

ДЖОРДЖО ВАЗАРИ

ВЕЛИКИЕ
ХУДОЖНИКИ:

ИЗБРАННЫЕ
ЖИЗНЕОПИСАНИЯ



Наследие эпох

Джорджо Вазари

**Великие художники:
избранные жизнеописания**

«Издательство АСТ»

1550

УДК 75(092)
ББК 85.143(3)

Вазари Д.

Великие художники: избранные жизнеописания / Д. Вазари —
«Издательство АСТ», 1550 — (Наследие эпох)

ISBN 978-5-17-115489-9

Джорджо Вазари – художник, архитектор и писатель – был младшим современником таких выдающихся мастеров итальянского Возрождения, как Леонардо да Винчи, Микеланджело, Тициан. Вазари-художника можно охарактеризовать как плодовитого и усердного, хоть и довольно посредственного маньериста – его живопись меркнет на ярком фоне итальянской культуры XVI века с ее плеядой великих мастеров и шедевров изобразительного искусства. В лице же писателя Вазари предстает перед нами как мощная и самобытная фигура, как создатель первой в Европе истории искусств, мастер итальянской прозы, классик науки об искусстве и художественной критики. «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» служили, служат и всегда будут служить настольной книгой для всякого любителя и исследователя итальянского искусства эпохи Возрождения как замечательный исторический документ, являющийся не только богатейшей сокровищницей фактического материала, но и полноценным художественным произведением, воссоздающим яркую и живую картину культурной жизни Италии на протяжении двух столетий. Собрание 178 биографий художников было окончено в 1550 году и издано в расширенном виде в 1568 году. В настоящее издание вошли биографии самых известных художников Возрождения, отобранные из всех трех частей «Жизнеописаний». Текст предваряет статья Александра Габричевского – советского историка и искусствоведа, работавшего над первым переводом труда Вазари на русский язык, который увидел свет в 1933 году. В формате a4.pdf сохранен издательский макет книги.

УДК 75(092)

ББК 85.143(3)

ISBN 978-5-17-115489-9

© Вазари Д., 1550

© Издательство АСТ, 1550

Содержание

Вазари и его история искусств	7
Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих	16
Светлейшему и превосходительнейшему синьору Козимо де Медичи, герцогу Флоренции	16
Сиятельнейшему и превосходительнейшему синьору Козимо де Медичи, герцогу Флоренции и Сиены	18
Мастерам в искусствах рисунка	20
Вступление ко всему сочинению	22
Введение мессера Джорджо Вазари, аретинского живописца, к трем искусствам рисунка, а именно: архитектуре, живописи и скульптуре	30
Об архитектуре	30
О скульптуре	48
О живописи	57
Жизнеописание ДЖОВАННИ ЧИМАБУЕ, флорентинского живописца	80
Жизнеописание ДЖОТТО, флорентинского живописца, скульптора и архитектора	86
Жизнеописание ПАОЛО УЧЕЛЛО, флорентинского живописца	102
Конец ознакомительного фрагмента.	107

Джорджо Вазари
Великие художники.
Избранные жизнеописания

© Габричевский А.Г., наследник, текст, 2020

© Венедиктов А.И., наследник, текст, 2020

© Издательство АСТ, 2020

Вазари и его история искусств

Джорджо Вазари (1511–1574), флорентинский живописец и архитектор, вошел в историю как писатель, как автор «Жизнеописаний наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих», вышедших в свет первым изданием в 1550 и вторым – в 1568 году.

Вазари-художник – не более как плодовитый и посредственный эпигон своих великих предшественников и современников. Его пространные и витиеватые стенные росписи во флорентинском дворце Синьории и в римской Канцеллерии, его многочисленные и столь же витиеватые картины на аллегорические и религиозные сюжеты, в которых добротность мастерства и легкость выдумки никак не искупают скудости художественного содержания, и даже такая блестящая архитектурная удача, как его улица Уффици, соединяющая общественный центр Флоренции с набережной реки Арно и сыгравшая значительную роль в истории градостроительства, – все это меркнет на ярком фоне художественной культуры Италии XVI века с ее плеядой крупнейших мастеров и изобилием выдающихся произведений искусства.

В лице же писателя Вазари перед нами встает мощная и самобытная фигура создателя первой истории искусств, мастера итальянской прозы, классика науки об искусстве и художественной критики. Его «Жизнеописания» служили, служат и всегда будут служить настольной книгой для всякого любителя и исследователя итальянского искусства эпохи Возрождения как замечательный исторический документ, являющийся не только богатейшей сокровищницей фактического материала, но и полноценным художественным произведением, воссоздающим яркую и живую картину художественной жизни Италии на протяжении двух столетий.

Мало того, историческая концепция автора, естественно, во многом наивная и ограниченная, но сложившаяся на почве творческой практики реалистического искусства итальянского Ренессанса, нисколько не утратила своей объективной познавательной ценности и в основных чертах подтверждалась и подтверждается достижениями прогрессивной исторической науки.

1

Одной из основных и, по-видимому, первоначальной задачей, поставленной и разрешенной автором «Жизнеописаний», было прославление и увековечение памяти итальянских художников, их личностей и произведений в помощь, в пример и в назидание молодым художникам, современным и будущим. Эта галерея исторических литературных портретов охватывает период времени от середины XIII и до середины XVI века, то есть начиная от основоположников реалистического искусства – Чимабуе и Николо Пизано – и кончая самим автором и его современниками во главе с его кумиром – «божественным» Микеланджело.

В своей автобиографии Вазари рассказывает, что толчком к созданию его труда послужила беседа, которая завязалась в 1546 году в обществе писателей и гуманистов, собравшихся на ужин у просвещенного их покровителя кардинала Александра Фарнезе, в ходе которой писатель Паоло Джовио, автор жизнеописаний знаменитых людей и собиратель галереи исторических портретов, предложил Вазари продолжить эту работу, составив биографии знаменитых художников, которых Джовио в своем сборнике не касался. Пусть беседа эта происходила не в 1546 году, а раньше, ибо первое издание «Жизнеописаний» вышло уже в 1550 году, пусть даже весь эпизод – не более как одна из новелл, которыми автор придает художественное правдоподобие своему повествованию, несомненно одно, что в основе «Жизнеописаний» лежит замысел панегирический, педагогический и, по существу, глубоко патриотический, гордость итальянца, в данном случае – флорентинца, ясно сознающего все значение и величие того

искусства, которое на протяжении двух столетий создавалось из поколения в поколение лучшими людьми народа, его художниками.

Ведь для культуры итальянского Возрождения в высшей степени характерны, с одной стороны, та ведущая роль, которая принадлежала в этой культуре изобразительным искусствам и архитектуре, «искусствам рисунка», согласно терминологии Вазари, а с другой стороны – то обстоятельство, что эта роль глубоко осознавалась всеми без исключения и в первую очередь приписывалась выдающимся личностям. Несмотря на комические и уродливые формы самого безудержного тщеславия и столь же безудержной лести, ренессансный индивидуализм в лучших своих проявлениях питался высоким идеалом совершенного человека, который представлялся в образе человека универсального. Этот идеал находил себе наиболее яркое воплощение именно в реальном типе универсального художника, владеющего всеми отраслями искусства и науки и являющего гармоническое единство души и тела. Именно такими «героями» и жили в народном сознании всем понятные и всеми любимые Джотто, Брунеллеско, Альберти, Леонардо, Рафаэль или Микеланджело. Но этого мало. Художник был не только народным любимцем, но в значительной степени и национальным «героем». Если, как известно, итальянские города-коммуны не преодолели своего сепаратизма и не слились в единое национальное государство, то единство это, не осуществившееся в политической и экономической жизни страны, созрело к началу XVI века как мощный фактор общественного сознания и культуры и ярче всего в авангарде этой культуры – в изобразительных искусствах, обладавших к этому времени общенациональным, всем понятным изобразительным и выразительным языком. Поэтому каждый итальянский художник дорог и близок каждому итальянцу, его одинаково любят и почитают и в родном городе, и в двух соседних городах, находящихся в непримиримой вражде, а творение великих мастеров вызывает чувство подлинно национальной гордости.

Этим чувством признательности, гордости и любви к своим художникам дышит каждая строчка «Жизнеописаний».

К тому же нельзя не вспомнить, что художник – один из любимых героев всей итальянской новеллистики эпохи Возрождения: от грубоватых шутников и балагуров в новеллах Саккетти или Боккаччо вплоть до величавой, но глубоко человеческой фигуры «божественного» Микеланджело в новеллах XVI века. Именно к этой литературной традиции и примыкает Вазари, к традиции, в которой воплощена глубокая любовь народа к своему искусству и своим художникам, воспитывающим в нем чувство национального единства и национального достоинства.

Эта основная идея определила и характер изложения: ряд биографий-портретов в форме новелл. Как и в портретах итальянского Возрождения, в биографиях Вазари типическое преобладает над случайным, и отдельные, остро подмеченные индивидуальные черты естественно подчиняются обобщенному образу гениального новатора или трудолюбивой посредственности, бескорыстного фанатика или алчного борзописца, баловня судьбы или неудачника, щедрого изобретателя или ревнивого хранителя профессиональных секретов. Фигура вырисовывается на фоне родного или чужого города, в кипучей атмосфере больших и малых исторических событий, городских сплетен, веселых анекдотов, ожесточенного соперничества, выгодных сделок и невыполненных заказов, удач и несчастий, постигающих художников и их произведения. Каждая биография излагается по определенному шаблону, от которого автор не отступает. Биография начинается витиеватой и напыщенной сентенцией, формулирующей типические черты той или иной добродетели, порока, характера или творческого темперамента, примером которого и служит жизнь и деятельность данного художника. Эти вычурные заставки, в которых сам автор нередко путается в неравной борьбе с правилами итальянского синтаксиса, написаны по рецептам тогдашней школьной риторики и напоминают сложные орнаментальные обрамления декоративного искусства середины XVI века. Далее следует само жизнеописание,

которое в большей или меньшей степени выдержано в стиле новеллы, излагаемой простым и выразительным языком, свойственным лучшим образцам этого жанра. Биография нередко завершается назидательной моральной концовкой, перекликающейся со вступительной сентенцией. В самом конце автор обычно указывает тот оригинал, с которого по его рисунку гравирован портрет художника, приложенный почти к каждой биографии и входящий, таким образом, в портретную галерею, иллюстрирующую сборник жизнеописаний, как этого требовал Джовио, благословивший своего друга на его смелое начинание.

Конечно, принятая Вазари схема биографии нередко стесняет свободу автора, в особенности в тех случаях, когда он стремится втиснуть в нее объемистый каталог произведений того или другого художника, включая в него анализ отдельных произведений; конечно, он отводит место и таким мастерам, о которых без него история и не вспомнила бы, и, наоборот, лишь бегло касается таких художников и не замечает таких памятников, которые с тех пор завоевали себе всеобщее признание, и все же мы имеем в лице Вазари замечательного портретиста, не уступающего в своих биографиях великим итальянским художникам-портретистам от Пизанелло до Тинторетто. Здесь и Паоло Учелло, фанатик, одержимый страстью к перспективе, и Перуджино, расчетливый и честолюбивый циник, и Пьеро ди Козимо, чудаковатый и нелюдимый оригинал, и Содома, изысканный эстет и прожигатель жизни, и Якопо Сансовино, старик, излучающий обаяние вечной молодости, и многие, многие другие, которых читатель никогда не забудет. Ибо в портретах Вазари все проникнуто той же безграничной любовью к человеку и тем же неослабным вниманием к малейшему его проявлению, которые мы так любим и ценим в произведениях его моделей. И прав был один из лучших знатоков итальянского искусства (Беренсон), спрашивавший себя, «не принадлежат ли “Жизнеописания” Вазари как таковые и сами по себе к величайшим творениям тосканского гения?».

2

С первых же страниц читатель замечает, что плавное течение жизнеописания или портретной новеллы на каждом шагу прерывается сухими и подчас очень длинными перечислениями произведений героя, лишь кое-где оживляемыми более или менее краткими описаниями, которые сплошь да рядом разрастаются в замечательные по меткости и точности анализы, свидетельствующие о зрелом суждении художника-профессионала, обладающего острым и испытанным критическим чутьем. Все это говорит о том, что рядом с Вазари – биографом и новеллистом, стоит другой Вазари – историк и критик. Даже неискушенному человеку, не говоря о специалисте, бросается в глаза непримиримый конфликт между художником-портретистом и ученым-исследователем. Действительно, всякий раз, как ученый наталкивается на противоречивые факты или просто на отсутствие таковых, он смело и охотно уступает место художнику. За эту непоследовательность критиковать нашего автора нетрудно, и давно стало общим местом снисходительно прощать ему его легкомыслие, «вранье», неточности, тенденциозность и прочие грехи. Однако при этом обычно забывают, насколько для историка XVI века еще были зыбки границы между вымыслом и реальным фактом, между устным преданием и подлинным документом, между художественным правдоподобием и вероятностью научной гипотезы, между историей как наукой и историей как назиданием. Так, например, Вазари, в особенности в биографиях древних художников, для которых он не располагал достаточным количеством источников, смело фантазирует в угоду художественному правдоподобию задуманного им портрета: оказывается, что многие гениальные художники, выходцы из народа, бывали в детстве пастушками, рисовавшими своих овец или коз на камнях; на основании стилистического анализа, а чаще просто по случайному внешнему сходству один мастер провозглашается учеником другого, хотя они в действительности никогда не встречались, или группа памятников приписывается никогда не существовавшему художнику; за отсутствием документаль-

ных данных для датировки произведений мастера, находящихся в разных городах, изобретается вымышленный маршрут этого художника, переезжающего из одного города в другой; ради эффектных концовок кончины героев объясняются всеми видами болезней, несчастных случаев и насильственной смерти.

И все же, несмотря на такое беззастенчивое легкомыслие, нельзя не поражаться той смелости и тому упорству, с какими Вазари нащупывает методы научного исследования. Это дается ему не сразу. В этом отношении весьма показательна огромная разница между первым изданием 1550 года и вторым, выпущенным им восемнадцать лет спустя.

Прежде всего второе издание охватывает значительно большее количество фактического материала. Первое издание заканчивалось биографией Микеланджело, который для Вазари был вершиной и завершителем всего процесса становления нового, реалистического искусства. Во втором – автор добавил тридцать четыре новых очерка, посвященных его современникам и озаглавленных им «Описание творений» того или иного мастера или группы мастеров, включая подробную автобиографию. Значительно обогатился также круг упоминаемых и описываемых памятников, ибо автор в процессе подготовки второго издания совершил несколько больших путешествий по всей Италии для того, чтобы рассмотреть на месте те памятники, о которых он в первом издании писал лишь понаслышке, или для того, чтобы освежить свое впечатление от уже виденных им произведений. Значительно пополнился также и список привлекаемых источников. Если автор в первом издании ограничивается очень немногими известными нам сочинениями по истории итальянского искусства, как то: «Комментарии» Гиберти, анонимная биография Брунеллеско, путеводитель Альбертини и так называемая «Книга Антонио Билли», не говоря о некотором количестве приводимых надписей, эпитафий и т. п., то во втором издании он широко использует историков, в особенности хроники флорентинских летописцев братьев Виллани и многие другие подлинные документы, как, например, монастырские и цеховые книги, в которые заносились контракты и расходы, связанные со строительными и художественными заказами, а также и другие историко-художественные документы, возникшие за пределами Флоренции и Рима, как, например, трактат Филарете для Милана, записки Микелья для Венеции, хроника Скардеоне для Падуи и др. Правда, цитирует он эти источники весьма вольно и часто небрежно. Все же можно наблюдать пробуждение критического отношения к источнику, поскольку, например, автор, цитируя устную традицию, чаще считает своим долгом это оговаривать в таких выражениях, как «я слышал», «мне говорили», то есть как будто начинает понимать, что устная традиция имеет меньшую степень достоверности, чем любой подлинный документ.

Как бы то ни было, составленный Вазари критический инвентарь всей художественной продукции Италии за два столетия является грандиозной работой, источником такой огромной ценности, что этого одного было бы достаточно, чтобы заслужить ему вечную признательность грядущих поколений. Конечно, Вазари не мог единолично справиться с такой задачей. Он никогда и не скрывал, что пользовался сотрудничеством очень многих друзей и знакомых, ученых-специалистов или просто доброхотов в качестве консультантов и корреспондентов в различных городах Италии. Особенно многим был он обязан своему ближайшему другу – флорентинскому канонику дон Винченцо Боргини, ученому секретарю только что основанной Флорентинской Академии художеств, опытному литератору, который, по-видимому, был его постоянным редактором. И тем не менее создание «Жизнеописаний» трудно назвать иначе, как героическим подвигом трудолюбия и научного энтузиазма, особенно если принять во внимание всю творческую и административную нагрузку Вазари, заваленного живописными и архитектурными заказами и в то же время исполнявшего обязанности постоянного личного консультанта по делам искусств при особе великого герцога Козимо I, консультанта, принимавшего непосредственное и активное участие в создании и руководстве Академии художеств.

Однако не в собирании материала главная заслуга Вазари. Основоположником истории искусств как науки сделался он потому, что первый применил стилистический анализ как метод художественной критики и научного исследования, а с другой стороны, потому, что он первым же попытался осмыслить все многообразие сменяющих друг друга художественных форм и направлений как закономерное развитие, как эволюцию определенных творческих принципов, установление которых позволяет ему различать и объединять отдельные разрозненные явления в области искусства. Вазари прекрасно понимает, что одних хронологических и топографических координат недостаточно для правильного понимания реального процесса развития, что для такого понимания необходимы различение и обобщение определенных внутренних признаков, специфичных только для данного явления, то есть в данном случае только для искусства. Таким признаком и служит стиль, или, как он выражается, «манера» эпохи, школы, мастера, которая не что иное, как совокупность технических приемов, тех или иных изобразительных и выразительных средств. Поэтому Вазари широко пользуется стилистическим анализом не только для атрибуции и для установления подлинности в случаях отсутствия другого свидетельства, но и для познания сущности смены одной «манеры» другой или эволюции в пределах данной манеры.

Само собой разумеется, что открытие нового метода могло быть сделано только художником-практиком, причем художником, творившим в традициях того искусства, которое он исследовал. Его история искусств родилась не в кабинете, а в мастерской. В этом ее сила и обаяние. Это, пожалуй, одно из последних свидетельств чисто ренессансного единства науки и искусства, между которыми в эпоху капитализма образовалась зияющая пропасть.

Новый метод дал возможность Вазари разобраться в хорошо знакомом и понятном ему материале, но все же необозримом и во многом для него как художника своего времени уже устаревшем. И вот сложное и пестрое многообразие художественных явлений прошлого складывается в стройную картину закономерного развития, в определенную научную концепцию истории нового реализма, и поныне не утратившую своего познавательного значения.

Эта историческая концепция, предполагающая понимание искусства как одного из способов познания реальной действительности и выросшая, как уже было сказано, на благодатной почве живой творческой практики итальянского реализма, сводится к немногим положениям, которые, модернизируя вазариевскую терминологию, можно описать следующими словами.

Для Вазари, как и для большинства культурных итальянцев XVI века, античное искусство остается образцом художественной правды и красоты, но образцом вполне достигаемым. Это было истиной настолько самоочевидной для людей того времени – свидетелей небывалого расцвета изобразительного искусства, что Вазари даже и не усматривает в этом особой проблемы и потому в своем историческом введении ее и не ставит, препоручив соответствующую главу ученому-филологу и антиквару Адриани, отчасти, может быть, и потому, что он в этой области не считал себя специалистом.

После падения античного мира наступает резкий упадок искусства и утрата «хорошей античной манеры», вызванные общим одичанием и непрерывными опустошительными набегами и войнами. Однако в течение этих темных столетий правдивые художественные традиции не совсем умирают, но кое-где и кое в чем проявляются, как, например, в отдельных выдающихся произведениях зодчества и в ранних образцах «греческой», то есть византийской манеры, которая еще связана с античной традицией. Эта греческая манера постепенно перерождается в застывший и омертвелый канон, в «грубую» греческую манеру, которую преодолевают, или, вернее, изнутри взрывают великие зачинатели второй половины XIII века, а именно – пизанские скульпторы и плеяда тосканских и римских живописцев, работавших в Ассизи. В творчестве этих мастеров и пробиваются первые ростки «Возрождения» искусств. Этот термин, впервые встречающийся именно у Вазари, с самого начала обозначает одновременно обращение к правдивому воспроизведению внешнего мира и возвращение к античности, ибо

оба значения этого термина были для Вазари по существу равнозначны. И вот на протяжении всего XIV века ведется упорная борьба, в ходе которой несколько поколений художников шаг за шагом и пядь за пядью отвоевывают для искусства все новые и новые области видимого мира, на много столетий выпавшего из поля зрения людей, которые мечтали о мире потустороннем. Так, например, одни начинают овладевать строением человеческого тела, другие открывают первые возможности правдивой передачи жеста и мимики как проявлений душевной жизни человека, иным удается с большим правдоподобием расставить фигуры в пространстве и ухватить перспективное сокращение предметов, а некоторые даже подмечают влияние освещения на окраску предметов. Вазари внимательно и любовно регистрирует все эти, подчас еще неуклюжие и робкие, попытки и неустанно напоминает читателю о том, насколько мы, счастливые потомки, овладевшие реалистическим мастерством, должны быть благодарны нашим далеким предшественникам, мужественным пионерам, которые своими открытиями расчистили путь для дальнейшего прогресса и которым поэтому нельзя не прощать их несовершенства и их промахов, вызывающих у нас невольную улыбку.

Таков первый, еще младенческий период, период исканий и пока лишь единичных удач и побед в ходе упорной борьбы с варварской, отживающей свой век «греческой манерой» и с не менее варварской, занесенной с севера «немецкой», то есть готической манерой. Готика для Вазари прежде всего проявление необузданного произвола, нечто чуждое тому стремлению к правде и красоте, которое, несмотря ни на что, властно пробуждается в господствующей в XIV веке «манере Джотто» и его школы. Поэтому в его глазах внешние признаки «немецкой» манеры у итальянских мастеров XIV века сами по себе нисколько не умаляют их прогрессивного значения.

Первому периоду посвящена первая часть «Жизнеописаний». Переходя ко второй части, охватывающей деятельность мастеров XV века, Вазари характеризует этот второй, как он выражается, юношеский возраст в созревании «современной манеры» как время осознания тех общих закономерностей, тех «правил», которые лежат в основе реалистического творческого метода. Обобщая эмпирические наблюдения, накопленные за истекшее столетие, и внимательно изучая античное наследие, великие мастера XV века во главе с гениальными новаторами Брунеллеско, Донателло и Мазаччо устанавливают законы перспективы и пропорций, то есть закладывают научные основы реалистического изображения природы и человека, и этим безгранично расширяют область изображаемого, открывая для искусства огромное богатство новых выразительных средств и композиционных возможностей. Однако этот строгий научно-аналитический подход к задачам изображения накладывает на все искусство этого периода отпечаток некоторой сухости, мелочной дробности и как бы скованности, ибо, обладая «правилом», художники XV века еще не знают «той свободы, которая, не будучи правилом, сама подчиняется правилу».

Этими словами Вазари формулирует глубочайшую сущность последнего и высшего этапа развития «современной манеры». Леонардо да Винчи, биографией которого и открывается третья часть «Жизнеописаний», подвел итог всей аналитической работе своих предшественников и в то же время вдохнул дыхание живой жизни в искусство XV века. В XVI веке искусство приобретает эту высшую свободу, вытекающую из познания его закономерностей, свободу, являющуюся залогом прекрасного и совершенного. Отныне рисунок, колорит и композиция подчиняются новому, высшему единству, в котором отдельные части, плавно и естественно переходя одна в другую, составляют гармоническое живое целое.

Путем отбора и обобщения искусство преодолевает случайное и создает типическое, которое для классиков Возрождения и является прекрасным. Но прекрасное не исключает индивидуального, оно конкретно и бесконечно разнообразно, включая в себя и красоту Рафаэля, и грацию Корреджо, и «страшную» силу Микеланджело. Таково, по мнению Вазари, совре-

менное ему искусство, которое не только сравнилось с античным, но и превзошло его, достигнув совершенства, после которого может наступить только упадок.

Таким образом, историческая концепция Вазари в самых общих своих чертах и лишь в той части, которая касается итальянского Ренессанса, не противоречит результатам современной науки. Однако, не будучи в состоянии найти причинного объяснения описанного им прогресса, он вынужден прибегать к возрастной схеме, к метафизической аналогии, к уподоблению развития формы общественного сознания развитию живого организма, что неизбежно приводит его к теории цикличности и заставляет его предположить, что, например, и в эпоху античности искусство проходило в свое время через те же стадии младенчества, юности и зрелости. Этот антропоморфизм тем не менее нисколько не умаляет объективной ценности этой концепции, ибо Вазари, будучи живым свидетелем и носителем реалистической традиции в искусстве Возрождения, с необыкновенной проницательностью и правдивостью сумел зафиксировать и на примерах показать основные принципы и конкретную сущность творческого метода, последовательно созревавшего и развивавшегося в итальянском искусстве от Джотто до Микеланджело.

3

Итак, если каждый стиль, или «манера», однажды созрев, неминуемо клонится к своему упадку, уступая свое место новому, нарождающемуся стилю, который приходит ему на смену, то Вазари должен был бы прийти к выводу, что и «современная манера», достигшая в лице Микеланджело наивысшей степени совершенства, столь же неминуемо обречена на вырождение.

Но Вазари этого вывода не делает, никаких признаков упадка он не видит или не желает видеть. Он говорит только о возможности и угрозе упадка. Но угроза эта должна миновать, если художники будут свято хранить заветы великих мастеров эпохи расцвета «современной манеры», то есть в первую очередь заветы того же Микеланджело.

Между тем мы хорошо знаем, что начиная с 30-х годов XVI века в итальянском искусстве, и в особенности в искусстве Рима и Флоренции, то есть как раз в непосредственном окружении Вазари, все сильнее и сильнее проступают признаки кризиса гуманистического и реалистического мировоззрения, кризиса, возникшего под влиянием клерикальной и феодальной реакции.

Расшатываются самые основы той общественной идеологии, которая зародилась и сложилась на почве итальянской коммуны и которая породила невиданный расцвет искусства. В изобразительных искусствах кризис сказывается прежде всего в постепенной утрате героического образа человека и обобщенной монументальной формы. А это в свою очередь подтачивает единство стиля и вызывает в художниках чувство растерянности и дезориентации, которое компенсируется либо уходом в мир переживаний самоутверждающегося субъекта и в область формальных экспериментов, либо попыткой задержать крушение идеалов при помощи утверждения традиции прошлого и авторитета великих мастеров, иначе говоря, на путях академизма и эклектизма.

Вазари не мог не заметить всех этих новых угрожающих симптомов, тех новых тенденций, которые принято объединять под общим термином маньеризма, но он их как будто не замечает и как будто закрывает на них глаза. Действительно, читая «Описания произведений» современников Вазари и его самого, просто не верится, как он мог не видеть, что вся художественная продукция середины XVI века, в особенности в Риме и во Флоренции, сохраняла в лучшем случае лишь внешнее сходство с творениями великих мастеров начала века и уж никак не могла претендовать на их «красоту» и «совершенство», не верится, что его тонкое критическое чутье изменяло ему настолько, чтобы восхвалять таких ярко выраженных манье-

ристов, как Бронзино, Челлини или Пармиджанино в тех же выражениях, в каких он восхвалял великих классиков, не верится, наконец, как мог Вазари-живописец не замечать, что под его кистью трагические гиперболы Микеланджело, его гениального учителя, превращаются в манерную и галантную риторику.

Но, может быть, Вазари-теоретик объяснит нам то, что начисто игнорируется им как историком? Обращаемся к его теоретическому трактату, служащему введением к «Жизнеописаниям» и излагающему основы всех трех искусств «рисунка», то есть архитектуры, скульптуры и живописи. Но, увы, трактат этот почти целиком посвящен вопросам технологии, и только в отдельных местах, как, например, в определении понятия рисунка или в характеристике природы живописи, автор поднимает общеэстетические вопросы. Правда, сугубо идеалистическая терминология этих рассуждений как будто уже предвосхищает будущих теоретиков маньеризма. Однако такое впечатление представляется нам обманчивым. Когда, например, Вазари пытается раскрыть сущность «рисунка» как основной категории, объясняющей не только чисто подражательные, но и обобщающие и типизирующие функции изображения как художественного образа, он обращается к терминологии школьной философии, которая не могла дать ему иного ключа для разрешения этой трудной проблемы. Писаной эстетики Высокого Возрождения, по-видимому, никогда не существовало, но, судя по отдельным высказываниям, хотя бы по знаменитому письму Рафаэля, она, безусловно, носила отпечаток платонизма. Кроме того, естественно, что Вазари обращался к тому кругу представлений, который господствовал в окружении Микеланджело и который нашел свое отражение в эстетических высказываниях некоторых современников, как, например, у Бенедетто Варки. Таким образом, идеалистические экскурсы в вазариевской эстетике никак не могут служить доказательством наличия кризиса в его реалистическом понимании задач изобразительных искусств, понимании, которым насквозь пропитаны его «Жизнеописания».

Доказательством реакционной тенденции Вазари тем более не может служить его безудержное, риторическое низкопоклонство перед герцогом Козимо, его хозяином и покровителем, или общепринятые в то время комплименты по адресу светских и духовных господ. Конечно, Вазари уже не вольный ремесленник некогда свободной Флоренции, а представитель придворной челяди, который должен соблюдать все правила этикета. И в то же время мы находим у него достаточное количество вольнодумных анекдотов и смелых острот, влагаемых в уста его героев и высмеивающих духовенство и власть имущих.

Таким образом, в книге, написанной художником-маньеристом, невозможно без натяжек обнаружить следов тех новых тенденций, которые именуются маньеризмом.

Лишь в одном нельзя не усмотреть влияния наступившего кризиса – в той настойчивости, с какой Вазари пытается оградить от него искусство, в той уверенности, с какой он повторяет, что «хорошая современная манера» – это высшее достижение человечества в области искусства – еще жива, как во времена Леонардо, Рафаэля и Микеланджело, и что она будет жить, если только художники будут помнить о своих предках и будут свято чтить их великие заветы.

И в конечном счете именно для этого Вазари и писал свою книгу. Рядом с литератором и историком выступает педагог и учитель, для которого история не простая регистрация фактов, а назидание и руководство к действию. Вазари называет воспитательную задачу истории ее «душой» и неустанно повторяет, что он пишет прежде всего для художников, которым он и посвящает свой труд. Другими словами, Вазари откликнулся на всеобщую тревогу, охватившую художественную культуру Италии тем, что сделал героическую попытку удержать ее на краю пропасти. То, что он пытался сохранить, и было той прогрессивной традицией, которая все же вышла победительницей из тяжело переживавшегося ею кризиса.

Вазари как бы предвидел грядущую победу реализма, во имя которой он и воздвигал оплоты своего академизма, который в его время был явлением прогрессивным, боровшимся с реакционными и упадочными тенденциями.

Все это и определило оптимистический характер «Жизнеописаний». Обычно принято удивляться оптимизму Вазари по сравнению с пессимизмом тогдашних историков, начиная с Маккиавелли или Гвиччардини, которые ясно видели отчаянное положение Италии, не раз стоявшей на краю гибели в течение XVI века. Однако положение в искусстве было далеко не столь безнадежным, как это можно было бы заключить по политическому и экономическому состоянию страны. Оптимизм Вазари был оправдан. Ни маньеризм, ни римское барокко, порожденное контрреформацией, не могли до основания поколебать мощные традиции реалистического искусства, созданные эпохой Возрождения. Эти традиции не отрицались и не отмирали: ордерная система в архитектуре и реалистический рисунок в вазариевском, то есть ренессансном понимании этой категории, оставались незыблемым фундаментом европейского искусства всего позднего средневековья. Что же касается общего размаха творческой активности, качества и количества художественной продукции, то в этом отношении ни о каком спаде или снижении в Италии XVI века говорить не приходится, особенно если иметь в виду такие факты, как, например, продолжающееся строительство собора Петра в Риме, как деятельность замечательных зодчих, вышедших из школы Браманте, и в первую очередь Сансовино, Палладио и Виньола, как мощный расцвет венецианской школы живописи, которую в течение целого столетия возглавлял и вдохновлял такой гений, как Тициан, и роль которой даже Вазари не мог игнорировать, несмотря на всю глубокую неприязнь, которую он питал к ее принципам.

Перед лицом таких фактов Вазари имел полное основание верить в будущее «современной манеры». И не объясняется ли его оптимизм его глубокой и твердой верой в непобедимую мощь и живучесть реалистического искусства, словно он предвидел за столетие вперед грядущий новый его расцвет в творениях Веласкеса, Рубенса и Рембрандта?

А.Г. Габричевский

Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих

Светлейшему и превосходительнейшему синьору Козимо де Медичи, герцогу Флоренции

Синьор мой досточтимейший!

Поскольку Ваше превосходительство, следуя в сем по стопам славнейших предков своих, а также побуждаемое и движимое природным своим великодушием, не устает поощрять и превозносить доблесть любого рода, где бы она ни встречалась, и в особенности оказывает покровительство искусствам рисунка, питает склонность к их художникам и обладает познаниями и вкусом в отношении прекрасных и редкостных их созданий, постольку, полагаю я, не иначе как приятным будет Вам сей труд, положенный мной на описание жизни, творений, манер и особенностей всех тех, кои первыми воскресили сии некогда уже умершие искусства, затем с течением времени их обогащали, украшали и довели, наконец, до той ступени красоты и величия, на которой они находятся в наши дни. А так как почти все они были тосканцами и в большей своей части флорентинцами, а многие из них славнейшими предками Вашими побуждались и поощрялись в своих работах всякого рода наградами и почестями, то и можно сказать, что сии искусства возродились в Вашем государстве и, даже более того, в счастливейшем доме Вашем и что благодаря благодеяниям тех же самых предков Ваших были возвращены миру прекраснейшие сии искусства, коими он был облагорожен и украшен. И вот, принимая во внимание все то, чем век сей, искусства сии и их художники все сообща обязаны предкам Вашим и Вам как наследнику их в их доблести и в их покровительстве сим занятиям, а также все то, чем в особенности обязан Вам и я, будучи их учеником и Вашим подданным и преданным слугою, ибо воспитан я был при Ипполито, кардинале де Медичи, и при Алессандро, его предшественнике, наконец, и то, что я бесконечно привязан к блаженной памяти Великолепного Оттавиано де Медичи, который при жизни своей поддерживал, любил и защищал меня; принимая, говорю я, все это во внимание, а также потому, что величие Вашего могущества и Вашего благосостояния будет оказывать многие милости труду сему, а то понимание Вашего подданного, коим Вы обладаете, как никто, учтет всю его пользу, а также усилия и прилежание, мною в него вложенные, мне и показалось, что лишь Вашему превосходительству приличествует посвятить его, желая, чтобы поступил он в руки людей, возглавленный почтеннейшим именем Вашим.

Да соблаговолит же Ваше превосходительство принять его, оказать ему благосклонность, и, если Вы удосужитесь с высоты Ваших мыслей при случае и прочесть его, приняв во внимание достоинство вещей в нем излагаемых и чистоту моих намерений, состоявших не в том, чтобы стяжать похвалу, как писатель, но в том, чтобы, как художник, восхвалить трудолюбие и воскресить память тех, кои, оживив и украсив сии занятия, не заслуживают того, чтобы имена и творения их полностью пребывали, как это было до сего времени, добычей смерти и забвения. Сверх того, и в то же самое время, на примере многих достойных мужей и при помощи многих сведений о многих вещах, собранных мной в этой книге, я полагал оказать немалую помощь обучающимся этому делу и доставить удовольствие всем остальным, имеющим к нему вкус и склонность. Выполнить же это я стремился с точностью и надежностью, необходимыми для правдивости изложения описываемых вещей. Если же писание мое, будучи столь же необработанным и естественным, как моя речь, окажется недостойным слуха Вашего превосходительства и заслуг столь многих славнейших талантов, пусть извинит меня перед ними то, что мое перо – перо рисовальщика, такого же, как и они, не в силах лучше очертить и оттенить их;

что же касается Вас, то достаточно мне будет и того, если Вы соизволите милостиво принять бесхитростный труд мой, памятуя о том, что необходимость удовлетворять житейские нужды не дала мне возможности проявлять себя иначе как кистью. Да и с ней я не достиг еще того предела, коего считаю для себя возможным достичь ныне, когда судьба сулит мне столько милости, что с большими удобствами, с большей похвалой для меня и к большему удовлетворению других смогу, быть может, как кистью, так равным образом и пером изъяснить миру любые свои замыслы. Ибо, помимо помощи и покровительства, которые я вправе надеяться получить от Вашего превосходительства как от своего господина и благодетеля бедных мастеров, угодно было благости господней избрать наместником своим на земле святейшего и блаженнейшего первосвященника Юлия III, любителя и знатока доблестей всякого рода и, в особенности, сих труднейших и превосходнейших искусств, от высочайшей щедрости коего ожидаю возмещения за многие годы и многие труды, потраченные по сей день бесплодно. И не только я, посвятивший себя навсегда служению его святейшества, но и все одаренные художники нашего времени должны ожидать таких почестей и наград, и таких возможностей проявить свое искусство, что я уже с радостью вижу искусства сии, достигшими в его время высшей степени совершенства, и Рим, украшенным столь многочисленными и благородными художниками, что, исчислив их вместе с теми, кои во Флоренции всякий день получают работу от Вашего превосходительства, я начинаю надеяться, что кому-нибудь после нас придется написать и четвертую часть моего труда, пополнив его другими мастерами и другими достижениями мастерства, мною не описанными, в сообществе коих я уже собираюсь со всяческим рвением занять не последнее место.

Пока же я удовольствуюсь и тем, что Вы возложите на меня добрую надежду и составите обо мне лучшее мнение, чем то, которое без всякой моей вины Вы, быть может, обо мне имеете, уповая, что Вы не позволите чужим злым наветам затмить меня в Вашем представлении, пока я жизнью и трудами своими не докажу противное тому, что обо мне говорят.

Ныне же всей душой стремясь почитать Вас и служить Вам постоянно и посвящая Вам сей грубый труд мой подобно тому, как посвятил и все остальное и себя самого, умоляю Вас не погнушаться оказать ему покровительство или хотя бы обратить внимание на преданность Вам его подносящего, и, предаваясь благосклонной милости Вашей, покорнейше целую Ваши руки Вашего превосходительства покорнейший слуга

Джорджо Вазари, флорентинский живописец.

Сиятельнейшему и превосходительнейшему синьору Козимо де Медичи, герцогу Флоренции и Сиены

Синьор мой досточтимейший!

Семнадцать лет прошло с тех пор, как я преподнес как бы в виде наброска Вашему сиятельнейшему превосходительству Жизнеописания знаменитейших живописцев, скульпторов и зодчих, и вот они снова появляются перед Вами не только вполне законченными, но и настолько отличающимися от того, чем они были, и настолько украшенными и обогащенными бесчисленными творениями, о коих я дотоле не смог получить никаких сведений, что в том, что меня касается, мне нечего больше пожелать. И вот, говорю я, они снова перед Вами предстают, сиятельнейший и поистине превосходительнейший синьор герцог, с прибавлением и других благородных и весьма знаменитых художников, за это время от горестей сей жизни к жизни лучшей отошедших, а также и тех, кои хотя и живут среди нас, но обнаружили в делах сих совершенство такое, что стали достойнейшими вечной памяти. И поистине для многих было удачей немалой то, что я по милости Того, кем жива всякая вещь, прожил столько, что смог книгу сию переделать почти заново; ибо многое я оттуда убрал из того, что без моего ведения и в мое отсутствие не знаю как было помещено, другое же изменил, а также добавил много полезного и необходимого, чего там не доставало. И если помещенные мной в это сочинение изображения и портреты стольких достойных людей, большая часть коих получена мной с помощью и через посредство Вашего превосходительства, иной раз не слишком сходны с действительностью и не все обладают теми качествами и схожестью, кои обычно придает живость красок, все же и рисунок, и очертания взяты с натуры, соответствуют действительности и естественны, несмотря на то, что не все они нарисованы хорошей рукой, ибо большая часть прислана мне друзьями, которые есть у меня в разных местностях. Немалым неудобством было для меня при этом и то, что гравировавшие эти головы находились далеко от меня, ибо, если бы граверы были рядом, все это, возможно, могло бы быть выполнено с гораздо большей тщательностью. Но, как бы там ни было, мастера и художники наши, ради удобства и блага коих принял я за такой труд, во всем, что получают от него доброго, полезного и приятного, должны целиком быть обязаны Вашему сиятельнейшему превосходительству, ибо, находясь на Вашей службе, я имел возможность благодаря досугу, который Вы соизволили даровать мне, и предоставленным мне многим, весьма бесчисленным Вашим вещам собрать вместе и выпустить в свет все, что казалось потребным для совершенного выполнения сего труда. И разве не было бы делом почти нечестивым, а не то что неблагодарностью, если бы я кому-нибудь другому посвятил сии Жизнеописания или если бы художники признавали себя обязанными кому-нибудь другому, кроме Вас, за всю пользу или же все удовольствие, ими от этих Жизнеописаний полученные! Разве не с Вашей помощью и милостью вышли они в свет раньше и выходят ныне снова, ибо, подобно предкам Вашим, только Вы – отец, господин и единственный покровитель сих наших искусств. Потому-то достойно и уместно было, находясь на службе Вашей, создавать для памяти о Вас вечной и постоянной столько благороднейших картин и статуй и столько дивных зданий во всех манерах. И, если по этой и другим причинам все мы весьма Вам обязаны и обязаны бесконечно, насколько же больше в долгу у Вас я, всегда от Вас получавший (если бы желанию и доброй воле отвечали талант и руки!) столько достойных возможностей обнаружить малые мои знания, коим, каковы бы они ни были, далеко не сравниться с величием души Вашей и великолепием, поистине царственным. Но что же мне делать? Лучше оставаться самим собой, чем стремиться к тому, что было бы невозможным даже любому более высокому и благородному уму, а не то что моему ничтожнейшему. Примите же, Ваше сиятельнейшее превосходительство, сию не столько мою, сколько Вашу книгу жизнеописаний художников рисунка, и, подобно Господу великому, имея в виду скорее мою

душу и мои добрые намерения, чем самое сочинение, примите от меня благосклонно не то, что я хотел и должен был бы сделать, но лишь то, что я могу.

Во Флоренции, января 9 дня 1568 г.

Вашего сиятельнейшего Превосходительства преданнейший слуга

Джорджо Вазари.

Мастерам в искусствах рисунка

Превосходные и дражайшие художники мои! Радость, которую я вместе с пользой и честью почерпал из моих посильных трудов над благороднейшим сим искусством, была всегда столь велика, что я не только имел горячее желание его возвеличить, прославить и почитать всеми доступными мне способами, но и питал великое пристрастие ко всем, получающим от него подобное же удовольствие и умеющим трудиться над ним с большей, быть может, удачей, чем я это умею. И вот эти добрые мои намерения, полные искреннейшим пристрастием, принесли уже, как мне кажется, соответствующие плоды, ибо все вы меня всегда любили и почитали и мы вели между собой беседы с невероятной, я бы сказал, доверчивостью и братской искренностью, причем обоюдно: я вам, а вы мне показывали свои творения, подавая друг другу при всякой возможности и совет, и помощь. Посему, принимая во внимание нашу приязнанность и, еще того более, превосходную доблесть вашу и не в меньшей степени собственные мои наклонности, имеющие могучую поддержку в моей натуре и в моем призвании, мне казалось, что я всегда обязан всячески помогать вам и служить вам всеми теми способами и всеми теми вещами, кои, как я полагал, могут доставить вам либо удовольствие, либо пользу. В этих целях я и выпустил в 1550 году жизнеописания наших лучших и наиболее знаменитых художников, движимый обстоятельством, отмеченным мной в другом месте, а кроме того (по правде говоря), и благородным негодованием, что подобная доблесть столько времени оставалась и все еще остается скрытой. Мне не кажется, что труд мой оказался вовсе не благодарным, наоборот, он был принят так, что, помимо того, что с разных сторон мне говорили и писали, из огромного количества, тогда напечатанного, у книгопродавцев не осталось ни одной книги. И вот, слыша каждый день просьбы многочисленных друзей и зная не в меньшей степени о молчаливых желаниях многих других, я приступил снова (несмотря на начатые важнейшие дела) к тому же труду с намерением не только присовокупить тех, кто, отойдя за это время к лучшей жизни, дают мне возможность пространно описать их жизнь, но добавить и то, чему в первом труде недоставало совершенства; ибо с тех пор я имел время лучше понять многие вещи и вновь увидеть многие другие, не только по милости сих светлейших моих синьоров, коим я служу и кои суть подлинное убежище и защита всяческих доблестей, но и благодаря предоставленной ими мне возможности обследовать всю Италию заново и увидеть и услышать много вещей, не замеченных мною раньше. И потому я смог не только исправить, но и дополнить столько вещей, что многие жизнеописания, можно сказать, почти переделаны заново, а кроме того, некоторые, особенно из старинных, коих там не было, прибавлены вновь.

