

მზია ჩიხრაძე

ნახატის ისტორიული განვითარების მიმოხილვა-ანალიზი

ჩვენი მიზანია, განვიხილოთ ნახატის (როგორც სახვითი ხელოვნების ერთ-ერთი ძირითადი შემადგენელი ნაწილის) განვითარების გზა და პრობლემები. მსჯელობისას ძირითადად დაზგურ ხელოვნებას შევვებით, თუმცა ფრესკულ მხატვრობასაც მოვიშველიებთ მაგალითებად.

იმისათვის, რომ ზემოთხსენებულ საგანზე ვისაუბროთ, უპირველეს ყოვლისა, საჭიროა ჩამოვაცალიბოთ, თუ როგორ გვესმის თავად ნახატის ცნება და მხოლოდ ამის შემდეგ გავადევნოთ თვალი მსოფლიო ხელოვნებაში ნახატის განვითარების ისტორიას.

ნახატი, ეს არის ამა თუ იმ ფიგურის, პეიზაჟის, საგნის ერთი ფერით (უმეტესწილად შავით) შესრულებული გამოსახულება სახატავ სიბრტყეზე, ან თუ ის შესრულებულია რამოდენიმე ფერით, ფერს, როგორც სახვითი ხელოვნების უძლიერეს საშუალებას არავითარი როლი არ უნდა ჰქონდეს, ანუ ფერი უნდა იხმარებოდეს არა როგორც გამომსახველი, არამედ ტონალური საშუალება. ამ შემთხვევაში ტონალურს ვხმარობთ, როგორც მუქისა და ნათელის დაპირისპირებას, ანუ გრადაციას, რომელიც წარმოადგენს რიგს ყველაზე ნათელიდან ყველაზე მუქამდე, იქნება ეს შავი თუ რომელიმე სხვა საღებავი.

როცა საუბარია ნახატზე პირველყოფილ, ეგვიპტურ, ანტიკურ, შუა საუკუნეების ხელოვნებებში, ყველგან იგულისხმება ნახატი, როგორც ფერწერის, ქანდაკებისა თუ დეკორატიული ხელოვნების საფუძველი, რადგანაც ათასწლეულების მანძილზე ხელოვნებაში სპეციფიკური ნახატი არ გაკეთებულა, და ცალკე გამოყოფილი ხელოვნების სფერო, ფანქრით, ნახშირით, ცარციით ან ტუშით შესრულებული ნახატი — გრაფიკა, მხოლოდ გვიან გუთურ და ადრე რენესანსულ ხელოვნებაში ჩნდება. XV-XVI საუკუნეებიდან უკვე გვხვდება დამოუკიდებელი გრაფიკული ნამუშევრები. მაგალითად, XV საუკუნის დასაწყისშია შესრულებული ნატურიდან გაკეთებული გრაფიკული ჩანახატების ორი ალბომი — იტალიელი მხატვრების ჯოვანიბო გრასის და პიზანელოს ნახატების კრებულები. მაგრამ, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ხელოვნებათმცოდნეობაში მიღებულია ფერწერული ნამუშევრის ან ქანდაკების განხილვისას სიტყვა — ნახატის ხმარება, რადგან უფრო ფართე გაგებით, ქანდაკებისა და ფერწერის ლოგიკურ კონსტრუქციასაც უწოდებენ

ნახატს. მაგალითად, როცა ტიციანის რომელიმე ფერწერული ტილოს დახასიათებისას ითქმება, რომ ამ ნამუშევარში ნახატი ძლიერია, ე.ი. იგულისხმება ამ კომპოზიციაში კონსტრუქცია, პროპორცია და აგრეთვე მოდელირება, რომელიც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, კეთდება ტონალობის, ანუ მუქ-ნათელის საშუალებით (ჩვენ განზრახ არ ვხმარობთ ჩრდილ-სინათლეს და მოგვიანებით ვეცდებით ავხსნათ ამის მიზეზი), ე.ი. როცა ითქმება, რომ მხატვარი ნახატს კარგად ფლობს, ეს სრულიად უფლებამოსილი შეფასებაა.

მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაში პირველყოფილი ადამიანის მიერ უძველესი დროიდან შესრულებული გამოსახულება (იგულისხმება გამოქვაბულის მხატვრობა, ნაკანრები იარაღებზე და ა.შ.), მიუხედავად იმისა, რომ უმეტესწილად ფერით არის დაფარული, სწორედ რომ ნახატია. ფერწერა, როგორც გამოსახვის საშუალება და ესთეტიური ზეგავლენის ნაწილი შედარებით გვიან განვითარდა ხელოვნების ისტორიაში. ამრიგად, კაცობრიობა თავისი გრძნობების გადმოსაცემად სახვით ხელოვნებაში იმთავითვე ხმარობდა ნახატს. თავდაპირველად ნახატს პირველყოფილი ადამიანი ასრულებდა მხოლოდ კონტურის სახით. არსებულ ისტორიულ მასალაზე თვალის გადევნებისას ჩანს, რომ ძალიან დიდი ხნის განმავლობაში ნახატი წარმოადგენს უმთავრესად კონტურით შესრულებულ გამოსახულებებს. აღსანიშნავია, რომ კონტური გამოსახვის ძლიერი საშუალებაა თანამედროვე ნახატშიაც, მაგრამ ის არ არის ერთადერთი საშუალება. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, გამოქვაბულის მხატვრობის საუკეთესო მაგალითებში, მხატვარი ხმარობს არა მარტო კონტურს, არამედ კონტურის შიგნით მოთავსებულ სიბრტყესაც ფარავს ტონით, რითაც გარკვეულ ცხოველხატულებას აღწევს. მაგალითად, ალტამირას გამოქვაბულების ცნობილ მხატვრობაში, სადაც წარმოდგენილია ნადირობის სცენები და ცხოველები — ბიზონები, ტახები... კონტურის შიდა სივრცე დაფარულია ტონით, რომელიც მხატველის შინაგან მოთხოვნილებას ეფარდება და ძნელია გადაჭრით თქვა, თუ რა ლოგიკას ემსახურებოდა ეს, მაგრამ მთლიანობაში მიღწეულია გასაოცარი შთაბეჭდილება.

