

КЛАССИЧЕСКАЯ ЛИНИЯ В ИТАЛЬЯНСКОМ ПЕЙЗАЖЕ РЕНЕССАНСА

Светлана И. Козлова

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств, Москва, Россия, kozlovasi@rah.ru

Аннотация. В статье, вошедшей в тематическое целое «Классика в развитии», внимание сосредоточено на классической линии в итальянском пейзаже Ренессанса. В своей основе ее воплощает буколический пейзаж. Автор очерчивает схему соотношений античной буколики и ренессансной пасторали, анализируя развитие жанра от изначальной модели к его новым, усложненным формам. Прослеживается характерная для Возрождения трактовка пасторали в ее многомерности, насыщенности акцентами буколическими, литературно-мифологическими, религиозными, философскими. Это позволяет заключить, что мотив аркадийского пространства обретает в живописи Возрождения глубинную содержательность, становясь, по сути, основой для «выстраивания» пейзажа мифологического, библейского, аллегорического.

Ключевые слова: Ренессанс, живопись, графика, Джорджоне, Тициан, пейзаж, буколика, пастораль, Аркадия.

Для цитирования: Козлова С.И. Классическая линия в итальянском пейзаже Ренессанса // Academia. 2020. №4. С. 488–499. DOI:10.37953-2079-0341-2020-4-1-488-499

THE CLASSICAL TOPICS OF A LANDSCAPE IN THE ITALIAN RENAISSANCE

Svetlana I. Kozlova

Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian
Academy of Arts, Moscow, Russia, kozlovasi@rah.ru

Abstract. The article, entitled “The Classical Tradition in its Development” included into the present collection research, pays special attention to classical line in landscape of Italian Renaissance, with its Bucolic matter being the essence of it. The author outlines the scheme of ancient Bucolic, correlates it with the analysis of the vision of the Renaissance Pastoral, which is here depicted in development from initial model of the Pastoral to its new, complicated one. The author traces back the traditional interpretation of the Renaissance conception of the Pastoral in its multidimensional nature, and also, in its saturation with Bucolic, literary-mythological, philosophical meanings. This perspective allows concluding that the motif of the Pastoral landscape acquires deep substantive content in Renaissance paintings, thus becoming the constructing basis for other types of landscapes – mythological, biblical, allegorical among them.

Keywords: Renaissance, painting, graphic, Giorgione, Titian, landscapes, Bucolic, Pastoral, Arcady.

For citation: Kozlova, S.I. (2020), “The classical topics of a landscape in the Italian Renaissance”, Academia, 2020, no 4, pp. 488–499. DOI: 10.37953-2079-0341-2020-4-1-488-499

Введение

В последней книге Валентины Александровны Крючковой «Классика и „новый классицизм“. Франция, Италия (1919–1939)» отчетливо проходит мысль о том, что классика живет в развитии искусства на протяжении эпох, но вовсе не в своей неизменности, не в чередовании повторов, а как некая изначальная основа, как модель, порождающая новые формы [Крючкова 2020]. Что касается итальянского искусства Ренессанса, то античное наследие вообще играет самую существенную роль в его формировании, которое опирается на сообщающиеся принципы возвращения к природе и возвращения к Античности [Пановский 1989, с. 29–30]. Однако почти до конца XV века изображение натуральной среды строится не в антикизирующем ключе. Художники используют натуральные мотивы, иногда структурируя их в целое средствами математической перспективы. Но классическую линию в итальянском пейзаже Ренессанса обозначила тема пасторали.

Литературная буколика, как известно, возникла в эллинистической Греции в первой половине III века до н.э. Она связывается, прежде всего, с именем Феокрита, в идиллиях или эклогах которого появляется новый тип героя — пастух в своем привычном, природном окружении [Грабарь-Пассек 1958; Попова 1981; Ettin 1984; Halperin 1983; Rosenmeuer 1969]. В Древнем Риме форму буколики возродил Вергилий и ввел в нее образ Аркадии, вопреки суровой реальности обрисовав ее как плодородную землю, дружественную человеку. В структуре античных пасторалей ясно проступает основополагающая схема этого малого мира: умиротворенная природа, овеянная дыханием теплого времени года, с порослью травы и деревьями, отбрасывающими тень над прозрачным потоком, и на лоне ее, в согласии с ней протекает существование пастухов и нимф, соразмерное простым и естественным движениям души.

