

СТАТИИ

Антоанета Анчева¹

**ОТ ПРИРОДАТА КАТО „ПЪРВОУЧИТЕЛ“
КЪМ „СУБЕКТИВНАТА ИДЕЯ“. ПРОМЕНИ
В ЕСТЕТИЧЕСКИТЕ КРИТЕРИИ ПРЕЗ ВТОРАТА ПОЛОВИНА
НА XVI ВЕК И ТЯХНОТО ОТРАЖЕНИЕ ВЪРХУ УЧЕНИЕТО
ЗА ПРОПОРЦИИТЕ**

Antoaneta Ancheva

**FROM NATURE AS A "FIRST TEACHER"
TO THE "SUBJECTIVE IDEA". CHANGES IN AESTHETIC CRITERIA
IN THE SECOND HALF OF THE XVI CENTURY
AND THEIR IMPACT ON THE STUDIES OF PROPORTIONS**

Abstract: In the second quarter of the XVI th century, some changes occur, which reflected in the art from that period. As early as the second half of the century, some new trends began in the art of the High Renaissance. The crisis in the humanistic culture of the Renaissance led to changes in the mentality of the individual person. Feelings like anxiety and disharmony entered in the balanced soul of the Renaissance man. They formed new aesthetic criteria, which required a change in the proportions and shapes of the human body and image. Undoubtedly, this is a transitional time in search of new ideals and artistic means.

Keywords: *art; humanistic culture; humanistic values; image; ideal; proportions; beauty; "subjective idea".*

През втората четвърт на XVI век настъпват определени промени в ренесансовия казус, които дават своето отражение и в изкуството. Още през втората половина на столетието в изкуството на Високия Ренесанс започват да се забелязват някои нови тенденции. Кризисът в хуманистичната култура на Ренесанса води до промени и в душевността на личността. В уравновесената душевност на ренесансовия човек навлиза безпокойството и афектацията на чувствата. Те формират нови естетически критерии. Критерии, които налагат промяна в пропорциите и формите на човешкото тяло и образ. Безспорно това е едно преходно време на търсене на нови идеали и художествени средства. Както е известно, Високият Ренесанс се характеризира със стремежа си към по-голям синтез в изкуството и към по-силно изявена хармония на изобразявания свят, видян като едно прекрасно цяло. При него разумът и човешкият интелект получават нови, по-високи измерения и се поставят в служба на рационалното устройство на света. Когато Вазари, който е

¹ ancheva22@abv.bg

по-млад съвременник на Леонардо, пише за „висшата степен на съвършенство“ на изкуството на Високия Ренесанс, има предвид не едно негово качество, а цял комплекс от качества, свързани с естетическата му програма, включително и с реалистичното отразяване на света. Постепенно обаче още преди средата на XVI век започват да се прокрадват нови идеи и представи за света и за съдбата на човека в него, за тяхната променливост и неустойчивост и ролята, която оказват върху тях ирационалните сили. В изобразителното изкуство идеалът за красота не се търси в природата, а в родената от твореца идея, на която трябва да се предаде определена материална форма. И ако в Ренесансовата естетика природата е водеща, а художникът се учи от нея и я следва, то по-късно природата отстъпва пред гения на твореца, който не само не я копира, но дори я поправя, когато се налага.

След достиженията на Високия Ренесанс и на гениални творци като Леонардо, Микеланджело и Рафаело няма как пред художниците да не възникне въпросът какво повече може да се постигне в изкуството по отношение на композиция, пластика, колорит и пр. Наблюдаващата се стилова повтаряемост, главно външна, на големите майстори и най-вече на Микеланджело, показват появилото се противоречие между идея и съдържание.

Кризисът на ренесансовите хуманистични идеали повлиява върху изкуството. В стабилната основа на Високия Ренесанс започват да се появяват някои пукнатини. Яснотата и простотата на образа, почерпени от подражанието на природата, се заменят от изостреност и драматичност на формалния израз, подчинен на субективното възприемане на света.

На нормативната естетика и на художествената култура на Ренесанса, както и на идеала му за хармония, е противопоставена идеята за неустойчивостта на света и на влиянието на ирационалните сили върху него. Светът вече не се възприема като цялостно и хармонично мироздание и определяща е не реалността, а субективната идея. Природата не е източник само на красота и затова се налага художникът да подхожда избирателно към нея и дори да изправя някои нейни черти, когато се налага.

