

DOI:10.36340/2071-6818-2024-20-2-69-83

JACOPO BELLINI: THE MATTER OF VISUALISING THE "MYTH OF VENICE"

Summary: The article examines the role of Jacopo Bellini (c. 1400-1470/1471) in the art of Venice considering him not only as the founder of the Early Renaissance but also his role in the evolution of the "myth of Venice" concepts ("mito di Venezia" is part of the purposeful ideology of the Venetian Republic - a city-state with a unique system of administration and corresponding propaganda, formulated in chronicles and eulogies of patricians and humanists). In particular, Bellini's art laid the foundation for monumental history painting (*istoria*), embodied by his sons and followers in their triumphal narratives (*trionfi*).

Having remained in the shadow of the brightest representatives of the Venetian school of painting until the mid-20th century, Jacopo Bellini's legacy has not been sufficiently studied and requires deep understanding; it is even less considered in relation to the matter of "myth".

In this regard, it is proposed to study Bellini's famous drawings from the Paris and British Albums (the albums are kept in the Louvre and the British Museum), the themes of which are related to the development of the "myth" ideas. Urban views representing complex architectural compositions based on biblical and gospel plots are the subject of the study.

The main aim of this work is to show how the discovery of new artistic means during the Renaissance modified the way of visually presenting this plot. In the study of the works that interest us, we use the method of formal and stylistic analysis as well as iconographic one. Mythologemes of the republic, formulated in the works of patricians and human-

ists, as well as relevant historical material covered by researchers, Venetian scholars, are the foundation for interpretation.

Using the language of monochrome graphics, Bellini created a fresh palette of idealised Venetian motifs and complete images of Venice, strengthening the roots of Venetian identity (*venezianità*). In this sense, the drawings we are considering are not without a stable pulsation of "myth", which conveys the values and state ambitions of Serenissima in a clear manner.

Keywords: Renaissance, Palazzo Doge, album/folio, drawing/study; mythologeme, *istoria* (historical cycles), *trionfi* (solemn triumphs).

Before we consider Jacopo Bellini and then his drawings, which contain the visual triumph of "myth", we should determine what researchers mean by the very concept of the "myth of Venice".

"The cult of the state steeped in myth became an integral and, moreover, significant part of the purposeful policy of the Venetian Republic already in the 14th-15th centuries." [8, p. 173] The collective image of Venice in the self-proclaimed Most Serene Republic as an ideal political subject represented by the ruling patricians became what we call the "myth of Venice" (*il mito di Venezia*). [15] The dictionary definition of "myth" is fiction, half-truth, whereas in this case we are dealing with a myth that was destined to become the essence of the State structure, part of the ideology of the Society. And if, on the one hand, we can agree that "the myth of Venice is an alloy of fiction and half-truth..." [14, p. 2], which evokes understandable criticism among sceptic re-



Ill. 1. The Flagellation of Christ. Louvre Museum, fol. 29

searchers, then, on the other hand, the myth certainly has a historical basis; however, it rather reflects the political phenomenon of the Venetian republic in a deliberately idealised version. It is explained by the fact that the internal politics of Venice, with its exceptional structure of government, almost claimed to be the main impetus for the creation of the myth.

The development of an appropriate state ideology, which "smelted" its main mythologemes, was reflected in the patrician and humanistic eulogies and chronicles of Lauro Quirini, Marcus Antonius Sabellicus, Bernardo Giustiniani, Marino Sanuto, Gasparo Contarini, Francesco Sansovino. Based on their works, let us formulate some of the main theses of the "myth of Venice": Venice is the embodiment of freedom. The Venetian Republic is a unique political system. Serenissima is a stronghold of peace, wisdom and justice, and nobility is its most worthy part. Venice is a place of holiness, the only (*singolare*) city of its kind, which appeared by the will of God and claims either to be the new Jerusalem or the new Rome.

"An appeal to history was important; however, it was only one of the components of the whole system of the "myth of Venice" propagation, which included means of art, theatricalization of political life, the organisation of magnificent festivities, involving the entire mass of the city's population, and much more." [1, p.123]

Thus, 15th-century Venice needed a new artistic guideline in order to spread the "myth" about itself in art. Expansion of pictorial boundaries in imitation of nature, a different thematic emphasis, historical or eventual authenticity were needed. Only in the language of the Renaissance with the help of new illusionistic principles, was it possible to express a multi-layered "message" to future generations, not to mention contemporaries. At the same time, an artist was needed who, boldly experimenting, would combine the subtle instinct and will of the creator, reflecting both the artist's imagination and personal vision, that is, an exclusively "internally necessary" [2, p. 65] plan, combined with the spirit of their time as well as ideals of their country. Jacopo Bellini (c. 1400-1470/1471) was the first Venetian master of the Early Renaissance to meet these high criteria. Having played a significant role in the further flourishing of the Venetian school of art and in the recognition of its best representa-

tives, Bellini, not without reason, would be called the "new Phidias". [8, p. 45]

Before Jacopo Bellini, the art of Venice was dominated by a symbolic type of thinking, which tended to combine traditional iconography with the political symbols of the republic. At the turn of the 15th century, international Gothic dominated. However, having absorbed the features of the new style, the Venetian school, with its characteristic conservatism, remained faithful to the Byzantine canon and the original local culture.

It is well demonstrated by Paduan master Guariento's fresco Paradise (1365), created by him for the Palazzo Doge by order of the Republic, as well as wooden panels (*intarsia*) *Justice between the Archangel Michael and Gabriel* (1421) by Jacobello Del Fiore, created for the Magistrato del Proprio in the Palazzo Doge. For example, in Guariento's fresco, Saints and Angels are depicted in rows. The compositionally dominant, the scene of the coronation of the Virgin Mary with her son Jesus, is concentrated in the centre but much above the horizon line according to the specifics of the Gothic painting. Venice accepted the Virgin Mary as a special patroness. The heavenly harmony "reigning" on the surface of the fresco is an allusion to the harmony of the city of God, as indicated by the angels playing music in the second row (at the bottom of the fresco). Thus, in the minds of people, the idea of the harmony of the heavenly kingdom extended to the earthly city, thereby visually capturing one of the most important ideals of the republic - harmony and coherence within the nobility... [15, pp. 307-308]

This art was replaced by Bellini's art. However, for a long time Jacopo was known mainly as the father of Gentile and Giovanni Bellini. [11, p. 23] A turning point in the view of the historical place of Jacopo Bellini in the fine arts of Venice occurred only at the turn of the 60s of the 20th century. [5, pp. 2-3] Through studying the surrounding world, the Venetian master made a bold attempt to "discover the world and man" in a spatial (Renaissance) form. In this sense, Jacopo is an innovator, transforming the traditional idea of the possibilities of fine art in Venice. Mastering the subtleties of linear perspective, thoroughly examining various objects of the surrounding world, he strived to reflect a holistic picture of the world. Thus, for example, his religious compositions became a true story, placed in an urban environment, clearly inspired by the images of Venice. In addition, showing interest in a wide vari-

ety of natures, Bellini, in fact, developed independent genres, offering future generations of Venetian masters a rich thematic "repertoire".