Я не почел также трудом, несмотря на расходы и большие затруднения, для наибольшего освежения памяти о тех, коих я так почитаю, разыскать портреты и поместить их перед соответствующими жизнеописаниями. А для большего удовлетворения многих друзей, не имеющих отношения к искусству, но искусству весьма приверженных, я свел в краткое изложение большую часть творений тех, кто еще живы и достойны за свои доблести постоянного упоминания, осторожность же, которая подчас меня сдерживала, если подумать хорошенько, не должна иметь места, ибо я имею в виду вещи лишь превосходные и достойные восхваления. Быть может, это и послужит побуждением к тому, чтобы каждый работал как можно лучше и постоянно продвигался вперед от хорошего к лучшему так, что тот, кто будет писать продолжение этой истории, сможет это сделать с большими широтой и величием, имея возможность рассказать о тех наиболее редкостных и наиболее совершенных произведениях, кои, возникшие постепенно из стремления к вечности и заверенные трудом столь божественных талантов, некогда предстанут перед миром как творения рук ваших.

Юноши же, которые будут учиться после нас, побуждаемые славой (если только польза не будет обладать таким же могуществом), воспламенятся, быть может, примером в своем стрем-

лении к превосходству. А чтобы труд сей стал вполне совершенным и не пришлось бы искать чего-либо в другом месте, я добавил большую часть трудов наиболее прославленных древних художников, как греков, так и других народов, память о коих сохранена до наших дней Плинием и другими писателями, без пера коих они были бы, как многие другие, преданы вечному забвению. Быть может, и это соображение сумеет всемерно вдохновить нас на доблестную работу и показать новизну и величие нашего искусства и то, насколько оно всегда ценилось и вознаграждалось всеми народами, в особенности же наиболее благородными умами и наиболее могущественными государями, натолкнуть и воспламенить всех нас на то, чтобы мы украсили мир творениями, обильнейшими по числу и редкостнейшими по качеству, дабы он, получив от нас эту красу, почитал бы и нас в той мере, в какой он почитал те вечно дивные и знаменитейшие умы.

Примите же с благодарностью сии труды мои, с любовью доведенные мною, каковы бы они ни были, до своего завершения во славу искусства и к чести художников, и считайте их знаком и верным залогом души моей, ничего большего не желающей, кроме величия и славы вашей, коей, как мне всегда кажется, я до известной степени причастен, так как и я был принят вами в сообщество ваше, за что и приношу вам благодарность и чему со своей стороны радуюсь немало.

Вступление ко всему сочинению

Отменные умы, воспылав стремлением к славе во всех своих действиях, обычно не избегали никаких трудов, хотя бы тягчайших, дабы довести творения свои до того совершенства, коим они поражали и дивили весь мир; и даже злая судьба многих из них не могла задержать их попыток достичь высших ступеней, как для того, чтобы жить в почете, так и для того, чтобы на будущие времена оставить вечную славу о всяческих редкостных своих достижениях. И хотя за столь похвальные рвение и стремления они еще при жизни высоко награждались щедростью государей и доблестным честолюбием республик, а после смерти увековечивались, свидетельствуя перед лицом мира статуями, гробницами, медалями и другими тому подобными памятниками, тем не менее ненасытность времени обнаруживается явно в том, что оно не только сильно уменьшило число их подлинных творений и других почетных свидетельств, но и зачеркнуло и стерло имена всех тех, кои сохранились для нас чем-либо иным, а не только весьма живым и благоговейным пером писателей. Размышляя неоднократно сам с собой над этим и зная на примере не только древних, но и современников наших, что имена многочисленных старых и новых архитекторов, скульпторов и живописцев вместе с бесчисленными прекраснейшими творениями их в различных частях Италии постепенно забываются и блекнут и что, таким образом, говоря по правде, нельзя им предсказать иного, как весьма близкой верной смерти; и дабы защитить их, насколько это в моих возможностях, от этой второй смерти и сохранить их насколько возможно дольше в памяти живых, я и провел весьма много времени в поисках таких памятников, устанавливая с тщательностью величайшей родину, происхождение и деятельность художников, извлекая все это с великим трудом из рассказов многочисленных старых людей и из различных воспоминаний и сочинений, предоставленных наследниками в добычу пыли и в пищу червям, и, получив в конце концов от этого и пользу и удовольствие, я счел для себя подобающим и даже своим долгом оставить об этом память в меру слабого моего ума и малого разумения.

В честь, таким образом, тех, кои уже скончались, и во благо всем ученым, в особенности же тем, что изучают сии превосходнейшие три искусства: архитектуру, скульптуру и живопись, я и буду описывать жизнь мастеров каждого из них постепенно в соответствии с их временами от Чимабуе¹ и поныне, касаясь древних только постольку, поскольку это будет помогать нашему намерению, ибо о них не могу сказать больше того, что сказано столькими писателями, дошедшими до нашего века. Я расскажу, конечно, о многих вещах, имеющих отношение к мастерству каждого из названных искусств. Но прежде чем перейти к секретам этих искусств или к историям художников, мне кажется правильным коснуться частично одного спора, возникшего и разгоревшегося ни с того ни с сего среди многих не об архитектуре, ибо она была оставлена ими в стороне, но о скульптуре и живописи, так как одной и другой стороной приводились доводы, многие из коих, если не все, достойны быть выслушанными и принятыми во внимание мастерами этих искусств.

Итак, я скажу о том, что скульпторы, будучи наделенными, может быть, от природы и от занятия этим искусством лучшим телосложением, большим полнокровием и большими силами и вследствие этого будучи более пылкими и страстными, чем живописцы, пытаюсь приписать своему искусству более почетную степень, обосновывают и доказывают благородство скульптуры прежде всего ее древностью, ибо великий Господь сотворил человека, что и было первым скульптурным произведением. Они говорят, что скульптура обнимает гораздо большее число искусств в качестве сродных и обладает гораздо большим количеством подчиненных ей искусств, чем живопись; таковы барельефы, работы из глины, воска или стука, из дерева, слоновой кости, литые из металла, всякого рода резьба, углубленные и выпуклые рельефы на драгоценных камнях и стали и многие другие работы, превосходящие и количеством и мастер-

ством работы живописные. Ссылаясь также и на то, что вещи эти больше и лучше защищены от времени и дольше сохраняются для пользы людей, для блага и для служения коим они созданы, и, несомненно, более полезны и скорее достойны считаться ценными и почтенными, нежели другие, они утверждают, что скульптура настолько благороднее живописи, насколько она более способна сохранить и самое себя, и имя ею прославленного в мраморах и бронзах от всех повреждений временем и погодой, чего не бывает с живописью, которая вследствие одной своей природы, а не только внешних влияний, гибнет в самых закрытых и самых надежных помещениях, какие только умеют устроить для нее архитекторы. Утверждают даже, что меньшее количество скульпторов не только среди превосходных мастеров, но и рядовых по сравнению с бесчисленным количеством живописцев доказывает большее их благородство, говоря, что скульптура требует некоего лучшего предрасположения и души и тела, которое редко встречается сопряженным вместе, тогда как для живописи достаточно любого слабого телосложения, только бы рука была уверенной, если она и не сильна. И якобы это их толкование подтверждается равным образом большей ценностью некоторых статуй, на которую указывает в особенности Плиний, и любострастием, вызывавшимся дивной красотой некоторых статуй, а также суждением того, кто сделал статую Скульптуры из золота, а статую Живописи из серебра и поставил первую с правой стороны, а вторую – с левой. Не забывают они также и ссылаться прежде всего на трудности получения обрабатываемого материала, каковы мраморы и металлы, и на их стоимость по сравнению с легкостью получения досок, холста и красок по самой низкой цене и в любом месте, а затем на крайне большие трудности обработки мраморов и бронз из-за их тяжести и необходимости поэтому обрабатывать их инструментами, по сравнению с легкостью кистей, игл, перьев, карандашей и углей, не говоря уже об утомлении души и всех частей тела, что очень тяжело по сравнению со спокойной и легкой для живописца работой души и одной только руки. Кроме того, они выдвигают основательнейшее доказательство, заключающееся в том, что вещи тем благороднее и совершеннее, чем ближе они к правде, и заявляют, что скульптура подражает истинной форме и показывает свои произведения кругом со всех точек зрения, тогда как живописное изображение, будучи переводом на плоскость при помощи простейших очертаний кистью и пользуясь только одним освещением, показывает всего лишь один единственный вид. Многие из них не стесняются даже утверждать, что скульптура настолько же выше живописи, насколько истина выше лжи. Последним же и самым сильным доводом они приводят то, что для скульптора необходимо не только обычное безошибочное суждение, как для живописца, но и суждение совершенное и мгновенное, устанавливающее в глубине мрамора полную сумму всей фигуры, которую ваятель собирается высечь, и способное без какой-либо другой предварительной модели доводить до совершенства многие отдельные части, прежде чем он их сочетает и объединит, как это божественно делал Микеланджело: ведь при отсутствии этой удачи в суждении легко и часто совершаются те неловкости, которые уже непоправимы и, раз уже сделанные, навсегда остаются свидетельством ошибок резца и недостаточности суждения в скульптуре. С живописцами же этого не приключается, ибо при любой приключившейся ошибке кисти или неправильности в суждении они имеют время, сами их обнаружив или по указанию других, замазать их или же залечить той же кистью, которая их совершила, ибо в руках их эта кисть имеет то преимущество перед резцом скульптора, что не только исцеляет, подобно наконечнику копья Ахилла, но и сглаживает все следы нанесенных ею же ран.

Отвечая на все это, живописцы не без негодования прежде всего заявляют, что раз уже скульпторы решили рассматривать это дело по-церковному, то изначальное благородство принадлежит живописи, и скульпторы сильно ошибаются, называя статую, изваянную предвечным отцом, созданием своего искусства только потому, что она была сделана из глины, ибо искусство такого созидания при помощи снятия и наложения относится столько же к живописцам, сколько и к другим искусствам, и греки называли его пластикой, а латиняне фикторией,

Пракситель же считал его матерью скульптуры, литья и чекана, почему и живопись становится поистине родственницей скульптуры, ибо и пластика, и живопись возникают одновременно и непосредственно из рисунка. Рассматривая же это дело не по-церковному, живописцы говорят, что в разные времена столько появляется разнообразных мнений, что трудно поверить одному более чем другому; если же в конце концов иметь в виду благородство, к которому они стремятся, они, теряя в одном месте, ничего в другом не выигрывают, как это яснее будет видно из Введения к жизнеописаниям. Пока же при сравнении с искусствами, родственными и подчиненными скульптуре, они говорят, что у них таковых гораздо больше, ибо живопись охватывает сочинение историй, труднейшее искусство сокращений и все области зодчества для построения архитектурных околичностей и перспективы, работу темперой, искусство фрески, отличное и разнящееся от всех других, а также работу маслом на дереве, на камне и на полотне.

Искусство миниатюры, непохожее на все остальные, витражи, стеклянная мозаика, цветная инкрустация, при помощи которой составляются истории из разноцветных кусков дерева и которая по существу тоже живопись, сграффито резцом на зданиях, чернь и гравирование на меди – все это части живописи; ювелирная эмаль, впайка золота по-дамасски, роспись фигур глазурью и изображения на глиняных сосудах историй и иных фигур, несмываемых водой, тканые парчи с фигурами и цветами, прекраснейшие изображения тканых ковров, создающих и удобство, и роскошь и позволяющих переносить живопись в любое место, и дикое, и домашнее, не говоря уже о том, что в каждом роде, в каком только ни приходится работать, всякий пользуется рисунком, и рисунком именно нашим. Таким образом, части живописи более многочисленны и полезны, чем части скульптуры. Живописцы вовсе не отрицают вечности скульптур, но лишь утверждают, что это не есть преимущество, сообщающее искусству больше благородства по сравнению с тем, коим оно обладает по своей природе, но зависит это просто-напросто от материала, и что если бы продолжительность жизни облагораживала души, то сосна среди растений и олень среди животных обладали бы душой куда более благородной, чем человек, хотя они и могут указать нам на такую же долговечность и благородность материала в своих мозаиках, среди которых встречаются значительно более древние, чем самые древние скульптуры, какие только бывают в Риме, и для выполнения их обычно применялись драгоценные и самоцветные камни. Что же до малого или меньшего числа скульпторов, то живописцы утверждают, что это происходит не потому, что их искусство требует лучшего телосложения и большей способности суждения, но зависит целиком от скудости их доходов и от недостаточной благосклонности или, я бы сказал, скупости богатых людей, которые не предоставляют им мрамора и не дают им возможности работать над ним так, как это, согласно нашим предположениям и наблюдениям, делалось в древние времена, когда скульптура достигла высшей ступени. Очевидно ведь, что кто не может потратить или выбросить малого количества мрамора и пьетрафорте², которые все же дорого стоят, не может надлежащим образом упражняться в искусстве, а кто не упражняется, тот не научится, кто же не научится, ничего хорошего не создаст. Скорее именно этой причиной должны были бы они извинять несовершенство и малое число превосходных скульпторов, чем под другим предлогом стараться выводить из этого благородство.

Что же касается большей ценности скульптурных произведений, то живописцы отвечают, что ценность их произведений гораздо меньше, но они ее не разменивают, довольствуясь мальчишкой, который растирает им краски и подает кисти или же какие-нибудь там дешевые подставки, тогда как скульпторы, помимо большой стоимости материала, нуждаются во многих помощниках и тратят больше времени на одну фигуру, чем живописцы на очень и очень многие, откуда явствует, что ценность произведений скульптуры скорее определяется качеством и прочностью самого материала, помощью, потребной для его обработки, и временем, на нее потраченным, чем превосходством самого искусства. А когда нет искусства, большей ценности и не найти, как легко убедиться всякому, кто пожелает внимательно к этому присмотреться: пусть же они найдут большую ценность, чем дивный, прекрасный и живой дар, сделанный

Апеллесу за доблестнейшие и превосходнейшие его творения Александром Великим, подарившим ему не величайшие сокровища или звание, но свою возлюбленную и прекраснейшую Кампаспе³, и пусть они к тому же заметят, что Александр был молодым, влюбленным в нее и от природы подверженным влиянию Венеры, будучи одновременно и царем, и греком, а отсюда пусть они и делают какие им угодно выводы. Что же до любви Пигмалиона и других злодеев, уже не достойных быть людьми, на коих ссылаются для доказательства благородства искусства, то на это и отвечать нельзя, если оказалось возможным выводить благородство из величайшей духовной слепоты и из сверхъестественно необузданной похотливости. Что же касается того неизвестного, на которого ссылаются скульпторы и который якобы сделал Скульптуру из золота, а Живопись из серебра, как говорилось выше, то живописцы признают, что если бы он показал себя столько же рассудительным, сколько показал богатым, нечего было бы и спорить.

В конце концов живописцы заключают, что древнее золотое руно, как бы оно ни было прославлено, одевало всего лишь бессмысленного барана, почему и следует призывать в свидетели не богатство и не непотребные вожеления, но писателей, самый труд, вложенный в работу, его добротность и верность суждения. Что же до трудности добывания мраморов и металлов, то на это живописцы отвечают лишь то, что происходит это от собственной бедности и малой благосклонности могущественных особ, как об этом говорилось, а не от более высокой степени благородства. Когда же скульпторы ссылаются на крайние физические трудности и на опасности, угрожающие им самим и их произведениям, то живописцы смеясь, непринужденно отвечают, что если большие трудности и опасности доказывают большее благородство, то искусство добывания мрамора из горных недр благодаря применению клиньев, свай и копров будет благороднее скульптуры, кузнечное искусство опередит ювелирное, а каменотесное – архитектуру. И притом замечают, что истинные трудности заключаются больше в душе, чем в теле, и потому те вещи, которые по своей природе нуждаются в изучении и больших знаниях, благороднее и превосходнее тех, коим скорее нужна телесная сила, а так как живописцы пользуются душевной доблестью больше, чем скульпторы, то это изначальное преимущество и принадлежит живописи. Скульпторам достаточно циркулей или наугольников, чтобы находить и переносить все пропорции и меры, им необходимые; живописцам же необходимо кроме умения хорошо применять вышеназванные инструменты точное знание перспективы, так как им приходится размещать тысячу других вещей кроме пейзажей и построек; помимо же этого они должны обладать большей способностью суждения, принимая во внимание обилие фигур в какой-либо истории, где может получиться ошибок больше, чем в одной единственной статуе. Скульптору достаточно знать истинные формы и черты тел твердых, ошупываемых и целиком доступных осязанию и притом только одушевленных. Живописцу же необходимо не только знать формы всех прямолинейных и непрямолинейных тел, но и всех прозрачных и неосязаемых, а сверх этого ему нужно знать и краски, соответствующие названным телам; обилие же и разнообразие этих красок и то, насколько они всеобщи и уходят как бы в бесконечность, доказывается лучше всего помимо минералов цветами и плодами, познание чего в высшей степени трудно приобрести и удержать по причине их бесконечного разнообразия.

Они говорят также, что скульптура из-за непослушности и несовершенства материала изображает душевные переживания лишь движением, которое в ней, однако, далеко не простирается и выражается лишь в расположении членов тела, да и то не всех; живописцы же показывают это всеми движениями, число коих бесконечно, формой всех членов, какими бы тончайшими они ни были, и, более того, самым дыханием и жизненными духами; и что для большего совершенства в изображении не только страстей и душевных переживаний, но и случайностей, так как они происходят в действительности, кроме долгого упражнения в искусстве они должны обладать полным знанием той сущности, в которой для скульптора достаточно лишь части, относящейся к количеству и форме членов без заботы о качестве цвета; всякий же, кто судит собственными глазами, знает, как полезно и необходимо знание цвета для истин-

ного подражания природе, приближение к которой и служит залогом совершенства. К тому же живописцы добавляют, что тогда как скульпторы, постепенно снимая, создают в одно и то же время глубину и придают рельефность тем вещам, которые обладают по своей природе телесностью, причем пользуются осязанием и зрением, живописцы в разное время образуют на плоскости рельефность и глубину при помощи одного лишь чувства; и если это делается лицом, сведущим в искусстве, то в приятнейший обман вводятся многие великие люди, не говоря уже о животных, что никогда не видано было в скульптуре, ибо она не подражает природе с тем же совершенством, как живопись.

В заключение, отвечая на требование полного и абсолютного совершенства в суждении, необходимого для скульптуры, так как нет возможности прибавить там, где уже снято, и прежде всего на то, что подобные ошибки якобы неисправимы, ибо нельзя помочь им без заплат, которые так же, как и на тканях, свидетельствуют лишь о бедности, живописцы говорят, что в скульптуре, точно так же как и в живописи, это проистекает от бедности таланта и суждения. А так как терпение, необходимое время, а также помощь моделей, шаблонов, циркулей, наугольников и тысячи других приспособлений и воспроизводящих орудий не только предохраняют скульпторов от ошибок, но дают им возможность доводить все до своего совершенства, живописцы делают вывод, что трудность эта, которую скульпторы почитают наибольшей, ничтожна или незначительна по сравнению с теми, которые испытывают живописцы при работе над фресками, и что названное совершенство в суждении скульпторам ничуть не более необходимо, чем живописцам, ибо для тех достаточно изготовления хороших моделей из воска, глины или чего-нибудь другого, так же как для этих достаточно рисунков на том же материале или же на картоне; что же касается, наконец, постепенного превращения моделей в мрамор, то это требует больше терпения, чем чего-либо другого. Но пусть это и называется суждением, как этого хочется скульпторам, во всяком случае, оно более необходимо тому, кто работает над фреской, чем высекающему из мрамора, ибо там не имеют значения ни терпение, ни время – главные враги союза извести и красок, здесь же наоборот, так как глаз не видит настоящего цвета, пока не высохнет известь, и рукой можно отличить лишь сырое от сухого. Я не думаю, что сильно ошибется тот, кто назовет это работой в потемках или в очках, через которые краски кажутся отличными от истинных, мало того, я несколько не сомневаюсь в том, что такое название больше подходит к фреске, чем к резной работе, для которой если воск и служит очками, то очками правильными и хорошими.

И говорят они, что для такой работы необходимо иметь быстрое суждение, предвидящее в ней в сыром виде то, во что она должна будет превратиться, когда высохнет, не говоря о том, что работу эту нельзя бросить, пока известь еще держит влагу, и надлежит решительно делать в один день столько, сколько скульптор сделает в месяц. А у того, кто не обладает таким суждением и таким мастерством, в конце его работы или со временем появляются заплаты, пятна, вставки и краски, наложенные сверху, или поправки по сухому, а это уже позорнейшее дело, ибо впоследствии обнаруживается и плесень, свидетельствующая о неполноценности и невежестве художника, подобно тому, как заплаты обезображивают скульптуру. Не говоря уже о том, что когда фигуры на фреске случается промывать, как это по прошествии некоторого времени часто приходится делать, чтобы их подновить, то все, что было сделано по сырому, остается, переписанное же по сухому мокрой губкой снимается. Живописцы добавляют еще и то, что скульпторы из одного куска мрамора высекают самое большее две или три фигуры вместе, они же на одной доске пишут много фигур со стольких же и со столь разнообразных точек зрения, сколько, как те говорят, имеет одна единственная статуя, возмещающая разнообразием поз, ракурсов и положений возможность рассматривать произведения скульптуры со всех сторон, как это некогда сделал Джорджоне да Кастельфранко в одной из своих картин⁴, где фигура, повернувшись спиной, с двумя зеркалами с обеих сторон и источником у ног, пока-

зывает на картине спину, в источнике переднюю сторону и в зеркалах бока, чего никогда не могла бы сделать скульптура.

Помимо того, они утверждают, что живопись не оставляет ни одной стихии неукрашенной и не наполненной всеми преимуществами, дарованными ей природой, давая воздуху присущие ему свет и тьму со всеми их разнообразием и оттенками и наполняя его в то же время всякого рода птицами; воде же – прозрачность, рыб, водоросли, пену, изменчивость волн, корабли и прочие ее состояния; земле – горы, равнины, растения, плоды, цветы, зверей, здания, с таким множеством вещей и разнообразием их форм и подлинных красок, что сама природа часто этому дивится; огню же, наконец, придавая столько жара и света, что он явно пожирает предметы и, как бы полыхая в своем пламени, освещает местами самые глубокие потемки ночи.

Из всего этого они считают себя вправе сделать следующее заключение, заявляя: сопоставив затруднения скульпторов со своими, телесный труд – с душевным, подражание одной форме с подражанием всему видимому в отношении представляющихся глазу количества и качества, малочисленность вещей, в коих скульптура может обнаружить и обнаруживает свою доблесть, – с бесчисленным количеством вещей, изображаемых живописью, не говоря уже о сохранении их совершенным образом для нашего разума и их размещении в тех местах, где природа их не размещала, и в конце концов, взвесив те и другие доводы, можно заявить, что благородство скульптуры в отношении таланта, изобретательности и способности суждения ее мастеров далеко не соответствует тому, чем обладает и чего заслуживает живопись.

Таково все то достойное внимания, что дошло до моих ушей как с той, так и с другой стороны. Кажется мне, что скульпторы рассуждали с излишним жаром, а живописцы с чрезмерным высокомерием; а так как я достаточное время наблюдал произведения скульптуры, сам же занимался постоянно живописью, то, как бы ни были незначительны, быть может, принесенные плоды, я тем не менее и из-за этого и из-за предпринятых мною этих сочинений почел своим долгом открыть суждение, навсегда мною в уме моем составленное, и (каков бы мой авторитет ни был) я выскажу по поводу этого спора и свое мнение твердо и кратко, будучи убежден, что никак не подлежу обвинению в самомнении или невежестве, ибо не рассуждаю о чужих искусствах так, как это уже делали многие, дабы при помощи своих писаний показать себя перед чернью сведущими во всех вещах, что, между прочим, приключилось и с Формионом Перипатетиком в Эфесе, который для показа своего красноречия рассуждал и спорил о достоинствах и свойствах хорошего полководца, но лишь рассмешил Ганнибала столько же самомнением своим, сколько и невежеством.

Итак, скажу, что скульптура и живопись поистине суть сестры, рожденные от одного отца – рисунка – одним рождением и в одно время; и одна стоит впереди другой лишь постольку, поскольку доблесть и сила их носителей выдвигают одного художника перед другим, а не из-за различия или разных степеней благородства, действительно в них заложенного. И хотя из-за разницы в их сущности каждая из них и обладает многими преимуществами, однако не столькими и не такими, чтобы их нельзя было справедливо уравновесить и отметить, что всякий, отдающий предпочтение одному перед другим, более пристрастен и упрям, чем рассудителен. Итак, с полным основанием можно утверждать, что одна душа управляет двумя телами, и потому я и заключаю, что плохо поступают те, кто пытается их разъединить и отделить одно от другого.

И для того, быть может, чтобы не вводить в заблуждение и показать братство и союз двух этих благороднейших искусств, небо и одаряло нас в разные времена рождением многих скульпторов, писавших красками, и многих живописцев, занимавшихся скульптурой, что будет видно в жизнеописаниях Антонио дель Поллайuolo, Леонардо да Винчи и многих других мастеров минувшего времени. В наше же время божественная милость создала для нас Микеланджело Буонарроти⁵ в коем оба искусства эти просияли в таком совершенстве и являют такое подобие и единство, что живописцы немеют перед его живописью, а скульпторы любу-

ются созданными им скульптурами и перед ними благоговеют. А для того, может быть, чтобы ему не приходилось искать другого мастера для удобного размещения созданных им фигур, природа наградила его и таким знанием архитектуры, что без посторонней помощи он может и умеет самостоятельно создать для тех и других выполненных им изображений место почетное и им приличествующее; таким образом, по заслугам следует его назвать единственным скульптором, величайшим живописцем и превосходнейшим архитектором, мало того, подлинным мастером архитектуры. И с полной уверенностью можно подтвердить, что нисколько не ошибаются те, кто называет его божественным, ибо божественно объединил он в себе одном три достойнейших и хитроумнейших искусства из существующих среди смертных, коими, подобно некоему богу, он может доставлять нам бесконечные благодеяния. Этого, однако, по поводу спора двух сторон и доказательства нашего мнения достаточно.

Возвращаясь же вновь к первоначальному моему намерению, скажу, что, желая, насколько хватит сил моих, вырвать из прожорливейшей пасти времени имена скульпторов, живописцев и архитекторов, отличавшихся в Италии от Чимабуе до наших дней каким-либо замечательным превосходством, и стремясь к тому, чтобы этот труд мой был не менее полезным, чем он для меня приятен, кажется мне необходимым, прежде чем перейти к истории, предпослать краткое введение о тех трех искусствах, в коих проявили себя те, чьи жизни я должен описать, и это для того, чтобы каждый благородный ум понял сначала все наиболее примечательное в их профессии и затем уже с удовольствием и наибольшей пользой смог ясно понять, чем они друг от друга отличались, насколько они украсили свою родину и какую принесли ей пользу, и что он может почерпнуть из их трудов и знаний.

Итак, начну с архитектуры как с наиболее всеобщего, людям необходимого и полезного искусства, которому служат и которое украшают оба других, и кратко покажу различие камней, манеры и способы строительства, вместе с относящимися к ним пропорциями, а также, по каким признакам опознаются хорошие и правильно задуманные здания. Затем, рассуждая о скульптуре, расскажу, как ваяются статуи, о надлежащей их форме и пропорции, о том, каковы хорошие скульптуры, со всеми самыми тайными и необходимыми наставлениями. В заключение же, рассуждая о живописи, скажу о рисунке, о том, как писать красками и добиваться совершенства, о качестве самой живописи и обо всем, что с ней связано, о всякого рода мозаиках, о черни, об эмалях, дамаскировке, о филигрании и, наконец, о гравюрах с картин. И, таким образом, я льщу себя надеждой, что эти мои труды понравятся тем, кто не занимается этими делами, и понравятся и принесут пользу тем, кто избрали это своей профессией. Ибо, помимо того, что они во Введении увидят, как работать, по жизнеописаниям самих художников, они узнают, где находятся их произведения и научатся легко определять их совершенство или несовершенство, а также отличать одну манеру от другой. К тому же они смогут заметить, какой похвалы и чести заслуживает тот, кто с доблестями столь благородных искусств сочетает достойные нравы и добрую жизнь, и воспламененные восхвалениями, доставшимися таким людям, и сами они возвысятся до истинной славы. Плоды немалые принесет история, поистине руководящая и управляющая нашими действиями, тому, кто прочтет о пестром разнообразии бесчисленных случаев, приключавшихся с художниками иногда по их же вине, но чаще по вине судьбы.

Остается мне принести извинения за то, что иногда мною применялись иные, не вполне тосканские выражения, однако говорить об этом не стоит, ибо всегда я заботился более о том, чтобы применять слова и выражения особые и свойственные нашим искусствам, чем изящные или изысканные тонкостью писателей. Итак, да будет мне дозволено на языке надлежащем применять надлежащие выражения наших художников и всякому пусть будет достаточно доброй моей воли, побудившей меня приняться за это дело не для того, чтобы учить других тому, чего я сам не знаю, но из желания сохранить хотя бы этим память о наиболее прославленных художниках, так как в течение нескольких десятков лет мне не удавалось увидеть еще

кого-либо, кто бы оставил о них достаточно подробные упоминания. Вот почему, набросав в этих несовершенных трудах моих славные их деяния, я предпочел возместить в какой-то степени то, чем я обязан их творениям, научившим меня, подобно учителям, всему тому, что я знаю, вместо того чтобы проживая в дурной праздности, быть только судьей чужих произведений, обвиняя и осуждая их, как это некоторые часто имеют обыкновение делать. Пора, однако, переходить и к делу.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Вазари начинает свои «Жизнеописания» с биографии Чимабуе.

2 О пьетрафорте (буквально: твердый камень) и других строительных материалах см. дальше «Об архитектуре», глава I.

3 Легенда заимствована из Плиния (Кампсаспе – испорченное имя Панкаспеи).

4 Картина до нас не дошла; биографию Джорджоне см. в части III «Жизнеописаний».

5 Биографию Поллайuolo см. в части II, биографии Леонардо да Винчи и Микеланджело – в части III «Жизнеописаний».

Введение мессера Джорджо Вазари, аретинского живописца, к трем искусствам рисунка, а именно: архитектуре, живописи и скульптуре

Об архитектуре

ГЛАВА I

О различных камнях, служащих архитекторам для украшений и скульпторам для статуй

О том, как велика польза, приносимая архитектурой, мне говорить не приходится, ибо существует много писателей, рассказывавших об этом внимательнейшим образом и пространно. И посему, оставив в стороне известь, песок, дерево, железо, закладку фундамента и все, потребное для строительства, а также водные источники, местоположение и участки, подробно описанные уже Витрувием и нашим Леон-Баттистой Альберти¹, я, дабы оказать услугу нашим художникам и всякому любознательному человеку, буду говорить лишь о том, какими должны быть здания вообще. Что же касается общих соразмерностей зданий и того, как их строить, чтобы достичь красоты, к которой мы стремимся, я кратко изложу лишь то, что в этом отношении покажется мне необходимым. А чтобы более очевидными стали величайшие трудности обработки камней весьма твердых и крепких, мы скажем ясно, но кратко о каждом виде из тех, что обрабатываются нашими художниками.

И прежде всего о порфире. Это – красный камень с мельчайшими белыми крапинками, некогда ввозившийся в Италию из Египта, где считается, что при добыче его в каменоломне он мягче, чем когда находится вне каменоломни под дождем, льдом и солнцем, ибо все это делает его тверже и затрудняет его обработку. Из него встречается бесчисленное количество вещей, обработанных частью резцом, частью пилой, частью же колесом и наждаком, которым постепенно его стачивают, как это видно в разных местах по разным вещам, отшлифованным для мощения, а именно по квадратам, кругам и другим кускам, а также по статуям для зданий и, кроме того, по огромнейшему числу малых и больших колонн и по фонтанам с разными масками, высеченными с величайшей тщательностью. И поныне можно видеть гробницы с барельефными и полурельефными фигурами, выполненными с большим старанием, как, например, в храме Вакха², что за Римом, у Сант Аньезе, гробницу, которую называют гробницей Св. Констанцы, дочери императора Константина, на которой дети с виноградными листьями и гроздьями изображены так, что трудности обработки этого твердого камня становятся явными. То же самое видим мы и на одном из саркофагов в Сан Джованни Латерано³, близ Порты Санта, на котором изображены истории с большим количеством фигур. Можно также видеть на площади Ротонды⁴ прекраснейший саркофаг, обработанный с большими трудами и тщательностью; формы его обнаруживают величайшее изящество и высшую красоту и весьма отличаются от всех других; также и в доме Эджицио и Фабио Сассо⁵ была сидящая фигура в три с половиной локтя, которая вместе с другими статуями перевезена ныне в дом Фарнезе⁶. А во дворе дома Ла Валле⁷ находится над окном отличнейшая волчица и в их же саду – два скованных пленника из того же порфира, высотой в четыре локтя каждый, выполненные древними с величайшим толком; они и теперь безмерно восхваляются всеми выдающимися людьми, понимающими, насколько трудно было из-за твердости камня их выполнение.

В наши дни так и не научились доводить камни такого рода до какого-либо совершенства, ибо мастера наши утратили способ закалять железные и другие инструменты для их обра-

ботки. Правда, они отпиливают при помощи наждака стволы колонн и отдельные плиты для мощения полов и для других разнообразных украшений зданий, подпиливая их постепенно двуручной медной пилой без зубьев, которая при помощи наждачного порошка, непрерывно размягчаемого водой, в конце концов их разрезает. И хотя в разные времена много прекрасных умов пытались найти способ обработки, применявшейся древними, все было напрасно. И Леон-Баттиста Альберти, который первым начал опыты его обработки, на вещах, впрочем, не особенно значительных, среди многих испытанных им способов закалки не нашел ни одной смеси, которая оказалась бы лучше, чем козлиная кровь; ибо, хотя при такой обработке крепчайший этот камень плохо поддавался и все время искрился, все же закалка эта дала ему возможность высечь у входа в главную дверь Санта Мариа Новелла во Флоренции восемнадцать латинских букв весьма крупных и хорошо соразмеренных, которые можно видеть с передней стороны на плите из порфира и которые гласят: BERNARDO ORICELLARIO⁸. А так как при работе резцом у него не получались ни ребра, ни должная полировка и отделка, он сделал ручную мельницу с ручкой в виде вертела, обращаться с которой было легко, уперев названную ручку в грудь и держась руками за коленчатый изгиб для вращения, а на том конце, где бывает либо резец, либо сверло, помещались несколько медных колесиков большей или меньшей величины, смотря по нужде, намазанных наждаком; и, проворно вращая названную мельницу рукой, постепенно снимая и сглаживая, отделявали поверхность и ребра. Однако, несмотря на все эти ухищрения, Леон-Баттиста все же не выполнил других работ, ибо столько тратилось на это времени и терпения, что он так и не приложил руки ни к статуям, ни к вазам, ни к другим тонким вещам.

Другие, затем пробовавшие тем же способом шлифовать камни и чинить колонны, поступали следующим образом: на этот случай изготовлялось несколько больших и тяжелых молотов с концами из стали, крепко закаленной козлиной кровью и обработанной наподобие граненого алмаза; ими били осторожно по порфиру и, обивая его постепенно и как можно тщательнее, делали его в конце концов либо круглым, либо плоским, как более угодно мастеру. На это тратятся, однако, труды и время немалые и все же формы статуй ему не придаются, ибо способа для этого мы не имеем; полировке же он поддается, если его натирать наждаком и кожей так, что от блеска он кажется весьма чисто обработанным и отделанным. И хотя человеческий ум, исследуя новые вещи, достигает все больших и больших тонкостей, тем не менее и наши современники, испытывавшие не раз новые способы обработки порфира, разные закалки и весьма хорошо очищенные стали, все же, как говорилось выше, до последних лет трудились напрасно. И лишь в 1553 году, когда синьор Асканио Колонна подарил папе Юлию III древнюю чашу из прекраснейшего порфира шириной в семь локтей, папа, дабы украсить свою виллу, приказал восстановить ее, ибо нескольких кусков не доставало. Когда же приступили к работе и испробовали многое по совету Микеланджело Буонарроти и других превосходнейших мастеров, то, проведя много времени, признали предприятие безнадежным, главным образом из-за того, что никаким способом не могли восстановить кое-где острые края, как того требовала необходимость. Микеланджело, хоть и привычный к твердости камней, вместе с другими отказался от этого, и работу прекратили.

В конце же концов, когда для совершенства наших искусств в наши времена не хватало лишь способа совершенной обработки порфира, дабы не оставалось желать и этого, был открыт следующий способ. В 1555 году синьор герцог Козимо проводил из своего палаццо и сада Питти прекраснейший водопровод во двор главного своего флорентинского дворца⁹, дабы устроить там фонтан красоты необычайной; найдя среди принадлежащих ему фрагментов несколько очень больших кусков порфира, он приказал сделать из них вазу на ножке для названного фонтана, а дабы облегчить мастеру обработку порфира, он велел сделать из каких-то трав такую настойку, что когда в нее опускали раскаленное железо, получалась крепчайшая

закалка. Применяя этот секрет и пользуясь моим рисунком, Франческо дель Тадда¹⁰, резчик из Фьезоле, и выполнил вазу для названного фонтана, шириной в поперечнике в два с половиной локтя вместе с ножкой, и в таком виде, как мы ее видим и ныне в названном дворце. Тадда, которому секрет, открытый ему герцогом, показался редкостным, попытался высечь еще что-нибудь, и это удалось ему столь хорошо, что в короткое время он в трех овалах полурельефом в натуральную величину сделал портреты самого синьора герцога Козимо, герцогини Леоноры и голову Иисуса Христа с таким совершенством, что даже волосы и бороды, высекать которые труднее всего, выполнены в манере, ничуть не уступающей древней. Когда об этих работах синьор герцог, во время пребывания его превосходительства в Риме, разговаривал с Микеланджело, то Буонарроти не хотел этому верить; и потому по приказанию герцога голова Христа была послана мною в Рим, где Микеланджело смотрел ее с великим удивлением, весьма ее похвалил и очень обрадовался тому, что в наши дни скульптура обогатилась этим редчайшим даром, о котором до сего дня столь безнадежно мечтали. Недавно Тадда закончил и голову Козимо де Медичи старшего в таком же овале, как и вышеупомянутые, и выполнил и постоянно выполняет много других подобных работ. О порфире мне остается сказать следующее: так как каменоломен его ныне не существует, приходится пользоваться древними обломками и фрагментами и барабанами колонн, а также другими кусками; однако тому, кто его обрабатывает, следует обращать внимание на то, не побывал ли он в огне; ибо, если он там побывал, то хотя он полностью и не теряет своего цвета и не рассыпается, все же намного лишается свойственной ему яркости и никогда больше уже не воспринимает так хорошо полировки и, что еще хуже, побывавши в огне, при обработке легко трескается. В отношении природы порфира следует также знать, что в горне он не плавится и совершенно не дает плавиться окружающим его камням; сам же становится даже еще тверже, свидетельством чему служат две колонны, подаренные пизанцами флорентинцам в 1117 году после завоевания Майорки и находящиеся ныне у главных дверей храма Сан Джованни¹¹, ибо они не очень хорошо полированы и, побывав в огне, бесцветны; об этом рассказывает в своих историях Джованни Виллани¹².

За порфиром следует серпентин, камень темновато-зеленый с желтоватыми и длинными крестиками, проходящими через весь камень; мастера пользуются им также для колонн и для плит, которыми мостятся полы. Никогда не видано было, чтобы из этого сорта делались фигуры, зато бесчисленное множество баз для колонн, ножек для столов и других более грубых работ. Ибо этот вид камня трескается, хотя он тверже порфира, но обрабатывать его легче и менее затруднительно, чем порфир, добывается же он в Египте и Греции, прочность его в кусках невелика. Поэтому мы не видим работ из кусков серпентина, превышающих три локтя с каждой стороны: это были по большей части столы и куски полов, но находили иногда и колонны, правда, не слишком большие и толстые, а также маски и резные консоли, фигуры же никогда. Обрабатывается этот камень тем же способом, что и порфир.

Далее, мягче чем порфир – чиполаччо; камень, добываемый в разных местах, резко зеленого и желтоватого цвета, с квадратными мелкими и крупными черными крапинками, а также и с довольно крупными белыми. Из этого сорта можно видеть во многих местах толстые и тонкие колонны, двери и другие украшения, но не фигуры. Из этого камня есть в Риме в Бельведере фонтан, а именно ниша в одном из углов сада, в которой находятся статуи Нила и Тибра; нишу эту воздвиг по рисунку Микеланджело папа Климент VII для обрамления статуи античного речного бога, чтобы она на фоне этой ниши, обрамленной в виде скал, казалась очень красивой, что мы и видим в действительности. Из того же камня делают также, распиливая его, плиты, круги, овалы и другие тому подобные вещи, образующие на полах и других плоских формах вместе с другими камнями прекраснейшую отделку и весьма красивые сочетания. Он воспринимает полировку, подобно порфиру и серпентину, и также распиливается, как и другие вышеназванные сорта камней; в Риме сохранилось множество кусков его, погребенных в

развалинах и обнаруживающихся ежедневно; древние изделия из него применяются для новых работ: дверям и другим частям зданий, куда их помещают, изделия эти придают нарядность и величайшую красоту.

Есть и другой камень, именуемый мискио, так как он образовался из смеси разных камней, застывших вместе и образовавших с течением времени и под влиянием сырости вод одно целое¹³. Этот сорт встречается в обилии в разных местах, как, например, в горах Вероны, Каррары, Прато в Тоскане и Импрунеты в округе Флоренции. Но самый красивый и лучший найден недавно в Сан Джусто в Монтерантоли, в пяти милях от Флоренции, и синьор герцог Козимо приказал мне украсить им во всех новых помещениях дворца¹⁴ двери и камины, которые и получились очень красивыми; а для сада Питти из того же места добыты прекраснейшие колонны в семь локтей, и я до сих пор поражаюсь, каким прочным оказался этот камень. Так как этот камень сродни известняку, он прекраснейшим образом воспринимает полировку и отликает красновато-лиловым цветом с белыми и желтоватыми жилами. Но самый тонкий встречается в Греции и Египте, где он и гораздо тверже, чем у нас в Италии; камень этого рода встречается столько цветов, сколько мать природа постоянно создавала и создает для собственного удовлетворения, доводя их до совершенства. Из таких сортов мискио можно видеть в наши дни в Риме вещи древние и новые, как то: колонны, вазы, фонтаны, дверные наличники и различные инкрустации для зданий, а также многочисленные плитки для полов. Встречаются разнообразные сорта многих цветов, то отливающие желтым и красным, то – белым и черным, иные же – серым и белым с красными крапинками и разноцветными прожилками, некоторые же – восточного происхождения – бывают и красные, зеленые, белые и черные. Из камня этого сорта есть древнейший саркофаг шириной в четыре с половиной локтя у синьора герцога в саду Питти; вещь эта весьма редкостная, ибо она из того восточного мискио, о котором я говорил, очень красивого и очень твердого для обработки. Камни такого рода все принадлежат к сорту более твердому и более красивому по цвету, а также более тонкому, доказательством чего ныне могут служить две колонны вышиной в двенадцать локтей, поддерживающие первые своды при входе в собор Сан Пьетро в Риме, одна – с одной стороны, другая – с другой. Сорт, который добывается в веронских каменоломнях, бесконечно мягче восточного; в этой же местности добывается красноватый сорт, отливающий гороховым цветом, и все эти сорта обрабатываются очень хорошо в наши дни при помощи закалки и железа, подобно тому, как и наши камни, и делают из них и окна, и колонны, и фонтаны, и полы, и дверные откосы, и карнизы, доказательства чего можно найти в Ломбардии, да и во всей Италии.

Существует и другой сорт весьма твердого камня; он гораздо шероховатее, с черными и белыми, а иногда и красными крапинками, но такого же волокна и зерна как мискио; его называют обычно гранитом. Встречается он в Египте огромнейшими массивами, из которых можно добывать куски невероятной высоты, как это мы ныне видим в Риме по обелискам, иглам¹⁵, пирамидам, колоннам и тем огромнейшим чашам для омовения, что находятся в Сан Пьетро ин Винкола, в Сан Сальвадоре дель Лауро и в Сан Марко; а также по почти что бесчисленным колоннам, которые благодаря твердости и прочности не боятся ни огня, ни железа; и даже самое время, все повергающее во прах, не только их не разрушило, но даже не изменило их цвета. И по этой причине египтяне употребляли его для прославления своих покойников, описывая на иглах такого рода странными своими буквами жизнь великих людей, дабы сохранить память об их благородстве и доблести.

