

სსიპ – ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის თეორიული და შედარებითი
ლიტერატურათმცოდნეობის სასწავლო-სამეცნიერო ინსტიტუტი

სადოქტორო პროგრამა: ფილოლოგია
შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობა (ლიტერატურული კომპარატივისტიკა)

გიული კალატოზიშვილი

ფუტურიზმი: ქართული და ევროპული ლიტერატურული გამოცდილება

ფილოლოგიის დოქტორის (Ph.D.) აკადემიური ხარისხის
მოსაპოვებლად წარმოდგენილი

დისერტაცია

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი,
პროფესორი: ირმა რატიანი

თბილისი

2022

ანოტაცია

სადისერტაციო ნაშრომის კვლევის საგანს წარმოადგენს ფუტურიზმი, როგორც ავანგარდისტული მიმდინარეობა ხელოვნებასა და ლიტერატურაში, იტალიურ, ფრანგული, რუსულ და ქართულ ფუტურისტულ ლიტერატურულ მიმდინარეობებს შორის მსგავსებებისა და განსხვავებების გამოვლენა იმ ისტორიული და „ფილოსოფიური“ ფაქტორების კვლევის საფუძველზე, რომლებმაც გავლენა იქონია ამ მიმდინარეობის განვითარებაზე, ფუტურიზმის ცნობილ წარმომადგენელთა ცხოვრებაზე და მათ მიერ შექმნილ ნაწარმოებებზე. ნაშრომის ბოლოს წარმოდგენილია ამ ქვეყნებისთვის დამახასიათებელი ფუტურისტული ნაწარმოებების, პოეზიის, ფერწერულ ნამუშევრებსა და პოეზიაში ფერისა და ფორმის ასახვის პარალელური ანალიზი.

საკვალიფიკაციო ნაშრომის კვლევის მიზანს წარმოადგენს ფუტურიზმის არსის, მისი წარმომშობი ისტორიული, პოლიტიკური, სოციალური და ლიტერატურული წინამძღვრების შესწავლა და განხილვა კომპარატივისტულ ჭრილში; ამ მიმდინარეობის გავრცელების მიმოხილვა ევროპაში – იტალიურ, ფრანგულ, რუსულ კულტურულ ცხოვრებასა და ლიტერატურაში და მისი ასახვა ქართულ რეალობაში; ფუტურიზმის საქართველოში გავრცელების წინამძღვრების, ლიტერატურული სკოლის ჩამოყალიბება-განვითარებისთვის დამახასიათებელი ნიშნებისა და განსხვავებების შედარება ევროპულ ლიტერატურულ გამოცდილებასთან. ფუტურიზმის მიმდინარეობას განვიხილავთ საქართველოში გავრცელებულ ისეთ ავანგარდისტულ მოძრაობასთან კავშირში, როგორცაა სიმბოლიზმი, რამდენადაც იგი წინ უსწრებდა ფუტურიზმის გავრცელებას საქართველოში და ზოგიერთი ფუტურისტი ავტორის წინა ლიტერატურულ-შემოქმედებით გამოცდილებას სწორედ სიმბოლიზმი წარმოადგენდა. გამომდინარე აქედან, ქართული ფუტურიზმი ინარჩუნებს სიმბოლიზმის საუკეთესო ტრადიციებს და ჩვენც ფუტურისტული მიმდინარეობის ლიტერატურულ მემკვიდრეობას შევისწავლით ქართული პოეზიის განხილვის საფუძველზე. საინტერესოა, ქართული ფუტურიზმი საყოველთაო-უნივერსალურ მოვლენას წარმოადგენს თუ ნაციონალურს? რამდენადაც იტალიური ფუტურიზმი გავლენას ახდენს პოლიტიკურ ცხოვრებაზე და იტალიური ფაშიზმის იდეოლოგიური საფუძ-

ველი ხდება, რუსული ფუტურიზმი 1917 წლის რევოლუციამდე მიდის, ფრანგული ფუტურიზმი კი სახეს იცვლის და სიურრეალიზმს ქმნის. კვლევის პარალელურად მიზნად დავისახეთ თემასთან დაკავშირებული სამეცნიერო და ლიტერატურული მასალების თარგმნა, დამუშავება და ანალიზი.

კვლევის შედეგად განისაზღვრა, რომ ქართულ ავანგარდზე და, კონკრეტულად, ქართულ ფუტურიზმზე მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა ევროპულმა, იტალიურმა, ფრანგულმა და რუსულმა ფუტურიზმმა, თუმცა ქართული ფუტურიზმისთვის ხელოვნებასა და ლიტერატურაში დამახასიათებელია გარკვეული ინდივიდუალიზმი.

ნაშრომში წარმოდგენილი ცალკეული დებულებები ეფუძნება საკითხთა ფართო სპექტრს, კვლევის შედეგები კი საშუალებას გვაძლევს, გამოვყოთ ის ძირითადი ტენდენციები, რაც სხვადასხვა მიმართულებით XX საუკუნის პირველი ნახევრის იტალიურ, ფრანგულ, რუსულ და ქართულ ლიტერატურასა და ლიტერატურის ისტორიაში აისახა.

საკვანძო სიტყვები: ფუტურიზმი, ევროპული და რუსული ფუტურიზმი, ფუტურიზმის ევროპული გამოცდილება, ქართული ფუტურიზმი.

Summary

The subject of the dissertation is Futurism as an avant-garde movement in art and literature, identifying similarities and differences between Italian, French, Russian, and Georgian futuristic literary movements, based on the study of historical and "philosophical" factors affecting the works created by the famous writers and artists of the movement. A parallel analysis of the reflection of color and form in futuristic works, poetry and paintings characteristic of these countries is presented in the final part of the dissertation paper.

The aim of the research paper is to study and discuss the essence of Futurism, its historical, political, social and literary backgrounds in a comparative context. An overview of the development of this movement in Europe – Italian, French, Russian cultural life and literature and its reflection in the Georgian reality. The development of Futurism in Georgia, comparing with the European literary experience, identifying the similarities and differences characteristic of the literary movement. We discuss the movement of futurism in connection with other avant-garde movements in Georgia, such as symbolism, as it preceded the spread of futurism in Georgia, and the previous literary-creative experience of futuristic authors was precisely symbolism. Therefore, Georgian Futurism preserves the best traditions of symbolism and we have studied the literary heritage of the movement based on the discussion of Georgian poetry. Georgian Futurism as a universal phenomenon or national, as Italian Futurism influences political life and becomes the ideological basis of Italian Fascism, Russian Futurism goes back to the 1917 revolution, while French Futurism changes its face and creates surrealism. In parallel with the research, our aim is to translate, process and analyze scientific and literary material related to the topic. As a result of the research, it was determined that European avant-garde and, in particular, Georgian Futurism were significantly influenced by European, Italian, French and Russian Futurism, although Georgian Futurism in art and literature is characterized by a certain individualism. The individual provisions presented in the paper are based on a wide range of issues, and the research outcomes allow us to highlight the main trends reflected in various directions in the Italian, French, Russian and Georgian literature and the history of literature in the first half of the XX century.

Keywords: Futurism, European and Russian Futurism, European Experience of Futurism, Georgian Futurism.

მადლობა

უსაზღვრო მადლიერება და პატივისცემა მსურს გამოვხატო ჩემი სადისერტაციო ნაშრომის სამეცნიერო ხელმძღვანელის, პროფესორ ირმა რატიანის, მიმართ კვლევის პროცესში მოცემული პროფესიული რჩევების, სამეცნიერო სივრცეში ჩემი ინტეგრირების შესაძლებლობის შექმნისა და იმ მხარდაჭერის გამო, რასაც ავლენდა დისერტაციაზე ჩემი მუშაობის პერიოდში.

აგრეთვე, მადლიერება მინდა გამოვხატო ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის მიმართ, რომელმაც მომცა შესაძლებლობა, სხვადასხვა გაცვლითი პროგრამებისა და საერთაშორისო პროექტების, ერაზმუს მუნდუსისა და ერაზმუს პლუსის, ფარგლებში გამეტარებინა სასწავლო თუ კვლევითი სემესტრები საფრანგეთისა და იტალიის უნივერსიტეტებში, სახელდობრ, პარიზის, ანჟეს, სალერნოს, ვენეციის უნივერსიტეტ კა' ფოსკარის, ვიტერბოს ტუმასა და ტრიესტეს უნივერსიტეტებში.

მადლობა მინდა გადავუხადო ვენეციის უნივერსიტეტ „კა' ფოსკარის“ პროფესორის, თსუ საპატიო დოქტორის, ქართული და რუსული ავანგარდისა და ფუტურის მიზნის მკვლევარ ლუიჯი მაგაროტოსადმი, რომელმაც მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ფუტურის მიზნის კვლევით ჩემს დაინტერესებაში და მისი გულითადი სამეცნიერო რჩევებისთვის ვენეციის უნივერსიტეტში კვლევითი ვიზიტის დროს.

მადლობა მინდა ვუთხრა ანჟეს უნივერსიტეტის შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის პროფესორს, ქალბატონ ან რაშელ ჰერმეტეს, რომელიც ხელმძღვანელობდა ჩემს სადოქტორო კვლევას ანჟეს უნივერსიტეტის სადოქტორო სკოლაში „საზოგადოება, კულტურა, კვლევები“ (SCE). მისი შუამდგომლობით მომეცა არაჩვეულებრივი შესაძლებლობა, მემუშავა პარიზის ნაციონალურ ბიბლიოთეკაში და მეწარმოებინა ბიბლიოგრაფიული კვლევა, გავმხდარიყავი საფრანგეთის ზოგადი და შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის ასოციაციის წევრი და მონაწილეობა მიმელო სადოქტორო სემინარებსა და სხვა სამეცნიერო კვლევით აქტივობებში საფრანგეთში.

მსურს ასევე მადლობა გადავუხადო ანჟეს უნივერსიტეტის შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის პროფესორ არლეტ ბულუმდის, ლილის უნივერსიტეტის შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის პროფესორ ჟოელ პრუნიოს, პარიზის სორბონას უნივერსიტეტის (პარი-IV) შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის პროფესორ ან ტომიშსა და ვენეციის უნივერსიტეტ „კა' ფოსკარის“ პროფესორს რიჩარდა რიკორდას გულითადი რჩევებისა და თანადგომისთვის.

სარჩევი

ანოტაცია	II
Annotation	IV
მადლობა	V
შესავალი	1
თავი I. ფუტურიზმი, ლიტერატურული მიმდინარეობის თეორიული საფუძვლები	
1.1 ფუტურიზმი, როგორც ავანგარდის განვითარების ძირითადი მიმართულება.....	15
1.2 XIX საკუნის I ნახევარი და ფუტურიზმი, როგორც სოცოკულტურული ფენომენი	22
თავი II. იტალიური ფუტურიზმი	
2.1 ფუტურიზმი იტალიურ ლიტერატურაში, გენეზისი	28
2.2 იტალიური ფუტურიზმის ესთეტიკა და პოეტიკა	41
2.3 ფუტურიზმის სულისკვეთება, ფერის და ფორმის ევოლუცია იტალიურ ფერწერაში	49
თავი III. რუსული ფუტურიზმი	
3.1 ფუტურიზმი რუსულ ლიტერატურაში, გენეზისი	66
3.2 რუსული ფუტურიზმის ფორმები და პოეტიკა	81
თავი IV. ქართული ფუტურიზმი	
4.1 ფუტურიზმი ქართულ ლიტერატურაში, გენეზისი	91
4.2 ქართულ ფუტურიზმის ფორმები, ესთეტიკა და პოეტიკა	105
4.3 ფუტურიზმი ქართულ სახვით ხელოვნებაში	132
4.4 შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობა, იტალიური, რუსული და ქართული ფუტურიზმის მსგავსი და განმასხვავებელი ნიშნები	144
დასკვნები	170
გამოყენებული ლიტერატურა	178
დანართი (ფოტოები, დოკუმენტები)	188

შესავალი

საკვალიფიკაციო ნაშრომის კვლევის საგანია ფუტურიზმი (ლათინურიდან futurum – მომავალი), როგორც ავანგარდისტული მიმდინარეობა ხელოვნებასა და ლიტერატურაში.

XIX საუკუნის დასასრული მოიცავს ახალი ხელოვნების, ახალი სულიერებისა და „სხვა რეალობის, სხვა ადამიანების, სხვა მზის“ მოლოდინების ძიებამ.

XX საუკუნის დასაწყისში, 1909 წელს, ფრანგულ ჟურნალ „ფიგაროში“ იტალიელი ინტელექტუალის, ფილიპო ტომაზო მარინეტის, მიერ გამოქვეყნებულმა „ფუტურიზმის მანიფესტმა“ დასაბამი დაუდო ახალ ავანგარდისტულ კულტურულ-არტისტულ მიმდინარეობას, რომელიც მიზნად ისახავდა მთელი მსოფლიოს გარდაქმნას. მან თავისი მანიფესტით მშვენიერების იდეალად „სიჩქარის სილამაზე“ გამოაცხადა. XX საუკუნის 10-იან წლებში ფუტურიზმი გახდა ახალი ხელოვნების სიმბოლო – მომავლის ხელოვნება, სისწრაფისა და მუდმივი მოძრაობის ხელოვნება, რომელმაც თავი გამოაცხადა რევოლუციურ ფენომენად. მასში ძირითად კომპონენტებს წარმოადგენდა თეორია, მანიფესტი, ჟესტი. ფუტურიზმის შესწავლა დღემდე აქტუალურია, რადგან მან თავისი პროვოკაციული ბუნებით თითქმის მთელ მსოფლიოში პირველად შეცვალა ხელოვნება ცხოვრებით და პირიქით. ფუტურიზმი გამოჩენის პერიოდიდანვე მიისწრაფოდა არა მხოლოდ ინოვაციებისკენ ხელოვნების სფეროში, არამედ მან შექმნა ხელოვნებასა და ცხოვრებას შორის ურთიერთობის კულტურის ახალი კონცეფცია, როგორც ამას ფუტურიზმის რუსი მკვლევარი ე. ბობრინსკაია უწოდებდა: „ახალი ლოგიკა და თვით სიცოცხლის ახალი ფორმებიც კი“.

ფუტურისტებმა თავიდანვე რადიკალური პოზიციები დაიკავეს. ისინი უარყოფდნენ წარსულს, ხელოვნების ტრადიციებს, ლიტერატურულ ავტორიტეტებს, მეცნიერების წარმომადგენლებს. თავიანთი ლოზუნგებით ისინი მიმართავდნენ არა ლიტერატურულ წრეებს, არამედ მასებს. მათ გამოსვლებს რევოლუციური ხასიათი ჰქონდა. მიმდინარეობამ ძალიან მალე მოიცვა მთელი ევროპა, სწრაფად შეაღწია რუსეთში და რამდენიმე გაერთიანება წარმოშვა. მათი ლიდერი გახდა ვლადიმერ მაიაკოვსკი – ქუთაისის გიმნაზიის ყოფილი მოსწავლე, რომელიც 14 წლის ასაკამდე ცხოვრობდა საქართველოში.

რუსული ფუტურიზმის ყველაზე უფრო ცნობილი წარმომადგენლები იყვნენ ვლადიმით ხლენიკოვი, დევიდ ბურლიუკი, ალექსეი კრუჩონიხი, ბორის პასტერნაკი, რომლებიც საქართველოს სტუმრობდნენ, კულტურულ, შემოქმედებით, საზოგადოებრივ საქმიანობას ეწეოდნენ და ამ ახალი მიმდინარეობის გავრცელებას უწყობდნენ ხელს.

