

О. К. Пичугина

Цвет и форма в итальянской живописи XIII–XV веков

Задача данной публикации состоит в определении основополагающих методов колористического моделирования пластической формы в итальянской живописи XIII–XV вв. Рассматривается историческое развитие представлений о свете, цвете и форме в границах искусствоведческих категорий, а также с учетом художественной практики, существовавшей в Италии в этот период. Показано, что представлениям о цвете, активно формировавшимся на протяжении Средневековья, предшествовало утверждение света как начала, порождающего цвет. Уделяется внимание влиянию византийской живописи на развитие итальянского искусства XIII–XIV вв. На основании анализа формопостроения произведений Джотто, Бернардо Дадди, Бартоломео Булгарини, Уголино ди Нерио, Никколо ди Буонаккорсо, Фра Анжелико рассматривается развитие методов осветления и канжанте, развивавшихся в XIII – начале XV столетия. Приводятся результаты исследования послышной структуры и приемов формопостроения иконы «Мадонна с Младенцем» из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств, относимой мастеру фамилии Чионе, работавшему во Флоренции на рубеже XIV–XV вв. Рассматривается влияние теории Альберти на живописную практику итальянских мастеров последней трети XV в. Отмечается переход к масляным связующим, обеспечившим тонально и колористически взаимоуравновешенные колористические решения в творчестве Антонелло да Мессина. Приводятся сведения о портрете Джиневры Бенчи Леонардо да Винчи, раскрывающие особенности метода sfumato, разработанного художником. В итоге выявляется пять методов построения пластической формы цветом, сформированных на разных этапах развития итальянской живописи XIII–XV вв.: высветления, канжанте, тональный, sfumato и кьяроскуро, оказавших определяющее влияние на развитие искусства и явившихся продуктом теоретических разработок представлений о свете, цвете и форме в итальянской художественной культуре эпохи Проторенессанса и Раннего Возрождения.

Ключевые слова: цвет, свет, колорит, пластическая форма, пигменты, Италия, Проторенессанс, Возрождение

Пичугина Ольга Кузьминична

Уральский государственный архитектурно-художественный университет имени Н. С. Алферова.

Доцент кафедры декоративно-прикладного искусства и народных промыслов.

Кандидат искусствоведения.

Россия, 620075, Екатеринбург, ул. Карла Либкнехта, 23.

E-mail: opich2008@ya.ru

ORCID 0000-0001-9781-2010;

SPIN 1588-2310 Author ID: 504205

Olga Pichugina

Colour and Form in Italian Painting of the 13th – 15th Centuries

The purpose of this publication is to define the fundamental methods of colouristic modeling of plastic form in Italian painting of the 13th–15th centuries. The historical development of concepts of light, colour, and form is examined within the framework of art historical categories, as well as the artistic practice that existed in Italy during this period. It is shown that concepts of colour, actively developing throughout the Middle Ages, were preceded by the affirmation of light as the principle that generates colour. The influence of Byzantine painting on the development of Italian art of the 13th–14th centuries is considered. Based on an analysis of the form construction of works by Giotto, Bernardo Daddi, Bartolomeo Bulgarini, Ugolino di Nerio, Niccolò di Buonacorso, and Fra Angelico, the development of methods of highlighting and cangiante, which developed in the 13th–early 15th centuries, is considered. The article presents the results of a study of the layered structure and form-building techniques of the icon “Madonna and Child” from the collection of the Yekaterinburg Museum of Fine Arts, attributed to a master of the Cione family, who worked in Florence at the turn of the 14th and 15th centuries. The influence of Alberti’s theory on the painting practices of Italian masters of the last third of the 15th century is examined. The transition to oil binders, which ensured balanced color schemes both in tone and colour in the work of Antonello da Messina, is noted. Information on Leonardo da Vinci’s portrait of Ginerva Benci is presented, revealing the characteristics of the sfumato method developed by the artist. As a result, five methods of constructing plastic form with color are identified, formed at different stages of the development of Italian painting of the 13th – 15th centuries: the method of highlighting, cangiante, tonal, sfumato and chiaroscuro, which had a decisive influence on the development of art and were the product of theoretical developments of ideas about light, colour and form in the Italian artistic culture of the Proto-Renaissance and Early Renaissance.

Keywords: colour; light; colour palette; plastic form; pigments; Italy; Proto-Renaissance; Renaissance.

Pichugina, Olga

Ural State University of Architecture and Art named after N. S. Alferov.

Associate Professor of the Department of Decorative and Applied Arts and Folk Crafts.

PhD in Art History.

Russia, 620075, Yekaterinburg, ul. Karla Liebknechta, 23.

E-mail: opich2008@ya.ru

ORCID: 0000-0001-9781-2010;

SPIN-code 1588-2310. Author ID: 504205

Взаимодействие цвета и пластической формы в живописи можно считать частью фундаментальной проблемы, связанной как с объективными законами природы, так и с человеческим восприятием и практикой освоения живописных материалов. На протяжении двух последних столетий к его рассмотрению обращалось немало

выдающихся исследователей, включая Генриха Вёльфлина, Бернарда Беренсона, Макса Дворжака, Эрнста Гомбриха, Карло Гинзбурга, Иоганнеса Иттена. Среди отечественных ученых в этом ряду можно упомянуть имя Алексея Александровича Рыбникова. Современный подход к этой проблеме определяется расширением научных методов исследования живописи, дающих возможность составить точное представление о живописных материалах и способах их использования. В данной статье основными источниками явились как теоретические и рецептурные сведения, изложенные в работах средневековых мыслителей и мастеров-практиков Теофируса, Роберта Гроссетеста, Ченнино Ченнини, Леона Баттисту Альберти, Джорджо Вазари, так и современные исследования Кармен Бамбах, Франка Зольнера, Дэвида Бомфорда, а также результаты работы обширной плеяды ученых, владеющих физико-оптическими методами исследования произведений живописи, – Бабары Берри, Кристофера Тайлера, Коринны Кох Дандоло, Офелии Ранквет.

