

Научная статья

УДК 7.046.3

doi: 10.17223/22220836/57/15

К ВОПРОСУ О СОДЕРЖАНИИ, МЕСТЕ И ВРЕМЕНИ СОЗДАНИЯ КАРТИНЫ «МАДОННА С МЛАДЕНЦЕМ, АРХАНГЕЛОМ ГАВРИИЛОМ И ЮНЫМ ИОАННОМ КРЕСТИТЕЛЕМ» ИЗ СОБРАНИЯ ЕКАТЕРИНБУРГСКОГО МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

Ольга Кузьминична Пичугина

*Уральский государственный архитектурно-художественный университет
имени Н.С. Алферова, Екатеринбург, Россия, opich2008@ya.ru*

Аннотация. Статья посвящена выявлению времени и места создания картины неизвестного итальянского художника из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств. Корректировочные записи, изменившие внешний облик персонажей, ограничили возможности применения стилистического анализа. Использование иконографических и технико-технологических методов исследования позволило предположить, что автором произведения является мастер миланской школы рубежа XV–XVI вв., близкий кругу последователей Леонардо да Винчи. Анализ содержания произведения позволил это подтвердить.

Ключевые слова: Италия, рубеж пятнадцатого и шестнадцатого веков, технология живописи, иконографический анализ, миланская школа

Для цитирования: Пичугина О.К. К вопросу о содержании, месте и времени создания картины «Мадонна с Младенцем, архангелом Гавриилом и юным Иоанном Крестителем» из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 57. С. 184–197. doi: 10.17223/22220836/57/15

Original article

TO THE QUESTION OF THE CONTENT, PLACE AND TIME OF CREATION OF THE PAINTING “MADONNA AND CHILD, ARCHANGEL GABRIEL AND YOUNG JOHN THE BAPTIST” FROM THE COLLECTION OF THE YEKATERINBURG MUSEUM OF FINE ARTS

Olga K. Pichugina

*Ural State University of Architecture and Arts named for N.S. Alferov,
Ekaterinburg, Russian Federation, opich2008@ya.ru*

Abstract. The article is devoted to the study of a painting by an unknown Italian artist of the turn of the XV–XVI centuries from the collection of the Yekaterinburg Museum of Fine Arts. The abundance of corrective records has significantly distorted the visual appearance of the work, which made it difficult to use the stylistic method of research. The content of the painting has a complex multicomposed character, in which three directions are well read. The Virgin Mary is depicted as the Madonna Humilitas. An important place is given to the theme of Holy Kinship. Finally, the presence of the Archangel Gabriel associatively contributes to the transition to the doctrine of Immaculata Conceptionis through the

reference to the Annunciation. The latter suggests that the clients of the painting were influenced by the Franciscans.

An important feature of the painting's composition is the complex movement of the Child, identified in the Warburg Institute's database as a separate iconographic motif, Child wriggling. As a result of the search, a number of iconographic analogues have been compiled, allowing us to assume that at the turn of the 15th–16th centuries there was a brief iconographic tradition of depicting the infant Christ in the “Child wriggling” pose in Italian and, more broadly, European painting, which became widespread in Florence and Milan.

The technical and technological studies of the Ekaterinburg painting allowed us to get an idea of its layer-by-layer structure. It is painted on a wooden board. The ground is gypsum pads. The construction of the plastic form in the carnation areas was carried out on grey linings with light flesh-tone paint. In the final layers covered with golden glazes. Coloured draperies in the underpainting were executed with dense bright layers of paint and covered in the areas of halftones and shadows with pigmented glazes. These techniques were fundamentally different from the system of painting developed in Florence at the turn of the XV–XVI centuries, where undercoats were created in lighter tonality and in the final layers were covered with denser and brighter colours. Comparison with the technology of the Milanese masters, who were members of Leonardo da Vinci's entourage, has shown the complete identity of technical and technological methods. This makes it possible to assume with a high degree of accuracy that the Ekaterinburg Madonna was created in the workshop of a Milanese master close to Leonardo da Vinci's circle.

Keywords: Italy, turn of the fifteenth and sixteenth century, painting technology, iconographic analysis, Milanese school

For citation: Pichugina, O.K. (2025) To the question of the content, place and time of creation of the painting “Madonna and Child, Archangel Gabriel and young John the Baptist” from the collection of the Yekaterinburg Museum of Fine Arts. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 57. pp. 184–197. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/57/15

Результаты изучения картин старых мастеров в значительной мере определяются решением проблем, связанных с сохранностью произведений. Старинные картины проживают долгую жизнь, нередко связанную с тяжелыми испытаниями – неудовлетворительными условиями хранения, изменением формата в угоду сиюминутной моде, воздействием микроорганизмов и насекомых. Они подвергаются неминуемому старению, что со временем способствует появлению утрат, определяющих необходимость поновления живописи. В период, предшествующий развитию научной реставрации, корректирующие записи, выполнявшиеся нередко художниками «средней руки», могли искажать визуальный облик произведений почти до неузнаваемости. И тогда стилистический анализ – основа и главный инструментальный искусствоведа – практически терял свою актуальность.