გამოქვაბულის ბინადარის ნახატებს შეგვიძლია ბავშვის ნახატი შევადაროთ. როცა ბავშვი იწყებს ხატვას, იღებს ფუცელს და მასზე ხაზებით და ლაქებით გამოჰყავს გამოსახულებები, რომლებიც მის გარემომცველ სამყაროს ასახავს. ბავშვი არასოდეს ცდილობს შექმნას სიბრტყის გარღვევის ილუზია. ის ხაზებითა და ლაქებით „თამაშობს“ სახატავ სიბრტყეზე და მის მიერ შექმნილი გამოსახულებები ყოველთვის უშუალო და თავისებურად გამომსახველია.

ტასილი-აჯერას, ალ-გამრას თუ ალტა-მირას გამოქვაბულებშიც „მხატვარი“ გამოქვაბულის კედლების სიბრტყეებზე ნახშირით, მუქისა და ნათელის გამოყენებით აკეთებდა გამოსახულებებს. ისიც არასოდე ცდილობდა დაერღვია კედლის სიბრტყე, პირიქით მის მიერ შექმნილი გამოსახულებები ამ სიბრტყე უფრო ამკვიდრებს, არ არღვევს მას. აქ არსად არის ილუზორულობა, მაგრამ მისი გამოსახულებები საოცრად მეტყველი, ცოცხალი და შთამბეჭდავია. ეს გამოსახულებები ერთგვარი ნიშნები, სიმბოლოები, ხატები, რომლებიც „პირველყოფილი მხატვრის“ მსოფლხედველობასა და თვალსაწიერს გამოსახავენ. შესაძლოა ამიტომაც არიან ისინი ასეთი მთლიანი და ერთიანი, მათში განსახიერებულია პირველყოფილი ადამიანის გარემომცველი სამყარო, მისი თვალთახედვა, მისი რელიგიური წარმოდგენები და ალბათ, ისევე თამაში. აქ თამაშის ელემენტი მართლაც იგრძნობა, გამოსახულებები მარტივად, თითქოს ერთი ხელი მოსმით არის შექმნილი. ეს უბრალოება კი იმ ღირებულებას ქმნის, რაც ჭეშმარიტ ხელოვნებას მუდამ თან სდევს.

აღნიშნული გამოსახულებების მიმართ ბევრ მკვლევარს გამოუთქვამს აზრი, მაგალითად აკადემიკოსი ბაბილოვი თავის მეუღლეს წერდა, რომ მას არაფერი უნახავს ამ პირველყოფილი ნახატების მსგავსი და რომ მონუმენტურობით ისინი თვით მიქელანჯელოს ნახატებსაც კი აღემატებიან. ეს გამოსახულებები იმდენად სრულყოფილია, რომ მარსელინო დე სოუტუოლამ, რომელმაც 1869 წელს აღმოაჩინა ეს „ფრესკები“, თავის სიცოცხლის განმავლობაში ვერ დაამტკიცა, რომ მათი შემქმნელი უძველესი ადამიანი იყო. 1880 წელს ლისაბონში ჩატარებულ მსოფლიოს არქეოლოგიურ-ანთროპოლოგიურ კონგრესზე „ალტამირას“ ნახატები ევოლუციური მეცნიერების დისკრედიტაციისათვის თანამედროვე მხატვრის მიერ შექმნილ ფალსიფიკაციად მიიჩნიეს. მხოლოდ სოუტუოლას ქალიშვილმა, მამის გარდაცვალების შემდეგ, XX საუკუნის დასაწყისში შესძლო თანამედროვე მეთოდების გამოყენებით (იგულისხმება ნახშირის რადიოაქტიური ანალიზი) დაემტკიცებინა, რომ ეს „ფრესკები“ 20 ათასი წლის არის.

არქეოლოგების მიერ უძველესი ნახატები მთელს მსოფლიოში აღმოჩენილი, ისინი ძირითადად კონტურით არის შესრულებული. ამრიგად, ნათელია, რომ ნახატის განვითარება მსოფლიო ხელოვნებაში კონტურის გამოყენებით იწყება. უნდა აღინიშნოს, რომ არის სხვადასხვა ქვეყნის ხელოვნება (თანამედროვეც), სადაც ნახატი კონტურით სრულდება, მაგალითად, ტრადიციულ ჩინურ ან იაპონურ ხელოვნებაში (უტომარო, ფოკუსაი, ხიროშიდე, ციბაი-

ში და ა.შ.), მაგრამ ჩვენ ამ ცალკეულ შემთხვევებს არ განვიხილავთ, ვინაიდან ჩვენი მსჯელობის საგანი კლასიკური ნახატის განვითარების ისტორიაა.

ამჯერად შევეხებით უკვე ჩამოყალიბებული ქვეყნების ხელოვნებას, ისეთების, როგორცაა ეგვიპტე, ასურეთი, ბაბილონი და სხვა, და განვიხილავთ კონკრეტულად ეგვიპტურ ნახატს. აქაც წამყვან როლს კონტური თამაშობს. იმისათვის, რომ კონტური განსხვავებოდეს მისი სიმუქით და ე.ი. გამომსახველობით, მხატვრები ხშირად მიმართავენ სიბრტყეზე კონტურის ამოღვიფვრას, ამდენად, კონტური უფრო მუქი ხდება, რადგან შიგ ჩრდილი დგება და განსხვავება მუქსა და ნათელს შორის უფრო მეტია, შესაბამისად, ნახატის გამომსახველობა ძლიერდება. რომ გამოვტოვოთ საუკუნეები და შევეხოთ ვთქვათ, ოფორტი, რომელიც XVI საუკუნეში წარმოიშვა, იგივე მიდგომას დავინახავთ, ხაზის სიმუქე ნაკანრზე, მის სიღრმეზეა დამოკიდებული. ე.ი. ისევ ნახატის გამომსახველობისთვის აუცილებელია, რომ განსხვავება რაც შეიძლება დიდი იყოს მუქსა და ნათელს შორის. შესაბამისად, როცა ზოგიერთი თანამედროვე მხატვარი ხატავს მკრთალი ფანქრით, ის ფაქტიობრივად იღარბებს გამომსახველობით საშუალებებს.

ვუბრუნდებით ეგვიპტურ ნახატს, რომლებიც ფრესკების სახით არის შემორჩენილი, მათშიც გადამწყვეტი მნიშვნელობა კონტურს აქვს. ცალკე აღსანიშნავია ფაიუმის პორტრეტები, რომლებიც აგრეთვე ეგვიპტურია, სწორედ ფაიუმის პორტრეტები არის ხელოვნების ისტორიაში ერთ-ერთი უმშვენიერესი ნახატები და ისინი დღესაც, XXI საუკუნეშიც კი მნახველის გაკვირვებას იწვევს. მათ შესახებ ცოტა მოგვიანებით გვექნება საუბარი.

