

Иван Цепароски

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Филозофски факултет, Скопје
ivan@fzf.ukim.edu.mk

РЕНЕСАНСНАТА ЕСТЕТИКА КАКО ПОФАЛБА НА УМЕТНОСТА

Клучни зборови: ренесансна естетика, ренесансна поетика, ренесансна уметност, Леонардо да Винчи, Рафаел Санти.

Во постојните и најпознати истории на естетиката вообичаено е да се укажува дека најважното што се создава во рамките на ренесансата не е теоријата, односно филозофијата, туку дека е тоа самото уметничко творештво, односно творештвото во рамките на сликарството и на вајарството. Секако, овие ставови се однесуваат и на книжевното и на архитектонското и на музичкото и на театарското творештво, додека филозофската дејност како и дејноста на ренесансните филозофи, за жал, стануваат сè помалку значајни – со оглед на фактот дека тие, главно, ги преповторуваат толкувањата на античките филозофи Платон и Аристотел, без некои позначајни придонеси на планот на филозофијата или естетиката.

Токму затоа, во овој текст посветен на ренесансната естетика, на сцената излегуваат уметноста и уметниците – за сметка на филозофијата и на филозофите. Сепак, на овој план, и во контекст на одбрана на придонесот на филозофијата, треба да се укаже на важноста на еден од најзначајните хуманисти и ренесансни неоплатоновци Марсилио Фичино (1433–1499), првиот преведувач на Платон и на Плотин од грчки на латински јазик, авторот кој е и основач на новата Академија во Фиренца во 1462 година. Исто така, значаен е и придонесот за италијанската ренесанса што се оформува преку делото на филозофот и хуманист Џовани Пико дела Мирандола (1463–1494), особено со објавувањето на неговото прочуено дело *Говор за достоинството на човекој* (*De hominis dignitate* 1486), дело

кое е наречено и „Манифест на ренесансата“, зашто претставува клучен текст на ренесансниот хуманизам. Инаку, кога станува збор за овој спис, треба да се каже тоа се група текстови (говори) во кои се велича една од клучните придобивки на ренесансата и хуманизмот: индивидуализмот и свртеноста кон човекот а не кон Бог.

За ренесансата и за хуманизмот – синхрониски и дијахрониски пристап

Етимологијата на зборот *ренесанса* (анг. Renaissance; фр. renaissance; гер. Renaissance; рус. возрождение; ренессанс) јасно ни го покажува и неговото основно значење. На италијански јазик *rinascita* изведено од латинскиот збор *rinasci* („повторно да се родиш“), го означува повторното посветено раѓање преку крштавењето. Во италијанскиот јазик се употребува во формата *rinascimento* што се користи веќе кај Џорџо Вазари во XVI век.¹ Како збирна ознака за уметничкиот стил и за историско-културната епоха ренесанса, се користи за добата од околу 1300-1600 година во Италија и во другите европски земји, главно Германија, Холандија и Англија. Сериозното изучување на ова доба во рамките на германската култура и наука го воведува Јакоб Буркхарт во своето капитално дело „Културата на ренесансата во Италија“ (*Die Kultur der Renaissance in Italien*, 1860), дело во кое за првпат се истакнуваат два специфични поими битни за ренесансата: „индивидуализмот“ и „современоста“.

Ваквото толкување се однесува на Ренесансата со големо „Р“ која според англискиот современ културен историчар Питер Бурк се поврзува со идеите од средината на XIX век кај францускиот историчар Жил Мишле (кој ја обожувал ренесансата), кај англискиот теоретичар и критичар Џон Раскин, и секако, кај веќе спомнатиот Јакоб Буркхард кој споделува сродни ставови. Сепак, Бурк смета дека ваквите ставови – кои и денес се клучни и доминатни во пристапот и во толкувањето на ренесансата – се само еден „мит“, зашто ренесансата, многу повеќе отколку што вообичаено се мисли, е тесно поврзана со идеите на средниот век (Бурк, 2001: 9).

¹ Толкувањето на поимите „ренесанса“ и „хуманизам“ делумно се потпира врз она што претходно сум го напишал во одредниците од *Македонска научна и стручна џерминологија: Филозофија*, Том I-II (Димишковска и Џепароски, 2022 II: 131-132; 402-404).

Згора на тоа Бурк смета дека важноста на Италија за самата ренесанса е преценето со оглед на важните ренесансни мислителители од Англија (Шекспир), Франција (Монтењ), Германија (Дирер), Холандија (Еразмо Ротердамски) итн. Иако овие ставови на Питер Бурк – професор по културна историја од Кембриџ – од неговата книга „Ренесанса“ (*The Renaissance*, 1997) содржат во себеси и едно рационално и реално јадро, тие, сепак, во основа премногу лесно го намалуваат значењето на италијанскиот придонес за ренесансата, и премногу изнасилено го прифаќаат толкувањето за ренесансата како „движење“ а не како за „период“ од историјата. Но, се чини дека ренесансата е и едното и другото. Од друга страна, во своето проширено и преносно значење ренесансата, исто така, го означува и повторното заживување на некое духовно движење или на некоја мода, како на пример во изразот реновација или „каролиншка ренесанса“, употребуван за културната ренесанса на доцноантичкото градителство, книжевноста и книжевната ученост во рамките на раносредновековните епохи на Каролинзите.