В своих общих очертаниях эта формула сохраняется в литературе Средних веков и особенно Ренессанса, где пасторальность находит проявление не только в расширенном варианте собственного жанра, но и в философских диалогах, теоретических сочинениях, в любовной поэзии. Но тема произрастает теперь на новой социокультурной почве. В последних десятилетиях XV века неоплатоническое учение, распространяющееся из Флоренции, порождало созерцательные умонастроения; ряд общественно-политических факторов переводил подчас интерес человека от идеи гражданственного служения к жизни в сельском окружении вилл, среди природы, созвучной его душевным движениям, и столь важное для Ренессанса понятие гармонии макро — и микрокосма придавало особую значимость близости к природе. Все это способствовало сложению в культурном климате Италии пасторального контекста. Образ аркадийского пейзажа усложняется, вбирает в себя множество новых смысловых ассоциаций и становится олицетворением, в физическом или даже в ментальном смысле, пространства, идеального для чувства свободы индивида, полноты раскрытия его внутреннего мира, для творчества.

Поскольку пейзаж в живописи и графике, о котором далее пойдет речь, происходит по преимуществу от литературного топика, стоит определить, как соотносятся в данном случае фигуративное искусство и искусство слова, ведь принцип «*Ut pictura poesis*» — как живопись, так и поэзия — имеет немаловажное значение в художественном методе той эпохи. И можно сказать, что мотивы буколического пейзажа в сочинениях — античных, тречентистских и ренессансных, не только отчетливо очерчены в их характерных элементах, но даны в зримо-чувственной форме, так что художник, опираясь на наблюдение природы, питал свое воображение также этими вербальными картинками. Центральное место в пасторальной литературе итальянского Возрождения занимает роман «Аркадия» Якопо Саннадзаро [Саннадзаро 2017]. Замечательно в нем развертывание действия не на фоне пасторальной среды, а в самом ее средоточии — в тени рощ, в долинах, на цветущих лугах, горных переходах, то есть в буколическом пространстве, явно возросшем в своем масштабе по сравнению с изначальной схемой. В изображении природы Саннадзаро использует и колорит, и очертания, и движение, и соотношение объектов в пространстве. Он внимательно всматривается в мир природы, вводя в изящную стилизацию своих описаний конкретные детали, касающиеся растительности,



Ил. 1. Чима да Конельяно. Пасторальный мотив. Фрагмент композиции «Петр Мученик со свв. Бенедиктом и музицирующим ангелом. 1500-е, Пинакотека Брера, Милан.



Ил. 2. Чима да Конельяно. Спящий Эндимион. Начало 1500-х, Национальная галерея, Парма.

почвенных образований или ландшафта в разное время суток. Таковы замечания об утреннем восходе с «его белеющими лучами», зарисовка «ясной ночи», когда луна светит «столь ярко, что, несмотря на густоту ветвей, тропу видно, как днем» или цветовой зрелище заката, запечатленное в игре цвета и света: «Вот и зашло солнце, и весь запад явился усеян тысячью видов облаков — лиловых, голубых, багровых и других, от желтого до черного, а некоторые

до того сияли, словно были из чистейшего полированного золота» [Саннадзаро 2017, с. 26, 27]. Природа в «Аркадии» исполнена одушевленных сил, которые как бы вступают в симпатическую связь с душевной энергией людей, с чуткостью музыкального звучания отзываясь на разные проявления их жизни.

Можно утверждать, что впервые в литературе итальянского Возрождения пейзаж выступает как потенциально самостоятельный предмет изображения. Более того, поэма Саннадзаро оказала серьезное влияние на сложение пейзажного жанра в живописи и графике первых десятилетий Чинквеченто. Этот факт уже отмечался историками искусства [Gilbert 1952, p. 202–216; Humfrey 1983, p. 57–60; Sman 1986, p. 197–203; Lettieri 1994, p. 55–70], но особенно наглядное подтверждение он получил в 2012 году на выставке «Тициан и рождение современного пейзажа», организованной в миланском Палаццо Реале [Tiziano 2012]. Первое печатное издание «Аркадии» (1504) было с почетом выставлено в витрине в центре зала с картинами Джованни Беллини, Джорджоне и Тициана. В каталоге экспозиции ее куратор Мауро Лукко утверждал, что разработанный Саннадзаро сценарий природы сыграл важную роль в изменении творческого подхода ренессансных художников, нередко отдававших теперь первостепенное место трактовке собственно пейзажа, насыщенного ассоциациями литературно-мифологического, пасторального, религиозного, философского плана [Lusso 2012, p. 17–35].

В отличие от «повсеместного» распространения литературной пасторали в Италии, в живописи она ярко проявилась главным образом в Венеции (в качестве



Ил. 3. Джованни Беллини. Экстаз св. Франциска. Около 1485, Коллекция Фрик, Нью-Йорк.



Ил. 4. Джорджоне. Гроза. 1505–1506, Галерея Академии, Венеция.

