

УТОЧНЕНИЕ БИОГРАФИИ ПОЛИДРО ДА ЛАНЧАНО В СВЕТЕ ДАННЫХ ТЕХНИКО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Пичугина Ольга Кузьминична

кандидат искусствоведения, доцент.
ФГБОУ ВО «Уральский государственный архитектурно-художественный университет»,
Россия, Екатеринбург, e-mail: opich2008@ya.ru

УДК: 7.02

DOI: 10.47055/1990-4126-2021-4(76)-23

Аннотация

Статья посвящена проблеме уточнения биографических сведений о художнике путем изучения применяемого им живописного метода. Рассматривается биография итальянского художника XVI века Полидро да Ланчано, вступившего в венецианскую гильдию художников в 1530 г. и работавшего под неизменным стилистическим влиянием Тициана. Документов об обучении Полидро не сохранилось и потому не известно, у кого из мастеров он получил необходимые знания и навыки, обеспечившие молодому художнику карьеру живописца. И сегодня мнения специалистов по этому вопросу разделились. Одни считают, что Полидро учился непосредственно в мастерской Тициана, другие опровергают это мнение. Цель статьи состоит в том, чтобы показать на примере анализа технологических приемов создания картины «Святое собеседование» из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств, относимой творчеству Полидро да Ланчано, возможность или невозможность отнесения мастера к прямым ученикам Тициана. Исследование проводится путем сравнения опубликованных сведений об особенностях живописного метода Тициана и его мастерской с данными, полученными в процессе технико-технологического изучения картины Полидро да Ланчано «Святое собеседование». Проведенное сравнение позволило сделать предварительный вывод о том, что Полидро с большой долей вероятности получил профессию живописца вне стен мастерской Тициана.

Ключевые слова:

Полидро да Ланчано, Тициан, живописный метод, технико-технологические исследования

CLARIFICATION OF THE BIOGRAPHY OF POLIDORO DA LANCIANO IN LIGHT OF TECHNICAL AND TECHNOLOGICAL INVESTIGATIONS

Pichugina Olga K.

PhD. (Art Studies), Associate Professor.
Ural State University of Architecture and Art,
Russia, Yekaterinburg, e-mail: opich2008@ya.ru

УДК: 7.02

DOI: 10.47055/1990-4126-2021-4(76)-23

Abstract

The article reports a study carried out to clarify some biographical information about the 16th century Italian artist Polidoro da Lanciano by examining his method of painting. He joined the Venetian guild of

artists in 1530 and worked under the constant stylistic influence of Titian. Documents about Polidoro's training have not survived and therefore it is not known from which of the masters he acquired the necessary knowledge and skills that ensured the career of a painter for the young artist. Today, experts are divided on this issue. Some believe that Polidoro studied directly in the workshop of Titian while others argue against this opinion. The purpose of the article is to establish whether the master might be referred to Titian's direct disciples by technical analysis of the painting «Holy Conversation» from the collection of the Yekaterinburg Museum of Fine Arts attributed to Polidoro da Lanciano. Published information about the painting techniques employed by Titian and his workshop was compared with the data of the technical analysis of Polidoro da Lanciano's painting «Holy Conversation». The results of comparison suggest, as a preliminary conclusion, that Polidoro most likely acquired the profession of a painter outside the walls of Titian's workshop.

Keywords:

Polidoro da Lanciano, Titian, biography, apprenticeship, technical and technological analysis

При исследовании творчества художников прошлых эпох в научном поле нередко остается ряд проблем биографического характера, не имеющих решения в связи с отсутствием документального подтверждения. Могут ли в этом случае помочь технико-технологические исследования, уже давно и прочно вошедшие в обиход методов, используемых современным искусствоведением? [2, с. 189] Попробуем конкретизировать этот вопрос, обратившись к творческому наследию венецианского художника эпохи Ренессанса Полидоро да Ланчано (1515–1565), входящего в круг последователей Тициана Вечеллио.

Предварительно следует оговориться, что использованию технико-технологических исследований в изучении произведений живописи посвящен обширный круг как зарубежных, так и отечественных публикаций. Первые монографии в этой области появляются еще в тридцатых годах прошлого столетия. Это работы Э. Бергера¹, А.А. Рыбникова², Л.Е. Фейнберга³. А в середине и второй половине века начинается активное использование физико-химических методов для изучения произведений живописи. Работы Х. Руэмана и Д. Плестерса⁴, посвященные исследованию наследия Микеланджело и Боттичелли, стали катализатором этого процесса. На современном этапе в искусствоведении сложилась методология комплексного анализа, сочетающая результаты технико-технологических исследований со стилистической оценкой живописных произведений⁵.