Сепак, она што е клучен белег на ренесансата е повторното раѓање („преродбата“) на оние науки и уметности што во минатото својот процут го имаа остварено во добата класичната антика. Почетоците на овој несекојдневен развој и на ова „нова доба“ од развојот на европската култура и цивилизација, можеме да го лоцираме во првата половина на XIV век во списите на италијанскиот поет Франческо Петрарка (1304 – 1374) – еден од најучените луѓе на своето време и првиот од великите дејци на ренесансата. Следните два века – водени од идејата за преродбата на антиката, навистина, заедно со подемот на хуманистичките истражувања и со идејата на хуманизмот – донесуваат невиден подем и на науките и на уметностите, а оттаму и на културата на ова доба.

Терминот и поимот **хуманизам** (en. humanism; fr. humanisme; de. Humanismus; ru. гуманизм; la. humanitas, humanismus) произлегува од латинскиот термин *humanus* (човечки, човечен) а изворно го означува стремјето кон живеењето достоино за човекот. Тоа е движење што започнува заедно со ренесансата како духовно движење на XIV, XV и XVI век главно во Италија, движење коешто во животот, во книжевноста и во уметноста на античките (класичните) народи го наоѓа образецот на човечкото совршенство и притоа се обидува што подлабоко да навлезе во ваквите примери и да ги трансформира во сопствени книжевни, уметнички или фи-

лозофски дела, во раната ренесанса во Италија кај Франческо Петрарка, Џовани Бокачо, Филипо Бруналески, Леон Батиста Алберти или Донатело, а особено во високата ренесанса кај Леонардо да Винчи, Микеланџело Буанороти, Рафаел Санти или на север во Германија кај Албрехт Дирер. Хуманизмот најпрво се јавува како внесување на сето она што е дел од грчката култура во италијанскиот живот и во обичаите (главно во Рим и Фиренца), а тоа е образованието кое човекот го издигнува над животинската суровост и го насочува кон светот исполнет со смисла и со човештина.

Тоа е идеја што ги опфаќа сите луѓе без оглед на потеклото и на нацијата, а во рамките на ренесансата за хуманизмот е особено битно образованието и ширењето на античката култура воопшто. Подоцна, неохуманизмот на XVIII, а потоа и на XIX век (Јохан Јоахим Винкелман, Готхолд Ефраим Лесинг, Јохан Готфрид Хердер, Јохан Волфганг Гете, Фридрих Шилер) го издигнува хуманизмот до надвременска категорија. Како филозофски затврден поим хуманизмот во тоа време се поврзува со идеалот на човечноста заснован врз идејата за природната и за човечката праведност. Хуманизмот, истовремено, станува и гносеолошко учење според кое севкупното наше познание секогаш е поврзано за човекот и за човечкото. Но, ваквите идеи влегуваат во судир со идеите од XIX и од XX век во рамките на теоријата и на филозофијата (Карл Маркс, Фридрих Ниче, Зигмунд Фројд, Мартин Хајдегер) како и на книжевноста (Шарл Бодлер, Артур Рембо, Гијом Аполинер, Франц Кафка), кои укажуваат на неможноста од опстојување на стариот идеализиран концепт на хуманизмот. Оттаму, т.н. „трет хуманизам“ (Вернер Јегер) што се јавува помеѓу двете светски војни во минатиот век, се обидува да ги „спаси“ хуманистичките идеали.

Но, по овој кус дијахрониски пристап кон хуманизмот потребно е да се вратиме сега назад кон уметноста на ренесансата и кон ренесансната естетика.

За ренесансната естетика и поезика

Ако е во право Бенедето Кроче (Croce, 1991) кој смета дека естетичките учења за уметноста и за книжевноста во ренесансата имаат повеќе културно-историска вредност отколку што имаат научна-историска вредност, и ако е во право Монро Брдсли (Beardsley 1975) кој вели дека во времето од раѓањето на Никола Кузански (1401 година) па сè до времето

на смртта на Џордано Бруно (1600 година) – не постои некој значаен филозоф кој се интересирал за прашањата на естетиката, тогаш, навистина, говорот за ренесансната естетика треба да се ограничи единствено на говорот за уметноста на ренесансата. Оттаму, во своите естетики и истории на естетиката, главно, на тој начин кон ова прашање пристапуваат и Бенедето Кроче (Сгосе 1991) и Монро Брдсли (Beardsley 1975), но и Катерина Гилберт и Хелмут Кун (Гилберт и Кун, 2018), заедно со Јуриј Боров (Боров, 2008), Данко Грлиќ (Grlić 1974) или Сретен Петровиќ (Petrović 1994). Затоа говорот за естетиката на ренесансата, на тој начин, станува говор за уметничките придобивки и дострели на ренесансните книжевности и уметности.

