

**ЧЕННИНО ЧЕННИНИ**

**КНИГА ОБ ИСКУССТВЕ  
ИЛИ  
ТРАКТАТ О ЖИВОПИСИ**

Перевод с итальянского  
А. Лужнецкой

Под редакцией и со вступительной статьёй  
А. Рыбникова

ОЗИГ – ИЗОГИЗ  
МОСКВА 1933

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Труд Ченнино Ченнини – один из значительнейших и интереснейших исторических документов в области техники живописи.

Относясь к рубежу XIV-XV вв., эпохе величайших технических переворотов и достижений в живописи, труд Ченнини в наше время приобретает особую цену и значение. Учтём наше ближайшее технико-живописное наследство. Начиная с конца XVII в., т.е. времени наибольшего успеха и развития масляного материала, технические корни этого материала постепенно увядают и теряют свою крепость. Этот процесс технического вырождения прогрессирует, и к концу XIX в. мы имеем полную картину несостоятельности и банкротства масляной краски. Этот материал уже необоснован целесообразными технологическими базами, прямое из того следствие – отсутствие нормальных устоев в современной масляной технике. Отрицательная величина этих слагаемых естественно, предрешает низкое живописное качество современного живописного произведения, которое должно неминуемо разрушаться с небывалой быстротой, иногда не успев высохнуть и выйти за пределы мастерской художника. Технический комплекс современной картины настолько патологичен, что даже искусственные консервационные и реставрационные меры не могут предотвратить её преждевременную гибель.

Не касаясь сути вещей, экспансивный Вебер пишет: "Довольно прогуляться по Лувру, чтобы убедиться, что сохранность живописи, так сказать, - в прямом отношении с её древностью; что в картинах XV в., чтобы не заходить далее, колорит остался более блестящим и материалы более прочны, чем на тех же – XVI в.; и что, приближаясь к нашей эпохе, живопись портится всё более и более; картины наиболее испорченные существуют только несколько лет".

Это печальное явление, конечно, не ограничивается стенами Лувра – это судьба всей массы европейской масляной живописи.

Общее техническое вырождение масляной картины истекшего века, со всеми вытекающими из того последствиями, - факт совершившийся. Задача настоящего дня не только в учёте исторических причин происшедшей грандиозной катастрофы в области живописной материальной культуры, но и в организации прочного материального пути к возрождению здорового живописного материала, обеспечивающего создание новых живописных форм и образов.

Как следует изучать, чего искать, какие практические выводы можно извлечь из предлагаемой книги Ченнини? Ченнини в гл. CIV говорит так: "Для примера даю тебе эту книжечку. Если ты её станешь изучать денно и ночью, но не пойдёшь для практики к какому-нибудь мастеру, ты никогда не достигнешь того, чтобы с честью стать лицом к лицу с мастером". Как овладевали практикой во времена Ченнини: "Знай, что для того чтобы научиться, надо не мало времени, как-то: сначала в детстве, по крайней мере, с год надо упражняться в рисовании

на дощечке, затем побыть некоторое время у учителя в мастерской, чтобы уметь работать во всех отраслях нашего искусства. Затем приняться за стирание красок и заниматься некоторое время этим, потом – молоть гипс, приобрести навык в грунтовке гипсом досок, делать из гипса рельефы, скоблить, золотить, хорошо зернить и так в течение 6 лет. Затем практиковаться в живописи, орнаментировать при помощи протрав, писать золотые ткани, упражняться в работе на стене, и это – ещё 6 лет. Всё время рисуй, не пропуская ни праздничных, ни рабочих дней. И таким образом природная склонность превращается, благодаря долгому упражнению, в большую опытность. Иначе же, избрав иной путь, не достигнешь совершенства" (гл. CIV). По подсчёту Ченнини на ученичество уходит более двенадцати лет; сам Ченнини у Аньоло учился 12 лет, но отец и учитель Аньоло, флорентинец Таддео Гадди, учился у великого Джотто в течение 24 лет (гл. LXVII). К сказанному следует прибавить, что вслед за ученичеством шли долгие годы мастерской практики.

Взаимоотношение теории и практики Ченнини определяет так: "Как на практике, так и в умственном познании одна вещь учит другую. Всякое искусство по своей природе изящно и приятно, но достигает его только тот, кто упорно к нему стремится; переверни эту истину и получишь обратное" (гл. CXXIV).

Разумеется, теория XIV-XVI вв. главным образом была обусловлена практикой, и трактат Ченнини не больше как сборник практических правил, но правил эти обоснованы громадным опытом, преемственностью и богатейшей живописной культурой. Технологического в современном смысле слова учения о материалах в то время не было, тем не менее, средний художник той эпохи, не говоря уже об исключительных фигурах, как Леонардо да Винчи или Ян-Ван-Эйк, технически и технологически был во много раз компетентнее и культурнее среднего европейского мастера XIX в.

Индивидуальный универсализм, характеризующий мастера эпохи феодализма, неограничен специализацией или преимуществом теоретических или практических знаний. Вспомним, например, обращение Леонардо к Людовику Моро с перечислением того, чем он, Леонардо, может быть полезен герцогу. Перечислив в девяти пунктах свои необычайные знания в области военной техники (что было всего интереснее "светлейшему государю"), Леонардо заканчивает письмо так: "10. В мирное время надеюсь быть в высшей степени полезным – по сравнению с кем угодно – в архитектуре, в сооружении и публичных, и частных зданий, и в проведении воды из одного места в другое. ...Могу работать в качестве скульптора над мрамором, бронзой и глиною, а также в живописи могу делать всё, что только можно сделать, - по сравнению с кем угодно. ...Также можно будет соорудить бронзового коня, который составит бессмертную славу" и прочее.

Это, конечно, далеко не всё, что знал и умел Леонардо. В частности, работая в живописи "по сравнению с кем угодно", Леонардо, как и прочие мастера его эпохи, сам умел готовить себе краски и другие живописные материалы, пользуясь во многих случаях теми методами, которые излагает в настоящей книге Ченнини.

По мере развития капитализма, наука сепарируется от искусства, в той и другой области нарастает узкая специализация; из сферы компетенции художника уходит техническая материальная база его искусства – производство художественных материалов переходит всецело в руки коммерсанта, причём этот материал, став "товаром", утрачивает свою качественность. Законы живописной техники, в большей своей части, обуславливаются технологией живописного материа-

ла, но если знание материала перестаёт быть обязательным для художника, то и знание живописной техники должно выродиться.

Трактат Ченнини – документ, идущий от эпохи богатейших накоплений в области материальной культуры. При новых культурных, социалистических установках вопрос о значении живописного материала должен быть учтён и принят во внимание по всей линии культурного фронта – художником, искусствоведом - ученым, технологом и производителем.

Ознакомимся коротко с ценнейшими указаниями и данными трактата.

Начнём с того, что художнику необходимо постоянно и систематически штудировать натуру, тренировать руку и глаз для того, чтобы познать динамику линий, законы светотеней, развить точность восприятия формы, понять смысл её архитектурного построения и пр. Ченнини говорит об этом так: "Заметь, что самый совершенный руководитель, ведущий через триумфальные ворота к искусству, - это рисование с натуры. Оно важнее всех образцов, доверяйся ему всегда с горячим сердцем, особенно когда приобретёшь некоторое чувство в рисунке. Постоянно, не пропуская ни одного дня, рисуй что-нибудь, так как нет ничего, что было бы слишком ничтожно для этой цели; это принесёт тебе огромную пользу" (гл. XXVIII). В гл. XXXI читаем: "...и ты тушуешь с удовольствием, без спешки, и твои тени будут выходить подобно тонко стелящемуся дыму". В гл. XXXII: "Всё это называется рисованием на цветной бумаге и является путём, ведущим к искусству живописи, следуй ему всегда насколько можешь, так как в этом заключается твоё учение".

В разных видах техники рисунка Ченнини видит разный практический смысл: "Чего ты достигнешь, упражняясь пером? Того, что ты приобретёшь хороший навык в рисунке, как с натуры, так и по памяти" (гл. XIII). При другом методе рисунка, вводя для светов белила, а для теней чёрную краску, Ченнини тренирует ученика в выработке чувства светотени и говорит уже о живописном начале полутонов, "стелящихся подобно дыму". Рисованию на цветной бумаге Ченнини уделяет много внимания, тонко сливая понятие светотени (светосила) с основным знаком колорита (цветосила). Всё это – установки, вытекавшие из большого опыта и знания, далеко небезыңтересные современному педагогу и художнику. В главе XXIX об общем режиме художника читаем: "охраняй и щади свою руку, избегай её утомлять бросанием камней, железных брусьев и многих других вещей, для неё вредных. Существует ещё другая причина, при которой можешь сделать свою руку столь неуверенной, что она станет более зыбкой, чем лист, колеблемый ветром: это бывает от того, если ты слишком много пользуешься обществом женщин". Эти слова теряют смысл общих фраз при дальнейшем ознакомлении с правилами трактата: "Эта работа... требует очень лёгкой и неутомлённой руки.... Даю тебе такой совет: захотев работать в какой-нибудь день над таким произведением, держи в предыдущий день руку у ворота или за пазухой, чтобы она была спокойна, с уверенным кровообращением и не усталой" (CLXXII).

Принципы выработки рельефа (объёма) излагаются так: "Если тебе придётся рисовать... или писать в каком-либо... неудобном месте, так что ты не сможешь иметь свет, как тебе привычно, слева, следует придавать рельеф твоим фигурам или рисунку согласно расположению окон, которые находятся в этом месте и дают тебе свет, придавай твоим фигурам рельеф, следуя указанному способу, и если случится, что свет тебе будет падать прямо в лицо, т.е. в глаза, таким же образом размещай светотень твоего рельефа по указанному правилу. Если же из одного окна, большего, чем другие, имеющиеся в этом месте, падает больше света, следуй всегда лучшему (т.е. более сильному) свету и стремись его разумно исполь-

зовать и ему починиться, так как в противном случае твоё произведение будет лишено рельефа, а следовательно станет простоватой и лишённой мастерства вещью" (гл. IX). О том же в VIII главе: "Начиная рисовать с образца легкой вещи, рисуй как можно больше, чтобы упражнять руку, легко касаясь дощечки штифтом, чтобы то, что ты начал рисовать, было едва заметно, постепенно усиливая штрихи, по несколько раз возвращаясь к теням; чем темнее ты хочешь сделать контуры, тем больше к ним возвращайся. Наоборот, к выпуклым местам (т.е. светам) возвращайся мало. Руководителями же твоими, когда ты смотришь, является луч солнца, луч твоего глаза и твоя рука, и без этих трёх вещей ничего не может быть правильно сделано. И делай так, чтобы, когда ты рисуешь, свет был умеренный, и солнце тебе светило с левой стороны, и таким образом начинай упражняться в рисунке, рисуй каждый день понемногу, чтобы у тебя не появилось отвращения и скуки". "Когда начинаешь рисовать, прежде всего посмотри, как сцена или фигура, которые ты хочешь рисовать, распределены в пространстве, и посмотри, где у неё тени, полутени и света: и это значит, что тебе нужно сделать тени чёрною акварелью, в полутенях оставить самый фон, а в светах пользоваться белилами и т.д." (гл. XXIX)

Правило, рекомендуемое Ченнини, "в полутенях оставить фон", в связи с особым акцентом трактата – о пользе рисования на цветной бумаге, требует особого внимания. Этот "фон" в ближайшие десятилетия к Ченнини – в эпоху величайшего подъёма и развития масляной техники, превращается во вполне организованное мощное живописное средство – тонированный грунт. С упадком живописной культуры в XIX в. тонированный грунт уходит из живописного обихода, уступая место основному живописному полутону, который в процессе живописной работы вырабатывается и строится по белому грунту. Последний метод очень труден, требует большого навыка и расчёта, так как, в противном случае длительная проработка отяжеляет живописный красочный слой, понижает чёткость данного тона и всего колорита в целом. Итак, будь то "фон" или тонированный грунт или современный живописный полутон – им обусловливается, из него исходит весь расчёт в построении колорита.

Ченнини приучает ученика на основе какого-либо тона разрешать задачи светотени, причём средний полутон – "фон" он закрашивать не рекомендует. Этим, неразрывно связывая понятие светотени и цветотени, Ченнини в будущем мастере организует понятие и чувство светотеневой меры в любом цвете или краске. В монументальной или станковой картине краска может стать живописью только при закономерном взаимоотношении или соответствии колорита со светотенью. На принципе основного полутона все большие мастера строили свой колорит, и их живописные света и тени есть только закономерный вывод из основной тональной предпосылки. (Тонированный грунт и история развития тональности картины – большая тема, неходящая в план настоящей статьи.)

Не говоря о таких мастерах, как Тициан или Веласкес, даже русские виднейшие мастера конца XVIII и начала XIX вв. Левицкий и Рокотов, по правилам трактата Ченнини "о фоне", оставляли в ответственных местах своей картины тонированный грунт незакрашенным, что позволяло им не только хорошо справляться с колористическими задачами, но и быстро и легко разрешать их. К сожалению, многие художники убеждаются в необходимости признания некоторых технических правил, пройдя уже длинный тернистый путь практики, непродуктивно истратив и много времени и материала. В дневнике Рейнольдса (1720 г.) читаем: "Я выработал свой метод живописи: первая и вторая прописка на масле или на копайском бальзаме, с красками: чёрной, ультрамарином и свинцовыми белилами; последнее – с жёлтой охрой, чёрной, ультрамарином и крапунком без белил.

После всего – ретушь с малым количеством белили и других красок. Мой собственный портрет и M-s Burke".

Ещё раз отмечаем, что основные положения этого метода чётко разработаны у Ченнини, который сам является преемником уже бывших традиций.

Светотеневая основа делается тёмной и белой краской, потом следуют цветные тонирующие краски и завершающий закон живописи, от основ которого не отступают ни Рублёв, ни Тициан, ни Рембрандт. Какова бы ни была разница живописных взглядов и школ, оптическая разница принципов цветных красок, т.е. светофильтрующих, с чёрной (светопоглощающей) и в особенности – белой (светоотражающей) остаётся неизменной, поэтому все действительные достижения живописного колорита исходят из одного закона, по которому краска является действительным живописным средством только в мере своего светового и светотеневого назначения, которое в свою очередь обуславливается как цветом пигмента, так и связующим её веществом, т.е. оптикой краски в целом. Эти законы известны Ченнини, и внимательный читатель увидит их не на одной странице трактата.

Учение о пропорциях Ченнини строит на единой мере, исходя из канона пропорции человеческого тела (глава LXX). В этой главе встречаются средневековые курьёзы и предрассудки, вроде следующих: "У женщин слева на одно ребро меньше, чем у мужчины". Или... "пропорции женщин я оставляю в стороне, так как в них нет совершенных мер", тем не менее, канон Ченнини интересен. "Высота человеческого тела равна его ширине при вытянутых в сторону руках. Руки вместе с кистями достают до половины бёдер. Весь же человек имеет в длину S лиц и две из трёх мер". По Ченнини – лоб, нос и расстояние от носа до подбородка линейно равновелики, и ими "лицо делится на три части".

По канону Леонардо фигура человека равна десяти лицам (голова от подбородка до начала волос). По Микель Анджело в фигуре восемь голов, по Дюреру – семь голов. Вазари указывает, что Пари Спинелли рисовал фигуры в 10-12 голов.

При построении общей композиции Ченнини указывает элементарные правила перспективы (гл. LXVII и LXXXVII). Из технических материалов для рисования интересны указания Ченнини на способы приготовления углей (гл. XXXIII), особенно же способы распознавания качества угля ..., если уголь обожжён в еру, он работает хорошо; если же пережжён, он не держится на рисунке и при работе рассыпается на части".

Какие чернила употреблял для рисования Ченнини – неясно. По древнейшим рецептам (Плиний) – это смесь гумми с сажеею (гл. XXXVII); греки употребляли синопию (гл. XXXVIII), а в средние века в состав чернил входили разные вещества растительного происхождения, в частности продукты жжёной бумаги. Сама бумага в эпоху Ченнини делалась из грубого леванского хлопка, но кроме того получалась из Китая и шла в Европу через Пизу и Венецию.

О красках – чёрной (гл. XXXVI – XXXVII), киновари (гл. XL), охре (гл. XLV), неаполитанской жёлтой (гл. XLVI), зелёной земле (гл. LI), немецкой синей (гл. LX), зелёной медянке (гл. LXI), натуральном ультрамарине (гл. LXII), и, наконец, об известковых (гл. LVIII) и свинцовых (гл. LIX) белилах сведения, сообщаемые Ченнини, безусловно интересны и современному художнику и технологу. Достаточно ознакомиться с методом отмучивания ультрамарина (гл. LXVII), чтобы иметь представления о заботах, о качественности пигмента во времена Ченнини.

Жжёная виноградная лоза (гл. XXXVII) по настоящее время является лучшей живописной краской, и слова Ченнини: "Это краска черна и тоща и является совершеннейшей из употребляемых красок" остаются в полной силе.

Главнейшее назначение и свойство белил – "урывистость" Ченнини учитывает с полным пониманием технической и технологической стороны данного материала: "Есть белая краска, приготовляемая искусственным способом из свинца, которая называется свинцовыми белилами. Эти свинцовые белила крепки и сильны; формируются они в виде стаканов и бокалов. Если ты захочешь узнать какие белила лучше, то пробу бери "от верхушки формы". Эта краска становится тем лучше, чем больше её трешь, и хороша для доски.... Размалывай их с чистой водой; стираются они на любом связующем и являются твоим главным руководителем при освещении всех красок на доске, так же как свинцовые белила на стене" (гл. LIX). Ченнини не упускает из виду даже такую деталь, как удельный вес свинцовых белил, что и позволяет ему советовать брать пробу "от верхушки формы". Соображения Ченнини о принципах качества и назначения белил имеют для нас особый интерес. Технические новшества XIX в. довольно значительны: хром (появляется с конца XVIII в.), кадмий (открыт в 1817 г., но в обиход входит собственно после работ Фоллениуса – 1844 г.), кобальт (Тенар – 1804 г.), ультрамарин искусственный (Гиме – 1828 г.), изумрудная зелёная (генетова зелень); кроме того, во второй половине века появляются цинковые белила. Хром – красивая, но непрочная краска, кадмий – прочная яркая краска, но тупого цвета, неэффективная на просвет и тяжелящая всякую цветную смесь, почему многие большие мастера принуждены от неё почти (Репин) или совсем (Ренуар) отказаться.

Кобальт, ультрамарин и изумрудная зелёная бесспорно приемлемые краски. Эти краски стойки, прозрачны и удовлетворяют высшим требованиям лессировочной живописной краски. Если они значительно обогащают и расширяют цветовую мощь живописной палитры, то достижение XIX в. – цинковые белила - живописные возможности всей палитры в целом снижают в значительной мере.

Ниже уже говорилось о схеме исторического развития живописного колорита и технике его построения, исходя из принципов светотени, на основе "фона", о котором упоминает Ченнини.

Замечательнейший по своей эффективности технический метод Рембрандта состоит в том, что живопись цветными красками предваряется и обуславливается светотеневой подготовкой, доведённой до высочайшего совершенства; белая краска надлежащей плотности и укывистости (свинцовые белила) даёт рембрандтовской живописи богатейший светотеневой фундамент, фактуропостроение которого модулируется и светотеневыми нюансами, игранием светоотражающих рельефов мазка, строящего и лепящего форму живописного объекта. Вторую техническую фазу – живопись цветными красками – Рембрандт сводит к тончайшим лессировкам по динамически разработанной и фактурно разрешённой светлой подготовке. Интенсивность света и звучность рембрандтского тона зависят от светоотражающей силы белил (свинцовых) и светофильтрующих данных цветовой краски.

На тех же технических принципах свинцовых белил строится светотеневая подготовка од живопись в методе Рейнольдса, но и рембрандтовская и рейнольдсовская подготовка могла быть технически осуществлена при светоотражающей энергии свинцовых белил.

Достаточно кроющей, а следовательно, и светоотражающей силы цинковые масляные белила не имеют, - их прозрачная белизна не может организовать эффекта рембрандтовской подготовки и тем более тицианоской – по тонированному

грунту. В светотеневом плане тонированный грунт в светах должен быть закрыт белилами "крепко и сильно", так как на основе их строится живописный цвет прозрачной цветной краской, и преимущественно в дополнительном тоне, по отношению к исходному не закрашенному полутону или "фону". В этом ответственном техническом моменте цинковые белила оказываются недостаточно укрывистыми, и с распространением их в техническом обиходе XIX в. тонированный грунт перестаёт быть средством в технике построения живописного колорита. Большие мастера техники это учитывают и, например, Верещагин, поражающий продуктивностью своего мастерства, цинковых белил избегает.

Преимущество стойкости цинковых белил по сравнению со свинцовыми, что считалось до сего времени бесспорным, подлежит сомнению. Масло для цинковых белил не является тем прочным веществом, как для ряда других белых, и тем более цветных пигментов нормальной живописной палитры. Масляные цинковые белила по высыхании растрескиваются более чем какая-либо иная масляная краска. Если малая укрывистость цинковых белил является одной из несомненных причин вырождения техники светотеневой подготовки и тонированного грунта, имеющих силу и смысл при укрывистости свинцовых белил, то чем же компенсируются эти технические утраты? Главным средством построения живописного тона в настоящее время является красочная смесь. Уже говорено о том, что принцип смесей может быть подсобным, но никак нерешающим методом в разрешении колористических задач; красочная смесь, в которую входят белила, представляет красочный слой в целом корпусным и светоотражающим, в той или иной мере, со сниженной (серой) цветностью, с холодным оттенком даже в тёплых тонах. Но если колористические данные цветовой краски снижаются при корпусном (по преимуществу) построении красочного слоя, то не забудем, что максимум корпусности на живописной палитре имеет белая краска, и корпусным (в той или иной мере) красочный слой становится от наличия в красочных смесях белил. При высыхании краски, т.е. масло, окисляясь при воздействии окиси цинка, омыляется, т.е. теряет свою связующую силу, следовательно цинковые белила, разрушаясь сами, разрушают и все красочные смеси, в которые они входят. Просматривая картинный материал того же Верещагина, констатируем почти полное отсутствие трещин в красочном слое, тогда как в картинах его современников, работающих на цинковых белилах, растрескивание краски – явление не только ординарное, но и угрожающее (Корзухин "У исповеди"). Говоря о той или иной краске, Ченнини всегда акцентирует вопрос приготовления данной краски, - её стирки и взаимоотношения с тем или иным связующим. Это понимание краски как цветной оптической среды, зависящей от пигмента во взаимоотношении со связующим веществом, должно быть нами особо отмечено и учтено современной технологией и техникой живописи.

Ван-Эйк создал новый метод использования красящего вещества в живописных целях. Ван-Эйк не открыл никаких новых пигментов, он только из старого, известного и неудобного в живописи материала – масла – создал удобное, целесообразное по оптическому и связующему эффекту связующее пигмент вещество, чем и создал новую эру живописного материала, к которой принадлежим и мы.

Трактат Ченнини, как и многие другие исторические документы, касающиеся техники живописи, используется как доказательство существования масляной живописи до Ван-Эйка. Эти исторические экскурсии – в большинстве случаев плод откровенного непонимания сути "открытия Ван-Эйков", как и сути свойств краски для живописи, которая подчинена определённым законам техники её использования, - краски, которая располагает определёнными данными, причём эти оптические



ские данные во времени не деформируются, так же как и связь частиц пигмента между собой не нарушается.

В этом аспекте масляной краске и "методу Ван-Эйков" будет посвящено особое внимание при разборе труда Бергера (т. IV) "История развития техники масляной живописи", перевод которого в издании Изогиза выйдет в ближайшие месяцы.

Из трактата Ченнини ясно только одно, что масляная живопись в его времена не имела ещё нужных технологических баз для того, чтобы стать дееспособным методом, и потому не имела распространения и ни в какой мере не оспаривала первенства у темперного материала. Однако следует отметить, что общий уровень материальной живописной культуры во времена Ченнини был настолько высок, что вопрос решения масляного материала уже висел в воздухе.

По отрывочности и бедности сведений, сообщаемых Ченнини по технике масляной живописи, можно ясно видеть, что он говорит о неактуальном, нерабочем, неблизком ему материале.

Масляному материалу Ченнини посвящает всего шесть глав, причём первая (LXXXIX) и последняя (XCIV) – самые краткие главы во всей книге. Гл. LXXXIX: "Прежде чем я пойду дальше, я хочу тебе показать, как пишут маслом на стене или доске, что в большом употреблении у немцев, а также на железе и камне. Раньше скажем о стене". И это всё. В гл. XC говорится о штукатурке и подготовке стены под масляную живопись. В гл. XCI излагается метод варки масла на огне, причём оговаривается, что этот материал главным образом пригоден для лаковых протрав под золочение: "Такое масло хорошо для протрав".

Гл. XCII в истории организации ван-эковского метода имеет чрезвычайный интерес: "...Возьми своё льняное масло и влей его, как оно есть, в бронзовый горшок или кувшин. Когда солнце стоит у Льва, поставь его на солнце, продержи его, если хочешь, столько, чтобы оно усохло наполовину, и оно будет превосходно для живописи. Знай, что это лучшее и самое приятное масло, которое может быть и которое я нашёл во Флоренции".

В гл. XCIII "Как стирать краски на масле и применять их на стене" читаем: Вернись к стиранию или размалыванию красок, как ты это делал при работе по сырому (in fresco), только там ты их стирал с водой, а здесь три с маслом" и далее "Когда ты захочешь сделать одежду трёх оттенков, как я тебе рассказал, то подраздели их и наложи на соответствующие места беличьей кистью, хорошо смешивая одну краску с другой; краски эти должны быть довольно густыми. Обождав несколько дней, вернись и посмотри, как покрыто и покрой ещё раз".

Этим и ограничиваются сведения, сообщаемые Ченнини, о масляном материале и его технике, и последняя глава только подчёркивает бедность этих сведений (гл. XCIV): "Подобным же образом работай на железе, любом камне и любой доске, покрывая их раньше клеем. Также работай на стекле или на чём ты захочешь".

Из сказанного ясно только одно: технологические установки для масла, как связующего краску материала, уже созрели (гл. XCII), но нужны были ещё знание и настойчивость Яна из Брюгге, чтобы сделать это масло актуальным живописным материалом, стереть на нём краску, проработать метод использования этого материала и в целом организовать новый живописный метод, - новую станковую живопись.

Указания в гл. LXXXIX, что масло " в большом употреблении у немцев", вернее всего следует понимать узко: Ченнини имел тёмные слухи о работе своего современника Ван-Эйка. Факт этого величайшего исторического переворота в области техники живописи на итальянской почве впервые отмечается трактатом (1464 г.) Филарэтэ: "Ян из Брюгге и Рожер пишут великолепные картины, смешивая свои краски с льняным маслом". Ченнини – один из последних могикиан и несомненный знаток техники темперной живописи, и его указания по вопросу клеёв и других связующих темперных материалов очень поучительны. О варке клея для стирки на нём красок: " Возьми кусок клея от аптекаря (только не рыбьего) и положи его на 6 часов в сосуд с двумя стаканами чистой воды. Затем поставь сосуд на умеренный огонь и, когда вскипит, сними пену. Когда немного подкипит, и ты увидишь, что клей хорошо разошёлся, два раза его процеди. Затем возьми банку для краски такого размера, чтобы в неё поместились смешанные краски, и влей в неё столько клея, чтобы краска хорошо стекала с кисти.

Клей, смешанный с краской, представляет более густую массу, чем чистый его раствор (клей-вода), и если клеевая краска "хорошо стекает с кисти", то концентрат чистого клеевого раствора (без краски) должен быть в приблизительном отношении 1:50, т.е. на одну весовую часть сухого клея следует брать 50 весовых частей воды (гл. XVI).

Что клеевые концентраты должны быть по указанию Ченнини малы, видно из того, что он советует покрывать клеевой краской бумагу пять раз, причём подчёркивает: "Если увидишь, что от своей краски бумага становится сухой и похожей на кожу, - это признак того, что темпера слишком густа, поэтому после первого же слоя прими меры, а именно добавь чистой тёплой воды" (гл. XVI).

Вид качества клея, так же как способ приготовления и варки, имеет определённые следствия на связующей силе клея и её особенностях. Клей – один из основных материалов темперной краски, и Ченнини – большой знаток всех технических тонкостей этого связующего.

Он говорит о приготовлении и назначении клейстера (гл. CV), лаково-воскового клея (гл. CVI), лако-свинцового клея (гл. CXII), рыбьего клея (гл. CVIII) и казеинового (гл. CXII).

Особое внимание Ченнини уделяет мездровому и кожаному клеям: "Существует клей, который называется клеем в кусках, изготавливается из обрезков козьих морд, ножек, жил и разных обрезков кож; его делают в марте или январе, когда стоят большие морозы и ветры. Его кипятят с чистой водой столько времени, чтобы выкипело больше половины, затем, хорошо процедив его, влей в плоские сосуды, миски или тазы для желатина. Дай ему постоять ночь, затем, утром разрежь его на куски ломтями, как хлеб, положи его на циновки, чтобы он высох на ветру, без солнца. Таким образом, выходит превосходный клей. Этот клей употребляется живописцами" (гл. CIX).

О кожном клее говорится в гл. CX: "Существует клей, который изготавливается из отбросов козьего и бараньего пергамента. За день до того, как его варить, их хорошо моют и размягчают, затем кипятят с чистой водой столько, чтобы осталась только одна треть. Когда у тебя нет клея в кусках, я хочу чтобы ты пользовался одним этим клеем для грунтовки гипсом досок или картин на дереве, так как лучшего клея нет на свете". О подобном клее из оскребков пергамента – в гл. CXI: "Существует клей, который изготавливается из оскребков козьего или овечьего пергамента. Дай ему покипеть с чистой водой, пока он не укипит на две трети. Знай, что это очень прозрачный клей, похожий на кристалл, и хорош для стирания тёмной лазури.... Этот клей годился бы для смешения с гипсом, однако он по своей

природе тощ, гипс же, на котором должно держаться золото, должен быть достаточно жирным".

О "тощих" красках в гл. XXXVII читаем: "Предупреждаю тебя, что тощие краски, всегда лучше, чем жирные, только позолота требует жирных красок - болюса или зелёной земли".

Разделяя краски, которыми можно работать на стене "по сырому" (гл. LXVII и LXXII) и по "сырому", Ченнини указывает состав для темперы "по сырому" (in secco) в гл. LXXII: "Первая темпера: возьми желток и белок яйца, прибавь туда веток, срезанных с верхушки фигового дерева, и хорошо взбей всё вместе; затем налей в свой сосуд этой смеси (темперы), умеренно, не слишком много и не слишком мало, как если бы это было наполовину разбавленное вино. Затем обрабатывай свои краски – белую, зелёную или красную, как я тебе показал для фрески, и выполняй одежды тем же способом, как ты это сделал во фреске, осторожно, каждый раз дожидаясь, когда просохнет. Если прибавить слишком много темперы, краска скоро растрескивается, шелушится и отстает от стены. Будь умён и практичен". И далее, в той же главе: "Другая темпера, собственно яичный желток, знай, что это универсальная темпера, можешь употреблять её и на стене, и на доске, и на железе; ты не должен её добавлять слишком много и поступишь умно, избрав средний путь.

