

УДК 75. 051

Сергій ПОБОЖІЙ
“ГРОЗА” ДЖОРДЖОНЕ ДЕ КАСТЕЛЬФРАНКО І
ДУХОВНИЙ СВІТ ХУДОЖНИКА

У статті розглядається картина “Гроза” венеціанського художника Джорджоне де Кастельфранко як відображення духовного світу художника. Аналізуються коментарі дослідників до неї. Інтерпретується місце пейзажу в творчості художника, визначаються деякі проблеми зародження і розвитку пейзажу в мистецтві Високого Відродження.

Ключові слова: Джорджоне де Кастельфранко, живопис, мистецтво, пейзаж, Ренесанс.

Постановка проблеми. Творчість венеціанського живописця Джорджоне да Кастельфранко (власне Джорджо Барбареллі да Кастельфранко, Barbarelli da Castelfranco, 1476 або 1477 – 1510) представляє значний інтерес для дослідника. Його твори займають особливе місце у розвитку мистецтва Високого Відродження та акумулюють в собі проблеми, дослідженням яких займаються сучасні мистецтвознавці та культурологи. Однією з них є пейзаж, який посідає окреме місце та грає ключову роль у творчості значних майстрів епохи кватроченто. Він характеризується не тільки новим розумінням місця людини та природи в світі, але й виступає як елемент алегорії та символу. І в цьому аспекті особливий інтерес викликає картина Джорджоне “Гроза”.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тему природи у творчості Джорджоне не оминає жоден із дослідників. Дієвим інструментом аналізу творів художників епохи кватроченто стала популярна концепція “тактильної цінності” американського історика мистецтва, найбільшого авторитету тих часів у США у галузі живопису італійського Ренесансу Бернара Бернсона (1865–1959). У центрі уваги вченого-знатока, який народився на литовській землі опинилося засвоєння митцями “видимості” – принципу, в основі якого знаходився “мімесіс” Аристотеля. На думку Бернсона, саме картини Джорджоне обумовили попит на камерний живопис, який інші живописці повинні були “/.../ задовольняти навіть з ризиком не мати такого успіху, як він” [3, с. 42].

Російський філософ і естетик Олексій Лосєв (1893–1988) у своїй фундаментальній праці “Естетика Відродження” зазначав, що вже Джорджоне і Тиціан виступають як “великі пейзажисти”, в яких пейзаж знаходився у більш глибокому поєднанні з людськими фігурами [14, с. 553]. Розглядаючи тему природи в італійському живописі кватроченто Ірина Данилова (1922–2012) відзначала, що в ранню пору Відродження людина затверджувала себе всупереч природі і за це їй доводилося розплачуватися почуттям самотності.

Іншої точки зору дотримується Ірина Смирнова (1925–2005) – автор книги “Тиціан і венеціанський портрет XVI ст.”. Розглядаючи Джорджоне як незвичного майстра Високого Відродження, у творчості якого все було незвичним

для його часу, автор вбачає тему “/.../ щасливого, безтурботного життя людини на лоні природи” [19, с. 28].

Аналізуючи виставку “Джорджоне та Джорджонески” у Венеції (1955) історик мистецтва Віктор Лазарєв (1897–1976) зазначав, що жоден з митців епохи Відродження не викликав би такі гарячі суперечки серед фахівців, як Джорджоне да Кастельфранко. Заперечуючи тезу про відсутність сюжетів у картинах Джорджоне, відводив пейзажу особливе місце в “Грозі”, відзначаючи зворушливість та емоційність ландшафту, у порівнянні з яким пейзажні фони майстрів XVI ст. виглядають “/.../ занадто спокійними та безпристрасними” [13, с. 62]. Цю точку зору поділяє й мистецтвознавець з Калуги, уродженець українського Глухова Василь Пуцко (нар. 1941). Новаторство італійського митця у венеціанській картині “Гроза” асоціюється у нього зі сприйняттям фігур у нерозривному зв’язку з пейзажем, завдяки чому люди в його картинах діють не перед пейзажем, а в ландшафтному оточенні. Відтак, пейзаж стає носієм настрою [17, с. 51].

