

УДК 7.034(450)5

ББК 85.143(3)

DOI 10.18688/aa2414-4-26

М. В. Лубникова

«Лук вместо наскучивших блюд из петухов»: соперничество в римском художественном мире после смерти Рафаэля

Феномен художественного соперничества в Риме 1520-х гг., то есть после смерти Рафаэля Санти, связан с целым рядом причин, по которым талантливые мастера не смогли занять должные позиции при папском дворе и были вынуждены ожесточенно бороться между собой за благосклонность покровителей. Особенно выделяется в этот период творческий альянс Микеланджело Буонарроти и Себастьяно Лучиани, прозванного дель Пьомбо, и их попытка отвоевать себе заказы в это непростое время.

С одной стороны, этот период связан с тяжелейшими историческими обстоятельствами, приведшими к резкому обеднению римской власти и сокращению запросов на монументально-декоративные росписи. Цепочка драматических событий включала в себя смерть папы Льва X, опустение казны, чуму 1523 г., краткий понтификат Адриана VI (1522–23 гг.), связанный с экономическим упадком, начало Церковного раскола, разграбление Рима вышедшими из-под контроля войсками императора Карла V — Сакко ди Рома — в 1527 г., и, наконец, наводнение Тибра 1530 г. С другой стороны, творческие союзы этого времени, в частности, бывшая мастерская Рафаэля и альянс Микеланджело с Себастьяно дель Пьомбо, стали примером того, как склад характера и темперамент отдельных мастеров могли влиять на их способность встроиться в творческую среду и завоевать внимание заказчика.

Смерть Рафаэля ознаменовала собой начало периода, сопоставимого в глазах современников с апокалиптической катастрофой. В этот день, как писали те, кто был в городе, «небеса захотели показать то же знамение, которое они показали после смерти Христа»¹, и кончина эта «опечалила всех в Риме»². Участники его мастерской, включая Джулио Романо, Джанфранческо Пенни, Джованни да Удине, Перино дель Вага, Полидоро да Караваджо, продолжили воплощать в жизнь его замыслы, опираясь на графическое наследие мастера. Но настроение прощания с городом начала XVI столетия и отсутствие в художниках организаторского таланта, который был присущ Рафаэлю, привели к тому, что бывшие союзники начали опасаться друг друга как потенциальных конкурентов.

В 1524 г. разошлись пути Романо и Пенни: первый, отметившись скандальным поведением, связанным с созданием гравюр с изображением эротических сцен, отправился в Мантую ко двору Федерико Гонзага, а второй, предприняв неудачную попытку стать его

¹ Из письма Пандольфо Пико делла Мирандола Изабелле д'Эсте от 7 апреля 1520 г. Цит. по. [16, р. 253]. Здесь и далее перевод наш. — М.

² Так высказался о смерти Рафаэля Джироламо Липпомано. Цит. по. [16, р. 253].

ассистентом, уехал в Неаполь. Ученики Рафаэля постепенно покидали Рим, распространяя по Италии «пресловутую римскую манеру»³. В самом же городе Полидоро ограничил свою деятельность росписью фасадов, и только Джованни да Удине и Перино дель Вага, пользуясь остатками былой славы, продолжали заниматься фресковыми росписями во дворцах. Завидуя успеху Перино, Пенни женил его на своей сестре, но это не привело к ожидаемому результату: Перино дель Вага продолжил работать с Джованни да Удине, а не со своим новоявленным шурином, и в Ватикане, и в церкви Тринита деи Монти. Впрочем, в дальнейшем папа Климент VII (1523–34 гг.) выбрал себе в качестве ведущего живописца для росписи Ватиканских залов только Джованни да Удине, и Перино также на время оказался лишенным работы при папском дворе.

