

УДК 75.052

DOI: 10.28995/2686-7249-2021-6-104-114

Автопортреты Беноццо Гоццоли  
в капелле Волхвов  
во флорентийском палаццо Медичи-Риккарди

Екатерина И. Тараканова

*Научно-исследовательский институт теории и истории  
образовательных искусств Российской академии художеств,  
Москва, Россия, ektar@yandex.ru*

*Аннотация.* Выполненная Беноццо Гоццоли живописная декорация капеллы Волхвов (1459–1460 гг., палаццо Медичи-Риккарди, Флоренция) насчитывает около 150 изображений людей, среди которых можно увидеть и самого художника. В отечественной литературе, посвященной этому фресковому циклу, упоминается лишь один автопортрет Беноццо – в красной шапочке, на которой указано его имя. Он находится в свите молодого волхва, большей частью состоящей из Медичи, негласных правителей города, и их приближенных. Между тем, на противоположной стене капеллы мастер написал себя еще два раза. В настоящей статье проанализированы психологические особенности всех трех автопортретов Беноццо Гоццоли, связанные, в том числе, с ростом самосознания художника, их композиционное расположение и стоящие за всем этим смыслы.

*Ключевые слова:* Кватроченто, капелла Волхвов, палаццо Медичи-Риккарди, Беноццо Гоццоли, Медичи, автопортрет, зритель

*Для цитирования:* Тараканова Е.И. Автопортреты Беноццо Гоццоли в капелле Волхвов во флорентийском палаццо Медичи-Риккарди // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 6. С. 104–114. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-6-104-114

---

© Тараканова Е.И., 2021

## Self-portraits of Benozzo Gozzoli in the Chapel of the Magi in the Palazzo Medici Riccardi in Florence

Ekaterina I. Tarakanova

*Research Institute of Theory and History of Fine Arts  
of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russia, ektar@yandex.ru*

*Abstract.* Created by Benozzo Gozzoli, the picturesque setting of the Magi Chapel (Chapel of the Magi) in the chapel of the Palazzo Medici Riccardi (1459–1460, Florence) includes about one hundred and fifty images of people, among which the artist himself is represented. In the Russian literature devoted to this fresco cycle, only one self-portrait of Benozzo is mentioned, which is dressed in a red cap, on which his name is indicated. He is among the escort of the youngest Magus, which mostly consists of the Medici, the unofficial rulers of the city, and their entourage. Meanwhile, on the opposite wall of the chapel, the master has painted himself again twice. This paper analyzes the three self-portraits in terms of the artist's psychological features, of the growth of his artistic self-consciousness and of their compositional arrangement and the meanings conveyed through such variations.

*Keywords:* Quattrocento, the Chapel of the Magi (the Magi Chapel), palazzo Medici Riccardi, Benozzo Gozzoli, Medici, self-portrait, spectator

*For citation:* Tarakanova, E.I. (2021), "Self-portraits of Benozzo Gozzoli in the Chapel of the Magi in the Palazzo Medici Riccardi in Florence", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Serie*, no. 6, pp. 104–114, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-6-104-114

Капелла Волхвов (рис. 1) – уникальный памятник флорентийского Кватроченто – является не только архитектурным, но и смысловым центром палаццо Медичи-Риккарди<sup>1</sup>. Примыкающая к личным покоям главы семейства, она была и домашней молельней, и местом для официальных приемов. Роспись капеллы выполнена в 1459–1460 гг. Беноццо Гоццоли, известным Козимо Старшему еще по работам во флорентийском монастыре Сан Марко, где художник помогал Беато Анджелико. Кроме того, Беноццо был одним из первых, кто успешно и в больших количествах вводил в свои фрески портретные изображения. В дворцовой капелле Медичи им было написано около 150 фигур, из которых более 30 – портреты, а три – автопортреты мастера.

<sup>1</sup> Во времена Гоццоли оно называлось палаццо Медичи и находилось на Виа Ларга (ныне – Виа Кавур).



*Рис. 1.* Беноццо Гоццолли и помощники.

Общий вид капеллы Волхвов.

