

სახვითი ხელოვნების ეპოქურ-სახეობრივი სამციფიკა

/აღორძინების ეპოქის ხელოვნების სწავლების მაგალითზე/

საკვანძო სიტყვები: *რენესანსი, სწავლება, მეთოდოლოგია, მხატვრული აზროვნება, ეკატროჩენტო, თეორიული წანამძღვრები*

აღორძინების საუკუნე ევროპის კულტურის იმ ცვლილებათა ეპოქაა, რომელშიც რელიგიურმა თუ ინტელექტუალურმა ძალამ უზარმაზარი როლი შეასრულა. XIV-XVI საუკუნეების ჰუმანიზმი, ანტიკური ტექსტების გავრცელება განათლების, ცოდნის საფუძველი ხდება, სახელოვნებო სამყაროს მხატვრული დიაპაზონი ფართოვდება და დიდ მასშტაბს იძენს. XVI საუკუნეში ხელოვნების მფარველები მხატვრებს განსაკუთრებით აფასებდნენ. რენესანსელი ბევრი ხელოვანი ცხოვრებისეული თუ შემოქმედებითი ცხოვრების შესახებ ჩანაწერებს აკეთებს, რომელთაგან რამდენიმე ტექსტმა ჩვენამდეც მოაღწია. იმდროინდელი თანამედროვე მწერლებიც ინტერესდებიან ხელოვანთა შემოქმედებითი ცხოვრებით, ჯორჯო ვაზარი პირველთაგანია, ვინც 1550 წელს ნაშრომს ამ სათაურით - „ყოფილად ბრწყინვალე მხატვართა, მოქანდაკეთა და არქიტექტორთა ცხოვრება“ - აქვეყნებს. ხელოვანთა ბიოგრაფიების ეს კრებული, თავისი არსით, კრიტიკული შეფასებების შემცველ ნაშრომს წარმოადგენს. ვაზარი განიხილავს ხელოვნების მფარველების როლს ამ ეპოქაში და ამტკიცებს, რომ ხელოვნება დროთა განმავლობაში უფრო რეალისტური, მშვენიერი გახდა და თავისი სრულყოფილების მწვერვალს მის თანამედროვე ეპოქაში მიაღწია. სწორედ ვაზარის ამ დახასიათებიდან მომდინარეობს ჩვენი წარმოდგენა მის თანამედროვე ეპოქაზე - მაღალ რენესანსზე, როგორც ხელოვნების მწვერვალზე, რომელიც ჩიმაბუეს და ჯოტოს ადრეული ექსპერიმენტებიდან მოყოლებული, კლასიკური იდეალებისა და ხილული სამყაროს რეალისტურად ასახვის ჰარმონიულ სინთეზს ემყარება.

რენესანსის ეპოქის მხატვრები სინამდვილის, გარემომცველი სამყაროს ასახვით ინტერესდებიან. სახვითი ხელოვნების საკითხები მეცნიერული აზროვნების ჭრილში განიხილება. მეცნიერების პრიზმაში გატარებული ხელოვნების იდეები ამ ურთიერთგავიშობის მჭიდრო შინაარსს ავლენს. ანტიკური იდეალები, ფიგურათა ანატომიურად ზუსტი აგებულება და მისი ცოდნა უმთავრესია რენესანსის შემოქმედთა აზროვნებისთვის. ნახატის - ხატვის სწავლებისთვის იქმნება თეორიული წანამძღვრები. ლეონ ბატისტა ალბერტი ასე წერდა ბრუნელესკის: „ძველ ხელოვანთ ჩვენგან განსხვავებით შეეძლოთ სწავლებისთვის მრავალი თანადროული ნიმუშისთვის მიემართათ, ჩვენ კი... ყველანაირი უხილავი მაგალითების გარეშე ვქმნით ხელოვნების ნაწარმოებს“.¹

აღორძინების ეპოქის მხატვრები, ხელოვნების წინსვლისთვის, განვითარებისთვის მეცნიერულ აზროვნებაში ხედავდნენ განსაკუთრებულ შესაძლებლობას. აუცილებელ ვალდებულებადაც მიაჩნდათ, მეცნიერული ანალიტიკური ცოდნა სხვებისთვის გაეზიარებინათ. ფილიპო ბრუნელესკი ქალაქის მოედანზე პერსპექტივის შესახებ სახალხო, მგზნებარე

1 Альберти, Трактат О живописи. 1968. გვ. 18.

სავანმანათლებლო ლექციებსაც კი ატარებდა.