Разработанный в последней трети прошлого века комплексный метод, актуальный и в сегодняшних условиях, предполагает применение технико-технологических исследований в сочетании со стилистическим анализом. Если же стилистический анализ не может дать достоверных результатов, ситуация нередко сталкивается с особыми трудностями. В таких случаях возникает необходимость привлекать иные методы – исторические, иконографические, иконологические.

Именно такой пример являет собой картина неизвестного итальянского художника рубежа XV–XVI вв. «Мадонна с Младенцем, архангелом Гавриилом и юным Иоанном Крестителем» из собрания Екатеринбургского музея

изобразительных искусств¹ (рис. 1). В процессе работы проводились физико-оптические и химические исследования², применялись исторический, формальный и иконографический методы. На основе полученных данных появилась возможность уточнения времени и места создания картины и, соответственно, региональной художественной школы. Список привлеченной в ходе исследования литературы включал источники, относящиеся к апокрифическим евангельским текстам и наследию раннехристианских авторов, а также произведения современных исследователей – М. Баксендалла, П.В. Маиер, G.S. Macneil, A. Pascilini, A.G. Kroegel, B. Mottin. Важные данные были получены в процессе знакомства с иконографической базой института Варбурга. Техничко-технологическое исследование позволило отнести екатеринбургскую картину к итальянской школе рубежа XV–XVI вв.³



Рис. 1. Мадонна с Младенцем, Иоанном Крестителем и архангелом Гавриилом. Рубеж XV–XVI вв. ЕМИИ

Fig. 1. Madonna with the Child, John the Baptist and Archangel Gabriel. The end of the XV – beginning of the XVI centuries. YMFA

¹ Инв. № 814. Картина написана на деревянной основе, собранной в щит, составленный из двух досок радиального распила размером 77,2 × 57,7 см. Толщина досок – 2,8 см. Правая доска шириной 28,3 см, левая – 29,4 см. Материал основы – древесина мягкой породы, предположительно липа. Место стыковки досок хорошо видно на рентгенограмме и просматривается в области изображения головы Мадонны.

² Рентгеновский, исследование в ультрафиолетовом диапазоне и под микроскопом, микрохимический.

³ Техничко-технологическое изучение екатеринбургской картины было выполнено в 2007 г. специалистами Московского института культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачева. Возглавлявшая группу специалистов Т.В. Максимова провела анализ живописной фактуры и исследование под микроскопом, Т.С. Никитина осуществляла рентгенографию, В.И. Барсукова работала над подготовкой микрошлифов и фотосъемкой микропроб.

Изучение сохранности выявило многочисленные утраты и помытости на участках карнации и одежд, перекрытые корректирующими записями, что значительно изменило облик персонажей и исказило пластику голов и драпировок. Записи скрыли изысканность построения детских лиц, придав формам одутловатость. Наделили детские головы крупными «африканскими» носами и глазными яблоками, выпирающими из глазниц. О богатстве авторской моделировки можно отчасти судить по рентгенограммам, демонстрирующим деликатную работу в полутонах, построенную на тонкой вибрации светотеневых переходов. Учитывая обилие многочисленных корректировок, на данном этапе сложно составить объективное представление о стилистике работы. Однако отдельные участки живописи, например, пейзажные мотивы, не подвергшиеся тотальным записям, обнаруживают лаконичность и одновременно богатство колористического решения, сопряженное с умением обобщать и строить пластическую форму на основе убедительной конструктивной основы.

Коррективы в композицию вносились еще в связи с тем, что щит основы был, вероятно, подрезан слева по вертикали. Уменьшение ширины картины предположительно на 3–4 см заставило безвестного поновителя изменить положение ног архангела, что нарушило анатомическую логику построения фигуры. Но даже в этом измененном состоянии работа обращает на себя внимание хорошим состоянием деревянной основы, а также особой яркостью и плотностью живописи.

Обратившись к содержанию произведения, отметим, что включенные в него иконографические мотивы носят многосоставной характер. С одной стороны, изображение Мадонны, сидящей на низком подиуме или просто на земле с Младенцем, лежащим на материнских коленях, без сомнения можно отнести к варианту иконографического типа *Humilitas* – Смирение, известному в Италии с XIV в. и получившему распространение в XV столетии. В этот период тема смирения Богоматери многократно обыгрывалась в проповедях, предлагавшихся пастве [1. С. 71]. Мы встречаем этот мотив и в начале XVI в. в произведениях Джорджоне и Тициана¹. Мадонна в композиции *Humilitas* может быть изображена на нейтральном фоне или в пейзаже, изредка в окружении других персонажей, например, музицирующих ангелов, как в работе художника XV в. Доменико ди Бартоло, хранящейся в Сиенской национальной пинакотеке².