*Палаццо Медичи-Риккарди, Флоренция*

(<https://www.wga.hu/art/g/gozzoli/3magi/00chapel.jpg>)

В литературе о капелле Волхвов обычно упоминается лишь один – наиболее очевидный – автопортрет Беноццо Гоццолли – в красной шапочке с указанием имени, выполняющим роль его подписи (рис. 2). Этот автопортрет окружен изображениями представителей семьи Медичи и их приближенных, составляющими значительную часть свиты молодого волхва на правой (западной) стене. Но лишь немногие исследователи догадывались о том, что на противоположной стене капеллы художник написал себя еще два раза – в бело-голубом тюрбане и темной соломенной шляпе (рис. 3). Впервые на это указала К. Ачидини Лукинат, в 1993 г. предложившая идентификацию целого ряда портретов во фреске [Acidini Luchinat 1993, p. 364]. Позднее о трех автопортретах Гоццолли в капелле Волхвов упоминали Ш. Рётген [Roettgen 1996, p. 328–329] и М. Беллини [Bellini 1998, p. 50–52].

Характерно, что все эти автопортреты отличает грустно-усталое, недовольное и даже укоризненное выражение лица. В более позднем автопортрете 1465 г. в сцене отправления Августина в Милан (на южной стене хора в посвященной святому церкви в Сан-Джиминьяно) мастер предстает отрешенно-спокойным и уверенным в себе.



*Рис. 2. Беноццо Гоццоли и помощники.  
Автопортрет Беноццо в красной шапочке.  
Фрагмент росписи восточной стены. Капелла Волхвов.  
Палаццо Медичи-Риккарди, Флоренция  
(<https://www.wga.hu/art/g/gozzoli/3magi/1/13young1.jpg>)*



*Рис. 3. Беноццо Гоццоли и помощники.  
Фрагмент росписи западной стены с двумя автопортретами Беноццо.  
Капелла Волхвов. Палаццо Медичи-Риккарди, Флоренция  
(<https://www.wga.hu/art/g/gozzoli/3magi/3/34old1.jpg>)*

Плохое настроение Беноццо, запечатлевшееся в стенописи капеллы Медичи, могло быть вызвано трудностями его взаимодействия с Пьеро Подагриком, при жизни Козимо Старшего ведшим все дела с художниками и отвечавшим за декорацию семейной капеллы. До нас дошли три письма Беноццо, адресованные Пьеро, пребывавшему в то время на вилле в Кареджи, – от 10 июля, а также от 11 и 25 сентября 1459 г. (опубликованные И. Гайе в 1839 г.<sup>2</sup>). Они дают ценный материал для частичной реконструкции взаимоотношений художника и заказчика. Этой же цели служит письмо<sup>3</sup> от 13 июля 1459 г. тому же адресату от его соседа по Виа Ларга Роберто Мартелли, следившего за работами в капелле, когда Пьеро уезжал из Флоренции.

В первом письме художник мягко отвечает на переданное ему замечание Пьеро о том, что включенные им в роспись алтарной части «серафимы неподходящие»: «Я написал одного в углу среди нескольких облаков, из-за которых видны только кончики крыльев, и он настолько спрятан и облака скрывают его таким образом, что он не может создать плохого впечатления, но, скорее, добавит красоты» [Головин 2003, с. 173]. Однако тут же Беноццо немного подобострастно добавляет: «Руберто Мартелли видел их и сказал, что нечего волноваться из-за пустяков. Несмотря на это, я сделаю то, что Вы предписываете» [Головин 2003, с. 173]. В.П. Головин считал такой ответ художника следствием его уступчивости – особенно по сравнению с менее выдержанным Пьеро ди Козимо, пообещавшим уничтожить алтарный образ для Воспитательного дома во Флоренции, когда от него под угрозой неуплаты требовали показать этот образ до завершения [Головин 2003, с. 173]. Но эта уступчивость может быть воспринята и как некая дипломатическая игра художника, четко осознающего свое зависимое положение.

Письмо к Пьеро от 11 сентября Беноццо начинает со слов: «Мой лучший друг!» Это обращение следует рассматривать не как знак духовной близости и доброго отношения, как делает Ш. Рёттген [Roettgen 1996, p. 328], а как вынужденное заискивание художника, явно доставляющее ему душевный дискомфорт: «В другом письме я указывал Вашей светлости, что мне необходимо сорок флоринов, прося Вас, чтобы Вы мне ссудили их, ибо теперь время закупать хлеб и много других нужных мне вещей. Я был очень расчетлив и, кроме того, все время хранил одну мысль. Мысль моя заключалась в том, чтобы не просить у Вас ничего, пока Ваша светлость не

<sup>2</sup> *Gaye J.* Carteggio inedito d'artisti italiani dei secoli XIV, XV, XVI. Firenze: Presso Giuseppe Molini, 1839. Т. 1. P. 191–193.

<sup>3</sup> Подробнее о нем см.: [Grote 1964].