По нов начин се поставя въпросът за отношението между субект и обект. Според теоретиките от втората половина на XVI век като Lomazzo, Zuccaro и други творецът възприема света въз основа на „чувствени данни“ и трябва да следва „вътрешната идея“. Ломацо стига дори още по-далеч като поставя изкуството над реалността, което вече е сериозен отход от хуманистичния ренесансов идеал, основаващ се на подражанието на природата и нейната роля на „първоучител“. В изкуството се цени виртуозността и изискаността на художествената форма, сложността на израза, който става по-условен и маниерен, достигащ понякога до екзалтация и хипербола.

Засилва се стремежът към драматизъм и метафоричност в сцените и образите, което довежда до удължаване на пропорциите, увеличаване на експресията на позите и усложняване на движението на фигурите. Познатото „контрапосто“ продължава да бъде предпочитана поза, но вече с едно прекомерно напрежение между структурните елементи на фигурата. Променя се и колоритът и светлината във фреските и картините, които също стават по-контрастни и ефектни, а линията на рисунката – по-елегантна и грациозна. Особено внимание се отделя на красотата на детайла, понякога дори за сметка на цялостното звучене на формата. Приоритет получават виртуозността и изискаността на изпълнението. Отрича се и ролята на математиката, която през Ранния и Високия Ренесанс Лука Пачиоли, Алберти и Леонардо бяха издигнали до универсална наука, играеща основна роля както в практиката, така и в теорията на изкуството.

Всички тези нови идейни и стилови характеристики в развитието на изкуството в Италия изкуствоведите определят като маниеризъм. Последният като течение има своята естетика, чиито идеи са отразени в трактатите на редица негови представители – художници и теоретици. Ще споменем тези на Vincenzo Danti (1530–1576) – „Primo Libro del trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose, che imitare o ritrarre si possono con l'arte del disegno“ (1567), на Giovanni Paolo Lomazzo (1538–1592) – „Trattato dell'arte della pittura, sculptura et architettura“ (1584) и „Idea del tempio della pittura“ (1590), на Federico Zuccaro (1542–1606) – „Idea de pittori, scultori e architetti“, (1607) на Lodovico Dolce (1508/10–1568) „Dialogo dei colori“ (1565) и на Vincenzo Scamozzi (1552–1616) – „Idea dell'Architettura universale“ (1615). Всички те са ценни не само като отражения на худо-

жествения живот на епохата, на естетическите ѝ идеи, но и като изследвания на системата за пропорциите.

Първият от гореспоменатите трактати принадлежи на Vincenzo Danti – скулптор и страстен апологет на Микеланджело, чието творчество детайлно изучава и на което подражава през целия си живот. Следствие на увлечението му по скулптурното и живописно наследство на неговия именит предходник се явява и и трудът му “Primo Libro del trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose, che imitare o ritrarre si possono con l’arte del disegno“ (1567) („Трактат за съвършената пропорция“).

Danti е имал грандиозен замисъл, който е включвал 15 книги, но от тях само първата е издадена през 1567 година под заглавие “Primo libro sulle perfette proporzioni da imitazzi nel disegno”. Въпреки явното подражателство на жизнеописанията на Вазари, интерес представляват частите, посветени на теорията и практиката на изобразителното изкуство и по-специално тези, които се отнасят за анатомията. В тях Danti се стреми да предостави нужните знания на начинаещите художници като им дае съвети как да усъвършенстват своята рисунка и да построят правилно човешката фигура чрез изучаване на нейните пропорции. Що се отнася до съвършените пропорции, той счита, че не е достатъчно само отделните части на тялото да хармонизират помежду си, а е необходимо да се вземат предвид и пола, възрастта и пр. Тук Danti всъщност не казва нищо ново в сравнение с предходниците си Леонардо и Дюрер, които също апелираха към това. Следвайки естетическите идеи на маниеризма, той обаче смята, че художникът трябва не просто да следва природата, а да избира най-доброто от нея. В това Danti вижда „рецептата“ за създаването на прекрасни произведения.

Всъщност “Primo libro...” е трактат за „съвършените пропорции на всички предмети“, които могат да бъдат “копирани и изобразени с помощта на изкуството на рисунката“. В него Danti подчертава, че правилата се откриват чрез опита и че много „древни“ и съвременни произведения притежават рядко превъзходство и съвършенство. От всички тях все пак оценява най-високо творчеството на Микеланджело заради неговата „красота и майсторство“. Затова в продължение на дълги години той изследва творбите на гениалния скулптор като се стреми да открие правилата и принципите, помогнали му да достигне художествено съвършенство.

