

ЛОМБАРДСКИЙ РЕНЕССАНС И ТВОРЧЕСТВО ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

Пичугина Ольга Кузьминична,

кандидат искусствоведения, доцент,
Уральский государственный архитектурно-художественный университет имени Н.С. Алфёрова,
Россия, Екатеринбург,
e-mail: opich2008@ya.ru

УДК: 75.03

Шифр научной специальности: 5.10.3

DOI: [https://doi.org/10.47055/19904126_2024_3\(87\)_22](https://doi.org/10.47055/19904126_2024_3(87)_22)

Аннотация

В статье рассматриваются традиции ренессансной живописи Ломбардии и их влияние на развитие творческого метода Леонардо. Искусство Ломбардии конца XV в. отмечено условностью пространственных построений, декоративностью колористических решений, приемами работы пигментированными лессировками по плотным подмалевкам насыщенного цветового тона. Леонардо учел особенности применения региональной лессировочной техники в разработке метода sfumato.

Конкретизация места действия и индивидуализация облика персонажей, свойственные ломбардскому искусству второй половины XV столетия, также отозвались в творчестве мастера.

Обращение живописцев к поискам способов передачи природных оптических явлений в искусстве оказало непосредственное влияние на направление научных исследований и живописных приемов великого мастера.

Таким образом, можно утверждать, что двадцатилетие, проведенное Леонардо в Ломбардии, обогатило его новыми профессиональными наблюдениями и методиками.

Ключевые слова:

Ломбардия, Леонардо да Винчи, Ренессанс, живописная традиция, sfumato

THE LOMBARD RENAISSANCE AND THE ART OF LEONARDO DA VINCI

Pichugina Olga K.,

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

УДК: 75.03

Шифр научной специальности: 5.10.3

DOI: [https://doi.org/10.47055/19904126_2024_3\(87\)_22](https://doi.org/10.47055/19904126_2024_3(87)_22)

Abstract

The article considers the traditions of Lombardy's Renaissance painting and their influence on the development of Leonardo's creative method. The art of Lombardy in the late 15th century is marked by the conventionality of spatial constructions, decorative coloristic solutions, and pigmented glazing on

dense undercoats of saturated color tone. Leonardo took into account the peculiarities of the glazing technique in the development of the sfumato method.

The concretization of the place of action and character individualization that were peculiar to the Lombard art of the second half of the 15th century are also echoed in Leonardo's work.

The turn of the Lombard artists to the translation of natural optical phenomena in art had a direct impact on Leonardo's scientific research and painting techniques.

Thus, it can be stated that the two decades that Leonardo spent in Lombardy enriched him with new professional observations and techniques.

Keywords:

Lombardy, Leonardo da Vinci, Renaissance, pictorial tradition, sfumato

Введение

Проблема генезиса творческого метода Леонардо да Винчи и его развитие занимает ученых уже более столетия [1, p. 381]. Творчеству мастера посвящен ряд фундаментальных работ современных исследователей¹. Сегодняшние представления о Леонардо, как о крупном ученом, инженере-конструкторе и уникальном живописце, заложившем начала объективного подхода к решению научных задач и открывшего основы реалистического метода в искусстве, дополняется образом художника-путешественника, чье творчество развивалось в разных регионах Италии и завершилось во Франции.

Действительно, родившийся в Тоскане и получивший художественное образование во Флоренции, Леонардо почти двадцать лет провел на севере Италии, в Ломбардии. И это был весьма продуктивный период, как с точки зрения художественного творчества, так и в плане научного осмысления природных явлений [2, p. 7]. Мастер внес существенный вклад в развитие культуры Ломбардии, отмеченный многими исследователями [3, p. 78–79]. Он изменил взгляды современников на задачи, стоящие перед художниками. Способствовал трансформации зрительного восприятия путем разработки новых композиционных, стилистических и технических приемов живописи. Создал обширный круг учеников и последователей [4, p. 5].

Несомненно, влияние Леонардо на развитие ломбардского искусства было значительным. Но был ли этот процесс обоюдным? Влияла ли художественная среда и ломбардские традиции на Леонардо? Эти вопросы, пока еще недостаточно разработанные в научной литературе, требуют дополнительных исследований. Безусловно, их следует изучать в более широком контексте, связанном с проблемой единства и различия флорентийской и ломбардской культур, в том числе в проекции их взаимодействия как фактора, стимулирующего творческие находки Леонардо.