увидит то, что я сделал. Но необходимость приводит меня к тому, что я принужден снова просить Вас. А потому имейте сострадание ко мне. Бог знает, как я воодушевлен стремлением удолетворить Вас» [Мастера искусства об искусстве 1966, с. 98]. Примечательно, что в этом же письме мастер напоминает о необходимости послать за лазурью, которая понадобится ему на следующей неделе.

Третье письмо также посвящено закупке материалов – сусального золота. И во всех случаях художник занимает униженное положение, пусть отчасти и продиктованное этикетом. Создается впечатление, что Беноццо все время подстраивается под заказчика с непростым характером, который даже не может своевременно оплатить ему необходимые материалы и обеспечить их доставку. Художник вынужден расписывать свою экономию, молить о каждой выплате и твердить о том, как он надеется угодить Пьеро. При этом чувствуется, что работы ведутся в большой спешке (судя по числу джорнат, капелла была расписана за 150 дней [Roettgen 1996, p. 328]). Неоднократно Беноццо пишет о своем намерении увидеться с Пьеро, но всякий раз встреча откладывается из-за нехватки времени, хотя, возможно, это лишь оправдание нежелания попадаться на глаза брюзгливому и прижимистому заказчику.

Скрадываемая этикетом и зависимым положением художника его неудовлетворенность рабочими моментами и напряженностью взаимоотношений с заказчиком четко проявилась в автопортретах Беноццо. И это весьма показательно, учитывая его тонкий психологизм, бесподобным примером которого является портрет Козимо Старшего, искося как будто следящего за происходящим в капелле.

Гоццоли блестяще выполнил заказ, создав насыщенную множеством символов и предполагающую многоуровневое прочтение роспись капеллы, важную роль в которой играет прославление представителей семьи Медичи. Но если проанализировать некоторые детали фрески, окажется, что Беноццо в чем-то «отыгрался» посредством живописи, на века заявив о том, о чем, возможно, не решался сказать словами. Как небольшая издевка над Пьеро может восприниматься то, что величественно восседая на коне, он держится за его гриву.

Недалеко от второго автопортрета художника (в бело-голубом тюрбане), включенного в процессию старшего волхва, можно увидеть поднятую правую руку патриция, скорее всего Франческо Сассетти. С 1447 г. он был директором филиалов банка Медичи в Женеве и Лионе, а с 1458 г. стал генеральным вице-директором уже во Флоренции. Жест Сассетти, на первый взгляд привлекающий внимание как простое приветствие, в соответствии с условной системой, распространенной в XV в., обозначает число 500 [Roettgen

1996, p. 328; Bellini 1998, p. 52]. Вероятно, это указание на желаемый гонорар (или его часть), который на момент написания данного фрагмента фрески (а может, и позже) не был полностью выплачен.

В той же части процессии, но чуть дальше от зрителя Беноццо представил себя в третий раз. Несколько меланхоличное выражение лица и соломенная шляпа странника как бы указывают на то, что роспись капеллы и все, что с ней было связано, уже позади<sup>4</sup>. Художник намерен незаметно удалиться – неслучайно рядом с этим автопортретом находится дверь в небольшое помещение с лестницей, ведущей к потайному ходу.

Примерно посередине соединяющей второй и третий автопортреты воображаемой линии изображен Роберто Мартелли, доверенный Козимо Старшего и с 1439 г. по 1464 г. – директор римского филиала банка Медичи. Мартелли зачастую выступал посредником между заказчиком и художником и поддержал последнего в истории с серафимами в своем письме Пьеро от 13 июля 1459 г.

Автопортреты Беноццо на западной и восточной стенах модельни написаны примерно друг напротив друга. Таким образом Пьеро Подагрик, стоявший во время службы близко к алтарю, оказывался под прицелом пристальных взглядов тем самым как будто досаждавшего ему художника. Более того, укоризненный взгляд Гоццолы в бело-голубом тюрбане направлен и в сторону портрета Пьеро. А изображенная рядом с этим автопортретом обезьяна, смотрящая на посетителя капеллы, не только подчеркивает восточный колорит кавалькады, но и является символом жадности, как и многих других грехов.

Остроумие, чувство собственного достоинства и находчивость Беноццо проявились еще в первом, наиболее очевидном, автопортрете в красной шапочке. Игра слов угадывается в идущей по ее краю надписи золотом “OPVS BENOTII D”. Ее центральная часть, превращаясь в каламбур, может быть прочитана как “ben poti” («хорошо известный [зрителю]»), так и как “noti bene” («возьми на заметку») [Cole Ahl 1996, p. 96]. Продолжение надписи, от которого видна лишь буква “D”, может быть «достоено» до “D[*E* LESE DI SANDRO]” [Klamt 2011, p. 8, n. 5] (завершение полного имени художника) или до “D[*E* FLORENTIA]” [Rejaie 2006, p. 128] («из Флоренции» – как указание на родину художника и его принадлежность к передовой кватрочентистской культуре). Скорее всего, подобная недосказанность, формально обусловленная нехваткой места, была умышленным приемом, позволившим Гоццолы включить в свою подпись сразу несколько значений. А цвет и шрифт

<sup>4</sup> Похожую трактовку см.: [Bellini 1998, p. 51].