Освен че е добре запознат с произведенията на Микеланджело както и с тези на Античността, Vincenzo Danti притежава и солидни познания по анатомия. Той е изучавал системно строежа на човешкото тяло включително и чрез дисекции. Съществуват данни, че не само е присъствал на множество дисекции, но и сам е сецирал повече от 80 трупа. Така отлично подготвен и притежаващ нужните практически и теоретични познания, Danti пристъпва към определянето на съвършените пропорции на човешката фигура.

Още в началото на „Предисловието към целия трактат“ той изтъква, че който желае да следва „верния“ и “пряк“ път в „трите изкуства“ – живопис, скулптура и архитектура, трябва да има за „образец“ Микеланджело и да се стреми да му подражава. Желанието на Danti е да създаде ръководство за младите художници, за да сподели с тях своите познания за човешкото тяло, придобити по време на дисекциите. А също и да създаде правила за усвояване на пропорциите на човешкото тяло, които да им помогнат да се усъвършенстват в изкуството на рисуването. „Аз счетох – пише той – че е надлежно да събера и сложа заедно всичко, което след дълъг труд и търсения е влязло в моята плът и кръв. И да облекча пътя и да дам средства в ръцете на тези, които ще се упражняват в рисуване, да им покажа какви инструменти да ползват, за да достигнат тези съвършени пропорции, които са необходими в нашите изкуства въобще и в човешката фигура в частност“².

Цялата III глава от трактата Vincenzo Danti посвещава на анатомията, тъй като, според него, човекът притежава най-сложен строеж от всички живи същества, а най-сложно е изкуството на рисунката, както и правилното построяване на човешката фигура, тъй като нейното изобразяване изисква най-много талант, знания и труд.

По нататък в своето изследване Danti говори за „порядъка“ като първопричина за съвършените пропорции и уточнява, че въпреки невъзможността да се дадат „твърди количествени изме-

² “Trattati d’Arte del Cinquecento”. A cura di Paola Barocchi, v. 1. Ban, 1960, p. 45.

рения“ на красотата и грацията те все пак са зависими от тях. Затова използването на съществуващите правила за пропорциите, основаващи се на определени количествени мерки не е удачно, тъй като са неприложими към човешкото тяло поради, защото то се намира в непрекъснато движение. Danti акцентува на факта, че пропорциите се променят през различните възрастови етапи – детство, юношество, зрелост и пр. При това тази промяна се извършва с различни темпове и бързина, което пречи на установяването на точни и устойчиви съотношения, приложими във всяка възраст. Споменава и, че частите на тялото освен по своята дължина се различават и по „дебелината“ си, което допълнително затруднява използването на една обобщена и универсална мярка. Още повече, че за нейното прилагането върху тялото трябва да се набележат точни репери, т.е. опорни точки, което също не е лесно. Тук Vincenzo Danti дава пример с ръката, която се състои от китка, длан и пръсти, чиито граници са трудни за определяне. Затова той препоръчва да се дадат такива мерки, които да изхождат от „качеството“ и да се съдържат във всички пропорционални части на фигурата. Само така те биха могли да се приложат за всички възрасти и положения на тялото. Подобно на своите предходниците, Danti счита, че красотата не може да бъде възплътена в един човек, а е необходимо да се търси в много хора. „Желаеи да изобразим – пише той в трактата – естествената човешка фигура, но нямайки възможност да намерим съвършенство в един човек и имайки замисъл изкуствено да създадем човек, вместилац в себе си цялата красота, ще се опитаме да предадем в строежа на човешката фигура тази красота, присъща на мнозина“³.

Danti влага по-широк смисъл в понятието пропорция, в което освен съотношенията между отделните части на тялото включва и съответствието с възрастта, пола и пр. Водещ принцип на неговата система за пропорциите става не обикновеното подражание, а това, което е правилно подбрано и което според него трябва да стои в основата на всяко изкуството. „На изкуството – пише той – е позволено това, към което природата само се стреми – именно да изобрази строежа на фигурата в цялото ѝ съвършенство. Тази истина най-много от всички е разбрал Микеланджело.“⁴ Давайки непрекъснато своя идол Микеланджело за пример, той изтъква значението на неговите познания по анатомия, въз основа на които в своите произведения е постигнал съвършени пропорции на човешкото тяло.

