

Митологијата во европската нововековна уметност

Татјана Филиповска

Институт за историја на уметноста и археологија
Филозофски факултет
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“
Скопје
tatjanaf@fzf.ukim.edu.mk

Клучни зборови: класична митологија, хуманизам, ренесанса, неоплатонизам, Платон, Плотин, Марсилио Фичино, визуелни уметности, Грција, Италија, барок, неокласицизам.

По својата дефиниција митот е традиционален наративен приказ, кој опстојува преку текстуални и визуелни извори и ги изразува општо прифатените верувања во одредено општество за природните феномени, историските настани, соодветното однесување, кои го отсликуваат антрополошкиот модел на заедницата. Грчката митологија, пак, како интегрален дел на античката грчка цивилизација, кој неа моќно ја детерминира, меѓу другото, претставува перманентен дискурс на целокупната европска уметност и култура воопшто. Околу 400 година пред нашата ера, Атинскиот филозоф Платон го сковал терминот *mythologia* со намера да направи дистинкција меѓу имагинативните, божествени случувања и фактичките описи на настаните, натприродни и други. Иако живеел во многу рационално време, обележано со развој на науката, Платон ја препознал концентрираната моќ на митот и ги предупредил неговите следбеници да бидат свесни за неговиот заводлив шарм. [1. Cotterell, 1997, 8]

Откако римскиот пантеон проектира сопствена верзија на грчките божества и полубожества и јунаци, поставени во еднакво присвоени релации и хиерархиски ред, како замена за автохтоните или воспоставување нови (честопати и обележувајќи ги со идентични имиња како грчките), веќе станува збор за поставување на овој пагански систем во основите на религиозното опстојување на европскиот класичен свет. [2. Zamurović, 2003]

Денес во континуитет ги следиме достигнувањата на грчката наука, филозофија, ликовна уметност, архитектура, книжевност, театар, идеали и митологија. Не сме само сведоци на нивното опстојување низ историјата и посматрачи на нивните древни остатоци, туку ги гледаме длабоко вградени во денешната европска цивилизација. [3] Тие успешно и упорно го преживуваат дваесет и шестото столетие од своето настанување и како воопшто да „не излегуваат од мода“. Можеби употребени на современ начин или во инаков контекст, античките (грчко-римски) достигнувања се сè уште инспирација за современите научници, филозофи, архитекти, литерати, ликовни уметници,

политичари, кои барем декларативно се држат до демократските вредности. Духот на Олимписките игри секои четири години нè потсетува на такмичарскиот, но хуманистички дух на старите Грци, кои го негувале култот кон здравото тело, идеал кој никогаш по античките времиња не бил поактуелен отколку денес. Реминисценци на грчките митови сеуште можат да се сретнат во сите уметнички сфери: музика, сцена, филм, литература, сликарство, скулптура, графика, иако времето на историските стилови и цикличното навраќање кон класичните форми и теми, карактеристично за историските стилови, е одамна минато.

Античките уметници наоѓале природна инспирација во митологијата, која како „духовна сфера“ во тие времиња воспоставила кохерентен однос со поезијата, литературата и ликовната продукција: вазо сликарството, фреските, скулптурата, било за приватните или јавни објекти и храмови. Првиот и единствен сериозен прекин во тематската комуникација меѓу ликовната уметност и грчко-римската митологија се случил во времето на раното христијанство (V век). Варварските инвазии и христијанската аверзија не биле доволни да ја избришат и таа опстанала низ други форми и значења, кои продолжиле да се одзвиваат на тој период. [4. Impelluso, 2002, 6] Визуелизацијата на „Рајот“ во христијанската уметност произлегла непосредно од идејата за Олимп, место на вечноста и парадигма на моќта и убавината.

Средниот век не манифестираше благонаклоност кон светот на незнабошците и паганите, па сепак многу од вредните антички книжевни дела опстанале до ренесансата, а со тоа до денешно време, единствено благодарение на вредните монаси- преписувачи во осамените манастири на „мрачниот“ период. [5. Garen, 1976, 33] Вредните уметнички артефакти го „преживеале“ овој долг период (IV - XIV век) заштитени во престижните збирки на монарсите, папите и моќните феудалци, но многу од нив и натаму биле скриени во утробата на земјата, чекајќи да бидат откриени.

