

ОБРАЗ ГОРОДА В ИТАЛЬЯНСКИХ КАПЕЛЛАХ XV ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ ФРЕСКОВЫХ ЦИКЛОВ БЕНОЦЦО ГОЦЦОЛИ)

Тараканова Екатерина Ивановна

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация

Аннотация

Образ города, предстающий в расписанных Беноццо Гоццоли капеллах, фиксирует в себе достижения изобразительного искусства, архитектуры и градостроительства в эпоху Кватроченто. В статье впервые прослеживается эволюция изображений городских видов и конкретных сооружений во фресковых циклах, выполненных мастером в Риме, Умбрии и Тоскане. Представление образа города в творчестве Гоццоли связано с решением перспективных задач, реальной ренессансной городской действительностью, особенностями заказа и личностью художника. Проанализированы разные ракурсы и масштабы в изображении городов, а также варианты их символического прочтения – как в контексте священной истории, так и современных Беноццо событий. Показано, как в его творчестве новое ренессансное искусство сочетается с наследием античности и интернациональной готики.

Ключевые слова: Кватроченто; образ города; Беноццо Гоццоли; капелла Никколина (Николая V) в Ватикане; хор церкви Сан-Франческо в Монтефалько; капелла Волхвов в палаццо Медичи во Флоренции; хор церкви Сант-Агостино в Сан-Джиминьяно; Табернакль делла Визитационе.

Для цитирования:

Тараканова Е.И. Образ города в итальянских капеллах XV века (на примере фресковых циклов Беноццо Гоццоли) // Искусство Евразии. – 2020. – № 1 (16). – С. 77–91. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.006. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1745169/15/>

Информация об авторе:

Тараканова Екатерина Ивановна – главный научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация. Email: tarakanovaei@rah.ru

Введение

Ансамбли итальянских капелл XV века, зачастую использовавшиеся для художественных экспериментов и вобравшие в себя достижения нового искусства, представляют собой своеобразную квинтэссенцию эпохи Кватроченто. Одной из важнейших проблем того времени, требующих как теоретического, так и практического решения, было формирование облика ренессансного города. Влияние трактатов Альберти, Филарете и творчества архитекторов-новаторов, прежде всего Брунеллески, почти сразу фиксировалось в произведениях изобразительного искусства, в том числе и в покрывавших стены капелл фресках.

Немалый интерес к изображению городских видов и построек проявлял Беноццо ди Лезе ди Сандро, более известный как Гоццоли. Вазари характеризует его как «мастера опытного, обладающего огромнейшей выдумкой и весьма щедрого в изображении животных, перспектив, пейзажей и всяких украшений» [3, с. 348]. Гоццоли плодотворно работал не только в Риме и Флоренции, но и много ездил по другим городам Италии (сильнее всего его влияние заметно в Умбрии). Образ города во фресках этого незаурядного мастера, творческая активность которого охватывает без малого столетие, представлен глубоко и многопланово.

Тема изображения ренессансных городских видов и зданий неоднократно поднималась в литературе, однако до конца она не исчерпана. Итальянскому городу эпохи Кватроченто и его образу в искусстве того времени посвящен труд И.Е. Даниловой «Итальянский город XV века» [4]. Применительно к творчеству Беноццо Гоццоли наиболее полно тема города освещена в работах о ватиканской капелле Никколина, в которой начинающий художник был *consocio*, то есть «партнером» [13, р. 90] Фра Беато Анджелико. В них отмечены особый интерес Гоццоли к перспективным построениям и его главенствующая роль в изображении архитектуры (см., например, [6, с. 87; 7, р. 32; 12; 13, р. 75–83; 14, р. 424]). Проанализированы конкретные прототипы изображенных зданий, преимущественно находящиеся в Риме и особенно во Флоренции [13]. Предложено толкование соотношения изображенных в капелле Никколина городов (и конкретных сооружений) с главными религиозными центрами – Иерусалимом, Константинополем и Римом [18].

В настоящей статье впервые прослежена эволюция изображений городских видов и конкретных сооружений в расписанных Беноццо Гоццоли капеллах на протяжении всего его творческого пути. Образ города в его фресках рассмотрен не только в контексте решения конкретных перспективных задач, символизма и реальной городской данности, но и с учетом особенностей заказа и личности художника, а также – многослойности восприятия произведений Гоццоли в контексте священной и современной ему истории.

