

Провинциальный тосканский живописец
первой трети XVI в. в погоне за большим стилем:
случай Агостино Марти

Марина А. Лопухова

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия, marina.lopukhova@gmail.com*

Аннотация. В статье приведен обзор творчества Агостино Марти – луккского живописца, работавшего в 1510–1530-е гг. Первоначально он опирался на местную художественную традицию рубежа XV–XVI вв., основанную преимущественно на флорентийских моделях, но в 1520-е гг. обратился к поискам нового монументального языка. Главным образцом для него стала живопись фра Бартоломео (1472–1517), которая была хорошо известна в Лукке. Однако заимствования из римских произведений Рафаэля и Микеланджело в «Обручении Девы» (1523) вкупе с документальными свидетельствами о том, что мастер в 1517 г. отсутствовал в родном городе, позволили исследователям сделать вывод, что Марти совершил путешествие в Рим. Образ св. Андрея из приходской церкви в Капаннори (1530) служит дополнительным аргументом в пользу этого предположения. В то же время в зрелых произведениях Марти обнаруживаются переключки со значительными работами Россо Фиорентино (1523) и Пармиджанино (1527), созданными соответственно для Флоренции и Болоньи, что заставляет расширить географию вероятных путешествий Марти. В целом бессистемное и прямодушное цитирование эффектных мотивов, заимствованных у мастеров высокого Возрождения и маньеризма, в творчестве Марти было подготовлено эклектичным характером луккской школы позднего кватроченто, но на его фоне с особой отчетливостью видна чуткость Марти к привычным ему старым моделям – живописи его учителя Микеле Анджело ди Пьетро Мембрини и Филиппино Липпи.

Ключевые слова: итальянская живопись, искусство эпохи Возрождения, Лукка, Агостино Марти, Микеле Анджело ди Пьетро Мембрини, Филиппино Липпи

Для цитирования: Лопухова М.А. Провинциальный тосканский живописец первой трети XVI в. в погоне за большим стилем: случай Агостино Марти // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 1, ч. 2. С. 249–269. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-249-269

A provincial Tuscan painter
of the 1st third of the 16th century
in search of the grand manner:
the curious case of Agostino Marti

Marina A. Lopukhova

*Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia,
marina.lopukhova@gmail.com*

Abstract. This paper concerns the paintings of Agostino Marti, who was active in Lucca in the 1510–1530s. His early work was based on local tradition at the turn of the 15th and 16th centuries, which was strongly influenced by Florentine models, though in the 1520s he began to adopt the visual language of the High Renaissance. The main source of his paintings in this period was the art of Fra Bartolomeo, who was well known in Lucca. But citations from Raphael's and Michelangelo's Roman works in his "Marriage of Virgin" (1523) and the evidence of Lucchese archives both suggest that he visited Rome in 1517. The image of St. Andrew from the Parish Church in Capannori provides further argument in favour of this suggestion. However, some spectacular details in Marti's later paintings are similar to the prominent works of Rosso Fiorentino and Parmigianino, executed in Florence (1523) and Bologna (1527) respectively. So we may suppose that he also travelled much in the 1520s. Generally, his borrowings from High Renaissance and from Mannerist art were ingenuous and not systematic. They were anticipated by the eclectic character of late Quattrocento Lucchese painting, which was evidently more familiar to him. The use of older models, such as altarpieces painted by his teacher Michele Angelo di Pietro Membrini or by Filippino Lippi, who was an iconic figure for the Lucchese school, seems more natural for Agostino Marti.

Keywords: Italian painting, Renaissance art, Lucca, Agostino Marti, Michele Angelo di Pietro Membrini, Filippino Lippi

For citation: Lopukhova, M.A. (2022), "A provincial Tuscan painter of the 1st third of the 16th century in search of the grand manner: the curious case of Agostino Marti", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 1, part 2, pp. 249–269, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-249-269

Агостино Марти (1482 – после 1542) был одним из ведущих живописцев Лукки первой половины XVI в. Ученик Микеле Анджело ди Пьетро, наиболее яркой фигуры луккской школы рубежа столетий, он принадлежал к поколению, на долю которого выпала радикальная перестройка художественного языка. Разумеется, Марти не мог участвовать в ней полноценно, работая вне крупных художе-



Рис. 1. Филиппино Липпи. Алтарь Магрини.
1482–1483 гг. Лукка, Сан-Микеле ин Форо

ственных центров, но отзывался на нее в меру своих возможностей и впечатлений, меняя под их воздействием свой живописный язык. Дополнительным стимулом к этому, по-видимому, послужил эклектизм луккской живописи в последней трети кватроченто, когда она сознательно ориентировалась на выразительные «столичные», преимущественно флорентийские, модели, которые в ситуации непрерывного развития школы и относительного стилевого единообразия перенимались органично.

В целом тезис о стремлении художников ренессансной Лукки отразить в своем творчестве ту моду, которую привозили с собой выходцы из более значимых художественных центров, прежде всего из Флоренции, – общее место историографии местного искусства¹, но – второй половины XV в., когда контакты между двумя городами были тесными и плодотворными. С 1470-х гг. можно говорить о полномправном флорентийском присутствии в Лукке: Доменико Гирландайо и его мастерская исполняют алтарь «Святое собеседование» для собора Сан-Мартино (ок. 1479 г.), а молодой Филиппино Липпи – алтарь для церкви Сан-Микеле ин Форо по заказу семьи Магрини (1482–1483 гг.) (рис. 1) и боковые створки (Пасадена, Музей Нортора Саймона) для статуи св. Бенедикта ав-

¹ Основную историографию ренессансного искусства Лукки и обзор литературы о творчестве Микеле Анджело ди Пьетро Мембрини см. в нашей статье [Лопухова 2021, с. 131–133].

