Автор: К.Д.В.
03.04.2009 10:26 - Обновлено 22.04.2009 04:12

О ТОМ, КАК ИЗОБРАЖАТЬ ЛИЦО, ФИГУРУ И ОДЕЖДЫ

Leonardo da Vinci

Ash. I, 20 v.

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

Т.Р. 95.

Об освещении, при котором следует срисовывать телесный цвет лица или наготы.

Такое помещение должно быть открытым для воздуха, со стенами телесного цвета; портреты следует делать летом, когда облака закрывают солнце, а если оно действительно [светит], то сделай южную стену такой высоты, чтобы лучи солнца не достигали северной стены и отраженные его лучи не портили бы теней.

Т.З. 155.

Следует ли выбирать освещение [падающее] на фигуры спереди или со стороны и какое придает большую прелесть.

Освещение, выбранное [так, что оно падает] спереди на лица, помещенные между темными боковыми стенами, является причиной того, что такие лица приобретут большую рельефность, в особенности если свет [падает] сверху. Эта рельефность получается оттого, что передняя часть таких лиц освещена всесторонним светом воздуха, перед ними находящимся, и поэтому в этой освещенной части тени почти неощутимы. За этой передней частью лица следуют боковые части, затемненные вышеназванными боковыми стенами улиц, которые тем больше затемняют лицо, чем оно своими частями [глубже] уходит между ними. И кроме того, из этого следует, что освещение, спускающееся сверху, отсутствует на всех тех частях, которые защищены рельефом лица, как-то бровями, которые отнимают освещение от глазных впадин, носом, который отнимает его у большей части рта, подбородком у горла и другими подобными рельефами.

Т.Р. 93.

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

Исключительная прелесть тени и света придается лицам сидящих у дверей темного жилища; тогда глаз зрителя видит затененную часть такого лица омраченной тенью вышеназванного жилища, а освещенную часть того же лица - с добавлением светлоты приданной ему сиянием воздуха; вследствие такого усиления теней и светов лицо

приобретает большую рельефность, и в освещенной части тени почти неощутимы, а в затененной части света почти неощутимы. От такого наличия и усиления теней и светов лицо приобретает особую красоту.

Цыганский барон по имени Скарамуччья, который, по всей вероятности, здесь изображен, - одна из многих моделей, вольных или невольных, изображения которых заполняют страницы записных книжек Леонардо. Уродливые лица особенно привлекали его: он изображал их не карикатурно, безо всякой иронии. Для него они представляли собой как бы оборотную сторону красоты, достойную такого же внимания, как и она сама.

C.A. 111 v.

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

Ash. I, 21 r.

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

T.P. 107.

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

Ash. I, 26 v.

Если ты хочешь обладать легкостью в запоминании выражения лица, то заучи сначала на память глаза, носы, рты, подбородки многих голов, а также горла, шеи и плечи. Примем случай, что носы бывают десяти видов: прямые, горбатые, продавленные, с выпуклостью выше или низке середины, орлиные, ровные, курносые, закругленные и острые; они хороши, поскольку речь идет о профиле. Спереди носы бывают одиннадцати видов: ровные, толстые в середине, тонкие в середине, с толстым концом и тонким местом прикрепления, с тонким концом и толстым местом прикрепления, с

широкими и узкими крыльями носа, с высокими и низкими ноздрями, открытыми или загороженными концом носа. И так же найдешь ты различия в других частях, и все это ты должен срисовывать с натуры и запоминать; или же, когда тебе нужно сделать лицо по памяти, носи с собою маленькую книжечку, где отмечались бы подобные образования, и когда ты бросил взгляд на лицо того человека, которого ты хочешь зарисовать, то смотри потом отдельно, какой нос или рот на него похож, сделай маленький значок, чтобы узнать его снова, и потом, уже дома, составь целое. О лицах уродливых я не говорю, так как они без труда удерживаются в памяти.

С.А. 119.
О частях лица

Если бы природа установила одно-единственное; правило для качества частей лица, все лица людей были бы так похожи друг на друга, что нельзя было бы отличить одно от другого; но она так разнообразила пять частей лица, что, хотя она для размеров их и установила почти всеобщие правила, тем не менее она их не соблюдала в качестве этих частей, так что одну от другой ясно можно отличить.