Но в наименее выигрышной позиции оказались вновь прибывшие мастера, которые не могли похвастаться дружбой с Рафаэлем или Микеланджело. Например, Франческо Пармиджанино и Россо Фиорентино, приехавшие в Риме в середине 1520-х гг., были вынуждены заниматься в Вечном городе исключительно гравюрой. В 1527 г. Россо оказался в плену у немецких ландскнехтов, а затем оба мастера связали свой творческий путь с землями за пределами Рима. Последнее в том числе можно объяснить невозможностью встроиться в конкурентную среду папского города.

На этом фоне венецианец Себастьяно дель Пьомбо, создававший официальные портреты членов курии папы Климента VII, кажется мастером, достигшим официального успеха. Однако переписка Себастьяно с Микеланджело доказывает, что его амбиции были гораздо более масштабными [12; 13]. Когда в Страстную пятницу 7 апреля 1520 г. умер Рафаэль, и весь Рим не мог прийти в себя, переживая потерю, два художника-заговорщика вели между собой тайную переписку, явно нимало не сокрушаясь о кончине гения. Они торопились воспользоваться уходом конкурента для собственной выгоды.

Топография этого заговора на карте Рима уже подсказывает его перспективы. Осиротевшая мастерская Рафаэля находилась в престижном районе Борго, примыкающем к Ватикану. Прекрасный дворец, построенный Браманте, гарантировал близость к главному римскому заказчику. Чтобы найти пристанище Микеланджело, мы углубляемся в самое сердце Рима, в гущу непарадного города, чтобы в сорока минутах ходьбы от Ватикана на правом берегу Тибра обнаружить среди узких средневековых улочек и античных руин мясной рынок Марчел де Корви. Он окружен знаменитыми сооружениями: неподалеку находятся колонна Траяна, Капитолийский холм, римский Форум, палаццо Венеция. Позднее район будет многократно перестроен, трансформировавшись в привычную нам сегодня череду представительных ансамблей с открытыми площадями. Но в начале XVI столетия тесные площади и улицы занимали скромные и скученные средневековые строения. На соседней улице незадолго до интересующих нас событий получил в наследство от отца небольшое строение Джулио Романо. Что же до домов прямо на старом рынке, никто не смог бы назвать их сколько-нибудь престижным жильем. Прямо в это время на нем возвели цеховую церковь пекарей, Санта Мария ди Лорето. Но строительный шум — меньшее из зол по сравнению с рынком: базарной руганью и гомоном, вонью обрезков мяса и костей, гнивших на раскаленных римских камнях.

³ Фраза, согласно Вазари, была произнесена во время поездки Перино дель Вага во Флоренцию в 1522 г. За рисунок и картон с изображением мученичества десяти тысяч христиан при царе Сапоре в Персии (Альбертина, Вена. Inv. 2933) флорентинцы признали Перино равным Микеланджело [1, с. 777].

Микеланджело получил дом на Марчел де Корви в пользование от семьи делла Ровере — родственников папы Юлия II — в 1513 г. Уже в старости в очередном приступе ярости мастер образно опишет это свое жилье как «гробницу», «скорлупу для мозга» и «ампулу, в которой заперт джинн», и скажет, что пока «Арахна и её помощницы прядут свои нити» внутри дома, вокруг испражняются «великаны», и воняет «кошками, падалью и дерьмом», в то время как вокруг стоят «богатые дворцы»⁴. Отчасти по причине такого неудобства, но также и потому, что много покровителей ждало Микеланджело в других городах, он проводил в 1520-е гг. не так уж много времени в стенах своего римского дома. Письмо, известившее его о смерти Рафаэля, ему доставили в его родную Флоренцию. Себастьяно написал ему менее чем через неделю после роковой Страстной пятницы, но не сокрушался о кончине божественного коллеги, а просил порекомендовать его для работы в Ватикане в залах, в которых только что творил Рафаэль.