1920-იან წლებში, საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ, იქმნება ქართველ ხელოვანთა დაჯგუფება იტალიური და რუსული ფუტურიზმისა და რუსული „ლეფის“ გავლენით. 1922 წლის 23 აპრილს ქართველმა „მემარცხენეებმა“ (ფუტურისტ-ლეფელებმა) სახელმწიფო კონსერვატორიის შენობაში პირველი ფუტურისტული საღამო მოაწყვეს, ხოლო ერთი თვის შემდეგ გამოსცეს მანიფესტი, რომელიც არსებითად წარმოადგენდა იტალიელი და რუსი ფუტურისტების მანიფესტების კომპილაციას. მანიფესტი ამგვარად იწყებოდა: *„მრავალი საუკუნე გავიარეთ ფეხ-შიშველი და ძუძუ-მწოვარა ბავშვივით შევჩერებოდით ახლო საუკუნეების მიერ შექმნილ ქართულ გაღარიბებულ სულს. დაბრმავებული და აჭრელებული წარსულით, იხედებოდნენ უკან და არ ჩანდა სურვილი წინსვლისა...“*

იმ პერიოდის საქართველოში ევროპიდან შემოსული მოდერნისტული მიმდინარეობა „სიმბოლიზმი“ იკიდებდა ფეხს. მის გავრცელებას საქართველოში სათავეში ედგნენ ევროპაში, პარიზში, განათლებამიღებული ქართული ინტელიგენცია და ხელოვანები: გრიგოლ რობაქიძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი, ტიციან ტაბიძე, ივანე ყიფიანი, ნიკოლოზ მიწიშვილი და სხვა. მათ თავის ჯგუფს „ცისფერი ყანწები“ უწოდეს.

ქართული ფუტურიზმი, იტალიური ფუტურიზმის მსგავსად, სიმბოლისტური სულების, მთვარისა და ღამის იდუმალების საპირისპირო მრწამსი იყო. ქართველი ფუტურისტები თავისი ესთეტიზმით ბრძოლას უცხადებდნენ ამ უკვე კრიზისში მყოფ მიმდინარეობას და ამ მიმდინარეობის წარმომადგენლებს. „ცისფერყანწელებმა“ შეითვისეს ფუტურიზმის ელემენტები, მაგრამ სწრაფად ჩამოყალიბდნენ სიმბოლისტებად. მიუხედავად იმისა, რომ ფუტურიზმი გამაღიზიანებელი იყო თავისი ანტიესთეტიზმით, „ცისფერყანწელებს“ მის მიმართ არ დაუკარგავთ ინტერესი. ფუტურიზმი შეეხო მრავალ დარგს, მათ შორის, ლიტერატურას, ხელოვნებას, მხატვრობას, არქიტექტურას, თეატრს, დრამატურგიას და ა. შ.

ფუტურიზმის იდეების გავრცელებასა და დამკვიდრებას ხელმძღვანელობდა ჯგუფი, რომელსაც ეწოდა „H₂SO₄“. ამ ჯგუფმა გააერთიანა დადაიზმის, კონსტრუქტივიზმისა და ფუტურიზმის პრინციპები და თავისი თავი სოციალისტური რევოლუციის ერთადერთ ხელოვნებად გამოაცხადა. ჯგუფში შედიოდნენ: ბ. გორდეზიანი, ნ. ჩაჩავა, ი. გამრეკელი, პ. ნოზაძე, ჟ. ლოლობერიძე, ა. ბელიაშვილი, ბ. აბულაძე, ს. ჩიქოვანი, ნ. შენგელაია, შ. ალხაზიშვილი.

1924 წლის 25 მაისს საბჭომ გამოსცა ყველაზე უცნაური ქართული ჟურნალის ერთადერთი ნომერი, სადაც დაბეჭდილი იყო გაუგებარი ლექსები, უჩვეულო თეორიული სტატიები, კუბისტური სურათები. ჟურნალში გამოყენებული იყო ნაირგვარი და არეული შრიფტი. ამგვარი შრიფტის, საღებავისა და ტექსტის გრაფიკული სქემის გამოყენებით ქართველი ფუტურისტები ახორციელებდნენ მარინეტისეული „ტიპოგრაფიული რევოლუციის“ იდეას – აზროვნებაზე ზემოქმედებას ბეჭდვის ახალი მეთოდით.

როგორც ცნობილია, ადრეული მოდერნიზმისთვის დამახასიათებელია არტისტული კაბარეებისა და კაფეების დაარსება. 1910-იან წლებში საქართველოსაც მოედო „კაბარეტული ეპიდემია“, რომელიც რუსეთიდან შემოვიდა საქართველოში და მალე თბილისის კულტურული ცხოვრების ბუნებრივ ნაწილად იქცა. საქართველოში მყოფი სხვადასხვა ეროვნების მოდერნისტებთან ერთად ქართველმა მოდერნისტებმა დააარსეს რამდენიმე კაფე: „ქიმერიონი“, „ფანტასტიკური ყავახანა“, „არგონავტთა იალქანი“. მკვიდრდება ყავახანების მოხატვის ტრადიცია. კაფე „ქიმერიონი“ მოხატეს ფუტურისტმა და სიმბოლისტმა ქართველმა და უცხოელმა მოდერნისტმა მხატვრებმა: ს. სუდეიკინმა, დ. კაკაბაძემ, ლ. გუდიაშვილმა, კ. ზდანევიჩმა და ზ. ვალიშევსკიმ. იქ იკრიბებოდნენ ქართველი და სხვადასხვა ეროვნების სიმბოლისტი და ფუტურისტი ხელოვნები. იმართებოდა მათი ლექციები, დისკუსიები, გამოფენები, მეჯლისები, შეხვედრები მსახიობებთან, რეჟისორებთან, მხატვრებთან. „ქიმერიონის“ საღამოებმა მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს იმ პერიოდის ქართული ინტელიგენციის ჩამოყალიბების საქმეში. კაფეების არსებობა ხელს უწყობდა ქართველი და უცხოელი ხელოვნების დრამატურგების, მწერლების, რეჟისორების, მხატვრების დაახლოებას.

საქართველოში გამეფებული პოეტური და შემოქმედებითი ატმოსფეროს გამო რუსმა ფუტურისტებმა: კ. ზდანევიჩმა, ს. გოროდეცკიმ და ა. კრუჩონიხმა რეზიდენ-

ცად თბილისი აირჩიეს. აქ დააფუძნეს თავისი კორპორაცია, რომელსაც „41⁰“ უწოდეს. ისინი საქართველოში დიდ შემოქმედებით და საგამომცემლო საქმიანობას ეწეოდნენ და თავიანთი წვლილი შეჰქონდათ ქართული ფუტურიზმის განვითარებაში. მათი ხელშეწყობით 1917-1928 წლებში გამოიცა ქართული ფუტურისტული წიგნები და ბროშურები. ასე რომ, იმ პერიოდში საქართველო თავის ადგილს იკავებს ევროპული და რუსული ხელოვნებისა და ლიტერატურის ღირებულებათა სისტემაში.

ფუტურიზმით ჩვენი დაინტერესება გამოიწვია იმ ფაქტმა, რომ იმ პერიოდის საქართველოში თანაარსებობს აკადემიური ლიტერატურა და სიმბოლიზმი, მოდერნიზმი, ფუტურიზმი, დადაისტური მოძრაობა. აღნიშნული პერიოდი ხასიათდება დიდი ცვლილებებით, დინამიზმით, გამოხატვის თავისუფლებითა და აღმაფრენით. მიუხედავად იმისა, რომ რუსეთის რევოლუცია ახალი მომხდარია, საქართველოში, როგორც დანარჩენ მსოფლიოში, ყალიბდება განსხვავებული კულტურული სისტემების სინთეზი. იმ პერიოდის ავანგარდისტული მოძრაობები: სიმბოლიზმი, ფუტურიზმი და დადაიზმი ცდებიან ხელოვნებისა და ლიტერატურის სფეროს, მოქმედებენ იდეოლოგიასა და, შესაბამისად, პოლიტიკაზეც.

ჩვენი აზრით, იმ პერიოდის კულტურისა და ლიტერატურის შესწავლა მნიშვნელოვანია გლობალური მოდერნიზმის ნაწილის კონტექსტში. მიუხედავად ფუტურიზმის მიმდინარეობის აგრესიული ხასიათისა წარსულის ხელოვნებისა და ლიტერატურის მიმართ, მას სერიოზული გავლენა არ მოუხდენია ქართული საზოგადოების ფსიქოლოგიაზე. პირიქით, იმ პერიოდის ხელოვნება ხასიათდება მულტიკულტურული ბუნებით, რადგან მაშინდელი თბილისი ნამდვილად არის ინტერნაციონალური ქალაქი.

ფუტურისტული მოძრაობა საქართველოში მოიცავდა მხოლოდ 10-წლიან პერიოდს, 1930-იანი წლებიდან კი ქართული ფუტურიზმი სწრაფად კარგავს თავის სახეს. ფუტურიზმის ესთეტიკას ერთბაშად აქცევენ ზურგს პოეტები, ხელოვანები, თეორეტიკოსები, იგი ქრება, როგორც მიმდინარეობა და ადგილს უთმობს „სოციალისტურ რეალიზმს“. ფუტურიზმმა ვერ შეძლო დამკვიდრება ან სერიოზული გავლენის მოხდენა ქართულ ხელოვნებასა და კულტურაზე, თუმცა მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა 1920-იანი წლების საქართველოს საზოგადოებრივ-კულტურულ

ცხოვრებაზე და გარკვეული იმპულსი შეიტანა ხელოვნებაში ახალი გზების ძიება-განვითარებაში.

ავანგარდი, რომელიც გავრცელდა XX საუკუნის დასაწყისში, ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს გამოწვევას წარმოადგენს და თანდათანობით მეტი ინტერესის საგნად გვევლინება თანამედროვე მსოფლიოს სამეცნიერო სივრცეში, მათ შორის, საქართველოშიც. ავანგარდი დასავლური კულტურის ისტორიაში ერთ-ერთ გლობალურ სტილს წარმოადგენს, რომელმაც ევროპის ქვეყნების ეროვნულ კულტურაში იჩინა თავი. იგი უკავშირდება რადიკალური ავანგარდისტული ჯგუფების საქმიანობას. XX საუკუნის დასაწყისში საქართველოში ავანგარდისტული მოძრაობა ორ ეტაპად განვითარდა: 1918-1921 წლების საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის პერიოდის თბილისის მულტიკულტურული ავანგარდი და 1910-1921 წლების ქართული ავანგარდი, რომელმაც მოიცვა ლიტერატურა (ჯგუფი H_2SO_4), სახვითი ხელოვნება, თეატრი, თეატრალური მხატვრობა და კინო.

საკვალიფიკაციო ნაშრომის კვლევის მიზანია ფუტურიზმის არსის, მისი წარმომშობი ისტორიული, პოლიტიკური, სოციალური და ლიტერატურული წინამძღვრების შესწავლა და განხილვა კომპარატივისტულ ჭრილში; ამ მიმდინარეობის გავრცელების მიმოხილვა ევროპაში – იტალიურ, ფრანგულ, რუსულ კულტურულ ცხოვრებასა და ლიტერატურაში და მისი ასახვა ქართულ რეალობაში; ფუტურიზმის საქართველოში გავრცელების წინამძღვრების, ლიტერატურული სკოლის ჩამოყალიბება-განვითარებისთვის დამახასიათებელი ნიშნებისა და განსხვავებების შედარება ევროპულ ლიტერატურულ გამოცდილებასთან. ნაშრომში ფუტურიზმის მიმდინარეობას განვიხილავთ საქართველოში გავრცელებულ ისეთ ავანგარდისტულ მოძრაობასთან კავშირში, როგორცაა სიმბოლიზმი, რამდენადაც იგი წინ უსწრებდა ფუტურიზმის გავრცელებას საქართველოში და ზოგიერთი ფუტურისტი ავტორის წინა ლიტერატურულ-შემოქმედებით გამოცდილება სწორედ სიმბოლიზმი წარმოადგენდა. გამომდინარე აქედან, ქართული ფუტურიზმი ინარჩუნებს სიმბოლიზმის საუკეთესო ტრადიციებს და ჩვენც ფუტურისტული მიმდინარეობის ლიტერატურულ მემკვიდრეობას შევისწავლით ქართული პოეზიის განხილვის საფუძველზე. საინტერესოა, ქართული ფუტურიზმი საყოველთაო-უნივერსალურ მოვლენას წარმოადგენს თუ ნაციონალურს? რამდენადაც იტალიური ფუტურიზმი გავლენას ახდენს პოლიტიკურ ცხოვრებაზე და იტალიური ფაშიზმის იდეოლოგიური საფუძველი

ხდება, რუსული ფუტურიზმი 1917 წლის რევოლუციამდე მიდის, ფრანგული ფუტურიზმი კი – სახეს იცვლის და სიურრეალიზმს ქმნის. კვლევის პარალელურად მიზნად დავისახეთ თემასთან დაკავშირებული სამეცნიერო და ლიტერატურული მასალების თარგმნა, დამუშავება და ანალიზი. ამდენად, ჩვენი მიზანია დეტალურად შევისწავლოთ იტალიური, რუსული და ქართული ფუტურიზმი, რათა ვიპოვოთ ამ მიმდინარეობის მსგავსი და განსხვავებული ხასიათი მხატვრების, მწერლებისა და ხელოვნების მკვლევრების შემოქმედებასა და კვლევებში. ამ მიზნით, ჩვენ დავსახეთ მთელი რიგი ამოცანები, რომლებიც ნაშრომში შესწავლილი უნდა იქნას:

- ფუტურიზმის, როგორც ავანგარდისტული ხელოვნებისა და ლიტერატურული მიმდინარეობის თანამედროვე მდგომარეობა;
- ფუტურიზმის ბუნება – უნივერსალური მოვლენაა ის თუ ნაციონალური;
- ამ თემაზე არსებული სამეცნიერო ლიტერატურა;
- ევროპული ფუტურისტული ლიტერატურული მიმდინარეობა;
- რუსული ფუტურისტული ლიტერატურული მიმდინარეობა;
- ქართული ფუტურისტული ლიტერატურული მიმდინარეობა;
- შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობა, როგორც ქართული ფუტურიზმის ანალიზის მეთოდოლოგიური ჩარჩო;

ჩვენ კვლევის ქრონოლოგიური ჩარჩოა XX საუკუნის ორი ათწლეული – 1910-1930 წლები, ვინაიდან ფუტურიზმი, როგორც ახალი ავანგარდისტულ კულტურულ-არტისტული ხელოვნების მიმდინარეობა, წარმოიშვა 1909 წელს ჟურნალ „ფიგაროში“ მარინეტის მიერ გამოქვეყნებული „ფუტურიზმის მანიფესტით“, საქართველოში კი ოფიციალურად იქმნება 1922 წლის 23 აპრილს ქართველი „მემარცხენეების“ (ფუტურისტ-ლეველები) პირველი ფუტურისტული სადამოთი და მათში მანიფესტის გამოცემით. როგორც მიმდინარეობამ, ფუტურიზმმა საქართველოში იარსება 1930-იან წლებამდე.