Развивая эту тему, данная статья ставит актуальную задачу выявления характерных тенденций ломбардской живописи рубежа XV–XVI вв., развитие которых шло параллельно или пересекалось с художественными и научными интересами мастера. В ее решении были использованы исторические, сравнительные, стилистические методы исследований.

Научная новизна работы состоит в выявлении стилистики, особенностей восприятия природы и технических приемов, свойственных ломбардской живописи рубежа XV–XVI вв., которые прямо или косвенно были способны оказать влияние на процесс развития творческого метода Леонардо.

Источники и обсуждение

На рубеже XV–XVI вв. в Ломбардии отмечалось несколько основных тенденций, определяющих развитие культуры этого региона. Прежде всего, следует учитывать, что в середине XV в., после смены правящей династии, изысканная утонченность искусства герцогов Висконти

была органично унаследована и развита в период правления Сфорца [5]. основополагающей стороной придворной культуры оставались готические тенденции, сказывавшиеся в стилистике, живописной технологии и материалах [6, р. 567]. Яркая красочность была одним из основных стилистических качеств ломбардской живописи. Во второй половине XV в. по-прежнему культивировалась особая насыщенность и материальность цвета, основанная на оптических свойствах локальных красочных смесей. Бережное отношение к краске как к материальному носителю цвета отражалось в звучных колористических контрастах произведений Бернардино Бутиноне (1450–1510), относящихся к 80-м гг. XV в. и эклектически сочетающих приемы перспективной живописи со средневековой декоративностью локального цветового пятна.

Одним из основателей живописной ренессансной ломбардской школы считается уроженец Брешии Винченцо Фоппа (1430–1515). Разработанная им стилистика, основанная на сочных цветовых аккордах алого, голубого и зеленого в сочетании с накладным золотом, дополненная энергичной свето-теневой моделировкой карнации, нашла свое воплощение в ряде изображений Мадонны с Младенцем. Одно из них хранится в музее Метрополитен². Композиционно работа восходит к византийскому типу Гликофилусы («Сладкое Лобзание»), при котором Младенец изображается нежно прижимающимся к щеке Богоматери. Размещенный позади фигур замкнутый ряд кустов роз, – широко распространенный в этот период марианский мотив *hortus conclusus* – «закрытый сад», визуализирует строку из Песни Песней Соломона. И одновременно придает монументальность композиции, формируя четкое послыное развитие пространственных планов [7].

В этот период среди ломбардских художников сформировалась тенденция построения цветных драпировок с помощью плотных, насыщенных по цветовому тону локальных подмалевков, пластическая форма в которых моделировалась в тенях проложенными в несколько слоев пигментированными лессировками [4, р. 10]. Этот прием не был использован Леонардо непосредственно. Но интерес к лессировочной живописи, получившей широкое распространение в Ломбардии, несомненно, помог мастеру завершить разработку метода сфумато.

Следует отметить особое пристрастие ломбардцев к активному применению золота и связанных с ним живописных технологий. Существовало несколько приемов использования золота [8, с. 111–112; 9, р. 113]. С помощью протравного золочения наносились мелкие тонкие орнаментальные мотивы. Например, центральная часть триптиха Амброджо да Фассано (Бергоньоне), изображающая Мадонну с Младенцем из миланской базилики Сан-Эусторджо, украшена прихотливым золотым растительным орнаментом, струящимся по ткани позади трона. В «Поклонении волхвов» Винченцо Фоппы из собрания лондонской Национальной галереи (рис. 1) применялось как протравное золочение, так и метод сграфитто [10, р. 21–22]. По нанесенному в границах силуэта золотому покрытию прокладывалась цветная глазурь, которую процарапывали по рисунку после легкого подсыхания краски, обнажая золотую подкладку. Светлое одеяние волхва, стоящего в центре композиции и обращенного к зрителю, первоначально было написано по золоту красным лаком, но со временем утратило свой яркий цвет в связи с разложением красочного пигмента. Оно украшено тонкими параллельными штрихами, приоткрывающими золотую фольгу. Золото и сейчас частично прочитывается под верхними сероватыми завершающими слоями краски. Тонким золотым покрытием по выполненному в материале грунта рельефу проложен отворот воротника коленапреклоненного волхва. С помощью золотой фольги и цветных глазурей выполнена имитация драгоценных камней, украшающих чалму и одежду центральной фигуры.