Микеланджело принялся сочинять рекомендацию где-то в конце июня. Он обратился к Бернардо Довици да Биббиена, кардиналу Санта Мариа ин Портико, со следующими словами: «Монсьеор. Умоляю Ваше высокопреосвященнейшее сиятельство не как друг или как слуга, — ибо я недостойн быть ни тем, ни другим, — но как подлый, бедный и сумасшедший человек, чтобы Вы отдали Бастиано, венецианскому живописцу, какую-то часть работы во дворце [Ватикана] после смерти Рафаэля. И если Вашему сиятельству кажется, что доброта к таким людям, как я, будет растрочена попусту, я думаю, что даже в помощи сумасшедшим можно иногда найти некоторую сладость, вроде той, которую вы находите в луке, когда меняете диету, устав от блюд из петухов. Каждый день на Вас работают ответственные люди; возможно, Вашей светлости следует испытать и меня в работе. Услуга, которую Вы нам окажете, будет огромной; и, если Ваши добрые услуги будут растрочены попусту на меня, они не пропадут даром с Бастиано, потому что я уверен, что он принесет славу Вашей светлости; Бастиано — достойный человек, и я знаю, что он принесет Вам славу» [8; 11, р. 259–262; 12, в. 2, р. 232; 13, р. 587–588].

Именно это удивительное письмо является самым точным отражением заговора против бывшей «команды» Рафаэля, который замыслил Микеланджело со своими соратниками. Оно не может не вызвать улыбку у современного читателя: признанный при жизни одним из величайших гениев эпохи мастер называет себя подлым и сумасшедшим, сравнивает работы своих соратников с едким луком, пищей бедняков, и именно этими аргументами надеется привлечь внимание заказчика к своему подопечному. Позабавило письмо и адресата. 3 июля Себастьяно сообщил во Флоренцию, что Довици спросил его, читал ли он это письмо. «Я сказал, что нет; он долго смеялся, почти, как если бы это был розыгрыш, и покинул меня с хорошими словами. Впоследствии я узнал от [Баччо Бандинелли] ..., что кардинал показал ему Ваше письмо и показал его Папе, что во дворце почти не было другой темы для разговоров, кроме как Вашего письма, и оно всех рассмешило» [12, в. 2, р. 233; 13, р. 587–588].

Почему же это письмо было таким забавным — и почему Микеланджело вообще написал его? Сравнение самого себя и своего друга с горьким и едким луком кажется абсурдным тем более, что ради этого нужно отказаться от мясных блюд. Пусть Мике-

⁴ Мы приводим цитаты из оригинального стихотворения Микеланджело “*’l sto rinchiuso come la midolla*” (ок. 1548–1549 гг.), известного на русском языке в весьма вольном переводе А. А. Вознесенского под названием «Фрагмент автопортрета» [7, р. 284–285; 12, в. 2, р. 227].

ланджело и проживал в Риме на продовольственном рынке, пусть он и называл себя бедняком — он был прославленным художником, автором росписей в Сикстинской капелле, величайшим скульптором и архитектором, желанным автором не только при папском, но и при флорентийском дворе. Но дальнейшая переписка показывает, что смешная самокритика была не так и далека от настоящего мнения папского двора о Микеланджело. 15 октября всё того же 1520 г. Себастьяно описывал ему свой разговор с Папой Львом X: «Я сказал ему, что с Вашей помощью могу творить чудеса. А он ответил: “Я не сомневаюсь в этом, из-за всего того, чему Вы у него научились... Но он ужасен, как Вы видите, с ним нельзя иметь дело”» [12, v. 2, p. 233].

Прежде Микеланджело работал в Ватикане один, пользуясь только технической помощью подмастерьев, и не понравился своим характером папскому двору. Он был человеком замкнутым, часто переполняемым гордыней и раздраемым страстями [4; 6; 14; 15]. Похоже, что попытки завоевать искреннее расположение римской Курии были безрезультатными, что не могло не вызывать раздражение у Микеланджело и его соратников. Хотя семья Медичи, к которой принадлежал папа Лев X, активно покровительствовала Микеланджело в 1510–1530-х гг., его отношения с ними не всегда складывались гладко. Зачастую заказы Медичи оставались нереализованными, как, например, фасад Сан Лоренцо во Флоренции. И, кажется, Лев X, заказывая архитектурные работы во Флоренции, одновременно старался держать Буонарроти подальше от папского престола.