Вообичаено е да се смета дека, за разлика од затвореноста кон античкото минато што се случува во средниот век, широката достапност на античките изворници во добата на ренесансата – врз основа на преводите на делата на Платон и на Аристотел како и на голем број други дела од различните филозофски школи од антиката – придонесуваат за широкиот замав при развојот на книжевноста и на книжевните поетика во периодот на ренесансата. На овој план, треба да се укаже дека кај нас Катица Кулава во нејзината обемна одредница „Ренесансна поетика“ од „Поимникот на книжевната теорија“ (Кулава, 2021: 524-527) мошне прецизно и згуснато ги толкува овие промени. Поради успешноста на овој пристап, во овој текст посветен на ренесансната естетика, ќе се следат нејзините укажувања што се насочуваат кон систематизирање на обележјата и на придобивките на ренесансната поетика. Според Кулава, постојат барем седум клучни обележја на ренесансната поетика кои овде ги наведувам во една згусната и синтетизирана форма:

1. *Хуманистичкиот поглед на светот* – што се остварува со преминот од средновековниот теоцентризам кон антропоцентризмот на ренесансата со што се создаваат условите за појавата на *ренесансниот индивидуализам*. 2. *Коперниканскиот пресврт во науката* – резултира со напуштањето на Птолемејскиот геоцентричен и преминот кон Коперниканскиот хелиоцентричен систем на светот. На тој начин се доведуваат во прашање и средновековните теолошки догми за Земјата како центар на светот, а се отвораат нови хоризонти за проучување на космосот и на човекот. 3. *Новата наука втемелена врз технолошкиите изуми* – особено се поврзува за откритието на Гутенберг и за печатењето на книгите што непосредно при-

донесува и за силниот развој на новата книжевна форма – нововековниот роман (Сервантес, Рабле). 4. *Откриетието на Колумбо на новиот свет*, патувањата на *Магелан околу светот* и контактите со непознатите култури и цивилизации. Богатствата што оттаму се слеваат во стариот свет како производ на овој ран неоколонијализам битно ќе влијаат врз натамошниот културен и цивилизациски подем на Европа и на европоцентризмот со сите свои позитивни и негативни аспекти. 5. *Новото хуманистичко образование* – појавата на преводите на делата од антиката, особено на Платон и на Аристотел, оформувањето на ренесансната академија во духот на Платоновата, како и преводот на Аристотеловата „Поетика“ на латински јазик придонесуваат за еден засилен развој на образованието со хуманистички произлез. 6. Појавата на книжевното творештво пишувано не на доминантниот латински јазик, туку на сопствените *национални јазици*: англискиот, францускиот, италијанскиот, германскиот итн., придонесува за едно уште позасилено присуство на книжевноста помеѓу читателите и за нејзиното поголемо влијание врз стварноста. 7. Појавите на Запад на нови *религиозни појвувања* со востановувањето на *реформацијата* и на *протестантизмот* на Мартин Лутер, на подоцнежниот калвинизам, како и на англиканската црква. Сите овие промени доведуваат до делумно развlastување на доминантната католичка црква и до сериозен удар врз феудалната општествена стварност.

Секако, системот на конвенции што се поврзуваат со ренесансната поетика, а оттаму и со филозофијата и со другите хуманистички науки, како што укажува и Кулавакова, „не се хармоничен склоп на поетички начела, туку систем на тензични и парадоксални оптики“ (Кулавакова, 2021: 526) што се широко разгранети и кои водат кон дијалог и со филозофијата и со реториката и со другите хуманистички дисциплини. Овој дијалог е особено битен и за развојот на другите убави уметности, особено оние поврзани со архитектурата, музиката, сликарството и скулптурата во добата на ренесансата.

За ренесансната уметност и за Леонардо да Винчи

Постојат огромен број студии за уметноста на ренесансата, и од гледна точка на историјата на уметноста, но и од гледна точка на социологијата и на филозофијата на уметноста. Сепак, сите тие студии се согласуваат

во едно: дека XVI век, чинквеченто, е најславното доба на италијанската уметност, и е „еден од најголемите уметнички периоди на сите времиња“ (Гомбрих 2003: 287). Ова е времето, во Италија, на Леонардо, на Микеланџело и на Рафаел, а на север, во Германија, на Дирер и на Холбајн. Во рамките, пак, на архитектурата претходно Леон Батиста Алберти (1404 – 1472) ги поставува основите на новиот пристап кон архитектурата како компромис помеѓу традиционалното и класичното, со што влијае врз Донато Браманте (1444 – 1514) кој ги започнува работите врз црквата Св. Петар во Рим која според својата замисла и грандиозност станува карактеристичен архитектонски пристап во рамките на периодот на високата ренесанса (околу 1500 година).

Иако и музиката има свои проблесоци во периодот на ренесансата, особено со теориските придобивки поврзани со модусите, со функционалниот тоналитет и со полифонијата – кај Џовани Пјерлуици да Палестрина (1525 – 1594) и кај Орландо ди Ласо (1532 – 1594) – и иако скулптурата има свои грандиозни остварувања – особено во рамките на фасцинантниот скулпторски опус на Микеланџело Буанороти (1475 – 1564) – сепак, сликарството е уметноста што доминира со севкупната ренесанса. Затоа со право прочуениот историчар на уметноста, сликар и писател Ото Бишалџи – Мерин (1904 – 1993) го истакнува следново:

„Историјата на ренесансата пишувана е со сликарската четка. Повеќе од која било уметничка област, во сликарството се манифестира новото разбирање на светот. Архитектурата ги решила новите технички проблеми, но врз основа на класичните погледи и класичното чувство за хармонија. Вајарството, колку и да е силно и творечко, само ги збогатува остварувањата на Фидиј и Праксител. Но во сликарството, во просторна и во колористичка смисла, се откриени новите светови. Затоа Леонардо во својот трактат го става сликарството над сите други уметности“ (Bihalji-Merin, 2003: IX).