образца — характерный фрагмент картины Чимы да Конельяно)¹ (ил. 1). Большие территории на Терраферме, которыми владел этот город, с обширной сетью водных каналов и вкраплениями суши, воспитали у венецианцев обостренный вкус к пейзажному окружению. Эта связь с природой укреплялась в них той высокой значимостью, которую к концу Кватроченто в Республике Сан Марко стали придавать сельскому хозяйству. В изобразительное искусство начинают проникать идиллические настроения. В произведениях на религиозные и мифологические темы художники переходят от разрозненных элементов пейзажного фона к трактовке единого образа природы в ее естественном, сельском обличье (ил. 2), к примеру, «Спящий Эндимион» того же Чимы (нач. 1500-х, Национальная галерея, Парма). Мифологический пастух показан в типично буколическом окружении. Травяной «ковер» поляны и вершины гор в отдалении Луна высвечивает мягким сиянием, отбрасывая блики на листву деревьев. (Перед нами что-то вроде «светлой» ночи у Саннадзаро). Иллюзии мирного сельского прибежища мастер придает дополнительную убедительность, отмечая светоцветовые переходы целого [о пейзаже Чимы см.: Coletti 1962; Mazzotti 1962; Zanotto 1962, p. 5–8, 33–38, 31–32]. Мотивы, напоминающие пасторальный пейзаж, вводит и Джованни Беллини в свою живопись, которая носит более высокий оттенок идеализации. Таков, например, его «Экстаз святого Франциска» из коллекции Фрик в Нью-Йорке (ил. 3). С любовным вниманием передает художник все элементы «формулы» буколической природы, мастерски воспроизводит атмосферные проявления, стремясь к точности хроматических градаций. Зрелище природы осознается как целостность, которую пронизывают естественные связи. Складывается мир тональных и эмоциональных соответствий, настраивающий на созерцательность, которая лежит в основе пасторали². И эти специфически художественные поиски — выработка богатой палитры, отображение световоздушных феноменов и создание среды, в которой фигуры живут в единении с природой — тоже сыграли свою роль в расцвете пасторальной живописи Венеции.

Не ограничивая ее рамки изображением пастухов и их стад среди природы, художники Венето порождают постепенно целый поток буколических композиций, в центре которых аркадийский пейзаж. Движение начинается с Джорджоне, который довел до совершенства тональную разработку цвета, затеняющего очертания фигур, сливая их с окружением в некую целостность, наполненную духом спокойствия и тишины

¹ 1500-е, Пинакотека Брера, Милан. Буколический мотив включен здесь в композицию с изображением Петра Мученика со святыми Николаем, Бенедиктом и музицирующим ангелом.

² Слияние светоносности цвета с широкой пространственностью — этот «основополагающий элемент в видении природы (С. Боттари) отмечают в живописи Джованни Беллини многие исследователи. Например, см.: [Buscarolli 1935, p. 164; Bottari 1963, p. 407–416; Pallucchini 1963, p. 451–472; Romano 1978; Zerl 1978, p. 66–67].



Ил. 5. Джорджоне, Тициан. Сельский концерт. 1509–1510, Лувр, Париж.

[Wittkower 1978, p. 161–173; Rosand 1988, p. 21–81; Rosand 1992, p. 161–177]. Подобный язык идеально отвечал созданию почти самоценного пейзажа, пронизанного сложной гаммой эмоций и смысловых акцентов, как это показывает его «Гроза» (1505–1506, Галерея Академии, Венеция) (ил. 4). Приметы пасторальности в ней явно присутствуют в «сельском» пространстве на переднем плане композиции. Небольшой формат (83x73 см) и сам принцип построения, тяготеющий к отграниченной протяженности, также вносит в пейзаж «буколическое» измерение. Атмосфера пронизана надвигающейся грозой, небо прорезает зигзаг молнии. Но эта буря, угроза разрушения кажется словно бы застывшей. И столь же бездвижны, обращены внутрь себя находящиеся здесь персонажи: молодой человек и обнаженная женщина, которая кормит грудью младенца. Сюжетные отношения между этими фигурами и между ними и окружением с обрушенными колоннами, как мы знаем, послужили объектом многочисленных изысканий и все же остаются неясными; более того, рентгенографический анализ показал, что элементы фабулы менялись в процессе работы над картиной. Но главное впечатление от нее — полное слияние фигур и пейзажной среды в атмосфере то ли сновидческой «заторможенности», то ли глубокого созерцания, которое диктует пейзаж, созданный свободной игрой поэтического воображения. Природа концентрирует в себе эмоционально-тоновой настрой композиции³.