О взаимоотношении этих темпер с клеем (гл. III) мы читаем в гл. LXXXIII: "...Если лазурь хорошего, интенсивного цвета, добавь немного приготовленного для темперы не слишком жидкого и не слишком густого клея, о чём я скажу дальше. Добавь к лазури ещё один желток, но если лазурь несколько светла, то это должны быть те деревенские яйца, которые имеют хороший красноватый цвет".

Далее в той же главе читаем: "Если ты хочешь покрыть фон или одежду ультрамарином, приготовь темперу обычным способом, так же, как было сказано относительно немецкой лазури".

В гл. XXXV читаем: "...одни требуют одной примеси (темперы), другие - другой, и всё это потому, что краски различны не только по цвету, но и по видам связующего и растирки".

Краски Ченнини делит на жирные и тощие. К первым относятся главным образом земли, - охры, зелёная земля, болюс и требуют мездрового клея (гл. XVI и CIX). Тощими краскам Ченнини отдаёт определённое предпочтение (гл. XXXVII) и к ним относит виноградную жжёную лозу, синопиию, чинабрезе, лазурь, ультрамарин и другие. Эти краски требуют клея кожного (гл. III и LXXXIII). Следовательно, темпера представляет собой смесь пигмента, того или иного клея и цельного яйца с фиговым молоком (гл. LXXII). Это для живописи по сырому (на стене in secco), причём в более универсальной температуре (для стены, доски и пр.) цельное яйцо заменяется яичным желтком. Клееяичная темпера является основным живописным материалом эпохи Ченнини, и трактат предоставляет широкие возможности к изучению этого материала. Исползованию краски, технике построения живописного тона Ченнини отводит много внимания, основанного на большом знании и опыте. О светотени в её живописном аспекте уже было сказано выше.

"Некоторые сначала покрывают лица основным телесным тоном, затем проходят зеленоватой и телесной краской, тронут немного белилами и готово. Это метод тех, кто мало понимает в искусстве. Ты же следуй манере, которой я буду учить тебя, так как ей следовал великий мастер Джотто". Это противопоставление приёмов "некоторых" манере "мастера Джотто" Ченнини прекрасно обосновывает и развивает в гл. LXVII, которая и является одной из ценнейших в трактате.

Технические познания Ченнини велики и разнообразны; он детально касается многих вопросов прикладного и декоративного искусства, даёт сведения по технике скульптурных работ и пр.

Эпоха Ченнини настолько богата и материально насыщена живописной культурой, что дать широкий и, более или менее, исчерпывающий учёт данным трактата не в наших силах и задачах, и потому мы, в коротких словах, коснулись только основных технических положений и технических материалов, имеющих бесспорную связь с интересами настоящего дня.

Настоящее состояние техники живописи требует основательных пересмотров и коррективов, и в разрешении этой серьезнейшей стоящей перед нами задачи труд Ченнини является, конечно, не решающей, но вполне реальной и действенной силой, несмотря на архаичность отдельных моментов, и положений, требующих, конечно, как во всяком искусстве, критического подхода в изучении.

*А. Рыбников*

## ОТ ПЕРЕВОДЧИКА

Настоящая книга написана итальянским художником конца XIV в. Ченнино Ченнини. Биографические сведения о нём крайне скудны и основываются главным образом на его трактате. Из него мы узнаём, что он родился в местечке Колле, в долине реки Эльфы и что отца его звали Андреа (гл. I). Сведения, сообщаемые Ченнини (гл. XLV), где он пишет, как они с отцом откапывали в земле охру и другие краски и пробовали их применять, дают возможность предположить, что Андреа Ченнини также был художником, или, во всяком случае, имел какое-то отношение к живописи и краскам. Точная дата рождения Ченнини неизвестна; у Меланезии Ильга, так же как и в словаре, Тиме и Беккер, она предположительно определяется 1372 годом. Далее мы, опять таки из самого трактата узнаём, что Ченнини в течение 12 лет был учеником Аньоло Гадди, в то время самого крупного художника школы Джотто во Флоренции. Меланезии за ним Ильг считают, что Ченнини учился у Гадди, умершего в 1396 г., в последние годы жизни этого художника, т.е. с 1394 по 1396 г., поступив к нему примерно 12 лет. Эти же данные послужили отправной точкой при определении даты рождения Ченнини. Далее, на основании документов, относящихся к 1398 году, найденных Меланези, мы узнаём, что 1) Ченнини жил в Падуе и был на службе у Франческо да-Каррары в качестве художника; 2) был женат на донне Рикка дела Рикка ди-Четаделла и 3) что у него был брат Матео, также падуанский гражданин, служивший у того же Франческо да-Каррары в качестве трубача. Меланези пишет: "Это даёт возможность предположить, что в 1398 г. Сенино Ченнини уже несколько лет жил в Падуе, так как приобрёл там права гражданства, женился и был на службе у Франческо да-Каррары. Кроме того, Ченнини не упоминается в списке флорентийских художников, что заставляет думать, что он уехал оттуда после смерти своего учителя Аньоло Гадди, т.е. ещё в молодости". – "Какие живописные произведения он исполнил для да-Каррара неизвестно, если только ему не принадлежат фрески капеллы дель Аньоло Гадди, т.е. которые путеводители приписывают то Таддео Бартоли, то Таддео Гадди, большинство же считает их произведениями неизвестного художника школы Джотто". ("Trattato della Pittura" di Cennino Cennini, pubblicato per cura di Gaetano e Carlo Melanesi. Prefazione, p. VIII)

Дальнейших сведений о жизни Ченнини нет. Предположение Балдинуччи и Тамброни, основанные на последних словах рукописи – кодекс Оттобониано ("Finito libro, referamus gratias X po. 1437. Adi 31di luglio ex Stinecarum etc"), - что "Трактат о живописи" написан Ченнини в 1437 году в флорентийской долговой тюрьме Стинке, - маловероятно по следующим соображениям: 1) если бы это было так, то Ченнини, вероятно, где-нибудь упомянул бы об этом факте, например, указывая, что "предпринял работу в качестве утешения в своём бедственном положении и т.п., тогда как он указывает, что пишет свою книгу в назидание "стремящимся к искусству"; 2) самый характер заключительных слов говорит за то, что они относятся

не к автору, а к переписчику (*finito libro*, а не обычное "*scriptus et compositus per me*" и т.п.); 3) в списках содержащихся, содержащихся в тюрьме Стинке за данный период времени, имени Ченнини нет и 4) в других рукописях (Медичи Лауренциано и Риккардиано) упомянутые заключительные слова отсутствуют.

Наши сведения о живописных произведениях Ченнини ещё более скудны. Сам автор о них молчит. Вазари указывает лишь одно его живописное произведение: фреску с изображением Мадонны в Лоджии госпиталя Бонифация, во Флоренции, исполненную по заказу Лупи, бывшую, по словам Вазари, в его время в прекрасной сохранности. В 1787 году фреска была снята со стены и перенесена на холст, но это не спасло её от разрушения, так как уже во времена Меланези (середина XIX в.), который видел её в госпитале Санта Мариа Нуова, о её первоначальном виде судить было невозможно. В словаре Тиме мы читаем: "Других достоверных работ Ченнини нет. Фрески оратория дела Компания дела Кроче в Волтерре принадлежат не ему, а Ченни ди Франческо ди Ser Cenni из Флоренции, чем опровергается и атрибуция других работ, приписанных ему Crowe и Cavalcasell на основании этой работы... Подпись Ченнини на изображении Мадонны с двумя святыми 1408 г. из собрания Тосканелли в Уффици всеми признана фальшивой. Напротив, можно принять с достаточной степенью вероятности, что художник, назвавший себя "*Collensis patria*", окончивший в 1388 г. фрески капелле Луккской Поджибонси идентичен с Ченнини. В этой капелле писали Таддео Гадди и, позднее, Джованни ди Ser Segna, и Ченнини мог выполнять чисто орнаментальные части... Далее можно согласиться с Ильгом, что Ченнини, наравне с остальными учениками, принимал участие в работах своего учителя Аньоло Гадди". (Thime. Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler)

Сам Ченнини называет себя "*piccolo membro essercitante nell'arte di dipintoria*" (один из малых членов, упражняющихся в искусстве живописи). Вазари высказывает мнение, что и самое написание трактата было вызвано тем, что Ченнини как художник не имел успеха. Всё это даёт возможность заключить, как это и делают все писавшие о Ченнини, что он был заурядным художником, принадлежащим к подражателям Джотто, не имевшим ярко выраженной индивидуальности, но прекрасно знавшим техническо-ремесленную сторону живописи.

По времени Ченнини принадлежит раннему Возрождению, но, однако, его книга ещё всецело проникнута идеологией эпохи феодализма. Только разве ссылка на прекрасные античные статуи (гл. CLXXXV), указание, насколько полезно для рисования делать гипсовые слепки с живой природы (гл. CLXXXI) и, наконец, особенно совет побольше рисовать с природы "и постоянно в этом упражняться" (гл. XXVIII) говорят о новых веяниях. Совет же побольше копировать произведения крупных мастеров (гл. XXVII), подчиниться учителю и проникнуться его духом и т.д., так же как описываемые Ченнини приёмы живописи, например, при изображении лиц, деревьев и т.п., носят ещё всецело средневековый характер (гл. LXVII, LXVIII и LXXXVI). У Ченнини мы ещё совершенно не встречаем столь любимых позднейшими писателями рассуждений о значении искусства или изложения эстетических воззрений. Кроме коротенького введения риторического характера, в котором говорится о происхождении искусства (очень близкое к введению Теофила, что говорит о возможности знакомства Ченнини с произведениями последнего), да кратких указаний о том, какова должна быть жизнь художника, Ченнини весь свой трактат посвящает очень подробному и точному изложению производственных процессов и описанию материалов. Трактат Ченнини в области техники как бы подводит итог итальянского треченто.

Благодаря ему мы с большой точностью узнаём о технических приёмах Джотто и его школы, к которой Ченнини всецело примыкает. Время написания

трактата неизвестно, так как дата 1437 г., как уже упомянуто, очевидно, относится ко времени переписки одной из копий трактата. Вероятнее всего, как это считает Меланези, трактат был написан Ченнини вскоре после его переезда из Флоренции в Падую, т.е. в конце 90-х годов XIV в. Основанием подобной датировки может служить: 1) то, что Ченнини, часто, рядом с названием какого-нибудь предмета на литературном тосканском языке приводит его обозначение на падуанском наречии; 2) противопоставление падуанских и тосканских дам в XXX гл.

Первое упоминание о трактате Ченнини в печати мы имеем у Вазари, которому была известна рукопись, принадлежащая сиенскому золотых дел мастеру Джулиано, вероятно Джулиано Никколо Морелли. Однако Вазари отнесся к трактату без должного внимания, так как ему казалось, что все те вещи, которые (Ченнини) в своё время считал большой тайной и редкостью, теперь известны всем. Видимо, если Вазари и прочёл книгу Ченнини, то очень невнимательно, так как, например, он упрекает Ченнини в том, что последний не упоминает краски чинабрезе, хотя в трактате этой краске посвящена целая глава.

Тамброни считает, что книгой Ченнини пользовался для своего сочинения Боргони (Ripso, II т., 1584 г.). Кроме того, несколько выдержек из трактата приводит в биографии Ченнини Балдинуччи. Наконец, краткое упоминание трактата мы имеем у Ланци.

В конце XVII в. Боттари писал: "Было бы очень полезно, если бы эта книга (трактат Ченнини) увидела свет". Эти слова возбудили в Тамброни желание ознакомиться с трактатом, который и был им издан в Риме в 1821 г.

Тамброни воспользовался для своего издания Ватиканской рукописью Оттобониана № 2974. Рукопись относится к новому времени, подписана иностранцем. Рукопись содержит много ошибок, которые были Тамброни по возможности исправлены. Кроме того, в ней не хватает некоторых глав.

Другая рукопись трактата из библиотеки Лаурециана относится к XV в. и, возможно, является той самой рукописью, о которой пишет Вазари. Наконец, третья рукопись – из библиотеки Риккардиана (№ 2190) относится, по мнению Меланези, к середине XVI в.

В 1859 г. трактат был с большой тщательностью переиздан бр. Меланези, воспользовавшимися для своего издания как изд. Тамброни, так и всеми 3 рукописями, что дало возможность устранить многие ошибки и неточности и восполнить некоторые главы, отсутствовавшие в изд. Тамброни.

Существуют следующие переводы Ченнини – на английском языке: 1) Mrs. Merrifield, London, 1846; Allen and Herringham, London, 1899; на французском: Victor Mottez, Paris, Lille, 1858; переизданный сыном Моттэ – Анри Моттэ (Edit. Ronart et J. Watelin, Paris), в котором напечатано адресованное А. Моттэ письмо художника Огюста Ренуара о значении книги Ченнини; на немецком языке: Albert Ilg. Quellenschrifte für Kunstgeschichte. 2 Lieferung, Wien, 1888. Наконец, выдержки из трактата переведены Агеевым на русский язык и помещены в статье последнего "Старинные руководства по технике живописи" в "Вестнике изящных искусств" 1889 г., т. VII: перевод сделан частичный и не с оригинала, а с перевода Ильга, поэтому не всегда точен, но зато снабжён довольно ценными примечаниями.

Настоящий перевод сделан с итальянского текста в издании Меланези, но для выяснения некоторых, не вполне ясных мест, использованы также переводы Ильга и Моттэ, а также примечания Агеева.

Тяжёлый, несколько отрывистый и крайне своеобразный средневековый язык трактата ставит перед переводчиком почти невыполнимую задачу – сделать трактат достаточно понятным современному читателю, не отпугивать его архаичностью изложения и, вместе с тем, сохранить возможную близость к тексту. В настоящем переводе наибольшие усилия были направлены к максимально точной передаче подлинника при возможной ясности изложения технических приёмов.

О трудности текста можно судить хотя бы по тому, что даже у такого авторитета, как Ильг, и такого знатока старой живописи, как художник – фрескист В. Моттэ, мы нередко встречаем неправильное понимание текста Ченнини.

*А. Лужецкая*

Литература о Ченнини (кроме справочников): Агеев. "Старинные руководства по технике живописи". Вестник изящных искусств, 1889 г., том VII, вып. 2-й; Vasari, ed Melanesi; Grove u. Cavalcaselle. Hist. of. Ital. Painting, ed. Douglas II, 1907, London; Woltmann u. Woermann. Gesch. d. Malerei I, 1879; Petate в "Histoire de l'art" Michel'я; Dini. Storia di Valdelsa, XIII, 1905 (Castelfiorentino) sir Charles Eastlake: Materials for a History of oil painting, London, 1877; E. Berger. Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik, III Folge; Venturi. Storia d. arte Ital. V, VI; Nomi; Pesciolini. Della Vita e delle Opere di. C. C., Siena, 1892; Brogi. Invent gen. d. oggetti d'arte d. prov. di Siena, Siena, 1897.



*...После традиционного для средневековья риторического введения и рассуждения о происхождении знания и искусств, в заключение I главы Ченнини пишет:*

.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....

I. Так и я, один из малых сих, работающий в искусстве живописи, Ченнино, сын Андреа Ченнини из Колле ди Валь Дельса, был обучаем названному искусству 12 лет моим учителем – Аньоло Таддео из Флоренции, который сам обучился этому искусству у своего отца Таддео; последний же, будучи крестником Джотто, учился у него в течение 24 лет. Джотто же перешёл от греческой манеры живописи к латинской, довёл её до современного состояния и владел искусством с таким совершенством, как никогда и никто. Чтобы ободрить всех тех, кто желает познать это искусство, я пишу заметки обо всём том, чему меня научил мой учитель Аньоло, и о том, чему я научился на практике.

*II. Как одни стремятся к искусству по призванию, другие – ради прибыли.*

Не без трепета начинают некоторые заниматься искусством живописи, которое нравится им по естественной склонности. Есть и такие, которых к живописи приводит не только любовь к искусству, но и бедность и жизненная необходимость заработка; но особой похвалы достойны те, которые стремятся к искусству из любви и расположения к нему.

*III. Что должен знать тот, кто хочет заниматься названным искусством.*

Поступайте под руководство учителя для учения как можно раньше и расставайтесь с ним как можно позже.

*IV. Правило, которое показывает, на сколько частей и видов делится искусство.*

В основе изобразительного искусства и связанных с ним ремёсел лежат рисование и живопись. Они же требуют следующего: уметь растирать или размалывать (краски)<sup>1</sup>, проклеивать, натягивать холст, грунтовать гипсом<sup>2</sup> (ingessare), шлифовать и полировать гипс, делать из гипса рельефы, наносить болус и накладывать золото, полировать, смешивать темперу, делать фоны, пропылять<sup>3</sup>, процарапывать остриём контуры, зернить<sup>4</sup>, линовать, раскрашивать, украшать и покрывать лаком. Для работы на стене нужно: промывать стену, штукатурить, писать

украшения, полировать, рисовать, писать по сырому и, наконец, заканчивать по сухому, смешивать темперу, украшать и заканчивать стенную живопись. Это и есть правила, которым, согласно тому малому, чему я сам научился, я и буду учить шаг за шагом.

*V. О том, каким образом надо начинать работать на дощечке и о порядке этой работы.*

Итак, как сказано, ты начинаешь с рисунка. Тебе надо узнать начальные правила рисования. Возьми доску из букса (bosso), размером в ладонь, хорошо отполированную и чистую, т.е. хорошо вымытую чистой водой, протёртую и отполированную порошком сепии, которую ювелиры употребляют при чеканке. Когда эта дощечка хорошо высохнет, возьми хорошо размолотой (в течение двух часов) кости, и чем она мельче размолота, тем лучше. Сохраняй кость завёрнутой в сухую бумагу, а когда тебе нужно будет грунтовать доску, возьми немного меньше, чем с полбоба, кости или ещё меньше, смешай её со слюной и размазывай большим пальцем по дощечке, пока она не высохнет; при этом держи дощечку в левой руке и пальцами правой руки постукивай по дощечке, пока не увидишь хорошо, что она высохла. Таким образом, дощечка вся равномерно покроется костяным порошком.

*VI. Как рисуют на доске различными способами.*

Для этого ещё годится дощечка из старого фигового дерева, а также те дощечки, которые употребляются купцами, сделанные из покрытого гипсом и масляными белилами (messe di biassa a olio) пергамента; в нанесении костяной пыли следуй тому же правилу, которое я указал.

*VII. Какой вид кости подходит для грунтования досок.*

Следует знать, какие кости хороши для этого. Бери кости рёбер и крыльев кур и каплунов, и чем они старше, тем лучше. Какими ты их находишь под столом, такими и клади в огонь; когда увидишь, что они хорошо побелели (и стали белее пепла), возьми их оттуда и как следует размели порфиловым камнем и употребляй как сказано выше.

*VIII. Как начинать рисовать штифтом и при каком освещении.*

Хороши также кости бёдер и плеч барана, пережжённые указанным выше способом. Затем возьми штифт из серебра или меди или какой ни на есть, лишь бы у него был хороший серебряный тонко отполированный кончик. Начинай рисовать с образца лёгкие вещи, рисуй как можно больше, чтобы упражнять руку, легко касаясь дощечки штифтом, чтобы то, что ты начал рисовать, было едва заметно, постепенно усиливая штрихи, по несколько раз возвращаясь к теням; чем темнее ты хочешь сделать контуры, тем больше к ним возвращайся. Наоборот, к выпуклым местам (т.е. светам) возвращайся мало. Пусть руководителями твоими, когда ты смотришь, является луч солнца, луч твоего глаза и твоя рука, ибо без этих трёх вещей ничего не может быть правильно сделано. Но делай так, чтобы, когда ты рисуешь, свет был умеренный, и солнце тебе светило с левой стороны. И таким образом начинай упражняться в рисунке, рисуя каждый день понемногу, чтобы у тебя не появилось отвращения и скуки.

*IX. Как ты должен делать светотень своих фигур, согласно освещению придавая им этим рельеф.*

Если же тебе придётся когда-нибудь рисовать или изображать что-либо в часовне или писать в каком-либо другом неудобном месте, так что ты не сможешь иметь свет, как тебе привычно, слева, следует придавать рельеф твоим фигурам

или рисунку согласно расположению окон, которые находятся в этом месте и дают тебе свет. Итак, согласно тому, с какой стороны падает свет, придавай твоим фигурам рельеф, следуя указанному способу; и если случится, что свет тебе будет падать прямо в лицо, т.е. в глаза, размещай таким же образом светотень твоего рельефа, по указанному правилу. Если же из одного окна, большего, чем другие, имеющиеся в этом месте, падает больше света, следуй всегда лучшему (т.е. более сильному) свету и стремись его разумно использовать и ему подчиниться, т.к. в противном случае твоё произведение будет лишено рельефа, а следовательно станет простоватой и лишённой мастерства вещью.

*X. Способ и метод рисовать на пергаменте и бумаге, и делать светотень акварелью.*

Возвращаясь к избранному предмету, скажем, что можно рисовать на каждом пергаменте и бумаге. На пергаменте можно рисовать или делать наброски указанным выше штифтом, нанеся на него предварительно описанный выше порошок кости или сандарака<sup>5</sup>, насыпая и распределяя его заячьей лапкой по бумаге в сухом виде. Если же ты нарисованный штифтом рисунок хочешь усилить, очерти контуры и нужные места чернилами и затем можешь протушевать оттенки чёрной акварелью, а именно – возьми на ореховую скорлупку воды, две капли чернил и тушуй почти совсем сухой, тупой<sup>6</sup> кистью, сделанной из хвоста белки, прибавляя к акварели в тенях ещё несколько капель чернил. Таким образом можно работать и тушевать акварелью или платчатыми красками<sup>7</sup>, как это делают миниатюристы. Краски смешиваются с растительным клеем (gomma), или, лучше, с яичным белком, хорошо разболтанным и разжиженным.

*XI. Как можно рисовать свинцовым штифтом.*

Ты ещё можешь рисовать на описанной выше бумаге и пергаменте без кости свинцовым штифтом, сделанным из двух частей свинца и одной части хорошо прокованного молотком олова.

*XII. Как удалить ошибку в рисунке, сделанном свинцовым штифтом.*

На бумаге можно рисовать указанным свинцовым штифтом по костяному порошку и без него. Если ты ошибёшься и хочешь удалить некоторые сделанные этим штифтом штрихи, возьми немного хлебного мякиша и три им по бумаге, удаляя то, что хочешь. Подобным же образом ты можешь тушевать на указанной бумаге чернилами, простыми и платчатыми красками с указанной выше темперой.

*XIII. Как нужно выполнять рисунок пером.*

Попрактиковавшись в этом занятии (т.е. в рисовании штифтом) с год, больше или меньше, согласно твоему желанию и тому удовольствию, которое это тебе доставляет, ты можешь иногда рисовать на бумаге одним пером, которое должно быть тонко очинено. Рисуй осторожно, понемногу выполняя свои света, полутени и тени, возвращаясь к ним по нескольку раз. Если же захочешь, чтобы твой рисунок был более законченным, добавь тупой (mozzetto) беличьей кисточкой акварели, как я тебя тому учил выше. Чего ты достигнешь, упражняясь в рисовании пером? Того, что ты приобретёшь хороший навык в рисунке, как с натуры, так и по памяти.

*XIV. Способ чинить перо для рисования.*

Если тебе нужно знать, как чинится гусиное перо, возьми крепкое перо и держи его двумя пальцами левой руки, нижним концом вверх, возьми тонкий и острый перочинный нож и срежь поперёк на один палец длину пера и режь его, ведя ножом к себе, стараясь, чтобы надрез был ровный и приходился в середине

пера. Затем (движением слева) срежь ножом перо у конца (со стороны, обращённой к тебе), заостряя его. Другой конец пера обрежь кругло и проведи надрез по длине всего пера. Затем поверни перо книзу, насади его на ноготь большого пальца левой руки и понемногу осторожно режь и чини его кончик, делая его более тупым или более тонким, согласно тому, хочешь ли ты его иметь для рисования или для письма.

#### *XV. Как надо приступать к рисованию на цветной бумаге.*

Чтобы найти основание пути к живописи и постепенно достигнуть света, следует кроме упомянутых до сих пор способов рисования, испробовать ещё один. Он называется рисованием на цветной бумаге или пергаменте. Оба материала цветные и окрашиваются одинаковым способом и одной и той же температурой<sup>8</sup>. Можешь сделать свою цветную бумагу красноватой, цвета виссона (bisso), зелёной, синеватой, неопределённого или серого цвета (berretine, bigie), телесной или (любого цвета) какой тебе нравится, т.к. для всех требуются одинаковая температура и одинаковое количество времени для стирания краски, и на бумаге всех цветов можно рисовать одним и тем же способом. Правда, обычно большинство, как для тушёвки, так и для пробелки, всё больше и больше потребляют зелёную бумагу. Хотя мы и скажем о всех видах растирания красок, о их природе и смешении, здесь дадим краткие указания, нужные тебе для того, чтобы приступить к рисованию и окрашиванию бумаги.

#### *XVI. Как делается и смешивается зелёный тон для окраски бумаги.*

Когда ты захочешь окрасить пергамент из козловой кожи или бумагу, возьми с пол-ореха зелёной земли (verdeerra), половину этого количества – охры, с половину количества охры – густых белил, с боб костяного порошка, (о котором я говорил в главе о рисовании) и с полбоба киновари (cinabro) и хорошо сотри всё это на порфирином камне с колодезной, ключевой или речной водой. Три столько, сколько хватит терпения, так как чем больше ты будешь тереть, тем лучше будет краска. Затем замешай это с клеем следующего приготовления и крепости: возьми от аптекаря кусок клея (только не рыбьего) и положи его на 6 часов в сосуд с 2 стаканами чистой прозрачной воды. Затем поставь сосуд на умеренный огонь и, когда вскипит, сними пену. Когда немного прокипит, и ты увидишь, что клей хорошо разошёлся, два раза его процеди. Затем возьми банку для краски такого размера, чтобы в неё поместились смешанные краски, и влей в неё столько клея, чтобы краска хорошо стекала с кисти (corra bene al pennello); затем возьми толстую, мягкую щетинную кисть и бумагу, которую тебе нужно красить, и прокрой поверхность бумаги этой краской, вода легко полусухой кистью то в одном, то в другом направлении 3, 4, или 5 раз, пока не увидишь, что бумага окрашена равномерно; каждый новый слой клади по просохшей бумаге. Если же увидишь, что от твоей краски бумага становится сухой и похожей на кожу, это признак того, что темпера слишком густа, поэтому после первого же слоя прими меры, а именно, добавь чистой тёплой воды. Когда бумага готова и высохла, возьми нож и слегка прочисти лезвием поверхность окрашенной бумаги, чтобы удалить все соринки.

#### *XII. Как надо окрашивать и шлифовать пергамент.*

Если ты захочешь окрасить козловый пергамент, то его, прежде всего, следует намочить ключевой или колодезной водой, пока он не станет гибким и мягким. Затем растяни и прикрепи его гвоздями к доске, наподобие кожи барабана и, когда следует, окрась его указанным выше способом. Если бумага или пергамент покажутся тебе недостаточно гладкими, положи их на ореховую доску или хорошо отполированный камень. Затем ровно прокрой окрашенный тобою лист листом чистой бумаги и гладь изо всех сил шлифовальным камнем, употребляемым для

полировки золота, - благодаря этому он станет гладким и мягким. Правда, некоторым нравится полировать самый окрашенный лист так, чтобы камень его непосредственно касался и полировал, так как это придаёт некоторый блеск. Можешь поступать, как хочешь, но первый способ лучше, так как если полируешь шлифовальным камнем непосредственно самую окрашенную бумагу, её блеск затеняет блеск штифта при рисовании, и, кроме того, наносимая на него акварель кажется не столь нежной и прозрачной, как при первом способе, тем не менее, поступай, как хочешь.

#### *XVII. Как окрашивать бумагу в темно-фиолетовый цвет.*

Теперь обрати внимание на изготовление (бумаги) этого тона. Для того, чтобы окрасить свою бумагу в цвет чёрной жинки или тёмно-фиолетовый (*morella*<sup>9</sup>, *over ragonazza*), возьми для указанного выше числа листов пол-унции густых (*grossa*) белил и с полбоба гематита (*lapis amatito*) и стирай как можно лучше всё вместе. Если долго тереть, краска не портится, а становится всё лучше. Темперу приготовляй указанным выше способом.

#### *XIX. Как окрашивать бумагу в цвет индиго.*

Возьми на указанное выше число листов пол-унции белил и с два боба индиго (*indacco bassadeo*) и хорошо сотри вместе, так как оттого, что хорошо трешь, краска не портится. Смешивай с той же темперой указанным выше способом.

#### *XX. Как окрашивать бумагу в красноватый или персиковый цвет.*

Если захочешь окрасить в красноватый цвет, то для указанного выше числа листов возьми пол-унции зелёной земли (*verdeterra*), с два боба густых белил и с боб светлой синопии. Сотри обычным способом и смешай с клеем или темперой.

#### *XXI. Как окрашивать бумагу в телесный цвет.*

Для того чтобы сделать бумагу хорошего телесного тона, для указанного выше числа листов следует взять пол-унции густых белил и меньше чем полбоба киновари (*cinabro*). Затем следует смешать все вместе и приготовить темперу (обычным способом, указанным выше).

#### *XXII. Как окрашивать бумагу в серый цвет или беж.*

Светло-серо-коричневый цвет или беж будешь приготовлять таким образом: прежде всего, возьми четверть (боба) густых белил, с боб светлой охры, меньше полбоба чёрного; хорошо смешай всё вместе обычным способом. Приготовляй темперу, как тебе сказано о других (красках), всякий раз подбавляя с боб жжёной кости. И этого тебе достаточно для бумаги наиболее подходящих цветов.

#### *XXIII. Как можно перерисовать контур хорошей фигуры или рисунка на прозрачную бумагу.*

Тебе следует быть знакомым ещё с одним сортом бумаги, так называемой прозрачной бумагой, которая тебе может быть очень полезной для того, чтобы срисовать голову, фигуру или полу-фигуру или, всё, что ты не найдёшь исполненного рукою большего мастера. На имеющиеся, на бумаге, доске или стене контуры, фигуру или рисунок, которые ты хочешь перевести, наложи прозрачную бумагу и осторожно прикрепи её маленькими кусочками красного или зелёного воска.

Благодаря прозрачности бумаги, фигура или рисунок будут из-под неё просвечивать, так что ты их будешь ясно видеть. Тогда возьми остро очинённое перо или тонкую беличью кисть и обводи везде чернилами, насколько это возможно, выискивая линии и контуры лежащего снизу рисунка, слегка тронув тени. Затем,

сняв бумагу, можешь ещё тронуть пробелкой рельефы, как тебе это покажется желательным.

#### *XXIV. Верный способ делать чистую прозрачную бумагу.*

Если тебе понадобится такая бумага и ты не найдёшь её в готовом виде, сделай её следующим образом. Возьми лист козлового пергамента и вели его пергаментщику скоблить так, чтобы он стал тонким и был соскоблён равномерно. Пергамент уже сам по себе будет прозрачным; если же ты захочешь, чтобы он стал ещё прозрачнее, смочи его при помощи ваты хорошим прозрачным льняным маслом; затем дай ему просохнуть в течение нескольких дней, и он будет вполне хорош.