Но Леонардо да Винчи (1452 – 1519) не е само сликар, тој во вистинската смисла на зборот е олицетворение на ренесансниот сестран човек (*uomo universale*), тој е научник, инженер и пронаоѓач, но тој е и врвен уметник, зашто во себе го носи и поривот за научна работа (во доменот на анатомијата и медицината, на хидрауликата и механиката, на ботаниката и минералогитата, на метеорологијата и мелиоризацијата, на геометријата и картографијата) како и поривот за постојана работа и творечка дејност

во доменот уметноста (сликарството, скулптурата, музиката), односно за постојаното поврзување на науката со уметноста. На тој начин, со својата рана синтеза на науката и уметноста, Леонардо успева сликарството (а и сите други уметности) да ги издигне од позицијата на занаетчиство и умевање (*techne*) кон позицијата на научна дејност, со што два века подоцна, ќе се овозможи и изградбата на системот на убавите уметности. Сето ова прецизно го појаснува полскиот естетичар Владислав Татаркјевич (1886 – 1980) кога укажува:

„За *одделување* на убавите уметности *од занаетчиите* придонела општата состојба во општеството: стремежот на ликовните уметници да ја издигнат својата позиција. Убавото во време на ренесансата започнува да се цени повисоко и, во општествениот животот, да игра улога каква што немало уште од времето на антиката; повисоко биле ценети и неговите творци, сликарите, вајарите, архитектите; и самите тие, впрочем, се сметале себеси за нешто подобро од занаетчиите, сакале да ја раскинат заедницата со занаетчиите. Во тоа ќе им помогне, неочекувано, и лошата економска ситуација; трговијата и индустријата што цутеле во доцниот среден век, сега опаднале, сите дотогашни вложувања на капиталот се покажале како несигурни – и ќе започне третманот на уметничките дела како инвестиција не полоша, па дури и подобра од другите. Тоа ќе ја подобри имотната и општествената положба на уметниците, а потоа ќе ги зголеми и нивните амбиции; тие посакуваа да бидат истакнувани, да бидат izdelувани од занаетчиите, да бидат третирани како претставници на слободните уметности. И ќе го постигнат тоа, иако постепено; прво сликарите, а подоцна и вајарите“ (Татаркјевич, 2020: 25-26).

Ваквите ставови наоѓаат потврда и во укажувањата и сознанијата дека Леонардо не само што е врвен уметник, туку пред сè е врвен и фасцинантен научник кој постојано работи на поврзувањето на науката со уметноста. Затоа воопшто не е случајно што својата студија за сликарството тој, во духот на науката, ја именува како „Трактат за сликарството“. Згора на тоа, прочуениот современ филозоф на науката и физичар Фритјоф Капра, во својата книга „Науката на Леонардо“ (*The Science of Leonardo*, 2007) посветена на уметноста и на науката на Леонардо да Винчи, укажува дека клучната идеја на науката на Леонардо е дека таа е наука на живите форми и на квалитетот, што може да се смета за битен предвесник на денешната теорија на комплексноста (*complexity theory*) и на денешните системски

теории (*systems theories*). На тој начин Леонардо ни се претставува и како „татко на модерната наука“ (Сарга, 2007).

Сепак, Леонардовите размислувања, неговите филозофско-естетски согледби за уметноста, главно се насочени кон тоа да ги утврдат односите меѓу уметностите, да ги потенцираат спецификите на поодделните уметности, но и да ја докажат доминантноста на сликарската уметност, односно да ја поткрепат тезата дека сликарството е најзначајната уметност меѓу уметностите.

За разликите меѓу сликарството и поезијата, Леонардо да Винчи, меѓу другото, го вели и следново: „Сликарството е песна што се гледа, а не се слуша, додека поезијата е слика што се слуша, а не се гледа“ (Леонардо да Винчи, 2005: 136 [1.16.]). А потем тој укажува и дека:

„Сликата е безгласна песна, а песната слепа слика; и едната и другата ја прикажуваат природата онолку колку што овозможуваат нивните моќи (...) Но, од сликата, бидејќи му служи на окото, сетило поблагородно од увото, кое, пак, е предмет на поезијата, произлегува една хармонична пропорција, т.е. онака како што од многу и различни гласови собрани заедно во исто време произлегува хармонија, што толку многу му годи на сетилото за слух, така што слушателите остануваат воодушевени и, речиси, напалу живи. Многу поголемо задоволство ќе предизвикаат пропорционалните убавини на едно ангелско лице прикажано на слика и од таа пропорционалност ќе резултира хармоничен концепт што окото го опфаќа истовремено, исто како и увото музиката“ (Леонардо да Винчи, 2005: 137 [1.17.]).

Во рамките, пак, на самата ликовна уметност Леонардо постојано ја брани тезата дека сликарството е далеку позначајно од вајарството, што може да се утврди и од следниов извадок од првото поглавје на „Трактатот за сликарството“: „Сликарството е поголема дејност на духот, поголема вештина и чудесност, отколку вајарството, бидејќи потребата го тера духот на сликарот да се преобрази во самиот дух на природата и да стане толкувач на своите прикажувања подложени на овој закон“ (Леонардо да Винчи, 2005: 155 [1.36.]).

Од овие извадоци, како и од севкупното *Прво поглавје* (§1-§40) од „Трактатот за сликарството“ (Леонардо да Винчи, 2005: 127-159), може да се уочи обидот на Леонардо да го издигне сликарството над поезијата, но и над сите други уметности, што подоцна ќе биде сериозно оспорувано од

страна на Готхолд Лесинг во неговото дело „Лаокоон или за границите на сликарството и поезијата“ (Lesing, 1964 [1776]).

