DOI 10.15826/izv2.2021.23.4.066
УДК 069.8(470.54-25) + 001.891 +
+ 75.021.32(450) + 7.061

Д. В. Ильичев
Уральский федеральный университет
Екатеринбург, Россия

«MADONNA DEL LIBRO» В СОБРАНИИ СВЕРДЛОВСКОГО ОБЛАСТНОГО КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ: ПЕРВЫЕ ДАННЫЕ АТРИБУЦИИ И ТЕХНИКО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ КАРТИНЫ

Статья посвящена атрибуции картины «Мадонна с младенцем» неизвестного художника из собрания Свердловского областного краеведческого музея. В ходе исследования был определен иконографический тип исследуемого произведения, соответствующий распространенному в Италии XVI в. образу «*Madonna del libro*». Опираясь на работы итальянских исследователей, удалось установить первоисточник иконографической композиции, которым оказалось произведение итальянского художника Перино дель Вага. В результате дальнейшего изучения было определено, что уральское полотно является копией с оригинала испанского художника Педро де Рубиалеса, работавшего в Италии в 1640–1660-е гг. и переработавшего произведение П. дель Вага.

Однако, технологический анализ уральского полотна показал, что анализируемое произведение было создано гораздо позднее, и его можно датировать второй четвертью — серединой XIX в. В рассматриваемой картине неизвестным автором были сделаны попытки воссоздания технологии оригинала, но обнаруженные несоответствия художественных материалов и живописных приемов итальянской практике XVI–XVII вв., выявленные при анализе холста, грунта, стратиграфии красочного слоя и связующего краски, позволяют говорить о поверхностной осведомленности автора о технологии и особенностях манеры выбранных для подражания эпохи и региона. Таким образом, исследуемое полотно демонстрирует особенности создания имитаций произведений XVI в. в более позднее время.

На основе сопоставления данных о применении технологии дублирования, конструкции подрамника, присутствии подписи на подрамнике и соотнесения этих признаков с записями из каталога нижнетагильской коллекции живописи Д. П. Шорина в статье предложена версия о месте и времени реставрации картины, которая позволяет предположить, что работы по улучшению сохранности произведения были выполнены в мастерских императорского Эрмитажа реставратором Н. А. Сидоровым.

К л ю ч е в ы е с л о в а: итальянская живопись XVI в.; копии; имитации; Мадонна с младенцем; технико-технологический анализ; коллекция Д. П. Шорина

Благодарности

Статья подготовлена при финансовой поддержке ППК 3.1.1.1.г-20.

Ц и т и р о в а н и е: Ильичев Д. В. «Madonna del libro» в собрании Свердловского областного краеведческого музея: первые данные атрибуции

и технико-технологического исследования картины // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2: Гуманитарные науки. 2021. Т. 23, № 4. С. 46–59. <https://doi.org/10.15826/izv2.2021.23.4.066>

Поступила в редакцию: 27.05.2021

Принята к печати: 12.10.2021

Denis V. Ilichev

Ural Federal University

Yekaterinburg, Russia

**MADONNA DEL LIBRO IN THE COLLECTION
OF THE SVERDLOVSK REGIONAL MUSEUM OF LOCAL LORE:
THE FIRST DATA OF ATTRIBUTION AND TECHNICAL STUDY
OF THE PICTURE**

This article is devoted to the attribution of the *Madonna and Child* painting from the collection of the Sverdlovsk Regional Museum of Local Lore (Yekaterinburg), corresponding to the image of *Madonna del Libro* distributed in Italy in the sixteenth century. Referring to works of Italian researchers, the author reveals the original source that served as the basis for creating the iconographic work, i.e. a work of Perino del Vaga, an Italian artist. Further research helps establish the fact that the Ural canvas is a copy of an original painting of the Spanish artist Pedro de Rubiales who worked in Italy in the 1640s–1660s and reinterpreted P. del Vaga's work.

However, a technological analysis of the Ural canvas demonstrates that it was created much later, between the second quarter and the mid-nineteenth century. The unknown author of the picture studied in the article made attempts to reconstruct the technology of the original, but the discrepancies between them and the materials and methods of the Italian painting from between the sixteenth and seventeenth centuries revealed in the analysis of the canvas, ground, the stratigraphy of the paint layer, and paint binder make it possible to speak about the author's insufficient awareness of the principles of painting of the era and region he referred to in his reinterpretation. Thus, the work in question demonstrates the peculiarities of creating imitations of sixteenth-century works at a later time.