რენესანსულ მხატვართა დამოკიდებულება განსაკუთრებულია სახვითი ხელოვნების ერთ-ერთი მთავარი ელემენტის, ხაზისადმი. მიქელანჯელო მიიჩნევდა, რომ ნახატი, რომელსაც ჩანახატის ხელოვნებასაც უწოდებენ, არა მარტო ფერწერის, არამედ ქანდაკების, პლასტიკური ხელოვნების უმნიშვნელოვანესი სახვითი საშუალებაა და რომ ნახატი - ხაზი ყველანაირი მეცნიერების საფუძველია. ნახატში პროფესიული დაოსტატება მოწესრიგებული, დადგენილი სისტემის მიხედვით მიმდინარეობდა. თავდაპირველად შეგირდები ხის დაფებზე ხატავდნენ, შემდეგ ფერწერის სრულიად მარტივ ქმედებას - საღებავების ფერთა შეზავებას, სასურველი ფონის ლეგეკასის (გრუნტის სახეობის) და შემდეგ მონუმენტური მხატვრობის შედარებით უფრო რთულ, ფრესკის, ტექნიკასაც ეუფლებოდნენ.

ჩენინო ჩენინი „ტრაქტატში ფერწერის შესახებ“ წერდა: „იმისთვის რომ მოსწავლემ ხატვა შეძლოს, საჭიროა არცთუ ცოტა დრო. ხატვა მთელი დღის განმავლობაშია აუცილებელი. თავდაპირველად შეგირდი ნახატში უნდა დაოსტატდეს, შემდეგ ოსტატის სახელოსნოში საღებავების განზავებას, თაბაშირის დაფხვნას, თაბაშირისგანვე რელიეფის დამზადებას შეისწავლის“.²

რენესანსული სამხატვრო სასწავლო სახელოსნო - ბოტეგა - თავისებური სამეცნიერო ლაბორატორია იყო. მხატვრები სახვითი ხელოვნების სისტემატიზებულ სწავლებას, ხაზის, კომპოზიციის, ფორმის, ფერწერის შესახებ თეორიულ ნაშრომებში აყალიბებდნენ. ნაშრომში „ტრაქტატში ფერწერის შესახებ“, რომელიც ეკუთვნის ჩენინო ჩენინის, ავტორი წერდა: „სწავლების უმთავრესი საფუძველია ნატურიდან ხატვა, ის ყველაზე მთავარია, მიენდეთ მას მთელი გულით, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც ნახატში გრძნობის გამოხატვა გასურთ“.³ რაც შეეხება თეორიასა და პრაქტიკას, როგორც პრაქტიკაში, ასევე გონებისმიერ შემეცნებაში (ერთი მეორისგან) პრაქტიკა თეორიისგან გამომდინარეობს. ყველანაირი ხელოვნება თავისი ბუნებით ნატიფია, მაგრამ ამას მიაღწევს ის, ვინც მთელი შეუპოვრობით მიისწრაფვის“.⁴ კომპოზიციის აგებისას მოსწავლეებს ურჩევდა: ხატვა დაიწყეთ მარტივი საგნიდან, ხატეთ რაც შეიძლება მეტი, ხელის გასავარჯიშებლად, დაფას ფანქრით მსუბუქად შეეხეთ, რადგან ოდნავ უნდა ჩანდეს ის, რისი ხატვაც დაიწყეთ, შემდეგ გააძლიერეთ შტრიხები, ჩრდილები. ჩენინი განსაკუთრებით დიდ ყურადღებას ანიჭებდა ოსტატთა ნამუშევრების ასლებზე (ასლის გადაღება კალკის საშუალებით) მუშაობას, როგორც ერთ-ერთ მნიშვნელოვან სასწავლო მეთოდს.

კვატროჩენტოს თეორიული აზროვნების განვითარებაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ლეონ ბატისტა ალბერტის თეორიულმა ტრაქტატმა „ფერწერის“ შესახებ, რომელიც თავდაპირველად ლათინურ, შემდეგ იტალიურ ენაზეა დაწერილი. ალბერტისთვის ხელოვნება მეცნიერებაა, რომელიც კანონების, წესების მიხედვით იკვება. იგი თავის ტრაქტატში საუბრობს პერსპექტივაზე, კომპოზიციასა, ჩრდილ-სინათლის, კონტურის, რეფლექსის შესახებ. ალბერტის მოსაზრებით, ფერწერა რეალურ სამყაროს ირეკლავს, ფერწერა გამოსახავს იმას, რაც ხილულია. თუმცა, რეალური „სახის“ გამოხატვა არ არის საკმარისი იმისთვის, რომ ფერწერა სრულყოფილი გახდეს. მცირე მოცულობის ტრაქტატში „ქანდაკებაზე“ ალბერტი ადამიანის სხეულის პროპორციული თანაფარდო-

2 Ченнини, Трактат о живописи, 1933. გვ. 8.

3 იქვე, გვ. 20.

4 იქვე.