надписи явно намекают на рассказ Плиния Старшего о вышитом золотом по краю одежд имени Зевксиса [Klamt 2011, p. 4], ставя мастера XV в. в один ряд со знаменитейшим живописцем античности.

Дворцовая капелла Медичи была посвящена Троице [Roettgen 1996, p. 327]. Идея троичности проявляется и в изображении трех волхвов со всеми сопутствующими коннотациями. Представляется уместным соотнесение восточных правителей и их процессов с временами суток и сторонами света. Молодой волхв на восточной стене олицетворяет рассвет, средний – на южной – полдень, а пожилой волхв в западной части фрескового цикла – закат. Процессия, прочитываемая слева направо, напоминает и о взрослении человека: от юного волхва до седобородого старца, наиболее близкого к главной цели капеллы – новорожденному Младенцу Христу, а если смотреть шире – к Царствию Небесному. Определенная эволюция прослеживается и в автопортретах Беноццо: от зависимого и входящего в «свиту» Медичи, но уже заявляющего о себе художника, до отстаивающего свои права мастера, а затем и философски принявшего жизнь странника.

Медичи и их приближенные представлены в конце процессии (в свите младшего волхва, преподнесшего смирену, что намекало на связь их рода с медициной) – им еще предстоит пройти путь духовного становления. А два автопортрета художника помещены в ее начале, т. е. ближе всего к священному. Неслучайно в сторону начала процессии обращен и ассоциируемый с верующими бык в части сцены с пастухами слева от алтаря. Справа ему противопоставлен уставившийся вперед осел, отождествляемый с язычниками [Roettgen 1996, p. 330].

Если вспомнить о соотнесении волхвов с трехчастным делением средневекового и ренессансного общества на работников (младший волхв), воинов (средний) и молящихся (старший) [Cardini 2004, p. 29–31], получится, что Гоццоли один раз изобразил себя как известного своим ремеслом мастера среди представителей банкирской семьи Медичи<sup>5</sup> и дважды – в более «высокой» группе молящихся, «пропустив» свиту среднего волхва. Малочисленность этой части процессии, возможно, обусловлена не только компози-

---

<sup>5</sup> Этот фрагмент процессии объединяет тех, с кем непосредственно связана роспись капеллы: рядом с собой Гоццоли написал своего ассистента Джованни Антонио делла Кека из Муджелло (племянника Беато Анджелико), а также жену Пьеро – Лукрецию Торнабуони. Ее литературное творчество [в том числе стихотворное переложение в гимны (*laudi*) фрагментов Священной истории] оказало существенное влияние на программу декорации семейной молельни. См. [Solum 2008, p. 79–80, 95].

ционными причинами (наличием на южной стене окон и дверного проема), но и антивоенной политикой Медичи, всячески игнорировавших призывы Пия II к крестовому походу против турок.

Поместив три автопортрета в близких к алтарю фрагментах фрески, Беноццо не только увековечил себя, но и фактически обеспечил свою счастливую загробную участь – благодаря заступничеству изображенных в алтарном образе святых и проводимым в капелле службам (ср. [Roettgen 1996, p. 329]).

Трудно сказать, почувствовал ли Пьеро ди Козимо де Медичи «уколы» Гоццоли, или они затерялись за обилием деталей фрескового цикла капеллы Волхвов. Этим, как и вполне понятной меньшей придирчивостью заказчика к концу работ, возможно, объясняется и наличие больших вольностей на западной стене, расписанной в последнюю очередь. В любом случае, Беноццо взял реванш, причем довольно остроумно и изобретательно, в частности в своих автопортретах. Недаром Вазари писал о нем как об опытном мастере, обладающем «огромнейшей выдумкой»<sup>6</sup>. Многоуровневость прочтения созданного им живописного ансамбля и изящество вводимых в него аллюзий свидетельствуют о том, что Беноццо Гоццоли был гораздо более тонким, глубоким и сложным художником, чем о нем зачастую думают.