#### *XXV. Второй способ делать кальку из клея.*

Если захочешь сделать прозрачную бумагу другим способом, возьми хорошо отполированную мраморную или порфиновую плиту. Затем возьми клея, который продают аптекари, рыбьего или кусками<sup>10</sup>, положи его для размягчения в чистую воду так, чтобы на шесть кусков приходилась миска чистой воды. Затем вскипяти, а после кипячения хорошо процеди два или три раза, и этим тёплым, растворённым и процеженным клеем намажь кистью так, как красят бумагу, чистую плиту. Плита должна быть предварительно смазана оливковым маслом. Когда намазанный таким образом клей высохнет, кончиком ножа начни в каком-нибудь месте снимать его с камня так, чтобы образовавшуюся таким образом кожицу или кальку можно было снять рукой. Делай это осторожно, чтобы снять плёнку с камня целой, как бумагу. Если тебе захочется испробовать эту кожицу или кальку до того, как ты её снимешь с камня, возьми льняного масла, хорошо сваренного тем способом, которому я тебя научу в главе о протравах, смажь всю кальку один раз мягкой кистью и дай просохнуть в течение двух или трёх дней; таким образом у тебя получится хорошая калька.

#### *XXVI. Как можно делать кальку из бумаги.*

Та же калька, о которой мы говорили, может приготавливаться и из бумаги. Возьми бумагу, самую тонкую, ровную и белую, смажь её льняным маслом, и она станет прозрачной и хорошей калькой.

#### *XXVII. Почему ты должен возможно больше рисовать и копировать произведения мастеров.*

Ты должен следовать образцам, чтобы идти дальше по пути к познанию. Сделав свою прозрачную бумагу, ты должен применять такой метод: проведя прежде, как я тебе сказал, некоторое время за рисованием (я имею в виду рисование на дощечках), постоянно трудись и наслаждайся, копируя попадающиеся тебе лучшие произведения, сделанные рукою великих мастеров. И если ты находишься в местности, где жило много хороших мастеров, тем лучше для тебя. Но даю тебе совет – всегда старайся из имеющих наибольшую славу выбрать лучшего; было бы в этом случае противоестественным, если бы ты, следуя ему день за днём, не воспринял его манеры и стиля, тогда как, если ты станешь копировать сегодня одного, завтра другого мастера, ты не приобретёшь манеры ни того, ни другого, и сделаешься только фантастом, и влечения ко всем этим стилям собьют тебя с толку. Если ты захочешь работать сегодня в манере одного, завтра в стиле другого, ты не достигнешь совершенства ни в одном. Но нужно обладать уже очень тяжеловатым умом, чтобы, непрерывно идя по одному пути, чего-нибудь не достигнуть. Затем, если природа тебя хоть немного одарила фантазией, ты вырабатываешь собственную манеру, и она может быть только хорошей, так как и разум, и рука твоя, привыкнув срывать цветы, не сорвут терний.

*XXVIII. Постоянное рисование с натуры и непрерывное в этом упражнении важнее копирования произведений мастеров.*

Заметь, что самый совершенный руководитель, ведущий через триумфальные ворота к искусству, - это рисование с натуры. Оно важнее всех образцов; доверяйся ему всегда с горячим сердцем, особенно когда приобретёшь некоторое чувство в рисунке. Постоянно, не пропуская ни одного дня, рисуй что-нибудь, так как нет ничего, что было бы слишком ничтожным для этой цели; это принесёт тебе огромную пользу.

*XXIX. Как ты должен согласовать свою жизнь с своим достоинством и работой и в каком обществе и каким образом следует прежде начинать рисовать фигуру в рост.*

Твоя жизнь всегда должна быть упорядоченной, как если бы ты изучал теологию или философию, или другие науки, а именно есть и пить надо умеренно, по крайней мере, два раза в день, употребляя лёгкие и питательные (di vabre - ценные) кушанья и лёгкие вина. Охраняй и щади свою руку, избегая её утомлять бросанием камней, железных брусьев и многих других вещей, для неё вредных. Существует ещё другая причина, по которой твоя рука может сделаться столь неуверенной, что станет более зыбкой, чем лист, колеблемый ветром: это бывает, если ты слишком много пользуешься обществом женщин. Возвратимся к нашему предмету. Возьми папку из проклеенных листов или из дерева, лёгкую, прямоугольную, такую, в которую можно было бы положить ioglio reale, т.е. пол-листа бумаги, чтобы держать в ней твои рисунки, а также для того, чтобы класть на неё твой лист для рисования. Затем всегда отправляйся или один, или в компании занимающихся тем же, чем и ты, и не склонных тебе мешать. И чем это люди - более знающие, тем лучше для тебя. Когда ты находишься в церкви или часовне и начинаешь рисовать, прежде всего, посмотри, как сцена или фигура, которые ты хочешь рисовать, распределены в пространстве, и посмотри, где у неё тени, полутени и света, а это значит, что тебе нужно сделать тени чернильной акварелью, в полутенях – оставить самый фон, а в светах – пользоваться белилами.

*XXX. Каким образом прежде, чем начать рисовать на бумаге углём, снять с фигуры мерку, а затем закрепить рисунок серебряным штифтом.*

Во-первых, возьми тонкий уголь, очинённый, как перо или штифт. Первой мерой для рисования возьми одну из трёх, которая имеет лицо; оно их всегда имеет три, а именно: лоб, нос<sup>11</sup> и подбородок со ртом. И избрав одну из них, руководствуйся ею в фигурах и их соотношениях и в зданиях (фона); эта мера хороший руководитель; упражняй свой ум в умении пользоваться указанными мерами. Это необходимо потому, что сцена или фигура будет высокой, и ты не сможешь её достать рукой, чтобы смерить, поэтому руководствуйся разумом (intellecto) и ты найдёшь истину. Если же с первого раза сцена или фигура тебе не удадутся по размерам, возьми перо и смахивай волосками этого пера (гусиного, куриного или какого ни на есть) уголь с того, что ты нарисовал. И этот рисунок исчезнет. Тогда начинай сначала несколько раз, пока ни увидишь, что твоя фигура по размерам (misura) соответствует модели. Затем, когда увидишь, что она достаточно хороша, возьми серебряный штифт и пройди им, выискивая очертания и контуры твоих рисунков, по главным складкам. Когда это сделаешь, возьми снова мохнатое перо и хорошо смахни уголь, и твой рисунок останется закреплённым штифтом.

*XXXI. Как надо тушевать на цветной бумаге акварелью и затем делать пробелку белилами.*

Когда ты будешь иметь сноровку в тушевании, возьми кисть и акварельными чернилами пройди кистью, следуя движению главных складок; затем постепенно ступеньками, согласно тому, как идёт тень складок. Эта акварель должна быть почти как слабо окрашенная вода, а кисть всегда почти сухой; не торопись, оттеняй понемногу, постоянно возвращаясь той же кистью к более тёмным местам. Знаешь, чего ты так достигнешь? Если эта вода будет окрашена слегка, и ты тушуешь с удовольствием, без спешки, твои тени будут выходить подобно тонко стелющемуся дыму. Помни о том, чтобы всегда вести кисть плоско. Когда ты в этой тушёвке дойдёшь до совершенства, возьми одну или две капли чернил, влей в акварель и хорошо их смешай кистью. Затем указанным способом пройдя кистью до углублений складок, как следует, выискивая их основы, всегда помня о своей светотени, т.е. делении на три части: одна часть – тень, другая – цвет фона и третья – пробелка. Когда это сделаешь, возьми немного белил, хорошо стёртых с гуммиарабиком (ниже я тебе объясню, как этот клей растворяется, и расскажу обо всех смешениях). Их достаточно самого маленького количества. Имей сосуд с чистой водой и, окунув в него твою кисть, три ею по этим стёртым белилам, особенно если они высохли. Затем возьми кисть и подправь и выжми её пальцами почти досуха. Потом начинай плоско (*di piatto*) указанной кистью тереть по тем местам, где должны быть света и выпуклости; пройди кистью несколько раз, руководя ею с чувством. Затем возьми острую кисть и тронь белилами наиболее выпуклые места, а затем пройди маленькой кисточкой, чистыми чернилами складки и контуры носа, глаз, волос на голове, в бороде, подчёркивая и прорисовывая их.

*XXXII. Как ты можешь делать пробелку акварельными белилами, а тени чернильной акварелью.*

Когда же ты будешь более опытен, я советую тебе ещё стремиться делать в совершенстве побелку акварелью так же, как это ты делаешь чернильной водой. Возьми белил, стёртых с водой, смешай их (*temperala*) с яичным желтком и тушуй так же, как чернильной водой. Но это тебе будет труднее и требует большего навыка. Всё это называется рисованием на цветной бумаге и является путём, ведущим тебя к искусству живописи. Следуй ему всегда, насколько можешь, так как в этом заключается всё твоё учение. Занимайся хорошо, старательно, с охотой и любовью.

*XXXIII. Каким образом делают превосходные и тонкие угли для рисования.*

Прежде чем идти дальше, я хочу тебе показать, каким образом делаются угли для рисования. Возьми несколько ивовых палочек, сухих и тонких, нарежь их длиною в ладонь, или, если хочешь, в четыре пальца. Затем расколи эти палочки и свяжи в пачки, как связки спичек, но раньше обстрогай и очини с обоих концов, как у веретена. Затем каждый пучок в трёх местах (в середине и у обоих концов) свяжи тонкой медной или железной проволокой. Потом возьми новый горшок и положи в него столько, чтобы горшок был полон. Затем возьми крышку и замажь её глиной, чтобы сделать горшок непроницаемым для дыма. Вечером походи к булочнику, когда он окончит работу (т.е., когда перестанет печь хлеб), поставь этот горшок в печь и оставь его там до утра, а утром посмотри, хорошо ли угли прожжены и достаточно ли они черны. Если ты найдёшь их прожженными недостаточно, поставь их обратно в печь. Как убедиться в том, что они хороши? Возьми один из этих углей и рисуй на цветном листе или бумаге, на простой или на загрунтованной доске. Если уголь обожжён в меру, он работает хорошо; если же пережжён, он не держится на рисунке и при работе рассыпается на части. Даю тебе ещё другой способ делать такие угли: возьми глиняную сковороду, закрытую указанным выше способом, поставь её вечером на огонь, хорошо засыпь огонь золой



и ложись в постель. К утру угли пережгутся, Подобным образом ты можешь делать по желанию большие и маленькие угли, и это лучшие угли на свете.

#### *XXXIV. Об одном камне, которым можно рисовать, как углём.*

Я нашёл для рисования ещё особый чёрный камень, который получается из Пьемонта. Это мягкий камень; его можно чинить ножом и он хорошего чёрного цвета.

#### *XXXV. Вновь о стирании красок.*

Для того чтобы постепенно прийти к совершенству в искусстве, перейдём к стиранию красок; я скажу тебе о том, какие краски наиболее тонкие и какие наиболее грубые и неприятные; какие требуют того, чтобы их тёрли или мешали мало, какие – больше; одни требуют одной примеси (темперы – tempera), другие – другой, и всё это потому, что краски различны не только по цвету, но и видам связующего и растирки.

#### *XXXVI. О натуральных красках и о том, как стирать чёрную.*

Знай, что существует семь натуральных красок; четыре из них по своей природе, собственно, земли: чёрная, красная, жёлтая и зелёная; остальные три являются натуральными красками, но требуют искусственной обработки; это - белла, синий ультрамарин или немецкая синяя (dell Magna) и неаполитанская жёлтая (gillorino). Прежде чем идти дальше, вернёмся к чёрной краске. Для того чтобы её как следует растереть, возьми плиту из красного порфира, камня твёрдого и крепкого; существует несколько видов камня для растирания красок, как порфир, серпентин и мрамор, но серпентин хрупкий и не годится, а мрамор ещё хуже, так как он слишком мягок. Всего лучше – порфир; лучше выбирай более светлый и не очень отполированный, размером с пол-локтя в квадрате. Затем возьми камень, чтобы держать в руке, тоже порфиновый, гладкий внизу и выпуклый, в виде чаши, вверху, а по величине не меньше чаши, такой формы, чтобы рука могла его обхватить и чтобы иметь возможность водить им и направлять его по желанию туда и сюда, как нравится руке. Затем возьми некоторое количество, примерно с орех, чёрной или какой-нибудь другой краски и положи её на этот камень, а тем, который держишь в руке, как следует раздави её. Затем возьми чистой воды из реки, фонтана или ключа и растирай краску полчаса, час или сколько захочешь; но знай, что если бы те её тёр год, краска становилась бы всё чернее и лучше. После этого возьми тонкую деревянную дощечку (stecca) шириною в три пальца, срезанную, как лезвие ножа (т.е. шпатель), и этим лезвием три по камню, аккуратно собирая краску. Поддерживай краску жидкой, чтобы она хорошо растекалась по камню, и чтобы её можно было хорошо растирать и собирать. Потом помести её в сосуд и налей столько чистой воды, чтобы сосуд был полон. Держи её всегда влажной и хорошо закрытой от пыли и всякой нечистоты, а именно – в ящичке, в котором могут сохраняться и другие пузырьки с жидкостями.

#### *XXVII. Как готовить чёрную несколькими способами.*

Заметь, что есть несколько видов чёрной краски. Это, во-первых, мягкий чёрный камень, представляющий жирную краску. Предупреждаю тебя, что тощая краска всегда лучше, чем жирная. Только позолота требует жирных красок - болуса или зелёной земли, которые и применяются для наложения золота на доску. Но пока оставим это. Существует ещё чёрная краска, которая изготавливается из виноградных лоз. Лозы должны быть сожжены: на их золу наливают воды и охлаждают и затем растирают так же, как другие чёрные (краски). Эта краска чёрна и тоща и является совершеннейшей из употребляемых красок.

Существует другая чёрная краска, которая изготавливается следующим образом. Возьми полную лампу льняного масла и поставь её зажженной под вполне чистый сосуд так, чтобы пламя лампы отстояло от дна сосуда на два или три пальца; дым, исходя из пламени, будет стелиться по дну сосуда, образуя слой копоти. Немного подожди, возьми сосуд и чем-нибудь соскреби эту краску, т.е. копоть, на бумагу или в какой-нибудь сосуд. Эта краска уже сама по себе очень мелка и нет надобности её молоть и растирать. Итак, наполняй лампу маслом и помещай сверху сосуд много раз, изготовляя, таким образом, столько краски, сколько тебе нужно.

*XXXVIII. О природе красной краски, которую называют синопией.*

Существует натуральная красная краска, которая называется синопией или порфиром (*porfido*). Названная краска по природе тоща и суха. Она хорошо переносит растирание. Чем больше её трётся, тем тоньше она становится. Она хороша для картины на дереве (*ankona*) и на стене, как по сырому, так и по сухому. Об этих способах работать "по сырому" и "по сухому" я тебе сообщу, когда будем говорить о работе на стене. И этого о первой красной краске тебе знать достаточно.

*XXXIX. Способ изготовления красной, называемой чинабрезе, для писания тела на стене и об её природе.*

Есть красная краска, называемая светлой чинабрезе (*cinabrese*). Не знаю, употребляется ли эта краска где-нибудь, кроме Флоренции. Она даёт превосходный телесный тон для писания тела, на стене и работы *in fresco* (по сырому). Эта краска изготавливается из лучшей синопии, которую можно найти, - наиболее светлой, смешанной и стёртой с известковыми белилами (которые называются во Флоренции *bianco santogiovanni*). Изготавливаются эти белила из очень белой и хорошо очищенной извести. Когда эти две краски хорошо стёрты вместе (а именно две части чинабрезе на одну часть белил), сделай из них маленькие хлебцы с пол-ореха и дай им высохнуть. Когда тебе краска понадобится, возьми любой из них. Указанная краска создаст тебе большую славу в писании лиц, рук и обнажённого тела на стене, как я это сказал. Иногда можешь писать ею прекрасные одежды, которые на стене кажутся киноварными (*dicinabro*).

*XL. О природе красной, называемой, киноварью, и о том, как её следует стирать.*

Есть красная краска, называемая киноварью (*cinabro*); эта краска изготавливается химически. Её я оставляю в покое, так как рассказать в моей работе все способы и рецепты её приготовления было бы слишком длинно. Почему? Да потому, что если хочешь этим заняться, ты найдёшь достаточно рецептов, особенно у монахов. Но я тебе советую не терять времени на многочисленные вариации, применяемые на практике, и взять ту, которую найдёшь на деньги у аптекарей; я хочу научить тебя как покупать и узнавать хорошую киноварь. Всегда покупай киноварь целой (т.е. кусками), а не толчёной или стёртой, потому что она часто фальсифицируется суриком и толчёным кирпичом. Осмотри весь кусок киновари: та, у которой на поверхности больше нежных жилок, - лучшая. Затем положи её под указанный выше камень и три её с чистой водой, сколько можешь. Так, если бы ты её тёр ежедневно в течение 20 лет, она всё время становилась бы лучше и совершеннее. Эта краска требует различных темпер, в зависимости от того, где тебе нужно работать, о чём мы скажем дальше, и чему я научу тебя в своём месте. Имей в виду, что она по природе не выносит воздуха и лучше сохраняется на доске, чем на стене. При работе же на стене она с течением времени на воздухе становится чёрной.

*XLl. О природе красной, называемой суриком.*

Есть красная краска, называемая суриком (minio), которая изготавливается химически. Эта краска хороша только для работы на доске. Если же ею работать на стене, она на свету тотчас же становится чёрной и теряет свой цвет.

*XXLII. О природе красной, называемой аматисто или аматито.*

Существует красная краска, называемая аматито (гематит). Это натуральная краска, представляющая собою крепкий и твёрдый камень; он настолько твёрд и превосходен, что из него делают камни или зубки для полирования золота на досках. Превосходен тот, который приближается к чёрному цвету, коричневый же<sup>12</sup> по крепости – как бриллиант. Чистый камень – фиолетового или черноватого (morello) цвета и имеет жилки, как киноварь. Прежде всего, растолки этот камень в бронзовой ступке, так как, дробя его на твоей порфиновой плите, можешь её разбить. Когда ты его истолчешь, положи то количества, которое ты хочешь стереть, на плиту и смешай его с чистой водой; чем больше го трешь, тем краска становится лучше и совершеннее. Эта краска хороша на стене для работы по сырому. Делают ещё краску цвета одежды кардиналов (cardinalesco) или фиолетовую, или цвета лака (красную). Для темперы или для других целей эта краска нехороша.

*XLIII. О природе красной, называемой кровью дракона.*

Есть красная краска, которая называется кровью дракона. Эта краска иногда применяется при писании миниатюр на бумаге. Оставь её в покое и не очень о ней печалься, так как она не принесёт тебе чести.

*XLIV. О природе красной, которая называется лаком.*

Есть красная краска, которая называется лаком (lасса). Эта краска искусственная. Для неё существует много рецептов, но это требует любви и опыта, и потому я советую тебе купить готовую краску, но старайся выбрать хорошую, так как её существует много сортов. Лак изготавливается из шёлковых и шерстяных обрезков и очень красив на вид. Однако остерегайся его потому, что он благодаря квасцам всегда содержит в себе жир и потому очень непрочен; как в темпере, так и без неё лак тотчас теряет свой цвет. Возьми лучше лак, который изготавливается из гумми (gomma – камеди). Этот лак всегда превосходен, он сух, тощ и зернист, как земля; цветом же напоминает кровь.

Возьми его и три на своём камне; смешай его с чистой водой, и он будет хорош для работы на досках. Его употребляют также с темперой на стене, но воздух – его враг. Некоторые стирают его с уриной, но это неприятно, потому что дурно пахнет.

*XLV. О природе жёлтой, называемой охрой.*

Есть жёлтая натуральная краска, называемая охрой. Эту краску находят в почве гор вблизи жил с серой; там, где есть такие жилы, находят также синопью, зелёную землю и другие сорта красок. Я нашёл таковые, руководимый моим отцом Андреа Ченнини, который меня водил по местности Колле ди Вальдельса, близ границы Казоле в начале коммуны ди Колле над виллой, называемой Дометариа. Придя в окружённый густым лесом грот в долинке и покопав землю мотыгой, я увидел жилы разных видов красок, а именно, охры, тёмной и светлой синопии и белой. Высшим чудом света мне показалось то, что в почвенных жилах могут быть белила. Заметь, что я испробовал эти белила и нашёл их жирными, что не годится для телесной краски. В указанном месте были ещё жилы чёрной краски. И эти краски в почве были подобны морщинам на лице мужчины или женщины.

Вернёмся к охре. Уверяю тебя, что я никогда не пробовал более прекрасной и совершенной охры. Выглядела она не столь светлой, как неаполитанская жёлтая (giallorino), но для волос и одежд, как я тебя дальше научу, я никогда не находил лучшей краски, чем эта охра. Существует она в двух видах: светлом и тёмном. Обе эти краски требуют, чтобы их тёрли обычным образом с чистой водой и тёрли порядочно, так как от этого они становятся всё совершеннее. Знай, что эта охра удобнейшая краска, особенно для работы по сырому и с другими смесями; потому-то она и применяется для тела, одежд, изображения гор, зданий, лошадей и вообще во многих вещах; краска эта по природе жирна.

*XLVI. О природе краски, называемой неаполитанской жёлтой.*

Есть очень крепкая жёлтая краска искусственного приготовления, называемая неаполитанской жёлтой (giallorino) Она тяжела, как камень, и её трудно раздробить. Эта краска употребляется по сырому и сохраняется вечно; она также употребляется и с темперами на доске и на стене. Она стирается с чистой водой так же, как и другие краски, упомянутые выше, но её не следует тереть долго; до стирки её надо истолочь в бронзовой ступе, как это делается с гематитом, иначе превратить её в порошок очень трудно. Когда её применяешь в работе, она очень приятного мягкого жёлтого цвета. Эта краска с другой смесью, как я тебе покажу, даёт красивую зелень и цвет травы. Мне кажется, что эта краска, собственно, - камень, происходящий из вулканических вершин гор, поэтому я и говорю тебе, что эта краска искусственная, но не химическая.

*XLVII. О природе жёлтой, называемой орпименто.*

Есть жёлтая краска, называемая орпименто (orpimento)<sup>13</sup>. Эта краска искусственная и изготавливается химически; она очень ядовита. Она самого мягкого жёлтого цвета и больше, чем какая-либо другая краска похожа на золото. Для работы на стене она не годится ни по сырому, ни с темперой, так как на воздухе становится чёрной. Она очень хороша для окраски щитов и древков копий. Из этой краски, смешанной с индиго, делается зелёная краска для травы и зелени. В темпере она требует лишь клея. Этой краской печат копчиков от известной болезни, которой они страдают. В стирке это самая трудная краска, какая есть в нашем искусстве. Поэтому когда захочешь её стереть, положи то количество, которое захочешь, на свой камень, а тем, который держишь в руке, начни понемногу водить, растирая краску, добавив к ней немного битого стекла, так как это поможет делу. Когда превратишь орпимент в порошок, три, сколько можешь; так, если бы его тёр 10 лет, он делался бы всё лучше; остерегайся запачкать краскою рот для того, чтобы не причинить ею себе вреда.

*XLVIII. О природе жёлтой, называемой реалгар.*

Есть жёлтая краска, называемая реалгар (risalgallo). Эта краска весьма ядовитая и нами не употребляется, разве только иногда в живописи на досках. Содружества с ней держаться не следует. Желая её стереть, придержишься того способа, который я тебе дал для других красок; она требует того, чтобы её долго размалывали с чистой водой. Оберегай себя от этой краски.

*XLIX. О природе жёлтой, называемой шафраном.*

Существует жёлтая краска, которая делается из цветов, называемых шафраном. Положи её в куске полотна на горячий камень или кирпич. Затем возьми полбокала или стакан крепкого щелока, положи в него шафран и три сего на камне. Получается красивая краска для окраски полотна или ткани. Предохраняй эту краску от воздуха<sup>14</sup>, так как от него она скоро теряет свой цвет. Если захочешь сделать совершеннейшую окраску, какую только можно найти для передачи цвета

травы, возьми две части медянки и одну шафрана, и выйдет наиболее совершенный зелёный цвет для травы, какой только можно найти; смешивай краску, как я покажу тебе дальше, с небольшим количеством клея.

*L. О природе жёлтой, называемой арцика<sup>15</sup>.*

Есть, жёлтая краска, называемая арцика (arzica). Эта искусственная краска мало употребляется. Больше всего подходит работать этой краской миниатюристам и употребляется она во Флоренции больше, чем в других местах. Это очень нежная краска; она бледнеет на воздухе, для стенной живописи не годится, на доске – хороша. С прибавлением небольшого количества немецкой синей и неаполитанской жёлтой она образует красивую зелёную; она требует, чтобы ее, как и другие нежные краски, тёрли с чистой водой.

*LI. О природе зелёной, называемой зелёной землёй.*

Есть натуральная зелёная краска, называемая зелёной землёй (verdeterra). Эта краска имеет несколько свойств: прежде всего эта жирнейшая краска, и она хороша для исполнения лиц, одежд, зданий по сырому и по сухому, на стене, на доске и где захочешь. Три её указанным выше для других красок способом с чистой водой, и чем больше ты её трёшь, тем она лучше. Приготовляй её таким же образом, как я тебе объясню относительно болуса<sup>16</sup> для наложения золота; точно так же можешь накладывать золото с этой зелёной землёй. И знай, что древние пользовались для золочения досок не чем иным, как этой зелёной землёй.

*LII. О природе зелёной, называемой зелёной лазурью.*

Существует зелёная полунатуральная краска; она делается искусственно и готовится из немецкой лазури<sup>17</sup> и называется зелёной лузурью<sup>18</sup>. Не заботься о том, как эта краска готовится, но купи её готовой. С яичной темперой она хороша для работы по сухому в изображении деревьев, зелени и фонов; осветляй её неаполитанской жёлтой. Лазурь по природе грубовата и кажется как бы песчанистой. Из любви к ней стирай её понемногу легкой рукой; если же ты будешь тереть её слишком сильно, цвет её станет тусклым и пепельным. Она требует, чтобы её тёрли с чистой водой. Когда краска стёрта, помести её в сосуд с чистой водой и хорошо смешай воду с краской. Затем дай ей постоять в сечение одного, двух или трёх часов, слей воду, и краска станет более красивой. Промой ее, таким образом, два или три раза, и цвет её станет ещё прекрасней.

*LIII. О способе, которым изготовляются зелёная из орпименто и индиго.*

Существует зелёная краска, изготовляемая из двух равных частей орпименто и одной части индиго. Сотри их хорошо между собой в чистой воде; эта краска годится для окраски щитов и копий, а также применяется для росписи комнат по сухому. В качестве связующего она требует только животного клея.

*LIV. О способе, как приготовить зелёную из немецкой лазури и неаполитанской жёлтой.*

Существует зеленая краска, которая получается из немецкой лазури и неаполитанской жёлтой. Она хороша на стене и на доске и смешивается с яичным желтком. Если хочешь, чтобы она стала красивее, прибавь в неё немного арцики. Красивая краска получается также, если взять немецкой лазури и, раздавив диких слив, приготовить из них сок и добавить четыре или шесть капель этого сока к указанной лазури. Это – красивая зелёная, но она не выносит воздуха, так как с течением времени сливовый сок улетучивается.

*LV. Способ приготовления зелёной из ультрамарина.*

Есть зелёная краска, которая готовится из ультрамарина и орпименто. Эту краску нужно смешивать умело. Раньше возьми орпименто и примешай к нему ультрамарина. Если хочешь, чтобы она казалась светлее, то должен преобладать орпименто; если хочешь, чтобы она была темнее, пусть преобладает ультрамарин. Эта краска хороша на доске, но не на стене. Смешивай с животным клеем.

*LVI. О природе зелёной, называемой медянкой.*

Существует зелёная краска, которая называется медянкой (*verderame*). Она сама по себе ярко-зеленая и готовится искусственно, химически, а именно, из меди и уксуса; смешанная с клеем эта краска хороша на доске; старайся, чтобы она не соприкасалась с белилами, потому что они во всём смертельные враги. Стирай её с уксусом, который хорошо её связывает по своей природе. Если тебе хочется сделать превосходную краску для травы, то получишь на вид прекрасную, но непрочную; лучше она для пергамента или бумаги, будучи смешана с желтком.

*LVII. Как изготовлять зелёную из зелёной земли и свинцовых или известковых белил.*

Есть зелёная краска цвета шалфея. Которая готовится смешением свинцовых белил и зелёной земли; для доски она смешивается с яичным желтком, если же хочешь пользоваться ею на стене во фреске, то готовь её из смеси зелёной земли и известковых белил, которые делают из очищенной белой извести.

*LVIII. О природе известковых белил (*bianco sangiovanni*).*

Эти белила бывают натуральные и искусственные; последние – лучше; готовятся они следующим образом. Возьми вполне белой гашёной извести, помести её на восемь дней в кадку, наливай на неё ежедневно чистой воды и хорошо перемешивай известь с водой, так чтобы из неё вышел весь жир; сделай затем из неё маленькие хлебцы и положи на солнце на крышу; и чем они будут старше, тем белила лучше. Если хочешь приготовить белила хорошо и быстро, поступай так: когда хлебцы высохнут, разотри их на камне с водой и вновь высуши. Сделай это дважды, и ты увидишь, какие это будут превосходные белила. Эти белила употребляются с водой и требуют, чтобы их хорошо стерли. Они хороши для работы на стене по сырому (*in fresco*), т.е. без температуры. Без них ты не можешь сделать ничего: ни телесного цвета, ни смеси других красок, применяемых на стене, т.е. во фреске; эти белила не требуют никакого связующего вещества.

*LIX. О природе свинцовых белил.*

Есть белая краска, приготовляемая искусственным способом из свинца, которая называется свинцовыми белилами (*biacca*). Эти свинцовые белила крепки и сильны; формуются они в виде стаканов или бокалов. Если ты захочешь узнать, какие белила лучше, то, пробуя, бери от верхушки формы. Эта краска становится тем лучше, чем больше её трешь, и хороша для доски. Хотя этими белилами работают и на стене, но ты, насколько возможно, их остерегайся, так как они со временем чернеют. Размалывай их с чистой водой; стираются они на любом связующем и являются твоим главным руководителем при осветлении всех красок на доске так же, как известковые белила – на стене.

*LX. О природе немецкой синей.*

Немецкая синяя (*azzurro della Magna*) – натуральная краска, которая встречается около серебряных жил. Её много встречается в Германии, а также в Сиенской области. Искусственно её можно довести до совершенства. Если тебе этой

синей надо покрыть фон, её нужно тереть понемногу и легко с водой, так как она крепка и очень сопротивляется камню. Если ты хочешь сделать ею одежду или зелень, как я это сказал выше, стирай её сильнее. Она хороша для стены по сухому и для доски. Стирай её с любым связующим: с яичным желтком, клеем (colla) или с чем угодно.

*LXI. Как подделывать разными красками цвет, похожий на немецкую лазурь.*

Как бы несколько выцветшая синяя, похожая на немецкую лазурь, готовится следующим образом. Возьми индиго (indacco bosca deo), сотри его как можно лучше с водой и прибавь к нему для писания на доске немного свинцовых, а для стены немного известковых белил; эта краска, похожая на лазурь, требует смешения с клеем.