საკითხის შესწავლა აქტუალურია იმდენად, რამდენადაც 1910-იანი წლებიდან მოყოლებული მთელ მსოფლიოში მრავალი მეცნიერია დაინტერესებული ავანგარდული ლიტერატურული მიმდინარეობებით და, მათ შორის, ფუტურიზმით. ეს ინტერესი დღესაც მრავალი თანამედროვე მკვლევრის ინტერესის საგანია. XX საუკუნის დასაწყისში იტალიაში წარმოშობილმა ავანგარდულმა მიმდინარეობამ მოიცვა მთელი ევროპა, გავრცელდა რუსეთში და მისი გავლით მოაღწია საქართვე-

ლომდე. მიუხედავად ხანმოკლე არსებობისა, მიმდინარეობამ გარკვეული კვალი დატოვა ქართულ საზოგადოებრივ-კულტურულ ცხოვრებაში. მან მოიცვა ხელოვნებისა და კულტურის თითქმის ყველა სფერო: მხატვრობა, არქიტექტურა, ლიტერატურა, დრამატურგია, თეატრი, კინო. ამ საკითხის შესწავლა მნიშვნელოვანია, რადგან იგი სხვა ქართული ლიტერატურული მიმდინარეობისგან განსხვავებით ნაკლებადაა შესწავლილი ქართველ მკვლევართა მიერ. ამასთან, ქართული ფუტურიზმი განსხვავდება ევროპული და რუსული ფუტურიზმისგან, გამოირჩევა ორიგინალური ხასიათითა და ბუნებით. გარდა ამისა, ევროპულ ლიტერატურაში ქართული ფუტურიზმის შესახებ ინფორმაცია განხილულია რუსული ფუტურიზმის კონტექსტში, რამდენადაც იმ პერიოდში საქართველო წარმოადგენდა საბჭოთა სახელმწიფოს ნაწილს და, შესაბამისად, ქართული ლიტერატურული მემკვიდრეობა საბჭოური მემკვიდრეობის კუთვნილებად განიხილებოდა.

კვლევის მეთოდოლოგია მოიცავს საარქივო წყაროების, ისტორიული და ოფიციალური დოკუმენტების, პერიოდული პრესის, სამეცნიერო კვლევის საფუძველზე ჩამოყალიბებულ ანალიზს, იმ მონოგრაფიული ნაშრომების შესწავლას, რომელიც პირდაპირ თუ არაპირდაპირ უკავშირდება ზოგადად ფუტურიზმს და, კერძოდ, ქართულ ფუტურიზმს. გამოყენებულია კვლევა-შედარების მეთოდიც. კვლევას საფუძვლად უდევს ევროპული გამოცდილება, რომელიც განხილულია ქართულ-ევროპული (იტალია, რუსეთი, საფრანგეთი) გამოცდილების შედარების საფუძველზე. შესაბამისად, კვლევა შესრულებულია მსგავსი და განსხვავებული თვისებების განხილვა-შეპირისპირებითი ანალიზის კონტექსტში არსებული თეორიული საფუძვლებისა და თანამედროვე მკვლევრების უახლეს კვლევებზე დაყრდნობით. კვლევის ინტერდისციპლინარული ხასიათი საშუალებას გვაძლევს, XX საუკუნის I ნახევრის წინააღმდეგობით აღსავსე კონტექსტში კომპლექსურად განვიხილოთ ლიტერატურისა და მის მომიჯნავე დარგთა, კონკრეტულად კი - ხელოვნების ურთიერთკავშირის საკითხი. ასევე, გავითვალისწინოთ ევროპული გამოცდილება - იტალიური, ფრანგული, რუსული ხელოვნებისა და ლიტერატურის, ევროპული და ქართველი ავტორების ნაწარმოებთა მსგავსება თუ განსხვავება.

სადისერტაციო ნაშრომზე მუშაობის პირველ ეტაპზე ჩვენი მიზანი იყო ფუტურიზმის, როგორც ავანგარდისტული ხელოვნებისა და ლიტერატურული მიმდინარეობის შესწავლის თანამედროვე მდგომარეობის საკითხზე არსებული

ბიბლიოგრაფიული მასალის მოძიება და კვლევა, აგრეთვე, სამეცნიერო ლიტერატურის კვლევის პარალელურად თემასთან დაკავშირებული მასალების თარგმნა, დამუშავება და ანალიზი. 2008-2019 წლებში იტალიისა და საფრანგეთის მთავრობებისა და ევროსაბჭოს სტიპენდიების დაფინანსებით, ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტსა და ფრანგულ და იტალიურ უნივერსიტეტებს შორის გაფორმებული მემორანდუმების ფარგლებში, შესაძლებლობა გვქონდა, გვეწარმოებინა ბიბლიოგრაფიული კვლევა სხვადასხვა ევროპულ უნივერსიტეტსა და ბიბლიოთეკაში. მათ შორის უნდა აღინიშნოს: ვენეციის უნივერსიტეტი „კა' ფოსკარი“, ტრიესტეს, სალერნოს, პერუჯას, ტუმიას (ვიტერბო) უნივერსიტეტები (იტალია) და ანჟეს, ნანტის, ლე მანის უნივერსიტეტები, პარიზის ეროვნულ ბიბლიოთეკა, პომპიდუს ცენტრის ბიბლიოთეკა (საფრანგეთი). ამას გარდა, ბიბლიოგრაფიულ კვლევას ვაწარმოებდით საქართველოს პარლამენტის ეროვნულ ბიბლიოთეკაში, საქართველოს ლიტერატურის ეროვნულ მუზეუმებში, საქალაქო და საუნივერსიტეტო ბიბლიოთეკებში სამეცნიერო ლიტერატურაზე, პუბლიკაციებსა და ცნობილი ფუტურისტების პირად არქივებზე (ბ. გორდეზიანი, ს. ჭილაია, კ. შენგელაია). ზემოხსენებულ ბიბლიოთეკებში გავეცანით უამრავ მასალას ფრანგულ, იტალიურ, ინგლისურ და რუსულ ენებზე. მასალის სიმრავლემ საშუალება მოგვცა, გაგვეფართოებინა თემის ჩარჩოები და ფუტურიზმის მასალების დამუშავება-ანალიზთან ერთად შეგვეტანა ქართული ფუტურიზმის კვლევაც და მისი შედარება იტალიურ, ფრანგულ და რუსულ ფუტურიზმთან.

საარქივო მასალიდან განსაკუთრებით საინტერესოა ბენო გორდეზიანისა და ნიკოლოზ შენგელაიას არქივები.

თბილისური ავანგარდი საინტერესო და გამორჩეულია არა მხოლოდ ქართული, არამედ რუსული ხელოვნების, კულტურისა და ლიტერატურის ისტორიაშიც. მრავალი საინტერესო ნაშრომი მიუძღვნეს ქართული ფუტურიზმის კვლევას უცხოელმა და ქართველმა მეცნიერებმა. მათ შორის უნდა აღინიშნოს ვენეციის უნივერსიტეტი „კა' ფოსკარის“ პროფესორების ლ. მაგაროტოს, მ. მარცადურის და ჯ. პეგანის რედაქტორობით გამოცემული კრებული თბილისის ავანგარდის თემაზე *Avanguardia in Tbilisi*; ლუიჯი მაგაროტოს სტატიები ქართულ და რუსულ ფუტურიზმსა და ავანგარდზე: *Storia e teoria dell' Avanguardia Georgiana (1915-1924)*, Il

futurism in Georgia და Il Libro Futurista; ს. სიგუას ინტერდისციპლინური ნაშრომები: „კულტუროლოგიის საფუძვლები“ და „მოდერნიზმი“.

მეტად საინტერესოა თანამედროვე მკვლევარის, ბრისტოლის უნივერსიტეტის პროფესორ გიუნტერ ბერგჰაუზის კვლევები ავანგარდისა და ფუტურიზმის თემაზე: „ფუტურიზმი და პოლიტიკა“ (წიფურია,2018:37) და მისი ნაშრომები: The Genesis of Futurism და Marinetti's Early Career and Writings, სადაც იგი გამოხატავს თავის თვალსაზრისს. გავეცანით ჰანს გიუნტერის ნაშრომს Terminology and ideology: Italian Futurism and Russian Avant-garde, სადაც ავტორი სისტემურად ადარებს იტალიურ და რუსულ ფუტურიზმს იმის დასადგენად, თუ რა სახის კავშირი არსებობს მხატვრული მიმართულების ძირითად ესთეტიკურ კატეგორიებსა და მის იდეოლოგიურ ორიენტაციას შორის, განსხვავდებიან თუ არა ისინი ამ თვალსაზრისით.

რუსული ფუტურიზმის პირველი ისტორიოგრაფები თავად ფუტურისტები იყვნენ: 1920-იანი წლების ბოლოს ალექსეი კრუჩენიხმა დაწერა ლეგენდარული ჯგუფის „გილეას“ ისტორია. 1930-იან წლებში რუსი ლიტერატურათმცოდნეების მიერ ჩაფიქრებული იყო მოძრაობის ისტორიის კვლევა, მაგრამ „მემარცხენე ხელოვნების“ თემა დროთა განმავლობაში უფრო და უფრო არათანმიმდევრული ხდებოდა და ეს იდეები არარეალიზებული დარჩა.

მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ მრავალი მწერალი და ლიტერატურათმცოდნე გაემგზავრა დასავლეთში. მათი ახალგაზრდობა დაემთხვა რუსული ავანგარდის ფორმირების პერიოდს. „მეორე ტალღის“ ერთ-ერთი ემიგრანტთაგანი, პოეტი და სლავისტიკის მკვლევარი, ლოს-ანჯელესში კალიფორნიის უნივერსიტეტის პროფესორი, ვლადიმერ მარკოვი, გახდა ფუტურიზმის ყველაზე დიდი უცხოელი მკვლევარი. მარკოვმა თავის წიგნში (მარკოვი,1973, 167) ლეგენდარული მოძრაობის ისტორიის შესახებ, რომელიც შეერთებულ შტატებში ინგლისურად გამოიცა ოცდაათი წლის წინ, ფაქტობრივად, ხელახლა აღმოაჩინა რუსული ავანგარდის სამყარო. ვ. მარკოვი იყო პირველი, რომელმაც შექმნა რუსეთში ფუტურიზმის წარმოშობისა და განვითარების ერთიანი ისტორია 1908 წლიდან 1921 წლამდე.

იტალიურ და რუსულ ფუტურიზმს იკვლევდა აგრეთვე ელენა ბობრინსკაია. წიგნში (Futurismo Russo) იგი ახლებურად განიხილავს რუს ფუტურისტთა და „ბუდეტლიანთა“ მოღვაწეობას. მტკივნეულ საკითხად რჩება წიგნში თემა – რუსული ავანგარდისა და ბოლშევიზმის ურთიერთობის საკითხი და იტალიური ფუტურიზმი

და ფაშიზმი. ნაშრომში განხილულია ფუტურიზმის გეოგრაფია იტალიიდან გავრცელების შემდეგ – რუსეთი (რუსეთიდან საქართველო), შემდეგ – ამერიკა და იაპონია.

რუსი ავტორებიდან ფუტურიზმის შესწავლას მიუძღვნეს ნაშრომები ნ. გორლოვმა „ფუტურიზმი და რევოლუცია: ფუტურისტების პოეზია“, ე. კოვტუნმა „რუსული ფუტურისტული წიგნი“, რ. იაკობსონმა „ფუტურიზმი“ და მრავალმა სხვამ.

დღემდე მრავალი კვლევა არსებობს იტალიური ფუტურიზმის სხვადასხვა ასპექტების შესახებ. მათ შორის უნდა აღინიშნოს მ. კალვესის *Il futurismo*, ე. კრის-პოლტის *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, მარიო ვერდონეს *Che cos'è il futurismo*, ჯ. ბ. ნაზაროს *Introduzione al futurismo*. მრავალი გამოცემა არსებობს ფუტურიზმის ისტორიის, საპროგრამო დოკუმენტების – მანიფესტებისა და სხვა წყაროების შესახებ. მნიშვნელოვანია მ. დ. გამბილოსა და თ. ფიორის *Archivi del futurismo*, პ. ჰულტენის *Futurismo e futuristi* და სხვების ნაშრომები.

ვილიპო ტომაზო მარინეტის მრავალრიცხოვან ბიბლიოგრაფიას შორის უნდა აღინიშნოს „*ფუტურისტული თეორია და გამოგონება*“ ლუჩიანო დე მარიას წინასიტყვაობით, რომლის მე-2 გამოცემა 1990 წელს მილანში დაიბეჭდა გამომცემლობა „მონდადორის“ მიერ (*Filippo Tomaso Marinetti, Teoria e invenzione futurista, introduzione e postfazione di Luciano De Maria, Milano, Mondadori (Meridiani) 1990, 2a edizione*). იგი წარმოადგენს იტალიური ავანგარდის დამაარსებლის ნაშრომის სრულ ანთოლოგიას და ითვლება ამ მიმდინარეობის შეუცვლელ სახელმძღვანელოდ. აგრეთვე, ფარ ბერგმანის „*იტალიური ფუტურიზმი*“, რომელიც იტალიური ფუტურიზმის მნიშვნელოვან კვლევას წარმოადგენს (Bergman, P. „Il futurism Italiano“ in *Enciclopedia del Novecento*, Roma, Fondazione Trecini, 1978); მ. დე მიკელისის „*მეოცე საუკუნის ავანგარდული მიმდინარეობები*“ (M. De Michelis, *Avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Fetrinelli, 1975); გ. გრიზის რომში, 1990 წელს გამომცემლობა „ნიუტონ კომპტონის“ მიერ გამოცემული „*ფუტურისტები*“ (Grisi, F. *I Futuristi*, Roma, Newton Compton, 1990); უგო რუფინოს „*ფუტურისტული პოეტური ენა*“ (Rufino, U. *Il Linguaggio poetico futurista*, 2001); ჩეზარე სალარისის „*ფუტურიზმის ისტორია*“, რომი, 1992; „*მარინეტი, ფუტურისტული ხელოვნება და ცხოვრება*“, რომი, 1997 და „*ფუტურიზმის ბიბლიოგრაფია*“, რომი, 1998 (Salaris, C. *Storia del futurismo, Libri*,

giornali, manifesti, Roma, Editori Riuniti, 1992, *Marinetti; Arte e vita futurista*, Roma, Editori Riuniti, 1997,) *Bibliografia Futurista*, Roma, Editori Riuniti, 1992) და სხვ.

მოყვანილი ბიბლიოგრაფიის გარდა, ჩვენ ასევე გავითვალისწინეთ ზოგადი ხასიათის ბიბლიოგრაფია მხატვრულ და ლიტერატურულ ავანგარდებზე, ისტორიულ კონტექსტსა და ლიტერატურული ისტორიოგრაფიის პრობლემებზე მითითებისთვის, რომლის ავტორები ქვემოთ ჩამოთვლილია.

იმისდა მიუხედავად, რომ მრავალი კვლევა მიემდგვნა რუსულ, იტალიურ და ქართულ ფუტურიზმს, უნდა აღინიშნოს, რომ ამ საინტერესო ფენომენის იტალიური, რუსული და ქართული ვერსიების შედარებითი ანალიზისა და შედარების შესახებ არც ისე ბევრი ნაშრომია. ერთ-ერთი ბოლო მნიშვნელოვანი ნაშრომი, რომელიც ეძღვნება ავანგარდისა და ფუტურიზმის კვლევას, არის „ქართული მოდერნიზმის ტიპოლოგია“, რომელიც გამოცემულია ლიტერატურის ინსტიტუტის მიერ 2018 წელს (რედაქტორი პროფესორი ირმა რატიანი).