Равным образом поступал из Египта и другой, серый сорт, отливающий более зеленью, с черными и белыми крапинками. Сорт этот весьма твердый, однако нашим каменотесам удалось при постройке собора Сан Пьетро из найденных и пущенных в дело обломков и при помощи закалки железа, употребляемой ныне, довести колонны и другие вещи до желаемой тонкости и отполировать их наподобие порфира. Этим серым гранитом Италия одарена во многих мест-

ностях, наибольшие же залежи встречаются на острове Эльба, где римляне всегда держали людей для добычи огромного количества этого камня. Из этого сорта частично сделан портик Ротонды¹⁶, отличающийся красотой и исключительностью размеров; замечено, что он гораздо мягче в каменоломнях, когда его вырезают, чем после того, как уже добыт, и обрабатывается он гораздо легче на месте. Правда, в большинстве случаев приходится обрабатывать его молотками с острыми концами, как для порфира, и троянками с режущими зубцами на другой стороне. Из куска камня такого сорта, отколотого от глыбы, герцог Козимо сделал круглую чашу шириной в двенадцать локтей с каждой стороны и стол такой же длины для палатки и сада Питти.

В том же Египте и в некоторых местностях Греции добывается также известный сорт черного камня, именуемого парагоном¹⁷, и получившего это название оттого, что при определении пробы золота его шлифуют на этом камне и определяют его цвет, и из-за этой пробы этот камень и именуется парагоном, то есть пробным. Есть и другой вид этого камня, другого зерна и другого цвета; он не совсем черный и не такой тонкий; древние сделали из него некоторые из тех сфинксов и других животных, коих можно видеть в Риме в разных местах, но еще массивнее фигура гермафродита, найденная в Парионе вместе с другой прекраснейшей статуей из порфира. Камень этот трудно поддается обработке, но необыкновенно красив и воспринимает чудесный блеск. Тот же сорт встречается и в Тоскане, в каменоломнях Прато на расстоянии десяти миль от Флоренции, а также в каррарских каменоломнях; из него в современных усыпальницах мы видим много саркофагов и гробниц для усопших, как, например, в Кармине во Флоренции¹⁸, в главной капелле из этого камня сделана гробница Пьеро Содерини (хотя он там и не погребен), а также сень равным образом из парагона, добытого в Прато, так хорошо обработанного и столь блестящего, что кажется он скорее шелковым атласом, чем обработанным и резным камнем. Таков же на внешней облицовке всего здания храма Санта Мариа дель Фьоре¹⁹ во Флоренции другой сорт черного и красного мрамора, обработанного целиком тем же способом.

В Греции и повсюду на Востоке добывается несколько сортов мрамора белого, отливающего желтым и весьма прозрачного, применявшегося древними для ванн и бань и всех помещений, где ветер мог бы повредить в них находящимся. Из него можно видеть несколько окон в абсиде Сан Миньято аль Монте²⁰, местопребывания монахов Монте Оливето, что у ворот Флоренции; окна эти пропускают свет, но не ветер. При помощи такого рода выдумки люди предохраняли от холода и освещали свои помещения. В тех же каменоломнях добывался иной мрамор без прожилок, но такого же цвета, из которого высекались самые благородные статуи. Эти мраморы обладают тончайшими волокном и зерном и ими всегда пользовались для резьбы капителей, орнаментов и других архитектурных частей из мрамора. Добывались огромнейшие глыбы этого камня, о чем можно судить по гигантам на Монтекавалло в Риме, по бельведерскому Нилу²¹ и по всем наиболее знаменитым и прославленным статуям. А то, что они греческие, определяется не только по мрамору, а также и по характеру голов, по прическам и носам фигур, от соединения бровей до ноздрей почти прямоугольным. Этот мрамор обрабатывается обыкновенным железом и буравами, а блеск ему придают пемзой и триполитанским гипсом, кожей и пучками соломы.

В горах Каррары в Карфаньяне близ гор Луни есть много сортов мрамора, как, например, черные, некоторые отливающие серым или же смешанные с красным, есть и с серыми прожилками, в виде коры на белом мраморе, принимающие этот цвет потому, что они не очищаются временем, водой и землей, а только повреждаются. Добываются и другие виды мрамора, именуемые чиполлино, салиньо, кампанино и мискиато, и в особенности один сорт белейшего молочного мрамора, очень мягкого и обладающего всяческим совершенством для ваяния фигур. Там были обнаружены для добычи огромнейшие залежи, и еще ныне добывались глыбы

в девять локтей, из которых высекались гиганты; так в наши дни из одного куска было высечено два таких гиганта: одним был Давид, изваянный Микеланджело Буонарроти, что находится у дверей дворца герцога Флоренции, другим же – Геркулес и Как работы Бандинелло с другой стороны тех же дверей. Другая глыба в девять локтей была добыта несколько лет тому назад, чтобы названный Баччо Бандинелло сделал из нее Нептуна для фонтана, который герцог приказал воздвигнуть на площади. Но так как Бандинелло умер, она была затем передана Амманато, скульптору превосходному, дабы и он сделал из нее Нептуна²². Однако из всех этих мраморов те, что добываются в каменоломне под названием Польваччо, что в той же местности, имеют меньше всего пятен и прожилок, а также тех узлов и ядер, которые часто встречаются в толще мрамора и, доставляя немало хлопот при обработке, обезображивают такие отделанные работы, как статуи.

Из каменоломен Серравеццо в Пьетрасанте также добывались колонны такой высоты, о какой можно судить по одной из многих предназначавшихся для фасада Сан Лоренцо во Флоренции²³, что ныне начерно отесанная стоит перед дверями названной церкви, остальные же частично остались в каменоломне, а частично на берегу моря.

Возвращаясь к каменоломням Пьетрасанты²⁴, упомяну о том, что ими пользовались все древние мастера; превосходные эти мастера не употребляли других мраморов для ваяния своих статуй, но все время, пока добывался камень для их статуй, они непрерывно упражнялись на самих скалах каменоломен, высекая в них наброски фигур, многочисленные следы которых видны там и ныне. Из того же сорта ваяют ныне свои статуи и наши современники и обслуживают ими не только Италию, но посылают их во Францию, в Англию, в Испанию и в Португалию. Это мы видим ныне на гробнице, выполненной превосходным скульптором Джован да Нола²⁵ для дон Педро Толедского, вице-короля неаполитанского, причем весь мрамор был ему подарен и доставлен в Неаполь синьором герцогом Козимо де Медичи. Эти сорта мрамора, обладая сами по себе наибольшей крепостью, очень мягки и нежны в обработке и допускают прекрасную полировку в большей степени, чем какой-либо другой сорт мрамора. Правда, иногда попадаются жилы, которые у скульпторов называются «змерильи» и которые обыкновенно ломают железо. Мрамор этот отесывается особым видом более или менее толстых железных орудий, именуемых шпунтами, концы которых имеют вид граненого острия, затем принимаются за резцы с нарезкой в середине лезвия, называемые скампелями, и так далее, переходя постепенно к более тонким с несколькими нарезками; нарезают же их тогда, когда они наточены другим резцом. Этого рода железные орудия именуются троянками, ибо ими фигуры постепенно вырезают и отделяют; после этого прямыми и кривыми железными напильниками уничтожают оставшиеся на мраморе следы троянок; затем шлифуют его пемзой, придавая ему мало-помалу желаемую поверхность. Все же отверстия, которые просверливают, чтобы не расколоть мрамор, образуются сверлами меньшей и большей величины и весом в двенадцать фунтов каждое, а иногда и в двадцать; они бывают разных сортов, чтобы можно было сделать дыры большей и меньшей величины, и служат они для отделки и доведения до совершенства работы любого рода.

Из белых мраморов с серыми прожилками скульпторы и архитекторы делают дверные украшения и колонны для разных зданий, пользуются ими для полов и для облицовки своих построек и применяют их для вещей разного вида; подобным же образом поступают они и со всеми сортами мискиато.

Мрамор чиполлино – другая разновидность с иным зерном и цветом, и встречается этот сорт не только в Карраре; он более отликает зеленоватым и весь покрыт жилками и служит для разных вещей, но не для фигур. Тот, который скульпторы называют салиньо, образуется вследствие застывания камней; так как он отликает блеском, какой мы видим в соли, и почти прозрачен, из него делать фигуры большая мука, ибо зерно камня в нем шероховатое и грубое,

в сырую же погоду из него постоянно сочится вода и он как бы потеет. Кампанино называются сорта мрамора, звенящие при обработке и обладающие неким звоном, более высоким, чем все остальные²⁶. Они твердые, трескаются легче, чем остальные вышеназванные сорта, и добываются в Пьетрасанте. А в Серравалле во многих местах и в Кампилье добываются некоторые сорта мрамора, которые по большей части весьма пригодны для отески в плиты, а иногда и для статуй. В пизанских же каменоломнях на горе Сан Джулиано также добывается сорт белого мрамора, близкий к известняку; им облицованы снаружи собор и Кампо Санто в Пизе²⁷, не говоря о многих других украшениях в том же городе. Ранее доставка мрамора этого от горы Сан Джулиано в Пизу была связана с некоторыми неудобствами и расходами, теперь же герцог Козимо, как для оздоровления местности, так и для облегчения доставки названных мраморов и других камней, добываемых в этих горах, соединил в один канал реку Озоли и другие многочисленные воды, имевшие свои истоки в этих равнинах и приносившие ущерб местности. По названному каналу можно легко доставлять мраморы, как обработанные, так и другие, с незначительнейшими расходами и с пользой величайшей для упомянутого города, вернувшегося в некоторой степени к былому величию благодаря герцогу Козимо, величайшую заботу коего составляет возвеличить и восстановить город этот, дошедший до большого упадка, когда его превосходительство еще не был его господином.

Добывается и еще один сорт камня, называемый травертином, широко применяемый для строительства, а также для различных резных работ; добывается он во многих местностях Италии, как, например, в областях Лукки и Пизы, а также Сиены, в разных местах; однако наибольшие залежи и лучший камень, а именно самый мягкий, добывается на реке Тевероне в Тиволи; весь этот камень представляет собой особую породу, которая состоит из воды, застывшей вместе с землей, и в которой благодаря ее сырости и ее холоду застывает и камнеет не только земля, но и стволы, ветви и листва деревьев. Из-за воды же, остающейся внутри, эта порода не может высохнуть до конца, после того как она находилась под водой, и в камне остаются поры, и потому он кажется губчатым и ноздреватым, одинаково как внутри, так и снаружи. Древние строили из камня этого рода самые дивные постройки и здания, ими воздвигнутые, как, например, Колизей и Казнохранилище Св. Козьмы и Дамиана²⁸ и многие другие здания, и применяли бесчисленное количество этого камня в фундаментах своих построек, причем они не заботились о тщательности обработки, но оставляли его неотделанным; поступали они так, может быть, потому, что он сам по себе отличается некоей величественностью и суровостью.

В наши же дни некоторые подвергали его тончайшей обработке, о чем можно судить по круглому храму, начатому, но недостроенному дальше основания, на площади Сан Луиджи деи Франчези в Риме²⁹. Строился он неким французом, именовавшимся мастером Джаном, который изучал искусство резьбы в Риме и который стал мастером столь редкостным, что взялся за работу, которая могла бы выдержать сравнение с любыми превосходными древними и новыми вещами, какие только вырезывались из этого камня, ибо он высверлил в нем и сферы астрологов, и королевские гербы в виде саламандр в огне, и тщательно выполненные страницы книги, а также трофеи и маски, которые своим существованием свидетельствуют о превосходных и отличных качествах этого камня, который можно обрабатывать подобно мрамору, несмотря на его грубость. Он сам по себе обладает особой прелестью и, если смотреть на него в целом, то губчатость придает ему красивый вид. Этот начатый и незавершенный храм был снесен французской нацией, и названный камень, а также всякие выполненные из него работы были использованы для фасада церкви Сан Луиджи и частично для нескольких капелл, где они очень хорошо прижились к месту и выглядят прекрасно. Этот сорт камня отличнейшим образом подходящ для кладки, ибо, предварительно стесав по постелям и выносам, его можно облицовывать стуком, покрывая им его, а также вырезать в нем все что угодно; так делали древние в общественных входах в Колизей и во многих других местах и так сделал в наши дни

Антонио да Сангалло³⁰ в зале папского дворца, что перед капеллой, где он сделал облицовку из травертина со стуком и с превосходнейшей резьбой.

Но более всех мастеров облагородил этот камень Микеланджело Буонарроти, украшая двор палаццо Фарнезе, где он с дивной рассудительностью приказал сделать из этого камня окна, маски, консоли и много других тому подобных причуд, обработав их все, как обрабатывается мрамор, так, что другого подобного более красивого украшения и не увидишь. И если это – вещи редкостные, то поразительней всего главный карниз того же палаццо, тот, что на переднем фасаде, ибо чего-либо более прекрасного или более великолепного пожелать невозможно. Микеланджело равным образом из того же камня сделал снаружи здания Сан Пьетро известные большие табернакли, а внутри карниз, обходящий кругом абсиды так чисто, что и швов нигде не заметно, так что каждый с легкостью может убедиться, как можно использовать этот сорт камня. Превыше же всех чудес следующее: после того как из того же камня был выведен свод одной из трех абсид того же Сан Пьетро, куски оказались соединенными таким образом, что все сооружение не только превосходнейшим образом связано разного рода швами, но, если смотреть на него с земли, оно кажется сделанным целиком из одного куска.

Есть и другой сорт камня, по цвету близкий к черному и применяющийся архитекторами лишь для покрытия крыш. Он встречается тонкими плитами, откладываемыми слоями временем и природой на потребу людей, которые делают из них также ступы, соединяя слои так, что они как бы входят один в другой, и наполняют эти сосуды маслом соответственно их вместимости, и оно сохраняется в них весьма надежно. Образуются эти плиты в Генуе, в местности под названием Лаванья, где добываются куски длиной в десять локтей, и живописцы пользуются ими, дабы писать на них картины маслом, ибо на них они сохраняются гораздо дольше, чем на других материалах, как в своем месте будет об этом рассказано в главах, посвященных живописи.

Для того же самого служит и камень, именуемый пиперино, а многими и пепериньо, камень черноватый и ноздреватый, как травертин, и добываемый в Римской Кампанье; из него делают оконные и дверные наличники в разных местностях, как в Неаполе, так и в Риме; он также применяется живописцами для работ на нем маслом, о чем мы расскажем в своем месте. Камень этот весьма сухой и вроде как перегорелый.

А еще в Истрии добывается камень свинцово-белого цвета, который весьма легко раскалывается; им пользуются более всех остальных не только в городе Венеции, но и во всей Романье, для выполнения из него как плит, так и резных работ; его обрабатывают особого рода инструментами и железными орудиями, более длинными чем обычно, и главным образом определенными молоточками, причем идут вдоль слоя камня, ибо он очень ломкий. Этот сорт камня в огромном количестве применялся мессером Якопо Сансовино, который построил в Венеции дорическое здание хлебопекарни и тосканское Монетного двора на площади Сан Марко³¹. Из него же венецианцы выполняют в своем городе все работы: двери, окна, капеллы и различные украшения, которые им только понадобятся, несмотря на то, что они из Вероны по реке Эч имеют возможность подвезти и мискию, и другие сорта камней, из коих мало что выделяется, ибо чаще употребляется именно этот камень. Его нередко инкрустируют порфиром, серпентином и другими сортами мискию, образующими в сочетании с ним прекраснейшие украшения. Камень этот похож на известняк, добываемый в наших краях, и, как уже говорилось, легко ломается.

Остается камень по названию пьетрасерена и серый, именуемый машиньо, а также пьетрафорте³², широко применяемый в Италии там, где есть горы, и в особенности в Тоскане, больше всего во Флоренции и ее владениях. Пьетрасерена называется сорт, отливающий голубоватым или же окрашенный в серый цвет; его каменоломни находятся во многих местах в Ареццо, в Кортоне, в Вольтерре и по всем Аппенинам, наилучший же встречается в горах Фьезоле, где

добыты огромнейшие количества камня, что мы и видим во всех постройках, воздвигнутых во Флоренции Филиппо ди сер Брунеллеско, который добыл оттуда весь камень для Сан Лоренцо и Санто Спирито³³, и бесчисленных других построек этого города. Этот сорт камня очень красив на вид, в сыром же месте, под дождем и на морозе портится и расслаивается, в крытом же месте прочен до бесконечности.

Гораздо прочнее и красивее по цвету один сорт голубоватого камня, именуемый ныне пьетра дель фоссато³⁴: когда его добывают, то первый слой его бывает засоренным песком и грязным, второй – с узлами и трещинами, третий же – чудный, ибо самый тонкий. Этим камнем Микеланджело воспользовался за мягкую его зернистость для библиотеки и сакристии Сан Лоренцо³⁵, выстроенных для папы Климента, и выполнил карнизы, колонны и остальные работы с такой тщательностью, что и из серебра они не были бы столь прекрасными. Этот камень воспринимает прекраснейший блеск, так что в этом роде ничего лучшего и пожелать невозможно. И посему ранее во Флоренции было постановлено законом, что применять его можно лишь для общественных сооружений или с разрешения правительства. Его много применял герцог Козимо как для колонн и украшений Меркато Нуово³⁶, так и при работах в приемном зале, в который Бандинелло³⁷ начал перестраивать большой зал дворца, и в другом, что насупротив первого; но самое большое количество, больше, чем использовалось когда-либо в другом месте, было применено его превосходительством для улицы правительственных учреждений, воздвигнутой по проекту и под руководством Джорджо Вазари аретинца³⁸. Этот сорт камня требует столько же времени для обработки, как и мрамор, и он настолько тверд, что не боится воды и очень хорошо сопротивляется всякому другому воздействию времени.

Помимо этого, есть и другой род, именуемый пьетрасерена во всех каменоломнях, более грубый и твердый, не такой пестрый, но узловатый; он не боится воды и мороза и из него делают фигуры и другие разные украшения. Из него выполнено Изобилие, фигура работы Донателло³⁹, что на колонне в Меркато Веккио⁴⁰ во Флоренции, а также многие другие статуи, изваянные превосходными мастерами не только в том же городе, но и в его владениях.

В разных местах добывается и пьетрафорте, не боящийся воды, солнца, льда и всяких прочих невзгод; для его обработки требуется время, но поддается он очень хорошо, в больших глыбах же не встречается. Из него строились и готами и в новое время самые прекрасные здания, какие только существуют в Тоскане, о чем можно судить во Флоренции по простенку между двумя арками, образующими главные входы в оратории в Орсанмикеле⁴¹, вещи поистине дивные и сработанные с большой тщательностью. Из того же камня равным образом встречается, как уже упоминалось, в городе много статуй и гербов, кои можно видеть и вокруг крепости, и в других местах. Цвет он имеет несколько желтоватый с тончайшими белыми жилками, придающими ему величайшее изящество; он применялся также для некоторых статуй при сооружении фонтанов, ибо он не боится воды. Из этого сорта камня выстроен дворец Синьории, Лоджия, Орсанмикеле и внутренняя часть всего здания Санта Мариа дель Фьоре, а также все мосты города, палаццо Питти и палаццо Строцци⁴². Обрабатывать его следует молотками, так как он довольно твердый, и также и другие вышеназванные камни следует обрабатывать таким же образом, как это сказано о мраморе и других сортах камней. Однако, помимо хорошего камня и закаленного железа, тем, кто работает, необходимы искусство, понимание и рассудительность. Ибо между мастерами, придерживающимися одной и той же меры, переходящей из рук в руки, огромнейшая разница в придании прелести и красоты творениям, над которыми они работают. Это-то и дает возможность различать и опознавать совершенство работы тех, кто знает, в отличие от работы тех, кому знания не хватает. А так как все доброе и прекрасное в вещах, особо восхваляемых, заключается в предельном совершенстве этих вещей, почитаемых совершенными людьми понимающими, то и надлежит всегда неустанно

стремиться к тому, чтобы делать их совершенными и прекрасными и, более того, прекраснейшими и совершеннейшими.

ГЛАВА II

О том, что такое простая квадратная работа и резная квадратная работа

Обсудив, таким образом, в общем все камни, служащие художникам нашим в их потребностях либо для украшений, либо для скульптурных работ, поговорим теперь о следующем: когда камни обрабатываются для постройки, то всюду, где требуются циркуль и наугольник и где есть углы, работа называется квадратной. И это название происходит оттого, что грани и ребра прямоугольные, ибо всякого рода карнизы и всякая вещь прямая или вынесенная, или скошенная называется квадратом, и потому обычно среди мастеров это и называется квадратной работой. Если же квадраты не остаются гладкими, но вырезаются в виде карнизов, фриз, листы, бусинок, зубчиков, выкружек и членений, предназначенных для порезки, то они называются резной квадратной работой, или же резной работой. Из этих-то квадратных и резных работ состоят все виды ордеров, будь то рустический, дорический, ионический, коринфский и сложный, и таким же образом выполнялась во времена готов и немецкая работа⁴³. И невозможно выполнить ни один вид украшений без предварительной, а затем обрезной работы из мискио, мрамора или любого камня, а также из кирпича с последующей его облицовкой резной штукатуркой, или, наконец, из орешника, тополя и всякого другого дерева. Но так как многие не знают, чем отличается один ордер от другого, поговорим отдельно в следующей главе, насколько возможно кратко, о каждой из этих манер, или ладов.

ГЛАВА III

О пяти ордерах архитектуры: рустическом, дорическом, ионическом, коринфском, сложном и о немецкой работе

Работа, именуемая рустической, более приземиста и груба, чем все остальные ордера, ибо она служит началом и основанием их всех и образует обломы карнизов более простые и следственно более красивые как в капителях и базах, так и в любом другом своем членении. Его цоколи, или пьедесталы, если можно так их назвать, на которые ставятся колонны, имеют квадратные соразмерности, с одним гладким поясом внизу и другим наверху, опоясывающим наподобие карниза. Высота колонны равна шести головам, как у приземистых людей, способных носить тяжести; в Тоскане можно видеть много лоджий такого рода гладких и рустованных, с рустами и нишами между колонн и без таковых; а также многочисленные портики, применявшиеся древними в своих виллах; да и в Кампанье можно видеть много гробниц той же работы, как, например, в Тиволи и в Поццуоло. Древние пользовались этим ордером для дверей, окон, мостов, акведуков, сокровищниц, замков, башен и крепостей для хранения снаряжения и артиллерии, а также морских гаваней, тюрем и укреплений с углами из алмазного руста со многими прекраснейшими гранями. Русты же эти сочетаются по-разному, а именно: либо они плоские, чтобы из них не получались лестницы на стене (по которой легко можно было бы подняться, если бы они имели, как мы говорим, слишком большой выступ), либо они сочетаются с другими манерами, как мы это видим во многих местностях и в особенности во Флоренции на главном и переднем фасаде большой цитадели, воздвигнутой Александром, первым герцогом Флоренции, который из почтения к гербу Медичи состоит из граней алмазов и плоских шаров⁴⁴, причем и те и другие в низком рельефе. Этот красивый фасад, состоящий весь из шаров и алмазов, расположенных друг возле друга, имеет очень богатый и разнообразный вид. Таких работ много по флорентинским виллам в воротах и порталах домов и дворцов, в которых флорентинцы пребывают за городом и которые не только придают этой области бесконечную красоту и нарядность, но и доставляют горожанам величайшую пользу и удобство. Однако еще больше наделен самый город поразительнейшими постройками, состоящими из рустов, вроде дома Медичи, фасада палаццо Питти и палаццо Строцци⁴⁵ и бесчис-

ленных других. Здания этого рода чем они проще, крепче и построены по лучшему проекту, тем большим мастерством и красотой обладают внутри. И этот род построек по необходимости долговечнее и прочнее всех остальных хотя бы потому, что отдельные камни больше, а швы – гораздо лучше, поскольку все здание перевязано связью каждого камня с соседним. А так как эти постройки ровные и прочные во всех своих частях, то случайности судьбы или времени не в силах столь же жестоко вредить им, как резным и прорезанным камням или тем, которые, как у нас говорят, по милости резчиков питаются одним воздухом.

Дорический ордер был наиболее массивным из тех, коими обладали греки, и наиболее мощным по крепости и телесности, а также части его гораздо более связаны, чем во всех других их ордерах; и не только греки, но и римляне посвящали сооружения этого рода лицам воинственным, как, например, полководцам, консулам и преторам, но гораздо чаще богам своим, таким, как Юпитер, Марс, Геркулес и другим, причем всегда обращали внимание на то, чтобы отмечать, в соответствии с их значением, отличие гладкого сооружения от резного, более простого от более богатого, дабы и другие могли определить разные степени, отличавшие друг от друга императоров или заказчиков постройки. И потому мы по творениям древних видим, что ими вкладывалось большое искусство в композицию их сооружений и что профили дорических карнизов обладают большим изяществом, а в своих членениях величайшим единством и красотой. Мы видим также, что соразмерность стволов колонн этого рода была понята ими весьма хорошо, ибо, будучи не слишком толстыми и не слишком тонкими, они, как говорят, по форме подобны фигуре Геркулеса, обнаруживая некую мощь, весьма подходящую для несения тяжести архитравов, фризов, карнизов и остальной верхней части здания.

А так как этот ордер, как более прочный и крепкий, чем другие, всегда весьма нравился синьору герцогу Козимо, то он и пожелал, чтобы постройка, которую он поручил мне воздвигнуть с многочисленными каменными украшениями для тридцати гражданских чиновников своего города и владений на участке от своего дворца до реки Арно, была в дорической форме⁴⁶. И вот, дабы снова ввести в употребление истинный способ строительства, требующий, чтобы над колоннами проходили архитравы, и отвергающий неправильность, состоящую в том, что арки лоджий опираются на капители, я на переднем фасаде следовал истинному способу, применявшемуся древними, что и можно видеть по этой постройке.

А так как прежние архитекторы избегали этого способа строительства и потому каменные архитравы всякого рода, и древние и новые – все или в большинстве своем, как мы видим, ломаются посередине, несмотря на то, что над телом колонны, архитрава, фриза и карниза расположены пологие кирпичные арки, которые их не касаются и нагрузки не дают, я, после долгого над всем этим размышления, нашел в конце концов прекраснейшее средство ввести в употребление истинный способ надежного выполнения этих архитравов, при котором им ни в какой своей части ничего не угрожает и все в целом остается, насколько это возможно, прочным и незыблемым, что доказывается и опытом. Способ же этот я описываю ниже для блага мира и художников.

После того как на колоннах и над капителями положены архитравы, которые смыкаются друг с другом над серединой ствола колонны, сверху помещают кубический блок. И если, например, колонна имеет в толщину один локоть, архитрав – столько же в ширину и в высоту, таким же делается во фризе этот блок, с лицевой стороны которого оставляют одну восьмую на отвесный шов, а на другую восьмую часть или больше блок врезается с обеих сторон «в четверть» вовнутрь. Затем разделив фриз в интерколумнии на три части, обе боковые части врезают (соответственно врезают в блоке) так же «в четверть», но в обратном направлении, так, чтобы они смыкались с блоком и опирались на него наподобие арки. С лицевой же стороны одна восьмая толщины фриза должна быть отвесной, и то же самое делают с другой стороны, у другого блока. Так поступают над каждой колонной с тем, чтобы средний кусок фриза был перевязан внутри и был врублен «в четверть» только до половины, другая же половина должна

быть прямоугольной и отвесной и соединена «в шип», смыкаясь как в арке, но так, чтобы с лицевой стороны кладка казалась прямой. При этом добиваются того, чтобы камни фриза не лежали на архитраве и никак его не касались, и тогда, работая как арка, фриз держится сам собой и не нагружает архитрава. После чего за фризом изнутри выводится полая кирпичная арка той же высоты, что и фриз, опирающаяся на блоки над колоннами. Затем делается кусок карниза той же ширины, что и блок над колонной и с теми же швами на лицевой стороне, как и на фризе; внутри же этот карниз должен смыкаться «в четверть», так же, как блок, причем следует следить за тем, чтобы карниз, так же, как фриз, состоял из трех кусков, из которых оба боковых должны смыкаться «в шип» со средним куском карниза над блоком фриза. Необходимо также обратить внимание на то, чтобы средний кусок карниза был вырублен «в шип» в виде желоба, смыкаясь с боковыми кусками и опираясь на них наподобие арки. И при таком способе работы каждый может убедиться в том, что фриз держится сам собой; так же, как и карниз, лежащий почти целиком на кирпичной арке. Таким образом, каждая часть помогает сама по себе, и архитрав держит лишь свой собственный груз, не подвергаясь никакой опасности сломаться от перегрузки. И так как опыт показал, что способ этот надежнейший, мне и захотелось обратить на него особое внимание для всеобщей пользы и удобства, зная в особенности, что если положить, как это делали древние, фриз и карниз на архитрав, последний с течением времени сломается при случае от землетрясения или чего другого, ибо арка, выводимая над названным карнизом, в достаточной степени его не защищает. Если же выводить арки над карнизами, устроенными в такой форме, скрепляя их, как обычно, железом, то все в целом будет обеспечено от любой опасности, и постройка будет существовать вечно.

Теперь же, возвращаясь к предмету изложения, мы скажем, что способ этого рода можно применять при одном ордере, но также и во втором ордере, расположенном над рустованным, а еще выше можно помещать еще третий ордер иного рода, например ионический или коринфский, или сложный в той манере, какую показали древние в римском Колизее, где они проявили искусство и рассудительность в расположении ордеров. Ибо, восторжествовав не только над греками, но и над всем миром, римляне поместили на самом верху сложный ордер, так как тосканцы уже пользовались им в нескольких манерах, и поместили его выше всех, как наивысший по мощи, изяществу и красоте и как самый из всех видный для увенчания здания, ибо, будучи украшен прекрасными членениями, он в целом образует достойнейшее завершение, так что иного и желать не приходится.

Возвращаясь же к дорическим работам, скажу, что колонна имеет в высоту семь голов, а цоколь ее должен быть немногим меньше полутора квадрата в высоту, ширина же равна одному квадрату; затем наверху делаются карнизы, внизу же плинт с валиком и двумя полками, соответственно тому, что говорит Витрувий; базы и капители имеют одинаковую высоту, которая в капители откладывается от шейки вверх; карниз вместе с фризом и архитравом имеют по отвесу каждой колонны выступающие желобки, которые обыкновенно именуются тригelifами; промежутки между выносами равны квадрату, и в них находятся черепа быков, трофеи, маски, щиты или всякие другие фантазии. Архитрав опоясывает эти выносы, образуя выступающую полку, под которой имеются тонкие полочки, равные шириной выносу, под каждой из которых помещаются по шесть колокольчиков, называвшихся в древности каплями. Когда же в дорике встречается каннелированная колонна, то вместо каннелюр там двадцать граней, а между каннелюрами остаются только острые ребра. Постройка такого типа есть в Риме на Форуме Боарио, весьма богатая, другого же рода карнизы и другие членения – в театре Марцелла, там, где ныне площадь Монтанара; и в ордере этом баз нет, там же, где они есть, они – коринфские. И существует мнение, что древние их не делали, а вместо них помещали плиту, равную по величине базе. Такие встречаются в Риме в Туллиевой тюрьме, где капители более богаты членениями, чем те, которые мы видим в дорике. В том же самом ордере Антонио да Сангалло построил двор палаццо Фарнезе на Кампо ди Фьоре в Риме⁴⁷, весьма нарядный

и красивый; впрочем, в этой манере мы постоянно видим древние и новые храмы, а также дворцы, кои благодаря крепости и перевязке камней оказались прочнее и долговечнее всех других построек.

Ионический ордер, более стройный, чем дорический, был создан древними в подражание фигурам, занимающим промежуточное положение между нежным складом и крепким, о чем свидетельствует применение и разработка его древними в постройках, посвященных Аполлону, Диане и Вакху, а иногда и Венере. Цоколь, несущий колонну, имеет высотой полтора квадрата, в ширину один квадрат, а его верхние и нижние карнизы соответствуют этому ордеру. Колонна его имеет в высоту восемь голов, а база его двойная с двумя валами, как описывает Витрувий в третьей главе третьей книги, капитель же его хорошо закручена со своими волутами, или картушами, или завитками, как бы их там каждый по-своему ни называл, как мы это видим в театре Марцелла в Риме над дорическим ордером; карниз его украшен консолями и зубчиками, и фриз слегка выпуклый. Если хотят сделать колонны каннелированными, число каннелюр должно равняться двадцати четырем, причем распределяются они так, что между двумя каннелюрами остается плоскость, равная четверти каннелюры. Ордер этот отличается прекраснейшим изяществом и легкостью и широко применяется современными архитекторами.

Коринфские работы всегда очень нравились римлянам, и они любили их так, что в этом ордере построили наиболее нарядные и почитаемые здания, дабы оставить о себе память, что явствует по храму в Тиволи на Тевероне и остаткам храма Мира и арке в Поле и таковой же в Анконском порту. Но гораздо более прекрасен Пантеон, то есть Ротонда, в Риме с самым богатым и правильным ордером среди всех вышеназванных. Цоколь, несущий колонну, образуется в следующей манере: шириной в квадрат и две трети и с верхним и нижним карнизами в соразмерностях по Витрувию. Высота колонны равна девяти головам вместе с базой и капителью, высота которой равна толщине колонны у основания, база же равна половине названной толщины, причем древние имели обыкновение украшать ее различной резьбой. Капитель же украшается побегами и листвой соответственно тому, что пишет Витрувий в четвертой книге, где он упоминает о том, что капитель эта заимствована с могилы одной коринфской девушки. Далее следуют архитрав, фриз и карниз с размерами, описанными Витрувием, целиком покрытые резьбой, с консолями и овами и другого рода резьбой под слезником. Фризы же этого ордера могут быть целиком покрыты резной листвой, но их можно также оставлять гладкими или же с буквами на них, как это было на портике Ротонды, где бронзовые буквы были инкрустированы в мрамор. Каннелюр на колоннах этого рода – двадцать шесть, хотя бывает и меньше, причем между двумя соседними каннелюрами остается гладкая плоскость шириной в четверть каннелюры, что отлично можно видеть в многочисленных древних постройках и новых, размеры коих заимствованы из древних.

О сложном ордере Витрувий не упоминает, перечисляя лишь работы дорические, ионические, коринфские и тосканские и считая слишком вольными тех, кто, заимствуя из всех этих четырех ордеров, создавали тела, представлявшие ему скорее чудовищами, чем людьми; тем не менее, так как он много применялся римлянами и в подражание им нашими современниками, я не премину, к общему сведению, разъяснить и показать основу соразмерностей также и этого вида построек.

Я полагаю, что если греки и римляне образовали эти первые четыре ордера и свели их к общим размерам и правилам, то могли и у нас быть такие, кто в наше время, строя в сложном ордере самостоятельно, создавали вещи, обладающие гораздо большей прелестью, чем древние. И об истине этого свидетельствует то, что Микеланджело Буонарроти создал в сакристии и библиотеке Сан Лоренцо во Флоренции, где двери, табернакли, базы, колонны, капители, карнизы, консоли, а в общем и все остальное отличаются новизной и тем, что свойственно только ему, и все же они дивны, а не просто красивы. То же самое и в еще большей степени

показал тот же Микеланджело в верхнем ордере двора дома Фарнезе, а также в карнизе, поддерживающем с фасада крышу этого палаццо. А тот, кто хочет видеть, сколько в этих приемах доблесть этого человека, поистине ниспосланная небом, обнаружила искусства рисунка и разнообразия в манере, пусть посмотрит, что он сделал при строительстве Сан Пьетро, соединив в одно целое тело этого сооружения и создав столько видов разнообразных и необычайных украшений, столько прекрасных профилей карнизов, столько различных табернаклей и много других вещей, целиком изобретенных им самим и сделанных отлично от обычаев древних. Ибо никто не сможет отрицать, что никакие другие ордера не выдерживают сравнения с этим новым сложным ордером, доведенным Микеланджело до подобного совершенства. И в самом деле, качества и доблесть этого поистине превосходного скульптора, живописца и архитектора творили чудеса всюду, куда он только ни приложил руку, не говоря уже о других вещах явных и ясных, как солнечный свет, когда он с легкостью выправлял неправильные участки и доводил до совершенства многие здания и другие вещи, обладавшие уродливейшей формой, прикрывая прекрасными и причудливыми украшениями недостатки искусства и природы. В наши же дни некоторые архитекторы из простонародья, самонадеянные и без знания, не изучив эти произведения с должной рассудительностью и не подражая им, но работая почти что наобум, не соблюдая ни приличия, ни искусства, ни какого-либо порядка, создают одну за другой вещи чудовищные и хуже немецких.

Возвращаясь, однако, к этому способу работы, скажу, что одними принято называть этот ордер сложным, другими латинским, иными же итальянским. Высота его колонны должна составлять десять голов, база должна равняться половине толщины колонны и измеряться подобно коринфской, что видно в Риме по арке Тита Веспасиана. Кто же захочет сделать каннелюры на этой колонне, может сделать их наподобие ионических или как на коринфской, или же, как заблагорассудится тому, кто займется этой архитектурой, где смешаны все ордера. Капители можно сделать наподобие коринфских, лишь киматий капители должен быть больше и волюты, или завитки, немного более крупными, как мы видим на вышеназванной арке. Архитрав составляет три четверти толщины колонны, на фризе остающаяся четверть заполняется консолями; карниз таков же, как архитрав, ибо благодаря выносу он становится больше, как мы это видим на последнем ордере римского Колизея; на названных же консолях можно делать желобки вроде как на триглифах и другую резьбу по усмотрению архитектора; цоколь же, на котором стоит колонна, должен быть высотой равен двум квадратам, что же касается его карнизов, то их делают по своей фантазии, как заблагорассудится.

Древние применяли для дверей или гробниц вместо колонн гермы разного вида: одни – фигуру с корзинкой на голове, вместо капители, другие – фигуру до пояса, а остальное до базы в виде пирамиды или же древесных стволов; в таком же роде делали девушек, сатиров, путти и всякого рода чудовищ и уродов, каких только считали подходящими, и какие только порождались их фантазией, тех они и применяли к своим произведениям.

Существуют работы и другого рода, именуемые немецкими, сильно отличающиеся украшениями и соразмерностями от древних и новых. Ныне лучшими мастерами они не применяются, но избегаются ими, как уродливые и варварские, ибо в каждой из них отсутствует порядок, и скорее можно назвать это путаницей и беспорядком, ибо в этих постройках, которых так много, что мир ими зачумлен, двери украшены колоннами тонкими и скрученными наподобие винта, которые никак не могут нести нагрузку, какой бы легкой она ни была. Точно так же на всех фасадах и других украшениях они водружали черт знает какие табернаклишки один на другой со столькими пирамидами, шпильями и листьями, что они не только устоять не могут, но кажется невероятным, чтобы они могли что-нибудь нести, и такой у них вид, будто они из бумаги, а не из камня или мрамора. И в работах этих устраивали они столько выступов, разрывов, консолей и завитушек, что лишали свои вещи всякой соразмерности, и часто, нагромождая одно на другое, они достигали такой высоты, что верх двери касался у них крыши. Манера

эта была изобретена готами, ибо после того, как были разрушены древние постройки и войны погубили и архитекторов, то оставшиеся в живых стали строить в этой манере, выводя своды на стрельчатых арках и заполняя всю Италию черт знает какими сооружениями, а так как таких больше не строят, то и манера их вовсе вышла из употребления. Упаси боже любую страну от одной мысли о работах подобного рода, столь бесформенных по сравнению с красотой наших построек, что и не заслуживают того, чтобы говорить о них больше, чем сказано. И потому переходим к речи о сводах.

ГЛАВА IV

О том, как выводить своды с порезкой, когда убирать опалубку и как замешивать раствор

Когда стены выведены до того места, где начинается свод или из кирпичей, или из туфа, или же из пористого камня, следует над кружалами из балок или брусьев сделать опалубку из досок так, чтобы доски образовали форму свода или трехцентровой арки. Опалубка закрепляется любым способом прочными подкосами, чтобы давящий на нее сверху материал не сломал ее. После чего надежнейшим образом замазывают все щели посередине, по углам и со всех сторон, чтобы раствор, которым будут заливать, не протекал вниз. Укрепив таким образом опалубку, на поверхность досок ставят деревянные ящики, устроенные так, чтобы там, где на своде должно быть углубление – была выпуклость. То же самое делают для карнизов и всех обломов так, чтобы, когда будет наливаться раствор, углубление соответствовало выпуклости, а выпуклость – углублению. Поэтому, будет ли свод гладким или резным, необходимо иметь также глиняные формы для отливки полочек, гуськов и других порезок. Эти глиняные формы укладывают, соединяя одну с другой, вдоль опалубки. И когда опалубка будет обложена глиняными формами, соединенными между собой, следует взять жидкой и жирной извести, смешанной с пуццоланой или с мелко просеянным песком, и равномерно заполнить этим раствором все формы, после чего над всем этим выводится свод из кирпичей, которые кладут соответственно форме свода. И работу эту производят, пока свод не будет замкнут. Затем нужно дать раствору схватиться и застыть, пока он не высохнет и не затвердеет. Когда же будут сняты подкосы и опалубка, легко будет убрать и глину, и свод, покрытый резьбой, будет как бы оштукатурен; те же части, которые не вышли, поправляют штукатуркой, чтобы довести все дело до конца.

И таким вот образом производились в постройках древних все те работы, которые затем оштукатуривались. Так же и теперь наши современники выводили своды в Сан Пьетро, а многие другие мастера и по всей Италии.

А теперь, желая показать, как замешивается штукатурка, растолчем в каменной ступке мраморную крошку. Для этого берется лишь белая известь, полученная из мраморной крошки или из травертина, а вместо песка берется толченый мрамор, мелко просеянный и смешанный с известью; на две трети извести кладется одна треть толченого мрамора, более крупного или мелкого в зависимости от того, какой будет работа: более грубой или более тонкой. Однако о штукатурке достаточно и этого, ибо остальное будет сказано позднее, когда будет говориться о ее применении в скульптуре. Но прежде чем переходить к ней, скажем коротко о фонтанах, которые устраиваются у стен, и разнообразных их украшениях.

ГЛАВА V

О том, как из камней с наростами и затеками строятся деревенские фонтаны и как в штукатурке заделываются ракушки и затеки обожженного кирпича

Фонтаны, устраивавшиеся древними в их дворцах, садах и других местах, были разного рода, то есть одни стояли отдельно с чашами и другими водоемами, другие же примыкали к стене с нишами, масками или фигурами и украшениями из морского мира, третьи, предназначавшиеся для бань, были более простыми и гладкими и, наконец, четвертые походили на лесные источники, естественным образом бьющие в рощах; столь же различны и те фонтаны, которые делали и делают теперь новые мастера, которые, постоянно их разнообразя, добавили

к вымыслам древних составные части тосканского ордера, покрытые окаменелыми подтеками воды, свисающими в виде сосул, образованных временем из этих застывших вод в тех местностях, где воды жесткие и грубые, как не только в Тиволи, где река Тевероне превращает в камень ветки деревьев и любую другую вещь, которую в нее положат, обращая их в выпоты и наросты, но также и в озере Пье ди Лупо, в котором они образуются очень большими, и в Тоскане на реке Эльза, вода которой делает их такими прозрачными, что кажется будто они из мрамора, квасцов и купороса. Самые же красивые и причудливые наросты встречаются за горой Морелло, также в Тоскане, на расстоянии восьми миль от Флоренции. Из этого сорта герцог Козимо повелел в своем вязовом саду в Кастелло сделать украшения фонтанов, сооруженных скульптором Триболо⁴⁸. Их доставили оттуда, где они были созданы природой включили в сооружения при помощи железных скоб, медных стержней, залитых свинцом, или же каким другим способом. А в камни их заделывают так, чтобы они свешивались, и накладывают на тосканский ордер, но так, чтобы его кое-где было видно. Затем между ними проводят скрытые свинцовые трубки и распределяют их отверстия, а когда поворачивают ручку, что у основания этих трубок, начинают бить струи воды – так проводится разными струями вода, которая стекает через эти наросты и, стекая, производит приятный шум и создает красивое зрелище.

Из этого же материала сооружают и другой вид гротов, komponуемых еще более по-деревенски, в подражание лесным источникам, а именно: берутся ноздреватые камни, складываются вместе и сверху выращивают траву, и этот порядок, кажущийся беспорядочным и диким, придает им вид естественный и близкий к действительности. Другие делают из стука нечто более отделанное и гладкое, смешивая два вида гротов, и в сырую штукатурку вставляют вместо фриз и членений всякие морские ракушки, черепа, большие и малые раковины, одни лицом, другие тылом. Устраивают из них также вазы и гирлянды, в которых одни ракушки изображают листья, а другие – плоды со вставками из щитов водяных черепах. Мы это видим в вилле, построенной папой Климентом VII в бытность его кардиналом у подножия Монте Марио под руководством Джованни да Удине⁴⁹.