*LXII. О природе и способе приготовления синего ультрамарина.*

Синий ультрамарин – краска благородная, прекраснейшая и совершеннейшая из всех красок, которой нельзя нахвалиться. И из-за её превосходства я хочу поговорить о ней подробнее и объяснить полностью, как её следует готовить. Будь внимателен, так как этим можешь достигнуть большой чести и пользы. От этой краски и золота (которое украшает всякую работу в нашем искусстве) всякая живопись на стене или на доске приобретает блеск.

Прежде всего, возьми ляпис лазури. Если хочешь отличить хороший камень, то выбирай тот, который, как кажется, содержит больше лазури, ибо она иногда как бы смешана с пеплом; тот, в котором меньше этой пепельной краски, – лучше; остерегайся, однако, чтобы это не был камень немецкой лазури, который кажется очень красивым на вид и похож на смальту. Раствори его в закрытой бронзовой ступе, чтобы он не рассеивался в виде пыли, насыпь его на свою порфиновую плиту и три без воды; держи наготове прикрытое сито, как это делают у аптекаря при процеживании специй. Просеивай и толки лишь по мере надобности; заметь, однако, что чем тоньше ты его обрабатываешь, тем нежнее будет лазурь, но уже не столь прекрасного фиолетового и тёмного цвета. Более тонкая стирка полезнее миниатюристам, а также для писания одежд с пробелкой. Когда ты приготовишь этот горшок, возьми у аптекаря шесть унций сосновой смолы, три унции мастики и три унции светлого воска на каждый фунт ляпис лазури, помести всё это в новый порошок и дай всему раствориться; затем возьми кусочек белого полотна и процеди всё это в глазированный сосуд; потом возьми фунт порошка ляпис лазури, перемешай, как следует всё вместе и сделай из всего комок.

Для того чтобы этот комок можно было хорошо обработать, возьми льняного масла и всегда хорошо смазывай им руки. Но нужно, чтобы ты дал пролежать этой краске не меньше трёх дней и ночей, каждый день, промешивая по одному куску. Имей в виду, что ты можешь держать этот комок 15 дней, месяц или сколько захочешь. Когда же ты захочешь извлечь из него лазурь, сделай из не слишком грубого и не слишком тонкого дерева две палочки, каждую примерно с фут длины, хорошо закругли их на концах и как следует сгладь; затем добавь в глазированный сосуд, в котором ты держал комок, примерно с миску умеренно тёплого щелока и этими двумя палочками, по одной в каждой руке, переворачивай, мни и перебалтывай этот комок так, как рукой месят тесто для хлеба. Когда ты это сделаешь и увидишь, что щелок стал совсем синим, вылей его в глазированную миску, затем возьми опять столько же щелока, влей на пасту и мешай её прежним способом, палочками. Когда щелок хорошо посинеет, перелей его в другую глазированную миску, вновь налей на пасту столько же щелока и обращай с ним тем же способом. Когда щелок станет вполне синим, вылей его в другую глазированную

миску и поступай так несколько дней, до тех пор, пока останется паста, которая больше не будет окрашивать щелока, - тогда её выбрось, потому что она больше не годна. Потом поставь эти миски перед собой на стол по порядку – первый, второй, третий и четвёртый сливы, один за другим – смешай рукой щелок с лазурью, которая благодаря своей тяжести опустилась на дно, и тогда различишь окраску сливов указанной лазури; сообрази сам, сколько ты хочешь иметь сортов этой краски: три, четыре, шесть или больше. Укажу тебе, что первые сорта (сливы) лучше, так же, как первая чашка лучше второй. Если у тебя 18 сосудов со сливом, а ты хочешь сделать 3 сорта лазури, то возьми первые шесть сосудов, смешай их и влей в один. Это будет один сорт. Подобным же образом поступай с другими. Имей в виду, что если у тебя хороша ляпис лазурь, то лазурь первых двух сливов имеет стоимость по 8 дукатов за унцию лазури, два же последние слива стоят не больше, чем зола. Итак, чтобы не портить хорошую лазурь плохой, вооружи свой глаз опытом. Каждый день сливай из сосудов щелк, чтобы лазурь высохла, и когда она хорошо высохнет, сохраняй её частями в коже, пузыре или кошельке. Заметь, что если этот камень ляпис лазури не был достаточно совершенным или при стирке эта лазурь не будет достаточно фиолетового оттенка, то советую тебе добавить к ней немного краски. Возьми немножко толчёной кошенили (*grana ptsta*) и немного красного дерева (пернамбукового дерева *verzino*) и свари их вместе; однако красное дерево должно быть предварительно поскоблено тёркой или стеклом. Свари их вместе со щелоком и небольшим количеством квасцов. Когда они закипят, и ты увидишь красивую алую краску, добавь немного этой краски в сосуд с хорошо высохшей лазурью, хорошо перемешай всё вместе пальцем и дай этой смеси постоять столько времени, чтобы она высохла без помощи солнца, огня или воздуха. Когда она высохнет, помести её в кожу или кошелек, и оставь в покое, потому что она хороша и совершенна. Знай, что хорошо готовить лазурь - особое искусство, и замечай, что готовить её не мужское дело, а скорей - искусство молодых красавиц, чем мужчин, так как они постепенно остаются дома, терпеливее и имеют более нежные руки, но старух остерегайся.

Когда ты хочешь эту лазурь употребить, возьми такое количество, которое тебе нужно. Если же ты должен сделать одежды с пробелкой, то для этого следует краску немного потереть на твоём обычном камне, всегда с чистой, прозрачной водой, а камень должно предварительно хорошо вымыть. Если же лазурь станет слегка грязной, возьми немного щелоку или чистой воды, влей в сосуд и смешай одно с другим. Сделай это два или три раза, и лазурь будет хорошо очищена. Я тебе не говорю о её смешении (темпере), так как дальше я тебе расскажу сразу обо всех темперах для всех красок: на досках, на стене, на железе, на бумаге, на камне и на стекле.

#### *LXIII. Как надо уметь делать кисти.*

После того как я рассказал о всех красках, которыми работают кистью, и о том как они стираются и какие краски требуют того, чтобы постоянно находиться в хорошо закрытых коробочках с всегда влажной и хорошо смоченной крышечкой, я хочу тебе объяснить, как ими работать с темперой и без неё. Однако тебе ещё нужно знать, каким образом применить их на деле, что неосуществимо без кистей. Поэтому оставим всё остальное, и ты постарайся, прежде всего, узнать, как эти кисти изготавливаются; об этом и говорит следующее правило.

#### *LXIV. Каким образом делаются беличьи кисти.*

В живописи нужно применять два сорта кистей, а именно, беличьи кисти и кисти из свиной щетины. Кисти из беличьей шерсти изготавливаются следующим образом. Возьми хвостиков белок (так как никакие другие не годятся), причём хво-



стики эти должны быть варёные, а не сырые, - скорняки тебе об этом скажут. Возьми такой хвостик, вытащи раньше длинные волоски из его кончика и соедини кончики нескольких хвостов так, чтобы из шести или восьми хвостов образовалась мягкая кисть, удобная для смешивания грунта при нанесении золота на доску. С хвостиком далее поступай так: возьми его в руку, вытащи из середины хвоста самые прямые и крепкие волоски и понемногу сделай из них пучочки. Вымой их в стакане чистой воды и пучочек за пучочком выжимай пальцами; затем обрежь их ножницами и, разделив на несколько частей, свяжи их так, чтобы получились кисти нужной тебе толщины: одни такие, которые бы входили в перо коршуна, другие – в перо гуся и третьи в перо курицы или голубя. Соедини один кончик вровень с другим, возьми нитку или навощённую шелковинку и хорошо свяжи кисти двумя оборотами и несколькими узлами, каждую кисть отдельно, согласно их толщине.

Затем возьми ствол пера, соответствующий толщине связанных волосков, и срежь его, вверху; затем вставь связанные волоски в этот ствол или трубку. Делая кисть, выпускай кончики волосков так, чтобы кисть была крепка, - чем она крепче и короче, тем лучше и тоньше работа. Затем сделай палочку из клёна, каштана или другого хорошего дерева, длиной в пядь и такой толщины, чтобы она плотно входила в трубку; самую же палочку отточи в форме веретена и отполируй. Итак, ты знаешь, как изготавливается беличья кисть. Правда, эти кисти должны быть разных сортов: одни – для золочения и для работы в протирку<sup>19</sup>, причём последние должны быть немного срезаны ножницами и несколько сточены на порфировом камне, пока не станут немного нежнее; другие кисти – для обрисовки контуров; они должны иметь хорошо заострённый кончик, а некоторые должны быть очень маленькими для особых работ и очень мелких фигур.

#### *LXV. Каким способом следует изготавливать кисти из свиной щетины.*

Щетинные кисти изготавливаются таким образом. Возьми щетины от белой домашней свиньи – белая щетина лучше чёрной; из фунта волоса сделай толстую кисть и привяжи её к толстой палке с узлом или с суком. Отточи эту кисть, чтобы щетина стала совсем мягкой, беля или моя ею стены, которые тебе надо штукатурить; затем развяжи её и сделай из неё кисти разных сортов и видов. Сделай такие, у которых кончики щетинок выступали бы ровно (эти называются тупыми – *repelli mozzi*) и такие, которые были бы заострены и имели бы различную толщину. Затем сделай палочку из дерева, о котором я тебе говорил выше, свяжи каждый пучок двойной вощённой ниткой, вставь внутрь кисти остриё палочки и ровно перевяжи щетину в середине и на палочке; так и поступай при изготовлении этих кистей.

#### *LXVI. Как надо сохранять беличьи хвосты от моли.*

Если ты хочешь сохранить беличьи хвосты от моли, положи их в мел, замешанный с землёю и, хорошо насытив их этою смесью, повесь и оставь их в покое. Когда будешь их употреблять и делать из них кисти, то хорошо вымой их в чистой воде.

#### *LXVII. О способах и правилах работать на стене, по сырому и писать и расцвечивать юношеское лицо.*

Я хочу, чтобы ты приступил к живописи. Начну с работы на стене и сообщу тебе правила, которым надо следовать шаг за шагом. Если ты захочешь работать на стене (это самая приятная и прекрасная работа), то, прежде всего, возьми извести и крупного песку, и то и другое хорошо просей. Если известь жирная и сырая, то она требует на одну свою часть две части песку. Размеси их хорошо с водой столько, чтобы тебе хватило на 15 – 20 дней. Дай ей несколько дней постоять,

пока из неё не выйдет тепло, иначе она будет негашёной, и штукатурка, которую ты сделаешь, будет потом трескаться. Затем, раньше, чем начинать штукатурить, хорошо обмети и вымой стену, и чем больше ты её будешь мыть, тем лучше. Бери свою хорошо промешанную известь, лопатку за лопаткой, и намазывай на стену один или два раза так, чтобы штукатурка покрывала стену ровным слоем. Затем, когда будешь работать, позаботься о том, чтобы сделать эту штукатурку зернистой и немного шершавой; когда штукатурка высохнет, возьми уголь и рисуй и componуй, хорошо соблюдая пропорции в зависимости от изображаемой тобою сцены или фигуры. Раньше же протяни несколько нитей, чтобы найти середину поверхности, а другой ниткой обозначь горизонталь. Затем, поставь циркуль одной ножкой на линию этой нитки и опиши полукруг вниз. Далее поставь циркуль на крест, который образуют в середине обе нитки, и опиши другой полукруг вверх, и места пересечения обоих этих полукругов отметь крестиком. Протяни свою нитку слева, чтобы она проходила через оба крестика, и найдёшь, что твоя нитка совершенно горизонтальна. Затем, как я сказал. Componуй углём, руководствуясь равномерно распределёнными тобою пространствами. Возьми маленькую щетинную кисть с острым кончиком немного охры без темперы, жидкой, как вода, и начинай изображать и рисовать фигуры и оттенки так, как ты бы это делал акварелью, когда учился рисовать. Затем возьми пучок перьев и хорошо смахни рисунок, сделанный углём. После этого возьми немного синопии без темперы и пройди тонкой заострённой кисточкой, обрисовывая носы, глаза и волосы и все конечности и контуры фигур; старайся, чтобы всё вполне соответствовало своим мерам; это тебе даст возможность знать и предвидеть фигуры, которые тебе нужно будет писать. Затем, сделай, прежде всего, обрамление или что-либо другое, что ты хочешь сделать вокруг. После этого тебе следует взять извести, хорошо промешанной лопаткой и весёлкой так, чтобы она была густоты мази. Затем обдумай, сколько ты можешь сработать в один день, так как то, что ты оштукатуришь, ты должен в этот же день закончить. Правда, иногда зимой, при сырой погоде, при работе на каменной стене, штукатурка остаётся сырой до следующего дня, но если можешь, не медли, потому что письмо по свежему, (т.е. в тот же день) является наиболее крепкой и лучшей темперой, и эта самая приятная работа, которая только может быть. Следовательно, прокрой часть поверхности, но не слишком большую, тонкой штукатуркой вполне ровно, предварительно смочив старую штукатурку; затем возьми в руку толстую щетинную кисть, окури её в чистую воду, ударяй, бей и промывай ею свою штукатурку, вода дощечкой шириной в пядь кругами по хорошо промытой штукатурке так, чтобы эта дощечка могла снять штукатурку, где её слишком много, и добавить, где её не хватает, выравнивая всю её толщину. Наконец, если нужно, промой штукатурку кистью и проскобли её ровным и гладким остриём лопатки. Затем опять протяни свои нитки и вымеряй, как ты делал раньше. Предположим, что ты должен за день написать только голову молодой святой или святого, например пресвятой девы. Когда ты сгладил известь своей штукатурки, возьми маленькие глазированные сосуды, которые должны иметь форму стаканов или кубков, с тяжёлым доньшком, чтобы они стояли прочно и краски не проливались. Возьми с бобовое зерно тёмной охры (так как существуют два вида охры: тёмная и светлая); если же у тебя нет тёмной, то возьми хорошо стёртой светлой. Положи её в свой сосуд, возьми с чечевичное зерно чёрной краски и смешай её с охрой. Возьми немного – с треть боба – известковых белил и на кончик ножика – достаточно светлой чинабрезе; смешай все указанные выше краски между собой и жидко разбавь их чистой водой без темперы. Сделай тонкую острую кисть из мягкой щетины, которая бы входила в гусиное перо, и этой кистью придай лицу какое хочешь выражение (помни, что лицо имеет три части: лоб, нос и подбородок) и наноси понемногу своей, почти сухой кистью ту краску,

которую во Флоренции зовут verdaccio (зелёноватая), а в Сиене – bazzo. Когда ты придашь форму лицу и тебе покажется, что в отношении пропорций или иным образом оно не соответствует твоему намерению, ты можешь смыть и удалить его, протерев штукатурку окунутой в оду толстой щетинной кистью. Затем в другой сосуд возьми немного жидкой зелёной земли и пройди тупой кистью, выжатой между большим и указательным пальцами, начиная оттенять под подбородком и в других частях, где лицо должно быть темнее, выискивая места под губой, по краям рта, под носом и его бокам, под бровями, по абрису глаз и ушей; прорабатывай так с чувством лицо, руки и везде, где должен быть телесный цвет; потом возьми заострённую беличью кисточку и старательно усиль все контуры (нос, глаза, губы, уши) тем же зеленоватым тоном. Есть некоторые мастера, которые, доведя лицо до этого, берут немного известковых белил, разведённых с водой, и постепенно делают ими пробелку выпуклостей рельефа этого лица, после чего кладут розовую на губы и щёки, а потом проходят сверху немного акварелью, т.е. жидкой телесной краской, и работа кончена. Это хорошая манера, если при окончании тронуть выпуклости белилами. Некоторые сначала покрывают лица основным телесным тоном, затем сверху проходят зеленоватой (verdaccio) и телесной краской, тронут немного белилами – и готово. Это метод тех, кто мало понимает в искусстве. Ты же следуй манере, которой я буду учить тебя, так как ей следовал великий мастер Джотто. Он же имел в течение 24 лет учеником флорентинца Таддео Гадди, бывшего его крестником. У Таддео был учеником сын его Аньоло. У Аньоло в течение 12 лет был я, причём он научил меня писать таким образом. Аньоло же этот писал много нежнее и свежее, чем его отец Таддео.

Прежде всего, возьми сосуд, помести туда совсем немного известковых белил, немного светлой чинабрезы, и того и другого почти поровну. Жидко разведи всё чистой водой и пройди, хорошо выжатой пальцами, щетинной кистью по лицу; после того как ты его тронул зелёной землёй, розовым – тронь губы и выпуклости щёк; мой учитель имел обыкновение делать румянец ближе к ушам, чем к носу, так как это способствует передаче рельефа лица, а края этого румянца он затирает. Потом возьми три маленьких сосуда, которые ты предназначил для тех тонов телесной краски, так, чтобы тёмная была наполовину светлее розовой (rossetta), а остальные две – одна светлее другой. Теперь возьми сосуд самой светлой телесной краски, и взяв её на мягкую тупую щетинную кисть, выжми последнюю и пройди, ею выискивая все выпуклости лица. Затем возьми сосуд с средней телесной краской и пройди все полутона лица, рук, ног и туловища, если ты пишешь нагое тело. Затем возьми сосуд с третьей телесной краской и пройди по краям теней, обходя контуры, чтобы зелёная земля не потеряла своего значения; подобным образом пройди несколько раз, ступень вывая одну телесную краску с другой, пока окраска не будет хорошей, согласно требованиям природы. Если хочешь, чтобы твоё произведение блистало свежестью, то смотри за тем, чтобы кисть не заходила за края мест определённого телесного тона, за исключением тех случаев, когда ты их осторожно и искусно соединяешь друг с другом. Однако, если бы ты увидел самый процесс работы, тебе это было бы ясней, чем если ты это увидишь в книге. После того как ты покрасил своей телесной краской, сделай ещё одну, более светлую, почти белую; пройди ею над бровями, по рельефу носа, по кончикам подбородка и ушной раковины. Затем возьми острую беличью кисть и чистыми белилами сделай блики на глазах, на кончике носа и немного у краёв рта, тщательно тронув подобным образом все мелкие рельефы. Затем возьми в другом сосуде немного чёрной, прорисуй указанной кистью контуры глаз над бликами и сделай ноздри, а также углубления в ушах, потом возьми в сосуде немного тёмной синопии и сделай контуры нижней части глаз, очертания носа, бровей и рта; оттени немного под верхней губой, которая должна быть немного темней нижней.

Прежде чем ты так прорисуешь контуры, возьми кисть и пройди ещё раз серо-зелёной краской (вердаччио) волосы, затем той же кистью пройди по ним белилами. Наконец, возьми акварельной охры и прокрой волосы тупой щетинной кистью, как если бы писал тело. Внешние контуры обведи тёмной охрой; затем при помощи острой беличьей кисточки пройди светлой охрой с известковыми белилами по рельефу волос. Наконец, очерти контуры и границы волос синопией совсем так, как ты делал при контуре лица. И этого тебе для изображения молодого лица достаточно.

#### *LXVIII. Способ написать во фреске старое лицо.*

Если ты хочешь изобразить лицо старика, то тебе надо следовать тому же правилу, как при работе над молодым, но как зеленоватая (вердаччио), так и телесная краска должны быть несколько темнее; в остальном же – в руках, в ногах и в бюсте придерживайся того же метода и практики. Но ты знаешь, что у стариков волосы и борода седые. Когда ты их обрабатываешь своею острой беличьей кистью вердаччио и белилами, возьми в сосуде немного жидких известковых белил, смешанных с небольшим количеством чёрного, и прокрой мягкой, тупой и хорошо выжатой кистью бороду и волосы. Затем приготовь несколько более тёмную смесь и пройди ею, выискивая тёмные места. Потом возьми острую беличью кисточку и осторожно подчеркни рельефы волос и бороды. Той же краской ты можешь писать и меха.

#### *LXIX. Метод писать волосы и бороды во фреске различными способами.*

Если ты захочешь сделать иные волосы или бороды кровавого цвета, красноватые или чёрные, или какие бы ты ни захотел, сначала прокрашивай вердаччио, и сверху обрабатывай белилами; затем прописывай их обычным способом, указанным выше, обдумай лишь, какого ты хочешь добиться цвета, а привычка видеть их изображения тебя этому научит.

#### *LXX. Пропорции, которые должны иметь человеческое тело совершенно-го сложения.*

Заметь, что, прежде чем идти дальше, я хочу тебе дать пропорции мужчины. Пропорции женщины я оставляю в стороне, так как в них нет совершенных мер. Во-первых, как сказано выше, лицо делится на три (равные) части, а именно, лоб – одна, нос – другая, от носа до (конца) подбородка – третья; от края носа вдоль всего протяжения глаза – одна из этих мер; от конца глаза до конца уха – такая же мера; от одного уха до другого – длина лица; от подбородка до основания шеи – одна из трёх мер; шея – в одну меру длины; от низа шеи до края плеча – длина лица, то же до другого плеча; от плеча до локтя – одно лицо; от локтя до запястья лицо и одна из трёх мер; длина всей кисти руки – одно лицо; от основания шеи до верха желудка или живота – одно лицо; от верха живота до пупка – одно лицо; от пупка до верха бёдер – одно лицо; от верха бёдер до колена – два лица; от колена до пятки – два лица; от пятки до подошвы – одна из трёх мер; ступня – длина одного лица.

Высота человека равна его ширине при вытянутых в стороны руках. Руки вместе с кистями достают до половины бёдер. Весь же человек имеет в длину восемь лиц и две из трёх мер. У мужчины с левой стороны одним ребром меньше, чем у женщины. Основа мужского тела – кости. Прекрасный мужчина должен быть смуглым, а женщина светлой.

О неразумных животных я тебе говорить не буду, т.к. мне кажется, что у них нет правильных пропорций. Делай с них рисунки и наброски с натуры, сколько можешь и увидишь, но для этого нужен хороший навык.

### LXXI. Способ писать во фреске одежду.

Мы опять возвращаемся к писанию фрески на стене. Если хочешь написать одежду, то какого бы рода она ни была, ты её должен сначала тщательно нарисовать на стене зеленоватой краской и так, чтобы твой рисунок был виден не слишком сильно, а умеренно; затем, если ты хочешь писать белую, красную, жёлтую или зелёную или какую захочешь одежду, имей под рукой три сосуда.

Возьми один из них, помести в него ту краску, которую захочешь, скажем красную, возьми немного чинабрезе и немного известковых белил, хорошо смешай с водой, и это будет одна краска; из двух других одну сделай светлой, добавив к ней достаточное количество известковых белил; далее, возьми этой светлой краски и краски из первого сорта, сделай из них среднюю и у тебя будет три оттенка; затем возьми первую, т.е. тёмную, и пройди толстой, слегка заострённой щетинной кистью вдоль самых тёмных частей складок твоей фигуры. Далее возьми среднюю краску и прокрась ею между тёмными полосами, соединяя их и ступеньвая складки на границе теней. Затем пройди той же средней краской, выискивая тени выпуклостей, всегда должным образом следя за тем, чтобы не закрасить тело. Потом возьми более светлую краску и совершенно тем же способом, как ты выискивал и прокрашивал переходы складок в тенях, сделай это с рельефом, располагая каждую складку согласно хорошему рисунку, чувству и добрым навыкам. После того, как ты прокрасил каждой краской два или три раза (никогда не преступая за пределы мест, предназначенных каждой краске, и не занимая места одной краски другой, за исключением того, когда их нужно соединить), хорошо стушуй и объедини их. Затем возьми краски, самой светлой из трёх, и сделай ею пробелку в светах складок. Затем возьми сосуд с чистыми белилами и как следует пройди ими все рельефы. Наконец, пройди чистым чинабрезе по всем тёмным местам и их окружениям, и одежда будет сделана по всем правилам. Однако, увидав самый процесс работы, ты это поймёшь, гораздо лучше, чем при чтении. Когда ты исполнил свои фигуры или сцены, дай им высохнуть настолько, чтобы известь и краска стали вполне сухими. Если же тебе останется сделать какую-нибудь одежду по сухому (*in secco*), следуй такому способу.

LXXII. Способ писать на стене по сухому (*in secco*) и соответствующие этому темперы.

Теми красками, которыми ты работаешь по сырому, ты можешь работать и по сухому; но есть краски, которыми по сырому работать нельзя, например орпименто, киноварь, немецкая лазурь, сурик, свинцовые белила, медянка и лак. Во фреске можно работать неаполитанской жёлтой (*giallorino*), известковыми белилами, чёрной, охрой, чинабрезе, синопией, зелёной землёй и аматисто. Те краски, которыми работают по сырому, требуют для своего осветления примеси известковых белил; зелёные, когда ты их хочешь оставить для зелени, требуют примеси неаполитанской жёлтой, а если ты хочешь иметь зелёный – цвета шалфея, - требуют белил. Те краски, которыми нельзя работать по сырому, требуют для осветления свинцовых белил или неаполитанской жёлтой и иногда, хотя редко, орпименто, - как хочешь, но я считаю его лишним. Чтобы работать, синим с белилами, возьми три сосуда, как указал относительно телесной краски и чинабрезе; точно так же нужно поступать и в данном случае; только когда ты там брал известковые белила, здесь бери свинцовые и смешивай эти материалы. Тебе пригодны оба вида смесей (темперы), и один лучше другого. Первая темпера такова: возьми желток и белок яйца, прибавь туда веток, срезанных с верхушки фигового дерева, и хорошо сбей всё вместе; затем налей в твои сосуды этой смеси (темперы), умеренно, не слишком много и не слишком мало, как если бы это было наполовину разбавленное водой вино. Затем обрабатывай свои краски: белую или зе-

лѐную, или красную, как я тебе это показал для фрески, и выполняй свои одежды тем же способом, как ты это делал во фреске, осторожно, каждый раз дожидаясь, когда просохнет. Если прибавить слишком много темперы, краска скоро растрескается, будет шелушиться и отстанет от стены. Будь умѐн и практичен. Советую тебе прежде, чем ты начнёшь писать и захочешь сделать одежду лаком или другой краской, - прежде, чем делать, что бы то ни было, возьми желток с белком, влей их в две миски чистой воды. Хорошо смешай вместе и затем хорошо вымытой и наполовину выжатой губкой равномерно пройди указанной темперой по всей картине, которую тебе нужно написать по сухому, а потом украсить золотом. После этого смело приступай к живописи. Другая темпера, собственно, - яичный желток; знай, что это универсальная темпера и что она может употребляться и на стене, и на доске, и на железе; ты не должен добавлять её слишком много, но поступай умно, избирая средний путь. Прежде чем идти дальше, я хочу научить тебя писать этой темперой одежду по сухому; во фреске я говорил о чинабрезе, теперь я укажу, как поступать с ультрамарином. Возьми обычным образом три сосуда. В первый помести две части синей и одну часть свинцовых белил, а в третий сосуд – две части белил и треть синей, смешай и приготовь темперу, как я сказал. Затем возьми пустой, т.е. второй сосуд, и, взяв из двух других сосудов поровну, приготовь смесь, хорошо перемешанную сухой щетинной или тупой и крепкой беличьей кистью; и первой, наиболее тѐмной краской, пройди по краям наиболее тѐмных складок, а затем возьми средней краски и прокрой эти тѐмные складки, пропуская светлые складки выпуклостей фигуры. Потом возьми третью краску и прокрой её светлые складки. Хорошо соединяй краски друг с другом, тушуя и прокрывая так, как я тебя этому научил во фреске. Потом возьми самую светлую краску, добавь к ней белил и темперы и пройди ею, подчѐркивая верхушки складок рельефа; затем возьми немного чистых белил и пройди по некоторым самым большим выпуклостям, как того требует строение тела, наконец, пройди чистым ультрамарином по границе самых тѐмных складок и вокруг них; подобным образом тщательно выполняй одежду согласно месту и цвету, не смешивая и не замутняя одну краску другой, что позволительно только для смягчения их переходов; так же поступай с лаком и со всякой краской, которой ты работаешь по сухому, и т.д.

#### *LXXIII. Способ сделать фиолетовую краску.*

Если ты захочешь сделать красивую фиолетовую краску (*bisso*), возьми поровну хорошего лака и сильного ультрамарина с темперой. Затем возьми три сосуда, наподобие упомянутых выше, и оставь эту фиолетовую краску в её сосуде для ретуши теней. Из взятой краски приготовь три оттенка для прокраски основным тоном одежд по градации тонов – один светлее другого, как это указано выше.

#### *LXXIV. Как сделать фиолетовую краску для фрески.*

Если ты хочешь приготовить фиолетовую краску для работы по сырому, то возьми индиго (*indaco*) и гематита (*amatisto*) и смешай их без темперы указанным выше способом, и всего сделай её четырёх оттенков; затем выполняй ими одежду.

#### *LXXV. Как искусственно достигнуть цвета ультрамарина во фреске.*

Если ты хочешь сделать по сырому одежду, похожую на ультрамарин, возьми индиго и известковых белил, приготовь несколько оттенков своих красок и затем по сухому тронь немного по краям ультрамарином.

#### *LXXVI. Как написать во фреске фиолетовую или чѐрную (*morello*) одежду.*

Если ты захочешь написать по сырому фиолетовую (ragonazza) одежду, то возьми аметистовой и известковых белил, распредели указанным образом по тонам и хорошо стушуй и соедини их вместе, затем по краям тронь по сухому чистым лаком с темперой.

*LXXVII. Как изобразить во фреске одежду, отливающую зелёным.*

Если ты захочешь сделать во фреске переливающуюся одежду ангела, то сделай к ней подмалёвок двумя видами телесной краски, более тёмной и более светлой, хорошо их стушуй в середине и потом в более тёмной части фигуры; тёмное оттени ультрамарином, а более светлую телесную краску зелёной землёй, тронув её затем по сухому. Заметь, что всё, что ты делаешь по сырому, должно быть закончено и правлено по сухому темперой. Пробелку указанной одежды сделай во фреске наподобие того, как я тебе сказал о других.

*LXXVIII. Как написать во фреске одежду с пепельным отливом (igneroigno).*

Если захочешь передать во фреске переливчатость, возьми известковых белил и сделай темно-серую, беличью или меховую краску, которая называется пепельной. Прокрой ею одежду, а блики сделай, если хочешь, неаполитанской жёлтой или известковыми белилами; тени же сделай чёрными или, если хочешь, биссо<sup>20</sup> или темно-зеленым.

*LXXIX. Как написать переливающуюся одежду по сухому лаком.*

Если захочешь изобразить переливчатость, то прокрой лаком, сделай цвета телесной краской или, если хочешь, неаполитанской жёлтой; тёмные места оттени чистым лаком или биссо с темперой.

*LXXX. Как написать по сырому или сухому переливающуюся одежду охрой.*

Если хочешь изобразить переливающуюся одежду во фреске или по сухому, то прокрой основу охрой, сделай пробелку белилами, оттени в светлых местах зелёным, в тёмных чёрным с синопией или, если хочешь, гематитовой.

*LXXXI. Как написать по сырому или по сухому одежду цвета берретино.*

Если ты захочешь сделать одежду цвета берретино, возьми чёрного и охры, а именно, две части охры и одну часть чёрного, и сделай для фрески и для живописи по сухому несколько оттенков этой краски, как я тебя научил выше.

*LXXXII. Как написать по сырому или по сухому одежду цвета берретино, похожую на цвет дерева.*

Если ты хочешь передать цвет дерева, то возьми охры, чёрного и синопии, но охры две части, а чёрного и красного вдвое меньше, чем охры; сделай из этого градации тонов для фрески или темперы.

