

Декорация сакристии Сан Марко
в базилике Санта Каза в Лорето:
структура, архитектурные аналогии,
особенности восприятия зрителем

Екатерина И. Тараканова

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

Аннотация. Уникальная декорация сакристии Сан Марко, выполненная Мелоццо да Форли вместе с его помощником Марко Пальмеццано между 1477 и 1493 гг. в базилике Санта Каза в Лорето, – выдающийся пример иллюзионистической живописи Кватроченто. В статье проанализирована структура архитектурного сооружения, в которое средствами перспективы и живописи был преобразован реальный интерьер сакристии и предложен вариант реконструкции восприятия этого ансамбля современниками Мелоццо. Прослежена связь художественного решения сакристии Сан Марко с флорентийской архитектурой XV столетия, в том числе показано, как в октагоне, написанном на своде сакристии, были повторены формы lanternы флорентийского собора Санта Мария дель Фьоре.

Ключевые слова: Кватроченто, Мелоццо да Форли, Марко Пальмеццано, Филиппо Брунеллески, сакристия Сан Марко, капелла Фео, базилика Санта Каза в Лорето, lantern флорентийского собора

Для цитирования: Тараканова Е.И. Декорация сакристии Сан Марко в базилике Санта Каза в Лорето: структура, архитектурные аналогии, особенности восприятия зрителем // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 1. Ч. 2. С. 243–255. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-1-243-255

The decoration of the Sacristy of San Marco
in the Basilica della Santa Casa in Loreto:
structure, architectural analogies,
features of viewer's perception

Ekaterina I. Tarakanova

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

Abstract. The unique decoration of the Sacristy of San Marco, executed by Melozzo da Forlì together with his assistant Marco Palmezzano between 1477 and 1493 in the Basilica of Santa Casa in Loreto, is an outstanding example of illusionistic Quattrocento painting. The article analyzes the structure of the architectural work, into which the real interior of the sacristy was transformed, by means of perspective and of painting, and suggests an approach to a reconstruction of the perception of this ensemble by Melozzo's contemporaries. The connection of the artistic solution of the sacristy of San Marco with the Florentine architecture of the 15th is traced, including how the forms of the lantern of the Florentine Cathedral of Santa Maria del Fiore were repeated in the octagon painted on the vault of the sacristy.

Keywords: Quattrocento, Melozzo da Forlì, Marco Palmezzano, Filippo Brunelleschi, Sacristy of San Marco, Feo Chapel, Basilica della Santa Casa (of the Holy House) in Loreto, lantern of Florence Cathedral

For citation: Tarakanova, E.I. (2023), "The decoration of the Sacristy of San Marco in the Basilica della Santa Casa in Loreto: structure, architectural analogies, features of viewer's perception", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 1, part 2, pp. 243–255, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-1-243-255

Введение

Выполненная Мелоццо да Форли вместе с его помощником Марко Пальмеццано (в интервале между 1477 и 1493 гг.) роспись сакристии Сан Марко (рис. 1) базилики Санта Каза в Лорето является одним из самых впечатляющих образцов иллюзионистической живописи Кватроченто. Высоко оцененная еще современниками, эта сакристия пережила настоящий пик популярности в XVI в. — примечательно, что в документах того времени она фигурирует как «капелла Мелоццо» [Frank 1991, p. 224].



Рис. 1. Мелоццо да Форли, Марко Пальмещано.
Сакристия Сан Марко. Базилика Санта Каза. Лорето. Фреска.
1477–1493. Общий вид (<https://goo-gl.link/rPrsn>)

Сакристия Сан Марко – одна из четырех октагональных ризниц, возведенных в начале 1470-х гг. по углам средокрестия паломнической базилики Санта Каза. В ее центре помещен дом Богоматери, согласно легенде, чудесным образом перенесенный ангелами в XIII в. в Лорето. В сакристии Сан Марко реализован наиболее сложный фресковый цикл. Анализируя его, Август Шмарзов первым соотнес изображения ангелов с орудиями страстей и тексты в руках ветхозаветных пророков (на своде) с нижним регистром¹. Через его арки зрителю должны были открываться сцены страстного цикла, каждая из которых соответствовала определенной смысловой вертикальной оси. Эти финальные события жизни Христа наиболее подробно представлены именно в Евангелии от Марка, в то время как в соседней сакристии Святого Иоанна, расписанной Лукой Синьорелли, акцент сделан на призвании апостолов и их миссии. Глория Кюри связала программу декорации всех четырех сакристий с текстами Евангелий (ризницы с хронологическими блоками из жизни Христа располагались по часовой стрелке) и предположила,

¹ *Schmarzow A.* Melozzo da Forli: ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte Italiens in XV Jahrhundert. Berlin; Stuttgart: Verlag von W. Spemann, 1886. S. 125–126.