Современные исследования показывают, что представления о цвете в мировой культуре складывались на протяжении тысячелетий. С одной стороны, они основывались на индивидуальных психофизиологических особенностях человеческого восприятия, с другой – отражали культурно-исторические, религиозные, социальные и научные представления общества. Колористическое богатство мира далеко не сразу стало предметом изучения и оценки в европейской культуре. Одним из первых зрительных и когнитивных элементов восприятия, зафиксированных на уровне письменности и языка, было представление не о цвете, а о свете. Так, в Библии воссоздание света, устраняющее «безвидность» и тьму первобытного хаоса, совершалось непосредственно в первый день творения (Быт 1:3). Свет явился одним из ранних универсальных компонентов в структуре мировосприятия эпохи Средневековья. Христианство на уровне ритуалов, этических норм, мистической традиции и мышления сделало свет универсальной метафорической формулой, в которой бесконечный Божественный Свет проявлял себя в формах, «доступных ограниченному человеческому уму» [2, с. 154].

«Свет есть общая природа, обнаруживаемая во всех телах, как небесных, так и земных», – писал в XIII столетии Джованни Фиданца (1221–1274), теолог и генерал францисканского ордена, причисленный к лику святых католической церкви под именем Бонаventura [цит. по: 1, с. 141–142]. Другой францисканец, его современник, католический епископ, математик, физик и естество-испытатель, Роберт Гроссетест (1168–1253) в труде «*De iride seu De iride et speculo*» («О радуге, или О радуге и зеркале») отмечал, что «цвет – это свет, смешанный с прозрачной средой» и что в зависимости от чистоты этой среды и интенсивности падающего света цвет можно оценивать по яркости и насыщенности. Он указывал, что свойства цветов радуги зависят от качества освещения. «Разнообразие цветов в разных частях одной и той же радуги происходит главным образом из-за количества солнечных лучей. Ибо там, где больше лучей, цвет кажется более ясным и ярким; но там, где лучей меньше, цвет кажется более похожим на гиацинт и непрозрачность» («*hyazintino et obscuro*») [16]. Показательно, что у автора отсутствовала возможность употребить конкретные названия цветов, способных передать эмоциональный эффект угасания радужного семицветья, таких как серовато-голубой, сиреневый или темно-синий, поскольку этих названий еще не существовало. Гроссетест был вынужден прибегнуть к приему сравнения («цвет гиацинта»). Ограниченность представлений о цвете нашла свое выражение в сложившейся еще в раннем Средневековье триаде «базовых» цветов – белого, красного и черного, овеященной в практике литургических облачений и геральдике [3, с. 105].

Живописная практика XIII–XIV вв. соответствовала идеологическим представлениям своего времени. Итальянское искусство этого периода развивалось в значительной мере, впитывая в себя достижения византийской художественной культуры [18]. Это влияние проявляется в том числе и в рукописи пресвитера бенедиктинского монастыря Гельмерсгаузен Теофила «Записки о разных искусствах», относящейся к началу XII в. и содержащей рецепты, берущие свое начало в практике византийских мастеров [20, р. 29–30]. Среди разнообразных живописных приемов, при-

шедших в Западную Европу с Востока, особо выделялся метод изображения драпировок, визуализирующий идею всепроникающего Божественного Света. В пределах плоских цветовых пятен велась графическая моделировка путем прокладки золотом вееро-подобных острых линий-лучей, которые формировали иллюзию объема тел и направление складок. Эту технику воспроизведения облачений использовали и мастера итальянского Проторенессанса. В качестве примера можно указать на работу сиенского анонима, последователя Дуччо, носящего условно присвоенное имя итальянского города Читта-да-Кастелло, в соборе которого была обнаружена приписываемая ему икона. Это произведение относят к 1290 г. и, несмотря на значительные реставрационные вмешательства, в нем нельзя не отметить присутствие особого стремления к утонченности и изысканности цветового решения.

Осмысление цветового многообразия окружающего мира во всей полноте происходило в XIII–XIV столетиях. Оно обуславливалось формированием потребности в цветовой терминологии, связанной с развитием ремесел, производящих яркие цветные объекты – крашением тканей, получением пигментов для живописи, ювелирным делом. С другой стороны, на этот процесс оказало влияние развитие алхимии, использовавшей зашифрованный герметический язык, полный цветовых аллегорий. «Калейдоскопический узор алхимических символов» содержал в себе обилие колористических уподоблений. Философский камень – возжеленная цель алхимических трансмутаций – аллегорически представлялся в виде золотого руна, «зеленого льва и василиска... хвоста и крови дракона... синего олова и пурпурного одеяния». Его уподобляли красному эликсиру – символу «белого короля и королев», «красному жениху и лилейной невесте» [5, с. 126]. Одно из описаний алхимических превращений повествует о том, что «поглощенное расплавленное» в реторте вещество, иносказательно именуемое «драконом» становилось темно-зеленым, а затем приобретало золотистый цвет [6, с. 429].