Интерес к творческому наследию Полидоро ди Ренци да Ланчано (Подидоро, сына Ренцо из Ланчано) возник в связи с изучением приписываемой ему картины «Святое собеседование» из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств [4, с. 63]. Современные исследователи единогласно включают Полидоро в круг последователей Тициана, основываясь на обилии стилистических заимствований, так называемых «иконографических формул» – устойчивых композиционных приемов, которыми было богато творчество великого мастера. Такие «иконографические формулы» со временем адаптировались и получали распространение в среде его последователей [17].

Биография Полидоро документирована начиная со времени его принятия в венецианскую фрайя, копорацию художников и ремесленников, в 1530 году. [14, р. 114]. Известно, что художник родился в семье керамистов в Ланчано, крупном культурном центре региона Абрुццо, расположенном на берегу Адриатического моря, и ребенком попал в Венецию [11]. Его переезд может быть объяснен существовавшей в то время в ремесленных кругах Италии традицией отправлять своих отпрысков в чужие семьи, где они, находясь «вдали от тени отца», обучались какой-либо профессии [12]. Выбор Венеции объясняется, вероятно, тесными культурными

и экономическими связями между двумя городами. Эти связи обуславливались традиционным проведением ежегодных ланчанских ярмарок и возможными контактами с выходцами из Абруццо, образовавшими в венецианском районе Сан Пантелеоне особый квартал [11].

Сам факт вступления Полидоро во фрайя означал, что молодой художник успешно прошел этап обучения у мастера, занимавший обычно от шести до восьми лет [16, р. 214], и, кроме того, выполнил квалификационную работу, называемую «шедевром», после чего получил возможность организовать собственную мастерскую и брать заказы [12]. Если учесть, что Полидоро был принят во фрайя в 1530 году, его ученичество должно начаться приблизительно в 1522–1524 гг. Но кто был его учителем? Документальных свидетельств об этом не сохранилось, хотя, как правило, между учеником и хозяином мастерской составлялся подробный договор, который регистрировался в городской магистратуре и включал сведения о мастере и обучаемом. Кроме того, с точностью до одного дня учитывал срок обучения, размер и время оплаты, и местонахождение мастерской [12]. И если бы такой документ был найден, он мог во многом указать на ту исходную ступень, с которой начиналось развитие художника.

Подчеркнем еще раз, что возможное членство Полидоро в мастерской Тициана не имеет документального подтверждения. Однако мнения специалистов в этом вопросе расходятся. Одни считают его прямым учеником Тициана, другие предполагают, что связь с творчеством мастера носила чисто стилистический характер и обуславливалась контактами Полидоро с братом Тициана – Франческо Вечеллио (1475–1560) [17, р. 503; 19]

Попытаемся определить, смогут ли технико-технологические данные помочь в решении этой проблемы. При этом следует исходить из следующего: обучение в стенах мастерской эпохи Возрождения означало, прежде всего, усвоение определенных технических навыков. В контрактах существовал специальный пункт, обязывающий мастера, хозяина мастерской-боттеги, обучить начинающего «своему ремеслу», т.е. набору приемов и операций, с помощью которых можно получить готовое изделие, в данном случае картину [12]. Об этом подробно писал еще на рубеже XIV–XV веков Ченнино Ченнини, утверждая, что необходимо «пробыть некоторое время у учителя в мастерской, чтобы уметь работать во всех отраслях нашего искусства», а именно: стирать краски, молоть гипс, грунтовать, делать гипсовые рельефы, золотить, зернить. И только затем практиковаться в живописи, писать ткани и фоны. На все это, по мнению Ченнини, должно уйти двенадцать лет [5, раздел CIV, с. 46]. Что же касается обучения мастерству рисунка, композиции и пластическому построению формы, то предполагалось, что ученик усвоит эти разделы путем участия в работе над заказами, исполняемыми в стенах боттеги по эскизам мастера, фактически копируя его живописный метод и стилистические приемы [1, с. 155].