The article also proposes a version on the place and time of restoration of the painting, formulated on the basis of comparing data on the use of duplication technology, the design of the subframe, the presence of a signature on the subframe, and the correlation of said features with records from the catalogue of the Nizhny Tagil collection of paintings by D. P. Shorin. They suggest that work to improve the preservation of the painting was performed in the workshops of the imperial Hermitage by restorer N. A. Sidorov.

Key words: 16th-century Italian painting; copies; imitations; *Madonna and Child*; technical and technological analysis; collection of D. P. Shorin

Acknowledgements

This article was prepared with the financial support of Competitiveness Enhancement Programme — CEP 3.1.1.1-20.

For citation: Ilichev, D. V. (2021). "Madonna del libro" v sobranii Sverdlovskogo oblastnogo kraevedcheskogo muzeia: pervye dannye atributsii i tekhniko-tekhnologicheskogo issledovaniia kartiny [*Madonna del Libro* in the Collection of the Sverdlovsk Regional Museum of Local Lore: The First Data of Attribution and Technical Study of the Picture]. *Izvestiya Uralskogo federalnogo universiteta. Seriya 2: Gumanitarnye nauki*, 23(4), 46–59. <https://doi.org/10.15826/izv2.2021.23.4.066>

Submitted: 27.05.2021

Accepted: 12.10.2021

Копийные работы неизвестного авторства, выполненные на популярные широко распространенные сюжеты, нередко встречаются в музеях. Многие из них остаются в тени больших произведений и главных шедевров экспозиции, без надежды на то, что кто-нибудь обратит на них внимание и восстановит хотя бы часть их истории. Тем не менее, исследование даже копийных произведений порой дает довольно неожиданные и интересные результаты, отсылающие к оригиналам этих копий и раскрывающие некоторые подробности создания как оригиналов, так и самих копий.

Картина с условным названием «Мадонна с младенцем» происходит из старых собраний Свердловского областного краеведческого музея (ил. 1). Особое внимание в этой картине привлекает наличие подрамника, не соответствующего конструкциям подрамников XVI и XVII вв., а также дублировочного холста, что говорит о приложенных бывшим владельцем усилиях к ее сохранению. Этот факт указывает на то, что она представляла для него некоторую ценность, что, в свою очередь, делает актуальным вопрос об оригинальности полотна, а также об авторстве.

На холсте размером 96 × 68,2 см в технике масляной живописи создано поясное изображение Мадонны в трехчетвертном развороте. Она одета в нежно-розовое платье с буфами на рукавах. Край рукава розового платья поднят до локтя, открывая рукав нижнего светло-коричневого платья или рубашки. Ее голову покрывает почти прозрачный плат, выше просматривается овал нимба.

Правой рукой Мадонна прижимает к себе младенца Христа, сидящего на подушке, прикрывая его пеленой. В ее левой руке раскрытая книга, текст которой — ранее, вероятно, читавшийся — в настоящее время утрачен почти полностью. Над Мадонной справа изображена драпированная зеленая штора, а слева — основания уходящей вдаль колоннады.

Наличие в руках у Мадонны книги позволяет идентифицировать иконографию полотна как *Madonna del libro* («Мадонна с книгой»). Книга в иконографии «Мадонны» ранее появляется в сценах Благовещения как в работах художников итальянского Возрождения, так и в произведениях мастеров Северного Возрождения. Но название такой иконографии *Madonna del libro* оказывается тесно связано с полотном Сандро Боттичелли (1445–1510), где фигуры мадонны с младенцем оказываются дополненными изображением книги. Этот иконографический тип становится одним из вариантов иконографии *Madonna col bambino* («Богоматерь с младенцем»).

*Ил. 1. Неизвестный художник. Madonna del libro. Холст, масло. 96 × 68,2 см.
Инв. № СМ 12691 / МЖ 82. Свердловский областной краеведческий музей. Фото автора*
*Fig. 1. Unknown artist. Madonna del Libro. Canvas, oil. 96 × 68.2 cm. Accession Number:
SM 12691 / MG 82. Sverdlovsk Regional Museum of Local Lore. Photograph by the author*

Поиски произведений со сходной иконографией позволили выявить картину *Madonna col bambino* (1520-е гг.) итальянского художника Перино дель Вага (1501–1547) из собрания галереи Боргезе (Рим). Композиционное построение и пластическое решение отдельных элементов в работе дель Вага чрезвычайно близки образу «Мадонны» из уральского музея. Необходимо отметить, что

произведение итальянского художника имеет зеркальное решение относительно рассматриваемой картины. Также, в отличие от выполненного на холсте екатеринбургского полотна, римская работа создана на дереве и имеет бóльшие размеры (115 × 81 см).