Екскурс за еден портрет на Леонардо

Вечното сјаење на сликите на Леонардо до денес не згаснува, а неговите четири портрети на прекрасните дами: портретот на „Џиневра да Бенчи“ (1476 – 1478), портретот на „Чечилија Галерани (Дамата со хермелин)“ (1490), портретот на „Убавата жена на трговецот со железо [La Belle Ferronnière]“ (1496 – 1497) и портретот на „Мона Лиза“ (1504 – 1507), заедно со фреската на „Тајната вечера“ (1495 – 1498) и сликите на „Свети Јован Крстител“ (1508-1516) и на „Богородица со детето и со Света Ана“ (1508 – 1517) претставуваат врв на уметноста на ренесансата и спаѓаат меѓу најзначајните дела на светската уметност. Со својот совршен потез и со своето „сфумато“ – таа беспрекорна техника на сенчењето и на претопувањето на линиите – Леонардо создава неверојатно чувство на тридимензионалност на неговите портрети, додека изразеното чувство за просторот и за перспективата им дава на неговите пејзажи во заднината на делата белег на длабочина, дури и на дведимензионалните платна на сликарската уметност. И иако „Мона Лиза“ е најпознатиот, најтолкуваниот и најенигматичниот портрет на Леонардо, станат веќе икона на уметноста што се обожува од посетителите во Лувр чиј милионски број од година во година е сè поголем и поголем, сепак, во оваа пригода вниманието го свртувам кон еден друг портрет на Леонардо што се наоѓа во музејот „Чарториски“ во Краков (Полска).

Затоа, да си приспомнеме на Леонардо да Винчи и на неговата „Дама со хермелин“ во контекст на особеното претставување на класичната убавина. Во тој контекст треба да се каже дека Леонардо го слика ова дело помеѓу 1489 – 1490 година, а дека до убавината, и до врвните остварувања во уметноста што ја овоплотуваат убавината, не се доаѓа лесно. Тоа се потврдува и од научното откритие на францускиот научник Паскал Кот, соосновачот на „Лимиер технологија“ во Париз, кој цели три години работел на своето откритие и кој истражувајќи го маслото и температурата на ореовиот панел на Леонардо со новиот метод на неинвазивно визуелно скенирање на сликата (LAM — Layer Amplification Method), доаѓа до неверојатни визуелни сознанија за начинот на работа на генијалниот Лео-

нардо да Винчи. Трите верзии на оваа слика (слики зад сликата) се откриени минатата деценија, а откриетието е за првпат објавено во 2014 година на Би-би-си – BBC (Nikkhah 2014), а потоа е пренесено и коментирано од најголемиот број весници и неделници во Велика Британија. Ова откритие ни покажува дека Леонардо претходно направил две други верзии на оваа слика со неверојатна енигматичност, во кои на првата воопшто нема хермелин, а на втората гледаме претстава на животинчето хермелин (помало од она од конечната верзија) во црна боја.

Инаку, како што е познато, оваа слика ја претставува Чечилија Галерани, младата дама од миланскиот двор, љубовницата на Лудовико Сфорца, чијшто прекар бил „бел хермелин“. Овој војвода на Милано, скоро две децении е патрон на Леонардо да Винчи. Оттаму, не е за чудење зошто Леонардо го досликал белиот хермелин на сликата, кој според низа истражувачи на делото на Леонардо треба да ја претставува и симболизира љубовта на Чечилија Галерани кон војводата со прекар „бел хермелин“. Но она што е уште поважно во ова откритие е сознанието за кое говори Паскал Кот (Pascal Cotte) дека новата технологија што тој за првпат ја користи им овозможува на експертите „да ја лупат сликата како што се лупи кромид“, да ја отстрануваат површината за да откријат што стои „зад различните слоеви на платното“. На тој начин ние откриваме дека Леонардо постојано ги менувал своите замисли и дека „тој е некој што постојано се двоуми — тој ги брише нештата, додава предмети и објекти, го менува своето мислење постојано и постојано“. Од друга страна, професорот по историја на уметноста на Оксфордскиот универзитет Мартин Кемп ова откритие го опишува како „неверојатно“, додавајќи дека „тоа ни зборува многу повеќе за начинот на кој умот на Леонардо работел додека сликал. Ние знаеме дека тој се врткал и денгубел на самите почетоци, но сега знаеме дека тој продолжувал да се вртка околу делото цело време и тоа ни помага да си објасниме зошто тој имал толкави проблеми да ги заврши своите дела. Леонардо е бескрајно фасцинантен, така што здобивањето со овој внатрешен поглед кон неговиот ум е восхитувачко“ (Johnston, 2014).

Токму ваквиот постојано поправачки и критички однос кон сопствените дела, Леонардовата дури и опсесивна потреба да го бара совршенството и да ги поврзува сопствените научни сознанија со својата уметност, прави тој во текот на целиот свој живот да наслика релативно мал број слики. Некои ригорозни историчари на уметноста сметаат дека бројот на

неговите дела за кои се смета дека се целосно или делумно негови творби – а нивниот број е точно 24 слики – е далеку помал ако некои од овие дела не се прифатат како целосно Леонардови. Во тој случај бројот на неговите слики би бил значително помал. Но и во тој случај, и со толку мал обем на дела Леонардо останува една од најенигматичните и најгенијалните личности не само на уметноста на ренесансата, туку и на севкупната светска уметност.