Результаты

Особое значение и интерес поставленной задаче придает и отчасти пограничное положение Гоццоли, по словам Моролли [1, с. 7], ставшего «приятным посредником» между наиболее жизненными ответвлениями готического стиля и новаторским обновлением художественного языка в гуманистическую эпоху. Во многом это явилось результатом сотрудничества Беноццо с Лоренцо Гиберти и Фра Беато Анджелико. От Гиберти, в творчестве которого интернациональная готика сплавилась с античной

классикой и которому Беноццо (как и Филарете) помогал в работе над восточными (Райскими) воротами Флорентийского баптистерия, он перенял интерес к «эмпирической» перспективе. В отличие от разрабатывавшейся Брунеллески строгой математической перспективы (*perspectiva artificialis*) она допускала довольно гибкую увязку переднего и дальнего планов, в частности демонстрируемых зрителю (благодаря эффекту снятия четвертой стены) интерьеров церквей, дворцов и их, как правило, городского окружения.

Еще в своей первой серьезной работе – росписи капеллы Никколина в Ватикане (рис. 1) – Беноццо берет в свои руки инициативу по изображению иерусалимской и римской архитектуры в историях святых Стефана и Лаврентия. Создается впечатление, что нанесение подготовительного рисунка при помощи циркуля с линейкой и ударов шнура [9, р. 106] представляется ему весьма увлекательной задачей. Примечательно, что возглавлявший работы в этой капелле Фра Беато Анджелико не только поддерживал своего помощника в его экспериментах, но и сам заимствовал опыт Беноццо. Об этом можно судить по явному количественному и качественному скачку в изображении зданий и прочих сооружений в последующих (более поздних) работах «ангельского брата».



Рис. 1. Фра Беато Анджелико, Беноццо Гоццоли и помощники. Капелла Никколина. Вид западной (сцены «Посвящение святого Стефана в диаконы» (фрагмент), «Раздача святым Стефаном милостыни», «Посвящение святого Лаврентия в диаконы») и северной (сцены «Проповедь святого Стефана», «Святой Стефан перед Синодом», «Передача святому Лаврентию сокровищ Церкви», «Раздача святым Лаврентием сокровищ Церкви») стен. 1448. Фреска, темпера, золото, ультрамарин. Ватикан, Папский дворец. Источник: vga.by.

Чрезмерная увлеченность Гоццоли перспективными построениями в капелле Никколина в ряде случаев приводит к масштабным искажениям (пусть даже отчасти и оправданным символической нагрузкой), как, например, в пропорциональном несоответствии кажущегося рядом с монументальной фигурой апостола Петра слишком маленьким балдахина в сцене «Рукоположение святого Стефана» [17, р. 120].

В целом же городская архитектура используется художником для композиционного выделения ключевых персонажей и маркировки отдельных моментов. Так, ниши, украшенные раковиной с конхой, обрамляют фигуру Лаврентия в сцене «Раздача имущества Церкви» и гонителя-императора Деция в сцене мученичества святого (рис. 2). Городская стена в сцене «Каменование святого Стефана» как бы отмечает завершение земного служения перводиакона: оказавшись за ее пределами, он претерпевает мученическую смерть и переходит в жизнь вечную. Композиции в капелле построены на контрасте открытых зрителю интерьеров и образующих семантически насыщенный фон архитектурных сооружений, в довольно условном написании которых заметно готическое влияние. Примечательно, что в самостоятельных работах, пусть поначалу выполненных неуверенной рукой и во многом опирающихся на схемы Никколины, Беноццо от преимущественного изображения архитектуры в качестве сценического задника переходит к ее представлению в качестве осязаемой городской среды.



Рис. 2. Фра Беато Анджелико, Беноццо Гоццолли и помощники. Капелла Никколина. Вид восточной стены со сценами «Изгнание из города святого Стефана», «Каменование святого Стефана», «Суд над святым Лаврентием и его мученичество». 1448. Фреска, темпера, золото, ультрамарин. Ватикан, Папский дворец.
Источник: wga.hu.

В историях переводиаконов в ватиканской капелле в иерусалимских и римских постройках угадываются черты современных художнику флорентийских и римских сооружений (осуществленных или проектируемых). Так, место захоронения Стефана и Лаврентия – базилику Сан-Лоренцо-фуори-ле-мура – напоминают некоторые детали в сцене рукоположения Стефана [8, р. 150–151]. Кроме того, различные варианты реконструкции еще константиновской базилики Святого Петра усматривают в сценах посвящения обоих святых в диаконы [12]. В городских укреплениях в сцене «Каменование Стефана» угадывается Аврелианова стена, а в сцене его проповеди – типичная флорентийская площадь со зданиями, напоминающими палаццо Даванцатти и Ручеллаи [15, р. 18]. Таким образом как бы осуществляется переход между архитектурным фоном капеллы Бранкаччи и фресками Доменико Гирландайо. В истории святого Стефана А. Нессельрат также выделяет многочисленные черты передовых ренессансных построек Филиппо Брунеллески: базилик Санто-Спирито и Сан-Лоренцо, капеллы Пацци и Оспаделе дельи Инноченти [13, р. 80].