Равным образом изготавливается деревенская и очень красивая многоцветная мозаика: берутся маленькие кусочки затекшего и пережженного в печи кирпича, а также кусочки затекшего стекла, которые образуются, когда стеклянные плоскости лопаются в печи от перегрева, и вот, говорю я, эти кусочки заделываются и закрепляются в штукатурке так, как было сказано выше, и между ними помещают кораллы и другие морские корни, обладающие величайшей прелестью и красотой. Этим способом делают также изображения животных и всякие другие фигуры, выкладываемые различными кусочками эмали вперемешку с вышеупомянутыми ракушками, что создает причудливый вид. В Риме много новых фонтанов, выполненных таким образом, вызывают у бесчисленного количества людей восторг при виде работ подобного рода.

Ныне в ходу также и другой, совсем уже деревенский вид украшений для фонтанов, состоящий в следующем: сначала делают остов фигур или чего-либо иного, что желают сделать, и покрывают его известью или штукатуркой, в поверхность которой закладывают наподобие мозаики камушки из белого мрамора или другого цвета, в соответствии с тем, что собираются сделать, или же маленькие разноцветные камушки из гравия, и при тщательной работе получается нечто очень долговечное. Штукатурка же, на которой подобные вещи выкладываются и отделяются, та же, о которой мы говорили выше, и при ее схватывании они в ней застывают. Для фонтанов из гальки, то есть из обкатанных речных кругляков, дно выкладывается камешками, заделанными ребром или волнами, как течет вода, и это прекрасно получается. Иногда для менее бурных фонтанов делается терракотовое дно из глазурованных на огне кирпичиков, расписанных, как на глиняных сосудах, всякими фестонами и листвой; но этот род облицовки дна водоемов более подходит к ваннам и баням, чем к фонтанам.

ГЛАВА VI

О том, как делать инкрустированные полы

Все, что только может быть изобретено, древние, несмотря на всякого рода трудности, либо изобрели, либо пытались изобрести, – я говорю о тех вещах, которые могли бы явить человеческому взору красоту и разнообразие. Так, в числе других прекрасных вещей они изобрели каменные полы, инкрустированные разными сортами порфиров, серпентинов и гранитов, круглой, прямоугольной и иной формы, а это навело их на мысль, что таким способом можно создавать фризы, гирлянды и другие узоры из рисунков и фигур. И вот для лучшего выполнения таких работ они крошили мрамор, чтобы при помощи меньших кусков можно было на фонах и других плоскостях загибать эти узоры по кругу, прямо и криво, по мере надобности; и эту инкрустацию из кусочков они и называли мозаикой и пользовались ею для полов многих своих построек, как мы это и теперь еще видим в Антониновых термах в Риме⁵⁰ и в других местностях, где сохранилась мозаика из мелких мраморных квадратиков, из которых выполнены гирлянды, маски и другие причуды, фоны же сделаны из белых мраморных квадратов и квадратиков из черного мрамора. Выполнялись же такие мозаики следующим образом: внизу прокладывали слой свежего раствора из известки и мрамора, достаточно толстый, чтобы держать в себе крепко сплоченные кусочки так, чтобы после застывания их можно было сверху выравнивать, ибо они при высыхании так удивительно схватывались и образовывали такую чудесную эмаль, что не боялись ни воды, ни хождения по ним.

А когда же работы такого рода получили величайшее признание, умы начали возноситься еще выше, ибо к сделанному изобретению всегда легко прибавить еще что-нибудь хорошее. И потому стали изготовлять мозаики из более дорогих мраморов для бань и ванн и вымощивать их с более тонкими мастерством и тщательностью, изображая разных рыб, а также подражая живописи разнообразными подходящими для этого цветами мрамора, причем иногда мозаичные квадратики перемежались с кусочками рыбьей чешуи, имеющей блестящую поверхность. И цвета были самыми яркими, и, просвечивая через налитую на них воду, если только она была чистой, полы казались еще более яркими, как мы это видим в Париионе, в Риме, в доме мессеров Эджидио и Фабио Сассо⁵¹.

Убедившись же в том, что эта живопись благодаря своей прочности может противостоять воде, ветрам и солнцу, и полагая, что работы такого рода гораздо лучше рассматривать издали, чем вблизи, ибо тогда незаметны будут кусочки мозаики, видимые вблизи, древние начали украшать этим своды и стены, где такие вещи должны рассматриваться издали. А чтобы они блестели и не портились от сырости и воды, они решили, что их следует делать из стекла, которое они и стали применять, а так как вид получился прекраснейший, они украсили таким образом свои храмы и другие помещения, как мы это и теперь видим в храме Вакха⁵² и других. Так, от мраморных мозаик произошли мозаики, именуемые ныне стеклянными, а от стеклянной перешли к мозаике из яичной скорлупы, а оттуда к той мозаике, в которой фигуры и истории выполняются светотенью, но притом также инкрустацией и кажутся написанными красками, о чем мы расскажем на своем месте, говоря о живописи.

ГЛАВА VII

О том, как определить, что здание хорошо соразмерено и из каких частей оно обычно состоит

Однако так как, рассуждая о частностях, я слишком далеко отклонился бы от своей задачи, я, предоставив это подробное рассмотрение пишущим об архитектуре, скажу лишь в общем о том, как распознавать хорошие постройки и какова должна быть их форма, чтобы они были одновременно и полезными, и красивыми. Итак, если кто-либо, подходя к зданию, пожелает убедиться в том, что оно построено превосходным архитектором и в чем заключается его мастерство, а также понять, сумел ли он приспособиться к участку и к воле заказчика, он должен будет принять во внимание следующие обстоятельства. Прежде всего: подумал ли тот, кто возводил это здание от самого фундамента, о том, мог ли данный участок по своей форме

и размерам вместить качество и количество такого проекта как в отношении распределения помещений, так и в отношении украшений и в зависимости от расположения стен, допускаемого данным участком, – узким или широким, высоким или низким; подумал ли он и о том, расчленена ли постройка с изяществом и надлежащей мерой при помощи расстановки согласно их количеству и качеству колонн, окон, дверей, а также соответствия внешних и внутренних стен в зависимости от их вышины и толщины, словом, с учетом всего, с чем бы ни пришлось столкнуться. Ведь необходимо по всему зданию распределять его помещения так, чтобы они имели соответствующие друг другу двери, окна, камин, потайные лестницы, прихожие, уборные, кабинеты и не получалось бы таких ошибок, как, например, большой зал при маленьком портике и еще меньших комнатах.

Ибо, будучи членами здания, они должны быть, как в человеческом теле, равномерно распределены и упорядочены в соответствии с качеством и разнообразием построек, будь то храмов круглых, восьмигранных, шестигранных, крестообразных или прямоугольных с их различными ордерами в зависимости от заказчика и занимаемого им положения: ведь когда они проектируются лицом рассудительным, то в прекрасной своей манере они являют превосходство художника и дух владельца здания. А чтобы лучше нас понимали, мы представим здесь некий дворец, который прольет свет и на другие здания, так, чтобы, видя их, можно было определить, обладают ли они хорошими формами или нет. Прежде всего рассматривающий передний фасад увидит, что он поднят над землей либо на лестницах, либо на цоколе, так что благодаря такому подъему он кажется величественно вырастающим из земли, и это способствует тому, чтобы кухни или же погреба под землей были хорошо освещены и обладали более высокими сводами, что также хорошо защищает здание от землетрясений и других случайностей судьбы.

Далее, надлежит, чтобы оно представляло человеческое тело как в целом, так и в частях, а так как оно подвержено действию ветров, вод и других природных явлений, следует прорыть сточные каналы, сходящиеся в одном центре и уносящие всю грязь и вонь, от которых оно может заболеть. В отношении же своего вида фасад прежде всего должен отличаться величием и нарядностью и быть расчлененным наподобие человеческого лица. Нижняя средняя дверь должна занимать место рта на лице человека, через который в тело поступает всякого рода пища; окна – место глаз: одно с одной стороны, другое с другой, сохраняя всегда равенство так, чтобы не было с одной стороны больше украшений, чем с другой: ни арок, ни колонн, ни пилястров, ни ниш, ни лежащих окон, ни других каких-либо украшений тех размеров или ордеров, о которых уже говорилось, будь то дорический, ионический, коринфский или тосканский. Карниз, поддерживающий крышу, должен соответствовать по своей величине соразмерностям фасада и таков, чтобы вода не заливала ни фасад, ни человека, сидящего около него на улице. Вынос его должен быть соразмерен высоте и ширине фасада. При входе вовнутрь первое помещение должно быть великолепным и вполне соответствовать устройству горла, через которое ведет проход; оно должно быть просторным и широким, дабы не причиняли друг другу ущерба ни лошади, ни люди, которые часто скопляются при входе во время праздников или других торжеств. Двор, изображающий туловище, должен быть прямоугольным и равносторонним или же полутораквдратным, как и все прочие части туловища, и двери и внутренние помещения должны быть распределены равномерно и красиво украшены. Лестницам общественных сооружений надлежит быть удобными и легкими для подъема, просторными и широкими, и со сводами, высота которых соответствовала бы соразмерностям помещений. Сверх того, лестницы должны быть украшенными и отличаться обилием света и по крайней мере на каждой площадке, там, где она поворачивает, иметь окна или другие проемы; в общем же лестницы в каждой своей части должны отличаться великолепием, так как многие видят лишь лестницы, но не видят остальных частей дома. Их можно назвать руками и ногами этого тела, и поэтому, так как руки находятся по бокам человека, так и они должны находиться по сторонам

здания. Не премину также заметить, что высота ступенек должна равняться по крайней мере одной пятой, а ширина каждой ступеньки должна равняться двум третям; это, как говорилось, на лестницах общественных сооружений, в других же – в соответствующих соразмерностях, ибо, когда они крутые, по ним не смогут подняться ни дети, ни старики, не переломав себе ног. Эти члены тела труднее всего включить в постройку, и так как ими больше всего и чаще всего пользуются, то и случается часто, что мы их портим, чтобы выгородить лишнюю комнату.

Необходимо, чтобы нижние залы и комнаты были общим летним помещением с отдельными спальнями для нескольких человек; наверху же должны находиться малые и большие залы и разные апартаменты, всегда выходящие в главный зал; подобным же образом должны быть расположены кухни и другие помещения, ибо если не будет этого порядка, то композиция будет раздробленной – одна комната высокая, другая низкая, одна большая, другая маленькая, и это было бы похоже на людей хромых, кривых, косых и искалеченных, а такие сооружения заслуживают порицания, а не то что похвалы. Композиции, украшающие стены снаружи или внутри, должны иметь соответствие в последовательности ордеров колонн, стволы коих не должны быть ни слишком длинными или тонкими, ни слишком толстыми или короткими, всегда приличествуя своим ордерам. Не следует также тонкую колонну снабжать толстой капителью или толстой базой, но по телу и члены, которые должны отличаться изяществом, прекрасной манерой и рисунком. А лучше всего распознавать эти вещи хорошим глазом, который, если он обладает рассудительностью, может почитаться и настоящим циркулем и подлинной мерой, ибо именно он будет либо одобрять вещи, либо порицать. В общем же об архитектуре сказано достаточно, ибо говорить о ней по-другому здесь неуместно.

О скульптуре

ГЛАВА I

О том, что такое скульптура и как делать хорошие скульптуры, а также какими частями они должны обладать, дабы почитаться совершенными

Скульптура – это искусство, которое, удаляя излишек обрабатываемого материала, приводит его к форме тела, предначертанной в идее художника. Следует обратить внимание на то, что все фигуры, какого бы рода они ни были, высечены ли они из мрамора или вылиты из бронзы, или сделаны из гипса, или из дерева, должны обладать круглым рельефом и подлежать для того, кто обходит их кругом, рассмотрению со всех сторон, и потому должны, если мы хотим назвать их совершенными, по необходимости отвечать многим условиям. И прежде всего, когда подобная фигура впервые предстает перед нашим взором, она должна обладать сходством с тем существом, которое она представляет, и быть суровой, кроткой, гневной, веселой или грустной, в зависимости от того, кого она изображает. Далее, примыкающие друг к другу члены тела должны быть согласованы, то есть ноги у нее не должны быть длинными, голова большой, а руки короткими и бесформенными, но она должна быть соразмерной и последовательно выверена в каждой своей части от головы до ног. И подобным же образом, если у нее лицо старика, она должна иметь тело, руки и ноги старика и повсюду должна быть равномерно костлявой, мускулистой, жилистой и с венами на соответствующих местах. А если лицо у нее будет молодое, то равным образом она должна быть круглой, мягкой и нежной по складу и во всем равномерно согласованной. Если же она не обнаженная, то ткани, в которые она одета, не должны быть настолько измельченными, чтобы казаться сухими, и не настолько грубыми, чтобы казаться каменными, но должны по ходу складок так ее облекать, чтобы обнаживать обнаженное тело под ними и искусно и изящно то показывать его, то скрывать, но без всякой резкости, искажающей фигуру. Ее волосы и борода должны быть исполнены с известной мягкостью, дабы казались они волнистыми и кудрявыми, так, чтобы видны были отдельные их пряди, и им следует придавать наибольшую пушистость и изящество, какие только доступны

резцу; впрочем, в этом отношении скульпторы не могут так уж хорошо передать природу и делают локоны плотными и кудрявыми больше в определенной манере, чем подражая природе.

Кроме того, если фигуры даже и одеты, то все же руки и ноги должны быть выполнены столь же тщательно и красиво, как и другие части. А так как вся фигура круглая, необходимо, чтобы она обладала одинаковыми соразмерностями и спереди, и сбоку, и сзади, представляя общее правильное расположение при любом повороте и любой точке зрения. Необходимо, таким образом, чтобы она обладала соответствием и чтобы во всем в равной мере обнаруживала позу, замысел, единство, изящество и тщательность обработки; все это вместе и должно свидетельствовать о таланте и достоинствах мастера. Для фигур как рельефных, так и написанных, которые должны быть расположены на высоте, на большом расстоянии, важнее суждение, чем рука, ибо тщательность последней отделки издала незаметна, но хорошо видны красивая форма рук и ног и разумное расположение тканей с небольшим количеством складок, ибо в простоте немногого и обнаруживается острый ум. И потому мраморные или бронзовые фигуры, которые будут стоять довольно высоко, должны обрабатываться смело, дабы белый мрамор и черная бронза сливались с воздушными тенями так, что издала работа кажется законченной, и лишь вблизи видно, что она не отделана. На это обращали большое внимание древние, как мы видим в Риме по их круглым и полурельефным фигурам на арках и колоннах, которые свидетельствуют также и в этом о большой рассудительности, коей они обладали; среди же новых мастеров то же самое, как мы видим, особенно соблюдалось Донателло в его творениях. Кроме того, следует заметить, что когда статуи предназначаются для высокого места, а внизу нельзя отойти достаточно далеко, дабы судить о них издала, и приходится стоять под ними, подобные фигуры следует делать выше на одну голову или на две. А делается это потому, что фигуры, поставленные высоко, теряют от сокращения, если смотреть на них, стоя внизу, снизу вверх. Поэтому придаваемое им увеличение поглощается сокращением, и тогда соразмерно этому они уже кажутся правильными и не приземистыми, но обладающими должным изяществом. Тот же, кому такой способ не по душе, может выполнять члены фигуры более стройными и тонкими, и тогда получится почти то же самое.

Многие мастера имеют обыкновение делать фигуры равными девяти головам, деля их целиком на восемь частей, за исключением шеи и высоты ступни, вместе с которыми всего получится девять голов, ибо две приходятся на голени, две от колена до половых частей, три составляют туловище до души и еще одна от подбородка до темени, а одну составляют шея и часть ноги от подъема до подошвы – всего же девять. Руки соединяются с плечами и от души до плечевого сустава с каждой стороны будет по одной голове, самые же руки до сустава кистей равны трем головам; когда же человек раздвигает руки, то раздвигает он их как раз на высоту своего роста. Однако нет надобности пользоваться другой мерой, лучшей, чем суждение глаза, который даже в том случае, если вещь будет отлично вымерена, а он при этом будет неудовлетворен, все-таки будет ее порицать. Поэтому я и говорю, что хотя при помощи измерения и можно правильно увеличивать фигуры так, чтобы меры высоты и ширины, будучи должным образом упорядочены, создавали произведение соразмерное и изящное, все же потом и глаз должен при помощи своего суждения отбавлять и добавлять, если заметит в работе что-либо неудачное, до тех пор, пока он не сообщит ей должной соразмерности, прелести рисунка и совершенства, так, чтобы она вся целиком получила одобрение от любого наилучшего ценителя. И такая статуя или фигура, отвечающая этим условиям, и будет совершенной по качеству, красоте, рисунку и изяществу. И подобные фигуры мы назовем круглыми постольку, поскольку можно видеть все их части законченными, как мы видим у человека, обходя его кругом, а равным образом и другие части, с ними связанные. Однако пора, как мне кажется, перейти и к частностям.

ГЛАВА II

О том, как делать модели из воска и из глины, как их одевать и как их затем соразмерно увеличивать в мраморе; как их обрабатывать закольником, скаргелем и немзой и как их полировать и отделявать

Собираясь работать над фигурой из мрамора, скульпторы обычно делают для этого модель, что значит образец, а именно фигуру величиной в пол-локтя или поменьше или побольше, как покажется удобным, либо из глины, либо из воска или же из гипса, чтобы показать в ней позу и соразмерность фигуры, которую они намереваются сделать, стараясь приспособиться к ширине и высоте глыбы, добытой из каменоломни, дабы высечь из нее эту фигуру. А чтобы показать, как обрабатывается воск, расскажем о том, как работают не с глиной, а с воском.

Чтобы сделать его мягче, к нему прибавляют немного сала, скипидара и черной смолы, причем сало делает его более податливым, скипидар более вязким, а смола придает ему черный цвет и известную плотность, ибо после обработки он затвердевает. Если же кто пожелает придать ему также и другой цвет, тот сможет легко это сделать, ибо, прибавив красной земли или же киновари, или сурика, он сделает его желтовато-красного цвета грудной ягоды или близкого к нему цвета, а если прибавить зеленой окиси меди, он станет зеленым, и то же можно сказать и о других красках. Однако следует хорошенько заметить, что названные краски следует превратить в порошок в истолочь и затем уже смешивать их с растопленным воском. Изготавливается также и белый воск для мелких вещей, медалей, портретов, небольших историй и других низких рельефов. Такой воск получают, смешивая его с белилами в порошке, как сказано выше. Не умолчу и о том, что современные мастера нашли способ делать из воска разноцветные мастики и, делая полурельефные портреты с натуры, они передают ими тело, волосы, ткани и все прочее настолько правдоподобно, что фигурам такого рода не хватает в известной степени всего лишь дыхания и речи. Однако вернемся к способу обработки воска. Когда смесь готова и сплавлена и когда она охладится, из нее заготавливаются колбаски, которые, разминаемые теплыми руками, превращаются в подобие пасты; из них и лепят фигуру сидящую, стоящую или какую пожелают с каркасом внутри, чтобы она держалась сама собой, либо из дерева, либо из железной проволоки, по усмотрению художника; впрочем, можно, если нужно, обходиться и без каркаса. Итак, работая при помощи суждения и руками и постепенно наращивая материал, художник, пользуясь костяными, железными или деревянными стеками, сначала вдавливают воск, а затем, добавляя сверху еще воск, добивается все более и более тонких деталей, пока, наконец, он пальцем не придаст модели последнего лоска. А если, покончив с этим, он захочет сделать модель из глины, он работает так же, как и с воском, но без внутреннего железного или деревянного каркаса, от которого модель могла бы расколоться или треснуть. Но во время работы и до завершения модель следует покрывать мокрым полотном, чтобы она не потрескалась. Закончив эти небольшие модели или фигуры из воска или из глины, приступают к изготовлению другой модели, которая должна быть такой же величины, что и та фигура, которую собираются высечь из мрамора; а так как глина, которая обрабатывается в сыром виде, высыхая, сжимается, то, работая над ней, следует не торопиться и постепенно ее наращивать, а в конце работы примешивать к ней пережженную муку, которая сохраняет ее мягкой и не дает ей сохнуть. Благодаря этой предосторожности модель не ссыхается и остается правильной и подобной фигуре, которую собираются высечь из мрамора.

А для того чтобы большая глиняная модель могла стоять и чтобы глина не трескалась, нужно взять пакли или же стриженного волоса и подмешать его к глине, каковая от этого становится более вязкой и не трескается. Из дерева и плотной пеньки делают внутренний каркас, связывая его бечевкой, и сделанному таким образом костяку фигуры придают надлежащее положение в соответствии с тем, сидит или стоит малая модель; затем начинают покрывать его глиной, доведя до конца фигуру в обнаженном виде. Если, покончив с этим, захотят одеть ее в тонкие ткани, берут тонкое полотно, если же в толстые – толстое, мочат его и мокрое натирают

глиной, но не жидкой, а в виде довольно густой грязи, и затем располагают его вокруг фигуры так, чтобы образовались складки и углубления, какие только душе будут угодны; засохнув, это затвердеет и будет прочно сохранять складки. Таким способом и отделяются восковые и глиняные модели. Если же пожелают соразмерно увеличить их в мраморе, то необходимо на том самом камне, из которого собираются высечь фигуру, установить наугольник, одна из линеек которого проходила бы горизонтально у основания фигуры, а другая – вертикально, и наглухо его укрепить. Такой же наугольник из дерева или другого материала приделывают к модели и при помощи его определяют по модели размеры того, насколько выступают ноги, а также руки. Затем начинают выявлять фигуру из глубины, перенося ее размеры с модели на мрамор следующей манерой. Измеряя мрамор и модель, резцами соразмерно удаляют камень так, что постепенно измеряемая фигура начинает выступать из этой глыбы, подобно тому, как из равностороннего и прямоугольного водоема выходила бы восковая фигура, причем так, что сначала появилось бы туловище с головой, а затем и колени. То есть мы ее постепенно обнажаем, как бы поднимая ее вверх, и тем самым обнаруживая ее округлости до пояса и наконец округлости и остальной части.

И потому те, кто работают торопливо и с самого начала просверливают глыбу, решительно откалывая камень и спереди и сзади, не находят потом места куда отступить, когда это понадобится; отсюда и происходит много ошибок, встречающихся в статуях. Ибо при желании художника, чтобы фигура сразу вышла из глыбы круглой, он часто обнаруживает ошибку, помочь которой можно только при помощи наложения составленных кусков, что, как мы видим, обычно и бывает у многих новых художников. Заплаты подобного рода простительны сапожникам, а не превосходным мужам или редкостным мастерам, – вещь весьма позорная и безобразная и заслуживает величайшего порицания.

Высекая фигуры из мрамора, скульпторы сначала обычно обрубает их закорючками, как называется род железных орудий, острых и грубых, и таким образом грубо обрубает глыбу, а затем постепенно ее закругляют другими железными орудиями, именуемыми шпунтами, короткими и с нарезкой посередине, после чего переходят к гладким орудиям, более тонким, чем шпунты, имеющим две нарезки и именуемым скаргелями. Ими они проходят по всей фигуре осторожно, соблюдая соразмерность мускулов и складок и обрабатывая ее при помощи вышеназванных орудий так, что камень обнаруживает изумительное изящество. Покончив с этим, зубрины удаляют гладким железом, а для отделки фигуры, если хотят придать ей еще большую нежность, мягкость и законченность, обрабатывают ее кривыми напильниками, снимая следы скаргеля. То же самое делают и другими тонкими напильниками и прямыми рашпилями так, чтобы добиться гладкой поверхности, а затем всю фигуру протирают пемзой, придавая ей ту телесность, которую мы видим в дивных творениях скульптуры. Для гладкости и блеска применяется также триполитанский гипс; подобным же образом, натирая пучками пшеничной соломы, придают статуям такой блеск и законченность, что они приобретают для нашего взора вид наипрекраснейший.

ГЛАВА III

О барельефах и полурельефах, о трудности их изготовления, а также о том, как доводить их до совершенства

Фигуры, именуемые скульпторами полурельефами, были изобретены еще древними для историй, которыми они украшали гладкие стены; они пользовались ими в театрах и на арках для изображения побед, ибо если бы они пожелали сделать эти изображения совсем круглыми, они не смогли бы разместить их без подготовленного для них помещения или ровной площадки. Желая избежать этого, они изобрели некую разновидность, названную ими полурельефом, которая и нами до сих пор так именуется. Наподобие живописи там показывались на первом плане главные фигуры цельными или полукруглыми, или более выпуклыми, как в действительности, фигуры же второго плана загораживаются фигурами первого и фигуры третьего

– фигурами второго, точно так, как мы видим живых людей, когда они тесно собрались вместе. В этой полурельефной разновидности благодаря сокращению, воспринимаемому глазом, задние его фигуры делаются плоскими, как, например, некоторые совсем плоские головы, точно так же, как и здания, и пейзажи, занимающие последнее место. Эта полурельефная разновидность никем не выполнялась лучше и с большей наблюдательностью, чем древними, и никто не сокращал фигуры и не удалял их одна от другой соразмернее, чем они, ибо, будучи подражателями правды и обладая изобретательностью, они никогда не ставили в этих историях фигуры на сокращающейся либо наклонной плоскости, но ставили их ногами на нижний карниз. Некоторые же из наших современников, ревностные более чем следует, ставят в своих полурельефных историях фигуры первого плана на плоскость, выполненную низким рельефом и сокращающуюся, а фигуры среднего плана на ту же плоскость так, что, стоя таким образом, они стоят без надлежащей естественной устойчивости, вследствие чего, как мы видим, часто носки фигур, обращенных лицом вглубь, касаются их голеней из-за резкого сокращения плоскости.

Подобную вещь мы видим во многих новых работах, а также и на дверях Сан Джованни и во многих местах в работах того же времени. Таким образом, полурельефы, обладающие этим свойством, неправильны, ибо, когда половина фигуры выступает из камня и нужно сделать другие фигуры за этими первыми, они должны подчиняться правилу сокращения и уменьшения и ставить ноги на плоскость, расположенную выше уровня ног первых, как это кажется глазу и как этого требует правило живописи. И необходимо, чтобы они становились более плоскими постепенно и соразмерно, пока не достигнут низкого или плоского рельефа. А чтобы достигнуть должного единства, учитывая требуемые рельефом сокращения ног и голов, очень трудно достигнуть совершенства и законченности и требуется величайшее знание рисунка, чтобы проявить в этом мастерство художника. В той же степени такого же совершенства требуют произведения из глины и воска, как из мрамора и бронзы. Ибо из всех работ полурельефы, которые будут отвечать названным мной условиям, будут почитаться прекраснейшими и получают высшую похвалу со стороны понимающих художников.

Вторая разновидность, именуемая низкими рельефами или барельефами, обладает меньшим рельефом, по крайней мере вдвое по сравнению с тем, что мы называем полурельефом. В них можно правильно делать поверхность земли, дома, лестницы и пейзажи, подобно тому, как мы это видим на бронзовых кафедрах в Сан Лоренцо во Флоренции и на всех барельефах Донато⁵³, который в этой области с величайшей наблюдательностью создал вещи поистине божественные. Они легко воспринимаются глазом и лишены ошибок и варваризмов, ибо не выступают настолько, чтобы дать повод для ошибок или осуждения.

Третья разновидность именуется низкими или плоскими рельефами и имеет лишь очертания фигуры со сплюснутым и плоским рельефом. Делать их весьма трудно, ибо для них требуется хорошее владение рисунком и изобретательность, ведь нелегко придавать изящество одними контурами. Но и в этом роде лучше любого другого художника работал Донато, владея искусством, рисунком и изобретательностью. В таком роде много фигур, масок и других древних историй на древних аретинских вазах, а равным образом на древних камнях и на чеканах для бронзовых медалей и монет. Делали же их такими потому, что если бы они были слишком выпуклыми, их нельзя было бы чеканить, ибо при ударе молотом не получалось бы отпечатка, так как чеканы нужно вдавливать в литой материал, который, когда он плоский, легко заполняет углубления чекана. Искусством этим занимаются ныне многие художники, владеющие им божественно и лучше, чем древние, как об этом подробно будет сказано в их жизнеописаниях. Итак, тот, кто усвоит в полурельефах совершенство фигур, сокращающихся соответственно наблюдениям, в барельефах – значение хорошего рисунка для перспектив и других выдумок, а в плоских рельефах – чистоту, точность и прекрасную форму выполняемых на них фигур, тот будет выполнять все тонкости превосходно, чтобы они ни вызывали – одобрение или порицание, и научит и всякого другого понимать их.

ГЛАВА IV

О том, как изготавливаются модели для выполнения из бронзы фигур больших и малых и как изготавливаются формы для литья; о том, как делается железный каркас и как производится литье из металла; о трех сортах бронзы; о том, как отлитые фигуры чеканятся и полируются и как вместо неудавшихся другие куски вставляются в ту же бронзу

Хорошие мастера, намереваясь отливать из металла большие фигуры, вначале обычно делают статую из глины такой же величины, какую они хотят отлить из металла, и доводят ее в глине до того совершенства, какого только могут достигнуть своим искусством и старанием. Сделав ее, то есть то, что именуется моделью, со всем совершенством своего искусства и своих познаний, они начинают на этой модели делать по частям форму из схватывающего гипса, состоящую из полых кусков; и на каждом куске делают марки, чтобы один кусок смыкался с другим, размечая их цифрами, буквами или другими знаками, чтобы таким образом позднее их отлить и собрать. Так постепенно их формируют, смазывая маслом между кусками гипса на местах их стыков, и так, кусок за куском, и формируется вся фигура – и голова, и руки, и торс, и ноги, до последней мелочи. Этим способом достигается то, что статуя, то есть ее полная форма, отпечатывается углубленно со всеми частями и малейшими мелочами, которые имеются в модели. Затем гипсовым формам дают затвердеть и отстояться, после чего берут железный прут, превосходящий длиной всю фигуру, которую собираются сделать и отлить, и вокруг него делают глиняную сердцевину, мягко замешивая глину и прибавляя к ней лошадиный навоз и паклю. Сердцевина эта имеет ту же форму, что и фигура модели; и постепенно слой за слоем ее прожигают, чтобы выпарить из глины всю влажность. Эта твердая сердцевина при литье статуи образует ее полость, всю же статую не наполняют бронзой, ибо ее из-за тяжести нельзя было бы сдвинуть. Так сердцевину эту и наращивают соразмерно модели, разогревая и обжигая ее слоями, как уже сказано, дабы глина была прожжена насквозь и настолько лишена всякой влаги, что, когда на нее будут лить бронзу, последняя не смогла прорваться и, как это уже не раз наблюдалось, убить мастера и погубить всю работу. Так, постепенно выверяя сердцевину и прилаживая и уравнивая отдельные куски, пока они не будут в точности ей соответствовать и не будут лишний раз проверены, добиваются того, чтобы оставалась как раз та толщина или тонкость металла, какая желательна для этой статуи. Часто эту сердцевину укрепляют поперек медными или железными шпильками, которые можно убрать и вставить, чтобы они держали ее прочно и с наибольшей силой. Когда сердцевина эта завершена, ее снова еще раз прогревают на слабом огне и, удалив всю влажность, какая в ней могла еще остаться, дают ей отстояться и обращаются к гипсовым формам, в которых кусок за куском модель отливается из желтого воска, выдержанного в мягком состоянии с примесью небольшого количества скипидара и сала. Растопив его на огне, его разливают по кускам формы, причем мастер пользуется воском той мягкости, какая ему нужна для этой отливки.

После того как куски воска разрезаны в соответствии с расположением кусков формы, на поверхности уже сделанной из глины сердцевины их соединяют, пригоняют и скрепляют, и эти куски воска при помощи тонких медных штырей укрепляются на обожженной сердцевине, и так, кусок за куском, они, прибитые этими штырями, смыкаются, облекают всю сердцевину и образуют вполне законченную фигуру. Сделав это, убирают все затеки лишнего воска, образовавшиеся на стыках гипсовых форм, и доводят, насколько возможно, поверхность до той законченности и до того совершенства, каким должна будет обладать отлитая бронза. И прежде чем действовать дальше, фигуру поднимают и внимательно рассматривают, нет ли какого изъяна в воске, и, поправляя и заполняя, устраняют, добавляют или же уменьшают, где что-нибудь неладно. Затем, покончив с воском и укрепив фигуру, мастер с удобством помещает ее на две решетки из дерева, камня или железа, как жаркое над огнем, так, чтобы ее можно было поднимать и опускать, затем мокрой золой, для этого приготовленной, покрывает кистью всю фигуру

так, чтобы не видно было воска, и каждое отверстие и углубление плотно замазывает этим веществом. Покрыв золой, вставляют поперечные шпильки так, чтобы они проходили через воск и сердцевину и поддерживали сердцевину изнутри, а покрывку снаружи, это и будет оболочкой той полости между сердцевиной и покрывкой, куда льют бронзу. Укрепив это, мастер начинает замешивать тонкую глину с паклей и лошадиным навозом, как было сказано, и из этого тщательно поверх всего делает тончайшую оболочку и дает ей высохнуть; и так раз за разом накладываются следующие слои, которые поочередно высыхают, пока не нарастет корка толщиной с полпяди.

После того как это сделано, железо, скрепляющее сердцевину изнутри, сцепляется с железом, скрепляющим покрывку снаружи так, что и то и другое, сопряженное и связанное вместе, друг друга поддерживает: внутренняя сердцевина держит наружную покрывку, а наружная покрывка держит внутреннюю сердцевину. Обычно между сердцевиной и покрывкой проводят некие трубки, именуемые воздушниками, имеющие выход наверху. Их проводят, например, от колена к поднятой руке, чтобы они давали проход металлу там, где он из-за какой-либо помехи застрял; и делают их много или мало в зависимости от того, насколько трудно литье. Сделав это, начинают нагревать на огне равномерно всю покрывку так, чтобы вся она равномерно и постепенно разогрелась, и усиливают огонь, пока вся форма не раскалится настолько, чтоб находящийся внутри воск растопился и вытек весь с той стороны, с которой надлежит наливать металл, так, чтобы внутри не осталось ничего. А чтобы удостовериться в этом, следует при соединении кусков на фигуре взвешивать их кусок за куском, при извлечении же воска взвешивать его снова, и, определяя убыль, мастер может убедиться, осталось ли что-нибудь между сердцевиной и покрывкой и сколько оттуда вышло. И следует знать, что в удалении этого воска и состоит мастерство и сноровка художника, и здесь же обнаруживается, как трудно, чтобы литье вышло красивым и чистым, ибо если там останется хоть сколько-нибудь воска, все литье будет испорчено и главным образом там, где он останется.

Покончив с этим, мастер зарывает форму в землю близ горна, где плавится бронза, и закрепляет ее так, чтобы бронза ее не разорвала, делая выходы, через которые бронза может выплескиваться; кроме того, оставляется некоторая толщина так, чтобы бронзу, выступающую за пределы отливки, можно было потом спилить, а делается это для того, чтобы литье выходило более чистым. Металл берут, какой пожелают, и на каждый фунт воска кладется десять фунтов металла. Для статуй берется сплав металла, состоящий из двух третей меди и одной трети латуни, по итальянскому обычаю. Египтяне же, от которых ведет происхождение это искусство, брали для бронзы две трети латуни и одну треть меди. Для янтарного металла, из всех самого тонкого, берется две части меди и одна часть серебра. Для колоколов на сто частей меди дается двадцать олова, дабы звук был более звонким и однородным, а для пушек на сто частей меди десять – олова. Остается нам теперь научить, как в том случае, когда фигура получится с изъяном из-за пережженной или слишком жидкой бронзы или же какой-либо недостачи, можно в нее вставить кусок. В этом случае мастеру следует удалить все худое в его литье и сделать прямоугольную впадину, выдолбив ее под прямым углом, затем приладить туда кусок металла, соответствующий этому куску так, чтобы он выступал наружу по его усмотрению; и, вставив его точно в это прямоугольное отверстие, бьют его молотом, чтобы он держался крепко, напильниками же и железом сравнивают и окончательно отделяют.

Если же мастер пожелает отлить из металла малые фигуры, он делает их из воска, глины или другого материала и покрывает их сверху гипсовой формой, как для больших, и заполняет воском всю форму целиком. Нужно, однако, чтобы форма была сырой, ибо, когда в нее наливается воск, он застывает от холода, воды и формы. Затем, проветривая и встряхивая форму, находящийся в ней воск удаляют из ее сердцевины так, чтобы гипс оставался пустым именно в середине, и пустоту или полость эту мастер заполняет затем глиной и прикрепляет железные шпильки. Глина эта служит затем сердцевиной; следует, однако, хорошенько ее высушить.

Затем делают покрывку, как и для больших фигур, укрепляют ее и вставляют трубки для отдушин. Потом нагревают, удаляют воск, и форма таким образом становится точной, и с удобством можно приступать к литью. То же самое делают для плоских рельефов и полурельефов и любых изделий из металла.

Покончив с литьем, мастер затем при помощи соответствующих железных орудий, а именно грабштихелей, радирных игол, резцов, шил, долот и напильников, убирает, где следует, а где нужно углубляет и счищает накипь, другими же скребущими инструментами скоблит и тщательно все чистит и в завершение наводит лоск пемзой. Эта бронза со временем принимает сама по себе черноватый оттенок и не отликает уже красным, как во время работы. Некоторые чернят ее маслом, другие уксусом придают зеленый оттенок, иные же красят в черный цвет лаком, как кому нравится. Но поистине дивным можно назвать тот способ литья фигур, как больших, так и малых, который появился в наши дни, и настолько превосходный, что у многих мастеров они получаются после литья такими гладкими, что не требуют очистки железными инструментами, и настолько тонкими, как лезвие ножа. И более того, некоторые глины и золы, применяемые при этом, тонки настолько, что из серебра и золота отливают завитки руты и любые тонкие травы и цветы без всякого труда и так хорошо, что они получаются столь же прекрасными, как в природе. Откуда видно, что искусство это достигло большего превосходства, чем в древние времена.

ГЛАВА V

О стальных чеканах для изготовления медалей из бронзы и других металлов и о том, как они из этих металлов делаются; о восточных камнях и о камнях

Если художник пожелает делать медали из бронзы, серебра и золота, как это раньше делали древние, он прежде всего должен при помощи железных штампов выдавить углубленный рельеф на штампах из размягченной на огне стали, причем отдельными штампами, поочередно часть за частью: так, чтобы, например, выполненная плоским рельефом голова набивалась на один стальной штамп, а другие части на другие, с ней смежные. После того как будут таким образом изготовлены из стали все штампы, необходимые для медали, их закаляют на огне, а на чекан из незакаленной стали, который должен служить формой и матрицей медали, ударами молотка выбиваются на своих местах голова и другие части. И после того как все будет выбито, вышеназванную форму, которая затем будет служить матрицей, тщательным образом отделяют и очищают, доведя ее до законченности и совершенства. Многие художники, однако, пользовались для долбления названных матриц колесиками, применяя тот способ, каким обрабатываются хрусталь, яшма, халцедоны, агаты, аметисты, сердолики, ляпис-лазурь, хризолиты, камеи и другие восточные камни; такая обработка как матриц, так и выше-названных камней чище. Тем же способом делают и оборотную сторону медали и при помощи матриц лицевой и оборотной стороны печатают медаль из воска или из свинца, которые затем формуют из мельчайшей формовочной земли, для этого пригодной; в эти формы, освободив их сначала от воска или свинца, упомянутых выше, и зажав их в хомуты, и льют металл, предназначенный для медали. Эти слепки помещают снова в их стальные матрицы и при помощи винтов или рычагов и ударами молотка их сжимают до тех пор, пока они не примут от матрицы той поверхности, какую не получили от слепка.

Монеты же с более низким рельефом чеканятся без винтов, ударами молотка вручную; а те восточные камни, о которых говорилось выше, вырезаются вглубь колесиками при помощи наждака, который вместе с колесом преодолевает твердость любого камня. Часто художник покрывает воском ту форму, над которой он работает, и таким способом отделяет работу, снимая воск там, где он найдет нужным. Камеи же делают рельефными, а так как камень этот слоистый, а именно, сверху белый, а снизу черный, то белое снимают настолько, чтобы голова или фигура оставались белыми барельефами на черном фоне. Иногда же, дабы получилось так, чтобы вся голова или фигура выделялись белыми барельефами на черном фоне, имеют обык-

новение подкрашивать фон, если он недостаточно темен. И в этой манере мы видели дивные и божественные работы как древние, так и новые.

ГЛАВА VI

О том, как выполняются белые работы из стука, о способе изготовления нижней формы из камня и о том, как она обрабатывается

Древние, когда они хотели делать из белого стука своды, облицовки, двери, окна или другие украшения, обычно выполняли нижний костяк из камня, а именно из обожженных кирпичей или же из туфа, то есть из кусков мягкого камня, с легкостью поддающегося отеске; выкладывая его, они и делали нижний костяк, придавая ему форму карниза, фигуры или всего того, что там предполагалось, отесывая кирпич или камень, которые выкладываются на известке. Потом стуком, который, как мы говорили в четвертой главе, состоит из смеси толченого мрамора с травертиновой известью, следует наложить на упомянутый костяк первый слой грубой штукатурки, то есть шероховатой и зернистой, дабы сверху можно было наложить более тонкий, после того как нижний схватится и затвердеет, но не станет еще совершенно сухим. Ибо материал, накладываемый на влажный слой, лучше схватывает и потому нужно постоянно смачивать там, где накладывается штукатурка, чтобы легче ее было обрабатывать.

А чтобы сделать резные карнизы или листву, нужно иметь деревянные формы, в которых вырезана в глубину та резьба, какую ты хочешь сделать. И штукатурка берется не слишком твердая и не слишком мягкая, но в вязком состоянии, и накладывается на работу в количестве, соответствующем той вещи, которую хотят формовать, и сверху накладывают вышеназванную резную форму, посыпанную мраморным порошком, и бьют по ней молотком так, чтобы удары были равномерными, и штукатурка, на которой остается отпечаток, затем отчищается и сглаживается, чтобы работа была ровной и гладкой. Если же пожелают, чтобы работа имела больший вынос, то на тех местах, где она будет, в камень вмуровываются железные гвозди или другие крепления, которые поддерживают на весу штукатурку, схватывающую их прочнейшим образом, что мы и видим в древних зданиях, где до сих пор мы находим сохранившуюся штукатурку и железные крепления. Когда же мастер желает выполнить на гладкой стене барельефную историю, он сперва часто забивает в эту стену гвозди, более или менее глубоко, в соответствии с расположением фигур, и между ними вставляет небольшие куски кирпича или туфа с тем, чтобы концы или головки гвоздей держали первый грубый и неровный слой штукатурки, а затем, пока он не затвердел, отделяет все тщательно и терпеливо. И в то время как он затвердевает, мастер работает прилежно мокрыми кистями, заглаживая его непрерывно до тех пор, пока не доведет до совершенства, так, как если бы он был из глины или воска. В той же самой манере с гвоздями и железными креплениями, заготовленными для этой цели и различной величины в зависимости от потребности, украшают штукатуркой своды, помещения и старые постройки, что, как мы видим, вошло ныне в обычай по всей Италии у многих мастеров, занявшихся этим делом. Не следует сомневаться в работах подобного рода, считая их недолговечными, ибо прочность их бесконечна, и затвердевают они так, что со временем становятся как мрамор.

ГЛАВА VII

О том, как выполняются фигуры из дерева и какое дерево подходит для их обработки

Тот, кто хочет довести деревянные фигуры до совершенства, должен сначала сделать восковую или глиняную модель, как уже говорилось. Такого рода фигуры применялись много в христианской религии, ибо бесконечное число мастеров делали многочисленные распятия и разные другие вещи. Однако, говоря по правде, никогда нельзя придать дереву такой телесности и такой мягкости, как металлу и мрамору и другим скульптурным работам, какие мы видим из стука, воска или глины. Тем не менее лучшее дерево из всех применяемых в скульптуре — это липа, ибо поры у нее ровные со всех сторон и она легче поддается резцу и напильку. Если же

фигура, которую хочет сделать мастер, большой величины, то нельзя сделать целого из одного куска, но приходится составлять его из многих кусков, поднимая и увеличивая их в соответствии с желательной формой. А чтобы соединить куски вместе так, чтобы они держались, не следует брать мастики из творога, ибо она держаться не будет, но клеем, разбавленным в этой мастике, нагревая эти куски на огне, их пригоняют и скрепляют гвоздями не из железа, а из того же дерева. Когда это сделано, статуя обрабатывается и режется по форме своей модели. У художников, работающих в этой области, можно видеть также весьма похвальные работы из буксуса и прекраснейшие украшения из ореха, которые, если они из хорошего, а именно, черного ореха, кажутся почти бронзовыми. Видели мы также резьбу из косточек плодов, например, вишни и абрикоса, выполненную немцами с необыкновенным терпением и тщательностью. И хотя иностранцы и не обладают тем совершенным рисунком, какой в произведениях своих обнаруживают итальянцы, тем не менее и они работали и продолжают работать так, что доводят свои произведения до поразительной тонкости, как это можно видеть по творению, или лучше сказать, по чуду, выполненному из дерева рукой французского мастера Янни⁵⁴. Проживая в городе Флоренции, которую избрал своей родиной, он в отношении рисунка, который всегда любил, перенял итальянскую манеру так, что, применяя опыт, которым он обладал в обработке дерева, выполнил из липы фигуру Св. Роха в естественную величину, причем тончайшей резьбой выполнил ткани, его одевающие, такими мягкими и ажурными, а складки такими гибкими и так прекрасно расположенными, что более чудесной вещи и не увидишь. Подобным же образом и голову, бороду, руки и ноги этого святого он выполнил с таким совершенством, что заслужил и будет заслуживать всегда от всех людей похвалу бесконечную. И более того, дабы превосходство художника можно было видеть во всех ее частях, фигура эта хранится и поныне в Нунциате во Флоренции под кафедрой, без какого-либо покрова из красок или живописи, но украшенная лишь цветом самого дерева; с той тщательностью и совершенством, какие придал ей мастер Янни, эта фигура прекрасна превыше всех, какие только можно видеть вырезанными из дерева.