Ренесансната епоха ја манифестирала својата врска со антиката преку возобновување на класичните естетски принципи, но и тематскиот избор, во кој сега нескриено и често се илустрираат сцени од античката литература, историја и митологија. Таа врска е содржана во самиот термин *rinascimento*- односно повторно раѓање. Ренесансниот поет Анџело Полицијано (Angelo Poliziano) во XV столетие на гробот на сликарот Џото (Giotto di Bondone) напишал:

Ille ego sum per quem pictura extincta revixit,

што во суштина значи дека епохата на Неоплатонизмот и на првиот биограф на уметниците и историчар на уметноста Џорџо Вазари (Giorgio Vasari, 1550 год.) јасно ја препознале тенденцијата за имитативност во уметноста, настаната по мера на човекот, кој е во центарот на нејзиното внимание. [6. Vasari, 2000, од воведот 20-21, 32-47] „Повторно родената“ уметност, според текстот на епитафот на овој претходник на раната ренесанса, всушност значи возобновување на формалните и во еден дел тематските карактеристики на античката класична уметност од IV и V век пред нашата ера, времето на Апелес, Фидија, Лисип, Витрувиј и други значајни уметнички творци на античка Грција.

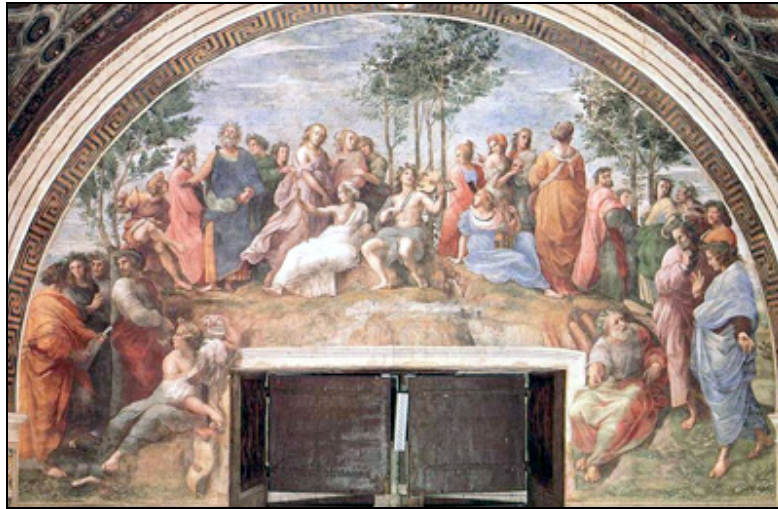
Иако прв Петрарка, уште во XIV столетие, со својата хуманистичка активност ги согледал промените на полето на убавите уметности, Вазари јасно ги анализираше, истакнувајќи дека природата е пример, а античката уметност школа, кои придонеле уметниците да ги надминат „стариот“ и „модерниот“ манир. Притоа мислел на грчкиот (византиски) и готичкиот стил како израз на невкус и варварска уметност. Но, сто години пред Вазари, околу 1447 год., фирентинскиот скулптор и златар Лоренцо Гиберти (Lorenzo Ghiberti) барајќи ги причините за долговековната деградација на уметноста, во своите Коментари (*Commentarii*) објаснува дека за тоа придонело христијанството, со разрушување на храмовите и сликите на божествата во бескомпромисната борба против паганството. Според него, со античките божества умрела и уметноста, која ќе воскресне во Тоскана, кога дошло до враќање кон благородните облици на античките скулптори и природата. [7. Garen, 1967, 21 - 22.]

Но, како што проучувањето на латинскиот и грчкиот јазик и литература не го сопреле продорот на народните јазици во книжевноста на италијанскиот и другите народи на Западниот свет, така обновениот восхит за античката ликовна уметност во ренесансата не значи нејзина неиновативна имитација, туку поттик за лаицизација и во оваа сфера кон достигнување на нов квалитет. Сликаството, скулптурата и графиката во епохата на ренесансата во Италија ќе го проследат паралелно интересот за антиката и откривањето на животот и природата.

„Спонтана радост над светот и неговите уживања тече со прекрасен тек во римувани строфи, а како нејзини гении чувари повторно се појавуваат старите пагански божества, додека Катони и Сципиони ги завземаат местата на светителите и христијанските херои“ вели Буркхарт. [8. Burchardt, 1953, 102-103].