В ватиканской капелле явственно проступает еще тречентистская идея о Флоренции как о «Новом Риме» и кватрочентистская – как о Небесном Иерусалиме [18, р. 147–148], что можно было сказать и об историческом Риме. Поэтому обращающие на себя внимание круглые в плане здания могут восприниматься и как напоминания о современных флорентийских ротондах [18, р. 146], и как символы «небесного города», и как реальные иерусалимские постройки [2, с. 19], и как отсылки к реконструированным при Николае V замку Святого ангела и церкви Санто Стефано Ротондо. Таким образом, городские виды в капелле Никколини являются своеобразной фиксацией или макетом затеянной понтификом грандиозной программы обновления Рима. В итоге во фресках, повествующих об истории Святого Лаврентия, изображение Вечного города, напоминающее об этом *renovatio Urbis*, становится практически воплощенным *Civitas Dei* [10, р. 24].

Прообразами важнейших мест священной истории реальные флорентийские и окрестные здания становятся и во флорентийской капелле Волхвов. Так, вилла Медичи в Кафаджоло угадывается в белой крепости, обозначающей Иерусалим (рис. 3), откуда стартовала процессия восточных правителей. Собственно их и изображали во время городских процессий, когда сама Флоренция становилась Вифлеемом или Иерусалимом, представители этого влиятельнейшего семейства, тесно связанные с Братством трех волхвов.

В выполненной по заказу Фра Якопо да Монтефалько росписи хора в Сан-Франческо (завершена в 1452 году) «столица» Возрождения оказывается прототипом для наиболее священных изображений. В остальных случаях довольно точно воспроизводятся черты как самого Монтефалько (практически «портретное» запечатление в стенописи города, в котором находится капелла, становится важной отличительной чертой искусства эпохи Кватроченто), так и других итальянских городов, фигурирующих в истории Франциска Ассизского. Для Беночцо Гоццоли характерна удивительная конкретность в передаче деталей – портретов, образов природы, городского вида.



Рис. 3. Беноццо Гоццоли. Крепость, напоминающая виллу в Кафаджоло. Фрагмент росписи восточной стены с изображением процессии молодого волхва. 1459–1460. Фреска, темпера, масло, пурпур, лазурит, золото. Капелла Волхвов, палатца Медичи-Риккарди, Флоренция. Источник: it.wikipedia.org.



Рис. 4. Беноццо Гоццоли. «Проповедь птицам и благословение жителей Монтефалько». 1452. Фреска, темпера, азурит, золото, цинк. 270 x 220 см. Хор церкви Сан-Франческо, Муниципальный музей Сан-Франческо, Монтефалько. Источник: wga.hu.



Рис. 5. Беноццо Гоццоли. «Изгнание демонов из Ареццо». 1452. Фреска, темпера, азурит, золото, цинк. 270 x 220 см. Хор церкви Сан-Франческо, Муниципальный музей Сан-Франческо, Монтефалько. Источник: wga.hu.

В «клеиме» с проповедью птицам и благословением жителей Монтефалько (рис. 4) он почти с картографической точностью прописывает умбрийский пейзаж, изображая на дальнем плане у подножия столовой горы – Ассизи, на среднем – Беванью, а ближе всего к зрителю – Монтефалько. Эту величественную картину дополняет вид на гору Субазियो с маленькой церквушкой [11, р. 31; 16, S. 292]. Герб на стенах Монтефалько не только выделяет город, в котором находится фресковый ансамбль, но и придает изображению определенную условность, еще больше сближая его с картой. Город и окружающий ландшафт написаны с высокой линией горизонта, типичной для нидерландского искусства того времени, причем «точки схода» у них не совпадают. Это в очередной раз доказывает, что для художника первостепенным был интерес к передаче конкретных деталей, а не к соотношению составляющих композицию частей.

Фоны с изображениями городских видов во фресках Гоццоли чередуются или сосуществуют с окультуренными сельскими пейзажами, как бы зафиксировав подчинение контадо городу в начале XV столетия [4, с. 32]. В базилике Сан-Франческо в Монтефалько преобладают урбанистические виды, во флорентийской капелле Волхвов – городские окрестности с многочисленными тосканскими вилами.

Особое уважительное отношение Беноццо к изображению городских пейзажей проявляется в том, что они почти не перекрываются человеческими фигурами, которые художник старается показать на нейтральном природном фоне, как, например, в «Изгнании демонов из Ареццо» (хор церкви Сан-Франческо, Монтефалько) (рис. 5). Сам же город определяется не только по аккуратной надписи на его стенах, но и по вполне точно переданному виду, которым можно любоваться и сегодня. Вообще, далекие виды, позволяющие наиболее легко сочетать различные здания без явных масштабных нарушений (чего сложнее избежать при данных крупным планом перспективных построениях), оказываются в творчестве Гоццоли наиболее точными и реалистичными.