Рис. 2. Мелоццо да Форли, Марко Пальмеццано.
Сакристия Сан Марко. Базилика Санта Каза. Лорето. Фреска.
1477–1493. Вид на свод из центра сакристии
(<https://goo-gl.link/YChod>)

что невыполненные росписи еще двух сакристий должны были быть посвящены событиям от Благовещения до Поклонения волхвов (в соответствии с их изложением у Луки) и общественным деяниям и чудесам Христа, описанным Матфеем [Roettgen 1997, p. 60].

Неоднократно отмечалось, что Мелоццо в Лорето одним из первых украсил свод изображениями как фигур, так и иллюзионистических архитектурных элементов (рис. 2). При этом дар Мелоццо как перспективиста², оцененный в том числе Джованни Санти³

² В «Хронике Форли от основания города до 1498 года» («Cronache forlivesi dalla fondazioe della città sino all'anno 1498») Л. Кобелли говорит о Мелоццо как о превосходном мастере «перспективы и всего остального, связанного с достоверной живописью» [Finocchi-Gherzi 1997, p. 66].

³ Отец Рафаэля хвалебно пишет о Мелоццо в главе LXXXXII своей стихотворной истории войн Италии в понтификат Пия II и Павла II («Historie de le guerre d'Italia nel tempo di Pp. Pio et Paolo 2. Del 1478 in versi, di Gio<vanni> de Sa<n>ti al duca d'Urbino»): «Non lassando Melozo a me si caro / Che in prospettiva ha steso tanto el passo» [«Не оставив столь дорогого мне Мелоццо, / Который в перспективе так далеко шагнул вперед»] (*Buscaroli R. Melozzo da Forlì nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella bibliografia. Roma: Reale Accademia d'Italia, 1938. P. 121–122*).

и Лукой Пачоли⁴, рассматривался в первую очередь применительно к передаче фигур в активном сокращении – как при взгляде снизу вверх (*di sotto in sù*)⁵, благодаря чему такой тип изображения даже стали называть «перспективой Мелоццо» [Калабрезе 2012, с. 148]. Себастьяно Серлио в пассаже об уместности такого ракурса, особенно для изображения небесных созданий⁶, в качестве примера приводил ангелов со свода сакристии Сан Марко⁷. Возможно, что

⁴ См., например, упоминание Лукой Пачоли Мелоццо вместе с его учеником Марко Пальменцано в «Сумме арифметики, геометрии, пропорций и соразмерности» (*Summa de arithmetica geometria proportioni et proportionalità*) (Buscaroli R. Op. cit. P. 134).

⁵ В эпиграмме о перспективе Мелькиоре Миссирини читаем о художнике: “Melozzo da Forlì trovò una nuova più mirabil via di Prospettiva / Coll’invenzione del sottoinsù” [«Мелоццо да Форли нашел новый, более удивительный способ изображения перспективы / С изобретением sotto in sù (снизу вверх)»] (см.: Buscaroli R. Op. cit. P. 191).

⁶ О спиритуальной трактовке в ренессансных трактатах сокращений, возносящих, в частности, до медитации над страстями Христа, см.: [Frank 1991, pp. 256–259].