Thus, the new artistic vocabulary developed by Bellini in his two famous albums of drawings, stored in the Louvre (c. 1430-1450) and the British Museum (c. 1455-1470), represents universal evidence of the visual existence of the "myth of Venice". (The issue of dating the two albums remains debatable.) [5, pp. 39-40] The albums have become an inexhaustible source of inspiration not only for artists but also for researchers of Bellini's creative heritage. So far, remaining in the shadow of the historical *trionfi* by Gentile and Giovanni Bellini and Vittore Carpaccio, Jacopo's art has not been fully studied. Nevertheless, two rare folios with carefully developed motifs and Renaissance inventions, including the author's method, represent the key to a new pictorial narrative and, therefore, to a fundamentally different level of artistic authenticity.

Moreover, Bellini's drawings deserve special attention from the point of view of the artist's interest in changing iconography (inversion) as well as his search for a new secular and narrative interpretation of traditional religious subjects. Thus, pointing out the independent nature of Bellini's graphic compositions, E.Yaylenko draws attention to the following compositional solution: "the display of biblical or evangelical events is given almost a secondary place in comparison with the depiction of the spatial environment formed by architectural structures or landscape panoramas, against the background of which the figured groups sometimes seem truly insignificant". [7, p. 23] In turn, this noted feature of Bellini's drawings excluded the possibility of reproducing such compositions in altar painting for which "innovative solutions to traditional themes" were hardly acceptable. It means that the search for new principles of composition, the study of linear perspective and the search for an individual style were most important for the artist in the process of implementing bold ideas. It was reflected in one of Bellini's main motifs, which featured Venice and its many-sided image in his albums. In this sense, Bellini's achievements in the visual representation of this image and the emblems corresponding to the city were extremely important as well as in demand for the further promotion and strengthening of the mythologemes of the republic.

It is worth noting that a similar point of view, indicating not utilitarian or custom-made motif but a

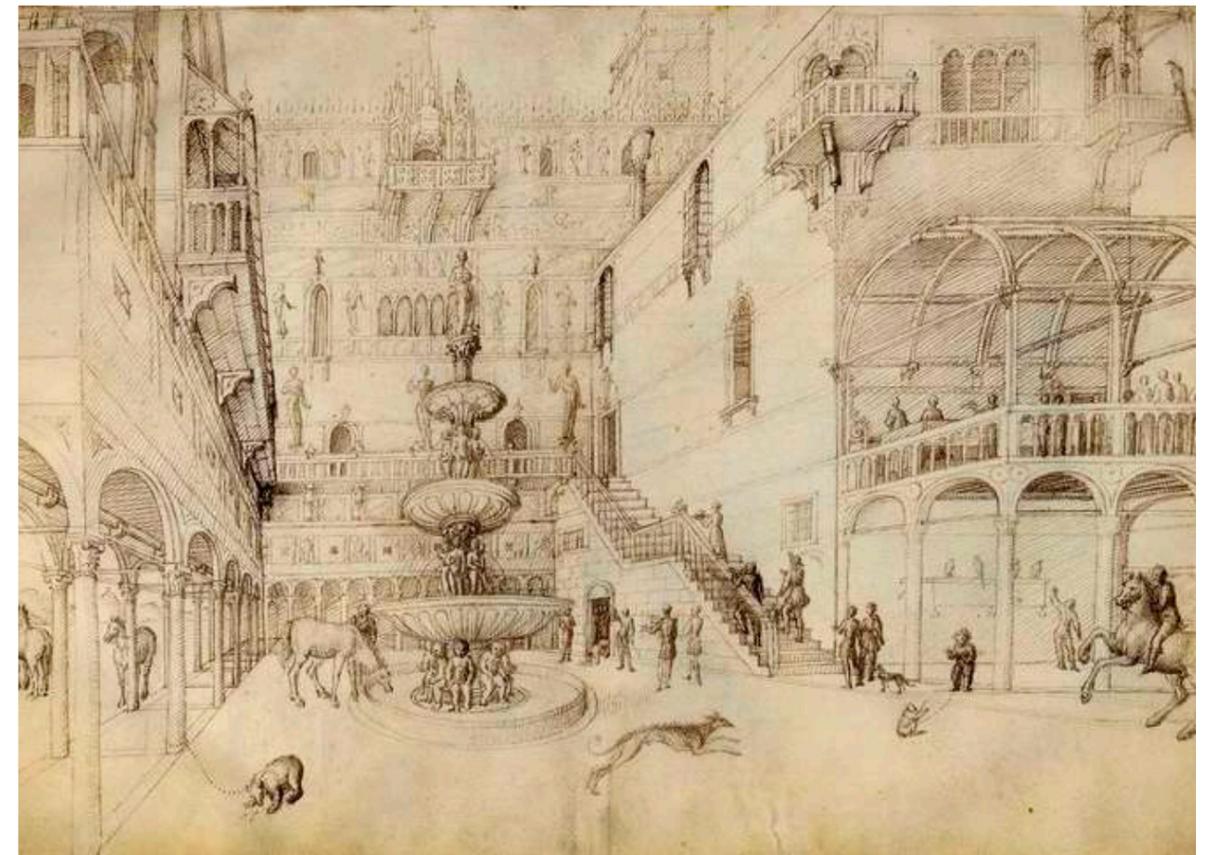
creative one which encouraged the artist to paint for himself (*fatti per se*), is shared by other researchers: B.Degenhart and A.Schmitt, P.F.Brown, P.Humphrey, M.Roethlisberger, I.Smirnova and others.

However, there is another opinion regarding the appropriateness of Bellini's albums. It limits their purpose to the category of "sample books" common at that time, representing a kind of teaching aids for beginning craftsmen. Thus, Colin Eisler assumed the "partial" use of drawings as preparatory sketches for future pictorial narratives of his successors. [12, p. 87]

According to the topic of the article, our research focus was primarily on drawings of urban views, which later created a universal "framework" for panegyric painting of Venice. It is here that the artist developed a new compositional structure.

However, before we consider Bellini's vedute, let us pay attention to the sheets with individual motifs of the urban environment closely related to them. Here Bellini developed the motif of a "Venetian" balcony, a fountain, a font, a Gothic palace, sculpture decorating the courtyard, a chapel, church facade, an arcade, etc. This series of drawings representing individual architectural motifs includes the following: (Louvre, fol.50 verso); (British Museum, fol.12 verso); (B.M fol. 66 v.); (B.M fol.93); (B.M. fol. 68 v.); (B.M. fol. 70 v.); (B.M. fol. 69 v.); (B.M. fol. 72 v.); (Louvre, fol. 75 v.). They are reminiscent of the centre of Venice and are mainly executed in a free manner, which is characterised by the incompleteness of the sketch: development of an isolated motif, uneven drawing of objects, preservation of auxiliary transversal lines of receding perspective, sometimes careless shading and even, as in the case of the Venetian Wooden Balcony (Louvre, fol. 50 verso), painting on top of another inverted image, barely outlined or deliberately unfinished.

The main series of city landscapes includes sheets incorporating biblical and gospel plots into their structure and representing a complex type of multi-figure composition in architectural space. In connection with the topic of our research, this series of drawings is the most indicative. We will consider several examples of completed graphics from the Paris album: *Flagellation of Christ*, *The Feast of Herod and the Beheading of John the Baptist*, *The Annunciation*. It is not yet a "Venetian narrative"; however, it is a clear preparation for it. (The drawings discussed here would become an iconographic



Ill. 2. Herod's Feast and the Beheading of John the Baptist. Louvre Museum, fol.17

and compositional example for future pictorial stories of Jacopo's followers.)