Тщательность, с которой художник прописывает город и его составляющие, является следствием интереса и любовно-внимательного отношения к предмету изображения и явно основывается на личных впечатлениях Гоццоли от многочисленных поездок по Италии. Желая задокументировать современный ему облик итальянских городов, Беноццо порой отступает от исторической точности: так, например, в изображении Ассизи (в хоре Сан-Франческо в Монтефалько) ясно прочитывается огромный монастырский комплекс Святого Франциска, выстроенный уже после кончины святого и подтверждающий его вневременной авторитет. Одновременно такой прием помогает приблизить верующих к изображенным на стенах капеллы событиям. Особенно это заметно в сцене благословения жителей Монтефалько, где рядом написаны живший в XIV веке епископ диоцеза магистр Маркус и члены семьи Кальви, в XV веке много пожертвовавшие францисканской церкви.

Во фресках Гоццоли итальянский ренессансный город представлен практически со всех возможных точек зрения. Это и многочисленные далекие виды, показанные как бы с высоты птичьего полета, и модель города (Сан-Джиминьяно – в хоре церкви Сант-Агостино) в руках его святого покровителя, и городские улицы и площади, и светские и церковные интерьеры, выстроенные с учетом светотеневой игры. Разные зоны довольно вольно, но гармонично сочетаются.

Еще со времен работы в ватиканской капелле Никколина Беноццо старается размещать несущие архитектурные элементы в соседних композициях практически друг над другом, дабы избежать впечатления шаткости и непрочности. Вполне вероятно, что не только сюжетными, но и архитектурными соображениями вызвано преобладание городских видов в нижнем регистре росписи капеллы святого Иеронима в церкви Сан-Франческо в Монтефалько.

Если в средневековых циклах архитектура предвляла или скрывала что-либо (наиболее частыми были изображения городских стен и ворот), у Гоццоли, во многом повлиявшего на изображение города в искусстве XV столетия, городская среда как бы десакрализуется и становится более проницаемой. В этом прослеживается и влияние современных художнику трактатов, провозглашавших центром города новую ренессансную площадь, перенявшую пальму первенства у архитектурной громады средневекового собора [4, с. 149]. Да и в городских видах практически повсеместно присутствуют изображения колонн, портиков и арок, о которых писали Альберти и Филарете.

Определенную легитимность тесному сосуществованию в одной композиции интерьерных и городских видов придает нарядная вымостка площадей и улиц (флорентийцы XV века даже называли свои мостовые бриллиантовыми) [5, с. 181], делающая их как бы отдельными помещениями соотносимого с домом города (рис. 6). Проводивший такую параллель Альберти к одному из видов «временных украшений» города причислял и его жителей. Таковыми они в полной мере являются и в работах блестящего портретиста Гоццоли, населявшего свои фрески большим количеством довольно точных изображений современников из самых разных сословий.



Рис. 6. Беноццо Гоццоли и мастерская. «Школа в Тагасте». 1464–1467. Фреска, темпера, азурит. 220 x 230 см. Хор церкви Сант-Агостино, Сан-Джиминьяно. Источник: vga.hu.

Циклы фресок Беноццо в хорах церквей Сан-Франческо в Монтефалько и Сант-Агостино в Сан-Джиминьяно включают изображения большого количества городов. И если в умбрийском памятнике многие из них наделены колоритом и вполне узнаваемы (за исключением отмеченной изображением пальмы египетской Дамьетты в сцене испытания огнем), то в Сан-Джиминьяно Тагаст, Карфаген и Гишпон являют собой примеры идеализированной кватрочентистской архитектуры, причем именно флорентийской, воскрешающей в памяти имя Брунеллески (например, в сцене «Похороны святого Августина в Гишпоне» (рис. 7)).

