

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
უნივერსიტეტის
ჰუმანიტარულ, სოციალურ მეცნიერებათა, ბიზნესისა და
მართვის ფაკულტეტი

სამაგისტრო პროგრამა
ხელოვნების ისტორია და თეორია

ნატალია ავალიანი
პოსტერის განვითარების ტენდენციები
(ქართული გრაფიკის სამეცნიერო ენის თავისებურებები)

წარმოდგენილია მაგისტრის აკადემიური ხარისხის
მოსაპოვებლად

ნაშრომის ხელმძღვანელი: ირინე აბესაძე
ხელოვნებათმცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობისა და ისტორიის
მეცნიერებათა
დოქტორი, სრული პროფესორი

რეცენზენტი : ნატო გენგიური
ხელოვნებათმცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
სრული პროფესორი

თბილისი, 0108, საქართველო
05/2016

შესავალი

პოსტერი ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი და უმთავრესი საკომუნიკაციო საშუალება იყო გასულ საუკუნეში. მისი განვითარება მე-18 საუკუნეში დაიწყო და არსებობის მანძილზე ფეხს უწყობდა მსოფლიო მხატვრულ ტენდენციებს. საქართველოში, ისევე როგორც მსოფლიოში, პოსტერის განვითარება პირდაპირ კავშირში იყო ბეჭდური მედიის პროგრესთან და დანარჩენი სამყაროსგან განსხვავებით, წარმოდგენილად დაჩქარებული ტემპებით მოუწია განვითარება. მხატვრული პროცესების განვითარების ამგვარი დინამიკა სრულიად გამორჩეულ პოზიციაში აყენებს ქართულ კულტურას, განსაკუთრებით კი XX საუკუნის დასაწყისში, როდესაც ახალი მხატვრული ფორმის შექმნა ხდება ქართული მოდერნიზმის მთავარი საზრუნავი. მისი პროგრამული ორიენტირია აღმოსავლურ-დასავლური კულტურული მონაპოვარის ქართულთან შეჯერების გზით შეიქმნას ახალი, “თანამედროვე” ეროვნული ფორმა, რომელიც იქნება სიღრმისეულად ქართული, მაგრამ ახლებურად გამართული და იმავდროულად ინტერნაციონალური, რათა ორგანულად ჩაეწეროს მსოფლიო კულტურის კონტექსტში. ამდენად, ბუნებრივია, რომ ახალი თაობის მხატვრები, ერთი მხრივ, შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების კვლევას იწყებენ, მეორე მხრივ კი თავდავიწყებით ეწაფებიან დასავლური ავანგარდის სახვით ხელოვნებას და ევროპული მოდერნიზმის მხატვრული ფორმებითა და ნიშნებით არტიკულირებას ცდილობენ.

მიუხედავად აქტუალობისა, ქართული პოსტერი ღრმად არ არის შესწავლილი. თემის ამგვარი კვლევა აქამდე არ უწარმოებიათ. ნაშრომში შევეცდები, თავი მოვუყარო აქამდე არსებულ ინფორმაციას და შევავსო გრაფიკული დიზაინის ისტორიის ელემენტებით, ქართული გრაფიკის/წიგნის გრაფიკის განვითარების ისტორიითა და საქართველოში მოღვაწე ქართველი და არაქართველი გრაფიკოსების ნამუშევრებით. მთლიანი სურათის უკეთ აღსაქმელად, მსოფლიო კონტექსტში ვისაუბრებ გრაფიკულ დიზაინზე და მიმდინარეობებზე, რომლებმაც ძირეული გავლენა იქონია მის განვითარებაზე (არტ-ნუვო, ფუტურიზმი, კონსტრუქტივიზმი). ჩემი, როგორც გრაფიკული დიზაინერის პირადი ინტერესის საგანია ქართული გრაფიკის მიერ განვლილი გზა ეპოქისთვის ადეკვატურ მინიმალისტურ, ლაკონურ ენამდე.

I თავი

პოსტერის განვითარების ტენდენციები

1.1 პოსტერის განვითარების სათავეებთან

პოსტერული ხელოვნების ევოლუცია და განვითარება ყოველთვის მჭიდროდ იყო გადაჯაჭვული ბეჭდური ტექნოლოგიების პროგრესთან, განსაკუთრებით ლითოგრაფიასთან. მიუხედავად იმისა, რომ ლითოგრაფიის პროცესი ალოს სენეფელდერმა 1798 წელს გამოიგონა, ამას პოსტერების წარმოებაზე დიდი გავლენა არ ჰქონია - ხანგრძლივი პროცესისა და მაღალი ფასის გამო. პოსტერების უმეტესობა გრავიურითა და ოფორტით მზადდებოდა, ფერების რაოდენობა და დიზაინი კი შეზღუდული იყო. გვიან მე-19 საუკუნეში გაჩნდა ქრომოლითოგრაფია, საბოლოოდ კი 1860 წელს, ჟულ ჩერემ თავისი მოხერხებული „სამი ქვის ლითოგრაფიული პროცესი“ გამოიგონა, რამაც საშუალება მისცა ხელოვნებს სამი ძირითადი ფერის – წითლის, ყვითელისა და ლურჯის ფრთხილი გამოყენებით ფერთა ფართო სპექტრში ეწარმოებინათ. ამან იაფფასიანი ფერადი პოსტერი საბოლოოდ აქცია რეალობად.

ჩერე ცნობილი იყო როგორც „პოსტერის ხელოვნების მამა“ – მან არა მხოლოდ იაფი ფერადი ლითოგრაფიული პროცესი გამოიგონა, რომელიც ექსპრესიული ფერების სიმდიდრით გამოირჩეოდა, არამედ გააძლიერა პოსტერის ესთეტიკური ბუნება, უზრუნველყო იგი ელევანტური დიზაინით (ნაწილობრივ შთაგონებული იაპონელი არტისტებით - ჰოკუსაითი და ჰიროშიგეთი) და პოსტერი ხელოვნების დამოუკიდებელნიმუშადაქცია. ჩერეს ნამუშევრები როკოკოსთვის დამახასიათებელი ფრივოლურობითაც იყო შთაგონებული. იგი იყენებდა საოცარ პერსონაჟებს და კონტრასტულ, ნათელ ფერებს, ასევე გახლდათ ნოვატორი სარეკლამო პოსტერებში ფემინური იმიჯების გამოყენებით. ჩერეს ხალისიანი, პროვოკაციული, ფემინური ფიგურები, რომელსაც „ჩერეტებად“ მოიხსენიებდნენ, რეკლამის სამსახურში მყოფი ხელოვნების ახალი კონცეფციად იქცა.

1894 წელს შესრულებულ „ელდორადოს“ პოსტერზე (სურ. 1), ისევე, როგორც ჩერეს სხვა პოსტერებში, ცენტრალური ფიგურა მშვენიერი, უზრუნველი ქალია – არქეტიპი, რომელსაც „ჩერეტად“ მოიხსენიებენ. ეს ქსოვილის და ფერთა მორევში გახვეული მოცეკვავე ქალი პოსტერის ცენტრალურ წინა პლანზეა გამოსახული, ჰაეროვანი სამოსითა და ხელში დაირით. იგი ნათელი, წითელი წრითაა მოჩარჩოებული, რაც ფიგურის ყვითელ კაბასა და თმას პოსტერის ცენტრიდან ამონათების საშუალებას აძლევს. ფიგურის ზემოთ რკალად წერია „ელდორადო“, ქვედა ნაწილში კი

გამოსახულნი არიან მხიარული პერსონაჟები, რომლებიც არასერიოზული გამომეტყველებით უკრავენ ინსტრუმენტებზე. ამ პოსტერს ჩერეს ოსტატობის ყველა ნიშანი აქვს: ნათელი, ცოცხალი ფერები, დინამიკური ხაზები და მხიარულებისა და სიცოცხლისუნარიანობის მძლავრი შეგრძნება.

პროცესი რთული იყო, შედეგი – ფერის ინტენსივობითა და ტექსტურით, გამჭვირვალობითა და ნატიფი ნიუანსებით – გასაოცარი, რომლის მიღწევა დღესაც კი შეუძლებელია სხვა მედიაში. ტექსტისა და ვიზუალის მიმზიდველმა და ეკონომიურმა კომბინაციამ საბოლოოდ აქცია ლითოგრაფიული პოსტერი ძლევამოსილ ინოვაციად. 1870 წლიდან პოსტერი მასობრივი კომუნიკაციის დომინანტური საშუალება გახდა სწრაფად მზარდ ევროპულ და ამერიკულ ქალაქებში. პარიზის, მილანისა და ბერლინის ქუჩები „ქუჩის გამოფენებად“ გადაიქცა და ბიძგი მისცა თანამედროვე რეკლამის ერას. ჩერეს პოსტერის ხელოვნების ახალი ფორმა მრავალ წამყვან დიზაინერს იზიდავდა, მათ შორის თეოფილე სტეინლენს – უკვდავი „კაბარე კატ-ნუარის“ პოსტერის ავტორს, დიდებულ ტულუზ-ლოტრეკს, პიერ ბონარსა თუ ედუარდ ვუილარს. მათი ძირითადი ინტერესის საგანს პარიზული ღამის ცხოვრება, ქალაქის თეატრები, საკონცერტო დარბაზები და კაბარეები წარმოადგენდა.

1889 წელს, როდესაც კლიშის ბულვარზე „მულენ რუჟის“ საცეკვაო დარბაზი გაიხსნა, შესასვლელთან ანრი დე ტულუზ-ლოტრეკის ექვს ფუტიანი პოსტერი გამოიფინა (სურ. 2), რომელიც მხატვრის პოსტერმეიკერული კარიერის დასაბამი გახდა და ლოტრეკი ერთ ღამეში აქცია ვარსკვლავად. „მულენ რუჟი: ლა გოლუე“ თამამი, ოთხფერიანი ლითოგრაფიაა, რომელზეც ცნობილი კანკანის მოცეკვავე ლა გოლუე (ლუის ვებერი, მეტსახელად „მსუნაგი“) და მისი პარტნიორი ვალენტინ ლე დესოსე (მეტსახელად „უძვლო“) არიან გამოსახულნი. მათი აუდიენცია მხოლოდ სილუეტებითაა წარმოდგენილი, რათა ფოკუსი პერფორმერებზე იყოს მიმართული. ძირითადი ყურადღება პოსტერის ცენტრალური ფიგურისაკენ – ლა გოლუესკენაა მიმართული. მოცეკვავის ქათქათა, თეთრი საცვალი, რომელიც რამდენიმე ხაზითაა გამოსახული თეთრ ფურცელზე, ტულუზ-ლოტრეკის გამოკვეთილად მარტივ სტილს უსვამს ხაზს, რაც ძლიერ გამოარჩევს იმ დროისთვის დამახასიათებელი ტექსტით დამძიმებული პოსტერებისაგან. 27 წლის ტულუზ-ლოტრეკის მიერ შესრულებული ეს პოსტერი სამი ათას ასლად გავრცელდა პარიზში და პუბლიკა მოაჯადოვა თავისი თვალწარმტაცი დიზაინით, მკაფიო ფერებითა და ინოვაციური, იაპონური არტით ინსპირირებული სილუეტების გამოყენებით. „მულენ რუჟმა“ პოსტერის სტატუსი ხელოვნებამდე აამაღლა.

პოსტერის მოდა მალე სრულ მანიაში გადაიზარდა. ფრანგული პოსტერების გამოფენების, ჟურნალებისა და დილერების რაოდენობა პუბლიკის გატაცების

შესაბამისად იზრდებოდა. დეკადის დასაწყისში პიონერმა პარიზელმა დილერმა – საგომ, თავის გაყიდვების კატალოგში 2200 პოსტერი აღნიშნა. პარიზში მომუშავე ჩეხმა ხელოვანმა ალფონს მუხამ, 1894 წელს პირველი არტ-ნუვოს პოსტერის დიზაინი შექმნა. ყვავილოვანი, მოჩუქურთმებული სტილი მუხამ საუცხოო მსახიობის – სარა ბერნარდისათვის გამოიყენა (სურ. 3). მრავალრიცხოვანი გავლენის ქვეშ მყოფი არტ ნუვო (პრე-რაფაელიტური, „არტს ენდ კრაფტსი“ და ბიზანტიური ხელოვნება) მომდევნო ათი წლის მანძილზე დომინრებდა პარიზულ სცენაზე და ძირითადი ინტერნაციონალური დეკორატიული სახელოვნებო მოძრაობა იყო პირველ მსოფლიო ომამდე.

ალფონს მუხას პოსტერზე „JOB“ (სურ. 4) მკვრივი, ქალური ფიგურაა გამოსახული. ქალის თმის ხვეულები გრავიტაციის საწინააღმდეგოდ ლივლივებენ ფიგურის ირგვლივ კვაზი-ბიზანტიურ, დეკრაციულ ფონზე. ფიგურას ხელის თითებში ერთი შეხედვით რთულად გასარკვევი საგანი უჭირავს: გასახვევი სიგარეტი. „Job“ სიგარეტის გასახვევი ქაღალდის სარეკლამო პოსტერია. მუხას იმიჯი, ისევე, როგორც თვით „არტ ნუვო“, რეტრო-რომანტიციზმის მაცდურ ნაზავს და ძლიერი მოდერნულობის განცდას აჩენს.

არტ ნუვოს მთავარი მიზანი თანამედროვეობისათვის შესაბამისი სტილის შექმნა იყო და ორგანული, ხაზობრივი და გეომეტრიული ფორმებით ხასიათდებოდა. მიმდინარეობის ჩამოყალიბებაზე გავლენა იქონია „არტს ენდ კრაფტსმა“ და იმდროინდელმა მოდურმა იაპონურმა ხელოვნებამ - განსაკუთრებით ხის გრავიურამ თავისი ყვავილოვანი, მომრგვალებული ფორმებით. „არტს ენდ კრაფტსი“, არტ ნუვოს მსგავსად, რეაქცია იყო ვიქტორიანული ერის დეკორატიული ხელოვნებაზე. არტ ნუვო პარიზის „Belle Epoque“-ს მხიარულებისა და დეკადენსის სინონიმად იქცა, სადაც ტექნოლოგიური და ესთეტიკური ინოვაციები ეგზოტიკურ ეკლექტიზმთან იყო შერწყმული.

გვიან მე-19 საუკუნეში, არტ ნუვოს ყველგანმყოფობა, შესაძლოა, ნაწილობრივ აიხსნას მრავალი არტისტის მიერ პოპულარული და იოლად წარმოებადი ფორმების გამოყენებით, როგორიცაა გრაფიკული ხელოვნება. გერმანიაში იუგენდსტილის არტისტები (პეტერ ბერენსი, ჰერმან ობრისტი) თავიანთ ნამუშევრებს წიგნის ყდების, გამოფენის კატალოგების, საჟურნალო რეკლამებისა და თეატრალურ აფიშების გასაფორმებლად იყენებდნენ. ინგლისელი ილუსტრატორი ობრი ბერდსლეი, ალბათ, არტ ნუვოს ყველაზე კონტროვერსიული ფიგურაა თავისი ეროტიკულისა და პირქუშის კომბინაციით - ბერდსლეიმ ელეგანტური და რითმული ხაზების გამოყენებით არაჩვეულებრივი ილუსტრაციები შექმნა. მისი ძლიერად დეკორატიული პრინტები, როგორიცაა „ფარშევანგის კაბა“ (1894) (სურ. 5),

ერთდროულად დეკადენტური და მარტივია და წარმოადგენს ყველაზე პირდაპირ ბმულს არტ ნუვოსა და იაპონიზმს შორის.

თუ 1880-იან წლებში პოსტერის განვითარების პროცესი ევროპის სხვა ქვეყნებში ნელა მიდიოდა, „belle Epoque“-ს დროს იგი აჩქარდა. პოსტერი ყველგან გახდა საზოგადოების კულტურული მოვლენების აღსანიშნავი მთავარი საშუალება. საფრანგეთში კაფე-ს კულტი გახდა ყოვლისმომცველი, იტალიაში ოპერისა და მოდის, ესპანეთში კორიდისა და ფესტივალების, ჰოლანდიაში ლიტერატურის და საოჯახო ნივთების, გერმანიაში სავაჭრო ფესტივალების და ჟურნალების, ხოლო ბრიტანეთსა და ამერიკაში ლიტერატურული ჟურნალებისა და ცირკის. 1894 წელს პოსტერის პირველი შოუები გაიმართა ბრიტანეთსა და იტალიაში. 1896 წელს საფრანგეთში, რეიმსში გამართულ შოუზე დაუჯერებელი რაოდენობის – 1,690 ეგზემპლარი იქნა წარმოდგენილი.

პოსტერის განვითარებაში ადგილი დაიმკვიდრეს განსხვავებულმა ნაციონალურმა სტილებმა – ჰოლანდიური პოსტერები თავშეკავებულობით და აკურატულობით გამოირჩეოდა, იტალიური - თავისი დრამატულობით და მასშტაბებით, გერმანული სწორხაზოვნებით და შუასაუკუნეობრიობით. ამრიგად, ძლიერი ფრანგული გავლენები თანდათან განეიტრალდა.

„არტ ნუვო“ მომდევნო საუკუნეშიც გაგრძელდა, თუმცა აშკარა იმიტაციისა და განმეორების საფუძველზე მან თავისი დინამიზმის დიდი ნაწილი დაკარგა. ტულუზ-ლოტრეკი 1901-ში გარდაიცვალა, მუხამ და ჩერემ მიატოვეს პოსტერებზე მუშაობა და ფერწერას დაუბრუნდნენ, შესაბამისად, ახალ საუკუნეს საფრანგეთი პოსტერის წარმოების მხრივ სიცარიელით შეხვდა, რომელიც ნაწილობრივ შეავსო იტალიელმა კარიკატურისტმა – ლეონეტო კაპიელომ. კაპიელო პარიზში 1898 წელს ჩავიდა. ჩერეთი და ლოტრეკით ძლიერ შთაგონებულმა, უარი თქვა „არტ-ნუვოს“ მოკაზმულ დეტალებზე. ამის ნაცვლად, ის ფოკუსირებას ახდენს მარტივ, ხშირად იუმორისტულ და უცნაურ იმიჯებზე, რომლებმაც დაუყოვნებლივ მიიზიდა მნახველთა ყურადღება გადატვირთულ ბულვარზე. მის მიერ 1906 წელს შექმნილი აბსენტის პოსტერი „Maurin Quina“ (სურ. 6), რომელიც შავ ფონზე გამოსახულ მწვანე ეშმაკს წარმოადგენს, იმ სტილის მომწიფების შესახებ გვაუწყებს, რომელიც პარიზული პოსტერული ხელოვნების დომინანტი გახდება კასანდრესა და „არტ დეკომდე“. ბრენდის იდენტობის შექმნის ეს შესაძლებლობა კაპიელოს შემდგომი მოდერნული რეკლამის ფუძემდებლად აქცევს.

არტისტები, რომლებიც შოტლანდიის გლაზგოს სკოლაში, ავსტრიის – ვენის „სეცესიონსა“ და გერმანიის „დეუჩერ ვერკბრუნდში“ მუშაობდნენ, არტ ნუვოს ორგანული მიდგომების ტრანსფორმირებას ცდილობდნენ. ამ სკოლებმა,

ფუნქციონალიზმის წსორხაზოვან და გეომეტრიულ სტრუქტურაზე დაყრდნობით, მრუდხაზოვანი ორნამენტაცია უარყვეს.

მე-20 საუკუნის პირველ დეკადაში გაგრძელდა და განვითარდა 1890 წელს დაწყებული ექსპერიმენტები „წმინდა ფორმასთან“. ავსტრიელი და გერმანელი დიზაინერები გეომეტრიული სტრუქტურისა და ფორმის სიმარტივისკენ ისწრაფვოდნენ. ავსტრიაში, ახალგაზრდა ხელოვანების ჯგუფი, რომელსაც გუსტავ კლიმტი მეთაურობდა, 1897 წელს გამოეყო „კუნსტლერჰაუსს“ და „ვენის სეცესიონი“ შექმნა. ამ არტისტებმა და არქიტექტორებმა უარყვეს აკადემიური ტრადიციები და ექსპრესიის ახალი მეთოდების ძიებას შეუდგნენ. სეცესიონის ჟურნალის „VER SACRUM“ წევრებმა გრაფიკული დიზაინი უჩვეულო ესთეტიკური მიმართულებით წაიყვანეს. სეცესიონის მე-13 გამოფენისათვის 1902 წელს კოლომან მოზერის მიერ შექმნილი პოსტერი (სურ. 7) აერთიანებს სამ ფიგურას, ტიპოგრაფიას და გეომეტრიულ ორნამენტს. ნამუშევარი შედგება ჰორიზონტალური, ვერტიკალური და წრიული ხაზებისაგან, რაც განსაზღვრავს წითლის, ლურჯისა და თეთრის ბრტყელ ფორმებს.

საქართველოში გრაფიკა XX საუკუნის დასაწყისიდან იკრებს ძალას და ძირითადად XIX საუკუნის ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ ტენდენციებს ეფუძნება. განვითარების ეს პროცესი, ისევე, როგორც სხვა ქვეყნებში, პირდაპირ კავშირშია ნაბეჭდი წიგნისა და პერიოდული პრესის გავრცელებასთან. თავდაპირველი საფუძვლები წიგნის გაფორმებასა და ილუსტრირებას ეყრება, შემდეგ - საჟურნალო გრაფიკას, რომელსაც სპეციფიკური მხატვრული ამოცანები ახასიათებს. ნაბიჯ-ნაბიჯ ვითარდება ნახატი და გრაფიურა. პირველ რიგში ქსილოგრაფიას ექცევა ყურადღება, რადგან იოლდება წიგნის ილუსტრაციების დასაბეჭდად კლიშეების დამზადება. ცნობილია, რომ გრაფიკა სახვითი ხელოვნების დარგებს შორის ყველაზე დემოკრატიულ დარგად ითვლება, რასაც მისი ფუნქცია აპირობებს.¹

XIX საუკუნეში მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში ძალას იკრებს და არაერთგვაროვანი ფორმით ვლინდება ეროვნული თვითშეგნება - ეროვნულ-განმათავისუფლებელ ბრძოლას აწარმოებენ საბერძნეთში, იტალიასა და პოლონეთში, რასაც თანაგრძნობით ეხმაურებიან სხვა ქვეყნების წარმომადგენლები. ეროვნული თვითშეგნება თავისებურად გამოიხატა რომანტიკოსების სულისკვეთებაში - კლასიციზმთან დაპირისპირების შედეგად ხელახლა მოხდა ევროპის ქვეყნების ეროვნული თვითმყოფადი ხელოვნების გადააზრება და დაიწყო მხატვრულ ღირებულებათა გადაფასების პროცესი.

პოსტერის დიზაინის გერმანული სკოლა „Plakatstil“ (პოსტერის სტილი) განაგრძობდა წმინდა ფორმის გამოკვლევას. ამ მიმდინარეობით მუშაობა 1905 წელს დაიწყო

¹ კარბელაშვილი მ. „ქართული გრაფიკა (1900-1920 წწ.)“ გვ.1

ლუსიენ ბერნარდმა ბერლინში, ლუდვიგ ჰოლვეინმა კი მიუნხენში. ბერნარდის დიზაინის აბსოლუტურმა სისადავემ, მისმა მინიმალიზებურმა ნატურალიზმმა, ბრტყელმა ფორმებმა და ფერებმა, მომდევნო ნაბიჯი გადადგა აბსტრაქტული, მოდერნული ვიზუალური ენის შექმნისაკენ. „პლაკატსტილი“ ნიშნებისა და ფორმების მარტივი ვიზუალური ენით ხასიათდება. დიზაინერებს პროდუქტის იმიჯები ელემენტარულ, სიმბოლურ ფორმებამდე დაჰყავთ და ათავსებენ ბრტყელ ფონზე, პროდუქტის სახელწოდებას კი მსხვილი ფონტით გამოსახავენ (სურ. 8). „პლაკატსტილმა“ მრავალრიცხოვან მიმდევარს შორის არიან ჰანს რუდი ერდტი, ჯულიუს გიპკენსი და ჯულიუს კლინგერი.

ამავე პერიოდის გერმანიაში პეტერ ბერენსმა დიდი წვლილი შეიტანა გრაფიკული დიზაინის განვითარებაში. ბერენსმა ხელი შეუწყო ახალი ობიექტურობის (Neue Sachlichkeit) ფილოსოფიის ჩამოყალიბებას დიზაინში, რომელიც ძირითად აქცენტს ტექნოლოგიაზე, წარმოების პროცესსა და ფუნქციაზე აკეთებდა საერთო მიზანს დაქვემდებარებული სტილით. 1907-ში ემილ რატენაუმ, AEG-ის (ელექტროობის მწარმოებელი კომპანია) დირექტორმა, ბერენსი სახელოვნებო მრჩეველად დანიშნა. რატენაუს, შორსმჭვრეტელ ინდუსტრიალისტს სჯეროდა, რომ ინდუსტრიას ვიზუალური თანმიმდევრობა ესაჭიროებოდა, რისი უზრუნველყოფაც მხოლოდ დიზაინს შეეძლო. AEG-სთვის ბერენსმა შექმნა პირველი „ვიზუალური იდენტობის სისტემა“ – გამოიყენა შესაბამისი ლოგო, რომანული სტილის შრიფტი და გეომეტრიული ბადე, რათა შეექმნა პროდუქტისათვის ხვადასხვა ბეჭდური მასალა. ბერენსის მიერ შესრულებული სამუშაო მე-20 საუკუნის მეორე ნახევრის გრაფიკული დიზაინის ძირითადი მიმართულების მაცნე იყო: კორპორატიული იდენტობის შექმნა სავაჭრო ნიშნების, შრიფტების, ფორმატების და ფერის თანმიმდევრული გამოყენების საშუალებით.

1.2 პოსტერი 10-20-იანი წლების ქართულ სივრცეში

ქართული გრაფიკის განვითარების ისტორიაში საინფორმაციო-სარეკლამო ხელოვნებას მნიშვნელოვანი ადგილი აქვს დამკვიდრებული. მისი საწყისები მე-19-ე საუკუნის ბოლოდან იკვეთება - ჩნდება სავაჭრო დანიშნულების ეტიკეტები, ფირნიშები, ღია ბარათები, სხვადასხვა ტიპის სამაუწყებლო პოსტერები.²

მე-19 საუკუნის ბოლოსა და მე-20 საუკუნის დასაწყისისთვის მცირე ზომის აფიშებია დამახასიათებელი, ძირითადად განკუთვნილი თეატრალური წარმოდგენებისა და სხვადასხვა ღონისძიებებისათვის. ეს აფიშები უმეტესად ტექსტებითაა შედგენილი.