При этом картина П. дель Вага не является единственной. Вероятно, его работа оказалась удачной, в пользу чего свидетельствует существование еще одной идентичной композиции, чье авторство также приписывается П. дель Вага. Она тоже хранится в галерее Боргезе и датируется 1520-ми гг. (ил. 2).

Необходимо отметить, что повторение, приписываемое П. дель Вага, отличается от варианта, рассмотренного ранее: поверхность преграждающей плиты покрыта узорчатой тканью, а фон становится совершенно темным, с высеченным углом квадратной стеной опоры. Картина, несмотря на присутствие творческих изменений, выполнена более схематично.

Ил. 2. Слева: Перино дель Вага. Madonna col bambino. Ок. 1520 г. Дерево, масло. 115 × 81 см. Галерея Боргезе (Рим). URL: <https://fr.gallerix.ru/attr/198782/>
Справа: Приписывается Перино дель Вага. Madonna col bambino. Ок. 1520. Дерево, масло Галерея Боргезе (Рим). URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Perin_del_vaga_\(attr.\),_madonna_col_bambino,_01.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Perin_del_vaga_(attr.),_madonna_col_bambino,_01.jpg)

Fig. 2. Left: Perino del Vaga. Madonna col bambino. Ca. 1520. Wood, oil. 115 × 81 cm. Gallery Borghese (Rome). URL: <https://fr.gallerix.ru/attr/198782/>
Right: Attributed to Perino del Vaga. Madonna col bambino. Ca. 1520. Wood, oil. Gallery Borghese (Rome). URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Perin_del_vaga_\(attr.\),_madonna_col_bambino,_01.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Perin_del_vaga_(attr.),_madonna_col_bambino,_01.jpg)

Хотя иконографическая связь исследуемой работы из СОКМ с двумя вышеупомянутыми картинами из галереи Боргезе несомненна, нельзя утверждать, что она является копией одной из них, прежде всего, ввиду зеркального отражения композиции¹.

Поиски возможного промежуточного звена привели к живописному произведению «Мадонна с младенцем», авторство которого приписывается испанскому художнику, работавшему в Неаполе, Педро де Рубиалесу (1511–1560?) (ил. 3). Эта работа была опубликована в статье *'Maestro Pedro de Rubiales pintor' nelle chiese spagnole di Roma* итальянской исследовательницы Марии Кали, появившейся в 1988 г. в журнале *Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna* [Cali, p. 402]. В этой же статье автор приводит сравнительный анализ картины де Рубиалеса и ранее созданных дель Вага «Мадонн» из собрания галереи Боргезе.

В свою очередь, сравнение воспроизведения полотна де Рубиалеса с картиной из собрания СОКМ убеждает в знакомстве неизвестного автора с работой испанца и позволяет предположить, что уральская «Мадонна» является прямой копией полотна испанского мастера. При этом можно отметить незначительные отличия в деталях уральского полотна. Движения младенца более скованны; его поза выражает стремление соединиться с матерью, что еще более усиливает эффект единства в данной работе. Изменен и взгляд Мадонны, акцентирующий ее внимание на младенце, а не на зрителе. Головы обеих фигур посажены ниже, чем на работе испанского автора, а шея Мадонны поставлена прямее.

К сожалению, о картине де Рубиалеса сообщается лишь то, что она ранее находилась в Генуе в собрании Нигро (*collezione Nigro*). Данная коллекция принадлежала генуэзскому антиквару и меценату Костантино Нигро (1894–1967). После его смерти коллекция была рассеяна. Часть входивших ранее в ее состав произведений ныне находится в музеях Палаццо Бьянко и Палаццо Россо в Генуе. Другие работы из собрания Нигро, как, вероятно, и оригинал «Мадонны» кисти де Рубиалеса, хранятся в частных коллекциях². Это объясняет отсутствие других доступных изображений картины.

Ил. 3. Педро де Рубиалес.
Madonna col bambino.
Ок. 1540-х гг. [Cali, p. 402]

Fig. 3. Pedro de Rubiales. Madonna
col bambino. Ca. 1540s.
[Cali, p. 402]

¹ Такие инверсии практиковались итальянскими живописцами в XVI–XVII вв. Подробнее об этом см.: [Пичугина].

² В статье М. Кали местонахождение оригинала работы де Рубиалеса не указывается [Cali, p. 401].

