

изучить феномен тематической скульптуры на Всекитайской художественной выставке во всем его разнообразии, понять основные принципы творчества, дополнив академическую литературу

по теме, что имеет большое значение для дальнейшего развития тематической скульптуры в Китае.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бао Дун. Ван Кэпин: "деревянность" и человечность // New York Times. – 2013. – 19 ноября.
2. Шан Хуэй. Краткая дискуссия о ценностях нового китайского искусства // Гуанмин жибао. – 2010. – 15 мая.
3. Сунь Чжэньхуа. На пути к "открытой" китайской скульптуре // Мэйшу ("Искусство"). – 2009. – №1.
4. Современный китайский скульптор Цэн Чэнган. // ред. Цэн Чэнган – Пекин: изд-во Гугун, 2014.
5. Сунь Чжэньхуа. Современная китайская скульптура. – Шицзячжуан: изд-во Хэбэй мэйшу, 2009.
6. Чэнь Шэнчжэн. Тематическая скульптура – обзор. // Мэйюань ("Прекрасный сад"). – 1992. – №2. – С.15-16.
7. Чжан Чжицян. Идентификация духовной выразительности в тематической портретной скульптуре: диссертация. – Хубэйская академия изящных искусств, 2019.
8. Шао Сяофэн. Сто лет тематической скульптуры // Мэйшу. – 2018. – №6. – С.99-103.
9. Цянь Лян. Коллективное творчество в крупномасштабной тематической групповой скульптуре в Новом Китае: диссертация. – Центральная академия изящных искусств, 2014.
10. Чжу Шилан. Инновационное использование цифровых технологий в городской скульптуре: тематическая скульптура и практика дизайна. – Шаньдунский университет, 2011.

Elena V. Samsonova

PhD Student

Lomonosov Moscow State University Department of Arts

e-mail: samsonova776@gmail.com

Moscow, Russia

ORCID 0009-0006-0283-801X

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-3-49-68

## "THE MYTH OF VENICE" IN THE DRAWINGS OF JACOPO BELLINI – OTHER FACETS OF IMAGERY

*Summary:* The article focuses on the drawings of Jacopo Bellini (c.1400-1470/1471) from two famous Albums kept in the Louvre (c.1430-1450) and the British Museum (c.1455-1470), the themes of which are related to the mythologemes of the Venetian Republic. This publication is a continuation of the article: "Jacopo Bellini: the Matter of Visualising the 'Myth of Venice'" (previously published in the journal Burganov House. The Space of Culture). In view of the rich thematic "repertoire" of the albums, the main goal of the study is to discover the connection between Bellini's drawings on different plots or motifs with the historical and ideological basis of the "myth of Venice".

In addition to religious subjects included in the complex architectural compositions of J. Bellini's "ideal city", the facets of "myth" are reflected in his female images, in portraits of Venetian warriors and knights, in battle scenes, and also in drawings of lions. This graphic material from the albums of the founder of the Venetian Renaissance will be the subject of our study.

Through the prism of the task at hand and also in connection with the obvious variety of overlapping themes in the two amazing volumes, the drawings in them do not exhaust themselves, just like the culture of Venice. The entire world around us seems to be included in the graphic "cabinet of curiosities". And it is also why the albums are of great importance for fine art.

In the samples we are considering, the artist continued to "discover the world and man", looking for pictorial boundaries of the objective world. He was interested not only in modelling the spatial environment but also in the anatomical nature of man, his interaction with nature and space, portraits and multi-figure compositions in urban settings and rural areas. Albums became not just visual evidence of the flow of life through the master's observations and his artistic preferences, but also a kind of treatise on applied human anatomy, animal art, not to mention linear perspective. The "personal character" of the drawings created for oneself (*fatti per se*) is again felt. Graphics appears as an independent form in the fine arts of Venice. And finally, "myth" takes on a new

existence in Venetian art, providing its successors with an ideal narrative channel for the motifs and holistic images developed by Jacopo Bellini.

However, how are drawings of female images or warriors and knights connected with the matter of "myth"? Nevertheless, consistently studying the material from the point of view of historiography, the main postulates of the republic, which turned into its main mythologemes, as well as examining Bellini's sheets using the method of formal-stylistic and comparative analysis, we discover a subtle and sometimes obvious reference to the "myth of Venice", ambitions and the political climate of the city-state. Thus, already at the turn of the 16<sup>th</sup> century, feminas drawn or painted on canvas acquired the status of the most important element in the art of Venice. Actually, Venice identified itself with a female image. Its personification became a powerful propaganda tool in the art of the Cinquecento. In this sense, the steps taken by Bellini (in the middle of the Quattrocento) to study female nature are especially valuable. It is no coincidence that the artist was interested in military themes and images of courageous Venetians, morally and physically prepared not only for knightly tournaments but also for real victories at sea and land. The brilliant development of the military motif in the form of sketches and integral compositions is a reflection of a socially significant phenomenon for Venice, which we consistently prove in the article.

And in conclusion, we examine sheets with figures of lions, grouping them according to iconography. A lion, as a symbol of St. Mark the Evangelist, directly associated with Venice, became almost the main emblem of the republic. In this regard, Jacopo Bellini's appeal to this traditional motif, as close as possible to the Venetian self-consciousness, also seems to be the Venetian master's significant contribution both to the further formation of the "myth" of Venice and to the formation of the Venetian Renaissance in art.

*Key words:* Jacopo Bellini, Venice Republic, Renaissance, album, tome, graphics, drawing, myth, mythologem.



Fig.1. Nude Women on the Battlefield. British museum, fol.32

One of the themes that was well reflected in Bellini's albums and deserves attention, including from the point of view of "myth", is women. The reason we decided to dwell on this obvious source of the artist's inspiration and consider some of the drawings is that a female image is, in fact, extremely symbolic for Venice. The image of the noblest and most unique Venice (*nobilissima et singolare*) [15] would not be complete without women. After all, Venice identified itself precisely with the feminine principle. First of all, it identified itself with the Virgin Mary. And this identification of Venice with the Virgin Mary became a stable ideologeme of the "myth of Venice", which, by the way, is evidenced by Francesco Sansovino, bringing together these two images as well as two names: "...Venice Immaculate (Venetia Vergine), with its unspoiled purity, protects itself from other people's violence and maintains peace..." [15, p.323]. And that is not all: it is the Goddess of Justice, it is the Goddess Venus, who emerged from the foam of the sea; it is also a luxurious Venetian lady. The personification of Venice became a powerful tool in the art of state panegyric. Tintoretto and Veronese's mythological cycles, created by them in the 16th century for the Palazzo Doge, are clear confirmation of this. Thus, as a result

of this allegorical unity, which was important for the republic, and taking into account the still recent conservatism of the local school, it is difficult not to appreciate the steps taken by Jacopo Bellini in the study of female nature.

Bellini's unconditional search for female faces, characteristic of the mid-Quattrocento, was largely inspired by the special significance of women for Venice. "...Despite the almost oriental mystique of the republican way of life and the skilful mixture of secrecy and display, their presentation in art was part of the calculated work of state propaganda. Venice is a woman, the Most Serene, Repubblica, born in the sea, like Venus, immaculate, like the Virgin." [12, p.127]

Moreover, in historical terms, the life of a Venetian woman was always shrouded in fog. Visitors were no less eager to see local women as marvels than they were to see the appearance of Venice itself. In this regard, it is difficult to disagree with the Italian historian and researcher of Venetian life, the author of the book *La Dogaressa di Venezia*, Pompeo Molmenti, who believed that the mystery that had once surrounded a Venetian woman only increased her attractiveness for us:

"A woman is a living element of art (*vivo elemento per l'arte è la donna*) since she is in harmony with everything that surrounds her, with festive life, with fantastic architecture, with warm airy tones, and with water reflections. The Creator feels her charm and places her on the immortal throne."

Thus, the series of drawings *Naked Women and Children* (fols.30 v., 31; Louvre, fol.68) resembles examples of classical sculpture. However, the composition itself and the preserved outlines of three-dimensional space make it far from the classical bas-relief. Before us, there is a kind of group portrait of women with children. Nude female figures are depicted from a variety of angles: in contraposto poses (from Italian: *contrapposto*), as well as sitting, reclining, in active, purposeful movement, in coordinated and organic interaction between themselves and the figures of children of different ages. This *mise-en-scène* is more reminiscent of a city bathhouse, and "the heroines anticipate the erotic nude that will enrich Venetian painting of the next generation". [6, p.33] It is worth noting that here again, one can see the Dutch trace "bequeathed" to the Venetian masters. In this regard, admiring the "convincingness" of Bellini's bathers, K. Eisler suggests that Bellini could have seen

the famous Bathsheba or *Woman Bathing* by Jan van Eyck (c.1420-1430, now lost) in Urbino. Moreover, the paintings of naked bathers that decorated wooden chests brought from the Netherlands by Jacopo's court patrons could have been a source of inspiration. [12, p.180]

However, the artist's interest in female nature is reflected not only in naked bathers (the above-mentioned drawings) but also in such images as *Naked Women with Children Preparing for Battle* (fol.31 v.) and *Naked Women on the Battlefield* (fol.32) (Fig.1). Bellini's women warriors echo the ancient image of the fair and brave goddess Pallas Athena (Minerva). In the 16th century, the image of Minerva was heroized more than once in the official art of Venice. Thus, for example, the image of Minerva was used by Jacopo Sansovino for the sculptural design of Lodgetta (1537-1546). And *Minerva Sending Away Mars from Peace and Prosperity* (1570-1580) by Jacopo Tintoretto – a classic embodiment of power and at the same time feminine beauty, appeared in the Golden Living Room (Salotto Dorato) of the Palazzo Doge. Merging with the image of Venus and Venice, Tintoretto's Minerva decisively and at the same time gracefully "sends away" the disasters of war, threatening her in the image of Mars.

Returning to Bellini's drawings (fols.31, v.32), created a century earlier, we note that before us, there are naked women of different ages and graces, representing, apparently, an allusion to the popular Renaissance theme of the "three human ages". However, unlike these drawings, the previous series with "bathers" (fols.30 v., 31; Louvre, fol.68), on the contrary, is an image of the same nude in different poses or movements. This nuance only emphasizes the private nature of the albums, which allowed the master to freely develop the motif that interested him within the confines of one drawing or sheet.