Ревность к более успешному придворному художнику была свойственна Микеланджело ещё при жизни Санти. Микеланджело утверждал, что Рафаэль украл все его идеи, подсмотрев росписи Сикстинского потолка⁵. Уже в своем первом известном письме к Буонарроти от 2 июля 1518 г. Себастьяно презрительно говорил о Рафаэле как о «главе синагоги» (*Principe del Sinagoga*) [12, v. 1, p. 32] — что можно трактовать как описание лидера враждебной команды мастеров. И именно искусство мастерской Рафаэля, как нам представляется, имел в виду Микеланджело, когда писал о «блюдах из петухов». Но мнение этого узкого кружка заговорщиков, включавшего также Вазари и ряд других их близких друзей, никоим образом не совпадало с взглядами римского художественного сообщества и высокопоставленных заказчиков на работу мастерской Рафаэля. Оно было обусловлено исключительно ревностью к колоссальному успеху чужой мастерской. Именно это чувство соперничества и подтолкнуло Себастьяно к попытке добиться для себя лучшего положения с помощью покровителя.

В том же письме от 3 июля 1520 г. Себастьяно сообщил, что ученики Рафаэля написали для пробы фигуру на стене ватиканского Зала Константина так удачно, что никто больше не смотрит на фрески самого Рафаэля. Впрочем, он по секрету узнал от Баччо д'Аньоло, что Льву X не нравилась эта работа [9; 13, v. 1, p. 618]. Значило ли это, что художественный вкус понтифика отличался от восприятия Себастьяно? Или же Себастьяно видел в начатых росписях потенциал, который Лев X ещё не различил?

Так или иначе, надежда отвоевать заказ разгорелась с новой силой. 15 октября Себастьяно получил заверения уже от самого понтифика, что если Джулио Романо и Джанфранческо Пенни не улучшат свою живопись, папа не хочет, чтобы именно они продолжили работу [13, v. 1, p. 619–620]. Два месяца спустя Леонардо Селлайо известил Микеланджело, что живопись зала кажется ему «настолько грубой, что её лучше

⁵ Записано Асканио Кондиви в 1553 г. [13, v. 2, p. 1029].

выполнил бы его горбун» [13, в. 1, р. 620]. Однако, несмотря на усилия Микеланджело и Себастьяно, именно ученики Рафаэля продолжили работу над росписью и закончили её в 1523 г. уже при папе Клименте VII.

В основу взаимодействия Микеланджело и Себастьяно была заложена пороховая бочка зависти, а не отеческого внимания. Микеланджело старался как мог помогать Себастьяно отвоевать заказы, отдавал свои эскизы, но делал это на расстоянии. Сам же он никогда не появлялся там, где творил его союзник. Микеланджело в эти годы получил большие заказы во Флоренции и не задерживался в Риме. В свою очередь, и у Себастьяно дель Пьомбо был непростой нрав. Он с явным презрением относится к творчеству других учеников Микеланджело. Например, в письме 6 сентября 1521 г. он с возмущением описывал ущерб, нанесенный статуе в Санта Мария sopra Минерва некомпетентным ассистентом Буонарроти Пьетро Урбано [12, в. 2, р. 313–315]. Впрочем, судя по всему, в отличие от Микеланджело, Себастьяно поначалу обладал талантом заводить друзей. В 1511 г. он приехал в Рим с папским банкиром Агостино Киджи. После смерти Киджи в 1520 г. Себастьяно с помощью Микеланджело привлек внимание ещё более влиятельного заказчика — кардинала Джулио Медичи, вскоре ставшего папой Климентом VII (1523–34 гг.)