Thus, in the drawing *Flagellation of Christ* (Louvre, fol. 29), the action takes place in the space of the city, reminiscent of the very heart of Venice. (Fig. 1) Both albums contain several drawings on the theme of flagellation, at times with sketches of individual scenes for the main drawing, sometimes pictured in close-up frontally or in the distance from different angles. "The open loggia at the bottom right of the building, its walls with intricate balconies bring to mind the Palazzo Doge." [6, p. 32] Venetian facades are also characterised by murals and reliefs. In this case, the building is decorated with Gothic ornament and classical reliefs picturing scenes from the life of Hercules (or perhaps Samson) as well as life-size figures of a nude woman and an athlete extending a votive gift. [9, p. 340] However, according to T.Nichols, it is the classical nude that indicates that it is an ancient Roman building. Thus, the palace of Pontius Pilate in Jerusalem, where the flagellation took place, is before us. [4, p. 32] However, since it was important for Venice to reflect its connection with the "eternal cities" in art due to the

absence of its own imperial past, the artist identified Venice, blessed by God, with the City of Heaven - Jerusalem.

By creating such compositions, Bellini pictured biblical heroes in a modern urban landscape reminiscent of Venice. So, on the right, one can see the figure of Pontius Pilate, seated on a pedestal like a throne in the niche of a blind arch. He is not looking in the direction of Christ; it seems one of the many witnesses to the scene has received Pilate's attention. Those who have gathered to watch the execution are men and women, warriors and noble townspeople, Christians and Muslims (judging by their robes and headdresses) - representing almost the entire cross-section of society. Just as a motley crowd, including merchants and diplomats of various religions, filled the streets and squares of real Venice during state celebrations. Carpaccio later resorted to a similar depiction of religious diversity in the painting *The Healing of the Madman at the Rialto Bridge* (1505/10) from the cycle "Miracles of the True Cross", painted for Scuola di San Giovanni. (In this case, the attention to a detailed presentation of the material environment was also due to the fact that there were "ambassadors and

many famous personalities, both foreign and local" among the parishioners of Scuola). [8, p. 63]

It is also worth noting that Jacopo used the Florentine system of transversal lines for conveying the depth of space, which clearly dominates the figures of people. The people in the drawing are depicted in accordance with a grid of outlined lines, receding in perspective. Moreover, all architectural elements in the decor of the building participate in the creation of a "spatial corridor". However, the vanishing point shifted to the left, serving as a distracting device which hides the main event of the picture, the flagellation scene, from the viewer is Bellini's real artistic discovery. Unlike Alberti, who taught to depict the main scene directly in the foreground, "in his drawings, Jacopo repeatedly returned to hiding the plot in a meticulously drawn environment". [6, p. 32]

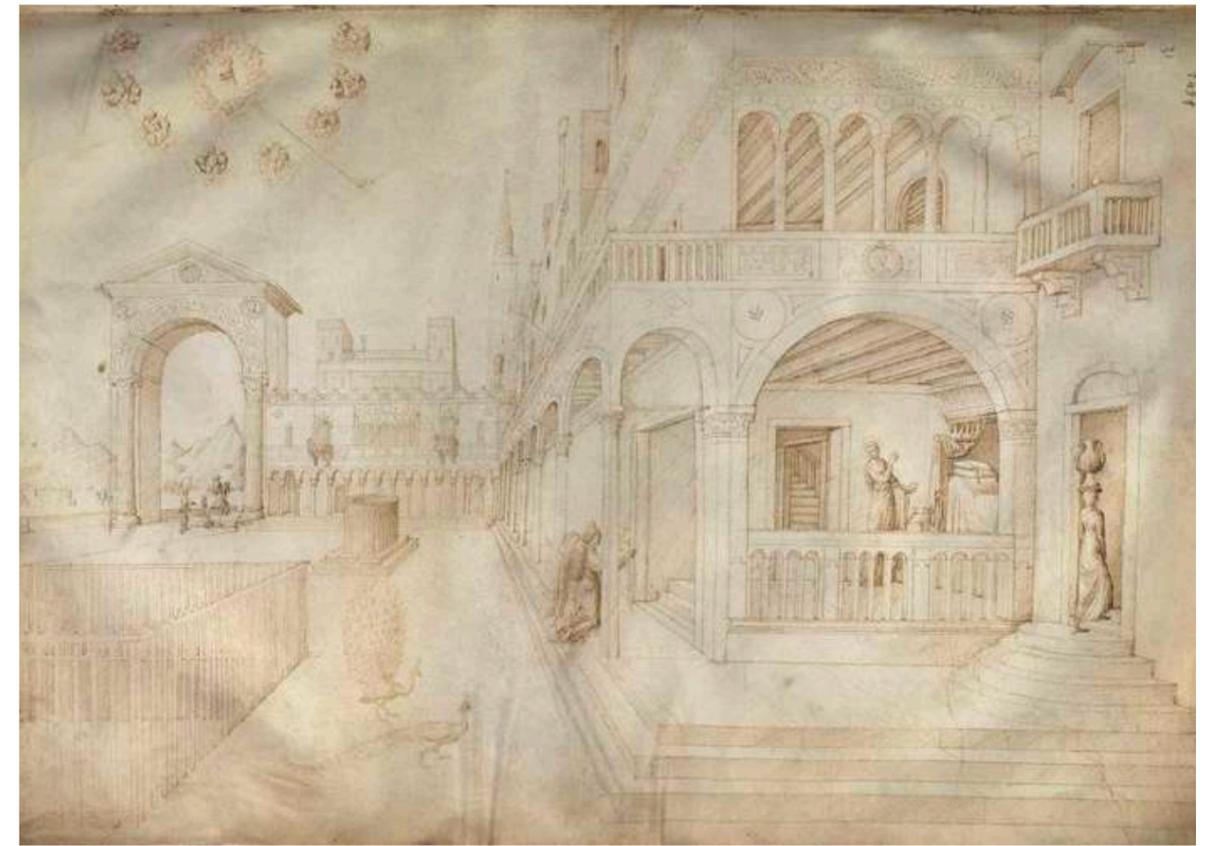
Jacopo resorted to a similar compositional technique in the drawing *The Feast of Herod and the Beheading of John the Baptist* (Louvre, fol. 17). (Fig.2) The centre of a certain city is before us. At first glance, despite the many classical decorative elements (pagan statues, cupids, columns with capitals), the analogical parallel with the architecture characteristic of Venice is obvious: balconies and loggias, counterforts exquisitely supporting them, pointed openings of the palace windows, reminiscent of the Doge's Palace facade. The urban space still dominates figures of people and animals. The composition again acquires the features of a real Venetian environment. Here, the artist seemed to be trying on the role of the chief architect of a unique landscape that has absorbed, as John Ruskin would say, the spirit of Gothic and the spirit of the Renaissance. He used the same "distracting" technique: an arcade receding into perspective (on the left), a staircase leading to the palace (on the right), a majestic fountain (in the centre of the square). Thus, the viewer seems to be drawn into the thick of city life and everyday scenes. Figures of people and various animals are scattered around the perimeter of the city square: a rider on a horse, a child with a monkey, a horse drinking water by the fountain, exotic animals and birds... In religious paintings with passions happening literally in front of everyone, life is depicted as ordinary and relaxed. Thus, according to scenography conceived by the artist, the execution scene does not immediately attract attention: the beheaded John the Baptist, the executioner sheathing his sword, the woman walking up the stairs to

the palace and carrying the head of the executed man on a platter. Until a certain moment, the scene of Herod's feast remains "behind the scenes" - in the loggia on the right. Once again, with the vanishing point shifted to the left, Bellini Sr. masked the main scene of the plot. As a result, the drawing acquires a narrative character, which suggests a gradually unfolding story (narrative), the truthfulness of which for the viewer is largely the result of a complex plan.