Совершенствование приобретенных навыков в художественной области возлагалось на самого ученика посредством непрерывного копирования произведений выдающихся мастеров и рисования с натуры, что должно было происходить во время, свободное от непосредственной работы в мастерской. В результате молодой художник выходил из стен боттеги, вооруженный, в первую очередь, техническими навыками и определенными стилистическими приемами, составляющими необходимую базисную основу, на которой развивалось все его последующее творчество. При этом можно утверждать, что основополагающие навыки, связанные именно с техническими операциями, такими как выбор материала живописной основы, замес и нанесение грунта определенного состава, процесс подготовки пигментов и способ их применения для достижения определенных живописных эффектов сохранялись в арсенале мастеров на многие годы. Эпохальные изменения, например переход с temperного связующего к масляному, замена деревянной основы тканой или преобладающее использование цветных грунтов изменяли отдельные элементы этой индивидуальной базисной системы лишь на переломных этапах. В целом же технические навыки традиционно передавались

от учителя к ученику. В связи со стоящей перед нами задачей постараемся выяснить, были ли усвоены Полидоро технические приемы Тициана Вечеллио, т.е. проходил ли юный выходец из Ланчано обучение в его мастерской.

Итак, предстоит выяснить, какими особенностями отличалась технология Тициана на первом этапе его творчества и соотнести с приемами, которые использовал Полидоро да Ланчано в его работе «Святое собеседование». Обратимся к сравнению технологии обоих мастеров, рассматривая поочередно отдельные этапы создания живописного произведения.

Холст – один из значимых составляющих технологического процесса. Тициан на протяжении всей своей карьеры предпочитал холсты простого полотняного переплетения, но также использовал саржу [7, р. 117]. К выбору ткани для основы мастер относился с большим вниманием, учитывая ее влияние на фактуру живописной поверхности и ее сохранность. Уже на ранних этапах Тициан неоднократно применял холсты саржевого переплетения разнообразного рисунка: в елочку, с ромбическим, так называемым дамасскими узором, сложными зигзагами, прерывающими обычный диагональный ритм саржевого переплетения. При этом Тициан предпочитал холсты простого полотняного переплетения средней плотности – от 13х9 до 16х15 нитей/см². [9, р. 40]. Но когда речь шла о холстах саржевого переплетения, они выбирались более тонкими, от 19х17 до 22х17 нитей/см². Таким образом, путем применения относительно тонких тканей Тициану удавалось избежать влияния ткацкой основы на фактуру живописной поверхности и добиться эффекта сияния и проницаемости красочного слоя. [9, pp. 40, 58, 64].

Отдельный интерес представляют произведения, относимые мастерской Тициана, так как именно они показывают усвоение учениками технических приемов маэстро. Проведенное в прошлом десятилетии изучение картины Лондонской национальной галереи «Венера и Адонис» (1554), которая изначально считалась оригинальной работой Тициана, показало, что это произведение следует отнести продукции мастерской [9, р. 63]. Вполне вероятно, что Тициан курировал процесс создания этой работы на всех этапах, особенно когда это касалось основы, применяемых материалов и окончательной стадии живописного процесса. Неизвестному нам ученику Тициана, работавшему над картиной, была предоставлена при этом некоторая свобода. Мы видим, что он старался действовать в рамках традиционной для Тициана технологической методы. В том числе, для основы, возможно при кураторстве хозяина боттеги, был выбран относительно тонкий холст сложной фактуры – саржа, ломанная зигзагами плотностью 19х17 нитей на см² [9, р. 58]. Несмотря на достаточно большие размеры работы – 177,9 х 188,9 см, холст не имеет шва. А это указывает на особое качество ткани, которая изготавливалась на специализированных ткацких станках, и приобретение ее, очевидно, представляло некоторую проблему.

Обратившись к екатеринбургскому «Святому Собеседованию», относимому кисти Полидоро да Ланчано, видим, что оно написано на холсте сложного саржевого переплетения, ломаного зигзагами в направлении утка. Рисунок на поверхности ткани напоминает елочку, идущую в горизонтальном направлении. При этом основа ткацкого полотна расположена вертикально. Следует отметить высокое качество льняной материи, сотканной из однородных по толщине нитей, не имеющих скрутин, засорок и других дефектов⁶. Однако, в отличие от работ мастерской Тициана, в которых предпочтение отдавалось тонким тканям, плотность холста в работе Полидоро составляет 9х14 нитей на см². Хорошая прибавка достаточно толстых нитей в процессе ткачества создала отчетливую рельефную зигзагообразную текстуру ткани, явственно проступающую практически на всех участках живописи, особенно в области карнации [3, с. 84]. Крупный зигзагообразный рисунок ткани затруднял художнику процесс работы и нередко противоречил логике построения пластической формы⁷. Таким образом, сравнение холста екатеринбургского «Святого собеседования» с практикой применения тканых основ Тицианом и его мастерской показывает значительное отличие в выборе ткани по плотности. Нам неиз-