⁷ См. отрывок из главы XI «Об орнаментах живописи, внутри и вне зданий» (“*Degli ornamenti della pittura, fuori e dentro degli edifici*”) IV книги «Все архитектурные произведения Себастьяно Серлио Болонца» (“*Tutte l’opere d’architettura di Sebastiano Serlio Bolognese*”): “Ma se il pittor si vorrà compiacere di far nella sommità qualche figura che rappresenti il vivo, farà di bisogno ch’ei sia molto giudicioso et molto esercitato nella prospettiva: giudicioso in far elettione di cose, che siano al proposito del luogo, et che si convenghino in tal soggetto, come sariano piuttosto cose celesti, aeree et volatile, che cose terrene; esercitato, per saper fare talmente scrociar le figure, che quantunque nel luogo dove saranno, elle siano cortissime, et mostruose; nondimeno alla debita distantia si veggono allungare, et rappresentare il vivo proportionate. Et questo si vede avere osservato Melozzo da Forlì pittor degno ne’ passati tempi, in più luoghi d’Italia, et fra gli altri, nella sacrestia di S. Maria in Loreto, in alcuni Angeli nella volta di cotal sacrestia” [«Но если художник захочет удовлетворить желание сделать наверху какую-нибудь фигуру, изображающую живое существо, ему нужно будет быть очень рассудительным и опытным в перспективе: разумным в выборе способа, который будет соответствовать месту и подходить к такому сюжету, для которого предпочтительнее будут вещи небесные, воздушные и летающие, а не земные; опытным, чтобы уметь так в ракурсе передать формы, чтобы, несмотря на то, что в том месте, где они будут находиться, они будут максимально короткими и чудовищными; тем не менее на должном расстоянии они будут удлиниться и пропорционально

для их написания Мелоццо использовал зеркало и миниатюрные восковые модели, упомянутые в описи его мастерской в Анконе [Fabbri 2011, pp. 16, 35] – прием, позже плодотворно применявшийся Якопо Тинторетто.

При анализе архитектуры, созданной Мелоццо в пространстве сакристии Сан Марко средствами живописи, исследователи обычно подробно останавливаются на перспективных кессонированных арках октагона нижнего яруса, а также весьма разнообразном и обильном декоре *all'antica* верхней части росписи. Иногда ее даже называют куполом⁸ [Shearman 1995, p. 172; Калабрезе 2012, с. 148]⁹, хотя с точки зрения архитектуры самой сакристии (однако не созданной в ней иллюзии) правильнее было бы говорить о сомкнутом своде. Но главное, при таком определении искажается суть всей написанной Мелоццо архитектурной структуры. Получается, что купол прорезан довольно большими трапециевидными окнами: если такая ажурная конструкция приемлема для малых архитектурных форм из легких материалов типа беседки, как в «Мадонне делла Виттория» Андреа Мантеньи, то выполненная из камня она представляется слишком атектоничной, даже фантазийной. Удивительно, но прочтение иллюзионистической декорации свода сакристии Сан Марко как купола встречается даже в работах, непосредственно посвященных рассмотрению написанной Мелоццо архитектуры [Frank 1993, p. 253; Finocchi-Gherzi 1997, p. 72]. В лучшем случае исследователи корректно пишут о своде [Clark 1990, pp. 43, 46; Tumidei 1994, p. 25; Доброва 2020, с. 183], однако опускают вопрос архитектурного определения уникальной иллюзионистической конструкции в покрывающей его фреске. А вопрос этот весьма интересен, поскольку на своде Мелоццо виртуозно изобразил перспективно уходящую ввысь восьмигранную призму. Такое впечатление, что осознать это удалось лишь Марии Пиа Фаббри, напрямую говорящей об октагоне [Fabbri 2011, p. 32], и, возможно, Штеффи Реттген, пишущей о прямоугольных окнах [Roettgen 1997, p. 63], что позволяет считать, что она прочитывает стены этой части

изображать существ. И это можно увидеть у Мелоццо да Форли, достойного художника прошлых времен, в различных местах Италии, и среди прочего, в сакристии Санта Мария в Лорето, в некоторых ангелах на своде этой сакристии»] (цит. по: *Buscaroli R.* Op. cit. P. 144)].

⁸ *Venturi A.* Storia dell'arte italiana. Vol. 7: La pittura del Quattrocento. Parte 2. Milano: Ulrico Hoepli editore libraio della real casa, 1913. P. 40.

⁹ М. Гори пишет об имитации мраморной восьмисекторной структуры с гербом в зените [Gori 1994, p. 80], а Д. Бенати – об отверстиях в парусах [Benati 2011, p. 81].