Вторым важным элементом содержания екатеринбургской картины является тема Святого Родства, получившая широкое распространение в итальянском искусстве в эпоху Ренессанса [2. Р. 79]. Сохранившиеся апокрифические тексты содержат сведения о родственных связях ряда евангельских персонажей. Упоминается, например, о близком родстве Христа, Иоанна Крестителя и Иоанна Евангелиста [3. С. 17; 4. Р. 7]. Именно тема Святого Родства объясняет и отчасти обосновывает широкое распространение композиций с участием младенца Христа и юного Иоанна Крестителя в итальянской живописи XV–XVI вв. Изображение крохотного Иоанна, держащего

¹ Джорджоне. «Мадонна с Младенцем в пейзаже». 1503. Государственный Эрмитаж; Тициан. «Мадонна с Младенцем на фоне пейзажа с Товией и ангелом». 1535–1540. Королевская коллекция Великобритании. Лондон.

² 1433. Д., 93 × 60. Пинакотека. Сиена.

крест и бандероль с надписью «ECCE AGNUS DEI», как вестника Предопределения и грядущих страстей Христовых, находит место и в екатеринбургской картине.

И, наконец, третьим, стратегически важным смысловым полюсом исследуемого произведения является включение в композицию фигуры архангела Гавриила. Среди апокрифических текстов существуют предания, расширяющие представление о роли архангела в христианской истории. Так, из Жития Иоанна Крестителя, написанного монахом и исповедником четвертого века Серапионом Тмиутским, следует, что в пору раннего детства, будучи еще младенцем, Иоанн, оставшись сиротой, вел подвижническую жизнь в пустыне и ему покровительствовал архангел Гавриил [5. Р. 38]. Еще один апокрифический текст повествует о том, что при возвращении из Египта Святое Семейство проходило через пустыню и, однажды встретив младенца Иоанна, возможно, удостоилось лицезреть архангела, оберегавшего юного отшельника [3. С. 17; 2. Р. 81]. Можно предположить, что содержание екатеринбургской картины объединяет оба сюжета, и появление архангела не только уместно, но и способствует визуализации описанных выше событий.

Кроме того, изображение в композиции архангела Гавриила дополнительно прочитывается как обращение к еще одному смысловому уровню – теме Благовещения, актуальной для христианского сознания XV–XVI вв. [6. С. 294–300]. О Благовещении также напоминает изображение ниспадающего с небес золотого луча в левой верхней части композиции, олицетворяющее сошествие Святого Духа.

Визуальные намеки на события Благовещения направляли внимание зрителя рубежа XV–XVI вв. еще на один актуальный мировоззренческий аспект марианской темы – представление о непорочности Девы Марии, которая уже по таинству своего зачатия и рождения была неподвластна первородному греху. Этот аспект обозначался в латинской традиции термином *Immaculata Conceptionis* – Непорочное Зачатие [7. Р. 220–221]. Именно к этой теме адресует зрителя изображение белых лилий, помещенных в левой верхней части композиции¹. Тема *Immaculata* прочитывается в екатеринбургской работе благодаря еще одному иконографическому мотиву. Имеется в виду вертикальная лента полуразрушенной каменной кладки позади фигуры Мадонны, отсылающая зрителя к символике рождественской пещеры, в которой произошло таинство Боговоплощения, тесно связанное с концепцией непорочности Мадонны.

Формирование иконографии *Immaculata Conceptionis* завершилось уже в период позднего Ренессанса. В данном же случае с большой долей вероятности можно утверждать, что изучаемая картина представляет собой поисковый вариант зрительного воспроизведения темы и является своеобразной попыткой объединения известных иконографических мотивов для создания перекрестной сетки смыслов, демонстрирующих и утверждающих в итоге особую, незапятнанную природу девы Марии, способную силой своей чистоты вместить и выдержать возложенное на нее испытание – рождение Бога, Спасителя мира [8. Р. 193].

¹ О сложении иконографии *Immaculata Conceptionis* см.: [9].

В итальянской живописи рубежа XV–XVI вв. найдется немного композиций, включающих одновременное изображение Мадонны с Младенцем, юного Иоанна Крестителя и архангела Гавриила. И в первую очередь следует упомянуть «Мадонну в гроте» Леонардо да Винчи, написанную в Милане в 1483–1486 гг. по заказу Братства Непорочного Зачатия для церкви Сан Франческо Гранде. Можно предположить, что великий художник, следуя установкам заказчиков, предпринял попытку разработать целостное композиционное решение, основанное на сумме иконографических мотивов, включающих в себя идею *Immaculata*. Этот подход впоследствии могли заимствовать его современники.

Детали иконографии, выявленные в процессе исследования, открывают путь к определению направления поисков, связанных с екатеринбургской картиной. Уместно вспомнить, что концепция Непорочного Зачатия возникла в христианской церкви в восьмом–девятом веках и к XIII в. получила распространение в среде францисканского монашеского ордена. С другой стороны, она опровергалась монахами-доминиканцами, считавшими, что Дева исполнилась Святого Духа, находясь во чреве своей матери, так же, как и Иоанн Креститель. И это противоречие вызывало напряженные споры в среде теологов уже в XIII столетии. Актуализация темы произошла во второй половине XV в., когда в 1477 г. папа Сикст IV, францисканец, официально утвердил культ *Immaculata Conceptionis*, после чего был обозначен день празднования 8 декабря и разработана месса для этого праздника. И, соответственно, в художественной среде возникла настоятельная необходимость в разработке приемов визуализации доктрины [8. Р. 208]. Настойчивые попытки обратиться к концепции *Immaculata Conceptionis* в екатеринбургском произведении свидетельствуют, что заказчики изучаемой картины и ее автор с большой долей вероятности находились под влиянием францисканцев, а это может служить одним из указателей дальнейшего направления исследования.