Интересно е, че Vincenzo Danti в своя трактат разглежда пропорциите не само на човешкото тяло, но и тези на „предметите“. Според него последните също притежават пропорции, които могат да бъдат „правилни“ и „стихийни“. „Предметите“ разделя на три вида. Първият са небесните тела, състоящи се от два елемента – земя и вода. Вторият вид са телата, създадени от природата, които включват четири елемента и третият са телата, „преобразени“ от изкуството. От трите вида „предмети“ небесните тела са с най-голяма степен на „идеално пропорциониране“ и затова художниците, трябва да ги копират такива каквито са, без допълнително да ги усъвършенстват. Вторият вид – телата от природата Danti дели на одушевени и неодушевени като одушевените от своя страна биват вегетативни, чувстващи и разумни, а неодушевените – твърди и прозрачни. Към неодушевените тела Danti поставя трупове и костите на скелета, в това число и човешкия и добавя, че скелетът и неговите пропорции трябва да се изучават подробно и като части и като цяло.

На третия вид – телата, „преобразени“ от изкуството, в които според Danti се съдържа съвършената пропорция, е посветена цялата 15-та глава от трактата. В нея той пише, че съвършенството или несъвършенството на това, което „изкуството създава, изобразява или копира“ се дължи на две неща – материалът за направа и художникът, който го създава. Колкото по-добър и отговарящ на замисъла е материалът и колкото по-голямо е майсторството на художника, толкова по-съвършено ще е творението и неговите пропорции. Но, за целта е необходимо да са налице и двете условия едновременно.

Теорията на Danti следва традициите на флорентинската школа, в която, както е известно, най-важна роля е отредена на познанието за човешкото тяло, за неговата анатомия и пропорции. Според него обаче освен тях е необходимо още и наличието на съвършена идея, художествено

³ Пак там, с. 49.

⁴ Пак там, с. 52.

майсторство и подходящ материал – „всички заедно и поотделно“. В единството на всички тези компоненти Vincenzo Danti вижда рецептата за постигането на съвършенство в изкуството.⁵

Сходна естетическа позиция споделя и Federico Zuccaro (1542–1606) – художник и теоретик на изкуството от втората половина на XVI век. Той е представител на късния римски маниеризъм и подобно на много други художници от тази епоха изпълнява поръчки не само в Италия, но и във Франция, Испания, Англия и др. Творчеството му включва множество фрески и живописни платна, повечето от които изпълнява съвместно с по-големия си брат и учител Tadeo Zuccaro (1529–1566). Federico Zuccaro, за разлика от Danti, апологет на Микеланджело, е привлечен от класическата форма на рисунката на Рафаело и следва неговите традиции към подчертана монументалност и яснота на изображението. Въпреки това неговото творчество представлява своеобразна смес от различни стилови особености, което може би е повлияно от факта, че по време на своите многобройни пътувания е имал възможност да се запознае с европейските художествени школи.

Последните години от своя живот Zuccaro посвещава на теорията на изкуството и оставя богато писмено наследство, включващо трактати, записки, сведения за художници и пр. Най-известният му труд „*Idea dei scultori, pittori ed architetti*“ е издаден в Торино през 1607 година. В него са възплътени много от философските идеи на неоплатонизма, които по време на Ренесанса се радват на грандиозен успех и които са важна съставна част на ренесансовата естетика.

Трактатът дава ценни сведения за културата, художествените течения, събития и творци от втората половина на XVI век. Счита се, че е замислен като противопоставяне на „болонския академизъм“ на братя Карачи и на последователите на Караваджо, към които авторът му е имал отрицателно отношение.

В книгата намират отражение и проблемите, вълнуващи Zuccaro като един от основателите на сдружението на художниците във Флоренция, а също и на Академията Сан Лука, за чийто първи президент е избран през 1593 година.

В тази връзка той отстоява идеята, че творческият акт е сходен с природните процеси, тъй като всички те се основават на съзиданието. Вместо широко срещаното понятие „идея“, използвано от други известни представители на теоретичната мисъл на Ренесанса като Джорджо Вазари, Lomazzo, Lodovico Dolce и други, Zuccaro използва „рисунок“. В това понятие той вижда божествен смисъл, тъй като според него думата „рисунок“ (на италиански „disegno“) се състои от две части Dio – Бог и signo – знак. В тълкуването му без съмнение се чувства известно влияние на идеите на Тома Аквински, който в своята „*Summa theologiae*“ описва бог като творец, който рисува „външното и вътрешното“.