Интересен творческий путь художника Педро де Рубиалеса, приведенный в статье итальянского исследователя Андреа Цецца *Da don Pedro de Toledo al gran duca d'Alba: due cicli di pitture murali a Napoli alla metà del Cinquecento*, in *Sánchez García Encarnación*, опубликованной в издании *Materia Hispánica* 5 в 2016 г. Известно, что живописец прибыл в Неаполь в 1540 г. из Валенсии, где ранее занимался алтарными росписями. Ему удалось пробиться в среде итальянских художников и вскоре он стал получать самостоятельные заказы, а позднее даже активно сотрудничал со знаменитым Джорджо Вазари (1511–1574), с которым он выполнил несколько фресок [Zezza A., p. 548].

Испанский художник зарекомендовал себя не только как мастер фресковой живописи, но и как мастер станковых религиозных образов, выполняя различные вариации мадонн (галерея Боргезе, палаццо Реале в Неаполе, церковь Санта Мария де Монсеррато в Риме) [Ibid., p. 548–549].

К концу 1540-х гг. он был уже сложившимся художником, обладавшим собственной ярко выраженной манерой письма и навыком творческой интерпретации востребованных работ своих коллег. [Ibid., p. 549].

Обнаружить информацию о том, что П. дель Вага и П. де Рубиалес работали вместе, не удалось. Поэтому прямой связи между двумя художниками как будто бы не прослеживается, однако довольно любопытным является тот факт, что они последовательно работали над одним и тем же заказом в Неаполе.

Речь идет о выполнении цикла фресок для капеллы делла Соммариа в Капель Капуано (Неаполь). Украшением этой часовни занимался П. дель Вага, создавший «Пьету», главный алтарный образ капеллы. По всей видимости, дель Вага продолжил бы роспись этого сооружения, если бы не его смерть в 1547 г. Скорее всего, именно с этим обстоятельством связано приглашение для продолжения работы Вазари и де Рубиалеса [Ibid., p. 550–551]. Созданные при участии испанского художника фрески продолжают работу дель Вага, что свидетельствует о схожести эстетических программ и очевидной преемственности в данном заказе.

Очевидно, что сходство екатеринбургского полотна с работой столь любопытного испанского мастера ставит вопрос об авторстве. Для того чтобы определить возможность включения картины из фондов СОКМ в круг произведений П. де Рубиалеса потребовалось обратиться к методам технико-технологических исследований этой работы.

В первую очередь была проведена съемка в инфракрасном излучении (ил. 4). В результате были обнаружены едва заметные линии, ограничивающие контуры фигур и некоторых деталей, в том числе книги и складок ткани. Предположительно автор обладал неким предварительным рисунком для воссоздания этой композиционной схемы, поскольку на фотоснимке отсутствуют дополнительные правки, свидетельствующие об изменениях в композиции этой работы, характерных для оригинальных полотен.

Второе, что обращает на себя внимание на снимках в инфракрасном излучении, — это отсутствие глубоких теней как на карнациях, так и в складках тканей на одежде не только в видимом спектре, но и в усиливающих их лучах. Эти тени

присутствуют в оригинальной работе, где они обусловлены трехчетвертным разворотом фигур по отношению друг к другу. Поэтому объемы фигур должны были выстраиваться от темного к светлому, используя принцип «тенеброзо», согласно присутствующей ярко-красной тонировке белого грунта. Но в исследуемой картине этого нет.

Это также свидетельствует в пользу работы по образцу: поскольку композиция уже готова и художнику понятно расположение фигур, отпадает необходимость в постепенном выстраивании объемов, что позволило автору екатеринбургского полотна сразу разметить расположение фигур на холсте. Это видно по светлой силуэтной подготовке, заменяющей подмалевок. Такой подход противоречит технике построения тонального объема фигур и колорита в живописи маньеризма.

В работе предполагаемого периода (середина XVI в.) было бы логично увидеть построение объемов, стремление к освоению эффекта «сфумато», которым были захвачены многие итальянские авторы этого времени благодаря влиянию Леонардо да Винчи, что не прослеживается в данной работе. Это еще один признак подхода копииста.

В лучах УФ-люминисценции, помимо следов разложения защитного лакового слоя, обращает на себя внимание затемнение подушки, расположенной под младенцем (в отличие от ИК-съемки), и тусклость свечения кисти руки младенца (ил. 5). Это может говорить о вмешательстве поновителя, использовавшего краски с другим пигментным составом.