Одной из главных особенностей композиции екатеринбургской картины является экспрессивное движение младенца Христа. Его голова и нижняя часть туловища обращены влево, а торс и правое плечо в резком скручивающем движении повернуты в противоположную сторону. Выгнутая правая рука держит крест, поднятый к голове Младенца юным Иоанном, а левая сжимает букетик белых цветов – символ крестных страданий [10. С. 68]. Взгляд младенца Христа изначально был обращен к фигуре архангела, что хорошо просматривается на рентгенограмме (корректирующие записи изменили направление взгляда). И это логически воспринимается как реакция на некий посыл, автором которого является архангел Гавриил. Очевидной реакцией на слова архангела является и жест Мадонны, который выделяется в отдельный иконографический мотив, интерпретируемый как выражение взволнованности и удивления: *Interrogatio* – Вопросение [1. С. 72]. Этот немой разговор с большой долей вероятности можно прочесть как символическую реакцию на благовещенский глас архангела: «Радуйся, Благодатная! Господь с тобою» [11. С. 134]. И здесь мы сталкиваемся еще с одной стороной ренессансного изобразительного языка – символическим значением движения, «кодированным языком жестов», о котором писал Майкл Баксендалл в своей монографии «Живопись и опыт в Италии XV века» [1. С. 89]. Пантомимика являлась важной иконографической составляющей живописного

языка, и нередко выразительное движение превращалось в отдельный мотив, распространявшийся от одного художника к другому как иконографическое заимствование, нередко оформлявшееся в иконографическую традицию.

Следует упомянуть, что изображение Младенца, запечатленного в уже знакомом энергичном скручивающемся движении, включено как отдельный иконографический мотив, именуемый «Child wriggling», в иконографическую базу Института Варбурга, крупнейшего европейского центра, занимающегося иконографическими и иконологическими исследованиями [12]. Отсюда представляется логичным рассматривать фигуру Младенца в изучаемой композиции, изображенную в экспрессивном скручивающемся движении, в качестве самостоятельного иконографического мотива.

Поиски позволили выявить существование целого ряда изображений Младенца, близких по характеру движения к екатеринбургской картине¹. Как правило, они встречаются в композициях, относящихся к европейской живописи конца XV – начала XVI в.² Это интимные изображения Мадонны с Младенцем в интерьере³ и сюжеты, связанные с темой Святого Родства⁴. Кроме того, существует ряд крупноформатных алтарных работ, исполненных для храмов⁵. Все они отличаются по стилистике и масштабу. Младенец может изображаться обращенным влево или вправо. Жесты рук, поворот головы, движение ног могут иметь индивидуальные отличия. Главное, что позволяет объединить все вышеперечисленные изображения в единый иконографический мотив, – резкое спиралевидное скручивающее движение торса, когда плечи, грудная клетка и руки изображаются в резком повороте от материнского тела вовне, а бедра и ноги слегка разворачиваются внутрь пространства картины, сохраняя в целом композиционную устойчивость детской фигуры.

¹ В процессе подготовки статьи было выявлено два десятка работ, включавших иконографический мотив «Child wriggling». Это произведения Франческо Наполетано, Марко д'Оджионо, Бернардино Луини, Джованни Анжело Миррофали да Сереньо, Андреа Соларио, Мариотто Альбертинелли, Джампетрино, Лоренцо ди Креди, Рафаэля, Филиппино Липпи, Дюрера, Йоса ван Клеве.

² Самой ранней в этом ряду является «Мадонна с Младенцем» Марко д'Оджионо. 1490. Д., т. 65,5 × 53,0. Auckland Art Gallery. Наиболее поздним – «Мадонна с вишнями», выполненная в мастерской Йоса ван Клеве в 1525 г. Д., м. 74,0 × 52,3.

³ Франческо Наполетано. «Мадонна Лиан». 1495. Д., м. Переведена с дерева на холст. 42,5 × 31,5. Milano, Castello Sforzesco; Марко д'Оджионо. «Мадонна с фиалками». 1495–1498. Х., м., (перевод). 57,1 × 42,5. Коллекция графини Nadia de Navarro, Glen Head (штат Нью-Йорк) и его же «Святое семейство», до 1549, высота 47 см, частная коллекция; Андреа Соларио. «Мадонна с гвоздикой». с. 1495. Д., темпера, м. 76 × 63. Пинакотекка Брера. Милан; Джампетрино. «Мадонна с вишнями». 1508–1510. Д., м. 64,8 × 49. Sotheby's New York, 27 January 2011, lot 137; его же «Мадонна с Младенцем» 1510–1515. Д., темпера, м., 27,1 × 20,6. Музей Польши-Пещцолли, Милан; Рафаэль. «Мадонна Бриджутера». 1507. Х., м. (перевод). 81 × 56. Нац. Галерея Шотландии. Эдинбург; Альбрехт Дюрер. «Мадонна с грушей». 1512. Д., м. 49 × 37. Музей истории искусств. Вена; Йос ван Клеве. «Мадонна с вишнями». До 1425. Д., м. 74,0 × 52,3. Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen; Бернардо де Конти. «Мадонна с Младенцем». До 1525. Д., м. 39,8 × 31,1. Сотбис. Май 2023. Лот 16.

