РАЗДЕЛ XV. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Пичугина О.

Живописные приемы изображения драпировок в итальянской живописи XIV – XVII веков на примере произведений из коллекции Екатеринбургского музея изобразительных искусств

(Россия, Екатеринбург)

doi: 10.18411/scienceconf-06-2021-31

Аннотация

В статье рассматривается изменение методов изображения драпировок в трех живописных произведениях из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств. Работа конца XIV века, созданная в мастерской флорентийских мастеров Cione, исполненная темперой демонстрирует метод построения формы на светлых подмалевках лессировками спектральных цветов. Усложнение приемов построения пластической формы связано с развитием техники масляной живописи и изменением объемно-пространственных характеристик произведений живописи. В качестве примеров приводятся работы Полидоро Ренци ди Ланчано и Рутилио Манетти.

Ключевые слова: драпировки, послойная структура, красочные пигменты, подмалевок.

Abstract

The article discusses the change in the methods of depicting draperies in three paintings from the collection of the Yekaterinburg Museum of Fine Arts. F work of the late 14th century, created in the workshop of the Florentine masters Cione, executed in tempera, demonstrates the method of constructing form on light underpainting with glazes if spectral colors. The increasing complexity of the methods of constructing a plastic form is associated with the development of oil painting techniques and changes in the volumetric-spatial characteristics of paintings. The works of Polidoro Renzi da Lanciano and Rutilio Manerri are cited as examples.

Keywords: draperies, layered structure, colorful pigments, ground, underpainting.

Наиболее ранней картиной в музейной коллекции является написанная на деревянной основе «Мадонна Умиление», датированная концом XIV века и отнесенная крупной мастерской флорентийских живописцев Чоне (Cione), самым известным из которых был Андреа Чоне, прозванный Орканья. Живопись выполнена по гипсовому грунту темперой. Красный хитон Мадонны в подмалевке написан кроющим слоем свинцовых белил слегка желтоватого оттенка и промоделирован в складках красочной смесью светлой охристой тональности. В завершающих слоях цвет достигался прокладкой тонкого розовато-красного слоя красной органики на участках

полутон и теней. Тени прописывались красным тоном в несколько слоев. Темный сине-зеленый мафорий Мадонны выполнен в подмалевке сероватой пастой, состоящей из свинцовых белил и черного угольного пигмента, и в завершающих слоях прописан смесью азурита и свинцовых белил. К настоящему времени потемневшая поздняя реставрационная тонировка изменила цвет плаща на черный. Отличительными особенностями данной технологии является простота послойной структуры, работа в подмалевке плотными кроющими слоями светлых красочных паст, использование в завершающих стадиях тонких цветных монохромных лессировок, позволяющих достичь повышенной яркости цвета с дополнительной прокладкой красочных слоев на участках теней.

Переход к масляному связующему внес изменения в живописную технологию, давая возможность получать более сложные колористические решения за счет оптического взаимодействия элементов послойной структуры. Кроме того, происходило постепенное усложнение цвета благодаря использованию многосоставных красочных смесей, позволяющих отказаться от создания спектральных красочных пятен, определявших декоративные качества средневековой живописи.

Наиболее зрелые колористические решения в середине XVI века приходятся на долю венецианской художественной школы. В собрании музея хранится картина «Святое собеседование», относящаяся авторству Полидоро да Ланчано (1515 – 1565), художнику, творчество которого в значительной степени было определено влиянием Тициана. Работа выполнена маслом на холсте саржевого переплетения. Грунт цветной, темно-коричневый, состоящий из смеси гипса, черной угольной и коричневого железосодержащего пигмента. Розовый подмалевок платья Мадонны написан свинцовыми белилами с примесью красного органического пигмента, черной угольной и небольшого количества азурита. Тени остаются в цвете грунта. Завершающие слои на участках цветов проложены слоем чистых свинцовых белил, а по нему – лессировкой красным органическим пигментом. Изумрудно-зеленый мафорий Мадонны имеет розоватый подмалевок, выполненный свинцовыми белилами с примесью красной органики. Завершающий слой составлен из сине-зеленого азурита с добавкой свинцовых белил. Оранжево-красный саккос святого епископа написан по белильному подмалевку, по которому нанесен слой красно-оранжевой охры, пролессированный красным органическим пигментом. Оранжево-желтый плащ Иоанна Крестителя создан непосредственно по грунту красочной пастой, состоящей из аурипигмента, реальгара и свинцовых белил.

Таким образом, к середине XVI века метод масляной живописи обеспечивает возможность создания отработанной временем технологии. Применение цветных грунтов в значительной степени ускоряло и упрощало процесс создания картин. Осознанное использование оптических свойств красочных смесей на основе масляного связующего позволяло достигать сложных оттенков цвета, применяя давно известные материалы. Для венецианской школы свойственно также обращение к сравнительно редким пигментам, таким как реальгар и аурипигмент, ярь-медянка и медный резинат. Еще одним характерным качеством венецианской живописи было стремление к созданию развитой живописной фактуры, в которой важное место занимала структура холста.