как отвесные. Аберрации восприятия декорации свода сакристии Сан Марко другими авторами могут объясняться психологической блокировкой анализа формы при виде воистину потрясающей по колориту и исполнению росписи. Недаром П.П. Муратов писал о Мелоццо да Форли: «то был самый сильный живописный темперамент во всем искусстве кватроченто» [Муратов 2005, с. 54]. Второй, еще более вероятной, причиной подобных аберраций является то, что истинный замысел художника становится очевиден, только если встать в самом центре капеллы.

Именно такое положение должен был занять зритель, перед которым декорация сакристии Сан Марко раскрывалась во всей полноте первоначального замысла. В него были включены и сцены страстей нижнего регистра, из которых сохранилась [Roettgen 1997, р. 63], а по мнению некоторых ученых, была завершена только одна композиция – «Вход в Иерусалим» [Fabbri 2011, р. 38]. Пейзажные виды этого яруса, открываясь сквозь перспективно построенные (и тем самым диктующие определенную точку для их восприятия) кессонированные арочные проемы, первыми должны были бы привлечь внимание посетителя, исподволь заставив его занять место в самом центре сакристии. Оттуда, подняв взор, он адекватно и во всей полноте воспринял бы иллюзионистическую живопись верхних зон.

Лишь при взгляде из центра сакристии все устремленные к замковому камню свода элементы архитектурного декора, с любого другого ракурса прочитывающиеся как изогнутые, превращаются в прямые. При этом возникает иллюзия показанного в активном сокращении (*scorcio*) октагона, покоящегося на реальных стенах сакристии и перекрытого разделенным на восемь секторов сводом. Его границы дополнительно акцентированы кольцом из херувимов. При переходе к зоне этого иллюзионистического свода изменяются характер освещенности (она светлее) и рисунок архитектурных деталей, отмечающих стыки плоскостей. Это позволяет дополнительно разграничить ребра свода и пилястры октагона, находящиеся во фреске на одних и тех же прямых линиях.

Написанная Мелоццо проекция октагона довольно точно повторяет вид на lanternу из центра подкупольного пространства флорентийского собора Санта Мария дель Фьоре. Возможно, художник, намекая на определенную преемственность, сам решил воспроизвести структуру светового фонаря, увенчавшего прославленный купол Брунеллески. Или же эту идею ему мог подсказать кто-то из флорентийских мастеров, работавших одновременно с ним в Лоретанском святилище. Например, Джулиано да Майано, который не только выстроил в нем все четыре октагональные

сакристии, выполнил для них вместе с братом Бенедетто скульптурный декор и интарсии, но и довел стены базилики до уровня купола. Сам же купол, будучи почти дословным повторением флорентийского прототипа, был завершен Джулиано да Сангалло в мае 1500 г.

Считается, что архитектура lanternы собора Санта Мария дель Фьоре отчасти была проинспирирована драгоценной церковной утварью – кадилами и, что особенно важно, реликвариями. Примечательно, что именно в пространстве повторяющего фонарь купола Брунеллески октагона представлены парящие ангелы с орудиями страстей (*Arma Christi*) в руках. Таким образом этот октагон или даже вся сакристия в целом превращается в хранящий и демонстрирующий эти особо почитаемые христианские святыни реликварий. Кстати, круг из фигур ангелов напоминает разработанные Брунеллески подвесные конструкции, использовавшиеся при постановке священных представлений во флорентийских церквях.

В целом написанное Мелоццо сооружение, образованное высокой многогранной призмой, обрамленной призмой меньшей высоты и большей площади, напоминает другую постройку Брунеллески – ораторий монастыря Санта Мария дельи Анджели во Флоренции, а также последующие вариации предложенного в ней решения центрического сакрального здания, в первую очередь трибуну флорентийской церкви Сантиссима Аннунциата. С другой стороны, сама живописная архитектура Мелоццо могла повлиять на центрическое сооружение в «Обручении Марии» Рафаэля, вслед за отцом отдававшего должное творчеству мастера из Форли. Известны повторения фигур пророков из сакристии Сан Марко¹⁰, выполненные великим урбинцем, о котором Шмарзов писал, что он стоит на «плечах у Мелоццо»¹¹.