ზოგიერთ ეგვიპტურ ნახატში უკვე არის ტონალობის გამოყენების მინიშნება, სადაც მხატვარი ცდილობს, ტონალობა აქციოს არა მარტო კომპოზიციურ საშუალებად, არამედ გარკვეული მოცულობის გადმოსაცემდაც. მაგალითად მოვიყვანო ცნობილ „მომტირალ ქალებს“, სადაც ეგვიპტელი მხატვარი უკვე გრძნობს, რომ ტონალობას, მუქ-ნათელის გამოყენებას გარკვეული გამომსახველობითი მნიშვნელობა აქვს. უმეტეს შემთხვევაში კი კონტურის შიდა სივრცე იფარება ერთი რომელიმე ფერით, რათა ერთი საგანი განასხვავოს მეორე საგნიდან. ჩვენ ვსაუბრობთ მუქსა და ნათელზე და არა ჩრდილ-სინათლეზე, ვინაიდან ჩრდილ-სინათლის ცნება, როგორც ნახატის შესრულების საშუალებისა ბევრად უფრო გვიან შემოვიდა ხელოვნების ისტორიაში. სავარაუდოდ, ეგვიპტელებმა არც იცოდნენ ჩრდილ-სინათლის, როგორც ნახატის შესრულების საშუალების არსებობის შესახებ. აქვე შეიძლება გან-

ვმარტოთ თუ რა არის კონტური — „სამყაროს აღქმად ფორმებში კონტურები, როგორც ასეთი არ არსებობენ, ნახატი კი ახდენს ხილვადის კონტურამდე აბსტრაგირებას“, წერს ს. დანიელი თავის ნიგვში „ხედვის ხელოვნება“ [1:105], ანუ კონტური რელობაში არ არსებობს, ეს არის მხოლოდ პირობითი საზღვარი, რომელიც შემოსაზღვრავს სიბრტყეზე გამოსახულ საგანს.

ამ ზოგადი შესავალი მიმოხილვის დროს სასურველია, შევეხოთ ასურეთის ხელოვნებასაც. ასურული ხელოვნების უდიდესი ნაწილი ძირითადად რელიეფებია, მაგრამ, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, შესაძლებელია, მათზე, როგორც ნახატზეც, ვიმსჯელოთ. ასურელი შემოქმედნი გამოსახავდნენ აქლემებს, ცხენებს, ლომებს, ნადირობის სცენებს... მათთვის დამახასიათებელია ხაზის უკიდურესი გამძაფრება და უაღრესად ზუსტი პროპორციები. ამ ძირითადი გამომსახველობითი საშუალებებით მიღწეულია საკვირველი სიმართლე. მაგალითად აშურბანიფალის ნადირობის სცენიდან მომაკვდავი ძუ ლომის რელიეფი გამოირჩევა სინამდვილის, რეალობის ზუსტი ასახვით, ეს კომპოზიცია ფაქტობრივად ნახატია და იგი ითვლება მსოფლიო ხელოვნების უმშვენიერეს ნიმუშად. როგორი სიმძაფრით და სიმართლით გამოხატავს მხატვარი დაჭრილი ცხოველის უკანასკნელ ამოსუნთქვას. დაჭრილი ლომის ეს მხატვრული სახე იმდენად განზოგადებულია და იმავდროულად, იმდენად ზუსტ, მძაფრ გამომსახველობას ქმნის, რომ იბადება შთაბეჭდილება, თითქოს ის მთელი კაცობრიობის ბედის ტრალიზმის გამომხატველი სიმბოლო იყოს.

ამ რიგში არ შეიძლება არ ვახსენოთ ეგეოსის კულტურის ნიმუშები, როგორც ნახატის განვითარების ისტორიის ერთი საფეხური და როგორც ბერძნული ხელოვნების წინამორბედი. კერძოდ, თუ გავიხსენებთ კნოსის სასახლის მოხატულობას, ის ძალიან მოგვაგონებს ეგვიპტურ ნახატებს, აქაც ძირითად გამომსახველობით როლს კონტური თამაშობს, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ აქ ის უფრო დახვეწილია, გამოსახულება კი უფრო უახლოვდება რეალურ პლასტიკას (მაგ. უფლისწულის გამოსახულება, პარიზელი ქალი, ხარი და აკრობატი და ა.შ.). რა თქმა უნდა, ეგვიპტურ და კრეტა-მიკენის ხელოვნებებს შორის პირდაპირ ნათესაურ კავშირზე ჩვენ ვერ მივუთითებთ, მაგრამ მსგავს მხატვრულ მიდგომებზე საუბარი კი შესაძლებელია. ეგეოსურ მხატვრობაში ძლიერი ნაკადით შემოდის სტილიზება, რაც ეგვიპტურ ხელოვნებაშიც შეინიშნება, მაგრამ ამ უკანასკნელში ეს ტენდენცია ისეთი ძლიერი არ არის, როგორც ეგეოსურ კულტურაში. სტილიზება ერთგვარი იარაღია კრეტელი მხატველის ხელში. ის საშუალებას აძლევს შემო-

ქმედს, რომ გამოსახულება დაუქვემდებაროს სიბრტყეს, ნახატი უფრო დეკორატიული გახადოს და მასში ერთგვარი ორნამენტულობა შეიტანოს. ხელოვნებაში სტილიზება, როგორც მხატვრული იარაღი ხელოვნების ისტორიის განვითარების შემდგომ საფეხურებზეც აქტიურად გამოიყენება, ის გამოსახვის საშუალებაა ისეთ შემოქმედებთან, როგორებიცაა ელ-გრეკო, მოდილიანი, ჯაკომეტი და მრავალი სხვა.

ნახატის განვითარების ისტორიის მიმოხილვისას არ შეიძლება არ შევეხოთ ბერძნულ ნახატს. თავად ბერძნულ ფერწერულ ნიმუშებს ჩვენამდე არ მოუღწევია, მაგრამ შემორჩენილია დიდი რაოდენობით ბერძნული ჭურჭლის მოხატულობა და ბერძნული ფერწერის რომაული მოზაიკური ასლები. ჭურჭლის მოხატულობა იძლევა დიდ მასალას, თუ როგორ გამოიყენებოდა ბერძნულ ნახატში კონტური, როგორც გამოსახვის ძირითადი საშუალება. ეს ნიმუშები შემორჩენილია არქაული დროიდან ელინისტურ ხანამდე და ისინი ატარებენ თავიანთი დროის ყველა ნიშანს – ვთქვათ პირობითი, განზოგადებული კონტური არქაული ხანიდან ვიდრე ელინისტური ხანის სტილიზებულ კონტურამდე, სადაც მხატვარი მიმართავს კონტურის განზრახ სტილიზებას, უფარდებს რა მას ჭურჭლის გარეგნულ ფორმას (იმის მსგავსად, როგორც ეს ეგეოსურ ხელოვნებაში ხდებოდა).