*LXXXIII. Как написать одежду или покрывало мадонны немецкой лазурью или ультрамарином.*

Если ты захочешь написать немецкой лазурью покрывало мадонны или другую одежду, которую ты хочешь написать одним синим, то во фреске прокрой раньше весь плащ или одежду синопией с чёрной (синопии две части, а чёрной – одну). Но прежде процарапай складки каким-нибудь железным остриём или иглой; потом, при живописи по сырому, возьми немецкой лазури, хорошо промытой с щелоком или чистой водой и немного промешанной на камне для стирания. Затем, если лазурь хорошего интенсивного цвета, добавь немного приготовленного для темперы не слишком жидкого и не слишком густого клея, о чём я ещё скажу

дальше. Добавь к лазури ещё один желток, но если лазурь несколько светла, то берите деревянные яйца, которые имеют хороший красноватый цвет. Хорошо смешай всё вместе мягкой щетинной кистью и прокрой этим одежду три или четыре раза; когда ты её хорошо прокроешь (*l'hai campeggiato*), и она высохнет, возьми немножко индиго и чёрного и пройди ими, оттеняя насколько можешь, складки плаща, возвращаясь по несколько раз к теням. Если ты хочешь сделать пробелку на выпуклостях выше колен и других рельефах, то соскобли чистую лазурь остриём палочки кисти. Если ты хочешь прокрыть фон или одежду ультрамарином, приготовь темперу обычным способом, так же, как было сказано относительно немецкой лазури, и прокрась сверху ею два или три раза. Если хочешь оттенить складки, возьми немного хорошего лака и немного чёрной, смешанной с яичным желтком, и оттеняй насколько возможно нежно и аккуратно. Делай как можно меньше складок, потому что ультрамарин не любит соседства других смесей.

*LXXXIV. Как сделать чёрную одежду – рясу монаха или члена братства, - по сырому или по сухому.*

Если ты захочешь сделать чёрную одежду – рясу монаха или члена братства, - то возьми чистой чёрной и сделай для фрески или темперы, как было сказано выше, несколько градаций тонов.

*LXXXV. Способ написать гору по сырому или по сухому.*

Если ты хочешь изобразить по сырому или по сухому горы, сделай зеленоватую краску (*вердаччио*) из одной части чёрной и двух частей охры. Сделай градации тонов во фреске с известковыми белилами без темперы, а для живописи по сухому – с ними (т.е. с горами) тем же способом, каким придаёшь тени и рельеф фигуре. Если же тебе нужно написать горы так, чтобы они казались более отдалёнными, сделай свои краски темнее; когда же тебе нужно, чтобы они казались ближе, сделай краски светлее<sup>21</sup>.

*LXXXVI. Способ писать по сырому и по сухому деревья, травы и зелень.*

Если ты захочешь украсить такие горы кустами, деревьями и травами, то выведи раньше ствол дерева чистой чёрной с темперой, так как во фреске это выходит плохо, и часть листьев сделай более темно-зеленого цвета одним зелёным ультрамарином, потому что зелёная земля для этого нехороша. Потом приготовь зелёную с неаполитанской жёлтой, которая была бы посветлее, и, работая ею, делай, по мере приближения к верхушке дерева, всё меньше листьев; затем тронь света верхушки одной неаполитанской жёлтой и ты придашь рельеф деревьям и зелени. После того как ты прокрасил низ дерева, а также и некоторые ветки чёрным, набросай на них листья и плоды, а по зелени рассыпь несколько цветов и птичек.

*LXXXVII. Как писать здания по сырому или по сухому.*

Если ты хочешь изобразить здания, то, избрав желаемый размер, наметь их на своём рисунке и натяни нитки. Затем прокрой как во фреске, так и *in secco* очень жидким *вердаччио* и зелёной землёй. Однако здание ты можешь сделать беж, другое – пепельное (*signerognolo*); одно – зелёное, другое – берретино и т.д., какой краской захочешь. Затем сделай длинную, прямую и тонкую линейку, которая с одного края была бы закруглена, чтобы она не касалась стены и не получалось пятен, когда при её помощи ты проводишь линию кистью с краской. И так ты с большим удовольствием сделаешь карнизы, а также базы, колонны, капители, фронтисписы, цветочный орнамент, кивории и все лепные работы, которые являются прекрасными частями нашего искусства и требуют того, чтобы их выполняли с большой любовью. Помни о том, что те же правила света и тени, которые ты



имеешь в фигурах, встретятся тебе и здесь, в изображении зданий. Помни, чтобы карниз, идущий наверху здания, затемнялся книзу по сторонам; карниз в середине здания, расположенный по середине фасада, должен быть равным и одинаковым, карниз же фундамента должен подниматься кверху в противоположность верхнему карнизу, который идёт книзу.

*LXXXVIII. Способ изображать горы с натуры.*

Если ты хочешь изобразить горы хорошим способом и чтобы они казались естественными, то возьми большие камни, грубые и неотёсанные, и рисуй их с натуры, придавая им светотень, как позволяют условия.

*LXXXIX. Каким образом работают маслом на стене, на доске или где захочешь.*

Прежде чем я пойду дальше, я хочу тебе показать, как пишут маслом на стене или на доске, что в большом употреблении у немцев; так же пишут и на железе и на камне. Раньше скажем о стене.

*XC. Как ты должен начинать писать маслом на стене.*

Оштукатурь стену, как если бы ты работал *in fresco*, но только там ты штукатуришь по частям, а здесь ты оштукатурь всю поверхность, предназначенную для работы; нарисуй свою сцену углём и усиль чернилами или вердаччио с темперой. Затем возьми немного хорошо разбавленного водою клея. Ещё же лучше темпера – целое яйцо, сбитое в горшке с фиговым молоком. Влей в это яйцо стакан чистой воды, смочи этим составом губкой или мягкой тупой кистью всю поверхность, на которой тебе надо работать, и дай ей просохнуть, по крайней мере, в течение одного дня.

*XCI. Как ты должен делать варёное на огне масло, пригодное как связующее вещество (tempera) и для протрав.*

Среди полезных вещей, которые тебе нужно знать как для протрав, так и для других работ, тебе следует уметь готовить это масло. Возьми один, два, три или четыре фунта льняного масла и влей в новый горшок. Если же он глазированный, тем лучше. Сделай маленькую печку с круглым отверстием так, чтобы горшок плотно входил в неё, и пламя не могло выбиваться и проникнуть к маслу, ибо это опасно для масла и может причинить пожар дому. Когда твоя печка готова, разведи умеренный огонь, так как чем медленнее ты будешь варить масло, тем оно будет лучше и совершеннее. Дай укипеть наполовину – и довольно. Для того же чтобы сделать протраву, когда масло укипит наполовину, влей на каждый фунт масла унцию хорошего прозрачного "жидкого лака" (*vernice liquida*). Такое масло хорошо для протрав.

*XCII. Как делают хорошее масло, варёное на солнце.*

Когда ты готовишь это масло (которое варится ещё другим способом и превосходно для живописи, для протрав же обязательно должно быть приготовленным на огне, т.е. быть варёным), то возьми своё льняное масло и влей его, как оно есть, в бронзовый горшок или кувшин. Когда солнце стоит у льва, поставь его на солнце, выдержи его, если хочешь, столько, чтобы оно усохло наполовину, и оно будет превосходно для живописи. Знай, что это лучшее и самое приятное масло, какое только может быть и которое я нашёл во Флоренции.

*XCIII. Как стирать краски на масле и применять их на стене.*

Вернись к стиранию или размалыванию красок, как ты это делал при работе по сырому (*in fresco*), с той только разницей, что там ты их стирал с водой, а здесь

– с маслом; и когда ты стёр каждую краску (так как все краски принимают масло, за исключением известковых белил), приготовь небольшие свинцовые или оловянные сосуды, чтобы переместить в них краски. Если же таких не найдётся, возьми глазированные, помести в них стёртые краски и поставь их в коробочку, чтобы они были в чистоте. Когда ты затем захочешь сделать одежду трёх оттенков, как я тебе рассказал, то подраздели их и положи на соответствующие места беличьёю кистью, хорошо смешивая одну краску с другой; краски эти должны быть довольно густыми. Обождав несколько дней, вернись и посмотри, как прокрыто, и прокрой ещё раз. Так же поступай с телом и любой работой, которую ты хочешь выполнить, с горами, деревьями и пр. Затем имей под рукой свинцовый или цинковый сосуд, приблизительно в палец высоты, как в фонаре, наполни его наполовину маслом и держи в нём свои кисти, чтобы они не сохли.

*XCIV. Как надо работать маслом на железе, доске и камне.*

Подобным же образом работай на железе, любом камне и любой доске, прокрывая их раньше клеём. Так же работай и на стекле или на чём ты захочешь.

*XCV. Способ украшать стены золотом или оловом.*

Теперь, после того как я тебе объяснил способ работать по сухому (in fresco), по сырому (in fresco) и маслом, я хочу тебе ещё показать, каким образом ты можешь украшать стену белым и золочёным оловом или чистым золотом.

С серебром работай как можно меньше, так как оно недолговечно и чернеет как на стене, так и на дереве. Скорей всего оно пропадёт на стене, и потому применяй вместо него листовое олово или станиоль. Остерегайся также сплавов с золотом, так как они быстро становятся чёрными.

*XCVI. О том, что всегда следует употреблять в работе хорошие краски и чистое золото.*

Большинство имеет обыкновение делать украшения на стене золочёным оловом, т.к. это дешевле. Я, однако, даю тебе такой совет: старайся всегда украшать чистым золотом и хорошими красками, особенно в фигуре мадонны. Если же ты захочешь возразить, что бедному эти расходы не по силам, я тебе отвечу: если ты работаешь хорошо, и отдаёшь своим произведениям нужное время и работаешь хорошими красками, ты достигнешь такой славы, что богатый тебе заплатит за бедного, и твоё имя станет в области живописи столь известным, что тебе заплатят за фигуру два дуката, а другому один.

И ты достигнешь своей цели, потому что верна старая поговорка: "велик руд – велика награда".

*XCII. Каким способом надо резать золочёное олово и украшать им.*

Когда ты орнаментуешь белым или золочёным оловом, которое тебе нужно нарезать ножом, прежде всего, возьми хорошо сглаженную доску из орехового, грушевого или сливового дерева, не слишком тонкую, квадратную, равную целому листу бумаги. Затем возьми "жидкого лака" (vernice liquida), хорошо намажь им доску и наложи на неё свой кусок олова, хорошо его распластав и разгладив. Затем начни резать ножом с очень острым концом и режь по линейке полосы, соответствующие такой ширине, какую ты хочешь придать обрамлению, из этого олова, или несколько шире для того, чтобы их затем украсить чёрным или другой краской.

*XCVIII. Как делается зелёное олово для украшений.*

Для украшений этих обрамлений возьми ещё стёртой на льняном масле медянки и прокрой ею лист белого олова, который станет прекрасного зелёного цвета. Дай ему хорошо высохнуть на солнце, затем расстели на доске с лаком и режь его ножом или, если хочешь, раньше сделай штампом розетки или другие украшения; смажь доску жидким клеем, наложи на неё эти розетки и затем прикрепляй их к стене. Если же захочешь ещё сделать из чистого золота звёзды или нимбы святых, или украшения, вырезанные ножом, как я тебя научил, то чистое золото надо сначала накладывать на золочёное олово.

*XCIX. Как делают золочёное олово и как на эту позолоту накладывают чистое золото.*

Золочёное олово делают таким способом: возьми гладкую доску в один, три или четыре локтя длины и намажь её жиром или салом. Наложь на неё белое олово.

Затем налей жидкость (которая называется позолотой) (*doratura*) на три-четыре места, везде понемногу, и постукивай ладонью по олову для того, чтобы равномерно распределить эту позолоту по всем местам, дай ей хорошо высохнуть на солнце. Когда она становится почти сухой и лишь едва мажется, бери чистого золота и порядку накладывай и покрывай олово чистым золотом. Затем отполируй вполне чистой ватой и отдели олово от доски, а когда захочешь его употребить, пройди жидким лаком и сделай звёздочки или какие хочешь работы, как ты их делал из золочёного олова.

*C. Как надо делать и резать звёзды и прикреплять их к стене.*

Звёзды надо вырезать по линейке, а прикреплять их следует посредством комочка воска. Обработывай звёзды по отдельным лучам, как ты их резал на доске. И знай, что из маленького количества чистого золота можно сделать гораздо больше, чем при употреблении протравы.

*CI. Как ты из этого покрытого чистым золотом олова можешь сделать нимбы святых.*

Если ты захочешь сделать нимбы святых, не прибегая к протраве, то после того как ты напишешь фигуру по сырому, возьми иголку и выцарапай контур над головой. Затем, по сухому, смажь нимб лаком и наложи своё золочёное или, вернее, покрытое чистым золотом олово. Наложь его на лак, побей по нему как следует ладонью и ты увидишь рисунок, который ты сделал иглой. Затем возьми хорошо отточенный кончик ножа и хорошо обрежь золото, а остаток отложи для своих других работ.

*CII. Как ты должен делать на стене выпуклые нимбы из извести.*

Знай, что нимб делают рельефным на свежей штукатурке (*smalto*) при помощи маленькой лопатки следующим образом. Когда ты нарисовал фигуру, то возьми циркуль и обведи им нимб. Затем возьми немного извести (*calcina*), довольно жирной и приготовленной в виде мази или пасты, и намажь эту известь по толще по краю контуров и тонко у головы. Затем, после того как ты хорошо сгладил эту известь, возьми опять циркуль и обрежь штукатурку ножом по линии, проведённой циркулем и он (т.е. нимб) будет выпуклым. Затем возьми крепкую деревянную палочку и сделай лучи вокруг нимба. Это правило относится только к исполнению на стене.

*CIII. Как ты переходишь от живописи на стене к живописи на доске.*

Если ты не хочешь украшать свои фигуры оловом, то можешь украшать посредством протрав. Об этом я по порядку и подробно расскажу дольше. Употреб-

лять их ты можешь на стене, на доске, на железе и любом другом материале. Я расскажу тебе и о том, какие прочны и противостоят воздуху, ветру и воде, какие надо покрыть лаком и какие нет. Однако вернёмся к нашей живописи и перейдём от стены к картинам на доске, что является прекраснейшим и самым безупречным видом нашего искусства. Хорошо помни, что тот, кто раньше учился писать на стене, а затем на доске, не будет иметь в искусстве столь совершенного мастерства, какого он мог бы достигнуть, если бы раньше учился на доске, а потом на стене.

#### *CIV. Каким образом ты должен приступить к работе на доске.*

Знай, что для того чтобы научиться, надо не мало времени: так сначала в детстве, по крайней мере с год надо упражняться в рисовании на дощечке. Затем – пробыть некоторое время у учителя в мастерской, чтобы уметь работать во всех отраслях нашего искусства. Затем – приняться за стирание красок и заниматься этим некоторое время (*stars e incomincare*); потом молоть гипс, приобрести навык в грунтовке гипсом досок, делать из гипса рельефы, скоблить, золотить, хорошо зернить (см. гл. IV). И так надо в течение шести лет. Затем – ещё шесть лет практиковаться в живописи, орнаментировать при помощи протрав, писать золотые ткани, упражняться в работе на стене, всё время рисовать, не пропуская ни праздничных, ни рабочих дней. И таким образом природная склонность превращается, благодаря долгому упражнению, в большую опытность. Иначе же, избрав другой путь, ты не достигнешь совершенства. Хотя многие и говорят, что научились искусству без помощи учителя, но ты им не верь; в качестве примера даю тебе эту книжечку: если ты её станешь изучать денно и нощно, но пойдёшь для практики к какому-нибудь мастеру, ты никогда не достигнешь того, чтобы с честью стать лицом к лицу с мастерами.

#### *CV. Каким образом готовится клейстер или суголо (*sugolo*).*

Начиная работать на доске, следует сделать основу, состоящую из различных сортов клея. Есть клей, который готовится из варёного теста, пригодный для картонажников и переплётчиков; он хорош для того, чтобы склеивать одну бумагу с другой, а также – склеивать бумагу с оловом. Иногда он также нужен для того, чтобы проклеивать бумагу для патронов. Этот клей готовится следующим образом. Возьми почти полную кастрюлю с чистой водой и хорошенько нагрей. Когда вода начнёт кипеть, возьми мелко просеянной муки понемножку всыпай в кастрюлю, всё время мешая палочкой или ложкой; дай покипеть и смотри, чтобы клейстер не стал слишком густым. Вылей его и налей в миску. Если хочешь предохранить его от дурного запаха, прибавь соли. Так и употребляй его, когда нужно.

#### *CVI. Как надо готовить клей для склеивания камней.*

Существует клей, который годится для того, чтобы склеивать камни. Готовится он из мастики (*mastrice*), свежего воска и толчёного, просеянного камня, хорошо перемешанных на огне. Возьми свой камень, очисти его, хорошенько нагрей и намажь этим клеем. Если ты им склеишь точильные или шлифовальные камни, они будут противостоят ветру и воде вечно.

#### *CVII. Как готовится клей для склеивания стеклянных сосудов.*

Существует один клей, который хорош для склеивания стёкол, кружек или других прекрасных сосудов из Дамаска или Майолики, если они будут разбиты. Вот этот клей: возьми жидкого лака, немного свинцовых белил и медянки и добавь к ним краски под цвет сосуда; если он синий, прибавь немного индиго, если он зелёный, прибавь больше медянки, и т.д. Размешай всё это хорошо и – насколько можешь – тонко одно с другим. Собери черепки своего разбитого сосуда или ста-

кана и, будь это хоть тысяча кусков, соедини их вместе, осторожно смазав их этим клеем. Дай ему просохнуть в течение нескольких месяцев на солнце и ветре и ты увидишь, что эти сосуды крепче и водоупорнее целых и неразбитых.

*CVIII. Каким способом употребляется рыбий клей и как его растворяют.*

Есть клей, который называется рыбьим. Он готовится из разных сортов рыб. Если взять обломок или кусочек его в рот, а затем потереть им пергамент или другую бумагу, они очень крепко склеиваются. Если его растворить, он превосходит для того, чтобы им склеивать лютни и другие очень тонкие вещи из бумаги, дерева или кости. Когда ты его ставишь на огонь, добавляй каждый раз полстакана чистой воды.

*CIX. Как готовится мездровый клей, как он растворяется и для чего он пригоден.*

Существует клей, который называется клеем в кусках (di spicchi), и готовится из обрезков козьих морд, ножек, жил и разных обрезков кож. Его делают в марте или январе, когда стоят большие морозы и ветры, и кипятят с чистой водой столько времени, чтобы выкипело больше половины, затем, хорошо процедив, его выливают в плоские сосуды, миски или тазы для желатина. Дай ему постоять ночь, а затем утром разрежь его на куски ломтями, как хлеб, положи его на циновки, чтобы он высох на ветру, без солнца. Таким образом, выходит превосходный клей. Этот клей употребляется живописцами, седельниками и многими другими мастерами, как я тебе объясню дальше. Этот клей пригоден для дерева и многого другого; мы об этом поговорим подробно, чтобы показать, для чего и каким образом он может употребляться с гипсом для смешения красок, для изготовления лютен, инкрустаций, склеивания дерева и резной листовы, приготовления гипса и формовки из него рельефов; вообще этот клей пригоден для многого.

*CX. Превосходный клей для приготовления гипса, для картин на дереве или досках.*

Существует клей, который готовится из отбросов козьего и бараньего пергамента. За день до того, как его варить, их хорошо моют и размягчают. Затем кипятят с чистой водой столько, чтобы осталась только одна треть. Когда у тебя нет клея в кусках, пользуйся только одним этим клеем для грунтовки гипсом досок или картин на дереве, так как лучшего клея нет на свете.

*CXI. Клей, пригодный для смешения с лазурью и другими красками.*

Существует клей, который готовится из оскрѣбков козьего или овечьего пергамента. Дай ему покипеть с чистой водой, пока он не укипит на две трети. Знай, что это очень прозрачный клей, похожий на кристалл, и хороший для стирания тёмной лазури. Если подмалёвок был покрашен плохо стёртыми красками, то добавь горсть этого клея, вновь сотри (ritempera) краски и закрепи их так, что если они были на доске, то ты бы, при желании, мог их покрыть лаком. То же делай лазурью на стене. Этот клей годился бы и для смешения с гипсом, однако он по своей природе тощ, гипс же, на котором должно держаться золото, должен быть достаточно жирным.

*CXII. Как готовится клей из извести и творога.*

Существует клей, который употребляется мастерами деревообделочниками и готовится из размячённого в воде творога. Размешай творог обеими руками дощечкой с небольшим количеством негашёной извести. Положи его между двумя дощечками, приложи их друг к другу и соедини одну с другой. Этого с тебя достаточно для изготовления различных видов клея.

### *СХІІІ. Как надо начинать работать на доске или картине на дереве.*

Теперь мы действительно подходим к живописи на доске или на дереве. Прежде всего, доска (ансона) должна быть сделана из дерева, и дерева нежного – липы или ивы. Затем осмотри поверхность доски со всех сторон, убедись, нет ли пороков в виде узлов и неровностей. Если доска жирна, дай сострогать такую часть дерева, чтобы жир исчез. Другого средства я тебе дать не могу. Постарайся чтобы дерево было вполне сухим, будет ли то ствол или сук<sup>22</sup>; хорошо, если бы ты мог прокипятить их в котле с чистой водой: такое дерево, никогда не учинит тебе злой шутки – не потрескается. Однако вернёмся к неровностям или узлам или к другим дефектам, которые могла бы иметь поверхность доски. Возьми крепкого мездрового клея в кусках, со стакан или бокал воды, разведи, вскипяти два куска клея в очищенной от жира кастрюльке. Затем возьми в миске смешанных с этим клеем опилок, заполни ими углубления узлов, выровняй деревянной палочкой и дай высохнуть, затем поскобли кончиком ножа и сравняй неровности поверхности. Просмотри ещё раз чтобы убедиться в том, что из доски не высовываются<sup>23</sup> гвозди или другие железные острия и вбей их как следует в дерево. Затем возьми клей и кусочки олова, вырезанные в виде монет, и хорошо прокрой ими железо. Это делается для того, чтобы ржавчина от железа никогда не могла пройти сквозь гипс. Помни, что поверхность доски никогда не должна быть слишком гладкой. Прежде всего, возьми клея, приготовленного из обрезков пергамента, вываренного настолько, чтобы осталась треть. Пощупай его ладонями, и когда почувствуешь, что одна рука прилипает к другой, - он хорош. Затем возьми горшок, наполненный наполовину этим клеем и на треть водой, и хорошо разогрей. Затем толстой мягкой щетинной кистью покрой этим клеем свою картину, листовый орнамент, киворий или колонки или какую бы то ни было работу, какую тебе нужно загрунтовать гипсом. После этого возьми своего первого крепкого клея и смажь им два раза кистью указанную работу, причём, проклеивая второй раз, всегда давай первому слою высохнуть. Таким путём работа будет прекрасно загрунтована клеем. А знаешь, как действует первый слой? Он действует лишь, как слабая жидкость, подобно тому, как кусочек конфеты и стакан хорошего вина, когда ты голоден, служат только приглашением к обеду. Так и этот клей только делает дерево более восприимчивым к нанесению остального клея и гипса.

### *СХІV. Как надо наклеивать холст (накладывать паволоку) на доску.*

После того как ты прокроешь клеем, возьми ткань, а именно, старого тонкого и белого полотна без пятен какого-либо жира. Возьми своего лучшего клея, нарежь или нарви из этой ткани большие и меньшие полосы, пропитай их этим клеем и расстели их руками по поверхности доски. Раньше же устрани швы, хорошо выравнивай обеими ладонями, дай просохнуть в течение двух дней и знай, что проклеивание и гипсование должны производиться в сухую и ветреную погоду. Клей должен быть зимой крепче, чем летом, а золочение требует зимой влажной, дождливой погоды.

### *СХV. Каким образом надо грунтовать поверхность доски грубым гипсом при помощи палочки.*

Когда доска хорошо высохнет, возьми нож с острым лезвием, который хорошо скребёт. Пройди им по поверхности, где имеется неровность или какой-нибудь шов, и удали их. Затем возьми грубого гипса (т.е. из Вольтерры), очищенного и просеянного, как мука. Насыпь чашечку этого гипса на порфиновый камень и получше разотри его с этим клеем, как краски. Затем собери его шпателем, наложи на поверхность картины и покрывай ровной и достаточно длинной палочкой обе плоскости доски. Затем возьми этого тёртого гипса, нагрей его и мягкой

щетинной кистью покрой им торец и бока доски, на плоскостях же выровняй палочкой. В разных местах и на торцах и боках клади гипс в три или четыре слоя, в гладких же местах – сколько угодно. Дай просохнуть доске в течение двух или трёх дней. После этого возьми железный скребочек (mella) и проскобли им поверхность. Пусть тебе сделают особые железочки различного вида, называемые скребочками (raffietti), какие ты видишь у художников. Пройди ими тщательно по торцу и бокам так, чтобы сравнять неровности, если они ещё остались; словом, сделай так, чтобы все недостатки поверхности и недостающие места бортов были исправлены этим гипсом.

#### *CXVI. Как изготавливается тонкий гипс для грунтовки досок.*

Требуется, чтобы у тебя был ещё гипс, который называется тонким. Это тот же гипс, но хорошо очищенный, который в течение месяца держат в сыром виде, в котле, меняя при этом каждый день воду, чтобы гипс погасился, и из него ушло всякое тепло. Он станет мягким, как шёлк. Затем слей воду, сделай из гипса как бы хлебцы и дай им просохнуть. Этот гипс, нам художникам, продают также аптекари; применяется он для грунтовки под золото для того, чтобы делать рельефы и разные прекрасные вещи.

#### *CXVII. Как грунтуют картины на дереве мягким гипсом и каким образом его замешивают.*

Когда ты загрунтуешь грубым гипсом, вполне гладко выскоблишь и осторожно выровняешь, возьми несколько хлебцев мягкого гипса и положи в миску с чистой водой. Дай им впитать в себя воду, сколько они могут, затем постепенно, понемногу, клади их на порфиновый камень и, не прибавляя больше воды, хорошо и чисто сотри гипс, затем сделай из него опять хлебец, помести его на кусок крепкого и белого полотна, заверни его в это полотно и выжимай покрепче, чтобы из него вышло как можно больше воды. Когда ты сотрёшь гипса столько, сколько тебе нужно (тебя надо предупредить, чтобы ты не делал для гипса двух сортов смесей, т.к. из этого не выйдет ничего разумного), возьми того же клею, с которым ты смешивал грубый гипс. Клея каждый раз надо готовить столько, чтобы смешать с ним и грубый, и тонкий гипс. Потому что грубый гипс является твоею основой для всего, но, как ты, конечно, можешь догадаться, тонкий гипс нельзя выжать настолько сильно, чтобы в нём не осталось немного воды. По этой причине делай спокойно один и тот же клей для обоих сортов гипса. Возьми новый нежирный горшок и если он глазированный, тем лучше. Возьми такой гипсовый хлебец, тонко нарежь ножом, как режешь сыр, и положи в горшок. Затем налей на него клей и разомни гипс руками, как если бы ты делал тесто для оладьев, ровно и ловко, чтобы не образовалась пена. После этого возьми котёл с водой, хорошо нагрей его и поставь в него горшок с замешанным гипсом (gesso temperato). Это поддерживает гипс тёплым, не давая ему кипеть, отчего бы он испортился. Когда он согреется, возьми свою картину, окуни в горшок толстую и мягкую щетинную кисть, беря клея в меру, не слишком много и не слишком мало, и ровно промажь им один раз плоскости, торец и бока доски. Когда ты накладываешь этот слой, ты должен также пройти пальцем и ладонью круговым движением, сглаживая трением места, где лежит гипс, - это помогает мягкому гипсу хорошо соединиться с грубым. Когда ты это сделаешь, начни сначала и промажь ещё раз кисть, не протирая рукой. Затем дай ему немного постоять, но не до того, чтобы он совсем высох, и прокрой его ещё раз, тоже кистью, в противоположном направлении и дай постоять обычным образом. Затем прокрой ещё раз, опять в другом направлении, и таким образом держи свой гипс всё время тёплым, прокрой им плоскости, по крайней мере, восемь раз. На бока и другие места наноси гипсу меньше, а на лицо

доски, чем больше, тем лучше, потому что затем гипс придется скоблить (шлифовать).

*СХVIII. Как можно грунтовать тонким гипсом, не применяя предварительно грубого.*

При более мелких и тонких работах можно также покрывать, как я тебе сказал, двумя или тремя слоями клея и затем прокрыть столько раз одним тонким гипсом, сколько тебе по опыту покажется нужным.

*СХIX. Каким образом ты должен молоть и замешивать мягкий гипс для рельефа.*

Есть многие, которые стирают мягкий гипс лишь с клеем и водой. Это хорошо для грунтовки там, где не был применён грубый гипс, который требует более крепкой смеси. Такой гипс очень хорош, чтобы делать рельефы, листья и другие работы, как это часто бывает нужно. Когда ты приготавливаешь гипс для рельефа, то чтобы его слегка окрасить, прибавь к нему немного армянского болуса.

*СХХ. Как ты должен начинать скоблить поверхность доски, загрунтованной мягким гипсом.*

Когда ты покончишь с грунтовкой (что по хорошему порядку должно быть сделано в один день, если нужно, продолжено и ночью), дай ей просохнуть без помощи солнца, по крайней мере, в течение двух дней и двух ночей, и чем дольше ты дашь сохнуть, тем лучше. Затем возьми завязанную, как мячик, тряпку с размолотым углём и запыли им гипсовый грунт доски пучком куриных или гусиных перьев, смети и разровняй эту чёрную пыль по гипсовому грунту. Делается же это потому, то при тонкой и лёгкой шлифовке эта пыль, прежде всего, снимается с бугорков, которые становятся белыми, как молоко. Тогда ты и увидишь, где ещё надо работать, и закончишь работу вполне совершенно.

*СХХI. Как надо скоблить (шлифовать) гипсовый слой и для чего годится соскобленная пыль.*

Во-первых, возьми плоский железный скребочек (*raffietto*) шириною в палец и пройди им поверхность грунта, причём бока шлифуй один раз. Затем, насколько возможно равно, пройди отточенным лезвием (*mella*), держа его без всякого усилия, и тонко проскобли им поверхность своей картины на доске, сметая перед собой гипс указанными перьями, и знай, что сметаемое прекрасно годится для вытягивания жирных пятен из бумаги и книг. Подобным же образом пройди скребками по торцу и бокам, сглаживая их так. Как если бы, то была слоновая кость. Иногда же из-за спешки и многочисленности твоих работ, можешь полировать бока доски куском изношенного и вымытого полотна, для чего крепко три им указанные места.