Написанный архитектурный декор в сакристии Сан Марко артикулирует разные зоны, соотносимые при движении взгляда снизу вверх со всевозрастающей степенью сакрального. Вписанный в стукový венок из листьев дуба герб заказчика – кардинала Бассо делла Ровере – в центре свода воспринимается и как указание на самого Всевышнего, представителями которого на земле являются избранные члены семьи делла Ровере. Далее идут кольца херувимов, ангелов, пророков и в самом низу – изображения Христа в моменты его земной жизни, в том числе в окружении апостолов. Таким образом, наглядно происходит эманация божественного, через арки нижнего яруса изливающегося в бренный мир и рас-

¹⁰ Schmarzow A. Op. cit. S. 128–129.

¹¹ Ibid. S. 295.

пространяющегося во все стороны. В начале XVI столетия капелла Мелоццо использовалась как зал капитула [Frank 1993, p. 224], поэтому включенными в этот семантический ряд оказывались и собиравшиеся в ней представители клира.

По вертикальной оси происходит противопоставление не только небесной и земной сфер, но и Ветхого и Нового заветов: события, в сжатой и завуалированной форме предсказанные пророками, в развернутом виде предстают на уровне людей уже в новую эру. Поэтому особенно символична распаханность вовне нижнего яруса. Он представляет собой подобие открытой лоджии, из которой посетитель капеллы мог наблюдать за событиями Священной истории, как если бы он был зрителем распространенных в то время религиозных театрализованных шествий. Отделенный от изображенных событий лишь легкопреодолимым парапетом, он фактически становился их участником. Не случайно в сцену «Вход в Иерусалим» включен портрет (или даже автопортрет [Fabbri 2011, p. 38]) самого Мелоццо, а на ее дальнем плане прочитывается здание, по формам напоминающее знаменитую Сикстинскую капеллу Ватиканского дворца.

Но такая проницаемость нижнего яруса могла восприниматься и как стимул к центростремительному движению, аккумулирующемуся в октагоне, по форме повторяющем средневековые баптистерии и становящемся символом воскресения: так, в святилище в Лорето в надежде на искупление грехов и последующее обретение жизни вечной стекались пилигримы со всех концов света.

Новаторство Мелоццо да Форли в декорации сакристии Сан Марко становится еще более очевидным при сопоставлении ее с расписанной Лукой Синьорелли в те же годы сакристией Святого Иоанна. В последней иллюзионистическая архитектура *all'antica* лишь акцентирует границы живописных плоскостей, а фигуры евангелистов и отцов церкви в мандорлах в секторах свода выглядят несколько архаично. Мелоццо ощутимо превосходит своего коллегу и в написании пейзажного фона, в котором явно заметны нидерландские влияния¹². Занимательный пейзаж с множеством читающихся планов во «Входе в Иерусалим», визуальное расширение пространства небольшой сакристии, в то же время «держит» плоскость стены – в отличие от чрезмерно лаконичных природных фонов, написанных в соседней сакристии Синьорелли.

Важно отметить, что Мелоццо в своих фресковых циклах предстает не только как виртуозный колорист, опытный геометр

¹² Во время своего пребывания при герцогском дворе в Урбино Мелоццо, скорее всего, контактировал с работавшим там же Йосом ван Гентом.

и перспективист, но и как знающий свое дело зодчий. Создавая свою живописную архитектуру, он четко увязывает ее с реальными интерьерами, деликатно дополняя и преобразуя их. Складывается впечатление, что Мелоццо чуть ли не учитывает вес своих иллюзионистических построек, как если бы они и впрямь были возведены в камне. Так, аркада в сакристии Сан Марко как будто гасит распор верхней части конструкции.