вестно, почему Полидоро использовал заведомо слишком грубый фактурный холст. Возможно, основу предоставлял заказчик или художник по неопытности остановился именно на этой ткани в стремлении испытать приемы своего кумира. В любом случае можно констатировать отсутствие опыта в выборе тканой основы, что противоречит навыкам, которыми должен обладать ученик мастерской Тициана.

Грунт – важная часть послойной структуры, выполняющая технические функции и одновременно влияющая на колористические особенности живописного произведения. Известно, что Тициан в 1520–1530-х гг. опробовал применение цветных имприматур на белом грунте [8, р.16], но, не удовлетворившись результатом, весь последующий период отдавал предпочтение естественному цвету светлого гипсового грунта, который по технологическим причинам покрывался очень светлой слегка сероватой или розоватой имприматурой. Мастер отказался от ее применения в середине столетия.

Лондонская «Венера и Адонис» (1554), относящаяся мастерской Тициана, также написана на гипсовом грунте. В этот период Тициан в своих оригинальных работах использовал гипсовый грунт, не покрывая его слоем имприматуры. Но в «Венере и Адонисе» имприматура присутствует. Она имеет бледно-бежевый цвет и состоит из смеси свинцовых белил со свинцовым суриком и черной органикой [10, р.11]. Отсюда можно сделать вывод, что неизвестный член боттеги, работавший над картиной, прочно усвоил более ранние приемы Тициана и использовал их в этой работе.

«Святое собеседование» Полидоро да Ланцани имеет цветной коричневый грунт, состоящий из гипса, черной угольной и коричневого железосодержащего пигмента и, возможно, охры⁸ [3, с. 85]. И это резко отличает екатеринбургскую картину от технологии мастерской Тициана. По мнению ряда исследователей, цветные грунты появились в практике венецианской школы в конце 1550-х годов [10, р.12]. К этому же периоду, очевидно, можно отнести и екатеринбургское «Святое собеседование»⁹. При этом следует учитывать, что стилистически творчество Полидоро мало менялось на протяжении всей его творческой карьеры. Широкое использование «иконографических формул» Тициана, соединенное с органическим стремлением к гармонии и уравновешенности, характеризует Полидоро как художника, для которого важно постоянство, основанное на повторении хорошо усвоенных и проверенных временем композиционных, стилистических и технико-технологических приемов. Использование им темного грунта следует рассматривать как нарушение этой связи, что вызывает сомнения в обучении Полидоро в стенах боттеги Тициана. Цветной грунт «Святого собеседования» свидетельствует, скорее, о стремлении художника к технологическим экспериментам, которые проводятся не ради стилистического поиска, а ради самого эксперимента.

Построение пластической формы

Использование Тицианом светлого грунта оказывало определяющее воздействие на весь ход работ по созданию живописной формы. Художник строил объемы от темного к светлому, как это делается в рисунке на листах белой бумаги, и не изменял раз и навсегда выбранной последовательности. Особенность его метода заключалась в поисках законченных композиционных решений непосредственно на холсте. И это не только относительно небольшие правки, касающиеся силуэта фигур или характера их движения, которые встречаются в значительной части аутентичных работ крупных художников. Тициан в процессе работы на холсте кардинально менял очертания и позы героев, переносил фигуры с места на место, а иногда начинал новую композицию поверх уже написанной, но не законченной картины¹⁰.

Для творческого метода Тициана характерна некоторая незавершенность контура, легкая размытость цветowych пятен, которые перетекают друг в друга, создавая эффект единого цельного нерасчлененного пространства картины. Все это вызывало усложнение послойной структуры произведений Тициана, когда первоначально выполненный подмалевок, а иногда и области прописок перекрывались сверху дополнительными живописными слоями. Художник наносил отдельные детали: ремни, ленты, части драпировок – поверх основных цветowych пятен [10, p.33].