² გაჩეჩილაძე მ. “1958 წელს მოსკოვში ჩატარებული ქართული ხელოვნებისა და ლიტერატურის დეკადის აფიშები და მათი როლი ქართული სარეკლამო ხელოვნების შემდგომ განვითარებაში”. გვ. 1

ეს უფრო საინფორმაციო ტექსტებია, შედგენილი მსხვილი, მარტივი მოხაზულობის, ადვილად წასაკითხი შრიფტით. იმ პერიოდში შექმნილი სხვადასხვა „მაუწყებლები“ იგივენაირია (წიგნის გამომცემელთა სამაუწყებლო ფურცლები, ადგილობრივი წარმოების სასმელებისა თუ სხვადასხვა ქვეყნიდან შემოტანილი ნაწარმის ხარისხის მაცნე სერეკლამო-ფურცლები, ეტიკეტები, აფიშები) და დაცლილია მხატვრული ღირებულებებისაგან. სარეკლამო ფუნქციის მატარებელია ნიკო ფიროსმანის ფერწერული ფირნიშებიც. ამ აზრების სარეკლამო დანიშნულება მხოლოდ მათი შინაარსიდან ჩანს და ძნელია თანამედროვე პოსტერთან მათი გაიგივება. პირველი სურათოვანი ქართული აფიშა თვითნასწავლი მხატვარი-გრაფიკოსის, გრიგოლ ტატიშვილის მიერ საცირკო წარმოდგენისთვისაა შესრულებული (სურ.9). კომპოზიცია გადატვირთულია და პოსტერისათვის აუცილებელი ლაკონურობისგან შორსაა. აფიშა ქსილოგრაფიის რთული ტექნიკითაა შესრულებული და ქართული აფიშის პირველ ილუსტრირებულ ნიმუშს წარმოადგენს. 20-იანი წლების დასაწყისში ფუტურისტები მუშაობენ სხვადასხვა ტიპის აფიშებსა და პოსტერებზე. ეს ნამუშევრები პოსტერულ ხელოვნებაში აშკარად წინ გადადგმული დიდი ნაბიჯია. მაგალითად, კირილე ზდანევიჩის აფიშები კონტრასტული ფერებით, სილუეტებითა და პოსტერისთვის აუცილებელი, დახვეწილი კომპოზიციით გამოირჩევა (სურ. 10).

ესთეტიკურ, კომერციულ და კორპორატიულ მიზნებთან ერთად, გრაფიკულმა დიზაინმა მნიშვნელოვანი პოლიტიკური როლი ითამაშა ადრეულ მე-20 საუკუნეში: პოსტერმა პროპაგანდის ფუნქცია შეიძინა. ომი უდიდეს სარეკლამო კამპანიას აწარმოებდა, რაც კომუნიკაციის თვალსაზრისით გადამწყვეტ როლს ასრულებდა. გაუმჯობესდა ფერადი ბეჭდვა, მთავრობა პოსტერის დიზაინს სხვადასხვა გზავნილების გასავრცელებლად იყენებდა. პირველი მსოფლიო ომის დაწყებისთანავე, საერთაშორისო შეხედულებების ჩამოსაყალიბებლად კონფლიქტის ორივე მხარემ პროპაგანდის აქტიურად გამოყენება დაიწყო. ომის პერიოდის პირველი პოსტერები მარტივი ტექსტებით შემოიფარგლებოდა, ომის პროგრესიასთან ერთად კი პოსტერები დაიხვეწა – ხელოვნებმა საოცარი იმიჯების გამოყენება დაიწყეს. მარტო ამერიკამ ამ პერიოდში 2,500 პოსტერის დიზაინი შექმნა და დაახლოებით 20 მილიონ ეგზემპლარად გამოსცა. „პლაკატსტილს“ „აქსისის“ პოსტერებში იყენებდნენ, ხოლო მოკავშირეები, უმთავრესად, ჟურნალის გამოცდილი ილუსტრატორების წყალობით ქმნიდნენ რეალისტურ, ნარატიულ იმიჯებს. ამ ორ მცდელობას შორის კონტრასტის თვალსაჩინო მაგალითია გერმანელი დიზაინერის - ჯულიუს გიპკენსის (სურ.11) და ამერიკელი ილუსტრატორის – ჯეიმს მონტგომერი ფლაგის პოსტერები (სურ.12) შედარებით. გიპკენსი თავის სიუჟეტს ბრტყელი ნიშნებითა და სიმბოლოებით

გამოსახავს ერთიან ვიზუალურ კომპოზიციაში. საპირისპიროდ, ფლაგი იყენებს მსხვილ ასოებსა და ალეგორიული პერსონაჟის ნატურალისტურ პორტრეტს, რომელიც პირდაპირ მიმართავს პოტენციურ ახალწვეულებს.

პირველი მსოფლიო ომის ერთ-ერთი საკულტო იმიჯი, ალფრედ ლიტეს მიერ შესრულებული ლორდ კიჩენერის პორტრეტია (სურ. 13). ამ პოსტერში პირველად იქნა გამოყენებული პერსონალური მოწოდება – „შენს ქვეყანას შენ სჭირდება“. პოსტერს რამდენიმე სხვადასხვა ვერსია ჰქონდა და ადაპტირებულ იქნა ამერიკელების მიერ, რომლებმაც კიჩენერი „ბიძია სემით“ (ჯეიმს მონტგომერი ფლაგის ზემოთ ნახსენები პოსტერი) ჩაანაცვლეს. „ბიძია სემი“ შეერთებული შტატების ზოგადი ნაციონალური პერსონიფიკაციაა და პატრიოტული ემოციის მანიფესტაციას წარმოადგენს (სურ. 14). პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ, არტ ნუვოს ორგანული ინსპირაციები არარელევანტურად მოსჩანდა სწრაფად მზარდ ინდუსტრიულ საზოგადოებაში. ახალი რეალობები უკეთესად იყო გამოხატული თანამედროვე სახელოვნებო მიმდინარეობებში, როგორებიც იყო კუბიზმი, ფუტურიზმი, დადა და ექსპრესიონიზმი – ყველა მათგანმა შემდგომში ძირეული გავლენა მოახდინა გრაფიკულ დიზაინზე.

XX საუკუნის 20-იან წლებში საბჭოთა კავშირში კონსტრუქტივისტული მოძრაობა ჩნდება, რომელის ამოცანაც ახალი ტექნოლოგიური საზოგადოების ჩამოყალიბებაა. კონსტრუქტივიზმი კაზიმირ მალევიჩის სუპრემატიზმზე დაყრდნობით იწყება, რომელიც, თავის მხრივ, კუბო-ფუტურიზმის რუსული წანაზარდია. რუსმა კონსტრუქტივისტებმა „აგიტაციური“ კომპოზიციური სტილი ჩამოაყალიბეს, რასაც ძლიერი დიაგონალები, ფოტომონტაჟი და ფერი ახასიათებდა (სურ. 15). ელ ლისიცკის, ალექსანდრე როდჩენკოს, გუსტავ კლუტისისა და ძმები სტენბერგების თაოსნობით, კონსტრუქტივიზმზე ვრცლად მომდევნო თავებში ვისაუბრებ, რადგან მას ძირითადი გავლენა ექნება დასავლურ დიზაინზე, ბაუჰაუსისა და დე სტილის გავლით.

დიზაინის ეს მეცნიერული ენა ახალ ინტერნაციონალურ დეკორატიულ მოძრაობაში – არტ დეკოში იქნა პოპულარიზებული. ამ ტექნიკური ეპოქის სტილი, ძალა და სისწრაფე დიზაინის ძირითადი თემები გახდა. ფორმები გამარტივდა და გათავისუფლდა, მრუდე ასოები გლუვმა, კუთხოვანმა ასოებმა ჩაანაცვლა. არტ დეკოში მრავალნაირი გრაფიკული გავლენა იგრძნობოდა – მოდერნული ხელოვნების მოძრაობებიდან (კუბიზმი, ფუტურიზმი, ვორტიციზმი და დადა, ვენური სეცესიონი, პლაკატსტილი, რუსული კონსტრუქტივიზმი) სპარსეთის, ეგვიპტისა და აფრიკის ეგზოტიკური ხელოვნებამდე. ტერმინი „არტ დეკო“ „დეკორატიული არტის“ ექსპოზიციისგან წარმოიშვა, რომელიც პარიზში, 1925 წელს

გაიმართა და სტილის არაჩვეულებრივი გამოფენა გახლდათ. პარიზში კაპიელოს კარიკატურულმა სტილმა ა.მ. კასადრეს გეომეტრიულ, ინტელექტუალურ იმიჯებს მისცა გზა (სურ. 16), რამაც, თავის მხრივ, სპრეის ტექნიკას გაუწია პოპულარიზაცია. კასანდრეს ფანტასტიკური პოსტერები ინდუსტრიალური ეპოქის სურათხატები გახდა. არტ დეკო, ისევე როგორც მანამდე არტ ნუვო, სწრაფად გავრცელდა ევროპაში. მისი წარმომადგენლები გახლდნენ ფედერიკო სენეკა და ჯუზეპე რიკობალდი იტალიაში, ლუდვიგ ჰოლვეინი და ჯულიუს ენგელჰარდი გერმანიაში, პიტერ ჰოფმანი ჰოლანდიაში, ოტო მორაჩი და ჰერბერტ მატერი შვეიცარიაში, ე. მაკნაით კაუფერი და ტომ პურვისი ინგლისში, ხოლო ფრანცისკო გალი ესპანეთში.

1920-იანი წლებიდან თითქმის 50-იან წლებამდე ქართულ პლაკატს პოლიტიკურ დატვირთვა გააჩნია. მათი შინაარსი უმთავრესად სხვადასხვა სახის ლოზუნგის მატარებელია: მოწოდებები კოლექტივიზაციისკენ, ბურჟუებთან თუ კულაკების წინააღმდეგ ბრძოლისკენ, ესერთა დამხობისკენ და ა.შ. ეს პლაკატები მხატვრული შესრულების თვალსაზრისით ძალიან დაბალი დონისაა.

პოლიტიკურ პლაკატთა მხატვრული დონე შედარებით მაღლდება 1940-იან წლებში, მეორე მსოფლიო ომის დროს. ამ წლებში პლაკატებს ისეთი წამყვანი მხატვრები ქმნიდნენ, როგორებიც არიან ლადო გუდიაშვილი, ირაკლი თოიძე, სამსონ ნადარეიშვილი, ვლადიმერ ვაძბოლსკი, იოსებ გაბაშვილი, დავით (დუდა) გაბაშვილი და სხვები. ომის დაწყების პირველი დღეებიდანვე სამშობლოს დასაცავად შექმნილმა პოლიტიკური შინაარსით დატვირთულმა ირაკლი თოიძის პლაკატმა „დედა სამშობლო გვეძახის!“ (სურ. 18) იმ დროინდელი სსრ კავშირის ყველა ქვეყანა მოიარა და ერთ-ერთ საუკეთესო პლაკატად იქნა აღიარებული.³

ქართული გრაფიკის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელია დავით (დუდა) გაბაშვილი, რომლის შემოქმედება მთლიანად საბჭოურ ეპოქაში ვითარდება. მისი ბოლო პერიოდის ნამუშევრებში კარგად ჩანს, რომ გამოსახვის საშუალებათა შერჩევისას მხატვარი ლაკონურობას და მკაფიოდ დასახულ მხატვრულ ამოცანებს ირჩევს, რაც ხაზს უსვამს მხატვრის ინდივიდუალურ მიდგომებს. დ. გაბაშვილი ლაკონურ მხატვრულ ხერხებს მიმართავს თავის პლაკატებშიც. აკაკი წერეთლის იუბილესთვის შექმნილ პლაკატში (1940) (სურ. 37) ცენტრში, ცისფერ ფონზე, აკაკის სკულპტურული თავის გამოსახულებაა განთავსებული, ქვემოდან და ზემოდან ზოლად გასდევს ეპიზოდები პოეტის შემოქმედებიდან. აკაკის სკულპტურული თავი მეტ-ნაკლებად პლაკატურია, ცისფერი ზედაპირი კი დაფარულია ოქროსფერი ორნამენტით, რომელიც თითქოს კომპოზიციას უნდა კრავდეს, თუმცა აკაკის მოცულობითი გამოსახულების ფორმასა და დეკორატიულ-სიბრტყობრივ ზოლებს შორის მთლიანობა ვერ არის მიღწეული. უფრო გვიან, 1945 წელს არის შესრულებული

3 გაჩეჩილაძე მ. “1958 წელს მოსკოვში ჩატარებული ქართული ხელოვნებისა და ლიტერატურის დეკადის აფიშები და მათი როლი ქართული სარეკლამო ხელოვნების შემდგომ განვითარებაში”.

თეატრალური პლაკატი ჰენრიხ VIII. ეს პლაკატი არ დაბეჭდილა, რადგან რუსთაველის თეატრმა წარმოდგენა არ განახორციელა. ეს ნამუშევარიც ნაკლებად პლაკატურია, მაგრამ აქ სტილი დაცულია და ერთიანი მხატვრული ხასიათი აქვს. ნამუშევრის სტილიზაცია გარკვეული ეპოქის განწყობას ქმნის. ფერთა გამა განსხვავებულია და კომპოზიციურად დახვეწილი. პლაკატის ზედაპირი ორ ნაწილად იყოფა. ზედა, კვადრატულ სივრცეში გრაფიკული გამოსახულებაა, პოსტერის ქვედა მხარეს კი წარწერის ზომა კარგადაა შერჩეული და შორიდანვე აღიქმება. გოთური სტილის შრიფტი კარგად ეხამება ნაწარმოების შინაარსს. ტექსტის და იმიჯის ამგვარი შერწყმა დ. გაბაშვილის წიგნის გაფორმების დროსაც გვხვდება. დეტალების მხატვრული დამუშავება პლაკატს წიგნის გაფორმებასთან აახლოვებს. გაბაშვილის პლაკატები კარგი ილუსტრაციაა მისი ზოგადი დამოკიდებულებებისა და მიდგომების - რაც უმცირეს დეტალზეც კი ყურადღების გამახვილებას გულისხმობს.

ომის წლებში შექმნილმა პლაკატების სერიამ „ხიშტი და კალმით“ უდიდესი როლი შეასრულა ფართო მასებში ფაშისტთა წინააღმდეგ მიმართული იდეოლოგიური ბრძოლის თვალსაზრისით. ქართული პოლიტიკური პლაკატი ერთ-ერთი წარმმართველი ხდება სსრ კავშირის რესპუბლიკების პლაკატთა შორის, მაგრამ ომის შემდგომ, თითქმის 1950-იანი წლების მეორე ნახევრამდე, პლაკატის განვითარების ტემპი თანდათან კლებულობს და მხატვრული შესრულების დონეც ეცემა. პლაკატთა თემატიკა, ძირითადად, კვლავ აგიტაციურ-პროპაგანდისტული ხასიათისაა - მოწოდებებია ახალი მშენებლობისაკენ, აღდგენითი სამუშაოების წარმართვისაკენ და სოფლის მეურნეობის პროდუქციის გაზრდისაკენ. ამ წლების პლაკატები დაზგური გრაფიკის ნიმუშს უფრო წარმოადგენს, ისინი რეალისტური, ნატურალისტური ხასიათის გადატვირთული ნახატით და უსახური კომპოზიციებით გამოირჩევა.

ამ წლების პლაკატების საერთო დონეს კარგად განსაზღვრავს ბენო გორდეზიანის სიტყვები: „სამწუხაროდ, ქართულმა პოლიტიკურმა პლაკატმა ვერ შეინარჩუნა დიდი სამამულო ომის დროს მიღწეული დონე. საჭირო კი იყო, რადგან ომის შემდგომმა ხუთწლეულმა ახალი ამოცანები დაუსახეს საბჭოთა პლაკატის ოსტატებს. სოციალისტური მრეწველობისა და სოფლის მეურნეობის მოწინავე ადამიანების ჩვენება, მათი გამოცდილების განზოგადება და დამაჯერებლად ასახვა, ინდუსტრიალურ მშენებლობათა და ტექნიკის მიღწევათა პოპულარიზაცია, საბჭოთა ადამიანის ახალი ყოფა-ცხოვრება, საბჭოთა კავშირის ხალხთა ძმობისა და მეგობრობის განმტკიცება, მშვიდობისათვის ბრძოლა, ახალი ომის გამჩაღებელთა მხილება, მოითხოვდა, რომ ამ დიდი პოლიტიკური მნიშვნელობის თემებს უფრო მეტი იდეური სიმახვილითა და მაღალი მხატვრული ოსტატობით გამოხმაურებოდა

⁴ გაჩეჩილაძე მ. “1958 წელს მოსკოვში ჩატარებული ქართული ხელოვნებისა და ლიტერატურის დეკადის აფიშები და მათი როლი ქართული სარეკლამო ხელოვნების შემდგომ განვითარებაში”. გვ.4

გრაფიკული, კერძოდ, საპლაკატო ხელოვნება.

ამ თემაზე შექმნილი თითო-ოროლა პლაკატი იმდენად უსულგულოდ არის გადაწყვეტილი, შაბლონური სახეები ისეთ ტრაფარეტულ კომპოზიციაშია, რომ მაყურებელი გულცივად უყურებს მათ. ამ პლაკატებიდან ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს მხატვრებს იმდენად თემის პოლიტიკური გადაწყვეტა კი არ აინტერესებთ, რამდენად ის, რომ ნახატი დაზგურ სურათს დაუახლოვონ.⁴

ქართული პოლიტიკური პლაკატი საბჭოთა კავშირის პლაკატის ტენდენციებს მისდევდა და კომპარტიის იდეოლოგიის გამავრცელებელი იყო, რაც, თავის მხრივ, შემსრულებელთა კრეატიულ სიმწირეს განაპირობებდა. პოლიტიკური პლაკატი მიზანი საბჭოთა კავშირის იდეოლოგიის უმარტივესი ფორმებით გადმოცემა იყო, ამის საილუსტრაციოდ საბჭოური ლოზუნგებიც კმარა.

აგიტაციური პლაკატის სარეკლამო-სააფიშო ხელოვნებაც ვითარდება - 1930-იანი წლებიდან მცირე (მაგრამ) ყურადღება ექცევა თეატრისა და კინოს აფიშებს. მნიშვნელოვანია 1937 წელს მოსკოვში ჩატარებული ხელოვნების დეკადისათვის და შოთა რუსთაველის 750 წლის საიუბელეოდ შექმნილი მხატვრული პლაკატები. მხატვარ მ. გოცირიძის მიერ 1939 წელსა შექმნილი სარეკლამო აფიშა წარმოდგენისათვის „ჩემი მეგობარი“. კომპოზიცია დანაწევრებულია, მაყურებლის წინაშე პოზირებენ სპექტაკლის მონაწილე პერსონალის ცალკ-ცალკე მდგომი ფიგურები.(სურ. 20) 1950-იანი წლების დასაწყისის კინო-აფიშის უმეტესობაზე ფილმიდან აღებული კადრის ილუსტრაციაა წარმოდგენილი.⁵

პოსტერმა მსოფლიო მასშტაბით კვლავ ითამაშა უდიდესი კომუნიკაციური როლი მეორე მსოფლიო ომში, მაგრამ ამჯერად სხვა მედიასაშუალებებთან ერთად, როგორიცაა რადიო და პრინტი. ამ დრომდე პოსტერების დასამზადებლად ძირითადად ფოტო-ოფსეტის მასობრივი პროდუქციის ტექნიკას იყენებდნენ. ფოტოგრაფიის გამოყენება პოსტერებში, რომელიც 20-იან წლებში დაიწყო საბჭოთა კავშირში, ახლა ილუსტრაციასავით ჩვეულებრივი გახდა. ომის შემდეგ პოსტერი ბევრ ქვეყანაში უინტერესო გახდა, რადგან ტელევიზია გამოჩნდა.

ლითოგრაფიულმა პოსტერმა უკანასკნელად შვეიცარიაში გაიელვა, სადაც ხელისუფლება ძლიერ უწყობდა ხელს საბეჭდ ინდუსტრიასა და პოსტერის ხელოვნებას. სტანდარტული პოსტერის ზომისა და ნაციონალური კიოსკის სისტემაც ზუსტად ამ პერიოდს ემთხვევა.

მეორე მსოფლიო ომის პერიოდსა და ადრეულ 50-იან წლებში, ბაზელში ჩამოყალიბდა შვეიცარიული დიზაინის სიზუსტის შეგრძნებით შთაგონებული „საჩპლაკატი“ – საგნების პოსტერული სტილი. ყოველდღიური ნივთების უზარმაზარ სურათხატებად წარმოჩენას „პლაკატსტილთან“, ლუსიენ ბერნარდთან

⁴ გაჩეჩილაძე მ. “1958 წელს მოსკოვში ჩატარებული ქართული ხელოვნებისა და ლიტერატურის დეკადის აფიშები და მათი როლი ქართული სარეკლამო ხელოვნების შემდგომ განვითარებაში”. გვ.6

და სიურრეალიზმთან მივყავართ. სტილი თვალწარმტაც შვეიცარიულ პრინტინგს ეყრდნობოდა რათა შეექმნა თავისი არაჩვეულებრივი “trompe l’oeil” ეფექტები. ვიზუალური ელემენტურობა ხშირად ერწყმოდა მსუბუქ იუმორს. 50-იან წლებში, ლითოგრაფიული ბეჭდვის ეპოქის დასრულებასთან ერთად, ლეუპინი, ბრუნუ და სხვა ბაზელის საჩპლაკატის არტისტები იუმორისტულ სტილს დაუბრუნდნენ, რომელიც ლითოგრაფიული ბეჭდვის მდიდარ ფერსა და ტექსტურაზე ნაკლებად იყო დამოკიდებული.

შვეიცარიის დომინაცია პოსტერის სფეროში გვიან 50-იან წლებშიც კი განაგრძობდა ზრდას ახალი გრაფიკული სტილის ჩამოყალიბებასთან ერთად, რომელსაც ფესვები ბაუჰაუსში ჰქონდა. შავ-თეთრ ლითოგრაფიულ ელემენტებზე ძლიერი დამოკიდებულების გამო, ახალი სტილი ცნობილი გახდა როგორც ინტერნაციონალური ტიპოგრაფიული სტილი. ციურიხისა და ბაზელის სკოლებში სრულქმნილმა ამ სტილმა გამოიყენა მათემატიკური ბადე, მკაცრი გრაფიკული წესები და შავ-თეთრი ფოტოები წმინდა და ლოგიკური სტრუქტურისათვის. ის გახდა დომინანტური გრაფიკული სტილი 70-იან წლებში და დღესაც განაგრძობს გავლენას თანამედროვე დიზაინზე.

1950-იანი წლების ბოლოს შესრულებული ქართული აფიშები კვლავ ეროვნული პათოსითაა გაჟღენთილი. აქ ისევ აქტუალურია ნაციონალურ სამოსში გამოსახული ქალ-ვაჟის თემა, სიმბოლური ელემენტებიც დრომოჭმულია და სიმბოლურიც ნაკლებად ეთქმის. ნატურალისტურ ილუსტრაციას ერთვის მშრალი, სტამბური შრიფტი. ანელი ვოლსკაია ამ პერიოდის პლაკატურ ხელოვნებას შემდეგნაირად ახასიათებს: „...პლაკატების უმრავლესობა ფერად ფოტოს, ან უკეთეს შემთხვევაში ფერწერულ სურათს მოგვაგონებს. პლაკატისათვის აუცილებელი პირობითი ხერხების გამოყენების შიშს მხატვრები ხშირად მიჰყავს ნატურალიზმისაკენ, რომელიც ნაწარმოებს უკარგავს ყოველგვარ მხატვრულობას. ეს მავნე ტრადიციები ხელს უწყობენ ინდივიდუალურ ხელწერას და შემოქმედებით ფანტაზიას მოკლებული პლაკატების წარმოშობას, შტამპისა და შაბლონის გავრცელებას. ერთი სიტყვით ქართულმა პლაკატებმა „პლაკატურობა“ დაკარგეს“.

ქართული სარეკლამო პოსტერის განვითარების ისტორიაში 1950-იანი წლების დასარულს რადიკალური ცვლილება ხდება. ეს ცვლილება 1958 წელს, მოსკოვში ჩატარებულ ქართული ხელოვნებისა და ლიტერატურის დეკადისათვის შექმნილმა მაღალმხატვრული დონის აფიშებმა განაპირობა.

დეკადის ღონისძიებებისთვის აფიშების და სხვა ბეჭდური მასალის შექმნა მხატვარ-გრაფიკოს ლადო გრიგოლიას მიანდეს. სარეკლამო სამუშაოების განხორციელებაში ჩართულნი იყვნენ როგორც იმ დროისთვის სრულიად ახალგაზრდა მხატვრები

(ირაკლი გორდელაძე, დავით დუნდუა, ნოდარ მაღაზონია, ოთარ ჯიშკარიანი, მერაბ და ელგუჯა ბერძენიშვილები, ლეონარდო შენგელია), ასევე, შედარებით უფროსი თაობის მხატვარი-გრაფიკოსები (ვახტანგ გიორგობიანი, სერგო კაშხიანი, შოთა კუპრაშვილი). მხატვრების ამოცანას შედგენდა დეკადის გარეგნული მხარის მთლიანი მხატვრული სრულყოფა, ანუ სარეკლამო აფიშების, მოსაწვევი ბარათებისა და პროგრამების, ცალკეული გამოფენებისა თუ კონცერტებისათვის საჭირო სარეკლამო პოსტერების დამზადება.