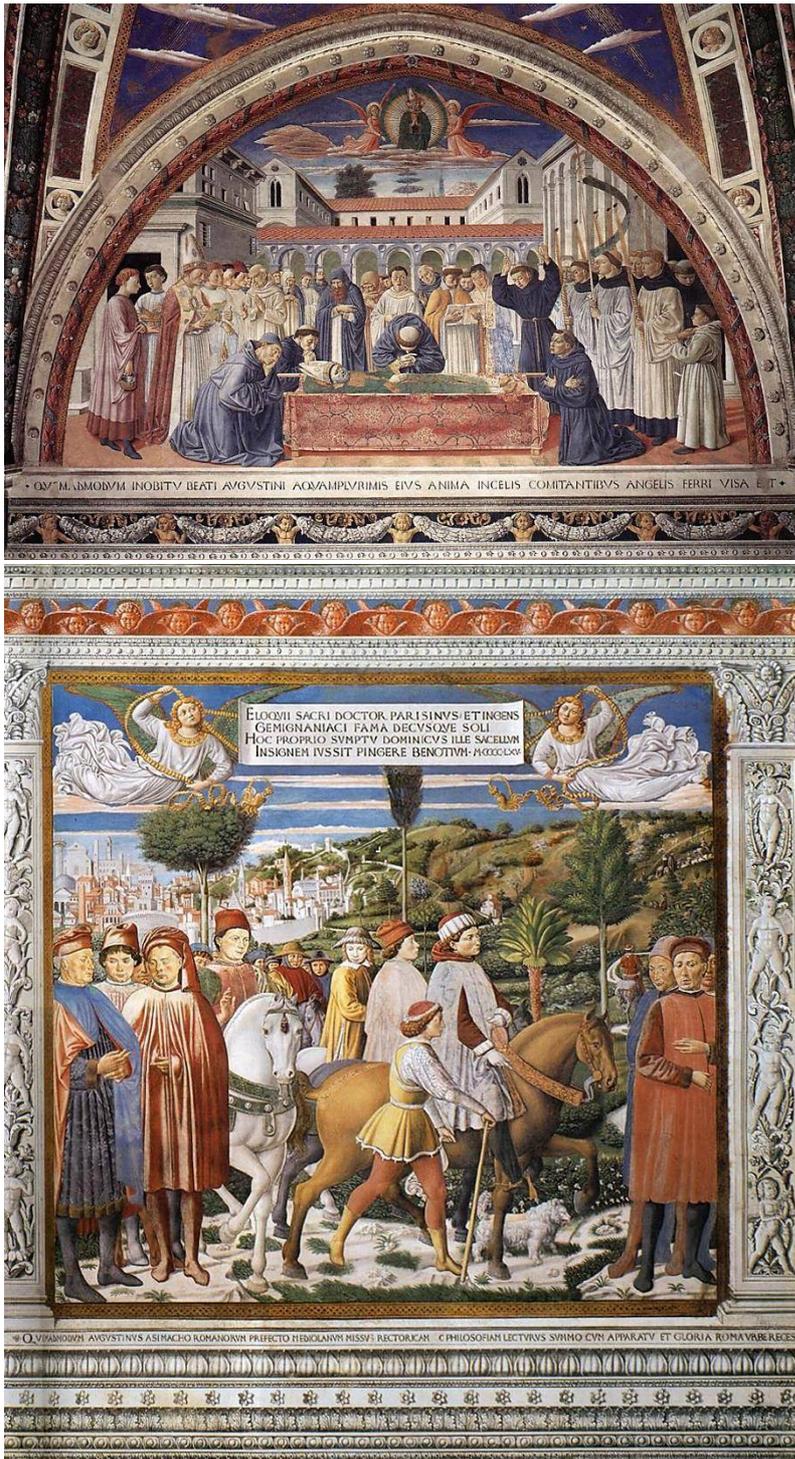


Рис. 7. Беноццо Гоццоли и мастерская. «Похороны святого Августина». 1464–1467. Фреска, темпера, азурит. Ширина 440 см. Хор церкви Сант-Агостино, Сан-Джиминьяно. Источник: wga.hu.

Рис. 8. Беноццо Гоццоли и мастерская. «Отъезд святого Августина из Рима в Милан». 1464–1467. Фреска, темпера, азурит. 220 x 230 см. Хор церкви Сант-Агостино, Сан-Джиминьяно. Источник: wga.hu.

Характерно, что в своих ранних фресках в Монтефалько Гоццоли, хранящий верность родному городу и подчеркивающий принадлежность к передовому искусству, указывает, что он – флорентиец. Так, подпись «Benotius Florentinus» и дату (1452 год) можно прочесть на правой пилястре хора в Сан-Франческо в Монтефалько. В сцене отъезда святого Августина из Рима (рис. 8) в хоре церкви Сант-Агостино в Сан-Джиминьяно такой привязки уже нет. Гораздо более уверенный в себе художник изображает себя на фоне Вечного города и указывает свое имя «BENOTIUM» в венчающей композицию поддерживаемом ангелами картуше, в котором приводится информация о фреске, выполненной по заказу Фра Доменико Страмби.

Программа росписи хора была составлена этим ученым августинским монахом, в 1449 году получившим от города грант на изучение теологии в Сорбонне [1, с. 42]. Поэтому в данном случае, в соответствии с новым гуманистическим представлением об отцах церкви, особенно важно было запечатлеть именно античное классическое наследие Рима и его переосмысление в ренессансной архитектуре. В отличие от францисканского цикла в Монтефалько, где над Гоццоли довлела «привязка» к знаменитым фрескам в Ассизи, видимо, подспудно влиявшая и на отчасти готицизированный характер росписи, в Сант-Агостино иконографические образцы отсутствовали, и у художника была большая творческая свобода. Опираясь на изображение города в капелле Бранкаччи, явно знакомый с росписями Пьеро делла Франческа в церкви Сан-Франческо в Ареццо и Филиппо Липпи в главной капелле собора Санто Стефано в Прато, Беноццо Гоццоли «предваряет» знаменитые флорентийские фрески Доменико Гирландайо. Сменившая растительный орнамент вокруг «клеим» в главной капелле Сан-Франческо в Монтефалько система архитектурных обрамлений в хоре Сант-Агостино (при которой написанные пилястры отделяют одну картину от другой) у Гирландайо в капелле Торнабуони (базилика Санта-Мария-Новелла, Флоренция) в ряде композиций «преобразуется» в лоджии, в которых представлены разные этапы священной истории [16, S. 379].