Всушност, восхитот за антиката во ренесансниот период доживеал кулминација со археолошките наоди кои водат кон директно „опипливо“ запознавање на стариот Рим. Веќе за време на папата Александар VI расте популарноста на т.н. гротески, антички декорации на ѕидовите и сводовите, а во Порто Данцио (Porto d'Anzio) е пројден Аполон Белведерски. Во последната четвртина на Кватроченто сликарот Сандро Ботичели покажува нескриен интерес за митолошки содржини, кои ги користи на нов, неоплатонистички начин, што е разбирливо поради неговата блискост со неоплатонистите на дворот на Лоренцо Величествениот Медичи во Фиренца. За понтификатот на Јулие II следеле славните откритија на Лаокон, ватиканската Венера, торзото на Клеопатра и други.

Во своите фрески од почетокот на XVI век, Рафаел Санти манифестираше потполно асимилирање на преценетата класична цивилизација, кое ќе резултира со едни од највеличествените ренесансни, неоплатонистички обоени класични дела: фреските со претстави на *Атинската школа* и *Парнас* во Станца дела Сењатура во Ватикан. (сл. 1)



Сл. 1

Во центарот на католицизмот е создаден свет на античката мисла, наука, поезија и митологија, тесно поврзан со елитистичките размислувања кои не се развиваат во клерската средина, туку во Академијата на нео – платонистите, собрани околу Марсилио Фичино (Marsilio Ficino) на дворот на Лоренцо Медичи во Фиренца. Најголемите уметници на високата ренесанса, а особено Микеланџело Буонароти, биле под силно влијание на Фичино и неговите идеи, произлезени од Платоновата филозофија и од учењето на Плотин. преку дружбата со Марсилио Фичино Микеланџело бил директно изложен на преводите на овие антички мислителите на дворот на семејството Медичи. Срцевината на Фичиновите размислувања за душата како единствен медијатор меѓу светот на идеите и материјалниот свет, еднакво и концептот за Платонска љубов, наоѓаат свој одраз во уметноста: од нив ќе произлезат алегориски и симболични претстави, слики превземени од пред – христијанската митологија, интерпретирани како симболи прифатливи за ренесансните христијани. Накусо, неоплатонизмот бил фокусиран на обединување, поточно „помирување“ на грчката античка филозофија и христијанската доктрина, што се рефректирало на уметноста на епохата. [9. Panofski, 1975, 141 - 142]

Сликите на Сандро Ботичели со алегориски и симболични претстави, во кои преовладуваат ликови од класичната митологија, најчесто со препознатливи атрибути, се вистински одраз на Платоновата идеја за есенцијалната љубов (дијалозите во неговиот *Symposium*). Сликата *Раѓањето на Венера* може да се толкува не само како раѓање на убавината, туку и како раѓање на душата. Венера, божицата на љубовта и убавината, овде е олицетворение на божествена убавина, на мудрост (logos). Верувањето дека морето било оплодено од Сатурн, што би се толкувало како метафора за создавање на совршено суштество од божествена сила. Зефир, прегрнат со нежната Аура на левата страна на сликата, дувајќи ја води школката со Венера (Афродита) кон брегот (десно), каде ја пречекува Флора со цветна наметка

во рацете. [10. Deimling, 2004, 50 -52] Овој алегориско - симболичен концепт за ликовно презентирање на идеите на возобновената Платонова филозофија, спакуван во митолошка рамка, како иконографско решение е всушност копија на христијанската претстава „Крштевање Христово“. Покрај замената на ликовите, тоа е повеќе од очигледно и ја отсликува потребата на сликарот да се адаптира на општо прифатените иконографски шеми во христијанското сликарство. (сл. 2)