⁴ Бернардино Луини. «Святое семейство с юным Иоанном Крестителем и Святой Анной». 1503–1506. Д., темпера, м. 118 × 92. Амброзиана. Милан; Рафаэль. «Мадонна Террануова». 1504–1505. 87 × 87. Государственные музеи Берлина.

⁵ Это «Алтарь Сфорци» кисти Джованни Анжело Морофали да Сереньо. 1494–1495. Д., темпера, м. 230 × 165. Галерея Брера. Милан; Лоренцо ди Креди. «Мадонна с Младенцем, св. Юлианом и Николаем Мирликийским». 1494. Д., темпера, м. 163 × 164. Лувр; Мариотто Альбертинелли. «Мадонна с Младенцем, Св. Иеронимом и св. Зиновием». 1506. Х., м. 186 × 176. Лувр; Йос ван Клеве. «Поклонение волхвов». 1515. Д., м. 115 × 173. Музей Каподимонте. Неаполь; Марко д'Оджионо. «Мадонна с Младенцем на троне со св. Иеронимом, Бернардино Сиенским и Иоанном Капистрано». 1524. Х., м. (перевод). 146 × 148. Музей Diocesano di Milano.

В ходе исследования в процессе выявления иконографических аналогов подтверждение идентичности характера движения в ряде случаев осуществлялось путем реверсивного разворота изображения с помощью компьютерных программ. И тогда сходство пантомимики становилось очевидным. Пример такого сравнения приводится на рис. 2–4. Следует заметить, что в практике мастеров эпохи Ренессанса реальный разворот фигур мог осуществляться с помощью припорохов – спольверо, когда для получения зеркального изображения достаточно было при нанесении рисунка перевернуть картон изнанкой вверх¹.



Рис. 2. Джанпетрино. Мадонна с вишнями. 1508–1510. Sotheby's New York, 27 January 2011, lot 137
Fig. 2. Gianpetrino. Madonna with cherries. 1508–1510. Sotheby's New York, January 27, 2011, lot 137



Рис. 3. Мадонна с Младенцем, Иоанном Крестителем и архангелом Гавриилом. Фрагмент
Fig. 3. Madonna with the Child, John the Baptist and the Archangel Gabriel. (Detail)

¹ Известно, что Рафаэль в ряде случаев активно пользовался приемом зеркального поворота фигур при иконографических заимствованиях у своих современников.



Рис. 4. Реверсивный поворот фигуры Младенца из композиции Джанпетрино «Мадонна с вишнями», демонстрирующий иконографический мотив «Child wriggling»

Fig. 4. Reverse turn of the figure of the Child from Gianpetrino's painting "Madonna with Cherries", showing the iconographic motif of "Child wriggling"

Приведенное выше перечисление произведений, в которых использовался иконографический мотив «Child wriggling», позволяет говорить о появлении на рубеже XV–XVI вв. кратковременной европейской иконографической традиции изображения младенца Христа, которая получила распространение в Италии и отзвуки которой проявили себя в Северной Европе – в Нидерландах и Германии¹. Из шестнадцати выявленных итальянских работ, входящих в этот ряд, одиннадцать выполнено миланскими мастерами и пять – флорентийскими. Предстояло выяснить, в каком из двух центров с большей степенью вероятности могла быть создана екатеринбургская картина.

Для ответа на этот вопрос был использован метод технико-технологического анализа, благодаря которому сформировалось представление о послойной структуре произведения и, соответственно, о технологии его создания. Сравнение технологических приемов миланских и флорентийских мастеров с технологией екатеринбургской работы позволило пролить свет на ее происхождение.

Изучение под микроскопом показало, что картина написана на белом толстом и рыхлом гипсовом грунте. Пластическое построение карнации у всех персонажей выстраивалось по следующей схеме: в границах силуэта предварительно по грунту наносилась подкладка серого тона. При изображении карнации Девы Марии, Младенца Христа и юного Иоанна Крестителя она выполнялась с примесью голубого пигмента (азурита) и получила легкий голубовато-серый оттенок. Построение формы лица осуществлялось поверх серой подкладки с использованием плотной кроющей красочной массы розовато-телесного цвета, включающей свинцовые белила, киноварь и красный органический пигмент. Тональные переходы на участках полутонов и теней

¹ Выявлено пять работ.

достигались путем постепенного уменьшения толщины красочного слоя. При утончении розовато-телесной краски начиналось ее оптическое взаимодействие с нижней серой подкладкой и возникали холодноватые полутона и тени. Сверху в завершающих слоях по ним прокладывались золотисто-коричневые лессировки, придающие теням и полутонам теплую коричневатую тональность. Губы персонажей под слоем корректирующих записей исполнены тонким слоем розоватой красочной смеси, состоящей из белил и красного органического пигмента. Сверху проложена лессировка красным лаком.