დღეს ახალგაზრდა ავტორები აგრძელებენ ფუტურისტული გამოცდილების გაზიარებას თავის შემოქმედებაში. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა აწ გარდაცვლილი პროექტის ზურაბ რთველიაშვილის ე.წ. „საუნდ პოეზია“. მისი ფუტურისტული ექსპერიმენტის შესწავლას ეძღვნება პროფესორ ნ. გაფრინდაშვილის სტატია „საუნდ პოეზია“ ახალი სინკრეტიზმის კონტექსტში“. ყოველივე ეს საშუალებას გვამძლევს, ვისაუბროთ ჩვენი თემის აქტუალობაზე.

ნაშრომის მეცნიერული სიახლეა ის, რომ ქართულ სინამდვილეში პირველია ამგვარი ნაშრომი, რომელშიც შედარებითი ანალიზის საფუძველზე განხილულია ფუტურიზმის იტალიური, რუსული და ქართული გამოცდილება ხელოვნებასა და ლიტერატურაში; რუსული, იტალიური და ქართული ფუტურიზმის, როგორც ხელოვნებისა და ლიტერატურული მიმდინარეობის თეორიული საფუძვლები, როგორც ავანგარდის განვითარების ძირითადი მიმართულება; XX საუკუნის I ნახევრის პოლიტიკური ვითარება იტალიაში და ფუტურიზმი, როგორც სოციალ-კულტურული ფენომენი ფუტურიზმი ევროპულ, რუსულ და ქართულ ლიტერატურაში; ფუტურიზმის გენეზისი, ესთეტიკა და პოეტიკა. ნაშრომი განსხვავებულია იმითაც, რომ მასში განხილულია ფუტურიზმის სულისკვეთება, ფერისა და ფორმის ევოლუცია იტალიურ და ქართულ სახვით ხელოვნებასა და პოეზიაში.

მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ნაშრომში განხილულია თანამედროვე ლიტერატურა, უცხოელი მკვლევრების ნაშრომები და წყაროები და ამ გზით პირველად შემოდის ქართულენოვან სამეცნიერო სივრცეში.

ნაშრომში წარმოდგენილი ცალკეული დებულებები ეფუძნება საკითხთა ფართო სპექტრს, კვლევის შედეგები კი საშუალებას გვაძლევს, გამოვყოთ ის ძირითადი ტენდენციები, რაც სხვადასხვა მიმართულებით XX საუკუნის I ნახევრის იტალიურ, ფრანგულ, რუსულ, ქართულ ლიტერატურასა და ლიტერატურის ისტორიაში აისახა. გამოვიკვლიეთ ის სოციალური და კულტურული პირობები, რომლებშიც გაჩნდა და განვითარდა იტალიური, რუსული და ქართული ფუტურიზმი, აგრეთვე შევისწავლეთ მიმდინარეობის ესთეტიკა და პოეტიკა, ჩავატარეთ მათი შედარებითი ანალიზი. ჩვენს კვლევაში ვიხელმძღვანელებთ არა მხოლოდ რუსული და ქართული, არამედ იტალიური, ფრანგული და ინგლისური ნაშრომებით, მონოგრაფიებით, სტატიებით, ლიტერატურული ნაწარმოებებითა და კრიტიკული მასალებით, რამაც შესაძლებელი გახადა ფუტურიზმის შესწავლა განსხვავებული თვალსაზრისით, როგორც რუსული, აგრეთვე იტალიური და ქართული კულტურისა და, კონკრეტულად, ლიტერატურის კონტექსტში.

ნაშრომის პრაქტიკულ მნიშვნელობას განსაზღვრავს კვლევის თეორიული დებულებები და შედარებით-შეპირისპირებითი ანალიზის საფუძველზე გამოყოფილ საკითხთა მნიშვნელობა ფილოსოფიური, ფსიქოლოგიური, ფსიქოანალიტიკური თუ სოციო-პოლიტიკური თვალსაზრისით. კვლევის შედეგები შესაძლოა გამოყენებულ იქნას ისეთ სალექციო კურსებში, როგორებიცაა: XX საუკუნის I ნახევრის ქართული ლიტერატურის ისტორია, XX საუკუნის ევროპული ლიტერატურის ისტორია, ქართული ავანგარდული ლიტერატურა, ლიტერატურული ტექსტის ანალიზი, ლიტერატურული ტექსტის კვლევის თანამედროვე მეთოდები, ქართული ავანგარდული ხელოვნების ისტორია, ლიტერატურული ტექსტები და მათი ანალიზი თანამედროვე მეთოდებით. დისერტაციის კვლევის შედეგები და რეკომენდაციები დახმარებას გაუწევს სტუდენტებს, პროფესორ-მასწავლებლებს, ასევე, ფუტურიზმის ისტორიით დაინტერესებულ მკითხველ საზოგადოებას.

საკვალიფიკაციო თემამ აკრედიტაცია გაიარა ივანე ჯავახიშვილის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტზე.

სადისერტაციო ნაშრომზე მუშაობისას დიდი დახმარება გაგვიწია სტიპენდიებმა. 2010 წელს მოპოვებული ევროსაბჭოს პროგრამის „ERASMUS-MUNDUS – ღია თანამშრომლობის ფანჯარა“ 10-თვიანი სადოქტორო სტიპენდიით, კვლევითი მობილობის ფარგლებში, შესაძლებლობა მოგვეცა, გვემუშავა სამეცნიერო კვლევაზე ანჟეს (საფრანგეთი) უნივერსიტეტში შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის პროფესორის ან რაშელ ჰერმეტეს თანახელმძღვანელობით. პროგრამის დასრულებისას ჩვენ მიერ მომზადებული და დაცული ანგარიში (45 გვერდი) გაეგზავნა ზემოხსენებული ევროსაბჭოს პროგრამის კოორდინატორებს თესალონიკში, საბერძნეთში. ეს ანგარიში და მოხსენება, რომელიც წარვადგინეთ ლილის უნივერსიტეტში აღნიშნული უნივერსიტეტისა და საფრანგეთის ზოგადი და შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის ასოციაციის მიერ ორგანიზებულ სადოქტორო სემინარზე ფუტურიზმის ქართულ-ევროპული ლიტერატურული გამოცდილების შესახებ, აღიარებულია თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის მიერ როგორც 2 სემინარი, ხოლო 2 სავალდებულო კოლოკვიუმი წარვადგინეთ თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში 2015-2016 სასწავლო წელს. 2017-2019 წლებში ევროსაბჭოს პროექტის Erasmus+ მიერ დაფინანსებული აკადემიური მობილობის ფარგლებში ჩვენი სადისერტაციო ნაშრომი წარვადგინეთ ვიტერბოს (იტალია), ტუმას უნივერსიტეტის სტუდენტების წინაშე.

2009-2019 წლებში თემის საკითხებზე მონაწილეობას ვიღებდი და მოხსენებებით გამოვდიოდი სხვადასხვა საერთაშორისო კონფერენციებსა და სემინარებში საქართველოსა და უცხოეთში, მათ შორის:

1. სიმპოზიუმი „კავკასია: ქართული კულტურა გზაჯვარედინზე. კულტურათაშორისი დიალოგი ევროპასა და მის ფარგლებს გარეთ“, 2009, 2-9 ნოემბერი, ფლორენცია, იტალია;

2. სადოქტორო სემინარი, ორგანიზებული საფრანგეთის უნივერსიტეტის ლილი-3 და საფრანგეთის ზოგადი და შედარებითი ლიტერატურის ასოციაციის მიერ, 2011, 10 ივნისი, ლილი, საფრანგეთი;

3. საერთაშორისო კოლოკვიუმი „ლინგვისტიკა, ლიტერატურა და დიდაქტიკა: თანამედროვე მიდგომები და სტრატეგიები“, ორგანიზებული ცენტრალური და აღმოსავლეთ ევროპის ფრანკოფონიის საუნივერსიტეტო სააგენტოსა (AUF) და ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ

მეცნიერებათა ფაკულტეტის რომანული ენების დეპარტამენტის მიერ, 2011, 28 -29 ოქტომბერი, თბილისი, საქართველო;

4. რეგიონული კონფერენცია, ორგანიზებული თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის მიერ, „ენა. ლიტერატურა. კულტურა. ისტორია. ფილოსოფია: ტექსტზე ორიენტირებული კვლევები“, 2012, 3-4 აპრილი, თბილისი, საქართველო;

5. II საერთაშორისო კონფერენცია „Luigi Pirandello: in cerca d' autore“ ორგანიზებული ილიას უნივერსიტეტის იტალიური კულტურის ცენტრისა და იტალიის საელჩოს მიერ, 2017, 14 ივნისი, თბილისი, საქართველო;

6. ცენტრალური და აღმოსავლეთ ევროპის უნივერსიტეტების ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა მიმართულების დოქტორანტების საერთაშორისო კოლოკვიუმი „ენა, კულტურა და მონდიალიზაციის ერა“, ორგანიზებული ცენტრალური და აღმოსავლეთ ევროპის ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფრანკოფონიის რეგიონული სადოქტორო კოლეჯის და ფრანკოფონიის საუნივერსიტეტო სააგენტოს მიერ, 2013 , 2-3 მაისი, კიშინიოვი, მოლდოვა;

7. დოქტორანტების მე-3 საერთაშორისო კოლოკვიუმი „დისკურსის ანალიზი, ტექსტუალური ლინგვისტიკა. დისკურსის ანალიზის თანამედროვე მიდგომები“, ორგანიზებული ფრანკოფონიის საუნივერსიტეტო სააგენტოსა და აღმოსავლეთ ევროპის ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფრანკოფონიის რეგიონული სადოქტორო კოლეჯის (CODFREURCOR) მიერ 2015, 29-30 ოქტომბერი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბილისი, საქართველო;

8. საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია „მოდის ძალა, კულტურის ისტორია, კომუნიკაცია; შემოქმედებითი ინდუსტრია ახალ ევროპაში: შესაძლებლობები და გამოწვევები (საქართველოს მაგალითი), ორგანიზებული რომის უნივერსიტეტის „ლა საპიენცას“ ფონდისა და საქართველოს ახალგაზრდა ელჩის მიერ იტალიაში, 2019, 22-23 მაისი, რომი, იტალია;

სადისერტაციო ნაშრომის თემატიკაზე გამოქვეყნებულია 9 სტატია რეფერირებად ჟურნალებში, კრებულებსა და საკონფერენციო მასალებში.

თავი I. ფუტურიზმი – ლიტერატურული მიმდინარეობის თეორიული საფუძვლები

1.1 ფუტურიზმი, როგორც ავანგარდის განვითარების ძირითადი მიმართულება

საუკუნეთა ქრონოლოგიური ჩარჩოები ხშირად სულაც არ ემთხვევა კულტურის ისტორიაში რადიკალურ ძვრებს, თუმცა XIX-XX საუკუნეებს შორის პერიოდი, ყოველ შემთხვევაში ევროპაში, აღინიშნა გარკვეული გარდატეხით ხალხის მსოფლმხედველობაში რეალობისადმი დამოკიდებულებით. იმ პერიოდში სწრაფად ვითარდებოდა მეცნიერება და ტექნიკა, მატერიალური წარმოება, საზოგადოებრივი ცხოვრება, ხდებოდა რელიგიური ცნობიერების შესუსტება, იცვლებოდა ადამიანის ცხოვრებისა და ყოფიერების სხვა ასპექტები, რაც განსაკუთრებულად და თვალსაჩინოდ აისახა ხელოვნებაში. აბსტრაქტული ცოდნის სფეროში დიდ წარმატებებს მიაღწია მეცნიერებამ. თავბრუდამხვევი ტემპით ვითარდება სამეცნიერო და ტექნოლოგიური პროგრესი. თვითმფრინავების, მანქანების გამოგონება და მათი სიჩქარე ხდება ფუტურიზმის მთავარი თემა. იმ პერიოდში ხდება მკვეთრი გამიჯვნა „ძველ“, გასული საუკუნის ბოლოს არსებულ ხელოვნებასა და ახალ, ადრე უცნობი ხელოვნების ფორმებს შორის, რასაც ერთნი მიიჩნევდნენ კაცობრიობის ესთეტიკური განვითარების ერთი ნაბიჯით ჩამორჩენად, ხოლო მეორენი – პროგრესად და წინ გადადგმულ ნაბიჯად.

თანამედროვე სამყაროს ზოგადი დისჰარმონიის განცდა, მასში ადამიანის პიროვნულობის, ინდივიდუალური მდგომარეობის არასტაბილურობა, მისი გაუცხოება საზოგადოებისადმი, აბსტრაქტული აზროვნების მზარდი როლი ადამიანების ცხოვრებაში და, იმავდროულად, აჯანყება ხელოვნებაში არსებული რაციონალიზმის წინააღმდეგ, მასში რეალობის გარკვეული ტრანსცენდენტური და მოულოდნელი ასპექტების ასახვის სურვილი – ყოველივე ამან განაპირობა მსოფლიო ან, მინიმუმ, დასავლური ხელოვნების გადასვლა ახალ ხარისხში, რომელიც გაერთიანდა „მოდერნიზმის“ კონცეფციაში.

მოდერნიზმი (ლათ. modernus, ფრან. moderne) ნიშნავს „ახალს“, „უახლეს“, „თანამედროვეს“. XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის დასაწყისში მოდერნიზმი

წარმოადგენდა ესთეტიკური სკოლებისა და მიმდინარეობების ერთიანობას. ეს მიმდინარეობა თავისი ბუნებით ეწინააღმდეგება წარსულის ხელოვნებას და მოიცავს რამდენიმე შედარებით დამოუკიდებელ იდეოლოგიურ და მხატვრულ მიმართულებას, რომელიც განსხვავდება მათი სოციალური მასშტაბით და კულტურული და ისტორიული მნიშვნელობით (ექსპრესიონიზმი, კუბიზმი, კონსტრუქტივიზმი, სიურრეალიზმი და ა.შ.). მოდერნიზმი წარმოიშვა კრიტიკული რეალიზმის, ნატურალიზმისა და პოზიტივიზმის საპასუხოდ. მოდერნიზმი კულტურული მიმდინარეობაა, რომელიც ძირითადად მოიცავს პროგრესულ ხელოვნებასა და არქიტექტურას, მუსიკას, ლიტერატურასა და დიზაინს. ეს იყო ხელოვანთა და დიზაინერთა მოძრაობა XIX საუკუნის აკადემიური და ისტორიული ტრადიციების წინააღმდეგ, რომელიც ცდილობდა აჰყოლოდა სახეშეცვლილი თანამედროვე მსოფლიოს ახალ ეკონომიკურ, სოციალურ და პოლიტიკურ ასპექტებს.

მოდერნისტული მოძრაობა ჩაისახა XIX საუკუნის შუა წლებში საფრანგეთში და მისი ფუძემდებელი იდეა იყო ხელოვნების, ლიტერატურის, სოციალური ორგანიზაციისა და ყოველდღიური ტრადიციული ცხოვრების მოძველებული ფორმების უკუგდება და კულტურის ახალი ფორმების მიება. მოდერნიზმი ცდილობდა, გადაეხედა არსებობის ყველა ფორმა კომერციიდან ფილოსოფიამდე იმ მიზნით, რომ მოძებნილიყო პროგრესის ხელისშემშლელი გარემოება და მისი ახლით, შესაბამისად, უკეთესით შეცვლა. მოდერნის მთავარი არგუმენტით, XX საუკუნის რეალიზმი პერმანენტული და გარდაუვალი იყო. ხალ ხს მათი სამყაროს ადაპტირება უნდა მოეხდინა იმ იდეის გათავისებით, რომ ის, რაც ახალია, კარგია და ლამაზი.