Сл. 2

Пролет (Primavera) е третата слика од славната митолошко-алегориска тројка која некогаш била порачана од Ботичели за летната резиденција на Лоренцо Пјерфранческо де Медичи, во која спаѓаат *Раѓањето на Венера* и *Палада и кентаурот*. До денес нејзиното толкување предизвикува дилеми и контроверзии. Но, без оглед дали се работи за сиже одбрано во духот на времето да ја симболизира новата политичка пролет на Фирентинската Република, или се работи за персонификации на моќните италијански градови – држави во тоа време (1578 год.), или едноставно претставува тема одбрана да ја прикаже плодноста, односно благосостојбата, сугерираната замена на ликовите е сосема логична. Дантеовата поезија го посочува Меркур како чувар на Рајската градина и Чистилиштето. Трите грации би биле олицетворение на Светото Тројство, а централната фигура на Венера упатува на Богородица. (сл. 3)



Сл. 3

Фирентинските хуманистички филозофи на XV век во „Трите грации“ (кои Хесиод ги нарекува Аглаја, Еуфрозина и Талија, ќерки на Јупитер и Еуриноме) гледале три фази на љубовта: убавина, растечка желба и нејзино конечно остварување, или пак персонификации на Невиноста, Убавината и Љубовта. [11. Impelluso, 2002, 103] Рафаел ги насликал *Трите грации* за кардиналот Сципион Боргезе, откако имал можност да ги види хармонично поставени трите женски акта на Ботичелиевата слика *Пролет*. Оваа претстава може да била инспирирана од латинската поема *Rupica*. Според стиховите на поемата, заспаниот витез Сципион (прикажан на претходната пандан слика) треба да одбере меѓу Венера (задоволството) и Минерва (доблеста). Тој ја одбира Минерва и како награда. Трите грации му доделуваат златни јаболка од Хесперидите. Очигледна е желбата на кардиналот да се поистовети со неговиот истоименик од поемата, а ликовно неговата желба ја вообличил Рафаел.

Уметноста на Микеланџело ја побива Буркхартовата интерпретација на ренесансата како потполно секуларно општество. Верното претставување на стварноста не е одлика на неговата уметност, која тежнее кон идеалната убавина преку идеализирани форми. Неговиот начин на работа отстапува од современите теории на уметноста поврзани со глорифицирање на научниот пристап во уметничкото интерпретирање на стварноста, а рефлектира влијание на неоплатонизмот (Пико дела Мирандола). За него човечката фигура не е едноставно идеално пропорционален физикус, туку место каде борави божествената воља, сила, чувствата, односно душата. Затоа, иако направил малку статуи и рељефи со митолошка тематика, како раните дела *Кентауромахија*, *Бахус*, *Ерос*, Микеланџело бил силно предаден на идејата да ја поврзе античката епоха со неговата, преку рефлектирање на класичната филозофија врз современата уметност на високата ренесанса, која воглавно третира христијански сижеа.

Ако љубовта претставува основа на неоплатонизмот, дихотомијата на Марсилио Фичино со *Venus Caelestis* и *Venus Vulgaris* (*Aphrodite Ourania* и

Aphrodite Pándemos од Платоновата *Гозба*), ги означува двата вида љубов: онаа која ги надминува границите на овоземното и онаа која е зависна од материјалното. Крајната цел на љубовта е стигнувањето до бога, кој себеси се манифестира во убавото. Тицијановата слика, наречена *Земна и небесна љубов*, е отелотворување на оваа идеја преку прикажување на една разголена и една облечена женска фигура, елегантно и симетрично поставени во седечки став на рабовите на еден антички бунар. (сл. 4)



Сл. 4

Тие се всушност алегориски претстави на отелотворувачката љубов во материјалната сфера и небесната љубов како израз на чиста интелигенција, двете не во опозиција, туку во единство. [12. Panofski, 1975, 117 - 118]