Рис.1. Винченцо Фоппа. Поклонение волхвов. Около 1500. Дерево (тополь), масло. 238,8x210,8. Национальная галерея. Лондон. Источник: https://www.wikidata.org/wiki/Q26706392#/media/File:Vincenzo_foppa,_adorazione_dei_magi,_1500_ca._01.jpg

Столь активное использование золота, продолжавшееся в ломбардской живописи вплоть до начала XVI в., вызывало неприятие у Леонардо, считавшего, что картина – это объект неосязаемый, она «всего лишь поверхность», и изображение предметов должно осуществляться за счет свето-теневой моделировки [11, с. 49]. Однако приемы работы с глазуриями, которыми живо интересовался Леонардо, несомненно, были приняты им во внимание в совершенствовании собственных живописных приемов.

Достижения нового ренессансного изобразительного языка активно усваивались в среде ломбардских живописцев начиная с первой трети столетия. Этому способствовали культурные,

торговые и династические связи с Флоренцией, Феррарой и Падуей. Еще в тридцатые годы XV в. в ломбардской провинции Варезе над декорированием дворца кардинала Бранда да Кастильоне в Кастильоне Олоне работал Мазолино (Томмазо да Кристофоро-Фини, 1383–1447), благодаря которому местные мастера узнавали о новациях в области ренессансной перспективы. Изучение и внедрение законов перспективного изображения, помноженное на глубокий след, оставленный пребыванием в Падуе Андреа Мантеньи, отмечали веки развивающегося ломбардского Ренессанса [2, р. 10].

Одним из крупных достижений в области ломбардской монументальной живописи явились фрески Винченцо Фоппы в капелле Партинари базилики Сан-Эусторжио в Милане, относящиеся к концу 1460-х гг. (рис. 2). Убедительные и одновременно острые перспективные решения в сочетании с глубоким пониманием закономерностей, позволяющих гармонично связать в единый ансамбль архитектуру и живопись, характеризуют Винченцо как одного из наиболее даровитых и опытных ломбардских мастеров, успешно воплощавших ренессансные открытия в своем творчестве.

Арки и низкий горизонт, позволяющий изобразить потолочные конструкции залов, стали основой перспективных пространственных мотивов, распространившихся в ломбардской монументальной живописи и алтарных композициях к концу столетия. Опыт миланских мастеров очевидно оказал влияние на Леонардо при выполнении им композиции «Тайной вечери» в трапезной монастыря Санта-Мария делла Грацие в Милане в 1495–1498 гг. (рис. 3). Леонардо как художник-станковист имел ограниченный опыт работы по созданию произведений, задачей которых была органическая связь с архитектурным пространством. В 1481 г., за год до отъезда в Милан, он начал работу над композицией довольно значительного размера – «Поклонением волхвов»³, предназначавшейся для монастыря Сан Донато в Скопето, небольшом городе вбли-



Рис. 2. Винченцо Фоппа. Благовещение. Фреска капеллы Партинари в церкви Сан-Эусторджио. Милан. 1460–1468. Источник: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vincenzo_foppa_affreschi_della_cappella_portinari_1464-68_annunciazione_01.jpg

зи Флоренции. Сегодня, по истечении пятисот лет, уже невозможно представить, как должна была выглядеть эта не оконченная композиция в архитектурном пространстве. Но можно предположить, что Леонардо учел свой первый опыт создания крупноформатного произведения, начиная работу над миланской «Тайной вечерей».

Он сохранил строгую симметрию в распределении персонажей и повторил движение Мадонны из «Поклонения» в изображении сидящего в центре Христа. Вместе с тем стремление к достижению иллюзионистического эффекта, выразившееся в попытке «продлить» пространство трапезной, изобразив на стене уходящий в глубину базиликальный зал с нависающим кессонированным потолком, представляется инспирированным многочисленными примерами из практики миланских мастеров. Так, Винченцо Фоппа в своей фреске «Мадонна с ковром», относящейся к 1485 г., использовал композиционный прием заниженного горизонта, позволяющий, с одной стороны, «замкнуть» композицию изображенным в ракурсе кессонированным арочным сводом, а с другой – ограничить пространственное движение в глубину, заполнив центральную часть фрески фигурами Мадонны и святых, выдвинутыми на передний план⁴. При этом Леонардо отказался от применения сложных арочных мотивов, предпочитая изобразить в росписи формы, близкие реальной архитектуре.