*СХХII. Как сначала рисуют углём, а затем усиливают чернилами.*

Когда гипс хорошо высохнет и станет похожим на слоновую кость, то первое, что ты должен сделать на своей доске или картине на дереве, - это набросать рисунок теми ивовыми углями, которые я выше научил тебя изготовлять. Лучше, однако, привязать уголь к тросточке или палочке, чтобы стоять от фигуры на некотором расстоянии, - это очень помогает при компоновке. При этом имей под рукой перо, и если тебе какой-нибудь штрих не удастся, сотри его бородкой пера и нарисуй снова. Рисуй легко и тушуй складки и лица, как бы ты это делал кистью или пером, когда ты им рисуешь. Когда ты кончишь рисовать свою фигуру (особенно, если это будет картина большой ценности, и ты надеешься на прибыль и честь), то дай ей постоять несколько дней и в эти дни подходи к ней только из-



редка чтобы посмотреть и исправить, что нужно. Когда тебе покажется, что фигура и рисунок в целом достаточно хороши, и (если ты для достижения этого заимствуешь что-либо из произведений других хороших мастеров, это тебе не позор), возьми перо и слегка сотри им рисунок так, чтобы он почти исчез, но не настолько, однако, чтобы ты не мог различать сделанных тобою штрихов. Влей в сосуд, наполненный чистой водой, несколько капель чернил и пройди острой беличьей кисточкой весь свой рисунок, усиливая его. Затем возьми пучочек перьев и смахни уголь со всего рисунка. После этого возьми разбавленную водою чернил и пройди, тушуя тупой беличьей кистью, некоторые складки и тени лица. Тогда у тебя получится прекрасный рисунок, который заставит каждого полюбить твои произведения.

#### *СХХIII. Как надо обводить контуры фигур в расчёте на золотой фон.*

Как только ты нарисуешь всю свою картину, возьми иглу, вставленную в ручку, и процарапай ею контуры фигуры, граничащие с фоном, который тебе нужно вызолотить, с украшениями, которые нужно сделать у фигур, и с теми одеждами, которые делаются из золотой парчи.

#### *СХХIV. Как делаются на доске рельефы из мягкого гипса и как прикрепляют к доске драгоценные камни.*

Кроме того, применяй мягкий гипс для рельефов, если ты хочешь сделать выпуклые арабески или лиственный орнамент или захочешь вставить драгоценные камни в некоторые украшения или орнаменты, которые очень обогатят твоё произведение. Камни эти – из стекла различного цвета. Распределяй их разумно (при этом держи гипс в сосуде на горшочке с горячей золой и имей под рукой сосуд с чистой горячей водой, так как ты должен часто мыть свою кисть). Возьми аккуратно кончиком довольно длинной кисти из тончайших беличьих волосков тёплого гипса и быстро делай рельеф, какой требуется. Если ты делаешь выпуклыми часть листьев, раньше нарисуй их, стремясь к простоте и ясности, так как чем чётче ты сделаешь листья, тем лучше будет выходить пунктир колёсиком (*granage colla rosetta*) и тем лучше они могут быть отполированы камнем. Есть мастера, которые, сделав желаемый рельеф, покрывают его при помощи мягкой щетинной кисти одним или двумя слоями тонкого гипса, которым они покрыли доску. Делая низкий рельеф, не употребляй разных смесей гипса; если будешь следовать этому правилу, твоя работа выйдет изящнее, крепче, надёжнее и не потребует проволочки; кроме того, это важно и по причине, которую я тебе объяснил выше.

#### *СХХV. Как надо формовать рельеф для украшения отдельных мест в картине.*

Так как мы говорим о рельефных работах, то я тебе скажу ещё кое-что. Из этого или более крепкого (благодаря клею) гипса ты можешь вылить в формах из глины или мела голову льва и другие слепки. Смажь формы светильным маслом, положи туда хорошо смешанного гипса и дай ему хорошо остыть. Затем приподними со стороны формы гипс кончиком ножа. Посильнее подуй в образовавшееся отверстие, и гипс аккуратно выйдет из формы. Слепок прикрепляй к орнаменту так: смажь кистью место, на которое хочешь поместить рельеф, гипсом для грунтовки или тем, из которого ты делал самый рельеф, придави его пальцами, и он прикрепится, как следует. Затем возьми того же гипса и прокрой им один или два раза беличьей кистью выступающие части рельефа, надавливая его пальцами. Заканчивая эту работу, пройди кончиком ножа, выискивая, нет ли где какого-нибудь бугорка, и удали его.

#### *СХХVI. Как надо накладывать рельефы на стене.*

Скажу тебе ещё о том, как делают рельефы на стене. Во-первых, на стене бывают разные рельефные работы, как например, лиственный орнамент, который нельзя штукатурить лопаткой. Возьми хорошо просеянного песка и извести, насыпь их в лоханку и при помощи толстой щетинной кисти размешай (*distemper*) их в чистой воде, как тесто. Наложь этой кистью на указанные места несколько слоёв. Затем сгладь той же лопаткой, и будет хорошая штукатурка. Работай по сырому или по сухому, как я тебя научил при работе над фреской.

*СХХVII. О том, что на стене делают рельефы из извести тем же способом, как на доске из гипса.*

Можешь ещё делать какие угодно рельефные работы на стене из извести, немного растерев её на камне. Способ работы тот же, который я тебе указал для доски; только там ты делаешь рельеф из гипса, а на стене – из сырой извести и штукатурки.

*СХХVIII. Как снимают рельефы с каменной формы и для чего они пригодны на стене и на доске.*

Возьми, какой угодно камень с выточенными на нём девизами и намажь этот камень свиным салом или смальцем. Возьми прокованного олова; положи его на форму, прикрой слегка смоченной паклей и бей по камню так сильно, как можешь, ивовым молотом. Возьми стёртого с клеем грубого гипса и заполни им штамповку при помощи палочки. Полученным рельефом можешь украшать стену, шкафы и что захочешь. Затем прокрой олово протравой, и когда она немного разъест олово, накладывай на него чистое золото. Когда рельеф просохнет, прикреплй его к стене небольшим количеством корабельной смолы.

*СХХIX. Как можно делать рельефы на стене лаком.*

Можно еще сделать рельефы на стене так: возьми жидкого лака, хорошо размешанного с мукой, и делай рельефы острой беличьей кистью.

*СХХХ. Как можно делать рельефы на стене из воска.*

Можешь ещё сделать рельефы на стене из воска, смешанного с корабельной смолой: на две части воска – одну часть смолы. Делай рельеф кистью, употребляя смесь горячей.

*СХХХI. Как накладывают на доску болус и как его готовят.*

Вернёмся к прежнему. Когда ты закончишь на своей картине рельефные работы, возьми армянского болуса, притом хорошего. Попробуй его на нижнюю губу, и если увидишь, что клеится, - он хорош. Теперь ты должен узнать, как готовится хорошая смесь (*темпера*) для золочения. Влей в чистую глазированную миску белок яйца и возьми прут со многими, ровно обрезанными веточками; взбивай этот белок, как ты взбиваешь шпинат или зелёные щи, пока миска не будет полна густой пеной, похожей на снег. Затем возьми обыкновенный, не слишком большой и не совсем полный стакан воды и влей её в миску на белок. Дай всему постоять и стечь с вечера до утра и три болус с этой смесью, сколько можешь.

Возьми мягкую губку, хорошо её вымой, окуни в чистую воду и выжми протри осторожно этой не слишком мокрой губкой там, где ты хочешь позолотить. Потом прокрой толстой беличьей кистью везде, где ты хочешь позолотить и где ты смочил губкой, остерегаясь остановок кисти. Обождя немного, налей опять болуса в сосуд, чтобы он имел большую корпусность, и намажь второй раз. Дай краске немного постоять, влей ещё болуса в сосуд и, остерегаясь задержек, нанеси третий слой. Затем опять прибавь болуса в сосуд и прокрой в четвёртый раз. После

этого ты должен прикрыть работу тканью и насколько возможно предохранять её от пыли, солнца и воды.

#### *СХХХII. Другой способ готовить болус для золочения досок.*

Ты можешь готовить эту смесь (темперу) ещё другим способом. Возьми для стирания болуса белок и вылей его весь на порфиновый камень. Возьми болуса, всыпь в этот белок и осторожно стирай; когда он у тебя под руками станет сохнуть, подлей на камень чистой прозрачной воды; затем, когда он хорошо стёрт, смешай его лишь с чистой водой так, чтобы он стекал с кисти. Обычным способом прокрой им свою работу три или четыре раза. Пока у тебя нет большого опыта, этот способ для тебя надёжнее. Хорошо закрывай свою картину или доску, чтобы предохранить её, как я сказал, от пыли.

#### *СХХХIII. Как можно золотить доску с зелёной землёй.*

Можешь ещё поступать по примеру древних. А именно: прежде чем делать гипсовый грунт, покрывай всю поверхность картины (на дереве) холстом и затем накладывай золото с зелёной землёй, стирая эту землю на любой из двух видов темпер, о которых я тебе рассказал.

#### *СХХХIV. Каким образом золотят доску.*

Когда наступит мягкая, сырая погода, и ты захочешь золотить, положи свою картину на две струбцинки. Хорошо обмети её перьями и пройди слегка по покрытой болусом поверхности скребочком. Если где-нибудь есть пятна, неровности или зёрна, удали их. Возьми кусок грубого холста и полируй им болус с большим вниманием. Сгладь затем ещё и зубком – это может быть только полезно. Когда ты так хорошо сгладишь и отполируешь, возьми почти полный стакан чистой воды и добавь немного смеси (темперы) из яичного белка, и если последний слегка испорчен, тем лучше. Смешай его получше вместе с водой и приготовь толстую беличью кисть, сделанную, как я тебе сказал раньше, из кончиков хвостов. Возьми чистое золото и, осторожно беря его щипчиками или пинцетом, положи на лист бумаги, обрезанный со всех сторон в виде четырёхугольника и немного больший, чем кусок золота. Держи его в левой руке, а правой рукой смачивай кистью такую часть болуса, какую займёт кусок золота, который ты держишь в руке. Смачивай равномерно. Чтобы в одном месте не было большего количества воды, чем в другом. Затем осторожно приложи золото к смоченному болусу и смотри, чтобы золото выступало за бумагу каёмочкой, и чтобы бумага не намочала. Когда ты достиг того, что золото коснулось воды, быстро и внезапно отдерни руку с листом. Если же ты заметишь, что золото не всё пристало к воде, то возьми немного новой ваты и насколько только можешь легко, придави золото. Таким же образом наложи и другие куски. Когда ты смачиваешь болус для второго куса, остерегайся замочить первый и потому – не проводи кистью слишком близко к уже наложенному куску. Делай так, чтобы то золото, которое ты накладываешь, заходило каёмкой на уже наложенное, и предварительно на него подыши, чтобы золото лучше пристало. Когда ты наложишь три куса, - вернись к первому и, подышав на него, придави его ватой; это тебе покажет, не нужно ли где подправить. Тогда приготовь подушку, размером с кирпич или обожжённый камень. Для этого возьми ровную доску, прикрепив к ней хорошую кожу, вполне белую, без пятен, из которой делают сапоги, хорошо её прибей и между доской и кожей положи немного стриженного ворса. Затем разложи на этой подушке кусок золота, хорошо его расстелив, и нарежь плоским ножом золото на кусочки, какие тебе нужно. Для правки оставшихся изъянов возьми маленькую заострённую беличью кисть и смочи эти изъяны указанной выше смесью (темперой), а палочку кисти смочи губами, чего будет достаточно, чтобы взять ею кусочек золота и поместить его на неудачное место. Когда ты

вполне закончишь плоскости, которые тебе нужно позолотить и отполировать за один день (о чём я тебе скажу в главе о позолоте карнизов и листьев), то собери кусочки золота – как это делает мастер, который хочет мостить улицу, и собирает камин, - насколько возможно запасая и сберегая золото, а то золото, которое ты наложил, покрой белым платком.

*СХХХV. Какие камни годятся для полировки позолоты.*

Когда ты увидишь, что золото нужно полировать, возьми камень, называемый гематит (lapis amatita)<sup>24</sup>, а как его делают, я тебе укажу. Для тех, кто может осилить расход, ещё лучше сапфиры, изумруды, топазы, рубины, гранаты и чем благороднее камень, тем он лучше. Если же у тебя подходящего камня нет, то годится зуб собаки, льва, волка, кошки, леопарда и вообще всех зверей, обычно питающихся мясом.

*СХХХVI. Как делают камень для полировки золота.*

Возьми гематита (lapis amatita), но старайся выбрать покрепче, без всяких жил и строение которого имеет продольное направление. Пойди с ним к шлифовальному камню, сточи его и сделай плоским и гладким, шириною в два пальца или около того. Потом возьми наждачного порошка и получше почить камень, чтобы не осталось ни одного острого места, и округли все края; вставь его затем в деревянную ручку с латунным или медным кольцом, а сначала сделай ручку вполне круглой и гладкой, так чтобы рука на неё хорошо ложилась. Затем придавай ему блеск таким образом: возьми гладкую порфиновую плиту, насыпь на неё угольной пыли и, хорошо ухватив камень рукой, пройди им, шлифуя по порфиру, как при полировке. От этого твой камень делается более крепким, очень чёрным и блестящим, как бриллиант. Тогда нужна большая осторожность, чтобы он не ударился и не пришёл в соприкосновение с железом. Когда ты его захочешь применить для полировки золота или серебра, поддержи его раньше за пазухой, чтобы на нем совсем не было сырости, так как золото к ней очень чувствительно.

*СХХХVII. Как надо полировать золото и какие надо применять средства, когда его нельзя полировать.*

Теперь надо полировать золото, так как для этого пришло время. Правда, что зимой ты можешь золотить, когда захочешь, так как это время сырое и мягкое, а не сухое. Летом в один час накладываешь золото, в следующий – полируешь. Если же слишком холодно, а ты по какой-либо причине должен полировать, то держи золото в таком месте, где тепло и есть течение воздуха; если же слишком сухо. То держи его всегда покрытым и в сыром месте, а когда ты его захочешь отполировать, открой его тихонько и со вниманием. Так как малейшее трение причиняет повреждение. Положи его в погреб на подставку для бочек или бутылей и полируй. Если же оно простоит восемь или десять дней или месяц и по какой-нибудь причине нельзя будет полировать, тогда возьми хороший белый платок или полотенце и в погребе или где бы оно ни было расстели его на своё золото. Затем возьми другой платок и окуни его в чистую воду, закрути и выжми его хорошенько, растяни и разложи его на первом платке, который ты положил на сухое золото; тогда оно вновь станет таким, что его можно полировать. Итак, я тебе указал условия, при которых золото пригодно для того, чтобы его полировали.

*СХХХVIII. Теперь я тебе покажу, каким способом и в каком направлении полировать и в частности как полировать гладкую поверхность.*

Возьми свою картину на дереве или что бы ты ни позолотил и положи ровно на два треножника или на скамью. Возьми свой полировальный камень, потри его о грудь или где у тебя одежда лучше и чище и хорошо его разогрей. Затем пощу-

пай золото, тщательно осязая его, чтобы узнать, не нужно ли его ещё полировать. Если заметишь под камнем пыль или то, что скрипит, как песок на зубах, возьми беличий хвостик и слегка обмахни золото. И так постепенно полируй поверхность, совсем ровно, водя камнем в одном направлении. А затем в противоположном. Если же когда-нибудь при трении камнем ты увидишь, что золото не так ровно, как зеркало, то возьми ещё золота и, предварительно дохнув на него, наложи кусочек или полкусочка и тотчас полируй его камнем. Если случится, что золото будет плохо полироваться и не будет по-твоему хорошо выходить, то наложи ещё золота тем же способом. Если же ты сможешь осилить расход, то было бы превосходно и тебе к чести покрыть золотом ещё раз всю поверхность. Когда ты увидишь, что полировка хороша, золото, благодаря своему блеску, будет казаться почти тёмным.

*СXXXIX. Какое и какой толщины золото хорошо для полирования и протрав.*

Знай, что золото, которое применяется для плоскостей должно быть более матовое, а потому сделано по сто кусков из дуката, хотя из него можно добыть и 145 кусков. Учись распознавать золото и покупай его у хорошего золотобита. Осмотри золото, и если оно дымчатое и мутное, как козловый пергамент, считай его хорошим. Золото для плоскостей должно быть более матовым; для карнизов и листовенного орнамента лучше более тонкое золото, для нежных же окаймлений орнаментов, с протравой, золото должно быть совсем тонкое, как паутина.

*СXL. Как нужно сначала обводить нимбы, зернить по золоту и гравировать контуры фигур.*

Когда ты покончишь с золочением и полировкой своей картины на дереве, ты должен, прежде всего, взять циркуль и обвести им нимбы или венцы, позернить их и сделать на них украшения: сделать пунктир мелким штампом так, чтобы они блестели, как пшено, украсить другой штамповкой и зернить там, где есть листва; с этим тебе нужно ознакомиться на практике. Когда ты исполнил нимб и украшения, возьми в сосуд немного свинцовых белил, хорошо стёртых, с небольшим количеством клея (*temperato*) и прокрой и обведи маленькой беличьей кисточкой фигуры, следуя тем линиям, которые ты процарапал иглой до покрывания болусом. Если же хочешь обойтись без применения кисти и белил, возьми свою железку и соскобли то золото, которое выступает и заходит на фигуру. Такая работа лучше<sup>25</sup>. Этот пунктир (зернение), о котором я тебе говорил, - одна из прекраснейших техник, которой мы владеем. Ты можешь гравировать, как я тебе сказал, сплошь, и можешь гравировать рельефно. Ты можешь со вкусом и фантазией легким движением руки сделать на золотом фоне листья и другие фигуры, которые мерцают на золоте. При этом в складках и тенях зернить не нужно, в полутенях - немного, в выпуклостях - побольше, потому что зернение осветляет золото темнотой. Однако до того, как ты будешь гравировать фигуру или листовенный орнамент, нарисуй на золотом фоне, то что ты хочешь изобразить серебряным или латунным штифтом.

*СXLI. Как ты должен писать на золотом фоне золотую, чёрную, зелёную или любого цвета ткань<sup>26</sup>.*

Прежде чем ты приступишь к живописи, я хочу тебе показать, как надо изображать золотую ткань. Если ты хочешь сделать плащ, юбку или подушку из золотой парчи, то позолоти при помощи болуса и процарапай складки одежды тем способом, которым я тебя учил покрывать фон; затем, если ты хочешь сделать красную парчу, то покрась это полированное золото киноварью; если же надо сделать тени, передай их лаком, а если нужно сделать света (пробелку), то про-

пиши их суриком, смешивая всё с яичным желтком. При этом, не три слишком сильно и слишком много раз кистью, а дай просохнуть и прокрой не менее двух раз. Поступай так же, если ты хочешь написать зелёные, чёрные или какие хочешь одежды. Если же ты их решил исполнить хорошим ультрамарином, то сделай предварительно на золоте подмалёвок свинцовыми белилами, смешанными с желтком. Когда высохнет, смешай свой ультрамарин с небольшим количеством (примерно с двумя каплями) клея или желтка, прокрой им поверх белил два или три раза и дай высохнуть. Затем, в зависимости от парчи, которую ты хочешь изобразить, сделай свои патронки (*spolverezzi*), т.е. ты должен раньше сделать рисунок на бумаге и затем осторожно протыкать его иглой, положив под бумагу кусок ткани или полотна. Если же хочешь, прокалывай на деревянной доске, например липовой; это лучше, чем полотно. Когда ты проколешь, то возьми порошок, соответственно цветам ткани, которые тебе нужно перевести припорохом. Если это белая ткань, то переводи угольной пылью, завязанной в тряпочку; если это чёрная ткань, пропыляй белилами, завязав порошок в платочек; для других изображений приготавливай свои трафареты так, чтобы они вполне соответствовали своему назначению.

*CXLII. Как рисуют, процарапывают и зернят золотую или серебряную парчу.*

Переведя рисунок ткани припорохом, возьми штифт из берёзы, вереска или другого крепкого дерева или кости, заострённый с одного конца, как грифель для рисования, а с другой стороны с плоским концом для того, чтобы им можно было скоблить; пройди остриём штифта по всем своим тканям, рисуя и исправляя их. Другой же стороной палочки тщательно соскабливай и счищай краску так, чтобы не повредить золото. Скобли, что хочешь, фон или орнамент, и затем "вызерни" розеткой. Там, где ты в некоторых мелких линиях не можешь употребить розетку, возьми заострённое, как грифель для рисования, железное шило. Таким образом, начни учиться изображать золотые ткани; если ты пожелаешь сделать серебряные ткани, то и при серебрении нужно следовать тому же способу. Скажу тебе, ещё, что если ты захочешь научить золочению детей или мальчиков, то пока они не достигли в этом некоторого навыка, давай им накладывать серебро, так как при этом убыток будет меньше.

*CXLIII. Как делают богатую золотую, серебряную или лазоревую ткань и как применяют на стене золочёное олово.*

Желая написать богатую ткань, надо на одежде, которую ты хочешь изобразить, сделать рельефные листья, прикрепить к ним разноцветные камни, покрыть сплошь золотом и затем, после полировки вызернить.

Другой способ. Покрой весь фон ткани золотом, отполируй и нарисуй на ней охоту или другие изображения, которые ты захочешь сделать, затем вызерни фон или узоры, которые ты нарисовал.

Ещё способ. Позолоти фон, отполируй и сделай выпуклый пунктир.

Ещё способ. Позолоти фон, нарисуй на нём то, что задумал, покрась фон медянкой на масле и некоторые складки оттенки, пройдя по ним два раза. Затем покрась сплошь как фон, так и орнамент.

Ещё способ. Прокрой одежду серебром. После того как ты её отполируешь (что всегда необходимо делать), исполни на ткани рисунок и прокрой фон или узоры киноварью, смешанной с желтком. Затем прокрой один или два раза всю работу, как фон, так и узоры хорошим лаком (красным) на масле. Если захочешь написать прекрасную одежду ультрамарином, то сделай для своей одежды поли-

рованный серебряный грунт, на нём сделай рисунок, а затем прокрась приготовленным с клеем ультрамарином или фон или узоры. Далее прокрой сплошь как фон, так и узоры, и получится бархатистая ткань.

Ещё способ. Загрунтуй одежду фигуры той краской, которой ты хочешь сделать тени; затем возьми тонкую беличью кисть и протраву. После того как ты переведёшь рисунок припорохом, работай, как я тебе дальше расскажу, протравой там, где хочешь сделать ткань и узоры. Ты можешь употреблять эти протравы и для золота и для серебра. После того как ты их вычистишь и отполируешь ватой, эти ткани будут прекрасны.

Ещё способ. Прокрасив любой краской, как я сказал выше, и, желая её сделать переливающейся, пиши поверх золота какой хочешь масляной краской, лишь бы она отличалась от цвета подмалёвка.

Способ то же делать на стене. Прокрой одежду золочёным оловом и прокрась её тем цветом, в каком хочешь иметь ткань. Переведи рисунок припорохом, работай и гравируй деревянным штифтом, краски же всегда смешивай с яичным желтком. Так ты сделаешь прекрасные изображения одежд на стене. С протравами ты можешь работать на стене так же, как и на доске.

#### *CXLIV. Как изображать на стене или на доске бархат, полотно или шёлк.*

Если ты захочешь изобразить бархат, то пиши одежду любой краской с яичной темперой. Затем изобрази беличьей кисточкой масляной краской свойственный бархату ворс. Ворсинки делай потолще. Таким же образом ты можешь, приготовляя темперу указанным способом, изображать бархат любого цвета (чёрный, красный и пр.). Иногда нужно изобразить на стене изнанку плаща или такую одежду, которая бы казалась сделанной из шерстяной ткани. Для этого наложи штукатурку, сгладь и окрась и оставь всё то, что ты хочешь, сделать таким образом под конец. Возьми плоскую дощечку немного большего размера, чем игральная доска, и, брызгая по соответствующему месту чистой водой, води дощечкой кругообразным движением. От этого штукатурка станет грубой и плохо полированной. Оставь её, как она есть, не полируя, и крась по ней; она будет выглядеть совсем как шерстяная ткань или сукно.

Другой способ. Если ты захочешь изобразить на доске или на стене шёлковую ткань, сделай подмалёвок киноварью, а лессируй (*palia over vitica*) суриком; по тёмной синопии лессируй киноварью или неаполитанской жёлтой на стене, а на доске – орпименто и зелёным или любой другой краской, делая подмалёвок тёмным и лессируя светлым.

То же на стене во фреске. Сделай подмалёвок индиго, а лессируй индиго, смешанным с известковыми белилами. Если ты захочешь работать этой краской на доске или на щитах, та смешивай индиго со свинцовыми белилами, стёртыми на клею. Таким образом, ты можешь сделать много разного рода одежд, согласно своему усмотрению и желанию.

#### *CXLV. Как пишут на доске и как готовят краски с темперой.*

Я думаю, что ты сам достигнешь, благодаря опыту, таких знаний, что, увидев этот метод, сумеешь как следует исполнять одежды разного рода. Нам, следовательно, пора перейти к живописи на доске. Знай, что живопись на доске действительно дело достойного человека (*gentiuomo*); ею можно заниматься даже в бархатной одежде. Правда, станковая живопись (на доске) исполняется совершенно так же, как работа по сырому, за исключением трёх пунктов<sup>27</sup>. Во-первых, ты всегда должен одежду и дома писать прежде, чем лица; во-вторых, ты должен

всегда хорошо смешивать краски с яичным желтком; в-третьих, краски должны быть стёрты тоньше и лучше и жидки, как вода. Начинай всегда, к своему большому удовольствию, писать платье лаком так же, как я тебя научил во фреске. А именно, оставь для первого оттенка цвет самой краски, затем возьми две части лака, а третью – белил. Из этой смеси, приготовленной в виде темперы, сделай три градации тона, мало отличающиеся друг от друга, хорошо приготовь их, как я тебе сказал, и всегда осветляй хорошо стёртыми свинцовыми белилами. Поставь картину перед собой и, заботясь о золоте и гипсовых работах, чтобы они не были повреждены пылью, держи свою работу всегда прикрытой простынёй, чтобы она вышла из твоих рук вполне чистой. Затем возьми сухую беличью кисть и начинай с наложения тёмных красок, выискивая складки одежды тех частей фигуры, где должна быть тень. Обычным образом возьми средний тон, прокрась поверхности и рельеф тёмных складок и начинай выискивать этой краской складки рельефа по направлению к светам фигуры. Затем возьми светлую краску и прокрась рельефы и поверхности светов фигуры. Таким же образом вернись снова с тёмной краской к первым тёмным складкам фигуры и пройди ещё много раз этими красками, прокрывая то одной, то другой из них, со вкусом соединяя их и нежно стущёвывая. При этом у тебя будет время встать от работы, некоторое время отдохнуть и вернуться снова к работе, начатой на доске, так как это нужно делать с большой охотой. Когда ты хорошо прокрасишь этими красками и соединишь их, из светлой сделай другую – ещё более светлую (всегда промывай кисть, когда ты берёшь новую краску), из этой более светлой сделай ещё светлее и так, чтобы одна мало отличалась от другой. Затем тронь чистыми свинцовыми белилами, смешанными, как я тебе сказал, и обработай ими наибольшие выпуклости. Также постепенно сделай и тени, пока не тронешь в наиболее тёмных местах чистым лаком. Позаботься о том, **чтобы...**

*CXLVI. Как ты должен изображать синие, золотые или пурпуровые одежды.*

...

*CXLVII. Как пишут обнажённое тело: лицо, руки, ноги и пр.*

...

*CXLVIII. Способ писать мёртвого, волосы и бороды.*

...**ную** клетку и вообще, где видно обнажённое тело. На стене всё нужно грунтовать зелёной землёй и достаточно покрыть ею между тенью и телесной краской. На доске же делай подмалёвок обычным способом так, как я тебе советовал писать лицо живого человека; тем же способом тушуй вердаччио, но нигде не употребляй розовой краски, так как у мертвеца не бывает румянца, а возьми немного светлой охры, сделай из неё три тона с обычными темперными белилами и, накладывая каждую из этих телесных красок на её место, хорошо стущёвывай их друг с другом, как в трактовке лица, так и тела; когда ты прокроешь этим тоном, сделай из этого светлого тона другой, ещё более светлый. А в самых высших точках рельефа доходи почти до чистых белил. Обведи все контуры тёмной синопией, смешанной с небольшим количеством чёрной темперы. Ты это назовёшь кровавым цветом (*sanguigno*); таким же образом пиши разными видами вердаччио и волосы (но так, чтобы они казались не живыми, а мёртвыми)<sup>28</sup>. Подобно тому, как я тебе показал несколько способов писать бороды на стене, так изображай их и на доске. Указанной выше телесной краской пиши все части тела человека и разумных созданий.

*CXLIX. Как ты должен писать раненого человека или рану.*



Чтобы изобразить или написать раненого человека или самую рану, возьми чистой киновари и сделай ею подмалёвок там, где ты хочешь изобразить кровь, затем возьми немного хорошего лака, приготовленного обычным способом в виде темперы и сделай тени на крови, её каплях и на ране.

*CL. Каким образом пишут на стене или на доске воду с рыбами и без них.*

Когда захочешь изобразить воду, реку или вообще любую воду с рыбами или без них на стене или на доске, то на стене возьми того же вердаччио, которым ты делал тени на извести. Изобрази рыб, всегда делая этим вердаччио тень на спине; заметь, что рыбы и вообще все неразумные животные должны иметь тёмное наверху и светлое внизу. После того, как ты сделал тени вердаччио, покрась внизу, на стене известковыми, а на доске свинцовыми белилами; сделай потом тем же вердаччио кое-где тени как на рыбах, так и по всей поверхности. Если же тебе захочется сделать особенную рыбу, выдели её несколькими золотыми чешуйками. Затем по сухому прокрой всю поверхность медянкой на масле; подобным же образом можешь поступить и на доске. Если же не захочешь писать маслом, возьми зелёной земли или ультрамарина и прокрой всё равномерно. Но не настолько, чтобы рыбы или волны не просвечивали. Если нужно, сделай на этих волнах пробелку на стене известковыми, а на доске темперными свинцовыми белилами. Этих сведений тебе для живописи вполне достаточно. Перейдём к искусству писать украшения, но раньше поговорим о протравах.

*CLI. Способ готовить хорошую протраву для золочения одежд и орнаментов.*

Протрава, которая превосходна на стене, на доске, на стекле, железе и любом другом материале, готовится следующим образом. Возьми масло, сваренное на огне таким способом, как я тебе указал раньше, сотри с этим маслом немного белил медянки, когда их сотрёшь, и они будут жидки, как вода, прибавь к ним немного лака и дай всему вместе немного покипеть. Затем возьми глазированный сосуд, влей их в него и оставь в покое. Когда ты захочешь употребить этот состав для одежд или орнаментов, отлей немного этой жидкости в пузырёк и возьми беличью кисточку, вставленную в трубку голубиноного или куриного пера; сделай её поострее и покрепче, чтобы кончик едва выступал из трубки пера. Затем окуни самый кончик в протраву и выполняй свои орнаменты и каймы и старайся, чтобы кисть никогда не была слишком полной; ты увидишь, что при этом твои работы будут подобны тонким волоскам; это самая приятная работа. Затем подожди день, другой, пощупай работу кончиком указательного пальца правой руки и, если увидишь, что немного клеится и пристаёт, то возьми щипчики, отрежь полкуска чистого золота, золотого сплава или серебра (хотя оно непрочное) и наложи его на эту протраву. Придави его ватой, затем проведи указанным пальцем по куску и наложи его на протраву там, где его не хватает. Не делай этого кончиком другого пальца, так как указательный – самый нежный; руки же всегда держи в чистоте. Помни, что золото, которое ты накладываешь на протраву, особенно в таких тонких работах, должно быть выбито особенно хорошо и быть самым тонким, какое только можно найти; если оно жестковато, им нельзя хорошо работать. Когда ты всё покрыл золотом, то, если хочешь, можешь дать постоять до следующего дня; затем возьми перо и всё им обмахни; если хочешь, собери сметённое или сброшенное золото и сохрани его – оно годится и для золотаря и для твоих работ. Затем возьми совсем чистой новой ваты и в совершенстве отполируй свой золоченый орнамент.