Новое представление о природе, чутко резонирующей с интимными переживаниями человека, служащей оптимальным пространством для него в личных увлечениях и занятиях, как то — музицирование, ученые беседы, находит отзвук в картине Джорджоне «Сельский концерт», которую заканчивал Тициан (1509–1510, Лувр, Париж — предлагаем принять именно такую атрибуцию в отношении данной композиции) (ил. 5). [См.: Pignatti 1981, p. 132–133; Buckley 1977; Freedman 1989]. Хотя общество двух юношей и двух женщин расположилось на выделенной из ландшафта небольшой поляне, пасторальным обликом ассоциируемой с садами вилл Вено, черты реальности совершенно переведены здесь в план идеального. Женщины изображены нагими, что выдает в них

³ Развернутая библиография, связанная с картиной Джорджоне «Гроза», дана в монографии Е. Яйленко [Яйленко 2010, с. 303, примеч. 56]. Мы укажем лишь избранный круг работ, имеющих отношение к данной статье [Gilbert 1952, p. 202–213; Settis 1978; Calvese 1981, p. 43–54; Lettieri 1994, p. 55–70; Eisler 2002, p. 89–87; Сони́на 2003, с. 135–143; Metzger 2004, p. 111–118; Яйленко 2018].



Ил. 6. Андреа Превитали. Давид-пастух. 1500-е, Художественный музей Корнеллского университета, Итака.



Ил. 6а. Джулио и Доменико Кампаньола. Пастухи в пейзаже. Гравюра на дереве.



Ил. 7. Тициан. *Noli me tangere*. 1512–1519, Национальная галерея, Лондон.

нимф лугов и источников, образы которых мыслятся незримыми, присущими миру ментальному, хотя они и наделены чувственной притягательностью [см. также: Wethey 1975, p. 12–14; Rosand 1988, p. 30–45; Fehl 1995; Яйленко 2010, с. 263–290]. Музыка в пейзаже — лейтмотив композиции. Между фигурами ее просматривается ассоциативная связь, несмотря на трудно читаемый язык тончайших параллелей и умолчаний, свойственный Джорджоне. Изливание воды в водоем нимфой, вероятно, указывает на ритуал очищения, снимающий низменную коннотацию, какую могла бы внести в тему музыки сцена с пастухом и волынкой — в глубине справа. Элегантный юноша, играющий на лютне, словно бы вводит сидящего рядом с ним молодого человека в основы музыкального построения. Ибо ритм и гармония настраивают душу на созерцание мира и духовной деятельности, обращенной к красоте, а соотношение в композиции двух сфер — культуры городской и сельской, благородной лютни и флейты, отвечающей менее взыскательным, «сельским» вкусам, делают акцент на идеале возвышенного. Музыка пронизывает все в этом пейзаже с фигурами. Ею наполнена удивительная гармония буколического пространства с мягкими очертаниями холмов, осеняющими их деревьями, с мраморным источником и редкими строениями вдали. Сама компоновка фигур сравнима с чистотой музыкального звучания, и идеальному чувству пропорции, числа, лежащих в основе музыкального построения, подчинено соотношение их группы с природным окружением. Музицирование, звучание, слуховое восприятие — квинтэссенция поэтики целого.



Ил. 8. Тициан. Поклонение Венере. 1519, Мадрид, Прадо.

Юноша, играющий на лютне, молчание флейты, которую держит в руке нимфа, другая нимфа, льющая воду в источник, отзывающийся всплеском, легкие движения протагонистов, указывающие на чуткое вслушивание ими в звуки, возникающие или замирающие в пространстве, в интервалы между ними, — все это соединено незримой связью в некое музыкальное согласие. Рождающаяся здесь *musica humana*, внутренняя музыка души, находит завершение в *musica mundana*, космической гармонии, обнимающей все — человека, его природное окружение, вселенную — как это следует из учения ренессансных неоплатоников, получившего распространение и в Венето [Шастель 2001, с. 98–99; Brown 1986].

Введенная Джорджоне аркадийская тема увлекла широкий круг мастеров (ил. 6). Множество приятных пейзажей с легко узнаваемыми приметами буколического пространства было написано, особенно в первой трети XVI века, живописцами, в том числе и не первой величины. И если даже художественные достоинства произведений этих последних оставались подчас весьма посредственными, то в количественном отношении они также способствовали популяризации жанра пасторального пейзажа. «Тиражирование» буколических видов, образов и настроений осуществлялось в Венето также благодаря графической продукции. Этот процесс связан, прежде всего, с именами Джулио Кампаньола и его приемного сына Доменико. Вот их совместная работа — «Пастухи в пейзаже» (ил. 6а) [см. также: Cristeller 1907; Oberhuber 1973, p. 390–413; Zucker 1980]. «Реквизит» изображений на их ксилографиях и рисунках прекрасно вписывается в жанровую специфику данного типа пейзажа. А виртуозное владение языком сгущающихся параллелей, гармоничных тональных переходов и выразительных очертаний холмистых поверхностей и листвы придает их пейзажным «идиллиям» самоценность. Не случайно уже в свое время они стали предметом собирательства.



Ил. 9. Тициан. Любовь земная и Любовь небесная. Около 1514, Галерея Боргезе, Рим.