На диво тонко, за спостереженнями історика і теоретика мистецтва Юрія Колпінського (1909–1976) показано у “Грозі” життя природи [12, с. 48]. Аналізуючи твір Джорджоне “Венера, яка спить” (поч. XVI ст.; Дрезден, галерея старих майстрів) історик мистецтва Михайло Алпатов (1902–1986), темою докторської дисертації якого стало італійське мистецтво епохи Данте і Джотто, доходить до висновку про те, що пагорби та небо в цій картині стають виразником стану душі людини та “/.../ поетичною метафорою його безмежних почуттів” [1, с. 58].

Значаючи, що деякі дослідники звертають увагу на ніби різноплановий характер ландшафту в “Мадонні Кастельфранко” Н. Гурвіч не погоджується з цим, відмічаючи в ньому наявність “/.../ життєстверджуючого та радісного почуття життя” [9, с. 343]. Дослідниця також помічає архітектурний елемент – невеличку вежу на високому фундаменті з напівстертим зображенням лева, який повторюється художником у “Грозі”.

Метою статті є розгляд твору “Гроза” у контексті інтерпретацій в зарубіжному мистецтвознавстві та місця пейзажу в творах Джорджоне.

Виклад основного матеріалу. Картина “Гроза” (бл. 1505; полотно, олія, 82×73; Венеція, галерея Академії) відноситься до пізнього періоду творчості Джорджоне. Своїм загадковим сюжетом породила чимало інтерпретацій, пов’язаних з історією, літературою, міфологією, оккультизмом, природознавством тощо. Неясний сюжет вплинув і на назву картини. Венеціанській патриції та знавець мистецтва Маркантоніо Мікіелі, у колекції якого були твори Джорджоне, побачив її у венеціанського нобіля Габріеля Вендраміна у 1530 р. і так описав її: “Пейзажик на полотні з грозою, циганкою та солдатом, виконаний рукою Дзордзі да Кастельфранко” [2, с. 82].

Через триста п’ятдесят років швейцарський історик європейської культури та мистецтва Якоб Буркгардт (1818–1897) – автор класичної праці “Культура Ренесансу в Італії” (1860) знайшов “Грозу” у колекції Джироламо Манфрینی у Венеції, але під назвою “Родина Джорджоне”. Картина неодноразово змінювала своїх володарів аж допоки князь Джованеллі не продав її державі у 1932 р.

після заборони на вивіз полотна з країни і з тих пір вона знаходиться у Венеціанській академії.

Зміна назви твору – явище не поодиноке в історії мистецтва, а закріплення нейтральної за змістом назви “Гроза” ніби поставило крапку в дискусіях з цього приводу. Але насправді, вони тільки розпочалися. В основу одного з коментарів (А. Феррігудо) до картини покладено чотири стихії (земля, вода, повітря, вогонь). Німецький вчений Едгар Уінд (1900–1971) наприкінці свого життя побачив у ній алегорію Мужності та Милосердя. Учень одного з яскравих представників іконологічного напрямку в науці про мистецтво Ервіна Панофського, він також прокоментував інші твори з таємничими сюжетами ренесансного мистецтва: “Весну” Сандро Боттічеллі, “Любов земну та небесну” Тиціана, взявши за основу твори Марсиліо Фічіно та Пікко делла Мірандоли.

Певний інтерес у колі вчених на початку 70-х рр. ХХ ст. викликала теорія професора класичної філології Ненсі Томсон де Груммонд (нар. 1940), яка прокоментувала “Грозу” в світлі “Легенди про святого Теодора”, пропонуючи розглядати твір Джорджоне як один з елементів нижньої частини розкривного дерев’яного вітваря. Отже, сюжет картини був прочитаний як зображення одного з подвигів святого, який врятував мати та малюка від пащі дракона.

Австрійський та англійський історик і теоретик мистецтва Ерїх Гомбрїх (1909–2001) побачив у сюжеті фігури, які належать до різних світів і лише світло блискавки дозволяє чоловіку (солдату?) побачити жінку, а німецький вчений, представник віденської школи мистецтвознавства Франц Вікхоф (1853–1909) – сюжет поеми “Фіваїда” латинського письменника I ст. н.е. Публія Папінія Стація. Не припускаючи відокремлення змісту від форми Ф. Вікхоф вважав, що сюжет є необхідною складовою аналізу твору мистецтва, а першочерговим завданням вважав пошук джерел сюжету та його критичного осмислення. Висувалися припущення А. Морассі щодо тлумачення твору крізь призму міфу про Париса; тайного містичного союзу, до якого ніби належав художник – німецьким мистецтвознавцем Густавом Фрідрихом Хартлаубом (1884–1963). Про непевність версій свідчить той факт, що останній вчений, автор книги “Загадка Джорджоне” змінив у подальшому свою точку зору щодо інтерпретації сюжету “Грози”, трактуючи його як народження Аполлона. Поет-романтик Джордж Гордон Байрон (1788–1824) був прихильником мистецтва венеціанського митця. У поемі “Беппо” (1817) згадується “Гроза”, на якій поет побачив художника та дружину з сином.