დეკადის მონაწილეებს დიდი ზეიმით შეხვდნენ მოსკოვში. მატარებლის სადგური დამხვდური მასპინძლებით გადაჭედული შეეგება ქართველ ხელოვანებს. ქალაქის თეატრებისა და საგმოფენო ნაგებობების ფასადებზე კი ფერადოვანი აფიშები იყო გაკრული, რომლებიც მარტივი, ლაკონური, დასამახსოვრებელი ნახატითა და იოლად წასაკითხი, მკაფიო შრიფტით აწვდიდა ინფორმაციას გამვლელებს მიმდინარე ღონისძიებების შესახებ. დეკადის დასკვნით სხდომაზე სიტყვით გამოსული მხატვარი-პლაკატისტი ნიკოლოზ დენისოვსკი აღნიშნავდა: „სახლების ნაცრისფერ ფონზე გაჩნდა დიდი, ცინცხალი ფერებით სავსე აფიშები; მათ უნებურად მიიპყრეს მოსკოველების ყურადღება, როგორც თავისი გამოჩენით, ისე ფერადოვნებით. მაგრამ ეს არა მარტო მოსართავად გამოიხსნა ლამაზი ლაქებია - ქართველი მხატვრების ამ ტემპერამენტულმა აფიშებმა რუს ხალხს დაანახა მათი ნიჭიერების ხასიათი, ხელოვნების თავისებურება, უძველესი ნაციონალური კულტურა... ამ ნაწარმოებებში ჩვენ ვხედავთ პლაკატის - ამ ნამდვილად მასობრივი ხელოვნების მომწიფებულ ოსტატებს. პლაკატები თავისი სახეობრივი ძალით, ლაკონური ენით ესაუბრებიან არა მარტო თეატრში მოსულ ადამიანებს, არამედ იმათაც, ვინც თეატრის გარეთ დარჩა და მათ გვერდით ჩაუარა. დიდია დამსახურება იმ მხატვრებისა, რომლებმაც ხელოვნებით აჩვენეს საკუთარი დამოკიდებულება ამა თუ იმ ღონისძიებებისადმი... ამასთან ერთად, ეს პლაკატები ლაპარაკობენ მთლიანად ქართულ ხელოვნებაზე“. ქართული ხელოვნებისა და ლიტერატურის დეკადის აფიშები გამოირჩევა შესრულების მაღალი დონით და გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ მათ არა მარტო ქართული სარეკლამო ხელოვნებაში მოახდინეს გარდატეხა, არამედ იმ დროინდელი საბჭოთა კავშირის სხვა რესპუბლიკების საპლაკატო ხელოვნების განვითარებასაც აცვლეწინეს გეზი.⁵ მსოფლიოში ახალი ინტერნაციონალური სტილი იდეალურად ერგებოდა ომის შემდგომი პერიოდის მზარდად გლობალურ ბაზარს, შესაბამისად, საჭირო გახდა სიტყვებსა და სიმბოლოებში მეტი გარკვეულობა. კორპორაციებს სჭირდებოდათ ინტერნაციონალური იდენტიფიკაცია და გლობალური მოვლენები, როგორცაა ოლიმპიური თამაშები, მოითხოვდა უნივერსალურ გადაწყვეტილებებს, რომელთა

⁴ გაჩეჩილაძე მ. იგივე გვ.8

უზრუნველყოფა ტიპოგრაფიულ სტილს შეეძლო. ამავდროულად, შედარებით თავისუფალი და ინტუიტიური მიდგომები ჩამოყალიბდა რამდენიმე ქვეყანაში, განსაკუთრებით შეერთებულ შტატებსა და პოლონეთში. ფილიპ მეგსმა გამოიყენა ტერმინი „კონცეპტუალური“ რათა დაეხასიათებინა ახალი ილუსტრაციული სტილი, რომელიც თავისუფლად იყენებდა სიურეალიზმის, პოპ-არტისა და ექსპრესიონიზმის იდეებს. ამის ცნობილი მაგალითია მილტონ გლასერის მიერ შექმნილი 1967 წლის ბობ დილანის ალბომის ყდა, სადაც გლასერმა დააკრისტალა მუსიკოსის კონტრკულტურული მესიჯი მისი გრძელი თმის ცისარტყელისებურ ტალღებად გამოსახვით. (სურ. 21) (გლასერის პოსტერი წინამორბედია ფსიქოდელიური პოსტერის მანიისა ამერიკაში, რომელიც იყენებდა არტ-ნუვოსეულ გადამეტებულ ფლორალს, ოპ-არტის პულსირებად იმიჯებსა და სიურეალიზმის ექსცენტრულ განლაგებას).

გლასერის “Push Pin” სტუდიას კრეატიულობით პოლონეთის პოსტერის ხელოვნების დინამიკური სკოლა უთანასწორდებოდა 50–დან 80–იან წლებამდე. პოლონური სკოლა ცნობილი გახდა თავისი ღვარძლიანი, გულის ამომგლეჯი სიურეალიზმით. კონცეპტუალური იმიჯის სხვა ოსტატებს შორის არიან არმანდო ტესტა იტალიიდან, გიუნტერ რამბოუ გერმანიიდან და ნიკოლას ტროქსლერი შვეიცარიიდან.

ინტერნაციონალურ ტიპოგრაფიულ სტილს 70–80–იან წლებში ენერგია მოაკლდა. ბევრი აკრიტიკებდა, როგორც ცივ, ფორმალურსა და დოგმატურს. ახალგაზრდა მასწავლებელმა ვოლფგანგ ვეინგარტმა, რომელიც ბაზელში მოღვაწეობდა, საშუალება მისცა ამოეხეთქა ახალ იდეებს, რამაც ხელი შეუწყო დღევანდელი დომინანტური გრაფიკული სტილის განვითარებას, რომელიც პოსტ-მოდერნული დიზაინის სახელითაა ცნობილი. ვეინგარტი ექსპერიმენტებს ატარებდა ოფსეტური ბეჭდვის პროცესზე, რათა შეექმნა კომპლექსური და ქაოტური, ხალისიანი და სპონტანური პოსტერები, რაც ძლიერ კონტრასტში იყო მის უწინდელ სწავლებებთან. (სურ. 22) ვეინგარტის თავისუფლებამ ტიპოგრაფიაში უამრავ ახალ სტილს მისცა საფუძველი - რეტროდან თანამედროვე კომპიუტერულ გრაფიკამდე.

თავი II

ქართული გრაფიკის განვითარება და პარალელური სამყარო

2.1 ახალი ქართული საუკუნე

XIX საუკუნეში ახალი ქართული ენის ჩამოყალიბების ფონზე, რამაც ბიძგი მისცა დიდ ლიტერატურას, პუბლიცისტიკას, ქართული პრესასა თუ თეატრს, საფუძველი ჩაეყარა ახალ ქართულ ხელოვნებას. იმ პერიოდის ყველა მნიშვნელოვანი წამოწყება კულტურის სფეროში კავშირში იყო ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობასთან. ამ იდეას ემსახურებოდა ქართული პრესა და თეატრი, ამ იდეით იყო გამსჭვალული ლიტერატურა - ჯერ რომანტიკოსების, შემდეგ - თერგდალეულების, რომელთა ხელში იგი უფრო გამოკვეთილი, მარდვიანი გახდა. „ილიამ და აკაკიმ პოეზია „ერთიან სალაპარაკო“ საშუალებად აქციეს და პოეტური შთაგონების საგნად რეალური სინამდვილე - „გარემოება“, ადამიანის ამქვეყნიური მოთხოვნილებები და მიზნები გამოაცხადეს“. ილია წერდა, რომ „ეროვნული მიმართულება ახალი იქნება იმ დრომდე, მანამ ჩვენი ვინაობა თავის შესაფერისს და კუთვნილ ადგილს არ დაიჭერს ცხოვრებაში და საზოგადო საქმე სათავეში არ მოექცევა. სხვა საგანი უმძიმესი, ამაზედ უსაჭიროესი არა აქვს ეხლანდელ საქართველოს შვილს. ყველამ, ვინც რა შეუძლიან, ამ მიმართულების ქვეშ უნდა მოიყაროს თავი და ერთად, ძმურად იმოქმედოს. ყოველი საქმე, ყოველი საგანი, რაც ჩვენის ცხოვრების მომავალში თავისით, თუ სხვისით აღმოჩნდება, სულ ყველაფერი ჩვენს ვინაობის საქმეს უნდა შევურჩიოთ, ქვეშ დავუყენოთ, სკოლაა, ბანკი, თუ თეატრი - ყველაფერს სულ მისკენ უნდა მოვუბრუნოთ თავი“.⁶

პატრიოტიზმმა განაპირობა წარსულისადმი უდიდესი ინტერესი და საფუძველი ჩაუყარა თანამედროვე ისტორიულ მეცნიერებას. XIX საუკუნის ბოლოს ხელოვნების მიმართ ახალი მოთხოვნები გამოიკვეთა და ამ პროცესისათვის თერგდალეულთა იდეების გავრცელებას გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა. ილია წერდა: „ცხოვრება ძირია. მეცნიერება და ხელოვნება მასზე ამოსული შტოები არიან. როგორც მიწიდან ამოხეთქილი შტოები ისხამენ ნაყოფს, რომლიდანაც ახალი შტოები შეიძლება ამოიხეთქოს, ისევე მეცნიერება და ხელოვნება განასახიერებენ ცხოვრების ზემოქმედებას, რათა ამ ზემოქმედებით ახალი მისცენ ცხოვრებას.“ მოგვიანებით ივ. გომართელი გაზეთში „კვალი“ - წერდა: „ხელოვნება, როგორც ყოველი მეცნიერება, ცხოვრებისათვის არის გაჩენილი, და ვინც ცხოვრებას და ხელოვნებას ერთმანეთს არ უკავშირებს, ის ამა თუ იმ მწერლის მოღვაწეობას ჭეშმარიტ სჯავრს

⁶ კარბელაშვილი მ. „ქართული გრაფიკა (1900-1920 წწ.)“

თავის დღეში ვერ დასდებს“. გაზეთი „კვალი“ ილიას მოწინააღმდეგე იყო, მაგრამ ხელოვნებისა და განმანათლებლობის შესახებ იდეური თანხმობა ჰქონდათ. ამ იდეებს ქართველი ხელოვნების მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებისათვის დიდი მნიშვნელობა უნდა ჰქონოდა. აღსანიშნავია, რომ დასაწყისიდანვე ქართველმა გრაფიკოსებმა თავიანთი მოკრძალებული ხელოვნება ხალხის სამსახურში ჩააყენეს - წიგნის გამოცემა თუ ქართული სახელმძღვანელოს შექმნა ეროვნული საქმე იყო. ასეთი იყო ე.წ. „ქართველიშვილისეული“ „ვეფხისტყაოსანის“ 1888 წლის გამოცემა და ი. გოგებაშვილის „დედა ენა“. XIX საუკუნის ბოლოს მოღვაწე მხატვრების ნამუშევრები ავტორების ეპოქისეული სოციალურ-დემოკრატიული იდეებისადმი ინტერესს ამჟღავნებდა - მათი ძირითადი ინტერესი საზოგადოების ღარიბი ფენის წარმომადგენლთა ცხოვრების ასახვა იყო. ეს მხატვრები არიან ალექსანდრე მრევლიშვილი, მოსე თოიძე, გიგო გაბაშვილი, გიგო ზაზიაშვილი, გრიგოლ ტატიშვილი, ოსკარ შმერლინგი, ანტონ გოგიაშვილი და ჰენრიკ ჰრინევსკი. მათ XX საუკუნის დასაწყისშიც შეინარჩუნეს ძველებური დამოკიდებულება შემოქმედებისა და ხელოვნების მიზნებისადმი. უმრავლესობამ სამხატვრო განათლება უცხოეთში მიიღო, ვინაიდან იმ დროის საქართველოში სამხატვრო სასწავლებელი არ არსებობდა. მხოლოდ და მხოლოდ გრაფიკის დარგში მუშაობდნენ თვითნასწავლი მხატვრები - გრიგოლ ტატიშვილი (რომელიც სამართლიანად ითვლება ახალი ქართული გრაფიკის ფუძემდებლად) და ანტონ გოგიაშვილი.

XIX ს-ის მეორე ნახევარში, როცა ქართველი მხატვრები რუსეთსა და ევროპის ქვეყნების სამხატვრო სასწავლებლებში აღმოჩნდნენ, სახვითი ხელოვნების განვითარების თავისებურებას აკადემიზმის დაძლევის ტენდენციები განაპირობებდა. აკადემიზმთან დაპირისპირებამ რუსეთში რომანტიკოსების, შემდეგ კი პერედვიჟნიკების ხელოვნება წარმოშვა. ევროპის ქვეყნებში აკადემიზმს ჯერ რომანტიკოსები დაუპირისპირდნენ, შემდეგ კი ფრანგი იმპრესიონისტები. პერედვიჟნიკებმა და იმპრესიონისტებმა უარყვეს წინამორბედების ხელოვნების პათეტიკურობა და თავისი სიუჟეტების თემად აირჩიეს უშუალო, ყოველდღიური ცხოვრებიდან აღებული სიუჟეტები. საინტერესოა, რომ სხვადასხვა ნიადაგზე არსებულმა თითქოსდა ერთიანმა განზრახვამ, სრულიად განსხვავებული შედეგი გამოიღო. პერედვიჟნიკებმა სოციალური სიმძაფრე წამოსწიეს წინა პლანზე, იმპრესიონისტებმა გარემოს ხედვა და გამოსახვის საშუალებები შეცვალეს, რამაც დასავლეთის ხელოვნების განვითარების სრულიად ახალი გზა განსაზღვრა. საქართველოს მხატვრებს აკადემიზმის ზეგავლენა არ განუცდიათ. იმ დროს, როცა საფრანგეთში იმპრესიონისტულმა მოძრაობამ თავისი შესაძლებლობები ამოწურა, რუსეთში კი „მირ ისკუსტვოს“ გაერთიანება პერედვიჟნიკების პრინციპებს

გაემიჯნა, ჩვენში ფერწერაც და გრაფიკაც ახლად ფეხადგმული იყო. ადგილობრივი აკადემიზმის არ არსებობამ, შესაძლოა, ხელიც კი შეუწყო მხატვრების თვითმყოფადობის გამოვლენას. არ იყო შემოზღუდვა, მანივილირებული დოგმატიზმი, რომელიც განვითარებას ამუხრუჭებდა. როცა დასავლეთის კულტურას დიდი ხნით მოწყვეტილი საქართველო ისევ ჩაერთო საერთო განვითარებაში, მისმა ხელოვნებამ დაჩქარებულად გაიარა სხვადასხვა ეტაპი და XX საუკუნის 10-იან-20-იან წლებში უახლეს მიმდინარეობებს შეუერთდა.⁷

ქართული გრაფიკის განვითარებაში პიონერი წიგნის გრაფიკაა, XIX საუკუნის ბოლოს ყალიბდება საჟურნალო გრაფიკა. პირველ თავში უკვე ვახსენეთ პირველი ქართველი გრაფიკოსი, თვითნასწავლი გრაფიკორი მხატვარ-ქსილოგრაფი გრიგოლ ტატიშვილი, რომელმაც 1868 წელს, თბილისში საკუთარი სახელოსნო დააარსა და XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე თითქმის ყველა მნიშვნელოვანმა გამოცემამ მის ხელში გაიარა. გრიგოლი ხეზე ჭრიდა ნახატებს და კლიშეების დამზადებაზე ზრუნავდა. მან შეასრულა თავ-ფურცლები პერიოდული გამოცემებისათვის: „საქართველოს მოამბე“, „ივერია“, „კვალი“. მოგვიანებით - საყმაწვილო ჟურნალებისათვის „ბუნების კარი“, „ჯეჯილი“, „ნაკადული“. მისი მხედრული შრიფტი სადა, მრგვლოვანი და იოლად წასაკითხია, ტექსტი გააზრებულად ერწყმის დანარჩენ ელემენტებს, რაც მხატვრული შრიფტისა და წიგნის გაფორმების წინასწარ დასმულ ამოცანებზე მიუთითებს. მხატვარმა ქართული ინიციალების, მონოგრამებისა და ცალკეული დეკორატიული ასოების ნიმუშების ალბომი შეადგინა, რომელში წარმოდგენილ ნიმუშებსაც ქარგვისას იყენებდნენ. ტატიშვილის მიერ შექმნილი ასოები, თავსამკაულები და ბოლოსართები გრაფიკულად დამუშავებული არქიტექტურული ძეგლების ორნამენტები და ხელნაწერების დეკორია. ის პიონერია ქართული წიგნისათვის ეროვნული დამახასიათებელი იერსახის შექმნის თვალსაზრისითაც და როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, პირველი ქართული აფიშაც მას ეკუთვნის.

აღსანიშნავია ო. შმერლინგის მიერ ილუსტრირებული 1905 წელს გამოცემული ქართული ზღაპრები. საზედაო სადა, მრგვლოვანი ასოების ავტორიც შმერლინგია. ფიგურები არ არის სტილიზებული და სიუჟეტებთან უშუალო კავშირი არ აქვთ, თუმცა მათი მოტივები ყოველდღიური ცხოვრებიდანაა აღებული და სრულიად შეესაბამება ზღაპრების ხასიათს. ოსკარ შმერლინგის კალმით და ტუშით შესრულებული ნახატები 1903-1904 წლებშია შექმნილი. მხატვარი დაშტრიხვის ურთულეს სისტემას იყენებს, ნამუშევრების უმეტესობა ტექსტშია ჩართული და საერთო ჩარჩო აქვს. კომპოზიცია და ტექსტი ერთიან კომპოზიციას ქმნის, ზოგჯერ ილუსტრაციას მთელი გვერდი ეთმობა. ილუსტრაციებისთვის შმერლინგი იმ პერიოდის რუსი და ევროპელი ილუსტრატორების მიერ ხშირად გამოყენებულ

⁷ კარბელაშვილი მ. „ქართული გრაფიკა (1900-1920 წწ.)“ გვ.4

ხერხს მიმართავს - ეს რამდენიმე ეპიზოდის, ზოგჯერ, სხვადასხვა დროსა და სხვადასხვა ადგილას მომხდარი ამბის ერთ გვერდზე, ერთ კომპოზიციაში განლაგებას გულისხმობს. რეალისტური ილუსტრაციისა და დეკორის ამ ტიპის სინქრონიზაცია არტ ნუვოსათვისაა დამახასიათებელი. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე ეს მიმდინარეობა ძალიან გავრცელდა და მისი გამომახილი შეიძლება სრულიად სხვადასხვა ხასიათის მხატვრების ნამუშევრებში აღმოვაჩინოთ. არტ ნუვოსთვის დამახასიათებელია გამოკვეთილი, თავისებური მანერულობა, მაგრამ სტილისათვის ჩვეულ მიდგომას უფრო კომპოზიციისადმი დეკორატიულ მიმართულებაში ვხვდებით. არტ ნუვო ამ პერიოდის რუსეთის საჟურნალო გრაფიკასა და ილუსტრაციაში ძალიან გავრცელებული იყო. მაგალითისთვის შეიძლება მოვიყვანოთ ნ. კარაზინის (1842-1908) ილუსტრაციები და ნ. სამოვიშის (1860-1944) ნახატები. საქართველოში ამის კარგი მაგალითია ჰ. ჰრინვესკის ილუსტრაციები, რომლებსაც ქვემოთ განვიხილავთ. ეს სტილი საოცრად სიცოცხლისუნარიანი აღმოჩნდა და ათეული წლების განმავლობაში სრულიად მოულოდნელად ვლინდებოდა გამოყენებით ხელოვნებასა, წიგნის გაფორმებასა და ცალკეულ ფერწერულ ნამუშევრებში.

მოდერნის სტილის გაფორმებაში გავრცელებული ხერხი იყო ნახატის „კადრირებისთვის“ სხვადასხვა მოხაზულობის ჩარჩოების გამოყენება, რაც მოგვიანებითაც, 1920-იან წლებში იჩენდა თავს. როგორც ო. შმერლინგის ნახატების განხილვისას იყო აღნიშნული, მოდერნის პრინციპს რეალისტურად შესრულებული ფორმების დეკორატიულ მოტივებად გამოყენებაც შეესაბამება.

აღსანიშნავია ჰ. ჰრინვესკის თხრობითი ხასიათის ილუსტრაციები. დასასურათებლად თითოეული ნაწარმოებიდან მისი სიუჟეტის განვითარების მნიშვნელოვანი ეპიზოდია ამორჩეული. ჩანართს ილუსტრაციების ტექსტის შესაბამისი სტრიქონები ერთვის. ტექსტში ადვილია თავსართებისა და ბოლოსართების ნახატებით დასურათებული ადგილების პოვნა. მხატვარი თითქმის დოკუმენტური სიზუსტით მისდევს მწერლის თხრობას, პერსონაჟების გარეგნობისა და გარემოს აღწერას. ჰ. ჰრინვესკი ძალიან თავშეკავებულია თავისი დამოკიდებულების გამოვლენისას და ამაში მისი - პიროვნების და მხატვრის - ხასიათი ჩანს. სიუჟეტების შერჩევაში სოციალური უსამართლობის ხაზგასმის ტენდენცია არის შესამჩნევი, თუმცა ნახატებში მხატვრის მიერ მკვეთრად გამოხატული პროტესტი არ იგრძნობა.

ილუსტრაციები მოწმობს, თუ როგორ აინტერესებდა მხატვარს ქართული ხუროთმოძღვრება და ეთნოგრაფია. ის გულმოდგინედ ხატავს ხალხის ყოფაცხოვრებისათვის დამახასიათებელ ნივთებს (აკვანი, ურემი, სამეურნეო საგნები). ისინი ნაწარმოების პერსონაჟების ხასიათების გამოვლენას უწყობს

ხელს. როცა სიუჟეტი ამას მოითხოვს, დაწვრილებით წარმოდგენილია შენობის ინტერიერები.

ივანე ჯავახიშვილმა 1920-იან წლებში საქართველოს ისტორიული რუკის მხატვრული გაფორმება ისევ ჰ. ჰრინვესკის მიანდო. ეს ილუსტრაციები ჰ. ჰრინვესკის, როგორც მხატვრისა და მოქალაქის მისწრაფებებსა და გატაცებებს ავლენს. მათ საფუძვლად ედო ქართული ხელოვნების ძეგლების გამოვლენის და ათვისების სურვილი. სიძველეებისა და ეთნოგრაფიისადმი ინტერესი დამახასიათებელი იყო ამ პერიოდის ევროპული და რუსული კულტურისათვის. საქართველოს ნიადაგზე ამ მოვლენას სპეციფიკური ხასიათი ენიჭებოდა, როგორც ეროვნული მოძრაობის თავისებურ გამოძახილს.⁸

2.2 ცოტა რამ ქართული საჟურნალო გრაფიკის კარიკატურულ საწყისებზე

საქართველოში საჟურნალო გრაფიკას XIX საუკუნის ბოლოს ჩაეყარა საფუძველი.

1885-1890 წლებში გამოცემული სალიტერატურო და სამხატვრო ჟურნალის თავფურცელი ა. ბერიძეს ეკუთვნოდა. 1888-89 წლებში ჟურნალში კარიკატურები ქვეყნდებოდა, რამდენიმე ხელმოწერა ვ. ოქონელი-ს სახელითაა, სხვა ილუსტრაციებიც მის მიერ შეიძლება იყოს შესრულებული. ვ. ოქონელი მხატვარ ვ.ი. გოლოვნიას ფსევდონიმი გახლდათ. გოლოვნია ზიჩისა და ვილევალდეს მოწაფე იყო. მისი კარიკატურები თეატრის ცხოვრებზე ჰყვებიან - განხეთქილებებზე რეჟისორსა და მსახიობებს შორის, დრამატურგების უნიჭობაზე თუ თეატრის ცუდ პირობებზე.⁸ ნახატები კარიკატურისთვის აუცილებელ სიმახვილესა და იუმორს მოკლებულია და უფრო კომიქსების ტიპისაა. 1889 წლის № 2-ში ცნობილი მოღვაწეების კარიკატურებია წარმოდგენილი - ძალიან მცირე ზომის სხეულებითა და დიდი თავებით (ივერიელი - ი. ჭავჭავაძე, ვანო - ი. მაჩაბელი, ვალიკო - ვ. გუნია, ზოილი - დ. კეზელი).

ქართულ პრესაში კარიკატურა აღარ გვხვდება ვალერიან გუნიას მიერ 1894 წელს გამოცემულ იუმორისტულ წიგნამდე „ჩვენებური რამე-რუმე-ფიქრნი და შენიშვნანი პატარა კაცისა“. ავტორს ჩანაფიქრის მიუხედავად, ამ წიგნის გამოცემა აღარ გაგრძელებულა. ტექსტი იმ პერიოდში აქტუალურ საადგილმამულო ბანკის ამბებზეა და ბოლოში თორმეტი ნახატი აქვს დართული. კარიკატურებს ხელს აწერს კოლა (ნიკოლოზ ბიაზი). ნახატები რამდენიმე კადრისგან შედგება. ერთი კარიკატურა - „ჩვენებური კენჭაობა“ - არჩევნების თემაზეა. ამომრჩევლებს აქ ცხვრისა და თხის თავები აქვთ. ერთ ნახატზე ბანკის დირექტორი - ი. ჭავჭავაძეა

⁷ კარბელაშვილი მ. „ქართული გრაფიკა (1900-1920 წწ.)“ გვ.9, გვ.12

⁸ („თეატრი“, 1889, № 5, 1888 № 50)

წარმოდგენილი. თვით ნახატებს, ისევე, როგორც „თეატრის“ კარიკატურებს, ამ დარგისთვის დამახასიათებელი გამომხატველობა აკლია, აქცენტი მათ ქვეშ მოთავსებულ ვრცელ წარწერებზეა გაკეთებული.

1893-1904 წლებში გამოდიოდა გაზეთი „კვალი“ - „საპოლიტიკო და სალიტერატურო გაზეთი სურათებით“. მისი რედაქტორი იყო ჯერ გ. წერეთელი, 1896 წლიდან კი - ნოე ჟორდანიას. „კვალი“ სოციალ-დემოკრატების, „მესამე დასელების“ ორგანო იყო და პოლემიკას აწარმოებდა ილია ჭავჭავაძის „ივერიასთან“. გაზეთს 1893-1894 და 1895-1901 წლებში მოსე თოიძის მიერ, ხოლო 1901-1904 წლებში კი - გრ. ტატიშვილის მიერ დახატული სხვადასხვა თავფურცელი ჰქონდა. ილუსტრაციული მასალა, უმთავრესად, შემეცნებითი ხასიათისაა. დეკორატიული ელემენტებიდან ზოგჯერ კაზმული ასოები ან თავსართებია გამოყენებული (1896 წელს უცხო ჟურნალებიდან გადმოღებული ვარიანტები).

ნახატები, რომლებიც ტექსტს ასურათებს, უშუალოდ ტექსტშია ჩართული, ჩანართ ფურცლებზე მოთავსებულს კი ტექსტთან კავშირი არა აქვს და თავისთავად ინფორმაციას შეიცავს. ნახატის ავტორები, იშვიათი გამონაკლისის გარდა, მითითებული არაა. ზოგიერთ ნახატს მხატვრის ხელმოწერა ან ინიციალები ახლავს. აინტერესებდათ საგანი ან ინფორმაცია და არა ის, თუ როგორ და ვის მიერაა შესრულებული ნახატი. მ. თოიძისა და ალ. მრევლიშვილის ნახატების უმრავლესობა 1893 წლის ნოემბერშია შესრულებული, ა. ბერიძის და გ. ტატიშვილის ნამუშევრები კი - 1897 წელს. 1900 წელს აქ ანტონ გოგიაშვილიც ათავსებს ნახატს, რომელიც სოფლის ცხოვრებას ასახავს. ეს მაგალითები გამონაკლისია - ამ დროიდან ორიგინალური ნახატების გამოქვეყნება თითქმის შეწყდა, დარჩა მხოლოდ უცხოური ლიტოგრაფიები.