*CLII. Как можно готовить эту протраву так, чтобы быстрее накладывать золото.*

Если хочешь, чтобы указанная выше протрава продержалась до наложения золота восемь дней, то не прибавляй медянки; если хочешь, чтобы она продержалась четыре дня, добавь немного медянки; если хочешь, чтобы протрава продержалась от одного вечера до другого (сутки), прибавь к ней побольше медянки и ещё смеси болуса. Если же найдётся кто-нибудь, кто будет тебе бранить медянку потому, что она только портит (загрязняет) золото, то пусть себе говорит. Я её испробовал, и золото хорошо сохранялось.

*CLIII. Способ приготовления другой протравы с чесноком, и где её лучше применять.*

Существует другая протрава, которая готовится следующим образом. Возьми чесноку в количестве одной, двух или трёх мисок, растолки его в ступке и пропусти два или три раза через кусок полотна; возьми этот сок и разотри с ним насколько ты можешь тонко немного белили и болуса. Собери его, помести в сосуд, закупорь и сохраняй, так как, чем он старше, тем лучше. Не бери для этого мелкого или молодого чесноку, а выбирай средний. Когда захочешь употребить эту протраву, влей её немного с уриной в глазированный сосуд и размешай, как следует прутиком так, чтобы стекало с кисти и можно было хорошо работать; при таком способе можно накладывать золото упомянутым способом через полчаса. Эта протрава по своей природе может ждать наложения золота и полчаса, и час, и день и неделю, и месяц, и год или сколько захочешь. Только держи её хорошо закупоренной и предохраняй от пыли. Эта протрава не выдерживает воды и сырости, но годится в церквах и закрытых местах с кирпичными стенами; настоящее же её назначение – доска, железо и вещи, которые кроют жидким лаком. Этих способов, касающихся двух видов протрав, тебе достаточно.

*CLIV. О покрывании лаком.*

Мне кажется, я достаточно сказал о способе писать на доске и на стене по сырому и по сухому. Перейдём к способу раскрашивать, золотить и писать миниатюры на бумаге. Но раньше я хочу, чтобы мы видели способ покрывания лаком доски, картины и всякой другой работы, лишь бы она была не на стене.

*CLV. О времени и способе покрывать лаком доски.*

Знай, что лучше всего покрывать лаком возможно больше времени спустя после того, как картина написана. Скажем, хорошо подождать несколько лет или, по крайней мере, год, - от этого твоя работа будет только свежее. Причина та, что краски по природе имеют то же свойство, что и золото, которое не любит общества других металлов. То же свойство имеют и краски, которые вместе с их темперой не хотят смешения с другими темперами. Лак<sup>29</sup> – крепкая жидкость, выявляющая краски, требующая того, чтобы ей во всём подчинялись. И исключаящая возможность всякой другой смеси. Как только ты им покрыл свою картину, краски сейчас же теряют свою силу, т.к. должны подчиниться лаку, и ты никогда не имеешь больше возможности пройти и восстановить их своей темперой; поэтому-то и лучше подождать с покрыванием лаком насколько только возможно. Если кроешь лаком после того, как краски со своей темперой прошли свой путь, они вновь становятся свежими и прекрасными и остаются в этом виде навсегда. Итак, возьми жидкого лака, самого прозрачного и чистого, какой только сможешь найти, поставь свою картину на солнце и обмети её. Насколько можешь очисти её от пыли и всего вредного и смотри, чтобы погода была безветренная; пыль легка, и ты не сможешь достаточно хорошо и искусно возвращать чистоту своей работе каждый раз после того, как ветер нанесёт на неё пыли. Это можно бы хорошо производить в таких местах, как лужайка, покрытая травой, или море, где пыль не могла бы тебе помешать. Когда ты нагреешь доску на солнце, сделай, чтобы доска лежала ровно

и хорошо, и рукой осторожно прокрой её всю этим лаком. Но остерегайся пройти им по золоту, так как оно не выносит общества лака и других жидкостей. Если же не хочешь делать это рукой, возьми кусочек мягкой губки, окуни его в этот лак и катай его рукой по картине, кроя лаком по порядку, снимая и прибавляя, как нужно. Если бы ты захотел, чтобы лак высох без солнца, раньше хорошо его провари, так как для доски лучше не слишком испытывать силу солнца.

*CLVI. Как ты в короткое время можешь сделать картину, кажущуюся покрытой лаком.*

Для того, чтобы в короткое время твоя работа казалась покрытой лаком, не будучи на самом деле крыта им, возьми яичного белка и хорошо взбей его прутиком, так чтобы получилась довольно густая пена. Дай ей за ночь стечь. Собери то, что стекло в новый пузырёк, и прокрой беличьей кисточкой все свои работы. Они будут казаться покрытыми лаком и ещё более крепкими. Этого рода лакировка очень подходит для фигур, вырезанных из дерева или камня. Лакируй таким образом их лица, руки и все обнажённые места. О покрывании лаком этим сказано достаточно. Теперь поговорим о раскрашивании и писании миниатюр на бумаге.

*CLVII. Каким образом писать миниатюры и золотить бумагу.*

Прежде чем писать миниатюры, следует нарисовать на бумаге, т.е. в книге, свинцом или штифтом фигуры, листья, буквы или что ты захочешь изобразить. Затем нарисованное надо слегка усилить пером, а после этого следует взять краску – гипс, которая называется ассизо и готовится следующим образом. Возьми немного тонкого гипса и немного белил – меньше третьей части гипса, затем возьми немного леденца – ещё меньше, чем белил, - и очень тонко сотри всё это с чистой водой. Потом собери и дай высохнуть, но не на солнце. Когда ты захочешь употребить этот состав для золочения, возьми столько, сколько тебе нужно, смешай с хорошо сбитым белком, как я тебя научил выше, размешай эту смесь и дай ей высохнуть. Возьми золото и накладывай его, дохнув на него или без этого; наложив золота, возьми зубок или полировальный камень и полируй; под бумагой же держи твёрдую и хорошо отполированную дощечку из хорошего дерева и полируй на ней. И знай, что ты этим ассизо можешь писать пером буквы, делать фоны и всё, что захочешь, потому что оно превосходно. Но прежде чем накладывать золото, посмотри, не нужно ли проскоблить, выровнять, как следует сгладить и вычистить ассизо кончиком ножа, так как твоя кисть иногда кладёт в одном месте больше, чем в другом, чего всегда надо остерегаться.

*CLVIII. Другой способ золотить бумагу.*

Если хочешь иметь другой вид ассизо (который, однако, не столь совершенен и пригоден только для золочения фонов, для письма же нехорош), возьми тонкого гипса, треть свинцовых белил, четверть армянского болуса и немного сахара и тонко сотри всё это с белком. Затем грунтуй обычным способом и дай просохнуть. Потом проскобли и вычисти свой гипс кончиком ножа. Подложив под бумагу дощечку или совсем гладкий камень, полируй. Если же полироваться будет плохо, то перед наложением золота смочи гипс беличьей кисточкой чистой водой и, когда высохнет, полируй.

*CLIX. Об одной краске, похожей на золото, называемой порпорина (porporina) и её приготовлении.*

Я хочу тебе показать краску, похожую на золото, которая хороша для бумаги, - у миниатюристов, и годилась бы для употребления на доске. Но остерегайся, как огня или яда, того, чтобы эта краска, называемая порпорина, приблизилась к какому-нибудь золотому фону; уверяю тебя, что если бы это был золотой фон, ко-

того бы хватило отсюда до Рима, а ртути было бы с половину просяного зерна, и она коснулась бы этого золота, то её было бы достаточно, чтобы весь фон испортить. Если эта краска потечёт на золото, то лучшее средство, которое можешь быстро применить, это сделать на золоте иглой или кончиком ножа черту (царапину), чтобы остановить ею краску, дабы она не потекла дальше. Эта порпориновая краска делается таким образом. Возьми поровну армянской соли, олова, серы и ртути – но ртути меньше, - помести эти материалы в железную, медную или стеклянную бутылочку, расплавь всё на огне – и краска готова. Смешай её с белком и гуммиарабиком и крой и работай этим, как тебе нужно. Если ты пишешь ею одежды, то тени делай лаком, ультрамарином или фиолетовым. При работе на бумаге всегда смешивай свои краски с гуммиарабиком.

*CLX. Как стирают золото и серебро, как готовят темперу для зелени и орнаментов и как можно покрывать лаком зелёную землю.*

Если ты захочешь писать на доске или на бумаге, или на стене или где угодно золотом, но не сплошным, как на золотом фоне, то поступай так. Захотел ты, например, изобразить деревья, которые казались как бы райскими деревьями, бери чистого золота, соответственно работе, которую хочешь сделать или написать, т.е. десять или двадцать кусков, положи их на порфиновый камень и хорошенько сотри золото хорошо сбитым белком. Затем помести его в глазированный кувшинчик, и прибавь столько темперы, чтобы оно стекало с пера или кисти, и ты сможешь им исполнять любую работу; для бумаги это золото можешь ещё смешивать с гуммиарабиком. Если ты изображаешь листву деревьев, прибавь к этому золоту немного стёртой зелёной краски для тёмных листьев; таким же образом, смешивая его с другими красками, можешь при желании сделать его переливчатым. Приготовленным таким образом золотом, серебром или сплавом золота можешь ещё, по примеру древних, делать у одежды ворс и выполнять орнаменты, которые другими мало употребляются, и создают тебе честь. Но помни, что всё то, что я тебе показывал, ты применяй хорошо, руководствуясь со своим вкусом.

*CLXI. О красках, употребляемых при работе на бумаге<sup>30</sup>.*

Правда, все краски, которые ты употребляешь на доске, могут употребляться и на бумаге, но только они должны быть стёрты тончайшим образом, верно и то, что есть краски, которые не имеют корпусности; называются платчатыми (*rezzuola*); они изготовляются всех цветов. Нужно лишь взять немного этой платчатой краски любого цвета и окраски, поместить её в глазированный кувшинчик или бокал, прибавить туда гумми, и она будет пригодна для работы. Приготавливается ещё краска из красного дерева, вываренного с щёлоком и квасцами; затем, когда она остынет, её смешивают с негашёной известью и получают довольно красивую розовую краску, которая имеет некоторую корпусность.

*CLXII. О способе работать на ткани или на тафте.*

Теперь поговорим о способе работать на ткани, т.е. на холсте или на тафте. Придерживайся в этой работе такого способа. Во-первых, следует вполне ровно положить на свой временный подрам (пьяльцы) и раньше всего прибить попрямее все швы, а затем прибить ткань гвоздиками кругом, ровно и правильно натягивая её, принимая во внимание каждую морщинку. Когда ты это сделаешь, возьми тонкого гипса и немного крахмалу или сахару и сотри это с клеем того же рода, с которым ты смешивал гипс на доске; сотри потоньше, но раньше прокрой всё один раз этим клеем без гипса. Если твой клей не будет столь крепок, как для гипса, это ничего не значит; хорошо его подогрей и горячим прокрой – при помощи мягкой щетинной кисти – и обе стороны, если тебе надо писать на обеих. Затем, когда ткань высохнет, возьми нож с прямым и ровным, как линия, лезвием и рав-

номерно покрывай кончиком этого ножа ткань гипсом, проходя им, накладывая и снимая, как при скоблении, и чем меньше ты на ткани оставишь гипса, тем лучше. Для того чтобы сравнить поры нитей, возьми острый нож, просмотри свою ткань и, если на ней есть узлы или неровности, удали их. Возьми свой уголь и тем же способом, как рисовал на доске, рисуй на ткани и усиль чернильной акварелью. Затем я хочу тебе указать, что если хочешь сделать нимбы или полированный золотой фон, то на всякой ткани или тафте они обычно накладываются с протравой, а именно протравой на льняном масле. Я тебе это указываю, потому что это чудесный метод, гораздо лучше других, применяемых большинством, ибо при нём ткань можно свёртывать и складывать, не повреждая золота и красок. Раньше возьми указанного тонкого гипса с небольшим количеством болуса, белка и клея, размешай этот гипс и прокрой им один раз там, где хочешь позолотить. Когда высохнет, немного его поскобли; затем возьми болуса, стёртого и приготовленного, как тот, которым покрываешь доску, и прокрой им несколько дней и накладывай золото совершенно так же, как на доску; полируй его, держа под тканью гладкую и крепкую доску, проложив между тканью и доской подушку. Таким образом, гравируй и штампуй свои нимбы, и они станут совсем таким же, как на доске. Имей в виду, что балдахины, делаемые для церквей, иногда выносятся наружу во время дождя, и потому следует позаботиться о том. Чтобы иметь вполне прозрачный лак, и, покрывая лаком живопись, немного прокрыть им и эти нимбы или золотой фон.

Тебе следует писать на этой ткани шаг за шагом по тому же способу, как в живописи на доске; это более приятная работа, чем на доске, так как ткань сохраняет немного влаги, и потому ты пишешь как бы на стене по сырому. Предупреждаю тебя ещё, что при такой живописи надо покрывать красками много, много раз, гораздо больше, чем на доске, потому что ткань не имеет массива, как доска, и при покрывании лаком в случае плохой прокраски нехорошо выглядит; краски смешивай так же, как на доске. Больше я об этом распространяться не буду.

#### *CLXIII. Как работать на чёрной или синей ткани или на занавеси.*

Если бы тебе надо было работать на чёрной или на синей ткани или на занавеси, натяни свою ткань указанным выше способом. Грунтовать не нужно и рисовать углём нельзя. Возьми портняжного мела, нарежь его аккуратно кусочками, как ты делаешь угли, вставь их в стержень гусяного пера нужной тебе толщины и надень это перо на палочку. Рисуй легко, потом усиль темперными белилами, а затем прокрой один раз тем клеем, с которым ты смешиваешь гипс для доски или картины для дерева. Потом загрунтуй (*сатреggia*) как мажешь и пиши одежды, лица. Горы, здания или что тебе захочется, приготовляя темперу обычным способом. Можешь ещё при раскраске занавеса взять белой ткани, наложить её на синюю ткань и приклеить клейстером, как клеем; затем размести на ней свои фигуры согласно тому, как ты их хочешь распределить по фону, и расписывай особой акварелью, не кроя потом лаком. Их делают много и дёшево, и для своей цены они довольно хороши. Можешь ещё сделать на занавеси кистью листовые орнаменты индиго с чистыми белилами, смешанными с клеем, оставляя между этой листвою пустые места, чтобы сделать на них особые мелкие работы золотом, выполняемые с масляной протравой.

#### *CLXIV. Как следует рисовать на ткани или на тафте для вышивальщиков.*

Возможно, что тебе придётся обслуживать разного рода рисунками вышивальщиков. В таком случае дай этим мастерам хорошо натянуть ткань или тафту на пальцы, и, если это белая ткань, возьми свой обычный уголь и рисуй, что хочешь. Потом возьми перо и чистых чернил и усиль ими, как делаешь на доске ки-

стью, и счисть затем свой уголь. После этого возьми хорошо вымытую и выжатую губку и протри этой губкой ткань с обратной стороны, где ничего не нарисовано, и, вода этой губкой, смочи то место, которое занимает фигура. Затем возьми тупую беличью кисточку, окуни её в чернила, хорошо выжми и начни работать с самых тёмных мест, понемногу ослабляя и стущёвывая тени. Ты увидишь, что как бы ткань ни была груба, но если ты стущуешь свои тени, таким образом, то выйдет очень хорошо. Если же ткань высохнет до того, как ты кончил наложение теней, смочи её вновь обычным образом губкой; этого в работе на ткани для тебя достаточно.

*CLXV. Об изготовлении из тафты балдахин, хоругвей, знамён и др. работ.*

Если тебе понадобится делать из тафты балдахины или другие работы, натяни их прежде на подрам, как тебе это объяснил относительно ткани, и в зависимости от имеющегося фона возьми угля или мела, сделай свой рисунок и усиль чернилами или темперными красками. Если же ту же сцену или фигуру нужно сделать на обеих сторонах, то поставь раму на солнце, повернув рисунок к солнцу так, чтобы на него падали лучи, стань со своими темперными красками с противоположной стороны и пройди тонкой беличьей кисточкой по тени, которую увидишь от сделанного рисунка. Если тебе нужно рисовать ночью, то имей сильный свет с нарисованной стороны и слабый свет со стороны, на которой ты рисуешь, т.е. работай так, чтобы с нарисованной стороны был двойной подсвечник, а со стороны, на которой рисуешь, одна свеча. Если нет солнца, а надо рисовать днём, сделай так, чтобы на нарисованную сторону падал свет из двух окон, а с той, на которой надо рисовать, падал свет от одного маленького окошечка. Затем проклей там, где тебе нужно немного белка, - примерно один белок на четыре стакана или бокала клея. Если же для достижения большей чести ты захочешь сделать какой-нибудь нимб или полированный золотой фон, то после того как ты проклеишь, возьми тонкого гипса, хорошо стёртого с примесью сахара, и слегка прокрой им два раза там, где хочешь накладывать золото, обычным клеем с малым количеством белка и белил. Для золочения прокрой ткань болусом так, как покрываешь доску; накладывай совё золото с чистой водой, примешивая к ней немного болусной смеси; полируй на очень гладком камне или на очень крепкой и гладкой доске; гравируй и штампуй также на этой доске. Расписывать лучше всего обычным образом, смешивая краски с яичным желтком, прописывая красками семь-восемь или даже десять раз для большего удобства лакировки. Нимбы и фоны можешь золотить с масляной, а орнаменты с чесночной протравой, покрывая их затем лаком или лучше масляной протравой. И этого о знамёнах, хоругвях и пр. достаточно.

*CLXVI. О способе раскрашивать и накладывать золото на бархате.*

Если тебе придётся работать на бархате и рисовать для вышивальщиков, то рисуй свои работы пером, чернилами или темперными белилами. Если тебе нужно что-нибудь раскрасить или позолотить, возьми обычным образом клея, столько же белка и немного белил и прокрой ими щетинной кистью ворс, сильно и хорошо его прижимая. Затем раскрашивай и золоти с протравой указанным способом. Чтобы сберечь свой труд, ты можешь сделать всё из белого олова, вырезать фигуры или другие изображения и дать вышивальщикам прикрепить их к бархату.

*CLXVII. О работе на шерстяной ткани.*

Если тебе представится случай работать на шерстяной ткани для турниров или праздников (так как есть некоторые дворяне и большие вельможи, которым

хочется странных вещей, и они могут пожелать иметь на этих тканях свои девизы в золоте и серебре<sup>31</sup>), в таком случае, прежде всего, возьми в соответствии с цветом сукна или ткани нужный для рисования уголь и усиль рисунок пером, как ты это делал на бархате; затем возьми хорошо размешанного обычным образом, как я тебе указал раньше, яичного белка с клеем и прокрой этой смесью ворс ткани там, где тебе нужно золотить; когда высохнет, возьми зубок и полируй по ткани, а потом промажь ещё два или три раза той же смесью. Когда же хорошо высохнет, то прокрой протравой так, чтобы она легла только на место, покрытое смесью (*temperato*), и накладывай то золото или серебро, которое тебе покажется подходящим.

*CLXVIII. Как надо делать покрывала для лошадей, девизы и плащи для турниров и праздников.*

Иногда при турнирах и празднествах на покрывалах лошадей и на плащах делаются рельефные и нашитые девизы. Я тебе покажу, как они делаются из бумаги. Во-первых, весь лист бумаги покрывается полированным золотом или серебром и делается это следующим способом: разотри насколько возможно тоньше немного охры или портняжного мела и с малым количеством армянского болуса, смешай с жидким, как вода, клеем. Смажь этим составом мягкой щетиной или, если хочешь, беличьей кистью всю поверхность чистой писчей бумаги. Когда высохнет, вернись к ней, крой её по частям беличьей кистью и постепенно накладывай золото таким же образом и в том же порядке, как на болус на доске; когда покроешь золотом весь лист, посмотри, когда его надо будет полировать. Возьми очень ровную каменную плиту или хорошо отполированную твёрдую доску, отполируй на них свой лист и отложи в сторону. Из этих листов ты можешь сделать животных, цветы, розы, разного рода девизы и достигнуть большой чести. Делай быстро и хорошо. Ты можешь их ещё украсить раскраской маслом.

*CLXIX. Об изготовлении нашлемников и шлемов для турниров и правителей.*

Когда у тебя будет случай делать какие-нибудь нашлемники или шлемы для турниров или правителей, которые должны ходить в сеньорию, тебе следует, прежде всего, достать белую кожу, дублёную не иначе, как с черникой или "sefalonia". Натяни её и рисуй на ней свой нашлемник в том виде, как ты его хочешь выполнить; сделай два рисунка и сшей их один с другим, но с одной стороны оставив отверстие, в которое можно насыпать песку и уравнивать его палочкой так, чтобы всё было равномерно наполнено. Когда ты это сделаешь, поставь его на несколько дней на солнце; после того, как хорошо высохнет, смажь его два раза клеем, употребляемым для грунтовки гипсом, и насыпь песок. Затем возьми грубого гипса, смешанного с клеем. Прибавь к нему битой пакли и сделай его густым, как тесто. Лепи из этого гипса форму, которую тебе нужно сделать. – человека, животного или птицы, насколько можно передавая сходство. Когда это сделано, возьми грубого гипса, стёртого с клеем, который бы стекал с кисти, и прокрой им кистью нашлемник три или четыре раза. Когда клей хорошо высохнет, скобли и полируй, как при работе на доске. Тем же способом, как я тебя научил грунтовать тонким гипсом доску, загрунтуй нашлемник и, когда высохнет, выскобли, отполируй и, если нужно; вставь в изготовленную тобой форму стеклянные глаза, пользуясь для большей выпуклости гипсом для рельефов. Если хочешь золотить или серебрить, прокрой болусом так же, как на доске, и дальше придержи-вайся обычного способа при золочении, при раскраске и покрытии лаком.

*CLXX. Как надо изготовлять сундуки или ларцы и о способе их украшать и расписывать.*

Если при работе над сундуками или ларцами ты хочешь сделать их как следует, то загрунтуй их гипсом и придерживайся во всём того же способа, которому ты следуешь при работе на доске при золочении, раскраске, зернении, украшении и лакировке, о чём я подробно не буду распространяться.

Если хочешь делать другого рода сундуки, менее дорогие, то проклей и забери (зашпаклюй) щелки, что ты делаешь также и с упомянутыми выше, но раньше можешь загрунтовать гипсом, палочкой или кистью, а также хорошо просеянной золой с обычным клеем. Когда загрунтованное высохнет, отполируй и, если хочешь, покрой тонким гипсом. При украшении жестяными фигурами или девизами придерживайся такого способа: возьми мягкий плоский бутовый (masigna) камень и вырежи или дай вырезать в нём фигуры животных, девизы, цветы, звёзды, розы и всё, что ты мысленно пожелаешь. Помни, что при этом достаточно самого незначительного углубления. Затем возьми битого олова – хочешь жёлтого, хочешь белого, - сложенного в несколько раз, и положи его на модель, вырезанную на камне; расстели на олово род войлока из хорошо смоченной и выжатой пакли и бей по этому войлоку не очень тяжёлым билом из ивового дерева, двигая и поворачивая войлок. Когда выбьешь так, что станут видны все углубления, возьми грубого гипса, смешанного с довольно густым клеем, и намажь его палочкой на выбитое олово. Когда это сделаешь, поддень и сними один кусок олова кончиком ножа; затем заполни по тому же способу грубым гипсом (другой) кусок олова и поддень и отдели его ножичком. Сделай таким образом достаточное количество украшений и разложи их для просушки. Когда они высохнут, возьми нож с острым кончиком и, кладя одно оловянное украшение за другим на гладкую ореховую доску, обрежь всё олово, выступающее за пределы твоей фигуры и т.п., и таким образом сделай, сколько захочешь<sup>32</sup>. Когда ты как следует загрунтуешь свои сундуки и покрасишь в желаемый цвет, возьми обычного, но более крепкого клея, хорошо смочи им гипс свих фигур и девизов, распредели и приклей их на должные места твоего сундука, обрисуй беличьей кисточкой контуры, придай некоторую окраску (cologuzzo) и покрой фон лаком. Когда высохнет, возьми хорошо сбитый белок и пройди по лакировке, смоченной в этом белке губкой; затем пропиши и укрась фон, употребляя какие угодно краски, лишь бы они отличались от фона. Больше я об этом распространяться не буду, так как если ты будешь опытен в работе над значительными вещами, то хорошо сумеешь сделать и малое. После этого я покажу тебе, как работают на стекле.

#### *CLXXI. Как работают на стекле и на окнах.*

На стекле работают двумя способами, в зависимости от того, работают ли на окнах или на кусочках стекла, которые вставляются в иконки или в украшения реликвий. Скажем прежде о способе работы на окнах. Правда, что это искусство мало практикуется художниками, а больше исполняется специалистами в этой области; и обычно мастера, которые в нём работают, обладают больше опытом, чем знанием рисунка; руководствуясь же рисунком (сделанным художником), они со средними силами могут сравняться с теми, кто владеет полным, т.е. универсальным искусством и хорошим опытом. Поэтому, когда они к тебе обратятся, следуй такому методу. К тебе придут с обмером окна в ширину и длину; следуя расчёту, ты возьмёшь столько склеенных вместе листов бумаги, сколько понадобится для окна, и нарисуешь свои фигуры углём, затем усилишь чернилами, делая тени своих фигур совершенно так же, как если бы рисовал на доске. Стекольный мастер возьмёт твой рисунок и расстелет его на большой ровной доске или на столе. И соответственно тому, как ты хочешь окрасить одежды фигур, он разрежет стекло кусок за куском и даст тебе краску, которая изготавливается из хорошо стёртых медных опилок; этой краской ты выискивай кончиком беличьей кисти тени, соответ-



ственно тому, как идут складки и другие части фигуры; и так иди от одного куска стекла к другому, как их вырезал и составил мастер. Этой краской ты можешь делать тени на любом стекле. Прежде чем скрепить куски один с другим соответственно их назначению, мастер их умеренно обжигает в железном ящике с золой и уже затем скрепляет. Ты можешь исполнять на этих стёклах шёлковые ткани, оттенять, лессировать и шрафировать, писать буквы, прокрывая указанной краской и затем, соскабливая, как это делают на доске. У тебя при этом есть то преимущество, что тебе ну нужно делать другого фона, так как стекло бывает всех цветов; если тебе придётся делать маленькие фигуры или маленькие украшения или девизы, которые не могут быть вырезаны из стекла, то, сделав тени указанной краской, ты можешь окрасить некоторые одежды и сделать штриховку масляными красками; обжигание в данном случае не имеет места, да этого не нужно и делать, потому что из этого ничего бы не вышло. Дай лишь, сколько будет нужно, высохнуть на солнце.

*CLXXII. Как делают мозаичные работы для украшения реликвий и о мозаике из стержней перьев и яичной скорлупы.*

Есть другой вид работы на стекле, более прекрасный, изящный и редкий, чем это можно выразить словами, но он требует уверенного и быстрого рисунка. Этот вид работы исполняется следующим образом, а именно: возьми кусок белого стекла. Не имеющего зеленоватого отлива. Вполне чистого и без пузырей и вымой его со щёлоком углём; затем оботри его и вымой ещё раз очень чистой водой и дай ему самому высохнуть, но прежде чем мыть, вырежи из него такой четырёхугольник, какой хочешь (иметь). Затем возьми вполне свежий белок; разболтай его вполне чистым прутиком и, как ты это делал при золочении, хорошо сбей и дай отстояться в течение ночи; затем возьми беличью кисточку и смочи стекло этим белком с оборотной стороны; года оно хорошо и вполне равномерно смочено, возьми кусок золота, который был бы крепким, т.е. тёмным золотом, положи на бумажную лопаточку, осторожно наложи его на смоченную тобою часть стекла и осторожно протри небольшой чистой ваткой так, чтобы белок не проступил из-под золота; позолоти таким образом всё стекло и дай ему просохнуть без солнца в течение нескольких дней. Когда оно хорошо высохнет, возьми ровную дощечку, обтянутую чёрной материей или тафтой, и походи в свою рабочую комнату, где никто тебе ничем не мешает и которая бы имела только одно завешанное окно. Поставь свой стол к этому окну так, чтобы, когда ты стоишь лицом к этому окну, оно приходилось бы у тебя над головой. Положи своё стекло на указанную чёрную ткань, затем возьми иглу с очень острым кончиком, привязанную к палочке, как если бы это была беличья кисточка, и начинай полегоньку этой иглой ту фигуру, которую хочешь изобразить; и делай это так, чтобы первый рисунок был мало заметен, так как он уже никогда не сможет быть удалён; поэтому, пока не усилишь свой рисунок, работай легко, как бы ты это делал пером; указанная работа может делаться только остриём, что требует очень лёгкой и неутомлённой руки. Дело в том, что самая сильная тень, которую ты можешь сделать, делается кончиком иглы; средняя же тень состоит в том, чтобы проходить это столь тонкое золото не насквозь; поэтому и нужно работать не спеша, тщательно и с любовью. Даю тебе такой совет: захотев работать в какой-нибудь день над таким произведением, держи накануне руку у ворота или за пазухой, чтобы она была спокойна, с уверенным кровообращением, и не была усталой.

Когда у тебя рисунок сделан, и ты захочешь счистить некоторые фоны, которые обычно покрывают масляным ультрамарином, возьми свинцовый грифель и три по золоту, чтобы чисто его снять, аккуратно проходя штифтом вокруг контуров фигуры. Когда ты это сделаешь, возьми несколько красок, тёртых на масле,

как ультрамарин, чёрная, медянка и лак, и если хочешь, чтобы некоторые одежды или складки отливали зелёным, покрась зелёным; если хочешь лаком, покрась лаком; если хочешь чёрного, покрась чёрным. Но все преимущества имеет чёрная, так как она лучше, чем какая-либо другая краска моделирует фигуру. Прижми и вдави изображённые тобою фигуры чем-нибудь плоским в гипс так, чтобы работа стала ровной. Так и выполняй свою работу.

Для той же самой, очень тонкой работы можешь употребить нарезанные мелко, как просо, стержни перьев, окрашенных, как я тебе сказал. Можешь ещё сделать подобные мозаики таким образом. Возьми яичной скорлупы чистой, белой и хорошо источённой и покрывай и заполняй ею нарисованную фигуру, как если бы это были краски; и затем, когда ты так загрунтуешь свою фигуру, понемногу раскрась её соответственными красками из коробочки, примешивая к ним немного яичного белка, и так работай на настоящем гипсовом грунте. Когда высохнет, покрой лаком так же, как покрываешь другие вещи на доске. Для того чтобы прокрашивать (сделать фон для этих фигур), тебе следует избрать такой путь: возьми золочёных или посеребренных листочков или более массивного кованного золота или серебра, помельче его нарежь и указанными щипчиками покрывай фон так, чтобы покрыть ими точёную скорлупу, где требуется золотой фон. Можешь ещё загрунтовать фон яичной скорлупой, на сбитом яичном белке, при помощи которого ты золотишь стекло. Смачивай нижние поверхности этим белком и накладывай своё золото; затем дай высохнуть и отполируй ватой. Сказанного о мозаичной или греческой работе с тебя достаточно.