ბის ზუსტ მათემატიკურ შეფარდებას აყალიბებს. მან პირველმა გაამახვილა ყურადღება იმ ცვლილებებზე, რომლებიც მოძრაობის შემდეგ ჩნდება ადამიანის სხეულზე. ალბერტი მოქანდაკეთა მუშაობის, სკულპტურული, მხატვრული ფორმის ძერწვის, მოდელირების სრულიად განსხვავებულ მეთოდებზე საუბრობს. ალბერტის ტრაქტატი, ფერწერასა და ფერზე მეტად, აკადემიურ ნახატზე და გამოსახულების სიბრტყეზე განთავსების მთავარ წესებზე თეორიულ შეხედულებებს მოიცავს. ლეონ ბატისტა ალბერტი ხატვას მეცნიერულ დისციპლინად მიიჩნევდა. მისი შეხედულებით, ხატვა ისეთივე ზუსტია თავისი წესებით და კანონებით, როგორც მათემატიკა. მათემატიკოსები ფორმას (მატერიის გარეშე) ზომავენ, თვლიან გონებისმიერად, მხატვართა ფორმის აღქმა კი თვალისმიერია. ხელოვნების (ნახატის) ეფექტური სწავლებისთვის ხელოვანი მეცნიერულ საფუძვლებს ეყრდნობოდა. საგნის, ფორმის პერსპექტიული აგებისას, ალბერტი ცდილობდა მეცნიერული გაანალიზებით დადასტურებას და საუბრობდა მხედველობით პირამიდაზე „მხედველობით პირამიდას აქვს იმგვარი ფორმა, რომლისგან გამომავალი სწორი, ზევით მიმართული ხაზები ერთ წერტილში ერთიანდება. ამ პირამიდის საფუძველი ხილული ზედაპირია. პირამიდის გვერდები კი სხივებია. პირამიდის მწვერვალი ადამიანის თვალის შიგნით მდებარეობს“.⁵ იგი ხატვას განიხილავდა არა როგორც მექანიკურ, არამედ გონების სავარჯიშოს. დიდ ყურადღებას აქცევდა ანატომიის შესწავლას და ხატვის სწავლების პროცესში ნატურიდან ხატვას ანიჭებდა უპირატესობას. პირველივე წიგნში ალბერტი სწავლების მკაცრ წესს აყალიბებს. ის წერდა, რომ თავდაპირველად საჭიროა გავეცნოთ სწორი ხაზების, შემდეგ სხვადასხვა კუთხის, სიბრტყის და ბოლოს მოცულობით სხეულებს. ალბერტი საუბრობდა სივრცეზე, მოუწოდებდა მოსწავლეებს გავარჯიშებულიყვნენ დიდი ზომის სურათებზე, რადგან მიიჩნევდა, რომ მცირე ზომის სურათებში იმალება დიდი შეცდომები, ყველაზე პატარა შეცდომა კი ძალიან კარგად ჩანს დიდ ნახატებში. ძალზე საინტერესოა მისი მოსაზრება, სინათლის, განათების თაობაზე: იმისთვის, რომ განათება შეივრძნო, ძალიან კარგია თვალების მოჭუტვა იმგვარად, თითქოსდა უჭი „ჩამქრალია“ და ვადაკვეთის ადვილზეა დაწერილი“.⁶ ალბერტიმ, პირველმა შემუშავა ნახატის - ხატვის თეორიული საფუძვლები და ერთ-ერთმა პირველმა ისაუბრა ხელოვნების უმთავრეს დანიშნულებასა და მნიშვნელობაზე.

ნახატის შესახებ თეორიული მოსაზრებები ეკუთვნის ლეონარდო და ვინჩის ნაშრომში „წიგნი ფერწერის შესახებ“ (ტრაქტატი შეადგინეს ლეონარდოს მოსწავლეებმა). წიგნში ყველაფერია სამყაროს შექმნის, ქანდაკების, პოეზიის შესახებ, ჰაეროვან და ხაზობრივ პერსპექტივაზე, ხატვის წესებზე. ლეონარდო და ვინჩი, ისე როგორც ალბერტი, თვლიდა, რომ უმთავრესია ნატურიდან ხატვა. მისი მოსაზრებით, ნატურა აიძულებს მოსწავლეს ყურადღებით დააკვირდეს და შეისწავლოს საგნის აგებულება. ნატურიდან ხატვის სხვაგვარი მეთოდი ე.წ. „ფარდის“ გამოყენებით მუშაობა. იმისთვის, რომ მხატვარს ჰქონდეს შესაძლებლობა შეინარჩუნოს მხედველობითი ორიენტირი (ნახატში მუდმივი თავშეყრის წერტილი).