Т.Р. 285.

Движения частей лица, вызываемые душевными состояниями, таковы. Первые из них: смех, плач, крик, пение различными голосами, высокими или низкими, удивление, гнев, радость, печаль, страх, страдание при мучении и другое, тому подобное, о чем будет упомянуто. Во-первых, о смехе и плаче, которые очень похожи в движениях рта и щек и в прищуриваниях глаз и отличны только в бровях и в промежутках между ними. Обо всем этом мы скажем на своем месте, а именно об изменениях, которые претерпевают лицо, руки и весь человек при каждом из данных состояний и которые тебе, живописец, необходимо знать, в противном случае твое искусство покажет тела поистине дважды мертвые. И также я напоминаю тебе, что движения не должны быть столь бьющими мимо цели и столь преувеличенными, чтобы мирная картина казалась битвой или мавританским танцем пьяных; и прежде всего чтобы [люди], окружающие событие, ради которого и изображался этот исторический сюжет, были заняты этим событием и движениями показывали бы удивление, почтение, горе, подозрение, страх, радость или чего требует то событие, ради которого расставились или же сбежались твои фигуры. И что твои исторические сюжеты не должны размещаться один над другим с разными горизонтами на одной и той же живописной поверхности, так, чтобы она казалась мелочной лавкой со своими ящичками, расписанными картинками.

Т.Р. 286.
О движениях человеческого лица.

Душевные состояния приводят в движение лицо человека различными способами; один смеется, другой плачет, иной веселится, другой печалится, один обнаруживает гнев, другой - жалость, один удивляется, другие ужасаются, одни кажутся глупцами, другие - размышляющими и созерцающими. И такие состояния должны сопровождаться движением рук, лица и всего человека.

Т.Р. 384.
О смехе и плаче и их различии.

Тот, кто смеется, не отличается от того, кто плачет ни глазами, ни ртом, ни щеками, но только неподвижным положением бровей, которые соединяются у того кто плачет, и поднимаются у того, кто смеется. У того, кто плачет, присоединяются также руки, рвущие одежду и волосы и разрывающие ногтями кожу лица, чего не случается с тем, кто смеется.

Т.Р. 385.

Не делай лицо у плачущего с теми же движениями, что и у смеющегося, так как часто они похожи друг на друга и так как на самом деле их следует различать, точно так же, как отличается состояние плача от состояния смеха; ведь при плаче брови и рот изменяются при различных причинах плача, так как одни плачут от гнева, другие от страха, одни от нежности и радости, другие от предчувствия, одни от боли и мучения, другие от жалости и горя, потеряв родных или друзей; при этих плачах один обнаруживает отчаяние, другой не слишком опечален, одни только слезливы, другие кричат, у одних лицо обращено к небу и руки опущены, причем пальцы их переплелись, другие напуганы, с плечами, поднятыми к ушам; и так дальше, в зависимости от вышеназванных причин. Тот, кто изливает плач, приподнимает брови в месте их соединения, и сдвигает их вместе, и образует складки посредине над ними, опуская углы рта. У того же, кто смеется, они подняты, а брови раскрыты и удалены [друг от друга].

Т.Р. 139.

О красоте и безобразии.

Красота и безобразие кажутся более могущественными рядом друг с другом.

Т.Р. 291.

О красоте лиц

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

Т.Р. 58.

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

неподвижны, то они хулят ту вещь, в которой движений больше и более быстрых, чем в тех произведениях, какие сделали они сами, говоря, что это похоже на одержимых и мастеров в мавританских танцах.

Правда, нужно соблюдать соразмерность, то есть движения должны быть вестниками движений души того, кто их производит, то есть если нужно изобразить кого-нибудь, кто должен показать боязливую почтительность, то она не должна быть исполнена с такой смелостью и самоуверенностью, чтобы получилось впечатление отчаяния, или как если бы исполнялось приказание... Так, я видел на днях ангела, который, казалось, намеревался своим благовещением выгнать Богоматерь из ее комнаты посредством движений, выражавших такое оскорбление, какое можно только нанести презреннейшему врагу; а Богоматерь, казалось, хочет в отчаянии выброситься в окно. Пусть это запомнится тебе, чтобы не впадать в такие же ошибки.