А в своем последнем фресковом цикле – росписи полностью разрушенной (немецкой бомбой) в 1944 г. капеллы Фео в церкви Сан Бьяджо э Джироламо в Форли – Мелоццо, возможно, вдохновляясь римскими примерами храма Венеры и Ромы и базилики Максенция и Константина, создает иллюзию кессонированного и тем самым облегченного купола [Fabbri 2011, p. 46]. Повторяя в этой капелле опробованную уже в Лорето схему с восемью сидящими фигурами у основания свода и кольцом херувимов в его наивысшей точке вокруг герба заказчика, он дает в этой фреске совсем иное архитектурное решение. Если в замкнутом восьмигранном объеме сакристии Сан Марко, прорезанном лишь небольшим окном и входной дверью, иллюзионистическое продолжение октагона было уместно как с формальной, так и смысловой¹³ точки зрения, то обладавшая лишь одной цельной стеной (так как она арками соединялась с нефом и соседней капеллой, а третья стена была прорезана окном) квадратная в плане частная капелла в Форли требовала совсем иного, более легкого декора. Возможно, учтя уязвимость схемы с иллюзионистическими отвесными стенами, адекватно воспринимаемыми лишь из центральной точки капеллы, художник отдал предпочтение оформлению купола расположенными друг над другом рядами уменьшающихся к центру гексагонов, в промежутки между которыми были вписаны ромбы. Такие кессоны нивелировали искажения формы, возникающие при восприятии купола с разных ракурсов, и позволяли визуально увеличить его высоту. Порядок расположения гексагонов, возможно, был подсказан куполком портика флорентийской капеллы Пацци, с тем отличием, что там их место занимали круги. Как бы желая показать толщину стен, Мелоццо пишет на парусах шестиугольные проемы, в которые помещает изображения ангелочков.

¹³ Говоря об октагоне, написанном на еще готической формы «куполе» сакристии Сан Марко, Мария Пиа Фаббри не только подчеркивает, что эта форма является символом воскресения человека, на которого снизошла благодать через страсти и путь к искуплению, но и отмечает, что восемь – это и число основных направлений, в которых должно распространиться послание Спасения [Fabbri 2011, p. 32].



Рис. 3. Филиппо Брунеллески.

Джорджо Вазари, Федерико Цуккарини и помощники.

Купол собора Санта Мария дель Фьоре. Флоренция. Фреска.

1572–1579. Внутренняя роспись купола

(<https://goo-gl.in/cFOQW>)

Наряду с сакристией Сан Марко и капеллой Фео можно было бы рассмотреть еще один памятник – роспись свода хора церкви Сан Джованни Баттиста в Форли. На этом своде Мелоццо в перспективных сокращениях также изобразил фигуры пророков и путти с книгами и музыкальными инструментами в руках, но хор был разрушен капуцинами еще в 1651 г. Краткое описание, составленное Франческо Сканелли¹⁴, не позволяет в должной степени реконструировать его архитектурно-живописный декор.

Заключение

В пространстве сакристии Сан Марко в Лорето, перекрытой восьмиугольным лотковым сводом, Мелоццо оказался перед более сложной живописной задачей, чем Андреа Мантенья, написавший окруженный цилиндрическим парапетом окулюс в центре лишь немного выгнутого потолка Камеры дельи Спозии в кастелло ди Сан Джорджо в Мантуе. Успешно справившись с этой задачей, Мелоццо проложил дорогу для квадратуристов последующих столетий.

¹⁴ *Buscaroli R. Op. cit. P. 167–168.*

И хотя Джорджо Вазари невольно преуменьшил заслуги мастера из Форли, посвятив ему всего один абзац в конце жизнеописания Беноццо Гоццолли, в котором, правда, воздал должное его дару перспективиста¹⁵, именно он следующим за Мелоццо написал иллюзионистический октагон на криволинейном церковном своде (рис. 3). Символично, что это была непосредственно примыкающая к ланterne верхняя часть росписи купола Санта Мария дель Фьоре с двадцатью четырьмя старцами Апокалипсиса, ставшая лебединой песней Вазари.