Рис. 3. Леонардо да Винчи. Тайная Вечеря. Роспись трапезной монастыря Санта Мария делле-Грацие. Милан. 1495 – 1498. Источник: <https://ru.wikipedia.org/wiki/>

Более того, достичь абсолютной иллюзии продолжающегося пространства не представлялось возможным в силу пропорциональных особенностей отведенной для изображения стены. Поэтому художник сомкнул стены изображенного зала под тупым углом, наподобие створок полуприкрытых дверей. Несмотря на то, что роспись размещалась значительно выше человеческого роста, Леонардо отказался от ракурсного изображения фигур. Он достиг идеального перспективного построения глубокого, почти осязаемого пространства, стремящегося из полумрака вырваться в манящие дали голубеющих гор.

При внимательном взгляде на композицию прочитывается необычный эффект. Плоскость стола, изображенного по закону прямой перспективы, и находящегося значительно выше человеческого роста, оказывается развернутой в сторону зрителя, который видит на ней металлические тарелки и лежащие хлебы. Причем середина покрытой белой скатертью столешницы, которая как бы приподнимается разведенными руками сидящего в центре Христа, выглядит

несколько более обращенной в сторону зрителя, чем торцовые части, плотно уставленные снедью. Этот эффект достигается благодаря легкому изменению ракурса центрального пустого блюда, окруженного кольцом хлебов, и прочитывается как зримый символ евхаристии.

Ломбардское искусство отличала особая зоркость в визуальной передаче деталей окружающего мира и облика персонажей [2, р. 3]. Герои ломбардских картин рубежа XV–XVI вв. наделены портретной убедительностью и типичностью ликов. По этому поводу уместно вспомнить приводимое Баксендалом упоминание о рекомендуемой католическими проповедниками конца XV в. практике личного сопереживания событиям Священного Писания. Следовало выбрать в своем окружении людей, которые своей внешностью и поведением напоминали бы героев Священной истории и мысленно с их участием ежедневно разыгрывать в воображении тот или иной сюжет [12, с. 65, 66]. Опосредованно эта острота восприятия и воспроизведения внешности изображенных отозвалась и в творчестве Леонардо, который испытывал острый интерес к выражению внутренних душевных качеств человека через его внешность. Противопоставление красоты и уродства привлекало мастера, оставившего множество гротескных рисунков, посвященных этой теме и одновременно воплощавшего свои представления о прекрасном в героинях своих картин [13].

Еще одной чертой ломбардской живописи было стремление к конкретности при изображении места действия, в котором разворачивался тот или иной сюжет. В этой особенности проявляла себя прочно усвоенная северная нидерландская традиции [2, р. 9]. Примеров такого рода достаточно много. События Священной истории нередко разворачивались художниками на фоне городских кварталов, как в «Поклонении волхвов» Бернардино Бутеноне из собрания Бруклинского музея. Амброджио Бергоньоне изобразил Мадонну с Младенцем на фоне стены, прорезанной двумя окнами, через которые открывался вид на монастырский двор с узнаваемым силуэтом башни павийской Чертозы (рис. 4). Монументальная алтарная композиция «Поклонение волхвов» Винченцо Фоппы, включает фрагмент с изображением «града на холме», олицетворяющего Иерусалим. Рисунок городских стен, высоких башен, массивного купола городского собора настолько характерен и выразителен, что после знакомства с ломбардской архитектурой рубежа XV–XVI вв., невольно приходишь к выводу, что основа силуэта сказочного града базируется на характерных особенностях строений Павии, города, в котором художник жил с середины столетия.

Творчество ломбардских художников отмечено еще одной характерной особенностью – деятельным интересом к проблеме света и живописной оптики [14, р. 265–292]. Мотивы с отражением пейзажа в водной глади, воспроизведение пространства, в котором чередуются ярко освещенные и затененные объемы, изображение контражура, – все эти реально наблюдаемые особенности зримого мира ломбардские живописцы фиксировали и воспроизводили в своих произведениях.