ლეონარდომ თავისი ნაშრომები უანდერძა თავის მოსწავლეს და მეგობარს ფრანჩესკო მელცის, რომელმაც, სავარაუდოდ, აკინძა ტრაქტატი ფერწერის შესახებ. თუ ალბერტის ნაშრომს შევადარებთ, დავინახავთ, რომ ლეონარდო ხატვის სამყაროზე ახალ მეთოდებსა და პრინციპებს არ გვთავაზობს და იმეორებს უკვე ცნობილ შეხედუ-

5 Альберти, Трактат о живописи. 1968. გვ. №.

6 იქვე, გვ. 21.

ლებას. ლეონარდოს გენიალური შემოქმედება, მისი განსაკუთრებული განსწავლულობა სხვადასხვა ცოდნის სფეროში, თეორიული მოსაზრებები ხატვის სწავლების შესახებ უმნიშვნელოვანესია და დღემდე აქტუალური. ლეონარდომ ხატვის სწავლების ისტორია მნიშვნელოვნად გაამდიდრა. ალბერტის მსგავსად, იგი თვლიდა, რომ ხატვის სწავლება, ნახატის შექმნა ნატურიდან უნდა შესრულდეს. მხატვრის თქმით, ნატურა აიძულებს მოსწავლეს, ყურადღებით დააკვირდეს, შეისწავლოს გამოსახულება, მისი სახვითი ბუნების არსობრივი მხარე. რაც ზრდის სწავლების ეფექტურობას და ცხოვრების შეცნობის ინტერესსაც კი იწვევს. ალბერტისგან განსხვავებით, ლეონარდო სასწავლო ნახატს უფრო სიღრმისეულად განიხილავს და ე.წ. ფარდის გამოყენებას გარკვეულწილად შეცდომადაც მიიჩნევს. ნატურიდან ხატვა ფარდის დახმარებით პერსპექტივის კანონებს ემყარება, ალბერტი ამისთვის იყენებდა საგანგებო მოწყობილობას - ფარდას (ჩარჩოზე გადაჭიმული კალკა), რომელზეც მხატვარი საგნის პერსპექტიულ სახეს ჰორიზონტის ერთიანი ხაზის გადმოსაცემად, თავშეყრის წერტილის ჩვენებით საგანგებო მოწყობილობით „მხედველობის ფანჯრით“ ახორციელებდა. ჩარჩოში „ჩადგმული ფარდა“, რომელზეც მხატვარი ხატავდა, დაყოფილია თანაბარზომიერ, სწორ უჯრედებად. ნატურისადმი დაკვირვება ამ ფარდის საშუალებით სრულდებოდა, სახელოვნოს გარეთ კი მხატვარი პორტატულ ფარდას იყენებდა. ლეონარდო წინააღმდეგი იყო ამგვარი მეთოდის, თავისი წიგნის ერთ-ერთ თავში „როგორ უნდა დაინახოს საგანი - გამოსახულება“, ის წერდა: „მინა (ქალაქის ფურცლის ნახევარი ზომის) მოათავსე შენ წინ, თვალებს შუა ის საგანი, რომელიც ვინდა რომ დახატო, შემდეგ დადექი ისე, რომ მინას და შენს შორის მანძილი იყოს, დაახლოებით იდაყვის ორი მესამედი და ისე, რომ თავი არ მოძრაობდეს, შემდეგ დაიფარე ერთი თვალი და მინაზე ფუნჯით მონიშნეთ ის, რაც მეორე მხრიდან ჩანს. შემდეგ ფურცელზე გადაიტანე და დახატე ის, რაც მოგწონს, გამოიყენე ჰაეროვანი პერსპექტივა“.⁷

ლეონარდო განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა მეცნიერებას - მეცნიერულ განათლებას. ადამიანის სხეულის ანატომიური აგებულების ბრწყინვალე მცოდნე არაერთგზის აღნიშნავდა, თუ რამდენად დიდ როლს ასრულებს მეცნიერული თეორია პრაქტიკული ქმედების განხორციელებაში. ამიტომ, თავდაპირველად საჭიროა თეორიის შესწავლა და უკვე შემდეგ პრაქტიკული ქმედება. ლეონარდო და ვინჩი ცდილობდა სწავლების მეთოდოლოგია იმგვარად აეგო, რომ ხატვის სწავლება მოსწავლეთათვის მოსაწყენი არ ყოფილიყო და მას ერთგვარად თამაშის, ვართობის ხასიათი ჰქონოდა. მოსწავლეს როგორ უნდა გაეგარჯინებინა თვალი, მხედველობითი აზროვნება, ამის შესახებ მხატვარი წერდა: „იმისთვის რომ გონება მიეჩვიოს მსგავს საგნებს, ერთ-ერთმა სწორი ხაზი გაავლოს კედელზე და თითოეულმა თქვენგანმა, რომელსაც ხელში ვიჭირავთ ხის ღერო, პირველი ხაზის, იმ სიგრძის ნაწილს გაზომავთ, რომელსაც კედელზე ხედავთ. შემდეგ უახლოვდებით მოდელს, რომ კვლავ გაზომოთ და ვინც ნიმუშის სიგრძეს ყველაზე მეტად მიუახლოვდება, ის ჩაითვლება გამარჯვებულად“.⁸ ლეონარდო იძლევა რჩევას თუ როგორ უნდა დაინახოს მოსწავლემ უკეთ. „გამტკიცებ, რომ ჯგუფში სხვებთან ერთად ხატვა ბევრის მომცემია, ვიდრე მარტო. თუკი რაიმე არ გამოგდის, ეს ერთ-ერთი საშუალებაა უკეთ ისწავლო, სხვების შექება შენთვის მოტივაციის მომცემი გახდება, რადგან უნდა