ქართველი მხატვრების ნახატების მცირერიცხოვანების მიუხედავად, ისინი გაზეთის საერთო ხასიათს პასუხობდნენ. ესაა გამახვილებული ყურადღება სოციალური საკითხებისადმი, თანაგრძნობა და სიმპათიები ქალაქისა და სოფლის მშრომელი ხალხისადმი და სხვ. ა. ბერიძის ნახატები „მეკვლე“, „ჩვენი ცხოვრებიდან“, „ბედნიერი ოჯახი“ პატარა ჟანრული სცენებია, რომლებშიც დიდი ყურადღება ეთმობა საყოფაცხოვრებო საგნების გამოსახვას. ასევე, ჟანრულ ხასიათს ატარებს ალ. მრევლიშვილის ქალები ბანზე, რომელიც გარკვეულ განწყობილებასაც კი შეიცავს. დაწვრილებით, დიდი მონდომებითაა შესრულებული მოსე თოიძის „ბერიკაობა“, „ჩარდახიანი ურემი“ და ა. გოგიაშვილის „გლეხის კერია“, რომელიც ამ მხატვრის სოფლის ცხოვრების ამსახველი ნახატების სერიის ერთ-ერთი ნიმუშია.

გაზეთი ყოველდღიურ ამბებსა და საზოგადოებრივ მოვლენებს ეხმაურებოდა. შესაბამისად, მხატვრები ასრულებდნენ დოკუმენტური ხასიათის ჩანახატებს

(რეპორტაჟურ ნახატებს, როგორც შემდგომში მათ უწოდებდნენ. მაგალითად, როცა 1893 წელს ნიკოლოზ ბარათაშვილის ნეშტი განჯიდან თბილისს გადმოასვენეს) აღსანიშნავია, რომ ამ გაზეთში არაა არც ერთი კარიკატურა, თუ კარიკატურად არ ჩავთვლით ნახატს, რომელზედაც ორი მოსაუბრე კაცია გამოსახული. ნახატს ერთვის სახუმარო ხასიათის დიალოგი, ე.ი. აქცენტი წარწერაზეა გაკეთებული (1894 წ. № 7). კარიკატურის არ არსებობა მით უფრო საკვირველია, რომ ჟურნალში კარიკატურისთვის მომგებიან თემებზე ქვეყნდება წერილები.

საჟურნალო გრაფიკის განვითარება ჟურნალ „ცნობის ფურცლის“ სურათებიან დამატებაში გამოჩნდა. „ცნობის ფურცელი“ 1896-1906 წწ. გამოდიოდა, სურათებიანი დამატება - 1901-1906 წწ. ეს იყო სოციალ-ფედერალისტური პარტიის ორგანო. ეს პარტია ავტონომია-ფედერაციის იდეის პროპაგანდას ეწოდა: „რაკი არსებობს ერი და ეროვნება, უნდა არსებობდეს ეროვნული დამოუკიდებლობა და თვითმმართველობა - ასეთი იყო სოციალ-ფედერალისტების იდეალი“. ამ ჟურნალში აქვეყნებდა თავის ნახატებს ანტონ გოგიაშვილი. ჟურნალის რედაქტორის, „ჯაბადარის წინადადებით მოგზაურობდა საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში, სადაც სწავლობდა ადგილობრივ მკვიდრთა ყოფა-ცხოვრებასა და ზნე-ჩვეულებებს“. აქ 1905-1906 წწ. თანამშრომლობდა მხატვარი ჰ. ჰრინევსკი, რომელიც ასრულებდა ნახატებს „ყოველდღიურ თემაზე“ და მხატვარი ი. როტერი. 1901 წლიდან ამ ჟურნალში თანამშრომლობდა ო. შმერლინგიც, რომლის კარიკატურები თითქმის ყველა ნომერში შეიძლება ვნახოთ. სურათებიან დამატებაში მოთავსებული ნახატები სხვადასხვაგვარი იყო თავისი შინაარსითა და მხატვრული მიდგომით.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია ო. შმერლინგის კარიკატურები. როცა მხატვარმა ამ ჟურნალში მოღვაწეობა დაიწყო, მას უკვე გარკვეული გამოცდილება ჰქონდა მიღებული. პეტერბურგში ყოფნისას იგი ათავსებდა კარიკატურებს გერმანულ და რუსულ ჟურნალებში, მიუნხენში მუშაობდა იუმორისტულ ჟურნალში. „ცნობის ფურცელში“ გამოქვეყნებულმა კარიკატურებმა ძალიან მალე მიიპყრო საზოგადოების ყურადღება და პოპულარობა მოუტანა მათ ავტორს. მხატვრის ნახატების თემატიკა მრავალფეროვანი იყო და ცხოვრების თითქმის ყველა სფეროს მოიცავდა. ნახატებში აისახა ჩინოვნიკების ბიუროკრატიზმი და მექრთამეობა, ქართველი არისტოკრატიის უდარდელობა, საბანკო საქმიანობა, ქველმოქმედება, თეატრის ცხოვრება და საყოფაცხოვრებო ამბები. პირველი ნახატი, რომელიც საერთაშორისო თემას ეხება, 1901 წ. გამოცემული ჟურნალის № 12-შია მოთავსებული - „ინგლისის დაქანცული მეომრები ბრუნდებიან აფრიკიდან თავიანთ ქვეყანაში“. ნახატი აშკარად ასახავს ქართველი საზოგადოების ბურებისადმი სიმპათიას, რომელიც თვალს ადევნებდა ბურების თავგამოდებულ ბრძოლას. 1905 წლიდან

განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს პოლიტიკური კარიკატურა, რომელშიც მხატვარი მახვილგონიერებას და გამომგონებლობას ამჟღავნებს. ო. შმერლინგის კარიკატურები მხატვრის იუმორის გრძნობას და ამ იუმორის გადმოცემის უნარს გვიჩვენებს. მიუხედავად ცენზურისა, მკაფიოდ ჩანს ის აღტაცება, რომლითაც შეხვდნენ „სახალხო მოძრაობას“. ასეთივე განწყობილება სუფევდა რუსეთშიც. ე. ლანსერე იხსენებდა: „ჩვენ მაშინ რევოლუციას არ აღვიქვამდით როგორც კლასთა ბრძოლას, არამედ - როგორც მთელი ხალხის ბრძოლას თვითმპყრობელობის წინააღმდეგ“. ამ წლებში პოლიტიკურ კარიკატურას მიმართავენ ბ. კუსტოდიევი, მ. დობუჟინსკი, ი. ბილიბინი, ვ. სეროვი. ო. შმერლინგის კარიკატურები გაბედული და მძაფრია. მხატვარი მიმართავს ქარაგმულ თქმას, ალეგორიას (ადვილად გასაგებს). იგი ხატავს მთავრობის წევრების კარიკატურებს, რომლებშიც ისეთი ზუსტი პორტრეტული მსგავსებაა, რომ დღესაც ადვილია მინისტრების ამოცნობა. ერთ ნახატზე უთავებოდ გამოსახულია მინისტრები წარწერით: „სად დავკარგეთ თავები?“ (1906, № 369). თავის დროზე მათი გამოცნობა მუნდირების მიხედვით არავის გაუჭირდებოდა. კრილოვის არაკის „კვარტეტის“ თემაზე შესრულებულ ნახატში ცხოველების ნაცვლად რუსი მინისტრებია წარმოდგენილი წარწერით: „როგორც უნდა დასხდეთ, თქვენ მემუსიკეთ არ ვარგისხართ“ (1905, № 364).

მხატვარს შეეძლო, მოვლენების სასაცილო მხარეები დაენახა, გამოეძებნა ისეთი სიტუაციები, როცა კომიზმი სწორედ გრაფიკული შესრულებისას მჟღავნდება. ეს ნახატები წარწერის გარეშე, თავისთავად გამოხატავენ საზრისს და ღიმილს იწვევენ. წარწერა მხოლოდ უფრო აკონკრეტებს ამა თუ იმ საზრისს, იდეას. ზოგი ნახატის სიუჟეტი დღესაც ინარჩუნებს აქტუალობას. მხატვრის ოსტატობამ გარკვეული განვითარება განიცადა. 1901-1902 წლებში ის დაწვრილებით, დაშტრიხვით ამუშავებს შიდა ფორმებს, კონტურები გამოყოფილია, მაგრამ მკვეთრი არაა. შემდგომში მხატვარი უარს ამბობს შიდა ფორმების დამუშავებაზე. ის მათ მოხაზავს ლაკონიური, გამომხატველი კონტურით, ნახატის ცალკეულ სიბრტყეებს შავი ფერით ფარავს, რაც ნახატს გრაფიკულ ჟღერადობას ანიჭებს. ამ ნახატებს სპეციფიკურად საგაზეთო, პუბლიცისტური სიმახვილე აქვთ.

“ცნობის ფურცლის” სურათებიანი დამატების ზოგჯერ ერთიმეორის შემდეგ მოთავსებული ნახატები ურთიერთს ავსებენ და ნათელ, ცოცხალ სურათს გვიქმნიან იმ ამბებისა, რომელთაც საქართველოში ჰქონდა ადგილი. ეს ნახატები ნათლად გვიჩვენებენ მხატვრების დემოკრატიზმს, რომელიც ავტორების ხასიათისა და ტემპერამენტის შესაბამისად ვლინდება. თავის დროზე ამ ნახატებს გარკვეული აღმზრდელობითი მნიშვნელობაც უნდა ჰქონოდა.

XX საუკუნის პირველ მეოთხედში საქართველოში გამოდიოდა ოთხმოცდახუთი

დასახელების ჟურნალი, გაზეთი და ალმანახი. ეს მხოლოდ ჟურნალისტიკის განვითარების შედეგი არ იყო. ცენზურა სულ უფრო მკაცრდებოდა, ხშირად პირველივე ნომრის გამოსვლის შემდეგ რედაქცია იხურებოდა, იყო რედაქტორის დაპატიმრების შემთხვევებიც. ჟურნალებს ხშირად სახელსაც უცვლიდნენ. ამ მდგომარეობას ასახავს ი. როტერის ნახატი - დაჩოქილი კაცი (რედაქტორი) ლოცულობს „არხანგელო, ამაცდინე არხანგელის გუბერნიას!“ („ნიშადურის“, 1907, № 1). თანდათან ასპარეზზე ახალგაზრდა მხატვრებიც გამოვიდნენ. ამას ხელი 1901 წ. თბილისში სამხატვრო სასწავლებლის დაარსებამ შეუწყო. სახვითი ხელოვნებისადმი ინტერესს სამხატვრო გამოფენებიც ზრდიდა. 1910, 1913 წლებში თავისი ნამუშევრები გამოფინა გ. გაბაშვილმა, შედგა ალ. მრეკლიშვილის, მ. თოიძის, ჰ. ჰრინვესკის გამოფენები.

სატირულ-ისტორიული ნახატი, კარიკატურა საბოლოოდ დამკვიდრდა ქართულ პერიოდულ გამოცემებში. გარდა გრაფიკოსებისა, მას მიმართავენ ფერმწერები და ის ახალგაზრდებიც, რომლებმაც მომავალში თავისი მოღვაწეობა ხელოვნების სხვა დარგებს დაუკავშირეს (მაგალითად, ს. შანშიაშვილი, მ. ჭიაურელი). 1907 წ. გამოვიდა ჟურნალი „ხუმარა“, რომლის რედაქტორი აკაკი წერეთელი იყო. პირველივე ნომერში თბილისის გენერალ-გუბერნატორზე გამოქვეყნდა გიგო ზაზიაშვილის ნახატი და აკაკის ლექსი. ეს ჟურნალის დახურვის მიზეზი გახდა, დააპატიმრეს აკაკი წერეთელიც და ორი დღით მეტეხის ციხეში ჩასვეს. შედარებით უფრო ხანგრძლივად გამოდიოდა ჟურნალი „ეშმაკის მათრახი“ - 1907-1908 წლებში (რედაქტორი ნესტორ კალანდაძე). ისიც გენერალ-გუბერნატორის ბრძანებით დაიხურა, მაგრამ 1909 წელს უკვე „ტარტაროზის“ სახელწოდებით გამოვიდა. ჟურნალი პაუზებით, 1915-1917 და 1919-1921 წლებშიც გამოდიოდა. ეს პერიოდები ჟურნალისთვის ყველაზე ნაყოფიერი ხანა იყო. „ეშმაკის მათრახში“, მთელი მისი არსებობის მანძილზე, თანამშრომლობდა ო. შმერლინგი. მხატვარს ჟურნალთან არა მხოლოდ პროფესიული ინტერესები, არამედ მოქალაქეობრივი სულისკვეთებაც აკავშირებდა. ო. შმერლინგს ეკუთვნის ჟურნალის თავფურცელი - მათრახიანი ეშმაკის გვერდით დახატულია თავკუდმოგლეჯილი მოქალაქე, რომელიც ცდილობს პოლიციელს დაუსხლტეს ხელიდან. ლაკონიზმითა და პოლიტიკური სიმახვილით გამოირჩევა ბოლოსართი ნახატები. მაგალითად, უზარმაზარი ჩექმა, რომელიც ადამიანს თელავს.

„ეშმაკის მათრახსა“ და „ნიშადურს“ გაბმული ჰქონდა პოლემიკა, რომელსაც არაერთი კარიკატურა მიემდგნა. ასეთია მაგალითად, ო. შმერლინგის კარიკატურა „ნიშადურის“ რედაქტორზე - ვალერიან გუნიაზე (1907, № 9). „ნიშადურმა“ საპასუხოდ ს. შანშიაშვილის კარიკატურა მოათავსა ნესტორ კალანდაძეზე (1907, №

7).

„ეშმაკის მათრახს“ ჰქონდა განყოფილება „ჩვენი დროის მოღვაწეები“, რომელშიც სახუმარო ბიოგრაფიები და კარიკატურები იბეჭდებოდა. ამგვარად, აქ XX საუკუნის დასაწყისის ქართველ მოღვაწეთა მთელი გალერეაა შექმნილი: ნიკო ნიკოლაძე (1907, № 2), მოსე ჯანაშვილი (1907, № 6), ვალერიან გუნია (1907, № 8), ვასო აბაშიძე (1907, № 9), აკაკი წერეთელი, ვაჟა-ფშაველა (1907, № 10) და სხვ.

XX საუკუნის პირველი მეოთხედის ბოლოს მხატვრების ახალი თაობა გამოჩნდა: ვ. სიდამონ-ერისთავი, ალ. ციმაკურიძე, შ. ქიქოძე, ლ. გუდიაშვილი და დ. კაკაბაძე. ვ. სიდამონ-ერისთავი და ალ. ციმაკურიძე თავის ნახატებს გაზეთ „საქართველოს“ სურათებიან დამატებაში ათავსებენ. გაზეთი 1915-1918 წწ. გამოდიოდა სანდრო შანშიაშვილის რედაქტორობით. აქ ქვეყნდება ახალგაზრდა ირაკლი თოიძის ნამუშევრები (1916, № 1). გვხვდება მ. ჭიაურელის ქანდაკებების, ი. ნიკოლაძის ქანდაკების (1916, № 16) რეპროდუქციები, დ. შევარდნაძის სურათები (1915, № 1), (1915, № 10), რაც ქართული სახვითი ხელოვნებისადმი გაზრდილ ინტერესს მოწმობს. ამ გაზეთის ფურცლებზე მოცემულია ნამუშევრები მხატვრებისა, რომელთა შემოქმედება ქართული ხელოვნების განვითარების შემდგომ ეტაპზე წამყვან მნიშვნელობას შეიძენს.

ქართულ ჟურნალებში მოთავსებული ნახატები უდავოდ საზოგადოების ყურადღებას იპყრობდნენ. ამ ნახატების უმრავლესობას დღესაც არ დაუკარგავთ მნიშვნელობა არა მხოლოდ გრაფიკის განვითარების წარმოდგენის თვალსაზრისით, არამედ იმის გამოც, რომ შემოგვინახეს ეპოქის უშუალო განცდა და იმგვარი დეტალები, რომლებიც ცნობილ ისტორიულ ფაქტებს აცოცხლებენ. ქართული გრაფიკის განვითარების საწყის ეტაპზევე ამ დარგში მომუშავე მხატვრები თავიანთ ხელოვნებას მჭიდროდ უკავშირებენ საზოგადოებრივ ცხოვრებას. ამ ხელოვნებამ თავისი წვლილი შეიტანა ქართულ დემოკრატიულ-საგანმანათლებლო მოძრაობაში და გრაფიკის ხელოვნების შემდგომი წინსვლის საწინდარი შექმნა.⁹

III თავი

პლაკატური ხელოვნების სამსახურში

3.1 ტემპერატურა 41

ფუტურიზმი – XX საუკუნის კულტურაში ერთ-ერთი ყველაზე მკაფიო და არაერთგვაროვანი მხატვრული მოვლენაა. ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ძველი ტრადიციებისა და ფორმების რღვევისაკენ მისწრაფება და ახლის შექმნა გამიზნული

⁹ კარბელაშვილი მ. „ქართული გრაფიკა (1900-1920 წწ.)“ გვ.10, გვ.12

იყო არა მხოლოდ ესთეტიკის გარდასაქმნელად, არამედ, საბოლოო ჯამში, მიზნად ისახავდა ახალი სამყაროს და ახალი თავისუფალი ადამიანის შექმნას.

უტოპიური იდეა მომავალში „გადახტომის“ შესაძლებლობაზე, რადიკალური გარდატეხების საშუალებით გამოხატული იყო იტალიელი პოეტის ფილიპო ტომაზო მარინეტის მიერ შექმნილ ფუტურიზმის პირველ მანიფესტში: „ჩვენ გვინდა ქება შევასხათ შეტევით მოძრაობას, დამაბულ უძილობას, ტანვარჯიშის ნაბიჯს, საშიშ ნახტომს, სილასა და მუშტის დარტყმას“ (1909 წ.). 1912 წელს „ტექნიკურ მანიფესტში“, რომელმაც გადამწყვეტი როლი ითამაშა ფუტურისტების პოეზიასა და შემოქმედებაში, მარინეტი გამოხატავს საკუთარ კონცეფციას „სიტყვები თავისუფლებაში“ – რომელიც მდგომარეობს სინტაქსის, ზედსართავი სახელების და პუნქტუაციის ნიშნების განადგურებაში. სიტყვები, მთელი წინადადებები და ფრაზები კარგავენ ჩვეულ მნიშვნელობას და იქცევიან ვიზუალურ ნიშნად. ფუტურისტების მოსაზრებით, ასე გამოიხატება ახალი რეალობის ესთეტიკა, სადაც დომინირებს ძლიერი პიროვნება და სამანქანო ცივილიზაცია. მარინეტის იდეები აიტაცეს საკმაოდ შორს იტალიის საზღვრებიდან და მისი მიმდევრები გამოჩნდნენ ესპანეთში, საფრანგეთში, პორტუგალიაში, რუსეთში, აშშ-ში, იაპონიაში და მრავალ სხვა ქვეყანაში.

რუსეთში „ფუტურიზმის მანიფესტი“ გამოქვეყნდა 1909 წლის მარტში გაზეთ „ვეჩერ“-ში და მალე, ტიფლისის I ვაჟთა გიმნაზიის ხატვის მასწავლებლის ბ. ლაპოტინსკის დამსახურებით მოხვდა საქართველოში. საქართველოში ერთ-ერთი პირველები, ვინც გაიტაცა ფუტურისტულმა იდეებმა იყვნენ ლაპოტინსკის მოსწავლეები - ძმები პოეტი ილია და მხატვარი კირილ ზდანევიჩები. 1911 წელს ზდანევიჩები სასწავლებლად რუსეთში გაემგზავრნენ და განაგრძეს ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ახალი ფორმების ძიება რუსული ავანგარდის ლიდერებთან. მხატვრებმა მ. ლედანტიუმ, მ. ლარიონოვმა, ნ. გონჩაროვმა, ვ. ტატლინმა და ფუტურისტმა პოეტებმა: დ. ბურლიუკმა, ა. კრუჩენიხმა, ვ. მაიაკოვსკიმ, ვ. ხლენიკოვმა 1912 წელს გამოსცეს ფუტურიზმის კონცეფციის ფორმირებისათვის მნიშვნელოვანი მანიფესტი „სილა საზოგადოებრივ გემოვნებას“, სადაც ლიტერატურული ტრადიციების უარყოფასთან ერთად ცხადდებოდა პოეტის მიერ „მანამ არსებული ენის სიძულვილის“ უფლება. შემდეგ „სიტყვის დეკლარაცია, როგორც ასეთი“-ში და რიგ სხვა მანიფესტსა და დეკლარაციაში ყალიბდებოდა სიტყვის შინაარსისაგან გათავისუფლების თეორიული პოსტულატები, ხორციელდებოდა სიტყვის ახალი მნიშვნელობების გაჩენა და მათი ვიზუალური შესაძლებლობების გამოყენება. პრაქტიკულად ამ იდეებს, ფორმის მიხედვით, ხორცი შეესხა ახალ ფუტურისტულ წიგნებში. 1912 წელს დაიბეჭდა ა. კრუჩენიხისა და ვ. ხლენიკოვის პირველი წიგნები ნ. გონჩაროვისა და

მ. ლარიონოვის ლითოგრაფიით: „Старинная любовь“, „Игра в аду“, „Мир с конца“, რომლებიც შესრულებული იყო თვითნაწერის უნიკალური ტექნიკით.

1917 წლის შემოდგომაზე ილიასა და კირილეს ინიციატივით შეიქმნა გაერთიანება „ფუტურისტების სინდიკატი“, რომელშიც შევიდნენ: ა. კრუჩენიხი, ლ. გუდიაშვილი, ნ. ჩერნიაევსკი, კარა-დარვიში, ზ. ვალიშევსკი. სინდიკატის უმთავრესი ამოცანა საგამომცემლო საქმიანობა იყო. 1918 წლის დასაწყისში ა. კრუჩენიხმა, ვ. ტერენტიევმა და ილია ზდანევიჩმა შექმნეს ჯგუფი „41 გრადუსი“ და გამოსცეს ამ ჯგუფის მანიფესტი, სადაც დეკლარირებული იყო ამბიციური და ფუტურისტებისათვის დამახასიათებელი ამოცანა - „თანამშრომლების ყველა მნიშვნელოვანი აღმოჩენის გამოყენებით მსოფლიო ახალ ღერძზე დატრიალება“. („ჩვენ გვინდა ვუმღეროთ ადამიანს, რომელსაც უჭირავს მქნევარა, რომლის იდეალური ღერძი გადის მიწაში...“ ტ. მარინეტი „ფუტურისტული მანიფესტი“.) საკუთარი ჯგუფის დასახელებას - „41 გრადუსი“ მისი დამფუძნებლები ხსნიდნენ იმით, რომ ტიფლისი, ისევე, როგორც ახალი მსოფლიო კულტურის სხვა ცენტრები - ტოკიო, ნიუ-იორკი და მილანი მდებარეობს ამ გეოგრაფიულ განედზე. თუმცაღა, ესეც შეიძლება იქნას მიჩნეული ფუტურისტებისათვის დამახასიათებელ სიმბოლოებით თამაშის მომენტად.¹⁰

მარინეტი და მისი მიმდევრები დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ციფრებს, ფორმულებს და ციფრ 11-ს საკუთარ თალისმანად თვლიდნენ. იტალიელი ფუტურისტების თითქმის ყველა მანიფესტი შეიცავდა 11 პუნქტს და ხელმოწერილი იყო 11 რიცხვით მიუხედავად მათი შექმნის რეალური თარიღისა. „ჯგუფმა „41“ ტიფლისში გამოსცა ა. კრუჩენიხის, ი. ზდანევიჩისა და ი. ტერენტიევის მრავალი წიგნი ... ილია ზდანევიჩი წერდა: „ახლახანს დაარსებული ორგანიზაცია – 41 – დულს. დაარსდა წიგნების გამომცემლობები, თეატრები, უნივერსიტეტები და სამაგალითო ფერმა ...“ ორგანიზაციას არ ჰქონდა საკუთარი ტიპოგრაფია და წიგნები იბეჭდებოდა სხვადასხვა გამომცემლობაში. ესენი იყო როგორც ახალი, ასევე, ადრე მოსკოვსა და პეტერბურგში გამოცემული წიგნები. ა. კრუჩენიხმა ტიფლისში 1917-1919 წლებში გამოშვებული საკუთარი წიგნების ბიბლიოგრაფიული სია შეადგინა. მასში წარმოდგენილია 40-ზე მეტი გამოცემა. ყველა ეს წიგნი გამოიცემოდა მცირე ტირაჟით შერეული ბეჭდვითი და ხელით ნაწერი ტექნიკით და მალე ბიბლიოგრაფიულ იშვიათობად იქცა. 1917 წელს ა. კრუჩენიხმა გამოსცა კრებული „Учитесь художни“. კრებულში შევიდა კრუჩენიხის 8 ლექსი, რომელთაგან რამდენიმეს ილუსტრაცია თვითონ გააკეთა, კირილ ზდანევიჩის 17 ნახატი და ს. ვალიშევსკის ლექსები – „Кушай, художни, говядину Рубенса - заедай булкой Сезанна! Осторожно, не обжирайся. Сыт не будешь“. ამავე წელს გამოსცეს ალბომი „1918“ ლექსებით და კრუჩენიხის, კამენსკისა და ზდანევიჩის კოლაჟებით, ხოლო, 1918-ში

⁹ მეძმარიაშვილი მ. „ფუტურისტული წიგნი საქართველოში“ გვ2, გვ3

კი - „Малохолия в капоте“ ასევე კ. ზდანევიჩის ნახატებით.

ეს გამოცემები, ისევე, როგორც ფუტურისტული წიგნების დიდი უმრავლესობა, გამოშვებულ იქნა შესაფუთ ქაღალდზე, შეიკერა ხელით; ცალკეულ გვერდებზე განთავსებული კ. ზდანევიჩის ნახატები შესრულების დაუდევარი მანერით, კომპოზიციის ნერვული დინამიკით შეესაბამება წიგნის საერთო იერს – რომელიც ხელით არის დაწერილი „უსწორ-მასწორო“ ასოებითა და ნაკლებად გასაგები ტექსტით. თუმცა, სწორედ ეს იყო ავტორებისა - პოეტისა და მხატვრის მთავარი ამოცანა, რომელთაც აირჩიეს აბსურდის გზა და ბგერებითა და ფორმებით თამაში. მათი სტილისტიკა ახლოსაა ნეოპრივიტიზმის ფერწერასთან და დადას შემოქმედებასთან მათთვის დამახასიათებელი მისწრაფებით გაუხეშებასა და „ბავშურ“ უშუალობამდე ფორმების გამარტივებისაკენ... ფუტურისტების ზოგიერთ სხვა წიგნში, მაგალითად, როგორიცაა ილია ზდანევიჩის „Янко круль албанский“, „миллиорк“, ა. კრუჩენიხის „Лакированное трико“ და სხვ. (ყდა გაფორმებულია ი. ზდანევიჩის მიერ), ი. ტერენტიევის „Рекорд нежности. Жизнь Ильи Зданевича“, „Трактат о сплошном неприличии“, ტექსტი აკრეფილია ტიპოგრაფიული მეთოდით, თუმცა, სხვადასხვა ზომის ასოებისა და შრიფტის ტიპების შეთავსება და სტრიქონების არათანაბარი გადანაწილება ქმნის გარკვეულ მხატვრულ-დეკორატიულ გამოსახულებას, სადაც ვიზუალური დინამიკა სრულიად ადეკვატურად შეესაბამება ფუტურისტულ „зауми“-ს. ი. ტერენტიევი აცხადებს, რომ ფუტურისტების პოეზია – მასალაა ენაზე ცდების ჩასატარებლად.