It is also worth noting that Bellini's drawings are reminiscent of the Dutch school of painting due to the "multi-figure" scenes and almost sacred interest in everyday details. (Although Bellini's compositional structure differs from one of the Dutch by the presence of such an important pictorial motif as an "antiquisant architectural frame".) [3, p. 40] Consequently, not only the famous Florentines but also the Dutch masters had a noticeable influence on the Venetian school and the development of the Renaissance in Venice. Considering the intensive trade relations between the countries, K.Eisler puts forward a hypothesis about the possible visit of Jan Van Eyck to Venice in 1426. [12, p. 31] In addition, his paintings depicting genre subjects were in the Venetian and Paduan Quattrocento collections. Thus, Bellini could well have seen the works of Van Eyck and other Dutch artists. The question of the relationship between the Venetian Renaissance and Dutch art, which we barely touch upon here, is of interest for a separate study.

The Annunciation is another vivid plot, also made into a whole series of drawings. (British Museum, fols. 12 v., 13, 76; Louvre, fols. 30 v., 31) The graphic panegyric to such architectural decoration also exalted Venice as an exceptional city-state. At the same time, it identified it with the Heavenly Jerusalem, clearly reinforcing the well-known mythologemes of continuity and divine providence in the fate of the republic.

Another religious plot, masterfully woven into the urban environment, is before us. (In his early creative work, Bellini had already turned to the Annunciation for the altar in Brescia, which is considered his most conservative version.) As for graphic attempts to comprehend the Annunciation, here the artist also emphasised the priority of space over man, as if the whole world "was invited" to become an eyewitness of the good news even before the Mother of God (which is quite correct from a theological point of view). However, the Venetian tra-



Ill. 3. Annunciation. Louvre Museum, fol. 31

dition dictated its own interpretation of the story of the "good news" to the artist: Bellini's drawings identify Venice with the embodiment of the republic, supposedly founded on March 25, 421. The fact is that there were so-called mysteries throughout Italy (special theatrical performances on religious subjects), which dramatised the Angel's message brought to Mary, an important meeting of heaven and earth, marking the beginning of the cycle of salvation. Performed in Venice since the 1340s, the theatrical ritual based on the Annunciation apparently interested and inspired Bellini. The first production was designed by Paolo Veneziano, the leading artist of Venice at the time. And even then the sacred scene unfolded in the majestic scenery of the city, with its residential buildings, arched windows, balconies and loggias, picturesque courtyards and squares. [12, p. 293] In turn, the graphic panegyric to such architectural decoration also exalted Venice as an exceptional city-state. At the same time, it identified it with the Heavenly Jerusalem, clearly reinforcing the well-known mythologemes of continuity and divine providence in the fate of the republic.

Thus, in all the drawings in both Bellini's albums, the scene of the Annunciation is built into a complex

architectural structure. Each drawing picturing this plot has its own degree of completion. The visual precision of the receding perspective (emphasised by the beams on the interior ceiling going towards the vanishing point) is particularly evident in the independent drawing in the Paris Album (Louvre, fol. 31). (Fig. 3) In this case, the artist's mastery of linear perspective again systematically reveals the truth, initially hidden from view. The viewer's focus is on numerous details which fill the composition with life and sacred meaning. All the drawings depict the urban space in the same way - a synthesis of local Gothic and Florentine Renaissance, still reminiscent primarily of Venice, whereas the details acting as attributes of the Annunciation are noticeably different. Thus, for example, in the London version, Mary is kneeling, as in the altar at Brescia. However, in the Parisian Annunciation, she is depicted to her full height with a prayer book, standing half-turned from the archangel. It is worth noting that all three drawings clearly depict the ray of the Holy Spirit coming from heaven. Passing the circle of angels, it "cuts" the space with its divine light diagonally leading to the interior decoration of the palace of the Mother of God, "pointing" to the main event

of the story. All four drawings (including the most blurry sketch from the Paris album) express the original aesthetics of Venetian architecture. "The main reason for this living splendour is that at this moment Christ takes on physical existence in the Virgin Mary, and, thus, the earthly Church is founded, its splendour reflecting the heavenly." [12, p. 293]

Another reason is that Jacopo, having absorbed the architecture of his native city, did not strive to "literally" reproduce Venice. There are practically no exact copies of Venetian buildings in his albums. (Probably, the drawing *Annunciation*, which we considered, is the only exception. Even at the beginning of the 20th century, Victor Golubev drew attention to the obvious similarity of the building in the background of the composition with its prototype - Fondaco dei Turchi on the Grand channel.)¹ Thus, using the creator's imagination to "erect" his "ideal city" [10, p. 15], which combined Byzantine and Romanesque as well as late Gothic features, the Venetian master expressed, first of all, a figurative vision of his ideal. This nuance, characteristic of Bellini's drawings, indirectly confirms the viewpoint of a group of researchers who consider these

albums to be *quadros designatos* or "drawn paintings", created for oneself (*fatti per se*). [9, p. 118]

Using these drawings as an example, a new approach to religious themes in fine art, conveyed in the surroundings of a familiar city, becomes obvious. Here, the urban environment serves as a decoration for the sacred scene and only enhances its significance for contemporaries. The biblical scene becomes truthful in the eyes of the viewer and practically inscribed in the outline of its own history, that is, the history of Venice. "From the late mediaeval figurative system, he (Bellini) enters a predominantly visual world, conceived as an illusion of reality, where events and characters appear as if 'here and now', as if a direct reflection of a genuine spectacle." [3, p. 15] We must admit that this combination of Bellini's narrative principle and the innovations of the Renaissance, in particular linear perspective, led to the emergence of an authentic compositional method.

As a result, the new pictorial system largely ensured the further development of Venetian painting, and, at the same time, expanded the possibilities for integrating the ideals of the republic into its art. Already in the 15th century, Venetian masters created monumental historical cycles to reflect the *vera historia*, glorifying the city-state and acting as visual evidence of the "myth".