რაც შეეხება მოზაიკურ ნიმუშებს, განსაკუთრებით აღსანიშნავია პომპეაში ფავნოსის სასახლის იატაკზე აღმოჩენილი მოზაიკური კომპოზიცია „ალექსანდრე მაკედონელისა და დარიუსის ბრძოლა“, შესრულებული I საუკუნეში, რომელიც წარმოადგენს ჩვ. წ. აღ. IV საუკუნეში მცხოვრები ბერძენი მხატვრის ფილოქსენის ფერწერული სურათის ასლს. ამ ნამუშევარს ვერ აფუვლით გვერდს, რადგან ის წარმოადგენს მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაში ნახატის განვითარების უბრწყინვალეს ნიმუშს.

კომპოზიციაში „ალექსანდრე მაკედონელისა და დარიუსის ბრძოლა“ ხაზგასმულია კონტურის სიზუსტე და პროპორციის არაჩვეულებრივი გრძნობა, მაგრამ გამოსახულების უაღრესად მეტყველი სახე განპირობებულია ტონალური გრადაციების უზუსტესი გამოყენებით. აქაც მუქისა და ნათელის დაპირისპირებაა. შეიძლება ითქვას, რომ თუკი გამოქვაბულის მხატვარი ინტიუტიურად, გაუაზრებლად იყენებს სიბრტყის ფსიქოლოგიური განცდის თვისებას და მოცულობის გადმოცემისას ნათელით ფორმის ყველაზე მაღალ წერტილს, ხოლო მუქით ყველაზე დაბალ წერტილს გადმოსცემს, რადგან ის ხედავს, რომ ნათელი სიბრტყეზე უფრო ახლოს ჩანს, ვიდრე მუქი, ფილოქსენმა უკვე კარგად იცის სიბრტყის

აღქმის თავისებურებები, მისი კანონები და ის სრულიად გააზრებულად იყენებს სახატავი სიბრტყის სპეციფიკას, სადაც მისი ნახატი მხოლოდ სიბრტყეზე ნათელისა და მუქის მოქმედების კანონებზეა დაყრდნობილი. ერთი შეხედვით, ხატვის ასეთი მეთოდი ძალიან ჰგავს ჩრდილ-სინათლით ხატვას, მაგრამ ჩრდილ-სინათლე რეალობაში განათებულ საგნებს ახასიათებს, რომლებზეც სინათ-ლეში მოქცეული მხარე განათებულია, ჩრდილში მოხვედრილი მხარე კი ჩამუქებული. ბერძენი ოსტატის მიერ შესრულებულ ნახატში კი მუქი და ნათელი მხოლოდ სიბრტყის თვისებებიდან გამომდინარე ნაწილდება და არ ექვემდებარება ბუნებაში არსებული ჩრდილ-სინათლის განაწილების კანონებს.

კომპოზიციაში ალექსანდრე მაკედონელი წარმოდგენილია, როგორც მდგარი გამომეტყველების ახალგაზრდა კაცი, ის გამოსახულია პროფილში. თუ დავაკვირდებით მის ლოყას, დავინახავთ, რომ მისი ყველაზე ამონეული ადგილები ნათელი ლაქებით არის აღნიშნული, ყველაზე ჩანეული კი მუქით. წარმოუდგენელია, რომ ჩრდილ-სინათლე ასე განაწილდეს რეალურ სახეზე. მხატვარს მაკედონელის სახე ჩრდილ-სინათლით რომ გაეკეთებინა, მაშინ ერთი მხარე, რომელზეც სინათლე დაეცემოდა უნდა ყოფილიყო ნათელი, მეორე მხარე კი, რომელიც ჩრდილში მოექცეოდა, მუქი, როგორც ხატავდა, ვთქვათ, ლეონარდო, რემბრანტი და ა.შ.

ფილოქსენის კომპოზიციის ცენტრში გამოსახულია ცხენის გავა, რომელიც ასევე სიბრტყეზე მუქისა და ნათელის ფსიქოლოგიური აღქმის თავისებურებების გათვალისწინებითაა შესრულებული. აღსანიშნავია დარიუსის ეტლში შებმული ცხენების გამოსახულება. მათი კონტური ისეთი დამაჯერებლობით არის გამოსახული, რომ დღემდე, მათი შექმნიდან 2500 წლის განმავლობაში ასეთი გამომსახველობითი ძალის მხატვრული სახე არ შეუქმნია არც ერთ მხატვარს. თავად დარიუსის ეტლში შებმული ცხენები დიდი სიმძაფრით გამოირჩევა, ზუსტი სილუეტით, კონტურული ხაზების გადაკვეთით იქმნება ექსპრესიული მხატვრული სახეები, რომლებიც პარიზის ნოტრდამის ტაძარზე გამოსახულ ქიშკრებსაც კი მოგვაგონებს.

ბერძნული ნახატის განხილვისას ჩვენ გარკვეულ ლოგიკას ვხედავთ, ანუ გამოსახულება გარდა კონტურის სიმძაფრისა და სიმაღრთლისა ემყარება სრულიად გააზრებულ პრინციპს: სიბრტყის სპეციფიკისა და მასზე ნათელისა და მუქის აღქმის თავისებურებებს. ამ პრინციპით ხატავენ ფაიუმის პორტრეტების და პომპეის ფრეკების მხატვრებიც.

ცნობილია, რომ მიქელანჯელო წლების განმავლობაში აკეთებდა მაზაჩოს ნამუშევრების ასლებს. მაზაჩოს ხატვის მეთოდი რე-

ნესანსული მხატვრობიდან ყველაზე მეტად ჰგავს ზემოთხსენებულ პრინციპს. მიუხედავად იმისა, რომ XIV საუკუნეში პომპეის ფრესკები ჯერ არ იყო აღმოჩენილი სავარაუდოა, რომ მაზაჩოს სადღაც მაინც ჰქონდა ნანახი შემორჩენილი ანტიკური მხატვრობის ნიმუშები.