Другим внесшим исключительно важный вклад в сложение ренессансной пасторали, наряду с Джорджоне, был Тициан, хотя пасторальную тему развивали и другие крупные живописцы эпохи, такие как Пальма Веккьо, Джованни Кариани или феррарец Доссо Досси. От Джорджоне Тициан усвоил привлекательность буколического пейзажа, но, обладая иным художественным темпераментом, заметно изменил его тональность. В своем раннем творчестве он нередко представляет в пасторальной среде именно религиозные сюжеты (ил. 7). К примеру «Noli me tangere» (Национальная галерея, Лондон) или мифологические мотивы (ил. 8). Здесь в «Поклонении Венере» (Прадо, Мадрид) сельский праздник с его оживлением и взрывом чувственной радости разворачивается в пасторальном окружении, которое словно бы отвечает им на языке крупных планов-холмов, раскидистых крон деревьев и обширных далей.

Но самое существенное новшество, которое Тициан внес в ренессансную пастораль, связано с его картинами аллегорического содержания (ил. 9). В композиции «Любовь земная и Любовь небесная» (Галерея Боргезе, Рим) на сюжет близкий неоплатонической идее о двух типах любви. Одной, что влечется органами чувств к разнообразной красоте, пребывающей в мире осязаемом, материальном. И второй, устремленной к красоте универсальной, умопостигаемой. Символизирующие их Венера земная и Венера небесная представлены сидящими у источника в форме античного саркофага в окружении природы. Изображено время дня перед заходом солнца, когда его угасающие отсветы мягко касаются мраморной поверхности водоема, крон деревьев и далее — холмов, вершин гор, водного потока. Но, в отличие от глубинной сосредоточенности пейзажей Джорджоне, Тициан наделяет картину природы и новым пространственным размахом, и энергией роста и цветения, и более широким зрительным разнообразием. Даже введенные в визуальный сценарий камерные мотивы с изображением стада, пары влюбленных и т.д. придают ему дополнительный акцент активности. Согласно неоплатоновскому учению, две Венеры выступают не в противопоставлении друг другу, но в виде двух способов существования, подчиненных единому принципу, ибо «любовь — движущая сила космического “круговорота” действует как посредник между небом и землей» [Панофский 1998, с. 248]. Эта идея словно бы пронизывает пейзаж в картине, исполненный широты и мощной внутренней жизни.

Заключение

Если пастораль как таковая обращена к тихой стороне бытия, благим чувствам и масштаб ее отвечает индивидуальной, личной жизни, непосредственному малому окружению человека, то в ренессансном изобразительном искусстве жанр обретает разнообразную и глубокую содержательность. В так называемый пасторальный пейзаж живописцы Чинквеченто помещают эпизоды довольно широкого круга, ибо он

олицетворяет не просто некий «прелестный уголок», но представление о целостной картине природы — благодатной, дающей наслаждение человеческим чувствам и отдохновение душе. Это — приют и для скромных радостей пастушеского существования, и для невинной жизни первых людей в Земном раю или ветхозаветных ситуаций, и для полноты блаженства богов, либо пространство иных историй и аллегорических сценариев. Формула пасторальной природы, становится основой для «выстраивания» пейзажа мифологического, библейского, аллегорического.

Классически величественное зрелище природы переживет свое второе рождение в живописи французского классицизма XVII века. Свето-цвето-пространственные характеристики будут организованы теперь в более строгую структуру с продуманной системой вертикалей и горизонталей. И каждый раз, когда в чередѣ эпох, в фигуративном искусстве возникнет идущий из Античности мотив благодатной природы, дарующей человеку ощущение смысла и радости бытия, этот мотив будет представлять все в новом облике.