7 История Европейского искусствознания, 1963. გვ. 88.

8 იქვე, გვ. 88.

ისწავლო ისე, რომ შეგაქონ, და ასევე, ისწავლი მისგან, ვინც შენზე უკეთ აკეთებს“.⁹

ლეონარდოს თვალსაზრისით, ნატურიდან ნატვისას, ნახატი უნდა დაიწყოს მთლიანი სახიდან და არა რომელიმე ნაწილიდან. განსაკუთრებულ ყურადღებას ამახვილებდა ადამიანის ფიგურის ხატვაზე. პირველ რიგში ფიგურა სწორად უნდა იდგეს, უნდა მოუძებნო წონასწორობის ღერძი, იმისთვის რომ მოძრაობის ხასიათი, სახასიათო პლასტიკა გადმოსცე. შემდეგ საჭიროა პროპორციულ შეფარდებათა სწორად განსაზღვრა. მანვე შექმნა სურათი-სქემა, რომელიც ადამიანის ფიგურის პროპორციულ კანონზომიერებას აჩვენებდა.

ალბრეხტ დიურერის თეორიული ნაშრომები დიდ ფასეულობას წარმოადგენს ხატვის სწავლების მეთოდოლოგიაში. შემოქმედების გაანალიზებისას დიურერი თვლიდა, რომ სახვითი ხელოვნება არა მხოლოდ გრძნობასა და თვალისმიერ აღქმას, არამედ ზუსტ ცოდნას უნდა ეფუძნებოდეს, რადგან მეცნიერული ცოდნა მხატვრის შემოქმედებით წარმატებას განაპირობებს. თავის ნაშრომში „წიგნი ფერწერაზე“ დიურერი წერდა: „მრავალი წლის წინ დიდებულ მხატვართა შემოქმედებაზე წერდნენ პლინიუსი, აპელუსი, პროტოგენი, ფიდიასი, პრაქსიტელი, პოლიკლეტი და სხვები. ამ ხელოვანთაგან რამდენიმე მათგანი ფერწერის შესახებაც წერდა, რომელთა ბრძნულ გამოხატვამებს ჩვენამდე სრულად არ მოუღწევიათ“.¹⁰

დიურერის თეორიული ნაშრომები ჰუმანისტური იდეებით არის გამორჩეული. ერთერთ მათგანში - „წიგნი ფერწერაზე“ - მხატვარი გვთავაზობს, როგორ ავირჩიოთ მოსწავლე, რომელიც ხატვაში უნდა დაოსტატდეს, გათვალისწინებული უნდა იყოს მისი შესაძლებლობები, უნარი, ტემპერამენტი, მოსწავლე უნდა ვაინარდოს ღვთის მოშიში, რათა ღვთის წყალობით მიაღწიოს აზროვნებას ხელოვნებაში. დიურერი ყურადღებას ამახვილებდა იმ განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებით აღსავსე სინარულზე, რაც მხატვრული ნაწარმოების ხილვიდან გამომდინარეობს. დიურერი აუცილებლობად მიიჩნევდა ახალგაზრდის სწორ ფიზიკურ აღზარებას და მის განვითარებას. მასწავლებელმა კარგად უნდა იცოდეს, როგორ უნდა ასწავლოს, ეს სიკეთით, შექებით უნდა მოხდეს, იმგვარად, რომ ბავშვს არ შესძულდეს, არ მობეზრდეს სწავლა. დიურერი აუცილებლობად მიიჩნევდა აღზრდის და საცხოვრებელი კარგი გარემო-პირობების გათვალისწინებას, ვინაიდან მიიჩნევდა, რომ ეს წარმატებულ შემოქმედებით მუშაობას განაპირობებდა. მომავალი მხატვრის აღზრდისას პედაგოგმა თვალყური უნდა მიადევნოს მოსწავლის სწორ, ზომიერ კვებას და ამასთანავე იმასაც, რომ მან იცხოვროს კარგ სახლში, სადაც ხელს არაფერი და არაფერი შეუშლის. აღზრდის პერიოდში, საჭიროა მოსწავლე მხოლოდ კარგს ხედავდეს. ხატვის სწავლებისას და საგანთა რეალისტური გამოსახულებისათვის დიურერი პირველ ადგილზე პერსპექტივას აყენებდა. თვითონ დიურერი დიდ ყურადღებას ანიჭებდა პერსპექტივის შესწავლას, რისთვისაც მან იტალიაში იმოგზაურა, მრავალი მხატვარი და მეცნიერი სწორედ აქ სწავლობდა პერსპექტივის კანონებს. დიურერი მეგობარს წერდა იტალიიდან: „აქ, კიდევ ათი დღით ვრჩები, მივდივარ ბოლონიაში, იღუმალი, საოცარი პერსპექტივისთვის, რომელმაც ბევრი რამ უნდა მასწავლოს“. როგორც ჩანს, დიურერი გულისხმობდა ბოლონიელი ფერმწერის, პაოლო უჩელოს მხატვრობას.