Анализ использованных материалов был начат с основы произведения. Авторский холст сделан из светлого льна средней зернистости (14 × 11 нитей), прямого полотняного переплетения. В местах прорывов и по краям картины видно, что нити положены строго перпендикулярно друг другу без перекосов, имеют одну толщину. Нитям этого холста свойственна ломкость из-за их тонкости (толщина нитей 0,7–0,8 мм), редкости переплетения и, вероятно, из-за пересушенности самих нитей.

Регулярность переплетения холста и примерно одинаковая толщина его нитей однозначно говорят о механизированном машинном производстве полотна, которое стало вводиться с 1760-х гг., но повсеместное внедрение таких станков шло вплоть до 1840-х гг., поскольку ранее большое количество выброшенных «на улицу» ткацких работников было готово работать на немеханизированных фабриках [Бродель, с. 584–585].

Механический способ изготовления холста противоречит версии об авторстве работавшего в середине XVI столетия де Рубиалеса и заставляет пересмотреть возможную датировку картины, сдвинув ее на конец XVIII — середину XIX в.

Учитывая то, что данный холст представляет собой жесткую тонкую сетку типа джута, не слишком подходящую для выполнения художественных работ (возможно, что данный холст был изготовлен сугубо для технических целей), то допустимо предположить, что он использован продавцом художественных товаров для продажи недорогих льняных загрунтованных холстов.

Ил. 4. Madonna del libro. Свердловский областной краеведческий музей. Фото картины в инфракрасном излучении.
Фото автора

Fig. 4. Madonna del Libro. Sverdlovsk Regional Museum of Local Lore. Photograph of the picture in infrared light. Photograph by the author

Ил. 5. Madonna del libro. Свердловский областной краеведческий музей. Фото в лучах УФ-люминисценции.
Фото автора

Fig. 5. Madonna del Libro. Sverdlovsk Regional Museum of Local Lore. UV Photograph. Photograph by the author

Дублировочный холст представляет собой мелкозернистую (19×14 нитей) льняную ткань с добавлением целлюлозы (возможно, вискозы). Ее присутствие указывает на приблизительную датировку его создания — не ранее конца XIX в., что дает нам информацию о возможном времени реставрации картины.

Грунт на холсте белый полумасляный, состоящий из свинцовых белил с незначительным присутствием кальция (в примерном соотношении свинца и кальция 9 : 1). Стойкость грунта к механическим повреждениям не слишком высока. Он ломается при попытке пробоотбора, что дает основание подозревать присутствие фабричного грунта, который был распространен в 1870-е гг., хотя первые грунтованные фабричные холсты стали появляться еще с 1820-х гг. По результатам спектрального анализа в грунте отсутствует сульфат бария, начало широкого применения которого относится к 1880-м гг. [Stols-Witlox, p. 177–182].

Таким образом, грунт анализируемого произведения можно датировать серединой XIX в., до 1880-х гг.

1. Микрошлиф пробы с прорыва на сгибе локтя Мадонны
2. Микрошлиф пробы с крупной осыпи в правой нижней части картины (возле отсутствующего фрагмента)
3. Микрошлиф пробы с прорыва на колене младенца
4. Микрошлиф пробы над головой Мадонны: А — белый фабричный грунт; Б — красный авторский грунт; В — имприматура; синяя стрелка — красочные слои; красная стрелка — белильный тонирующий слой краски (не грунт)
1. Microsection of a sample from the tear on the bend of Madonna's elbow
2. Microsection of a sample of coarse paint in the right lower part of the picture (near missing fragment)
3. Microsection of a sample from the tear on the infant's knee
4. Microsection above Madonna's head: A — white factory ground; B — red author's ground; C — imprimatura; blue arrow — colourful layers; red arrow — white tinting paint layer (not ground)

Ил. 6. Стратиграфия микропроб красочного слоя картины *Madonna del libro*. Фото автора

Fig. 6. Stratigraphy of the microparticles of the paint layer of the *Madonna del Libro* painting.
Photograph by the author

При помощи микроскопии и стратиграфии микропроб (ил. 6), полученных с картины, был выявлен второй, авторский, слой красного грунта, состоящий из незначительного количества глиноземных частиц пигментов (Mg, Al, Si, Fe) и свинца (Pb) в соотношении глиноземных пигментов и свинца 1 : 4. Присутствие кальция совершенно незначительное (ок. 1–3 %). Это дает основание предполагать, что основным красящим пигментом был свинцовый сурик.