REFERENCES:

1. Goloubew V. Les dessins de Jacopo Bellini au Louvre et au British muséum / Bruxelles G. Van Oest & C-ie - stored in the archives of the Pushkin State Museum of Fine Arts.
1. Bragina, L.M. 2004. *Italianski gumanizm epochi Vozrozhdeniya* [Italian Renaissance Humanism], Nauka, Moscow, Russia, p. 173.
2. Kandinsky, V.V. 2018. *O duchovnom v iskustve* [Concerning the Spiritual in Art], Translated from German by Kozina, E., AST, Moscow, Russia, p. 65.
3. Kozlova, S.I. 2018. *Bellini i Ranneye Vozrozhdeniye v Venetsii* [Bellini and the Early Renaissance in Venice], Bely gorod, Moscow, Russia, p. 40.
4. Lane, F.C. 2017. *Zolotoy vek Venetsianskoy Respubliki* [Venice, A Maritime Republic], Translated by Igorevsky, L.A., Moscow, Russia, p. 121.
5. Smirnova, I.A. 1994. *Yakopo Bellini i nachalo Vozrozhdeniya v Venetsii* [Jacopo Bellini and the Beginning of the Renaissance in Venice], Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Moscow, Russia, pp. 2-3.
6. Nikhols, T. 2019. *Renessans v Venetsii. Epokha peremen ot Bellini do Tintoretto* [Renaissance Art in Venice: From Tradition to Individualism], Translated by Litvinova, I.A., Slovo, Moscow, Russia.
7. Yailenko, E.V. 2010. *Venetsianskaya antichnost* [Venetian Antiquity], Novoye literaturnoye obozreniye, Moscow, Russia.
8. Brown, P.F. 1994. *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, Yale University Press, New Haven & London.
9. Brown, P.F. 1996. *Venice and Antiquity: The Venetian Sense of the Past*, Yale University Press, New Haven & London, p. 118.
10. Canova, G.M. 1972. *Riflessioni su Jacopo Bellini e sul Libro dei disegni*, Arte Veneta, XXVI, p. 15.
11. Crouzet-Pavan, E. 2004. *Venise Triomphante: Les horizons d'un mythe*, Albin Michel, Paris, France, pp. 201-203.
12. Eisler, C. 1989. *The Genius of Jacopo Bellini. The Complete Paintings and Drawings*, Harry N. Abrams, New York, USA.
13. Pompeo, M. 1906. *Venice, Its Individual Growth from the Earliest Beginnings to the Fall of the Republic*, A.C. McClurg & Co., Chicago, Illinois, USA, p. 205.
14. Rosand, D. 2001. *Myths of Venice: The Figuration of a State*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill & London, p. 2.
15. Sansovino, F. 1663. *Venetia, Città Nobilissima, Et Singolare* (1581), In Venetia: Appresso Steffano Curti, Italy.

Елена Владимировна Самсонова

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

(факультет искусств)

e-mail:samsonova776@gmail.com

ORCID 0009-0006-0283-801X

DOI:10.36340/2071-6818-2024-20-2-69-83

ЯКОПО БЕЛЛИНИ: ПРОБЛЕМА ВИЗУАЛИЗАЦИИ «ВЕНЕЦИАНСКОГО МИФА»

Аннотация: В статье рассматривается роль Якопо Беллини (ок. 1400–1470/1471) в искусстве Венеции не только как основоположника Раннего Возрождения, но и его роль в развитии идей «венецианского мифа» («*mito di Venezia*» – часть целенаправленной идеологии Венецианской республики как города-государства с уникальной системой правления и соответствующей пропагандой, сформулированной в хрониках и хвалебных речах патрициев и гуманистов). В частности, искусство Беллини положило начало монументальной исторической живописи (*istoria*), воплощённой его сыновьями и последователями в их триумфальных нарративах (*trionfi*).

Вплоть до середины XX столетия наследие Якопо Беллини оставалось в тени ярких представителей венецианской школы живописи, поэтому ещё не достаточно изучено и требует глубокого осмысления, ещё меньше оно освещено с точки зрения проблемы «мифа».

В этой связи предлагается исследовать знаменитые рисунки Беллини из Парижского и Британского альбомов (альбомы хранятся в Лувре и Британском музее), тематика которых связана с развитием идей «мифа». Предметом исследования выбраны городские виды, представляющие сложные по своей структуре архитектурные композиции на библейско-евангельские сюжеты.

Основная цель данной работы – показать, как открытие новых художественных средств эпохой Возрождения видоизменило способ визуальной презентации данного сюжетного материала. В исследовании интересующих нас образцов используется метод формально-стилистического и иконографического анализа.

Фундаментом для интерпретации служат мифологемы республики, сформулированные в трудах патрициев и гуманистов, а также соответствующий исторический материал, освещённый исследователями-венециеоведами.

Укрепляя корни венецианской самобытности (*venezianità*), на языке монохромной графики Беллини создаёт свежую палитру идеализированных венецианских мотивов и целостных образов Венеции. И в этом смысле рассматриваемые рисунки не лишены устойчивой пульсации «мифа», в наглядной форме транслирующей ценности и государственные амбиции Серениссимы.

Ключевые слова: Возрождение/Ренессанс, Палаццо Дожей, альбом/фолиант, рисунок/штудия; мифологема, *istoria* (исторические циклы), *trionfi* (торжественные триумфы).

Прежде чем мы коснёмся непосредственно фигуры Якопо Беллини, а затем его рисунков, содержащих визуальное торжество «мифа», следует определить, что подразумевают исследователи под самим понятием «мифа Венеции».

«Культовый мифом государства стал составной, и притом значительной частью целенаправленной политики Венецианской республики уже в 14–15 вв.» [8, С. 173], собирательный образ Венеции в самопровозглашённой Светлейшей Республике как идеальный политический субъект в лице правящих патрициев и стал тем, что мы называем «миф Венеции» (*il mito di Venezia*) [15]. Если словарное определение самого «мифа» – выдумка, полуправда, то в данном случае мы имеем дело с мифом, которому было суждено стать сутью государственного ус-

тройства, частью идеологии общества. И если, с одной стороны, можно согласиться с тем, что «миф о Венеции – представляет собой сплав из фикции и полуправды...» [14, С. 2], вызывающий в среде исследователей-скептиков понятную критику, то, с другой стороны, миф безусловно имеет под собой историческую основу, но скорее отражающую политический феномен Венецианской республики в заведомо идеализированном варианте. И объясняется это тем, что внутренняя политика Венеции с её исключительной конструкцией государственного правления едва ли не претендовала на роль главного импульса к созданию мифа.

Развитие соответствующей государственной идеологии, «выплавившей» её главные мифологемы, нашло отражение в патрицианских и гуманистических хвалебных речах и хрониках Лауро Квирини, Марко Антонио Сабеллико, Бернардо Джустиниани, Марино Санудо, Гаспаро Контарини, Франческо Сансовино. На основании их трудов сформулируем некоторые из основных тезисов «венецианского мифа»: Венеция – это воплощение свободы. Венецианская республика представляет собой уникальную политическую систему. Серениссима (*Serenissima*) – оплот миролюбия, мудрости и справедливости, а нобилитет – самая её достойная часть. Венеция – место святости, единственный (*singolare*) в своём роде город, возникший по воле божьей и претендующий то на роль нового Иерусалима, то нового Рима.

«Обращение к истории было важной, но лишь одной из составных частей целой системы насаждения «венецианского мифа», которая включала средства искусства, театрализацию самой политической жизни, устройство пышных празднеств, вовлекавших всю массу населения города, и многое другое» [1, С. 123].

Итак, чтобы распространять «миф» о себе в искусстве, Венеции 15-го века требовался новый художественный ориентир: расширение изобразительных границ в подражании природе, иная тематическая заострённость, нужна была историческая или событийная достоверность. Только на языке Ренессанса при помощи новых иллюзионистских принципов возможно было выразить многослойное «послание» будущим поколениям, не говоря уже о современниках. При этом требовался мастер, который смело экс-

периментирова, сочетал бы тонкое чутьё и волю творца, отражающие и воображение художника, и личное видение, то есть исключительно «внутренне необходимый» [2, С. 65] замысел, соединённый с духом своего времени, а также идеалами своей страны. Первым венецианским мастером Раннего Возрождения, отвечающим этим высоким критериям, стал Якопо Беллини (ок. 1400–1470/1471). Сыграв значительную роль в дальнейшем расцвете венецианской изобразительной школы и в признании её лучших представителей, Беллини не без основания назовут «новым Фидием» [8, С. 45].