9 История Европейского искусствознания, 1963, гл. 89.

10 Дюрер А, Трактаты, 1957. гл. 15.

დიურერის მრავალწლიანი გამოცდილება აისახა მის თეორიულ ნაშრომში „რჩევები ფარგლითა და სახაზავის გამოყენებით“. ამ წიგნში მან ჩამოაყალიბა პერსპექტივის მთელი რიგი წესები და პირველმა შესთავაზა ხელოვანებს პერსპექტივის აგებისას ორთოგონალური, სწორკუთხა პროექცია გამოეყენებინათ, რომელიც მოგვიანებით უფრო საფუძვლიანად დაამუშავა ფრანგმა მეცნიერმა გასპარ მონემ. ეს წიგნი ოთხნაწლიანია, მხატვარი პირველ ნაწილში ხაზებზე, მეორეში - სიბრტყეებზე, მესამეში - სხეულებზე, მეოთხეში კი პერსპექტივის შესახებ საუბრობს.

დიურერის მნიშვნელოვან თეორიულ ნაშრომს წარმოადგენს, ასევე, „სწავლება ადამიანის პროპორციების შესახებ“, რომელშიც ხელოვანმა მეცნიერულად განაზოგადა ყველა ის მოსაზრება, რომელიც ადამიანის პროპორციების გამოსახვას ეხება. მხატვარი ცდილობდა მათემატიკური და გეომეტრიული გათვლების საფუძველზე ეპოვნა ადამიანის ფიგურის აგების წესები და პროპორციულ კანონზომიერებასთან ერთად, როგორც დამხმარე საშუალება, გამოეყენებინა დაყოფის ხაზები. დიურერი ამ ხაზების მიმართულებასაც აჩვენებდა. ამგვარი სქემა შესანიშნავი დამხმარე მეთოდოლოგიური საშუალებაა ნახატის შესწავლისთვის. პედაგოგიისთვის უმნიშვნელოვანესია დიურერის მიერ შემუშავებული მეთოდი - ხაზობრივ პერსპექტივაში ფორმის გამოსახვა. მისი განზოგადება სწორხაზოვანი, გეომეტრიული ფორმით. ზოგი პედაგოგი ფიქრობდა, რომ ამ მეთოდს სტილიზაციასთან მივყავართ, ფორმის პირობით გადმოცემასთან. რენესანსის მხატვრებმა დაამტკიცეს, რომ მათი ნახატები გამომსახველობით და სიცოცხლით სავსეა. ეს მეთოდი მოსწავლეებს ეხმარება, ნამუშევრის ფერთა ტონალური ამოცანები სწორად გადაჭრან. ერთი სიბრტყე დაფარონ ჩრდილით, მეორე ნახევარჩრდილით, მესამე მსუბუქი შტრიხებით. დიურერის მეთოდმა ფიგურის აგების შესახებ განუზომლად დიდი ეფექტი მოახდინა და მას მრავალი მხატვარ-პედაგოგი იყენებდა. დიურერი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ფორმის კონსტრუქციულ ანალიზს. რასაც მისი ნახატები მოწმობს. ალორძინების ეპოქაში ფორმის კონსტრუქციული ანალიზი ფართოდ გამოიყენებოდა მხატვარ-პედაგოგების მიერ. დიურერი მოსწავლეს სთავაზობს დააკვირდეს ნატურის ფორმას და გულმოდგინედ შეისწავლოს ნატურა, „რადენადაც ახლოს ხარ ბუნებასთან და მის ზუსტ გამოსახვას შეეცდები, იმდენად უფრო უკეთესი იქნება შენი ნამუშევარი“. ¹¹ დამწყებ მხატვარს ურჩევდა: „ყველას შეუძლია იმუშაოს ცოდნის დახმარებით და ეს იქნება სინამდვილის ქვეყნარტი სახე, კარგად შესრულებული ნამუშევარი სასარგებლოა მხატვრისთვის“. ¹² მუშაობისას ნატურას არაფერი უნდა მოაცილო და არც არაბუნებრივი რამ უნდა დაუმატო. ალორძინების მხატვრები პლასტიკურ ანატომიას დიდ ყურადღებას აქცევდნენ. ადამიანის ფიგურის პროპორციული შეთანხმება, სახის თუ სხეულის სხვა ნაწილების პროპორციული განაწილება და ამ საკითხის გაანალიზება ყველა მხატვარს აინტერესებდა. ტრაქტატებში გაანალიზებული იყო ადამიანთა სახის, სხეულის სხვა დანარჩენი ნაწილების პროპორციული თანწყობა. რენესანსელ ოსტატთა ნამუშევრები გვაოცებს ანატომიის, პერსპექტივის, ოპტიკის ღრმა ცოდნით. მხატვრები განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდნენ ნახატს. ნახატი - ამბობდნენ ისინი - მოიცავს თავისთავში ყველაზე მთავარს, ის რაც ასე მნიშვნელოვანია შემოქმედებითი მუშაობისთვის. ალორძინების ოსტატთა თეორიული ნაშრომები ბევრ, უადრესად მნიშვნელოვან შეკითხვას პასუხობს