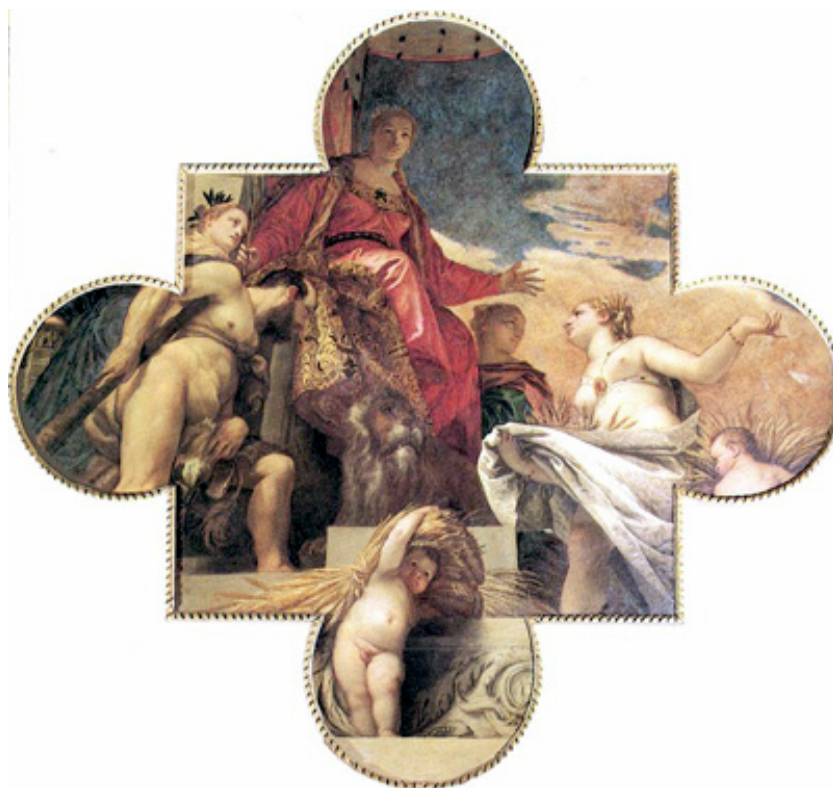
Кон крајот на кватроченто неоплатонизмот го губи својот здив во теоријата и во праксата со појавата на доминиканскиот свештеник Џироламо Савонарола и неговите жолчни напади на паганската традиција и голотијата во уметноста. Меѓутоа, интересот за митолошки теми не згаснува, туку напротив расте, како во епохата на маниризмот, така и во барокната епоха, која беше стилски дефинирана според Рафаеловиот циклус фрески во Вила Фарнезина во Рим: *Триумфот на Галатеја* (1514) и *Легендата за Психе* (1518).

За време на XVI век биле карактеристични интелектуално – алегориски сизеа, како *Алегија на љубовта и времето* (или *Времето кое ја уништува љубовта*, 1545 год.) на Бронзино или пак класични митолошки теми, како серијата слики со *Љубовите на Зевс* (Јупитер) на Корецо: *Јо и облакот*, *Ганимед и орелот*, *Леда и лебедот*, *Данаја и златниот облак*, *Антиона и сатирот* и др. [13. Il Cinquecento, 1983, 84 - 87]

По Џовани Белини и Џорџоне, кои ја користеле митологијата за потенцирање на сетилноста на женската убавина и поезијата, Паоло Веронезе и Јакопо Тинторето во јавни уметнички ангажмани (*Дуждевата палата*) ја користат митологијата за величење на Венецијанската Република. [14. Rosand, 1997, 132 – 133, Saxl, 1970, 64-65, 82- 87, 89-99] (сл. 5 и сл. 6)



Сл. 5



Сл. 6

Покрај бројните уметнички артефакти со античко потекло, обожувани, цртани, копирани, собирани и на оглед на уметниците на модерното доба, својата инспирација во доменот на митологијата тие ја црпеле и од пишани извори. Непосредните пишани извори со митолошка содржина се бројни и разновидни, а водечкото место припаѓа на грчко – римската литература, особено поезијата.

Највлијателен литературен извор на митолошки мотиви во ликовната уметност на Западна Европа претставуваат *Метаморфозите* на римскиот поет Публиј Овидиј Назон (Publius Ovidius Naso), 43 год. пред н. е., во кои авторот опеал повеќе од двесте грчки митови. Друг римски поет, кој понудил богата палета на класични теми, е Публиј Вергилиј Марон (Publius Vergilius Maro), 70 – 19 год. пред н. е.) Неговата *Енеида* низ префинети стихови ја опишува легендарната римска историја, од бегот на Енеј од Троја, до основањето на Рим. Таа содржи бројни митски епизоди со податоци за паганските божества. Во своето значајно дело Вергилиј се угледа на постарите и ненадминати епски остварувања на антиката, Хомеровите *Илијада* и *Одисеја*. [15. Germ, 2006, 56-59] Содржински целини, кои најчесто се среќаваат во ликовните дела, се однесуваат на дванаесетте олимписки божества и на животот и јуначките дела на големите херои: Херакле, Тезеј, Персеј, Ахил, Одисеј, Енеј и др. [16]