ქართულ საფუძველზე ფუტურიზმი იძენს საკუთარ განსაკუთრებულ ხასიათს. ფუტურიზმის ფუძემდებლები ქადაგებდნენ ძალის კულტს, აგრესიას და ქალის, როგორც სუსტი არსების უგულვებელყოფას. ისინი უარყოფდნენ წარსულის ყველა მორალურ და ეთიკურ ღირებულებას: თანაგრძნობას, პატივისცემას, რომანტიკულ სიყვარულს და აცხადებდნენ, რომ ლითონის ან ხის ნაჭრის სითბო ბევრად უფრო ამაღელვებელია, ვიდრე ქალის ღიმილი ან ცრემლები, ხოლო, ვ. მაიაკოვსკიმ, რომელსაც სურდა, რაც შეიძლება მეტად მოეხდინა მკითხველის ეპატირება, დაწერა კაფე პიტორესკის კედელზე - „Я люблю смотреть как умирают дети“. ფუტურიზმი ტიფლისში იყო ნაკლებად აგრესიული, ლექციები და სხვა საზოგადოებრივი გამოსვლები იწვევდა საზოგადოების გაოცებას, თუმცა, იმ დროინდელი პრესის მიხედვით ისინი არ სრულდებოდა ჩხუბითა და სკანდალებით ... შესაძლებელია რუსულ რეალობაში არსებული მოვლენები იმდენად დრამატული აღმოჩნდა, რომ გადაფარეს ხელოვნურად შექმნილი აგრესია, თუმცა, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ქართველი პოეტებისა და მხატვრების კეთილგანწყობა და სტუმართმოყვარეობა აცხრობდა ვნებების ... მხურვალეობას.

რუსი და ქართველი ავტორი-პოეტების, მწერლებისა და მხატვრების ერთობლივი შემოქმედების ერთ-ერთ ყველაზე შთამბეჭდავ დოკუმენტს წარმოადგენს კრებული, რომელიც მიეძღვნა ილია ზდანევიჩის მუზას, მსახიობ სოფია მელნიკოვას (1919წ.). ნაკრებში შევიდა სამ ენაზე – რუსულად, ქართულად და სომხურად დაწერილი ნაწარმოებები და მათი ავტორები იყვნენ სხვადასხვა ეროვნების ადამიანები: ქართველები, რუსები, სომხები, პოლონელები, რომლებიც ეკუთვნოდნენ სხვადასხვა მხატვრულ მიმდინარეობას: ფუტურისტები ილია და კირილ ზდანევიჩები, კარადარვიში, ი. ტერენტიევი, ზ. ვალიშევსკი, ცისფერყანწელები ტ. ტაბიძე და პ. იაშვილი და სხვა. ი. ზდანევიჩის პოემა „Осел на прокат“, ილუსტრირებულია რუსული ავანგარდის ერთ-ერთი ყველაზე გამოჩენილი ლიდერის – ნ. გონჩაროვის მიერ; მისივე თხზულება „Яд кармолаи“, ზდანევიჩის კუბო-ფუტურისტული ნახატებით, კუბო-ფუტურისტული მანერით შესრულებული ს. ვალიშევსკის ნახატებით და ლ. გუდიაშვილის ტუშით შესრულებული ნახატებით – ატარებს სიურრეალისტურ ხასიათს... ტიპოგრაფიული ანაწყობი სხვადასხვა ზომის ასოებით, ასევე გამოხატავს ნაკრების სხვაობას წიგნის ტრადიციული, სტანდარტული გადაწყვეტისაგან. „სოფია მელნიკოვას ნაკრები“ – ბოლო წიგნია, რომელიც შეიქმნა ფუტურისტების მიერ საქართველოში. 1919 წელს ა. კრუჩენიხის ბაქოში, მერე კი ძმების საფრანგეთში გამგზავრების შემდეგ ორგანიზაცია „41“-მა შეწყვიტა თავისი მოღვაწეობა და ფუტურისტული წიგნები, საქართველოში, აღარ გამოცემულა. თუმცა, რუსი და ქართველი ავანგარდისტების ერთობლივი მოღვაწეობა გაგრძელდა ქართველი ფუტურისტების მოღვაწეობით, რომელსაც ხელმძღვანელობდა ს. ჩიქოვანი. საქართველოს მხატვრულ ცხოვრებაში მხოლოდ რამდენიმე წლის განმავლობაში გამოცემული წიგნები იყო უჩვეულო, ექსცენტრული მოვლენა. ამ მოვლენის ფენომენი ვლინდება კომპლექსურად, სოციალურ, პოლიტიკურ, ესთეტიკურ და მორალურ ასპექტთა რთულ და დღემდე ბოლომდე ამოუხსნელ გადახლართვაში.¹¹

3.2 მომენტალური ფოტოსურათი სინთეტური პორტრეტის წინააღმდეგ

კონსტრუქტივიზმმა მსოფლიო მასშტაბით უდიდესი გავლენა მოახდინა გრაფიკის განვითარებაზე. კონსტრუქტივისტული მიდგომების გაშუქებით, ძალიან იოლი დასანახია კონტრასტი მსოფლიო გრაფიკულ ტენდენციებსა და ამ პერიოდის ქართული გრაფიკის განვითარების დონეს შორის.

კონსტრუქტივიზმი სახელოვნებო და არქიტექტურული ფილოსოფია იყო, რომელიც 1919 წელს რუსეთში წარმოიშვა და ავტონომიური ხელოვნების იდეის უარყოფას

⁹ მეძმარიაშვილი მ. „ფუტურისტული წიგნი საქართველოში“ გვ2, გვ3

გულისხმობდა. მოძრაობა მხარს უჭერდა ხელოვნებას, როგორც პრაქტიკას სოციალური მიზნებისთვის. კონსტრუქტივიზმმა უდიდესი გავლენა იქონია მე-20 საუკუნის თანამედროვე ხელოვნების ისეთ მთავარ ტრენდებზე, როგორიც არის „ბაუჰაუსი“ და „დე სტილი“. მისი გავლენები ვრცელდებოდა ძირითადად არქიტექტურაზე, გრაფიკულ და ინდუსტრიულ დიზაინზე, თეატრზე, კინოზე, ცეკვასა და მოდაზე.

ტერმინი – კონსტრუქციული არტი პირველად კაზიმირ მალევიჩმა გამოიყენა ირონიულ კონტექსტში, ალექსანდრე როდჩენკოს ნაწარმოების აღწერისას. კონსტრუქტივიზმი, როგორც დადებითი ტერმინი, ნაუმ გაბოს „რეალისტურ მანიფესტში“ ჩნდება, 1920 წელს. ალექსეი განმა ეს სიტყვა თავისი წიგნის სათაურად გამოიყენა „კონსტრუქტივიზმი“, რომელიც 1922 წელს დაიბეჭდა. კონსტრუქტივიზმი რუსული ფუტურიზმის პოსტ-პირველი მსოფლიო ომის განვითარება გახლდათ, კერძოდ ვლადიმირ ტატლინის „საპირისპირო რელიეფისა“, რომელიც 1915 წელს გამოიფინა. თვითონ ტერმინი მოქანდაკეებს ანტუან პევსნერსა და ნაუმ გაბოს მიეწერებათ, რომლებმაც შექმნეს ინდუსტრიული, კუთხოვანი სტილის ნამუშევრები, რომლის გეომეტრიული აბსტრაქციებიც რაღაც მხრივ, კაზიმირ მალევიჩის სუპრემატიზმს ესესხებოდა.

კონსტრუქტივიზმი, როგორც თეორია და პრაქტიკა, წარმოიშვა „არტისტული კულტურის ინსტიტუტში“ (ინხუკ) მოწყობილი დებატების სერიების შედეგად მოსკოვში, 1920–22 წლებში. კონსტრუქტივისტების პირველმა სამუშაო ჯგუფმა (რომლის წევრებიც გახლდნენ ლიუბოვ პოპოვა, ალექსანდრე ვესნინი, როდჩენკო, ვარვარა სტეპანოვა და თეორეტიკოსები ალექსეი განი, ბორის არვატოვი და ოსიპ ბრიკი), ჩამოაყალიბა კონსტრუქტივიზმის პირველი დეფინიცია, როგორც კომბინაცია „ფაქტურასთან“: საგნების ცალკეულ მატერიალურ თვისებებთან და „ტექტონიკასთან“ – საგნის სივრცულ არსებობასთან. ძირითადად, კონსტრუქტივისტები მუშაობდნენ სამგანზომილებიან კონსტრუქციებზე – როგორც ინდუსტრიაში მონაწილეობის საშუალებებზე: ობმოხუს (ახალგაზრდა არტისტების საზოგადოება) გამოფენაზე ნაჩვენები იყო როდჩენკოს, სტეპანოვას, კარლ იოგანსონისა და ძმები სტენბერგების ეს სამგანზომილებიანი კომპოზიციები. მოგვიანებით ეს დეფინიცია გაფართოვდება და ორგანზომილებიან დიზაინსაც გადასწვდება, როგორცაა წიგნები თუ პოსტერები, რომლის მნიშვნელოვანი კონცეპტი მონტაჟი და ფაქტოგრაფია გახდება.

კონსტრუქტივისტები ინდუსტრიული დიზაინის გარდა, საზოგადოებრივ ფესტივალებსა და ქუჩის დიზაინზეც მუშაობდნენ პოსტ-ოქტომბრის რევოლუციის ბოლშევიკური მთავრობისთვის. შთაგონებულნი ვლადიმირ მაიაკოვსკის

მოწოდებით „ქუჩები ჩვენი ფუნჯები, ბაღები ჩვენი პალიტრები“, არტისტები და დიზაინერები მონაწილეობას იღებდნენ სამოქალაქო ომის პერიოდის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. ზოგიერთი კონსტრუქტივისტი აქტიურად თანამშრომლობდა „ოკნა როსტასთან“ ბოლშევიკურ საზოგადოებრივ კამპანიაში, 1920 წელს. მათ შორის იყვნენ ვლადიმირ მაიაკოვსკი და ვლადიმირ ლებედევი.

“პროდუქტივიზმის მანიფესტში” - ადრეული რუსული კონსტრუქტივიზმის 1920 წლის დოკუმენტში, ავტორებმა ალექსანდრე როდჩენკომ და მისმა მეუღლემ ვარვარა სტეპანოვამ კავშირი დაადგინეს იდეოლოგიასა და არტისტის მიერ მასალების კონსტრუქციულ წყობას შორის. მანიფესტი “იდეოლოგიური და ფორმალური ასპექტების სინთეზის მიღწევის” აუცილებლობაზე მიუთითებდა, რათა არტისტის ნამუშევარს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში პრაქტიკული გამოყენება ჰქონოდა. ავტორები უარყოფდნენ წარსულის ხელოვნებას და ემხრობოდნენ “კონსტრუქციული შენების კომუნისტურ ფორმებს”, რომელიც მასალებით სისტემატიურ მანიპულაციას ეყრდნობოდა.

მანიფესტი რუსული კონსტრუქტივიზმის “ლაბორატორიული პერიოდის” დასასრულსა და გამოყენებითი ფაზის დასაწყისზე მიაწვდებოდა, რომელშიც არტისტები გრაფიკის, ქსოვილების, არქიტექტურის, სასცენო დეკორაციისა და ფუნქციური საგნების დიზაინით დაკავდებოდნენ. 1924 წელს, კონსტრუქტივისტების პირველმა სამუშაო ჯგუფმა საგამოფენო კატალოგში განაცხადა:

“არტისტული შრომის რაციონალიზაციით, კონსტრუქტივისტები არა ვერბალური, არამედ კონკრეტული გაგებით იყენებენ საგნის ნამდვილ თვისებებს: კონსტრუქტივისტები ამადლებენ საგნის ხარისხს, ადგენენ მის სოციალურ როლს და აწესრიგებენ მის ფორმებს საგნის უტილიტარისტულ მნიშვნელობასა და მიზანთან ორგანულ ურთიერთობაში”.

პირველმა სამუშაო ჯგუფმა ნიადაგი მოამზადა სხვადასხვა სახის ობიექტების საწარმოებლად, დაწყებული ფილმებითა და ფოტოებით, დამთავრებული საბავშვო წიგნებითა და ინდუსტრიული ტანსაცმლით. დიზაინის ერთ-ერთი ფორმა, რომელიც ბევრი რუსი კონსტრუქტივისტის ყურადღების საგანი გახდა, იყო პოსტერი, რომელიც დანახულ იქნა, როგორც ხალხის მასებთან, უმეტესწილად, ვიზუალური მესიჯებით ხმის მიწვდენის საშუალება. ქვეყანაში, სადაც მოსახლეობის დიდ ნაწილს კითხვა არ შეეძლო, სურათხატი სიტყვებზე ეფექტურად ახდენდა ხალხთან კომუნიკაციას. გარდა ამისა, ამ დრომდე, სახალხო კომუნიკაციის რუსულ ტრადიციაში, გამოსახულება დომინირებდა. გამოსახულებების გავრცელების ყველაზე ცნობილი საშუალება იყო “ლუბოკი” - ქსილოგრაფიის ფორმა, რომელიც მეჩვიდმეტე საუკუნიდან მოყოლებული არსებობდა და სოფლის კოტეჯების

კედლებიდან და ღობეებიდან (ე.წ. ღობის ფერწერა) გადმოსცემდა თავდაპირველად რელიგიური, მოგვიანებით კი პოლიტიკური შინაარსის ცნობებს. ლუბოკს ქალაქებში ამზადებდნენ სოფლის გლეხებს შორის სიმღერის/ცეკვის ინსტრუქციებისა და ცნობილი ამბების გასავრცელებლად.

1917 წლის ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ, ბოლშევიკების მთავრობამ დაარსა “როსტა”, რუსული სატელეგრაფო სააგენტო, რომელმაც თავის აქტიურ პოსტერებში განაგრძო ლუბოკის ტრადიცია. “როსტას” პლაკატებს სამოქალაქო ომში წითელი არმიისადმი მხარდაჭერა უნდა განემტკიცებინათ, მიმდინარე მოვლენების მარტივი სურათებით გამოსახვით – მეტაფორულად ასახული კეთილი და ბოროტი პოლიტიკური ძალების ბრძოლით. ვლადიმერ მაიაკოვსკის 1920 წლის პოსტერში (No. 49) მასშტაბების ცვლილება, ფერის სიმბოლური გამოყენება და ბოლშევიკების მოწინააღმდეგეების მარტივი გზებით გამოსახვა ბოლშევიკების გარდაუვალ გამარჯვებაზე მეტყველებდა.

“როსტას” პოსტერების მხატვრები შეგნებულად ცდილობდნენ, მოუხეშავი ტრაფარეტული სურათების გამოყენებითა და კონფლიქტების დრამატიზებით წერაკითხვის უცოდინარი აუდიტორიის თვალში პოსტერები ვიზუალურად მოსაწონი გაეხადათ. ყოველ პოსტერს თან ახლდა ტექსტი, თუმცა, მისი წაკითხვის გარეშეც მესიჯის შინაარსი ყველასთვის სრულიად გასაგები იყო. აღწერის გამარტივებული ფორმის მიუხედავად, “როსტას” პოსტერები შეიცავდნენ იმ ნიშნებს, რომელიც 1920-იან წლებში რუსული კონსტრუქტივისტების მიერ შექმნილი, უფრო დახვეწილი პოსტერებისთვის იყო დამახასიათებელი.

პირველადი საერთო თვისება, რომელიც ნიშანდობლივი იყო როგორც “როსტა”-ს, ასევე კონსტრუქტივისტების პოსტერებისათვის, იყო მათი დამოკიდებულება დროისადმი. ამ პოსტერების შექმნა განპირობებული იყო უკეთესი მომავლისკენ სწრაფვის სურვილით. აწმყო არ ქმნიდა მყარ ნიადაგს ფასეულობების ერთიანობის განსამტკიცებლად, თუმცა ახალი სამყაროსთვის გზას კაფავდა. ცნობიერების დაყოფა აწმყოსა და მომავალს შორის, ქმნიდა ერთგვარ წინააღმდეგობას და დამაბულობას ცხოვრების ამჟამინდელ და სამომავლო გარემოებებს შორის.

ამ წინააღმდეგობის გადასაწყვეტად, ხელოვანები დაინტერესდნენ არა სტატიკური სიტუაციებით, არამედ ცოცხალი, დინამიკური მოვლენებით. კინომ განსაკუთრებული გავლენა იქონია კონსტრუქტივიზმის პოსტერების ავტორებზე. კინო გაიხსნა დროში და ისეთი რევოლუციური კინოხელოვანების ხელმძღვანელობით, როგორიც იყო მიგა ვერტოვი, შეძლო დაუყოვნებლივ გადმოეცა ყველაზე მნიშვნელოვანი სოციალური ცვლილებები. ალექსანდრე როდჩენკო, რომელიც ვერტოვის “კინო პრაქტას” ქრონიკებისთვის ამზადებდა

ფილმის ტიტრებს, აშკარად მოექცა კინოს [მედიუმის] გავლენის ქვეშ, რასაც ადასტურებს მისი 1929 წლის ესე „მომენტალური ფოტოსურათი სინთეტური პორტრეტის წინააღმდეგ“ (Against the Synthetic Portrait, For the Snapshot (ПРОТИВ СУММИРОВАННОГО ПОРТРЕТА ЗА МОМЕНТАЛЬНЫЙ СНИМОК), რომელშიც მან ერთმანეთს მხატვრობა და ფოტოგრაფია დაუპირისპირა, როგორც “ბრძოლა წუთსა და მარადისობას შორის”. ლენინის მხატვრული გამოსახვის მაგალითზე, იგი ამტკიცებდა, რომ დახატული პორტრეტი, რომელიც მრავალი შთაბეჭდილების სინთეზს წარმოადგენდა, ვერაფრით ვერ გადმოსცემდა ლენინის ნამდვილ შინაგან ბუნებას ისე კარგად, როგორც სხვადასხვა გარემოებებში გადაღებული ლენინის ათასი ფოტოსურათი. როდჩენკო განიხილავდა თანმიმდევრობას არა როგორც სტრუქტურირებული ფილმის ნარატივს, არამედ როგორც, წუთების კოლექციას დროში, რომელიც ასოციაციით გარდაიქმნებოდა მოვლენებად. მისი ესე თავს ესხმოდა იდეალურ რეპრეზენტაციას, რასაც ანაცვლებდა იმ წუთების სიმრავლით, რომლებისგანაც აგებულია ცხოვრება.

როგორც კონსტრუქტივისტი პოსტერების არტისტი, როდჩენკო სტატიკურ რეპრეზენტაციაზე მეტად, მოვლენას ანიჭებდა უპირატესობას მაშინაც კი, როდესაც სარეკლამო პოსტერებს ამზადებდა. მისი 1923 წლის პოსტერი “Трёхгорное пиво выгонит вон ханжу и самогона» ყურადღების ცენტრში აქცევს არა პროდუქტის გარეგნულ მხარეს, არამედ მისი გამოყენების შედეგს.

ლუდის ბოთლიდან გადმოშვებული ისრები ხეთქავს მასზე სუსტ შინაგანი არყის ბითლებს, ისევე როგორც მაიაკოვსკის “როსტას” პოსტერში წითელი არმიის ჯარისკაცის მუშტი მღვდლის თავს. დროში ამოძრავებული ობიექტები ასევე შეინიშნება მის 1923 წლის პოსტერში - “პრესა ჩვენი იარაღია”, რომელშიც ექვსი პერიოდული გამოცემაა ნაჩვენები. “როსტასა” და ამ სარეკლამო პოსტერებს შორის არსებული მსგავსება შემთხვევითი არ არის, იმის გათვალისწინებით, რომ უმეტესი მათგანის დამზადებისას, მაიაკოვსკი როდჩენკოსთან თანამშრომლობდა.

1924 წელს ფოტომონტაჟის შესახებ ანონიმურად გამოქვეყნებულ მცირე სტატიაში, რომელიც სავარაუდოდ როდჩენკოს ეკუთვნის, ავტორი ამტკიცებს, რომ ფოტოსურათებიანი პოსტერები უფრო ეფექტური იყო, ვიდრე ნახატებიანი პოსტერები: “შიმშილის თემაზე დამზადებული პოსტერი, რომელზეც მშიერი ხალხია ასახული, უფრო მეტად შთამბეჭდავია, ვიდრე პოსტერი, რომელზეც ესკიზებით არის იგივე შინაარსი გადმოცემული”. 1923 წლის სარეკლამო პოსტერებში როდჩენკო იშვიათად იყენებდა ფოტოგრაფიულ ფრაგმენტებს, თუმცა მომდევნო წელს, მან ფოტოსურათებს უფრო დიდი ადგილი დაუთმო თავის შემოქმედებაში. მიგა ვერტოვის “კინო გლაზ”-ის პოსტერისთვის, როდჩენკომ ააგო ხედვის

სხვადასხვა საფეხურის პირამიდა, მის თავზე კი განათავსა დიდი თვალი, რომელიც ახალი ხედვის მეტაფორაა და რომლის დანახვაც, მხოლოდ კინოაპარატს შეუძლია. მიუხედავად იმისა, რომ ფოტოსურათი კავშირში იყო 1924 წლის ფოტომონტაჟის შესახებ სტატიაში განხილულ ავტენტურ რეპრეზენტაციასთან, როდჩენკო მაინც განაგრძობდა მეტაფორულად აზროვნებას. “კინო გლაზ”-ის პოსტერში, თვალი არ არის წარმოდგენილი, როგორც მხოლოდ რეალისტური, უძრავი ხატი. ვერტოვის, როგორც კინორეჟისორის შემოქმედებით კონტექსტში თვალი ინსტრუმენტია, რომელსაც ვერტოვი აქტიურად იყენებს. თვალი ახალი და, ამავედროულად, ძლიერი ხედვის შემცველია, “სამი მთის” ლუდის ბოთლის მსგავსად, რომელიც ახალ და, ამავედროულად, ღონიერ სასმელს იტევს.

ამავე კონტექსტში, მეტაფორული აზროვნების კიდევ ერთი მაგალითია როდჩენკოს კოლეგის - ანტონ ლავინსკის მიერ დამზადებული 1925 წლის პოსტერი სერგეი ეიზენშტეინის ფილმისათვის “ჯავშნოსანი პოტიომკინი”. პოსტერი, რომელზეც გემის ერთ-ერთი მეზღვაური თავის ამხანაგებს, სავარაუდოდ, ჯანყისაკენ მოუწოდებს - ჯავშნოსანზე მომხდარი ამბოხების დრამის ამსახველია. ამ დრამის ტრიუმფალური დასასრულის მანიშნებელია გემის შთამბეჭდავი ფრონტალური ხედი, განსაკუთრებით კი გემიდან გამოშვერილი ზარბაზნების კადრი.

1925 წლიდან 1930 წლამდე პერიოდში, ფილმის პოსტერი რუსი კონსტრუქტივისტი დიზაინერებისათვის მნიშვნელოვანი ჟანრი იყო. ამ საკითხის ჩემეული განმარტება სპეკულაციური ხასიათისაა, თუმცა იგი ითვალისწინებს რამდენიმე ფაქტორს:

1. კინომ, როგორც ნარატიულმა ფორმამ, დიზაინერების მისწრაფებას ფართო გასაქანი მისცა, აესახათ ცოცხალი მოვლენები;
2. 1925 წლისთვის უფრო და უფრო ცხადი ხდებოდა, რომ პროგრესულ არტისტებს რეალურ სოციალურ ცხოვრებაში წამყვანი როლი არ მიეცემოდათ, ამიტომ მათ, თუნდაც გაუთვინობიერებლად, გამოიყენეს შესაძლებლობა დრამატულად აესახათ ფიქციური გმირები;
3. მათ უკვე შეეძლოთ მხატვრული ასახვის დახვეწილი ტექნიკა გამოეყენებინათ, რადგან ფილმის პოსტერი, “როსტას” პოსტერებისგან განსხვავებით, არ იქმნებოდა მხოლოდ გლეხობისთვის. ჩემი არგუმენტაცია ეფუძნება ვარაუდს, რომ კონსტრუქტივისტ არტისტებს სურდათ რევოლუციის მიზნებისთვის დაეჭირათ მხარი როგორც პროგრესულ ხელოვანებს და არა როგორც სახალხო არტისტებს.

1920-იანი წლების მეორე ნახევრის ფილმის პოსტერის წამყვან დიზაინერებს შორის იყვნენ ისინიც, ვინც 1922 წლამდე კონსტრუქტივიზმის “ლაბორატორიულ პერიოდში” მოღვაწეობდნენ, როგორც არტისტები ან სტუდენტები. ძმები გიორგი და ვლადიმერ სტენბერგები კონსტრუქტივისტთა პირველი სამუშაო ჯგუფის

წევრები იყვნენ და 1919-23 წლებში მონაწილეობდნენ „ობმოხუს“ [Obmokhu] ჯგუფის გამოფენებში. ნიკოლაი პრუსაკოვი, გრიგორი ბორისოვი, ალექსანდრე ნაუმოვი და პეტრე ჟუკოვი] მოსკოვის დიზაინის სკოლის, „ვხუტემას“-ის [Vkhutemas] ყოფილი სტუდენტები იყვნენ. მოსკოვის დიზაინის სკოლის ფაკულტეტის დიდ ნაწილს კონსტრუქტივისტებიც შეადგენდნენ: ალექსანდრე როდჩენკოს, კონსტრუქტივისტთა პირველი სამუშაო ჯგუფის წევრს, პროფესორის თანამდებობა ეკავა. ანტონ ლავინკსი აგრეთვე ასწავლიდა „ვხუტემას“-ის დიზაინის სკოლაში.