Аналогічні спроби мали місце й при аналізі твору італійського живописця маньєризму Франческо Парміджаніно (1503–1540) “Мадонна з довгою шиєю” (1534–1540, Уффіці, Флоренція). Якщо спочатку дослідники використовували формальний підхід, то у подальшому було висунуто припущення щодо наявності на полотні речей, які могли з’явитися під впливом “Пісні Пісень” Соломона, Псалмів та творів блаженного Августина.

Обізнаність Джорджоне з гуманістичними ідеями епохи, його спілкування з інтелектуальною елітою Венеції, гарне знання класичної літератури передбачало ерудованість художника. Це дозволило деяким дослідникам в якості ключа шифру використати сонет законодавця італійської поезії початку XVI

ст., історіографа Венеціанської республіки П'єтро Бембо (1470–1547) про “могутню колонну”, що ототожнюється з Силою. Дослідник Л. Стефаніні намагався тлумачити картину, спираючись на фантастичний роман домініканського священника і ченця Франческо Колонна (1433? – 1527) “Гіпнеротомахія Поліфіла”. Описи пригод головного героя Поліфіла перебиваються описами храмів, статуй, рідкісних рослин. Гравюра невідомого майстра кінця XV ст. – ілюстрація епізоду роману із зображенням оголеної жінки, що лежить, викликала у М. Алпатова алузії з іншим твором Джорджоне – “Венерою, яка спить”.

Літературний твір епохи Відродження в октавах “Ф’єзоланські німфи” письменника-гуманіста Джованні Боккаччо (1313–1375) став основою для інтерпретації історика мистецтва Н. Белоусової. У результаті цього підходу героями живописного твору стали Африко і Мензола, а богиня Діана уособлена в образі небесного світила – місяці, який ототожнюється з Фортуною і має світлу та темну природу [2, с. 105]. Автор цієї версії відмічає також ефекти люмінаристичного, подвійного освітлення – прийому незвичному в мистецтві тих часів.

У дисертації “Традиції для “Грози” Джорджоне” (1984) Деніел Летгьєрі співставляв роман “Аркадія” італійського поета і письменника Якопо Саннадзаро (1458–1530) з картиною венеціанського митця, вбачаючи глибокий взаємозв’язок пасторального живопису та літератури. Не будучи ілюстрацією до роману Я. Саннадзаро, який був опублікований у Венеції у 1504 р. “Гроза” є особливим типом картини – живопис як поезія (“*pittura come poesía*”), що може бути зрозумілою лише у світлі літературної традиції [20].

Існують також спроби виявити іконографічні прототипи образів картини. Зокрема, І. Смирнова пропонує розглядати “Жіночий портрет”, так звану “Лауру” (1506; Художньо-історичний музей, Відень) Джорджоне в якості моделі героїні “Грози” [19, с. 35]. Цю точку зору поділяв історик мистецтва і музейний діяч Борис Віппер (1888–1967). Відводячи головну роль у картині пейзажу відмічав, що Джорджоне зробив спробу об’єднати пейзаж одним загальним мотивом – грозою, що насувається. Заперечуючи пошуки у картині оповідання, зміст картини вбачав у поєднанні людських почуттів героїв твору з природою [6, с. 169].

Розглядаючи “Грозу” як перший справжній пейзаж в італійському живописі І. Смирнова разом з тим зазначає, що зміст твору “/.../ набагато ширше рамок літературної символіки” [18, с. 7].

Наявність філологічних та культурологічних тлумачень обумовлюється й коментаторською традицією. До таких творів можна віднести твори з флорентійської галереї Уффіці: “Весну” (бл. 1477 – 1478,) та “Народження Венери” (бл. 1483 – 1484) Сандро Боттічеллі (1445–1510), “Озерну мадонну” (бл. 1490) Джованні Белліні (бл. 1430 – 1516). При їх тлумаченні австрійський історик мистецтва Макс Дворжак (1874–1921), вчений віденської школи мистецтвознавства звернув увагу на те, що античні та міфологічні сюжети були в епоху Відродження “/.../ не віддаленим ідеалом, але елементом живого, поетичного світу уявлень, які прийняли тут трохи рафінований та езотеричний характер” [10, с. 130].