A refined and poetic female image appears in courtly drawings, such as *The Knight and His Lady with a Hawk* (fol.19 v.). It is noteworthy that two female figures are depicted here. Although initially, there is a deceptive impression of an additional sketch for the image of the "lady with a hawk", made by the artist with a light pressure of a pencil, as if he was trying to find the best compositional solution for depicting the female figure. However, upon closer examination of their facial features, one can conclude that Bellini depicted two ladies.

In addition, this point of view is supported by the rule that existed in that era to accompany women of the noble class. Thus, we can assume that the beloved woman is "followed" by her companion, who is in no way inferior to her in majesty, noble attire, or tenderness of appearance.

It should be noted that the most important feature of Renaissance fashion was that it did not expose the human body, unlike in ancient culture; on the contrary, dresses were characterised by alternating voluminous skirts, harmonious symmetry, and moderate cutouts. It follows that Bellini's ladies correspond to the fashion trends of the mid-Quattrocento. This means that they were not fictitious women but the artist's contemporaries, whom he could have observed during knightly tournaments. Consequently, the images of noble Venetian women created by Bellini did not represent an abstract ideal. And once again, in his albums, Jacopo essentially turned to a new genre. Portraits of noble beauties, dressed or naked, surrounded by servants and everyday details, as well as portraits of commoners, appeared more than once in Venetian art. In this regard, one can recall the famous work of Vittore Carpaccio, *Two Venetian Ladies* (or *Two Courtesans* of 1490), also dressed in fashionable dresses but already too extravagant.

Other genre scenes are also decorated with female images, for example, *The Rider and the Wedding Procession*, a drawing more reminiscent of a return from a hunt (fol. 48), as well as a series of everyday scenes, for example, *A Shop with a Woman (Trader) Making Wool Yarn* (fol.51 v.). And every time Venetian women drawn by the artist, regardless of the plot, possible allegorical connection, or class, give an idea of various roles of women and invariably leave the impression of a "freeze-frame" – an episode of real life, observed by the artist's keen eye. Their plasticity and gestures are anatomically accurate and visually convincing.

In this regard, we note that already at the end of the Quattrocento, Carpaccio, Gentile Bellini, and then a galaxy of such outstanding masters of the 16th century as Giorgione, Titian, Lorenzo Lotto, Palma Vecchio, Veronese, and, finally, Tintoretto, introduced their special contribution to the formation of the multifaceted image of a Venetian woman as one of the treasures of Venice, continuing what had been started by Jacopo.

The next theme, extensively developed by Bellini in both albums, represents a Venetian as a warrior



or knight. His warriors and knights symbolise army power and the triumph of victory. The artist depicted in detail weapons, military armour, war horses in all gear, dogs following on the heels of horsemen, often a noble warrior accompanied by a squire: *A Cavalier with a Rod and an Attendant* (fol.84 v.), the knightly series *Horsemen and Ser-vants Ready for the Tournament* (fols.5 v., 6), and a series of drawings of the tournament in the scenery of a city square with spectators in the arched window openings from the British album (fols.55, 50 v., 51). It is a kind of knightly hymn, merging with Virgil's Song of Arms and Man – "Arms, and the man I sing...". The fact is that from the very beginning, the Venetians used the design of Piazza di San Marco as a stage for most of Bellini's tournaments: "In no city in the world was there a more beautiful field for fights and tournaments than Piazza San Marco". [13, p.205]

At the beginning of the 20th century, Pompeo Molmenti (an Italian historian, politician, specialist on Venice) talked about knightly tournaments as a favourite sport and as a school of combat that developed knightly customs and laws of honour. Such competitions became a powerful element of civil society. Knightly tournaments had been held since the 13th century and, over time, entered history as one of the main events in the life of the Venetian Republic. [13, pp.205-208] They became part of the momaria culture widespread in Venice – theatrical performances that were held on various occasions, including religious holidays (for example, the Annunciation, which we already touched on earlier), as well as reconstructions of important historical events. For example, tournaments were held in honour of the conquest of Treviso (1338) and the capture of Padua (1406), on the occasion of the election of Doge Tommaso Mocenigo (1413), which was witnessed by seventy thousand spectators. [13, p.207] However, it is important to note that under Doge Foscari (1423-1457), theatrical performances of "war games" acquired a new ideological meaning. Doge Francesco Foscari vowed to put an end to bull dancing, regattas, and momarias, abandoning most of them in favour of even more tournaments. [12, p.235] In this way, he hoped to perpetuate the fighting spirit of the republic.

Eisler admits that Jacopo Bellini could have taken part in the design of the tournament on the occasion of the marriage of Doge Foscari's son (1441). Since, in addition to the goldsmiths and jewellers

who made ceremonial armour for tournaments, festive equipment was often designed and decorated by artists. It was they who invented fancy horse blankets that could turn any horse into a lion or dragon (Louvre, fols.90, 52). Knights defended themselves with shields with images of fierce lions carved on them, as well as wearing armour knee pads with lion heads, which was precisely captured in Jacopo's drawings (ibid., fols.54, 55) (Fig.2). And this could not just be Bellini's artistic imagination, since the Metropolitan Museum of Art (New York) preserves a Venetian gilded helmet in the form of a lion's head, proving the reality of such battle vestments of the Venetian knights of the 15th century. [12, p.235]

Thus, J. Bellini's drawings, dedicated to the theme of warriors and chivalry, reflected social issues that were significant for Venice and were designed to perpetuate episodes of national pride (*ars memorativa*). "The perfection of Venetian laws, the wealth of its arms, and the success of its trade, raised the people of Venice to a high level of courage and prosperity, and public displays of skill and courage helped to kindle the patriotism and confidence of its citizens." [13, p.208]

Studying the drawings directly, we note that they often cannot be accurately divided into scenes of real battle and scenes of knightly tournaments, as, for example, in the samples of the Paris album elegantly drawn almost in one line: *Knight and Foot Soldier* (fol.90), *A Knight Ready for a Tournament or Other Court Holiday* (fol.52). The knight is depicted here on a huge horse, perhaps a prototype of Bucephalus, the horse of Alexander the Great, in frighteningly improbable equipment reminiscent of the wings and scales of a dragon. In general, the artistic motif of knightly adventures and images of victorious warriors were intended to reflect the fighting spirit of Serenissima. However, the Paris album evokes more poetic images associated with the knightly narrative, whereas the more applied nature of the drawings of Venetian warriors is noticeable in the British one. On the one hand, Venice imitated the knightly spirit of King Arthur [12, p.97], whose adventures, along with those of the French chevaliers, were popular among the Venetians. On the other hand, the theme of invincible knights on war horses acquired particular relevance in the era of Bellini, since, in Venice, they understood that real conquests of lands took place on horseback. For this reason, the theme of chivalry, developed in Bellini's drawings,

was closely connected not only with the idea of maintaining peace but also with the conquest of Terraferma. Venice, which traditionally glorified itself as the most peace-loving state, used various means to instil in its neighbours the myth of the bravest and most invincible army. And although the Venetians first gained wealth and glory on the water, they still strived for equal power on land. Francesco Petrarca, in awe of the power and bravado of the Venetian men, wrote: "This nation of sailors was so skilled in the use of horses and weapons, so brave and so hardy, that they surpassed all other warlike nations on sea and land". [12, p.212]

In addition, the military theme became a reflection of the reality in which Bellini lived since Venice spent most of the artist's life in battles, starting with its victory over Carrara and Padua and then conquering Vicenza and Verona. By the end of the 15th century, Venice had become one of the main territorial powers of Italy. The Stato di Terra extended from Friuli to Ravenna, from Lombardy to Cremona and Bergamo, and to the Adriatic. [11, pp.201-202] In order to defend itself, the "maritime republic" was then able to field a powerful land army. This explains the artist's special interest in the military theme and images of courageous Venetians, morally and physically prepared not only for knightly tournaments but also for real victories at sea and land. In this regard, it is noteworthy to recall the alliance concluded by Venice with Naples, which provided for the creation of a land army of 6,000 Venetian cavalry and 4,000 infantry. [12, p.212] Consequently, an image of an infantryman, a horseman, or a brave knight was an actual emblem of a victorious army.

Let us consider a drawing from the Louvre – *A Knight in Renaissance Robes* (fol.72). At first glance, it resembles an illustration for a military encyclopedia. However, since we previously noted the possibility of Bellini's participation in the artistic design of tournament competitions and, possibly, theatrical reconstructions of real battles, we may have a sketch of an attire of a 15th-century Venetian knight, modelled specifically for the corresponding spectacle. Moreover, the knights in other Bellini's drawings are "dressed" in similar armour (Louvre, fols.43 v., 90; fols.20, 36, 95 v.). Their swords are exactly the same as those kept in the Arsenal of Venice and owned by Doge Francesco Foscari and Cristoforo Moro. [13, p.211] Thus, in the drawing *Three Soldiers* (fol.95 v.) from the British Museum, which is rather a depiction of the same warrior in his three gui-



Fig.2. Jacopo Bellini. Three warriors fighting the dragon. Louvre, fol.54

ses – at three ages, the armour and weapons are identical to the previous drawing. The similarity between *A Knight in Renaissance Robes* from the Paris album and the drawing from the British one, *A Knight with a Dwarf Near a Horse* (fol.20), is even more clearly visible. The drawing repeats not only the details of a knight's attire, but also the contrapposto of a knight armed with a spear. The only difference is the absence of a corresponding headdress, although this "gap" is filled in the images of warriors in the background.