Литература

- Доброва 2020 – *Доброва У.П.* Мелоццо да Форли – папский живописец: Дис. ... канд. искусствоведения. М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2020. 251 с.
- Калабрезе 2012 – *Калабрезе О.* Искусство обманки / Пер. с ит. О.Е. Ивановой. М.: Арт-родник, 2012. 400 с.
- Муратов 2005 – *Муратов П.П.* Образы Италии / Ред., коммент. и послесл. В.Н. Гращенкова. М.: Галарт, 2005. Т. 2–3. 460 с.
- Benati 2011 – *Benati D.* Melozzo da Loreto a Forlì // Melozzo da Forlì. L'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello / A cura di D. Benati, M. Natale, A. Paolucci. Milano: Silvana, 2011. P. 77–93.
- Clark 1990 – *Clark N.* Melozzo da Forlì Pictor Papalis. L.: Sotheby's Publ., 1990. 167 p.
- Fabbri 2011 – *Fabbri M.P.* Melozzo da Forlì Pictor Papalis. Il magnifico concerto. Cesena: Società editrice "Il Ponte Vecchio", 2011. 59 p.
- Finocchi-Gheri 1997 – *Finocchi-Gheri L.* Melozzo e l'architettura // Le Due Rome del Quattrocento. Melozzo, Antoniazio e la cultura artistica del '400 romano / A cura di S. Rossi, S. Valeri. Roma: LITHOS, 1997. P. 65–76.
- Frank 1993 – *Frank I.J.* Melozzo da Forlì and the Rome of Pope Sixtus IV (1471–1484). Ph. D. Diss (Philosophy). 1991. Cambridge, Massachusetts: Harvard University, 1993. 437 p.
- Gori 1994 – *Gori M.* Guida ai luoghi di Melozzo. Milano: Leonardo Arte, 1994. 95 p.
- Roettgen 1997 – *Roettgen S.* Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. München: Hirmer Verlag GmbH, 1997. Bd. 2: Die Blütezeit, 1470–1510. 470 S.
- Shearman 1995 – *Shearman J.K.G.* Arte e spettatore nel Rinascimento italiano. "Only connect...". Milano: Jaca Book, 1995. 275 p.
- Tumidei 1994 – *Tumidei S.* Melozzo da Forlì: fortuna, vicende, incontri di un artista prospettico // Melozzo da Forlì. La sua città e il suo tempo. Milano: Leonardo arte, 1994. P. 19–81.

¹⁵ *Вазари Дж.* Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Полное издание в одном томе / Пер. с ит. А.Г. Габричевского и А.И. Венедиктова. М.: АЛЬФА-КНИГА, 2008. С. 350.

References

- Benati, D. (2011), "Melozzo da Loreto a Forlì", in Benati, D., Natale, M. and Paolucci, A. (eds.), *Melozzo da Forlì. L'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello*, Silvana, Milan, Italy.
- Calabrese, O. (2012), *Iskusstvo obmanki* [Trompe-l'œil], Art-rodnik, Moscow, Russia.
- Clark, N. (1990), *Melozzo da Forlì Pictor Papalis*, Sotheby's Publ., London, UK.
- Dobrova, U.P. (2020), *Melotstso da Forlì – papskii zhivopisets* [Melozzo da Forlì – Papal painter], Ph. D. Thesis (Art Studies), Moscow State University, Russia.
- Fabbri, M.P. (2011), *Melozzo da Forlì Pictor Papalis. Il magnifico concerto*, Società editrice "Il Ponte Vecchio", Cesena, Italy.
- Finocchi-Gherzi, L. (1997), "Melozzo e l'architettura", in Rossi, S. and Valeri, S. (eds.), *Le Due Rome del Quattrocento. Melozzo, Antoniazio e la cultura artistica del '400 romano*, LITHOS, Rome, Italy.
- Frank, I.J. (1993), *Melozzo da Forlì and the Rome of Pope Sixtus IV (1471–1484)*, Ph. D. Thesis (Philosophy), Harvard University, Cambridge, Massachusetts, USA.
- Gori, M. (1994), *Guida ai luoghi di Melozzo*, Leonardo Arte, Milan, Italy.
- Muratov, P.P. (2005), *Obrazy Italii* [Images of Italy], Galart, Moscow, Russia.
- Roettgen, S. (1997), *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, Bd. 2: Die Blütezeit, 1470–1510*, Hirmer Verlag GmbH, Munich, Germany.
- Shearman, J.K.G. (1995), *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano. "Only connect..."*, Jaca Book, Milan, Italy.
- Tumidei, S. (1994), "Melozzo da Forlì: fortuna, vicende, incontri di un artista prospettico", in *Melozzo da Forlì. La sua città e il suo tempo*, Leonardo arte, Milan, Italy.

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; 21, Prechistenka St., Moscow, Russia, 119034; ektar@yandex.ru