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

C.A. 139 r. d.

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

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

C.A. 319 r. b.

О живописи

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

L. 79 r.

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

Ash. I, 27 r.

Живописец, знакомый с природой нервов, коротких и длинных мускулов, будет хорошо знать при движении члена тела, сколько нервов и какие нервы были тому причиной, и какой мускул, опадая, является причиной сокращения этого нерва, и какие жилы, обращенные в тончайшие хрящи, окружают и включают в себя названный мускул. Также сможет он разнообразно и всесторонне показать различные мускулы посредством различных движений фигуры и не будет делать так, как многие, которые при различных позах всегда показывают то же самое на руках, на спине, на груди и на ногах; чего нельзя относить к числу малых ошибок.

E. 79 v.

О живописец-анатомист, берегись, чтобы слишком большое знание костей, связок и мускулов не было бы для тебя причиной стать деревянным живописцем при желании показать на своих обнаженных фигурах все их чувства. Итак, если ты хочешь обезопасить себя от этого, то смотри, каким образом мускулы у стариков или у худых покрывают или же одевают их кости; и, кроме того, прими во внимание правило, как те же самые мускулы заполняют поверхностные промежутки между ними, и каковы те мускулы, которые никогда не теряют отчетливости при любой степени толщины, и каковы те мускулы, у которых при малейшей тучности теряется отчетливость в их соединениях; и не раз случается, что при потолстении из многих мускулов образуется один-единственный мускул, и не раз случается, что при похудании или постарении из одного-единственного мускула образуется много мускулов. Такая теория будет показана на своем месте во всех своих частностях, особенно же относительно промежутков между суставами каждого члена.

Не упусти также того разнообразия, которое образуют вышеназванные мускулы суставов членов каждого животного вследствие различия движений любого члена, так как с некоторых сторон этих суставов целиком теряется отчетливость таких мускулов, по причине увеличения или уменьшения мяса, из которого эти мускулы состоят.

Ash. I, 27 r.

Зимними вечерами юноши должны воспользоваться для изучения вещей,

приготовленных летом, есть все обнаженные фигуры, которые ты сделал летом, ты должен объединить вместе и сделать выбор их наилучших частей и тел, применять их на практике и как следует запоминать.

Затем на следующее лето выбери кого-нибудь, кто хорошо сложен и не взращен в шнуровке, чтобы человек этот не был полосатым, и заставь его принимать изящные и пристойные позы. И если он и не обнаружит хороших мускулов внутри очертаний членов тела, то это неважно; довольствуйся лишь тем, чтобы получить от него хорошие позы, а члены ты исправишь с помощью тех, что изучил зимою.

A. 23 r.

Так, живописец, у которого неуклюжие руки, будет делать их такими же в своих произведениях; то же самое случится у него с каждым членом тела, если только длительное обучение не оградит его от этого. Итак, живописец, смотри хорошенько на ту часть, которая наиболее безобразна в твоей особе, и своим учением сделай от нее хорошую защиту, ибо если ты снегоподобен, то фигуры твои будут казаться такими же и неосмысленными, и подобным же образом каждая часть, хорошая или жалкая, какая есть в тебе, обнаружится отчасти в твоих фигурах.

C.A. 181 r. a.

Живопись

Когда бегущий человек хочет уничтожить порыв, который его переносит, он готовит себя к противоположной порывистости, порождающейся отклонением назад; доказывается тем, что, если порыв переносит движущегося с силою в 4, а движущийся хочет вернуться и упасть назад с силою в 4, тогда одна сила уничтожает другую, ей противоположную, и порыв уничтожается.

Ash. I, 20.

Работающие члены тела делай мускулистыми, а те, которые не применяются, делай без мускулов и нежными.

Ash. I, 28 v.