Исследования ряда работ мастерской Тициана показывает существенные технологические различия с оригиналами мастера. Первым является абсолютно точный рисунок, не содержащий переделок и исправлений, свидетельствующий об использовании копиистических методов переноса с авторского эскиза на живописную основу¹¹. Изучение картины Венера и Адонис из собрания Лондонской национальной галереи показало, что для переноса рисунка на грунт был использован механический метод, предположительно калькирование [9, p. 61].

Кроме того, в работах мастерской, как правило, использовался иной, чем в оригиналах Тициана репродуктивно-механический, способ наложения красочных пятен. Их контур точно совпадает с рисунком. Например, в лондонской «Венере и Адонисе» все мелкие детали резервируются уже на стадии рисунка. Так, ремень на плече Актеона написан не поверх живописи плоти, а по грунту [9, p. 61].

Еще одним показателем, характерным для работ мастерской, может быть относительное однообразие общего тонального решения карнации, отмечаемое при рентгенографировании. Оно связано с упрощением приемов наложения краски и относительным утончением послойной структуры, как, например, в уже упомянутой картине из лондонской Национальной галереи [9, p. 61. Fig. 112]. В работах мастерской, как правило, уменьшается использование дорогих пигментов. Например, подмалевки на участках изображения неба выполняются смальтой, а не индиго и азурином, как в оригиналах мастера. Ограничивается использование ультрамарина [10, p.15]. Таким образом, можно утверждать, что виртуозная живописная манера Тициана, не получила развития в работах мастерской в виду своей сложности. Возможно, разного рода технологические вольности не поощрялись и самим маэстро.

Если теперь обратиться к технологическим приемам екатеринбургского «Святого собеседования», можно обнаружить следующее. Темный грунт потребовал от Полидоро построения моделировки в подмалевке от светлого к темному, что оказало влияние на весь ход создания картины. Художник работал в подмалевке, моделируя света относительно жидким слоем свинцовых белил, которые в процессе высыхания образовывали подтеки, хорошо видимые на рентгенограмме, например в области предплечья правой ручки Младенца. Вероятно, прием работы свинцовыми белилами по темному фону был новым для художника, и его освоение непосредственно в процессе работы над картиной приводило к столкновению с нежелательными эффектами.

В екатеринбургской картине мы не видим кардинальных композиционных изменений на стадии подмалевка. Рентгенограмма показывает, что художник тщательно моделирует форму в пределах соответствующего ей контура, выстраивая в подмалевке свинцовосодержащей краской голову Мадонны и тельце Младенца. На сложных участках, где тела персонажей перекрывают друг друга, он предварительно полностью завершает невидимые глазу части фигур. На рентгенограмме видно, что, изображая руку Святого епископа, перекрывающую ручку Младенца, художник предварительно моделирует и детально прорабатывает невидимое на поверхности картины детское предплечье.

Техника Полидоро в подмалевке характеризуется легкостью владения кистью и тональным разнообразием, что свидетельствует о самостоятельности и творческом отношении художника

к работе. Она значительно разнится с репродуктивно-механическими приемами, характерными для художников мастерской Тициана. Существенное же отличие Полидоро от самого маэстро состоит в том, что Полидоро тщательно и последовательно выстраивал пластику объемов в пределах каждого цветового пятна, четко ограничиваясь контурами фигур и не прибегая к приемам *non finito*.

Таким образом, можно сделать вывод, что ни живописный метод Тициана – сложный, динамичный, отличающийся неожиданностью и импульсивностью, ни копийно-механистические приемы его мастерской не были усвоены и воплощены в практике Полидоро да Ланчано. Это дает возможность со значительной долей уверенности присоединиться к мнению специалистов, считающих, что не у Тициана в мастерской приобретал Полидоро основы знаний и практические живописные навыки. Одновременно рассмотренный нами пример позволяет надеяться, что технико-технологические исследования, получающие на современном этапе все большее развитие, выйдя за утилитарные экспертные рамки, в итоге станут еще одним документальным способом изучения историко-художественного процесса.

Примечания

¹ Бергер Э. История развития техники масляной живописи. – М.: ИЗОГИЗ, 1935. – 607 с.

² Рыбников А.А. Техника масляной живописи. – М.-Л.: Искусство, 1937. – 218 с.

³ Фейнберг Л.Е. Лессировка и техника классической живописи. – М.-Л.: Искусство, 1937. – 63 с.