Несмотря на незначительное количество кальция в пробе красного тонирующего слоя, крупность помола его частиц и толщина слоя свидетельствуют о том, что автор сознательно дополнил слой белого фабричного грунта авторским красным. Оба грунтующих слоя (белый и красный), как показало применение реактивов Амид черного и Судан черного, являются полумасляными по основе связующего. Отметим, что для XVI в. применение масляной или полумасляной основы фиксируется крайне редко, однако в середине XIX столетия такой прием используется широко.

При этом присутствие красного грунта никак не задействовано в колористическом решении работы. Красный грунт полностью перекрыт плотным зеленовато-серым красочным слоем, выполняющим роль имприматуры. Эта зеленовато-серая имприматура представляет собой смесь частиц глиноземного пигмента (Mg, Al, Si, Fe, K), включая некоторое количество кальция со свинцом в соотношении глинозема и свинца 1 : 5. Присутствие красного грунта можно обнаружить только в местах потертостей краски.

Зеленоватая гамма была свойственна палитре П. Рубиалеса, вероятно, ввиду усвоенной им техники темперной фрески, где часто применялся зеленовато-коричневый слой подмалевка, так называемого «вердаччо», характерный для итальянской традиции и описанный еще Ченнино Ченнини в его «Трактате о живописи» (1437). Схожая гамма красок присутствует и в живописи Перино дель Вага, как и в работах многих других итальянских художников его времени.

Автор исследуемого произведения, очевидно, предпринимает попытку воссоздания исторической технологии живописи (о знакомстве с которой безусловно свидетельствует использование красного грунта). Но отсутствие клевого связующего в двух слоях грунта говорит о том, что художник не обладал полноценными знаниями о технологии живописи XVI в.

Говоря об этом, следует отметить, что к XIX в. старые трактаты о технологиях и материалах, применявшихся в европейской живописи XVI столетия, переиздавались и уже были хорошо известны всем, кто этим интересовался (копиистам, имитаторам). Но сложно сказать, какими знаниями руководствовался автор, поскольку в трактатах «О живописи» Ченнино Ченнини и «Истинные правила живописи» Джованни Батиста Арменини, а также в «Жизнеописаниях» Джорджо Вазари³ нет указаний к тонированию грунта. Наиболее употребляемым натуральным пигментом для красного грунта как в конце XVI в., так и в XVII в. был «армянский болюс» (красная глина), упоминавшийся в этих трактатах только как краска или полимент. Могли использоваться и любые другие красные тонирующие пигменты, также как примененный в картине свинцовый сурик, очень похожий по цвету на красную глину.

Однако, в современных научных статьях и изданиях отечественных и зарубежных искусствоведов утверждается, что итальянские красно-коричневые тонированные и цветные грунты появились в конце XVI в. и с этого времени распространились по всей Италии, а затем в Европе [Горохова, Кононович].

Химический состав красочного грунта и красочного слоя был изучен методом рентгенофлуоресцентного анализа (РФА) и рентгенофлуоресцентного микроанализа. Он показал, что в работе были использованы традиционные пигменты, бывшие в ходу у художников в эпоху Возрождения и применявшиеся до второй половины XIX в. [Гренберг, Писарева; Косолапов]. Грунты и краски, помимо углеродистых элементов, состоят из свинцовосодержащих красок (белила, сурик) и глиноземов (Mg, Al, Si, Fe, K, Ca). Более насыщенное содержание частиц алюминия и кремния присутствует в живописных слоях, что может указывать на использование квасцов. Квасцы могли применяться как при фильтрации масла, так и в качестве протравы для закрепления пигментов при высыхании. Основным элементом зеленого фона картины оказалась медесодержащая краска.

---

³ Трактат Ченнино Ченнини активно переиздавался в 1820–1860-е гг. в Риме, Флоренции, Париже и других городах. Трактат Арменини переиздавался в 1820-е гг. в Милане и в Равенне. «Жизнеописание» Дж. Вазари издавалось во Флоренции в 1768 и 1770 гг., в Милане в 1807 г., а также неоднократно переиздавалось позднее.

При этом присутствие мышьяка (As), который указывал бы на использование швейнфуртской зеленой (она же «парижская зелень») краски, появившейся во второй половине XIX в., не зафиксировано. На участках желтых драпировок могла быть использована неаполитанская желтая краска. Значительное присутствие свинца в показателях замеров можно объяснить активным использованием свинцовых белил.

Эти приемы в технике письма указывают на то, что данная копия является имитацией работы XVI в., выполненной во второй четверти — середине XIX столетия. Автор рассматриваемого холста работал в соответствии с ориентацией на классиков академической школы — итальянцев позднего Возрождения⁴. Можно предположить, что создатель уральской копии был знаком с оригиналом работы де Рубиалеса, и все же, стараясь соответствовать колориту и технике письма художников XVI столетия, он не сумел воспроизвести технологию живописи художников маньеризма.