Венеціанський художник Джованні Белліні заклав основи мистецтва Ренесансу. Воно вплинуло на подальший розвиток венеціанського живопису “золотого століття”, насамперед – Джорджоне і Тиціана. Розробка багатфігурної композиції “Озерної мадонни” Дж. Белліні, де значне місце належить пейзажу спиралася на французьку поему XIV ст. Гійома Дегільвілля (бл. 1295 – 1360) “Мандри душі”, в якій містичне дерево символізувало Христа, а малюки, що граються під ним ототожнювалися з душами чистилища.

Оригінально тлумачить ідею цього твору мистецтвознавець Павло Муратов, вважаючи, що в ньому “/.../ втілена якась єдина мить рівноваги між життям і смертю. Звідси її чистота, її невимовно глибокий спокій та релігійна важливість” [15, с. 35]. На думку інших дослідників, естетичне значення твору не у хитромудрому символічному оповіданні та ребусній розшифровці, а в поетичному перетворенні почуттів, тонкій одухотвореності, у витончено виразному співставленні мотивів, що варіюють одну й ту саму тему – “шляхетну красу образу людини” [12, с. 31].

Після того, як австрійський та італійський вчений Антоніо Морассі (1893–?), фахівець у галузі венеціанського мистецтва виявив на рентгенограмі твору на місці юнака фігуру молодої оголеної жінки, яка опустила ноги у річку, дослідники відступили із завойованих ними інтелектуальних висот і побачили у “Грози” лише ідилічний пейзаж. Наявність цих та інших прочитань сюжету дозволяє погодитися з думками В. Лазарева про те, що спроби педантичного уточнення сюжету “Грози” навряд чи можливі для цього “пейзажу настрою” та Е. Уінда (бачив у “Грози” набір символічних емблем, об’єднаних загальним змістом), який у відчаї підсумував: “Гроза” – це не сюжет, а шарада”.

На даному етапі підбила підсумки щодо коментарів до картини Анна Єзерницька у своїй дисертації, проаналізувавши сюжетні та концептуальні аспекти інтерпретації “Грози”, поділяючи їх на дві групи: “сюжетні” та “концептуальні”. Далеко не повна кількість версій прочитання сюжету “Грози” – свідчення бажання істориків мистецтва та культурологів бачити в ній візуалізацію алегорії або міфологічного, біблійного та літературного сюжетів. І в такому разі Джорджоне постає як художник-інтелектуал, що навмисно зашифрує свої сюжети, але які отримали доволі прості назви (“Гроза”, “Сільський концерт”, “Три філософи”).

“Гроза” з’являється в період творчості художника, коли він здобуває популярність і славу як портретист, якого цінують сучасники. Історик мистецтва, архітектор і художник Джорджо Вазарі (1511–1574) у своїх “Життєописах” подає тільки портрети митця, відмічаючи при цьому, що митець почав надавати своїм творам “/.../ більшої м’якості та опуклості у гарній манері” [11, с. 366]. Разом з тим, цей період дослідники називають загадковим. Джорджоне – майстер незвичний для епохи Високого Відродження. Він дає поштовх розвитку камерної картини. Його твори характеризуються таємничими сюжетами, тонким ліризмом, особливою споглядальністю та розробкою пейзажу не в якості фону, але як концептуального ландшафту.

Концепція пейзажу у творах художника зазнає змін від “Мадонни Кастельфранко” до “Грози”. Якщо у “Сільському концерті” (1509, Лувр) або

“Трьох філософах” (1505–1509; Музей історії мистецтв, Відень) домінуючими у композиції є фігури, то в “Грозі” змістовну домінанту перебирає на себе пейзаж. У цьому творі збережений принцип побудови ренесансної картини, в якій дія розгортається у глибину від першого плану. Живописець стає творцем, який прагне розкрити таємницю природи та перейти від поверхневого бачення до глибинного зору.

Пейзаж за законами повітряної перспективи у XVI ст. стає обов’язковим елементом релігійних композицій та портретів Леонардо да Вінчі. Експериментальний образ мислення цього художника і вченого про поєднання науки про живопис з наукою про природу спирався на ідеї Платона та італійського гуманіста і філософа Марсиліо Фічіно (1433–1499), який зазначав, що природа надає матерії “субстанціональні форми” [8, с. 273]. Інший підхід до пейзажу спостерігаємо у венеціанському живописі Джорджоне і Тиціана, традиція якого є дотичною до нідерландського мистецтва з його ідеєю поєднання людини та природи.