### *Литература*

- Головин 2003 – Головин В.П. Мир художника раннего итальянского Возрождения. М.: Новое литературное обозрение, 2003. 285 с.
- Мастера искусства об искусстве 1966 – Мастера искусства об искусстве. Т. 2: Эпоха Возрождения / Под ред. А.А. Губера, В.Н. Гращенкова. М.: Искусство, 1966. 397 с.
- Acidini Luchinat 1993 – Benozzo Gozzoli: la Cappella dei Magi / a cura di Acidini Luchinat C. Milano: Electa, 1993. 387 p.
- Bellini 1998 – Bellini M. La Cappella dei Magi nel Palazzo Medici-Riccardi // Cappelle del Rinascimento a Firenze. Firenze: Editore Becocci, 1998. P. 47–58.
- Cardini 2004 – Cardini F. Die Heiligen Drei Könige im Palazzo Medici. Firenze: Mandragora, 2004. 96 p.
- Cole Ahl 1996 – Cole Ahl D. Benozzo Gozzoli. New Haven; London: Yale University Press, 1996. 340 p.

<sup>6</sup> Вазари Дж. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Полное издание в одном томе / Пер. с итал. А.Г. Габричевского и А.И. Венедиктова. М.: Альфа-книга, 2008. С. 348.

- Grote 1964 – Grote A. A Hitherto Unpublished Letter on Benozzo Gozzoli's Frescoes in the Palazzo Medici-Riccardi // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1964. Vol. 27. P. 321–322.
- Klamt 2011 – Klamt J.-C. Opus Benotii: Ein Versuch zu Benozzo Gozzolis Selbstporträt in Florenz // *Kunstgeschichte*. Open Peer Reviewed Journal, 2011 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/138/> (дата обращения 10.04. 2021).
- Rejaie 2006 – Rejaie A.M. Defining artistic identity in the Florentine Renaissance. Vasari, embedded self-portraits, and the patron's role. Ph. D. Thesis. University of Pittsburgh. 2006. 271 p.
- Roettgen 1996 – Roettgen S. Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Bd. 1. Anfänge und Entfaltung, 1400–1470. München: Hirmer Verlag GmbH, 1996. 462 S.
- Solum 2008 – Solum S. Attributing influence. The problem of female patronage in fifteenth-century Florence // *The Art Bulletin*. 2008. Vol. 90. No. 1. P. 76–100.

## References

---

- Acidini Luchinat, C. (a cura di) (1993), *Benozzo Gozzoli: la Cappella dei Magi*, Electa, Milano, Italy.
- Bellini, M. (1998), “La Cappella dei Magi nel Palazzo Medici-Riccardi”, in *Cappelle del Rinascimento a Firenze*, Editore Becocci, Firenze, Italy, pp. 47–58.
- Cardini, F. (2004), *Die Heiligen Drei Könige im Palazzo Medici*, Mandragora, Firenze, Italy.
- Cole Ahl, D. (1996), *Benozzo Gozzoli*, Yale University Press, New Haven, London, USA.
- Golovin, V.P. (2003), *Mir khudozhnika rannego ital'yanskogo Vozrozhdeniya* [The world of the early Italian Renaissance artist], Novoye literaturnoye obozreniye, Moscow, Russia.
- Grote, A. (1964), “A Hitherto Unpublished Letter on Benozzo Gozzoli's Frescoes in the Palazzo Medici-Riccardi”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 27, pp. 321–322.
- Guber, A.A. and Grashchenkov, V.N. (eds.) (1966), “Masters of art about art”, *Epokha Vozrozhdeniya* [Renaissance], Iskusstvo, Moscow, Russia, vol. 2.
- Klamt, J.-C. (2011), “Opus Benotii: Ein Versuch zu Benozzo Gozzolis Selbstporträt in Florenz”, *Kunstgeschichte*. *Open Peer Reviewed Journal*, available at: <https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/138/> (Accessed 10 Apr. 2021).
- Rejaie, A.M. (2006), *Defining artistic Identity in the Florentine Renaissance: Vasari, embedded Self-portraits, and the Patron's Role*, Ph.D. Thesis, University of Pittsburgh, USA.
- Roettgen, S. (1996), Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, Bd. 1, in *Anfänge und Entfaltung, 1400–1470*. Hirmer Verlag GmbH, Munich, Germany.
- Solum, S. (2008), “Attributing influence. The problem of female patronage in fifteenth-century Florence”, *The Art Bulletin*, vol. 90, no. 1, pp. 76–100.

*Информация об авторе*

*Екатерина И. Тараканова*, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия; 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, д. 21; ektar@yandex.ru

*Information about the author*

*Ekaterina I. Tarakanova*, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russia; bld. 21, Prechistenka St., Moscow, Russia, 119034; ektar@yandex.ru