торства Бенедетто да Майано (Лукка, Национальный музей «Вилла Гуиниджи») в церкви Санта-Мария дель Корсо. Кроме того, до Лукки докатилось влияние Андреа Верроккьо и Лоренцо ди Креди, работавших в Пистойе. Помимо флорентинцев, в те же годы здесь работали сиенские мастера Лоренцо Веккиетта и Нероччо деи Ланди, а в 1494 г. приезжал Перуджино. Дополнительно обогатили луккскую живопись интерес к языку ранних фламандцев и определенное воздействие североитальянских школ, в особенности болонца Амико Аспертини, расписавшего в 1508–1509 гг. капеллу в церкви Сан-Фреддиано. Устойчивые композиционные схемы, которые в провинциальном контексте приобрели особую строгость, и заимствованные у флорентинцев типы тиражировались в Лукке вплоть до конца XVI в., причем это сходство прослеживается вплоть до мельчайших подробностей в облике некоторых святых.

В литературе ярче и дольше всего освещается вопрос о взаимоотношениях луккской живописи и Филиппино Липпи²; этот интерес объясняется очевидным влиянием флорентийца на целый ряд художников и, по всей видимости, продолжительными творческими контактами с Винченцо Фреддиани, который работал по его рисункам. К тому же некоторые местные художники, как недавно доказал Кристофер Дейли [Daly 2020, pp. 304–305], должны были знать произведения Филиппино, созданные для Флоренции и ее не покидавшие. Обогастило эту проблематику изучение творчества самого Липпи: по мнению исследователей, время, проведенное им в Лукке, вне сильной художественной традиции и соревновательной атмосферы Флоренции, повлияло на становление его собственного стиля 1480-х гг., который шел вразрез с некоторыми заповедями флорентийского искусства, отличаясь большей композиционной раскованностью и проникновенностью образного строя [Zambrano, Nelson 2004, pp. 232–234]. Еще Мауро Натале [Natale 1980, p. 45] отмечал, что на молодого флорентийца могли повлиять художественная среда и заказчики Лукки – коллекционеры и большие любители нидерландской живописи, к которой тот проявлял особую чувствительность [Meiss 1973, pp. 484–485]. Чуть менее значительное внимание исследователи уделяют Доменико Гирландайо и его мастерской. Пионером здесь выступил Эверетт Фахи, создатель каталога «последователей» Гирландайо³, в том числе в Лукке⁴. Стоит

² *Ragghianti C.L.* Filippino Lippi a Lucca, l'Altare Magrini nuovi problemi e nuovi soluzioni // *Critica d'arte*. 1960. Vol. 37. P. 1–56.

³ *Fahy E.* Some followers of Domenico Ghirlandajo. N. Y.: Garland, 1976. 230 p.

⁴ *Fahy E.* A Lucchese follower of Filippino Lippi // *Paragone. Arte*. 1965. Vol. 185. P. 9–20.



Рис. 2. Микеле Анджело ди Пьетро Мембрини.
Мадонна с младенцем, святыми и донатором («Тондо Лэтропа»).

Ок. 1496–1500 гг. Лос-Анджелес, Музей Пола Гетти

полагать, что во многом благодаря Гирландайо в Лукке укоренился стандартизированный тип «святого собеседования» с развитым архитектурным задником, который в силу моды на детали в античном вкусе дополняется классическими элементами и становится местом для упражнений в духе «фантастической античности».

Наиболее яркие мастера последних десятилетий кватроченто, которые демонстрируют эти тенденции, – Винченцо Фредiani, Микеле и Ансано Чампанتي, Микеле Анджело ди Пьетро Мембрини. Фредiani, или «Мастер Непорочного зачатия», был прямым последователем Филиппино, хотя в его живописи есть и черты искусства Гирландайо. Трепетная, «боттичеллевская» линия сильнее ощутима в работах семьи Чампанتي, с которой некогда ассоциировался анонимный «Живописец Паоло Буонвизи». Ансано Чампанتي, по всей видимости, знал флорентийские работы Филиппино или их вариации, созданные Винченцо Фредiani. По-своему близок к творчеству Филиппино был Микеле Анджело ди Пьетро Мембрини – наиболее интересный и даже разноликий мастер, одно время фигурировавший в литературе как «Мастер тондо Лэтропа» (рис. 2). В отличие от большинства своих сверстников и земляков, в начале своей карьеры он сотрудничал с Бернардино Пинтуриккьо в Риме [Massagli 2008], и этот опыт сформировал в нем интерес к декоративным и архитектурным деталям *all'antica*, подкреплен-

ный, вероятно, знакомством с работами Липпи и Аспертини, и значительную стилиевую гибкость.

Иными словами, убежденность исследователей в эклектизме и относительной стилистической гомогенности живописной продукции Лукки в 1480–1500-е гг. обосновать нетрудно. Ее историографическим доказательством служит то, каким образом обретаема имена луккские анонимы: например, часть корпуса работ «Мастера Паоло Буонвизи» превратилась в ранние произведения Фреддиани, в то время как другая половина осталась закреплена за Чампантти⁵. Кристофер Дейли, правда, пишет и о стилиевых альтернативах этому лирическому и мягкому живописному языку – мастерах вроде Антонио ди Франческо Корси с их металлической чеканкой формы и прямолинейной простотой, которые в силу отличия их языка от привычной стилистики луккской живописи попросту выпали из поля зрения ученых [Daly 2020, pp. 313–314].

Живопись первой половины XVI в. проанализирована в этом отношении менее тщательно, и это странно, потому что вопрос, как в провинциальном контексте мог быть воспринят разрыв между ранним и высоким Возрождением, интригует тем больше, что флорентийская школа, которая десятилетиями играла для Лукки роль ориентира, на рубеже веков и в первые два десятилетия чинквеченто переживала определенный кризис. Среди течений флорентийской живописи этого времени было и такое, которое предполагало сознательную опору на консервативные образцы⁶, но, так или иначе, теперь Флоренция едва ли могла предоставить провинциальным художникам такую же цельную стилистическую модель, как раньше. При этом радикальность происходивших перемен, очевидно, не могла осознаваться в Лукке столь болезненно, как во Флоренции. Разумно предположить, что естественным путем для эклектиков, представителей школы, которая эволюционировала в основном под воздействием внешних импульсов, стали бы стремительная архаизация и все большая провинциализация художественного языка и спорадическое, лишенное системы обращение к внешнему опыту, который причудливо преломился бы в ее застывшем в развитии стиле.