Пока Микеланджело периодами отсутствовал, Себастьяно получал от него рисунки и воплощал их в росписях. Так был создан живописный алтарь для церкви Сан Мартино в Болонье, а также «Бичевание Христа» в капелле Боргерини церкви Сан Пьетро ин Монторио (1516–24 гг.). В этих работах Себастьяно новаторски подошел к технике живописи, использовав смесь мастики и греческой смолы, позволившей краскам выдерживать высокую влажность и сохранять цвет. Себастьяно творчески подходил к воплощению эскизов Микеланджело: полностью изменял облик пространства и изображенной архитектуры, добавлял и убирал фигуры, зеркально отражал их, что говорит о достаточно большой свободе и самостоятельности мастера. Он только отталкивался от идей Микеланджело, а не напрямую следовал им.

Ряд станковых портретов папы Климента VII, выполненных венецианцем, а также, возможно, и то, что он оставался при дворе понтифика на протяжении всех ужасов разграбления Рима 1527 г. позволили Себастьяно в 1531 г. занять более привилегированное положение [12, в. 2, р. 239–241]. Он был назначен ответственным за папскую печать — *piombatore* — с тем условием, что он ежегодно выплачивать 300 скуди второму главному претенденту на должность, Джованни да Удине. Кроме того, ради этого положения женатому Себастьяно пришлось принять монашеский постриг⁶. Должность *piombatore* имела большой вес в римском обществе. Таким образом, в соревновании с Рафаэлем позиции выравнивались — ведь Санти тоже занимал административные должности в Ватикане при Льве X. Но тот факт, что Себастьяно вырвал эту победу у одного из членов бывшей мастерской Рафаэля, всё ещё не означал, что творчество его было оценено выше, или что он получил бы новые заказы.

По своей природе Себастьяно был художником-одиночкой, как и Микеланджело, и это сходство характеров, вероятно, их сблизило. Он не создал вокруг себя большой мастерской. При этом современники усматривали подчиненное положение Себастья-

⁶ Вазари, ревностно относившийся к другим художникам, которых приближал к себе Микеланджело, язвительно писал, что как только Себастьяно «облачился в ризу брата-хранителя свинцовой печати, как уже можно было причислить его к людям пропадащим» [1, с. 768].

но в этом союзе и в письмах к Микеланджело просили прислать им «своего Себастьяно». Пьетро Аретино прямолинейно назвал Себастьяно «копьем Микеланджело» [10, р. 94–95].

В 1532 г., не справляясь с одной из композиций, Себастьяно писал Микеланджело с просьбой прислать «немного света для сюжета», поскольку без его «света ничто не гармонично» [12, в. 3, р. 405–406]. Здесь прослеживается очень значимый контраст с художниками школы Рафаэля, которых приучили уметь работать и в команде, и самостоятельно [2]. Заказывая работу Джованни да Удине или Перино дель Вага уже после смерти Рафаэля, Курия хотела видеть именно их произведения. Но за каждым из них стоял опыт полноценной работы в мастерской с целым рядом помощников.

К концу жизни Себастьяно последовал за семьей Киджи в другой район Рима — к церкви Санта Мария дель Пополо. Возможно, что, как и Джулио Романо, Бальдассаре Перуцци или Антонио да Сангалло, Себастьяно искал в этом районе новых заказов от покровителей, но вновь — почти безрезультатно. Если верить Вазари, в этот период, устав от конкуренции, Себастьяно решил отказаться от искусства и жил на скопленные средства в свое удовольствие [1, с. 768].