И этого сказанного вкратце о скульптуре достаточно. Перейдем теперь к живописи.

О живописи

ГЛАВА I

О том, что такое рисунок, как выполняются и по каким признакам распознаются произведения живописи, а также о сочинении историй

Так как рисунок – отец трех наших искусств: архитектуры, скульптуры и живописи, имея свое начало в рассудке, извлекает общее понятие из многих вещей, подобное форме или же идее всех созданий природы, отводящей каждому его собственную меру, то отсюда следует, что он познает соразмерности целого с частями и частей между собой и с целым не только в человеческих телах и в животных, но и в растениях, а также в постройках, скульптурах и картинах. А так как из этого познания рождается определенное понятие и суждение, так что в уме образуется нечто, что, будучи затем выражено руками, именуется рисунком, то и можно заключить, что рисунок этот не что иное, как видимое выражение и разъяснение понятия, которое имеется в душе, которое человек вообразил в своем уме и которое создалось в идее. И отсюда, возможно, и возникла греческая пословица: «По когтю льва», когда способный человек увидел высеченный в скале один лишь коготь льва, и по его размеру и форме разумом своим понял, каковы части всего животного, а затем и каково оно в целом, словно оно присутствует перед его глазами. Некоторые полагают, что отцом рисунка и искусств был случай, а привычка и опыт, подобно няньке и учителю, выкормили его при помощи познания и рассуждения; я же полагаю, что правильнее было бы сказать, что случай был скорее поводом назвать его отцом рисунка. Однако, как бы там ни было, для рисунка необходимо, чтобы, когда он

извлекает из суждения замысел какой-либо вещи, рука благодаря многолетнему труду и упражнению обладала легкостью и способностью правильно рисовать и выражать любую созданную природой вещь пером, стилем, углем, карандашом или чем-либо другим; ибо когда понятия выходят из рассудка очищенными и проверенными суждением, то руки, много лет упражнявшиеся в рисунке, и обнаруживают одновременно как совершенство и превосходство искусств, так и знания самого художника. А так как некоторые скульпторы порой не обладают большой опытностью в линиях и контурах, то они и не умеют рисовать на бумаге; зато, выполняя с прекрасной пропорцией и мерой из глины или воска людей, животных и другие рельефные вещи, делают они то же, что делает тот, кто в совершенстве рисует на бумаге или на других поверхностях. Люди этих искусств именуют или различают рисунок по разным его видам и согласно свойствам выполняемых рисунков. Те, что набрасываются слегка и едва намечаются пером или чем-либо другим, называются набросками, о чем будет сказано в другом месте. Те же, где первоначальные линии обрисовывают все кругом, именуются профилями, очертаниями или контурами. И все они, профили, или как бы мы их ни называли, служат так же и для архитектуры и для скульптуры, как и для живописи, но главным образом для архитектуры, ибо рисунки в ней состоят только из линий, а это для архитектора во всяком случае начало и конец этого искусства, ибо остальное в виде деревянных моделей, построенных по этим линиям, всего лишь дело каменотесов и строителей. В скульптуре же рисунок применяется во всех контурах, ибо скульптор пользуется им для каждой точки зрения, рисуя ту часть, которая ему больше нравится или которую он намеревается исполнить со всех сторон, будь то в воске, в глине, мраморе, дереве или другом материале.

В живописи контуры служат во многих отношениях, но в особенности для того, чтобы очертить каждую фигуру, ибо когда они хорошо нарисованы и сделаны правильно и соразмерно, то тогда тени и свет, которые потом добавляются, становятся причиной того, что и контуры исполняемой фигуры приобретают наибольшую рельефность и становятся превосходными и совершенными. И отсюда следует, что всякий, кто понимает в этих линиях и хорошо пользуется этими очертаниями, займет в каждом из этих искусств на основании своего опыта и правильного суждения первейшее место. Итак, тому, кто желает хорошо научиться выражать в рисунке понятия, возникшие в душе, или же что-либо другое, надлежит после того, как он уже немного набил себе руку и дабы приобрести большее понимание в искусстве, упражняться в срисовывании рельефных фигур из мрамора или из камня, или же из гипса, отлитых с натуры или с какой-нибудь прекрасной древней статуи, а также рельефных моделей фигур, либо обнаженных, или же одетых пропитанными глиной тканями. Ибо все эти предметы неподвижны и бесчувственны и потому, не двигаясь, очень удобны для рисующего, чего не бывает с живыми и подвижными. Когда затем, рисуя подобные вещи, он приобретет опыт, а рука станет увереннее, пусть он начнет рисовать с натуры и, прилагая к этому возможно больше труда и прилежания, добивается хороших и твердых навыков, ибо вещи, исполненные с натуры, поистине приносят честь тому, кто над ними потрудился, обладая кроме особой прелести и живости той простотой, легкостью и нежностью, которые свойственны природе и которым можно научиться в совершенстве по ее творениям, но которым в полной мере никогда нельзя научиться по произведениям искусства. И следует крепко запомнить, что опыт, приобретаемый многолетними упражнениями в рисовании, и есть, как говорилось выше, истинный светоч рисунка, и именно то, что служит людям залогом высшего превосходства.

Итак, поговорив об этом достаточно, мы уже видим, что такое живопись. Она, таким образом, представляет собой плоскость, покрытую на поверхности доски, стены или холста цветными планами, расположенными вокруг упоминавшихся выше очертаний, кои при помощи правильного рисунка очерчивают фигуру. Эта плоскость, которую живописец при правильном суждении обрабатывает таким образом, что в середине она выдерживается светлой, а по краям и в глубине темной, чему между тем и другим сопутствует цвет средний между свет-

лым и темным, обладает таким свойством, что при объединении этих трех планов все, расположенное между двумя очертаниями, выступает и кажется круглым и выпуклым, как об этом уже говорилось. Правда, что в отдельных частностях не всегда бывает достаточно этих трех планов, поскольку иногда какой-либо из них приходится разделять по крайней мере на две разновидности, образуя из светлого два полусвета, из темного – два более светлых оттенка, а из упомянутого среднего – два других средних, – одного, приближающегося к более светлому, и другого – к более темному. Когда же все эти оттенки одного и того же цвета, каким бы он ни был, будут сведены к единству, обнаружится постепенный переход от светлого к менее светлому, а потом к немного более темному, и, таким образом, мы постепенно дойдем до чисто черного. И вот, приготовив имприматуру, то есть смешав эти краски для работы, будь то масло, темпера или фреска, покрывают ею линейный рисунок и размещают по своим местам светлые, темные и средние тона, а также и те смешанные из средних и светлых, которые суть оттенки, смешанные из трех первоначальных – светлого, среднего и темного; эти светлые, средние, темные и тусклые тона переносятся с картона или же иного рисунка, заготовленного на этот случай. Все это необходимо проводить на основе правильного размещения и рисунка, с должной рассудительностью и изобретательностью, учитывая, что размещение в живописи не что иное, как такое распределение в тех местах, где помещаются фигуры, чтобы промежутки между ними согласовывались с оценкой глаза и не были бесформенными и чтобы таким образом фон был в одном месте заполненным, а в другом пустым, а это в свою очередь должно порождаться рисунком и воспроизведением либо живых естественных фигур, либо моделей фигур, изготовленных для этой цели. Рисунок же не может получиться хорошим без постоянного упражнения в рисовании вещей с натуры и изучения картин превосходных мастеров и античных рельефных статуй, как говорилось уже многократно.

Но лучше всего живая обнаженная натура мужская и женская, ибо по ней запоминаются при постоянном упражнении мускулы торса, спины, ног, рук, колен и находящиеся под ними кости; а отсюда уверенность в том, что при большом усердии можно, даже не имея перед собой натуры, самостоятельно создавать при помощи своей фантазии любые положения с любой точки зрения. Хорошо также увидеть трупы с содранной кожей, чтобы знать, как под ней расположены кости, мускулы и жилы со всеми разделами и терминами анатомии, дабы смочь с большей уверенностью и более правильно расположить члены человеческого тела и разместить мускулы в фигурах. И те, кто это знает, волей-неволей в совершенстве овладевают очертаниями фигур, каковые, имея должные очертания, приобретают и большую прелесть в глазах зрителя и прекрасную манеру. Ибо всякий, кто изучает выполненные подобным образом хорошие картины и скульптуры, видя и понимая живую натуру, по необходимости достигнет хорошей манеры в искусстве. Отсюда рождается и изобретательность, которая позволяет сочетать в истории фигуры по четыре, по шесть, по десять, по двадцать так, что можно браться за изображение сражений и других крупных произведений искусства. Изобретательность эта требует соответствия, состоящего из согласованности и подчиненности; так, если одна фигура совершает движение, дабы приветствовать другую, приветствуемая не должна поворачиваться спиной, ибо ей надлежит ответить, и наподобие этого и все остальное.

История должна быть полна вещей разнообразных и отличных одна от другой, но никогда не уклоняющихся от того, что изображается и что постепенно выполняется художником, который должен различать жесты и позы, изображая женщин с внешностью нежной и прекрасной и подобным же образом молодых людей; старцы же должны иметь вид строгий и в особенности жрецы и начальствующие лица. Поэтому всегда надлежит обращать внимание на то, чтобы всякая вещь соответствовала целому таким образом, чтобы, когда рассматриваешь картину, в ней распознавалась единая согласованность, вызывающая страх от изображенных ужасов и сладостное чувство от изображения приятного и сразу же обнаруживающая намерения живописца, а не то, о чем он и не думал. И потому надлежит ему писать порывисто и

сильно те фигуры, которые должны быть свирепыми, и удалять те, которые отстоят от передних при помощи теней и цвета, постепенно и нежно затухающего. Таким образом, искусству должны всегда сопутствовать изящная легкость и прекрасная чистота цветов, а произведение в целом следует доводить до совершенства не с напряжением жестокой страсти, так, чтобы людям, смотрящим на него, не приходилось мучиться от страстей, которыми, как видно, был обуреваем художник, но чтобы они радовались счастьем того, руке которого дарована небом такая искусность, благодаря которой вещи получают свое завершение, правда, с наукой и трудом, но без всякого напряжения, причем настолько, чтобы там, где они помещены, они зрителю не казались мертвыми, но живыми и правдивыми. Пусть остерегаются они и аляповатости и добиваются того, чтобы каждый изображенный ими предмет казался не написанным, а живым и выступающим из картины. Таковы истинный обоснованный рисунок и истинная изобретательность, которая признается за тем, кто ее вложил в картины, получившие высокое признание и оценку.

ГЛАВА II

О набросках, рисунках, картонах и правилах перспективы и о том, как они исполняются и для чего ими пользуются живописцы

Набросками, о которых речь шла выше, мы называем вид первоначальных рисунков, исполненных для того, чтобы найти положения фигур и первоначальную композицию произведения; они выполняются как бы в виде пятна и служат предварительным намеком на целое. А так как они набрасываются художником пером, иными рисовальными принадлежностями или углем в короткое время, в порыве вдохновения и лишь для того, чтобы проверить пригодность своего замысла, то они и называются набросками. С них затем выполняются в надлежащей форме рисунки, причем следует со всей возможной тщательностью сличать их с впечатлением от натуры, если, конечно, художник не чувствует в себе достаточно сил завершить их от себя. Затем, измерив их циркулем либо на глаз, их увеличивают с малых размеров до больших, в соответствии с предполагаемой работой. Выполняются рисунки различными способами, а именно, либо красным карандашом, то есть камнем, добываемым в горах Германии, который, будучи мягким, легко режется на тонкие палочки для рисования на листах бумаги или на чем угодно, либо черным камнем, добываемым в горах Франции, схожим с красным. Другие рисунки наносят светотенью на цветной бумаге, служащей средним тоном, и пером проводят очертания, то есть контур или профиль, а затем из чернил с небольшим количеством воды образуют нежную краску, которой покрывают и оттеняют рисунок, после чего на рисунке наносятся блики тонкой кисточкой, обмокнутой в белила, растертые с камедью; такой способ очень живописен и лучше показывает расположение колорита. Многие другие работают только пером, оставляя просветы бумаги; это трудно, но показывает большое мастерство. Применяется в рисовании и бесконечное число других способов, упоминать о которых нет надобности, ибо все они представляют собой разновидность одного и того же, а именно рисунка.

После того как рисунки выполнены таким образом, желающий работать фреской, то есть на стене, должен приготовить картоны, которыми, впрочем, пользуются многие и при работе на досках. Эти картоны делаются так: листы намазывают мучным клеем, заваренным на кипятке; эти листы, разграфленные на квадраты, приклеивают к стене, намазав ее кругом на два пальца той же пастой. Их мочат, сплошь обрызгивая свежей водой, и наклеивают мокрыми для того, чтобы мягкие морщины расправлялись по мере высыхания. Затем, когда они высохли, начинают при помощи длинной палки с углем на конце переносить на картон в соответствующих размерах, чтобы можно было судить о нем на расстоянии, все, изображенное на малом рисунке, и таким образом заканчивают постепенно то одну, то другую фигуру. И здесь живописцы старательно прилагают все свое искусство, чтобы передать с натуры обнаженные тела и ткани, и строят перспективу по всем правилам, которые применялись и на листах, но соразмерно их увеличивая. И если на листах были перспективы или здания, их увеличивают при помощи

сетки, то есть решетки с небольшими квадратами, увеличенной на картоне, на который все в точности и переносится, ибо тот, кто на малых рисунках построил перспективу с планом, ортогональю и профилями и при помощи пересечений и точки схода передал уменьшения и сокращения, должен все это соразмерно перенести на картон. О том же, как строить перспективу, подробнее я говорить не хочу, ибо вещь эта скучная и маловразумительная. Достаточно того, что перспективы хороши постольку, поскольку они кажутся на взгляд правильными, когда они, убегая, удаляются от глаза и когда они составлены из разнообразных и красиво расположенных зданий.

Помимо этого, живописцу надлежит обращать внимание на соразмерное их уменьшение при помощи мягких переходов цвета, что и обнаруживает в художнике правильное чувство меры и верное суждение; действие же этого суждения заключается в том, что неясность стольких запутанных линий, проводимых из плана, разреза и их пересечений, превращается, когда линии эти покрыты красками, в нечто очень простое, говорящее о художнике ученом, понимающем и изобретательном в своем искусстве. Многие мастера имеют также обыкновение, прежде чем изобразить историю на картоне, делать на плоскости глиняную модель, располагая все круглые фигуры так, чтобы усмотреть падающие тени, образуемые источником света позади фигур. Но тени эти гораздо резче отбрасываются фигурами на поверхность земли от солнца, чем от любого другого источника света. И срисовывая с модели все произведение в целом, они и находят все тени, отбрасываемые той или иной фигурой. Благодаря этому и картоны, и самое произведение становятся более совершенными и более сильными и выпукло выступают на бумаге, что и делает все в целом более красивым и в высшей степени завершенным. Когда же картоны эти применяются для работы фреской на стене, каждый день от них отрезают по куску, который прикрепляют к стене, свежештукатуренной и тщательно отглаженной. Этот кусок картона помещают на то место, где должна быть фигура, и там его отмечают, чтобы, когда на другой день пожелают поместить другой кусок, можно было бы точно определить его место во избежание ошибок. Затем железом отжимают очертания названного куска по известковой штукатурке, на которой, так как она сырая, остаются следы через бумагу, – таким образом она и размечается. Когда же картон убирают, то по этим знакам, вдавленным в стену, работают красками – так и производится работа фреской или на стене. На доски и на холсты картон накладывается так же, но целиком и, кроме того, необходимо окрашивать картон сзади углем или черным порошком, дабы, когда будут потом обводить его железом, он остался прочерченным и нарисованным на холсте или доске. Для этого и изготовляются картоны, дабы размеченная работа была правильной и соразмерной. Многие живописцы, работая маслом, к этому не прибегают, однако, работая фреской, нельзя этого избежать и без этого обойтись. Нет сомнения, что тот, кто это выдумал, обладал хорошим воображением, ибо по картону можно судить о всей работе в целом, можно ее исправлять и портить, пока не получится, а в самой работе этого потом делать нельзя.

ГЛАВА III

О сокращении фигур снизу вверх и о таковых же на плоскости

Художники наши уделяли величайшее внимание сокращению фигур, то есть тому, чтобы они казались большими, чем на самом деле, так как для нас вещь в сокращении – это вещь, нарисованная в укороченном виде, которая для уходящего вдаль глаза обладает не теми длиной и высотой, какие она обнаруживает. Тем не менее благодаря толщине, околичностям, теням и освещению она кажется уходящей вдаль, и потому это и называется сокращением. В этом роде никогда ни один живописец или рисовальщик не работал лучше нашего Микеланджело Буонарроти и до сих пор никто лучше его не умел этого делать, ибо рельефные фигуры он изображает божественно. Он для этого обычно сначала делал модели из глины или воска, и с них, неподвижных, не в пример живым, он и брал контуры, свет и тени. Тем, кто этого не понимает, это представляет величайшие затруднения, ибо разумом они не проникают в глу-

бину этой задачи, труднее которой для хорошего ее решения в живописи не существует. Нет сомнения, что преданные искусству наши старые художники нашли способ правильно строить сокращения при помощи линейной перспективы, чего не умели делать раньше, и настолько продвинули это вперед, что ныне в этом обнаруживается уже подлинное искусство. Те же, кто это осуждает (я говорю о наших художниках), сами этого делать не умеют и унижают других, дабы себя возвысить. Достаточно и таких мастеров-живописцев, кои, обладая достоинствами, все же не любят заниматься сокращениями; тем не менее, когда они видят хорошо сделанные трудные сокращения, они не только не порицают их, но восхваляют в самой высокой степени.

Правда, такого рода сокращения создавали и некоторые современные художники, причем достаточно сложные и вполне уместные, как, например, те, что на своде, если глядеть вверх, сокращаются и уменьшаются, а именно такие, которые мы называем сокращениями снизу вверх и которые обладают такой мощностью, что как бы пробивают своды. И таковые можно делать только с живой натуры или с соответствующих моделей, расположенных на должной высоте и в надлежащих положениях и движениях. И нет сомнения, что в этом роде живописи при преодолении этих трудностей можно достигнуть высочайшей прелести и большой красоты и проявить искусство поистине потрясающее. Вы найдете в жизнеописаниях художников, что они, работая в этом роде, придавали подобным работам величайшую рельефность и, доводя их до полной законченности, заслужили за это величайшие похвалы. Это и называется сокращениями снизу вверх, потому что фигуры расположены высоко и глаз смотрит на них вверх, а не прямо по линии горизонта. Поэтому, чтобы видеть их, следует поднять голову, и прежде всего видны подошвы ног и другие нижние части, поэтому-то и правильно именовать это упомянутым названием.

ГЛАВА IV

О том, как надлежит объединять цвета в масляной, фресковой и темперной живописи и о том, как тело, одежда и все, что пишется, должно в работе быть объединено так, чтобы фигуры не оказались разъединенными и обладали выпуклостью и силой, делая работу ясной и открытой

Единство в живописи есть разногласие различных друг с другом согласованных цветов, которые в раздельности своего многообразия обнаруживают, что отдельные части фигуры по-разному отличаются одна от другой, как, например, тело от волос и одна ткань от другой, отличной от нее по цвету. Когда эти цвета применяются в работе сверкающими и яркими, с неприятной несогласованностью, проистекающей от корпусной их окраски и нагрузки, как это раньше имели обыкновение делать некоторые живописцы, то от этого страдает рисунок: фигуры оказываются написанными скорее красками, чем кистью, которая их высветляет и затеняет, благодаря чему они и кажутся рельефными и естественными. Таким образом, все картины, написанные маслом или фреской или же темперой, должны быть объединены в своих цветах так, чтобы главные фигуры в историях выполнялись совсем светлыми, и те, которые находятся впереди, должны быть одеты в менее темные ткани по сравнению с теми, которые расположены за ними, и фигуры, по мере того как они постепенно удаляются в глубину, должны столь же постепенно становиться все темнее по цвету как тела, так и одежды. И главным образом следует обращать величайшее внимание на то, чтобы в самые лучшие, приятные и красивые цвета были всегда окрашены главные фигуры и из них преимущественно те, которые изображаются в историях целиком, а не частично, ибо на них всегда обращается больше внимания и они видны больше, чем другие, которые служат как бы фоном для их колорита, – ведь более тусклый цвет делает более ярким то, что расположено рядом с ним, и от тусклых и бледных красок соседние с ними кажутся более веселыми и как бы пылающими особой красотой. Обнаженные тела не следует одевать в одежды, окрашенные цветами настолько корпусными, чтобы тело отделялось от ткани, с ним соприкасающейся. Но цвет светов на этой ткани должен быть светлым, наподобие телесного, а именно желтоватым, красноватым, либо фиолетовым или лиловым с

переливчатыми и темноватыми тенями – зелеными, синими, фиолетовыми или желтыми, но во всяком случае клонящимися к темному, и так, чтобы они равномерно следовали за округлостью фигуры вместе с ее тенями, как мы это видим в натуре, где те части, которые более близки к нашему глазу, представляются нам более освещенными, другие же, по мере того, как они теряются из поля ясного зрения, теряют и в свете и в цвете. Совершенно так же и в живописи цвета надлежит применять в таком единстве, чтобы не оставалось ни темных, неприятно затененных, ни светлых, неприятно освещенных мест, образующих неприятную несогласованность или разъединение, за исключением тех падающих теней, которые одна фигура отбрасывает на другую, то есть, когда единый источник света освещает переднюю фигуру, отбрасывающую свою тень на фигуру второго плана. И даже если встречается и это, то писать такие фигуры следует мягко и однородно, ибо если кто нарушит их порядок, то окажется, что картина эта будет скорее похожа на цветной ковер или колоду игральных карт, чем на однородное тело или мягкую ткань, или на нечто пушистое, нежное и тонкое.

Ибо, подобно тому, как уши оскорбляются музыкой, когда она бывает шумной, неблагозвучной и грубой, кроме тех случаев, когда это бывает уместно и вовремя, точно так же, как я говорил о падающих тенях, и глаз оскорбляют краски слишком нагруженные, слишком резкие. Ведь слишком яркое портит рисунок, а тусклое, бледное, вялое и слишком нежное кажется потухшим, старым и закопченным. Зато согласованное, то есть среднее между ярким и тусклым, наиболее совершенно и ласкает глаз подобно тому, как согласная и строгая музыка ласкает ухо. Некоторые части фигур должны теряться в темноте и в далях картины, ибо, будучи слишком яркими и живыми, они путали бы фигуры, но, оставаясь темными и тусклыми, они служат как бы фоном и придают в то же время большую силу другим, расположенным перед ними. И представить нельзя, сколько прелести и красоты можно придать работе, видоизменяя оттенки цвета тела, изображая его у юношей более свежим, чем у стариков, у людей же средних лет – средним между загорелым, зеленоватым и желтоватым. Почти так же, как и в рисунке, в котором лица старух изображены рядом с юношами, девочками и мальчиками, мы и в живописи получаем согласнейшую несогласованность, видя, с одной стороны, дряблость и мясистость, с другой – гладкость и свежесть. Таким образом, в работе надлежит, чтобы выделить фигуры, класть темные тона там, где они менее оскорбляют и не создают раздробленности, как мы это видим на картинах Рафаэля Урбинского и других превосходных художников, державшихся этой манеры. Однако не следует соблюдать эти правила в историях, где изображаются свет солнца, луны, огни и прочие ночные темы, ибо таковые пишутся с определенными и резкими падающими тенями, как это бывает в натуре. В наиболее же выпуклом месте, на которое падает такой свет, всегда должны быть мягкость и однородность. И в тех картинах, где соблюдаются эти условия, видно будет, что разумный живописец согласованностью колорита сохраняет добротность рисунка, придав живописи прелесть, фигурам же рельефность и потрясающую силу.

ГЛАВА V

О том, как расписывают стены и почему такая работа называется фреской

Из всех прочих способов, применяемых живописцами, роспись стен наиболее прекрасна и требует наибольшего мастерства, так как она состоит в том, чтобы в один день сделать то, что при других способах можно сделать в несколько, переписывая уже написанное. Фреска часто применялась древними и за ними последовали и более старые из новых художников. Работа фреской производится по сырой штукатурке и ее не бросают до тех пор, пока не будет завершено то, что желают сделать в данный день. Ибо, если роспись затягивать, штукатурка образует от жара, от холода, от ветра и ото льда некую корку, от которой вся работа покрывается плесенью и пятнами. И потому следует постоянно увлажнять стену, которую расписывают, а краски при этом применяются только земляные, а не минеральные, белила же из жженого травертина. Необходимо также, чтобы рука была ловкой, решительной и быстрой, но главное – твердое и

определенное суждение, ибо, пока стена сырая, краски показывают вещь не такой, какой она будет, когда стена высохнет. И потому необходимо, чтобы при работах над фресками у живописца гораздо большую роль, чем рисунок, играло суждение и чтобы им руководил опыт более чем величайший, ибо в высшей степени трудно довести это до совершенства. Многие из наших художников достигают больших успехов в других работах, а именно маслом или темперой, в этих же терпят неудачу, ибо способ этот поистине требует наибольшей мужественности, уверенности, решительности и более прочен, чем все остальные, а то, что сделано, – постоянно и становится все красивее и однороднее в бесконечно большей степени, чем при других способах. Этот способ воздухом очищается, воды не боится и во всех случаях противостоит всяким потрясениям. Однако необходимо остерегаться переписывать красками, содержащими мездровый клей, желток и камедь или драгант, как это делают многие живописцы, ибо, помимо того, что нарушается естественный ход высветления стены, краски, темнеющие от этой ретуши, через короткое время становятся черными. И поэтому пусть те, кто хотят работать на стене, работают мужественно по сырому и не переписывают по сухому, ибо, помимо того, что это очень позорно, это укорачивает жизнь живописи, как сказано в другом месте.

ГЛАВА VI

О том, как писать темперой, то есть на яичном желтке, на досках или холсте и как это можно применять на сухой стене

Еще до Чимабуе, а начиная с него и поныне, всегда можно было видеть работы, выполненные греками темперой на доске или где-нибудь на стене. Эти старые мастера обычно покрывали доски гипсом и, опасаясь, как бы они не разошлись по швам, прикрепляли к ним мездровым клеем льняное полотно и затем покрывали их гипсом, прежде чем на них работать; краски же они замешивали с яичным желтком или темперой следующим образом: они брали яйцо, взбивали его и толкли в ней нежную фиговую веточку, молоко которой и образовывало с яйцом темперу для красок; этим они и писали свои работы. Краски же для этих досок брали минеральные, изготовлявшиеся частью алхимиками, частью же добывавшиеся в земле. И для такого рода работ годятся любые краски, кроме белил, применяющихся для работ по оштукатуренной стене, ибо они слишком плотные. Таким образом и писались их работы и картины, и это называлось писать темперой. Лишь синюю краску они замешивали на мездровом клее, так как от желтка она становилась зеленой, клей же сохранял ее сущность, как равным образом и камедь. Того же способа придерживаются с досками, покрытыми или не покрытыми гипсом, а при росписи сухих стен добавляют одну или две пригоршни горячего клея, и на нем замешивают краски, которыми и выполняют всю работу; если же кто захочет замешать краски на клею, он может легко это сделать, соблюдая то, что было рассказано о темпере. Хуже от этого не будет, ибо можно увидеть работы темперой старых наших мастеров, сохраняющие сотни лет большую красоту и свежесть. И, конечно, это видно и на творениях Джотто, в том числе на некоторых его досках, существующих уже двести лет и сохранившихся весьма хорошо. Потом начали работать маслом, вследствие чего многие изгнали темперу, хотя и теперь мы видим, что ею писали и продолжают писать алтарные образа и другие серьезные вещи.

ГЛАВА VII

О том, как писать маслом на доске и холсте

Изобретение масляных красок было для искусства живописи прекраснейшей выдумкой и большим удобством; изобрел это впервые во Фландрии Иоанн из Брюгге⁵⁵, который послал доску в Неаполь королю Альфонсу, а Федерико II, герцогу Урбинскому, ванну, и написал он также Св. Иеронима, принадлежавшего Лоренцо де Медичи, и много других прославленных произведений. По его стопам следовали Руджери из Брюгге, его ученик, и Ауссе, последователь Руджери⁵⁶, написавший для семьи Портинари в Санта Мариа Нуова во Флоренции небольшую картину, принадлежащую теперь герцогу Козимо; его же рукой написана доска в Кареджи, в загородной флорентинской вилле светлейшего рода де Медичи. Среди первых были также

Людовик из Лувена⁵⁷, Пьетро Криста⁵⁸, мастер Мартин⁵⁹ и Джусто из Гента⁶⁰, написавший на доске причастие герцога Урбинского и другие картины, а также Уго из Антверпена⁶¹, написавший доску в Санта Мариа Нуова во Флоренции. Искусство это привез затем в Италию Антонелло да Мессина⁶², который провел много лет во Фландрии и, возвратившись из-за гор, обосновался в Венеции и обучил ему нескольких друзей. В числе их был Доменико Венециано, который впоследствии завез это искусство во Флоренцию, где расписал маслом капеллу Портинари в Санта Мариа Нуова. Там ему обучился Андреа дель Кастаньо, преподавший его и другим мастерам, благодаря которым искусство это распространялось и совершенствовалось вплоть до Пьетро Перуджино, Леонардо да Винчи и Рафаэля Урбинского, так что наконец оно достигло той красоты, до которой художники наши благодаря названным поднялись. Этот способ письма оживляет краски, и ничего большего при нем не требуется кроме прилежания в любви, ибо масло делает колорит более мягким, нежным и деликатным, дает возможность легче, чем каким-либо другим способом, добиться цельности и манеры, именуемой сфумато. А так как работают сырыми красками, они легче смешиваются и объединяются одна с другой. Одним словом, художники добиваются таким образом в своих фигурах прекраснейшего изящества, живости и смелости настолько, что фигуры эти часто кажутся выпуклыми и как бы выступают из доски, особенно когда хороший рисунок сочетается с изобретательностью и прекрасной манерой.

Для того же, чтобы применить этот способ, поступают так: после того как для начала покрыли доску или картину гипсом и отшлифовали, ее прокрывают очень жидким клеем четыре или пять раз при помощи губки; затем растирают краски на ореховом масле или на масле из льняного семени (правда, орех лучше, ибо меньше дает желтизны), и краски, растертые таким образом на этих маслах, которые служат для них темперой, остается всего лишь накладывать кистью. Однако предварительно следует приготовить смесь сохнущих красок, каковы свинцовые белила, джаллолино и терра ди кампана, смешав их вместе и добившись однородной корпусности и цвета; а когда клей высохнет, эту смесь размазывают по доске, прихлопывая ладонью, пока она не станет однородной и не покроет равномерно всю доску; многие называют это импримитурой. Размазав эту мастику или краску по всей доске, положи на нее картон, сделанный тобою раньше с фигурами и композицией по твоему усмотрению, под этот же картон положи другой, окрашенный в черный цвет с одной стороны, а именно той, которая приходится на мастику. Затем маленькими гвоздиками прибивают оба картона, берут острую палочку из железа, из слоновой кости или из твердого дерева и прочерчивают контур на картоне уверенно, так, чтобы не испортить картона; таким образом на доске или картине прекрасно прочерчиваются все фигуры и все, что есть на картоне, положенном на доску. Кто же не желает заготавливать картоны, может рисовать белым портновским мелом по мастике или же ивовым углем, ибо и тот и другой легко стираются. И, таким образом, мы видим, что художник, после того как высохнет мастика, делает набросок, либо переводя с картона, либо белым портновским мелом, и некоторые называют это накладкой. И после того как художник покроет всю картину, он с величайшей тщательностью начинает все отделять с самого начала, и тут-то и проявляются его искусство и прилежание, необходимые, чтобы довести ее до совершенства; так вот и пишут мастера свои картины маслом на доске.

ГЛАВА VIII

О том, как пишут маслом на сухой стене

Намереваясь работать маслом на сухой стене, художники могут придерживаться двух манер. Первая заключается в том, что стена, выбеленная по сырому или как-либо иначе, обскабливается, или же, если она осталась гладкой без побелки и лишь оштукатуренной, ее покрывают два или три раза горячим и прокипяченным маслом и повторяют это до тех пор, пока она не перестанет в себя впитывать; когда же она затем высохнет, на нее накладывают

мастику или импримитур, как было сказано в предыдущей главе. Сделав это, художники могут по сухому переводить или рисовать и завершать всю работу, как на доске, примешивая постоянно к краскам немного лака, ибо если это сделать, то затем не понадобится покрывать лаком. Другой способ заключается в том, что художник из мраморного стука и мельчайшего толченого кирпича кладет гладкий слой штукатурки и скребет его лезвием лопатки, чтобы стена сделалась шероховатой. Затем ее покрывают один раз маслом из льняного семени и готовят в горшке смесь греческой смолы, мастики и грубого лака; вскипятив все это, покрывают стену при помощи грубой кисти и затем размазывают по стене раскаленной на огне лопаткой для каменной кладки, которая закупоривает поры штукатурки, придавая стене более однородную поверхность. Когда она высохнет, ее покрывают импримитурой или мастикой и пишут маслом обычным способом, как уже объяснялось. И так как многолетний опыт научил меня, как можно работать маслом на стене, то я в конце концов, расписывая залы, комнаты и другие помещения дворца герцога Козимо, стал следовать способу, которого придерживался уже много раз; способ же этот вкратце следующий: я делаю подмазку, которую покрываю штукатуркой из извести, толченого кирпича и песка, и оставляю так, пока не высохнет совершенно. После этого материалом для следующего слоя будут известь, хорошо растолченный кирпич и шлак, ибо все три эти вещества, из которых каждого берется по трети, смешанные с яичным белком, в случае надобности взбитым, и с маслом из льняного семени, образуют стук столь плотный, что ничего лучшего нельзя и пожелать. Но следует обратить особое внимание на то, что нельзя оставлять штукатурку, пока материал не высох, иначе она потрескается во многих местах; и поэтому необходимо, если хочешь, чтобы она сохранила свои качества, все время протирать ее лопаткой, шумовкой или ложкой, пока все не станет гладким, как должно быть. Когда же штукатурка высохнет и будет покрыта импримитурой или мастикой, фигуры и истории получаются превосходно, как это ясно могут показать всякому работы в названном дворце и многие другие.

ГЛАВА IX

О том, как пишут маслом на холсте

Чтобы перевозить картины из одной страны в другую, люди придумали удобный способ писать на холстах, которые весят немного, и перевозить их свернутыми нетрудно. Картины, написанные маслом, не будучи жесткими, покрываются гипсом лишь в том случае, если они останутся неподвижными на одном месте, так как если их свернуть, то гипс растрескается. Вместо этого изготавливается паста из муки с ореховым маслом, в которую подсыпают два или три раза толченых свинцовых белил, затем холст смазывается три или четыре раза от края до края жидким клеем, после чего ножом накладывают эту пасту, все же ноздреватости сглаживаются рукой художника. После этого еще один или два раза покрывают жидким клеем, а затем мастикой или импримитурой. Расписывая же сверху, придерживаются того же способа, как и в других случаях, о которых рассказывалось выше. А так как способ этот оказался легким и удобным, то им писались не только небольшие картины, которые можно носить с собой, но и алтарные образа и другие огромнейшие произведения с историями, какие мы видим, например, в залах дворца Сан Марко в Венеции и в других местах, ибо доски недостаточной величины удобно заменять холстами соответственных размеров.

ГЛАВА X

О том, как писать маслом на камне и какие камни для этого пригодны

Замыслы наших художников-живописцев растут постоянно и привели к тому, что они пожелали писать масляными красками не только на стене, но и на камнях. В реке близ Генуи нашли разновидность плит, о которой мы говорили в трактате об архитектуре, весьма подходящих для этой надобности, ибо, будучи очень плотными и мелкозернистыми, они поддаются гладкой полировке. За последнее время, найдя правильный способ на них работать, ими пользовались многократно. Пробовали затем и более тонкие камни, как, например, некоторые

сорта мрамора, мискио, серпентины, порфиры и тому подобные, которые, будучи гладкими и полированными, держат на себе краску. Однако на самом-то деле камень грубый и сухой гораздо лучше впитывает и держит кипящее масло и краски, как, например, некоторые мягкие пиперны, или пеперины, которые бьют железом, а не протирают песком или туфом, после чего их можно сгладить той самой смесью, о которой я упоминал, говоря о штукатурке, при помощи той же самой нагретой железной лопатки. Все эти камни вначале клеим не покрываем, но смазывают один раз лишь импримитурой для масляных красок, то есть мастикой, и, когда она высохнет, можно начинать работу в свое удовольствие. Итак, если кто пожелает изобразить историю маслом на камне, тот может взять этот генуэзский камень, заказать из него прямоугольную плиту и укрепить ее на стене болтами в штукатурке, замазав хорошенько мастикой швы, так, чтобы получилась одна сплошная поверхность тех размеров, которые художнику понадобятся. Таков правильный способ завершения таких работ, закончив же, можно их обрамлять дорогими камнями, цветными и иными сортами мрамора. Они прочны до бесконечности, если выполнены тщательно, и можно их покрывать и не покрывать лаком, как кому нравится, ибо камень не ссыхается, то есть не поглощает влаги, как доска и холст, и не боится червей, чего нельзя сказать о дереве.

ГЛАВА XI

О том, как на стенах пишут светотень разными земляными красками и как изображают изделия из бронзы, а также об историях, написанных для арок и празднеств земляными красками на клею, именуемыми гуашью и темперой

Живописцы называют светотенью форму живописи, более близкую к рисунку, чем к письму красками; получается она при изображении мраморных статуй и фигур из бронзы и разных других изделий из камня. Ее применяют на фасадах дворцов и зданий в виде историй, имеющих вид сделанных из мрамора или из камня, на которых они якобы высечены, или же правдоподобно изображают разные сорта мрамора, порфира, зеленого камня, красного и серого гранита, других камней или же бронзы, в зависимости от того, как они лучше распределяются в разных своих сочетаниях для историй, выполненных в этой манере; манера же эта теперь очень часто применяется для фасадов домов и дворцов как в Риме, так и по всей Италии. Эти произведения живописи выполняются двумя способами: во-первых, фреской, и таков правильный способ, во-вторых, на холстах для арок, сооружаемых при въезде государей в город, и при триумфах или же при убранстве празднеств и в комедиях, ибо во всех этих случаях этот вид живописи представляет для взора красивейшее зрелище. Сначала мы рассмотрим фресковую разновидность и особенность этих работ, а затем я скажу о другой.

В этих живописных работах, выполняемых земляными красками, фоны делаются из гончарной глины, смешанной с толченым углем или другим черным цветом для более темных теней и с травертиновым белым цветом для более темных и более светлых оттенков, блики же делаются белым, а заканчивается все самым черным для самого темного. Для работ этого рода необходимо обладать смелостью, рисунком, силой, живостью и прекрасной манерой, и выполняться должны они с лихостью, говорящей о мастерстве, а не об усилении, ибо они должны быть видимы и различимы издали. Точно так же следует изображать и бронзовые фигуры, которые набрасываются на фоне из желтой и красной земли и изображаются на большем удалении при помощи более темных оттенков того же черного, красного и желтого; чистым желтым пишутся полутона; желтым и белым – блики. Так украшают живописцы фасады всякими историями, с разными вкрапленными в них статуями, которые в таком исполнении обладают величайшей прелестью.

Живопись же, предназначенная для арок, комедий и празднеств, выполняется лишь после того, как холст промазан землей; необходимо в ходе работы промазывать холст и с обратной стороны для того, чтобы на этом земляном фоне темное и светлое в картине лучше согласовывалось. Черные краски обычно смешиваются с небольшим количеством темперы. Белила

употребляются для белого, а сурик для выделения предметов, изображаемых бронзовыми, блики же делаются желтым джаллолино поверх этого сурика; для фонов и темных мест применяются те же желтые и красные земли и те же черные краски, о которых я говорил по поводу фресок, и из них же образуются полутона и тени. Для различных других оттенков светотени применяются разные другие краски, как, например, умбра с примесью зеленой и желтой земли и белого, а также черной земли, которая является разновидностью зеленой земли и называется вердаччо.

ГЛАВА XII

Об украшении зданий при помощи сграффито, которое не боится воды, и о том, что нужно для этой работы, а также о том, как выполняются на стенах гротески

Есть у живописцев и еще один вид живописи – одновременно и рисунок, и живопись, и называется он сграффито. Служит он лишь для украшений фасадов домов и дворцов, которые этим способом отделываются быстрее и совсем не боятся воды, ибо все линии не рисуются углем или другим подобным материалом, а чертятся при помощи железного орудия рукой живописца. Делается это следующим образом: берут известку, смешанную с песком обычным способом, и окрашивают ее паленой соломой в темный цвет, обладающий средним тоном и отливающий серебром, и покрывают этим фасад. Сделав это, гладко белят всю стену травертиновой известью и на побелку припорошивают картон или же от руки рисуют на ней то, что задумано. Затем, нажимая на железо, оконтуривают и прочерчивают по известке, а так как под ней черная поверхность, то на известке обнаруживаются все царапины железа, подобно линиям рисунка. Для фонов же обычно белый цвет соскабливают и, приготовив темную очень водянистую акварель, покрывают ею там, где должны быть темные места, как это делают на бумаге, так что издали получается вид прекраснейший; если же на фоне должны быть гротески или листва, то он затемняется, то есть оттеняется этой акварелью. И так как эту работу царапают железом, то живописцы и называют ее сграффито⁶³.

Остается нам теперь рассказать о гротесках, выполняемых на стене, то есть на белом фоне. Когда же нет штукатурного фона, так как известка недостаточно бела, то на все накладывается легкий белый грунт; после этого узоры припорошиваются и пишутся по сырому прочными красками, иначе гротески никогда не будут иметь той же прелести, как те, что пишутся по штукатурке. В этом роде могут быть гротески грубые и тонкие, и выполняются они тем же способом, как фигуры в фресках на стене.

ГЛАВА XIII

О том, как выполняются гротески на штукатурке

Гротесками называется разновидность живописи, вольная и потешная, коей древние украшали простенки, где в некоторых местах ничего другого не подходило, кроме парящих в воздухе предметов, и потому они там изображали всякие нелепые чудовища, порожденные причудами природы и фантазией и капризами художников, не соблюдающих в этих вещах никаких правил: они вешали на тончайшую нить груз, которого она не может выдержать, приделывали лошади ноги в виде листьев, а человеку журавлиные ноги, и без конца всякие другие забавные затеи, а тот, кто придумывал что-нибудь почуднее, тот и считался достойнейшим. Позднее в них был внесен порядок, и их стали очень красиво выводить на фризах и филеях, причем лепные чередовались с живописными. И эти работы были настолько распространены, что следы от них сохранились и в Риме и в любом месте, где раньше жили римляне. И, поистине, украшенные позолотой, резьбой и лепниной, работы эти веселые и на глаз приятные. Выполняются они четырьмя способами: во-первых, целиком из лепнины, во-вторых, с лепным лишь орнаментом, истории же в простенках и гротески на фризах пишутся красками, в-третьих, фигуры частично лепятся, частично же пишутся белым и черным, воспроизводя камни и другие камни. Такого рода гротески и лепнину мы видели и видим во многих работах, выполненных современными художниками с величайшим изяществом и красотой и

украшивших наиболее примечательные постройки по всей Италии, намного перегнав древних. В-четвертых, наконец, работают по штукатурке акварелью, заполняя ею фон вокруг светов и оттеняя его различными красками. Все эти виды гротесков, хорошо противостоящие времени, сохранились в древних образцах во многих местах, в Риме и в Поццуоло близ Неаполя. Последний же вид может также отлично выполняться корпусными красками по сырому, причем белый стук оставляется фоном для этих работ, обладающих поистине большой привлекательностью; с ними чередуются пейзажи, очень их оживляющие, а также небольшие истории с цветными фигурками. Этими работами ныне занимаются в Италии многие мастера, превосходно их выполняющие.