Для Леонардо это было знакомое, близкое и интересное ему, как художнику, направление [15, с. 38, 39]. Его внимание притягивало соотношение света и тени и сама тень, которая позволяла передать форму предметов [14, р. 278]. Этот интерес закономерно сформировался у мастера, учитывая, что в живописи на рубеже XV–XVI вв. пластическое построение композиции велось преимущественно по белому грунту. Художник работал от темного к светлому, создавая форму в подмалевках на участках теней и полутонов. Леонардо, обладавший феноменальной зрительной памятью, исследовал характер и рисунок теней, отбрасываемых предметами; а также теней, возникающих на самом предмете и изменяющихся с переносом источника света [16, р. 272]. Он определил, что характер светотени, делающей предмет видимым глазу, в значительной степени зависит не только от положения источника света, но и от угла падения светового луча. «Свет, падающий на затененное тело под самым острым углом, становится наиболее ин-



Рис. 4. Амброджо Бергоньоне. Мадонна с Младенцем. 1488–1490. Дерево (тополь), масло. 55, 2x35, 6. Национальная галерея. Лондон. Источник: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Bergognone,_Madonna_col_Vambino.jpg

тенсивным, а самой темной частью становится та, что оказывается под тупым углом...» [17, с. 76, 77]. Леонардо исследовал направление и интенсивность теней, отбрасываемых предметом в зависимости от числа источников освещения и их положения. Его интересовало распределение света и тени при рассеянном освещении и те изменения, которые происходят в процессе перехода предмета из светлого в затененное пространство. Практически Леонардо изучал

особенности человеческого восприятия. И на этом поприще им были сделаны удивительные открытия. Так, он утверждал, что в процессе зрения участвует не только глаз, но и мозг человека [17, с. 76, 77]. Анализируя процесс зрительного восприятия, Леонардо выявил, что «свет, который освещает плотные тела, бывает четырех видов»: рассеянный – «свет воздушной среды в пределах нашего небосвода». Прямой – «идущий от солнца, окна или двери». Третий вид – отраженный. И четвертый – «тот, что проходит через полупрозрачные тела». Леонардо учитывал, что эти световые потоки нередко пересекаются и наслаиваются друг на друга, создавая богатую игру света и тени [17, с. 76, 77].

Выводы и заключение

Все эти наблюдения, в конечном счете, легли в основу разработанного художником метода sfumato, основанного на передаче средствами живописи освещения, позволяющего одновременно подчеркнуть объем предмета и создать впечатление плавного обтекания тенью мельчайших неровностей формы, способствующих появлению эффекта едва уловимой вибрации цветового и светового тона, передающей дыхание жизни.

Для создания легких, едва заметных глазу переходов светотени не подходило темпераемое связующее. С самых ранних периодов своего формирования как художника Леонардо стремился работать маслом. Возможно, именно это в некоторой степени, наряду с перспективами практического и творческого плана, определило его интерес к Северной Италии и, в частности, к Ломбардии. Именно там воспринятая у нидерландских мастеров традиция масляной живописи упрочилась достаточно рано [18]. К моменту приезда Леонардо ломбардцы в подавляющем большинстве работали маслом или темперой грасса (смесью яичной темперы и масла), в то время как во Флоренции в 80-х гг. крупные живописцы оставались приверженцами темперы [19, с. 104].

Разнообразные приемы работы в технике лессировочной живописи, встречающиеся у ломбардских мастеров, создавали необходимую базу для развития техники Леонардо. Сегодня сформировалось уже достаточно детальное представление о последовательности и приемах работы мастера, и существуют успешные попытки реконструкции его живописного метода. Как правило, Леонардо использовал грунт гессо (гипсовый, на клею), прокрывая его слоем свинцовых белил для предотвращения впитывания масляного связующего в грунт. Затем на подготовленную поверхность переводился рисунок, чаще всего методом спольверо (припороха), который обводился мягкой кистью [20].

Следующим этапом была прокладка темных теней в пределах рисунка очень жидким слоем темной краски, чаще всего умбры, сиены и сажки. Как раз этот этап можно изучить благодаря неоконченному «Поклонению волхвов» Леонардо [16, р. 274].