რაც შეეხება მოდერნიზმის წინაპირობებს, ევროპისათვის XIX საუკუნის I ნახევარი აღინიშნა მწვავე ომებისა და რევოლუციების სერიით, რომელმაც თანდათან დასაბამი მისცა ახალი იდეებისა და დოქტრინების ტალღას, ე.წ. რომანტიზმს. ამ იდეების ფოკუსი ინდივიდის სუბიექტური გამოცდილება, ბუნების, როგორც ხელოვნების სტანდარტული სუბიექტის, უზენაესობა, გამოხატვის რევოლუციური ან რადიკალური მიმართულებები და ინდივიდუალური თავისუფლებაა. XIX საუკუნის შუა წლებში ამგვარი რადიკალიზმი შესამჩნევად განელდა და ჩნდება ამ იდეათა მმართველობის სტაბილურ ფორმებთან სინთეზი, ნაწილობრივ 1848 წლის ჩაშლილი რომანტიკული რევოლუციების გამო. ეს მასშტაბილიზებული სინთეზი გახდა

საფუძველი იდეისა, რომ ის, რაც „რეალურია“, დომინირებს იმაზე, რაც სუბიექტურია. ეს იდეები განზოგადებას პოულობს ოტო ფონ ბისმარკის „რეალპოლიტიკაში“ ისეთი „პრაქტიკული“ ფილოსოფიური იდეებით, როგორცაა პოზიტივიზმი და საერთო კულტურული ნორმებით, რომელსაც ამჟამად „ვიქტორიანულ ხანად“ მოიხსენიებენ.

მოდერნიზმს ახასიათებს ყველა წინა ხელოვნების პოლემიკური უარყოფა, ხელოვნების ბუნების შესახებ ტრადიციული, არსებული იდეების განადგურება და უარყოფა, საორიენტაციო ესთეტიკური პრინციპების გადაფასება, ცხოვრებისეულ პროცესებზე აქცენტირებული ზემოქმედება, სანახაობრიობა და დეკორატიულობა, აქცენტი მხატვრის ინდივიდუალურობაზე.

იმავედროულად, მოდერნიზმის ყველა სფეროს საერთო მახასიათებელია მხატვრული შემოქმედების ფორმალურ-პლასტიკური, კომპოზიციური და კოლორისტული პრობლემებით გატაცება, დანიშნულებაა – ფუნდამენტურად ორიგინალური ნაწარმოებების შექმნა, რომლის ვიზუალური თუ ენობრივი ექსპრესიულობა გაჯერებული იქნებოდა შინაგანი თავისუფლებითა და სიახლით. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ მოდერნისტული ხელოვნება ვერ იქნება წარმოდგენილი რაიმე მთლიანობის ან სისტემის სახით; საუბარია არა სტილის, არამედ სხვადასხვა შემოქმედებითი მეთოდების, ექსპერიმენტების, წარუმატებელი პროექტების, მოულოდნელი შემოქმედებითი ჩანაფიქრებისა და აღმოჩენების შესახებ.

ეწინააღმდეგება რა ადრე არსებულ მრავალ ნორმასა და ესთეტიკურ ტრადიციას და ნებისმიერ ფასად ისწრაფვის ინოვაციისკენ, მოდერნიზმი, როგორც ომებისა და რევოლუციების ეპოქის პროდუქტი, პრეტენზიას აცხადებს რევოლუციურობაზე და ამას გამოხატავს მხატვრულ შემოქმედებაში. ლიტერატურაში იგი არღვევს მხატვრული მეტყველებას არსებითი მნიშვნელობით; მუსიკაში ცვლის ბგერათა ორგანიზებულობას, მელოდიურობასა და ჰარმონიას; თეატრში ცვლის სცენარის განვითარების ლოგიკას და დეკორაციებს; ფერწერაში – კომპოზიციას, ფერისა და ხაზების ვიზუალურ რეალობას ორიგინალთან მიმართებით; ქანდაკებაში – გამოსახული ობიექტების რეალურ პროპორციებსა და მოცულობებს და ა.შ. თუმცა, მიუხედავად ყველაფრისა, თანამედროვე ხელოვნების ტენდენციამ მნიშვნელოვნად გაამდიდრა კაცობრიობის მხატვრული კულტურა ახალი, ექსპრესიული, წინა თაობისთვის უცნობი საშუალებებით. ამის მტკიცებულებად გამოდგება ისეთი

შემოქმედებითი ინოვაციები, როგორებიცაა: „ცნობიერების ნაკადის“ ლიტერატურა, როკ-მუსიკა, იმპრესიონისტული მხატვრობა, ბერტოლდ ბრეტის თეატრი, პოპ-არტსა და სიურრეალიზმში კოლაჟის ტექნიკა და მრავალი სხვა მხატვრული საშუალებები, რომელთა აღქმას, მიუხედავად შინაგანი წინააღმდეგობისა, კაცობრიობა თანდათან შეეგუა და მიიღო. ამ თვალსაზრისით მოდერნიზმი ავანგარდის კონცეფციასთან ყველაზე ახლოსაა – ფრანგული avant-garde ნიშნავს „მოწინავე რაზმს“, რომელიც აერთიანებს მოდერნიზმის ყველაზე რადიკალურ ნაირსახეობებს, თუმცა ორივე ცნება ხშირად სინონიმად აღიქმება.

მარქსისტულ ესთეტიკაში მოდერნიზმი ეწინააღმდეგებოდა ყბადაღებულ „სოციალისტურ რეალიზმს“, ჩვეულებრივ კი განიმარტებოდა, როგორც დასავლური „ბურჟუაზიული“ კულტურის კრიზისის ინდიკატორი, რომლის შედეგებიც გამოჩნდა მისი „დაშლის“ შედეგად. ამასთან, მარქსიზმის ბუნებისთვის დამახასიათებელი კლასობრივი თვალსაზრისი ვერანაირ კრიტიკას ვერ უძლებს. მართლაც, მოდერნისტული და ავანგარდული ტენდენციები ყველა თანამედროვე ხელოვნების გამორჩეული თვისებაა, მიუხედავად სოციალური ფენისა, ქვეყნებისა და ხალხებისა.

ავანგარდიზმი არის XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის შუა ხანების მომდინარეობა, რომელიც არღვევს წინა ეპოქის ნორმებსა და ტრადიციებს და მიზნად ისახავს გამომსახველობითი საშუალებების განახლებას განსაკუთრებით ხელოვნებასა და კულტურაში. იგი შთაგონებული იყო საფრანგეთის რევოლუციის იდეებით. მისი მიმდევრები უარს აცხადებდნენ წარსულ ტრადიციებთან რაიმე კავშირზე. ავანგარდიზმი მიიჩნევს, რომ არ არსებობს მშვენიერების მარადიული მოდელი, შემოქმედმა თავის ნაწარმოებში თანამედროვეობის არსი უნდა ჩადოს, უარი თქვას სტანდარტებსა და რეალიზმზე. ნაწარმოები თავისუფალი უნდა იყოს ყოველგვარი სოციალური და ესთეტიკური სტერეოტიპებისაგან. ავანგარდიზმი მკვეთრად აკრიტიკებს მხატვრული კულტურის ტრადიციულ ტენდენციებს, ფორმებსა და სტილებს, ავანგარდს ხშირად ამშვიდებს კაცობრიობის კულტურული და ისტორიული მემკვიდრეობის მნიშვნელობა და „მარადიული“ ღირებულებების მიმართ ნიჰილისტური დამოკიდებულება. ავანგარდის ფუნდამენტური ანტი-ტრადიციონალიზმი, მისი უარყოფა კლასიფიკაციისა და სილამაზის კლასიკური ნორმების შესახებ, ასოცირება ფორმალურ სიახლეზე ფოკუსირებასთან, თვითგამოხატვის

ახალი, უჩვეულო საშუალებების ძიებასთან, მხატვრული აღმოჩენა, მუდმივად თვითგანახლების უნარი, ავანგარდში სავალდებულო წესი გახდა.

ავანგარდი არის ანტიტრადიციული („ანტი-პასეიზმი“), რადიკალური, იგი „პროექტებისა“ და მანიფესტების ხელოვნებას წარმოადგენს. მოდერნიზმი, როგორც მთლიანობა, არატრადიციულია; ის მკვეთრად შორდება წარსულს. ავანგარდი – მოდერნიზმის რადიკალური ნაწილია და უტოპიას წარმოადგენს ხელოვნებაში.

ავანგარდიზმმა ეჭვქვეშ დააყენა არა მარტო რეალობის ასახვის შესაძლებლობა, არამედ მისი არსებობაც. მან სამყარო წარმოაჩინა განსხვავებული სუბიექტურობის ბრძოლის არენად, რეალობის სხვადასხვა ინტერპრეტაციად, რომელიც მხოლოდ ავტორის გონებაში არსებობს, ცდილობდა არა გარემომცველი რეალობის შესახებ მაყურებლის თვალსაზრისის გაფართოებას, არამედ გავლენის მოხდენას მისი აღქმის სისტემაზე, მენტალურ აპარატზე, რომელიც აღიქვამს სამყაროს სურათს.

მკვლევრები ტერმინს „ავანგარდი“ იყენებენ სხვადასხვა მნიშვნელობით. დასავლეთის ლიტერატურათმცოდნეების (თ. ადორნო, რ. ნიუჰაუზერი და სხვები) თანახმად, სიტყვები „ავანგარდი“, „ავანგარდული“ შეესაბამება და გამოიყენება ყველა სახის ინოვაციური ფენომენის აღსანიშნავად როგორც მხატვრულ პრაქტიკაში, ასევე ესთეტიკურ კონცეფციებში. სინამდვილეში, ეს ტერმინები შეიძლება აღნიშნავდეს ფენომენს, რომელიც იწვევს ხელოვნებაში ერთი მიმართულების ან ეპოქის მეორით შეცვლას რაღაც ინოვაციური ტრადიციების დამანგრეველით.

ზოგი მკვლევარი მიიჩნევს, რომ ავანგარდი არის XX საუკუნის I მესამედის ხელოვნების ტენდენცია. გარდა ამისა, ის განიცდის ცვლილებას, გარდაიქმნება სხვა სტილად და მიმართულებებად. როგორც წესი, ხდება ავანგარდის ინტერპრეტაცია და მისი დაყოფა სხვადასხვა „იზმებად“ (ფუტურიზმი, კუბიზმი, ექსპრესიონიზმი), რომლებსაც, უპირველეს ყოვლისა, აერთიანებს ცხოვრებისადმი აქტიური დამოკიდებულება რეალობის გარდასაქმნელად ხელოვნების მეშვეობით, აგრეთვე ნეგატიური დამოკიდებულება წინა კულტურული გამოცდილებისადმი. ავანგარდის მიზანია საზღვრების წაშლა რეალობასა და ხელოვნებას შორის.

ავანგარდის პოეზია იქმნება მანქანის გარშემო. ავანგარდული უტოპია შეიქმნა იდენტური ურთიერთშემცვლელი ადამიანებისთვის, რომლებიც მანქანების ნაწილებს ჰგვანან. ავანგარდისთვის მანქანა არის ადამიანის მეტაფორა, ეს არის გრანდიოზული სოციალური ინჟინერიის პროექტის საბოლოო შედეგი მსოფლიოს გარდაქ-

მის მიზნით. ავანგარდული ხელოვნებისთვის მნიშვნელოვანია ეფექტურობა. მის სოციალურ როლს წარმოადგენს ნგრევა, პროტესტი, აჟიოტაჟი, გარედან ზემოქმედებით აქტიური რეაქციის გამოწვევა ადამიანში. იდეალური შემთხვევაა სკანდალი. მ.მ. შაპირას თანახმად: *„ყველაზე მნიშვნელოვანი რამ ავანგარდში არის მისი არაჩვეულებრიობა, მიმზიდველობა. ავანგარდმა... შექმნა საკუთარი ახალი რიტორიკა: არა კლასიკური, „არა არისტოტელური“ /არისტოტელესგან განსხვავებული სისტემა, რომელიც გავლენას მოახდენს მკითხველზე, მაყურებელზე ან მსმენელზე“* (შაპირი, 1990:36).

თუ გადავხედავთ გარე სოციალური ფაქტორების მრავალფეროვნებას, რამაც განაპირობა ახალი ხელოვნების დაბადება და მისი დამახასიათებელი თვისებების განსაზღვრა, არ შეიძლება არ დაისვას კითხვა, თუ რაში მდგომარეობს მისი მეტნაკლებად მნიშვნელოვანი ზოგადი ბუნება, მისი არსი? ამ კითხვაზე პასუხს ვხვდებით ნ. ბერდიაევთან. როდესაც ვაანალიზებთ მოდერნიზმის ისეთ მნიშვნელოვან მიმდინარეობას, როგორცაა საყოველთაოდ ცნობილი ფუტურისმი, რუსი ფილოსოფოსი წერს: *„როდესაც შეიქმნა მატერიალური სამყარო, მაშინ შეიქმნა ადამიანიც... მტრობა ადამიანისა, ადამიანის „მე“-ს მიმართ აშკარად ჩანს ფუტურისტულ მანიფესტებში... ფუტურისტები უარყოფენ, რომ შემოქმედებითი მოძრაობის წყარო არის ადამიანი“* (ბერდიაევი, 1990:16). ამრიგად, ბერდიაევის თანახმად, ახალი ხელოვნება, პირველ რიგში, მისი „გაარაადამიანურებით – დეჰუმანიზაციით“ ხასიათდება. მოგვიანებით იგივე იდეა დეტალურად იქნა დასაბუთებული ესპანელი ფილოსოფოსისა და ესეისტის ხოსე ორტეგა ი. გასეტის ცნობილ ესეში, „ხელოვნების დეჰუმანიზაცია“ (1925). ბერდიაევის კვალდაკვალ ესპანელი ფილოსოფოსი ამტკიცებს: *„ახალმა მხატვრებმა ტაბუ დაადეს ხელოვნებაში ადამიანური ბუნების აღძვრის მცდელობებს... პიროვნული ბუნება, რაც ადამიანისთვისაა დამახასიათებელი, უარყოფილია ახალი ხელოვნების მიერ. ეს განსაკუთრებით ნათელია მუსიკისა და პოეზიის მაგალითზე... ყველა მხრივ ჩვენ ერთნაირ შედეგამდე მივდივართ – გაქცევა ადამიანისგან“* (ორტეგა ი გასეტი, 1991:11).

ორტეგასა და ბერდიაევს შორის არსებითი სხვაობაა: რუსი ფილოსოფოსისაგან განსხვავებით, რომელიც საკმაოდ სკეპტიკურად იყო განწყობილი ახალი ხელოვნების მიმართ, ესპანელმა არამარტო უარყო ეს, არამედ თეორიულადაც კი გაამართლა და გაამდიდრა იგი ყველა შესაძლო გზით. იგი წერს: *„ახალი ხელოვნება მიმარ-*

თულია ნიჭიერი უმცირესობისადმი... აზრი არ აქვს შეზღუდოს საკუთარი რეალობის აღქმა დაუფიქრებელი გაორებით. ხელოვნების მისიას წარმოადგენს სიურრეალური – არარეალური ჰორიზონტების შექმნა. ამის მისაღწევად მხოლოდ ერთი გზა არსებობს – უარყოფით ჩვენი რეალობა, მასზე ზემოთ დადგომით“ (ორტეგა ი გასეტი, 1991:13].