За Рафаел Санти и за неговата Атинска школа

Рафаел Санти (Raffaello Sancio) е италијански сликар и архитект, уметник кој со своите дела го остварува идеалот на ренесансната уметност, поточно во неговото дело како целосно да се реализираат идеалите на Високата ренесанса. Тој е роден во Урбино во уметничко семејство, со татко сликар и писател што нашироко ги прифаќа хуманистичките идеали на своето време. Во својата рана фаза на творештвото Рафаел создава во Тоскана и во Умбрија, а од 1504 до 1508 година престојува и твори во Фиренца (Ricati, 1979). Иако под силно влијание на делата на Леонардо и на Микеланџело, тој создава едно самосвојно, грандиозно и суптилно ликовно творештво. Различно од своите претходно спомнати современици, осамените и каприциозни генијални автори Леонардо и Микеланџело, Рафаел живее еден лагоден општествен и посакуван живот. Веќе на свои дваесет и пет години, во 1508 година во Рим, Рафаел се здобива со огромна репутација, а папата Јулие II од него порачува да наслика неколку одаи во Ватикан, при што Рафаел најпрвин ги слика фреските во прочуената „Соба на потписот“ (*Stanza della Segnatura*), а подоцна работи и слика, сè до својата смрт, и неколку други одаи во папските простории во Ватикан. Тој, исто така, слика и повеќе значајни портрети, а создава и нацрти за поголем број таписерии, додека неговата работа како архитект се остварува со ангажирањето да продолжи со работата врз катедралата „Св. Петар“ во Рим, по смртта на главниот архитект Браманте во 1514 година.

Како и да е, неговата прерана смрт на својот 37 роденден (6 април 1520), како што мнозина современици на Рафаел укажувале, го турнала во тага целиот папски двор, а самиот папа, кој посакувал Рафаел да стане дури и кардинал, „леел горчливи солзи“ (Chilvers and Osborne, 1994: 410). Неговата посмртна слава станува уште поголема зашто сè до XIX век тој

се смета, безмалку од сите критичари и естетичари, за најголем сликар што кога и да е живеел, за уметник што ги посведочува и ги изразува основните учења на христијанската црква преку фигури што имаат физичка убавина достоина на онаа од антиката. Тој затоа станува идеал и урнек за сите последователни академии на уметноста, а неговото сликарство, т.н. рафаелски форми и мотиви, силно и позитивно се вреднуваат.

Како што за Рафел Санти (1483 – 1520) укажува и прочуениот сликар, архитект и биограф на уметниците на ренесансата Џорџо Вазари (1511 – 1574), „иако мнозина сметале дека тој го надминува Леонардо со благоста и со една определена природна дарба и леснотија, како и да е, Рафаел никогаш не ја достигнал возвишеноста на Леонардовите основни концепции или величественоста на неговата уметност“ (Chilvers and Osborne, 1994: 409). Сепак треба да се укаже дека наспроти естетичките категории *убаво* и *возвишено* – што се силно присутни во делата на врвните ренесансни автори Леонардо, Микеланџело и Дирер – кај Рафаел, покрај веќе спомнатите, како да доминира и категоријата *милно*, и тоа, како што укажува и Вазари, тој со помош на „милноста на бојата“, „пристојноста“, „едноставноста“ и „слаткоста“ постигнува определена врвна „милност“ (*la grazia*).

Сето ова силно доаѓа до израз и во неговото прочуено историско-алегориско дело „Атинска школа“ (1509/1511), дело што претставува своевидна апотеоза на античката филозофија и на античките филозофи, предводени од Платон и Аристотел, централно поставени во сликата и опкружени со најзначајните филозофи, научници и уметници на својата епоха. Но, оваа слика не доцира (подучува), туку само дава една претстава на повеќе можни дијалози меѓу филозофите и научниците од антиката, при што доминираат сликарските белези и совршената перспектива при сликањето, додека на планот на филозофските идеи, за Рафаел е сосем доволно Платон – како идеалист и космолог – да покажува со својата рака пругоре, кон небото и кон светот на Идеите, додека Аристотел – како реалист и емпирист – да покажува прудолу, кон земјата и кон умереноста. Затоа, првиот во рацете да го држи своето дело „Тимај“, а вториот, пак, својата „Етика“.

Сепак, во севкупната настроеност на „Атинска школа“ како да надвладува идејата на Платоновата филозофија, особено онаа од „Тимај“ (90a) според која „право говорејќи ние не сме изданок на земјата туку на небото“ (Платон, 2005: 97). Ова доаѓа оттаму што во визуелните и алого-

риски претстави на грчката филозофија (иако сликата во својот наслов погрешно се ограничува само на Атинската школа) се претставува идејата за академијата како „храм на науката“ на ренесансниот филозоф и хуманист, раководител на Платоновата Академија во Фиренца, Марсилио Фичино (1433 – 1499) кој својата филозофска школа во целина ја посветува на изучувањето и на толкувањето на Платоновата филозофија. Оттаму, со право нашата историчарка на уметноста Татјана Филиповска укажува дека: „Раскошните фрески на Рафаел во ватиканските одаи се пример на високоучена неоплатонистички инспирирана уметност, ослободена од сентиментализмот и симболизмот на фирентинската и венецијанската“ (Филиповска 2016: 231).