Речиси нема уметник во наредните неколку столетија кому класичната митологија не му била тематски предизвик. Во епохата на барокот изведбите на митолошки сцени во било кој медиум, биле воглавно наменети за приватни коминтенти и објекти. Но, една од првите барокни претстави, *Триумфот на Бахус и Аријадна*, била насликана „ал фреско“ на сводот на главната галерија на палатата на кардиналот Фарнезе во Рим. (сл.7)



Сл. 7

Претставите со митолошка тематика останале делиција на високо образованите и богати љубители на уметноста и колекционери, меѓу кои неретко предничеле христијанските великодостојници со највисоки чинови во католичката црква. Меѓу најзастапените биле темите: *Марс и Венера, Аурора и Кефалос, сцени од митот за Херакле (Херкул), Аполон и Дафне, Баханалии, Венера при тоалета (Венера со Купидон), Дијана во лов, Дијана на капење, Дијана и Актеон* итн.

Со пробивот на стилските карактеристики на италијанската уметност северно од Алпите, во XVI век митологијата продрела и во уметничката продукција на другите европски држави, за кои нејзината експлоатација претставувала едноставно преземање на „туѓ терен“, а ставена во употреба меѓу таканаречените римски сликари (романисти) за интелектуално освестена клиентела, оформена на темелите на класичното образование. Рубенс и Рембрант добиле класично сликарско образование, првиот во Италија, а вториот учејќи дома од сликари кои биле во Италија.

Митологијата во француската барокна уметност претставува инструмент за величење на монархот, неговиот неприкосновен статус на апсолутистички владетел и воин. Дobar дел од фреските во Лувр и Версај со алегориско – митолошка содржина ја истакнуваат величината и славата на Луј XIV, додека Никола Пусен за своите дела се инспирирал во Рим, непосредно на врелото на класичниот свет. (сл. 8)



Сл. 8

Историските стилови во уметноста се менувале, а со тоа и презентацијата на истите теми, чие претставување во голема мера зависело од сензибилитетот на уметникот. По разиграните рокајни митолошки остварувања на големиот венецијански сликар Џанбатиста Тјеполо, активен ширум континентот во XVIII век, неокласицизмот ќе ја открие стамената форма и строгата линија на изворната

античка естетика. Археолошката сензација, предизвикана со откривањето на Помпеа и Херкуланум, со сите нивни сочувани артефакти (фрески, архитектура, скулптура), ќе го предизвика вниманието на цела Европа, која восхитена, ќе создаде плодна почва за уметничките теории на Јохан Винкелман. Неоклаسيцистичкиот стил бил користен од страна на уметниците и за прикажување на современи сижеа, изразено интелектуални или шармантно декоративни. Него го користеле и за политичка манипулација и пропаганда, но неговата најсоодветна примена биле митолошките сцени во уметноста, во кои лесно се манифестирало влијание не само од антиката, туку и филтрирани рефлексии од ренесансата и XVII век. [17. Irwin, 2006, 8]

Скулптурите на Антонио Канова, еден од најзначајните неоклаسيцистички автори се доказ за пробивот на нововековната сензуалност, која нема да дозволи стерилната строгост на стилот да надвлее со формите, особено во митолошките претстави. (сл. 9)



Сл. 9

Очигледно е дека до денес не пресушил интересот за грчката митологија, која е длабоко вкоренета во модерната колективна меморија. Нејзиното силно влијание во сите видови уметност, а со тоа и визуелните, очигледно ја црпи снагата од прастарата мудрост, втемелена во темелните животни искушенија, чувства, размислувања и идеи на човекот, не само античкиот, туку и современиот.

Нејзината тајна е во длабоко осознаената човечка природа, отсликана во грчко-римскиот пантеон, кој низ столетијата се претворил во образец на животот.

Извонредното културно значење на класичната митологија се наоѓа во избрушената алегориска и симболична вредност на митските содржини, кои се безвременски. Антропоцентричноста му помогнала на овој религиозен систем да се вгради во основите на цивилизацијата, која се темели на јунаштвото и етчките вредности. Херојот е поединец, кој со своите јуначки дејствија ќе добие митска димензија.