Живопись одежд также выполнена послойно. Подмалевки создавались плотными насыщенными по цвету кроющими красочными слоями и завершались цветными лессировками. Красное платье Мадонны в подмалевке в светах выполнено кроющим слоем красного пигмента с добавлением белил. Поверх проложена лессировка красно-малиновым лаком. В тенях лессировки превращались в плотный слой густой заливки, тональность которой достигалась добавлением в смесь черного органического пигмента.

Подкладка плаща Мадонны написана по розовато-сиреневому подмалевку, состоящему из смеси красной органики и синего пигмента. Полутона, формирующие форму складок, выстраивались путем изменения соотношения красного и синего компонентов в составе смеси. Света выполнялись с помощью добавления белил в красочную смесь. Поверх подмалевка на участках светов в завершающем слое нанесена оранжевая лессировка насыщенного цветового тона. Темные тени пролессированы черными и коричневыми лаками.

Одежда Архангела Гавриила имеет подмалевок густо зеленого цвета, содержащий яр-медянку с примесью свинцовых белил. Света на складках ткани выполнены рельефно кроющей желтоватой краской, содержащей белила в смеси с желтым пигментом. Поверх нанесена золотистая лессировка. В тенях зеленая краска покрыта темно-коричневой лессировкой, создающей более густой насыщенный зеленый тон.

Следует подчеркнуть, что на участках цветных драпировок подмалевки выполнялись плотными слоями краски насыщенного цветового тона, а в завершающих слоях в моделировке формы полутонов и теней большую роль играли цветные лессировки. Света прокладывались плотным слоем краски с примесью свинцовых белил. Таким образом, ряд стилистических особенностей наряду с технико-технологическими характеристиками, включая объемно-пластическое и композиционное решение, конструкцию и материал основы, структуру живописи, основанную на оптических методах получения цветовых тонов, и использованные пигменты дают возможность подтвердить принадлежность работы итальянской художественной школе и предположительно отнести произведение к периоду рубежа XV–XVI вв. Вместе с тем следует учесть, что приемы моделировки, используемые в рассматриваемом произведении, отличаются рядом неординарных черт. Среди них особо обращают на себя внимание кроющие подмалевки насыщенного цветового тона, завершенные цветными лессировками, что не является ординарной практикой, распространенной в центральной Италии, в том числе во Флоренции, в рассматриваемый период. Обычно применяемая и широко распространенная технология в этих регионах может быть проиллюстрирована на примере одной из ранних работ Рафаэля, относящейся к флорентийской школе и созданной до переезда художника из Флоренции в Рим в 1508 г. Речь идет об «Ор-

леанской мадонне», хранящейся в настоящее время в музее Конде во Франции¹. В этот период молодой мастер применял технико-технологические приемы, усвоенные в мастерской Перуджино. Окончательное колористическое решение достигалось работой по нижнему значительно более светлому слою подмалевка насыщенными по цветовому тону красочными смесями [13. Р. 9–10, 14]. Этот же метод описывал итальянский теоретик и знаток искусства Джованни Баттиста Арменини в своем трактате «Истинные правила живописи», изданном в 1587 г. Арменини утверждал, говоря о послойном методе создания картин: «...для того, чтобы цвета сохранялись свежими, мягкими и яркими... сначала нужно положить светлые цвета, затем темные или красные» [14. Р. 166]. Следует учесть, что трактат Арменини являлся обобщением живописной практики тосканских мастеров и выполнял роль своеобразного «учебника», предназначенного для молодых художников.

Таким образом, технология создания исследуемой работы, основанная на использовании плотных, насыщенных по цвету подмалевков, завершенных цветными лессировками, составляла одну из основных технологических особенностей, выведших ее за рамки не только флорентийской и тосканской художественной школы, но и живописной практики центральной Италии в целом.

Среди одиннадцати выявленных работ миланских мастеров все, исключая алтарь Сфорци, относящийся кисти Джованни Анжело Морофоли да Сереньо, были выполнены мастерами, входящими в круг учеников или последователей Леонардо да Винчи, сложившийся в период пребывания мастера в Милане с 1482 по 1499 г. Поэтому было проведено сравнение технологии создания екатеринбургской работы с живописным методом миланских последователей Леонардо. Учитывая, что наиболее точное иконографическое совпадение выявлено с работами Джампертино, в качестве объекта сравнения были привлечены работы именно этого мастера.

На основе опубликованных данных о технологии двух картин Джампетрино, хранящихся в Лондонской национальной галерее, можно следующим образом описать технологию художника [15]. Пластическая форма на участках карнации в работах Джампетрино строится слоем светлой краски по серой подкладке, нанесенной в границах рисунка [15. Р. 10]. Этот светлый слой варьируется по толщине и, соответственно, по тону, формируя зону полутонов. Тени покрываются темными пигментированными лессировками, которые считаются отличительной особенностью миланской живописной техники [15. Р. 10].