¹¹ Дюрер А, Трактаты, 1957. გვ. 19.

¹² იქვე, გვ. 21.

და განმარტებასაც იძლევა. აქტუალური საკითხები არა მარტო თეორიულად, არამედ პრაქტიკულადაც განხორციელდა.

ჩენინო ჩენინი ახლებურად აყენებდა მასწავლებლის და მოსწავლის ხელოვნებასა და ბუნებას შორის დამოკიდებულების საკითხს. საუბრობდა ჯოტოს შემოქმედების უზარმაზარ მნიშვნელობაზე. ხაზგასმით გამოყოფდა ჯოტოს, როგორც ერთგნული ფერწერის დამფუძნებელ მხატვარს, რომელმაც ბერძნულ-ბიზანტიური ხელოვნება შეცვალა და თანამედროვე გახადა. თანამედროვეობის მოთხოვნები კარგად ჩანს ჩენინო ჩენინის თეორიულ ნააზრევში. ჩენინი წინააღმდეგი იყო მოსწავლეთა მიერ ნამუშევართა ასლების შექმნის, გამოკრების. მხატვარი მიიჩნევდა, რომ მოსწავლეს საკუთარი წარმოსახვა უნდა ჰქონდეს. შეისწავლის რა მასწავლებლის ნამუშევარს, მან თავისი ინდივიდუალური, მხატვრული მანერა უნდა შეიმუშავოს. ტრაქტატში „ფერწერის შესახებ“ ჩენინი წერდა: „მხატვრის მთავარი მამოძრავებელი ნატურა უნდა იყოს. ნატურას გაბედულად, თამამად მიჰყევით განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც შეძლებთ თქვენს ნახატებში გრძნობის გამოხატვას. ფერწერაში მთავარია მხატვრული წარმოსახვა, იმისთვის რომ გამოხატულება რეალური იყოს, ხელოვნებამ უნდა გამოასწოროს ნატურა, ნატურამ კი ხელოვნება“.¹³ რენესანსის თეორეტიკოსები გამოხატულებას ანიჭებდნენ მნიშვნელობას, როგორც ბუნების შეცნობის უმთავრეს საშუალებას. ბუნების არსობრივ მხარედ ისინი მიიჩნევდნენ ბუნების კანონების ღრმად ცოდნას, რომლის ილუსტრირებასაც მხატვარი ახდენდა.

სურვილი, მისწრაფება - თეორია პრაქტიკაში განხორციელებულიყო - რენესანსის ეპოქის მხატვრული თეორიების საერთო ტენდენციაა. რენესანსელი მხატვარ-თეორეტიკოსები სიღრმისეულად ივლეოდნენ რა მხატვრულ შემოქმედებას, ცდილობდნენ ეპოქნათ ის განსხვავებული მეთოდი, რომელიც ყველაზე უკეთ მიესადაგებოდა ხატვის, ნახატის, სახვითი ხელოვნების სწავლებას. მათ შეხედულებათა ამოსავალ წერტილს, შორეული წარსულის ტრადიციებთან ერთად, ახლებური ჰარმონიის და რეალური სამყაროს მშვენიერების ხატოვანი გადმოცემის სწავლება წარმოადგენდა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გომბრინი ე. ჰ., ხელოვნების ამბავი, თბ., 2012;
2. Альберти Л.Б., Трактат о живописи., Москва. 1968;
3. Дюрер А.,Трактаты., Москва. 1957;
4. Вишпер Б.Р., Введение в историческое изучение искусства. Москва. 1950;
5. История Европейского искусствознания Москва. 1963;
6. Ченнини, Ченнино.,Трактат о живописи, Москва. 1933.