Думается, что жизнеспособность сотрудничества Себастьяно и Микеланджело была отчасти вызвана как раз редкими личными контактами между ними. Широкая переписка позволяла сохранять дистанцию между «мастером» и «ассистентом». Сразу же по приезде Микеланджело в Рим в 1534 г. между художниками вспыхнула ссора, невозвратно разорвавшая все нити между ними. Широко известна история о том, как Себастьяно стал самонадеянно вмешиваться в творческий процесс, советуя Павлу III, чтобы Микеланджело писал «Страшный суд» в Сикстинской капелле маслом, а не фреской, уговорил подготовить стену для работы по изобретенной им технологии, и, очевидно, стремился сам участвовать в росписи. Микеланджело не желал, чтобы Себастьяно вторгался в его работу.

Несмотря ни на что, именно мастерская Рафаэля доминировала в Риме вплоть до конца понтификата Павла III (1534–1549 гг.). И именно такой, тупиковый в своем устремлении союз могли породить замкнутый характер Буонарроти и особенности экспериментов Себастьяно. Саркастический тон их писем был следствием напряжения и боли, а не веселого нрава. В свою очередь, изысканные блюда из петухов так никогда и не стали менее привлекательны, чем едкий крестьянский лук, для римских заказчиков этих лет, тем более что сами времена, непростые для всех жителей Рима, и так заставляли сокращать художественные аппетиты и придерживаться старых проверенных методов. Время, когда союзы, подобные альянсу Микеланджело и Себастьяно, привлекли бы больше заказчиков, в 1520-е гг. просто ещё не наступило⁷.

Литература

1. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. — М.: Альфа-книга, 2017. — 1278 с.
2. Дунина М.В. Специализация в римской мастерской Рафаэля. Распределение задач и объединение талантов // Искусствознание: журнал по истории и теории искусства. — 2018. — № 3. — С. 50–73.

⁷ Уже в 1540-е гг. временные союзы Микеланджело с другими опытными художниками, такими как Даниеле да Вольтерра и Марчелло Венусти, оказались более привлекательными для римских заказчиков. Также произошло и с временными объединениями второй половины XVI в. [3].

3. Дунина М. В. Временные объединения художников и живописные мастерские в Риме второй половины XVI столетия // Клио. — 2019. — № 6 (150). — С. 105–109.
4. Дунина М. В. Микеланджело-воспитатель: особенности творческой индивидуальности и система преподавания // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 9 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. — М.: МГУ имени М.В. Ломоносова / СПб.: НП-Принт, 2019. — С. 634–643. — DOI 10.18688/aa199-5-57. — EDN PPLMIX.
5. Barbieri C. The Competition between Raphael and Michelangelo and Sebastiano's Role in It // The Cambridge Companion to Raphael / Ed. M. Hall. — Cambridge: Cambridge University Press, 2005. — P. 141–164.
6. Barolsky P. Michelangelo's Nose: A Myth and its Maker. — University Park, PA: Penn State Press, 1990. — 166 p.
7. Buonarroti M. Rime e Lettere / Ed. P. Mastrocola. — Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1992. — 698 p.
8. Burke J. The One about Michelangelo and the Onions: Jokes and Cultural Anxiety in the Early Sixteenth Century // Studies on Florence and the Italian Renaissance in Honour of F. W. Kent / Eds. C. Hewlett, P. Howard. — Turnhout: Brepols, 2016. — P. 495–516.
9. Cornini G. The Master and the Workshop. The Frescoes in the Sala di Costantino in the Light of the Recent Restoration // Raphael 1520–1483: exhibition catalogue / Scuderie del Quirinale, Rome and Uffizi, Florence; Eds. M. Faietti, M. Lafranconi. — Milano: Skira editore, 2020. — P. 269–282.
10. Dolce L. Dialogo della pittura. L'Areteino // Dolce's "Areteino" and Venetian Art Theory of the Cinquecento. — New York: New York University Press, 1968. — P. 83–195.
11. Goffen R. Renaissance Rivals: Michelangelo, Leonardo, Raphael and Titian. — New Haven; London: Yale University Press, 2002. — 521 p.
12. Il Carteggio di Michelangelo / Eds. P. Barocchi; R. Ristori. — Firenze: Sansoni, 1965–1983. — 5 vols.
13. Shearman J. Raphael in Early Modern Sources. — New Haven: Yale University Press, 2003. — 2 vols.
14. Wallace W. E. Michelangelo's Assistants in the Sistine Chapel // Gazette des Beaux-Arts. — 1987. — No. 110. — P. 203–216.
15. Wallace W. E. Michelangelo: The Artist, the Man, and His Times. — Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2010. — 424 p.
16. Wolk-Simon L. Competition, Collaboration, and Specialization in the Roman Art World, 1520–27 // The Pontificate of Clement VII: History, Politics, Culture / Eds. K. Gouwens, S. Reiss. — Aldershot: Ashgate, 2005. — P. 253–74.