Тем не менее, в XIX в. эта картина вполне могла быть принята за работу одного из последователей Рафаэля, что, вероятно, стало причиной ее приобретения будущим владельцем.

К сожалению, личности владельцев картины для нас остаются неизвестными. Однако, для вопроса о судьбе полотна чрезвычайно информативными оказываются подрамник и подпись на нем, проставленная на верхней планке справа. Качество изготовления подрамника и определенное крепление его планок, напоминающее крепление на ус в полупотемок, делает вероятным его изготовление на заказ. Аналогичные модульные подрамники такой конструкции с клинками, скосами и фасками изготавливались в реставрационной мастерской для живописной галереи Эрмитажа в последней четверти XIX в. В пользу этой версии говорит и присутствие неровной подписи предполагаемого реставратора, сделанной чернилами: «№ 7 Н. А. Сидорова» (возможно, № 7 (работа) Н. А. Сидорова).

Известно, что в 1860–1890-е гг. в императорском Эрмитаже работали реставраторами братья Сидоровы — Николай, Александр и Михаил. На оборотах отреставрированных произведений они оставляли аккуратные подписи, свидетельствующие о проделанной ими работе. Так, подпись реставратора А. С. Сидорова есть на картине «Мадонна Литта» Л. да Винчи, переложенная им с дерева на холст. По конструкции подрамник нового холста «Мадонны Литты» идентичен исследуемой картине [Алешин, с. 84].

Возможно, что дублированием исследуемой уральской копии занимался сын реставратора Александра Сидорова — Николай. Он поступил в Эрмитаж в 1886 г., и к 1912 г., после смерти своего дяди М. С. Сидорова, занял должность реставратора по технической части императорского музея. К сожалению, образец его подписи обнаружить не удалось. Косвенным аргументом в пользу

⁴ Ранее полотно приписывалось кисти Себастьяно дель Пьомбо (1485–1547), т. е. воспроизводился тип «рафаэлевской мадонны», популярный к середине XVI в. [см.: Calì, p. 402].

версии о реставрации картины в мастерских императорского Эрмитажа говорит тот факт, что к услугам его реставраторов прибегали и уральские собиратели, отправлявшие картины из своих собраний для дублирования в Санкт-Петербург. Так, в составленном Дмитрием Петровичем Шориным (1814–1907) каталоге его коллекции произведений живописи и графики указано, что несколько его произведений дублировались реставратором Сидоровым [Архив музея-заповедника «Горнозаводской Урал», ф. 10, оп. 10, ед. хр. 28, л. 5, 6, 8], однако не сообщается, кем именно из Сидоровых было произведено дублирование картины, и нет указания о замене подрамника.

Таким образом, можно утверждать, что полотно «Мадонна с книгой» из собрания СОКМ было создано неизвестным интерпретатором итальянской живописи эпохи маньеризма во второй четверти — середине XIX в. по оригиналу П. де Рубиалеса, позднее прошло реставрацию, возможно, в мастерских императорского Эрмитажа. Его судьба является примером миграции художественных ценностей, а также свидетельствует об определенном вкусе к итальянской живописи среди собирателей Уральского региона.

Источники

Архив музея-заповедника «Горнозаводской Урал». Ф. 10. Оп. 10. Ед. хр. 28.

Исследования

- Алешин А. Б. Реставрация масляной живописи в России. Л. : Художник РСФСР, 1989.
- Бродель Ф. Материальная цивилизация, экономика и капитализм, XV–XVIII вв. / пер. с фр. Л. Е. Куббеля. М. : Прогресс, 1992. Т. 3.
- Гренберг Ю. И., Писарева С. А. Масляные краски XX века и экспертиза произведений живописи: состав, открытие, коммерческое производство и исследование красок. М. ; Киев : Зеркало мира, 2010.
- Горохова Г. Н., Кононович М. Г. Характеристики грунтов и красочных слоев произведений итальянской живописи XV–XVIII веков (опыт систематизации). М. : ВХНРИ им. акад. И. Э. Грабаря, 1999.
- Косолапов А. И. Естественнонаучные методы в экспертизе произведений искусства. СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2015.
- Пичугина О. К. Развитие методов подражания в живописной практике итальянских мастеров XVI–XVII вв. // Архитектон: известия вузов. 2020. № 4(72). URL: http://archvuz.ru/2020_4/18/ (дата обращения: 21.04.2020).
- Cali M. Maestro Pedro de Rubiales pintor' nelle chiese spagnole di Roma // Prospettiva. 1988. Vol. 1, No. 53/56. P. 399–407.
- Stols-Witlox M. 'Grounds, 1400–1900' // Conservation of easel paintings / ed. J. Hill Stoner, R. Rushfield. London ; New York : Routledge, 2012. P. 161–185
- Zezza A. Da don Pedro de Toledo al gran duca d'Alba: due cicli di pitture murali a Napoli alla metà del Cinquecento, in Sánchez García Encarnación // Rinascimento meridionale: Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532–1553) / a cura di E. Sánchez García. Napoli : Tullio Pironti, 2016. (Materia hispanica, 5). P. 545–588. URL: https://www.academia.edu/29120442/Da_don_Pedro_de_Toledo_al_gran_duca_d_Alba_due_cicli_di_pitture_murali_a_Napoli_alla_met%C3%A0_del_Cinquecento (date of access: 01.10.2020).