И еще раз напоминаю я тебе, что ты должен обратить особое внимание, чтобы, наделяя фигуры членами тела, ты делал их согласованными не только с величиною тела, но также и с возрастом: у молоды; на членах тела немного мускулов и вен, поверхность их нежна, члены тела округлы, приятны по цвету у мужчин они должны быть жилистыми и полными мускулов; у старцев поверхность их должна быть морщинистой и шершавой и с венами, жилы должны быть очень отчетливы.

Ash. I, 17 v.

Маленьких детей следует изображать с быстрыми и неловкими движениями, когда они сидят, а когда они стоят прямо - с робкими и боязливыми движениями.

Ash. I, 17 v.

Стариков следует делать с ленивыми и медленными движениями; когда они стоят, ноги у них должны быть согнуты в коленях, ступни в одинаковом положении и расставлены. Они должны склоняться вниз, голова - нагибаться вперед, и руки - не

слишком распростираться.

Ash. I, 17 v.
Женщин следует изображать со стыдливыми движениями, ноги должны быть тесно сдвинуты, руки сложены, голова опущена и склонена вбок.

Ash. I, 17 v.
Старух следует изображать смелыми и быстрыми, с яростными движениями, вроде адских фурий, и движения должны казаться более быстрыми в руках и в голове, чем в ногах.

T.P. 26.
Между [взрослыми] мужчинами и детьми я нахожу большое различие в длине от одного до другого сустава. Ведь у [взрослого] мужчины от плечевого сустава до локтя, и от локтя до конца большого пальца и от одной плечевой кости до другой - две головы на [каждый такой] кусок, а у ребенка - только одна, ибо природа сооружает просторный дом для интеллекта раньше, чем для жизненных духов.

C.A. 349 r. b.
Тот же самый эффект, сделать ли в картине действующим старца или юношу, лишь бы казалось настолько большим действие, насколько юноша сильнее старца, и подобным же образом делай [различие] между юношей и ребенком.

A. 22 r.
Освещение большое, высокое и не слишком сильное придает отдельным деталям тел особую прелесть.

Ash. I, 33 r.
Следует пользоваться таким освещением, какое давало бы и то место природы, где задумана твоя фигура. То есть если ты задумал ее на солнце, то делай темные тени и большие освещенные пятна и отчеканивай тени всех окружающих тел на земле; если же фигура при пасмурной погоде, то делай малое отличие от светов к теням и у ног не делай никакой тени; если фигура будет в доме, то делай большое отличие от светов к теням, а также тень на земле; если ты изображаешь там занавешенное окно и белое помещение, то делай малое отличие от светов к теням. Если же оно освещено огнем, то делай света красноватыми и сильными, а тени - темными, а падения тени на стенах или на земле должны быть ограничены, и чем больше они удаляются от тела, тем делай их более обширными и большими; и если эта фигура освещена отчасти огнем и отчасти воздухом, то делай, чтобы та часть, которая освещена воздухом, была более сильной, а та часть, которая освещена огнем, была почти красной, похожей на огонь. И прежде всего делай так, чтобы твои написанные фигуры имели свет большой и сверху, то есть та живая, которую ты срисовываешь; ведь люди, которых ты видишь на улице, все имеют свет сверху, и знай, что если даже очень хорошо тебе знакомого осветить снизу, то тебе будет очень трудно узнать его.

T.P. 180.

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

Ash. I, 20 r.

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

Ash. I, 29 r.

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

T.P. 297.

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

T.P. 376.