საბჭოთა პოლიგრაფიის შეზღუდვები ფოტოსურათების მასობრივ რეპროდუცირებას სერიოზულ წინაღობებს უქმნიდა, ამიტომ მხატვრების უმეტესობა უპირატესობას ხელით ხატვას ანიჭებდა. ვინაიდან პოსტერების რეპროდუქციისთვის ლითოგრაფია გამოიყენებოდა, სურვილის შემთხვევაში, ფოტოგრაფიული მსგავსების მიღწევაც იყო შესაძლებელი. ძმებმა შტენბერგებმა პოსტერებზე ერთად მუშაობისას, გამოიგონეს პრიმიტიული ოპტიკური მოწყობილობა, რომელსაც შეემლო კინო კადრი კვადრატებად დაეწყო და შემდეგ, სტუდიის კედელზე გადიდებულად გაეშუქებინა. მათ გამოსახულების გამრუდებისთვის პერსპექტივის დამოკლებაც შეემლოთ. იმის გათვალისწინებით, რომ ფოტოსურათების მასობრივი გავრცელება ვერ ხერხდებოდა, პოსტერების მხატვრები ფართოდ დაეყრდნენ როდჩენკოს დინამიკურ ფოტოგრაფიულ ესთეტიკას: ხედები, დანახული, ერთის მხრივ, ჩიტისა და, მეორეს მხრივ, მატლის თვალსაწიერიდან და დრამატული ფრონტალურობა მათ ბევრ პოსტერში გვხვდება. ძმები სტენბერგების 1929 წლის პოსტერში ვერტოვის ფილმისათვის „ადამიანი კინოკამერით“, ასახულია ცათამბჯენების ხედი დანახული მატლის თვალსაწიერიდან, რაც, თავის მხრივ, იმეორებს პუშკინოს ტყეში გადაღებულ როდჩენკოს ხეების ფოტოსურათს.

ფოტომონტაჟი გახდა სტიმული კონსტრუქტივისტული ფილმის პოსტერების კომპოზიციური ნარატივებისათვის, რომელზეც ფილმის შინაარსი გამოსახული იყო სურათებისა და სურათის ფრაგმენტების კომბინაციებით. მიუხედავად იმისა, რომ ზოგიერთი მათგანი მეტაფორული ხასიათისაა, მაგალითად, სემიონოვას 1929 წლის პოსტერი ფილმისთვის „Turksib“, რომელზეც ადამიანის ტანი წამოდგენილია ფოლადის ანძების კომბინაციებით, უმეტეს შემთხვევებში, სურათები [პოსტერებისთვის] კინო კადრებიდანაა აღებული. ამის მაგალითია, ლეონიდ ვორონოვისა და მიხაილ იევსტავიევის 1927 წლის პოსტერი ეიზენშტეინის ფილმისათვის „ოქტომბერი“.

კონსტრუქტივიზმის ფორმალური მახასიათებლების წარმოჩინებით, კონსტრუქტივისტები ფილმების სარეკლამო პოსტერებში კიდევ უფრო აღრმავებდნენ ფილმის დრამატულობას. პოსტერების არქიტექტონიკური ხასიათი

განპირობებული იყო წრფივი ხაზების გადაჭარბებული გამოყენებითა და [ადამიანის] ფიგურისა და მიწის მკვეთრი დაშორებით. როგორც უკვე ვახსენეთ, ახალი ფოტოგრაფიის გავლენა შესამჩნევი ხდება კუთხური და ფრონტალური ხედების ხშირ გამოყენებისას და აბსტრაქტული სიმბოლოების სანაცვლოდ, ნამდვილ ფოტოსურათებზე დაყრდნობისას.

კონსტრუქტივისტული ფილმის პოსტერებს ვერ ვუწოდებთ იდეოლოგიურს, ვინაიდან ისინი არ გადმოსცემენ რაიმე კონკრეტულ პოლიტიკურ პოზიციას, თუმცა, ფართო გაგებით, ისინი ასახავენ მათი შინაარსისადმი იდეოლოგიურ მიდგომას. ისინი ფილმის შინაარს (მათ შორის კაპიტალისტური ამერიკული ფილმების შინაარსაც) გარდაქმნიან დრამატული მოქმედების დიალექტიკად, რომელიც ადამიანების, ობიექტებისა და სიმბოლოების უმრავლეს შემთხვევაში განსაზღვრავს სანაცვლოდ, წარმოაჩენს მოქმედებას დროში. ეს დიალექტიკა წარმოდგება რევოლუციური ცნობიერებისაგან, რომელიც მომავალს ცხოვრებისეულ გამოცდილებასთან აერთიანებს. ამგვარი ანალიზიდან გამომდინარე, ეს პოსტერები, მიუხედავად კონკრეტული პოლიტიკური შინაარსის ნაკლებობისა, როდჩენკოსა და სტეპანოვას კონსტრუქტივისტული ხელოვნების განმარტების საზღვრებში ექცევიან, ხელოვნებისა, რომელიც აერთიანებს ფორმალურ და იდეოლოგიურ ექსპრესიას.

ტერმინი “კონსტრუქტივიზმი” დასავლეთ ევროპის ავანგარდულ წრეებში არ ესმოდათ, როგორც ფორმალური და იდეოლოგიური ერთობის ხელოვნება. ამ ტერმინმა სინონიმური მნიშვნელობა შეიძინა ელემენტარული ფორმების იდეალიზირებული ხელოვნების იმ იდეებთან, რომლებიც წამოაყენეს თეო ვან დუსბურგმა, ლასლო მოჰოლი-ნაგიმ, ელ ლისიტსკიმ და სხვებმა. ლისიტსკიმ და მწერალმა ილია ერებურგმა (ორივე რუსი, მაგრამ არა კონსტრუქტივისტი) 1922 წელს, ბერლინში, გამოსცეს მცირე ჟურნალი „ვეშჩ“ [Veshch], რომელშიც ისინი დაუპირისპირდნენ საგნების გამოყენების უტულიტარისტულ მიზნებს. მათ წინასწარ განჭვრიტეს “კონსტრუქტიული მეთოდის” ტრიუმფი, თუმცა, ამასთანავე, მიაჩნდათ, რომ “პოეზია, პლასტიკური ფორმა და თეატრი, როგორც “ობიექტები” არ კარგავდნენ უწინდელ მნიშვნელობას”. ლასლო მოჰოლი-ნაგი, უნგრელი არტისტი, რომელიც 1920 წელს ბერლინში გაემგზავრა, კონსტრუქტივიზმს განმარტავდა, როგორც წმინდა ფორმალურ წესრიგს. 1922 წლის ესეში იგი წერდა, რომ “კონსტრუქტივიზმი არ არის არც პროლეტარული და არც კაპიტალისტური. იგი პრიმორდიულია, რომელსაც არც კლასი გააჩნია და არც წინაპარი. იგი გამოხატავს/გადმოსცემს ბუნების წმინდა ფორმას, უშუალო ფერს დასივრცობრივ ელემენტს, რომელიც არ არის დამახინჯებული უტილიტარისტული მოტივებით.”

1923 წლის გაზაფხულზე, მოჰოლი-ნაგი „ბაუჰაუსის“ ფაკულტეტს შეუერთდა და

ფორმის სიწმინდეზე მისი წუხილის შესახებ მათ საქვეყნოდ ამცნო. ესეში “ახალი ტიპოგრაფია”, რომელის მან 1923 წლის ბაუჰაუსის გამოფენის კატალოგისათვის დაწერა, იგი ტიპოგრაფიულ კომუნიკაციებში აბსოლუტურ სიცხადეს ითხოვდა. მისი აზრით, დაბეჭდილი გვერდების ორგანიზების პროცესი ემორჩილებოდა ოპტიკურ და ფიქოლოგიურ კანონებს, რომელიც დიზაინერმა აუცილებლად უნდა გაითვალისწინოს. როდჩენკოს მსგავსად, იგი ემხრობოდა ფოტოსურათის გამოყენებას ნახატის ნაცვლად, თუმცა იგი მხედველობაში ჰქონდა მხოლოდ მისი ზუსტი რეპრეზენტაციის უნარ და არა მისი შესაბამისობა, აესახა კონკრეტული ტიპის [სახის] სოციალური სიმართლე. პოსტერს იგი აღიარებდა, როგორც კომუნიკაციის პირველად საშუალებას და ხაზს უსვამდა ფოტოსურათების ხშირი გამოყენების აუცილებლობას, ტიპოგრაფიული ორგანიზებისა თავისუფლებასა და “ყველა სახეობის შრიფტის, შრიფტის ზომის, გეომეტრიული ფორმებისა და ფერების კომბინაციას”.

მოჰოლი-ნაგის შემოთავაზებას „ბაუჰაუსში“ სერიოზული ცვლილებები მოჰყვა: ლაიონელ ფაინინგერისა და იოჰანეს იტენის გამომხატველობითი წარწერების ნაცვლად, პორტფოლიოენზე დაიწყეს მოჰოლის, ჰერბერტ ბაიერისა და იუსტ შმიდტის ფუნქციური გრაფიკების გამოყენება. ბაიერის 1926 წლის პოსტერი, დასაუში გამართული ვასილი კანდინსკის გამოფენისათვის, წარმოადგენს რაციონალური ორგანიზაციის, შრიფტის ზომების იერარქიისა და პოზიტიური ფორმებისა და ნეგატიური სივრცის ფორმალური თამაშის ჩინებულ მაგალითს, რომელმაც მოჰოლის დიდი მოწონება დაიმსახურა. ბაიერის პოსტერი ერთადერთი ბაუჰაუსის პოსტერია, რომელზე ფოტოსურათია გამოყენებული, თუმცა, იგი [ფოტოსურათი] არანაირი მნიშვნელოვანი ინფორმაციის მატარებელი არ არის. ეს პოსტერი, არსობრივად, ტიპოგრაფიული განაცხადია. 1927 წლის პოსტერი, რომელიც ბაუერმა ლაიფციგში, ევროპული სარეკლამო ხელოვნების თემაზე გამართული გამოფენისათვის მოამზადა, ექსკლუზიურად ტიპოგრაფიულია, წითელ, ლურჯ და ნაცრისფერ მოდულარულ სეგმენტებზე განთავსებული წარწერებით, რომელიც ძალიან წააგავს პიტ მონდრიანის ნახატებს.

რუსი კონსტრუქტივისტები მუშაობდნენ დროის დიალექტიკურ გადმოცემაზე მუშაობდნენ, დასავლეთევროპელი კონსტრუქტივისტები კი მუშაობდნენ იმ იდეალურ დროსა და სივრცეში, რომელშიც ფორმალური მთლიანობები [ერთობები] ყოველგვარი ტრანსფორმაციის გარეშე მიიღწეოდა. ამრიგად, ტიპოგრაფიული პრაქტიკის სწორი გამოყენებისათვის, შესაძლოა კოდიფიცირებულ იქნას კანონთა იმგვარ სისტემად, რომელსაც აშკარად მიაღწია ახლაგაზრდა გერმანელმა მბეჭდავმა იან ჩიხოლდმა. 1923 წლის ბაუჰაუსის გამოფენამ, მასზე ძლიერი შთაბეჭდილება

მოახდინა. ორი წლის შემდეგ მან “ელემენტარული ტიპოგრაფიის” ათი პრინციპი გამოაქვეყნა ერთ-ერთ წამყვან გერმანულ ბეჭდურ მედიაში [Typographische Mitteilungen]. 1927 წელს, ჩიხოლდმა მიუნხენის კინოთეატრისთვის [the Phoebus Palast] ფილმის პოსტერების მთელი სერია დაამზადა. ამ პოსტერებში, ფოტოსურათი - ფილმის კადრიდან აღებული სეგმენტი - მოკრძალებულ როლს თამაშობდა, ტრადიციულ ტიპოგრაფიულ წყობასთან შედარებით, რაც აშკარად შეიმჩნევა ჩიხოლდის პოსტერში კარლ შტერნჰეიმის პიესისთვის “შარვალი”, რომელშიც ფოტოსურათს, „ბაიერის“ კანდინსკის პოსტერის მსგავსად, მხოლოდ დამხმარე როლი აქვს სხვა ელემენტებთან მიმართებაში. ფოტოსურათს ჩიხოლდმა უფრო მნიშვნელოვანი ადგილი დაუთმო პოსტერებში, რომლებიც მან ფილმებისთვის “უსახელო ქალები” და „Pacifica 231“ დაამზადა.

რუსული კონსტრუქტივისტული პოსტერებისაგან განსხვავებით, რომლებშიც ფოტოსურათები მთლიან კომპოზიციურ ნარატივში იყვნენ გაერთიანებული, ჩიხოლდის პოსტერებში ფოტოსურათები განცალკევებული არიან მთლიანი კომპოზიციისგან. Pacifica 231 -ს პოსტერზე, მატარებლის ზემოთ გაწყობილი სამი კადრი ფილმის შინაარსის შესახებ გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნის, თუმცა არცერთი მათგანი არაც თამიმდევრულად ასახავს და არც რაიმე გზით ეწევა ფილმის დრამატიზებას. ძრავის სურათიც კი, უფრო მეტად ხელს უწყობს პოსტერის ფორმალურ ორგანიზაციას, ვიდრე გვეხმარება ფილმის ინტერპრეტაციაში.

დასავლეთევროპელი კონსტრუქტივისტების პოსტერებში, ფორმალურ ორგანიზაციას დომინანტური ადგილი უკავია. რადგან კონსერვატიზმი დასავლეთში ათვისებულ იქნა, როგორც ფორმალური წესრიგის თეორია, მას უფრო ძლიერი გავლენა ჰქონდა ტიპოგრაფიულ გამოყენებაზე, ვიდრე ფოტოსურათზე. მიუხედავად მოჭოლის განცხადებისა, რომ ფოტოსურათი “ცივილიზაციისათვის თხრობის ახალი იარაღია”, 1920-იანი წლების “ახალ ტიპოგრაფიაში” მას მხოლოდ უმნიშვნელო როლი ეკავა. სარეკლამო რეკლამებსა და სხვა გრაფიკულ გამოსახულებებში სხვადასხვა გამოყენება ჰპოვა ექსპერიმენტულმა ფოტოსურათებმა. ლისიტსკის Pelikan Inks-თვის ამის კარგი მაგალითია, თუმცა ამ შემთხვევაში, ობიექტი, არტისტის მიერ ვიზუალური ექსპლორაციის საშუალებაა.

დასავლეთევროპელ კონსტრუქტივისტებს არ ესმოდათ მოვლენა, როგორც ობიექტების კონტექსტი, შესაბამისად, აწმყოსა და მომავალის რუსული დიალექტიკა მათთვის გამოუსადეგარი აღმოჩნდა. იგივე ეხება ფორმისა და იდეოლოგიის ერთიანობის საკითხს. კონსტრუქტივიზმი, რომელიც მოწყდა თავდაპირველ სოციალურ კონტექსტს, გახდა სტიმული სიცხადის მისაღწევად, მაგრამ მას არასდროს მიუღწევია სოციალური ხედვის რეალიზაციისათვის.

ფაქტობრივად, მისი ობიექტურობა და სიცხადე იყო ის, რამაც იგი საერთაშორისო ტიპოგრაფიულ სტილად აქცია, რომელსაც დღეს ოსტატურად იყენებენ, რათა თავი აარიდონ ცხოვრებისადმი ძლიერ ემოციურ რეაქციას - იმას, რისი მიღწევაც მის [კონსტრუქტივიზმის] რუს დამფუძნებლებს სურდათ.

3.3 რეალისტური დოგმა

1930-იან წლებში ქართული სახვითი ხელოვნების განვითარებაში ახალი ეტაპი იწყება. ამ დროს თითქმის სრულიად ქრება ფუტურისტული, კუბისტური და სხვა ავანგარდისტული ნაწარმოებები და ინერგება „სოციალისტური რეალიზმი“, როგორც ხელოვნების ერთადერთი მეთოდი. საბჭოთა ხელოვნებაში მომხდარი ეს ცვლილებები საბოლოოდ ჩამოყალიბებული ტოტალური ქვეყნის ცხოვრების ყველა სფეროს იდეოლოგიზაციით იყო გამოწვეული.

რეალიზმის არსისა და საბჭოთა ხელოვნების იდეურუბის განსხვავებულმა გაგებამ საბჭოთა ქვეყნის მხატვრულ ცხოვრებაში წარმოშვა მწვავე ხასიათის წინააღმდეგობანი. ამ წინააღმდეგობებმა საქართველოში 20-30 წლების მიჯნაზე 1916 წლიდან არსებულ ქართველ ხელოვანთა საზოგადოების დაშალა და რამდენიმე შემოქმედებითი ორგანიზაციის ჩამოყალიბება განაპირობა. 1929 წელს მოსე და ირაკლი თოიძის აქტიური მონაწილეობით შეიქმნა მხატვართა ორგანიზაცია „რევმასი“ (რევოლუციის მხატვართა ასოციაცია), რომელიც თავისი იდეურ-მხატვრული ამოცანებით ახლოს იდგა მოსკოვის ორგანიზაცია ა ხ რ რ-თან (რევოლუციური რუსეთის მხატვართა ასოციაცია).

ამ ასოციაციის ძირითად ბირთვს უფროსი თაობის მხატვრები შეადგენდნენ. ესენი იყვნენ მ. თოიძე, ა. ციმაკურიძე, ი. ვეფხვაძე, ვ. კროტკოვი, ბ. ფოგელი, გ. მესხი და სხვანი. ეს მხატვრები თავის ძირითად მიზნად რეალისტური ხელოვნებისათვის ბრძოლას ისახავდნენ. ისინი თემატურ სურათებთან ერთად ქმნიდნენ პეიზაჟებს და ეტიუდებს ნატურიდან. აღსანიშნავია, რომ ეს სურათები იმდროინდელ პრესაში შეფასებული იყო როგორც წვრილი ბურჟუაზიული იდეოლოგიის გამოვლინება. ასეთსავე უკიდურეს პოზიციებზე იდგნენ ახალგაზრდა მხატვრები, რომლებიც 1929 წელს გაერთიანდნენ ორგანიზაციაში „სარმა“ (საქართველოს რევოლუციურ მხატვართა ასოციაცია). ამ მხატვართა დიდი ნაწილი სამხატვრო აკადემიის სტუდენტები და კურსდამთავრებულები იყვნენ. „სარმას“ წევრები ძირითად მნიშვნელობას ნაწარმოების იდეურ შინაარსს ანიჭებდნენ.

მათ მიერ შერჩეულ თემატიკაზე გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნის 1930 წელს

„სარმა“-ს გამოფენაზე ექსპონირებული ნაწარმოებების დასახელება: კ. სანაძე - „მოწინავე მემდაროელები“, „პარტიზანები“, ს. ხუციშვილი - „პიონერები კოლმეურნეობაში“, ირ. რომანიშვილი - „მშენებლობა“, დ. ქუთათელაძე - „ზაპესი“, ვ. ჯაფარიძე - „26 კომუნართა სახელობის ახალი ქარხნის მშენებლობა“ და ა.შ. საბჭოთა ხელოვნებისათვის ამ აქტუალურ თემათა დამუშავებისას ნაწარმოების მხატვრული ფორმა სრულიად იყო იგნორირებული. მხატვრული ფორმის სქემატიზაცია, მისი გაპრიმიტიულება რევოლუციური ხასიათის სიახლედ ითვლებოდა. ამ პერიოდში წინა წლებთან შედარებით კიდევ უფრო მწვავედ დგება მხატვრული მემკვიდრეობისადმი დამოკიდებულების საკითხი. ეროვნული და მსოფლიო კულტურის ტრადიციათა უგულველყოფამ, პროფესიონალურ ჩვევათა მნიშვნელობის უარყოფამ განაპირობა მხატვრულ ნაწარმოებთა შესრულების დაბალი დონე. ამავე პერიოდში თავი იჩინა დაზგური ნაწარმოების მიმართ უარყოფითმა ტენდენციამაც. ამ პერიოდში უპირატესი მნიშვნელობა ენიჭება „საწარმოო“ ხელოვნების დარგებს, როგორცაა მხატვრული მრეწველობა, პოლიგრაფია, ფოტომონტაჟი.

1929-1933 წლებში სამხატვრო აკადემიაში მთელი რიგი რეფორმა გატარდა. გრაფიკული ფაკულტეტი პოლიგრაფიულად გადაკეთდა, დადგა საკითხი დაზგური ფერწერის სწავლების შეწყვეტის შესახებ. 1930 წლების დასაწყისში სამხატვრო აკადემია გაუქმდა და მის ნაცვლად პედაგოგიურ ინსტიტუტში გაიხსნა სახვითი ხელოვნების ფაკულტეტი. ასეთი ვითარება ხელოვნების სფეროში აფერხებდა მის განვითარებას. ეს პრობლემები, რომლის მომწიფდა 20-იანი წლების ბოლოს და 30-იანი წლების დასაწყისისათვის, შემდგომ, ომისწინარე ათწლეულში, ძირითადად ადმინისტრაციული ღონისძიებების საშუალებით გადაიჭრა.

ოცდაათიანი წლები მნიშვნელოვანი ეტაპია საბჭოთა სახვითი ხელოვნების ისტორიაში. ამ პერიოდში ხელოვნებაში საბოლოოდ მოიკიდა ფეხი სოციალისტური რეალიზმის მეთოდმა. ქვეყნის სოციალურ, ეკონომიკურ და კულტურულ ცხოვრებაში მომხდარმა ცვლილებებმა გარკვეულ წილად განაპირობა ამ წლების საბჭოთა ხელოვნების ხასიათი. 30 წლების ხელოვნებისათვის დამახასიათებელია სინამდვილის ტიპიზირება, საბჭოთა ადამიანის სახის იდეალიზაცია. ამ ამოცანებმა ხელი შეუწყო სახვითი ხელოვნების მონუმენტურ და დაზგურ ფორმათა - ფერწერის, ქანდაკების და გრაფიკის წინა პლანზე წამოწევას.

საბჭოთა ხელოვნებაში იდეოლოგიური მხარის განმტკიცებისათვის ამ ეტაპზე სახელმწიფოს ხელისუფლებას სჭირდებოდა შემოქმედებითი ძალების გაერთიანება. 1932 წლის მთავრობის დადგენილების მიხედვით გაუქმდა მხატვრული შემოქმედებითი გაერთიანებები და შეიქმნა ერთიანი შემოქმედებითი კავშირები. საქართველოში დაიშალა „სარმა“ და 1933 წელს ჩამოყალიბდა საქართველოს

მხატვართა კავშირი. ამავე წელს აღადგინეს საქართველოს სამხატვრო აკადემია, რომელსაც თბილისის სამხატვრო აკადემია ეწოდა.

სამხატვრო აკადემიამ აღიზარდა ახალგაზრდა მხატვართა მთელი პლეადა, რომელთაც დიდი წვლილი მიუძღვით 30-იან წლებში ქართული ხელოვნების ისეთი დარგების ჩამოყალიბებაში, როგორიცაა ქანდაკება და გრაფიკა. ამ წლებში გრაფიკული ხელოვნების სფეროში წამყვან ადგილს დაზღური და წიგნის გრაფიკა იმკვიდრებს. წიგნის გრაფიკაში იზრდება მხატვართა ინტერესი შექმნან ილუსტრაციები ლიტერატურულ ნაწარმოებთა მიხედვით (ი. გაბაშვილი, ს. ქობულაძე, ე. ახვლედიანი და სხვა). საინტერესო გზით ვითარდება, პირველ რიგში მხატვარ ვლ. გრიგოლიას წყალობით ქართული წიგნის მხატვრული გაფორმება.

30 წლების პირველი ნახევარი მხატვართა უმრავლესობისათვის შემოქმედებითი გზის საწყისი ეტაპი იყო. ამასთან ერთად სახვითი ხელოვნების სფეროში ადმინისტრაციული გზით დანერგილი დოგმატური „ნორმები“ და რეფორმები უარყოფითად მოქმედებდა ახალგაზრდა მხატვართა პროფესიული მომზადების დონეზე. მიუხედავად ამისა, 30-იანი წლების პეიზაჟურ გრაფიკაში ძირითადად დამღეულ იქნა ამ მოვლენათა უარყოფითი გავლენა. ამ პერიოდის ქართული გრაფიკის მნიშვნელოვან მიღწევად უნდა ჩაითვალოს ახალგაზრდა შემოქმედთა მიზანდასახული მუშაობა ქსილოგრაფიის, ოფორტის, ლინოგრაფიურის და ლითოგრაფიის დარგში. ჩვენამდე შემორჩენილი ს. კეცხოველის ლითოგრაფიები, კ. კვესის ლითოგრაფიები და ოფორტები, ნ. ჩერნიშკოვის ლინოგრაფიურები და სხვა XX ს. 20-იანი წლების დამღევსა და 30 წლების დასაწყისშია შესრულებული. პირობითა და სქემატური ნახატისა და თემის არასრული გახსნის მიუხედავად, ეს ნამუშევრები ახალგაზრდა მხატვართა მიერ გრავირების ტექნიკის საფუძველთა დაუფლებაზე მეტყველებენ. 1927 წელს მხატვარი კლარა კვესი ქმნის ლითოგრაფიის სერიას „დიდუბე“ და ოფორტებს, რომლებზეც სოფელ ჩაქვის ახალი მეურნეობაა ასახული. ლითოგრაფიის სერიაში „დიდუბე“ პატარა სახლებით გაშენებული თბილისის გარეუბანია აღბეჭდილი. მხატვარი უარყოფს დეტალიზაციას, ფორმას მაქსიმალურად ანზოგადებს და საგნებს გეომეტრიული მოცულობებით გადმოსცემს. სახლები მის სურათებში კუბური ფორმისაა, სახურავები - პირამიდული, ხეთა კრონები - სფერული და ა.შ. კომპოზიცია სწორედ ასეთ ფორმათა ლაკონურ შეთანხმებაზეა აგებული. ლითოგრაფიის ამ სერიაში ხე და სახლი, ან მხოლოდ ერთი ხე გამოსახვის მთავარ ობიექტადაა გადაქცეული. ზოგიერთ მათგანში გამოსახულება ფურცელს მთლიანად ავსებს, ზოგან კი იგი კომპოზიციის პირველ პლანზე, ფურცლის ქვედა ნაწილშია განლაგებული. მაგრამ ორივე შემთხვევაში პირობითი ფორმებით შევსებული სივრცე, ამ ფორმათა არსებობის პირობითვე გარემოდ აღიქმება. თუმცა,

უნდა ითქვას, რომ „პირობითი ენა“ კ. კვესის ლითოგრაფიებში მშრალ სქემად არ არის გადაქცეული. მხატვარი აშიშვლებს საგანთა სტრუქტურას, რითაც იგი გამოსახულებათა მატერიალურობას აღწევს. ენერგიული ნახატი, რომელიც თავისი ხასიათით ნახშირით დატანილ შტრიხს მოგვაგონებს, გარკვეულად სტატიკურ კომპოზიციებს შინაგანი დინამიზმით ავსებს. მოცულობები შექმნილია მსხვილი შტრიხებით დაფარული მუქი ლაქებისა და დაუმუშავებელი თეთრი ზედაპირის შეთანხმებით. გამოსახულებათა სტრუქტურისა და კონსტრუქციის გამოვლენისაკენ ასეთი მისწრაფება განაპირობა მხატვრის გატაცებამ სეზანის ხელოვნებით.