Название статьи. «Лук вместо наскучивших блюд из петухов»: соперничество в римском художественном мире после смерти Рафаэля

Сведения об авторе. Лубникова, Мария Владимировна — кандидат искусствоведения, младший научный сотрудник. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Волхонка, 12, Москва, Российская Федерация, 119019; mashadunina@mail.ru; SPIN-код: 7565-2254; ORCID: 0000-0003-0220-9310; Scopus ID: 57204188024.

Аннотация. Альянс Микеланджело с Себастьяно дель Пьомбо, заключенный с целью совместными усилиями превзойти Рафаэля и отбить заказы у наследников его мастерской, является одним из целого ряда ярких примеров ожесточенного соперничества художников в Риме 1520–х гг. Микеланджело по просьбе Себастьяно писал римскому папе Льву X, призывая «сменить рацион» и перестать отдавать предпочтение кому-то, кроме мастерской Санти. Но попытки привлечь внимание заказчика оказались безуспешными. Покровители отдавали себе отчет, что именно великий Буонарроти спонсирует некоторых из мастеров своими эскизами, чтобы конкурировать с наследниками Рафаэля, не выходя лично на римскую художественную сцену. Однако ни венецианец Себастьяно, прозванный Пьетро Аретино «копьем Микеланджело», ни кто-либо другой не смогли заполучить большую творческую работу в Ватикане в этот период. Настоящая статья освещает ряд причин, по которым многие талантливые мастера не смогли занять должные позиции при папском дворе в 1520–е годы и вели ожесточенную борьбу между собой. Осуществлению надежд художников, помимо успешной команды бывших соратников Рафаэля, а также исторических событий, приведших к резкому обеднению Рима, весьма сильно мешали особенности психологии самих мастеров-заговорщиков.

Ключевые слова: искусство римского Ренессанса, Чинквеченто, Микеланджело Буонарроти, Себастьяно дель Пьомбо, Рафаэль Санти, Джованни да Удине, Перино дель Вага, Лев X, Климент VII, творческое соперничество

Title. “Onions for those who are tired of capons”: Rivalry in the Roman Artistic World after Raphael’s Death

Author. Lubnikova, Maria V. — Ph. D., researcher, curator. The Pushkin State Museum of Fine Arts, Volkhonka, 12, 119019 Moscow, Russian Federation; mashadunina@mail.ru; SPIN-code: 7565-2254; ORCID: 0000-0003-0220-9310; Scopus ID: 57204188024.

Abstract. Michelangelo’s alliance with Sebastiano del Piombo, concluded with the intention of surpassing Raphael and winning commissions from the heirs of his workshop, is one of the most vivid examples of the bitter artistic rivalry that prevailed in Rome in the 1520s. Michelangelo, at the request of Sebastiano, wrote to Pope Leo X, urging him to “change his diet” and to give preference to any other workshop than Santi’s. But the attempts to attract the attention of the customer were unsuccessful. The patrons were aware that it was the great Buonarroti who sponsored some of the masters with his sketches in order to compete with the heirs of Raphael without personally entering the Roman artistic scene. However, neither Sebastiano, nicknamed by Pietro Aretino “the spear of Michelangelo”, nor anyone else was able to get a significant creative commission at the Vatican during this period. This article highlights a number of reasons why many talented painters were unable to secure their positions at the papal court in the 1520s and compete fiercely among themselves. In addition to the success of the team of former Raphael’s assistants, and historical events that led to the sharp impoverishment of Rome, the chances of Michelangelo and Sebastiano for obtaining commissions were significantly constrained by the psychology of the artists-conspirators themselves.