However, the theme of glorious warriors and knights is not limited to Venetian knights and tournaments. On the pages of his albums, Bellini managed to cover different aspects of military affairs. The albums touch on such a significant phenomenon as mercenaries. The relative stability within Venice made it an ideal employer for the "soldiers of fortune" – condottieri (so called because of the contracts binding them). At the beginning of the 15th century, from 10 to 12,000 people served under the banner of St. Mark; nevertheless, by the middle of the century, the military contingent of Venice numbered about 20,000 people. The state spared no effort to get condottieri, on whose maintenance enormous at that time sums were spent. [11, pp.201-203] Famous condottiere Nicolo Piccinino explained the advantages of serving in Venice over the Duchy of Milan as follows: "The Duke of Milan is mortal, Venice will never die". [12, p.216]

It is also noteworthy that many condottieri came from noble houses located near Venice. Thus, three generations of the Malatesta, d'Este families and representatives of different generations of the Gonzaga family were bound by a contract, offering the republic not only their noble origins but also military skills. In this regard, some researchers identify the drawing of a stately knight in a dandy headdress with

a plume (panache) from the British Album (fol.5) as the figure of Lionello d'Este. He is depicted in a welcoming gesture, riding an exquisitely harnessed horse, the breed of which, for example, V. Golubev defined as "typical of the House of d'Este". [12, p.221] Another spread of the London album dedicated to the knights (fols.53 v., 54) depicts a large heraldic eagle on the blanket of the horse of a high-ranking officer (possibly Borso d'Este this time), and there is another small one on a helmet of a knight in the background. The eagle also appears twice on a "triumphal chariot": in the decoration of the chariot and hovering above it (fol.95), as well as in some sketches for the tombstones of equestrian monuments to condottiere heroes (fols.27 v., 79 v.). In the images of eagles, some scholars see a reference to the d'Este family coat of arms; however, most likely, the broad symbolism of the image of the eagle excludes connection to only one family.

Concluding the passage about hired soldiers from noble families, let us remember, however, that three condottieri from the d'Este family, ruling in Ferrara, served in Venice during Bellini's lifetime. Not only did they participate in the famous tournaments held in Piazza San Marco, but two of them, Taddeo d'Este and his son Bertoldo, later died for the Serenissima...

One cannot ignore the allegorical "battles with dragons": two drawings entitled *Three Warriors Fighting a Dragon* (Louvre, fols.54, 55), *Three Soldiers Attacking a Dragon* (fol.86), and *Six Horsemen Fighting Dragons* (Louvre, fol.81). (Fig.3) In this series, the drawings have a finished character; they are distinguished by the finest drawing of details and the perfection of the compositional solution. The design with six horsemen stands out in a special way. Let us pay attention to the number of horsemen de-



Fig.3. Jacopo Bellini. Six knights fighting the dragon. Louvre, fol.81

icted – there are six of them. In this regard, it can be assumed that Bellini reflected the mediaeval tradition, when it was six knights from Friuli (they were famous for the art of equestrian combat) who led the knightly tournament, and, on the first day, they solemnly greeted the Doge, who appeared in the window of the Palazzo. And then, having met the challenge of the Venetians, they rushed to the attack with lowered spears... [13, pp.205-206] Returning to the drawing, we see that before us there is a battle scene, which reflects the entire intensity of the epic battle – the horsemen and, mainly, massive horses are depicted attacking, rearing, and even overthrown. Their silhouettes, horseshoes, thick manes, and tails are drawn accurately and subtly. Dragons, with their mythical wings, claws, and scales characteristic of reptiles, are depicted no less textured. For Venice, as indeed for any other state, a dragon could personify the collective image of an external enemy, of which Venice had many at that time, both represented by the alliances that betrayed it and represented by the Emperor of Rome, the Pope, or the Ottoman Empire... (The dragon also appears in the extensive series of drawings in the two albums *St. George and the Dragon*).

As for horses, Bellini pictured them either in urban landscape, in biblical scenes, or as independent participants in a battle scene. Throughout his career, the artist constantly improved his technique of drawing horses. Moreover, horses were also depicted by famous artists of Florence during this era. Thus, in their monumental frescoes, Gentile da Fabriano (1423) and later Benozzo Gozzoli (1461) turned the procession of the Magi into a magnificent multi-figure ceremony with the participation of horsemen. Much earlier, in *The Virgin of Humility with Donor* (Louvre Museum), painted by Bellini back in 1430 in tempera on a panel, one can see a scene with retreating horsemen on the left, almost duplicating the scene in the drawing with the dragon. It only indicates Bellini's interest in these graceful animals already in his early work, and also shows a certain skill in their depiction. Most likely, this was facilitated by Alberti's treatise on horses, inspired by the love of these creatures of his patron Lionello d'Este, and the appearance in Padua of Donatello's bronze sculpture, dedicated to the Venetian condottiere nicknamed Gattamelata on his war horse. In addition, as we have already noted, the general political situation influenced the special status of cavalymen in the ranks of the Venetian army.

By the way, it is this series of drawings depicting horsemen that indirectly confirms the version about Bellini's acquaintance with Pisanello. However, Jacopo, unlike Pisanello, did not only sketch individual motifs but sought, like the Florentines, to convey the integrity of the spatial structure of the depicted scene using linear perspective. [5, p.22]

As a result, it can be argued that the theme of warriors and chivalry, extensively developed by the artist, was not only Bellini's personal preference but was also due to its social relevance for the Venetian Republic. According to P. Molmenti, the government was interested in public spectacles demonstrating the strength and fighting spirit of the Venetians. Thus, tournaments, being an outward expression of high ideals and noble feelings, contributed to the formation of the "myth" of the invincibility of Venice. [13, p.197] And in this sense, numerous sheets of Bellini's albums dedicated to tournaments and brave warriors are the best visual evidence of these ideals, as well as geopolitical aspirations of the republic in the era we are considering.

A century later, the theme of the "rich arsenal" of Venice was embodied by Tintoretto in *The Forge of Vulcan* (1578) – one of the complex allegories of the mythological cycle inscribed in the ideological programme of the Palazzo Doge. It depicts huge Cyclopes working coherently in unity and harmony on armour, some of which are "ready" and "scattered" in the foreground of the painting. Thus, reflecting the main tenets of the "myth of Venice", *The Forge of Vulcan* contains a clear allusion to the military-economic power of the republic. The leitmotif of a peace-loving policy, almost sacred for the city-state, resonated here with the vital need of the republic to "forge" a myth from iron (in the literal sense of the word) to intimidate its enemies.

We also note that the theme of the military arsenal in Tintoretto's interpretation more reflects past victories and the valour of the ancestors. At the end of the Cinquecento, the "myth", created and consolidated in the minds of the Venetians through the efforts of humanists and patricians back in the 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> centuries, continued to postulate the ideals of the republic largely inertially. In addition, during the 16<sup>th</sup> century, the process of military and political withering of the republic paradoxically coincided with the appearance of outstanding masters of the Venetian Renaissance (Tintoretto, Veronese, Sansovino, etc). Thus, despite the fragile position

of the state during this era, art served as a sophisticated propaganda tool, owing to which the "myth of Venice" continued to live and flourish, including the legend of the military superiority of Venice and of its "readiness for battle" while still preferring peace. In this regard, attention is drawn to the difference in the interpretation of "army power" reflected by artists of different centuries, where each of the interpretations corresponded to its own political climate. Unlike the aforementioned work by Tintoretto, Bellini's drawings dedicated to the military theme are permeated with the poetics not so much of the glorious past as of the present. As we have seen earlier, during the time of Jacopo, the Venetian institution of power was engaged not only in myth-making, directing its energy to the actual expansion of the arsenal, to the promotion of infantry and cavalry, to the attraction of condottieri, to maintaining the victorious spirit of its citizens and the active army.

And the final theme, also tightly woven into the problematic of the "myth of Venice", is, of course, the lions that "inhabit" two of Bellini's albums. A lion, as a symbol of St. Mark the Evangelist, directly associated with Venice, became the main emblem of the republic. [13, p.79] Every building in Venice was marked with *the lion of St. Mark*. It is worth noting that in the period 1438-1443, the main entrance connecting the Palazzo Doge with St. Mark's Cathedral, better known as the Porta della Carta (Paper Door), was built. This majestic portal, the work of local sculptors Giovanni and Bartolomeo Bon, was decorated with a sculpture of the ruling Doge Foscari kneeling before a lion symbolising St. Mark. However, what is even more remarkable is that Bellini's drawings foreshadow some future images of lions. For example, the marble bas-reliefs of lions on the ground floor facade (possibly by Tullio Lombardo, 1487-1490) appeared in the newly restored building of the Scuola Grande di San Marco. These lions in bas-reliefs do not look like the usual heraldic winged lions; their realistic image is most reminiscent of the detailed modelled lions from Bellini's albums. It is also impossible not to mention the famous winged Lion of St. Mark, painted by Vittore Carpaccio already in 1516, which became, perhaps, the apotheosis of the image of the majestic beast as the main heavenly patron of Venice on land and sea.

As for Jacopo's lions, like most popular symbols, they share Christian and classical connotations.



And the fact that the king of beasts, in relation to Bellini's albums, could also be an attribute of the patron saint of the republic, a symbol of evangelist Mark, according to Colin Eisler, was a happy coincidence. [12, p.154] However, the choice of this artistic motif could well be dictated by the artist's desire to study the habits and anatomy of the animal and the desire to reflect the essence of a lion's nature in the graphics, a priori incorporating associativity with the "mythical" ambitions of Venice.

Thus, we will try to classify the images of lions in Bellini's albums based on the typology of the image as follows: a series of "lion" sketches in various poses and angles, in which Bellini shows himself as an observant animal painter; further – a series of lions with lionesses and cubs; attacking lions; lions in a cage and a fight between a man and a lion; as well as lions inscribed in biblical story or lions in composition with the Saint.

And although there were already precedents for independent depictions of lions (for example, by Jacobello del Fiore), for the first time it was Bellini who, in the manner of a sketch, began to truly explore and develop this motif. Having shown an obvious interest in lion nature as such, the artist sought to depict the royal animal as authentically as possible.