⁵ Об обретении имен луккскими анонимами подробно см. статью М. Натале [Natale 1980]. См. также обзорную статью М. Ферретти: *Ferretti M. Percorso lucchese (pittori di fine '400) // Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia. 1975. 3. Ser. Vol. 5. P. 1033–1065.*

⁶ Примером такого консервативного подхода, но основанного на прочной «родной» традиции, является творчество Ридольфо Гирландайо. См.: [Franklin 2001, pp. 103–125].

Карьера Агостино Марти, которая была достаточно продолжительной и хорошо изучена благодаря Мауриции Тацартес [Tazartes 1991; Tazartes 1996; Tazartes 2007, pp. 112–122] и Стефано Тумидеи [Tumidei 1993] с фактической и знаточеской стороны, служит наглядным примером подобной вынужденной (или вдохновенной) метаморфозы. Он работал между 1510–1540-ми гг., и его произведения отразили чуть ли не всю палитру стилевых возможностей итальянской живописи его времени в близлежащих регионах. Достаточно сказать, что не так давно Мария Фильери атрибутировала ему одну, сейчас неизвестно где находящуюся, алтарную картину, которая некогда приписывалась феррарскому живописцу Гарофало, и уверенно соотнесла ее с документированным заказом Марти – алтарным образом для собора Лукки 1516 г. [Filieri 1996].

Основные даты, связанные с жизнью мастера, приведены в публикациях М. Тацартес [Tazartes 1991; Tazartes 2007, pp. 112–122]. Известно, что он был сыном ювелира по имени Франческо и сначала работал в мастерской отца, а затем обучался живописи у Микеле Анджело ди Пьетро Мембрини. Вместе с учителем он выполнил алтарь для приходской церкви в Ламмари близ Лукки в 1507 г., в 1509 г. получил заказ на алтарную картину и фрески в луккской церкви Сан-Паолоино. К моменту завершения этого ансамбля в 1510 г. Марти, вероятно, уже имел собственную мастерскую, в которой подвизался Иезекия да Вещано (Заккия Старший), с чьим именем связывали алтарную картину «Мадонна с младенцем и свв. Теобальдом (или Лаврентием) и Павлином», ныне хранящуюся в Национальном музее «Вилла Гуиниджи»; сейчас ее соотносят с контрактом на оформление капеллы в Сан-Паолоино [Tazartes 2007, p. 115]. Наиболее значимой работой Марти 1510-х гг. стал алтарь для церкви Сан-Франческо в Массе; с ним идентифицируют, пожалуй, лучшее его произведение – «Святое собеседование» из Капитолийской пинакотеки, которое на этом основании датируют 1512–1513 гг. [Tumidei 1993].

В 1516 г. Агостино вместе со своим братом Джироламо съехал из мастерской отца и получил заказ на алтарную картину для Бадии в Кантиньяно близ Лукки (окончена в 1520 г.), в 1517 г. закончил «Святое собеседование» для собора Лукки, известное сегодня только по воспроизведениям, а летом 1518 г. составил завещание в связи с предстоявшим ему отъездом. Спустя год он снова появился в городе и в ноябре получил заказ от Братства св. Иосифа на алтарную картину «Обручение Марии» для церкви Сан-Микеле ин Форо, которая была окончена в 1523 г., оценена в 100 дукатов и продемонстрировала удивительный поворот в манере Марти, заставив исследователей предположить, что целью его путешествия был Рим [Tazartes 2007, p. 118].

К 1526 г. Марти завершает «Мадонну с младенцем со свв. Франциском и Лючией», заказанную десятью годами ранее Джованни ди Микеле Гуиниджи для семейной усыпальницы во дворе церкви Сан-Франческо (сейчас – в частном собрании). В 1530-е гг. он выполняет ряд крупных документированных работ, в числе которых две доски с изображением апостолов Иоанна и Андрея для церкви в Капаннори, фрески двух капелл в церкви Санта-Мария Ассунта в Кариньяно (1534 г.), для которой в 1536 г. Марти выполнил еще и терракотовую композицию с изображением св. Власия и ангелов (сохранилась только статуя святого епископа). В 1537 г. он совершил поездку в Пизу, чтобы дать оценку картине Баттисты Франко «Сбор манны» (Пиза, Музей собора), написанную, к слову, в «актуальной» стилистике – в подражание Микеланджело и Себастьяно дель Пьомбо. Наконец, в 1542–1543 гг. он все еще упоминается в источниках, но теперь уже в связи с незначительными работами по золочению алтарей, изготовлению хоругвей и проч.

Несмотря на то что карьера Агостино Марти хорошо документирована, многие его датированные заказы – например, росписи капеллы Гульельмо ди Поджо в Сан-Паолоино в Лукке 1510 г. – не сохранились, а даты создания алтарных картин, которые приводят в своих исследованиях ранние историки, сейчас не читаются, что не позволяет выстроить полноценную хронологию его творчества. Ряд произведений приписывается ему и его мастерской на стилистических основаниях. Но само количество престижных заказов и упоминаний о Марти позволяет думать о нем как о лидере школы, кем он, по-видимому, и оставался до конца 1530-х гг. Известно, что в зрелые годы он держал мастерскую у Сан-Микеле ин Форо (как ранее его отец-ювелир и учитель в живописи Микеле Анджело ди Пьетро), в том же доме, где и крупнейшие мастера города: скульптор и архитектор Маттео Чивитали, живописцы Винченцо Фредиаки, семья Чампанте, Раньери ди Пиза [Tazartes 1991, p. 191]. Кроме того, благодаря архивным данным мы хорошо осведомлены о его имущественных делах и смене адресов. Важнее всех этих сведений, однако, сообщение о том, в 1517 г. он уезжал за пределы родного города: это путешествие, по всей видимости, стало важным фактором не столько личной, сколько творческой биографии мастера, и благодаря художественным заимствованиям его возможный маршрут определяется не хуже, чем об этом могли бы поведать письменные источники.