¹³ Ченнини, Трактат о живописи, 1933. გვ. 88.

THE EMOTIONAL-VISUAL SPECIFICITY OF THE VISUAL ARTS (using the example of Renaissance teaching)

Summary

The Renaissance period in European culture is the epoch of those changes in which the religious and intellectual played a major role. The humanism of the 14th-15th centuries and the dissemination of ancient texts became the basis of education and knowledge.

The creative range of the art world spreads and reaches a large scale.

In the 16th century, painters were particularly appreciated by patrons of the arts. The artists of the Renaissance wrote down their artistic and life events. Some of these texts have reached us. The writers of the time were interested in the work of contemporary artists. Giorgio Vasari was one of the first to publish “Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori” - “Lives of the most outstanding painters, sculptors and architects” (known as “Le Vite” for short) in 1550.

This collection of biographies also contains critical assessments by the author. Vasari emphasizes the role of patrons/patrons of the arts and argues that art becomes much more beautiful and realistic over time, reaching the peak of perfection in the era of its contemporaries. It is precisely from this statement by Vasari that our conception of the High Renaissance stems, which (since the early experiments of Giovanni Cimabue and Giotto) is based on the harmonious synthesis of the realistic representation of classical ideals and the visible world.

Renaissance painters freed themselves from the Church’s scholastic conception of the world order and became interested in depicting the real world. The basic ideas of the visual arts are now treated from the perspective of scientific thought. The ideas of art seen from the perspective of science show the meaning of this close interaction. The ancient ideals, the knowledge of the anatomical representation of the “object” is the most important thing for the creators of the Renaissance. Theoretical foundations were laid for the teaching of painting and painting, and a common tendency in the artistic theories of the Renaissance epoch became recognizable. Leon Battista Alberti wrote to Filippo Brunelleschi: “The old masters, unlike us, could turn to a number of contemporary examples for the purpose of teaching, but we... create works of art without “invisible” examples”.

The painters of the Renaissance saw the progress of art in the scientific way of thinking. They even considered it a duty to share scientific thinking with others. Filippo Brunelleschi even gave passionate lectures on perspective in the town square (in an open space).

The attitude of Renaissance painters to the fundamentals of the visual arts is special. Michelangelo wrote: “The image, which is called the art of sketching, is the culmination of both painting and sculpture. The image - the line of the image is the foundation of all sciences”.

The study of painting, of the picture, followed a strict system. At first, the journeymen drew on wooden panels, then they learnt the simplest technique of painting (mixing the colors, preparing the ground, painting the background). Cennino Cennini wrote in his “Treatise on Painting” how long and difficult the process of learning to paint was. Beginning with practice, followed by the mixing of colors, then the spreading of the plaster, the shaping of the relief in plaster, and ending with the long process of mastery in the use of the material and technique.

The bottega was a kind of scientific laboratory for the apprentices of Renaissance painting. The painters of the time described and molded their knowledge of the art of painting in their theoretical writings.

Leon Battista Alberti played a key role in the development of theoretical knowledge in the Quattrocento. In his treatise “On Painting”, he talks about perspective, composition, shadows and light, contours and the various reflections of colors. In his opinion, the real world is depicted by painting and only what is visible comes to light.

Leonardo da Vinci (like Alberti) believed that the most important thing was to paint from the model, i.e. from nature. In his opinion, the model forced the painter to observe the object carefully and to study its structure thoroughly. A different method of painting from nature is the use of the so-called “curtain”. Da Vinci believed that the model or nature focused the pupil on the object in order to depict the essence of its outer side. This method awakens the interest of realizing life.

Albrecht Dürer’s theoretical writings on the methodology of drawing are particularly valuable. Dürer was of the opinion that a picture should not only be grasped by the eye, but should also be based on thorough knowledge. In his work “Proportionslehre” (“Four Books of Human Proportion”), the artist scientifically generalized all his views and approaches to the proportional representation of the human body. With the help of mathematical calculations, the painter attempted to find the exact way and rule for the exact depiction of the human body.

The works of Renaissance painters are admired for their deep knowledge of anatomy, perspective and optics. The painters paid great attention to the image. For them, the image was the most important aspect of creative activity.

The theoretical writings of Renaissance painters provide answers to many important questions. Not only do we learn theory, but we also see this theory put into practice. And this is the best proof of the correctness of theoretical approaches to the teaching of the visual arts.