Далее мастер переходил к работе глазуриями, накладывая тонкие прозрачные окрашенные слои жидкой масляной краски, формирующие участки полутонов и теней. При этом выявлялась тональность нижележащего красочного слоя. Каждый вновь наложенный слой тщательно просушивался. Исследования, проведенные специалистами Лувра с применением метода рентгеновской флуоресценции, позволили определить состав и толщину многочисленных лессировочных слоев полупрозрачной масляной краски на участках карнации Мадонны и Младенца в картине «Святая Анна» (рис. 5). Толщина каждого лессировочного слоя составляла около одной-двух тысячных долей миллиметра. Пигментный состав включал смесь свинцовых белил, охры и киновари [20].



Рис. 5. Леонардо да Винчи. Святая Анна с Мадонной и младенцем Христом. 1508–1510. Дерево (тополь), масло.168x130. Лувр. Париж. Источник: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/44/Leonardo_da_Vinci_-_Virgin_and_Child_with_St_Anne_C2RMF_retouched.jpg

Реставраторы академии искусств университета Сплита (Хорватия) осуществили проект по реконструкции метода сфумато, в основу которого было положено, с одной стороны, тщательное исследование дошедших до нашего времени рецептов и указаний самого Леонардо, с другой – изучение результатов современных исследований, позволяющих понять технику мастера. Практическая работа кистью, выполненная художником-реставратором Сандрой Шустич, внесла новые нюансы в современное представление о технических приемах, которыми владел сам Леонардо и, предположительно, лучшие из его учеников [21]. Практика работы кистью показала, что до высыхания каждого нового лессировочного слоя следовало добиться мягкого слияния свежей краски с соседними уже просохшими участками. Для этого необходимо сухой мягкой кистью слегка постукивать по краям вновь нанесенного слоя, добиваясь окончательного растекания красочной массы, образующей в итоге однородное красочное покрытие. Такая операция могла производиться многократно. Слои накладывались на слои и, следуя логике развития пластической формы, переходил от светлых и средних полутонов к теням.

Одновременно выявлялись выступающие светлые участки. В англоязычной литературе этот процесс обозначается термином «скамблинг» в отличие от термина «глейзинг», обозначающего вышеописанную процедуру формирования прозрачными глазурями полутонов и теней. Лессировка (скамблинг) предполагает работу тонкими слоями белил, которые наслаивались на участках светов и чередовались с наносимыми поверх прозрачными пигментированными глазурями. Зона покрытия белилами постепенно сокращалась, создавая эффект выступающего круглящегося объема. Края еще не просохшего белильного слоя так же осторожно выравнивались по периметру, создавая эффект непрерывного развития цветового тона. Разумеется, эта техника требовала особой осторожности и выверенности каждого движения мастера, терпения, усидчивости и остроты взгляда, оценивающего полученный результат. Работа над произведением могла продолжаться годами [21].

Высокое мастерство, обилие новых композиционных приемов и поразительный эффект жизнеподобия, которого добивался Леонардо в своих произведениях, привлекли ломбардских художников, ставших его учениками и последователями, и пытавшихся в своих произведениях воспроизвести методы учителя. С их творчеством связан следующий период развития ломбардского Ренессанса.

Таким образом, можно сделать вывод, что, оказавшись в Ломбардии, Леонардо пристально интересовался местной художественной традицией. Внимание к живописной оптике, интерес к вещественности и пластической выразительности, технические приемы лессировочной живописи были изучены им, адаптированы и использованы мастером в разработке его уникального живописного метода.

Примечания

¹ Bambach C., ed. Leonardo da Vinci master draftsman. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2003. 801 p.; Marani P. Leonardo e i leonardeschi nei musei della Lombardia. Milan: Electa, 1990. 160 p.; Marani P. Leonardo da Vinci: The Complete Paintings. N-Y: Abrams, 2003. 384 p.; Marani P. Leonardo da Vinci's Last Supper. Milan: Skira, 2009. 80 p.; Mottin B., Mohen J.-P. Mona Lisa: Inside the painting. N-Y: Abrams. 2006, 128 p.; Zöllner F. Leonardo da Vinci. Catalogue raisonné. Köln: Taschen, 2017. 488 s.

² Ок. 1480. Д., м., темпера, золото. 43,8x32,1

³ Д., м. 246x243. Галерея Уффици. Флоренция

⁴ См.: Виченцо Фоппа. Мадонна с младенцем и святыми Иоанном Крестителем и Иоанном Евангелистом. 1485. Фреска. Ц. Санта-Мария-ди-Брера. 192x173.