В ранних работах Марти, очевидно, отталкивается от местной традиции, но будто сглаживает приемы Микеле Анджело ди Пьетро и Филиппино, стараясь придать своему языку большую мягкость, отчего в старой литературе его первые произведения нередко ассоциировались с болонцами – Франческо Франчей и Франческо

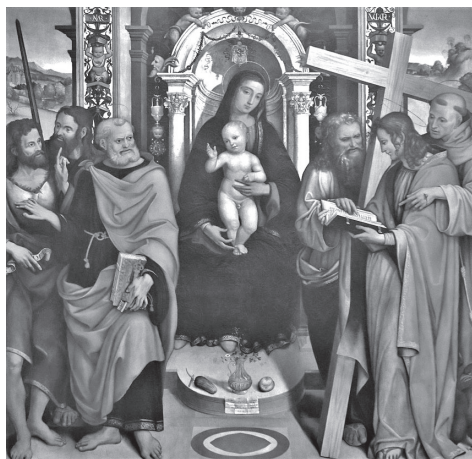


Рис. 3. Агостино Марти. Святое собеседование.
1512–1513 гг. Рим, Капитолийская пинакотека

да Котиньола. Такова алтарная картина, которая была создана для церкви Сан-Франческо в Массе в 1512–1513 гг. (Рим, Капитолийская пинакотека) (рис. 3). В ней обнаруживается очень специфическое сочетание черт, которое сообщает алтарю эклектичный провинциальный характер и обаяние, свойственное именно луккской живописи. Прежде всего бросаются в глаза необычное построение пространства и вычурное оформление архитектурного задника. Марти использует традиционную схему с высоким тронem, который осмыслен как довольно глубокая ниша, вызолоченная и богато украшенная росписями. Ее фланкируют пилястры, покрытые полихромными гротесками с изображениями путти на золотом фоне; сходные с ними маленькие ангелочки, высунувшись из-за карниза, придерживают тонкую гирлянду и венчают ею Мадонну. Сам по себе декоративный репертуар вызывает в памяти способ обращения с античными формами, свойственный Филиппино и Микеле Анджело ди Пьетро, но подобное решение гротесков может восходить не только к «Святому собеседованию» Мембрини из приходской церкви в Марлии (1509 г.), но и к монументальным работам Пинтуриккио. Во всяком случае, можно предположить, что именно из живописи последнего происходит «натюрморт», разложенный на подножии трона, – искусно написанная «обманка» с просвечивающей стеклянной вазой, персиком и огурцом, напоминающая аналогичный мотив на знаменитом алтаре Пинтуриккио из церкви Санта-Мария деи Фосси (1496–1498 гг., Перуджа, Национальная

галерея Умбрии). По сторонам от трона оставлены просветы, в которые виден панорамный пейзаж, достаточно обобщенный и поэтический, чтобы и в нем усмотреть умбрийские прототипы.

Сама сцена святого собеседования показана необычно, чуть сверху, и это позволяет художнику компенсировать отсутствие реальной перспективы и тесноту площадки, на которой толпятся святые, и в то же время подчеркнуть некоторые иконографические нюансы, например, жест св. Франциска, который, приобнимая св. Иоанна за плечо, ненавязчиво демонстрирует стигму. Святые, стоящие по сторонам от Мадонны, ведут мирные и доброжелательные беседы, что показано при помощи поворотов голов, деликатных прикосновений и жестов. Особенно удачно решена драматургия правой группы, сосредоточенная вокруг книги в руках молодого апостола, но и жест св. Петра, осторожно отстраняющегося от св. Иоанна Крестителя, схвачен довольно непосредственно, в то время как риторически воздетый вверх указательный палец св. Павла за его плечом заставляет вспомнить аналогичные жесты на картинах Леонардо. Такая нюансированная компоновка фигур, несомненно, восходит к живописи Филиппино, являясь отличительной чертой именно его художественного языка, которая затем была воспринята его флорентийскими коллегами, начиная от его непосредственного помощника, Рафаэллино дель Гарбо, и заканчивая Пьеро ди Козимо. Характерная грубоватая мимика лиц святых, особенно в левой группе, которая в целом решена более угловато и с пропорциональными погрешностями, ломкая пластика пальцев заметно контрастируют с исключительной миловидностью Мадонны и младенца, но сглаживаются общей «сладостностью» интонации и обобщенностью форм. Особенно это касается трактовки ног и драпировок: создается впечатление, что нижние части фигур вдохновлены Перуджино, стилистике которого временами был не чужд и Мембрини, учитель Марти.

Большие алтарные образы типа *sacra conversazione* дают наиболее наглядное представление о «стратегии» провинциального мастера, который всю жизнь пытался разрешить противоречие между привычными ему схемами и новаторскими художественными средствами. Мотив «святого собеседования» оставался главным в его церковной живописи как самый востребованный среди заказчиков – наиболее внятно отвечающий потребностям благочестия тип алтаря, включающий изображение Мадонны-заступницы и избранных святых, которые мыслятся как ходатаи за верующих и их нравственная модель [Норе 1990]. Было бы логичным предположить, что в композиционном отношении Марти мог оттолкнуться от кватрочентистской схемы с «глухой стеной», к которой неоднократно обращался его учитель, и, освоив вариант композиции, где



Рис. 4. Микеле Анджело ди Пьетро Мембрини.

Алтарь св. Антония. 1497 г.