1920-1930-იანი წლების მიჯნაზე ლინოგრაფიურის ტექნიკით მუშაობდა მხატვარი ნიკოლოზ ჩერნიშკოვი. შემოქმედებითი გზის დასაწყისში, ჯერ კიდევ თბილისის სამხატვრო აკადემიაში სწავლის დროს იგი დაინტერესდა ქსილოგრაფიის ტექნიკით, მაგრამ იმ პერიოდში ბზის დაფების დეფიციტმა აიძულა მხატვარი ლინოგრაფიურაში ემუშავა. საგულისხმოა, რომ ლინოლიუმზე შესრულებული გრაფიურა მხატვრული გამომსახველობით განსაკუთრებით ახლო დგას ქსილოგრაფიასთან. დამუშავებისას ლინოლიუმში საჭრეთელს უფრო იოლად ემორჩილება, ვიდრე მაგარი ხე.

3.4 50-იანი წლები - ქართული გრაფიკული ხელოვნების რენესანსი

ქართული სარეკლამო აფიშის განვითარების ისტორიაში 1950-იანი წლების დასარულს რადიკალური ცვლილება ხდება. ეს ცვლილება 1958 წელს, მოსკოვში ჩატარებულ ქართული ხელოვნებისა და ლიტერატურის დეკადისათვის შექმნილმა მაღალმხატვრული დონის აფიშებმა განაპირობა. ქართული დეკადის აფიშების საერთო წარმატების მიღწევაში დიდი როლი მიუძღვის მხატვარ-გრაფიკოს ლადო გრიგოლიას. მხატვართა ჯგუფი, რომელიც დეკადის აფიშების შექმნაზე იყო მოწვეული, ძირითადად, ლადო გრიგოლიას მოწაფეებისგან იყო შედგენილი. როგორც ჩემთან საუბარში სამუშაო ჯგუფის ერთ-ერთმა მონაწილემ, ვახტანგ გიორგობიანმა გაიხსენა, მხატვართა მუშაობის პრინციპი შემდეგნაირად იყო შემუშავებული: თითოეულ ჯგუფს სრულიად კონკრეტული ამოცანა ჰქონდა მიცემული (როგორც ზემოთ ჩამოვთვალეთ, სხვადასხვა თეატრის აფიშების გაფორმება ცალკ-ცალკე ჯგუფის ამოცანას შეადგენდა) და ისინი სრულიად დამოუკიდებლად მუშაობდნენ, ყოველგვარი ზედმეტი მითითებებისა და ზედამხედველობის გარეშე. კვირაში ერთხელ იკრიბებოდნენ, ლადო გრიგოლია ამოწმებდა იმ ეტაპზე შესრულებულ სამუშაოს და თითოეული ჯგუფის წევრს აძლევდა მცირეოდენ, მაგრამ არსებით შენიშვნებს. ასე, რომ ყოველ ჯგუფს და მის ყველა წევრს საშუალება ჰქონდა სრულად გამოემჟღავნებინა თავისი შესაძლებლობა, ნიჭი და შემოქმედების უნარი. დეკადის

აფიშების საერთო მხატვრული სტილი კი განსაზღვრა თვით ლადო გრიგოლის მიერ შექმნილმა დეკადის გერბმა და ამ ღონისძიების საერთო აფიშამ, რომელიც თავისი მაღალმხატვრული დონით, შესრულების ლაკონურობით, დახვეწილი მარტივი კომპოზიციით, პირობითად რომ ვთქვათ, „გზამკვლევს“ და თვალსაჩინო მაგალითს წარმოადგენდა თითოეული ჯგუფის წევრისათვის.

ლადო გრიგოლიამ შეასრულა დეკადისათვის განკუთვნილი გერბი: ზოლებით შემოვლებული ჩარჩოთი იკვრება მოგრძო ფორმის არე, რომელიც ზედა ნაწილში სწორხაზოვნადაა დაბოლოებული, ქვევით კი, გვერდებზე ჩამოსული ზოლები ოვალურ ფორმას იღებს, ცენტრში ერთმანეთს უერთდება და წაწვეტილი ფორმით სრულდება. ზედა ნაწილში ჩარჩოს დამაგვირგვინებელი სამხაზოვანი ზოლი აქეთ-იქეთ სცილდება გვერდითა ჩარჩოს ზოლებს და არ ეძლევა დასრულებული სახე, ხაზთა დაბოლოები არ არის შემოსაზღვრული. ეს იმისთვის დასჭირდა მხატვარს, რომ გერბის კომპოზიცია, რომელიც დეკადისათვის შექმნილ ყველა გრაფიკულ გამოსახულებაზე დაიტანებოდა, ამგვარი „დაუსრულებლობით“ შეერწყმებოდა, დაუკავშირდებოდა სარეკლამო სამუშაოებზე მომუშავე სხვა მხატვრების მიერ შექმნილ ამა თუ იმ კომპოზიციას, პლაკატი იქნებოდა ეს, მოსაწვევი ბარათი თუ პროგრამის გარეკანი.

მარტივი მოჩარჩოების შიგნით მოქცეულ არეზე საბჭოთა კავშირისა და საქართველოს რესპუბლიკის დროშებია გამოსახული, ძირითად სიბრტყეზე კი დეკადის დასათაურების ტექსტია განთავსებული.

გერბის კომპოზიციას იმეორებს დეკადის საერთო აფიშაც, ლაპიდარული წარწერა, მარტივი მოხაზულობის ასოებით, ნათლად აღსაქმელია. წარწერის ზევით, თავისუფალი თეთრი არეა დატოვებული, რომლის ცენტრში დეკადის გერბია დასმული.

სრულიად მარტივი ელემენტებისაგან შედგენილი გერბისა და მთავარი სარეკლამო პლაკატის კომპოზიცია თავისი ლაკონურობით, დახვეწილი ფორმებითა და წმინდა გრაფიკული გამომსახველობით, როგორც აღვნიშნეთ, უკვე განსაზღვრავდა იმ პრინციპს, რითაც უნდა ეხელმძღვანელათ სხვა მხატვრებს, რადგან ეს გერბი დეკადისათვის განკუთვნილი ყველა სხვა გასაფორმებელი ელემენტის შემადგენელი ნაწილი უნდა გამხდარიყო.

დეკადის ღონისძიებების მაუწყებელ მეორე საერთო აფიშაზე შავ ფონზე თეთრი და ოქროსფერი ფერით შესრულებული ტექსტია მოცემული. მუქი ფონი მთლიანად დაფარულია მაქმანისებური ვაზის ხვეულის მსგავსი ორნამენტით, დეკორი მთელ სიბრტყეზეა გაშლილი და შრიფტთან ერთად მდიდრულ კომპოზიციას ქმნის.

დეკადის აფიშის და შრიფტის შესრულებისას ის სტილი, რითიცაა შესრულებული

დეკადის აფიშა და შრიფტი ლადო გრიგოლიას შემოქმედებაში 1950-იანი წლების მიღწევებიდან მომდინარეობს. ამ პერიოდში მის მიერ შექმნილი წიგნები იმავე პრინციპითაა განხორციელებული: - გამარტივებული გრაფიკული ორნამენტი, დეკორის ეროვნული ელემენტების თანამედროვე ენაზე ამეტყველება, დახვეწა, სრულიად ახლებური ინტერპრეტაციის მინიჭება. ეს არის მხატვრის ხელწერის ის ნიშნები, რაც 1950-იან წლებში მის მიერ გაფორმებულ წიგნებში იკვეთება.

ყოველი ცალკეული თეატრისათვის შესრულებული აფიშები განსხვავებული ხელწერითაა შექმნილი.

ალექსანდრე გრიბოედოვის სახელობის თეატრის აფიშებზე ლადო გრიგოლიამ დაინა დივნაგორცევამ იმუშავეს. ამ თეატრის ყველა სპექტაკლის აფიშა ერთი პრინციპითაა შედგენილი. სარეკლამო კომპოზიციის შუა ცენტრალური არე მონაცვლეობითად ერთი ფერისაა (შავი, წითელი, ვარდისფერი). ცენტრის აქეთ-იქეთ დარჩენილი არეები შედარებით ღია ფერთაა გადაწყვეტილი (ხშირად თეთრია). ცენტრალური არეს კიდევები დაკბილული ბოლოებით სრულდება, რომელიც მას მთელ სიგრძეზე ასდევს. ღია ფერის არეზე დატანილი უწყვეტი ზოლი, შედგენილია პატარა რტოსა და ბურთულების ელემენტებისაგან, ზოგ შემთხვევაში ეს მცენარეული ორნამენტი დაფნის ფოთოლსა და კოკორს გვაგონებს, ზოგ შემთხვევაში კი - რკოსა და მუხის ფოთოლს. ცენტრალურ, მუქი ფერის არეზე შრიფტია განთავსებული, ადვილად წასაკითხი, ჩამოსხმული ასოები კომპოზიციურად ზუსტად მომდებნილ ადგილებზეა დასმული და მხოლოდ შრიფტით შექმნილ დასრულებულ, დახვეწილ კომპოზიციებს ქმნის. აფიშის ცენტრში, ზედა ნაწილში, მრგვლად გამოყოფილ არეზე ალექსანდრე გრიბოედოვის პროფილში გამოსახული სილუეტია (ანუ თეატრის ემბლემა), რომელიც ბეჭედივით აქვს დასმული ამ თეატრის წარმოდგენის ყველა აფიშას.

გვერდებზე დატოვებულ ღია ფერის არეებზე, ზედა მარცხენა მხარეს დეკადის ემბლემაა, ქვედა მარჯვენა მხარეს კი - რუსული შრიფტით შესრულებული დეკადის დასათაურების აღმნიშვნელი წარწერა.

ალექსანდრე გრიბოედოვის თეატრის აფიშები გამოირჩევა დახვეწილი, სადა კომპოზიციებით, ფერადოვნება ძალზე თავშეკავებულია და მკაცრად, ორგანიზებულადაა გამოყენებული. ცენტრალური ნაწილის დასაფარავად მოცემულია სპექტაკლის ხასიათს მისადაგებული ფერი. როგორც აღვნიშნეთ, ყველა აფიშისთვის სხვადასხვა ფერია შერჩეული. მაგალითად: სპექტაკლისათვის „კიკვიძე“ ფონად წითელი ფერია გამოყენებული, სპექტაკლის შინაარსის რევოლუციური ხასიათის გასახსნელად. სპექტაკლისათვის „მგზნებარე მეოცნებე“ – ფონზე ვარდისფერია გამოყენებული. მხატვრები ზოგჯერ ამა თუ იმ ატრიბუტზე მიაწინებენ, მაგალითად: „ხევისბერი გოჩა“ - ფონზე ძლივს შესამჩნევად მოჩანს

ხმლის ტარისა და, ქვევით, ხმლის წვერის კონტური. ფონი კი შავია, რაც პიესის დრამატულ ხასიათს ესადაგება.

ამ აფიშებში გამოხატულია მხატვართა მაღალი პროფესიონალიზმი, განზოგადებულ კომპოზიციები, მათ ლაკონურ გადაწყვეტაში მინიმალურად გამოსახული ელემენტებითაა მიღწეული მაქსიმალური გამომსახველობა. მჟღავნდება შრიფტის ხელოვნების სრულფასოვანი ფლობა, ზუსტად შერჩეული ლოკალური, ჟღერადი ფერით, მარტივი, ხაზობრივი ორნამენტული ელემენტებითა და შრიფტის ურთიერთშეხამებითაა მიღწეული სპექტაკლთა შინაარსის მიმანიშნებელი სრულყოფილი გამომსახველობა.

შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრის სპექტაკლების აფიშები (მხატვრები: შოთა კუპრაშვილი, ვახტანგ გიორგობიანი, სერგო კაშხიანი) განსხვავებული, თავისებური გადაწყვეტით გამოირჩევა. აფიშათა კოლორიტი ძუნწი ფერადოვნებით შემოიფარგლება, ძირითადად გამოყენებულია მოყავისფრო-მოოქროსფრო და ნაცრისფერი ფერები. აფიშები მარტივი კომპოზიციური აგებით გამოირჩევა და ყველა მათგანს აქვს საერთო შემადგენელი ელემენტები. ფორმატის ზედა ნაწილში, მოყავისფრო-მოწითალო ფერის სიბრტყეზე განაწილებულია თეატრის ტიტულის აღმნიშვნელი შრიფტი, ღია ფერის, ოქრისა და თეთრის ურთიერთშეხამებით.

საერთო სამაუწყებლო აფიშის კომპოზიცია, ძირითადად, მხოლოდ შრიფტითაა შედგენილი, ჩამოწერილია ხუთი სპექტაკლის სათაური. ტექსტი ერთმანეთისაგან წვრილი, სწორი ხაზებითაა გამოყოფილი. წარწერები შავი ფერით სრულდება და ღია ოქრის ფონზე მარტივი მოხაზულობის გამო იოლი წასაკითხია მაყურებლისათვის. კომპოზიციის მარცხენა მხარეს დატოვებული თავისუფალი არე ქართული ორნამენტის ვერტიკალური ზოლითაა შევსებული.

თითოეული სპექტაკლის აფიშის კომპოზიციური აგების პრინციპი ასეთივეა. ზოგიერთი სპექტაკლის ხასიათის გამოვლენა აფიშის კომპოზიციაში, მხოლოდ ნეიტრალური ფერადოვნებით მიიღწევა („ოდიპოს მეფე“, „ოპტიმისტური ტრაგედია“), ზოგან კი გამოყენებულია სპექტაკლის შინაარსობრივი კვანძის გასახსნელი ესა თუ ის ელემენტი.

„ტარიელ გოლუას“ სპექტაკლის აფიშის ფონზე მიმქრალი ფერით სრულდება ქვის სახლისა და ხეების გამოსახულება, ერთგვარად ილუსტრირდება ის გარემო, სადაც სპექტაკლის მოქმედება ვითარდება, მაგრამ ფონზე შესრულებული ნახატი იმდენად მქრქალი ფერითაა წარმოდგენილი, რომ მნახველს თვალში არ ეცემა. იგი უფრო ფონს წარმოადგენს წარწერისათვის, შრიფტის მსხვილი ფორმა და შავი ფერით ჩამოსხმული ასოები დომინირებს აფიშის საერთო კომპოზიციაზე. ასე, რომ ამ აფიშებში ძირითადი როლი მაინც შრიფტს ეთმობა. სპექტაკლის დასათაურება,

მაყურებლამდე მიტანა, წარდგენა არის მთავარი ამოცანა, რომელიც მხატვრებმა დაისახეს მიზნად და ამისათვის მარტივი გრაფიკული ენა აირჩიეს - განზოგადება, ყოველგვარ ზედმეტ დეტალიზაციაზე უარის თქმა და ფერთა თავშეკავებული გამოყენება.

ოპერის თეატრის სპექტაკლებისათვის შექმნილი აფიშები (მხატვრები ოთარ ჯიშკარიანი, დავით დუნდუა, ნოდარ მაღაზონია) მკვეთრად განსხვავდება შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრის აფიშებისაგან. პირველ რიგში - ფერის გამოყენების თვალსაზრისით. ყველა მათგანის ფონად მკვეთრი წითელი ფერია გამოყენებული. წითლისა და შავის ურთიერთშეთანხმებით იგება აფიშათა კომპოზიციები. შავი ფერით შესრულებული შრიფტი მკვეთრ კონტრასტად აღიქმება წითელ ფონზე. ზოგჯერ, მხოლოდ შრიფტია მთავარი გასაფორმებელი ელემენტი, ზოგჯერ კი, საოპერო სპექტაკლის შინაარსიდან გამომდინარე, რაიმე გამოსახულებაა ჩართული მაგ. „დაისის“ აფიშაზე, წარწერის ქვეშ, ოქროსფერი წვრილი კონტურით მთების სილუეტებია გამოხატული „ოტელოში“ ქალაქ ვენეციის ღერბი შრიფტთან შესატყვისადაა ჩასმული.

კოტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის აფიშები (მხატვრები: მერაბ და ელგუჯა ბერძენიშვილები, ირაკლი გორდელაძე, ლეონარდო შენგელია) უფრო მრავალფეროვანია. თუ ოპერის თეატრისათვის შექმნილი აფიშები, შავისა და წითლის კონტრასტით, სიმბოლურად ოპერის თეატრის სპექტაკლთა ზოგად ხასიათს გადმოსცემდა, მუსიკის ძლიერი აკორდების წარმოსახვის ასოცირებისთვის იქმნებოდა, ამ შემთხვევაში, მხატვრები, ფერის და კომპოზიციის საშუალებით, უფრო თითოეული, კონკრეტული სპექტაკლის ხასიათის გამოხატვას ცდილობენ, მაგრამ მიუხედავად ამისა, მათ ნამუშევრებში გამამთლიანებელი, საერთო ელემენტები მაინც საკმაოდაა შენარჩუნებული. ყველა აფიშას ახლავს გერბი, თეატრის ტიტულის აღმნიშვნელი შრიფტის ერთნაირი განაწილება, საერთოა შრიფტითა და ფერით აზროვნების პრინციპიც. აქაც გამოიყენება ცალკეული სიმბოლური ელემენტები, მაგრამ აფიშები ბევრად უფრო ცხოველხატულია და ამა თუ იმ სპექტაკლის ინდივიდუალური ხასიათიც გამმაფრებულია.

ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილის“ აფიშა (სურ 34) ღია ტონის მწვანე ფერითაა დაფარული, ზედა მარცხენა კუთხეში თეატრის სატიტულო შრიფტია განაწილებული მოთეთრო-მოყვითალო ფერით და ნათლად იკითხება მწვანე ფონზე. შრიფტის ღია ფერს ეპასუხება სპექტაკლის სათაურის წარწერა, რომელიც კომპოზიციის მარჯვენა მხარეს არის განაწილებული. ორხაზოვანი, წაგრძელებული ფორმის ასოები, თანაბარი რიტმით, მკაცრი ფორმებით თითქოს აკავებს ფონზე გამოსახული ელემენტების ლირიკულ განწყობას და სპექტაკლის ხასიათს აკონკრეტებს. მწვანე

ფონი ბალახით დაფარული მინდვრის შთაბეჭდილებას ტოვებს, რომელზეც გაბნეულია ფერადი ყვავილები. ხასხასა ფონზე ეულადაა დაგდებული ხევსურული ორნამენტით შემკული გრძელი თავსაბური. პირობითად გამოსახულ მშვენიერ, ნაირფერი ყვავილებით მორთულ მინდორზე დასმული მკაცრი, ჩამოსხმული ფორმის შრიფტი სპექტაკლის ხასიათის გამოვლენას ემსახურება, ლირიკული, ფაქიზი ოცნების სამყაროდან მკაცრი რეალობისკენ აბრუნებს მაყურებელს. აფიშაში სიმბოლურადაა ჩადებული ნაწარმოების ტრაგიკული ხასიათი.

სპექტაკლის „ესკადრის დაღუპვა“ აფიშის ღია მოცისფრო-ნაცრისფერ ფონზე, შინაარსიდან გამომდინარე, კონკრეტული განწყობის კომპოზიციას გამოსახული, გამოიკვეთება მეზღვაურის შემართული, მეზრდოლი ფიგურა, რომელსაც აწეულ ხელში, ზურგს უკან აფრიალებული წითელი დროშა უჭირავს. მამაკაცის პროფილით გამოსახული მკაცრი სახე, უკან მიბრუნებული თავი, მიმართული მზერა თითქოს უკნიდან მომავალთ დასცქერის. ფონზე თეთრი ლაქები თოლიების ფორმას იღებს. ნახატი არ არის ზადმიწევნით დაკონკრეტებულად მოცემული, განზოგადებულია, ფონთან შერწყმულ მიმქრალ ილუსტრაციას წარმოადგენს. აფიშის კომპოზიციაში მაყურებლის ყურადღებას, უპირველესად, ორხაზოვანი მოხაზულობის მსხვილი შრიფტით შესრულებული წარწერა იქცევს, ტექსტი იღებს ძირითად დატვირთვას, ნახატი კი, შრიფტის უკან, ფონად აღიქმება. სხვა თეატრების აფიშებისგან განსხვავებით, კოტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის აფიშებზე არ არის მკაცრად განსაზღვრული ადგილი თეატრის ტიტულისათვის და გერბისთვის. მხატვრები იმისდა მიხედვით ცვლიან მათ ადგილს, თუ სად მოითხოვს მათ განთავსებას თითოეული, კონკრეტული კომპოზიცია, მაგრამ ტიტულის აღმნიშვნელი ტექსტის ფორმა კი უცვლელია ისევე, როგორც გერბი.

აფიშა სპექტაკლისათვის „გზაჯვარედინზე“ ნეიტრალურ მუქ მოშინდისფრო ფონზეა წარმოდგენილი, ცენტრში მახვილია გამოსახული, რომელსაც ტართან დახვეული გრაგნილი კვეთს. კომპოზიციის სისადავე, მცირე ნიუანსების მიმანიშნებელი ელემენტებით მოკლე ინფორმაციულ შეტყობინებას იძლევა სპექტაკლის ხასიათის შესახებ.

„რაიკომის მდივანი“-ს აფიშა ფერადოვნებით გამოირჩევა. ფორმატის მთელ სიბრტყე დაფარულია მუქი მომწვანო-მოლურჯო ფერით, რომელზეც გამოიკვეთება მთებისა და დაბალი გორაკების გამოსახულებები. კომპოზიცია, სიბრტყობრივი, ლაქობრივი განლაგებით, ზევიდან დანახული ხედით, ერთგვარად გვაგონებს დავით კაკაბაძის იმერეთის პეიზაჟებს. განზოგადებული ლაქობრივი ნახატი გაცოცხლებულია ნარინჯისფრის, ვარდისფრის, თეთრის ნიუანსებით, მათაა გამოსახულებებში ჩასმული მსხვილი და წვრილი ზოლებით, რომლებიც დამუშავებული მიწის

ნაკვეთის, ზოგ შემთხვევაში კი ჩაის ბუჩქების გამოსახულებებს გვაგონებს. წინა პლანზე თეთრი შრიფტით სპექტაკლის სათაურია შესრულებული. აფიშის ფონზე განთავსებული ნახატი ფორმატის საკმაოდ დიდ ნაწილზე იშლება და ფერადოვნად აქტიურია, თუმცა, მეორეხარისხოვანი როლი ენიჭება, რადგან მთავარი მაინც ინფორმაციის მომწოდებელი ტექსტი ხდება.

კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სპექტაკლთა აფიშებშიც მკაფიოდ ჩანს, რომ მხატვრებმა შეძლეს თავისი ინდივიდუალური ხელწერის გამოვლენა.

გარდა ამა თუ იმ თეატრის სპექტაკლებისა, მხატვრებმა გააფორმეს, აგრეთვე, სხვადასხვა ტიპის გამოფენების, ცალკეული კონცერტების, ლიტერატურული სადამოების აფიშები. განსაკუთრებით გამოირჩევა ვახტანგ გიორგობიანის, სერგო კაშიანისა და შოთა კუპრაშვილის მიერ შექმნილი აფიშა „ლიტერატურული სადამოებისათვის“, რომელიც სრულიად მარტივადაა გადაწყვეტილი: - აფიშის კომპოზიციის მუქ მოშინდისფრო ფონზე კონტრასტულადაა დასმული გაშლილი თეთრი ქაღალდი, რომლის ბოლოები დახვეულია და გრაგნილის ფორმას გვაგონებ. ნათელ ფონზე კარგად იკითხება ოქროსფრით შესრულებული წარწერა.

ამგვარივე ლაკონიური შესრულებით გამოირჩევა „კამერული მუსიკის სადამოების“, „სიმფონიური ორკესტრის კონცერტის“ აფიშები, რომელთა კომპოზიციებშიც მცირე მინიშნებითაა შეტანილი კონცერტისათვის განსაზღვრული ამა თუ იმ ინსტრუმენტის სილუეტები, ზოგჯერ კი კომპოზიცია მხოლოდ შრიფტით სრულდება ფერადოვან ჟღერად ფონზე (გამოყენებულია ყვითლისა და შავის, წითლისა და ოქროსფრის, წითლისა და თეთრის კონტრასტი).

ასევე, მარტივი და ეფექტური გადაწყვეტით გამოირჩევა „საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტის“ აფიშა (მხატვრები: ოთარ ჯიშკარიანი, ნოდარ მაღაზონია, დავით დუნდუა), რომლის შესახებაც ნ. დენისოვსკი წერს: „აი კიდევ აფიშა: შავი ვიოლინო თეთრ ფონზე „საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტი“ (ავტორები: ო. ჯიშკარიანი, ნ. მაღაზონია, დ. დუნდუა). ბევრჯერ გვინახავს აფიშები საკვარტეტო ხელოვნებაზე, მაგრამ არც ერთი არ დაგვხსომებია, ეს ვიოლინო კი ჩვენ დაგვამახსოვრდა იმიტომ, რომ მხატვრებმა მონახეს მაყურებლისათვის გასაგები და დასამახსოვრებელი ენა“... მაღალ შეფასებას აძლევს დეკადისათვის შექმნილ პლაკატებს ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი ანელი ვოლსკაიაც.

მგზნებარე ტემპერამენტი იღვრება ქართული ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლთა კონცერტების აფიშებიდან (მხატვარი მერაბ ბერძენიშვილი). შავროხიანი მოცეკვავე მამაკაცის შემართული სილუეტი, გაშლილი მკლავებით, ფეხის წვერებზე შემდგარი სხეულით, მკაფიო ლაქად აღიქმება პლაკატის ყვითელ ფონზე. ფიგურის უკან გამოსახული რიტმულად შამწკრივებული მოცეკვავე ქალთა ფიგურები, ნაზი,

მოკრძალებული დგომით კონტრასტს ქმნიან მამაკაცის ტემპერამენტით აღსავსე, მოძრავ სხეულთან. აფიშა მეტად შთამბეჭდავია, იოლად აღსაქმელი და ადვილად დასამახსოვრებელი. იგი ზუსტად მოძებნილი გამომსახველობითი ელემენტებით, ნათლად გამოხატავს ქართული ხალხური ცეკვის ხასიათს.