Според Zuccaro „Рисунката не е нито материя, нито тяло, нито свойство на каквато и да било субстанция, но ... тя е форма, идея, ред, правило или предмет на интелекта, в който са изразени понятните неща“⁶.

Той дели рисунката на „външна“ /disegno interne/ и „вътрешна“ /disegno externe/. Външната рисунка е „просто очертание, контур, измерване и фигура на всеки предмет въобръжаем или реален“. Така оформена и очертана с линия тя се явява образец и форма на реалния образ. Затова, независимо от „маниера“, линията е истинската същност и видимата субстанция на външната рисунка. За разлика от „външната“, „вътрешната“ рисунка се заражда в душата и тя е „вътрешна представа“, „идея“, „съставена за познания и действия“.⁷

В своя трактат Zuccaro изказва несъгласие с постановките на Алберти и Лука Пачиоли, че живописиста има за основа математиката. Той счита, че живописиста не е „дъщеря“ на математическите науки, а на „природата и рисунката“. Затова категорично се обявява срещу налагането на правила /regola/, тъй като те биха се базирали върху математиката и използването им ще доведе до механичен начин на изобразяване в изкуството. Най-важно за него при възприемането на природата си остава ролята на въображението, защото то дава приоритет на изкуството пред природата. Постановка, която е изцяло в духа на естетиката на маниеризма.

⁵ Пак там, с. 57.

⁶ „Мастера искусства об искусстве“, 7-ми т., т. 2, 1966, с. 286–29.

⁷ Пак там, с. 286–29.

Zuccaro вижда разликата между великите и посредствените творци в това, че последните не са в състояние да се справят без „външна рисунка“, докато първите могат и без нея, водени само от „вътрешното ръководство на едното разбиране“.

В трактата „Idea dei scultori, pittori ed architetti“ се чувства идейното влияние на аристотелското течение в естетиката на маниеризма. Не случайно Zuccaro обръща специално внимание на това, че творецът трябва да получи „правилно знание за частите и симетрията на тялото и да избере от телата най-прекрасните и изящни части, за да състави от тях напълно съвършена фигура, продължавайки да подражава на природата в нейните най-прекрасни и съвършени произведения“.⁸

Разглеждайки различията във формата и пропорциите на човешкото тяло, той отбелязва, че „някои са едри, други – дебели, трети – сухи, четвърти – меки и нежни“, в някои пропорциите са базирани на фигура с височина равна на седем глави, в други – осем, в трети – девет и половина, в четвърти – десет, като например Аполон Белведерски“. Zuccaro дава за пример пропорциите, използвани от античните майстори, и споделя, че те са изобразявали фигурите на Юпитер, Юнона, Плутон, Нептун с ръст равен на височината на 8, 5 и 9 глави, а Марс, Херкулес, Сатурн и Меркурий – с ръст равен на 9 и 9,5 височини на главата, докато „по-маловажните“ представители на митологията като Вах, Силен, Пан, Фавн и др. – със 7 и 7,5 височини на главата. За него най-прекрасни пропорции на човешкото тяло са тези, при които главата се нанася 9 до 10 пъти върху ръста на фигурата. Прави впечатление, че Zuccaro като истински представител на маниеризма дава своето предпочитание на едни по-издължени и елегантни пропорции, които видимо се различават от тези на майсторите от Високия Ренесанс. Нека припомним, че Леонардо, следвайки канона на Витрувий, нанася височината на главата осем пъти върху ръста на фигурата.

Също така Zuccaro счита, че за изображението на човека са особено важни „индивидуалните“ форми, т.е. очи, нос, уста, ръце и др. и препоръчва на начинаещите художници да започнат с тяхното усвояване. Движенията на тялото, жестовете, очите и устата са тези, които изразяват „вътрешните страсти... любов, ненавист, радост, печал, богатство, мъка, надежда, отчаяние, страх, смелост, гняв, съзерцание, наставление, спор, призвание, послушание – с една дума всяко действие“.⁹ В това отношение той следва традициите на Леонардо и флорентинската школа, които също отдават голямо значение на уменията на художника да подражава на природата и да познава добре анатомията и пропорциите на човешкото тяло. Ръководствата на Danti и Zuccaro, въпреки че в известна степен повтарят предишни трактати, представляват сериозни трудове върху теорията и практиката на изкуството, стъпващи върху солидни анатомични основи.