⁴ Ruhemann H., Plesers J. The technique of painting in Madonna attributed to Michelangelo//The Burlington Magazine. – 1964. – Vol.106. – №730-731. – P. 546-554; Ruhemann H. Technical analyses of an early painting by Botticelli//Studies in conservation. – 1955. – № 1. – P. 17-40

⁵ См. Keith L. Three paintings by Caravaggio//The National Gallery Technical Bulletin. –1998. –№1.– P. 37–51; Keith L. Caravaggio's way to calvary: technique, stile and function// The National Gallery Technical Bulletin. 2004. – Vol.25.– №1.– P.36-47; Максимова Т.В. Технология голландской живописи XVII века. Деревянная и тканая основы. – М.: Институт культурного и природного наследия. – 2013. – 384 с.

⁶ Параметры холста выявлены и описаны на основании изучения рентгенограммы картины, выполненной в процессе технико-технологического исследования екатеринбургской работы Ланчано сотрудниками московского Института культурного и природного наследия под руководством Т.В. Максимовой в 2003 г.

⁷ Наблюдение основано на изучении автором статьи послойной структуры под микроскопом и результатах химического анализа

⁸ Химический анализ проб выполнен сотрудницей московского Института культурного и природного наследия Ярош.

⁹ В этом случае сравнение технологии екатеринбургской и лондонской работ приобретает корректный характер.

¹⁰ Как в Венере с зеркалом (Нац. Галерея, Вашингтон NGA on line. Titian. Venus with a Mirror. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.41.html#technical>

¹¹ Венера и Адонис. Лондонская национальная галерея. См. Titian's Painting Technique from 1540// National Gallery Technical Bulletin. – Vol. 36. – P. 61. Fig. 112; мастерская Тициана. Мадонна с Младенцем и Святой Екатериной Александрийской. Галерея Уффици. https://www.academia.edu/4846658/Materials_and_Technique_of_The_Madonna_and_Child_with_Saint_Catherine_of_Alexandria_Noninvasive_Scientific_Examinations

Библиография

1. Вазари, Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Д. Вазари. – М.: Альфа-Книга, 2008. – 1278 с.
2. Ильина, Т.В. Введение в искусствознание / Т.В. Ильина. – М.: АСТ-Астрель, 2003. – 206 с.

3. Пичугина, О.К. «Святое собеседование» Полидоро да Ланцано из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства: XX науч. конф. – М.: ГТГ: Объединение Магнум АРС, 2016. – С. 84–88.
4. Свердловская картинная галерея: Каталог. Живопись, скульптура, рисунок, чугунное литье. – Свердловск, 1949. – 96 с.
5. Ченнини, Ч. Книга об искусстве или трактат о живописи / Ч. Ченнини. – М.: ОГИЗ-ИЗО-ГИЗ, 1933. – 139 с.
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: Allen Press Inc. 1995. Pp. 117–127.
7. Dunkerton, J. Recovering Titian: the cleaning and restavration of three overlooked canvas paintings // National Gallery technical bulletin.– 2013. – № 34.– Pp. 106–121.
8. Dunkerton, J., Spring M. Titian's painting technique to C.1540 // National Gallery technical bulletin. – 2013. – №34. – Pp. 4–31.
9. Dunkerton, J., Spring, M. Titian's painting technique from 1540. Catalogue // National Gallery technical bulletin. – 2015. – №36. – Pp. 40–75.
10. Dankerton, J., Spring, M. Titian after 1540: technique and style in his later works // National Gallery technical bulletin. – 2015. – №36. – Pp.6–39.
11. D'Este, C. M. Personaggi illustri in terra d'Abruzzo Polidoro da Lanciano (1515–1565) URL: <https://doczz.it/doc/1639717/polidoro-da-lanciano-polidoro-da-lanciano> .
12. GARZONI: Apprenticeship, Work, Society (GAWS). URL: <https://irhis.hypotheses.org/12296>
13. Lucas, A. Plesters J. Titian's Bacchus and Ariadne // National Gallery technical bulletin. –1978. – №2. – Pp. 25–47.
14. Mancini, V. Polidoro Lanciano. – Lanciano: Rocco Carabba, 2001. – 255 p.
15. Ridge, J., Spring, M. The conservation history of Titian's Diana and Actaeon and Diana and Callisto //National Gallery technical bulletin. 2015, №36. Pp.116-123.
16. Sapienza, V. L'Arte dei pittori a Venezia tra Quattro e Cinquecento: una comunità? Alla ricerca di un'identità tra pratiche di mestiere e apprendistato/ Comunita e societa nel commonwealth Veneziano. – Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2018.– P. 199–224.
17. Tagliaferro, G., Aikema, B., con M. Mancini e A.J. Martin. Le botteghe di Tiziano. – Firenze: Alinari, 2009.– 503 p.
18. Tagliaferro, G. La bottega di Tiziano come fabbrica di immagini // La Rivista di Engramma. 80, maggio. URL: http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1980
19. Trentini, F. Dizionario Biografico degli Italiani. 2015. Vol. 84. URL: [https://www.treccani.it/encyclopedia/polidoro-da-lancifno_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/encyclopedia/polidoro-da-lancifno_(Dizionario-Biografico))