Если фигуры не делают жестов определенных и таких, которые членами тела выражают представление их души, то фигуры эти дважды мертвы: мертвы преимущественно потому, что живопись сама по себе не живет, она - выразительница живых предметов без жизни, а если к ним не присоединяется жизненность жеста, то они оказываются мертвыми и во второй раз. Поэтому прилежно старайтесь наблюдать за теми, кто разговаривает друг с другом, двигая руками, и, если это люди, к которым можно приблизиться, старайтесь послушать, какая причина побуждает их к тем движениям, которые они производят. Очень хорошо будут видны мелочи в отдельных жестах у немых, не умеющих рисовать, хотя и немного таких, которые не помогали бы себе и не изображали бы рисунком; итак, учитесь у немых делать такие движения членов тела, которые выражали бы представление души говорящего. Наблюдайте смеющихся, плачущих, рассматривайте кричащих от гнева, и так все состояния нашей души. Соблюдайте соразмерность и принимайте во внимание, что господину не подобает ни по месту, ни по жесту двигаться как слуге, или ребенку - как отроку, но наподобие старца, который едва держится; не делай у мужика жестов, подобающих знатному и воспитанному человеку, или у сильного как и у слабого, или жестов блудниц как и жесты честных женщин, или жесты мужчин как женщин.

T.P. 368.

Руки и кисти во всех своих действиях должны обнаруживать намерения того, кто движет ими, насколько это только возможно, ибо тот, кто обладает страстным суждением, сопровождает ими душевные намерения во всех своих движениях. И хорошие ораторы, когда хотят убедить в чем-нибудь своих слушателей, всегда сопровождают руками свои слова, хотя некоторые глупцы не заботятся о таком украшении и кажутся на своей трибуне деревянными статуями, изо рта которых выходит

через трубу голос какого-то человека, стоящего неподалеку от этой трибуны. Такое поведение является большим недостатком у живых, а еще много большим - у изображенных фигур. Если им не поможет их творец жестами, определенными и соответствующими намерению, которое ты предполагаешь в таких фигурах, то о такой фигуре будут судить как о дважды мертвой, то есть мертвой, так как она не живая, и мертвой в своих жестах. Но, чтобы вернуться к нашему намерению здесь ниже будет изображено и сказано о многих состояниях, а именно: о движении гнева, горя, страха внезапного испуга, плача, бегства, желания, приказания, лени, старания и тому подобных.

Т.Р. 404.

И ты, живописец, учись делать свои произведения так, чтобы они привлекали к себе своих зрителей и удерживали их великим удивлением и наслаждением, а не привлекали бы их и потом прогоняли, как это делает воздух с тем, кто ночью выскакивает голым из постели, чтобы посмотреть, какой это воздух - пасмурный или ясный, и тотчас же, гонимый его холодом, возвращается в постель, откуда он только что поднялся; но делай произведения свои похожими на тот воздух, который в жару извлекает людей из их постелей и удерживает их наслаждением пользоваться летней прохладой. И не стремись стать раньше практиком, чем ученым, чтобы скупость не победила славы, которая по заслугам приобретается таким искусством. Разве ты не видишь, что среди [всех] человеческих красот красивейшее лицо останавливает проходящих, а не богатые уборы? И это я говорю тебе, который украшает свои фигуры золотом или другими богатыми узорами. Не видишь ли ты, что сияющие красоты юности уменьшаются в своем совершенстве от чрезмерных и слишком изысканных украшений, не видал ли ты, как горские женщины, закутанные в безыскусственные и бедные одежды, приобретают большую красоту, чем те, которые украшены? Не следует носить вычурных головных уборов и причесок, ибо для пустых голов [достаточно, если] один-единственный волос положен на одну сторону больше, чем на другую, [чтобы уже] носитель его ждал для себя от этого великого позора, думая, что окружающие оставляют все свои первоначальные мысли и только и говорят об этом, и только это и порицают; у подобных людей в советниках всегда зеркало и гребень, и ветер, губитель роскошных причесок, их главный враг. Делай поэтому у своих голов волосы так, чтобы они шутливо играли с воображаемым ветром вокруг юных лиц и изящно украшали их различными завитками. Не делай так, как те, которые напомаживают их клеем и заставляют лица казаться как бы покрытыми глазурью, - возрастающие человеческие безумства, которым недостаточно, что корабельщики привозят с Востока гуммиарабик для защиты от ветра, чтобы он не растрепал выровненной прически, так что они добиваются еще большего.

Т.Р. 535.