Зображення природи у Джорджоне в “Грозі” нагадують картину сплутаних пошуків та фантастичних рішень. Пейзаж у цій картині – плід вимислу й фантазії художника. Відсутність дії, логічних змістовних зв’язків між архітектурними будівлями та людськими фігурами, інших елементів пейзажу уводить дослідників у безкінечний лабіринт пошуків літературного смислу. Схоже, що заміна однієї фігури (молодої жінки у лівій частині композиції) на фігуру чоловіка не є обумовленою логікою розвитку сюжетної лінії, але якимись іншими чинниками, які слід шукати у психології митця. Природа насичується відповідною атмосферою, що є відблиском духовного життя митця. Пейзаж постає в гармонійному поєднанні з людиною або відображає духовний світ художника. Це те нове, що вносить Джорджоне у венеціанське мистецтво. Складається враження, що художник не стільки утаємничує зміст картини, скільки вносить до неї ноту духовного розладу. Здається, саме в подібних ситуаціях переконуємося, що “культура є своєрідним “резервуаром” нових образів і форм, які можуть бути використані в епоху, коли будуть затребувані нові ціннісні орієнтації” [6, с. 56].

На це указав мистецтвознавець і письменник Павло Муратов (1881–1950), духовною батьківщиною якого стала Італія. Творча спадщина його величезна, але особливе місце в ній займають “Образи Італії” (1911; перше видання у двох томах) – “найкраща російська книга про Італію” [7, с. 26]. Як історик мистецтва і мистецький критик він тяжів до наукової об’єктивності, стабільності своїх суджень та оцінок, але при цьому залишався суб’єктивним у виборі художників. Наприклад, в його Венеції не знайшлося місця для Тиціана, заради П’єтро Лонгі він пожертвував Франческо Гварді, а відтворити символічний образ міста на воді автору “Образів Італії” допомагає лише одна картина Джованні Белліні.

Продовжуючи вивчення історії італійського живопису епохи Відродження у річищі ідей знавцтва італійців Джованні Батіста Кавальказелле (1817–1917) та Джованні Мореллі (1816–1891) П. Муратов поєднав внутрішньо споріднені “/.../ особливості творчого методу художнього критика та знавця” [15,

с. 311]. Скептично ставлячись до “критичного формалізму” Б. Бернсона, він сприймає його теорію щодо “тактильних цінностей” флорентійських майстрів, а за фактом мистецтва прагнув побачити естетичну ідею, народжену ним, де “/.../ художня феноменологія повинна поступитися художній ідеології” [15, с. 311].

На думку П. Муратова мистецтво, знаходячись у глибокому зв'язку з історією та культурою залишається найбільш чутливим психічним апаратом людства, пророкуючи та попереджаючи події, а не повторюючи їх. Використовуючи відповідний методологічний інструментарій вчений пояснює загадковий сюжет “Грози” тим, що в картині відбилася безвихідність роздумів Джорджоне, який зупинився у нерішучості на зламі двох епох, задивився на різноманітні видовища світу, прислухаючись до “невиразних голосів своєї душі” [16, с. 404]. Подібний метод використовує Люба Фрідман у своїй праці “Класична пастораль в образотворчому мистецтві” (1989), поділяючи зображення пасторалі (ідеалізованого життя пастухів в оточенні природи) на чотири категорії: літературну, міфологічну, релігійну та автономну. До останньої відносить “Сільський концерт” Джорджоне, сюжет якого, на її думку, не пов'язаний з літературним джерелом.

Висновки. Маючи здебільшого таємничі сюжети твори Джорджоне характеризуються тонким ліризмом, особливою споглядальністю та незвичною розробкою пейзажу. В одних творах ландшафт постає в гармонійному поєднанні з людиною (“Венера, яка спить”), в інших (“Гроза”) відображає духовний світ художника. Використовуючи іконологічні, іконографічні, порівняльно-історичні та соціально-історичні методи у підході до аналізу “Грози” дослідники подають оригінальні версії прочитання сюжету. Різні за концепцією, вони збагачують не тільки традицію інтерпретування цього твору, але й знання про венеціанське мистецтво, його зв'язок з інтелектуальними видами діяльності людини XVI століття.