The following drawings can be classified as a conventional series of sketches: *Seven Lions and Three Deer*, *Five Lions* (Louvre, fols.78 v., 77 v.), *Sketches of Lions* (fols.3, 2 v.), as well as *Two Lions, a Lioness and Two Cubs* and *Two Lions* (Louvre, fols.65 v., 86). The very manner of these drawings serves as a clear confirmation of the thesis about the artist's desire to study the habits and find the most characteristic plasticity of the animal. Such meticulous elaboration of the drawing testifies to the master's special attitude towards this type of fauna, obviously the most respected among the Venetians. Already in the sheet of the British Museum Study with Lions (fol.2 v.), there appears to be an impression of a universal version found by the artist, reminiscent of traditional iconography. (Fig.4) In addition to other poses characteristic of a royal beast, the lion in the foreground is depicted "walking", in a pose similar to the so-called andante. (For the first time, it was the andante lion that appeared in the work by Jacobello del Fiore, and in the 16<sup>th</sup> century, it will be reproduced in Carpaccio's already mentioned famous work, *The Lion of St. Mark*.) However, Bellini's lion, although depicted "walking", is pictured in many other drawings as "seated",

is still far from these two most famous iconographic types: the first type is a sitting lion in glory or *le-one in solde* (lion on coins), and the second type is a walking lion. The drawing with the "walking" lion (fol.2 v.), despite other sketches of its poses in the background, looks the most complete. The shading, reinforced in places, creates subtle transitions of light and shade, providing the image of the lion with a physical effect. The natural strength of the royal beast is emphasised by prominent muscles, the carefully modelled stance of the imposing lion's paws, and the flowing mane. Upon careful examination of the drawing, one can notice slight inaccuracies in the proportions of the paws; however, it does not affect the overall impression of dominance. Walking with importance, Bellini's lion turns its head towards the viewer with dignity, slightly snarls like an animal, opens its mouth, and exposes its fangs...

"Jacopo's lions evoke the thrill of mediaeval romance and the Roman arena. And in the circle of a family pride in the lap of nature and as a backdrop to those days when knights were brave, these noble beasts shine in the new light of humanistic wisdom, reminiscent of the radiance of a Gothic illustration." [12, p.154]

The series of attacking lions is represented by two drawings from the British album: *Lion Attacking a Horse* and *Lions Attacking Horses* (fols.7 v., 8). In these independent compositions, Bellini depicted lions and horses at the moment of a mortal fight. In the first picture, the lion has already attacked and has almost crushed the unfortunate animal, and in the second picture, the attacking lion managed to jump onto the back of the rearing horse.

In the series depicting lions in a cage and a fight between a man and a lion, the drawing *A Man Fighting with a Lion in an Enclosure* (fol.9) is noteworthy. This image of a lion most closely resembles the canonical lion of St. Mark – one of the front paws of the mighty animal is traditionally raised, as if as a sign of voluntary obedience. And, since, in general, this series with animals locked in captivity is quite unusual for the artists of Venice, it is worth noting that the fascination with lions in Venice was not limited only to the abundance of images of lions and lion heads in sculpture, bas-reliefs, and high reliefs. Real lions were kept locked behind the grating in the Palazzo Doge as a symbol of proud dominance. And it can be assumed that Bellini had the opportunity to sketch them from life.

Bellini's lion also appears in drawings on biblical themes. It is, first of all, a drawing of the Old Testament story, *The Fall and Expulsion of Adam and Eve* (fol.42 v.), from the British album, as well as a pale schematic drawing of the same story from the Paris album (fol.66 v.). The British version of *The Fall* features two lions lying side by side in the foreground on the right, richly "populated" with heroes and plot attributes, while another version shows only one lion in the foreground (the drawing was badly damaged, so a barely perceptible silhouette of a reclining lion is the only thing that can be distinguished).

A lion is an integral part of the plot in the drawing *Samson... (or Hercules)* (Louvre, fol.87). A mighty naked man is depicted against the backdrop of an already defeated gigantic lion. The lion's head and its entire body are drawn with no less texture than the head and torso of Samson, as if the artist emphasised the worthy opposition of the natural power of the beast to the power of the biblical hero. This clearer design (in contrast to the faded adjacent pages of naked male torsos) is believed to have been elaborately copied in the late 15<sup>th</sup> century. A biblical theme can also be seen in the drawing from the Annunciation series. Here, a lion is depicted reclining on a stone pedestal against the backdrop of a city panorama (fol.13).

The series with *Saint Jerome Penitent in the Desert* and *...Reading in the Desert* (fols.87 v., 63 v.) in the company of a lion from the British album and two lions in the drawings from the Paris album (fols.23 v., 19 v.) represents in all variations a thoughtful composition where the saint is depicted against the backdrop of a rocky landscape. Just as Venice connected its birth and existence to the life and attributes of the Virgin Mary, so with equal success did the Republic weave the stories of saints into its own history, celebrating their feast days with its own triumphs. Thus, annual elections to the magistrates were held on the feast of St. Jerome, who, being a scientist, was the first to translate the Bible into Latin. (The composition *St. Jerome Reading in the Wilderness* from the British Album would be used by Bellini's son Giovanni for his painting *St. Jerome*, done in tempera on wood around 1460). A lion appears here as one of the attributes of the saint. However, the image of a lion is perhaps also a hint of the presence in the plot and the spiritual assistance of Jesus Christ, based on the symbolic meanings of a lion in Christian iconography.

The last thing worth paying attention to here is the very first sheet from the British album with a sketch entitled *Lions and Cubs* (15 v.), depicting an imposing lion couple playing with their offspring against the backdrop of rocky terrain, which perhaps has a thematic connection with the *Baptism of Jesus* from both albums (Louvre, fol.25, fol.16). On the one hand, the drawing *Lions and Cubs* could serve as a preparatory sketch for the more complex composition of *Baptism* in the depiction of a mountainous landscape, with its characteristic verticals and ornateness. However, on the other hand, taking into account the same emblematic connection of the lion with Christ, one can assume a variable interpretation by the artist of the same plot...

Thus, the examined drawings testify to the outstanding visual "repertoire" of the two albums. Using the language of monochrome graphics, the Early Renaissance master managed to create an amazing palette of genres. In addition to religious subjects, transformed by the creator's will into a new secular narrative iconography, our area of interest quite logically included other themes, represented by female portraits and nude female figures, knightly tournaments and images of Venetian warriors, battle scenes, and figures of lions.



Fig.4. Jacopo Bellini. Etude with lions. British museum, fol.2 verso

In addition, for the first time, symbolic motifs associated with the "myth of Venice" were visualized in graphic form. We were able to verify that Bellini's personal preferences, which initially guided the master in his work on the albums, reflected not only the splendour of the city panorama but also absorbed the current flow of life: everyday settings, traditions and cultural features of the city-state, the political climate, etc., which were sacred and unshakable

for the Venetians, and therefore for Jacopo himself. His drawings subtly and at times allegorically glorify the uniqueness of the Most Serene Republic, and therefore directly or indirectly contribute to the further formation of its "myth" in art. And it would not be an exaggeration to say that Bellini's graphics, contained in two albums, carry within themselves a kind of genetic code of Venetian uniqueness.

#### REFERENCES:

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 iskusstve* [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], Belyi 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 pere-men 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, pp.118-361.
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, pp.205-338.
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

соискатель степени кандидата наук

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (факультет искусств)

e-mail: samsonova776@gmail.com

ORCID 0009-0006-0283-801X

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-3-49-68

## «МИФ ВЕНЕЦИИ» В РИСУНКАХ ЯКОПО БЕЛЛИНИ – ДРУГИЕ ГРАНИ ОБРАЗНОСТИ

**Аннотация:** Статья посвящена рисункам Якопо Беллини (ок. 1400-1470/1471) из двух знаменитых Альбомов, хранящихся в Лувре (ок. 1430-1450) и Британском музее (ок. 1455-1470)<sup>1</sup>, тематика которых связана с мифологемами Венецианской Республики. Данная публикация является продолжением статьи: «Якопо Беллини: проблема визуализации "венецианского мифа"» (опубликованной ранее в журнале «Дом Бурганова Пространство Культуры»). Ввиду богатого тематического «репертуара» альбомов основная цель исследования – обнаружить связь разных по сюжету или мотиву рисунков Беллини с историко-идеологической основой «венецианского мифа»<sup>2</sup>.

Помимо религиозных сюжетов, вписанных в сложные архитектурные композиции «идеального города» Я. Беллини<sup>3</sup>, грани «мифа» находят свое отражение в его женских образах; в портретах венецианских воинов и рыцарей, в батальных сценах; а также в листах с рисунками львов. Данный графический материал из альбомов основоположника венецианского Возрождения и станет предметом нашего исследования.

Сквозь призму поставленной задачи, а также в связи с очевидным разнообразием перекликающихся тем двух удивительных фолиантов, рисунки в них не исчерпывают себя, как, впрочем, и сама культура Венеции. Весь окружающий мир кажется вписанным в графическую «кунсткамеру». И в этом также огромное значение альбомов для изобразительного искусства.

В рассматриваемых нами образцах художник продолжает «открывать мир и человека», нащупывая изобразительные границы предметного мира. Его занимает не только моделирование пространственной сре-

ды, но и анатомическая природа человека, его взаимодействие с природой и пространством, портреты и многофигурные композиции, в городском антураже и сельской местности. Альбомы становятся не просто визуальным свидетельством потока жизни посредством наблюдений мастера и его художественных предпочтений, но и своего рода трактатами по прикладной анатомии человека, по анималистике, не говоря уже о линейной перспективе. Вновь ощущается «личный характер» рисунков, созданных для себя (*fatti per se*). Графика предстает самостоятельной формой в изобразительном искусстве Венеции. И, наконец, «миф» обретает новое бытование в венецианском искусстве, обеспечивая преемникам идеальное повествовательное русло разработанных Якопо Беллини мотивов и целостных образов.

Но как связаны рисунки женских образов или воинов и рыцарей с проблематикой «мифа»? Тем не менее, последовательно изучая материал с точки зрения историографии, основных постулатов республики, превратившихся в ее главные мифологемы, а также рассматривая листы Беллини методом формально-стилистического и сравнительного анализа, мы обнаруживаем тонкую, а порой очевидную отсылку к «мифу Венеции», амбициям и политическому климату города-государства. Так, нарисованные или написанные на холсте фемины уже на рубеже XV и XVI столетия обретут статус важнейшего элемента в искусстве Венеции. Собственно сама Венеция отождествляла себя именно с женским образом. Ее персонификация станет мощным инструментом пропаганды в искусстве чинквеченто. И в этом смысле особенно ценны принятые Беллини (в середине кватроченто) шаги к изучению женской природы. Не случаен интерес художника и к военной тематике и образам мужественных венецианцев, готовым не только к рыцарским турнирам, но и к реальным победам на море и суши. Блестящая разработка военного мотива в виде набросков и целостных композиций является отражением социально значимого явления для Венеции, что мы последовательно доказываем в статье.