Литература

1. Грабарь-Пассек 1958 — Грабарь-Пассек М. Е. Буколическая поэзия эллинистической эпохи // Феокрит. Моск. Бюон. Идиллии и эпиграммы. М., 1958.
2. Крючкова 2020 — Крючкова В. А. Классика и «Новый классицизм». Франция, Италия (1919-1939). М., 2020.
3. Панофский 1998 — Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада / Перевод А. Г. Габричевского. М., 1998.
4. Панофский 2009 — Панофский Э. Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения / Перевод с английского Н. Г. Лебедевой, Н. А. Осьминской. СПб., 2009.
5. Попова 1981 — Попова Т. В. Буколика в системе греческой поэзии // Поэтика древнегреческой литературы. Отв. ред. С. С. Аверинцев. М., 1981.
6. Саннадзаро 2017 — Саннадзаро Якопо. Аркадия / Перевод с итальянского, предисловие и примечания П. Епифанова. СПб., 2017.
7. Сони́на 2003 — Сони́на Т. В. Поэтическая трансформация мифа в картине Джорджоне «Гроза» // Миф в культуре Возрождения. М., 2003.
8. Шастель 2001 — Шастель А. Искусство гуманизма во Флоренции времен Лоренцо Великолепного. Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатонического гуманизма / Перевод Н. Н. Зубкова. М., СПб., 2001.
9. Яйленко 2010 — Яйленко Е. Венецианская античность. Очерки визуальности. М., 2010.
10. Яйленко 2018 — Яйленко Е. «Гроза» Джорджоне. Произведение в обстановке ренессансного studio // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2018. Т. 8, № 2.
11. Bottari 1963 — Bottari S. La vision della natura nella pittura veneziana // Umanesimo europeo e umanesimo veneziano. Firenze, 1963. P. 407–417.
12. Brown 1986 — Brown F. The Louvre «Concert champetre». A Neoplatonic Interpretation // Ficino and Renaissance Neoplatonism / Ed. K. Eisenbischer, O. Zorzi Pugliese. Toronto, 1986.
13. Buscarolli 1935 — Buscarolli R. La pittura del paesaggio in Italia. Bologna, 1935.
14. Burcley 1977 — Burcley E. «Poesia Muta»: Allegory and Pastoral in the Early Paintings of Titian. Los Angeles, 1977.
15. Calvesi 1981 — Calvesi M. La «Tempesta» di Giorgione // Giorgione e la cultura veneta tra 400 e 500. Mito, allegoria, analisi iconologica. Atti del convegno. Roma, 1981. P. 43–54.
16. Coletti 1962 — Coletti L. Sentimento e valore della natura in G. B. Cima da Conegliano // Omaggio a G. B. da Conegliano: La provincial di Treviso, 1962. № 4–5.
17. Cristeller 1907 — Cristeller P. O. Giulio Campagnola. Kupferstiche und Zeichnungen. Berlin, 1907.
18. Eisler 2002 — Eisler C. La «Tempesta» di Gorgione: il primo «capriccio» della pittura veneziana // Arte Veneta. 59. 2002. P. 84–97.
19. Ettin 1984 — Ettin A. Literature and Pastoral. New Haven; London, 1984.
20. Fehl 1995 — Fehl Ph. Decorum and Wit: The Poetry of Venetian Painting. Essays in the History of the Classical Tradition. Vienna, 1995.
21. Fehl 1957 — Fehl Ph. The Hidden Genre: A Study of Giorgione's Concert Champetre in the Louvre // Journal of Aesthetics and Art Criticism. XVI. 1957. P. 153–168.
22. Freedman 1989 — Freedman L. The Classical Pastoral in the Visual Arts. New York, 1989.
23. Gilbert 1952 — Gilbert C. On Subject and Non-Subject in the Italian Renaissance Pictures // The Art Bulletin. 34. 1952. P. 202–216.
24. Halperin 1983 — Halperin D. M. Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry. New Haven; London, 1983.
25. Humfrey 1983 — Humfrey P. Cima da Conegliano. Cambridge, 1983.

26. Lettieri 1994 – Lettieri D. Landscape and Lyricism in Giorgione's *Tempesta* // *Artibus and Histotiae*. 30. 1994. P. 55–70.
27. Lucco 2012 – Lucco M. Da «paese» a «paesaggio»: le molte face della natura veneta // *Tiziano e la nascita del paesaggio moderno*. [Mostra]. Milano, Palazzo Reale, 12 febbraio – 20 maggio, Firenze – Milano, 2012.
28. Mazzotti 1962 – Mazzotti G. Giambattista Cima da Conegliano interprete del paesaggio Veneto // *Omaggio a G. B. Cima da Conegliano: La provincia di Treviso*, 1962, №4–5.
29. Metzger 2004 – Metzger R. Everyday Life and Allegory. An Attempt to Understand Giorgione's *Tempesta* // *Giorgione. Myth and Enigma* / Ed. S. Ferino-Pagden, G. Nepi-Scire. Vienna, 2004. P. 111–118.
30. Oberhuber 1974 – Oberhuber K. Giulio Campagnola // *Levenson J. A., Oberhuber K., Sheehan J. H. Early Italian Engravings from National Gallery of Art*, Washington, 1973. P. 390–413.
31. Pallucchini 1963 – Pallucchini R. L'arte di Giovanni Bellini // *Umanesimo europeo e umanesimo veneziano*. Firenze, 1963. P. 451–472.
32. Pignatti 1981 – Pignatti T. Giorgione. Complete edition. London; New York, 1981.
33. Pfisterer 2016 – Pfisterer M. La musa come amante // *Orlando furioso 500 anni. Cose vedeva Ariosto quando chiudevasi gli occhi*. Mostra. Ferrara, Palazzo Diamanti, 24 settembre – 8 gennaio. Ferrara, 2016.
34. Romano 1978 – Romano S. Studi sul paesaggio. Torino, 1978.
35. Rosand 1988 – Rosand D. Giorgione, Venice and Pastoral Vision // *Places of Delight. The Pastoral Landscape* / R. C. Cafritz, L. Cowing, D. Rosand. New York, 1988.
36. Rosand 1992 – Rosand D. Pastoral Topoi: on the construction of Meaning in Advanced Study in the Visual Arts. Symposium Papers XXI / Ed. By J. D. Hunt // *Studies in the History of Art*. 36. Hannover; London, 1992.
37. Rosenmeyer 1969 – Rosenmeyer T. G. The Green Cabinet: Theocritus and the European Pastoral Lyric. Berkeley; Los Angeles, 1969.
38. Settis 1978 – Settis S. La «Tempesta» interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto. Torino, 1978.
39. Sman 1986 – Sman G. M. van der. Uno studio iconologico sull' «Endimion dormente» e sul «Giudizio di Mida» di Cima da Conegliano: pittura, poesia e musica nel primo Cinquecento // *Storia dell'arte*. 53. 1986.
40. Tiziano 2012 – Tiziano e la nascita del paesaggio moderno. [Mostra]. Milano, Palazzo Reale, 12 febbraio – 20 maggio 2012. Firenze-Milano, 2012.
41. Wethey 1975 – Wethey H. E. The Painting of Tizian. Vol. III: Mythological and Historical Paintings. London, 1975.
42. Wittkower 1978 – Wittkower R. Giorgione and Arcady // *Wittkower. Idea and Image: Studies in Italian Renaissance*. London, 1978.
43. Zanzotto 1962 – Zanzotto A. Un paese nella visione di Cima // *Omaggio a G. B. Cima da Conegliano: La provincial di Treviso*, 1962, №4–5.
44. Zeri 1978 – Zeri F. La percezione visiva dell'Italia e degli Italiani nella storia della pittura // *Storia d'Italia*. Vol. 6. Torino, 1978.
45. Zucker 1980 – Zucker M. Early Italian Masters (The Illustrated Bartsh, XXV). New York, 1980.