До Якопо Беллини в искусстве Венеции преобладал символический тип мышления, которому было свойственно совмещать традиционную иконографию с политическими символами республики. На рубеже 14–15-го веков доминировала интернациональная готика. Однако, вобрав черты нового стиля, венецианская школа со свойственным ей консерватизмом оставалась верна византийскому канону и самобытной местной культуре.

Это хорошо демонстрирует фреска падуанского мастера Гвариенто «Рай» (1365 г.), выполненная им для Палаццо Дожей по заказу республики, а также деревянные панели (интарсии) Якобелло Дель Фьоре «Юстиция с архангелом Михаилом и Гавриилом» (1421 г.), написанные для *Magistrato del Proprio* в Палаццо Дожей. Так, например, на фреске Гвариенто изображены рядами Святые и Ангелы. Согласно специфике готической картины, по центру, но гораздо выше линии горизонта, сосредоточена композиционная доминанта – сцена коронации Девы Марии сыном Иисусом. Венеция приняла Деву Марию в качестве особой покровительницы. И небесная гармония, «царящая» на поверхности фрески, есть аллюзия на гармонию града Божьего, на что указывают и музицирующие ангелы во втором ряду (снизу фрески). Таким образом, в сознании людей идея гармонии небесного царства распространялась на град земной, тем самым визуально фиксируя один из важнейших идеалов республики, – гармонию и согласованность внутри нобилитета... [15, Р. 307–308].

На смену этому искусству приходит искусство Я. Беллини. Однако долгое время Якопо был известен в основном как отец Джентиле и Джованни Беллини. [11, С. 23]. Перелом во взгляде на историческое место Якопо Беллини

в изобразительном искусстве Венеции произошёл лишь на рубеже 50–60-х гг. XX столетия [5, С. 2–3]. Посредством изучения окружающего мира венецианский мастер предпринял смелую попытку в пространственной (ренессансной) форме «открыть мира и человека». И в этом смысле Якопо – новатор, трансформирующий традиционное представление о возможностях изобразительного искусства на территории Венеции. Овладевая тонкостями линейной перспективы, досконально исследуя разнообразные объекты окружающего мира, он стремится отразить целостную картину мира. Так, например, его религиозные композиции становятся подлинной историей, размещённой в городской среде, явно навеянной образами Венеции. К тому же, проявляя интерес к самой разной натуре, Беллини, по сути, разрабатывает самостоятельные жанры, предлагая будущим поколениям венецианских мастеров богатый тематический «репертуар».

Таким образом, новая художественная лексика, разработанная Беллини в его двух знаменитых альбомах рисунков, хранящихся в Лувре (ок. 1430–1450) и Британском музее (ок. 1455–1470) представляет собой универсальное свидетельство визуального бытования «мифа Венеции» (Вопрос датировок двух альбомов остаётся дискуссионным.) [5, С. 39–40]. Альбомы стали неисчерпаемым источником вдохновения не только для художников, но и для исследователей творческого наследия Я. Беллини. Поскольку до сих пор искусство Якопо оставалось в тени исторических *trionfi* Джентиле и Джованни Беллини, Витторе Карпаччо, оно не до конца изучено. Тем не менее два редких фолианта с досконально разработанными мотивами и ренессансными изобретениями, включающими авторский метод, представляют собой ключ к новому живописному повествованию, а значит, к принципиально иному уровню художественной достоверности.

Рисунки Беллини заслуживают особого внимания ещё и с точки зрения интереса художника к изменению иконографии (инверсии), а также поиска им новой светско-повествовательной трактовки традиционных религиозных сюжетов. Так, Е.В. Яйленко, указывая на самостоятельный характер графических композиций Беллини, заостряет внимание на следующем композиционном решении: «показу библейских или евангельских событий в них отводится едва ли не второстепенное место в сравнении с изобра-

жением пространственного окружения, образованного архитектурными сооружениями или пейзажными панорамами, на фоне которых фигурные группы порой кажутся поистине незначительными» [7, С. 23]. В свою очередь, эта отмеченная особенность рисунков Беллини исключала возможность воспроизведения подобных композиций в алтарной живописи, для которой «новаторские решения традиционной тематики» едва ли были допустимы. Значит, главным для художника в процессе воплощения смелых замыслов выступал поиск именно новых принципов композиции, исследование линейной перспективы, нащупывание индивидуальной манеры. Это и отразилось в одном из главных беллиниевских мотивов, коим выступала в его альбомах сама Венеция и её многоликий образ. В этом смысле достижения Беллини в наглядной репрезентации этого образа и соответствующей городу эмблематике были крайне важны и востребованы для дальнейшего продвижения и укрепления мифологем республики.

Стоит отметить, что близкую точку зрения, указывающую на отнюдь не утилитарный – не заказной, а творческий мотив, побуждающий художника рисовать для себя (*fatti per se*), разделяют и другие исследователи: Б. Дегенхарт и А. Шмитт, П.Ф. Браун, П. Хэмфри, М. Ретлисбергер, И.А. Смирнова и другие.

Однако существует и другое мнение в отношении целесообразности альбомов Беллини. Оно сводит их назначение к категории распространённых в ту пору «книг образцов», представляющих своего рода учебные пособия для начинающих мастеров. Так, Колин Эйслер допускал «частичное» использование рисунков в качестве подготовительных эскизов к будущим живописным нарративам его преемников [12, С. 87].

Согласно проблематике статьи, в нашем исследовательском фокусе в первую очередь оказались рисунки городских видов, создавшие в дальнейшем универсальный «каркас» для панегирической живописи Венеции. Именно здесь художник разрабатывает новую композиционную структуру.

Но прежде чем мы рассмотрим беллиниевские ведуты, обратим внимание на листы с отдельными мотивами городской среды, тесно связанными с ними. Здесь Беллини разрабатывает мотив

«венецианского» балкона, фонтана, купели, готического дворца, украшающей дворик скульптуры, часовни, фасада церкви, аркады и т.д. К этой серии рисунков, представляющих отдельные архитектурные мотивы, можно отнести следующие: Лувр, fol. 50 verso; (Британский музей, fol. 12 verso; Б.М. fol. 66v.; Б.М. fol. 93; Б.М. fol. 68v.; Б.М. fol. 70v.; Б.М. fol. 69v.; Б.М. fol. 72v.; Лувр, fol. 75v.. Они напоминают центр Венеции и в основном выполнены в свободной манере, для которой характерна незавершённость наброска: разработка изолированного мотива, неравномерная прорисовка объектов, сохранение вспомогательных поперечных линий удаляющейся перспективы, порой небрежность штриховки и даже, как в случае с «венецианским деревянным балконом» (Лувр, fol. 50 verso), рисование поверх другого перевёрнутого изображения, едва намеченного или намеренно незавершённого.