References

- Aleshin, A. B. (1989). *Restavratsiia maslianoi zhivopisi v Rossii* [The Restoration of Oil Paintings in Russia]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR.
- Brodel, F. (1992). *Material'naia tsivilizatsiia, ekonomika i kapitalizm, XV–XVIII vv.* [Material Civilization, Economics, and Capitalism, 15th–18th Centuries] (Vol. 3, pp. 10–752). Moscow: Progress.
- Cali, M. (1988). Maestro Pedro de Rubiales pintor' nelle chiese spagnole di Roma. *Prospettiva*, (53/56), 399–407.
- Gorohova, G. N., & Kononovich, M. G. (1999). *Kharakteristiki gruntov i krasochnykh sloev proizvedenii ital'ianskoi zhivopisi XV–XVIII vekov (opyt sistematizatsii)* [Characteristics of Grounds and Colour Layers of Works of Italian Painting of the 15th–18th Centuries (Attempt at Systematisation)]. Moscow: The Grabar Conservation Center.
- Grenberg, Yu. I., & Pisareva, S. A. (2010). *Maslianye kraski XX veka i ekspertiza proizvedenii zhivopisi: sostav, otkrytie, kommercheskoe proizvodstvo i issledovanie krasok* [Oil Paints of the 20th Century and the Examination of Paintings: Composition, Discovery, Commercial Usage and Study of Pigments]. Moscow; Kiev: Zerkalo mira.
- Kosolapov, A. I. (2015). *Estestvennonauchnye metody v ekspertize proizvedenii iskusstva* [Natural Science Methods in the Examination of Works of Art]. St Petersburg: Hermitage Publishing House.
- Pichugina, O. K. (2020). Razvitie metodov podrazhaniia v zhivopisnoi praktike ital'ianskikh masterov XVI–XVII vv. [The Development of Imitation Methods in Painting Practice of the 16th–17th-Centuries Italian Masters]. *Arkhitekton: izvestiia vuzov*, 4 (72). Retrieved from http://archvuz.ru/2020_4/18/
- Stols-Witlox, M. (2012). Grounds, 1400–1900. In J. Hill Stoner, & R. Rushfield (Eds.), *Conservation of Easel Paintings* (pp. 161–185). London; New York: Routledge.
- Zeza, A. (2016). Da don Pedro de Toledo al gran duca d'Alba: due cicli di pitture murali a Napoli alla metà del Cinquecento, in Sánchez García Encarnación. In E. Sánchez García (Ed.), *Rinascimento meridionale: Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532–1553)* (Vol. 5, pp. 545–588). Napoli: Tullio Pironti. URL: https://www.academia.edu/29120442/Da_don_Pedro_de_Toledo_al_gran_duca_d_Alba_due_cicli_di_pitture_murali_a_Napoli_alla_met%C3%A0_del_Cinquecento

Ильичев Денис Владимирович

младший научный сотрудник
лаборатории экспертизы и реставрации;
аспирант кафедры истории искусств
Уральский федеральный университет
620000, Екатеринбург, пр. Ленина, 51
E-mail: d.v.lichev@urfu.ru

Ilichev, Denis Vladimirovich

Junior Researcher
Laboratory of Examination and Restoration;
PhD Student,
Department of Art History and Museum
Studies
Ural Federal University
51, Lenin Ave., 620000 Yekaterinburg, Russia
Email: d.v.lichev@urfu.ru
<https://orcid.org/0000-0001-5697-5286>
ResearcherID: ABB-6924-2020