Література

1. Алпатов М. В. Этюды по всеобщей истории искусств / М. В. Алпатов. – М. : Советский художник, 1979. – 284 с.
2. Белоусова Н. А. Джорджоне : очерки о творчестве. – 2-е испр. и доп. изд. / Н. А. Белоусова – М. : Изобраз. искусство, 1996. – 168 с.
3. Бернсон Б. Живописцы итальянского возрождения / Б. Бернсон. – М. : Искусство, 1965. – 211 с.
4. Боккаччо Д. Малые произведения : сборник / пер. с итал. / сост., предисл. и общая ред. Н. Томашевского. – Л. : Худож. лит., 1975. – 608 с.
5. Васюрина А. А. Контркультура как механизм парадигмальных сдвигов в культуре // Сучасна картина світу : інтеграція наукового та позанаукового знання : збірник наукових праць. – Суми : Ініціатива, 1999. – С. 54–58 [Електронний ресурс]. – Режим доступа : <http://essuir.sumdu.edu.ua/handle/123456789/56634>
6. Виппер Б. Р. Итальянский Ренессанс XIII–XVI века : курс лекций по истории изобразительного искусства и архитектуры. – Т. II / Б. Р. Виппер. – М. : Искусство, 1977. – 243 с.
7. Возвращение Муратова. От “Образов Италии” до “Истории кавказских войн”. По материалам выставки “Павел Муратов – человек Серебряного века” в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина 3 марта –

- 20 апреля 2008 года / под общ. ред. Г. И. Вздорнова и К. М. Муратовой. – М. : Индрик, 2008. – 183 с.
8. Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения : избранные работы / вст. ст. и ред. докт. ист. наук Л. М. Брагиной. – М. : Прогресс, 1986. – 393 с.
 9. Гурвич Н. А. К вопросу о творчестве Джорджоне // Ежегодник Института истории искусств АН СССР. 1954. Живопись и архитектура. М. : Изд-во Академии наук СССР, 1954. – С. 316–345. – 348 с.
 10. Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. XVI столетие : курс лекций / ред. и послесл. Е. И. Ротенберга. – Т. II. – М. : Искусство, 1978. – 395 с.
 11. Джорджо Вазари. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / пер. А. И. Венедиктова и А. Г. Габричевского. – Т. V. – М. : Изд-во Искусство, 2001. – 784 с.
 12. Колпинский Ю. Искусство Венеции. XVI век / Ю. Колпинский. – М. : Искусство. – 271 с.
 13. Лазарев В. Выставка “Джорджоне и джорджонески” в Венеции // Искусство. – 1956. – № 1. – С. 58–70.
 14. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения / сост. А. А. Тахо-Годи. – М. : Мысль, 1998. – 750 с.
 15. Муратов П. П. Образы Италии / ред., коммент. и послесл. В. Н. Гращенкова. – Т. I. – М. : Галарт, 1993. – 327 с.
 16. Муратов П. П. Образы Италии / ред., коммент. и послесл. В. Н. Гращенкова. Т. II, III. – М. : Галарт, 1994. – 464 с.
 17. Пуцко В. Великолепный венецианец // Художник. – 1977. – № 12. – С. 49–52.
 18. Смирнова И. Джорджоне да Кастельфранко / И. Смирнова. – М. : Госуд. Изд-во Изобразительное искусство, 1962. – 12 с.
 19. Смирнова И. А. Тициан и венецианский портрет XVI века. К вопросу о высоком и позднем Возрождении / И. А. Смирнова. – М. : Искусство, 1964. – 328 с.
 20. Яйленко Є. В. Пастораль, образы природы и идиллической сельской жизни в венецианской живописи и графике эпохи Возрождения / Є. В. Яйленко [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/cjntent/>
Отримано 30.09.2017

Summary

Pobozhii Sergii. “Thunderstorm” by Giorgione de Castelfranco and the spiritual world of the artist.

The article considers the picture “Thunderstorm” by the Venetian artist Giorgione de Castelfranco. The picture is treated as reflection of the artist’s inner spiritual world. Researchers comments on the picture are analyzed. The role of the landscape in the artist’s work is interpreted. Some problems of the origin and development of landscape in the art of the High Renaissance are under discussion.

Keywords: *Giorgione de Castelfranco, painting, art, landscape, Renaissance.*