1. Вопрос датировки двух альбомов остается дискуссионным. [5, с.39-40]
2. «Mito di Venezia» – часть целенаправленной идеологии Венецианской республики как города-государства с уникальной системой правления и соответствующей пропагандой, сформулированная в хрониках и хвалебных речах патрициев и гуманистов.
3. См: Самсонова Е. В. "Якопо Беллини: проблема визуализации «венецианского мифа»" // Журнал Дом Бурганова Пространство культуры. – Выпуск 2. – Москва, 2024.



И в заключении мы рассматриваем листы с фигурами львов, группируя их согласно иконографии. Лев, как символ Святого евангелиста Марка, напрямую связанный с Венецией, стал чуть ли не главной эмблемой республики. И в этой связи обращение Якопо Беллини к этому традиционному мотиву, максимально близко к венецианскому самосознанию, также представля-

Итак, одна из тем, нашедших достойное отражение в альбомах Беллини и заслуживающая внимания в том числе с точки зрения «мифа» – это Женщины. Причина, по которой мы решили остановиться на этом явном источнике вдохновения художника и рассмотреть некоторые из рисунков, заключается в том, что для Венеции женский образ, в принципе, чрезвычайно символичен. Образ благороднейшей и уникальной Венеции (*nobilissima et singolare*) [15] был бы не полным, не будь женщин. Ведь Венеция себя отождествляла именно с женским началом. В первую очередь она отождествляла себя с Девой Марией. И это отождествление Венеции с самой Девой Марией станет устойчивой идеологией «венецианского мифа», о чем, кстати, свидетельствует и Франческо Сансовино, сводя воедино эти два образа, равно как и два имени: «...Венеция Непорочная (*Venetia Vergine*) своей неисторченной чистотой защищает себя от чужого насилия и поддерживает мир...» [15, с.323]. И это еще не все: она же – Богиня Справедливости – Юстиция, она же – Богиня Венера, вышедшая из пены морской, она же – роскошная Дама-Венецианка. Персонификация Венеции станет мощным инструментом в искусстве государственного панегирика. Мифологические циклы Тинторетто и Веронезе, написанные ими в XVI веке для Палаццо Дожей, – наглядное тому подтверждение. Итак, вследствие этого важного для республики аллегорического единства, и, учитывая еще недавний консерватизм местной школы, трудно не оценить предпринятые шаги Якопо Беллини в изучении женской натуры.

Безусловный поиск Беллини характерных для середины кватроченто женских ликов во многом был инспирирован особым значением женщин для Венеции. «...Несмотря на почти восточную таинственность республиканского образа жизни, искусную смесь скрытности и показухи (*display*), изображение их в искусстве (*presentation*) было частью расчетливой работы государственной пропаганды. Венеция – это женщина, Светлей-

ется значимым вкладом венецианского мастера, как в дальнейшее формирование «мифа» Венеции, так и в становление венецианского Возрождения в искусстве.

*Ключевые слова:* Якопо Беллини, Венеция/республика, Возрождение/Ренессанс, альбом/фолиант, графика/рисунок, миф/мифологема.

шая, *Repubblica*, в море рожденная, как Венера, непорочная, как Дева.» [12, с.127]

Тем более что в историческом плане жизнь венецианки всегда была окутана туманом. Увидеть местных женщин как диво приезжие стремились не меньше, чем облик самой Венеции. В этой связи сложно не согласиться с итальянским историком и исследователем венецианского быта, автором книги «*La dogaressa di Venezia*» Помпео Мольменти, считавшим, что тайна, окружавшая когда-то венецианскую женщину, лишь усиливает ее притягательность для нас:

*«Женщина составляет живой элемент искусства (*vivo elemento per l'arte è la donna*), поскольку находится в гармонии со всем, что ее окружает, с праздничной жизнью, с фантастической архитектурой, с теплыми воздушными тонами и водными отражениями. Создатель чувствует ее обаяние и возводит на бессмертный трон.»*

Итак, серия рисунков «*Обнаженные женщины и дети*» (б.м. *fol.30 v., 31; Лувр, fol.68*) напоминает образцы классической скульптуры. Но сама композиция и сохранившиеся очертания трехмерного пространства делают ее далекой от классического барельефа. Перед нами своеобразный групповой портрет женщин с детьми. Обнаженные женские фигуры изображены в самых разных ракурсах: в позах контрапосто (от итал. *contrapposto*), а также сидя, полулежа, в активном целенаправленном движении, в согласованном и органичном взаимодействии между собой и фигурками детей разных возрастов. Данная мизансцена скорее напоминает городскую баню, а «героини предвосхищают эротическую обнаженную натуру, которая обогатит венецианскую живопись следующего поколения». [6, с.33] Стоит отметить, что здесь снова усматривается «завещанный» венецианским мастерам нидерландский след. В этой связи, восхищаясь «убедительностью» беллиниевских купальщиц, К. Эйслер предполагает, что Беллини мог видеть в Урбино знаменитую «*Вирсавию*» или «*Купающуюся женщину*» Яна ван Эйка (ок.1420-1430 гг., ныне утраченное). Также источником вдохнове-

ния могли служить росписи с обнаженными купальщицами, украшавшие деревянные сундуки, привезенные из Нидерландов придворными покровителями Якопо. [12, с.180]

Однако интерес художника к женской натуре нашел свое отражение не только в обнаженных купальщицах (вышеупомянутых рисунков), но и в таких образах, как «*Обнаженные женщины с детьми, готовящиеся к битве*» (б.м. *fol.31 v.*), «*Нагие женщины на поле битвы*» (б.м. *fol.32*). (Рис.1). Беллиниевские воительницы перекликаются с античным образом справедливой и храброй богини Афины Паллады (Минервы). В XVI веке образ Минервы будет не раз героизирован в официальном искусстве Венеции. Так, например, образ Минервы будет использован Якопо Сансовино для скульптурного оформления Лоджетты (*Lodgetta*) (1537-1546). А в Золотой Гостиной (*Salotto Dorato*) Палаццо Дожей появится «*Минерва отстраняет Марса от Мира и Изобилия*» (1570-1580 гг.) кисти Якопо Тинторетто – классическое воплощение мощи и одновременно женской красоты. Сливаясь с образом Венеры и самой Венеции, Минерва Тинторетто решительно и вместе с тем изящно «отстраняет» бедствия войны, угрожающие ей в образе Марса.

Возвращаясь к рисункам Беллини (б.м. *fol.31, v. 32*), созданным веком раньше, заметим, что перед нами – разные по возрасту и грации обнаженные женщины, представляющие, по всей видимости, аллюзию на популярную для Возрождения тему «трех возрастов человека». Но, в отличие от этих рисунков, предыдущая серия с «купальщицами» (б.м. *fol.30 v., 31; Лувр, fol.68*), напротив, является изображением одной и той же обнаженной в разных позах или движении. Этот нюанс лишь подчеркивает приватный характер альбомов, позволяющий мастеру в пределах одного рисунка или листа свободно разрабатывать интересующий его мотив.

Утонченный и поэтичный женский образ появляется в рисунках куртуазного толка, как, например, «*Рыцарь и его Дама сердца с ястребом*» (б.м. *fol.19 v.*). Примечательно, что здесь изображены сразу две женские фигуры. Хотя первоначально возникает обманчивое впечатление дополнительного наброска к изображению «дамы с ястребом», сделанного художником легким нажимом карандаша, как если бы он стремился нащупать наилучшее композиционное решение для изображения женской фигуры. Но при бо-

лее внимательном изучении черт их лиц, можно заключить, что Беллини изобразил двух дам. К тому же, данную точку зрения подкрепляет и существовавшее в ту эпоху правило сопровождать женщин благородного сословия. Таким образом, можно предположить, что за дамой сердца «следует» ее компаньонка, ничуть не уступающая ей в величавости, благородном одеянии и нежности облика.

Надо отметить, что наиболее важной чертой моды Ренессанса являлось то, что в отличие от античной культуры, она не обнажала человеческого тела, напротив, для платьев было характерно чередование объемных фалд, гармоничная симметрия, умеренные вырезы. Отсюда следует, что беллиниевские дамы соответствуют модным тенденциям середины кватроченто. А значит, они представляют собой не выдуманных женщин, а современниц художника, которых он мог наблюдать во время проведения рыцарских турниров. Следовательно, образы благородных венецианок, созданные Беллини, представляли собой отнюдь не абстрактный идеал. И в очередной раз в своих альбомах Якопо обращается по сути к новому жанру. Портреты знатных красавиц, нарядных или обнаженных, в окружении слуг и бытовых подробностей, равно как и портреты простолюдинок, будут не раз фигурировать в венецианском искусстве. В этой связи можно вспомнить знаменитое произведение Витторе Карпаччо «*Две венецианки*» (или «*Две куртизанки*» 1490-е гг.), также одетые в модные платья, но уже в излишне экстравагантные.

Женскими образами украшены и другие жанровые сцены, например, «*Наездница и свадебная процессия*» – рисунок больше похожий на *возвращение с охоты* (б.м. *fol.48*); а также серия бытовых сценок, например, «*Магазинчик с женщиной (торговкой) за пряжей шерсти*» (б.м. *fol.51 v.*). И всякий раз нарисованные художником венецианки, независимо от сюжета, возможной аллегорической связки или сословия, дают представление о различных ролях женщин и неизменно оставляют впечатление «стоп-кадра» – эпизода реальной жизни, подсмотренного зорким оком художника. Их пластика и жесты – анатомически точны и визуально убедительны.

В этой связи отметим, что уже в конце кватроченто, продолжая начатое Якопо, Карпаччо, Джентиле Беллини, а затем плеяда таких выдающихся мастеров XVI столетия, как Джорджоне, Тициан,

Лоренцо Лотто, Пальма Веккио, Веронезе и, наконец, Тинторетто – внесут свою особую лепту в формирование многоликого образа венецианки как одного из достояний Венеции.