Начало XVII века в итальянской живописи отмечено продолжением экспериментов, связанных с унификацией и относительным упрощением живописных приемов. Тонированные грунты и оптика послойного наложения красочных слоев на масляном связующем позволяли достигать разнообразия и богатства колористических решений.

Ярким примером такого подхода является «Поклонение волхвов» сиенского художника Рутилио Манетти, созданное в первой половине 1620-х годов. Основой в этом произведении послужил крупнозернистый льняной холст простого полотняного переплетения, по которому был проложен коричневато-серый, достаточно темный грунт. Его состав включал коричневый железосодержащий пигмент, черную угольную, свинцовые белила и кальцит. При этом грунт играл важную роль в процессе пластического построения формы, оставаясь в резерве на теневых участках. Цветной подмалевок на красном плаще волхва, стоящего слева, выполнен в светах кроющим слоем красной киновари с небольшой примесью свинцовых белил. В полутонах этот слой утончался, становясь полукроющим. Эти участки утемнялись благодаря просвечиванию темной грунтовой подкладки. Тени оставались в цвете грунта. В завершающих слоях полутона и тени проложены красным органическим пигментом, причем на участках темных теней красный тон, утемненный добавкой черного

пигмента, наносился в несколько слоев. В результате участки теней получали глубокую холодноватую почти черную тональность. Света на красном плаще написаны четкими волнообразными мазками красочной смесью, состоящей из киновари с добавлением свинцовых белил. Желтая подкладка плаща в подмалевке выполнена тонким слоем красной краски, включающей малиновую органику, киноварь и свинцовые белила. Затем в завершающих слоях света моделируются пастозным слоем желтой охры, а тени и полутона прокладываются коричневым железосодержащим пигментом с небольшой примесью свинцовых белил, уплотняющим наиболее темные участки. Холодная зелень одежд старого волхва, склонившегося в поклоне перед Мадонной, выполнена в подмалевке тонким сероватым слоем. Затем прокладывается темно-зеленое покрытие, состоящее из азурита с добавкой небольшого количества свинцовых белил. Подобная рецептура создавалась с учетом того, что голубовато-синий азурит в смеси с желтым маслом приобретет глубокий сине-зеленый цвет. По зеленому слою одежды нанесен золотисто-желтый орнамент в виде крупных пальметт. Состав красочной смеси здесь включает охру и свинцово-оловянистую желтую. Розово-сиреневое платье Девы Марии в подмалевке на участке светов моделируется красочной смесью, состоящей из крупной киновари в смеси с сиреневато-малиновым лаком, осажденным на субстрат. В полутонах используется более холодная по тону лессировка азуритом в смеси с малиновой органикой и небольшой добавкой свинцовых белил.

Следует заметить также, что значительное влияние на колористическое богатство итальянской живописи в этот период начинает оказывать холст. Редкая его фактура, включающая микро бугорки в точках переплетения нитей и легкие углубления между ними, служила созданию легкой вибрации цветового тона, возникающей вследствие изменения толщины красочного слоя. Н.Н. Волков назвал это явление «эффектом цветового развития».

Таким образом, создание драпировок в итальянской живописи XIV – XVII веков представляет собой процесс перехода от относительно простых живописных приемов, состоящих в применении лессировок локальными цветами по светлым подмалевкам в темперной живописи, к оптическим методам создания цветовых пятен в живописи с масляным связующим. В XVII веке колористическое богатство в создании драпировок достигается на основе использования цветных грунтов путем послойного наложения относительно тонких слоев масляных паст, обогащающих общий живописный эффект.

1. Виннер А.В. Материалы масляной живописи. М., 2000.
2. Волков Н.Н. Цвет в живописи. М.: Искусство, 1989. – С. 208
3. 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.
4. Пичугина О.К. Венецианская палитра эпохи Ренессанса: материальный аспект восприятия цвета//Известия УрФу. Серия 2. Гуманитарные науки. 2018. т. 20. № 1 (172). С. 190-197.
5. Ченнини Ч. Книга об искусстве или трактат о живописи. М.,1933.
6. Birkmaier U. Technical Examinations of Titian's Venus and Adonis:A Note on Early Italian Oil Painting Technique // Historical painting techniques, materials, and studio practice. Lawrence, Kansas: Allen Press. P. 117 – 126.
7. Bomford D. Art in making. Italian painting before 1400. London : National Gallery Company Ltd, 1989.
8. Bomford D., Dunkerton J., Gordon D., Roy A.. Art in making. Italian painting before 1400. New York., London, 1990.
9. Mancini, V. Polidoro Lanciani. Lanciano, 2001.
10. Offner R., Steinweg K.; Boskowitz M. A critical and historical corpus of Florentine painting. Bernardo Daddi and his circle. Florence, 2001.