#### *CLXXIII. О способе окрашивать ткани набивным трафаретом.*

Так как к нашему искусству принадлежат такие некоторые работы на полотне, которые хороши для детских платьев и одежд мальчиков и для особых аналоев в церквах, то я здесь укажу способ их изготовления: возьми подрамник вроде затянутой оконной рамы в два локтя длины и один локоть ширины, на который по всем правилам прибито полотно или канва. Если же тебе нужно раскрасить ткань в количестве шести или двадцати локтей, то сверни её, а конец помести названный подрамник. Возьми доску из орехового, грушевого или из другого очень твёрдого дерева. Величиною с кирпич или с прожженный камень; рисунки на этой дощечке должны быть нарисованы и вырезаны (на глубину) толстой верёвкой. На дощечках должны быть изображены все виды узора, который тебе требуется, листья или животные, но сделай, чтобы они были нарисованы и вырезаны таким образом, чтобы дощечки всеми четырьмя сторонами хорошо подходили одна к другой и в целом образовывали полный и связанный рисунок. У доски должна быть ручка, чтобы её можно было поднимать и класть на другую сторону, которая не имеет резьбы. Когда захочешь работать, надень на левую руку перчатку, а раньше приготовь тонко стёртой с водой чёрной краски из виноградных лоз, затем хорошо высуши эту краску на солнце или на огне и снова сотри её; смешай её с жидким лаком столько, чтобы хватило для работы; часть этой чёрной краски возьми ложечкой, размажь по ладони, т.е. по перчатке, и пройди ею, хорошо смазывая доску там, где она вырезана так, чтобы не заполнять выемок; клади трафарет ровно и подпорядку на натянутую на подрамнике ткань и под подрамником. Возьми в правую руку деревянный щиток или дощечку и посильнее три его поверхностью по трафарету. Когда потрёшь столько, что можно думать, что краска хорошо впиталась в ткань или полотно, сними свою модель, намажь её снова краской и вновь, с большой тщательностью, клади её столько раз, пока не заполнишь всего куска. Для своего оживления эта работа требует того, чтобы в некоторых местах фон ткани был окрашен другими красками. Для этого тебе следует иметь краски мало-укрывистые, как жёлтая, красная и зелёная. Для жёлтой возьми шафрана,

хорошо нагрей его на огне и смешай с крепким щёлоком. Затем возьми тупую мягкую щетинную кисть; расстели раскрашенную ткань на доске или на столе и окрась этой жёлтой животных, фигуры или листья, как тебе покажется лучше. Затем возьми красного дерева, наскоблённого стеклом, размягчи его в щёлоке и немного покипяти с небольшим количеством квасцов, пока оно не станет прекрасного пунцового цвета. Потом сними с огня, чтобы цвет не испортился, и покрывай кистью, как ты это делал с жёлтой. Затем возьми медянки, смешанной с уксусом и маленьким количеством шафрана, стёртого с небольшим количеством крепкого клея, и нанеси кистью так же, как ты это делал с жёлтой и другими красками, и при этом старайся краски класть так, чтобы были видны все животные: жёлтые, красные, зелёные и белые.

Для исполнения этой работы ещё хорошо жечь льняное масло, как я тебе указал выше, и полученную таким образом чёрную краску, которая очень тонка, мешать с жидким лаком. Это превосходнейшая и тончайшая чёрная, но она дороже. Эту работу хорошо выполнять на зелёной, красной, чёрной, жёлтой, синей и, если хочешь, на голубой ткани. Если она зелёная, можешь её обрабатывать тонко стёртым с водой суриком или киноварью. Для этой работы краску хорошо высуши, преврати в порошок и смешай с жидким лаком. Намажь этой краской перчатку, как ты это делаешь с чёрной, и работай совершенно тем же способом. Если холст красный, возьми тонко стёртого индиго с белилами, высуши их на солнце, преврати в порошок, смешай обычным образом с жидким лаком и работай тем же способом, как чёрной. Если холст чёрный, можешь работать светло-голубым, т.е. возьми немного индиго и значительно больше белил, смешанных и растёртых согласно способу, указанному для других красок. Если холст голубой, возьми белил, стёртых, высушенных и приготовленных в виде темперы тем же способом, как и другие краски. И вообще, согласно тому, какие найдёшь фоны, можешь подобрать другие краски, отличные от них, более светлые или более тёмные, как тебе покажется лучше и что подскажет тебе твоя фантазия. Как на практике, так и в умственном познании одна вещь учит другую. Всякое искусство по своей природе изящно и приятно, но достигает его только тот, кто упорно к нему стремится, и обратнo.

#### *CLXXIV. Как накладывать полированное золото на каменные фигуры.*

Бывает. Что человек стремится уметь в искусстве решительно всё, и в особенности то, что делает ему честь. Золочение каменных фигур не очень употребительно, но я лично это испробовал и научу тебя следующему. Когда тебе попадёт в руки большая или маленькая каменная фигура и тебе захочется её покрыть полированным золотом, избери такой способ: хорошо вычисти и отполируй фигуру, затем возьми простого клея, того, что употребляется для грунтовки картин на дереве, хорошо его вскипяти, прокрой в кипящем виде один или два раза фигуру и дай хорошо высохнуть. Затем возьми угля из обыкновенного или каменного дуба, растолки его, возьми сито с дырочками, сквозь которое проходило бы просеянное зерно, и просей через него этот угольный порошок, отложи просеянное, просей ещё и поступай, таким образом, столько раз, пока у тебя не будет достаточно порошка.

После того как это сделаешь, возьми льняного масла, варёного и хорошо приготовленного, как для протравы, и добавь треть жидкого лака. Дай всему вместе хорошо прокипеть. Когда смесь достаточно горяча, возьми сосуд, насыпь в него просеянного угля, затем налей этой протравы, хорошо смешай и равномерно прокрой толстой щетинной или беличьей кистью всю фигуру или другую работу. После того как ты это сделаешь, помести её в такое место, где она бы хорошо высохла – на солнце или на ветру. Когда фигура вполне высохнет, возьми немного

клея и, если его у тебя со стакан, прибавь один желток<sup>33</sup> и достаточно горячим смешай всё вместе; возьми небольшой кусок губки, окуни в эту смесь, но не слишком её напитывай, и протри во всех местах, где прокрыл протравой с углём. Я тебе объясню, почему надо покрывать такой протравой. Причина такова: камень всегда содержит сырость, а смешанный с клеем гипс как бы это чувствует, гниёт, трескается и портится: это же масло с лаком являются орудием и средством для соединения гипса с камнем. Уголь же при влажности камня всегда остаётся сухим. Если хочешь продолжать свою работу, то возьми грубого гипса и клея, приготовленных тем же способом, как для грунтовки картины на дереве; при этом в зависимости от количества нужно прибавить один, два или три желтка. А затем размазать палочкой по работе; если же ты с этим смешаешь ещё немного порошка из толчёного кирпича, то будет ещё лучше.

Прокрой при помощи палочки этим гипсом два или три раза, и дай ему хорошо высохнуть. Когда совершенно высохнет, проскобли и вычисти его, как ты это делал на доске или картине, а затем возьми тонкого гипса или, если хочешь, гипса для золочения и смешай и сотри этот гипс с тем клеем, с которым ты грунтуешь доску, но здесь нужно добавить ещё и яичного желтка, хотя и не столько, сколько ты кладёшь в грубый гипс. После этого начинай покрывать свою работу первым слоем, как следует, протирая рукой. Затем поверх этого гипса прокрой четыре или шесть раз кистью так же, как грунтуешь доску, совсем таким же способом и стою же старательностью. Когда это сделано, и грунт хорошо высох, осторожно его проскобли и прокрой смешанным болусом, как ты делал на доске, совершенно тем же способом, которого ты придержишься при золочении и полировке камнем или зубком. Это самая существенная часть этого искусства, какая только может быть на свете.

Если же случится, что какой-нибудь твоей работе, позолоченной таким образом, будет угрожать опасность воды, ты можешь её покрыть лаком; это не так красиво, но значительно прочнее.

*CLXXV. Какие средства можно принять против сырости в стене, которую надо расписывать.*

Получается, что в целях сохранения живописи при некоторых работах, которые производятся на сырой стене, когда приходится принимать против сырости меры; эти меры предосторожности следует принимать с предусмотрительностью и согласно способам, проверенным практикой.

Знай, что сырость на стене вызывает тот же процесс, что масло на доске; как сырость портит известь, так масло портит гипс и его смесь (темпера); поэтому следует знать, когда эта сырость может вызвать большие повреждения. Как я тебе сказал выше, самая лучшая и прочная темпера, какую можно работать на стене, это работа *in fresco*, т.е. на сырой извести. Знай, что сколько бы не шло дождя и ни было воды снаружи, это никогда не может причинить никакого вреда, но вода, которая просачивается и капает сквозь стену с другой стороны, действительно очень вредна; если ты обнаружишь несколько капель, просочившихся сквозь стену, прими против этого решительные меры: осмотри, насколько стена крепка в том месте, где ты работаешь, и, если она плохо защищена, вели тщательно её закрыть. Если же в этом месте проведена вода и её нельзя отвести, придерживайся такого способа: из какого бы камня ни была сложена стена, возьми льняного масла, сваренного, как протрава, и сотри с толчёным кирпичом, но раньше намажь стену этим маслом в кипящем виде кистью или тряпкой.

После этого возьми указанного замешанного толчёного кирпича, прокрой им стену таким образом, чтобы она была шершавой, и дай ей хорошо высохнуть в

течение нескольких месяцев. Затем возьми лопаткой свежей извести, смешай наполовину с песком, прибавь к ней толчёного и просеянного кирпича и промажь стену один или два раза так, чтобы штукатурка хорошо улеглась и была шершавой.

Затем, когда захочешь на ней работать, прокрой её тонким слоем мягкой извести, как я тебе показал выше, описывая способ работы на стене.

#### *CLXXVI. Два других способа для той же цели.*

Для этой цели можно сделать ещё следующее: раньше промажь стену кипящей корабельной смолой; после того как ты это сделаешь, возьми той же смолы и нового, вполне сухого толчёного кирпича, истолчённого каким бы то ни было способом, смешай его с названной смолой и промажь этим стены там, где есть сырость. И это – прекрасная штукатурка. Сделай её шершавой посредством извести, как я тебе объяснил выше. Для той же цели есть ещё такой способ: возьми известное количество кипящего жидкого лака, смажь им поверхность сырой стены и затем прокрой стену тем же лаком с толчёным кирпичом.

Это тоже превосходное средство.

#### *CLXXVII. О работе в комнатах и лоджиях зелёной землёй по сухому.*

Когда ты работаешь под лоджиями или под балконами, их не всякий раз приходится исполнять по сырому – часто ты их найдёшь оштукатуренными раньше, чем захочешь расписать зелёной землёй. В таких случаях бери зелёной земли, хорошо смешанной и стёртой с не слишком крепким клеем для грунтовки. Прокрой этим составом два или три раза при помощи толстой щетинной кисти всю поверхность. Когда ты это сделаешь, то после того как высохнет, нарисуй углём таким же образом, как ты это делаешь на доске, и усиль<sup>34</sup> свои сцены чернилами или чёрной краской, т.е. виноградным углём, стёртым с яйцом, или, если хочешь, желтком и белком вместе; смахнув уголь, возьми большую чашку или миску, называемую тосканцами "metadella". Положи туда ложку дёду и хорошо сболтай всё вместе. Сделав это, возьми губку, окуни её в эту воду, немного выжми и пройди ею по фону, покрытому зелёным. Затем чёрной акварелью сделай свои тени, нежные, мягкие, воздушные. Далее возьми бели, стёртых и смешанных с указанной выше темперой и сделай по всем правилам искусства пробелку своих фигур. Ты можешь наложить на эти фигуры и другие краски, отличные от зелёной, охру, чинабрезе и орпименто, и при желании украсить каким-нибудь орнаментом и сделать синий фон. Эту работу зелёным ты можешь исполнять и на доске, а также и на стене по сырому, штукатуря и покрывая зелёной землей и делая пробелку известковыми белилами.

#### *CLXXVIII. Как можно покрыть расписанную зелёной землёй доску лаком.*

Найдутся заказчики, которые захотят, чтобы заказанную тебе роспись зелёной землёй ты покрыл лаком. Скажу тебе, что это не принято, и что зелёная земля этого не требует, но всё же, если они этого захотят, удовлетвори их, придерживаясь следующего метода. Возьми оскрёбков пергамента и хорошо прокипяти их с чистой водой так, чтобы получилась обычная, т.е. клеевая темпера; осторожно и легко прокрой этим клеем толстой беличьей кистью свои фигуры или сцены и вообще всё, что тебе нужно покрыть лаком. Когда прокроешь этим очень чистым прозрачным, дважды процеженным клеем, дай твоей работе просохнуть в течение трёх или четырёх дней. Затем можешь спокойно покрывать всё лаком и увидишь, что зелёная земля воспринимает лак так же, как и другие краски.

*CLXXIX. Как раскрашенное человеческое лицо вымыть и очистить от краски.*

Иногда случается, что упражняясь в своём искусстве, тебе придётся раскрашивать и расписывать тело, особенно раскрашивать лица мужчин и женщин; ты можешь изготовлять свои краски, стирая их с яйцом или, для технического грима, с маслом или жидким лаком, который является самым крепким связующим веществом из существующих. Но как ты поступишь, когда потом захочешь смыть с лица эту краску или темперу? Возьми желток и понемногу рукой протирай им лицо. Затем возьми горячей воды, вскипячённой с отрубями, вновь протри лицо желтком и вымой его горячей водой. Делай это столько раз, пока лицо не станет первоначального цвета; больше об этом предмете говорить нечего.

*CLXXX. Почему дамы должны воздерживаться от употребления целебных вод для кожи.*

Может случиться, что при обслуживании молодых дам, в частности тосканских, тебя попросят указать им краски и эликсиры, которые придают им прелесть и которые они употребляют, чтобы казаться прекрасными. Но падуанки их не употребляют, и я не хочу дать им повод меня упрекнуть; к тому же это не угодно богу и мадонне, почему я об этом умолчу. Тебе же скажу: если хочешь сохранить на долгое время свой цвет лица. Умывайся водой из фонтана, ключа или реки и предупреждаю тебя, что если будешь потреблять что-либо другое, искусственного изготовления, лицо станет в короткое время блеклым, зубы – чёрными; дамы же оттого преждевременно стареют и становятся безобразнейшими старухами, какие только могут быть. И сказанного об этом предмете достаточно.

*CLXXXI. Как полезно делать слепки с натуры.*

Мне кажется, что о всех видах живописи сказано достаточно. Сейчас хочу коснуться другого, что очень полезно и даст тебе большой навык в рисунке, - изображения и воспроизведения вещей с натуры, называемого ваянием.

*CLXXXII. Как делают с натуры слепок лица мужчины или женщины.*

Если хочешь получить слепок какого-либо лица мужчины, женщины или старика, то поступай с моделью следующим образом. Во-первых, сбрей бороду, так как борода и волосы воспроизводятся плохо. Возьми душистого розового масла и смажь им лицо толстою беличьёю кистью.

Надень на голову берет или капюшон и возьми полосу ткани в ладонь ширины, а длины от плеча к плечу, накрой ею голову поверх берета и пришей её (нижний край) к берету от одного уха к другому. Положи в каждое ухо немного ваты и, оттянув книзу названный край полосы, пришей его к воротнику одежды сбоку у подбородка от половины лица к половине плеча, а свободный конец полосы поверни к передним пуговицам. Сделай то же с другой половиной куска и пришей таким же образом у другого плеча, а конец поверни к середине шеи. Сделав это, положи мужчину или женщину на ковёр, на доску или стол. Возьми железное кольцо шириною в один или два пальца, с зубцами наверху, в виде пилы. Овал этого кольца должен быть на два или три пальца шире и длиннее лица. Окружи этим кольцом лицо человека так, чтобы оно не касалось лица модели, и дай держать это кольцо твоему товарищу. Возьми указанную выше полосу ткани и тяни к середине не пришитые её края, поместив их на зубцы обрамляющего лицо кольца, и закрепи так, чтобы края ткани легли между телом и кольцом, и чтобы от ткани до лица было кругом пространство в два пальца или меньше, в зависимости от того, какой толщины думаешь сделать слепок. И скажу тебе, что теперь ты можешь начинать отливку формы.

*CLXXXIII. Каким образом человеку, с лица которого снимают маску, обеспечивают дыхание.*

Тебе нужно дать сделать ювелиру две трубки из латуни или серебра, насколько возможно лёгкие, круглые и более открытые сверху, чем внизу, наподобие (музыкальной) трубы, каждая приблизительно в ладонь длины и в палец толщины. С другого нижнего конца они должны быть сделаны по форме и объёму ноздрей носа, но так, чтобы, входя в них, совсем не раздувать носа. Дай эти трубочки пробуровать от середины до конца частыми мелкими дырочками и скрепить, но у основания, где они входят в нос, они должны быть искусно отдалены друг от друга на расстояние перемычки между ноздрями.

*CLXXXIV. Как отливают с живого человека гипсовый слепок, как снимают, сохраняют и выливают из металла.*

Когда это сделаешь, заставь мужчину или женщину повернуться и вставь им эти трубочки в ноздри, и пусть они сами их держат рукой. Имей наготове гипс из Болоньи или Вольтерры варёный, свежий и просеянный и миску с тёплой водой. Быстро высыпь гипс в эту воду. Делай это быстро, чтобы гипс скорее загустел, и потому приготавливай его не слишком жидким. Возьми стакан, бери им этот состав и заполни лицо кругом. Наноси состав равномерно и оставь глаза, чтобы закрыть их (гипсом) после покрытия всего лица.

Пусть (человек) держит рот и глаза закрытыми, но без усилия, как то бывает у спящего, и когда гипс нанесён на расстояние одного пальца от носа, дай ему немного отдохнуть.

Дай слепку затвердеть, захвати его осторожно перочинным или другим ножом или ножницами и обрежь кругом пришитую тобою полосу ткани. Аккуратно вынь из носа трубочки, дай человеку подняться, сесть или встать, держа руками слепок, который у него на лице, и осторожно прилаживай лицо, чтобы вынуть его из этой формы или маски. Сняв маску, тщательно её сохраняй. Далее возьми детскую пелёнку и обмотай её вокруг этой формы таким образом, чтобы пелёнка заходила на два пальца за её края. Возьми толстую беличью кисть и смажь всё углубление формы, каким хочешь маслом с большой тщательностью, чтобы как-нибудь на несчастье что-нибудь не попортить; сотри указанным выше способом гипс и, если хочешь, добавь немного порошка толчёного кирпича – это будет ещё лучше. Бери этот гипс стаканами или миской, наливай в форму, держа её на скамейке; когда ты наливаешь состав, другой рукой осторожно стучи по скамье так, чтобы гипс имел возможность равномерно проникнуть во все места, как воск в печать, и чтобы не было ни пустот, ни пузырей. Когда форма сделана и наполнена, дай ей постоять полдня или самое большее день. Возьми молоточек и хорошенько прощупывай и разбивай внешнюю скорлупу, т.е. первую форму, таким образом, чтобы не отбить у слепка ни носа, ни чего-либо другого.

Для того же, чтобы эта форма оказалась при разбивании более хрупкой, прежде чем её наполнять, возьми пилу и надпили форму снаружи со многих мест, но так, чтобы не пропилить насквозь, что было бы очень плохо; надпилив как следует, ты её без труда разобьёшь лёгкими ударами молотка, когда она будет полна. Таким образом, ты будешь иметь изображение, лицо или слепок любого важного сеньора. Знай, что если ты сохранишь первую форму, то с неё можно дать вылить маску из меди, бронзы, золота, серебра, свинца и вообще какого угодно металла.

Имей лишь достаточно мастеров, которые знают толк в плавлении и литье.

*CLXXXV. Объяснение того, как можно сделать слепок с обнажённой фигуры мужчины или женщины и как отлить его из металла.*

Применяя указанный выше способ с полным мастерством, можешь вылить и сделать слепок с цельной обнажённой человеческой фигуры, подобный встречающимся древним прекрасным статуям. Желая сделать слепок с обнажённого мужчины или женщины, прежде поставь его на дно ящика, который ты велишь сделать в высоту человек до подбородка; этот ящик должен разбираться, с одной стороны, в половину всей ширины, а с другой – по длине. Прикажи, чтобы от середины плеча, начиная от уха, шла доходящая до дна ящика очень тонкая медная пластинка, которая бы окружала тело обнажённого, не причиняя ему вреда, отступая от него на толщину верёвки. Пластинка должна быть прибита к краю ящика – в месте сшива. Прибей, таким образом, четыре пластинки, чтобы они сходились к середине<sup>35</sup>, образуя как бы продолжение швов ящика. Затем смажь обнажённого, помести его стоя в ящике, сотри побольше гипса с достаточно тёплой водой и будь с товарищем, чтобы одновременно спереди и сзади обливать фигуру гипсом так, чтобы в то же самое время ящик стал полным, и человек был погружен по горло. Лицо, как я тебе рассказал. Можешь сделать отдельно. Дай гипсу постоять столько времени, чтобы она хорошо затвердела, затем открой и разбери ящик и сделай это так: всунь между краями ящика и пластинками какие-нибудь инструменты или стамески и открой ящик, как бы ты это сделал с орехом, держа с обеих сторон части ящика и сделанного тобою слепка.

Осторожно вынь обнажённого, вымой его хорошенько чистой водой так, чтобы его тело стало розовым. Когда же сделаешь слепок с лица, то можешь таким образом вылить из указанной формы слепок из какого хочешь металла. Но я тебе рекомендую воск. Почему? Да просто потому, что такая форма ломается, не повреждая фигуры, и потому, что ты можешь снимать, добавлять и исправлять там, где у фигуры есть изъяны. После этого можешь приставить голову и выливать всю фигуру целиком. Подобным же образом можешь сделать слепки с отдельных членов, один за другим по частям, а именно: руки, ладони, ноги, ступни, а также птицу, всякого рада зверя, рыбу и прочих животных. Но они должны быть мёртвыми, так как не имеют ни разума, ни выдержки, чтобы стоять послушно и смиренно.

*CLXXXVI. Как можно сделать слепок с самого себя и затем вылить его из металла.*

Следующим образом можешь также сделать ещё слепок с самого себя. Вели приготовить известное количество пасты или хорошо промешанного, чистого и очень мягкого воска, стёртого, как если бы это была мазь; и размажь по очень широкому, как обеденный, столу. Вели поставить его на пол и наложить на него это пасты или воска на толщину с пол-локтя. Вдави в пасту снимаемую часть тела спереди, сзади или сбоку. Если названные паста или воск тебя хорошо охватят, дай аккуратно и прямо так, чтобы не сдвинуть формы, вытянуть тебя из неё; затем дай ей высохнуть и, когда высохнет, отлей слепок из свинца. Подобным же образом сделай другую часть своей особы, т.е. противоположную той, которую сделал, и затем, соединив их вместе, вылей цельный слепок из свинца или другого металла.

*CLXXXVII. О том, как делают слепки фигурок из олова, и о том, как их размножать при помощи гипса.*

Если ты снимешь слепки с фигуры из олова или других металлов или если тебе нужно сделать какой-нибудь рельеф для доски, голову человека, льва или другого животного или какой другой небольшой фигуры, смажь её, вдави в воск и



выливай из чего хочешь. Дай сделанному тобою из воску слепку высохнуть и затем хорошо смажь его столовым или ламповым маслом. Возьми тонкого или грубого гипса и, смешав с довольно крепким клеем, налей эту массу в форму и дай ей остыть. Когда остынет, немного отдели этот гипс кончиком ножа от формы, затем дуй посильнее в образовавшееся отверстие, и у тебя в руке окажется готовая гипсовая фигура.

Таким образом, можешь их сделать сколько угодно. Знай, что лучше их делать зимой, чем летом.

*CLXXXVIII. Как пользуются воском или пастой, делать отпечатки монет.*

Слепки с монет<sup>36</sup> можешь сделать, отпечатывая их на воске или пасте. Дай оттиснутой форме высохнуть, затем расплавь серы, вылей её в форму – и слепок готов. Если ты захочешь сделать слепки из пасты, то прибавь в неё стёртого сурика, т.е. смешай с пастой порошок сурика, и сделай эту массу, насколько хочешь твёрдой.

*CLXXXIX. Как делают отпечатки монет или печатей в воске и золе.*

Если захочешь сделать в совершенстве слепок с печати, дуката или другой монеты, придержишься следующего способа и цени его высоко, так как это превосходная вещь. Приготовь половину или целую миску чистой воды. Возьми полмиски золы, всыпь её в миску с водой и перемешай рукой. Немного подожди и, прежде чем вода станет совсем прозрачной, налей этой мутной воды в другую миску и делай так столько раз, пока у тебя не будет столько золы, сколько тебе нужно. Затем дай миске со слитой водой постоять, пока вода не станет прозрачной, и зола не осядет на дно. Слей воду и просуши золу на солнце или где хочешь. Потом сотри её с растворённой в воде солью и поступай с нею, как если бы это была паста. Затем сделай в этой пасте оттиски печатей, фигурок, монет и вообще всего, с чего ты хочешь сделать слепок. Сделав это, дай указанной пасте понемногу высохнуть, без огня и солнца. Затем выливай на эту пасту олово, серебро или любой другой металл; знай, что указанная паста может выдержать какую угодно большую тяжесть.

...Желаю тем, кто увидит эту книгу, хорошо её изучить, запомнить и работать с прилежанием, живя в мире и поддерживая свою семью...

(Закончена книга сия в лето 1437, июля 31 дня, в Стинке<sup>37</sup>).

1. В скобках, в настоящем переводе поставлены слова: 1) которые в оригинале пропущены, но подразумеваются и 2) технические термины и непереводаемые выражения.
2. *ingessare*; дальше *gesso* – гипс или мел; поэтому не всегда бывает возможным точно определить, какой именно из этих двух материалов подразумевает Ченнини. С этой неточностью мы встретимся и в дальнейшем на протяжении всей книги.
3. В русском иконописном ремесле "припорох" – перевод рисунка.
4. Придавать живописной поверхности фактуру. Обычно во времена Ченнини это делалось штампом или специальным пунктирным колесом.
5. *Vernice da scrivere* – лак для письма, обычно сандарак.
6. *Mozzetto* от. чл. *mozzare* – обрезанный, обрубленный, но Ильг в данном случае переводит – *gespitzt*, т.е. заострённый.
7. *Tiezzuola* – кусок материи, заплатка; Агеев переводит, как платчатые краски, исходя из строгого термина "платчатые румяна". От куска той краски.
8. Здесь *tempere* – смеси, множественное число; чаще *tempera* единственное число – смесь, но не темпера в общеевропейском современном смысле слова, т.е. краска, смешанная с маслом и клеем.
9. *Morella* – чёрная жинка, ветряная ягода.
10. *di'spicchi* – вероятно, мездровый клей.
11. В тексте, вероятно, ошибочно стоит *viso* – лицо вместо *nazo* – нос.
12. В кодексе *Laurenciano* и *Riccardiano* читаем "*bruno*" – коричневый, но в издании Тамброни "*buono*" - хороший; Миланези восстанавливает "*bruno*" в виду того, что "среди разных цветов бриллиантов есть и коричневые".
13. Сернистый мышьяк, *or-pimento*; буквально, пигмент золота.
14. *Aria* – воздух, но надо думать, что имеется в виду скорее свет; тоже и дальше.
15. Жёлтый лак из *geseda latcola*.
16. Болус – *bolo* – красная земляная краска для грунтовки перед золочением.
17. *Azzurro della Magna*.
18. *Verde azzurro* – углекислая медь.
19. *Lavorare de piatto*, буквально – "работать плоско" (см. гл. XXXI), в немецком же тесте Ильга – "для грунтовки од золото". У Мотте – "для работы на фаянсе"(?).
20. См. гл. LXXIII.
21. Это место может показаться испорченным переписчиками или ошибкой самого Ченнино, если бы мы не знали, что мастера этого времени плохо знали воздушную перспективу, как это видно из их произведений, на которых изображены горы и пейзажи. Переставив порядок последней фразы, можно было бы кодекс исправить, но её лучше оставить, как она есть, хотя бы потому, что она может служить истории искусства. (Прим. Тамброни)
22. В этом месте подлинника мы читаем: "...e se fusse figure di legname o foglie, che le potessi far bollire in caldaia", т.е. дословно: "если это будут фигура или листья дерева, и ты бы мог вскипятить их в котле". Это место Ильг переводит: "und wenn es sich um Figuren aus Holz und Blattornamente handelt, du sie in einem Kessel sieden Könnest" т.е.: "если же речь идёт о фигурах из дерева или листовом орнаменте, то ты бы мог их вскипятить в котле". Моттэ переводит это же место: "et si tes planclies ou feuilles de bois etaient telles que tu puisse les faire cuire dans un chaudron" – "и если твои доски или листья из дерева будут такими, что ты бы мог их сварить в котле". В переводе Моттэ и в особенности Ильга означенное место Ченнини переведено формально без понимания технологического смысла, а вернее даже с извращением его. Речь идёт только о дереве и досках из него, которые полезно прокипятить. Метод обработки дерева кипячением в целях достижения его лучшей прочности был принят в техническом обиходе времён Ченнини. Для чего кипятить "фигуры из дерева и листовый орнамент" (Ильг) или "...листья из дерева" (Моттэ) – непонятно, так же как и отношение этих таинственных фигур к правилам Ченнини о приготовлении доски и её грунтовке.
23. *Chiovi* – кодекс *Ricardiano*, в код. *Laurenziano* и римском издании *occhio* – глав.
24. См. г. XVIII и XLVI.
25. То, что следует до конца главы, прибавлено в итальянском издании Меланези из кодекса *Riccardiano*; в римском издании и в кодексе *Lautenziano* этого нет.
26. С этого места в кодексе не хватает названий глав, которые добавлены согласно римскому изд. Примеч. Меланези.
27. В рукописи двух, но по смыслу трёх. Прим. Меланези.

28. Скобки в подлиннике.
29. Не вполне ясное место. Моттэ понимает его иначе, переводя: "It n'est bonnisur murniseu brique dans les eglises" – "Не годиться ни на стене, ни на кирпиче в церквах". Ильг оставляет неясным, как в подлиннике.
30. С этого места в кодексе Riccardiano начинаются дополнительные главы, отсутствующие в кодексе Оттобониано, с которого напечатано изд. Тамброни, где проставлены отсутствующие заглавия. Прим. Меланези.
31. Скобки в подлиннике.
32. См. гл. CXXVIII.
33. То, что следует до гл. CLXXVIII, в кодексе Laurenziano отсутствует и имеется только в кодексе Riccardiano. Прим. Меланези.
34. Здесь, вероятно, описка, так как стоит forma – образуй, тогда как по смыслу здесь, как и в других подобных же фразах, должна стоять ferma.
35. Т.е. так, чтобы пластинки разделяли ящик по диагонали.
36. Santelena – Santa Elena – золотая или медная монета, имевшая хождение во времена Данте, но здесь это слово употреблено в общем смысле – монета.
37. "Ex Itincarum". Стинке – флорентийская долговая тюрьма (см. предисловие переводчика).