Следующая тема, объемно разработанная Беллини в обоих альбомах, представляет *венецианца в образе воина или рыцаря*. Его воины и рыцари символизируют армейскую мощь и триумф победы. Художник подробно изображает оружие, воинские доспехи, боевых коней во всей амуниции, собак, следующих по пятам всадников, нередко благородного воина в сопровождении оруженосца: «*Кавалер с жезлом и сопровождающим*» (б.м. fol.84 v.), рыцарская серия «*Всадники и слуги готовые к турниру*» (б.м. fols.5 v., 6), серия рисунков самого *турнира* в декорациях городской площади со зрителями в арочных проемах окон из Британского альбома (б.м. fols.55, 50 v., 51). Это своеобразный рыцарский гимн, сливающийся с песней Вергилия «Оружие и человек» – «*Пою оружий звук и подвиги героя...*». Дело в том, то венецианцы с самого начала использовали оформление площади Piazza di San-Marco в качестве сцены для большинства турниров Беллини: «ни в одном городе мира не было более прекрасного поля для поединков и турниров, чем площадь Сан-Марко». [13, с.205]

В начале XX века Помпео Мольменти (итальянский историк, политик, специалист по Венеции) сообщает о рыцарских турнирах, как об излюбленном виде спорта и как о школе боя, развивавшей рыцарские обычаи и законы чести. Подобные состязания стали мощным элементом гражданского общества. Рыцарские турниры проводились с XIII века и со временем вписали себя в историю, как одно из главных событий в жизни Венецианской Республики. [13, с.205-208]. Они стали частью распространенной в Венеции культуры момарий (*tomaria*) – театрализованных представлений, которые устраивались по разным поводам, включая религиозные праздники (например, *Благовещение*, которого мы уже касались ранее), а также реконструкции важных исторических событий. Так, например, турниры проводились в честь завоевания Тревизо (1338 г.), в честь взятия Падуи (1406 г.), по случаю избрания дожа Томмазо Мочениго (1413 г.), свидетелями которого стали семьдесят тысяч зрителей. [13, с.207] Но, важно отметить, что при доже Фоскари (1423-1457 г.) театрализованные представления «военных игр» приобре-

ли новый идеологический смысл. Дож Франческо Фоскари поклялся положить конец танцам и боям быков, регатам и *момариям*, отказавшись от большинства из них в пользу еще большего количества турниров. [12, с.235] Тем самым он надеялся увековечить боевой дух республики.

К. Эйслер допускает, что в оформлении турнира по случаю бракосочетания сына дожа Фоскари (1441 г.) мог принимать участие Якопо Беллини. Так как помимо золотых дел мастеров и ювелиров, изготавливавших для турниров церемониальные доспехи, праздничные снаряжения часто проектировали и украшали художники. Именно они изобретали причудливые конские попоны, способные превратить любую лошадь во льва или дракона (*Лувр, fols.90, 52*). Рыцари оборонялись щитами с высеченными на них изображениями свирепых львов, а также в наколенниках из брони с львиными головами, что как раз запечатлели рисунки Якопо (там же, fols.54, 55) (Рис.2). И это не могло быть лишь художественным вымыслом Беллини, поскольку в Метрополитен-музее (Нью-Йорк) сохранился венецианский позолоченный шлем в виде головы льва, доказывающий реальность подобного боевого облачения венецианских рыцарей XV века. [12, с.235]

Таким образом, рисунки Я. Беллини, посвященные теме воинов и рыцарства, – отражали значимую для Венеции социальную проблематику, призванную увековечить эпизоды национальной гордости (*ars memorigativa*). «Совершенство венецианских законов, богатство ее оружия и успех ее торговли подняли народ Венеции на высокий уровень мужества и процветания, а публичные проявления ловкости и отваги помогли разжечь патриотизм и доверие ее граждан.» [13, с.208]

Изучая непосредственно рисунки, отметим, что зачастую они не поддаются точному разделению на сцены реального боя и сцены рыцарских турниров, как, например, в изящно нарисованных практически одной линией образцах Парижского альбома: «*Рыцарь и пехотинец*» (fol.90), «*Рыцарь готовый к турниру или другому придворному празднику*» (fol.52). Рыцарь здесь изображен на огромном коне, возможно, ставшим прообразом Буцефала, коня Александра Македонского, в устрашающе неправдоподобном снаряжении, напоминающим крылья и чешую дракона. И в целом художественный мотив рыцарских приключений и образы воинов победы были призваны отражать боевой дух Серениссимы.

Но, если Парижский альбом больше пробуждает поэтизированные образы, связанные с рыцарским повествованием, то в Британском заметен более прикладной характер рисунков венецианских воинов. С одной стороны, Венеция подражала рыцарскому духу короля Артура [12, с.97], чьи приключения наряду с приключениями французских шевалье были популярны среди венецианцев. А с другой стороны, тема непобедимых рыцарей на боевом коне приобрела особую актуальность в эпоху Беллини, поскольку в Венеции понимали, что реальные завоевания земель происходят верхом на лошадях. По этой причине тема рыцарства, развернутая в рисунках Беллини, была тесно связана не только с идеей поддержания мира, но и с завоеванием *Террафермы (Terra ferma)*. Венеция, традиционно славившая себя как самое миролюбивое государство, используя различные средства, внушала соседям миф о самой храброй и непобедимой армии. И хотя венецианцы сначала завоевали богатство и славу на воде, они все же стремились к равной силе и на суше. Франческо Петрарка, благоговевая перед мощью и бравадой венецианских мужчин, писал: «Эта нация моряков была так искусна в обращении с лошадьми и оружием, так храбра и так вынослива, что превзошла все другие воинственные нации на море и на суше». [12, с.212]

К тому же, военная тема стала отражением действительности, в которой жил сам Беллини, ведь большую часть жизни художника Венеция провела в битвах, начиная с ее победы над Каррарой и Падуей, а затем завоевав Виченце и Верону. Уже к концу XV столетия Венеция стала одной из главных территориальных держав Италии. *Stato di Terra* простиралось от Фриули до Равенны, от Ломбардии – до Кремона и Бергамо, и до Адриатики. [11, с.201-202] И чтобы защитить себя «морская республика» теперь была способна выставить мощную сухопутную армию. Этим объясняется особый интерес художника к военной теме и образам мужественных венецианцев, морально и физически готовым не только к рыцарским турнирам, но и к реальным победам на море и суши. В этой связи примечательно вспомнить о заключенном Венецией союзе с Неаполем, который предусматривал создание сухопутной армии из 6000 венецианских кавалеристов и 4000 пехотинцев. [12, с. 212] Следовательно, изображение пехотинца, всадника или

смелого рыцаря заключало в себе актуальную эмблему победоносной армии.

Рассмотрим рисунок из Лувра – «*Рыцарь в ренессансном облачении*» (fol.72). На первый взгляд он напоминает иллюстрацию к военной энциклопедии. Но поскольку мы ранее отмечали возможность участия Беллини в художественном оформлении турнирных состязаний и, возможно, театрализованных реконструкций реальных боев, то, перед нами может быть эскиз костюма венецианского рыцаря XV века, смоделированный специально для соответствующего зрелища. Тем более, что в аналогичные доспехи «облачены» рыцари других беллиниевских рисунков (*Лувр, fols.43 v., 90; б.м. fols.20, 36, 95 v.*). А их мечи – точно такие же, как те, что хранятся в *Арсенале Венеции* и принадлежат дожу Франческо Фоскари и Кристофоро Моро. [13, с.211] Так, в рисунке «*Трое военных*» (б.м. fol.95 v.) из Британского музея, который скорее является изображением одного и того же воина в трех своих ипостасях – в трех возрастах, доспехи и оружие – идентичны предыдущему рисунку. Еще более отчетливо просматривается сходство «*Рыцаря в ренессансном облачении*» из Парижского альбома с рисунком из Британского – «*Рыцарь с карликом возле коня*» (fol.20). Рисунок повторяет не только детали рыцарского костюма, но и контрапосто рыцаря, вооруженного копьем. Единственным отличием является отсутствие соответствующего головного убора, хотя этот «пробел» восполнен в изображениях воинов на втором плане.

Однако, тема *славных воинов и рыцарей* не исчерпывается венецианскими рыцарями и турнирами. На страницах своих альбомов Беллини удается охватить разные стороны военного дела. В альбомах затрагивается такое значительное явление – как наемники. Относительная стаильность внутри самой Венеции сделала ее идеальным работодателем для «солдат удачи» – *condot-tieri* (названных так по контрактам их связывающим). В начале XV века под знаменем Святого Марка могло служить от 10 до 12000 человек, но уже к середине века военный контингент Венеции насчитывал около 20000 человек. И государство не жалело усилий, чтобы заполучить кондотьеров, на содержание которых тратились баснословные по тем временам суммы. [11, с.201-203] Известный кондотьер Николо Пичинино объяснял преимущества службы в Венеции перед Миланским герцогством следующим образом:



«Миланский герцог – смертен, Венеция – не умрет никогда». [12, с.216]

Заслуживает внимания и тот факт, что многие кондотьеры были выходцами из знатных Домов, находящих неоподобно от Венеции. Так, три поколения семей Малатеста, д'Эсте и представители разных поколений семьи Гонзага были связаны контрактом, предлагая республике не только свое благородное происхождение, но и военные навыки. В этой связи некоторые исследователи идентифицируют рисунок величавого рыцаря в щегольском головном уборе с плюмажем (*rapache*) из Британского альбома (б.м. fol.5) как фигуру Лионелло д'Эсте. Он изображен в приветственном жесте, верхом на изысканно запряженном коне, породу которого, например, В. Голубев определил как «типичную для Дома д'Эсте». [12, с.221]. Еще на одном развороте Лондонского альбома, посвященном рыцарям, (б.м. fols.53 v., 54) на попоне лошади высокопоставленного офицера (возможно, на этот раз – Борсо д'Эсте) изображен большой геральдический орел, а на шлеме рыцаря на заднем плане – еще один маленький. Орел также появляется дважды в «*триумфальной колеснице*»: в декоре самой колесницы и парящим над ней (б.м. fol.95), а также в некоторых набросках к надгробиям конных памятников героям-кондотьерам (б.м. fols.27 v., 79 v.). Некоторые ученые видят в изображениях орлов отсылку к семейному гербу д'Эсте, но скорее всего широкий символизм образа орла исключает привязку только к одной семье.