Свой принос в теорията на пропорциите внася и друг италиански живописец и теоретик на изкуството Giovanni Paolo Lomazzo (1538–1598). Неговите „Trattato dell arte della Pittura, Scultura et Architettura“ (Milano, 1585) и „Idea del Tempio“ (Milano, 1590), отразяващи духа и идеите на маниеризма, са се ползвали с особена популярност. За разлика от Zuccaro, Lomazzo е представител на неоплатоническото направление на маниеризма. Изхождайки от тези позиции, той сравнява прекрасното със сиянието на божествената красота, която поставя най-високо в йерархията, а след това се предава последователно на ангелите и на човешката душа във вид на знание или разум и най-накрая в материалните неща.

Особен интерес представлява неговият труд „Trattato dell arte della Pittura, Scultura et Architettura“, състоящ се от 7 книги. Във всяка от главите Lomazzo разглежда различни проблеми на изобразителното изкуство, отразени в наименованията им. Първата глава е озаглавена „За пропорциите“, втората – „За движението“, третата – „За практиката на живописца“, четвъртата – „За светлината“, петата – „За перспективата“, шестата – „За практиката на живописца“. Трактатът завършва със списък, съдържащ имена на известни художници от древността до съвременността, в който авторът малко нескромно включва и себе си. Въпреки това трудът е ценен като опит за систематизация на авторите и техния принос в развитието на учението за пропорциите.

⁸ Пак там, с. 286–29.

⁹ „Мастера искусства об искусстве“, 7-ми т. т. 2, 1966, с. 286–29.

В първата глава Lomazzo, използвайки опита и изчисленията на Дюрер, дава някои основни правила за пропорциониране на човешката фигура. Разгледани са пропорциите на мъжката и на женската фигура от различни възрасти и професии. За единица мярка при построяването им Lomazzo използва както височината на главата, така и височината на лицето. Едновременно с това сравнява реалните размери на човешкото тяло с тези на образците от античната скулптура и отделя внимание на възможностите за тяхното изменение с цел постигане на определено впечатление и внушение. В духа на епохата и метафизичните идеи за красота Lomazzo счита, че фигурите трябва да се изобразяват в състояние на „*furia*“, т.е. на неудържими и необуздани емоции, а що се отнася до маниера на живописване той най-много цени т.нар. „*figura serpentinata*“ (змиевидна фигура), която според него най-цялостно отразява тези състояния.

Въпреки че Lomazzo се е възхищавал от творчеството на Микеланджело и Рафаело, върху него като представител на Миланската художествена школа, влияние оказва и Леонардо да Винчи. Още повече, че неговият чичо и учител – ломбардският художник Гауденцио Ферари също е бил почитател на великия флорентинец. Дори има сведения, че Lomazzo е направил голямо копие на „Тайната вечеря“ на Леонардо, което подсказва възхищението му от него.

Интересът му не само към живописата, но и към философията, историята и литературата се засилва по време на престоя му във Флоренция, където е назначен за пазител на колекцията на Медичите. Това го подтиква и към написването на „*Trattato dell arte della Pittura, Scultura et Architettura*“. Трактатът е предназначен за художници и в него се разглеждат проблеми от теория и история на изкуството. Освен това, както отбелязахме, Lomazzo дава информация и за редица творци и за художествения живот като цяло, споменава и за ръкописите на Леонардо. Трактатът се ползвал със заслужен успех сред съвременниците му със своя логичен строеж и точност на изложението.

Един от важните проблеми, върху които се спира Lomazzo в своите трудове, е този за същността на понятието прекрасно, което се явява и основен естетически въпрос на всяка епоха. Неговото виждане за прекрасното се различава от това на творците от Ранния и Високия Ренесанс, които считат за свой учител природата, на която трябва да се подражава. Според Lomazzo, обаче на природата трябва да се подражава само дотолкова, доколкото да се изрази абстрактната идея, а основна роля играе въображението на художника.