Referencies

- Panofsky, E. (1993), *Renaissance i renessansi v Zapadnom iskusstve/Perevod A. G. Gabrichevskogo* [Panofsky E. Renaissance and Renascences in Western Art], Moscow.
- Panofsky, E. (2009), *Etudi po iconologii. Humanisticheskie temi v iskusstve Vozrozhdeniya / Perevod N. G. Lebedevoy, N. A. Olchanskoy* [Panofsky E. Studies on Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance], Sankt-Peterburg.
- Popova, G. V. (1981), *Bucolica v sisteme grecheskoy poesii/Poetica drevnegrecheskoy literaturi /Otv. red. S. S. Averintsev* [Bucolic in the systeme of the greek poetry], Moscow.
- Sannazaro Jacopo. (2017), *Arcadia / Perevod, predislovie i primechianiya P. Epifanov*, Sankt-Peterburg.
- Sonina, T. V. (2003), *Poeticheskaya transformatsia mifa v cartine Giorgione "Grosa" // Mif v culture Vozrozhdenia* [The poetical transformation of myth in Giorgione's *Tempesta*], Moscow.
- Shastel, A. (2001), *Iskusstvo humanisma vo Florenzii vremen Lorenzo Velikolepnogo / Perevod N. N. Zubkova* [Chastel A. Art et humanisme a Florence au temps de Laurent le Magnifique], Moscow, Sankt-Peterburg.
- Yailenco, E. (2010), *Venezianskaya antichnost. Ocherki vizualnosti* [Venetian Antiquity], Moscow.
- Yailenco, E. (2018), «Grosa» Giorgione. Proisvedenie v obstanovke renessansnogo studio [Giorgione's *Tempesta* in the Renaissance Studio] // *Vestnik Sankt-Peterburgskogo Universiteta. Iskusstvovedenie*, Tom 8, № Bottari, S. (1963), *La visione della natura veneziana// Umanesimo europeo e umanesimo veneziano*, Firenze, P. 407–41, [In Italian].
- Brown, F. (1986), *The Louvre «Concert Champetre». A Neoplatonic Interpretation // Ficino and Renaissance Neoplatonism / Ed. K. Eisenbisher, O. Zorzi Pugliese*, Toronto.
- Buscarolli, R. (1935). *La pittura del paesaggio in Italia*. Bologna, [In Italian].