В сцене «Отъезд святого Августина из Рима» отчетливо читаются колонна Траяна, Пантеон, Колизей, церковь Санта-Мария-ин-Арчели, замок Святого ангела и Латеран. Они написаны Беноццо на основе многолетнего изучения памятников древности, начавшегося еще в 1448 году, когда художник подвизался в капелле Никколина, и углубленного в 1456 году, когда он участвовал в оформлении торжеств по случаю избрания Пия II Папой Римским. Следы увлечения античностью сохранились в подготовленной помощниками Гоццоли около 1460 года записной книжке, которая сейчас хранится в музее Музея Бойманс в Роттердаме. В ней предлагается целая подборка античных фигур и орнаментики, что позволяло художнику свободно «цитировать» античность. Но при всей подробности и точности воспроизведения написанные в этой композиции сооружения выглядят, как набор достопримечательностей или театральная декорация, а не как ведута, соответствующая действительности. Гоццоли по-прежнему недостает целостности видения и опыта в передаче масштабных городских видов. Однако, благодаря любовности и тщательности написания, дисгармоничного впечатления не создается.

Некоторая условность в изображении города сохраняется и в поздних работах мастера. В расписанном в 1481 году Табернакле делла Тосса в сцене «Вознесение Марии» на заднем плане дано далекое изображение практически затерявшегося

в долине города. В 1491 году, то есть через год после завершения Доменико Гирландайо росписи капеллы Торнабуони доминиканской базилики Санта-Мария-Новелла, Беноццо по заказу сэра Грациа расписывает Табернакль делла Визитационе. При сопоставлении этих циклов заметно, что Гоццоли явно был хорошо знаком с указанными фресками своего более молодого современника. Даже в почтенном возрасте Беноццо продолжал учиться и отслеживать достижения в области изобразительных искусств. Но при усвоении нового он так и не смог полностью отделиться от предшествующей традиции. Однако продолжателей его начинаний эта традиция уже не сдерживала: они смогли развить заложенное Гоццоли и превзойти его.



Рис. 9. Беноццо Гоццоли.
Фрагмент росписи
Табернакля делла
Визитационе «Изгнание
Иоакима из Храма».
1491. Фреска.
Коммунальная
библиотека,
Кастельфьорентино.
Источник: wga.hu.



Рис. 10. Доменико
Гирландайо и
мастерская. «Изгнание
Иоакима из Храма».
1486–1490. Фреска.
Ширина 450 см.
Капелла Торнабуони,
базилика Санта-Мария-
Новелла, Флоренция.
Источник: wga.hu.

При сопоставлении сцен «Изгнание Иоакима из храма» в Табернакле делла Визитационе (рис. 9) и в капелле Торнабуони (рис. 10) отчетливо видно, что Беноццо, заимствовавшему определенные композиционные приемы у Гирландайо, по сравнению с последним, не хватает свободы и глубины в передаче пространства. Особенно это

заметно при взгляде на его «Встречу у Золотых ворот» и «Встречу Марии и Елизаветы» Гирландайо. Последняя композиция явно выигрывает и по реалистичности передачи городского вида, и по многоплановости, и по «сценографии».

Заключение

Таким образом, Беноццо Гоццоли одним из первых ввел в свои фресковые циклы портреты не только современников, но и городов, аккумулировав при этом утонченное наследие интернациональной готики, античную традицию и теоретическую и практическую основы искусства эпохи Возрождения. Образ ренессансного города, возникающий в расписанных Гоццоли капеллах, передан с мастерством, любовью и точностью, что позволяет использовать его и для исторической реконструкции. Стремясь развивать то, что за свою короткую, но плодотворную жизнь успел привнести Мазаччо, и творчески перенося опыт из смежных искусств, Беноццо создавал яркие и предполагающие глубокое и многоплановое прочтение фресковые циклы. Они влияли на творчество других художников и способствовали подготовке почвы для мощного «прорыва» в монументальной живописи последней трети XV столетия, когда образ города во всех его «ипостасях» (общие виды, конкретные здания, интерьеры, жители) стал одним из наиболее важных, точных и выразительных.