Расширение представлений о цвете оказало влияние на развитие итальянской живописи. Именно в XIII–XIV вв. широко

распространяются синие и голубые цвета [3, с. 136], практическое использование которых в живописи напрямую зависело от поступления с Востока голубых пигментов. Примером высокого мастерства в работе с ультрамарином служит «Вознесение Богоматери» сиенского художника Бернардо Дадди, относящееся к 1330-м гг. Мастер виртуозно организует светотеневое обтекание фигур синим тоном. Высокая насыщенность ультрамарина в тенях постепенно ослабевает на выступающих участках формы до четко читаемых градаций голубого в полутонах и светах, сохраняя в целом колористическое единство драгоценного синего ультрамаринового покрытия. При этом художник не выходит за рамки «границ цвета», то есть не углубляется в черноту в тенях и излишнюю белесость в светах, усиливая сияние синего контрастом с золотым фоном. Этот способ светотеневого формопостроения можно назвать методом осветления.

Развитие этого метода работы с цветом в итальянской живописи относится к началу XIV в. Его особенность состоит в повышении интереса к передаче объема тел с помощью светотеневого моделирования. На этом пути был разработан ряд приемов, позволяющих достигать колористического разнообразия. Изображая складчатую тунику святой Екатерины в одноименной иконе, датируемой 1335–1340 гг., сиенский художник Бартоломео Булгарини с помощью светотени создал объем складок, не только используя активное добавление свинцовых белил к основному голубому тону, которым были написаны тени, но и дополнительно осветляя полутона нанесением светлых штрихов по голубым участкам.

Другой способ построения объема, так называемый метод канжанте (радужный), активно использовался в стенописи на рубеже XIII–XIV вв. Способ предполагал изображение участков света и тени разными цветами. Например, Джотто во фреске «Благовещение св. Анне» в капелле Дель Арена в Падуе, изображая тунику героини, использовал три цвета: темно-коричневый – для теней, зеленый – для темных полутонов на одеянии святой и желтый, которым прокладывались света. Во второй половине XIV в. встре-

чается применение этого метода и в темперной живописи. В композиции Никколо ди Буанаккорсо «Обручение Марии», созданной в 1380-х гг., объем туники Иосифа формируется розовыми светами, голубыми полутонами и плотными синими тенями. Плащ соседней фигуры имеет ярко-желтые света и сине-фиолетовые тени. О способе канжанте писал Ченнино Ченнини: «Если хочешь изобразить переливающуюся одежду во фреске или по сухому, то прокрой основу охрой, сделай пробелку белилами, оттенки в светлых местах зеленым, в темных черным с синопией (красной охрой) или, если хочешь, гематитовой» [7, с. 67].

Особый интерес к ярким спектральным цветам отмечается в Италии на протяжении всего XIV в. К середине столетия был освоен обширный спектр красочных пигментов. В колорите картин этого периода главенствует разнообразие ярких, праздничных тонов. Одним из замечательных колористов являлся Уголино ди Нерио, последователь Дуччо, о пребывании которого в Сиене с 1317 по 1339/49 гг. имеются документальные свидетельства. Его работа «Несение Креста» некогда являлась пределлой, входившей в композицию большого алтаря, написанного художником для церкви Санта-Кроче во Флоренции. Яркая гамма киноварно-красных, крапلاчных, холодновато-розовых, голубых, зеленых, желтых, сиреневых, фиолетовых тонов, поддержанная праздничным блеском золотого фона, сообщает композиции эмоциональную приподнятость и внутреннее движение. Художник активно использует контрасты дополнительных цветов, создавая колористические пары красного и зеленого, синего и желтого. Акцент холодной розовой туники Христа уравнивается по принципу изохроматизма деликатно введенными фрагментами киноварно-красных и краплачных драпировок фигур на правом и левом флангах композиции.

Для более глубокого понимания проблем, с которыми сталкивались итальянские мастера в XIII – начале XV в., следует упомянуть о приемах, которые использовали художники, работавшие на досках яичной или клеевой темперой. Темперная краска, составленная из пигмента и яичного желтка или животного клея

в качестве связующего, разводилась водой и быстро высыхала, не давая возможности создавать плавные переходы цветовых тонов от тени к свету. Поверхность картины при прокладке пастозными слоями краски получалась неровной и пятнистой. Поэтому художники стремились работать жидко разведенными красками нужного оттенка отдельно в тенях, затем в полутонах и, наконец, в светах, стушевывая эти зоны между собой. Каждому тонкому лессировочному слою давали просохнуть и постепенно, накладывая слой на слой, добивались равномерного плотного покрытия. Освоение приемов темперной живописи требовало немалых усилий. Основы метода были зафиксированы Ченнино Ченнини в его труде «Книга об искусстве, или Трактат о живописи», относящемся к рубежу XIV–XV вв. Ченнини советовал при работе на доске заранее приготавливать несколько цветовых оттенков для написания теней, полутонов и светов для каждого цветового пятна. Первый оттенок представлял собой чистый пигмент без примесей. Второй состоял из смеси двух частей чистого цвета и одной части свинцовых белил. Из этого состава с помощью белил делались «три градации тона, мало отличающиеся друг от друга», для средних и светлых полутонов. При изображении светов Ченнини советовал осветлять имеющиеся светлые тона «хорошо стертыми свинцовыми белилами» [7, с. 97]. Начинали работу с «наложения темных красок в складках одежды тех частей фигуры, где должна быть тень». Затем следовало взять средний тон и пройти им по поверхности полутонов и рельефу темных складок. При этом движение кистью в зоне полутонов должно происходить «по направлению к светам фигуры». На следующем этапе вновь возвращались к темному тону и прокладывали глубокие складки, постепенно переходя к полутонам. Этот цикл работ красками разной степени насыщенности, приготовленными для теней и полутонов, повторяли многократно, добиваясь ровного плотного цветового покрытия. При этом, как говорит Ченнини, следовало работать «со вкусом, соединяя краски и нежно стушевывая» [7, с. 98].

