренных небесных молний, освещающих то здесь то там посреди темноты мрака.

Движение воздуха видно вследствие движения пыли, поднятой конским бегом; движение пыли настолько быстро заполняет пустоту, оставшуюся в воздухе позади лошади, одетой этой пылью, насколько велика скорость этой лошади, убегающей от названного воздуха.

Тебе покажется, может быть, что ты можешь упрекнуть меня за то, что я изобразил пути, созданные в воздухе движением ветра, ибо ветер сам по себе в воздухе не виден. На это следует ответ, что не движение ветра, но движение переносимых им предметов и есть только то, что видно в воздухе.

Мрак, ветер, буря на море, наводнения, горящие леса, дождь, небесные молнии, землетрясения и горные обвалы, сравнение [с землею] городов.

Вихревые ветры, несущие воду, ветви деревьев и людей по воздуху.

Ветви, разодранные ветрами, смешанные с бегом ветров, и с людьми на них.

Рухнувшие деревья, отягощенные людьми.

Разбитые на куски корабли, бьющиеся о скалы.

О стадах, граде, молниях, вихревых ветрах.

Люди, которые находились бы на стволах и не могли удержаться, деревья и скалы, башни, холмы, наполненные людьми, лодки, столы, квашни и другие орудия, могущие плавать, холмы, покрытые

мужчинами, женщинами и животными, и молнии из облаков, которые освещали бы предметы.

* * *

Прежде всего следует изобразить вершину обрывистой горы с несколькими долинами, окружающими ее основание, и на склонах ее должно быть видно, как корка почвы приподнимается вместе с мельчайшими корнями маленьких кустов и обнажает большую часть окружающих скал; разрушительное нисхождение такого обвала: пусть он движется в стремительном беге, потрясая и вырывая перекрученные и бугорчатые корни больших деревьев и заваливая их вверх ногами. И горы, обнажаясь, раскрывают глубокие трещины, сделанные в них древними землетрясениями; и подножья гор должны быть в большей части обсыпаны и одеты обломками кустов, сброшенных со склонов высоких вершин названных гор; они должны быть смешаны с грязью, корнями, ветвями деревьев, с различными листьями, разбросанными среди этой грязи, земли и камней.

И обломки некоторых гор должны опуститься в глубину какой-либо долины; пусть они образуют собою плотину для вздувшихся вод ее реки; эта плотина уже опрокинута, [она] протекает громаднейшими волнами, самые большие из которых ударяют и разрушают стены городов и селений такой долины. И пусть развалины высоких зданий названных городов поднимают великую пыль, пусть вода поднимается вверх в форме дыма и затуманенных облаков и движется навстречу нисходящему дождю. Вздувшаяся же вода пусть движется, кружась, по озеру, которое запирает ее в себя, и в обратных водоворотах ударяется о различные предметы и отскакивает на воздух грязной пеной, а потом снова падая и отбрасывая на воздух ударенную воду. Круговые волны, бегущие от места удара, направляясь в своем напоре поперек, поверх движения других круговых волн, движущихся им навстречу, пусть после того, как произошел удар, поднимаются на воздух, не отделяясь от своих оснований. И при выходе воды из такого озера видно, как разбитые волны растягиваются по направлению к своему выходу, после которого, падая или же опускаясь по воздуху, [вода] приобретает вес и порывистое движение, после чего, проникая в ударенную воду, ее разверзает и, ударяясь, проникает с яростью до дна, потом, отражаясь от него, поднимается по направлению к поверхности озера вместе с

воздухом, с ней погрузившимся, который при выходе остается с пеной, смешанной с щепками и другими предметами легче воды; вокруг них получают начало волны, захватывающие тем больший круг, чем большее они приобретают движение: это движение делает их тем более низкими, чем более широкое основание они приобретают, и поэтому они мало отчетливы при своем исчезновении. Но если волны отражаются от различных предметов, тогда они отскакивают назад, на другие идущие навстречу волны, сохраняя увеличение той же самой кривизны, какую они приобрели бы при сохранении уже начатого движения.