ამ მოკლე ექსკურსიას განსაკუთრებით აღსანიშნავია რომაული ფერწერის საუკეთესო ნიმუშები, რომელიც პომპეის მხატვრობის სახით არის შემორჩენილი. კერძოდ, განვიხილავთ მისტერიების ვილის კედლებზე შესრულებულ ფრესკებს (ძვ. წ. I ს). „ვილას სახელი დიდი მრავალფიგურიანი ფრიზის მიხედვით ეწოდა... დიდ დარბაზში (7x5მ) მარმარილოს იმიტაციით მოხატულ მაღალ ცოკოლზე, კაშკაშა წითელი ფონით დაფარულ კედელზე მწვანე პილასტრებით გაჯგუფებულია თითქმის ნატურალური ზომის 29 ფიგურა. მთლიანი კომპოზიციის მთავარი ნაწილი მიძღვნილია ღვინის ღმერთის დიონისეს მისტერიებისადმი. აქ გამოსახულია თავად დიონისე, რომელიც ნებიერად დაყრდნობია თავის მეუღლეს, არიადნას მუხლებზე, და მათი თანმხლებნი — მოხუცი სილენოსები, ახალგაზრდა სატირები, მენადები და ქალები, მიტერიების მონაწილეები“ [2]. აღნიშნული გამოსახულებებიდან გამოვყოფთ, ჩვენი აზრით, ძველრომაული მხატვრობის ერთ-ერთ ყველაზე ტიპიურ და თანაც მკაფიო ნიმუშს — მოცეკვავე სილენოსს, რომელიც გამოირჩევა განსაკუთრებული გამომსახველობითა და ცხოველხატულობით. აქ მთელი სიძლიერით დგას ნახატის გამომსახველობის, მუქისა და ნათელის ურთიერთდაპირისპირების ზემოთხსენებული პრობლემა. მხატვარი დიდი ოსტატობით ფლობს აღნიშნულ მხატვრულ მეთოდს, რომელიც საოცარი ეკონომიურობითა და იმავდროულად, სიზუსტით გამოირჩევა. სილენოსის მოცეკვავე სხეული მდიდარი პლასტიკით აღინიშნება. საყურადღებოა გასაოცარია კონკრეტული სიმართლე სახის გადმოცემაში და ემოციურობა, რითაც ამ მითოლოგიურ პერსონაჟს ერთგვარი კომიკური გამომეტყველებაჲ კი ენიჭება. ისტორიული მასალიდან ჩანს, რომ ეს არის ბოლო ნიმუში, რომელიც ზემოთხსენებული წესით იხატება. საკვირველია ის ფაქტიც, რომ ხმელთაშუა ზღვის გადაღმა, ასობით კილომეტრის დამორებით, ეგვიპტეში, ფაიუმში, რომელიც ამ დროისთვის რომის პროვინციას წარმოადგენდა, იგივე წესით სრულდება ნახატები, რომლებიც ხელოვნების ისტორიაში ფაიუმის პროტრეტების სახელით არის ცნობილი. ხატვის ასეთი პრინციპები რომაულ ხელოვნებაში, როგორც ჩანს, მთელს მის ტერიტორიაზე, თითქმის ყველა მის პროვინციაში ვრცელდებოდა. რომაული პერიოდის შემდეგ, ცოტა ხნის განმავლობაში ქრისტიანული ტაძრების მოხატულობები

(მაგალითად, ორანტების გამოსახულებები ქრისტიანული კატაკომბებიდან) უალრესად ჰგავს რომაულ ნახატებს. მიუხედავად იმისა, რომ შუა საუკუნეების ხელოვნება სულ სხვა გზით ვითარდება, შუა საუკუნეებისა და ადრე რენესანსის ხელოვნებებში ჯერ კიდევ გვხვდება ხელოვნების ნიმუშები, რომლებიც ხატვის წესით წააგავს რომაულ ნახატებს. მაგალითად კაბადოკიაში ტოკალის ეკლესიის X საუკუნის დასასრულის და XI საუკუნის დასაწყისის მხატვრობაში საკურთხევლის გამომყოფი თაღის ზემოთ მარჯვენა მხარეს წარმოდგენილია ქტიტორის გამოსახულება, რომელიც საოცრად მოგვაგონებს რომაულ მხატვრობას. საფიქრებელია, რომ ასეთი ნიმუშები ისტორიულად ერთ ლერძზე ტრიალებენ, ხოლო მუქუნათელით ხატვის მეთოდი თავად ხელოვნების შინაგან ლოგიკას ემორჩილება. მხატვარი სწორედ ამ ლოგიკას მიჰყვება, როცა ის ხატვის ზემოთ აღნიშნულ მეთოდს იყენებს.

შუა საუკუნეების მხატვრობა, როგორც ამას ირვინ პანოვსკი აღნიშნავს, ანტიკურობისგან განსხვავებით, უკვე „სიბრტყობრივია“, მაგრამ სიბრტყობრივი არა ეგვიპტური გაგებით, სადაც მოცულობა სრულიად უგულვებელყოფილია, არამედ აქ ის მხოლოდ ნიველირებულია. შუა საუკუნეების ხელოვნება მთლიანად ვერ ამბობს უარს სხეულის პლასტიკაზე, რადგანაც ის მაინც ანტიკურობის მონაცვლე მხატვრული სისტემაა, თუმცა მისებური პლასტიკა მეტად შეზღუდულია. შუა საუკუნეების ხატვის სისტემა სურათის სიბრტყობრივად ორგანიზებით გამოიხატა და იგივე პანოვსკიმ მას „სქემატური“ უწოდა [3].

რენესანსული ხელოვნება, რომელიც შუა საუკუნეებისგან სრულიად განსხვავებულ მსოფლხედველობით სისტემაზე ჩამოყალიბდა, შესაბამისად, განსხვავებულ მხატვრულ პრინციპებს ირჩევს, კერძოდ, მხატვრობაში XIV საუკუნიდან მოყოლებული საფუძველი ედება ხატვის სრულიად სხვაგვარ სისტემას. ადრეული რენესანსის დროს ჩასახული ეს სისტემა თავის სრულყოფას შემდგომ, მაღალი რენესანსის მხატვრების ლეონარდო და ვინჩისა და მიქელანჯელოს შემოქმედებებში ჰპოვებს. ამ პერიოდში იწერება მრავალი ტრაქტატი, სადაც შემოქმედნი დეტალურად განიხილავენ ხატვის მეთოდებს, თეორიულად ასაბუთებენ ნახატის შესრულების წესებს, განმარტავენ ნახატის არსს (მაგალითად, ლეონ ბატისტა ალბერტი — სამი წიგნი ფერწერაზე, ლეონარდო და ვინჩი — ტრაქტატი ფერწერაზე, ჩინინო ჩინინი — ტრაქტატი ფერწერაზე და ა.შ). აღნიშნულ ტრაქტატებში გარდა იმისა, რომ ძირითადი აქცენტი კეთდება პროპორციებზე, პერსპექტივაზე, მოცულობის შექმნის მთავარ საშუალებად ჩრდილ-სინათლე მიიჩნევა. „დგება შუქისა

და ჩრდილის სიბრტყეზე და სურათის ილუზორულ სივრცეში ორგანიზების პრობლემა, და აღორძინების ოსტატები ქმნიან შუქ-ჩრდილოვანი კომპოზიციის სისტემას“ [I:110].