Далее наступал этап работы в светах, которую также следовало делать «с большой охотой». Светлый тон дополнительно

высветляли с помощью белил и делали второй, еще более светлый, «мало отличающийся от первого», которым обрабатывали наибольшие выпуклости. В заключение работы самые темные места прорабатывали чистым лаком, усиливая яркость цвета в тенях [7, с. 99]. Ченнини советовал работать жидкими лессировками, «стекающими как вода», и при выполнении каждого цикла тщательно «стусшевывать», то есть лессировать места соприкосновения участков разной тональности [7, с. 99]. Высокое качество в такой технике обеспечивалось вниманием, тщательностью и неторопливостью исполнения. Для убыстрения процесса художники в местах, требующих особой точности пластического построения (изображение карнации, контрастные цветовые сочетания), прибегали к методу штриховки в завершающих слоях, которая выполнялась мягкой заостренной кистью.

Примером такой работы является «Мадонна с Младенцем» из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств, выполненная в мастерских флорентийских художников фамилии Чионе. Произведение следует датировать рубежом XIV–XV вв. Оно написано на щите, собранном из двух досок толщиной 2,5–3,0 см, покрытых толстым слоем белого гипсового грунта. Рисунок композиции прочерчен по грунту графьей и поверх закреплен черной краской. Инкарнат исполнен по зеленой полукроющей подкладке краской телесного тона, постепенно высветляющейся на выступающих участках формы. Красная туника Мадонны написана по подготовительному слою, выполненному белилами, слегка подцвеченными охристым тоном. Поверх по теням и полутонам лежит прописка прозрачным красным лаковым органическим пигментом. Участки полутонов художник прорабатывал тонкой заостренной кистью, создавая легкими розовыми штрихами тональность светлого полутона. Многократные прокладки красного органического пигмента формируют глубокие темные складки.

Почерневший ныне мафорий Мадонны написан по серому подмалевку, выполненному смесью свинцовых белил и черной угольной. По подмалевку проложен слой голубого азурита. Поздняя реставрационная тонировка, состоящая из изумрудной зелени,

кальцита и черной угольной, к настоящему времени тотально потемнела, превратив покрывало Девы из голубого в черное¹.

В колористическом решении отмечается использование различных способов построения пластической формы на цветных участках. Красная туника Богоматери создается на основе активного тонального контраста теплых светов, выполненных подцвеченными белилами, и холодных красных полутонов и теней. Покров, в который завернут Младенец, исполнен в технике радужного контраста канжанте. При этом холодные розовые света сопоставляются с глуховатой зеленью теней и полутонов [4, с. 80–85].

В первой половине XV в. чистота и яркость цвета все еще оставалась целью для художников Флоренции и Тосканы. Знаменитое «Оплакивание мертвого Христа» Фра Анжелико, созданное в 1436–1441 гг. для церкви Санта-Мария делла Кроче аль Темпио, демонстрирует решение именно этих задач. Картина претерпела значительные разрушения в результате пожара, но последние исследования позволяют достоверно определить сохранившиеся участки авторской живописи и с уверенностью проследить приемы формопостроения [17]. На голубых и зеленых драпировках пластическая форма создавалась за счет насыщенного цветового тона в тенях и постепенного разбеления при переходе от полутонов к светам, воплощая в жизнь советы Ченнино. Лессировки свинцовыми белилами участков светов на красных драпировках фигур позади Богоматери придают краске холодноватый оттенок. Киноварно-красный плащ коленопреклоненной фигуры справа пластически формируется на освещенных участках складок окристо-оранжевыми тонами.

Вместе с тем в недрах итальянской культуры в первой трети XV столетия возникали новые взгляды на задачи искусства и методы их реализации. Главным теоретическим трудом этого периода стал трактат Леона Баттисты Альберти «De Pictura» («О живописи») в трех книгах, написанный на вульгаре в 1435 г. и опубликованный в середине столетия. Альберти, имевший практический опыт работы как архитектор и художник, сосредоточился на но-

вых принципах создания живописных произведений – их жизни подобии. Картина метафорически уподоблялась «окну, открытому в мир» [8]. И автор, обращаясь к творческому процессу ее написания, концентрировал внимание на умении видеть и отражать в живописи явления природы. «Учитесь у природы и у самих вещей», – этот тезис стал основополагающим в теории Альберти [8]. Одним из важнейших композиционных приемов гуманист считал построение светотени, передающей объем и форму объектов. «Я искренне утверждаю, что разнообразие и обилие красок привносит в живопись много изящества и грациозности. Но я хотел бы, чтобы достойные живописцы рассудили, что все искусство и все мастерство должны быть вложены в расположение и хорошее размещение белого и черного и что для того, чтобы хорошо их расположить, нужно приложить всю свою изобретательность и все свое крайнее усердие» [8].

Основные положения теории Альберти о колорите состоят в следующем. Во-первых, он учитывал, что цвет в природе тесно связан с освещением. «Любой цвет в тени не кажется нашим глазам таким же, как в лучах света» [8]. Во-вторых, сама светотеневая моделировка предполагает наличие белого в светах и черного в затененной части пластической формы: «...черный и белый – это те цвета, с помощью которых мы выражаем свет и тень в живописи» [8]. И в-третьих, чем сильнее контраст светлого и темного, тем более объемным будет выглядеть изображенный объект, то есть «при усиленном сопоставлении черного и белого рельеф выражен сильнее» [8]. Идеи Альберти во многом определили дальнейшее развитие итальянской живописи, магистральным направлением которой стало создание тонального колорита, в котором цвета не только гармонично увязаны между собой по закону цветовой гаммы, но и определяются характером освещения.