ГЛАВА XIV

О том, как кладется позолота на красной земле и на протраве и о других способах

Поистине открытием прекраснейшим и изобретением хитроумнейшим оказался способковки из золота листочков, настолько тонких, что каждая тысяча кованых кусков, размером в одну восьмушку локтя каждый, обходится не более как в шесть скудо – и золото, и работа. Однако не меньше изобретательности требовал способ накладывать золото на гипс, чтобы покрытое им дерево или другой материал казался сплошной золотой массой. А делается это следующей манерой: дерево несколько раз покрывается слоем тончайшего гипса, смешанного с клеем, скорее жидким, чем густым, причем толщина слоя зависит от того, хорошо или плохо обработано дерево. Затем, после того как гипс отшлифован и очищен, на чистом белке, взболтанном в воде, замешивается армянская красная земля, тончайшим образом растертая на воде, и в первый раз раствор делается водянистым и так сказать жидким и прозрачным, а во второй – несколько более густым. Работа покрывается им по крайней мере три раза, пока вся целиком хорошенько им не пропитается. Промыв последовательно чистой водой и при помощи кисти все те места, где положена земля, на них накладывается листовое золото, которое тотчас же и пристаёт к мягкому слою. А пока все это еще не совсем подсохло, золото полируется соболем или волчьим зубом, пока не станет сверкающим и красивым.

Золотят еще и другим способом, именуемым способом протравы, пригодным для материалов всякого рода: камня, дерева, холста, всяких металлов, тканей и кожи, причем золото не полируется так, как при первом способе. Эта протрава, на которой держится золото, готовится из разных сохнувших масляных красок и из кипяченого масла с лаком и накладывается на дерево, предварительно дважды покрытое клеем. На полученную таким образом протраву, когда она уже не совсем свежая, а наполовину высохла, накладывают листы золота. При спешной работе можно то же самое делать и с армянской землей, если только она хорошего качества; но это скорее годится для седел, арабесок и других украшений, чем для чего-либо другого. Листочки толкутся также в стеклянной чашке с прибавлением небольшого количества меда и камеди; это пригодно для миниатюристов и тех многочисленных художников, которые в своих картинах любят наносить кисточкой контуры и тончайшие блики. Все это прекраснейшие секреты, которых так много, что ими не так уж часто пользуются.

ГЛАВА XV

О стеклянной мозаике и как определить ее качества и достоинства

Выше, в главе VI, уже достаточно подробно было сказано о том, что такое мозаика и как она делается. Продолжая же здесь речь о том, что в ней относится к живописи, мы скажем, что соединить ее кусочки в такое единство, чтобы они издали казались прекрасной и похвальной картиной, – мастерство поистине величайшее, ибо для работ такого рода необходимы и опыт и большая рассудительность вместе с глубочайшим пониманием искусства рисунка, так как, если кто в своем рисунке загружает мозаику обилием и излишеством слишком многочисленных фигур, участвующих в истории, или слишком мелких кусочков, тот вводит в нее путаницу. И поэтому необходимо, чтобы рисунок на картонах, для этого заготовленных, был открытым, широким, легким и ясным и выполненным хорошо и в прекрасной манере. И тот, кто умеет

передать в рисунке силу падающих теней и при небольшом количестве светов и большом количестве теней правильно распределять отводимые им площади и фоны, тот лучше всякого другого нарисует красиво и стройно. Достойная одобрения мозаика должна отличаться ясностью в своем построении и в тенях некоей плавностью переходов между разными оттенками темного; выполняться же она должна с величайшим расчетом на большое расстояние от глаза, так, чтобы она казалась картиной, а не инкрустацией. Потому мозаики, обладающие этими качествами, и будут считаться хорошими и заслужат похвалу от каждого, и несомненно, что мозаика – это самая прочная из всех картин. Ведь одни со временем темнеют, другие же становятся все ярче, и, кроме того, живопись сама по себе портится и уничтожается, тогда как мозаики по продолжительности их жизни можно назвать почти вечными. В них мы усматриваем совершенство не только старых, но и древних мастеров, судя по работам, которые ныне признаются относящимися к их времени. Так, например, в храме Вакха у Сант Аньезе, что за Римом⁶⁴, отлично выполнены все находящиеся там работы; равным образом и в Равенне во многих местах имеются прекраснейшие образцы старой мозаики, а также и в Венеции – в Сан Марко, и в Пизе – в соборе, и во Флоренции – в куполе баптистерия Сан Джованни⁶⁵. Но прекраснее всего мозаичный корабль Джотто⁶⁶ в портике собора Сан Пьетро в Риме, ибо поистине в своем роде это вещь чудесная; из новых же – мозаика Доменико дель Гирландайо над наружной дверью Санта Мариа дель Фьоре, что выходит к Аннунциате⁶⁷.

Кусочки же для этих работ приготавливаются такой манерой: когда стеклоплавильные печи готовы и ковши полны стеклом, прибавляются краски, в каждый ковш своя, причем всегда обращают внимание на то, чтобы, начиная с чистой белой, непрозрачной и корпусной, получались последовательно все более и более темные таким же образом, как при изготовлении смесей красок при обычной живописи. Затем, когда стекло вскипело и хорошо отстоялось и получились мастики и светлые, и темные, и всех оттенков, особыми длинными ложками зачерпывают горячее стекло, разливают его на гладком мраморе и прижимают сверху таким же куском мрамора так, чтобы получились ровные и гладкие плитки толщиной в одну треть пальца. После этого железной трубкой из них нарезают прямоугольные кусочки; другие же срезают раскаленным железом под нужным углом. Такие же кусочки бывают и длинными, и их вырезают при помощи наждака. И это проделывают со всеми необходимыми стеклами, и затем кусочки пересыпают в коробки, где их держат в определенном порядке, подобно краскам, когда собираются писать фреску, и в отдельных горшках держат заготовленные для работы смеси всех красок, более светлых и более темных.

Есть и другой вид стекла, употребляемый для фонов и для светлых тонов златотканых одежд. А именно, когда нужна позолота, берут приготовленные стеклянные пластинки, промывают всю пластинку раствором камеди и затем накладывают сверху кусочки золота; сделав это, задвигают пластинку на железной лопате в устье печи, покрыв перед этим всю стеклянную пластинку, покрытую золотом, тонким стеклом, и покрывки эти делают или из плоских, или же в виде осколков разбитых бутылей, так, чтобы один кусок покрывал всю пластинку. И ее держат в огне, пока она не покраснеет, когда же ее сразу вытащат, то золото с чудесной силой впаивается в стекло, застывает там и уже не боится ни воды, ни любой непогоды; затем оно режется и разделяется, подобно тому способу, о котором сказано выше. А чтобы перенести его на стену, обычно изготавливают один раскрашенный картон и несколько других неокрашенных. Картон этот отжимают или переводят на штукатурку, размечая его кусок за куском, и затем складывают один за другим по мере того как выкладывается мозаика. После того же, как грубо оштукатурят стену, ждут от двух до четырех дней, смотря по погоде. Штукатурку же готовят из травертина, извести, толченого кирпича, драганта и яичного белка и, сделав ее, сохраняют мягкой при помощи мокрых тряпок. Итак, кусок за куском картоны разрезают на стене и разрисовывают ее, оттискивая рисунок на штукатурку; наконец, особыми щипчиками

берут кусочки смальты и прикладывают один к другому на штукатурке, самые светлые на места бликов, средние на места средних тонов и темные – темных, точно воспроизводя тени, света и средние тона, как на картоне, и так, старательно работая, доходят постепенно до совершенства. И тот, кто достигает цельности так, чтобы все получилось ровным и гладким, тот более достоин похвалы и ценится больше других. Есть и такие мастера мозаики, которые доводят ее до того, что она кажется фресковой живописью. После того как стекло застывает, оно держится в штукатурке так крепко, что становится прочным до бесконечности, о чем свидетельствуют находящиеся в Риме древние, а также старые мозаики; да и в наши дни современные мастера создали много чудесного и в том и в другом роде.

ГЛАВА XVI

Об историях и фигурах, выполняемых инкрустацией на полах в подражание работам светотенью

Современные наши мастера прибавили к мозаике из мелких кусочков другой род мозаики – в виде инкрустаций из мрамора, воспроизводящих истории, написанные светотенью. И это было вызвано пламенным желанием сохранить на этом свете для тех, кто придет после нас, если к тому же сгинули бы и другие виды живописи, некий светоч, который будет хранить неугасимую память о современных нам живописцах. Поэтому они и стали изображать с чудесным мастерством огромнейшие истории, которые можно было бы поместить не только на полах, по которым мы ходим, но инкрустировать ими также и фасады стен и дворцов с искусством столь прекрасным и чудесным, что время уже не грозило бы погубить рисунки редкостных мастеров этого дела. В этом можно убедиться в Сиенском соборе, где начало этому искусству было положено сиенцем Дуччо⁶⁸, а затем продолжено до наших дней и усовершенствовано Доменико Беккафуми⁶⁹. В этом искусстве столько хорошего, нового и прочного, что для живописи, инкрустированной белым и черным, едва ли можно пожелать большей добротности и красоты.

Составляется эта инкрустация из трех видов мрамора, добываемого в каррарских каменоломнях: один из них белый, тончайший и чистейший, другой не совсем белый, но отличается свинцом и служит средним тоном для белого; третий – серого цвета с серебристым оттенком, служащий для темных тонов. Если хотят составить из них фигуру, заготавливают картон светотенью с теми же оттенками и, сделав это, из упомянутого чисто белого мрамора тщательно выкладывают в середине самый яркий блик согласно контурам размещенных по своим местам средних, темных и светлых тонов, и темные рядом со средними по контурам, наметенным художником на картоне. И когда все это составлено вместе и все кусочки мрамора, светлые, темные и средние, поверху отглажены, художник, выполнивший картон, берет кисть, окрашенную в черный цвет, и, когда вся работа сложена вместе на земле, он всю ее по мрамору оконтуривает и прочерчивает в темных местах, точь-в-точь как им обводится, оконтуривается и прочерчивается пером на бумаге рисунок, выполненный им светотенью. Когда это сделано, скульптор вырезает железом все эти черты и контуры, проведенные живописцем, и так он вырезает по всей работе все то, что кисть прорисовала черным цветом. Закончив это, он вделывает в плоскость кусочки один за другим и затем смесью из кипящей черной смолы или из асфальта и черной земли заполняет все углубления, сделанные резцом. После же того, как материал остыл и затвердел, кусочками туфа затирают и удаляют все неровности, песком же, кирпичом и водой стачивают и сглаживают все так, что мрамор и заполнения образуют одну гладкую поверхность. Когда все это сделано, работа принимает такой вид, что кажется настоящей живописью на плоскости и приобретает огромную силу, сообщаемую ей искусством и мастерством. И потому благодаря своей красоте способ этот получил широкое распространение и послужил также поводом к тому, что во многих помещениях полы делаются теперь из кирпичей, частично из белой глины, отливающей голубым в сыром виде и становящейся белой после обжига, частично же из обыкновенных кирпичей, красных, когда они обожжены.

Из этих двух сортов складываются узорные полы в разных манерах, примером чего могут служить папские залы в Риме времен Рафаэля Урбинского⁷⁰, ныне же в последнее время – многие помещения в замке Св. Ангела, где из таких же кирпичей сделаны сложенные из кусочков эмблемы, изображенные на гербе папы Павла, а также и многие другие эмблемы, а во Флоренции пол библиотеки Сан Лоренцо, сделанный по приказанию герцога Козимо⁷¹. И все это выполнено с такой тщательностью, что в этом мастерстве ничего более прекрасного и пожелать невозможно. Первопричиной же всех этих инкрустаций была мозаика.

А так как там, где говорилось о камнях и мраморах всякого рода, не упоминалось о некоторых пестрых сортах, найденных недавно синьором герцогом Козимо, я расскажу о том, что в 1563 году его превосходительством обнаружено в горах Пьетрасанта близ виллы Стаццема в очень высокой горе протяжением в две мили. Первый слой горы состоит из лучшего белого мрамора для статуй. Ниже расположен красно-желтоватый мискио, еще глубже – зеленоватый, черный, красный и желтый с другими разнообразными смешанными оттенками; все они не только твердые, но чем дальше в глубину, тем они становятся крепче, и уже теперь там высекают колонны от пятнадцати до двадцати локтей. Гора эта еще не разрабатывается, но там проводят теперь по распоряжению его превосходительства дорогу длиной в три мили, чтобы можно было эти мраморы подвозить от названных каменоломен к морю, и эти сорта мискио, насколько можно судить, будут весьма пригодны для полов.

ГЛАВА XVII

О деревянной мозаике, то есть об интарсиях и об историях, кои выполняются из цветного дерева и складываются в виде картин

Насколько легко бывает обогатить изобретения минувших времен, прибавив к ним какую-нибудь новую находку, показывают нам весьма ясно не только вышеописанные инкрустации полов, произошедшие, без сомнения, от мозаики, но как раз интарсии, а также фигуры из самых различных материалов, выполнявшиеся нашими предками также наподобие мозаики и живописи из маленьких кусочков дерева, сложенных и соединенных на ореховых досках и окрашенных в разные цвета; новые художники называют эту работу инкрустацией, старые же называли ее интарсией. Лучшие вещи, сделанные уже в этом роде, выполнены во Флоренции во времена Филиппо ди Брунеллеско и затем при Бенедетто да Майано; последний, однако, считая это вещь бесполезной, совершенно от этого отошел, как будет рассказано в его жизнеописании. Он, как и другие до него, работал лишь черным и белым, однако фра Джованни веронец⁷², плодотворно подвизавшийся в этой области, значительно улучшил эти работы, окрашивая дерево в разные цвета водой, вскипяченной с красками и впитывающимися маслами, и получил в дереве темные и светлые тона с различными оттенками, как в искусстве живописи, тончайшим образом применяя в своих работах белоснежное бересклетовое дерево для светов и бликов. Эта работа первоначально возникла в перспективах, в которых границы плоскостей и углов были очень четкими, а из сложенных вместе кусочков и получались эти контуры, и вся поверхность работы казалась сделанной из одного куска, хотя кусочков было более тысячи. Древние выполняли эту работу также инкрустациями из дорогих камней, что можно ясно видеть в портике Сан Пьетро, где находится клетка с птицей на фоне из порфира и других разнообразных камней, сложенных вместе, со всеми подробностями, вплоть до жердочек⁷³. Но так как дерево гораздо мягче и обрабатывается легче, наши мастера имели возможность обрабатывать его в больших количествах и так, как им этого хотелось. Раньше для изображения теней куски обугливали с одной стороны на огне, что отлично воспроизводило тени, другие же позднее применяли серное масло и раствор сулемы и мышьяка, чем придавали желательный оттенок, как мы это видим в работах фра Дамиано в Сан Доменико в Болонье⁷⁴. А так как это искусство требует лишь такие пригодные для него рисунки, которые заполнены постройками и предметами с прямоугольными очертаниями, которым при помощи светлых

и темных тонов можно придавать силу и рельефность, то этим всегда занимались люди, обладавшие больше терпением, чем умением рисовать. Этим и объясняется обилие подобного рода работ, и хотя этим способом и выполнялись также истории с фигурами, плодами и животными, и некоторые из них действительно очень живы, тем не менее, так как работы эти скоро чернеют и только подражают живописи, уступая ей, к тому же не очень долговечны, страдая от древо-точца и огня, то и считается, что не стоит терять на них время, хотя бы они были достойными похвалы и мастерски выполнены.

ГЛАВА XVIII

О том, как расписывают стекла окон и как их укрепляют свинцом и железом без ущерба для фигур

Еще древние умели, по крайней мере для людей высокопоставленных и со значением, закрывать окна так, чтобы без ущерба для освещения через них не проникали бы ни ветры, ни холод; но они делали это только в своих банях, парильнях, ваннах и других отдаленных помещениях, причем отверстия и проемы закрывались там какими-либо прозрачными камнями, вроде агатов, алебастров или некоторых пород мягких мраморов, как, например, желтоватый мискио. В новые же времена, когда гораздо больше стало стеклоплавильных печей, начали делать окна из стекол, круглых или в виде пластинок, наподобие и в подражание тем, что древние делали из камней. Их зажимают свинцовым переплетом с желобком, проходящим с обеих сторон, и укрепляют железными скобами, заделанными для этой надобности в стену или же в деревянные рамы, наглухо их закрепляя, как будет сказано ниже. Сначала их делали просто из белых кружков или из клиньев, тоже белых или цветных, но потом художники придумали фигурную мозаику, складывая эти цветные стекла наподобие живописи.

И настолько изоощрился ум в этой области, что ныне, как мы видим, искусство стеклянных окон достигло того же совершенства, какого достигают красивые картины на досках, тщательно выписанные в едином колорите, о чем мы подробно расскажем в жизнеописании француза Гильома из Марсели⁷⁵. В этом искусстве фламандцы и французы работали лучше других наций: исследуя вещи, относящиеся к огню и краскам, они придумали кипятить на огне краски, накладываемые на стекла, для того чтобы воздух и дождь не причиняли им никакого ущерба. Раньше они имели обыкновение расписывать стекла прозрачными красками на камеди или ином растворе, которые портились с течением времени, и ветры, туманы и воды действовали на них так, что на них не оставалось ничего, кроме обычного цвета стекла. В наши же времена мы видим, что искусство это доведено до той степени, превыше которой едва ли можно пожелать большего совершенства в смысле тонкости, красоты и всего для этого необходимого; не говоря об особой и высшей прелести, не только полезной для здоровья, поскольку помещения защищены от ветров и дурного воздуха, но и вообще полезной и удобной благодаря ясному и свободно проникающему к нам свету.

А для того чтобы стекла обладали этими свойствами, безусловно необходимы прежде всего три вещи, а именно, светоносная прозрачность отборных стекол, наилучшая композиция того, что на них выполняется, и ясный колорит, лишенный всякой туманности. Прозрачность зависит от умения выбрать стекла, светлые сами по себе, и в этом отношении французские, фламандские и английские лучше венецианских, ибо фламандские – очень светлые, венецианские же слишком перегружены краской. Светлые же стекла, если их затенить темным цветом, нисколько не темнеют, ибо и тени их прозрачны, а венецианские, будучи по природе темными, если еще больше затемнить их тенями, совершенно теряют свою прозрачность. Правда, многим нравится нагружать их цветом, искусно накладывая один цвет на другой, ибо под воздействием воздуха и солнца они приобретают некую, еще большую красоту по сравнению с природными цветами; тем не менее лучше брать стекла по своей природе светлые, а не темные, чтобы слой краски не замутнял их.

Для выполнения этой работы необходимо иметь картон с рисунком, на котором должны быть очертания складок тканей и фигур, показывающие, где должны смыкаться стекла. Затем берут куски красного, желтого, синего и белого стекла и распределяют их для одежды или для тела, как это потребуется согласно рисунку. А чтобы свести каждую пластинку этих стекол к размерам, соответствующим рисунку на картоне, на пластинках, наложенных на картон, размечают каждый кусочек кисточкой свинцовыми белилами и каждый кусок получает свой номер, чтобы легче можно было находить отдельные кусочки при складывании их вместе; номера эти по завершении работы стираются. Затем, чтобы нарезать их в надлежащих размерах, предварительно слегка надрезают острием наждака верхнюю поверхность стекла там, где хотят начинать, и, намочив ее слегка слюной, острием раскаленного железа обводят контуры на некотором от них расстоянии и, постепенно продвигая железо, отгибают стекло и отламывают его от пластинки. После чего наждаком отчищают названные куски и снимают с них лишнее, и железкой, именуемой гризатой, или мышью обгрызают очерченные контуры так, чтобы они стали правильными и можно было бы их соединять вместе. Затем, сложив стеклянные куски, их раскладывают на картон, положенный на гладкую доску, и начинают расписывать тени на одеждах толченым железным шлаком и другой красной ржавчиной, встречающейся в железных рудниках, или же красным и твердым толченым графитом; и этим оттеняют тело то чернее, то краснее, глядя по нужде. Но прежде всего необходимо там, где тело, все стекло пролессировать этим красным цветом, а там, где одежда, – черным с камедью, и так постепенно все расписывать и оттенять в соответствии с картоном. Если же, расписав тело и одежды, захотят придать им резкие блики, берут кисть из короткой и тонкой щетины и процарапывают ею свет на стеклах, снимая первоначальный цвет с ткани, ручкой же кисти высветляют, по желанию, волосы, бороды, одежду, здания и пейзажи.

Однако в работе этой много трудностей, а тот, кому это нравится, может накладывать на стекло и различные краски: так, нарисовав по красному цвету листву или какую-нибудь мелочь с тем, чтобы она на огне окрасилась в другой цвет, можно в том месте, где листва, железным острием отколоть чешуйку с верхнего слоя стекла, но не глубже, иначе, поступив таким образом, мы получим стекло белого цвета; если же покрыть его затем красным, составленным из смеси нескольких цветов, он при нагревании и от затека станет желтым. И это же можно сделать и со всеми красками, но желтый получается лучше на белом, чем на других красках. Если же делать фон синим, то при нагревании он получится зеленым, ибо смесь желтого и синего дает зеленый цвет. Этот желтый цвет кладется только на обратной стороне, там, где нет другой краски, иначе он, смешиваясь и затекая, испортился бы и смешался бы с той краской, которая после сварки плотно легла на красное, последнее же достаточно соскоблить железом, чтобы просвечивало желтое. Стекла, расписанные таким образом, помещают на железную сковороду со слоем золы, истолченной и смешанной с жженой известью; туда слой за слоем равномерно раскладываются стекла, покрытые золой, затем их задвигают в медленно разогреваемую печь; зола и стекла раскаляются, а нагретые краски ржавеют, растекаются и впадают в стекло. При этом нагревании надлежит соблюдать величайшую осторожность, ибо от слишком сильного огня стекла могут лопнуть, а от слишком слабого они не свариваются. Вынимать их не следует до тех пор, пока сковорода или кастрюля, где они находятся, не будет вся в огне и пока не видно будет по некоторым пробным кускам, торчащим из-под пепла, насколько краска запеклась. Сделав это, бросают свинец в особые каменные или железные формы с двумя ложбинками с обеих сторон, куда вставляется и закрепляется стекло. Полученные таким образом свинцовые полосы строгают, выпрямляют и прикрепляют на доске и затем кусок за куском вся работа соединяется свинцом в переплет, состоящий из многих рам, причем все швы в свинце спаиваются оловом. А там, где проходят поперечные железные полосы, проводят медную проволоку на свинце, держащую и связывающую всю работу, которая укрепляется железными прутьями, проходящими не прямо через фигуры, но изгибающимися по их швам, чтобы

не мешать смотреть на них. Эти прутья заклепываются в железные полосы, которые держат все в целом. Делают же их не прямоугольными, а круглыми, чтобы они меньше портили вид, причем помещают их в окна с внешней стороны, вставляют и заливают свинцом в отверстия в камне и крепко соединяют медной проволокой, впаянной в свинец в раскаленном виде. А чтобы их оградить от ребятишек и всякой другой напасти, сзади помещают сетку из тонкой медной проволоки. Если бы работы эти по материалу своему не были слишком хрупкими, они сохранились бы на свете до бесконечности. Тем не менее искусство это остается трудным, замысловатым и весьма прекрасным.

ГЛАВА XIX

О работах чернью и о том, как через них мы получили гравирование на меди; о том, как гравировалось серебро для эмалевых барельефов, а также о том, как чеканятся крупные изделия из металла

Работы чернью, которые представляют собой не что иное, как рисунок, начертанный и раскрашенный на серебре, подобно тому, как рисуют и слегка подкрашивают пером, были изобретены ювелирами еще в древние времена, так как встречается золотое и серебряное оружие с выемками; заполненными сплавом. Рисунок выполняется стилем на гладком серебре и вырезается резцом, представляющим собой прямоугольный железный инструмент, срезанный в виде ногтя с одного конца на другой наискось, так, что, имея наклон к одному из концов, он оказывается более режущим с обеих сторон, острие же его скользит и режет в высшей степени тонко. Им выполняются все резные изделия из металла, которые оставляются с выемками или заполняются по желанию художника. Итак, закончив резьбу резцом, берут серебро и свинец и делают из них на огне сплав черного цвета, очень ломкий и весьма легко плавящийся. Он толчется и накладывается на серебряную пластинку с резьбой, которая должна быть хорошенько очищена; приблизив ее к огню из зеленых веток, на нее дуют мехами так, чтобы струя воздуха попадала на чернь, которая плавится и растапливается от жара и заполняет все нарезки, сделанные резцом. Затем, когда серебро охладится, скребком осторожно снимают лишнее и последовательно натирают пемзой, руками и кожей до полной гладкости и блеска. Чудесно производил эти работы флорентинец Мазо Финигверра⁷⁶, в этой области редкостный мастер, о чем свидетельствуют некоторые образцы черни во флорентинском баптистерии Сан Джованни, почитающиеся замечательными. От этой резьбы резцом произошли гравюры на меди⁷⁷, столько листов которых, как итальянских, так и немецких, мы видим теперь по всей Италии. Ибо, подобно тому как на серебряных изделиях делались отпечатки, заполненные чернью и глиной с добавлением серы, так и граверы нашли способ делать отпечатки медных досок на бумаге при помощи прессы, тем способом, каким они печатаются и ныне.

Есть и другой вид серебряных и золотых работ, именуемый обычно эмалью; это нечто вроде смеси живописи со скульптурой, и применяется он для сосудов, в которые наливается вода, а эмалью украшают дно. Если работы эти выполняют на золоте, золото необходимо тончайшее, если же на серебре, то серебро должно быть по крайней мере юлианской пробы. Надлежит придерживаться следующих правил, чтобы эмаль не разливалась и оставалась только в предназначенном месте. Перегородки из серебра следует делать такими тонкими, чтобы сверху их не было видно. На дне же делается плоский обратный рельеф с тем, чтобы, когда эмаль положена, образовалась светотень соответственно высокой и низкой врезке. Эмали изготовляют из разноцветных стекол и закрепляют их, осторожно обивая молоточком; а держат их в чашках с прозрачайшей водой отдельно и порознь одну от другой. И те, которые применяются на золоте, отличаются от тех, которые используют для серебра; работа же производится следующим образом: тончайшей серебряной лопаточкой берут по отдельности эмали и очень чисто накладывают их по своим местам и далее снова и снова продолжают их накладывать по мере того, как их затягивает, и ровно столько, сколько необходимо. Сделав это, берут нарочно для этого заготовленный глиняный горшок, со многими отверстиями и с устьем впе-

реди. Внутри помещают муфолу, то есть глиняную крышечку с отверстиями, но такими, чтобы угли не падали вниз, и, начиная от муфолы сверху, горшок наполняется углями из бургундского дуба, которые разжигаются обычным способом. В пустом пространстве под вышеназванной крышечкой на тончайшую железную пластинку помещают эмалированный предмет, который постепенно нагревается, и держат его там до тех пор, пока, расплавившись, эмали не станут жидкими, почти как вода. Затем, после того, как предмет остыл, его чистят фрасинеллой (то есть камнем, на котором точат железные инструменты), песком для чистки посуды и чистой водой, пока уровень эмали не станет надлежащим. А когда все лишнее снято, снова ставят предмет на огонь, чтобы блеск при втором плавлении покрыл все. При другом ручном способе полируют триполитанским гипсом и кусочком кожи, о чем, может быть, и упоминать не стоит, но я это уже сделал, так как и эта работа относится к живописи, как и другие, почему мне и показалось, что это относится к делу.

ГЛАВА XX

О таусии, или работе по-дамасски

Новые мастера в подражание древним изобрели еще одну разновидность инкрустаций, а именно: инкрустацию из золота и серебра в металлической резьбе; выполняется работа такого рода либо гладкой, либо в полурельефе, либо в барельефе, и в ней мы намного превзошли древних. Так, нам приходилось видеть резьбу на стали, выполненную таусией, иначе именуемую работой по-дамасски, ибо работы такого рода превосходно выполняются в Дамаске и по всему Востоку. Поэтому мы и видим в наше время многочисленные завезенные из этих стран бронзовые, латунные и медные изделия, инкрустированные серебряными и золотыми арабесками, у древних же мы видели стальные кольца с очень красивыми полуфигурами и листвой. И именно в таком роде в наши дни делаются боевые доспехи, сплошь покрытые золотыми инкрустированными арабесками, а также стремена, седельные луки и железные палицы. Ныне весьма распространена такая обработка мечей, кинжалов и ножей и любых железных изделий, которые хотят богато украсить и отделать. А работают так: в железе делают глубокую нарезку и ударами молотка в нее вставляют золото в виде тонкого лезвия так, чтобы золото вошло в нарезку и в ней закрепилось. Затем эти вставки окружают при помощи железного орудия листвой, либо какими угодно завитками, и весь этот рисунок обводится золотыми нитями, протянутыми через волочилю, которые забиваются и укрепляются молотком вышеупомянутым способом. Следует, однако, заметить, что нити должны быть толще, чем борозды, чтобы они лучше в них закреплялись. В этой области бесчисленное множество талантов создали вещи, достойные похвалы и почитающиеся чудесными. Я же потому не преминул упомянуть об этом, что связано это с инкрустацией, относящейся к скульптуре и к живописи, то есть ведет свое происхождение от рисунка.

ГЛАВА XXI

О гравюрах на дереве и о том, как их печатают, о первом их изобретателе и о том, как посредством трех досок выполняются оттиски, которые кажутся нарисованными и на которых видны света, средние тона и тени

Первым изобретателем деревянных гравюр на трех досках, на которых были бы видны, помимо рисунка, также и тени, средние тона и света, был Уго да Карпи⁷⁸, нашедший этот способ в подражание гравюрам на меди, гравирова на грушевом дереве и на буксусе, превосходящих в этом отношении любое другое дерево. И так делал он это на трех досках, помещая на первой все контуры и очертания, на второй все тени, которые наносятся акварелью около контуров, а на третьей света и фон, оставлял белую бумагу для светов и окрашивал все остальное, как фон. Эта последняя доска, то есть та, где свет и фон, выполняется следующим образом: берется бумага с отпечатком первой доски, на которую нанесены все линии и контуры, и в сыром еще виде кладется на грушевую доску; сверху ее прижимают другими сухими листами и разглаживают ее так, что влажный лист оставляет на доске отпечаток всех контуров фигур.

Затем художник берет свинцовые белила и камедь и наносит на грушу все светя; когда же это сделано, гравер все их вырезает железными инструментами по следам, оставленным на доске. Эта доска употребляется в первую очередь, ибо она передает светя и фон, будучи намазанной масляной краской, и эта краска остается повсюду, за исключением вырезанных углублений, где остается белая бумага. Вторая же доска передает тени; она совершенно ровная и вся сплошь покрыта акварелью за исключением тех мест, где теней быть не должно и где дерево вырезано. А третья, изготавливаемая первой, это та, где сплошь вырезается все оконтуренное за исключением тех мест, где не проходит контур, проведенный черным пером. Отпечатки производят под прессом три раза, то есть по одному разу на каждую доску, но так, чтобы они совпадали. И поистине это было прекраснейшим изобретением.

Мы видим, что все эти способы и хитроумнейшие искусства ведут свое происхождение от рисунка, который по необходимости стоит во главе их всех: если бы его не было, не было бы ничего. И хотя все секреты и способы хороши, этот – наилучший, ибо благодаря ему вновь обретается все утерянное и через него трудное становится легким, что и можно усмотреть при чтении жизнеописаний художников, кои при помощи природы и науки посредством одного лишь рисунка создавали произведения сверхчеловеческие. И, завершая таким образом введение к трем искусствам, изложенное, может быть, более пространно, чем предполагалось вначале, перехожу к «Жизнеописаниям».

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Имеются в виду трактат Витрувия об архитектуре (см. издание Всесоюзной Академии архитектуры. – М., 1938) и «Десять книг о зодчестве» Леон-Баттисты Альберти (см. издание Всесоюзной Академии архитектуры. – М., 1935). Биографию Альберти см. в части II «Жизнеописаний».

2 Имеется в виду раннехристианский памятник архитектуры, известный под названием Санта Констанца, ошибочно считавшийся во времена Вазари древнеримским храмом Вакха.

3 Сан Джованни (ин) Латерано – храм Св. Иоанна, что в Латеране, – раннехристианская базилика в Риме.

4 Ротонда – народное название римского Пантеона.

5 Сассо были собирателями древностей; принадлежавшие им дома в Риме были своего рода музеями античного искусства.

6 Имеется в виду палаццо Фарнезе (см. биографии Сангалло и Микеланджело в части III «Жизнеописаний»).

7 Какой дом имеет в виду Вазари – точно неизвестно.

8 По проекту Л.-Б. Альберти был выполнен новый фасад средневековой церкви Санта Мария Новелла. Заказчиком был флорентинский купец Бернардо Руччеллаи, имя которого и высечено латинскими буквами.

9 О палаццо Питти см. биографию Брунеллеско, о палаццо Медичи см. биографию Микелло в части II «Жизнеописаний».

10 Франческо ди Джованни ди Таддео Ферруччи из Фьезоле, по прозвищу Тадда (ум. 1585) славился своими работами, некоторые из которых сохранились (порфировая статуя Справедливости на гранитной колонне на Пьяцца Санта Тринита во Флоренции и др.).

11 Храмом Сан Джованни Вазари называет флорентинский баптистерий Св. Иоанна.

12 Имеются в виду «Хроники» (флорентинские летописи) Джованни Виллани, доведенные им до 1348 г. (брат его Маттео продолжил их до 1364 г.).

13 Мискио – значит «смешанный».

14 Об этих работах см. биографию Вазари в части III «Жизнеописаний».

15 Под иглами также разумеются обелиски.

- 16 Ротонда – Пантеон (см. примечание 4).
- 17 Парагоне – значит «сравнение, проба».
- 18 Кармине – церковь во Флоренции.
- 19 Санта Мариа дель Фьоре – официальное название флорентинского собора.
- 20 Сан Миньято аль Монте – церковь во Флоренции начала XI века (фасад XIII в.).
- 21 Имеются в виду статуи, находящиеся в настоящее время на Капитолии, и скульптура «Нил» в Ватиканском музее.
- 22 Подлинная статуя микельанджеловского Давида перенесена в Академию Художеств во Флоренции (на площади Синьории – ее копия). Статуи Бандинелло и Амманати – на прежнем месте (биографии мастеров см. в части III «Жизнеописаний»).
- 23 Фасад церкви Сан Лоренцо остался незаконченным (о церкви см. биографию Брунеллеско в части II «Жизнеописаний»).
- 24 Описка Вазари: следует читать «к каррарским каменоломням».
- 25 Джованни Мерлиано да Нола (1478–1558?) – был посредственным скульптором; гробница, о которой идет речь, находится в Неаполе в церкви Сан Джакомо дельи Спаньоли.
- 26 Кампана – значит колокольчик.
- 27 О соборе и Кампо Санто (кладбище) в Пизе Вазари упоминает во многих биографиях.
- 28 Вазари имеет в виду храм Сатурна на Римском форуме, считавшийся древнеримским казнохранилищем (эзариум), позднее обращенный в церковь Святых Козьмы и Дамиана.
- 29 Работа не сохранилась. О мастере точные сведения отсутствуют.
- 30 См. биографию Антонио да Сангалло в части III «Жизнеописаний».
- 31 См. биографию Сансовино в части III «Жизнеописаний».
- 32 Пьетрасерена – светлый камень, пьетрафорте – крепкий камень.
- 33 Сан Лоренцо и Санто Спирито – церкви во Флоренции (о них см. биографию Брунеллеско в части II «Жизнеописаний»).
- 34 Пьетра дель фоссато – пещерный камень.
- 35 О библиотеке и так называемой «Новой сакристии» Микеланджело (см. его биографию в части III «Жизнеописаний»).
- 36 Меркато Нуово – Новый рынок во Флоренции.
- 37 См. биографию Бандинелло в части III «Жизнеописаний».
- 38 Имеются в виду выстроенные Вазари Уффици.
- 39 См. биографию Донателло в части II «Жизнеописаний».
- 40 Меркато Веккио – старый рынок во Флоренции.
- 41 О готической постройке Орсанмикеле Вазари рассказывает в нескольких биографиях в части I «Жизнеописаний» (Пизано и др.).
- 42 О перечисленных постройках Вазари говорит дальше в биографиях Арнольфо (о дворце Синьории и соборе Санта Мариа дель Фьоре), Пизано (об Орсанмикеле), Орканьи (о лоджии дей Ланци, которая здесь имеется в виду), Брунеллеско (о палаццо Питти), Бенедетто да Майано (о палаццо Строцци).
- 43 Немецкой работой Вазари называет готическое искусство.
- 44 Шары (palle) в гербе рода Медичи первоначально символизировали аптекарские пилюли, напоминая о происхождении рода от медиков.
- 45 О перечисленных постройках см. примечание 42 и др.
- 46 Имеются в виду Уффици Вазари.
- 47 Имеется в виду палаццо Фарнезе, выстроенный Антонио Сангалло (см. его биографию в части III «Жизнеописаний»).
- 48 Биографию Триболо см. в части III «Жизнеописаний».
- 49 Имеется в виду вилла Мадама, проект которой принадлежит Рафаэлю и в строительстве которой принимал участие Джованни да Удине.

- 50 Имеются в виду термы Каракаллы.
- 51 О доме Сассо см. примечание 5.
- 52 О храме Вакха см. примечание 2.
- 53 Биографию Донато (Донателло) см. в части II «Жизнеописаний».
- 54 Работа забелена. О мастере точных сведений нет.
- 55 Имеется в виду Ян ван Эйк (ум. 1441 г.); изобретение масляных красок приписано без достаточных оснований. Упоминаемые работы не сохранились.
- 56 Имеются в виду Рогир ван дер Вейден (ок. 1400–1464) и Ганс Мемлинг (ум. 1494 г.). Об их работах, упомянутых Вазари, точных сведений нет.
- 57 Кого имеет в виду Вазари – неизвестно.
- 58 Имеется в виду Петрус Кристиус (ум. 1475 г.).
- 59 Возможно, что Вазари имеет в виду Мартина Шонгауэра (род. 1445–1450, ум. 1491).
- 60 Имеется в виду Юстус ван Гент (Иоос ван Вассенхове) (умер в Италии после 1480 г); упомянутая работа находится в галерее Урбино.
- 61 Имеется в виду Гуго ван дер Гус (ум. 1482 г.); «доска» (так называемый «алтарь Портинари») находится в Уффици.
- 62 Об Антонелло да Мессина, Доменико Венециано, Андреа Кастаньо и др. см. биографии в части II «Жизнеописаний».
- 63 Сграффито – значит «выцарапанное».
- 64 Храм Вакха – см. примечание 2.
- 65 О мозаиках баптистерия см. дальше биографию Андреа Тафи.
- 66 Имеется в виду так называемая Навичелла (см. биографию Джотто).
- 67 См. биографию Гирландайо в части II «Жизнеописаний».
- 68 Утверждение Вазари неосновательно (см. дальше биографию Дуччо).
- 69 См. биографию Беккафуми в части III «Жизнеописаний».
- 70 См. биографию Рафаэля в части III «Жизнеописаний».
- 71 Работа Триболо (см. его биографию в части III «Жизнеописаний»).
- 72 См. биографии Брунеллеско, Бенедетто да Майано и фра Джованни да Верона и части II «Жизнеописаний».
- 73 Работа не сохранилась.
- 74 Некоторые работы фра Дамиано сохранились.
- 75 См. биографию в части III «Жизнеописаний».
- 76 Мазо ди Финигверра (род. в 1426) был действительно одним из известнейших мастеров в своей области. Его работы в баптистерии не сохранились.
- 77 Гипотеза Вазари о происхождении гравюры на меди мало убедительна.
- 78 Вазари приписывает изобретение Уго да Карпи (род. 1479–1481, ум. 1532) без достаточных для этого оснований.

Жизнеописание ДЖОВАННИ ЧИМАБУЕ, флорентинского живописца

Нескончаемым потоком бедствий, затопившим и низвергшим в бездну несчастную Италию, не только были разрушены памятники архитектуры, которые по праву таковыми могли именоваться, но, что еще существеннее, как бы уничтожены были совершенно и все художники. И вот тогда-то, по воле божией, и родился в городе Флоренции в 1240 году¹, дабы возжечь первый свет искусству живописи, Джованни² по фамилии Чимабуе, из благородного рода тех времен Чимабуи. Когда же он подрос, отец, да и другие признали в нем прекрасный и острый ум и для усовершенствования в науках он был отдан в Санта Мариа Новелла к учителю, его родственнику, обучавшему тогда грамматике послушников этой обители. Однако Чимабуе, чувствуя к тому влечение своей природы, вместо того чтобы заниматься науками, проводил весь день за рисованием в книжках и на всяких листочках людей, лошадей, построек и всего, что только ему ни приходило в голову. Этой склонности его натуры благоприятствовала и судьба, ибо тогдашними правителями Флоренции были приглашены несколько живописцев из Греции³ именно для того, чтобы вернуть Флоренции живопись, скорее сбившуюся с пути, чем погибшую. Наряду с другими работами, заказанными им в городе, они начали капеллу Гонди⁴, своды и стены коей ныне почти целиком повреждены временем, что можно видеть в Санта Мариа Новелла рядом с главной капеллой, где капелла Гонди и находится⁵.

А Чимабуе, который уже начал заниматься привлекавшим его искусством, частенько убегал из школы и простаивал целыми днями, наблюдая за работой названных мастеров. В конце концов и отец и живописцы эти признали его настолько способным к живописи, что, как они надеялись, можно было от него ожидать заслуженных успехов, если посвятить его этому занятию. И, к немалому его удовольствию, отец его заключил с ними соглашение. Постоянно таким образом упражняясь, он получил и от природы такую помощь, что за короткое время намного превзошел как в рисунке, так и в колорите манеру обучавших его мастеров: ведь они, не заботясь о том, чтобы двигаться вперед, выполняли названные работы так, как их можно видеть и ныне, то есть не в доброй древнегреческой манере, а в неуклюжей, новой, того времени. Он же, хотя и подражал этим грекам, все же во многом усовершенствовал искусство, почти целиком отказавшись от их неуклюжей манеры, и прославил свою родину своим именем и созданными им творениями. Об этом свидетельствуют во Флоренции его живописные произведения, такие, как запрестольный образ в Санта Чечилиа⁶, а в Санта Кроче доска с Богородицею⁷, и поныне висящая на одном из столбов в правой части хора. Позднее он изобразил на небольшой доске на золотом фоне Св. Франциска⁸ и написал его, что было для тех времен делом новым, с натуры⁹ и как только мог лучше, а вокруг него все истории из его жизни в двадцати клеймах с крохотными фигурками на золотом фоне.

После этого, приняв от монахов Валломброзы для аббатства Санта Тринита во Флоренции заказ на большую доску¹⁰ и вложив в нее большое старание, дабы оправдать славу, уже им завоеванную, он показал еще большую изобретательность и прекрасные приемы в позе Богородицы, изображенной на золотом фоне с сыном на руках и в окружении многочисленных ангелов, ей поклоняющихся. Когда доска эта была закончена, она была помещена названными монахами на главном алтаре упомянутой церкви; позднее же она была заменена на этом месте находящейся там доской Алессо Бальдовинетти¹¹ и поставлена в малую капеллу левого нефа упомянутой церкви.

Затем он работал над фресками в больнице Порчеллана¹² на углу Виа Нуова, ведущей в предместье Онъисанти; на переднем фасаде, где с одной стороны главной средней двери была дева Мария, принимающая благую весть от ангела, а с другой Иисус Христос с Клеофой и Лукой – фигуры в натуральную величину, он убрал все старье, сделав на этих фресках ткани, одежду и другие вещи несколько более живыми, естественными и в манере более мягкой, чем манера упомянутых греков, изобилующая всякими линиями и контурами, как в мозаике, так и в живописи; манеру же эту, сухую, неуклюжую и однообразную, приобрели они не путем изучения, а по обычаю, передававшемуся от одного живописца тех времен к другому в течение многих лет без всякой мысли об улучшении рисунка, о красоте колорита или о какой-либо хорошей выдумке.

После этого Чимабуе, приглашенный тем же настоятелем, который заказывал ему работы в Санта Кроче, сделал для него большое деревянное распятие¹³, которое можно видеть в церкви и ныне; работа эта стала причиной того, что настоятель, довольный хорошо выполненным заказом, отвез Чимабуе в свой монастырь Св. Франциска в Пизе для написания образа Св. Франциска¹⁴, который был признан тамошними людьми произведением редкостным, ибо можно было усмотреть в нем, как в выражении лица, так и в складках одежды, нечто лучшее, чем греческая манера, применявшаяся до той поры и в Пизе, и во всей Италии. Затем Чимабуе для этой же церкви написал на большой доске Богоматерь с младенцем на руках¹⁵, окруженную многочисленными ангелами, так же на золотом фоне; вскоре этот образ был снят оттуда, где был помещен первоначально, а на его месте был воздвигнут мраморный алтарь, находящийся там и поныне; образ же был помещен внутри церкви слева от двери; за эту работу он заслужил от пизанцев много похвал и наград. В том же городе Пизе по заказу тогдашнего аббата Сан Паоло ин Рипа д'Арно он написал на небольшой доске Св. Агнесу, а вокруг нее – все истории ее жития с маленькими фигурками¹⁶; дощечка эта находится ныне над алтарем Св. Девы в названной церкви.