„...უმალლესი ოსტატობა თეთრისა და შავის ხმარების ცოდნა-შია. და ამ ორი საღებავის კარაგად გამოყენების ცოდნაში უნდა ჩაიდოს მთელი შესწავლა და მთელი მუყაითობა, იმდენად რამდენადაც შუქი და ჩრდილი აიძულებენ საგნებს გვეჩვენონ რელიეფურებად...“ წერდა ლეონ-ბატისტა ალბერტი თავის ტრაქტატში „სამი წიგნი ფერწერაზე“ [4:83]. ლეონარდო და ვინჩი კი თავის „ტრაქტატში ფერწერაზე“ წერს: „ამ მეცნიერების [ფერწერის] გვირგვინი – გამომდინარეობს ჩრდილებიდან და შუქიდან, ან სხვა სიტყვებით, ნათელიდან და მუქიდან“ [4:125], ხოლო მის ე.წ. აშ-ბერნემის მანუსკრიპტში ვკითხულობთ: „სადაც ჩრდილი ესაზღვრება შუქს, იქ მიიღე მხედველობაში, სად არის ის უფრო ნათელი ან უფრო მუქი და სად არის ის უფრო მეტად ან ნაკლებად ნისლიანი შუქის მიმართულებით... შუქებსა და ჩრდილებს შორის განათავსე ნახევარჩრდილები...“ [4:126].

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სწორედ ლეონარდომ სრულყო ზემოთხსენებული ხატვის მეთოდი, მან „შეიმუშავა სწავლება შუქ-ჩრდილზე, რომლის გამოყენება იძლეოდა საშუალებას მიეღწია საოცრად ფაქიზი ეფექტისათვის ფორმის მოდელირების გამომსახველობაში. საუბარია ცნობილ „სფუმატო“-ზე – ლეონარდოს ნახატებისა და სურათების „კვამლიანი“ ატმოსფერო, სადაც საგნობრივი მოხაზულობები თითქმის უხილავია“ [I:105].

საინტერესოა სხვადასხვა თეორეტიკოსის დამოკიდებულება ამ საკითხისადმი, ხშირ შემთხვევაში ბევრი მათგანი ფაქტობრივად არ ასხვავებს ხატვის ამ ორ მეთოდს – შუქ-ჩრდილითა და მუქითა და ნათელით ხატვას. მაგალითად, ცნობილი ხელოვნებათმცოდნე ბორის ვიპერისათვის შავი და თეთრი, ნათელი და მუქი და შუქი და ჩრდილი ერთი და იგივეა. ის არ იძლევა მათ განსხვავებას და ნახატის სტრუქტურულობის, მოცულობის, დეკორატიულ-რიტმულობის, ზედაპირის ხელშესახეობის გადმოცემის საშუალებად ასახელებს შავს და თეთრს, რომელთაც ის ასევე შუქს და ჩრდილს უწოდებს [5].

ამრიგად, აღორძინების ხანიდან ხატვის საშუალება ხდება ხაზი და ჩრდილ-სინათლე. რენესანსის მთელი ხელოვნება აღნიშნულ მეთოდს ეყრდნობა. თავის მწვერვალს ჩრდილ-სინათლით ხატვა შემდგომ რემბრანტის შემოქმედებაში აღწევს, რომლის მხატვრობის ძირითადი იარაღი სწორედ ეს მეთოდია.

ჩვენი ზოგადი მიმოხილვა საფუძველს გვაძლევს, დავადგინოთ, აღორძინების ხანის ხელოვნებიდან მოყოლებული საუკუნეების

განმავლობაში საფუძველი ედება ნახატის შესახებ ახალ შეხედულებას. ხატვას შემოქმედნი მიიჩნევენ როგორც კანონზომიერ ქმედებას, რომლის შესწავლაც არა თუ შესაძლებელი, არამედ აუცილებელიც არის. ანუ ფაქტობრივად ფერწერა და ხატვა მეცნიერებას უტოლდება. ასეთი დამოკიდებულების მაგალითი ბევრია თავად რენესანსის დროინდელი მხატვრების ნაწერებში, მაგალითად მოვიყვანო რამოდენიმე მათგანს: ჩენინო ჩენინი თავის „ტრაქტატში ფერწერაზე“ წერს: „შემდეგ შექმნა მან [ადაამა] მრავალი აუცილებელი ხელოვნება, ერთი მეორისგან განსხვავებული... [მათში] ყველაზე ღირსეული – ეს არის მეცნიერება; მისგან წარმოიშობა სხვა სამუშაო, რომელიც პირველზეა [მეცნიერებაზე] დამოკიდებული... ასეთი ხელოვნება ფერწერის ხელოვნებად იწოდება...“ [4:44]. აქ აშკარად ჩანს, რომ XIV ს-ის ბოლოს მოღვაწე ჩენინო ჩენინი ფაქტობრივად ერთმანეთისგან არ ანსხვავებს მეცნიერებასა და ხელოვნებას, პირიქით ის მათ ურთიერთგანსაზღვრულობასა და ურთიერთდამოკიდებულებაზე საუბრობს. ის ხელოვნებას მეცნიერებაზე დაყრდნობილ შემოქმედებად მიიჩნევს, ხოლო მეცნიერებას კი ხელოვნებას უწოდებს.