Новое понимание живописных задач активно формулировалось в итальянской живописи уже в последней трети XV в. Художники, работавшие в традиционной темперной технике, искали приемы, позволяющие приглушить яркое блистание красок,

считавшееся несомненным живописным достоинством еще тремя десятилетиями ранее. Боттичелли в своем «Поклонении волхвов», написанном в 1475 г., наряду с четкой диагональной расстановкой групп персонажей, обеспечивающей перспективное развитие пространства, передал нюансы светотени, приглушающие яркость локальных цветов. Богатство черного в этом произведении стало предметом изучения и освоения. Мягкий скользящий свет, определяющий градацию сдержанных цветовых пятен, сочетается в композиции с острыми контрастами светотени, в которых белое и черное противостоят и усиливают друг друга.

С учетом сложности достижения подобных эффектов в темперной технике представляются закономерными усилия итальянских живописцев, прилагаемые в поисках новых живописных материалов, и прежде всего новых связующих. Освоение масляной техники произошло в итальянской живописи уже к середине XV столетия. Дэвид Бомфорд в своей «Истории цвета в искусстве» указывает, что применение масляных связующих кардинально изменило свойства красочных паст. «Те же пигменты, которые являются непрозрачными и грубыми тонально в яичной темпере, могли в масле стать богатыми полупрозрачными глазуриями... Тени больше не пришлось прокладывать чистыми пигментами или тускло моделировать черным... Они могли быть темными и полными цвета одновременно. Появилась возможность моделировать полутона с бесконечной мягкостью. Световые блики могли быть глянцевыми или ослепительно блестящими» [12, р. 18].

Пионером применения масляных связующих в Италии традиционно считается сицилийский художник Антонелло да Мессина. Вазари пишет, что, изучив технику масляной живописи в Нидерландах, Антонелло прибыл в середине 1470-х гг. в Венецию, обеспечив внедрение новой технологии в венецианскую живопись [22, р. 188]. Отсутствие документальных свидетельств о поездке Антонелло в Нидерланды для обучения масляной технике у Яна ван Эйка сегодня ставит под сомнение это утверждение [13]. С другой стороны, следует учитывать, что в Неаполе к середине XV в. под патронажем королей Рене Ан-

жуйского и Альфонсо V Арагонского работала группа художников, включающая как уроженцев Неаполитанского королевства, так и выходцев из Фландрии и Испании, владеющих техникой масляной живописи. Так, учитель Антонелло да Мессина Никколо Колантонио, итальянец, уже в 1440–1450-х гг. в Неаполе успешно создавал работы маслом и обучил этому методу своего талантливого ученика. Антонелло впоследствии смог преодолеть стилистическое влияние северных школ, которое культивировалось среди неаполитанских живописцев [10, р. 19]. Одним из признанных достижений художника считается его «Святой Иероним в келье», созданный в 1475 г. В своей композиции Антонелло фактически визуализирует идею Альберти о картине как об «окне, открытом в мир». Художник строго ограничивает себя в использовании радужного цветового разнообразия, столь милого сердцу флорентийских живописцев. Он ставит своей задачей создание единой цветовой гаммы, построенной на колористическом взаимодействии теплых охристо-золотистых и коричнево-красноватых тонов с холодными зеленовато-голубыми. Применение сложных компонентов освещения: направления света от зрителя в изображении св. Иеронима и его окружения на среднем плане картины и контражура в построении интерьера собора, – позволяют художнику разработать тончайшую гамму полутонов, формирующих вибрацию и взаимодействие разнонаправленных световых потоков. При этом происходит неумолимое проникновение производных черного цвета в структуру пластического развития формы. Тени становятся производными черного, а света формируются за счет выявления насыщенного цветового тона определенного красочного пятна. Можно с уверенностью утверждать, что Антонелло да Мессина одним из первых заложил тональный метод в практику итальянских мастеров.

По пути, намеченному Альберти, продвигался еще один выдающийся живописец, экспериментатор и изобретатель – Леонардо да Винчи. «Рисование с натуры (или, по выражению Леонардо, „натурное рисование“) было важнейшим оживляющим этапом его

творческого процесса» [9, р. 23]. Строгая сдержанность колористического решения, которая отмечает сегодняшнее состояние его «Портрета Джинервы де Бенчи» (1474–1478), как считают исследователи, является отчасти продуктом необратимых временных изменений. Потемневшее ныне изображение пышного венца из ветвей можжевельника, обрамляющего голову Джинервы, завершалось некогда тонкой прокладкой зеленых тонов, составленных из смеси искусственной медной зелени (вердигрис) и желтой охры [11, р. 278]. Колористическая сдержанность портрета определяется относительно небольшим набором использованных красочных пигментов. Это ультрамарин, свинцовые белила, свинцово-оловянистая желтая, охры, медная зелень, умбра, красные лаки [14]. Исследователи отмечают, что Леонардо активно экспериментировал в этот период с красками на связующем, содержащем большое количество масла [23, S. 218]. Возможно, речь идет о темпере-грасса – эмульсии, составленной из смеси яичной темперы, масла и воды, которая нашла применение во флорентийской живописи последней трети XV в. [19]. Художник тщательно исследовал тончайшее перетекание теней и рефлексов на поверхности лица героини, выстраивая пластическую форму серией неуловимо смыкающихся цветовых оттенков. Трепетная вибрация цветовых тонов в значительной мере создается за счет использования тонких, слегка прозрачных красочных слоев. Неуловимая подвижность легких теней, подчеркивающих матовую бледность лица юной модели, достигается за счет оптических свойств лессировочных слоев свинцовых белил, многократно проложенных по нижним слоям теплого, а местами землисто-зеленовато-серого подмалевка на участках глазных впадин, носа, губ и подбородка [15, р. 20]. Эффект жизнеподобия усиливался благодаря использованию тонких световых бликов, отмечающих серебристое свечение глаз, кожи век, носа и освещенных участков щек. При этом сияние лица достигалось художником путем дополнительной тщательной подготовки гипсового грунта, который покрывался масляной непигментированной прокладкой, придающей слою дополнительную жесткость. Поверх наносился

слой свинцовых белил, усиливающий светоотражающие свойства краски [11, р. 285]. На участках теней художник добивался максимальной растушевки белильных лессировок, работая пальцами и буквально полируя живописную поверхность. Такой способ письма был назван методом *сфумато*. Он не предполагает абсолютной размытости контуров. При необходимости Леонардо подчеркивал форму тончайшей волосистой линией или использовал острые краевые тональные контрасты [14].