Литература

1. Ачидини Лукинат К. Беноццо Гоццоли. – Москва: Слово, 1996. – 80 с.
2. Бодров С.С. Архитектура в венецианской живописи Возрождения. – Москва: Вагриус, 2004. – 244 с.
3. Вазари Дж. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Полное издание в одном томе / пер. с итал. Габричевского А.Г. и Венедиктова А.И. – Москва: АЛФА-КНИГА, 2008. – 1278 с.
4. Данилова И.Е. Итальянский город XV века: Реальность, миф, образ. – Москва: РГГУ, 2000. – 252 с.
5. Данилова И.Е. Мир внутри и вне стен: интерьер и пейзаж в европейской живописи XV – XX веков // Данилова И.Е. Исполнилась полнота времен... Размышления об искусстве. Статьи, этюды, заметки. – Москва: Издательство РГГУ, 2004. – С. 167–233.
6. Тараканова Е.И. Художественный ансамбль капеллы Никколина в Ватикане. Папская власть и искусство Рима // Искусствознание. – 2018 – № 2. – С. 74–97.
7. Cole Ahl D. Benozzo Gozzoli. – New Haven – London: Yale University Press, 1996. – 340 p.
8. De Strobel A.M., Cornini G. Beato Angelico: la cappella Niccolina // Il '400 a Roma. La rinascità delle arti da Donatello a Perugino / a cura di Bernardini M.G., Bussagli M. – Milano: Skira, 2008. – Vol. 1. – P. 149–159.
9. Giantomassi C., Zari D. La tecnica pittorica // Il Beato Angelico e la cappella Niccolina. Storia e restauro / a cura di Buranelli F. – Novara: Istituto Geografico De Agostini S.p.A., 2001. – P. 99–133.

10. Greco A. *La Cappella di Niccolò V del Beato Angelico*. – Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato P. V, 1980. – 91 p.
11. *Guide to the Municipal Museum of San Francesco in Montefalco* / ed. by Toscano B., Montella M. with the collaboration of Grisanti C., Dragoni P. – Milan: Mondadori Electa S.p.a., 2002 (reprint 2005). – 128 p.
12. Krautheimer R. *Fra Angelico and-perhaps-Alberti // Studies in late medieval and Renaissance painting* / ed. Lavin I., Plummer J. – New York: New York University Press, 1977. – P. 290–296.
13. Nesselrath A. *Fra Angelico's and Benozzo Gozzoli's composition in the murals of the private Chapel of Pope Nicholas V in the Vatican* // Venchi I., Colella R.L., Nesselrath A., Giantomassi C., Zari A. *Fra Angelico and the Chapel of Nicholas V*. – Vatican City State: Edizioni Musei Vaticani, 1999. – P. 72–97.
14. Pacchioni G. *Gli inizi artistici di Benozzo Gozzoli* // *L'Arte*. XIII. 1910. – P. 423–442.
15. Redig de Campos D. *Itinerario pittorico dei Musei Vaticani. I Grandi cicli d'affresco della Rinascita*. – Roma: Bardi, 1954. – 398 p.
16. Roettgen S. *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*. – München: Hirmer Verlag GmbH, 1996. – Bd. 1. Anfänge und Entfaltung: 1400–1470. – 462 S.
17. Supino I.B. *Beato Angelico*. – Firenze: Fratelli Alinari, 1901. – 133 p.
18. Zuccari A. *Roma, Firenze, Gerusalemme nella Cappella Niccolina // Angelicus pictor. Ricerche e interpretazioni sul Beato Angelico* / a cura di Zuccari A. – Milano: Skira, 2008. – P. 143–161.

Статья поступила в редакцию 12.02.2020.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.006

THE IMAGE OF THE CITY IN ITALIAN CHAPELS OF THE 15TH CENTURY (A STUDY OF BENOZZO GOZZOLI'S FRESCO CYCLES)

Tarakanova, Ekaterina Ivanovna

Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts,
Moscow, Russian Federation

Abstract

The subject of this article is an ideal city in Italy of the Early Renaissance. Starting with the first decades of the 15th century the erecting a new buildings at cities, primarily in Florence which was at that time a very progressive part of Italy, could be seen as a tendency to realize a perfect city on the basis of humanistic conceptions. Even the real situation when medieval patterns of planning and building combined with Renaissance elements in Florence was interpreted from an idealized perspective: the social and political superiority of Florentine Republic seems interflowed with its perfect appearance. Despite the fact that a new type of the city as architectural and planning whole was not devised in Renaissance Italy, the «model» of an ideal city was being successfully developed there in Quattrocento treatises on architecture and vedutas. The author of this article examines the principles underlying the idea of such city with optimal potentialities for man to fulfill its predestination on Earth as it was presented concepts of humanism.

Keywords: Quattrocento; the image of the city; Benozzo Gozzoli; Chapel of Nicholas V (Niccolina) in Vatican; choir of the San Francesco church in Montefalco; Magi chapel in palazzo Medici in Florence; choir of the Sant'Agostino church in San Gimignano; shrine of the Visitation.