ასეთივე მიდგომა აქვთ სხვა რენესანსისდროინდელ ავტორებს, მაგალითად, ლეონარდო და ვინჩის შესახებ დანიელი თავის წიგნში „ხედვის ხელოვნება“ წერს: „ლეონარდო ვერ განასხვავებდა მეცნიერებასა და ხელოვნებას ისე, როგორც დღეს არის მიღებული...“ [1]. ასეთი დამოკიდებულება ხელოვნებისადმი ტიპიური იყო იმ დროისათვის, შემოქმედნი მეცნიერულად უდგებოდნენ ხატვის ხელოვნებას, შეისწავლიდნენ ხატვის მეთოდებს, თვალის ოპტიკურ შესაძლებლობებს, პერსპექტივის კანონებს, სიბრტყეზე ილუზორული გამოსახულების შექმნის თეორიებს და ა.შ. ლეონ-ბატისტა ალბერტი თავის წიგნში „ფერწერაზე“ წერდა, რომ ის სრულიად ეთანხმება პამფილეს გამონათქვამს იმის თაობაზე, რომ არც ერთ ფერმწერს არ შეუძლია კარგად ხატვა თუ მან კარგად არ იცის გეომეტრია [4:85]. მეცნიერული საფუძველებით გამყარებული ცოდნით მხატვრები ცდილობდნენ რაც შეიძლება ახლოს მისულიყვნენ რეალობასთან და შეექმნათ მისი ზუსტი ასლი მხატვრობაში.

რენესანსის დროიდან მსოფლიო კლასიკურ ხელოვნებაში ხატვა ექვემდებარება კონკრეტული სკოლების ტრადიციებს, კონკრეტული მხატვრის პიროვნულ თვისებებს, მაგრამ მიუხედავად ამისა ნახატის ძირითადი საფუძველი ყველგან არის ჩრდილ-სინათლით ფორმის სიბრტყეზე მოდელირება. მხატვრული სკოლები – იტალიური, გერმანული, ესპანური და ა.შ., რომლებიც ამ დროიდან მოყოლებული ჩამოყალიბდა, რა თქმა უნდა, თავიანთი მხატვრული ნიშ-

ნებით ერთმანეთისგან განსხვავდებოდა, მაგრამ როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ხატვის პრინციპები ყველგან ერთ კანონზომიერებას ემორჩილებოდა. ხატვის ეს პრინციპები ვითარდება და კანონების სახით ყალიბდება. საფიქრებელია, ხატვისადმი მეცნიერულმა დამოკიდებულებამ განაპირობა ის ფაქტი, რომ შეიქმნა მრავალი მხატვრული სკოლა, სადაც ეს კანონები და მიდგომები როგორც საგანი, ისე ისწავლებოდა. მოგვიანებით XVI საუკუნიდან ხატვის, ფერწერის და ქანდაკების სასწავლებლად ფლორენციაში (1563წ.), რომში (1577წ.), პარიზსა (1648წ.) და ვენაში (1692წ.) დაარსდა პირველი სამხატვრო აკადემიები.

რუსეთის სამხატვრო აკადემია, რომელიც 1757 წელს (პეტერბურგში) დაარსდა, პარიზის სამხატვრო აკადემიის ტრადიციებს გამგრძელებელი იყო. ეს ტრადიციები, მიუხედავად გარკვეული სახეცვლილებებისა, საუკუნეების მანძილზე გრძელდებოდა. ქართველი მხატვრები, რომლებიც თანამედროვე ნახატის განვითარების სათავეებთან იდგნენ, იმ მხატვრულ სკოლას ეზიარენ, რომელსაც საფუძველი სწორედ რუსულ აკადემიაში ედო. თბილისის სამხატვრო აკადემიაში ხატვის სასწავლო მეთოდი რუსული კლასიკური ხატვის, ანუ ე.წ. ჩისტიაკოვის მეთოდს ეყრდნობოდა.

რუსული აკადემიური ხატვის სწავლების, იგივე ჩისტიაკოვის სკოლის მეთოდი შემდეგში მდგომარეობს: უპირველეს ყოვლისა, მხატვარი სწორი სქემატური ხაზებით აგებს კონსტრუქციას, ისე როგორც ამას აკეთებს მოქანდაკე, კარაკისს აგების დროს. ამ კონსტრუქციაში უკვე ნაჩვენებია ნატურის პროპორცია, ანუ სხეულის დეტალების ურთიერთდამოკიდებულება ზომების მიხედვით. უფრო კონკრეტულად, ვთქვათ თუ იხატება ადამიანის ფიგურა, მაშინ ნაჩვენებია თუ რამდენჯერ ეტევა თავის სიმაღლე მთელ სიმაღლეში, ან სად არის ფიგურის შუა ადგილი, სად მდებარეობს თავი, ცხვირი და ა.შ. ამის შემდგომ მხატველი პირობითად ფარავს საგნის ან ფიგურის ნაწილების ცალ მხარეს ჩრდილით, აგრეთვე აღნიშნავს რეფლექსების ადგილებს (ე.ი. სინათლის ანარეკლებს), შემდეგ კი იწყებს ამა თუ იმ დეტალის ჩრდილ-სინათლით დაახლოებით გამოკვეთას. ამ პირველადი სამუშაოს ჩატარების შემდეგ უკვე გამოჩნდება გამოსახულება, რომელიც ზეგად ხასიათს ატარებს. მერე კი იწყება დეტალების დამუშავება, ისე როგორც ეს არის რეალობაში, ანუ ხდება ნატურის მოდელის კოპირება. საბოლოოდ გამოსახულება ემსგავსება რეალურ ფიგურას და შეიძლება ითქვას, რომ ეს მსგავსება ფოტოგრაფიულია. ადამიანი დეტალებს ცალკე ვერ ხედავს, როცა ის ხადავს მთლიანობას, ხოლო, როცა უყურებს დეტალს, ის ვერ აღიქვამს მთელს. მაგალითად, როცა

მხატველი გამოხატავს ცალკე თვალს ან ცხვირს, ის უყურებს ამ კონკრეტულ დეტალებს და ვერ ხედავს, ვთქვათ, ფეხს, ხოლო, როცა უყურებს ფეხს, ის ვერ დაინახავს თვალს და ა.შ. ამიტომ მეთოდში, სადაც მხატვარი ცალ-ცალკე იხატავს დეტალებს და მათი შეერთებით სურს მთლიანობის შექმნა, უცილობლად დევს ნატურალიზმის ელემენტი, რადგან საბოლოოდ დეტალების დევნას (რადგანაც დეტალების გამოხატვის სიზუსტე უსასრულობამდე მიდის) მას ნამდვილად მიიყვანს ნატურალიზმამდე. ამ მეთოდით შექმნილი მხატვრული სახე მოკლებულია ცხოველხატულობას და მასში იმთავითვე არ დევს შემოქმედებითი იმპულსი. მხატვარი უნდა ხატავდეს თავის განცდას და ეს გაცდა განსხვავდება ფოტოგრაფიული აღქმისაგან.