Органичным продолжением техники *сфумато* явился метод *кьяроскуро*, позволявший усилить объемность форм за счет увеличения светотеневых контрастов при построении пластической формы. Мы наблюдаем его у Леонардо уже в начале XVI в. во втором варианте «Мадонны в гроте». Однако начало этой технике было положено, как считает ряд исследователей, в 1420-х гг. тосканским художником Мазолино да Панкале [21]. Его влияние на развитие итальянской живописи начала XV в. заключается еще и в активном использовании масла в составе связующих.

Таким образом, на протяжении трех столетий в итальянской живописи сложились и развивались, соседствуя и сменяя друг друга, пять методов построения цветом пластической формы: методы высветления и канжанте, описанные Ченнино, тональный метод, основы которого были заложены теорией Альберти, техника *кьяроскуро*, а также *сфумато*, разработанный Леонардо.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Технично-технологические исследования были выполнены Т. В. Максимовой.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Данилов А. В. Богословский синтез философии у Бонавентуры (1221–1274). Часть I. Опубл. в: Теологический вестник Смоленской духовной семинарии. 2025. № 1. С. 127–153 // КиберЛенинка. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/bogoslovskiy-sintez-filosofii-u-bonaventury-1221-1274-chast-1/viewer> (дата обращения: 14.09.2025).
2. Очеретяный К. А. Цвет как форма власти: к социологии графического пользовательского интерфейса // Социология науки и технологий, 2023. Т. 14. № 4. С. 154–167. DOI: 10.24412/2079-0910-2023-4-153-169 ; EDN: VGTAKQ

3. *Пастуро М.* Символическая история европейского средневековья. СПб. : Александрия, 2012. 448 с. ISBN: 978-5-903445-21-9 ; EDN: QPVTAN

4. *Пичугина О. К.* Мадонна с Младенцем мастерской Якопо ди Чione // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства : мат-лы XV науч. конф. 25 ноября – 27 ноября 2009 г., Гос. Третьяковская галерея, Москва / под ред. Л. И. Иовлевой, А. Г. Тымовского, И. Е. Ломизе, А. И. Косолапова. М. : Объединение Магnum Арс. 2014. С. 80–85.

5. *Рабинович В. Л.* Алхимия. СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2012. 704 с.

6. *Серов Н. В.* Цвет культуры: психология, культурология, физиология. Хрономатические основы религиозности. СПб : Речь. 2004. 672 с. ISBN: 5-9268-0252-0 ; EDN: HYSOZQ

7. *Ченнини Ч.* Книга об искусстве, или Трактат о живописи / ред. А. Рыбникова ; пер. с ит. А. Лужецкой. М. : ОГИЗ–ИЗОГИЗ, 1933. 140 с.

8. *Alberti L.* Della pittura e della statua /a cura di Giusti Ferrario. Milano : Sositatipografica de'classici italiani, 1804. 180 p. // Фонд Викимедия. URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d9/Alberti_-_Della_pittura_e_della_statua%2C_1804.pdf. (дата обращения: 06.12.2023).

10. *Barbera G.* The Life and Work of Antonello da Messina // Antonello da Messina: Sicily's Renaissance Master. Metropolitan Museum of Art. Cambridge : Cambridge University Press, 2005. P. 16–30.

11. *Berrie B., Delaney J., Dooley K., Glinsman L.* Leonardo da Vinci's Ginevra de Benci: Technical Findings in Light of the Artists Notes on Painting // International Symposium Leonardo and His Circle: Painting technique in the Light of Restirations and scientific studies / ed. by A. Scamellotti fnd B.G. Brunetti. Rome : Bardi Edizione, 2023. P. 267–293.

12. *Bomford B.* The History of Colour in Art // Color: Art and Science / ed. by Trevor Lamb and Janine Bourriau. Cambridge : Cambridge University Press, 1995. P. 18–38. 237 p.

13. *Christiansen K.* Antonella da Messina // The MET. URL: <https://www.metmuseum.org/ru/essays/antonello-da-messina-ca-1430-1479> (дата обращения: 23.02.2025).

14. *Delaney J. K., Dooley K. A., Glinsman L. D., Ricciardi P. and Berrie B. H.* Leonardo da Vinci's Ginevra de' Benci: The palette and further observations on underdrawing and undermodeling // *Technè* [Online] (accessed: 15.09.2025). DOI: 10.4000/11v44 ; EDN: WURMQF

15. *Dunkerton J.* Leonardo in Verrocchio's Workshop: Re-examining the Technical Evidence // National Gallery Technical Bulletin, 2011, Vol. 32. P. 4–30.

16. *Grosseteste Robert.* Die Philosophischen Werke des Robert Grosseteste, Bischofs von Lincoln / zum erstenmal vollständig in kritischer Ausgabe besorgt von Dr. Ludwig Baur, Professor an der Universität Tübingen. Münster I. W. : Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1912. 778 S.

17. *Koch Dandolo C.L., Piccolo M., Cucci C.* Fra Angelico's painting technique revealed by terahertz time-domain imaging (THz-TDI) // Science for Conservation and

Restoration of Cultural Heritage, 2016. DOI: 10.1007/s00339-016-0396-x (дата обращения 17.01.2025) EDN: XTLBWD.