Белешки:

[1] Cotterell (1997), 8.

[2] види Zamurović (2003).

[3] Самото име на нашиот континент е изведено од грчката митологија. Убавата Европа (Eurora) била ќерка на феникискиот крал Агенор, во која, според грчката митологија се вљубил Зевс. Претворен во бик, тој ја намами да го јавне и ја грабнал, носејќи ја следен со божествена свадбена поворка на островот Крит.

[4] Impelluso (2002), 6.

[5] Garen (1967), 33. Во 1416 год. во манастирот Сан Гало Поцо Брачолини (Poggio Bracciolini) открива серија значајни ракописи: Квинтилијан, Валериј Флак, Витрувиј, коментари за Цицерон од Аскониј Педиан. Следат низ откритија на антички текстови од други алпски манастири: Лукрециј, Манилиј, Силиј Италик, Амијан Марцелин, текстови на Цицерон и др.

[6] Во превод: „Јас сум тој преку кој оживеала изгаснатата уметност.“ Види Vazari (2000) од воведот 20-21, 32-47. Насловот на оригиналното дело, чие прво издание потекнува 1550 год. е „Vite dei piu eccellenti pittori, scultori e architetti“.

[7] цитирано кај Garen (1967), 21 - 22.

[8] Burchardt (1953) 102-103.

[9] Panofsky (1975) 141 - 142. Како скулптор Микеланцело сметал дека задача на уметникот е да ги извлече праформите од материјата со помош на своите раце: „најголемиот уметник нема концепт (*concetto*), кој не е потенцијално содржан во масата на самото парче мермер, туку само рака која ветува дека неговиот *intellecto* може тоа да го оствари.“ (Clements, 1961, 16) Под неоплатонистичко влијание се неговите славни изведби како: *Давид*, *Гробницата на Јулиј II*, *Гробницата на Џулијано и Лоренцо Медичи во Св. Лоренцо во Фиренца*, *Пиета* во Св. Петар во Рим, во кои се чувствува контемплативната снага на авторот во комбинација со силното чувство за физичката стварност, со кое се здобил, меѓу другото, под влијание на античката скулптура.

[10] Deimling (2004) 50 -52.

[11] Impelluso (2002) 103. Трите грации во ликовната уметност биле прикажувани како разголени грациозни девојки, групирани така што си ги допираат рамената една на друга, а честопати во раката која им е слободна држат атрибути: јаболко, коцка, гранка од мирта.

[12] Panofski (1975) 117 - 118.

[13] Il Cinquecento (1983) 84 - 87.

[14] Rosand (1997) 132 -133; Saxl (1970) 64-65, 82- 87, 89-99.

[15] Germ (2006) 56-59. Исто така види Т. Germ, *Podobe antičnih bogov v likovni umetnosti od antike do izteka baroka*, Ljubljana 2001.

[16] Класичната стандардизација на дванаесет олимписки богови ги опфаќа најважните шест женски и шест машки божества на грчкиот, односно римски пантеон: Зевс (римски Јупитер), Посејдон (римски Нептун), Аполон, Арес (римски Марс), Хермес (римски Меркур), Хефајст (римски Вулкан), Хера (римска Јунона), Деметра (римска Церера), Хестија (римска Веста), Атина (римска Минерва), Афродита (римска Венера) и Артемида (римска Дијана).

[17] Irwin (2006) 8.

Илустрации:

1. Рафаел Санти, **Парнас**, 1509-10, фреска, 670 цм ширина во базата, Stanza della Segnatura, Palazzo Pontifici, Ватикан.
2. Сандро Ботичели, **Раѓањето на Венера**, ок. 1480-85 год., темпера на дрво, 172 x 278 cm, Uffizi, Фиренца.
3. Сандро Ботичели, **Пролет**, ок. 1478 год., темпера на дрво, 314 x 203 cm, Uffizi, Фиренца.
4. Тицијан Вечели, **Земна и небесна љубов**, ок. 1514 год., масло на пл., 118 x 279 cm, Museo Galleria Borghese, Рим.
5. Џовани Белини, **Гозба на боговите**, 1514 год., масло на пл., 170 x 188 cm, National Gallery of Art, Вашингтон.
6. Паоло Веронезе, **Венеција, Херкулес и Церес**, 1575 год., масло на пл., 309 x 328 cm, Gallerie dell'Accademia, Венеција.
7. Анибале Карачи, **Триумфот на Бахус и Аријадна**, (детал), 1595 – 1605 год., фреска, Palazzo Farnese, Рим.
8. Никола Пусен, **Ехо и Нарцис**, 1627 – 1628 год., масло на пл., 74 x 100 cm, Louvre, Париз.
9. Антонио Канова, **Амор и Психе**, мермер, Louvre, Париз.