References

1. Vazari, D. (2008) The Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects. Moscow: Alfa-Kniga. (in Russian)
2. Ilyina, T.V. (2003). Introduction to Art Studies. Moscow: AST-Astrel. (in Russian)
3. Pichugina, O.K. (2016). «Sacra Conversazione» by Polidoro Lanciano from the collection of Yekaterinburg Fine Art Museum. Expert Evaluation and Attribution of Fine and Applied Decorative Art: Proceedings of the 20th Research Conference. Moscow: STG –Magnum-ARS, pp. 84-88. (in Russian)
4. Sverdlovsk Picture Gallery. (1949) Catalog. Painting, sculpture, drawing, iron casting. Sverdlovsk. (in Russian)

5. Cennini, C. (1933). *Il libro dell'arte*. Translated from Italian by A.Luzhnetskaya. Moscow: OGIZ – IZOGIZ. (in Russian)
6. Birkmaier, U. (1995). Technical examinations of Titian's *Venus and Adonis*: a note on early Italian oil painting technique. In: *Historical painting techniques, materials, and studio practice*. Lawrence: Allen Press Inc., pp. 117–127.
7. Dunkerton, J. (2013) *Recovering Titian: the cleaning and restoration of three overlooked canvas paintings*. *National Gallery Technical Bulletin*, No. 34, pp. 106–121.
8. Dunkerton, J., Spring, M. (2013). *Titian's painting technique to C.1540*. *National Gallery Technical Bulletin*, No. 36, pp. 4–31
9. Dunkerton, J., Spring, M. (2015). *Titian's painting technique from 1540*. Catalogue. *National Gallery Technical Bulletin*, No. 36, pp. 40–75.
10. Dankerton, J., Spring, M. (2015). *Titian after 1540: technique and style in his later works*. *National Gallery Technical Bulletin*, No. 36, pp.6–39.
11. D'Este, C.M. (2015) *Personaggi illustri in terra d'Abruzzo Polidoro da Lanciano (1515–1565)*. Available from: <https://doczz.it/doc/1639717/polidoro-da-lanciano-polidoro-da-lanciano>
12. GARZONI: *Apprenticeship, Work, Society (GAWS)*. Available from: <https://irhis.hypotheses.org/12296>
13. Lucas, A., Plesters, J. (1978). *Titian's Bacchus and Ariadne*. *National Gallery Technical Bulletin*, No. 2, pp. 25–47.
14. Mancini, V. (2001) *Polidoro Lanciano*. Lanciano: Rocco Carabba.
15. Ridge, J., Spring, M. (2015). *The conservation history of Titian's Diana and Actaeon and Diana and Callisto*. *National Gallery Technical Bulletin*, No. 36, pp.116–123.
16. Sapienza, V. (2018). *L'Arte dei pittori a Venezia tra Quattro e Cinquecento: una comunità? Alla ricerca di un'identità tra pratiche di mestiere e apprendistato*. In: *Comunita e societa nel commonwealth Veneziano*. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.
17. Tagliaferro, G., Aikema, B., Mancini, B., and Martin, A.J. (2009). *Le botteghe di Tiziano*. Firenze: Alinari.
18. Tagliaferro, G. (2010). *La bottega di Tiziano come fabbrica di immagini*. *La Rivista di Engramma*. 80, maggio. Available from: http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1980
19. Trentini, F. (2015). *Dizionario Biografico degli Italiani*. Vol. 84. Retrieved January 15, 2020 from [https://www.treccani.it/encyclopedia/polidoro-da-lancifno_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/encyclopedia/polidoro-da-lancifno_(Dizionario-Biografico)/)



Лицензия Creative Commons

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution-ShareAlike» («Атрибуция - на тех же условиях»)
4.0 Всемирная

Дата поступления: 13.09.2021