Оттаму, оваа академија, иако е филозофска, во своето име како да го содржи и уметничкиот произлез. Така мисли српскиот естетичар Милан Дамњановиќ (1923 – 1994) кога укажува: „Во името на Академијата на тој начин се среќаваат и уметноста и филозофијата. Платон, основателот на Академијата во класичното хеленско доба бил човек на големи мисловни сили, но во ист момент и со силен уметнички нагон. Врз основа на сето ова тој со причина станува клучната фигура на Рафаеловата *Ајтинска школа*“ (Дамњановиќ, 1984: 104). Но, иако во ова дело Платон е претставен преку ликот на Леонардо (кој е далеку поголем природонаучник и аристотеловец, отколку што е идеалист и платоновец), при сето ова од сликата „Атинска школа“ како да еманираат радоста и спокојството, хармонијата на животот и на неговите убавини, што е својствено безмалку и за сите други дела на Рафаел, а особено за неговите портрети. Човекот во оваа претстава на филозофите од антиката, шопенхауеровски кажано, не е некаква „волја“, туку многу повеќе е „претстава“ што е исполнета со љубов и убавина што претставуваат поврзување на различните светови.

И иако Рафаел гради еден амбивалентен однос кон своите постари современици и неоспорни уметнички великани Леонардо и Микеланџело, со првиот во далеку подобри односи отколку со вториот, Рафаел откако на своето дело „Атинска школа“ ликот на Платон централно ќе го претстави токму со цртите на Леонардо, сепак, откако кришум ќе ги види фреските на Микеланџело во „Сикстинската капела“, видно фасциниран, ќе побрза и неговиот лик дополнително да го смести меѓу врвните филозофи од минатото и тоа лево во фронталната претстава на ликот на филозофот Хераклит кој е седнат на скалите и е замислено потпрен врз една мермерна маса

на која задлабочено нешто пишува. На тој начин, Рафаел ги овековечува во ова свое дело и Леонардо и Микеланџело, но не заборава, исто така, и себеси да се внесе во делото на сосем десната страна од сликата помеѓу другите значајни филозофи од минатото.

Бидејќи уметничкиот идеал на Рафаел целосно се поврзува со неговото величање на хармонијата, убавината, ведрината и милноста, оттаму и неговото владеење со сите технички средства иманентно ги проникнува сите негови сликарски дела. Затоа тие и можат да се определуваат како своевиден „класицизам на чинквеченто“. Неговиот кус но богат животен и творечки пат, од сликарската работилница на татка си во Урбино до грандиозните фрески во Ватиканските одаи, исполнет е со постојана потрага по најдобриот уметнички израз поврзан со насликаните теми, а леснотијата на реализацијата на сопствените дела многу наликува на леснотијата со која подоцна еден Моцарт ќе ги создава своите генијални музички дела, за разлика од титанските потфати на Бетовен кои како да наликуваат на сродните титански подвизи на Микеланџело од времето на високата ренесанса. Токму затоа може и Хегел, во своите предавања по естетика од 1828 – 1829 година, да го истакнува овој клучен белег на творештвото на Рафаел:

„Кај него, имено, се здружуваат со целосна смисла за античката убавина највозвишеното религиско чувство за проблемите на религиската уметност, а исто така и целосното познавање и сесрдното набљудување на природните појави во целосната живост на нивните бои и форми. Но ова обожување на идеалната убавина на старите сепак не прави тој да стане прост подражавател на оние форми што грчката скулптура ги изградила толку совршено (...) туку тој само воопшто го прифатил принципот на нивната слободна убавина. (...) Во градбата на тие елементи и во нивното рамномерно поврзување Рафаел го достигнува врвот на своето совршенство“ (Hegel, 1975: 283).

Рафаел Санти на тој начин како да претставува и своевидно хегеловско дијалектичко надминување со задржување на најважното и на најдоброто (Aufhebung) од делата на своите претходници и современици: Леонардо и Микеланџело. Но, сепак, она што го создаваат и Леонардо и Микеланџело е толку грандиозно и самосвојно што воопшто не може да се подведе под егидата на подоцнежното дело на младиот и широкоприфатен од својата стварност Рафаел.

Од друга страна, безмалку сите автори и уметници на ренесансата ја прифаќаат и ја применуваат теоријата за уметноста како *поодражавање* (*мимезис*). Но и во овој случај постојат определени разлики и специфики. Во ренесансата, кај Леонардо да Винчи и кај Албрехт Дирер, се следат средновековите ставови за божествената природа на подражавањето, но се градат и ставови што укажуваат на едно продлабочено внесување на научните аспекти (оптиката, физиката, анатомијата) во обидот да се претстават стварната присутност и вистинската стварност. Во ренесансата подражавањето продолжува да биде основен поим на уметноста и на теоријата на уметноста, а ваквата позиција на севладеење на подражавањето се зацврстува од XV до XVIII век, кога терминот *mimesis / imitatio* (*поодражавање*) станува најчесто употребуван поим и во однос на визуелните уметности, но и во однос на севкупната уметност. Врвот на доминацијата на теоријата за подражавањето подоцна, секако, ќе се поврзе со објавувањето на книгата на Шарл Бате (1713 – 1780) во 1746 година „Убавите уметности сведени врз еден принцип“ (*Beaux-Arts réduits à un même principe*, 1746). Во оваа книга, имено, принципот на *поодражавање*, се определува како носечки принцип на обединување на „убавите уметности“ (Batteux, 2015). Овој процес, секако, со несмален интензитет ќе продолжи и во XIX век, особено со развојот на реализмот и на натурализмот во книжевноста (Стендал, Балзак, Зола), но и во уметноста (Курбе, Кампиј-Коро, Рјепин), додека во XX век ќе изнајде свое возобновување во поп-артот (Ворхол, Раушенберг, Лихтенштајн) и во хиперреализмот (Форман, Хенсон, Клоуз). На тој начин, теоријата за уметноста како подражавање ќе го продолжи својот пат зацртан уште од антиката, а силно и сјајно манифестиран во периодот на ренесансата.