18. Nelson R. S. Byzantine Art vs Western Medieval Art // OpenEdition Books. URL: <https://books.openedition.org/psorbonne/1872> (accessed: 01.03.2022).

19. Ranquet O., Duce C. A holistic view on the role of egg yolk in Old Masters oil paintings. 2023 ; DOI: 10.1038/s41467-023-36859-5 EDN: ZFEVMM

20. *Theophilus*. An Essay upon Various Arts, in three Books by Theophilus, called also Rugerus, Priest and Monk forming an Encyclopedia of Christian Art of the Eleventh Century / translated with Notes, by Robert Hendie. London : John Murray. 1847. 536 p. . URL: <https://archive.org/details/theophiliquietru00theo/page/n57/mode/2up> (accessed: 08. 02.2024).

21. Tyler Ch. W. Darkness and Depth in Early Renaissance Painting. DOI: 10.1117/12.846851 (accessed: 23.07.2024)

22. Vasari G. The Lives of the Artists / a new translation by J. Conaway Bondanella and P. Bondanella. Oxford : Oxford University Press. 1991. 624 p.

23. Zöllner F. Leonardo da Vinci. 1452-1519. The Complete Paintings and Drawings. Köln : Taschen. 2025. 794 S.

REFERENCES

1. Danilov, F. F. *Theological Synthesis of Philosophy in Bonaventure (1221–1274)*. Part I. In: *Teologicheskij Vestnik Smolenskoj duchovnoj seminarii* (Theological Bulletin of Smolensk Theological seminary). 2025, no.1, pp.127–153. [Online]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/bogoslovskiy-sintez-filosofii-u-bonaventury-1221-1274-chast-1/viewer> (accessed: 14.09.2025).

2. Ocherjatnyj, K. A. *Color as a Form of Power: Towards a Sociology of the Graphical User Interface*. In: *Sociologija nauki i tehnologij* (Sociology of Science and Technology), 2023, vol. 14, no.4, pp. 154-167. 10.24412/2079-0910-2023-4-153-169 EDN: VGTAKQ

3. Pasturo, M. *Syboolic history of the European Middle Ages*. Sankt-Peterburg: Aleksandria, 2012. 448 p. ISBN: 978-5-903445-21-9 EDN: QPVTAN

4. Pichugina, O. K. *Madonna and Child by Jacopo di Cione's Workshop*. *Materialy XV konferencii “Ekspertiza i atribuzija proizvedenij izobrazitelnogo i dekorativno-prikladnogo iskusstva”* (Expertise and Attribution of Works of Fine and Decorative Arts) / ed. by L.I. Iovleva, A.G. Tymovsky, I.E. Kosolapov. Moscow: Magnum Ars Association, 2014, pp. 80-85. (In Russian)

5. Rabinovich, V. L. *Alchemy*. Sankt-Peterburg: Ivan Limbach Publishing House, 2012. 704 p. (In Russian).

6. Serov, N.V. *The Color of Culture: Psychology, Cultural Studies, Physiology. Chromatic Foundation of Religiosity*. Sankt-Peterburg: Rech, 2004. 672 p. (In Russian). ISBN: 5-9268-0252-0 EDN: HYSOZQ

7. Cennini, C. *A Book on Art or a Treatise on Painting* / ed. by A. Rybnikov, translated from Italian by A. Luzhetskaya. Moscow: OGIZ-IZOGIZ, 1933. 140 p. (In Russian)

8. Alberti, L. *Della pittura e della statua* / a cura di Giusti Ferrario. Milano : Sositatipografica de' classici italiani, 1804. 180 p. [Online] URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d9/Alberti_-_Della_pittura_e_della_statua%2C_1804.pdf. (accessed: 06.12.2023).

9. Bambach, C. C. *Leonardo and his circle: disegno and the education of painters* In: International Symposium Leonardo and His Circle: Painting technique in the Light of Restorations and scientific studies. Ed. by Antonio Sgamellotti, Bruno Giovanni Brunetti. Rome: Bardi Edizione, 2023. P. 17 – 78. [Online]. URL: https://www.academia.edu/112884563/LEONARDO_AND_HIS_CIRCLE_PAINTING_TECHNIQUE_IN_THE_LIGHT_OF_RESTORATIONS_AND_SCIENTIFIC_STUDIES. (accessed: 03.12.2025)

10. Barbera G. *The Life and Work of Antonello da Messina*. In: Antonello da Messina Sicily's Renaissance Master. Metropolitan Museum of Art. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p.16-30.

11. Berrie B., Delaney J., Dooley K., Glinsman L. *Leonardo da Vinci's Ginevra de Benci: Technical Findings in Light of the Artists Notes on Painting*. In: International Symposium Leonardo and His Circle: Painting technique in the Light of Restorations and scientific studies / ed. By A. Scamellotti and B.G. Brunetti. Rome : Bardi Edizione, 2023. P. 267 – 293.

12. Bomford, B. *The History of Colour in Art*. In: Color: Art and Science / ed. by Trevor Lamb and Janine Bourriau. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. Pp. 18-38. 237 p.

13. Christiansen, K. *Antonella da Messina*. URL: <https://www.metmuseum.org/ru/essays/antonello-da-messina-ca-1430-1479>. (accessed: 23.02.2025)

14. Delaney, J. K., Dooley, K. A., Glinsman, L. D., Ricciardi, P. and Berrie, B. H. *Leonardo da Vinci's Ginevra de' Benci: The palette and further observations on underdrawing and undermodeling*. In: Technè [Online] (accessed: 15.09.2025). 15.09.2025. DOI: 10.4000/11v44 EDN: WURMQF.