Цветные участки в подмалевке выполняются плотными красочными смесями насыщенной цветовой тональности. Например, красная одежда в картине «Христос, несущий свой крест» имеет темный красно-коричневый подмалевок, состоящий из киновари, красной охры с добавлением черной органики. Поверх проложены темно-красные лессировки [15. Р. 9–10].

Сероватые или слегка коричневатые подкладки, нанесенные в пределах рисунка на участках карнации, плотные и насыщенные подмалевки и лессировки, выполненные пигментированными глазуриями, являются характерными особенностями, присущими миланской живописи круга леонардовских. Более

¹ 1505–1507. Д., темпера, масло. 29 × 21.

того, использование серых подкладок составляет ключевую часть живописного метода самого Леонардо да Винчи и хорошо прослеживается в его незаконченных работах¹ [15. P. 14]. Вышеперечисленные особенности технологии явно обнаруживают себя в «Мадонне с Младенцем, архангелом Гавриилом и Иоанном Крестителем» из собрания ЕМИИ. Это позволяет с высокой степенью вероятности утверждать, что картина была создана в мастерской миланского мастера, возможно, последователя Леонардо на рубеже или в самом начале XVI в.

Этот вывод хорошо соотносится с вышеперечисленными положениями, касающимися содержания картины. Стремление автора и, конечно же, заказчиков направить внимание зрителя к теме *Immaculata Conceptionis* можно связать со сведениями о необычайно высокой актуальности этой темы в Милане на рубеже XV–XVI вв. [16. P. 33–34]. Именно здесь противостояние доминиканцев и францисканцев приняло особенно острый характер в связи с проповеднической деятельностью доминиканского викария Винсенто Банделли, издавшего в 1475 г. гневную диатрибу, направленную против иммакулистов, вызвавшую волнения по всей Италии и потребовавшую вмешательства папы. Для противостояния обвинениям в ереси францисканцами в Милане в 1578 г. было создано Братство Непорочного Зачатия и построена часовня в самой большой и старой францисканской церкви в Милане – Сан Франческо Гранде, над запрестольным образом которой работал Леонардо в 1483–1506 гг. Можно с высокой степенью вероятности предположить, что в этот период в Милане заказы на небольшие домовые иконы на тему *Immaculata* были распространены достаточно широко и художники активно использовали реализованную великим мастером концептуальную идею в своих композициях. В мастерской кого из миланских художников могла быть создана екатеринбургская картина, пока сказать трудно. Работа в этом направлении может принести новые интересные результаты.

Список источников

1. *Баксендалл М.* Живопись и опыт в Италии XV века: введение в социальную историю живописного стиля. М. : V-A-C Press, 2019. 264 с.
2. *Wagner N.* Leonardo's Virgin of the rocks: the history, the mystery, and the museums' considerations of the two paintings // *History Theses*. State university of New York college at Buffalo. 2011. № 5. URL: https://digitalcommons.buffalostate.edu/history_theses/5 (дата обращения: 18.06.2021).
3. *Иоанн де Каулибус* (Псевдо-Бонавентура). Размышления о жизни Христа. М. : Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2011. 312 с.
4. *Vuong L.C.* The Protoevangelium of James. Eugene. Oregon : Wipf and Stock Publishers, 2019. 29 p.
5. *Macneil G.S.* San Giovannino: The Boy Baptist in Quattrocento Italian Art / Thesis submitted in fulfilment of requirements for the degree of Doctor of Philosophy (Ph.D.) Department of Art History and Film Studies, University of Sydney, Australia. 2013. 249 p.
6. *Ворагинский И.* Золотая легенда. М. : Изд-во Францисканцев, 2022. Т. 1. 620 с.
7. *Porcella M.F.* Fondamenti teologici dell'iconografia dell'Immacola e alcune esemplificazioni nell'arte sarda. P. 213–259. URL: [Fondamenti_teologici_dell'iconografia_pdf](#) (дата обращения: 17.04.2022).
8. *Kroegel A.G.* The Dispute over the Immaculate Conception by Guillaume de Marcillat at the Gemäldegalerie, Berlin // *Gifts in Return: Essays in Honour of Charles Dempsey*. Toronto : Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2012. P. 193–233.

¹ Поклонение волхвов, Уффици и Кающийся Св. Иероним, Пинакотекa Ватикана.