Користена литература:

- Burchardt J., *Kultura renesanse u Italiji* (превод од германски јазик Milan Prelog), Matica Hrvatska, Zagreb 1953.
- Clements J. R., *Michelangelo's Theory of Art*, New York: New York University Press, 1961.
- Cotterell A., *Classical Mythology, The Ancient Myths and Legends of Greece and Rome*, Ultimate Editions, Anness Publishing, London 1997.
- Deimling B., *Botticelli (1444/45 – 1510)*, (превод на англиски Michael Claridge), Taschen, Keln 2004.
- Faustinelli Mario, (ed.) *Il Cinquecento, La pittura del Cinquecento in Italia, L'eta manieristica in tutta Europa*, Editoriale del Drago, Milano 1983.
- Garen E., *Kultura Renesanse*, Editori Laterza, IV ed., Bari 1978 (I ed. 1967).
- Germ T., *Podoba in pomen v likovni umetnosti. Osnove ikonografije*, Založba Pivec, Maribor 2006.
- Impelluso L., *Gods and Heroes in Art*, The J. Paul Getty Museum (превод: Т. М. Hartmann), Los Angeles 2002.
- Irwin D., *Neoclassicism*, Phaidon, London 2006.
- Panofski E., *Umetnosti i značenje: Ikonološke studije* (прев. Ignjačević M. S.), Nolit, Beograd 1975.
- Rosand D., *Painting in Sixteenth - Century Venice, Titian * Veronese* Tintoretto*, II ed., Cambridge University Press 1997.

Saxl F., *A Heritage of Images. A Selection of Lectures*, II ed., H. Honour, John Fleming, увод: E. H. Gombrich) Penguin Books, Harmondsworth 1970.

Vazari Đ. , *Životi slavnih slikara, vajara i Arhitekata* (избор и предговор Eros Sequi, превод: Ivanka Jovičić), Libretto, Beograd 2000.

Zamurović, A. (ed.), *Mitologija Grka i Rimljana, Ilustrovani enciklopedijski rečnik*, Stoper Book, Beograd 2003.

Mythology in the European art of the modern age

SUMMARY

Tatjana Filipovska

Assistant Professor at the Department for Art History and Archaeology, PhD

Faculty of Philosophy

University of Ss. Cyril and Methodius, Skopje

tatjanaf@fzf.ukim.edu.mk

Key words: classical mythology, visual arts, Humanism, Renaissance, Neo-Platonism, Plato, Plotinus, Marsilio Ficino, Greece, Rome, Baroque, Neoclassicism.

The vision of the divine presences is for the ancient Greeks extremely visual and sharply focused accompanied by countless familiar stories about the adventures of the gods and goddesses, both in their dealings with each other and in their interactions with human beings. Since the Greeks saw the gods as larger – than – life human beings, the art becomes a celebration of the ideal human form, a celebration of human physical beauty.

The Humanism in the Renaissance revived this ideal also in the visual arts and Neo-Platonism just helped the Greek ancient mythological system to survive the age of Christianity domination. This made Greek gods and heroes become in fact immortal for the Western arts. The High Renaissance masterpieces reflect the intentions of allegorically-symbolic interpretation of the classical mythology, related to ancient and contemporary literature. During the Modern Age essays on mythology began to surface and myths covered up the walls and ceilings in the aristocratic residences. These were quite useful for sculptors and for painters executing statues or cycles of frescoes or canvases that often had ethical, moral, educational or festive purposes.

Already embedded in the culture, myths in the nineteenth and twentieth centuries remained sources of inspiration for artists. This influence shows no sign of slowing down. The many legends that feature heroes, humans, gods, and demigods, are deeply rooted in modern collective memory.