А так как благодаря этим произведениям имя Чимабуе стало повсюду весьма знаменитым, он был приглашен в Ассизи, город в Умбрии, где в содружестве с несколькими греческими мастерами он расписал в нижней церкви Св. Франциска часть сводов¹⁷, а на стенах написал жизнь Иисуса Христа и Св. Франциска, и в этих картинах он превзошел намного названных греческих живописцев, после чего, собравшись с духом, начал один расписывать фресками верхнюю церковь¹⁸ и в главной абсиде выполнил над хором на четырех стенах несколько историй о Богоматери, а именно Успение ее, когда душа ее возносится Христом на небеса на облачный трон и когда он венчает ее, окруженную сонмом ангелов, а внизу находится много святых мужей и жен, ныне исчезнувших от пыли и от времени. А на крестовых сводах этой же церкви, каковых всего пять, он изобразил равным образом многочисленные истории. На первом своде над хором он выполнил четырех евангелистов, более чем в натуральную величину, столь хорошо, что и ныне в них можно распознать много хорошего, а свежесть колорита человеческого тела указывает на то, что живопись трудами Чимабуе начала делать большие успехи в искусстве фрески. Второй свод он заполнил золотыми звездами на ультрамариновом фоне. На третьем в нескольких тондо он выполнил Иисуса Христа, Пресвятую Деву, его мать, Св. Иоанна Крестителя и Св. Франциска, то есть в каждом тондо по фигуре и в каждой четверти свода по тондо. Между этим и пятым сводом он расписал четвертый, так же, как и второй, золотыми звездами на ультрамариновом фоне. На пятом же изобразил четырех отцов церкви и возле каждого из них по одному из четырех первых монашеских орденов – задача, несомненно, трудная, но выполненная им с бесконечным усердием.

Закончив своды, он начал расписывать также фреской верхние стены левой стороны всей церкви¹⁹: в направлении главного алтаря между окнами и выше, до самого свода, он изоб-

разил восемь историй из Ветхого завета, начав с сотворения мира и далее, изображая события наиболее замечательные. А в пространстве вокруг окон, выходящих в галерею, которая проходит внутри стены вокруг церкви, он написал остальную часть Ветхого завета в восьми других историях. А напротив этой работы, в других шестнадцати историях, соответствующих первым, изобразил деяния Богоматери и Иисуса Христа. На торцовой же стене над главной дверью и вокруг розы церкви он написал Успение и Сошествие Святого Духа на апостолов. Работа эта, поистине огромнейшая, богатая и превосходнейшим образом выполненная, должна была, по моему разумению, поразить в те времена весь мир, особенно же потому, что живопись столько времени пребывала в такой слепоте; показалась она прекраснейшей и мне, вновь увидевшему ее в 1563 году и подивившемуся тому, как могло столько света раскрыться Чимабуе в подобной тьме. Однако из всех этих живописных работ (на что следует обратить внимание) гораздо лучше других сохранились, как менее запыленные и поврежденные, те, что на сводах. Закончив эти работы, Джованни приступил к росписи нижних частей стен, то есть тех, что под окнами, и частично ее выполнил; но, будучи отозван по каким-то своим делам во Флоренцию, далее этой работы не продолжал; закончил же ее, как об этом будет сказано на своем месте, Джотто много лет спустя.

Возвратившись во Флоренцию, Чимабуе во дворе монастыря Санто Спирито, там, где другими мастерами расписана в греческом духе вся сторона, обращенная к церкви, изобразил собственноручно под тремя арочками житие Христа²⁰ и, несомненно, с большим знанием рисунка. В то же время некоторые вещи, выполненные им во Флоренции, он отослал в Эмполи; они и поныне весьма почитаются в приходской церкви этого города. Затем он выполнил для церкви Санта Мариа Новелла образ Богоматери²¹, помещенный наверху между капеллами Ручеллаи и Барди да Вернио. В этом произведении фигура большего размера, чем она когда-либо делалась в то время, и некоторые окружающие ее ангелы показывают, что он владел и той греческой манерой, которая частично начинала приближаться в очертаниях и приемах к новой манере. Вот почему работа эта казалась таким чудом людям того времени, не видевшим до тех пор ничего лучшего, и потому ее из дома Чимабуе несли в церковь в торжественнейшей процессии с великим ликованием и под звуки труб; он же за нее получил большие награды и почести. Рассказывают, и можно об этом прочесть в некоторых воспоминаниях старых живописцев, что в то время, как Чимабуе писал названный образ в чьих-то садах близ Порто Сан Пьеро, через Флоренцию проезжал старый король Карл Анжуйский, и в числе многих почестей, оказанных ему людьми этого города, его повели посмотреть на образ Чимабуе²², а так как его не видел еще никто, то, при показе его королю, сбегались туда все мужчины и все женщины Флоренции с величайшим ликованием и толкотней невиданной. И затем из-за радости, коей были охвачены все соседи, прозвали эту местность Веселым предместьем (Борго Аллегро), которое хотя со временем и было включено в стены города, но сохранило то же наименование навсегда.

В церкви Св. Франциска в Пизе, где он работал, как было рассказано выше, над некоторыми другими вещами, рукой Чимабуе выполнен во дворе в углу возле двери, ведущей в церковь, небольшой образ, на котором изображен темперой Христос на кресте²³, окруженный несколькими ангелами, которые, плача, держат в руках несколько слов, написанных вокруг головы Христа, и подносят их к ушам плачущей Богоматери, стоящей с правой стороны, а с другой стороны Св. Иоанну евангелисту, который стоит слева полный скорби. А к Богоматери обращены следующие слова: *Mulier, ecce filius tuus*²⁴, а к Св. Иоанну: *Ecce mater tua*²⁵, слова же, которые держит в руках еще один ангел, стоящий в стороне, гласят: *Ex illa hora accepit eam discipulus in suam*²⁶. При этом следует заметить, что Чимабуе первым осветил и открыл путь для этого изобретения, помогающего искусству словами для выражения смысла, что несомненно было вещью замысловатой и новой.

И вот, так как этими работами Чимабуе приобрел с большой для себя пользой весьма громкое имя, он был назначен архитектором, совместно с Арнольфо Лапо, мужем, отличившимся в те времена в архитектуре, на строительство Санта Мариа дель Фьоре во Флоренции²⁷.

Но в конце концов, прожив 60 лет, он отошел в другую жизнь в 1300 году²⁸, почти что возродив живопись. Оставил он много учеников и среди других Джотто, который стал впоследствии превосходным живописцем; этот самый Джотто жил после Чимабуе в собственных домах своего учителя на Виа дель Кокомеро. Погребен был Чимабуе в Санта Мариа дель Фьоре со следующей эпитафией, сочиненной одним из Нини:

Credidit ut Cimabos picturae castra tenere
Sic tenuit vivens; nunc tenet astra poli²⁹.

Не премину сказать, что, если бы славе Чимабуе не противостояло величие Джотто, его ученика, известность его была бы еще больше, как нам показывает Данте в своей «Комедии», где, намекая в одиннадцатой песне «Чистилища» на ту же надпись на гробнице, говорит:

Кисть Чимабуе славилась одна,
А ныне Джотто чествуют без лести,
И живопись того затемнена³⁰.

В изъяснении этих стихов один из комментаторов Данте³¹, писавший в то время, когда Джотто был еще жив и через десять или двенадцать лет после смерти самого Данте, то есть приблизительно в 1334 году после Рождества Христова, говорит, рассказывая о Чимабуе, буквально следующие слова:

«Был Чимабуе из Флоренции живописцем во времена автора самым благородным из всех известных людям и вместе с тем был он столь заносчивым и презрительным, что, если кто-либо указывал в его работе на ошибку или недостаток, или если он сам замечал таковые (ведь часто случается, что художник совершает погрешность из-за изъяна в материале, в котором он работает, или же из-за неправильности в инструменте, которым он пользуется), то немедленно бросал эту работу, как бы дорога она ни была ему. Среди живописцев этого же города Флоренции Джотто был и есть самый превосходный, о чем свидетельствуют его творения в Риме, Неаполе, Авиньоне, Флоренции, Падуе и многих частях света и т. д.». Комментарий этот находится теперь у достопочтенного дона Винченцо Боргини³², настоятеля обители дельи Инноченти, известнейшего не только благородством, добротой и ученостью, но также и как любитель и знаток всех искусств, и заслужившего справедливый выбор синьора герцога Козимо, который назначил его своим заместителем в нашей Академии рисунка.

Возвратимся, однако, к Чимабуе. Джотто поистине затмил его славу, подобно тому как большой светоч затмевает сияние намного меньшего; и потому, хотя Чимабуе чуть не стал первопричиной обновления искусства живописи, тем не менее воспитанник его Джотто, движимый похвальным честолюбием и с помощью неба и природы, стал тем, кто, поднимаясь мыслью еще выше, растворил ворота истины для тех, кои позже довели ее до той ступени совершенства и величия, на которой мы видим ее в нынешний век. Век этот, привыкший к тому, чтобы ежедневно видеть чудеса и дива и то, как художники творят в этом искусстве невозможное, дошел ныне до того, что уже не дивится творению человека, хотя бы оно было более божественным, чем человеческим. А для тех, кто похвально трудился, хорошо уже и то, если вместо похвалы и восхищения они не будут награждены порицанием, а то и срамом, как это случается нередко.

Портрет Чимабуе можно видеть в капитуле Санта Мариа Новелла, написанным рукой Симоне Сиенца³³ в профиль, в истории Веры; это фигура с худощавым лицом, небольшой

бородкой, рыжеватой и остроконечной, и в капюшоне, какой носили в те времена, прекрасно облегающем лицо кругом и шее. Тот же, кто стоит возле, и есть сам Симоне, мастер этого произведения, изобразивший себя при помощи двух зеркал, из которых одно отражается в другом так, чтобы голова видна была в профиль. А воин, закованный в латы, стоящий между ними, – это, как говорят, граф Гвидо Новелло, тогдашний владелец Поппи.

Остается мне сказать о Чимабуе, что в начале одной нашей книги, где я собрал собственноручные рисунки всех художников, начиная от него и до наших дней³⁴, можно видеть кое-какие небольшие вещи, выполненные его рукой в духе миниатюр; и хотя теперь они и кажутся довольно неуклюжими, все же по ним можно судить, сколько хороших качеств приобрело искусство рисунка благодаря его творениям.

ОБЩАЯ ИНФОРМАЦИЯ

По документам: Ченни ди Пеппо, прозванный Чимабуе. Жил во второй половине XIII века и в первые годы XIV века (был в Риме в 1272 году, в Пизе – в 1301). Достоверные работы: мозаика в Пизе («Св. Иоанн»), «Мадонна» в нижней церкви в Ассизи, фрески трансепта верхней церкви в Ассизи, «Мадонна» во Флоренции (в Уффици) и «Распятие» в церкви Сан Доменико в Ареццо.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Дата, указанная Вазари, правильна лишь приблизительно.

2 Имя Чимабуе не Джованни, а Ченни (Бенинченни).

3 О пребывании греческих живописцев во Флоренции в XIII веке достоверных сведений нет.

4 Капеллой Гонди в церкви Санта Мариа Новелла Вазари называет капеллу Св. Луки, носившую на протяжении веков по именам ее патронов и другие названия (Скали и др.). Строительство капеллы, как и всей церкви, началось в 1279 году, следовательно, в то время, когда, по Вазари, во Флоренции работали греки, ни церкви, ни капеллы еще не существовало.

5 Росписи в капелле, ныне забеленные, принадлежать греческим мастерам, как явствует из предыдущего примечания, не могли.

6 Вазари говорит, по-видимому, об образе Св. Цецилии, находящемся теперь в галерее Уффици. Принадлежность этой работы Чимабуе современные исследователи отрицают. Автор работы условно именуется «Мастер Св. Цецилии».

7 «Богоматерь» из Санта Кроче находится ныне в Британском музее. Принадлежность ее Чимабуе отрицается.

8 «Св. Франциск», находящийся и поныне в Санта Кроче, приписывается теперь луккскому живописцу Бонавентуре Берлингьери.

9 Разумеется, с живой натуры, а не с Франциска, умершего в 1226 году.

10 «Богоматерь» из церкви Санта Тринита находится теперь в галерее Уффици и считается достоверной работой Чимабуе.

11 Речь идет о «Троице» Бальдовинетти, находящийся теперь в Уффици.

12 Фрески не сохранились.

13 Находящееся и ныне в Санта Кроче сильно записанное «Распятие» приписывается Чимабуе лишь некоторыми исследователями.

14 «Св. Франциск», находящийся теперь в Городском музее в Пизе, не считается достоверной работой Чимабуе.

15 «Богоматерь», находящаяся теперь в Лувре, приписывается Чимабуе большинством исследователей.

16 Работа не сохранилась.

17 Большая часть фресок в нижней церкви Сан Франческо в Ассизи приписывается теперь одному из предшественников Чимабуе.

18 Лишь некоторые из фресок верхней церкви приписываются в настоящее время Чимабуе.

19 Работа не сохранилась.

20 Работы не сохранились.

21 «Богоматерь», находящаяся и теперь в Санта Мариа Новелла (более известна под названием «Мадонна Ручеллаи»), Чимабуе не принадлежит. О ней см. ниже жизнеописание Дуччо.

22 Рассказ о посещении Чимабуе королем Карлом точных подтверждений не имеет.

23 «Распятие» не сохранилось.

24 «Женщина, вот сын твой».

25 «Вот мать твоя».

26 «С того часа принял его своим учеником».

27 Об архитектурной деятельности Чимабуе документальные сведения отсутствуют.

28 Дата приблизительная – в 1302 году Чимабуе был еще жив.

29 «Думал Чимабуе, что овладел твердынею живописи. Да, при жизни он ею овладел; теперь же владеет звездами в небе».

30 Перевод М. Лозинского.

31 Имеется в виду комментатор Данте, именуемый обычно Анонимо или Оттимо.

32 О друге Вазари Винченцо Боргини – см. вступительную статью.

33 Фрески сохранились, но в настоящее время опровергается как принадлежность их Симоне Мартини, так и наличие в них портрета Чимабуе.

34 Неоднократно упоминаемая Вазари книга рисунков до нас не дошла.

Жизнеописание ДЖОТТО, флорентинского живописца, скульптора и архитектора

Мы должны, как мне думается, быть обязанными Джотто, живописцу флорентинскому, именно тем, чем художники-живописцы обязаны природе, которая постоянно служит примером для тех, кто, извлекая хорошее из лучших и красивейших ее сторон, всегда стремятся воспроизвести ее и ей подражать, ибо с тех пор, как приемы хорошей живописи и всего смежного с ней были столько лет погребены под развалинами войны, он один, хоть и был рожден среди художников неумелых, милостью божьей воскресил ее, сбившуюся с правильного пути, и придал ей такую форму, что ее уже можно было назвать хорошей. И поистине чудом величайшим было то, что век тот, и грубый, и неумелый, возымел силу проявить себя через Джотто столь мудро, что рисунок, о котором люди того времени имели немного или вовсе никакого понятия, благодаря ему полностью вернулся к жизни.

Как бы то ни было, этот человек, столь великий, родился в 1276 году во Флорентинской области, в четырнадцати милях от города, в деревне Веспиньяно от отца по имени Бондоне, хлебопашца и человека простого. Он дал своему сыну, которого он назвал Джотто¹, приличное воспитание в соответствии со своим положением. Когда же Джотто достиг десятилетнего возраста, обнаруживая во всех своих еще ребяческих действиях быстроту и живость ума необычайные, чем был приятен не только отцу, но и всем, знавшим его и в деревне, и в округе, Бондоне дал ему под присмотр нескольких овец, и когда он пас их на усадьбе то там, то здесь, будучи побуждаем природной склонностью к искусству рисования, постоянно что-нибудь рисовал на скалах, на земле или на песке, либо с натуры, либо то, что приходило ему в голову. И вот однажды Чимабуче, отправляясь по своим делам из Флоренции в Веспиньяно, наткнулся на Джотто, который пас своих овец и в то же время на ровной и гладкой скале слегка заостренным камнем срисовывал овцу с натуры, хотя не учился этому ни у кого, кроме как у природы; потому-то и остановился Чимабуче, полный удивления, и спросил его, не хочет ли он пойти к нему. Мальчик ответил на это, что пойдет охотно, если отец на это согласится. Когда же Чимабуче спросил об этом Бондоне, тот любезно на это согласился, и они договорились, что он возьмет его с собой во Флоренцию. Прибыв туда, мальчик в короткое время с помощью природы и под руководством Чимабуче не только усвоил манеру своего учителя, но и стал столь хорошим подражателем природы, что полностью отверг неуклюжую греческую манеру и воскресил новое и хорошее искусство живописи, начав рисовать прямо с натуры живых людей, чего не делали более двухсот лет². И хотя кое-кто это раньше и пробовал, как говорилось выше, но получалось это не очень удачно и далеко не так хорошо, как у Джотто, который изобразил между прочим, как это можно видеть и ныне в капелле палаццо дель Подеста во Флоренции, Данте Алигиери, своего ровесника и ближайшего друга и поэта не менее знаменитого, чем был в те времена знаменит Джотто, столь прославленный как живописец мессером Джованни Боккаччо во введении к новелле о мессере Форезе да Рабатта и этом самом живописце Джотто³. В этой же капелле находится портрет, равным образом его же работы, сера Брунетто Латини, учителя Данте, и мессера Корсо Донати, великого флорентинского гражданина того времени⁴.

Первые живописные работы Джотто находились в капелле главного алтаря Флорентинского аббатства⁵, где он выполнил много вещей, почитавшихся прекрасными, в особенности же Богоматерь, получающую благую весть, ибо в ней он живо выразил страх и ужас, внушенные Деве Марии приветствующим ее Гавриилом, так что кажется, будто она, вся охваченная величайшим смятением, чуть не собирается обратиться в бегство. Равным образом работы Джотто и доска главного алтаря названной капеллы, которая хранилась и хранится там поныне более из почтения к произведению подобного мужа, чем за что-либо другое.

А в Санта Кроче⁶ есть четыре капеллы его же работы, три между сакристией и главной капеллой и одна – с другой стороны. В первой из трех, капелле Ридольфо де Барди, в той, где веревки от колоколов, изображено житие Св. Франциска, в сцене смерти которого очень удачно показано, как плачут многие из монахов. В другой капелле, принадлежащей Перуцци, находятся две истории из жития Св. Иоанна Крестителя, которому посвящена капелла; там очень живо изображены пляска и прыжки Иродиады и расторопность слуг, обслуживающих стол. Там же две чудесных истории из жития Св. Иоанна Евангелиста, а именно воскрешение им Друзианы и вознесение его на небо. В третьей, принадлежащей Джуньи, посвященной апостолам, рукой Джотто написаны истории мученичества многих из них. В четвертой капелле с другой, северной, стороны церкви, той, что принадлежит Тозинги и Спинелли и посвящена Успению Богородицы, Джотто написал ее Рождество, Обручение, Благовещение, Поклонение волхвов и то, как она протягивает младенца Христа Симеону; вещь эта прекраснейшая, ибо помимо большого чувства, проявляющегося в старце, принимающем Христа, движение младенца, который, испугавшись его, протягивает ручки и, весь объятый страхом, отворачивается к матери, не могло быть ни более ласковым, ни более прекрасным. В Успении же Богородицы очень хороши апостолы и многочисленные ангелы со свечами в руках. В капелле Барончелли в названной церкви есть образ, написанный темперой рукой Джотто, где в Венчании Богородицы с большой тщательностью изображены и огромное количество мелких фигур, и сонмы ангелов и святых, выполненные весьма тщательно. А так как на этой работе написаны золотыми буквами его имя и дата, то художники, которые увидят, в какое время Джотто, не просвещенный никакой хорошей манерой, заложил основы хорошего способа рисовать и писать красками, должны будут относиться к нему с величайшим почтением. В той же церкви Санта Кроче над мраморной гробницей Карло Марсуппини, аретинца, есть еще Распятие, Богородица, Св. Иоанн и Магдалина у подножия креста, а с другой стороны церкви, как раз насупротив, над гробницей Лионардо Аретинца находится в направлении главного алтаря Благовещение, переписанное новыми живописцами по заказу кого-то, мало в этом смыслящего⁷. В трапезной на деревянном кресте им же написаны истории из жития Св. Людовика и Тайная вечеря, а на шкафах сакристии малыми фигурами истории из жизни Христа и Св. Франциска⁸. Он написал также в церкви Кармине, в капелле Св. Иоанна Крестителя все житие этого святого, разделив его на несколько картин⁹, а в палаццо Гвельфской партии, во Флоренции, его работы – история христианской веры, написанная фреской в совершенстве; там же изображение папы Климента IV, основавшего этот магистрат и пожаловавшего ему свой герб, который он всегда имел и имеет и ныне¹⁰.

После этого по дороге из Флоренции в Ассизи, куда он отправился для завершения работ, начатых Чимабуе, он, проездом через Ареццо, расписал в приходской церкви капеллу Св. Франциска, ту, что над купелью, а на круглой колонне под древней и весьма прекрасной коринфской капителью он написал портреты Св. Франциска и Св. Доминика¹¹, в соборе же, что за Ареццо, в маленькой капелле он написал избивание камнями Св. Стефана с прекрасно расположенными фигурами¹².

Закончив эти работы, он отправился в Ассизи, город в Умбрии, куда его пригласил фра Джованни ди Муро делла Марка, который был тогда генералом братьев-францисканцев, и там в верхней церкви¹³ он написал фреской под галереей, пересекающей окна, по обеим сторонам церкви тридцать две истории из жизни и деяний Св. Франциска, а именно по шестнадцати на каждой стене, столь совершенно, что завоевал этим славу величайшую. И в самом деле, в работе этой мы видим большое разнообразие не только в телодвижениях и положениях каждой фигуры, но и в композиции всех историй, не говоря уже о прекраснейшем зрелище, являемом разнообразием одежд того времени и целым рядом наблюдений и воспроизведении природы.

Между прочим весьма прекрасна история, где изображен жаждущий, в котором так живо показано стремление к воде и который, приныкнув к земле, пьет из источника с выразительностью величайшей и поистине чудесной, настолько, что он кажется почти что живым пьющим человеком. Там есть и много других вещей, весьма достойных внимания, о которых, дабы не стать многословным, распространяться не буду. Достаточно того, что все эти произведения в целом принесли Джотто славу величайшую за прекрасные фигуры и за стройность, пропорциональность, живость и легкость, чем он обладал от природы и что сильно приумножил при помощи науки и сумел ясно во всем показать. А так как помимо того, чем Джотто обладал от природы, он был и весьма прилежным и постоянно задумывал и почерпал в природе что-либо новое, он и заслужил то, чтобы быть названным учеником природы, а не других учителей.

Закончив вышеназванные истории, он расписал там же, но в нижней церкви, там, где останки Св. Франциска, верхние стены по сторонам главного алтаря и все четыре паруса верхнего свода¹⁴, и все это с изобразительностью прихотливой и прекрасной. На первом парусе изображен Св. Франциск, прославленный в небесах, в окружении добродетелей, необходимых для совершенного пребывания в божьей благодати. С одной стороны Послушание надевает на шею стоящего на коленях перед ней монаха ярмо, супони коего чьи-то руки тянут к небесам, и, приложив палец к губам в знак молчания, воздевает очи к Иисусу Христу, проливающему кровь из ребра. Добродетель эту сопровождают Благоразумие и Смирение, дабы показать, что где истинная покорность, там всегда и смирение с благоразумием, благодаря которым благим становится всякое деяние. Во втором парусе в неприступной крепости находится Целомудрие, которое отвергает и царства, и короны, и пальмовые ветви, ему предлагаемые. Внизу находятся Чистота, омывающая нагих людей, и Сила, ведущая других для омовения и очищения. Возле Целомудрия Покаяние, изгоняющее крылатого амура бичом и обращающее в бегство Нечисть. На третьем парусе – Бедность, попирающая босыми ногами терний; сзади на нее лает собака и один мальчик бросает в нее камнями, другой же колет ей ноги тернистой веткой. И Бедность сия, как мы видим, сочетается браком со Св. Франциском, в то время как Иисус Христос держит ее за руку, при чем таинственно предстоят Надежда и Целомудрие. В четвертом и последнем из названных парусов изображен Св. Франциск, уже прославленный, облаченный в белую диаконскую ризу, торжествующий на небесах и окруженный сонмом ангелов; вверху же – стяг, на котором начертаны крест и семь звезд, а над ним Святой Дух. На каждом из этих парусов – по несколько латинских слов, изъясняющих истории. Подобным же образом помимо названных четырех парусов и на боковых стенах находятся прекраснейшие живописные работы, почитаемые по справедливости ценными как за их совершенство, так и за тщательность работы, такую, что и поныне они сохранились свежими. На этих историях есть и портрет самого Джотто; прекрасно выполненный, а над дверью сакристии его же работы также фреской – Св. Франциск, получающий стигматы, такой любящий и набожный, что по мне кажется самой превосходной живописной работой изо всех других в этой церкви, поистине прекрасных и достойных восхваления.

Наконец, завершив названного Св. Франциска, он возвратился во Флоренцию, где с необыкновенной тщательностью написал на доске для отправления в Пизу Св. Франциска на страшной скале Верниа¹⁵. Не говоря о пейзаже со многими деревьями и скалами, что было по тем временам новостью, в живой позе Св. Франциска, принимающего стоя на коленях стигматы, видны и пылкое стремление принять их, и бесконечная любовь к Иисусу Христу, дарующему их ему, паря в воздухе в окружении серафимов, и все это столь живо и выразительно, что лучшего и вообразить невозможно. Внизу на той же доске находятся три прекраснейших истории из жития того же святого. Доска эта, находящаяся ныне в Сан Франческо в Пизе на одном из столбов возле главного алтаря, весьма почитавшаяся в память о таком муже, стала причиной того, что пизанцы, только что закончившие строительство Кампо Санто по проекту Джованни, сына Никкола Пизано, как об этом говорилось выше, поручили Джотто расписать

часть внутренних стен: так как все это большое сооружение снаружи было инкрустировано мраморами и резбой, что потребовало величайших расходов, перекрыто свинцовой крышей, а внутри полно древних саркофагов и надгробий, принадлежавших язычникам и свезенных в этот город из разных частей света, его следовало и по внутренним стенам также украсить благороднейшей живописью. Потому-то Джотто и отправился в Пизу и написал в начале одной из стен этого Кампо Санто фреской шесть больших историй о многотерпеливом Иове¹⁶. А так как он рассудительно подметил, что мраморы с той стороны постройки, где ему нужно было работать, обращенные к морю и покрытые из-за юго-восточных ветров солью, всегда были влажными и выделяли соляной осадок, что по большей части делается и с пизанским кирпичом, и так как вследствие этого блекнут и съедаются краски и живопись, он, для того чтобы работы его сохранились возможно дольше, повсюду, где собирался работать фреской, делал подмазку, штукатурку, или, я бы сказал, грунт из известки, гипса и толченого кирпича, смешанных так удачно, что живописные работы, выполненные им поверх этого, сохранились и поныне и сохранились бы еще лучше, если бы не были сильно повреждены сыростью из-за небрежности тех, кто должен был об этом заботиться; ибо так как за ними не смотрели, как это легко можно было сделать, то это и стало причиной того, что, пострадав от сырости, живопись эта кое-где попортилась, телесные краски почернели, а штукатурка облупилась, не говоря уже о том, что природа гипса такова, что, будучи смешанным с известью, он со временем размокает и портится, а потому неизбежно повреждает и краски, хотя и кажется, что вначале он хорошо схватывает и прочен.

На этих историях кроме портрета мессера Фаринаты дельи Уберти много прекрасных фигур и в особенности несколько крестьян, которые приносят Иову печальные вести и как нельзя лучше и нагляднее обнаруживают горе из-за потерянного скота и других несчастий. Точно так же удивительной прелестью отличается фигура раба, стоящего с опахалом возле Иова, покрытого язвами и покинутого почти всеми; и хотя он хорошо сделан во всех своих частях, поражает в его позе то, как он, отгоняя одной рукой мух от прокаженного и зловонного хозяина, другой зажимает брезгливо нос, дабы не слышать этого зловония. Таковы же другие фигуры на этих историях, а также прекраснейшие головы мужчин и женщин и ткани, написанные так мягко, что не приходится удивляться той славе, какую работа эта завоевала и в этом городе и за его пределами настолько, что папа Бенедикт XI¹⁷, намереваясь произвести некоторые живописные работы в соборе Св. Петра, послал из Тревизи в Тоскану одного из своих придворных поглядеть, что за человек Джотто и каковы его работы. Придворный этот, приехавший, дабы повидать Джотто и узнать о других превосходных в живописи и мозаике флорентинских мастерах, беседовал со многими мастерами и в Сиене. Получив от них рисунки, он прибыл во Флоренцию и, явившись однажды утром в мастерскую, где работал Джотто, изложил ему намерения папы. И так как тот хотел сам оценить его работы, то он, наконец, попросил его нарисовать что-нибудь, дабы послать это его святейшеству. Джотто, который был человеком весьма воспитанным, взял лист и на нем, обмакнув кисть в красную краску, прижав локоть к боку, как бы образуя циркуль, и сделав оборот рукой, начертил круг столь правильный и ровный, что смотреть было диво. Сделав это, он сказал придворному усмехаясь: «Вот и рисунок». Тот же, опешив, возразил: «А получу я другой рисунок, кроме этого?» «Слишком много и этого, – ответил Джотто. – Отошлите его вместе с остальными и увидите, оценят ли его». Посланец, увидев, что другого получить не сможет, ушел от него весьма недовольным, подозревая, что над ним подшутили. Все же, отсылая папе остальные рисунки с именами тех, кто их выполнил, он послал и рисунок Джотто, рассказав, каким образом тот начертил свой круг, не двигая локтем и без циркуля. И благодаря этому папа и многие понимающие придворные узнали, насколько Джотто своим превосходством обошел всех остальных живописцев своего времени. Весть об этом распространилась и появилась пословица, которую и теперь применяют, обращаясь к круглым дуракам: «Ты круглее, чем джоттовское «О»». И пословицу эту

можно назвать удачной не только из-за того случая, по которому она возникла, но и еще больше из-за ее двусмысленного значения, ибо в Тоскане называют «круглыми» кроме фигур, имеющих форму совершенного круга, также и людей с умом неповоротливым и грубым.

И вот вышеназванный папа пригласил его в Рим, где, оказав ему большие почести и признав его достоинства, поручил ему написать в абсиде Сан Пьетро пять историй из жизни Христа, а в сакристии главный образ, что и было выполнено им с такой тщательностью, что никогда больше не выходило из рук его более чистой работы темперой¹⁸. За это папа, оставшись доволен его услугами, приказал вознаградить его шестьюстами золотыми дукатами, а сверх того оказал ему столько милостей, что об этом говорили по всей Италии. Дабы не умолчать о чем-либо относящемся к искусству и достойном памяти, скажу, что в это время в Риме жил большой друг Джотто Одериджи д'Агоббио¹⁹, превосходный миниатюрист того времени, который по заказу папы украсил миниатюрами много книг дворцовой библиотеки, ныне в большей части погибших от времени. И в моей книге старых рисунков остались кое-какие работы этого поистине достойного человека. Правда, гораздо лучшим мастером, чем он, был миниатюрист Франко, болонец²⁰, который для того же папы и той же библиотеки в те же времена превосходно выполнил много вещей в этой же манере, как это можно видеть в названной книге, где у меня есть рисунки к картинам и миниатюрам его работы, и между прочим весьма хорошо выполненный орел и прекраснейший лев, ломающий дерево. Об этих двух превосходных миниатюристах упоминает Данте в 11-й главе «Чистилища», где о тщеславных говорится в следующих стихах:

И я: «Да ты же Одеризи, ты же
Честь Губбьо, тот, кем горды мастера,
Иллюминур, как говорят в Париже!»
«Нет, братец, в красках веселей игра
У Франко из Болоньи, — он ответил. —
Ему и честь, моя прошла пора»²¹.

Когда папа увидел названные работы, манера Джотто понравилась ему бесконечно и он приказал, чтобы тот выполнил по всему Сан Пьетро истории из Ветхого и Нового завета. И вот, начав их, Джотто выполнил фреской над органом ангела в семь локтей и много других живописных работ, частью переписанных в наши дни другими, частью же при возведении новых стен либо погибших, либо перенесенных из старого здания Сан Пьетро. Так он продолжал вплоть до тех, что под органом, как, например, написанную на стене Богоматерь, которую, дабы она не погибла, вырезали из стены и, укрепив стену бревнами и железом, ее таким образом изъяли и воздвигли затем за ее красоту там, где того пожелали благочестие и любовь к превосходным произведениям искусства мессера Никколо Аччайуоли, флорентинского ученого, богато обставившего эту работу Джотто стуком и другими современными живописными работами²². Его же была и мозаика с изображением корабля над тремя дверьми портика в притворе Сан Пьетро²³, поистине чудесная и по заслугам восхваляемая всеми ценителями не только за рисунок, но и за расположение апостолов, различным образом борющихся с морской бурей, в то время как ветрами раздувается парус, образующий именно такую выпуклость, какую образовал бы не иначе и настоящий. И действительно, трудно было из кусочков стекла создать такое единство, какое мы видим в светах и тенях столь огромного паруса и какого едва ли можно было бы достигнуть кистью, даже прилагая к тому все свои усилия; а кроме того, и рыбак, уносящий рыбу на скале, обнаруживает в своей позе крайнее терпение, свойственное этому занятию, а в лице надежду и желание поймать. Под этой работой три арочки, расписанные фреской, попорчены почти целиком и потому я о них ничего больше не скажу. Таким образом, работа эта вполне заслуживает похвал, расточаемых ей художниками повсеместно. После

этого в Минерве, церкви братьев-проповедников, Джотто написал темперой на доске большое Распятие²⁴, весьма тогда восхвалявшееся, и возвратился на родину, где не был шесть лет.

Однако не прошло много времени, как после смерти папы Бенедикта XI²⁵ папой был избран в Перудже Климент V, и Джотто пришлось отправиться вместе с этим папой туда, куда переехал его двор, а именно в Авиньон, дабы выполнить там кое-какие работы; приехав туда по этой причине, он не только в Авиньоне, но и во многих других местностях Франции написал много прекраснейших образов и живописных работ фреской, кои бесконечно понравились папе и всему двору²⁶. Когда он разделался с этим, он был любезно и со многими дарами отпущен папой и потому вернулся домой столь же богатым, сколько почитаемым и славным, и между прочим он привез портрет названного папы, который подарил потом Таддео Гадди, своему ученику; вернулся же Джотто во Флоренцию в 1316 году.

Однако во Флоренции ему не пришлось долго задержаться, ибо он был приглашен на работу к синьорам делла Скала в Падую, где и расписал в Санто, церкви, построенной в те времена, прекраснейшую капеллу²⁷. Оттуда он отправился в Верону, где выполнил несколько живописных работ для мессера Кане в его дворце и в особенности портрет названного синьора, а для братьев-францисканцев образ²⁸. Закончив эти работы, он на пути в Тоскану должен был остановиться в Ферраре и написать по заказу тамошних синьоров Эсте во дворце и в Сант Агостино кое-что, находящееся там и ныне²⁹. Между тем до ушей флорентинского поэта Данте дошло, что Джотто находится в Ферраре, и ему удалось привлечь его в Равенну, где он находился в изгнании, и заказать ему в Сан Франческо для синьоров Полента кругом всей церкви несколько историй фреской, которые были выполнены очень удачно³⁰. Приехав затем из Равенны в Урбино, он и там выполнил несколько вещей³¹. После этого случилось ему проезжать через Ареццо³², где он не мог не угодить Пьеро Сакконе, весьма к нему благоволившему, и поэтому написал для него фреской на одном из столбов главной капеллы епископства Св. Мартина, который, разорвав свой плащ пополам, отдает одну половину нищему, стоящему перед ним почти совершенно голым. Написав затем в аббатстве Санта Фьоре темперой на дереве большое Распятие, находящееся ныне посреди той же церкви, он вернулся, наконец, во Флоренцию, где среди прочих многочисленных работ выполнил в монастыре фаэнцских монахинь несколько живописных работ и фреской, и темперой, ныне не существующих, ибо монастырь этот разрушен.

Подобным же образом в 1322 году, через год после того, как, к великому его горю, скончался ближайший друг его – Данте, он отправился в Лукку, где по просьбе Каструччо, который тогда был синьором своего родного города, написал в Сан Мартино образ с Христом на небесах и четырьмя святыми покровителями, этого города³³, а именно Св. Петром, Св. Регулом, Св. Мартином и Св. Павлином, представляющими Христу папу и императора, в коих, по мнению многих, изображены Фридрих Баварский³⁴ и антипапа Николай V. Некоторые полагают равным образом, что в Сан Фриано, в той же Луккской области, Джотто составил проект замка и неприступной крепости Джуста.

По возвращении Джотто во Флоренцию Руберто, король неаполитанский, написал Карлу, королю калабрийскому³⁵, своему первенцу, находившемуся во Флоренции, дабы он во что бы то ни стало прислал Джотто к нему в Неаполь, ибо, закончив строительство женского монастыря Санта Кьяра и королевской церкви, он пожелал, чтобы тот украсил их благородной живописью. Услышав, что его призывает столь прославленный и знаменитый король, Джотто отправился к нему на службу весьма охотно и, прибыв туда, написал в нескольких капеллах названного монастыря много историй из Ветхого и Нового завета³⁶. Истории же из Апокалипсиса, выполненные им в одной из названных капелл, были, говорят, выдуманы Данте, как, воз-

можно, и столь прославленные в Ассизи, о которых достаточно говорилось выше, и хотя Данте к этому времени уже умер, они могли обсудить это и раньше, что среди друзей часто бывает.

Возвратимся, однако, в Неаполь: много работ выполнил Джотто в Кастель дель Уово и в особенности капеллу, весьма понравившуюся названному королю, который так его любил, что многократно с ним общался в то время, как Джотто работал. Этому королю доставляло удовольствие смотреть, как он работает, и слушать его рассуждения, а Джотто, у которого всегда было словечко под рукой и острый ответ наготове, беседовал с ним с кистью в руке и веселой шуткой на языке. Так, однажды король сказал ему, что хочет сделать его первым человеком в Неаполе, на что Джотто ответил: «Потому я и живу у Королевских ворот, что я первый в Неаполе». В другой раз король сказал ему: «Джотто, если бы я был тобой, я, пока жарко, немного передохнул бы от живописи». Он же ответил: «И я бы, конечно, это сделал, если бы был вами». Итак, пользуясь большой благосклонностью короля, он выполнил для него в зале, разрушенном королем Альфонсом при строительстве замка, а также в Инкоронате большое количество живописных работ, и в зале этом между прочим были портреты многих знаменитых людей и среди них самого Джотто.

Однажды королю пришла в голову причуда попросить его, чтобы он нарисовал ему его королевство, и Джотто, как говорят, написал ему навьюченного осла, у ног которого находился другой, новый выюк, и осел обнюхивал его с таким видом, что ему хочется и его заполучить, и на одном выюке была королевская корона, а на другом, новом выюке, – скипетр подесты. Когда же король спросил Джотто, что обозначает эта картина, тот ответил, что таковы его подданные и таково и королевство: каждый день там люди желают нового властителя.

Уехав из Неаполя, Джотто по пути в Рим остановился в Гаэте, где ему пришлось написать в Нунциате кое-какие истории из Нового завета, ныне испорченные временем, но не в такой степени, чтобы нельзя было отлично разобрать портрет самого Джотто возле большого очень красивого Распятия³⁷. Закончив эту работу, он не мог отказать синьору Малатесте и сначала провел на службе у него несколько дней в Риме, а затем отправился в Римини, город, властителем которого был названный Малатеста, и там, в церкви Сан Франческо, он выполнил очень много живописных работ, которые впоследствии Джисмондо, сыном Пандольфо Малатесты, наново переделавшим всю названную церковь, были сбиты со стены и погибли. Там же во дворе, насупротив фасада церкви, он написал фреской историю из жития блаженной Микелины³⁸, и это было одним из самых прекрасных и превосходных произведений, когда-либо выполненных Джотто, благодаря многочисленным и прекрасным наблюдениям, сделанным им во время работы, ибо, помимо красоты тканей и прелести и живости чудесных лиц, там есть молодая женщина, такая красивая, какой только может быть женщина. И чтобы снять с себя ложное обвинение в прелюбодеянии, она произносит на книге клятву, с потрясающим видом вперив глаза в глаза мужа, который заставил ее поклясться, ибо он никак не мог поверить, что родившийся от нее черный младенец – его сын. Она же, в то время как муж являет на лице своем гнев и подозрение, показывает жалостным лицом и глазами всем, весьма пристально наблюдавшим за ней, свою невиновность, чистоту и несправедливость, которую ей причинили, заставив ее поклясться и несправедливо объявив ее блудницей. Ту же величайшую выразительность показал он в покрытом язвами убогом, ибо все окружающие его женщины, оскорбленные зловонием, строят самые изящные гримасы отвращения, какие только бывают на свете. Что же касается сокращений, которые мы видим на другой картине у многочисленных скорченных нищих, то они весьма похвальны и должны особенно цениться художниками, ибо именно от них пошла начало и способ изображения сокращений, не говоря уже о том, что их нельзя не признать толковыми, имея в виду, что это делалось впервые. Но превыше всего в этом произведении это чудеснейший жест, с каким вышеназванная блаженная обращается к нескольким ростовщикам, выплачивающим ей деньги за имущество, которое она продала, чтобы раздать деньги бедным; ибо в нем выражено презрение к деньгам и другим земным благам, которые

кажутся ей словно смердящими, ростовщики же являют собой живое воплощение скупости и алчности человеческой. Равным образом весьма прекрасна фигура одного из них, отсчитывающего ей деньги и явно что-то указывающего пишущему нотариусу: следует обратить внимание на то, что, хотя глаза его обращены к нотариусу, рукой он тем не менее прикрывает деньги, обнаруживая алчность, стяжательство и подозрительность. Подобным же образом и три фигуры, поддерживающие в воздухе одежду Св. Франциска и изображающие Послушание, Терпение и Бедность, достойны похвал бесконечных, ибо в особенности в манере изображения тканей естественное падение складок свидетельствует о том, что Джотто был рожден, дабы просветить живопись. Кроме того, в том же произведении он изобразил синьора Малатесту на корабле столь естественно, что он кажется совсем живым, а некоторые моряки и другие люди живостью, выразительностью и телодвижениями, и в особенности фигура одного, который, разговаривая с другими и приложив руку к лицу, плюет в море, заставляют признать превосходство Джотто. И в самом деле, среди всех живописных работ, выполненных этим мастером, эта может назваться одной из лучших, ибо все многочисленные фигуры отличаются величайшим искусством и поставлены в смелые позы. И потому нет ничего удивительного в том, что синьор Малатеста не преминул щедро вознаградить и прославить его.

Закончив работы для этого синьора, он, по просьбе одного флорентинца, который был тогда приором в Сан КATALDO в Римини, выполнил с наружной стороны церковных дверей Св. Фому Аквинского, читающего своей братии. Уехав оттуда, он возвратился в Равенну и в Сан Джованни Эванджелиста расписал фреской капеллу, получившую большое одобрение³⁹.

Он возвратился затем во Флоренцию с величайшими почестями и хорошим заработком, выполнил в Сан Марко темперой на дереве и на золотом фоне Распятие, превышающее естественную величину, которое было помещено в церкви по правую руку; другое подобное же он выполнил в Санта Мариа Новелла⁴⁰, над которым вместе с ним работал его ученик Пуччо Капанна⁴¹; оно и теперь еще находится над главными дверями при входе в церковь по правую руку над гробницей Гадди. И в той же церкви он выполнил Св. Людовика над алтарной преградой для Паоло ди Лотто Ардингелли, которого он изобразил внизу с натуры вместе с супругой⁴².