განსხვავებული სახელწოდების მიუხედავად, ავანგარდული სკოლების რაოდენობა მცირდება ესთეტიკისა და პოეტიკის საერთო წყაროებში. მათგან თითოეული „იზმის“ სპეციფიკა დადგენილია ეროვნული ლიტერატურული პროცესის მიხედვით. განსაზღვრული ლიტერატურული სკოლების დომინირების მიხედვით ევროპაში ადვილი დასადგენია პერიოდიზაცია – ფუტურიზმი 1916 წლამდე, დადაიზმი 1916-1924 წლებში, სიურრეალიზმი 1924 წლის შემდეგ და ა.შ.

არსებობს მრავალი მოდერნისტული სკოლა და მიმდინარეობა, რომელთა ნაწილი დაკავშირებულია მხოლოდ ცალკეულ ქვეყნებთან. მათგან უმთავრესის სამშობლო საფრანგეთია – კუბიზმის, სიურრეალიზმის, გერმანია და ავსტრია – ექსპრესიონიზმის, შვეიცარია – დადაიზმის, ფუტურიზმის სამშობლო კი, რომელიც ჩვენი კვლევის საგანია, იტალიაა.

როგორც ვხედავთ, ახალ მოძრაობა ფუტურიზმს წინ უძღვოდა მოდერნიზმი, რომლის მიზანი იყო: ხელოვნების ახალი ფორმების ძიება, სოციალური როლი: ნგრევა, პროტესტი, აჟიოტაჟი, სკანდალი. მოდერნიზმი ცდილობდა მოემდებნა პროგრესის ხელისშემშლელ გარემოებენი და ისინი ახლით, უკეთესით შეეცვალა. მოდერნიზმი, როგორც ომების, რევოლუციების ეპოქის პროდუქტი, პრეტენზიას აცხადებდა რევოლუციურობაზე და გამოხატავდა მხატვრული შემოქმედებით: ლიტერატურაში შეცვალა მხატვრული მეტყველება; მუსიკაში ბგერათა ორგანიზებულობა, მელოდიურობა, ჰარმონია, თეატრში – სცენარის განვითარების ლოგიკა, დეკორაციები; ფერწერაში – კომპოზიცია, ფერისა და ხაზების ვიზუალური რეალობა; ქანდაკებაში – გამოსახული ობიექტების რეალურ პროპორციები, მოცულობები და ა.შ. ყველაფრის მიუხედავად, ხელოვნების ამ ტენდენციამ მნიშვნელოვნად გაამდიდრა კულტურა ახალი, ექსპრესიული, წინა თაობისთვის უცნობი საშუალებებით, შემოქმედებითი ინოვაციებით: „ცნობიერების ნაკადის“ ლიტერატურა, როკ-მუსიკა, იმპრესიონისტული მხატვრობა, ბერტოლდ ბრეხტის თეატრი, კოლაჟის ტექნიკა პოპ-არტსა და სიურრეალიზმში და ა.შ ავანგარდულ მიმდინარეობებს – ფუტურიზმს, კუბიზმს, ექსპრესიონიზმს აერთიანებს წინა კულტურული გამოცდილების უარყოფა,

ცხოვრებისადმი აქტიური დამოკიდებულება ხელოვნების მეშვეობით რეალობის გარდასაქმნელად. ფუტურიზმის სამშობლო იტალიაა, თუმცა ის აისახა ევროპულ, რუსულ და ასევე ქართულ ხელოვნებებში.

1.2. XX საუკუნის I ნახევრის პოლიტიკური ვითარება იტალიაში და ფუტურიზმი, როგორც სოციოკულტურული ფენომენი

ფუტურიზმი (ლათ. **Futurum** – მომავალი) არის 1910-1920-იანი წლების მხატვრული ავანგარდული მოძრაობების ზოგადი სახელწოდება, პირველ რიგში, იტალიაში, რუსეთსა და, მათ შორის, საქართველოშიც.

1909 წლის 20 თებერვალს ცნობილმა მწერალმა და ავანტიურისტმა ფილიპო ტომასო მარინეტიმ პარიზის გაზეთ „ფიგაროს“ შაბათის ნომერში გამოაქვეყნა პირველი ფუტურიზმის მანიფესტი. იმავე წელს აღნიშნული მანიფესტის თარგმანი იტალიურ ენაზე გამოიცა ჟურნალში „პოეზია“ და ასევე გავრცელდა ბროშურის სახით. „ფუტურიზმის მანიფესტმა“ გამოაცხადა და დასაბამი დაუდო „ანტიკულტურულ“, „ანტიესთეტიკურ“, „ანტიფილისოფიურ“ მიმდინარეობას. ფუტურისტების ამ პოზიციის მიზეზს წარმოადგენს ყველა მოდერნისტიკისათვის დამახასიათებელი თანდაყოლილი დაპირისპირება წინა ხელოვნების მიმართ. მარინეტის მანიფესტში ხელოვნების მიზანი იგივეა, რაც სხვა ავანგარდისტებთან და ესაა ახალი რეალობის შექმნა. მარინეტის თანახმად, ფუტურიზმის მსოფლიო-ისტორიულ ამოცანას წარმოადგენს: „ყოველდღიურად ხელოვნების სამსხვერპლოზე მიფურთხება“. ეს მოძრაობა მიზნად ისახავდა რეალობის კარნავალიზაციას და მნიშვნელოვან როლს ანიჭებდა „დიად ფუტურისტულ სიცილს“, რომელმაც უნდა „გააახალგაზრდაოს მსოფლიოს სახე“ (მარინეტი, 1914:23).

ეს მიმდინარეობა პრეტენზიას აცხადებდა, შეექმნა მომავლის ხელოვნება არსებული მხატვრული გამოცდილებისადმი ნიჰილისტური დამოკიდებულებითა და უარყოფის ლოზუნგით. მისი მიმდევრები ცდილობდნენ თანამედროვე მანქანური ცივილიზაციის დინამიკის ასახვას, ხოტბას ასხამდნენ ტექნოლოგიურ პროგრესს, ომს, ძალადობას, დიდი ქალაქების ცხოვრებას, რაც მხატვრობაში აისახა სიბრტყისა და ხაზების ქაოსური შერწყმით, ფერის და ფორმის დისჰარმონიით, ხოლო პოეზიაში – „ზაუმით“, ლექსიკასა და სინტაქსზე ძალადობით და ა.შ. ფუტურისტებმა სიმძიმის

ცენტრი გადაიტანეს ადამიანიდან მის მატერიალურ და ტექნიკურ გარემოზე. ფუტურისტებმა უარყვეს მხატვრული და ზნეობრივი მემკვიდრეობა, იქადაგეს ხელოვნების ფორმებისა და კონვენციების განადგურება, XX საუკუნის დაჩქარებული ცხოვრების პროცესთან და რიტმთან შერწყმის მიზნით.

ფუტურიზმისთვის დამახასიათებელია აღფრთოვანება მოქმედების, სიჩქარის, მოძრაობის, სიძლიერისა და აგრესიისადმი; საკუთარი თავის განდიდება და სუსტთა მიმართ ზიზღის გამოხატვა; საკუთარი ძალის უპირატესობის გამოვლენა; ომით, ნგრევითა და უსამართლობით აღმაფრენა და აღფრთოვანება.

ფუტურისტულ მოძრაობაში თავდაპირველად მხოლოდ მწერლები და ლიტერატორები მონაწილეობდნენ. ამასთან, ფუტურიზმი ძალიან სწრაფად ახდენს გავლენას მხატვრული შემოქმედების თითქმის ყველა სფეროზე – მუსიკაზე, ფერწერაზე, თეატრზე, ქანდაკებაზე, არქიტექტურაზე, კინოსა და მოდაზეც კი.

ფუტურისტები აქტიურად გამოდიოდნენ მანიფესტებით ყოველგვარი ორიგინალური ფორმის დასაცავად. მათთვის ეს მანიფესტები ძალიან მნიშვნელოვანი იყო, რამდენადაც ავანგარდი წარმოადგენს ხელოვნების რეფლექსიას – ასახვას დანიშნულებისა და საშუალებებიდან გამომდინარე (ფუტურიზმი იყო პირველი მიმდინარეობა, რომელიც ამას განსაკუთრებით უსვამდა ხაზს).

ფუტურიზმი თეორიულად ემყარება ხელოვნებაში ინდივიდის, პიროვნების უარყოფას. ხელოვნება, მისი წარმომადგენლების თვალსაზრისით, არ უნდა იყოს რეალისტური; მის მთავარ ქვაკუთხედს არ უნდა წარმოადგენდეს ჰუმანისტური ფასეულობების, დამოკიდებულებების სისტემა, არამედ, პირიქით, ძალაუფლებისა და ძალადობის გამოვლენის ნება. იტალიისა და მსოფლიო ფუტურიზმის მთავარი იდეოლოგი ფილიპო ტომაზო მარინეტი (1876-1944) წერს: *„რკინის ან ხის ნაჭრის სითბო უფრო მეტად გვაღელვებს, ვიდრე ქალის ღიმილი ან ცრემლი“*. მიუხედავად იმისა, რომ იგი იყო მამაკაცურობის კულტის, მანქანური ძალის მეხოტბე და გამოხატავდა „ქალისადმი ზიზღს“ (რას წარმოადგენს ის თვითმფრინავთან შედარებით?), მარინეტი პოლიტიკიდან წავიდა და დაქორწინდა. ბიოგრაფიის ეს ფაქტი ბოზრინსკაიას წიგნში განხილულია, როგორც ფუტურიზმის მზის ჩასვლა.

იდეოლოგიური თვალსაზრისით ფუტურიზმი ასოცირდებოდა როგორც მემარჯვენე, ასევე, მემარცხენე ექსტრემიზმთან, ფაშიზმის, ანარქიზმისა და კომუნიზმის სახით, რაც მიზნად ისახავს წარსულის „რევოლუციურ“ დამხობასა და მის

განსაკუთრებულ ანგაჟირებას მომავლით. XX საუკუნის დასაწყისის მსოფლიო წარმოადგენს დესტრუქციული რევოლუციების, ომებისა და ტოტალიტარული სისტემების ასპარეზს. შემთხვევითი არ არის, რომ ფუტურიზმი წინ უსწრებს იტალიური ფაშიზმის იდეოლოგიურ პრინციპებს: მომავალს ხშირად წინ უძღვის და განაპირობებს მხატვრული, შემოქმედებითი ინტუიცია. იტალიაში ფუტურისტულმა მოძრაობამ არსებობა დაიწყო, ასევე, როგორც პოლიტიკურმა ორგანიზაციამ. ფუტურისტული მოძრაობის დაფუძნებისთანავე მარინეტიმ ჩამოაყალიბა თავისი პოლიტიკური ორიენტაცია. უკვე 1909 წელს მან მოუწოდა „ფუტურისტთა ამომრჩეველს“, დაჰპირისპირებოდნენ კათოლიკურ ძალებს და ყველა „პოლიტიკურ მოხუცს, რომელსაც არ შეუძლია შეაფასოს ეროვნული ექსპანსიის სიამაყისა და ენერჯის პროგრამა“ (შერშენევიჩი, 1914:29-30). ამასთან, მნიშვნელოვანია ფრაზა მისი მანიფესტიდან: „ჩვენ გვინდა განვადიდოთ ანარქისტების დესტრუქციული ჟესტი“ (მარინეტი, 1986:159), რომელმაც მას რადიკალური მემარცხენე წრეების სიმპათია მოუტანა. ფუტურისტები მათთან დაკავშირებულნი იყვნენ: კარა, ლუჩინი, ტომეი. ეს ურთიერთობები აისახა 1910 წელს მარინეტის მანიფესტში „ჩვენი საერთო მტრები“, რომელიც გამოქვეყნდა მილანის ანარქისტულ ჟურნალში „განადგურება“. მარინეტიმ მოუწოდა ანარქისტულ ჯგუფებს, შეერთებოდნენ მას ერთიანი ფრონტის შესაქმნელად კულტურულად და პოლიტიკურად ყოველივე „ძველის“ წინააღმდეგ.

1911 წელს ნაციონალისტები და ფუტურისტები ხშირად ერთვებიან სოციალისტებთან და ანარქისტებთან ქუჩის ბრძოლებში. ნაციონალისტებისა და ფუტურისტების მოწოდება მარინეტის ცნობილ ლოზუნგს წარმოადგენს: „სიტყვა „იტალია“ უფრო მეტად უნდა ბრწყინავდეს, ვიდრე სიტყვა „თავისუფლება“! (მარინეტი, 1914:7). ფუტურისტები მონაწილეობას იღებდნენ არჩევნებში და ჰქონდათ სოციალური და პოლიტიკური გარდაქმნების საკუთარი პროგრამა, რომელიც მოითხოვდა პარლამენტის შეცვლას მრეწველთა, ფერმერთა, ინჟინერთა და ვაჭართა გაერთიანებებით. ისინი, სავარაუდოდ, მიზნად ისახავდნენ საარჩევნო სისტემის გაუქმებას და 20 სპეციალისტისგან შემდგარი მუდმივი მთავრობის შექმნას. მათი უპირატესი პრინციპი იყო – ძლიერი სახელმწიფოს იდეა და სახელმწიფოებრივი ინტერესების პირადად მალლა დაყენება.

მოგვიანებით ფუტურისტებმა პოლიტიკურ მანიფესტებიც გამოსცეს: 1918 წელს „ფუტურისტთა პოლიტიკური პარტიის მანიფესტი“, 1920 წელს კი – „კომუ-

ნიზმის მეორე მხარეს“. იტალია უნდა გადაქცეულიყო ტოტალიტარულ მილიტარიზებულ ქვეყნად და ამით აღმატებული გამხდარიყო და ებატონა მთელ მსოფლიოზე. ამიტომაც ხვდებიან ფუტურისტები სიხარულითა და აღფრთოვანებით ფაშისტების და მუსოლინის ხელისუფლებაში მოსვლას. შემდეგ კი – ფაშისტურ სისტემას. 1924 წელს გამოვიდა მანიფესტი „ფუტურიზმი და ფაშიზმი“. 1929 წელს მუსოლინის მიემღვნა ფუტურიზმის ერთ-ერთი ბოლო მანიფესტი „წმინდა ფუტურისტული ხელოვნების მანიფესტი“.

ცნობილი დიქტატურებისგან განსხვავებით, ფაშიზმი ინტელექტუალური და მიზანსწრაფული აღსავსეა გმირობით, რისკითა და მარადიული ძიებით განუყოფლად არის დაკავშირებული ავანგარდთან, მაგრამ მხოლოდ საწყის ეტაპზე: როგორც კი ტოტალიტარული რეჟიმი განმტკიცდა, უპირატესობა მიენიჭა „სოციალისტურ რეალიზმს“ და სხვა ნეოკლასიკურ ტენდენციებს. ამიტომ იყო ეს ალიანსი ძლიერი და ორგანული სწორედ იტალიაში, XX საუკუნის ფაშიზმის სამშობლოში. ინდუსტრიულ საზოგადოებასთან ფეხდაფეხ სვლის სურვილმა ფუტურიზმი მიიყვანა ძალადობის კულტთან, ომამდე და ძლიერ პიროვნებამდე, რამაც მუსოლინი ფაშიზმის მორალურ საფუძვლად აქცია.