9. Buffer Th., Horner B. The Art of the Immaculate Conception // *Marian Studies*. 2004. Vol. 55. P. 184–211.
10. Маиер П.В. Западноевропейские источники иконографии «Плоды страданий Христовых»: «Живой крест» и «Древо жизни» в русской иконописи // *Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства*. 2015. Вып. 3 (19). С. 52–80. doi: 10.15382/sturV
11. Господа нашего Иисуса Христа Святое Евангелие от Матфея, Марка, Луки и Иоанна. СПб.: Синодальная типография, 1894. 425 с.
12. The Warburg Institute Iconographie Database. Virgin and Child. Child wriggling. URL: https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/subcats.php?cat_1=14&cat_2=61&cat_3=24 (дата обращения: 04.10.2021).
13. Mottin B. Raphael au muse Conde: quelques resultants d'un examen sous l'angle du laboratoire // *Bulletin des Amis du Musée Condé*. 2005. № 62. P. 4–15.
14. De veri Presetti della Pittura di M.Gio. Battista Armenino da Faenza. Milano: Dalla tipografia di Vincenzo Ferrario, 1820. 312 p.
15. Keith L., Roy A. Giampetrino, Boltraffio and the Influence of Leonardo // *National Gallery Technical Bulletin*. 1996. Vol. 17. P. 4–19.
16. Gregory J.F. Leonardo's Paris Virgin of the Rocks // *Artibus et Historiae*. 2020. № 82. P. 25–72.

References

1. Baxandall, M. (2019) *Zhivopis' i opyt v Italii XV veka: vvedenie v sotsial'nyuyu istoriyu zhivopisnogo stilya* [Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: An Introduction to the Social History of Picturesque Style]. Translated from English. Moscow: V-A-C Press.
2. Wagner, N. (2011). Leonardo's Virgin of the rocks: the history, the mystery, and the museums' considerations of the two paintings. *History Theses. State University of New York College at Buffalo*. 5. [Online] Available from: https://digitalcommons.buffalostate.edu/history_theses/5 (Accessed: 18th June 2021).
3. John de Caulibus (Pseudo-Bonaventure). (2011) *Razmyshleniya o zhizni Khrista* [Reflections on the Life of Christ]. Moscow: St. Thomas Institute of Philosophy, Theology, and History.
4. Vuong, L.C. (2019) *The Protoevangelium of James*. Eugene, Oregon: Wipf and Stock Publishers.
5. Macneil, G.S. (2013) *San Giovannino: The Boy Baptist in Quattrocento Italian Art*. Thesis submitted in fulfilment of requirements for the degree of Doctor of Philosophy (Ph.D.) Department of Art History and Film Studies, University of Sydney, Australia.
6. Voraginsky, I. (2022) *Zolotaya legenda* [The Golden Legend]. Vol. 1. Moscow: Izd-vo Frantsiskantsev.
7. Porcella, M.F. (n.d.) *Fondamenti teologici dell'iconografia dell'Immacolata e alcune esemplificazioni nell'arte sarda*. pp. 220–221. [Online] Available from: https://Fondamenti_teologici_dell_iconografia_pdf
8. Kroegel, A.G. (2012) The Dispute over the Immaculate Conception by Guillaume de Marcillat at the Gemäldegalerie, Berlin. In: Schlitt, M. (ed.) *Gifts in Return: Essays in Honour of Charles Dempsey*. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies. pp. 193–233.
9. Buffer, Th. & Horner, B. (2004) The Art of the Immaculate Conception. *Marian Studies*. 55. pp. 184–211.
10. Maier, P.V. (2015) Zapadnoevropeyskie istochniki ikonografii "Plody stradanii Khristovykh": "Zhivoy krest" i "Drevo zhizni" v russkoy ikonopisi [Western European sources for the iconography of the Fruits of Christ's Suffering: The Living Cross and the Tree of Life in Russian Iconography]. *Vestnik PSTGU Seriya V. Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva*. 3. pp. 52–80. DOI: 10.15382/sturV
11. Anon. (1894) *Gospoda nashego Iisusa Khrista Svyatoe Evangelie ot Matfeya, Marka, Luki i Ioanna* [Our Lord Jesus Christ The Holy Gospel of Matthew, Mark, Luke and John]. St. Petersburg: Sinodal'naya tipografiya.
12. The Warburg Institute Iconographie Database. (n.d.) *Virgin and Child. Child Wriggling*. [Online] Available from: https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/subcats.php?cat_1=14&cat_2=61&cat_3=24. 12.10.2021
13. Mottin, B. (2005) Raphael au muse Conde: quelques resultants d'un examen sous l'angle du laboratoire. *Bulletin des Amis du Musée Condé*. 62. pp.4–15.

14. Armenino Battista da Faenza. (1820) *De veri Presetti della Pittura*. Milan : Vincenzo Ferrario Printing House.

15. Keith, L. & Roy, A. (1996) Giampetrino, Boltraffio and the Influence of Leonardo. *National Gallery Technical Bulletin*. 17. pp. 4–19.

16. Gregory, J.F. (2020) Leonardo's Paris Virgin of the Rocks. *Artibus et Historiae*. 82. pp. 25–72.

Сведения об авторе:

Пичугина О.К. – кандидат искусствоведения, доцент кафедры художественного текстиля Уральского государственного архитектурно-художественного университета имени Н.С. Алферова (Екатеринбург, Россия). E-mail: opich2008@ya.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Pichugina O.K. – Ural State University of Architecture and Arts named for N.S. Alferov (Ekaterinburg, Russian Federation). E-mail: opich2008@ya.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 15.08.2023;
одобрена после рецензирования 25.06.2024; принята к публикации 15.02.2025.*

*The article was submitted 15.08.2023;
approved after reviewing 25.06.2024; accepted for publication 15.02.2025.*