Лукка, Сан-Пьетро Сомальди

в просветах между фигурами или архитектурными формами проглядывает пейзаж, прийти к использованию полноценного пейзажного фона. Однако принятая хронология его алтарных картин такого эволюционного движения не подтверждает, и в 1510-е гг. приходится говорить скорее о готовых композиционных вариантах, к которым попеременно обращался художник: так, сплошной далекий пейзажный фон мы обнаруживаем уже в алтаре из Сан-Паолино, который в целом отличает еще довольно жесткая манера письма (1510 г.), а в алтаре из Массы снова господствует более архаичная схема, хотя пейзажу уделено немалое значение (1512–1513 гг.).

При этом отправной точкой в выборе некоторых выразительных средств, каким бы странным это ни показалось во временной перспективе, для Агостино Марти остается Филиппино Липпи – и это отмечала М. Тацартес [Tazartes 1991, р. 154]. Проявляется это не только в обращении к пейзажному фону, который стал общим местом в тосканской живописи 1500-е гг. благодаря Рафаэлю и Леонардо, но в действительности был осмыслен еще Филиппино в 1490-е гг. (возможно, под влиянием незавершенного «Поклонения волхвов» Леонардо); в Лукке на его решения ориентировался Микеле Анджело ди Пьетро в алтаре Св. Антония из церкви Сан-Пьетро Сомальди (ок. 1497 г.) (рис. 4).

Однако главное, что достается Марти в наследство от Липпи, – это уже отмеченная нами выше умелая координация фигур, нефор-



Рис. 5. Агостино Марти. Святое собеседование. Ок. 1515 г.
Ламмари (Лукка), приходская церковь Св. Иакова

мальность и утонченность их взаимодействия. Мы обнаруживаем ее в «Мадонне с младенцем и свв. Антонием-аббатом, Варфоломеем и Николаем» (ок. 1515 г.) из приходской церкви Св. Иакова в Ламмари (рис. 5). Созданная, судя по фигурам Богородицы и младенца, под большим впечатлением от манеры Лоренцо ди Креди и Леонардо, драматургически она решена как сюита из диалогов, молчаливых или оживленных, чем отдаленно напоминает «Алтарь Нерли» Филиппино (1495 г., Флоренция, Санто Spirito). Не до конца исчезает эта интонация и из однотипных алтарных картин 1520-х гг., таких как известное по архивным фотографиям «Мистическое обручение св. Екатерины» 1523 г. и «Святое собеседование» ок. 1528 г. из церкви Сан-Джиминьяно в Мориано (Лукка), но прием становится более риторическим и выхолощенным.

То же самое можно сказать о стиле Марти: он не претерпевает на протяжении нового десятилетия какой-либо выраженной эволюции, но резко меняется в самом его начале. В 1520-е гг. его алтарная живопись отчетливо апеллирует к искусству фра Бартоломео. Наиболее «стабильный» из флорентийских мастеров первой трети XVI в., с именем которого принято соотносить высокое Возрождение в живописи Флоренции [Franklin 2001, pp. 81–90], успел побывать в Лукке в 1500-е гг., оставив заметный след в местной живописной культуре⁷, а в ее церквях – уравновешенные по стилю

⁷ Этому вопросу посвящена монография Э. Борелли [Borelli 1984].

и возвышенные по звучанию алтарные картины, вполне соответствующие интонации высокого Ренессанса («Святое собеседование», 1509 г. Лукка, собор Сан-Мартино; «Бог Отец со свв. Марией Магдалиной и Екатериной Сиенской» Лукка, Музей виллы Гуиниджи). Здесь впору задаться вопросом, что послужило Марти импульсом для выбора нового художественного ориентира – только ли приезд очередного значительного флорентийского мастера в Лукку, увлеченность его решениями и общая перемена вкуса или все-таки осознанная потребность в монументальном стиле и крупной форме, готовность к восприятию современных живописных задач и актуального живописного языка? Чтобы ответить на этот вопрос, стоит вспомнить два наиболее значительных сохранившихся произведения, которые «обрамляют» это десятилетие в творчестве Марти и в контексте нашего разговора являются, пожалуй, наиболее интересными: это «Обручение Марии» для Братства св. Иосифа, которое было начато мастером после возвращения в Лукку в 1518 г. и окончено к 1523 г., и датируемые 1530 г. доски с изображением апостолов Иоанна и Андрея в приходской церкви Сан-Паоло в Капаннори.

«Обручение» из церкви Сан-Микеле ин Форо (рис. 6) в силу своей сюжетной, композиционной и стилистической экстраординарности, которое оно обнаруживает на фоне предшествующих работ Марти, заставляет задуматься о знакомстве луккского художника с главными живописными ансамблями, созданными на рубеже первого и второго десятилетий XVI в. в Риме – ватиканскими Станцами и потолком Сикстинской капеллы. Неизвестно, куда художник ездил в 1517 г. и почему дважды откладывал завершение картины (о чем мы также знаем из документов), но «живописная культура неясного происхождения», цитируя М. Тацартес, очевидно, стала следствием этого путешествия, конечным пунктом которого, по мнению исследовательницы, должен был быть Рим. Следы впечатлений, полученных из ватиканских росписей Рафаэля и отчасти Микеланджело, действительно очевидны в построении архитектурного задника, пропорциях и пластике фигур, их взаимном расположении и в выборе типажей, которые кажутся подчас буквальными цитатами из живописи «титанов». Но столь же необоримо желание сопоставить «Обручение» со знаменитым алтарем на ту же тему, который к тому же 1523 г. исполнил по заказу Карло Джинори для флорентийской церкви Сан-Лоренцо Россо Фиорентино, в свою очередь обнаружив в нем стремление к микеланджеловской мощи и грации Рафаэля⁸.

⁸ Обзор литературы о программе «Обручения Богоматери» Россо см.: [Falciani, Natali 2014, p. 224], дискуссию о стиле см.: [Natali 2006, pp. 120–125].