15. Dunkerton, J. *Leonardo in Verrocchio's Workshop: Re-examining the Technical Evidence*. In: National Gallery Technical Bulletin, 2011, vol. 32. Pp. 4–30.

16. Grosseteste, R. *Die Philosophischen Werke des Robert Grosseteste, Bischofs von Lincoln* / zum erstenmal vollständig in kritischer Ausgabe besorgt von Dr. Ludwig Baur, Professor an der Universität Tübingen. Münster i.W. : Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1912. 778 S.

17. Koch Dandolo, C.L., Piccolo, M., Cucci, C. *Fra Angelico's painting technique revealed by terahertz time-domain imaging (THz-TDI)*. In: Science for Conservation and Restoration of Cultural Heritage, 2016. URL: <https://link.springer.com/article/10.1007/s00339-016-0396-x> (accessed: 17.01.2025). DOI: 10.1007/s00339-016-0396-x EDN: XTLBWD

18. Nelson, R. S. *Byzantine Art vs Western Medieval Art*. URL: <https://books.openedition.org/psorbonne/1872> (accessed: 01.03.2022)

19. Ranquet, O., Duce, C. *A holistic view on the role of egg yolk in Old Masters oil paintings*. 2023. DOI: 10.1038/s41467-023-36859-5 EDN: ZFEVMM

20. Theophilus. *An Essay upon Various Arts, in three Books by Theophilus, called also Rugerus, Priest and Monk forming an Encyclopedia of Christian Art of the Eleventh Century*. Translated with Notes, by Robert Hendie. London: John Murray. 1847. 536 p. [Online]. URL: <https://archive.org/details/theophiliquietru00theo/page/n57/mode/2up> (accessed: 08.02.2024)

21. Tyler, Ch.W. *Darkness and Depth in Early Renaissance Painting* DOI:10.1117/12.846851 (accessed: 23.07.2024)

22. Vasari, G. *The Lives of the Artists* / a new translation by Julia Conaway Bondanella and Peter Bondanella. Oxford: Oxford University Press. 1991. 624p.

23. Zöllner, F. *Leonardo da Vinci. 1452-1519. The Complete Paintings and Drawings*. Köln: Taschen. 2025. 794 s.



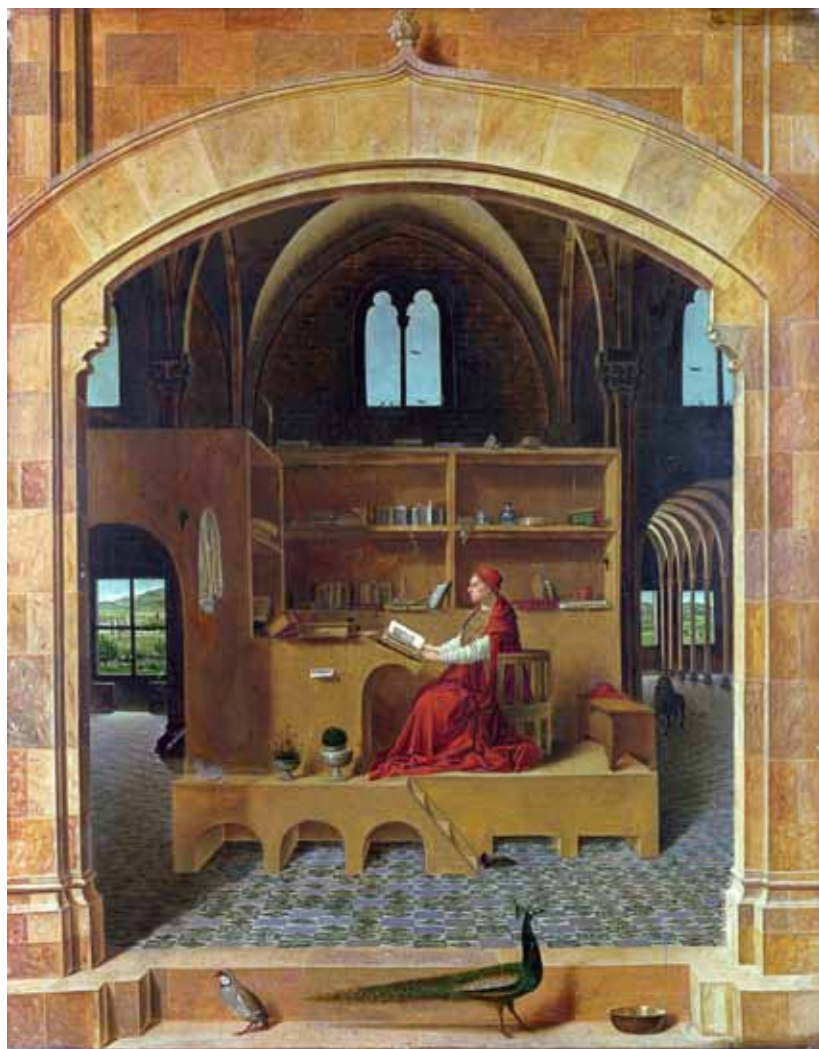
1. Никколо ди Буонаккорсо. Обручение Марии. 1380-е. Фрагмент.
Национальная галерея, Лондон



2. Уголино ди Нерио. Несение Креста. 1325–1328.
Национальная галерея, Лондон



3. Флорентийский художник семейства Чионе. Мадонна с Младенцем. Конец XIV – начало XV в. Фрагмент. Екатеринбургский музей изобразительных искусств



4. Антонелло да Мессина. Святой Иероним в келье. 1475.
Национальная галерея, Лондон



5. Леонардо да Винчи. Портрет Джинервы Бенчи. 1474–1478. Фрагмент.
Национальная галерея, Вашингтон