В изданията пет години по-късно трактат „*Idea del Tempio*“ той всъщност повтаря до голяма степен основните проблеми, вече разгледани в предишния труд. Структурата му също е подобна и се състои от 7 части, които Lomazzo сравнява със седемте стълба на храма на живописата, символизиращи седем големи ренесансови художници. Освен Микеланджело, Леонардо, Рафаело, Тициан и Мантеня в това число той включва Полидоро да Караваджо¹⁰ и съвсем по роднински прибавя своя чичо Гауденцио Ферари¹¹. Обявявайки ги за неоспорими авторитети, Lomazzo съветва всеки начинаещ художник да следва техния стил и маниер на работа. Интересно е, че седемте художника, които олицетворяват седемте „стълба“ на храма на живописата, той свързва със седемте планети, върху основата, на които съставя и пропорциите на човешката фигура.

Силно впечатление правят разсъжденията на Lomazzo относно начина на изобразяване, позата, жестовете и пр. на модела, които според него изискват „благоразумие“ от страна на художника, състоящо се в „поправяне“ на пропорциите и на недостатъците с „помощта на изкуството“. „Така например – пише той – ако императорът е непропорционално сложен, живописецът не е длъжен изцяло да предава тази непропорционалност в портрета или ако е бледен, да се помогне на това, като се подсили цвета, но по такъв начин и с такава умереност, че портретът да не изгуби сходството и природният недостатък умело да се скрие под покривалото на изкуството. В предаването на тези движения Леонардо, Рафаело, Микеланджело, Полидоро и Гауденцио са били неподражаеми.“¹²

¹⁰ Полидоро Калдара, наречен Полидоро да Караваджо (1490/1500–1543) е живописец, изкусен майстор на гризайла, работил също и в техниката на сграфитото. Той е помощник на Рафаело в стенописването на Ватиканските станци и лоджии.

¹¹ Гауденцио Ферари (ок. 1471–1546) е ломбардски художник. В творчеството си е повлиян както от Леонардо да Винчи, така и от Кореджо и Брамантино).

¹² „Мастера искусства об искусстве“, в 7-ми т., т. 2. М., 1966, с. 276–278, 280–283.

В теоретичните трудове на Lomazzo се чувства влиянието на «различните схоластични, ренесансови, астрологически елементи, ясно се чувства стремежът към апологетика на маниеризма и еkleктизма, формират се черти, впоследствие влезли в естетиката на класицизма на XVII век¹³.

Освен трактатите на Giovanni Paolo Lomazzo, Vincenzo Danti и Federico Zuccaro интерес привличат още два трактата, излезли през XVI век, които също съдържат разработки върху пропорциите на човешката фигура. Това са трудовете на Lodovico Dolce и Vincenzo Scamozzi.

Lodovico Dolce (1508–1568) е венециански писател, преводач и теоретик на изкуството. Той е автор на издадения през 1557 година трактат, озаглавен „Диалог за живописца“. В него той представя своя система за пропорциите, в която предлага фигура с ръст равен на 10 височини на лицето. Dolce ги отброява по 5 в горната и долната половина на тялото. Така например делението в горната част на тялото е следното: от темето до края на носа, от края на носа до ключицата, от ключицата до стомаха, от стомаха до пъпа и от пъпа до половите органи, където се намира и средата на тялото, т.е. общата дължина е равна на 5 височини на лицето. Изборът, който прави на единица мярка, равна на височината на лицето, прави метода лесен за прилагане в практиката.

Другият трактат, за който споменахме, със заглавие “Idea dell’Architettura universale“ (1615) принадлежи на видния за времето си архитект Vincenzo Scamozzi (1552–1616). В него той предлага канон за пропорциите на човешкото тяло твърде сходен с този на древноримския архитект Витрувий. За разлика от него, обаче Scamozzi препоръчва височината на фигурата да се раздели на 19 модула, при което нивото на пъпа да се намира на нивото на 11 модул. По този начин съотношението между двете отсечки – от темето до пъпа и от пъпа до стъпалата ще е равно на 1,375. Прави впечатление, че въпреки различните модули, които използват, вижданията за пропорциите на Lomazzo и Dolce са сходни и си приличат като структура.

Всъщност трактатите на представителите на маниеризма, независимо от естетически позиции на своите автори в полза на аристотелизма или неоплатонизма, отразяват изкуството на своето време и подготвят естетическите и художествено-теоретическите основи на барока.

¹³ Шестаков В. П. Эстетика Ренессанса: Антология в 2-х томах, 1981 г., Изд-во «Искусство», Москва; т. 2.
236