მიუხედავად ყოველგვარი შინაგანი განსხვავებისა, თითქმის ყველა სახელმწიფო, რომელიც დაადგა ტოტალიტარიზმის გზას, პირველ ხანებში ეყრდნობოდა ფუტურიზმს, განსაკუთრებით ხელოვნებაში, იქნებოდა ეს რუსეთი, გერმანია, იტალია თუ ჩინეთი. 1928 წელს ბიენალეზე საბჭოთა და იტალიელი ხელოვნების ერთობლივი გამოფენაც კი მოეწყო, რომელზეც საბჭოთა ფუტურიზმმა ყველაზე მაღალი შეფასება მიიღო ფაშისტური გაზეთების კრიტიკოსების მხრიდან.

დღეს თითქმის ყველა აცნობიერებს „ფაშიზმის“ ადრე არსებულ განმარტებათა უკმარისობას თუ სისრულეს. ეს კონცეფცია ხშირად ინტერპრეტირებულია ძალიან ფართო (ზოგჯერ როგორც ყველაფერი ცუდის სინონიმი) ან ძალიან ვიწრო გაგებით (როგორც იტალიის ადგილობრივი პოლიტიკური და იდეოლოგიური ფენომენი 1919-1945 წლებში). ფაშიზმი მნიშვნელოვნად შორს არის კლასიკური კონსერვატიზმისგან, რადგან ფაშისტური პათოსი, უპირველეს ყოვლისა, ჩვეულებრივი ნორმების რევოლუციური დამხობაა და სწორედ ამ გაგებით ის უკავშირდება ბოლშევიზმს.

როდესაც ტომაზო მარინეტი 1934 წელს ნაცისტურ გერმანიაში ჩავიდა, მას შეხვდა პოეტი გოტფრიდ ბენი. იტალიელ სტუმართან მისასალმებელ სიტყვაში გ.

ბენმა თქვა, რომ გერმანიის, ისევე როგორც იტალიის ამოცანას წარმოადგენს, „ხელი შეუწყოს ახალი სტილის დაბადებას, რომელიც თავისუფალი იქნება ყოველგვარი თეატრალურობისგან, იმ პიროვნული სიცივის სტილს, რომლისკენაც ახლა მიისწრაფვის ევროპა“. ბენი ადიდებს ფუტურიზმს, რომელმაც უარყო „ნატურალიზმის სულელური ფსიქოლოგიზმი“. ბენი სტუმრისადმი მიმართვაში გამოხატავს დინამიკითა და რიტმით აღფრთოვანებას, რაც განუყოფლად არის დაკავშირებული ფაშიზმთან: „თქვენ გამოაცხადეთ „საშიშროების სიყვარული“, „ენერჯისა და დისციპლინის მუდმივობა“, „გამბედაობა“, „სიმამაცე“, „აჯანყება“, „შეტევა“, „გარბენი“, „სასიკვდილო ნახტომი“ და ამ ყველაფერს თქვენ უწოდებთ „არაჩვეულებრივ იდეებს, რისთვისაც ღირს სიკვდილი“. ამ საკვანძო სიტყვებზე დაყრდნობით ბენი მარინეტისთვის განმარტავს ფაშიზმისთვის დამახასიათებელ სხვა კანონზომიერებებს, განსაკუთრებით კი ომს, როგორც ყველაფრის შემოქმედს. თუმცა ომი ბენის, ისევე როგორც მარინეტის და სხვა ფაშისტის ფუტურისტების მიერ, მიიჩნევა არა როგორც ხალხის ბრძოლა მათი თავისუფლებისათვის, არამედ – როგორც ომი. ბენი ხაზგასმით აღნიშნავს: *„ჩვენ გვჭირდება სასტიკი, დაუნდობელი გადაწყვეტილების მიმღები სული, მტკიცე, როგორც ეშაფოტი, სული, რომელიც ქმნის თავის სამყაროს და რომლისთვისაც ხელოვნება ყოველთვის რჩება საბოლოო მორალურ გადაწყვეტილებად, გამოწვევად სამყაროსაგან, ბუნებისაგან განწირულად ქაოსისა და რეგრესიისთვის“.* ამასთან, საკმაოდ ზედაპირულად მიიჩნევა იტალიური ფუტურიზმის სრული იდენტიფიცირება ფაშისტურ ესთეტიკასთან. იტალიელი ჯუზეპე პრეცოლინის თანახმად, ფაშიზმი ცდილობდა რომის აღზევებას და მოითხოვდა კლასიკური პერიოდის კვალდაკვალ მიყოლას. ფაშიზმს სურდა, მხარი დაეჭირა დიადი იტალიელებისა და ინსტიტუციების, მათ შორის, კათოლიციზმის მიერ აღიარებული მიმდინარეობისთვის. ფუტურიზმი კი გამოდიოდა ტრადიციების მუზეუმების, კლასიციზმის, სქოლასტიზმის წინააღმდეგ. ფუტურიზმი მიჩნეული იყო თავისუფალი ლექსის, თავისუფალი ფრაზების, ხმაურისა და გარდაქმნის ხელოვნებად. ფაშიზმი, თავის მხრივ, ამკაცრებს წესებს საგანმანათლებლო დაწესებულებებში, სავალდებულოდ ხდის ლათინურის სწავლებას ყველგან და მოუწოდებს, პატივი სცენ დე ამიჩისა და მანძონის, როგორც იტალიური სულის ღირსეული წარმომადგენლების ხსოვნას.

ასე რომ, ფუტურისტები ცდილობდნენ მანქანური ცივილიზაციის დინამიკის ასახვას, ხოტბას ასხამდნენ ტექნოლოგიურ პროგრესს, ომს, ძალადობას, დიდი ქალაქების ცხოვრებას, რაც მხატვრობაში აისახა სიბრტყისა და ხაზების ქაოსური შერწყმით, ფერის და ფორმის დისჰარმონიით, პოეზიაში – „ზაუმით“, ლექსიკასა და სინტაქსზე ძალადობით და ა.შ. მათ უარყვეს მხატვრული და ზნეობრივი მემკვიდრეობა, იქადაგეს ხელოვნების ფორმებისა და კონცეფციების განადგურება. ფუტურიზმი აისახა ფრანგულ, გერმანულ, ესპანურ, ინგლისურ, უნგრულ, ჩეხურ, ბელგიურ, პოლონურ, რუსულ, იაპონურ, ქართულ ხელოვნებებში. ფუტურიზმი, როგორც სოციოკულტურული ფენომენი უარყოფს ინდივიდს, პიროვნებას. მან ყურადღება გადაიტანა ადამიანიდან მატერიალურ და ტექნიკურ გარემოზე, იდეოლოგიურად ფუტურიზმი ასოცირდებოდა როგორც მემარჯვენე, ისე მემარცხენე ექსტრემიზმთან, ფაშიზმთან, ანარქიზმთან, კომუნიზმთან, რადგან მიზნად ისახავს წარსულის „რევოლუციურ“ დამხობასა და მისი მომავლით შეცვლას. ამიტომაც თითქმის ყველა ტოტალიტარული სახელმწიფო პირველ ხანებში, განსაკუთრებით ხელოვნებაში, ეყრდნობოდა ფუტურიზმს. თუმცა მისი და მთავარი იდეოლოგის, მარინეტის სრული იდენტიფიცირება ფაშისტურ ესთეტიკასთან ზედაპირულია.

თავი II. იტალიური ფუტურიზმი

2.1 ფუტურიზმი იტალიურ ლიტერატურაში, გენეზისი

Ritti sulla cima del mondo, noi scagliamo,
una volta ancora, la nostra sfida alle stelle!

ამაყად მხრებგამლილნი ვადგავართ
მსოფლიოს მწვერვალს და კვლავ
ვუპირისპირდებით ვარსკვლავებს!

(გრიზი: მანიფესტი 1994: 32)

ითვლება, რომ ფუტურიზმი იტალიაში გაჩნდა „კულტურის ზედმეტობის“ დასაძლევად, რამაც ბოლო რამდენიმე საუკუნის განმავლობაში აპენინის ნახევარკუნძული აქცია უზარმაზარ მუზეუმად. ფუტურისტული რევოლუცია ხელოვნებაში იყო რეაქცია „სამუზეუმო“ ცხოვრების წესის დომინანტობისადმი, წარსულის მიღწევებით გაჯერებული კულტურის უძრაობისადმი, რომელმაც ძირითადი აქცენტები გააკეთა ეფემერული გრძნობებით სავსე პოეზიაზე, უცნობ მომავალზე, სურვილისა და წარმოსახვის ფეთქებად ენერგიაზე. ფუტურიზმმა შექმნა საკუთარი შემტევი, დინამიკური და აგრესიული კულტურის პროექტი, რომელიც მხოლოდ ხელოვნების სფეროებით არ შემოიფარგლებოდა. ის შეიჭრა საზოგადოებრივ და პოლიტიკურ რეალობაშიც, შექმნა ბრძოლისა და განადგურების საკუთარი ესთეტიკა, ექსპერიმენტი, თამაში და სანახაობა. „ფუტურიზმი, – წერს იტალიელი ფუტურისტების წინამძღოლი და ფუტურიზმის მამა მარინეტი, – არ არის სექტა, არ არის სკოლა, არამედ ესაა ენერგიისა და ინტელექტუალური ჰეროიზმის ძლევამოსილი მოძრაობა, რომელშიც ადამიანი არაფერია, თუ არა ნება მიმართული, გაანადგუროს და განაახლოს ყველაფერი...“ (მარინეტი, 1914:18)

ფუტურიზმი იტალიაში დაიბადა და ჩამოყალიბდა ძლიერ, მრავალმხრივ მოძრაობად ერთი ადამიანის – იტალიელი მწერლის მარინეტის წარმოსახვის, შთაგონებისა და ენერგიის წყალობით. თამამი მეცნიერული ჰიპოთეზები და ფანტასტიკური ტექნიკური გამოგონებები გზას უხსნიდნენ თავბრუდამხვევი პროგრესის უსასრულო პერსპექტივას – ადამიანისა და სამყაროს სრული განახლების პერსპექტივას. მარინეტიმ მოახერხა დროის ამ ამოსუნთქვის დაჭერა, თანამედროვეობის ტალღის კონცენტრირება ნათელ და კონკრეტულ ფორმულებად, რომლებმაც შექმნეს იმ-

პუბლიკები კულტურის ფართო სფეროების განახლებისთვის. ფუტურიზმი იტალიაში მოიცავს მთლიან კულტურას, ლიტერატურას და აგრეთვე პოლიტიკას, იდეოლოგიას და ფილოსოფიას.

ფუტურისტული მოძრაობის ლიდერი და თეორეტიკოსი, ფილიპო ტომაზო მარინეტი, დაიბადა 1876 წლის 22 დეკემბერს ეგვიპტის დედაქალაქ ალექსანდრიაში, იტალიელი ადვოკატის ენრიკო მარინეტის ოჯახში. სკოლის წლებში ბიჭის ოფიციალური სახელი, ის, რაც დოკუმენტებში ჩანს, იყო ფილიპო აკილე ემილიო (Filippo Achille Emilio Marinetti), სახლში მას უბრალოდ ტომაზოს ეძახდნენ. ასე რომ, როდესაც მარინეტი გაიზარდა, მან აირჩია სახელი ფილიპო ტომაზო. ეგვიპტეში მარინეტი სწავლობდა ფრანგულ კოლეჯში, საიდანაც იგი გააძევეს იმ სკანდალის გამო, რომელიც მან და მისმა ამხანაგებმა ჩაიდინეს ჟურნალ „პაპირუსში“ გამოქვეყნებული ზოგიერთი პუბლიკაციების გამო. იმ დროს მამამისს იტალიაში დაბრუნება უკვე გადაწყვეტილი ჰქონდა, მაგრამ თავად უმცროსი მარინეტი ოჯახმა გააგზავნა პარიზში, რათა დაემთავრებინა ფრანგული სკოლა.

1895 წელს ფილიპო ტომაზო დაბრუნდა იტალიაში, სადაც ჩაირიცხა პავიის უნივერსიტეტის იურიდიულ ფაკულტეტზე, რომელიც დაამთავრა 1899 წელს. 1898 წლიდან იგი თანამშრომლობს პარიზის ლიტერატურულ ჟურნალებთან. წერს ფრანგულად, რომელიც მისთვის, ფაქტობრივად, მშობლიური ენა იყო. მისი თანამემამულეები აღნიშნავენ, რომ იგი იტალიურად აქცენტით საუბრობდა.

1905 წლიდან მარინეტი, ორ კომპანიონთან ერთად (1906 წლიდან კი მათ გარეშე), მილანში გამოსცემს ჟურნალი „პოეზიას“, სადაც იბეჭდებოდა ფრანგი სიმბოლისტების ნაწარმოებები, ასევე, ევროპული კულტურის ბოლო წლების სხვა მიღწევები. სწორედ იქ დაიწყო მარინეტის მომავალმა თანამებრძოლებმა თანამშრომლობა ფუტურიზმთან დაკავშირებით: ბუცი, კავაკიოლი, გოვონი, ალტომარე, პალაცესკი და სხვები. ჟურნალი „პოეზია“ ფუტურიზმის ოფიციალური ორგანო გახდა, ხოლო მთავარი ცენტრები – მილანი, რომი და ფლორენცია. ფუტურიზმის პირველი მანიფესტები გამოჩნდა მილანში. ფუტურიზმის რეალური დასაწყისი უკავშირდება რომს, სადაც მაშინ მდებარეობდა იტალიელი მოდერნისტი მხატვრის ჯაკომო ბალას სახელოსნო. 1904 წლიდან მის მიერ შექმნილ ნამუშევრებში უკვე ჩნდება ფუტურიზმისთვის დამახასიათებელი ახალი იდეები და მიზეზები.

ინტერესი ახალი, განსაკუთრებით „სოციალური“, თემებისადმი (მუშათა სამუშაო პირობები) ერწყმის რეალობის ობიექტურ, რიტორიკულ ინტერპრეტაციას. ასე რომ, ჩდება ინტერესი „სოციალური დოკუმენტისა“ და „თანამედროვე“ ურბანისტული ცივილიზაციის განდიდების მიმართ, რაც ფუტურისტული პოეტიკის მთავარ ელემენტებს წარმოადგენს.

ფუტურიზმის იდეოლოგიურ ცენტრს ფლორენცია წარმოადგენდა. XX საუკუნის დასაწყისში იქ დაარსდა მრავალი ჟურნალი: „ლეონარდო“ (1903), „რენიო“ (1903), „ჰერმესი“ (1904), რომლებმაც მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა კულტურული ფონის შექმნაში და ფუტურიზმის განვითარება განაპირობა. 1908 წლიდან, როდესაც დაარსდა ჟურნალი „ლა ვოჩე“, პრესასა და ფუტურისტულ მოძრაობას შორის ურთიერთობები უფრო პირდაპირი და უშუალო გახდა, განსაკუთრებით ჟურნალის ორი წევრის – მწერალ ჯოვანი პაპინისა და კრიტიკოსისა და პოეტის არდენგო სოფიჩის წყალობით, რომელთა სახელებიც მჭიდროდაა დაკავშირებული ფუტურიზმთან. მათი ინიციატივით, 1913 წელს დაარსდა ჟურნალი „ლაჩერბა“.