К основной серии городских пейзажей можно отнести листы, вобравшие в свою структуру библейско-евангельские сюжеты и представляющие сложный тип многофигурной композиции в архитектурном пространстве. В связи с темой нашего исследования именно эта серия рисунков – наиболее показательна. Мы рассмотрим несколько образцов законченной графики Парижского альбома: «Бичевание Христа», «Пир Ирода и усекновение головы Иоанна Крестителя», «Благовещение». Это ещё не «венецианский нарратив», но явная подготовка к нему. (Рассматриваемые здесь рисунки станут иконографическим и композиционным образчиком для будущих живописных историй последователей Якопо.)

Так, в рисунке «Бичевание Христа» (Лувр, fol. 29) действие разворачивается в пространстве города, напоминающем самое сердце Венеции (рис. 1). Оба альбома хранят в себе сразу по несколько рисунков к теме бичевания, порой с набросками отдельных сцен к основному рисунку, выстроенных иногда крупным планом фронтально или удалённо с разных ракурсов. «Открытая лоджия в правой нижней части здания, его стены с замысловатыми балконами вызывают в памяти Палаццо Дожей» [6, С. 32]. Венецианским фасадам также свойственны росписи и рельефы. В данном случае готический орнамент и классические рельефы инкрустировали здание сценами из жизни Геракла (или, возможно, Самсона), а также

фигурами в натуральную величину обнажённой женщины и атлета, протягивающего вотивный дар [9, С. 340]. Однако, по мнению Т. Николса, именно классическая обнажённая натура указывает на принадлежность к древнеримской постройке. Итак, перед нами дворец Понтия Пилата в Иерусалиме, где происходило бичевание [4, С. 32]. Но, поскольку для Венеции было важно за неимением собственного имперского прошлого в искусстве отражать свою связь с «вечными городами», то в данном случае Венеция, благословенная Господом Богом, отождествлялась художником с Градом Небесным – Иерусалимом.

Создавая подобные композиции, Беллини вписывал библейских героев в современный городской ландшафт, напоминающий Венецию. Так, справа можно рассмотреть фигуру Понтия Пилата, восседающего на постаменте наподобие трона, в нише глухой арки. Он не смотрит в сторону Христа, очевидно, внимания Пилата удостоился кто-то из многочисленных свидетелей сцены. Собравшиеся посмотреть на казнь мужчины и женщины, воины и знатные горожане, христиане и мусульмане (судя по одежаниям и головным уборам) – представляли чуть ли не весь срез общества. Подобно тому, как пёстрая публика, включающая торговцев и дипломатов различного вероисповедания, заполняла улицы и площади реальной Венеции во время государственных торжеств. К схожему изображению конфессионального разнообразия прибегает в дальнейшем и Карпаччо в картине «Исцеление бесноватого у моста Риальто» (1505/10) из цикла «Чудеса Истинного Креста», написанной для Скуолы ди Сан-Джованни (и в данном случае внимание к детальному отражению вещественной среды было обусловлено ещё и тем, что среди прихожан самой Скуолы были «послы и многие известные личности, как иностранные, так и местные») [8, Р. 63].

Также стоит отметить, что в передаче глубины пространства, которое явно доминирует над фигурами людей, Якопо использует флорентийскую систему поперечных линий. Люди на рисунке изображены в соответствии с сокращающейся в перспективе сеткой намеченных линий. Все архитектурные элементы в декоре здания также участвуют в создании «пространственного коридора». Но, настоящим художественным открытием самого Беллини становится смещённая влево точка схода, которая служит отвлекающим приёмом, скрывающим от

взгляда зрителя главное событие картины – сцену «бичевания». И в отличие от Альберти, учившего изображать главную сцену непосредственно на переднем плане, «Якопо в своих рисунках неоднократно возвращался к сокрытию сюжета в дотошно прорисованной окружающей среде» [6, С. 32].

К аналогичному приёму композиции Якопо прибегает в рисунке «Пир Ирода и усекновение головы Иоанна Крестителя» (Лувр, fol. 17) (рис. 2). Перед нами также центр некоего города. И с первого взгляда, несмотря на множество классических элементов декора (языческие статуи, купидоны, колонны с капителями), очевидна параллель с характерной для Венеции архитектурой: балконы и лоджии, контрфорсы, изысканно их поддерживающие, стрельчатые проёмы окон Дворца, напоминающие фасад Палаццо Дожей. Городское пространство по-прежнему доминирует над фигурами людей и животных. Композиция вновь обретает черты реальной венецианской среды. Художник здесь как будто примеряет на себя роль главного архитектора уникального ландшафта, впитавшего в себя, как сказал бы Джон Рескин, – дух Готики и дух Ренессанса. Он использует всё тот же «отвлекающий» приём: уходящая в перспективу аркада (слева), лестница, ведущая во дворец (справа), величественный фонтан (в центре площади). Таким образом, зрителя словно затягивает в самую гущу городской жизни и бытовых сцен. Фигурки людей и разнообразных животных разбросаны по периметру городской площади: всадник на коне, ребёнок с обезьянкой, лошадь, пьющая воду у фонтана, экзотические звери и птицы... На религиозных картинах со страстями, происходящими буквально на глазах у всех, жизнь изображена обыденной и непринуждённой. Так, по задуманной художником сценографии, не сразу обращает на себя внимание сцена казни: обезглавленный Иоанн Креститель, палач, убиравший свой меч в ножны, женщина, идущая по лестнице во дворец и несущая на блюде голову казнённого. До определённого момента остается «за кадром» сцена самого пира Ирода – в лоджии справа. В очередной раз смещённой влево точкой схода Беллини-старший маскирует главную сцену сюжета. Вследствие чего рисунок приобретает повествовательный характер, что предполагает разворачивающуюся постепенно

историю (нарратив), правдивость которой для зрителя во многом – результат сложного замысла.

Стоит также отметить, что «многофигурностью» сцен и почти сакральным интересом к бытовым подробностям рисунки Беллини напоминают нидерландскую школу живописи (хотя композиционная структура Беллини отличается от нидерландцев наличием такого важного изобразительного мотива, как «антикизирующий архитектурный каркас») [3, С. 40]. Следовательно, не только знаменитые флорентийцы, но и нидерландские мастера оказывали заметное влияние на венецианскую школу и развитие Ренессанса в Венеции. Учитывая интенсивные торговые связи между странами, К. Эйслер выдвигает гипотезу о возможном визите Яна Ван Эйка в Венецию в 1426 году [12, Р. 31]. К тому же его картины с изображением жанровых сюжетов находились в венецианских и падуанских коллекциях кварточенто. Так что Беллини вполне мог видеть произведения Ван Эйка и других нидерландских художников. Вопрос взаимосвязи венецианского Возрождения и нидерландского искусства, которого мы здесь едва касаемся, представляет интерес для отдельного исследования.

Ещё один яркий замысел, заключённый также в целую серию рисунков, – это «Благовещение». (Британский музей, fols. 12v., 13, 76; Лувр, fols. 30v., 31.) Графический панегирик подобному архитектурному убранству также возвеличивал саму Венецию, как исключительный город-государство. И в то же время отождествлял её с Небесным Иерусалимом, наглядно закрепляя известные мифологемы преемственности и божественного провидения в судьбе республики.