For citation:

Tarakanova E.I. The Image of the city in Italian chapels of the 15th century (a study of Benozzo Gozzoli's fresco cycles). *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, 2020, No. 1 (16), pp. 77–91. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.006. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1745169/15/> (In Russian).

Information about the author:

Tarakanova, Ekaterina Ivanovna – Scientific Researcher of Foreign Art Department, the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation. Email: tarakanovaei@rah.ru

References

1. Acidini Luchinat C. *Benozzo Gozzoli* [Benozzo Gozzoli]. Moscow, Slovo Publ., 1996. 80 p. (In Russian)
2. Bodrov S.S. *Architectura v venetsianskoi zhivopisi Vozrozhdeniya* [An architecture in Venice Renaissance paintings]. Moscow, Vagrius Publ., 2004. 244 p. (In Russian)
3. Vasari G. *Zhiznneopisanie naibolee znamenitykh zhivopiscev, vayatelej i zodchib* [The Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects]. Moscow, ALFA-KNIGA Publ. 1278 p. (In Russian)
4. Danilova I.E. *Italianskii gorod XV veka: Realnost', mif, obraz* [Italian city of 15th century: reality, myth and image]. Moscow, Russian State University for the Humanities, 2000. 252 p. (In Russian)
5. Danilova I.E. *Mir vntri i vne sten: interier i peisage v evropeiskoi zhivopisi XV – XX vekov* [The world outside the walls: interior and landscape in European paintings of 15th – 16th centuries]. In: Danilova I.E. *Ispolnilas' polnota vremen... Razmyshleniya ob iskusstve. Stat'i, etudy, zametki* [Fulfilled fullness of times. Thoughts about art. Articles, sketches, notes]. Moscow, Russian State University for the Humanities, 2004, pp. 167–233. (In Russian)
6. Tarakanova E.I. Khudozhestvennyi ansambl' capelly Nikolina v Vatikane. Papskaya vlast' i iskusstvo Rima [The artistic ensemble of Nicholas V (Niccolina) Chapel in Vatican. Popes' authority and Roman art] // *Iskusstvoznanie – Art History*, 2018, No. 2, pp. 74–97. (In Russian)
7. Cole Ahl D. *Benozzo Gozzoli*. New Haven – London, Yale University Press, 1996. 340 p.
8. De Strobel A.M., Cornini G. Beato Angelico: la cappella Niccolina. In: *Il '400 a Roma. La rinascita delle arti da Donatello a Perugino*. A cura di Bernardini M.G., Bussagli M. Milano, Skira, 2008. Vol. 1, pp. 149–159. (In Italian)
9. Giantomassi C., Zari D. La tecnica pittorica. In: *Il Beato Angelico e la cappella Niccolina. Storia e restauro*. A cura di Buranelli F. Novara, Istituto Geografico De Agostini S.p.A., 2001, pp. 99–133. (In Italian)
10. Greco A. *La Cappella di Niccolò V del Beato Angelico*. Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato P. V, 1980. 91 p. (In Italian)
11. *Guide to the Municipal Museum of San Francesco in Montefalco*. Ed. By Bruno Toscano, Massimo Montella with the collaboration of Claudia Grisanti, Patrizia Dragoni. Electa Editori Umbri Associati. Milan, Mondadori Electa S.p.a., 2002 (reprint 2005), 128 p.
12. Krautheimer R. Fra Angelico and-perhaps-Alberti. In: *Studies in late medieval and Renaissance painting*. Ed. by Lavin I., Plummer J. New York, New York University Press, 1977, pp. 290–296.
13. Nesselrath A. Fra Angelico's and Benozzo Gozzoli's composition in the murals of the private Chapel of Pope Nicholas V in the Vatican. In: Venchi I., Colella R.L., Nesselrath A., Giantomassi C., Zari A. *Fra Angelico and the Chapel of Nicholas V*. Vatican City State, Edizioni Musei Vaticani, 1999, pp. 72–97.
14. Pacchioni G. Gli inizi artistici di Benozzo Gozzoli. In: *L'Arte*, 1910, No. XIII, pp. 423–442. (In Italian)
15. Redig de Campos D. *Itinerario pittorico dei Musei Vaticani. I Grandi cicli d'affresco della Rinascita*. Roma, Bardi, 1954. 398 p. (In Italian)
16. Roettgen S. *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*. München, Hirmer Verlag GmbH, 1996. Vol. 1. Anfänge und Entfaltung: 1400–1470. 462 S. (In German)
17. Supino I.B. *Beato Angelico*. Firenze: Fratelli Alinari, 1901. 133 p. (In Italian)
18. Zuccari A. Roma, Firenze, Gerusalemme nella Cappella Niccolina. In: *Angelicus pictor. Ricerche e interpretazioni sul Beato Angelico*. A cura di Zuccari A. Milano, Skira, 2008, pp. 143–161. (In Italian)

Received: February 12, 2020.