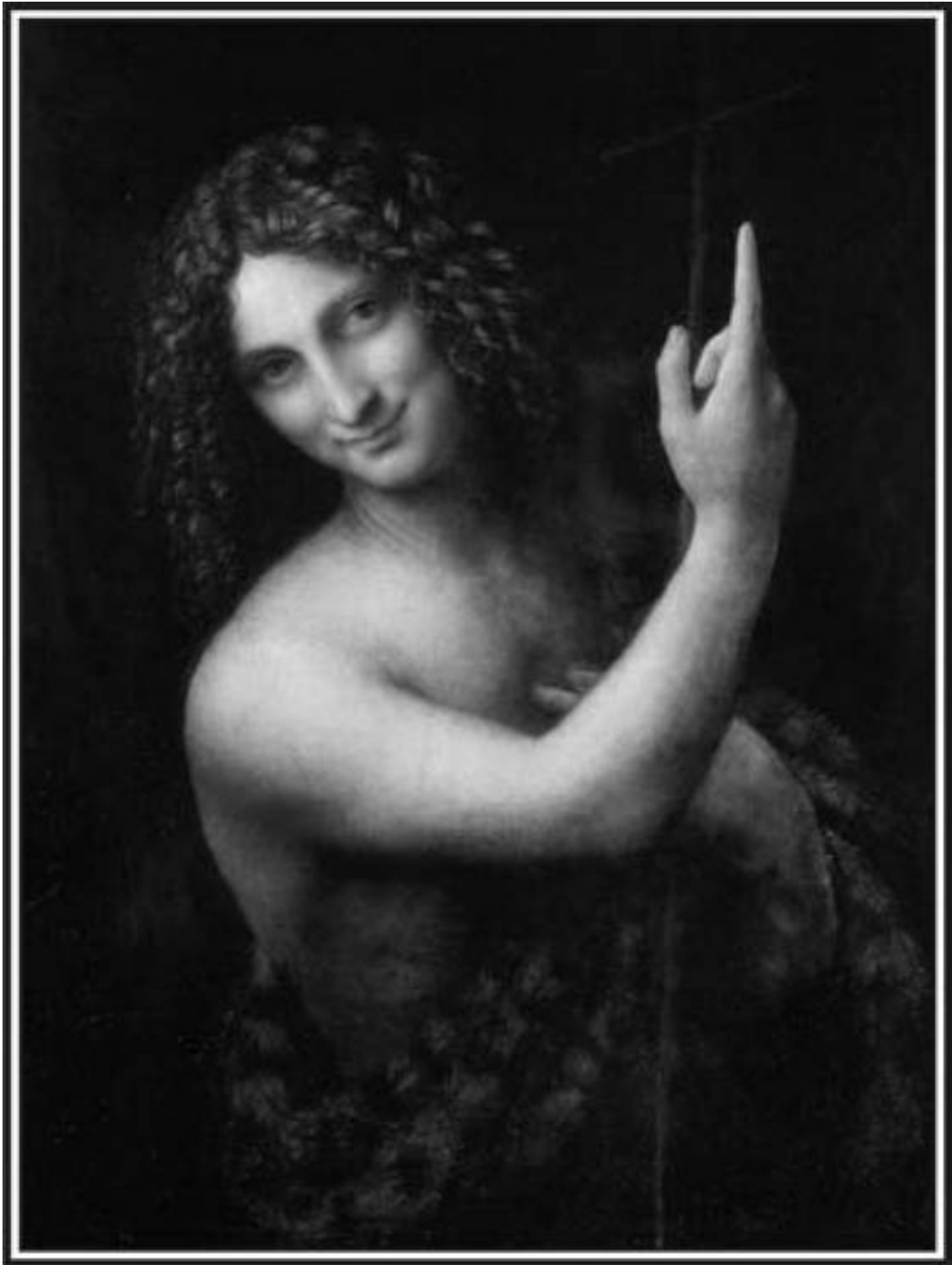
Дождь же при падении из своих облаков — того же самого цвета, что и эти облака, а именно — в своей затененной части, если солнечные лучи уже не проникли в них: если бы это было так, то дождь на вид был бы менее темным, чем это облако. И если громадные тяжести огромных обвалов больших гор или иных великих зданий при своем разрушении ударят по большим озерам воды, тогда большое количество воды поднимется на воздух; движение ее будет происходить обратно тому движению, которое было у ударившего воду, то есть угол отражения станет таким же, как и угол падения.

Из предметов, переносимых течением воды, тот будет наиболее удален от противоположных берегов, который будет тяжелее или в большем количестве. Водовороты в своих частях тем быстрее, чем они ближе к своему центру. Гребень морской волны опускается перед ее основанием, ударяясь и стираясь с выпуклостями ее поверхности; и такое трение дробит мельчайшие частицы опускающейся воды, которая, превращаясь в плотный туман, мешается в беге ветров, наподобие вьющегося дыма и крутящихся облаков, и под конец поднимает этот туман на воздух и превращается в облака. Но дождь, который падает в воздухе, осаждаемый и ударяемый бегом ветров, становится редким или плотным в зависимости от редкости или плотности этих ветров; и поэтому возникает в воздухе поток прозрачных облаков, образованный этим дождем, и делается в нем видимым благодаря линиям падения дождя, близкого к глазу, его видящему. Волны моря, ударяющие скаты гор, которые с ними граничат, будут пенистыми, с быстротою [разбиваясь] о стены названных холмов, а при возвращении назад они встречаются с приходом второй волны и после великого своего шума возвращаются

великим разливом к морю, откуда они вышли. Видно было великое множество народу, людей и разных животных, гонимых нарастающим потоком к вершинам гор, близким к названным водам.

Волны моря в Пиомбино, вся вода пенится.

О воде, которая отражается; о ветрах в Пиомбино; цвет вихрей ветров и дождя с сучьями и деревьями, смешанными с воздухом; вычерпывание воды, которая дождем падает в лодки.



Святой Иоанн Креститель, 1513–1516

* * *

Видно было, как в вихревых течениях ветров летит из далеких стран большое количество птичьих стай, и они обнаруживают себя с почти неосязаемой распознаваемостью, так как в своем кружении иногда в одной стае видны были все птицы наперерез, то есть при своих наименьших размерах, а иногда при своей наибольшей ширине; начало же их появления — в форме почти неосязаемого облака, а вторые и третьи скопища делались тем более заметными, чем больше они приближались к глазу того, кто на них смотрел.

Самые близкие из названных стай опускались вниз косым движением, и садились на мертвые тела, носимые волнами такого потопа, и питались ими, и делали это до тех пор, пока легкость всплывших мертвых тел не уменьшалась и они медленным движением не опускались на дно вод.