Библиография

1. Veltman K. Leonardo da Vinci: A Review / K. Veltman // Leonardo. – 2008 – № 41(4). – P. 381–388.
2. Bayer, A. North of the Apennines. Sixteenth-century Italian painting in Lombardy and Emilia-Romagna / A. Bayer // Metropolitan Museum of Art Bulletin. – 2003. – Vol. LX. – № 4. – P. 3–66.
3. Carelli, F. Leonardo da Vinci: painter at the Court of Milan / F. Carelli // London Journal of Primary Care. – 2013. – № 5. – P. 78–79.
4. Keith L., Roy, A. Giampetrino, Boltraffio and the Influence of Leonardo / L. Keith, A. Roy // National Gallery Technical Bulletin. – 1996. – Vol. 17. – P. 4–19.
5. Noyes, E. Story of Milan / E. Noyes. – London: J.M. Dent and Compani, 1908. – URL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/53961/pg53961-images.htm>

6. Toesca, P. *La pittura e la miniature nelle Lombardia, dai piu antichi monumenti alla meta del Quattrocento* / E. Noyes. – Milano: Hoepli, 1912. – 594 p. – URL: <https://resources.warburg.sas.ac.uk/pdf/cna65b2317142.pdf>
7. Christiansen, K. *Vincezo Foppa. Madonna and Child* / K. Christiansen. – URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436311>
8. Вазари, Д. *Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих* / Д. Вазари. – М.: Искусство, 1956. – 223 с.
9. Bomford, D. *Gilding and illusion in the paintings of Bernardino Fungai* / D. Bomford, A. Roy, L. Syson // *National Gallery Technical Bulletin*. – 2006. – Vol. 27. – P. 111–120.
10. Dunkerton, J., Plazzotta, C. *Vicenzo Foppa’s Adoration of the Kings* / J. Dunkerton, C. Plazzotta // *National Gallery Technical Bulletin*. – 2001. – Vol. 22. – P. 18–28.
11. Да Винчи, Л. *Трактат о живописи* / Леонардо да Винчи. – М.: Фолио, 2013. – 244с.
12. Баксендалл, М. *Живопись и опыт в Италии XV века: введение в социальную историю живописного стиля* / М. Баксендалл. – М.: V-A-CPress, 2019. – 264 с.
13. Vambach C. *Leonardo da Vinci: Master Draftsman* / C. Vambach. – N-Y: Metropolitan Museum of Art, 2003. – 801 p.
14. Fiorani, F. *Leonardo’s optics in the 1470s* / Francesca Fiorani // *Leonardo da Vinci and optics theory and pictorial practice. Kunsthistorisches institut in Florenz. Max-Planck-Institut*. – Venice: Marsilio, 2013. – P. 265–292.
15. Гомбрих, Э. *Тени в западном искусстве* / Э. Гомбрих. – М.: Альпина нон фикшн, 2019. – 88 с.
16. Fiorani, F. *The Colors of Leonardo’s shadows* / Francesca Fiorani // *Leonardo*. – 2008. – Vol. 41. – № 3. – P. 271–278.
17. Да Винчи, Л. *От первого лица* / Леонардо да Винчи. – М.: АСТ, 2019. – 352 с.
18. Beccaria, C., Bruni, S. *FT–NIR spectroscopy for the non-invasive study of binders and multi-layered structures in ancient paintings: artworks of the Lombard Renaissance as case studies* / C. Beccaria, S. Bruni. – URL: <https://www.mdpi.com/1424-8220/22/5/2052>
19. Determann, P., Baumer, U. *Die Bindemittel der Florentiner Malerei* / P. Determann, U. Baumer // *Florentiner Malerei Altes Pinakothek. Die Gemalde des 14 bis 16 Jahrhunderts*. – Deutscher Kunst Verlag 2017. – 744 S.
20. Valeur, B. *Leonardo da Vinci: science et art de la couleur* / B. Valeur. – URL: <https://questionsdecouleur.wordpress.com/2019/11/17/leonard-de-vinci-science-et-art-de-la-couleur/>
21. Šustić, S. *Paint handling in Leonardo’s Mona Lisa: guides to a reconstruction* / S. Šustić // *Connaissances at reconnaissance du conservateur-restaurateur*. – 2014. – № 9. – URL: <https://journals.openedition.org/ceroart/3733>