Перед нами очередной религиозный сюжет, виртуозно вплетённый в городскую среду. (В своём раннем творчестве Беллини уже обращался к Благовещению для алтаря в Бреше, считающемся его самым консервативным вариантом.) Что касается графических попыток осмысления Благовещения, то здесь автором также подчёркнут приоритет пространства над человеком, как если бы весь мир ещё раньше Богоматери «был приглашён» стать очевидцем благой вести (что вполне корректно с точки зрения теологии). Но венецианская традиция диктовала художнику свою интерпретацию истории «благой вести»: рисунки Беллини отождествляют Венецию с воплощением республики, предположительно основанной 25

марта 421 года. Дело в том, что по всей Италии были распространены так называемые мистерии (особые театральные постановки на религиозные сюжеты), которые инсценировали весть Ангела, принесённую Марии, важную встречу неба и земли, положившую начало циклу спасения. Театральный ритуал на сюжет «Благовещения», исполняемый в Венеции с 1340-х годов, по всей видимости, заинтересовал и вдохновил Беллини. Первую постановку разработал ведущий в то время художник Венеции Паоло Венециано. И уже тогда сакральная сцена разворачивалась в величественных декорациях города, с его жилыми постройками, арочными окнами, балконами и лоджиями, живописными дворами и площадями [12, Р. 293].

Итак, на всех рисунках обоих альбомов Беллини сцена Благовещения встроена в сложную архитектурную структуру. У каждого рисунка на данный сюжет – своя степень завершённости. Визуальная точность уходящей перспективы, (подчёркнутая идущими к точке схода балками на потолке интерьера) особым образом проявляется в самостоятельном рисунке Парижского альбома (Лувр, fol. 31) (рис. 3). В данном случае владение художником линейной перспективой вновь планомерно раскрывает истину, изначально скрытую от глаз. В зрительском фокусе оказываются многочисленные детали, наполняющие композицию жизнью и сакральным смыслом. И если на всех рисунках одинаково изображено городское пространство – синтез местной готики и флорентийского Ренессанса, всё же напоминающее в первую очередь саму Венецию, то детали, выступающие атрибутами «Благовещения», заметно отличаются. Так, например, в лондонском варианте Мария стоит на коленях, как и в алтаре в Бреши. Но в парижском Благовещении – она изображена в полный рост с молитвенником, стоящей вполборота от архангела. Стоит отметить, что на всех трёх рисунках отчётливо изображён луч Святого Духа, идущий с небес. Минувя круг ангелов, своим божественным светом он «разрезает» пространство по диагонали, ведущей к жилому убранству дворца Богородицы, «указывая» зрителям на главное событие повествования. И на всех четырёх рисунках (включая самый размытый набросок из Парижского альбома) выражена оригинальная эстетика венецианской архитектуры. «Основная причина этого жилого великолепия

заключается в том, что Христос в этот момент обретает физическое бытие в Деве Марии, и, таким образом, основывается земная Церковь, её великолепие отражает небесное» [12, С. 293].

Другая же причина заключается в том, что Якопо, впитав архитектуру родного города, не стремился «дословно» воспроизвести Венецию. В его альбомах практически не существует точных копий венецианских зданий. (Вероятно, исключение составляет лишь рассмотренный нами рисунок «Благовещение». Ещё в начале XX столетия Виктор Голубев обратил внимание на очевидное сходство здания на заднем плане композиции с его прототипом – Фондако - деи - Турки (итал. Fondaco dei Turchi) на Гранд-канале.)¹ Таким образом, «воздвигая» фантазией творца свой «идеальный город» [10, Р. 15], сочетающий византийско-романские и позднеготические черты, венецианский мастер выражал прежде всего образное видение своего идеала. И этот характерный для рисунков Беллини нюанс косвенно подтверждает точку зрения группы исследователей, считающих данные альбомы – «нарисованными картинками» («quadros designatos» или «drawn paintings»), созданными для себя (fatti per se) [9, С. 118].

На примере данных рисунков становится очевидным новый подход в изобразительном искусстве к религиозной тематике, переданной в антураже знакомого города. Городская среда здесь служит украшением сакральной сцены и лишь усиливает её значение для современников. Библейская сцена становится правдивой в глазах зрителя и практически вписанной в канву собственной истории, то есть истории самой Венеции. «Из позднесредневековой образной системы он (Беллини) вступает в мир преимущественно визуальный, мыслящийся как иллюзия реальности, где события и действующие лица предстают как бы «здесь и сейчас», наподобие прямого отражения подлинного зрелища» [3, С. 15]. И надо признать, что эта комбинация повествовательного принципа Я. Беллини и новшеств Ренессанса, в частности, линейной перспективы, привели к зарождению аутентичного композиционного метода.

1. Goloubew V. Les dessins de Jacopo Bellini au Louvre et au British museum / Bruxelles G. Van Oest & C-ie – хранится в архиве ГМИИ им. Пушкина.

В результате новая изобразительная система во многом обеспечила дальнейшее развитие венецианской живописи, а параллельно с этим расширила возможности по интегрированию идеалов республики в её искусство. Уже в

пятнадцатом столетии венецианские мастера создадут монументальные исторические циклы для отражения vera istoria, прославляющие город-государство и исполняющие роль визуальных свидетельств «мифа».

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Брагина Л.М. Итальянский гуманизм эпохи Возрождения. – М.: Наука, 2004. – С. 173.
2. Кандинский В.В. О духовном в искусстве / пер. с нем. Е. Козиной. – М.: Издательство «АСТ», 2018. – С. 65. – 180 с.: ил.
3. Козлова С.И. Беллини и Раннее Возрождение в Венеции. – Белый город, 2018. – С. 40. – 193 с.: ил.
4. Лейн Фредерик. Золотой век Венецианской Республики / пер. с англ. Л.А. Игоревского. – М., 2017. – С. 121. – 607 с.
5. Смирнова И.А. Якопо Беллини и начало Возрождения в Венеции / Российская академия художеств; НИИ теории и истории изобразительных искусств. – М., 1994. – С. 2–3.
6. Николс Том. Ренессанс в Венеции. Эпоха перемен от Беллини до Тинторетто / пер. с англ. И.А. Литвиновой. – М.: Слово/Slovo, 2019. – 224 с.: ил.
7. Яйленко Е.В. Венецианская античность. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 469 с.: ил. – (Очерки визуальности).
8. Brown Fortini Patricia. Venetian narrative painting on the age of Carpaccio. – New Haven and London: Yale University, 1994. – 310 p.: il.
9. Brown Fortini Patricia. Venice and Antiquity The venetian sense of the past. – New Hawen, London, 1996. – P. 118. – 361 p.: il.
10. Canova G.M. Riflessioni su Jacopo Bellini e sul Libro dei disegni // Arte Veneta. –1972. – XXVI. – P. 15.
11. Crouzet-Pavan Elizabeth. Venise triomphante Les horizons d' un mythe. – Albin Michel, 2004. – P. 201–203. – 451 p.
12. Eisler Colin. The genius of Jacopo Bellini.– New York: Harry N. Abrams, 1989. – 560 p.: il.
13. Molmenti Pompeo. Venice: Its individual growth from the earliest beginnings to the fall of the Republic. – A.C. McClurg & Co., 1906. – P. 205. – 338 p.: il.
14. Rosand David. Myths of Venice The figuration of a State. – The University of North Carolina Press Chapel Hill & London, 2001. – P. 2. – 188 p.: il.
15. Sansovino Francesco. Venetia Città nobilissima et singolare (1581). – Venetia, 1663. – 962 p.