თითოეული ჯგუფი მკაფიოდ ავლენს მათ წინაშე დასმული ამოცანისადმი საკუთარი შესაძლებლობების გამოხატვას. ამას ნ. დენისოვსკიც აღნიშნავს: „ყველაზე საინტერესო ის არის, რომ სხვადასხვა თეატრის აფიშები, რომლებიც ქართული ხელოვნებისა და ლიტერატურის დეკადისთვის არის წარმოდგენილი, განსხვავდება ერთმანეთისაგან. ოპერისა და ბალეტის თეატრის აფიშები, რუსთაველისა და მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის აფიშები არ აგერევთ ერთმანეთში, ისინი განსხვავდებიან, მაგრამ, ამავე დროს, ახლოს არიან ერთმანეთთან და ლაპარაკობენ ქართული ხელოვნების ერთიანობაზე. ისინი განსხვავდებიან ყველა იმ აფიშისაგან, რომლებიც კი აქამდე გვინახავს ჩვენს ქუჩებში...“ და იქვე დასძენს, რომ ქართულ პლაკატს ერთ-ერთი წამყვანი ადგილი უჭირავს საბჭოთა კავშირის სხვა რესპუბლიკების პლაკატებს შორის.

დეკადის აფიშების გაფორმებისათვის გამოყენებული მხატვრული მოტივები გაგრძელებას პოულობს სპექტაკლებისა თუ სხვადასხვა ღონისძიებებისათვის შექმნილი პროგრამებისა და მოსაწვევი ბარათების გაფორმებაში. სარეკლამოდ განსაზღვრული ყველა ელემენტი: აფიშა, მოსაწვევი ბარათი, პროგრამა - გამოირჩევა ყოველგვარი დეტალიზაციის გარეშე შედგენილი ლაკონიური კომპოზიციებით, მკაფიოდ განსაზღვრავენ თავის დანიშნულებას, შრიფტითა და ფერით მიღწეულია ძირითადი გამომსახველობა და მხოლოდ ცალკეული წარმოდგენისათვის საჭირო მცირე ნიუანსია მინიშნებული.

ქართველი მხატვრების მიერ ღრმა გააზრებით მიწვდილმა სარეკლამო პოსტერებმა უდიდესი როლი შეასრულა უცხო ქალაქში. ეს იყო მხატვართა ჯგუფის მიერ განხორციელებული ჩანაფიქრი, ფართო საზოგადოებაზე ზემოქმედების პირველი ცდა, რომელმაც ქართული დეკადის ღონისძიებების წარმეტყველებსაც შეუწყო ხელი და საკმაოდ მყარი საფუძვლიც ჩაუყარა ქართული სარეკლამო ხელოვნების მომავალ განვითარებასაც.¹¹

⁴ გაჩეჩილაძე მ. “1958 წელს მოსკოვში ჩატარებული ქართული ხელოვნებისა და ლიტერატურის დეკადის აფიშები და მათი როლი ქართული სარეკლამო ხელოვნების შემდგომ განვითარებაში”. გვ.12

დასკვნა

მიუხედავად უამრავი დაბრკოლებისა და გამოწვევისა, რომელიც გასული საუკუნის მანძილზე შეხვდა, დაუჯერებელია, მაგრამ საქართველომ მაინც მოახერხა ასე თუ ისე ფეხი აეწყო მსოფლიოში გავრცელებული ტენდენციებისთვის. ცხადია, პროგრესი პოლიტიკური თუ ეკონომიკური წნეხის ფონის შესაბამისად მიმდინარეობდა. დასკვნის სახით, მინდა წარმოვადგინო რამდენიმე საკვანძო თარიღი ქართული გრაფიკის განვითარებაში, რაც უსწრაფეს ტემპებში მიღწეულ სხვადასხვა ტენდენციის ქართული ინტერპრეტაციების კარგი ილუსტრაცია იქნება:

ქართული გრაფიკის განვითარების ისტორიის საწყისები მე-19-ე საუკუნის ბოლოდან გამოიკვეთა და გამოჩნდა სავაჭრო დანიშნულების ეტიკეტები, ფირნიშები, ღია ბარათები, სხვადასხვა ტიპის სამაუწყებლო პოსტერები.

XX საუკუნის დასაწყისიდან გრაფიკამ ძალა მოიკრიბა. განვითარების ეს პროცესი, ისევე, როგორც სხვა ქვეყნებში, პირდაპირ კავშირში იყო ნაბეჭდი წიგნისა და პერიოდული პრესის გავრცელებასთან. თავდაპირველი საფუძვლები წიგნის გაფორმებასა და ილუსტრირებას ჩაეყარა, შემდეგ - საჟურნალო გრაფიკას, თავისი სპეციფიკური მხატვრული ამოცანებით. ნაბიჯ-ნაბიჯ განვითარდა ნახატი და გრაფიურა. ქართული საჟურნალო გრაფიკა მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ გრაფიკის განვითარების თვალსაზრისით, არამედ იმის გამოც, რომ შემოგვინახეს ეპოქის უშუალო განცდა და იმგვარი დეტალები, რომლებიც ცნობილ ისტორიულ ფაქტებს აცოცხლებენ. ქართული გრაფიკის განვითარების საწყის ეტაპზე ამ დარგში მომუშავე მხატვრები თავიანთ ხელოვნებას მჭიდროდ უკავშირებდნენ საზოგადოებრივ ცხოვრებას. ამ ხელოვნებამ თავისი წვლილი შეიტანა ქართულ დემოკრატიულ-საგანმანათლებლო მოძრაობაში და გრაფიკის ხელოვნების შემდგომი წინსვლის საწინდარი შექმნა.

ქართულ საფუძველზე ფუტურიზმმა საკუთარი, განსაკუთრებული ხასიათი შეიძინა. ფუტურიზმის ფუძემდებლები ქადაგებდნენ ძალის კულტს, აგრესიას და ქალის, როგორც სუსტი არსების უგულვებელყოფას. ისინი უარყოფდნენ წარსულის ყველა მორალურ და ეთიკურ ღირებულებას: თანაგრძნობას, პატივისცემას, რომანტიკულ სიყვარულს და აცხადებდნენ, რომ ლითონის ან ხის ნაჭრის სითბო ბევრად უფრო ამაღელვებელია, ვიდრე ქალის ღიმილი ან ცრემლები. ფუტურიზმი ტიფლისში იყო ნაკლებად აგრესიული, ლექციები და სხვა საზოგადოებრივი გამოსვლები იწვევდა საზოგადოების გაოცებას, თუმცა, იმ დროინდელი პრესის მიხედვით ისინი არ

სრულდებოდა ჩხუბითა და სკანდალებით....

1930-იან წლებში ქართული სახვითი ხელოვნების განვითარებაში ახალი ეტაპი იწყება. ამ დროს თითქმის სრულიად ქრება ფუტურისტული, კუბისტური და სხვა ავანგარდისტული ნაწარმოებები და ინერგება „სოციალისტური რეალიზმი“, როგორც ხელოვნების ერთადერთი მეთოდი. საბჭოთა ხელოვნებაში მომხდარი ეს ცვლილებები საბოლოოდ ჩამოყალიბებული ტოტალური ქვეყნის ცხოვრების ყველა სფეროს იდეოლოგიზაციით იყო გამოწვეული.

ქართული სარეკლამო აფიშის განვითარების ისტორიაში 1950-იანი წლების დასარულს რადიკალური ცვლილება ხდება. ეს ცვლილება 1958 წელს, მოსკოვში ჩატარებულ ქართული ხელოვნებისა და ლიტერატურის დეკადისათვის შექმნილმა მაღალმხატვრული დონის აფიშებმა განაპირობა. ქართველი მხატვრების მიერ ღრმა გააზრებით მიწვდილმა სარეკლამო პოსტერებმა უდიდესი როლი შეასრულა უცხო ქალაქში. ეს იყო მხატვართა ჯგუფის მიერ განხორციელებული ჩანაფიქრი, ფართო საზოგადოებაზე ზემოქმედების პირველი ცდა, რომელმაც ქართული დეკადის ღონისძიებების წარმეტყველებსაც შეუწყო ხელი და საკმაოდ მყარი საფუძვლიც ჩაუყარა ქართული სარეკლამო ხელოვნების მომავალ განვითარებასაც.

ამ მოკლე მიმოხილვით მინდა აღვნიშნო რამდენად არაჩვეულებრივი, სწორი ორიენტირები ჰქონდა ქვეყანას, რომლის იდენტობაც ყოველთვის მერყეობდა და კითხვის ნიშნის ქვეშ იდგა. საოცარი მგონია მესამე სამყაროს ქვეყანაში მსგავსი ინტერესი ხელოვნებისადმი, განსაკუთრებით ისტორიულ ფონზე. მართალია, ქართული პოსტერი ნაკლებადაა ცნობილი მსოფლიოსათვის (თუ არ ჩავთვლით ირაკლი თოიძის “დედა სამშობლო გვეძახის”), მაგრამ ფაქტი საოცარია - როგორი დამოკიდებულებით ეპყრობა ომში, საკუთარი მეობის მტკიცებაში მუდმივად მყოფი ქვეყანა ხელოვნების იმ დარგს, რომელსაც გრაფიკა ჰქვია.

რაც შეეხება ზოგადად პოსტერს - მისი როლი და მნიშვნელობა გასული საუკუნის მანძილზე დაუსრულებლად იცვლებოდა, რათა მორგებოდა საზოგადოების საჭიროებებს. მიუხედავად იმისა, რომ დღეს მისი როლი ნაკლებად ცენტრალურია, ვიდრე 100 წლის წინ იყო, პოსტერმა განაგრძო განვითარება 21-ე საუკუნის კომუნიკაციის რევოლუციური საშუალებების ეპოქაში.

სარჩევი

I თავი: პოსტერის განვითარების ტენდენციები

- 1.1 პოსტერის განვითარების სათავეებთან - - - - - 5
- 1.2 პოსტერი 10-20-იანი წლების ქართულ სივრცეში - - - - - 15

II თავი: ქართული გრაფიკის განვითარება და პარალელური სამყარო

- 2.1 ახალი ქართული საუკუნე - - - - - 33
- 2.2 ცოტა რამ ქართული საჟურნალო გრაფიკის
კარიკატურულ საწყისებზე - - - - - 41

III თავი: პლაკატური ხელოვნების სამსახურში

- 3.1 ტემპერატურა 41 - - - - - 51
- 3.2 მომენტალური ფოტოსურათი
სინთეტური პორტრეტის წინააღმდეგ - - - - - 59
- 3.3 რეალისტური დოგმა - - - - - 79
- 3.4 50-იანი წლები - ქართული გრაფიკული რენესანსი - - - - - 85

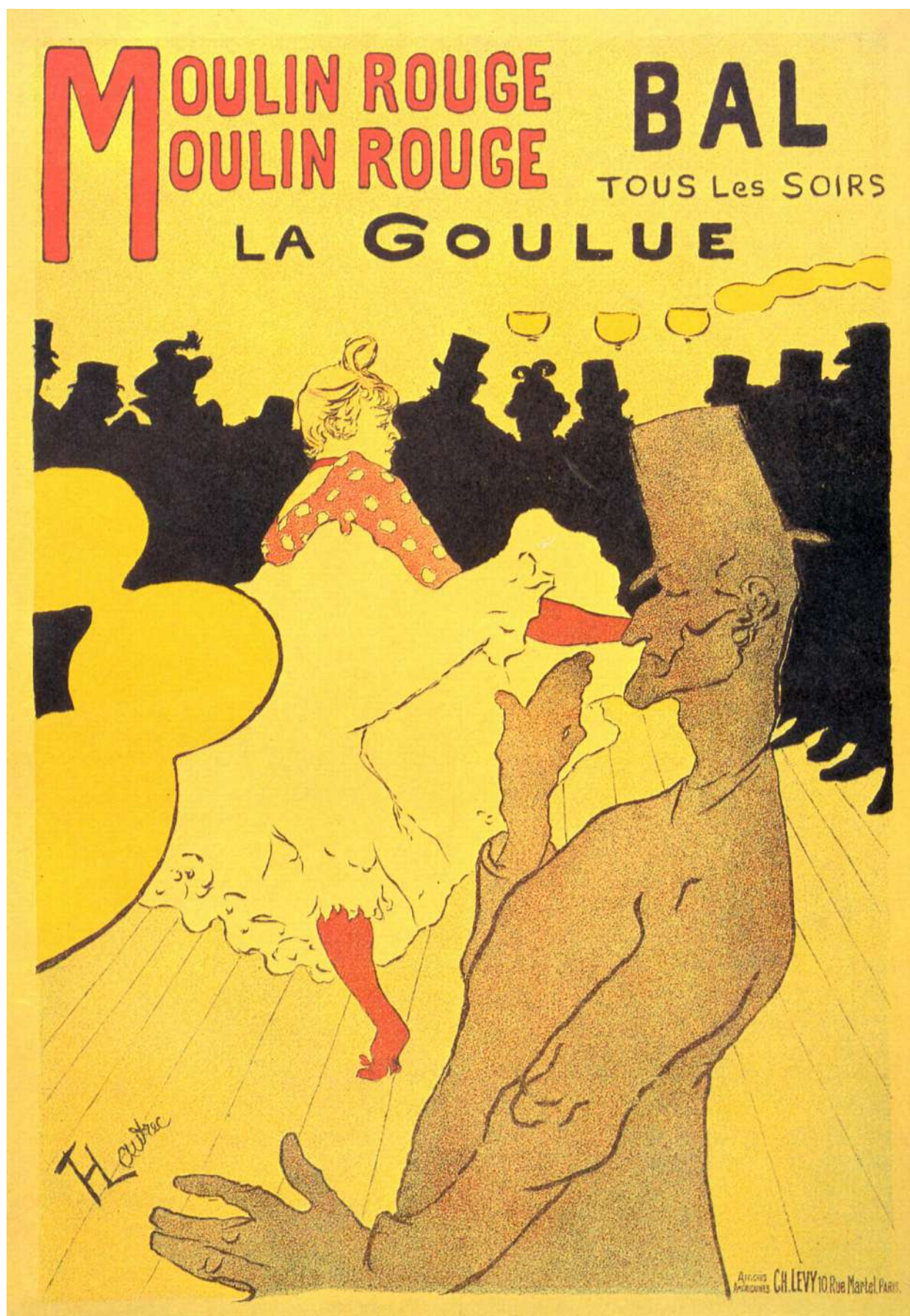
გამოყენებული ლიტერატურა

- ანელი ვოლსკაია, პლაკატი ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადაზე მოსკოვში. ჟ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1958, # 3, გვ. 48
- “ქართული გრაფიკა (1900-1920 წწ.)” მერი კარბელაშვილი
- ‘1958 წელს მოსკოვში ჩატარებული ქართული ხელოვნებისა და ლიტერატურის დეკადის აფიშები და მათი როლი ქართული სარეკლამო ხელოვნების შემდგომ განვითარებაში”. მარიამ გაჩეჩილაძე
- “ფუტურისტული წიგნი საქართველოში” მარინა მეძმარიაშვილი
- “დავით გაბაშვილის შემოქმედება” მერი კარბელაშვილი
- “ლადო გრიგოლიას წიგნის გრაფიკა” მარიამ გაჩეჩილაძე
- Britannica.com - Poster and Advertisement
- Visual Arts Cork - Poster Art (c.1860-1980)
- 5. Беридзе В., Езерская Н., Искусство Советской Грузии 1921-1970, Москва, Советский художник, (1975), გვ. 14
- 9. ბ. გორდეზიანი, ქართული გრაფიკა. „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1959, გვ. 146
- 10. თამაზ წივწივაძე, ლოზუნგების ქვეყანა. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 14 ივლისი, 1989, გვ.6
- ანელი ვოლსკაია, პლაკატი ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადაზე მოსკოვში. ჟ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1958, # 3, გვ. 45
- 14. Декада Грузинского искусства и литературы в Москве, Март 1958, Сборник материалов. gv. 305-307
- 17. ასათიანი გ., საუკუნის პოეტები, თბილისი, მერანი, (1988), გვ. 18
- 18. ჭავჭავაძე ი., შინაური მიმოხილვა, „ივერია“, 1881, № 5, გვ. 128
- 19. „ცისკარი“, 1861, № 5
- 20. გომართელი ი., ლიტერატურული კრიტიკა, „კვალი“, 1898, № 36
- 22. ურუშაძე მ., პირველი ქართველი გრაფიკორი გრიგოლ ტატიშვილი, თბილისი, ხელოვნება, (1958); ბენო გორდეზიანი, გრიგოლ ტატიშვილი, თბილისი, საბლიტგამი, (1957); მიხეილ ქვლივიძე, „ვეფხისტყაოსნის“ დასურათების ისტორიისათვის. თბილისი, ხელოვნება, (1960), გვ. 57; შალვა ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, ხელოვნება, (1971), გვ. 464-465.
- 26. ბენდიანაშვილი ა., ეროვნული საკითხი საქართველოში, 1801-1921 წწ., თბილისი, მეცნიერება, (1980), გვ. 173
- 27. ანტონ გოგიაშვილის ნეკროლოგი „ეშმაკის მათრახი“, 1908, № 14, გვ. 1
- JSTOR.org – “Soviet Poster and Constructivism”
- Creativereview.co.uk – “Constructivism: The Ism that Just Keeps Giving”

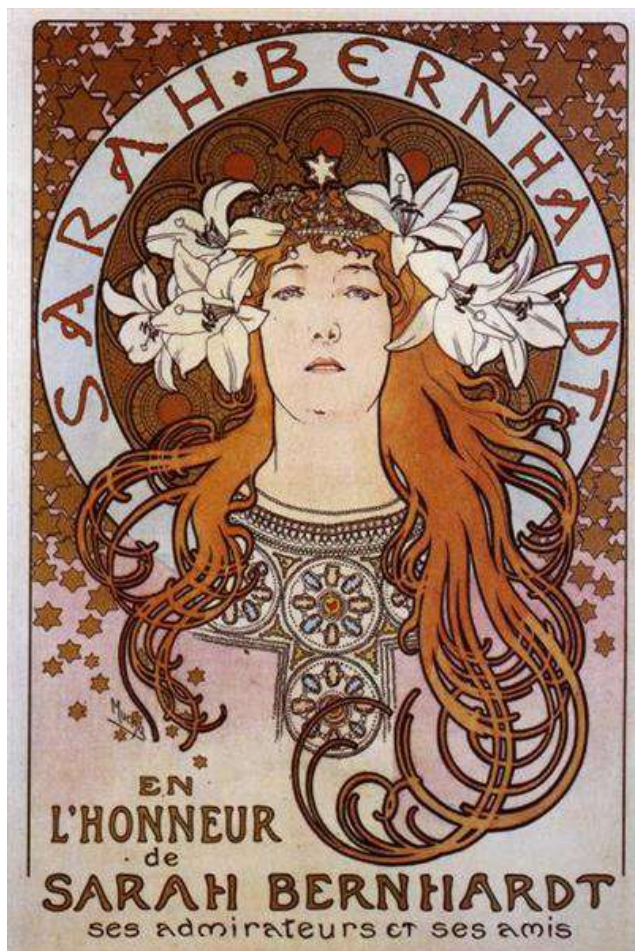
1. ჟულ ჩერე “ელდორადო“



2.ჰენრი დე ტულუზ-ლოტრეკი “მულენ რუჟი“



3. ალფონს მუხა
სარა ბერნარდტი



ალფონს მუხა
JOB

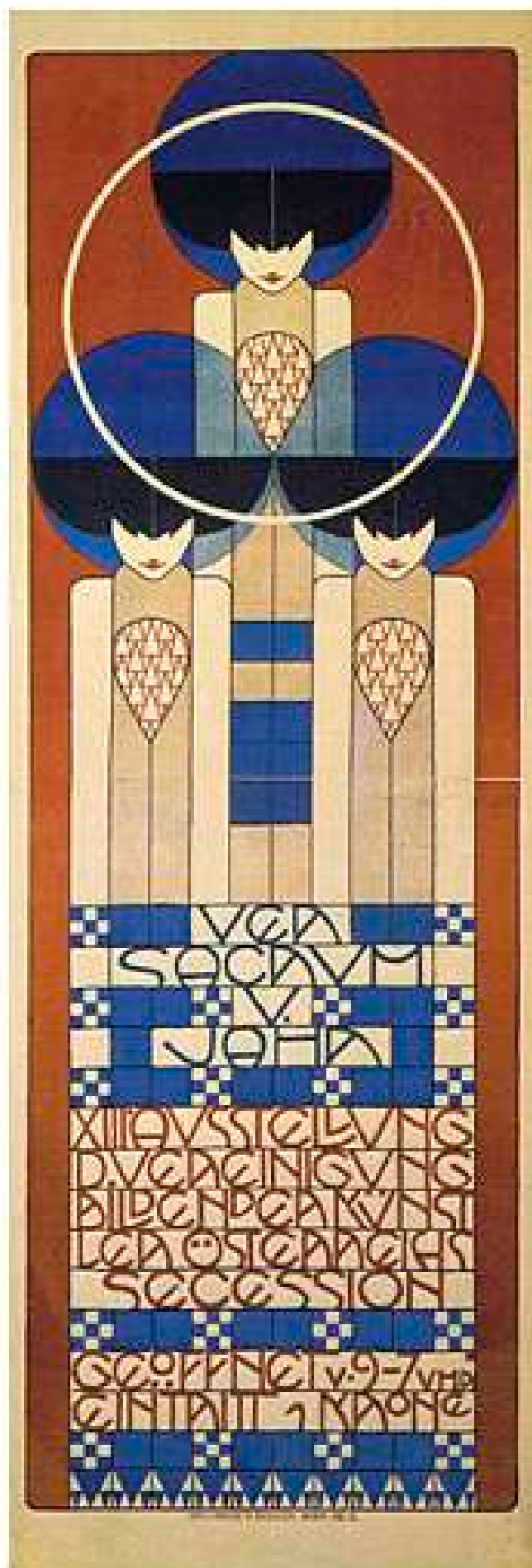


4. ობრი ბერდსლეი
“ფარშევანგის კაზა“



5. ლეონეტო კაპიელო
“მაურინ კუინა“





6. კოლომან მოზერი
XIII სეცსიონის პოსტერი



8. გრიგოლ ტატიშვილი
ცირკის აფიშა



9. ლუსიენ ბერნარდი
“მანოლი”



10. ჯულიუს გიპკენსი
Deutsche Luftkriegsbeute Ausstellung



11. მონტგომერი
“ახალწვეულები”





13. ალფრედ ლიტე
“ლორდ კიჩენერი“



14. ჯ.მ.ფლაგს
“ზიმბია სემი“

15. ელ ლისიცი
“ურტყი თეთრებს წითელი სოლით”



16. ა.მ. კასანდრე
“ნორმანდიის ლაინერი“



18. ირაკლი თოიძე
 “დედა სამშობლო გვეძახის“

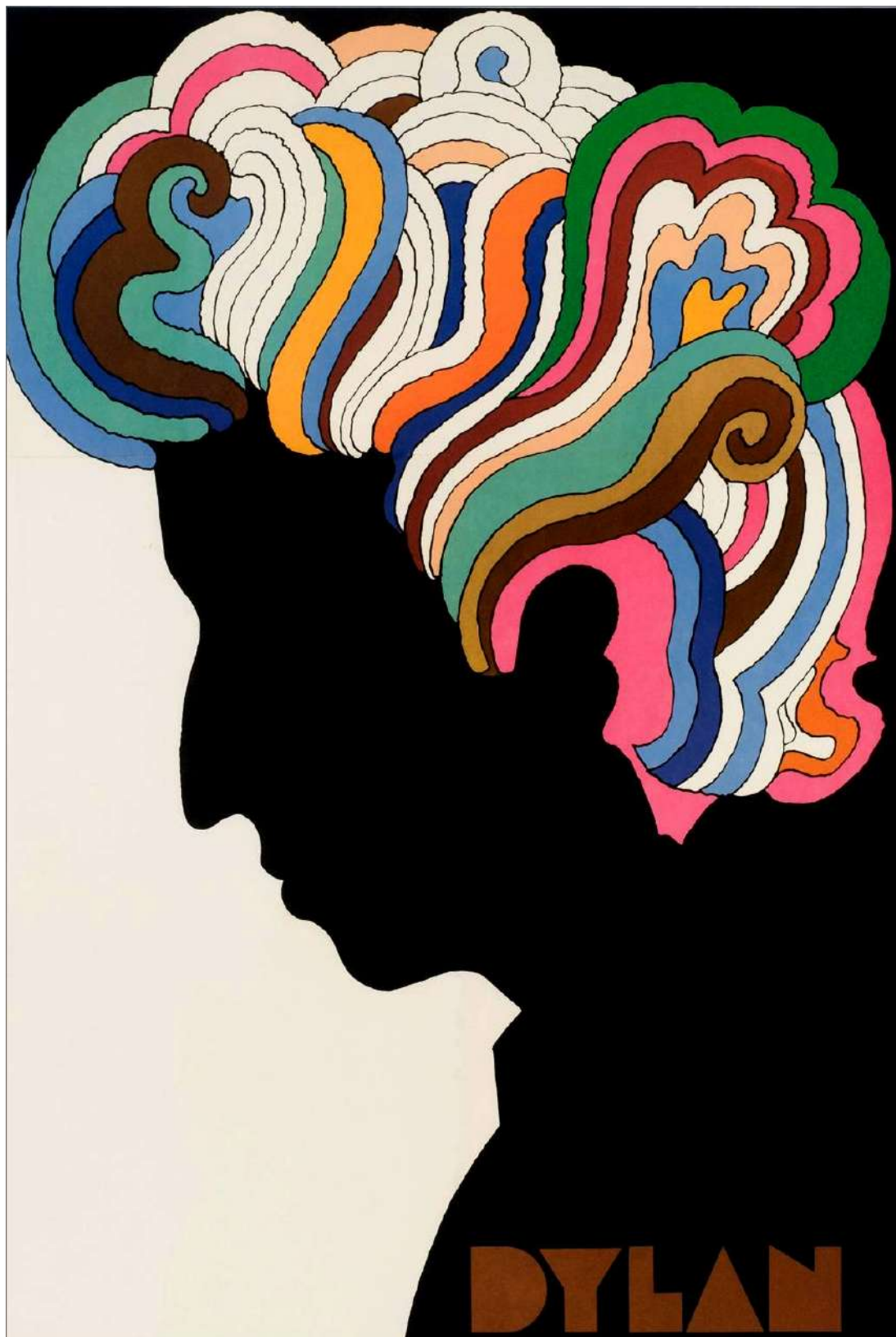


20. მ. გოცირიძე
“ჩემი მეგობარი”



დუდა გაბაშვილი
პოსტერი
აკაკი წერეთლის
იუბილესთვის

21. მილტონ გლასერი
ბობ დილანის ალბომის ყდა



22. მსკარ ვეინგარტი
Kunst Gewerbe Mus



**KUNST
GEWERBE
MUSEUM
ZÜRICH**

13. Juni – 30. August 1981

Ausstellungsstrasse 60

Museum für Gestaltung

Schreibkunst.
Schulkunst und Volkskunst
in der deutschsprachigen
Schweiz 1548 bis 1980

Öffnungszeiten:

Di-Fr	Mi	Sa/So	Montag
10-18 Uhr	10-21 Uhr	10-12, 14-17 Uhr	geschlossen