Рис. 6. Агостино Марти. Обручение Девы. 1523 г.
Лукка, Сан-Микеле ин Форо

Единый сюжет и самое общее композиционное родство оправдывают это желание довольно поверхностно, но оно укрепляется при внимательном рассмотрении верхней части, особенно фигур в левом верхнем углу, отнесенных далеко в глубину, в полумрак у Россо и достаточно ясно и близко расположенных у Марти. Среди них в обоих случаях присутствует обнаженный мужской торс с выдвинутой правой рукой: он отчетливо читается на фоне других, пребывающих в диалоге, персонажей. Марти, правда, вполне в духе предшествующей традиции, старается придать архитектурному устройству картины ясность и вводит подобие балконов, на которых располагает эти фигуры, в отличие от визионера Россо, заставляющего третьестепенных персонажей метаться в призрачной дали, буквально воспроизводя будущее пожелание Дж. Вазари к фону большой картины [Stumpel 1988, pp. 222–223]. М. Тацартес склонна относить появление обнаженной натуры напрямую на счет влияния Микеланджело [Tazartes 2007, p. 116]. Однако, несмотря на отсутствие каких-либо документальных подтверждений, не стоит отрицать возможное наличие визуального посредника, т. е. вероятность, что луккский мастер, потрясенный римскими впечатлениями и уже некоторое время работавший над сюжетом «Обручение Девы», мог бывать во Флоренции и видеть там алтарь на ту же тему в ходе его создания (Россó получил заказ после 1520 г.), а впоследствии воспроизвел, упростив, некоторые его мотивы.



Рис. 7. Агостино Марти.
Св. Андрей. 1530 г.



Рис. 8. Агостино Марти.
Св. Иоанн. 1530 г.

*Капаннори (Лукка),
приходская церковь Св. Павла*

Как бы то ни было, по отношению к Микеланджело Марти действительно испытывал нескрываемый восторг. В первую очередь это проявилось в восходящей к фрескам Сикстинского потолка мускулистой фигуре летящего и благословляющего Бога Отца в окружении путти, многократно растиражированной, пусть и с вариациями, в живописных люнетах, которыми художник увенчивал свои зрелые алтарные картины. В качестве примера можно привести фрагмент (люнет) из Музея собора Лукки или «Святое собеседование со свв. Себастьяном и Рохом» 1526–1530 гг. (Сполето, Музей диоцеза), происходящее из Монте-Санто (Селлано). Ту же фигуру мы находим в верхней части обеих досок, созданных в 1530 г. для приходской церкви в Капаннори [Tazartes 1991, p. 154] (рис. 7, 8). Основное же место на них занимают мощные фигуры апостолов – Андрея, который изображен погруженным в чтение и с письменным прибором у ног, но опознается по символу мученичества, кресту, придерживая который через плечо ему заглядывает ангел; и Иоанна, который, отвлекшись от работы, поднимает голову к небесам и всплескивает рукой в патетическом жесте.

Обе фигуры имеют безошибочно опознаваемые прототипы. Св. Андрей сидит скрестив ноги, как пророк Иеремия с Сикстинского потолка (1508–1512 гг.). Марти воспроизводит

образец не целиком, а только нижнюю часть фигуры, включая характерную складку одежд на коленях (ровно так, как когда-то поступил с перуджиновскими образцами в алтарной картине из Массы), и эта нижняя, копийная, «половина» выглядит пластически более убедительной, чем торс и голова апостола. Поза, пусть и лишенная доли микеланджеловского драматизма, сообщает образу св. Андрея сосредоточенность. К тому же Марти наделяет апостола такими же жилистыми, крепкими кистями рук, как у его римского прототипа. Принимая во внимание эту цитату, непосредственное знакомство луккского живописца с ватиканскими росписями, т. е. факт его путешествия в Рим, можно считать доказанным, и тем удивительнее источник, которым он пользуется для изображения взбудораженной фигуры св. Иоанна-евангелиста. В ней угадывается, в зеркальном отражении, упавший с коня Савл со знаменитой картины Пармиджанино (Вена, Музей истории искусств), созданной для пармского врача Джованни Андреа Бьянки и хранившейся вплоть до смерти владельца в его доме в Болонье⁹. Здесь Марти, напротив, заимствует верхнюю часть фигуры с воздетой рукой, запрокинутой головой и, что особенно характерно для болонских работ Пармиджанино, возведенными горе очами (аналогичным образом закатывает глаза св. Рох на алтарной картине, хранящейся в базилике Сан-Петроньо). Следует заключить, что поездкой в Рим в 1517 г. (и, как мы успели предположить чуть выше, во Флоренцию в начале 1520-х гг.) путешествия Марти не исчерпывались; более того, он довольно живо откликался на эффектные пластические формулы и детали, которые предлагала новая живопись, смешивая свои впечатления с более привычными для луккского контекста схемами и образцами.

К числу последних относится решение фона: фигура отделяется от далекого ландшафта, как кулисой, отрогом скалы. Исходно этот мотив в итальянской живописи связывается с влиянием «Стигматизации св. Франциска» Ван Эйка и нидерландской традицией и получил довольно широкое распространение среди мастеров, увлеченных фламандцами [Nuttall 2004, pp. 133–138]. Подобную скалу, правда, более скромную по композиционному значению, можно видеть, например, на алтаре Микеле Анджело ди Пьетро из церкви Сан-Пьер Сомальди в Лукке. То же северное происхождение имеет мотив города с башнями, который появляется в обоих

⁹ Традиционно, опираясь на указание Дж. Вазари, картину относят к болонскому периоду Пармиджанино, хотя на стилистических основаниях С. Гулд предлагает считать, что большая ее часть была написана художником по возвращении в Парму [Gould 1995, pp. 88, 139–140].

пейзажах. Заметим, правда, что сам ландшафт, который занимает примерно треть ширины доски и хорошо просматривается сбоку от фигур обоих апостолов, приобретает характер панорамы, данной с высокой точки зрения, что более соответствует пейзажным фонам высокого Возрождения. В целом, однако, в монументальные образы из Капаннори этот пейзаж, отделенный от переднего плана скалой, скорее всего, проник из флорентийского первоисточника, который мог стать для Марти еще одной отправной точкой: это «Явление Девы Марии св. Бернарду» Филиппино Липпи, хранившееся до 1530 г. в монастыре Ле Кампора в предместье Флоренции и затем перенесенное во флорентийскую Бадию¹⁰.