Keywords: Roman Renaissance art, Cinquecento, Michelangelo Buonarroti, Sebastiano del Piombo, Raphael Santi, Giovanni da Udine, Perino del Vaga, Leo X, Clement VII, artistic rivalry

References

- Barbieri C. The Competition between Raphael and Michelangelo and Sebastiano’s Role in It. *The Cambridge Companion to Raphael*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 2005, pp. 141–164.
- Barocchi P.; Ristori R. (eds). *Il Carteggio di Michelangelo*. Florence, Sansoni Publ., 1965–1983. 5 vols. (in Italian).
- Barolsky P. *Michelangelo’s Nose: A Myth and its Maker*. University Park, PA, Penn State Press Publ., 1990. 166 p.
- Buonarroti M. *Rime e Lettere*. Turin, Unione Tipografico-Editrice Torinese Publ., 1992. 698 p. (in Italian).
- Burke J. The One about Michelangelo and the Onions: Jokes and Cultural Anxiety in the Early Sixteenth Century. *Studies on Florence and the Italian Renaissance in Honour of F. W. Kent*. Turnhout, Brepols Publ., 2016, pp. 495–516.
- Cornini G. The Master and the Workshop. The Frescoes in the Sala di Costantino in the Light of the Recent Restoration. *Raphael 1520–1483: Catalogue*. Milan, Skira editore Publ., 2020, pp. 269–282.
- Dolce L. Dialogo della pittura. L’Aretino. *Dolce’s “Aretino” and Venetian Art Theory of the Cinquecento*. New York, New York University Press Publ., 1968, pp. 83–195.
- Dunina M. V. Specialization in Raphael’s Roman Workshop. Distribution of Tasks and Collaboration of Talents. *Iskistvoznanie (Art Studies)*, 2018, no. 3, pp. 50–73 (in Russian).
- Dunina M. V. Michelangelo-Educator: Creative Individuality and Teaching Method. Zakharova A. V.; Maltseva S. V.; Staniukovich-Denisova E. Iu. (eds). *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles*, vol. 9. Lomonosov Moscow State University; St. Petersburg, NP-Print Publ., 2019, pp. 634–643 DOI: 10.18688/aa199-5-57 (in Russian).
- Dunina M. V. Temporary Artistic Co-Operations and Painting Workshops in Rome of the Second Half of the 16th Century. *Klio (Clio)*, 2019, vol. 150, no. 6, pp. 105–109 (in Russian).
- Goffen R. *Renaissance Rivals: Michelangelo, Leonardo, Raphael and Titian*. New Haven, London, Yale University Press Publ., 2002. 521 p.
- Shearman J. *Raphael in Early Modern Sources*. New Haven, Yale University Press Publ., 2003. 2 vols.
- Vasari G. *Le vite de’ piu eccellenti pittori, scultori ed architettori*, 9 vols. Florence, Sansoni Publ., 1878–1885 (in Italian).
- Wallace W. E. Michelangelo’s Assistants in the Sistine Chapel. *Gazette des Beaux Arts*, 1987, no. 110, pp. 203–216.
- Wallace W. E. *Michelangelo: The Artist, the Man, and His Times*. Cambridge, New York, Cambridge University Press Publ., 2010. 424 p.
- Wolk-Simon L. Competition, Collaboration, and Specialization in the Roman Art World, 1520–27. *The Pontificate of Clement VII: History, Politics, Culture*. Aldershot, Ashgate Publ., 2005, pp. 253–74.