Завершая пассаж о наемных воинах из знатных семейств, вспомним, однако, что трое кондотьеров из семьи д'Эсте, правящей в Ферраре, служили в Венеции как раз при жизни Беллини. Они участвовали не только в знаменитых турнирах, проводившихся на площади Сан-Марко, но двое из них, Таддео д'Эсте и его сын Бертольдо, позже умерли за Серениссиму...

Нельзя обойти стороной и аллегорические «битвы с драконами»: два рисунка под названием «*Три воина сражаются с драконом*» (Лувр, fols.54, 55), «*Три солдата, атакующих дракона*» (б.м. fol.86) и «*Шесть всадников сражающихся с драконами*» (Лувр, fol.81). (Рис.3) Рисунки этой серии имеют законченный характер, они отличаются тончайшей прорисовкой деталей и совершенством композиционного решения. Особым образом выделяется рисунок с шестью всадниками. Обратим внимание на количество изображенных всадни-

ков – их здесь шесть. В этой связи можно предположить, что Беллини отразил средневековую традицию, когда именно шесть рыцарей из Фриули (они славились искусством конного боя) руководили рыцарским турниром, и в первый день торжественно приветствовали дожа, появившегося в окне Палаццо. А затем, встретив вызов венецианцев, они бросались в атаку с низко опущенными копьями... [13, с.205-206] Возвращаясь к самому рисунку, мы видим, что перед нами батальная сцена, в которой отражен весь накал эпичной схватки – всадники и, главным образом, массивные кони изображены атакующими, вздыбленными и даже повергнутыми. Точно и тонко прорисованы их силуэты, подковы, густая грива и хвост. Не менее фактурно изображены драконы с их мифическими крыльями, когтями и характерной для рептилий чешуей. Для Венеции, как впрочем и для любого другого государства, дракон мог олицетворять собирательный образ внешнего врага, коих в ту пору у самой Венеции было множество – и в лице предающих ее альянсов, и в лице императора Рима, и Папы, и Османской Империи... (Дракон также появляется на объемной серии рисунков двух альбомов «*Святой Георгий и дракон*».)

Что же касается лошадей, Беллини их вписывал то в городской ландшафт, то в библейские сцены, то в качестве самостоятельных участников батальной сцены. Художник на протяжении своего творческого пути постоянно совершенствовал технику рисунка лошадей. Тем более, что лошадей изображали в данную эпоху и знаменитые художники Флоренции. Так, Джентиле да Фабриано (1423 г.), а позже Беноццо Гоццоли (1461 г.) в своих монументальных фресках превращали *шествие волхвов* в пышный многофигурный церемониал с участием всадников. Намного раньше, в «*Мадонне Смирения с Донатором*» (Музей Лувра), написанной самим Беллини еще в 1430-м году темперой на панели, слева можно увидеть сцену с удаляющимися всадниками, почти дублирующую сцену на *рисунке с драконом*. Это лишь указывает на интерес Беллини уже в раннем творчестве к этим грациозным животным, а также свидетельствует об определенном мастерстве в их изображении. Скорее всего, этому способствовал и *трактат Альберти о лошадях*, вдохновленный любовью к этим созданиям его покровителя Лионелло д'Эсте, и появление в Падуе бронзовой скульптуры Донателло,

посвященной венецианскому кондотьеру по прозвищу *Гаттамелата* на своем боевом коне. К тому же, как мы уже отмечали, общая политическая конъюнктура влияла на особый статус кавалеристов в рядах венецианской армии.

Кстати, именно эта серия рисунков с изображением всадников косвенно подтверждает версию о знакомстве Беллини с Пизанелло. Однако Якопо, в отличие от Пизанелло, делал не только наброски отдельных мотивов, но стремился, подобно флорентийцам, передать при помощи линейной перспективы целостность пространственной структуры изображаемой сцены. [5, с.22]

В итоге можно утверждать, что объемно разработанная художником тема воинов и рыцарства являлась не только личным предпочтением Беллини, но была также обусловлена ее социальной актуальностью для Венецианской республики. Как утверждает П. Мольменти, правительство было заинтересовано в публичных зрелищах, демонстрирующих силу и боевой дух венецианцев. Таким образом, турниры, являющиеся внешним выражением высоких идеалов и благородных чувств, способствовали складыванию «мифа» о непобедимости Венеции. [13, с.197] И в этом смысле многочисленные листы альбомов Беллини, посвященные турнирам и храбрым воинам, – лучшее визуальное свидетельство этих идеалов, а также геополитических устремлений республики в рассматриваемую нами эпоху.

Спустя столетие тема «богатого арсенала» Венеции будет воплощена Тинторетто в «*Кузница Вулкана*» (1578 г.) – одной из сложных аллегорий мифологического цикла, вписанного в идейную программу Палаццо Дожей. На ней изображены огромные циклопы, слаженно работающие в единстве и согласии над доспехами, часть которых уже «готова» и «разбросана» на первом плане картины. Отражая, таким образом, основные постулаты «мифа Венеции», «Кузница Вулкана» содержит в себе явную аллюзию на военно-экономическую мощь республики. Почти сакральный для города-государства лейтмотив миролюбивой политики резонировал здесь с жизненной необходимостью республики «ковать» из железа миф (в прямом смысле слова) для устрашения своих врагов.

Заметим также, что тема военного арсенала в интерпретации Тинторетто больше отражала былые победы и доблесть предков. «Миф», созданный и закрепленный в сознании венеци-

анцев усилиями гуманистов и патрициев еще в XIV-XV вв., в конце чинквеченто продолжал постулировать идеалы республики во многом инерционно. К тому же, на протяжении XVI столетия процесс военного и политического увядания республики парадоксальным образом совпал с появлением выдающихся мастеров Венецианского Возрождения (Тинторетто, Веронезе, Сансовино и др.). Таким образом, несмотря на хрупкое положение государства в данную эпоху, искусство служило изоцированным инструментом пропаганды, благодаря которому «венецианский миф» продолжал жить и процветать, в том числе легенда о военном превосходстве Венеции, о ее «готовности к бою», но все же предпочитающей мир. И в этой связи обращает на себя внимание разница в трактовке «армейской мощи», отраженной художниками разных столетий, где каждая из трактовок соответствовала своему политическому климату. В отличие от упомянутого произведения Тинторетто, рисунки Беллини, посвященные военной теме, пронизаны поэтикой не столько славного прошлого, сколько настоящего. Как мы уже убедились ранее, во времена Якопо венецианский институт власти занимался не только мифотворчеством, направляя свою энергию на фактическое расширение арсенала, на выдвижение пехотинцев и кавалеристов, на привлечение кондотьеров, на поддержание победоносного духа у своих граждан и действующей армии.

И заключительная тема, также туго вплетенная в проблематику «венецианского мифа» – это конечно Львы, «обитающие» в двух альбомах Беллини. Лев, как символ Святого евангелиста Марка, напрямую связанный с Венецией, стал главной эмблемой республики. [13, с.79] Каждое здание в Венеции было отмечено львом Святого Марка. Стоит отметить, что в период 1438-1443 был построен парадный вход, соединяющий Палаццо Дожей с собором Святого Марка, более известный как Porta della Carta (Бумажная дверь). Этот величественный портал работы местных скульпторов Джованни и Бартоломео Бон был украшен скульптурой правящего дожа Фоскари, преклоняющего колени перед символизирующим Святого Марка львом. Но еще примечательнее то, что рисунки Беллини предвосхищают некоторые будущие изображения львов. Например, мраморные барельефы со львами на фасаде первого этажа (возможно работы Туллио

Ломбардо, 1487-1490), появляются в заново отреставрированном здании скуолы Гранде ди Сан Марко. Эти львы на барельефах не похожи на привычных геральдических крылатых львов, их реалистичный образ больше всего напоминает детально смоделированных львов из альбомов Беллини. Также нельзя не упомянуть знаменитого «крылатого Льва святого Марка», написанного Витторе Карпаччо уже в 1516 году, и ставшего, пожалуй, апофеозом изображения величественного зверя в качестве главного небесного покровителя Венеции на суше и море.

Что касается львов Якопо, то, как и большинство популярных символов, они разделяют христианские и классические коннотации. И то, что царь зверей применительно к альбомам Беллини мог являться также атрибутом покровителя республики, символом евангелиста Марка, по мнению Колина Эйслера, было счастливым совпадением. [12, с.154] Но выбор данного художественного мотива мог вполне быть продиктован стремлением художника изучить повадки и анатомию животного, желанием отразить в графике суть львиной природы, априори вбирающей в себя ассоциативность с «мифическими» амбициями Венеции.

Итак, изображения львов в альбомах Беллини, исходя из типологии изображения, попробуем классифицировать следующим образом: *серия «львиных» набросков* в различных позах и ракурсах, в которых Беллини проявляет себя как наблюдательный анималист; далее – *серия львов со львицами и детенышами; атакующие львы; львы в клетке и схватка человека со львом; а также львы, вписанные в библейскую историю или львы в композиции со Святым.*

И хотя уже были прецеденты самостоятельного изображения львов (например, у Якобелло дель Фьоре), впервые именно Беллини в манере наброска стал по настоящему исследовать и развивать данный мотив. Проявив очевидный интерес к львиной природе, как таковой, художник стремился изобразить царственное животное наиболее достоверно.