Драпировки, одевающие фигуры, должны обладать складками, приспособленными таким образом к окружению одеваемых ими членов тела, чтобы на освещенные части не накладывались складки с темными тенями, а на затененных частях не образовывалось бы складок слишком светлых и чтобы очертания этих складок в некоторых частях окружали бы закрытые ими члены тела, а не пересекали бы их; они не должны давать теней, которые уходили бы дальше, в глубь того, что уже не является поверхностью одетого тела.

И в действительности, драпировка должна быть таким образом приспособлена, чтобы ока не казалась необитаемой, то есть чтобы она не казалась грудой одежд, содранных с человека, как это делают многие которые настолько влюбляются в различные груп-пировки различных складок, что заполняют ими всю фигуру, забывая цель, ради которой эта драпировка сделана, именно - ради изящного одеяния и окружения того члена тела, на который она наложена, а не ради того, чтобы сплошь заполнять освещенные выпуклости членов тела вспученными или выпустившими воздух пузырями. Я не утверждаю, что нельзя делать ни одной красивой сборки, но пусть она будет сделана на той части фигуры, где члены тела между собою и телом собирают эту драпировку. И прежде всего разнообразь драпировки в исторических [сюжетах]. Так, например, у одних делай складки с выступающими изломами - это должно быть у плотных драпировок; пусть у какой-нибудь драпировки будут мягкие складки и изгибы их не острыми, а кривыми, - это бывает у саржи, атласа и других редких материй, как-то у полотна, вуали и тому подобных; сделай также драпировки с немногими и большими складками, как у толстых драпировок, например у войлока, грубого сукна и других одеял. Эти напоминания я делаю не для мастеров, а для тех, которые не хотят учиться, ибо эти последние, конечно, не мастера, так как тот, кто не учится, тот боится, что он будет лишен заработка, а кто гоняется за заработком, тот покидает учение, заключающееся в творениях природы, учительницы живописцев, ибо то, чему от них научишься, забывается, а то, чему еще не научился, больше не заучивается.

Ash. I, 18 r.

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

Ash. I, 17 v.

Одной драпировке не следует придавать путаницы многих складок; наоборот, их следует делать только там, где они поддерживаются руками, остальное же пусть ниспадает попросту туда, куда тянет его природа. И фигура не должна быть пересечена слишком большим количеством линий или изломов складок. Драпировки следует срисовывать с натуры, именно - если ты хочешь сделать шерстяную материю, то применяй складки соответственно этому; если же эта материя будет шелковой, или тонкой, или крестьянской, или льняной, или вуалью, то разнообразь у каждой из них ее складки и не делай одежды, как это делают многие, срисовывая их с моделей, покрытых бумагой или тонкой кожей, так как ты очень сильно ошибешься.

T.P. 536.

Многочисленны те, которые любят складки сборок одежд с углами острыми, твердыми и отчетливыми, другие - с углами почти неощутимыми; третьи - вовсе без углов, а вместо

них делают извивы. Из этих трех сортов одни предпочитают толстые драпировки и с немногими складками, другие - тонкие и с большим числом складок, третьи придерживаются середины. Ты же следуй всем этим трем мнениям, помещая складки каждого сорта в своей исторической композиции, присоединяя туда и такие, которые кажутся старыми и заплатанными, а также новые, изобилующие материей, и какие-нибудь бедные, в зависимости от качества того, кого ты одеваешь. И так же делай их цвета.

Ash. I, 4 r.

Та часть складки, которая находится наиболее далеко от своих сжатых краев, будет наиболее сведена к своей первоначальной природе. По природе каждый предмет жаждет удержаться в своей сущности; материя, так как она одинаковой плотности и частоты как с лицевой стороны, так и с обратной, жаждет расположиться ровно; поэтому, когда она какой-нибудь складкой или оборкой вынуждена покинуть эту ровность, она подчиняется природе этой силы в той части самой себя, где она наиболее сжата, а та часть, которая наиболее удалена от этого сжатия, ты увидишь, что она возвращается к первоначальной своей природе, то есть к растянутому и широкому состоянию.

Т.Р. 533.

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

Т.Р. 541.

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

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

В другое время начали разрастаться рукава, и они были так велики, что каждый сам

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

Леонардо да Винчи