

Приемы построения карнации в итальянской живописи XIV–XVI веков на примере произведений из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств

Развитие приемов построения формы в области карнации в итальянской живописи эпохи Возрождения связано с характером используемых материалов и, прежде всего, с характером связующего. Технично-технологическое исследование трех произведений итальянской живописи XIV–XVI вв. из коллекции Екатеринбургского музея изобразительных искусств позволило выявить и сопоставить приемы работы живописцев на разных этапах становления единого комплекса формообразующих методов, окончательно сложившихся в итальянской живописи в первой четверти XVII столетия.

Самым ранним произведением итальянской школы в собрании музея является «Мадонна с Младенцем» типа «Умиление» (*ил. 1*), переданная из Эрмитажа в 1947 г. (71×40, инв. № 813). Атрибуционные исследования позволили отнести это произведение известной мастерской флорентийских мастеров из фамилии Чионе, старшим из которых был Андреа ди Чионе, прозванный Орканья (1308–1368). Екатеринбургская работа была отнесена первоначально к кругу работ его младшего брата Якопо ди Чионе, прозванному Робичча (упоминается в 1365 – ок. 1398)

[2, с. 82]. Дальнейшее уточнение авторства позволило атрибутировать произведение кисти его племянника, Мариотто ди Нардо ди Чионе (1365–1424) [1, с. 38]. Работа написана темперой на деревянной тополевой основе, собранной в щит из двух досок, ширина которых колеблется от 1,8 до 2,2 см. Грунт гипсовый с включениями кальцита, белый. Нанесен толстым слоем, скрывающим фактуру древесины. Отдельные элементы рисунка выполнены по грунту процарапыванием. Графьи хорошо заметны на участках изображения мафория Мадонны и нимбов. В области правой височной доли на лице Мадонны отмечается углубление от иглы циркуля, которым наносились контуры нимба. Окончательный рисунок исполнен по грунту черной краской тонкой заостренной кистью и хорошо просматривается на отдельных участках карнации в микроскоп. Золочение предшествовало личному письму, что подтверждается характером перекрытий живописью карнации отдельных элементов позолоты¹.

Подмалевок на участках карнации выполнен по грунту свинцово-оловянистой желтой, имеющей яркий лимонно-желтый цветовой тон, и явственно за-

метен в области щеки и руки Мадонны и на тельце Младенца. Поверх подмалевка проложен штриховкой завершающий слой инкарната, выполненный розовато-телесным тоном, развивающимся от розового к киноварно-красному. Штриховка наносится по форме. На участках, где художник стремится достичь tonальной однородности цветного пятна, штрихи накладываются более плотно в несколько слоев, пересекающих друг друга и образующих решетчатую структуру. Тональность подмалевка вносит декоративное начало в общее колористическое решение. Следует учесть, что первоначально мафорий Мадонны был исполнен смесью азурита и свинцовых белил и имел яркую голубую тональность, позже скрытую поновительским слоем почерневшей изумрудной зелени².

Другой работой, привлеченной для рассмотрения избранной темы, является «Поклонение Младенцу», приписываемое флорентийскому художнику круга Себастьяно Майнарди (1460–1513) (дерево, темпера, 80×40,5, инв. № 812) (ил. 2). Произведение потупило из Государственного Эрмитажа в 1947 г. Ранее оно входило в собрание М. П. Погодина [1, с. 42]. Работа написана на деревянном тополевым щите, составленном из трех досок. Материал основы мягкий и рыхлый. Средняя доска имеет четыре сучка, расположенных рядом друг с другом, что обусловило растрескивание и коробление основы и многочисленные осыпи авторского слоя. В результате последней реставрации во Всероссийском художественном научно-реставрационном центре им. академика И. Э. Граба-



1. Мариотто ди Нардо ди Чионе
Мадонна с Младенцем. Конец XIV в.

ря (ВХНРЦ) основа была распилена по толщине на две части, обе половины выпрямлены и сдублированы на малоусыхающее жесткое основание.

Проведенное исследование показало, что картина написана на толстом рыхлом слое гипсово-мелового грунта, имеющего внутри многочисленные мелкие отверстия – следы пузырьков воздуха, образовавшихся в процессе перемешивания и отвердевания грунтового материала. Одной из задач, которые решал живописец в процессе создания картины, стало построение карнации посредством системы «свет – полутон –



2. Круг Себастьяно Майнарди
Поклонение Младенцу
Последняя четверть XV – начало XVI в.

ть», усиливающей трехмерность анатомических форм. При этом света и тени изображались тонально теплыми, а полутона – холодными, что помогало имитировать мягкость и теплоту человеческой плоти. Этот эффект достигался следующими приемами. В подмалевке фигуры Младенца прокладывался серовато-зеленый слой, состоящий из зе-

леной земли (глауконита) с примесью мелкодисперсной черной органики. Карнация Мадонны имела желтовато-зеленоватый подмалевок, содержащий свинцовые белила с примесью зеленой земли и желтой охры. Завершающий слой карнации Младенца в светах представлял лессировку желтой органикой с мелкими включениями киновари, свинцовых белил и черного угольного пигмента³.