11. Buckley, E. (1977), "Poetica muta": Allegory and Pastoral in Early Paintings of Titian, Los Angeles.
12. Calvesi, M. (1981). La "Tempesta" di Giorgione // Giorgione e la cultura veneta tra 400 e Mito, allegoria, analisi iconologica. Atti del Convegno, Roma, P. 43–54, [In Italian].
13. Coletti, L. (1962), Sentimento e valore della natura di G. B. Cima da Conegliano // Omaggio a G. B. Cima da Conegliano: La provincia di Treviso, № 4–5, [In Italian].
14. Cristeller, P. O. (1907), Giulio Campagnola. Kupferstiche und Zeichnungen, Berlin, [In German].
15. Eisler, C. (2002), La "Tempesta" di Giorgione: il primo "capriccio" della pittura veneziana // Arte Veneta. 59, P. 84–92, [In Italian].
16. Ettin, A. (1984), Litterature and Pastoral, New Haven, London.
17. Fehl, Ph. (1957), The Hidden Genre. A Study of Giorgione's Concert Champetre in the Louvre // Journal of Aesthetics and Art Criticism. XVI, P. 153 – Freedman, L. (1989), The Classical Pastoral in the Visual Art, New York.
18. Gilbert, C. (1952), On Subject and Non-Subject in the Italian Renaissance Pictures // The Art Bulletin, 34, P. 202 – Halperin, D. M. (1983), Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry, New Haven, London.
19. Humfrey, P. (1983), Cima da Conegliano, Cambridge.
20. Lettieri, D. (1994), Landscape and Lyricism in Giorgione's Tempesta // Artibus and Historiae, 30, P. 55 – Lucco, M. (2012), Da «paese» a «paesaggio»: le molte facce della natura veneta // Tiziano e la nascita del paesaggio moderno. [Mostra]. Milano, Palazzo Reale, 12 febbraio 2012 – 20 maggio, Milano, [In Italian].
21. Mazzotti, G. (1962), Giambattista Cima da Conegliano interprete del paesaggio Veneto // Omaggio a G. B. Cima da Conegliano: La provincia di Treviso, № 4–5, [In Italian].
22. Metzger, R. (2001), Everyday Life and Allegory. An Attempt to Understand Giorgione's Tempesta // Giorgione. Myth and Enigma / Ed. by S. Ferino-Pagden, G. Nepi-Scire, Vienna, P. 111 – Oberhuber, K. (1973), Giulio Campagnola // Levenson G. A., Oberhuber K., Sheelhan J. H. Early Italian Engravings from National Gallery of Art, Washington, P. 390 – Pallucchini, R. (1963), L'arte di Giovanni Bellini // Umanesimo europeo e umanesimo veneziano, Firenze, P. 451–472, [In Italian].
23. Pignatti, T. (1981), Giorgione. Complete edition, London, New York.
24. Pfister, M. (2016), La musa come amante // Orlando furioso 500 anni. Cosa vedeva Ariosto come chiudevasi gli occhi. Mostra. Ferrara, Palazzo Diamanti, 24 settembre – 8 gennaio, Ferrara, [In Italian].
25. Romano, S. (1978), Studi sul paesaggio, Torino, [In Italian].
26. Rosand, D. (1978), Giorgione, Venice and Pastoral Vision // Places of Delight. The Pastoral Landscape / R. C. Cafitz, L. Cowing, D. Rosand, New York.
27. Rosand, D. (1992), Pastoral Topoi: on the Construction of Meaning in Advanced Study in the Visual Arts. Symposium Papers XXI / Ed. By J. D. Hunt // Studies in the History of Art. Hannover, London,.
28. Rosenmeyer, T. G. (1969), The Green Cabinet: Theocritus and the European Pastoral Lyric, Berkley, Los Angeles.
29. Settis, S. (1978), La «Tempesta» interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto, Torino, [In Italian].
30. Sman, G. M. van der. (1986), Uno studio iconologico sull' "Endimion dormente" e sul "Giudizio di Mida" di Cima da Conegliano: pittura, poesia e musica nel primo Cinquecento // Storia dell'arte, 53, [In Italian].
31. Tiziano e la nascita del paesaggio moderno (2012), [Mostra] / Milano, Palazzo Reale, 12 febbraio – 20 maggio, Firenze-Milano, [In Italian].
32. Wethey, H. E. (1975), The Painting of Tizian. Vol. III: Mythological and Historical Paintings, London.
33. Wittkower, R. (1978). Giorgione and Arcady // Wittkower R. Idea and Image: Studies in Italian Renaissance, London.
34. Zanzotto, A. (1962), Un paese nella visione di Cima // Omaggio a G. B. Cima da Conegliano: La provincia di Treviso, № 4–5, [In Italian].
35. Zeri, F. (1978), La percezione visiva dell'Italia e degli Italiani nella storia della pittura // Storia d'Italia, Vol. 6, Torino, [In Italian].
36. Zucker, M. (1980), Early Italian Masters (The Illustrated Bartsh, XXV), New York.

Информация об авторе

Светлана И. Козлова, доктор искусствоведения, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия, 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, д. 21; kozlovasi@rah.ru; helenka2106@mail.ru

Author Info

Svetlana I. Kozlova, Dr. of Sci. (Art history), Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia, 21, Prechistenka St, 119034 Moscow, Russia; kozlovasi@rah.ru; helenka2106@mail.ru