О знакомстве Марти с этой замечательной во всех отношениях работой Филиппино, созданной как раз по возвращении из Лукки, свидетельствуют три детали в образе св. Иоанна, которые, несомненно, к ней восходят: это живописная коряга, которая служит апостолу попитром; венчающий ее богатый книжный натюрморт, изображенный в не менее живописном беспорядке; и замысловатый жест евангелиста, едва придерживающего перо на фоне раскрытого кодекса. Если первые две детали Филиппино выдумал, основываясь на своих впечатлениях от нидерландской живописи, третья служила ему для передачи взвинченного состояния, которое переживает св. Бернард, оторванный от работы чудесным видением — точно так же, как апостол Иоанн у Агостино Марти. Обычно в описании этих досок его именуют евангелистом, но в действительности он представлен как автор Откровения: в раскрытом кодексе каллиграфически выведены стихи из 12-й главы, так что волнение, которым он охвачен, вполне уместно.

Таким образом, можно заключить, что творчество луккского живописца первой трети XVI в. в его ранние годы преломило со всей возможной нарядностью традицию позднего кватроченто, а затем, словно в мутном стекле, отразило наиболее эффектные жесты, совершенные крупнейшими мастерами Центральной и даже Северной Италии. Без опоры на источники мы не можем с уверенностью говорить о путешествиях Марти, но подтверждения, которые находятся им в его работах, весьма разнообразны. Неоспоримо другое: если раньше у мастеров Лукки была устойчивая стилевая модель, на которую они ориентировались постоянно, уравновешенная, добротная и при этом даже более насыщенная эмоционально, чем основная масса живописной продукции в самой Флоренции (та же самая, к слову, которую предпочитала немалая часть флорентийской публики

¹⁰ О широком влиянии этого образа на тосканскую живопись начала XVI в. см. нашу статью [Лопухова 2016].

рубежа веков¹¹), теперь, вместе со стилевой неопределенностью в «метрополии», живопись Лукки пускается на поиски новых образов, в число которых попадают модели предсказуемые (работавший в Лукке фра Бартоломео – фигура, за которой, в свою очередь, стоит комплекс стилевых проблем, охватывающий внушительный ряд имен, от Пьеро ди Козимо до Рафаэля и Андреа дель Сарто), титанические римские, воздействия которых не избежал никто (ватиканские росписи Рафаэля и Микеланджело), и довольно неожиданные маньеристические (живопись Россо и Пармиджанино).

В случае Агостино Марти интрига заключается еще и в том, что он не имеет выраженных предпочтений на определенных этапах своего зрелого творчества, если подразумевать под ним 1520-е – начало 1530-х гг., что позволило бы говорить о его эволюции. Более того, с воодушевлением копируя своих великих современников, он неизменно возвращается к флорентийской живописной культуре, вернее, к той ее части, которая была тесно связана с его родным городом, проявляя к ней – лирической и человеческой – гораздо больше чуткости.

Благодарности

Сердечно благодарю мою коллегу Елену Гусеву за доступ к римским библиотекам в месяцы пандемии.

Acknowledgements

I am very thankful to my colleague Elena Guseva for helping me during the pandemic with the bibliography available in Roman libraries only.

Литература

- Лопухова 2016 – Лопухова М.А. «Явление Девы Марии святому Бернарду» работы Филиппино Липпи и его следы во флорентийской живописи начала XVI в. // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. СПб.: НПИ-Принт, 2016. Вып. 6. С. 368–377.
- Лопухова 2019 – Лопухова М.А. Классицизм как архаизм: мастерская Мацциере и флорентийская живопись конца XV в. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 1. С. 231–245.

¹¹ Об архаизирующем направлении в живописи Флоренции начала XVI в. см. нашу статью: [Лопухова 2019].

- Лопухова 2021 – *Лопухова М.А.* Антикварные детали на алтарных картинах Микеле Анджело ди Пьетро Мембрини // Вестник Московского университета. Серия 8. История. 2021. № 5. С. 129–143.
- Borelli 1984 – *Borelli E.* Nel segno di Fra Bartolomeo: pittori de Cinquecento a Lucca. Lucca: Pacini Fazzi, 1984. 206 p.
- Daly 2020 – *Daly Ch.* Reconsidering Lucchese Painting after Filippino // Filippino Lippi: beauty inventio and intelligence / Ed. by P. Nuttall, G. Nuttall, M.W. Kwakkelstein. Leiden, Boston: Brill, 2020. P. 296–321.
- Falciani, Natali 2014 – *Falciani C., Natali A.* Pontormo e Rosso Fiorentino: divergenti vie della “maniera”. Firenze: Mandragora, 2014. 367 p.
- Filieri 1996 – *Filieri M.T.* Agostino Marti pittore lucchese del Rinascimento // Momus. 1996. Vol. 5/6. P. 26–38.
- Franklin 2001 – *Franklin D.* Painting in Renaissance Florence, 1500–1550. New Haven, Conn. [u.a.]: Yale Univ. Press. 273 p.
- Gould 1995 – *Gould C.* Parmigianino. N. Y. [u.a.]: Abbeville Press, 1995. 216 p.
- Hope 1990 – *Hope Ch.* Altarpieces and the Requirements of Patrons // Christianity and the Renaissance: Image and Religious Imagination in the Quattrocento / Ed. by T. Verdon, J. Henderson. Syracuse, N. Y.: Syracuse Univ. Press, 1990. P. 535–571.
- Massagli 2008 – *Massagli R.* Michele Angelo da Lucca nella Roma di Pintoricchio // Pintoricchio / A cura di V. Garibaldi, F.F. Mancini. Cinisello Balsamo, Milano: Silvana Editoriale, 2008. P. 75–91.
- Meiss 1973 – *Meiss M.* A new monumental painting by Filippino Lippi // The Art Bulletin. 1973. Vol. 55. P. 479–494.
- Natale 1980 – *Natale M.* Note sulla pittura lucchese alla fine del Quattrocento // The J. Paul Getty Museum journal. 1980. Vol. 8. P. 35–62.
- Natali 2006 – *Natali A.* Rosso Fiorentino: leggiadra maniera e terribilità di cose stravaganti. Cinisello Balsamo, Milano: Silvana Editoriale, 2006. 271 p.
- Nuttall 2004 – *Nuttall P.* From Flanders to Florence: the impact of Netherlandish painting; 1400–1500. New Haven [u.a.]: Yale Univ. Press, 2004. 307 p.
- Stumpel 1988 – *Stumpel J.* On Grounds and Backgrounds: Some Remarks about Composition in Renaissance Painting // Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art. 1988. Vol. 18. P. 219–243.
- Tazartes 1991 – *Tazartes M.* Ipotesi di percorso per Agostino Marti // Ricerche di storia dell'arte. 1991. Vol. 43/44. P. 149–164.
- Tazartes 1996 – *Tazartes M.* Il Museo nazionale di villa Guinigi a Lucca: identità rivelate // Art e dossier. 1996. Vol. 110. P. 35–38.
- Tazartes 2007 – *Tazartes M.* Fucina lucchese: maestri, botteghe, mercanti in una città del Quattrocento. Pisa: Ed. ETS, 2007. 238 p.
- Tumidei 1993 – *Tumidei S.* Risarcimento lucchese: Agostino Marti e la Sacra Convesazione della Pinacoteca Capitolina // Ricerche di Storia dell'Arte. 1993. Vol. 51. P. 53–62.
- Zambrano, Nelson 2004 – *Zambrano P., Nelson J. K.* Filippino Lippi. Milano: Electa, 2004. 671 p.