Карнация Мадонны в завершающих слоях на участках теплых светов (рука Мадонны) состояла из лессировки смесью киновари и черной угольной в желтоватом (темперном) связующем, проложенной по слою чистых свинцовых белил. Манера художника отмечена акцентированием объема прокладкой контрастных четко очерченных почти белых светов, представляющих некоторое подобие бликов. На этих участках завершающий слой имеет белый с легким зеленоватым оттенком цветовой тон и состоит из смеси свинцовых белил с примесью единичных включений зеленой земли и черного органического пигмента. Подобный прием является отличительной особенностью живописного метода Доменико Гирландайо, у которого учился и с которым впоследствии активно сотрудничал Себастьяно Майнарди.

Красочная кладка велась отдельными штриховыми мазками мягкой кистью, что хорошо просматривается на тельце Младенца. Подмалевок не закрывается полностью завершающими слоями, а остается в резерве на участках полутонов, активно участвуя в построении объема.

Заключает ряд рассматриваемых работ картина «Святое собеседование»,

188 Пичугина О. К. Приемы построения карнации в итальянской живописи XIV–XVI веков на примере произведений из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств // Сохранение культурного наследия. Исследования и реставрация = Preservation of Cultural Heritage. Research and Restoration : Мат-лы II Междунар. конф. в рамках V Международного культурного форума, СПб. 1–3 декабря 2016 г. / Сост. Ю. Г. Бобров. СПб. : Институт имени И. Е. Репина, 2018. С. 186–190



3. Полидоро ди Паоло ди Ренци (да Ланчано)
Святое собеседование. XVI в.

атрибутируемая венецианскому мастеру Полидоро ди Паоло ди Ренци (да Ланчано) (1515–1565), входившему в круг последователей Тициана (99×138, х., м., инв. № 436) (ил. 3). Картина была передана из Свердловского краеведческого музея в 1936 г. и с большой долей вероятности происходит из уральских художественных собраний [3, с. 63]. Она написана маслом на холсте саржевого переплетения, образующем рисунок в елочку, хорошо заметный на лицевой стороне работы. Художник использует фактуру холста при создании полутонов на тунике Мадонны. Однако при написании карнации он вынужден сглаживать

грубоватый рельеф ткани путем прокладывания дополнительных живописных слоев.

Грунт в работе цветной, темно-коричневый, состоящий из гипса с примесью черной угольной и коричневого железосодержащего пигмента. Такой грунт требует создания светлого, как правило, белильного подмалевка. И действительно, подмалевки лица Мадонны написаны светлым розоватым цветным тоном, составленным из смеси свинцовых белил, киновари и черной угольной. Подмалевки лица святого епископа также выполнены розоватым цветовым тоном, составленным из свинцовых белил,

киновари и красного органического пигмента. Поверх проложены еще два слоя, включающие свинцовые белила, киноварь и красный органический пигмент. Подмалевок карнации Иоанна Крестителя (проба с кисти левой руки) имеет зеленоватый цветовой тон и состоит из смеси свинцовых белил, азурита, черной угольной. Завершающий слой имеет розоватую тональность и состоит из смеси свинцовых белил с примесью киновари и красного органического пигмента⁴.

Таким образом, следует отметить, что Полидоро да Ланчано применял разные приемы построения карнации при изображении фигур своих героев. Он использовал разные по цветовому тону подмалевки – от холодного зеленоватого до теплого розоватого в зависимости от возрастных и гендерных

характеристик персонажей. Кроме того, он учитывал оптические особенности красок на масляном связующем, получая холодноватые полутона на лице Мадонны и тельце Младенца за счет утончения красочного слоя розоватого подмалевка, проложенного по теплomu коричневому грунту.

В заключение необходимо отметить, что изучение трех произведений итальянской живописи XIV–XVI вв. выявило, что их авторами был применен ряд эффективных приемов построения карнации, соответствующий каждому этапу формирования законченного стиля. При этом определяющую роль играл характер связующего и тональные отношения грунта и подмалевка, на основе которых создавался цветовой строй произведения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Микроскопические исследования проводились Т. В. Максимовой.

² Химический анализ выполнен С. А. Писаревой.

³ Химический анализ проводился М. Г. Кононович.

⁴ Исследование под микроскопом осуществлено Т. В. Максимовой. Химический анализ выполнялся С. А. Писаревой.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Горнунг О. Русская и западноевропейская живопись и графика // Послевоенный дар Эрмитажа Екатеринбургскому музею изобразительных искусств. Екатеринбург, 2016. С. 37–86.
2. Пичугина О. Мадонна с Младенцем мастерской Якопо ди Чионе // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства XV / Под ред. Л. И. Иовлевой. М., 2014. С. 80–85.
3. Свердловская картинная галерея. Каталог. Живопись. Скульптура. Рисунок. Чугунное литье / Сост. А. М. Кастра, Г. П. Гаев, Б. В. Павловский. Свердловск, 1949. 96 с., илл.