არის ერთი ნიუანსი, რომელიც რენესანსულ და რუსულ ნახატს შორის განსხვავებას ქმნის. ლენესანსის მხატვარი ჩრდილებისა და სინათლის გადმოტანისას რეალობიდან ნახატში კიდევ უმატებდა ფორმის ანალიზს. ანუ მხატვარი ფორმას კი ხედავს ჩრდილ-სინათლის მეშვეობით, მაგრამ ამ ფორმას ის სიბრტყეზე ქმნის არა მხოლოდ ჩრდილ-სინათლის, არამედ ფორმის მიხედვით. რუსული ნახატი კმაყოფილება რელურ საგანზე განაწილებული ჩრდილისა და სინათლის ზუსტი გადმოტანით სიბრტყეზე, რენესანსული ნახატისთვის კი ეს საკმარისი არ არის. რენესანსის ოსტატს სურს, რომ მის ნახატში ფორმები რაც შეიძლება სრულყოფილად იყოს წარმოდგენილი. ანუ რენესანსულ ნახატში „რჩება ადგილი ირაციონალურისა და მხატვრული თავისუფლებისათვის“ [3].

XIX საუკუნის ბოლოს და XX საუკუნის დასაწყისში ევროპაში ხატვისადმი დამოკიდებულებამ სხვა ხასიათი მიიღო. სახელდობრ, ყალიბდება მრავალი მიმდინარეობა – იმპრესიონიზმი, პოსტიმპრესიონიზმი, ექსპრესიონიზმი, აბსტრაქციონიზმი და ა.შ. ამ მიმდინარეობების მხატვრებმა ხატვა ინდივიდუალურ, ინტუიტიურ შემოქმედებად აქციეს, რომელსაც საფუძვლად სუბიექტური განცდა ედო და რომელიც აკადემიური ხატვის პრინციპებს ძირითადად უკვე აღარ ემორჩილებოდა.

ამ ფაქტს პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა თანამედროვე ქართველი მხატვრების შემოქმედების ჩამოყალიბებისთვის. მათი ცოდნა, ერთის მხრივ, ეყრდნობოდა თბილისის სამხატვრო აკადემიაში მიღებულ განათლებას, ე.ი. ზემოთხსენებულ ჩისტიაკოვის მეთოდს, და მეორეს მხრივ, ისინი რასაკვირველია, იცნობდნენ ევროპულ ხელოვნებაში XX საუკუნის დასაწყისში მიმდინარე მხატვრულ პროცესებს და ცდილობდნენ, მხარი აეხებათ მათთვის. ამ ორი საწყისის შეერთებით და მისი რენესანსული ნახატით გაჯერებით 1950-

60-ან წლებში ახალგაზრდა ქართველმა მხატვრებმა ქართული ნახატის თავისებური, საინტერესო სახე შექმნეს. მიუხედავად საერთო საფუძვლებისა, დღეს მოღვაწე მხატვრები, რომლებიც ჯერ კიდევ ამ მხატვრულ ძიებათა სათავეებთან იდგნენ, სრულიად თავისებურ, ერთმანეთისგან განსხვავებულ მხატვრობას ქმნიან და ამ გამსხვავებული ტენდენციებით იქმნება საინტერესო ერთობა, რითაც აღინიშნება თანამედროვე ქართული ნახატი.

ლიტერატურა

1. ს.მ. დანიელი, ხედვის ხელოვნება, 1990
2. ა. ჩუბოვი, ალბომი - ძველრომაული ფერწერა, ლენინგრადი-მოსკოვი, 1966
3. ირვინ პანოვსკი, მნიშვნელობა ვიზუალურ ხელოვნებაში, წერილები ხელოვნების ისტორიაში/ზე, ნიუ-იორკი, 1957
4. ხელოვნების ოსტატები ხელოვნებაზე, I ტ., მოსკოვი-ლენინგრადი, 1937
5. ბ. რ. ვიპერი, სტატიები ხელოვნებაზე, მოსკოვი, 1970

Mzia Chikhradze

Review-Analysis of Historical Development of Drawing

The task of our research is to analyze the way of development of drawing, define techniques of a mountart and in general review a wall painting.

A drawing is a representation of a figure, or subject or a landscape on a painting surface done only in one color (mainly, in black).

The earliest “frescos” of caves we could see as a first examples of drawing. Where contour creates the picture and images are colored. Some researchers consider them more impressive and almost perfect than the drawings of Michelangelo.

Egyptian and Crete-Mycenaean drawings are contoured too with some inclining toward the stylization. Assyrian pieces of art are distinguished for their expressiveness and veracity. For ex. the representation of the lion from the scene of “Assurbanipal’s Hunting” - if one considers this relief as a drawing, it is marked with expressive lines, exact proportions, concrete representation of reality.

Greek painting is a very important stage in development of the drawing. Greek paintings are remained only on the vases and as Roman copies of the

murals. In Greek drawings there is exposed new element of representation – with opposing dark and light blots are created precise tonal gradations of the forms.

Earliest painters of caves also used the opposing of dark and lights, but it was done intuitively, unconsciously. Despite the Greek painters considered the characteristic peculiarities of psychological perception of painting surface and used those specifics for creation of the images.

Roman artists and painters of Phaium Portraits used the same methods of drawing. In Middle Ages painting was “schematic” and its plastic was limited somehow. Absolutely different attitude is expressed in the art of Renaissance.

The painters of Renaissance times perceived art as a science. They considered drawing as a logical action in order, which could be and should be studied. For them art and science were equal.

Renaissance artists studied the perception of forms in reality. This is not the same method of drawing as it was in Antic painting, here the artists did not discern the forms as light and dark spots, but instead of it they studied the reality and tried to make its copy in art by using the light-shadow modeling.

Russian drawing is founded on shadow-light modeling system too, but the difference between Russian (Chistiakov’s) Academic Method of drawing and Renaissance painting is quite big. In particular, in Russian academic drawing there is no place left for imagination and creation, it is a mechanical action for repainting of real forms. There is a great danger of naturalism in that method.

In the foundation of Modern Georgian Drawing lays Russian Academic School. In 1950-60s the young Georgian artists adopted the new movements of art of the beginning of XX century and transferred some of their features on the Georgian art soil. They also merged characteristics of Renaissance drawing with it and it was created a very interesting and special kind of the Modern Georgian Drawing. The applications of the air perspective for painting space and the attempt to create illusory distance are particularly characteristic of the pictures of this period. Each Georgian artist has its own and very bright signature, their works are very different despite of their similar origins and these differences creates the peculiar unity of Modern Georgian Drawing.