References

- Borelli, E. (1984), *Nel segno di Fra Bartolomeo: pittori de Cinquecento a Lucca*, Pacini Fazzi, Lucca, Italia.
- Daly, Ch. (2020), Reconsidering Luccese Painting after Filippino, in P. Nuttall, G. Nuttall, M.W. Kwakkelstein (ed.) *Filippino Lippi: beauty inventio and intelligence*, Brill, Leiden, Netherlands, Boston, USA.
- Falciani, C., Natali, A. (2014), *Pontormo e Rosso Fiorentino: divergenti vie della "maniera"*, Mandragora, Firenze, Italia.
- Filieri, M.T. (1996), "Agostino Marti pittore lucchese del Rinascimento", *Momus*, vol. 5/6, pp. 26–38.
- Franklin, D. (2001), *Painting in Renaissance Florence 1500–1550*, Yale Univ. Press, New Haven, Conn., USA.
- Gould, C. (1995), *Parmigianino*, Abbeville Press, New York, USA.
- Hope, Ch. (1990), "Altarpieces and the Requirements of Patrons", in Verdon, T. and Henderson, J. (ed.), *Christianity and the Renaissance: Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, Syracuse Univ. Press, Syracuse, N. Y., USA, pp. 535–571.
- Lopukhova, M. (2016), " 'Vision of St. Bernard' by Filippino Lippi and its impact on the Florentine painting of the early 16th century" in *Aktual'nye problemi teorii i istorii iskusstva* [Actual problems of theory and history of art], issue 6, pp. 368–377.
- Lopukhova, M. (2019), "Classicism as an archaism: Mazziere brothers and Florentine painting of the late 15th century", *RSUH/RGGU Bulletin, "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 1, pp. 231–245.
- Lopukhova, M. (2021), "Antiquarian details in the altarpieces by Michele Angelo di Pietro Membrini", *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 8. Istorija*, no. 5, pp. 129–143.
- Massagli, R. (2008), Michele Angelo da Lucca nella Roma di Pintoricchio, in Garibaldi V. and Mancini F.F. (ed.), *Pintoricchio*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano, Italia, pp. 75–91.
- Meiss, M. (1973), "A new monumental painting by Filippino Lippi", *The Art Bulletin*, vol. 55, pp. 479–494.
- Natale, M. (1980), "Note sulla pittura lucchese alla fine del Quattrocento", *The J. Paul Getty Museum journal*, vol. 8, pp. 35–62.
- Natali, A. (2006), *Rosso Fiorentino: leggiadra maniera e terribilità di cose stravaganti*. Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano, Italia.
- Nuttall, P. (2004), *From Flanders to Florence: the impact of Netherlandish painting; 1400–1500*, Yale Univ. Press, New Haven, USA.
- Stumpel, J. (1988), "On Grounds and Backgrounds: Some Remarks about Composition in Renaissance Painting", in *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 18, pp. 219–243.
- Tazartes, M. (1991), "Ipotesi di percorso per Agostino Marti", *Ricerche di storia dell'arte*, vol. 43/44, pp. 149–164.

- Tazartes M. (1996), “Il Museo nazionale di villa Guinigi a Lucca: identità rivelate”, *Art e dossier*, vol. 110, pp. 35–38.
- Tazartes, M. (2007), *Fucina lucchese: maestri, botteghe, mercanti in una città del Quattrocento*, Ed. ETS, Pisa, Italia.
- Tumidei, S. (1993), “Risarcimento lucchese: Agostino Marti e la Sacra Convesazione della Pinacoteca Capitolina”, *Ricerche di Storia dell'Arte*, vol. 51, pp. 53–62.
- Zambrano, P., Nelson, J. K. (2004), *Filippino Lippi*, Electa, Milano, Italia.

Информация об авторе

Марина А. Лопухова, кандидат искусствоведения, доцент, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия; 119991, Россия, Москва, Ломоносовский пр-т, д. 27, корп. 4; marina.lopukhova@gmail.com

Information about the author

Marina A. Lopukhova, Cand. of Sci. (Art Studies), associate professor, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; bldg. 4, bld. 27, Lomonosovsky Av., Moscow, Russia, 119991; marina.lopukhova@gmail.com