В следующем 1327 году Гвидо Тарлати из Пьетрамалы, епископ и синьор Ареццо, скончался в Масса ди Маремма по пути из Лукки, куда он ездил, дабы посетить императора, после чего тело его было перенесено в Ареццо и было предано погребению с величайшими почестями; Пьеро же Сакконе и Дольфо из Пьетрамалы, брат епископа, решили воздвигнуть ему мраморное надгробие, достойное величия такого мужа, бывшего духовным и мирским владыкой и главой гибеллинской партии в Тоскане. И посему написали они Джотто, чтобы он сделал рисунок гробницы богатейшей и наидостойнейшей почитания, и послали ему размеры, а помимо того, попросили прислать, по его усмотрению, в их распоряжение превосходнейшего скульптора из всех существовавших в Италии, ибо всецело полагались на его суждение. Джотто, отличавшийся любезностью, сделал и отослал им рисунок, по которому, как будет сказано на своем месте, и была сооружена названная гробница⁴³. А так как названный Пьеро Сакконе питал бесконечную любовь к достоинствам сего мужа, то вскоре по получении названного рисунка он, после взятия им Борго Сан Сеполькро, перевез оттуда в Ареццо образ работы Джотто с малыми фигурами, который позднее разбился на куски. Когда же комиссаром Ареццо был Баччо Гонди, флорентинский дворянин, любитель благородных искусств и всех доблестей, он с большим рвением разыскал куски этого образа и, собрав кое-какие, отвез их во Флоренцию, где хранит их с большим почтением вместе с принадлежащими ему некоторыми другими вещами работы того же Джотто, который выполнил столько вещей, что, если рассказать о них, и не поверишь⁴⁴. Так, несколько лет тому назад в бытность мою в камальдальской обители, где я выполнил много работ для тамошних преподобных отцов, я видел в

одной келье очень красивое небольшое Распятие на золотом фоне с собственноручной подписью Джотто (перевезенное туда из Пизы преподобнейшим дон Антонио, который тогда был генералом камальдульской конгрегации)⁴⁵. Распятие это, по словам преподобного дон Сильвано Рацци, камальдульского монаха, хранится ныне в монастыре дельи Анджели во Флоренции, в келье настоятеля, как вещь редкостнейшая, ибо выполнено оно рукой Джотто, а вместе с ним и прекраснейшая небольшая картина работы Рафаэля Урбинского.

Для братьев-умилиатов в Оньисанти во Флоренции Джотто расписал капеллу и четыре доски и между прочим на одной из них – Богоматерь с многочисленными ангелами вокруг нее и с младенцем на руках, а также большое деревянное Распятие⁴⁶; Пуччо Капанна срисовал его и написал затем много таких распятий по всей Италии, хорошо усвоив манеру Джотто. В трансепте названной церкви, когда эта книга жизнеописаний живописцев, скульпторов и архитекторов печаталась в первый раз, находилась небольшая доска, расписанная Джотто темперой с тщательностью бесконечной, на которой было изображено Успение Богоматери с окружающими ее апостолами и Христом, принимающим в объятия ее душу⁴⁷. Работа эта художниками-живописцами весьма восхвалялась и в особенности Микеланджело Буонарроти, утверждавшим, как об этом говорилось, что подробности этой истории невозможно было написать красками более правдоподобно. Небольшой этот образ, говорю я, обративший на себя внимание, когда книга этих жизнеописаний впервые вышла в свет, позднее был оттуда убран кем-то, кто, по словам нашего поэта, стал святотатцем, так как ему то ли из любви к искусству, то ли из благочестия, показалось, что эта вещь недостаточно ценится. И поистине, было для тех времен чудом то, что Джотто достиг такой красоты в живописи, в особенности, если принять во внимание, что искусству он обучался некоторым образом без учителя.

После всего этого в 1334 году июля 9-го дня приступили к строительству кампанилы Санта Мариа дель Фьоре, основанием которой служила площадка из пьестрафорте на том месте, где на глубину в двадцать локтей вычерпали воду и гравий; над этой площадкой, уложив порядочную забутовку высотой в двенадцать локтей от первоначального основания, вывели еще восемь локтей ручной кладки. И когда было положено начало работ, прибыл епископ города, который в присутствии всего духовенства и всех должностных лиц и заложил торжественно первый камень. Затем, в то время как работу эту продолжали по названной модели, сделанной в принятой в то время немецкой манере, Джотто нарисовал все истории, предназначавшиеся для украшений, и разметил с большой тщательностью белой, черной и красной краской на модели все те места, где должны были проходить камни и фризы. Кампанила внизу равнялась ста локтям, то есть каждая сторона равнялась двадцати пяти локтям, высота же составляла сто сорок четыре локтя. И если правда, я же считаю это истинной правдой, то, что написал Лоренцо ди Чоне Гиберти, то Джотто сделал не только модель этой колокольни, но также и часть скульптурных рельефных мраморных историй, где изображены олицетворения всех искусств. И названный Лоренцо утверждает, что видел модели рельефов работы Джотто, и в частности модели именно этих рельефов, чему можно легко поверить, ибо рисунок и изобретательность – отец и мать всех искусств, а не только одного⁴⁸. Кампанила эта по модели Джотто должна была над тем, что мы видим, иметь еще шатер, то есть квадратную пирамиду высотой в пятьдесят локтей, но, так как она была в немецком духе и в старой манере, новые архитекторы посоветовали ее не делать, ибо им казалось, что так будет лучше.

За все это Джотто был не только сделан флорентинским гражданином, но и награжден флорентинской Коммуной стами золотыми флоринами в год, что для тех времен было делом немалым, а также был назначен руководителем этой работы, которую продолжал после него Таддео Гадди, ибо сам он не прожил столько, чтобы увидеть ее законченной.

Пока же работа эта подвигалась вперед, он для монахинь Сан Джордже написал образ⁴⁹, а во Флорентинском аббатстве три поясных фигуры в арке над дверью внутри церкви, ныне

забеленных для того, чтобы в церкви стало светлее. А в большом зале подесты во Флоренции он написал Коммуну, которая вызвала много подражаний, где изобразил ее сидящей с жезлом в руке, в виде судьи, а над головой ее весы, находящиеся в равновесии в знак справедливого суда; помогают же ей четыре добродетели, а именно Сила – духом, Благоразумие – законами, Справедливость – оружием и Умеренность – словами. Живопись прекрасна, а замысел правдив и своеобразен⁵⁰.

Затем он снова отправился в Падую, где выполнил много вещей и расписал много капелл, а сверх того в месте, именуемом Арена⁵¹, – Мирскую славу, которая принесла ему много чести и выгоды. Он выполнил и в Милане кое-какие работы, рассеянные по всему городу и почитаемые и поныне прекраснейшими⁵². Наконец, не прошло и много времени, как, по возвращении из Милана, создав в жизни столь много прекрасных творений и быв не менее добрым христианином, чем превосходным живописцем, он отдал душу Богу в 1336 году, к большой горести всех своих сограждан и даже и всех тех, кто не знал его, а только о нем слышал, и был погребен, как того заслуживали его доблести, с почестями, ибо в жизни любили его все и в особенности люди превосходные во всех профессиях. Так, кроме Данте, о коем говорилось выше, также и Петрарка весьма почитал и его, и его творения, причем настолько, что в своем завещании он оставил синьору Франческо да Каррара, властителю Падуи, наряду с другими очень ценными для него вещами картину работы Джотто с изображением Богоматери, как вещь редкостную и весьма ему дорогую. Слова же этого пункта завещания гласят так:

*Transeo ad dispositionem aliarum rerum; et praedicto igitur domino meo Paduano, quia et ipse per Dei gratiam non eget, et ego nihil aliud habeo dignum se, mitto tabulam meam sive historiam Beatae Virginis Mariae, opus Jocti pictoris egregii, quae mihi ab amico meo Michaelae Vannis de Florentia missa est, in cuius pulchritudinem ignorantes non intelligunt, magistri autem artis stupent: hanc iconem ipsi domino lego, ut ipsa Virgo benedicta sibi sit propitia apud filium suum Jesum Christum и т. д.*⁵³. И тот же Петрарка в одном из латинских писем в книге V «Писем к домашним» пишет следующие слова: *Atque (ut a veteribus ab nova, ad externis ad nostra transgrediar) duos ego novi pictores egregios, nec formosos, Joctum Florentinum civem, cujus inter modernos fama ingens est, et Simonem Senensem. Novi sculptores aliquot и т. д.*⁵⁴.

Погребен он был в Санта Мариа дель Фьоре с левой стороны при входе в церковь, где в память подобного мужа находится белая мраморная плита. И, как говорилось в жизнеописании Чимабуе, один комментатор Данте, современник Джотто, сказал: «Был и есть Джотто среди живописцев того же города Флоренции наивысший, о чем свидетельствуют его творения в Риме, Неаполе, Авиньоне, Флоренции, Падуе и многих других частях света».

Учениками его были Таддео Гадди, которого он, как говорилось, крестил, и Пуччо Капанна⁵⁵, флорентинец, написавший в Римини в церкви братьев-проповедников Сан Катоальдо в совершенстве фреской трюм тонущего в море корабля с людьми, выбрасывающими вещи в воду, и среди многих моряков есть и сам Пуччо, написанный с натуры. Он же выполнил после смерти Джотто много работ в Ассизи, в церкви Сан Франческо, а во Флоренции в церкви Санта Тринитá расписал возле боковых дверей, выходящих к реке, капеллу Строцци, где фреской изображено Венчание Мадонны с хором ангелов, сильно напоминающих манеру Джотто, по сторонам же весьма отменно выполнены истории из жития Св. Лучии. Во Флорентинском аббатстве он расписал капеллу Св. Иоанна Евангелиста, принадлежащую семейству Ковони, ту, что возле ризницы. В Пистойе же он расписал фреской главную капеллу церкви Сан Франческо и капеллу Св. Людовика весьма толковыми историями из жития этих святых. Посреди церкви Сан Доменико в том же городе находятся Распятие, Мадонна и Св. Иоанн, выполненные с большой мягкостью, внизу же целый скелет, по которому видно, что Пуччо пытался проникнуть в первоосновы искусства, а это было для того времени делом неслыханным (на этой работе мы читаем его имя, написанное им самим, следующим образом: «Пуччо из

Флоренции меня создал»). Его же работы в названной церкви над дверями Санта Мариа Нуова в арке – три поясных фигуры Богоматери с младенцем на руках, Св. Петра с одной стороны и Св. Франциска с другой. А в уже названном городе Ассизи в нижней церкви Сан Франческо он написал фреской с большой опытностью и весьма уверенно несколько историй из страстей Иисуса Христа, а в расписанной фреской капелле церкви Санта Мариа дельи Анджели – Христа во славе с Девой, молящей его за народ христианский; эта весьма хорошая работа вся закопчена лампадами и восковыми свечами, постоянно горящими там в большом количестве. И поистине, поскольку можно судить об этом, Пуччо, владея манерой и всеми приемами своего учителя Джотто, отлично умел ими пользоваться в своих работах, хотя, как полагают некоторые, он жил недолго, так как заболел и умер, перетрудившись над фресками. Его же работы, насколько известно, в той же церкви – капелла Св. Мартина и истории из жития этого святого, написанные фреской для кардинала Джентиле. Можно видеть также в середине улицы, именуемой Портика, бичуемого Христа и в рамке Богоматерь между Св. Екатериной и Св. Кларой. Его работы рассеяны и по многим другим местам, как, например, в Болонье, в трансепте церкви образ со страстями Христа и историями из жития Св. Франциска, а также и другое, что ради краткости, пропускаю. Скажу все же, что в Ассизи, где его работ больше всего и где, как мне кажется, он помогал писать Джотто, я обнаружил, что его считают тамошним гражданином и что в этом городе и теперь есть кое-кто из рода Капанни. Отсюда легко можно вывести, что родился он во Флоренции, как сам об этом писал, и был учеником Джотто, но что впоследствии он женился в Ассизи и имел там детей, потомки коих ныне там проживают. Но так как не слишком важно иметь об этом точные сведения, достаточно и того, что был он хорошим мастером.

Равным образом учеником Джотто и весьма опытным живописцем был Оттавиано из Фаэнцы⁵⁶, который много написал в Сан Джорджо в Ферраре, обители монахов Монте Оливето; а в Фаэнце, где он жил и умер, он написал в арке над воротами Сан Франческо Богоматерь, Св. Петра и Св. Павла, а также много других вещей в названном его родном городе и в Болонье.

Учеником Джотто был также Паче из Фаэнцы⁵⁷, который долго жил вместе с ним и помогал ему во многих вещах; в Болонье же его работы на внешней стене Сан Джованни Деколлато несколько историй, написанных фреской. Паче этот был человеком стоящим и в особенности при выполнении малых фигур, о чем можно судить и ныне в церкви Сан Франческо в Форли по деревянному кресту и дощечке, написанной темперой, где изображены жизнь Христа и четыре небольшие истории из жития Богоматери, причем все выполнено весьма хорошо. Говорят, что он написал в Ассизи фреской в капелле Св. Антония несколько историй из жития этого святого для герцога Сполети, погребенного там со своим сыном; пали они в одном из предместий Ассизи во время битвы, как видно из длинной надписи на саркофаге названной гробницы. В старой книге сообщества живописцев значится, что его же учеником был некий Франческо по прозвищу Франческо ди маэстро Джотто, о котором ничего другого не знаю⁵⁸.

Был учеником Джотто и Гульельмо из Форли⁵⁹, расписавший помимо многих других работ капеллу главного алтаря в церкви Сан Доменико в Форли, на его родине. Учениками Джотто были также сиенцы Пьетро Лаурати и Симоне Мемми, флорентинец Стефано и Пьетро Каваллини, римлянин. Но так как о всех них говорится в жизнеописании каждого из них, здесь достаточно сказать, что они были учениками Джотто, который для своего времени рисовал очень хорошо и в той манере, о какой можно судить по многочисленным пергаментам, находящимся в нашей книге рисунков, собственноручно разрисованным им акварелью, обведенной пером, со светотенью и выбеленными светом; по сравнению с рисунками мастеров, рисовавших до него, они – поистине чудо.

Джотто, как уже говорилось, был весьма остроумным, веселым и очень острым в своих шутках, о чем до сих пор жива память в этом городе, ибо, помимо того, что писал о них

мессер Джованни Боккаччо, о многих и весьма прекрасных рассказывает Франко Саккетти в своих «Трехстах новеллах», некоторые из которых я не затруднюсь выписать точными словами самого Франко, дабы вместе с содержанием новеллы показать также и некоторые обороты и выражения тех времен. Итак, в одной из них, включая заглавие, он пишет: «Новелла LXIII. – Джотто, великому живописцу, некий простой человек приносит щит, чтобы тот ему его расписал. Он же насмех расписывает его так, что заказчик остается посрамленным.

Вероятно, каждый слышал уже, кто такой был Джотто и что он был великим живописцем, превыше всех других. О славе его прослышал один грубый ремесленник и так как ему, чтобы попасть на службу в какой-нибудь замок, захотелось расписать свой щит, он и отправился в мастерскую Джотто с кем-то, кто нес за ним этот щит, и, придя туда, он нашел там Джотто и сказал: «Спаси тебя Господь, мастер, мне бы хотелось, чтобы ты написал мой герб на этом щите». Джотто, увидев человека и его обхождение, только и сказал, что: «Когда тебе это нужно?» – и тот ответил. Джотто сказал: «Сделаю», – и тот ушел. А Джотто, оставшись один, подумал про себя: «Что это значит? Насмех, что ли, мне его подослали? Пусть будет по его, однако никогда еще не приходилось мне расписывать щиты. Притащил мне его простой человек, да еще говорит, чтобы я ему изобразил его герб, будто он из французского королевского дома. Надо будет сделать ему потешный герб». Размышляя про себя таким образом, он поставил перед собой названный щит и, нарисовав на нем то, что задумал, сказал одному из своих учеников, чтобы тот закончил работу, и так тот и сделал. Роспись же эта представляла собой шлем, нашейник, пару нарукавников, пару железных перчаток, панцирь, пару набедренников и наколенников, меч, кинжал и копье. И вот почтенный человек, который и сам толком не знал, кто он таков, явился к мастеру и сказал: «Ну как, мастер, расписал щит?» «Еще бы, – сказал Джотто, – а ну-ка, принесите его сюда». Когда принесли щит, этот дворянин по заказу стал разглядывать его и говорит Джотто: «Что это за мазню ты мне здесь намалевал?» Джотто говорит: «Придется тебе заплатить за эту мазню». Тот говорит: «Не заплачу за это и четырех грошей». Джотто говорит: «А ты что мне заказал написать?» А тот отвечает: «Мой герб». Джотто говорит: «А разве это не герб? Чего же здесь не хватает?» А этот говорит: «Ну, тогда ладно». Джотто говорит: «Нет, не ладно, а – плохо. Клянусь богом – ты большой дурак. Если бы тебя спросили, кто ты, ты едва ли сумел бы ответить, а ты приходишь сюда и говоришь: напиши мне мой герб. Благо ты был бы из рода Барди. Но какой у тебя герб? Кем были твои предки? И не стыдно тебе: не успел родиться на свет, и уже рассуждаешь о гербе, будто герцог Баварский. Я изобразил на твоём щите полные доспехи, если чего не хватает – скажи, а я допишу». Тот и говорит: «Ты и обругал меня, и щит мне испортил». С тем и ушел и подал на Джотто в суд. Джотто является и предъявляет ему иск, требуя за роспись два флорина, за которые подрядился. Судьи выслушали обе стороны и, так как Джотто говорил гораздо лучше, постановили, чтобы тот взял себе расписанный щит и заплатил шесть лир Джотто, так как Джотто был прав. Вот и пришлось тому согласиться взять щит и заплатить, и он был отпущен. Так не знал он себе цены, а его оценили, ведь всякий проходимец норовит иметь герб и родословную, а у иного и отца-то подобрали в приюте подкидышей».

Говорят, что, когда Джотто в молодости еще жил у Чимабуе, он изобразил как-то на носу одной из фигур, написанных Чимабуе, муху столь естественно, что, когда мастер возвратился, дабы продолжить работу, он несколько раз пытался согнать ее рукой, думая, что она настоящая, пока не заметил своей ошибки. Я мог бы рассказать о многих других шутках Джотто и о многочисленных острых его ответах, но, пожалуй, достаточно мне сказать здесь лишь о вещах, имеющих отношение к искусству, остальное же предоставляю Франко и другим.

В конце концов, так как память о Джотто осталась не только в произведениях, вышедших из рук его, но и в тех, что вышли из рук писателей того времени, и так как он обрел истинный способ живописи, утерянный за многие до него годы, то согласно общественному постановлению и благодаря хлопотам и особой милости великолепного Лоренцо де Медичи Старшего, в

знак преклонения перед доблестями сего мужа в Санта Мариа дель Фьоре было установлено его изображение, изваянное из мрамора превосходным скульптором Бенедетто да Майано с нижеприведенными стихами, сочиненными божественным мужем мессером Анджело Полициано, дабы всякий достигший превосходства в любой деятельности имел надежду на то, что и его вспомнят, как по заслугам вспоминали Джотто за великие его достоинства:

Ille ego sum, per quem pictura extincta revixit,
Cui quam recta manus, tam fuit et facilis.
Naturae deerat nostrae quod defuit arti:
Plus licuit nulli pingere, nec melius.
Miraris turrim egregiam sacro aere sonantem?
Haec quoque de modulo crecit ad astra meo.
Denique sum Jottus, quid opus fuit illa referre?
Hoc nomen longi carminis instar erit⁶⁰.

А чтобы наши потомки могли увидеть собственноручные рисунки Джотто и по ним убедиться еще больше в превосходстве мужа сего, я в моей упоминавшейся уже книге поместил несколько чудесных, собранных мной с большими трудами и затратами и не меньшим рвением.

ОБЩАЯ ИНФОРМАЦИЯ

Родился в 1266 (или 1276) году, умер в 1337 году. Главные работы: в Риме («Навичелла»), Падуе (капелла дель Арена), Флоренции (фрески капелл Барди и Перуцци в Санта Кроче и «Мадонна» в Уффици). Фрески в Ассизи принадлежат ученикам Джотто. Автор проекта кампанилы (колокольни) флорентинского собора, над строительством которой работал два последних года жизни.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Джотто – сокращенное от Амброджотто или Анджелотто.

2 Анекдотические подробности встречи Джотто с Чимабуе заимствованы Вазари в более ранних и не вполне достоверных источниках. Тем не менее большинство исследователей признают Чимабуе учителем Джотто (некоторые же считают Джотто учеником Пьетро Каваллини).

3 См. «Декамерон», день шестой, новелла пятая.

4 Портреты, долгое время остававшиеся закрытыми побелкой, были обнаружены реставрационными работами 40-х годов XIX века (сохранились в плохом состоянии). Миланези отрицал авторство Джотто по отношению к портрету Данте, базируясь на свидетельстве хроники Джованни Виллани о большом пожаре палаццо дель Подеста в 1332 году и датируя открытые фрески 1337 годом. Некоторые исследователи сомневаются, что на фреске изображен Данте. Однако в настоящее время можно считать доказанным, что фреска принадлежит Джотто и что на ней изображен молодой Данте, отождествление же двух других портретов с Брунетто Латини и Корсо Донати остается очень сомнительным.

5 Судьба работ Джотто, находившихся во Флорентинском аббатстве, неизвестна.

6 Подлинных работ Джотто в первоначальном их состоянии в Санта Кроче сохранилось немного. Росписи капелл Барди и Перуцци реставрированы в середине XIX века; роспись капеллы Джульи не сохранилась. Капелла Тозинги расписана заново в 30-х годах XIX века. «Венчание Богородицы» сохранилось.

7 «Распятие» и «Благовещение» забелены.

- 8 Работы приписываются теперь Таддео Гадди.
- 9 Роспись в Кармине уничтожена пожаром в XVIII веке.
- 10 Фрески не сохранились.
- 11 Сохранившиеся изображения Франциска и Доминика приписываются теперь Якопо Казентино (Ландино), см. дальше его биографию.
- 12 Собор разрушен в XVI веке.
- 13 Фрески в Ассизи сохранились, но многие из них сильно записаны; фрески в верхней церкви приписывают ученикам Джотто.
- 14 Фрески парусов нижней церкви принадлежат художнику, условно именуемому «Мастер сводов» (Maestro delle vele), фрески стен – «Мастеру Св. Франциска».
- 15 Сильно реставрированная работа находится теперь в Лувре.
- 16 В первом издании «Жизнеописаний» Вазари приписывал эту работу более правильно Таддео Гадди. Последние годы фрески приписываются самому Таддео Гадди и одному из его учеников (в сотрудничестве с пизанскими мастерами), а также неизвестному последователю болонского живописца Витале делле Мадонна.
- 17 Вазари ошибается; согласно документам Джотто работал в Риме для папы Бонифация VIII, преемником которого был Бенедикт XI.
- 18 Работы погибли при сносе старого собора Св. Петра.
- 19 Об Одериджи д'Агоббио точных сведений нет.
- 20 О жизни и деятельности Франко точных сведений нет.
- 21 Перевод М. Лозинского.
- 22 Все эти работы не сохранились.
- 23 Речь идет о мозаичной работе, известной под названием «Навичелла» (корабль), в настоящее время реставрированной (от первоначальной работы Джотто сохранились копии) и находящейся в новом соборе Св. Петра.
- 24 Работа не сохранилась.
- 25 Вазари снова ошибается (см. выше примечание 17), вторично путая Бонифация VIII с Бенедиктом XI.
- 26 Достоверных сведений о поездке Джотто во Францию нет; о его авиньонских работах ничего не известно.
- 27 В Падуе (вероятно, не в первый приезд туда) Джотто выполнил роспись большого зала палатцо Раджоне, погибшую при пожаре дворца в 1420 году, и расписал небольшую церковь Благовещения, более известную под названиями капелла Скровеньи (по имени заказчика) и Мадонна дель Арена (церковь построена на месте арены античного амфитеатра) – эту работу Джотто (одну из знаменитейших) Вазари, по-видимому, не видел. Работы Джотто в Санто (церкви Сант Антонио) не сохранились.
- 28 О работах Джотто в Вероне более точных сведений нет.
- 29 О работах Джотто в Ферраре ничего точного не известно.
- 30 Работы в Сан Франческо в Равенне не сохранились.
- 31 О работах Джотто в Урбино сведения отсутствуют.
- 32 О поездке Джотто в Ареццо сведений нет. Работы в епископстве не сохранились. Распятие в аббатстве сохранилось, но принадлежит не Джотто.
- 33 Работы в Лукке не сохранились.
- 34 Вазари ошибается в имени императора: следует читать – Людвиг Баварский.
- 35 Вазари ошибается: следует читать – не король, а герцог калабрийский.
- 36 Неаполитанские работы Джотто не сохранились.
- 37 Работа не сохранилась.
- 38 Работы Джотто в Римини не сохранились. Он не мог изображать житие Микелины, так как она умерла лишь в 1356 году, то есть почти через 20 лет после Джотто.

39 Фрески капеллы частично сохранились (евангелисты и отцы церкви в очень плохом состоянии).

40 Оба «Распятия» сохранились. Принадлежность Джотто первого некоторыми исследователями оспаривается.

41 Пуччо Капанна – сиенский живописец середины XIV века; о том, что он был учеником Джотто точных сведений нет.

42 Работа не сохранилась.

43 Участие Джотто в создании гробницы очень сомнительно.

44 Обо всех этих работах сведений нет.

45 «Распятие» не сохранилось.

46 Из работ, выполненных Джотто для церкви Оньисанти, сохранились «Распятие», хранящееся в сакристии церкви, и «Богородица с Иисусом и ангелами», находящаяся в Академии изящных искусств во Флоренции.

47 Работа не сохранилась.

48 Нижний ряд рельефов кампанилы приписывается Джотто; рельефы западной стороны выполнены им самим, рельефы трех других сторон – по его рисункам – скульптором Андреа Пизано.

49 Работа не сохранилась.

50 Работа не сохранилась.

51 О работах в Падуе см. примечание 27.

52 Из миланских работ Джотто ни одна не сохранилась.

53 «Перехожу к распределению других вещей; и названному господину моему Падуанскому – ибо и сам он по милости Божией не нуждается, и я ничем другим его достойным не владею – оставляю принадлежащую мне доску с изображением благословенной Девы Марии работы Джотто, превосходного живописца, присланную мне из Флоренции другом моим Микеле Ванни, красоты которой невежды не понимают, мастера же искусства коей восхищаются; образ сей самому господину моему завещаю, дабы сама благословенная Дева была ему заступницей перед своим сыном Иисусом Христом».

54 «Знал я еще (переходя от старого к новому, от чужеземного к своему) двух живописцев не только превосходных, но и прекрасных: флорентинского гражданина Джотто, слава которого среди новых художников велика, и Симоне сиенца. Знал и некоторых ваятелей».

55 О Пуччо Капанна см. примечание 41. Все атрибуции Вазари оснований не имеют.

56 Об Оттавиано достоверных сведений нет. Работы, которые ему приписывает Вазари, не сохранились.

57 Паче – художник, работавший в Фаэнце в XIV веке. Все работы, перечисленные Вазари (в Болонье, Форли и Ассизи), до нас не дошли. Приписываемая Паче «Мадонна» в картинной галерее Фаэнцы ему не принадлежит (написана позже, в начале XV века).

58 Достоверных сведений об этом художнике нет.

59 Ни одной работы Гульельмо не сохранилось.

⁶⁰ «Я – это тот, кем угасшая живопись снова воскресла.
Чья столь же тонкой рука, сколько и легкой была,
В чем недостаток искусства, того не дала и природа,
Больше никто не писал, лучше – никто не умел.
Башне ль дивисься великой, звенящей священной медью?
Циркулем верным моим к звездам она взнесена.
Джотто – прозвание мне. Чье творение выразит это?
Имя мое предстоит долгим, как вечность, хвалам.»

Перевод Юрия Верховского.

Жизнеописание ПАОЛО УЧЕЛЛО, флорентинского живописца

Паоло Учелло¹ был бы самым привлекательным и самым своевольным талантом из всех, которых насчитывает искусство живописи от Джотто и до наших дней, если бы он над фигурами и животными потрудился столько же, сколько он положил трудов и потратил времени на вещи, связанные с перспективой, которые сами по себе и хитроумны и прекрасны, однако всякий, кто занимается ими, не зная меры, тот тратит время, изнуряет свою природу, а талант свой загромождает трудностями и очень часто из плодородного и легкого превращает его в бесплодный и трудный и приобретает (если занимается этим больше, чем фигурами) манеру сухую и избыточную контурами, что в свою очередь порождает желание слишком подробно мельчить каждую вещь, не говоря о том, что он и сам весьма часто становится нелюдимым, странным, мрачным и бедным. Таким и был Паоло Учелло, который, будучи одарен от природы умом софистическим и тонким, не находил иного удовольствия, как только исследовать какие-нибудь трудные и неразрешимые перспективные задачи, которые, как бы они ни были заманчивы и прекрасны, все же настолько вредили его фигурам, что он, старея, делал их все хуже и хуже. Да, не подлежит сомнению, что тот, кто слишком уж неистовыми занятиями совершает насилие над природой, хотя, с одной стороны, и утончает свой талант, однако все, что он делает, никогда не кажется сделанным с той легкостью и тем изяществом, которые естественно присущи тем, кто сдержанно, с осматрительной разумностью, полной вкуса, накладывает мазки на свои места, избегая всяких утонченностей, придающих произведениям скорее нечто вымученное, сухое, затрудненное и ту дурную манеру, которая вызывает у зрителя больше сожаления, чем восхищения; ведь талант только тогда хочет трудиться, когда рассудок готов действовать, а вдохновение уже воспламенилось, ибо только тогда он на наших глазах порождает превосходные и божественные вещи и чудесные замыслы. Итак, Паоло непрерывно находился в погоне за самыми трудными вещами в искусстве и довел таким образом до совершенства способ перспективного построения зданий по планам и по разрезам, вплоть до верха карнизов и перекрытий, при помощи пересечения линий, сокращающихся и удаляющихся к точке схода, а также при помощи точки глаза, предварительно и произвольно устанавливаемой выше или ниже. В итоге он столько достиг в преодолении этих трудностей, что нашел путь, способ и правила, как расставлять фигуры на плоскости, на которой они стоят, и как они, постепенно удаляясь, должны пропорционально укорачиваться и уменьшаться, между тем как всё это раньше получалось случайно. Он нашел также способ строить кривые распалубок и арок крестовых сводов, строить сокращение потолков вместе с уходящими вглубь балками, строить круглые колонны на углу дома в толще его стены так, чтобы они закруглялись за угол, а в перспективе спрямляли угол так, чтобы он казался плоским.

В этих размышлениях он обрек себя на одиночество и одичание, оставаясь дома недели и месяцы, ни с кем не видясь и никому не показываясь. И, хотя все это вещи трудные и прекрасные, все же если бы он потратил это время на изучение фигур, которые выполнял и так с довольно хорошим рисунком, то дошел бы в них до полнейшего совершенства; тратя же свое время в мудрствованиях подобного рода, он при жизни оказался более бедным, чем знаменитым. И потому скульптор Донателло, закадычный его друг, говаривал ему частенько, когда Паоло показывал ему обручи (мадзокки) с остриями и в клетку, изображенные перспективно с разных точек зрения, шары с семьюдесятью двумя алмазными гранями и с жезлами, обвитыми стружками, на каждой грани, и другие причуды, в которых он проводил и на которые тратил время: «Эх, Паоло, из-за этой твоей перспективы ты верное меняешь на неверное; эти штуки

надобны только тем, кто занимается интарсиями, – это они заполняют фризы жгутами, круглыми и гранеными витками и тому подобными вещами».

Первыми живописными работами Паоло были фрески в больнице Лельмо, а именно Св. Антоний, аббат, в прямоугольной нише, изображенной в перспективе между Святыми Козьмой и Дамианом². В женском монастыре Анналена он написал две фигуры, а в церкви Санта Тринитá, над левыми дверями внутри церкви, – фрески с историями Св. Франциска, а именно как он приемлет стигматы, как он поддерживает церковь, неся ее на плечах, и как лобызается со Святым Домиником³. Он исполнил также в церкви Санта Мариа Маджоре, в капелле возле боковых дверей, ведущих к Сан Джованни, там, где образ и предела Мазаччо, фреску Благовещения⁴, где написал изображение некоего здания, достойное всяческого внимания и для тех времен новое и трудное, ибо оно было первым, показанным художникам в прекрасной манере. На нем изящно и соразмерно был показан способ, как сделать, чтобы линии убегали и чтобы пространство, занимающее на плоскости ничтожное и небольшое место, увеличилось бы настолько, что кажется очень большим и очень далеким, а те, кто с толком умеет изящно добавлять к этому свет и тени, написанные красками и распределенные по своим местам, те несомненно достигают того, что глаз обманывается и живопись становится живой и выпуклой. И, не удовлетворившись этим, он захотел также преодолеть еще большую трудность в нескольких перспективно сокращающихся колоннах, которые своим видимым наклоном спрямляют выступающий угол свода, где изображены четыре евангелиста, что и было признано прекрасным и трудным решением, и поистине Паоло в этой области был мастером изобретательным и могучим.

Он написал также во дворе Сан Миньято под Флоренцией зеленой землей и отчасти красками жития святых отцов⁵, где он не очень следил за единством колорита, которое необходимо соблюдать в одноцветных историях, так как он фоны написал голубым, города красным цветом, а здания по-разному, как бог на душу положит, и в этом сплеховал, ибо предметы, изображаемые каменными, не могут и не должны быть разноцветными. Говорят, что, в то время как Паоло работал над этими произведениями, тамошний аббат кормил его почти только одним сыром. Так как это ему надоело, Паоло решил, будучи человеком робким, больше туда на работу не ходить, а когда аббат за ним посылал, он всякий раз, когда слышал, что его спрашивают монахи, не оказывался дома, и если случайно какие-нибудь монахи этого ордена встречались ему во Флоренции, он пускался бежать от них во всю мочь. И вот двое из них – более любопытные и более молодые, чем он, – все же однажды его нагнали и спросили, по какой причине он не приходит кончать начатую работу и почему он убегает при виде монахов. Паоло ответил: «Вы довели меня до того, что я не только от вас бегаяю, но и не могу ни работать, ни проходить там, где есть плотники, а всему причиной неумеренность вашего аббата, который своими пирогами и супами, всегда начиненными сыром, столько напихал в меня творогу, что я боюсь, что превращусь в сыр и меня пустят в оборот вместо замазки; и если бы так продолжалось и дальше, вероятно, я был бы уже не Паоло, а сыром». Монахи ушли от него и с превеликим смехом рассказали обо всем аббату, который, уговорив его вернуться на работу, отныне заказывал для него уже не творог, а другие кушанья.

После этого он написал в церкви Кармине в капелле Св. Иеронима Апулийского лицевую сторону алтаря Св. Козьмы и Дамиана. В доме Медичи он написал темперой на холсте несколько историй с животными⁶, которых он всегда очень любил и прилагал величайшие старания к тому, чтобы хорошо их изображать; мало того, он всегда держал у себя дома написанные им изображения птиц, кошек, собак, а также всякого рода странных животных, каких он только мог зарисовать, будучи слишком бедным, чтобы содержать живых, а так как больше всего он любил птиц, его и прозвали Паоло Учелло[т. е. птица]. В названном же доме он среди других историй с животными изобразил нескольких дерущихся друг с другом львов, в своих

движениях и ярости столь ужасных, что они казались живыми. Но редкостной в числе других была та история, где змея, борющаяся со львами, в смелом движении показывает всю свою ярость, испуская яд из пасти и из глаз, в то время как присутствующая при этом крестьянка сторожит быка, изображенного в прекраснейшем ракурсе. Как раз к этому быку, равно как и к перепуганной поселянке, убегающим от этих зверей, имеются в нашей книге собственно-ручные рисунки Паоло. В этом же доме находятся также весьма естественно изображенные пастухи и ландшафт, который в свое время почитался прекраснейшей вещью, на других же холстах он написал гарцующих всадников в вооружении того времени, изобразив многих из них с натуры.

Затем ему было заказано несколько историй для монастырского двора в Санта Мариа Новелла⁷, первые из которых находятся при выходе из церкви во двор, а именно сотворение животных, где он изобразил бесчисленное множество их – водяных, наземных и пернатых. А так как он был весьма причудлив и, как говорилось, с величайшим удовольствием старался хорошо изображать животных, он показывал в львах, которые того гляди перегрызутся, всю их свирепость, а в олених и ланях – их быстроту и пугливость, не говоря о рыбах и птицах с ярчайшими перьями или чешуей. Изобразил он там и сотворение мужчины и женщины и их грехопадение в прекрасной манере, отличавшейся тщательностью и высоким качеством исполнения. И в этой работе он с любовью выписал деревья, которые в те времена не принято было очень хорошо изображать в цвете. Он же был первым среди старых художников, завоевавшим себе известность в пейзажах и достигшим в них большего совершенства, чем его предшественники, хотя после него и появились художники, писавшие их с еще большим совершенством, ибо при всей своей старательности он так и не смог придать им ни той мягкости, ни той цельности, которую сумели придать им в наши дни в живописи маслом. Однако уже и то хорошо, что Паоло, пользуясь правилами перспективы, стал изображать их уходящими вдаль и писать их именно так, как он это сделал, передавая все, что видел, как то: поля, пашни, рвы и другие мелочи природы, – в этой своей сухой и резкой манере. Правда, если бы он отбирал самое существенное в вещах и передавал в них то, что именно в живописи хорошо получается, пейзажи его были бы совершеннейшими во всех отношениях.

Закончив, он продолжал работать в этом же дворе и написал ниже под двумя историями, выполненными рукой другого, Потоп с Ноевым ковчегом, изобразив там мертвецов, бурю, ярость ветров, сверкание молнии, гибель деревьев и страх людей с таким старанием, с таким искусством и с такой обстоятельностью, что большего и не скажешь. А в перспективном ракурсе он изобразил мертвеца, которому ворон выклеывает глаза, а также утонувшего мальчика, тело которого от наполнившей его воды раздулось огромной горой. Он показал там и различные человеческие переживания, как, например, почти полное отсутствие страха перед водой у двух всадников, борющихся друг с другом, и крайний ужас перед смертью у женщины и у мужчины, сидящих верхом на буйволе, который задней частью уже погрузился в воду и не оставляет им обоим никакой надежды на спасение. Все это произведение отличалось такой добротностью и такими выдающимися качествами, что принесло ему величайшую славу. К тому же он сокращал и фигуры при помощи перспективных линий и бесспорно великолеппейшим образом изобразил в этой фреске обручи (мадзокки), а также многое другое. Под этой историей он написал также опьянение Ноя и издевательство Хама, его сына, в котором он изобразил своего друга Делло⁸, флорентинского живописца и скульптора, а также Сима и Иафета, других его сыновей, прикрывающих его наготу. Здесь же он изобразил, равным образом в перспективе, Закругленную со всех сторон бочку – вещь, признанную весьма прекрасной, – а также беседку с виноградными гроздьями, прямоугольные жерди которой сокращаются в точке схода. Однако он здесь ошибся, ибо сокращение нижней плоскости, на которой стоят фигуры, совпадает с линиями перголы, бочка же сокращается не по тем же линиям, и я очень удивлялся, почему художник столь тщательный и точный допустил столь заметную ошибку. Он изобразил

там же жертвоприношение перед открытым ковчегом, построенным по перспективе, с расположенными по всей его высоте рядами жердей, где размещались птицы, которых мы видим уже вылетающими и изображенными в разных ракурсах. На небесах же мы видим бога-отца, который появляется над жертвоприношением, совершаемым Ноем и его сыновьями, – самую трудную из всех фигур, выполненных Паоло в этой работе, ибо она, сокращаясь, летит головой вперед прямо к стене с такой силой, что кажется, будто эта фигура всем своим объемом ударяет в стену и пробивает ее. И, кроме того, вокруг Ноя изображено бесчисленное множество разных прекраснейших животных. В общем, он придал всему этому произведению такую мягкость и такую легкость, что оно без сравнения лучше и выше всех других его работ, и не удивительно, что его хвалили не только тогда, но хвалят и поныне.

В Санта Мариа дель Фьоре в память Джованни Акуто, английского капитана флорентинцев, умершего в 1393 году, на середине одной из стен внутри этой церкви и в раме высотой в 10 локтей, Паоло написал зеленой землей коня необыкновенной величины, которого признали очень красивым, а на нем, также светотенью и цвета зеленой земли, – изображение самого капитана. Там же в перспективе он изобразил большой саркофаг, в котором будто бы находится тело и на который он и поставил изображение покойного в капитанских доспехах верхом на коне⁹. Это произведение почиталось раньше, да и теперь остается великолепнейшим образцом живописи такого рода, и если бы Паоло не изобразил лошадь поднимающей обе ноги с одной стороны, чего, естественно, лошадь не делает, ибо иначе она упала бы (быть может, он сделал это потому, что у него не было опыта в верховой езде и он не знал лошадей так, как знал других животных), то творение это было бы совершенным во всех отношениях, ибо перспектива этой огромнейшей лошади превосходна; на цоколе же стоят следующие слова: *Pauli Uccelli opus*¹⁰.

В то же время и в той же церкви над главными дверями он написал фреской и в цвете сферу часов с четырьмя головами по углам¹¹. Он расписал опять-таки зеленой землей лоджию, выходящую на запад и расположенную над садом монастыря дельи Анджели¹², а именно под каждой аркой он изобразил по одной истории из деяний Св. Бенедикта, аббата, с наиболее примечательными происшествиями из его жизни, вплоть до его смерти. Там в числе многих прекраснейших сцен есть одна, где по велению демона рушится некий монастырь, а под камнями и балками остается убитый монах. Впрочем, не менее примечателен испуг другого монаха, который убегает, и одежда, обвившаяся вокруг обнаженного тела, развеивается с необыкновенной легкостью, чем Паоло настолько подзадорил других художников, что они затем постоянно подражали этой манере. Очень хороша также и фигура Св. Бенедикта там, где он в присутствии своих монахов, с лицом серьезным и благоговейным, воскрешает мертвого брата. В конце концов, во всех этих историях есть подробности, достойные внимания, и главным образом некоторые здания, изображенные в перспективе вплоть до черепиц на крыше, а в смерти Св. Бенедикта, где монахи его погребают и оплакивают, великолепны фигуры некоторых больных и убогих. Среди многочисленных поклонников и почитателей этого святого следует обратить внимание на старого монаха на двух костылях, в котором чудесно выражены его душевное движение и даже надежда на исцеление. В этой работе нет ни разноцветных пейзажей, ни большого количества всяких построек или трудных перспектив, но зато отличный рисунок и вообще много хорошего.

Во многих домах Флоренции имеется большое количество маленьких перспективных картин, выполненных его же рукой на филенках кроватей¹³, и в частности в Гвальфонде, в саду, принадлежавшем Бартолини, на террасе его рукой выполнены на дереве четыре военные сцены с лошадьми и людьми в великолепнейших доспехах того времени, и в числе людей там изображены Паоло Орсино, Оттобуоно из Пармы, Лука из Канале и Карло Малатеста, властитель Римини, все главные капитаны того времени¹⁴. Картины эти, пострадавшие и испортив-

шиеся, были в наше время отданы на реставрацию Джулиано Буджардино, который принес им больше вреда, чем пользы.

Когда Донато работал в Падуе, он вызвал туда Паоло. И тот написал там при входе в дом Витали зеленой землей несколько гигантов, которые, как я прочел в латинском письме, написанном Джироламо Кампаньолой мессеру Леонико Томео, философу¹⁵, настолько, мол, хороши, что Андреа Мантенья ставил их весьма высоко. В доме Перуцци Паоло расписал свод фреской с треугольниками, изображенными в перспективе, по углам же в квадратах изобразил четыре стихии с соответствующим для каждой животным: для земли крота, для воды рыбу, для огня саламандру и для воздуха хамелеона, который им питается и принимает от него любой цвет¹⁶. А так как он хамелеонов никогда не видел, то изобразил верблюда, который разевает пасть и заглатывает воздух, наполняя им себе живот, с простодушием поистине безграничным, ибо из-за созвучия слова «верблюд» [camaleonte – хамелеон и gamello – верблюд.] он перепутал животное, похожее на ящерицу, с нескладной и огромной скотиной.

Труды Паоло в живописи были и в самом деле велики, ибо рисовал он столько, что оставил своим родственникам, как они мне сами сказывали, ящики, полные рисунков. Однако, хотя рисунки – вещь хорошая, тем не менее еще лучше превращать их в картины, ибо картины долговечнее, чем изрисованная бумага. И, хотя в нашей книге рисунков много всяких его фигур, перспектив, птиц и животных, прекрасных на диво, всех лучше – обруч (мадзоккио), нарисованный одними линиями так прекрасно, что только терпение Паоло могло этого добиться. Хотя Паоло и был чудаком, он уважал доблесть художников своего времени и, дабы оставить о них память потомкам, изобразил собственноручно на одной доске пять знаменитых людей и держал ее дома на память о них¹⁷; первым был Джотто, живописец, как светоч и начало искусства, вторым, для архитектуры, Филиппо ди сер Брунеллеско, Донателло для скульптуры, он сам для перспективы и животных, и для математики Джованни Манетти, его друг, с которым он много беседовал и рассуждал о творениях Эвклида.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.