Литература:

- Борев, Ј. 2008. „Одлики на ренесансата“, „Ренесансниот хуманизам“. Во: *Естетика* (прев. Л.Тосева). Скопје: Македонска реч, стр. 272-290.
- Бурк, П. 2001. *Ренесанса* (прев. Т.Иванова). Скопје: Един-Соф.
- Гилберт, К. Е. и Х. Кун 2018 [1939]. „Ренесанса (1300-1600)“. Во: *Историја на естетиката* (прев. М.Буровска). Скопје: Арс студио, стр. 162-200.
- Гомбрих, Е.Х. 2003 [1950]. *Уметноста и нејзината историја* (прев. М.Вражировска). Скопје: Табернакул.

- Димишковска, А. – Цепароски, И. 2022. *Македонска научна и сѝручна ѝерминологија: Филозофија*, Том I-II (раководител на проектот В.Митевски), Лексикографски центар „Георги Старделов“. Скопје: МАНУ, 2022, стр. 488 + 508.
- Леонардо да Винчи. 2005. „Трактат за сликарството (извадоци)“ (прев. А.Гурчинова). Во: *Убавина и умејносѝ* (прир.) И. Цепароски, Скопје: Магор, стр. 127-159.
- Платон. 2005. *Тимаж* (прев. В.Митевски). Скопје: Аз-Буки.
- Татаркјевич, В. 2020 [1975]. *Историја на шесѝе ѝоими* (прев. Г.Поповски). Скопје: Култура.
- Ќулавкова, К. 2021: „Ренесансна поетика“. Во: *Поимник на книжевнаѝа ѝеорија*, второ доп. изд. (прир.) К.Ќулавкова. Скопје: МАНУ, стр. 524-527.
- Филиповска, Т. 2016: „Влијанието на Платоновата Академија и неоплатонизмот врз Западната уметност“. Во: *Зборник на текстови од меѓународната конференција одржана по повод: 2400 години од основањето на Платоновата Академија* (уредувачки одбор Вера Георгиева и др.). Скопје: Филозофски факултет, стр. 221-247.
- Batteux, C. 2015 [1746]. *The Fine Arts Reduced to a Single Principle*. Oxford: Oxford University Press.
- Beardsley, M.C. 1975. “The Renaissance” in *Aesthetics from classical Greece to the present*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, pp. 117-139.
- Bihalji-Merin, O. 2003 [1964]. “Leonardo i knjiga o slikarstvu” u *Leonardo da Vinči, Traktat o slikarstvu*. Beograd: Bata.
- Capra F. 2007. *The Science of Leonardo: Inside the Mind of the Great Genius of the Renaissance*. New York: Anchor Books.
- Chilvers, I. – Osborne, H. 1994. “Raphael” in *The Oxford Dictionary of Art*. Oxford: Oxford University Press, pp. 409-410.
- Croce, B. 1991 [1902]. “Estetičke ideje u srednjem vijeku i renesansi” u *Estetika*. Zagreb: Globus, str. 160-170.
- Damjanović, M. 1984. *Strujanja u savremenoj estetici*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Grlić, D. 1974. “Renesansa” u *Estetika I*. Zagreb: Naprijed, str. 165-210.
- Hegel, G.V.F. 1975 [1828-1829]. *Estetika III*. Beograd: BIGZ.
- Johnston, C. 2014. „Secrets of Leonardo da Vinci painting laid bare by new scanning technique”. *The Gardian*. Tuesday 30 September 2014.
- Lesing, G.E. 1964 [1776]. *Laokoon: ili O granicama slikarstva i poezije*. Beograd: Rad.
- Nikkhah, R. 2014. ”Leonardo Da Vinci ‘painted three Ermine portraits’”. *BBC News, Entertainment & Arts*, 29 September 2014. <http://www.bbc.co.uk/news/entertainment—arts—29407093> (пристапено на 30.09.2014).
- Petrović, S. 1994. “Estetika renesanse” u *Estetika*. Beograd: ĆIP, str. 137-141.
- Ricati, M.L. 1979[1974]. *Rafael*. Beograd: Nolit.

Ivan Djeparoski

RENAISSANCE AESTHETICS AS PRAISE OF ART

Summary

The paper first approaches some general observations related to the development and essence of the Renaissance, then analyzes the characteristics and advantages of Renaissance aesthetics and poetics, and finally concludes with the presentation of two exceptionally significant figures of Renaissance art: Leonardo da Vinci and Raphael Santi. This approach stems from the conventional understanding that the most important thing created during the Renaissance was not theory or philosophy, but artistic creation. Of course, this applies to both literary and architectural, musical, and theatrical creation, while the philosophies as well as the work of the Renaissance philosophers are unfortunately becoming less important – given the fact that they mainly repeat the interpretations of ancient philosophers Plato and Aristotle, without any significant contributions to philosophy or aesthetics.

Keywords: Renaissance aesthetics, Renaissance poetics, Renaissance art, Leonardo da Vinci, Raphael Santi.