References

1. Veltman, K. (2008). *Leonardo da Vinci: A Review*. *Leonardo*, No. 41 (4), pp. 381–388.
2. Bayer, A. (2003) *North of the Apennines. Sixteenth-century Italian painting in Lombardy and Emilia-Romagna*. *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. LX, No. 4, pp. 3–66.
3. Carelli, F. (2013). *Leonardo da Vinci: painter at the Court of Milan*. *London Journal of Primary Care*, No. 5, pp. 78–79.
4. Keith L., Roy, A. (1996). *Giampetrino, Boltraffio and the Influence of Leonardo*. *National Gallery Technical Bulletin*, vol. 17, pp. 4–19.
5. Noyes E. (1908). *Story of Milan*. London: J.M. Dent and Compani. Available from: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/53961/pg53961-images.htm>
6. Toesca, P. (1912) *La pittura e la miniature nelle Lombardia, dai piu antichi monumenti alla meta del Quattrocento*. Milano: Hoepli. Available from: <https://resources.warburg.sas.ac.uk/pdf/cna65b2317142.pdf>

7. Christiansen, K. Vincezo Foppa. Madonna and Child. Available from: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436311>
8. Vasari, G. (1956). The Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects. Translated by A.I.Venediktov and A.G.Gabrichevsky. Moscow: Iskusstvo. (in Russian)
9. Bomford, D., Roy, A., Syson, L. (2006). Gilding and illusion in the paintings of Bernardino Fungai. National Gallery Technical Bulletin, vol. 27, pp. 111–120
10. Dunkerton, J., Plazzotta, C. (2001). Vincenzo Foppa's Adoration of the Kings. National Gallery Technical Bulletin, vol. 22, pp. 18–28.
11. Leonardo da Vinci. (2013). A treatise on painting. Moscow: Folio. (in Russian)
12. Baxandall, M. (2019). Painting and Experience in Fifteenth–Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style. Moscow: V-A-C Press. (in Russian)
13. Bambach, C. (2003). Leonardo da Vinci: Master Draftsman. N–Y: Metropolitan Museum of Art.
14. Francesca Fiorani. (2013). Leonardo's optics in the 1470s. In: Leonardo da Vinci and optics theory and pictorial practice. Kunsthistorisches institut in Florenz. Max–Planck–Institut. Venice: Marsilio, pp. 265–292.
15. Gombrich, E.H. (2019). Shadows. The Depiction of Cast Shadows in Western Art. Moscow: Alpina nonfiction. (in Russian)
16. Fiorani, F. (2008). The Colors of Leonardo's shadows. Leonardo, vol. 41. No. 3, pp. 271–278.
17. Leonardo da Vinci. In the first person. (2019). Moscow: AST.
18. Beccaria, C., Bruni, S. FT–NIR spectroscopy for the non–invasive study of binders and multi–layered structures in ancient paintings: artworks of the Lombard Renaissance as case studies. Available from: <https://www.mdpi.com/1424-8220/22/5/2052>
19. Determann, P., Baumer, U. (2017). Die Bindemittel der Florentiner Malerei. Florentiner Malerei Altes Pinakothek. Die Gemalde des 14 bis 16 Jahrhunderts. Deutscher Kunstverlag.
20. Valeur, B. Leonardo da Vinci: science et art de la couleur. Available from: <https://questionsdecouleur.wordpress.com/2019/11/17/leonard-de-vinci-science-et-art-de-la-couleur/>
21. Šustić, S. (2014) Paint handling in Leonardo's Mona Lisa: guides to a reconstruction. Connaissances at reconnaissance du conservateur-restaurateur, No. 9. Available from: <https://journals.openedition.org/ceroart/3733>

Ссылка для цитирования статьи

Пичугина, О.К. Ломбардский Ренессанс и творчество Леонардо да Винчи / О.К. Пичугина // Архитектон: известия вузов. – 2024. – №3(87). – URL: http://archvuz.ru/2024_3/22/ – doi: [https://doi.org/10.47055/19904126_2024_3\(87\)_22](https://doi.org/10.47055/19904126_2024_3(87)_22)

© Пичугина О.К., 2024



Лицензия Creative Commons

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

Дата поступления: 14.07.2024