К условной серии набросков можно отнести следующие рисунки: «*Семь львов и три оленя*», «*Пять львов*» (Лувр, *fol. 78 v., 77 v.*), «*Этюды львов*» (б.м. *fol. 3, 2 v.*), а также «*Два льва, львица и два детеныша*» и «*Два льва*» (Лувр, *fol. 65 v., 86*). Сама манера данных рисунков служит наглядным подтверждением тезиса о стремлении

художника изучить повадки и нащупать наиболее характерную для животного пластику. Такая скрупулезная проработка рисунка свидетельствует об особом отношении мастера к этому виду фауны, очевидно, самому уважаемому среди венецианцев. Уже в листе Британского музея «*Этюд со львами*» (*fol. 2 v.*) – появляется впечатление найденного художником универсального варианта, напоминающего традиционную иконографию. (Рис.4) Помимо прочих поз, свойственных царственному зверю, лев на переднем плане изображен «шагающим», в позе, похожей на, так называемое, *анданте*. (Впервые именно лев *анданте* появился у того же Якобелло дель Фьоре, а в XVI веке будет воспроизведен в уже упомянутом нами знаменитом произведении Карпаччо «*Лев святого Марка*».) Но лев Беллини, хоть и изображен «шагающим», а на многих других рисунках «сидящим», все же далек от этих двух наиболее известных иконографических типов: первый тип – сидящий лев во славе или *leone in solde* (лев на монетах), второй тип – лев шагающий. Рисунок с «шагающим» львом (б.м. *fol. 2 v.*), несмотря на другие наброски его поз на заднем плане, выглядит наиболее завершенным. Усиленная местами штриховка создает тонкие переходы светотени, обеспечивая изображению льва эффект телесности. Природная сила царственного зверя подчеркнута проступающими мышцами, тщательно смоделированной постановкой внушительных львиных лап и развивающейся гривой. При внимательном рассмотрении рисунка можно заметить небольшие неточности в пропорциях лап, однако, это не влияет на общее впечатление доминирования. Важно ступая, беллиниевский лев с достоинством поворачивает голову в сторону зрителя, по-звериному слегка огрызается, приоткрывает пасть и обнажает клыки...

«Львы Якопо пробуждают острые ощущения средневековой романтики и римской арены. И в кругу семейного прайда на лоне природы и как фон к тем дням, когда рыцари были смелыми, эти благородные звери сияют в новом свете гуманистической мудрости, напоминая сияние готической иллюстрации.» [12, с.154]

Серия атакующих львов представлена двумя рисунками из Британского альбома: «*Лев атакующий лошадь*» и «*Львы атакующие лошадей*» (*fol. 7 v., 8*). В этих самостоятельных композициях Беллини изображает львов и лошадей в момент смертельной схватки. На первом

рисунке лев уже напал и уже практически подмял под себя несчастное животное, а на втором – нападающий лев успел заскочить на спину вставшей на дыбы лошади.

В серии *львы в клетке и схватка человека со львом* примечателен рисунок «*Человек борющийся со львом в вольере*» (б.м. *fol. 9*). Данное изображение льва наиболее напоминает канонического льва Святого Марка – одна из передних лап могучего животного традиционно поднята, словно в знак добровольного повинования. И, поскольку, в целом, эта серия с запертыми в неволе животными довольно необычна для художников Венеции, стоит заметить, что увлечение львами в Венеции не ограничивалось лишь обилием изображений львов и львиных голов в скульптуре, барельефах и горельефах. Живых львов держали запертыми в решетчатом ограждении Палаццо Дожей в качестве символа гордого доминирования. И можно предположить, что Беллини имел возможность зарисовывать их с натуры.

Лев у Беллини также появляется в рисунках на *библейские сюжеты*. Это прежде всего рисунок на ветхозаветный сюжет «*Грехопадение и изгнание Адама и Евы*» (*fol. 42 v.*) из Британского альбома, а также бледный схематичный рисунок на тот же сюжет из Парижского альбома (*fol. 66 v.*). В британском варианте «Грехопадения» участвуют два льва, лежащих рядом на переднем плане справа, обильно «заселенного» героями и атрибутами сюжета, а на другом варианте изображен только один лев на первом плане (рисунок сильно пострадал, так что едва уловимый силуэт лежащего льва – единственное что можно различить).

Лев представляет собой неотъемлемую часть сюжета в рисунке «*Самсон...*» (или *Геракл*) (Лувр, *fol. 87*). Могучий обнаженный мужчина изображен на фоне уже поверженного исполинского льва. Львиная голова и все его тело прорисованы не менее фактурно, чем голова и торс «Самсона», словно художник подчеркивал достойное противостояние природной мощи зверя силе библейского героя. Считается, что этот наиболее четкий рисунок (по сравнению с выцветшими соседними страницами с обнаженными мужскими торсами) был искусно переписан в конце XV века. К ряду *библейских сюжетов* можно также отнести рисунок из цикла «*Благовещение*». Лев здесь изображен возлежащим на каменном пьедестале на фоне городской панорамы (б.м. *fol. 13*).

Серия со «*Святым Иеронимом, кающимся в пустыне*» и «*...читающим в пустыне*» (*fol. 87 v., 63 v.*) в компании льва из Британского альбома и двумя львами на рисунках Парижского альбома (*fol. 23 v., 19 v.*) представляет во всех вариациях продуманную композицию, где Святой изображен на фоне скалистого пейзажа. Точно так же, как Венеция связывала свое рождение и существование с жизнью и атрибутами Девы Марии, с не меньшим успехом республика вплетала историю Святых в свою собственную историю, отмечая их праздники собственными триумфами. Так, ежегодные выборы в магистраты проводились в праздник святого Иеронима, который будучи ученым, первым перевел Библию на латынь. (Композиция «*Святой Иероним, читающий в пустыне*» из Британского альбома будет использована сыном Беллини Джованни для его картины «*Святой Иероним*», выполненной темперой на дереве около 1460 г.) Лев здесь выступает как один из атрибутов Святого. Однако, изображение льва – это, возможно, еще и намек на присутствие в сюжете и духовное содействие самого Иисуса Христа, исходя из символических значений льва в христианской иконографии.

И последнее, на что здесь стоит обратить внимание – самый первый лист из Британского альбома с наброском под названием «*Львы и детеныши*» (б.м. *15 v.*), изображающий вальяжную львиную пару, играющую со своим потомством на фоне каменистой местности, возможно, имеет тематическую связь с «*Крещением Иисуса*» из обоих альбомов (Лувр, *fol. 25*, б.м. *fol. 16*). С одной стороны, рисунок «*Львы и детеныши*» мог служить в качестве подготовительного наброска к более сложной композиции «*Крещения*» в изображении гористого пейзажа, с его характерными вертикалями и витиеватостью. Но, с другой, принимая во внимание все ту же эмблематическую связь льва с Христом, можно предположить вариативную трактовку художником одного и того же сюжета...

Итак, рассмотренные рисунки свидетельствуют о выдающемся изобразительном «репертуаре» двух альбомов. На языке монохромной графики мастеру Раннего Возрождения удается создать удивительную палитру жанров. Помимо религиозных сюжетов, преобразовавшихся волей творца в новую светско-повествовательную иконографию, в области нашего интереса вполне логично оказалась и другая тематика,



представленная женскими портретами и обнаженной женской натурой, рыцарскими турнирами и образами венецианских воинов, батальными сценами и фигурами львов.

К тому же, впервые символические мотивы, связанные с «венецианским мифом», получили визуализацию в графической форме. Мы смогли убедиться в том, что личные предпочтения Беллини, которыми изначально руководствовался мастер в работе над альбомами, отразили не только величие городской панорамы, но и вобрали актуальный поток жизни: повсед-

невные мизансцены, традиции и культурные особенности города-государства, политический климат и то, что было свято и незыблемо для венецианцев, а значит, и для самого Якопо. Его рисунки тонко и порой иносказательно воспевают уникальность Светлейшей Республики, а значит, прямо или косвенно содействуют дальнейшему формированию ее «мифа» в искусстве. И не будет преувеличением сказать, что беллиниевская графика, заключенная в двух альбомах, несет в себе своеобразный генетический код венецианской уникальности.

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

Irina A. Fomina

PhD student

Department of Arts

Lomonosov Moscow State University

e-mail: electrena@gmail.com

Moscow, Russia

ORCID 0009-0009-9229-9006

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-3-69-85

## SMALL FORMS OF ANCIENT PLASTIC ART IN THE CONTEXT OF THE MYTHOLOGICAL THEMES OF THE VENETIAN RENAISSANCE

*Summary:* The article is devoted to the earliest forms of antique collecting, glyptics, and numismatics, which had a noticeable influence on the formation of the mythological theme in the art of Venice at the end of the 14<sup>th</sup>-16<sup>th</sup> centuries. The publication explores the reasons for the emergence of interest in collecting antique cameos, ancient coins, and medals, as well as provides characteristics, descriptions, and a brief overview of the collections compiled on their basis. Various aspects of collecting ancient coinage and gems are explored, as well as the direct participation of Venetian artists of the early Quattrocento in this process. In addition, a brief description of their own collections is given.

As a result of the work done, it was revealed that, in addition to numismatics, ancient glyptics became widespread in the houses of Venetian antiquarians. Interest in them has not faded throughout the history of collecting, and has mainly focused on the illustrative function of this material. The artists' acquaintance with it provided

them with ample opportunities to transform mythological imagery and themes into Venetian art, from quoting the original to the free manifestation of creative imagination.

The relevance of this work is associated with the special importance of collecting for the formation of the aesthetic programme of Venetian art.

The purpose of the work is to show the role of antique collecting in the formation of a mythological theme.

This study is based on the method of formal style analysis in combination with iconographic and iconological methods for studying works of art.

The novelty of the work lies in the study of the influence of antique practice on the formation of mythological imagery and the penetration of mythological subjects into Venetian art.

*Keywords:* practice of antique collecting, collecting, Venetian art, mythological subjects, gems, painting on stone, numismatics, glyptics, coinage, all'antica.

«For what, if not for our adornment, did nature create gold, silver, precious stones...?» These words of humanist Lorenzo Valla perfectly reflected the desire of Renaissance Venice to make everyday life a holiday. To a large extent, it was facilitated by its subjects' richest collections, which naturally became an adornment of the Most Serene Republic.

Among the ancient sculptures, funerary reliefs, Greek and Roman vases, and various bronze items that came to the antique markets of Venice, small plastic art was of particular interest to collectors: coins, medals, cameos, and intaglios. It was

determined not only by the value of the metal and the cost of precious stones, but also by the good preservation of these monuments of ancient art. Of no less interest to collectors and ordinary people were the "paintings" that served as decoration for these small items. Their plots were destined to play an important role in determining the approach to mythological themes and the ways of their implementation in Venetian art.

Ancient coins and medals are one of the earliest forms of collecting. Interest in ancient numismatics has not waned over the centuries. Easy accessibility