იტალიაში ფუტურისტები, ლიდერი და მოძრაობის ხელმძღვანელი მარინეტი და სხვა პოეტები, მხატვრები: ვ. ბოჩონი, კ. კარა, ჯ. ბალა, ჯ. სევერინი, ლ. რუსოლო, ა. სოფილი, ე. პრამპოლინი, არქიტექტორები: ა. სენტ-ელია, მ. კიატონე და სხვები, მომავალს უყურებენ აღმატებული, ეგზალტირებული ოპტიმიზმით, ახდენენ ტექნიკური ცივილიზაციის გარეგანი ნიშნების აბსოლუტიზაციას ახალი ესთეტიკური ფასეულობებით, მიზნად ისახავენ მომავალი მსოფლიო წესრიგის – მასობრივი ცნობიერების ახალი ტიპით შეცვლას.

ფუტურიზმის პირველი მანიფესტი 1909 წლის 20 თებერვალს ნაბეჭდი სახით ფრანგულად გამოქვეყნდა, პარიზის გაზეთ „ფიგაროს“ შაბათის ნომერში. იმავე წელს იგი გამოიცა იტალიურად ჟურნალში „პოეზია“ და ასევე გამოვიდა ცალკე ბროშურად. ფუტურიზმის მანიფესტი უარს აცხადებს წარსულის კულტურულ მემკვიდრეობაზე: 11. „ამ მანიფესტით დღეს ვაარსებთ „ფუტურიზმს“, რადგან გვსურს გავათავისუფლოთ ჩვენი ქვეყანა პროფესორთა, არქეოლოგთა, ექსკურსიამძღოლთა და ანტიკვართა მერალი განგრენისაგან. დიდი ხნის განმავლობაში იტალია მეძველმანეთა დახლი იყო. ჩვენ გვსურს, გავათავისუფლოთ ის ურიცხვი მუზეუმისაგან, რომლებიც ურიცხვ სასაფლაოებად მოსდებიან მას“ 1 (გრიზი, 1994:29); მანიფესტი წარმოადგენს ნამდვილი ცხოვრების, მოქმედების, მოძრაობის, სიჩქარის, ძალისა და აგრესიისადმი

მოწოდებას: „3. ლიტერატურა დღემდე ხოტბას ასხამდა ფიქრიან უძრაობას, ექსტაზსა და ოცნებას. ჩვენ გვსურს, ხოტბა შევასხათ აგრესიულ მოძრაობას, უძილობის ციებ-ციხელებას, მორბენალ ნაბიჯს, სასიკვდილო ნახტომს, სილასა და მუშტს. ჩვენ ვადასტურებთ, რომ ქვეყნის ბრწყინვალეობა გამდიდრდა ახალი მშვენიერებით, სისწრაფის სილამაზით... სარბოლო ავტომობილი, რომელიც უფრო მშვენიერია, ვიდრე „ნიკე სამოთრაკიელი“ 2 (გრიზი, 1994:28); მანიფესტი აგრეთვე მოუწოდებდა საკუთარი თავის განდიდებისა და ზიზღისკენ სუსტი სქესის წარმომადგენლის – ქალისადმი, ხელოვნების გაგებაში მნიშვნელოვნად მიიჩნევდა ძალადობის დომინანტურ როლს: „7. ბრძოლის გარდა აღარსად არის მშვენიერება, არც ერთი ნაწარმოები არ შეიძლება იყოს შედეგრი, თუ არა აქვს აგრესიული ხასიათი. პოეზია გაგებულ უნდა იქნეს როგორც უძლეველი შეტევა უცნობი ძალების წინააღმდეგ, მათი ადამიანის წინააღმდეგ დასაჩოქებლად“ 3 (გრიზი, 1994: 28-29); მანიფესტი აღიბედა ომს: „9. ჩვენ გვსურს განვადიდოთ ომი – კაცობრიობის ერთადერთი ჰიგიენა – მილიტარიზმი, პატრიოტიზმი, ანარქისტთა დამანგრეველი ჟესტი, თავგანწირვის ღირსი მშვენიერი იდეები და ქალის მიმართ ზიზღი“ 4 (გრიზი, 1994:29); ფუტურისტულმა მანიფესტმა მოითხოვა ძველი კულტურის დამხობა, ტრადიციული ზნე-ჩვეულებების, კლასიკური ლიტერატურისა და აკადემიური ხელოვნების უარყოფა: 10. „ჩვენ გვსურს გავანადგუროთ მუზეუმები, ბიბლიოთეკები და ყველანაირი აკადემიები, გვსურს ბრძოლა მორალიზმის, ფემინიზმისა და ყოველნაირი ოპორტუნისტული თუ უტილიტარული სიმხდალის წინააღმდეგ“ (გრიზი, 1994:29); მანიფესტი ორი ნაწილისგან შედგებოდა: შესავალი ტექსტისა და 11-პუნქტიანი პროგრამის – ფუტურისტული იდეების თეზისებისაგან. 11 – მანიფესტში გამოცხადებული პროგრამის აბზაცების რაოდენობა – არ არის შემთხვევითი. ეს რიცხვი მნიშვნელოვანი იყო მარინეტისთვის, რადგან ერთგვარ თილისმად მიიჩნევდა. შესაძლოა, ეს გამოწვეული იყოს კაბალიზმის მსგავსი ანტიკური მისტიკური ტრადიციებით, რომლის დროსაც თითოეული ასო შედარებულია რიცხვთან. რიცხვი 11 იტალიურ ანბანში შეესაბამება ასოს „მ“ – მარინეტის გვარის საწყის ასოს. ყოველ შემთხვევაში ცნობილია, რომ მარინეტი დაინტერესებული იყო მისტიციზმით და იყო ცრუმორწმუნე, რამაც შესაძლოა გარკვეული როლი შეასრულა ფუტურიზმის იდეის ჩამოყალიბებაში. რიცხვი 11 ხშირად გვხვდება ფუტურისტთა

მანიფესტებში აბზაცებად, ამ რიცხვს ხშირად მიუთითებდნენ ნამდვილი თარიღის ნაცვლად.

მანიფესტის ტექსტმა საშინელი რეაქცია და დიდი ინტერესი გამოიწვია ავტორის პიროვნებისადმი. გაზეთებმა გამოაქვეყნეს მარინეტის ფოტო, რომელიც მართავდა მდიდრულ მანქანას, ბერეტით, ულვაშით, სიგარეტით პირში გამარჯვებულის გამომეტყველებით. მანიფესტმა დასაბამი დაუდო ახალ ჟანრს, შემოიღო გამომწვევი ელემენტი მხატვრულ ცხოვრებაში – მუმტი. სცენაზე გასული პოეტი, მხატვარი, ცდილობდა ყველაფრის ფასად შოკში ჩაეგდო მაყურებელი, ეს იქნებოდა: შეურაცხყოფა, პროვოცირება, მოწოდება აჯანყებისა და ძალადობისკენ (უნდა აღინიშნოს, რომ ფუტურიზმის ეს ხასიათი, უპირველეს ყოვლისა, ენთუზიაზმით რუსმა კუბო-ფუტურისტებმა მიიღეს რევოლუციამდელ პერიოდში).

მარინეტის პირველი მანიფესტის მსგავსად შემდგომი თეორიული განცხადებები და ფუტურიზმის მხატვრული პრაქტიკა აღსავსეა ფეტიშიზმამდე მისული დამოკიდებულებით პროგრესის სიმბოლოებისა და მატერიალური სამყაროს ტრანსფორმაციისადმი. აღსანიშნავია მათი განსაკუთრებული დამოკიდებულება გადაადგილების საშუალებების – ავტომობილებისა და აეროპლანებისადმი. ასევე, მათი მზაობა კულტურისა და პიროვნების გარდასაქმნელად.

ფუტურისტები ქმნიდნენ მანიფესტებს, აწყობდნენ საღამოებს, სადაც ამ მანიფესტებს კითხულობდნენ პირდაპირ სცენიდან. მანიფესტები მხოლოდ ამის შემდეგ ქვეყნდებოდა. ეს თავისუფალი საღამოები ხშირად დამსწრე საზოგადოებასთან ცხარე კამათით სრულდებოდა და ხშირად ჩხუბში გადადიოდა. ფუტურიზმის მიმდინარეობა სწორედ ამ სკანდალებით გახდა საყოველთაოდ ცნობილი და პოპულარული. ფუტურიზმის ყველაზე მგზნებარე მიმდევრები პრაქტიკაში თუ ვერ ახორციელებდნენ თავის იდეებს, ნებისმიერ შემთხვევაში, აქტიურად უჭერდნენ მხარს ანარქიზმის თეორიას. ფუტურისტები თვლიდნენ, რომ უკონტროლო ენერჯის სიმტკიცე და სისასტიკე გამოიხსნიდა იტალიის ცხოვრებას წარსულის „კულტიდან“ და ხელს შეუწყობდა ახალი საზოგადოების ჩამოყალიბებასა და განვითარებას. 1.2. *„ჩვენ გვსურს, ვუგალობოთ ხიფათის სიყვარულს, ენერჯიასა და თავხედობას; სიმამაცე, გამბედაობა, ამბოხი იქნება ჩვენი პოეზიის არსებითი სტიქია“* 6 (გრიზი, 1994:29).

მთავარ ამოცანას წარმოადგენდა ხელოვნებისა და ცხოვრების შერწყმა, რისთვისაც ფუტურისტები იყენებდნენ საჯარო გამოსვლებს. მათ შეიმუშავეს მოკლე წარმოდგენების სქემა, უაზრო, ხშირად გაუგებარი, მაგრამ ყოველთვის ეპატაჟური და შოკისმომგვრელი. მკვეთრი, აფეთქების მაგვარი, იარაღის გასროლის მსგავსი ბგერები, რომელსაც თან ახლდა მოციმციმე სინათლე, ყვირილი და მოულოდნელი, აუხსნელი მოვლენები, მაგალითად, ორმაგი ბილეთების გაყიდვა, ეს ყველაფერი მოქმედებდა საზოგადოებაზე და არყევდა საზოგადოების ფსიქიკურ წონასწორობას. მათი მიზანი იყო დამსწრე საზოგადოების მიყვანა „ცხოველურ“ მდგომარეობამდე. ამიტომაც შოკური მეთოდების ზემოქმედებით ცდილობდნენ მათი წონასწორობის დაკარგვას, რასაც მარინეტი პოეზიის მეშვეობითაც აღწევდა.

1909 წელს მარინეტმა დაწერა თავისი ცნობილი „აფრიკული რომანი“, სახელწოდებით „მაფარკა ფუტურისტი“ და წარმატებით გამოსცა საფრანგეთში. ეს ნაწარმოები წარმოადგენს რომანს ახალი უკვდავი მექანიკური სუპერმენის დაბადების შესახებ, რომელსაც არ გააჩნია წარსული და აქვს ფრენის უნარი. ეს ნაწარმოები არის ახალი ფუტურისტული სამყაროს შექმნის ისტორია, რომელშიც წარმოდგენილია ფუტურიზმის ყველა ძირითადი პრინციპი და კონცეფცია, როგორცაა მანქანა, ომი, „გამარჯვება ადამიანზე“, „ქალისადმი ზიზღი“, „ტკბობა ჰეროიზმით“, „ახალგაზრდობის ზღვარზე სიკვდილი“, „ბუნების მოვლენებისა და სტიქიების წინააღმდეგ გალაშქრება“ „აბსოლუტური ძალაუფლებისა და უკვდავების წყურვილი“. აფრიკის მეფის მაფარკის შვილის დაბადების ამბავი ფუტურიზმის დაბადების ალეგორიაა, რომელიც განასახიერებს ამ მოძრაობის განსაკუთრებულ მისტიკურობასა და მთავარ რელიგიას – ნებისყოფის იდეას, მატერიალსა და ბუნებაზე დამოკიდებულების გადალახვას. რომანის გამოქვეყნებამ იტალიაში სკანდალი გამოიწვია და ხმაურიანი პროცესი მარინეტის წინააღმდეგ, რაც დაბეჭდილი რომანის ამოღებით დასრულდა. ბრალდებების შინაარსი მიმართული იყო „პორნოგრაფიული“ სცენებისა და მაფარკას გამოსახულების შოკისმომგვრელი დეტალებისადმი: ზოგიერთი მომენტი აღიქმებოდა, როგორც ზნეობრივი პრინციპების შეურაცხყოფა.

სახვითი ხელოვნება, უპირველეს ყოვლისა, ფერწერა, განსაკუთრებული მგრძობელობით, დახვეწილად და ზუსტად ასახავს ახალი სტილის თვისებებს. აქ ჭარბობს მძიმე, მკვეთრი, პირდაპირი ფორმები, ასევე, შეიძლება იყოს კოლაჟი. ფუტურისტები ხშირად იყენებდნენ ინტენსიურ ფერს, მიმართავდნენ სწრაფი

მოდრაობის გამომხატველ ტექნიკას, რომელიც შეიძლება ელვისებური ზიგზაგის მსგავსი იყოს. ჯაკომო ბალას ბურთის ნახატში „ხიბლი შეჩერებულია“, ასეთი ზიგზაგი ქმნის ორიგინალში მოქცეულ სვასტიკას, რომლის ფონზე გამოსახულია ვარდისფერ ზღვაში ჩამირული სამრეწველო ელემენტები.

პირველი მანიფესტის გამოქვეყნებიდან თითქმის მაშინვე მხატვრები: ჯაკომო ბალა, უმბერტო ბოჩონი, კარლო კარა, ლუიჯი რუსოლო, ჯინო სევერინი ადგენენ და აქვეყნებენ „ფუტურისტული ფერწერის მანიფესტს“, რომელიც გმობს აკადემიზმის ყველა ფორმას, „იმიტაციის ყველა ფორმას, ჰარმონიას და კარგ გემოვნებას“ (გრიზი, 1994:52). მათთვის მისასალმებელია: „ყველა სახის ორიგინალობა“ და „თანამედროვე ცხოვრება, რომელიც თავბრუდამხვევი სისწრაფით, უწყვეტად გარდაიქმნება გამარჯვებულ მეცნიერებად“. მანიფესტში განმარტებულია რამდენიმე ტექნიკური დეტალი, ძირითადად, თეორიულ დებულებებთან დაკავშირებით, რომელიც ხატვისა და საერთოდ მხატვრობის მეშვეობით მოძრაობის გადმოცემას ეხება. განსაკუთრებით ინოვაციურად ითვლებოდა მოძრავი ადამიანისა და ცხოველის გამოსახულება: მოცეკვავეები, რომლებსაც აქვთ მრავალი ფეხი და იარაღი (სევერინი), ცხენები (კარა), ასევე, სხვადასხვა მდგომარეობის გადმოცემის მცდელობები: ბალას აბსტრაქტული სიჩქარე, ბოჩონის ელასტიკურობა, რუსოლოს დინამიზმი.

ფუტურისტული პერიოდის მხატვრობის განსაკუთრებულ მიღწევას წარმოადგენს „აეროპიტურა“ (ჰაერის ფერწერა), რომელიც ე.წ. მეორე ფუტურიზმის გამოგონებად არის მიჩნეული. იგი მნახველს სთავაზობს არაჩვეულებრივ სანახაობას, ხედს ზემოდან ქვემოთ. ფორტუნატო დეპეროს, ჯერარდო დოტორის, ფრანკო პრამპოლინის, პიპო ორიანის ამ მანერით შექმნილი ნახატები ექსკლუზიურად წარმოადგენს პეიზაჟებს, რომლებიც ზემოდანაა დანახული როგორც ფერადოვანი, გომეტრიული აბსტრაქცია. „აეროპიტურის“ შედეგია მხატვრის ფედელე აძარის მხატვრული „საჰაერო პერსპექტივები“, რომელიც ვენეციაში 1926 წელს გამოიფინა.

ფუტურისტებმა რეფორმა განახორციელეს არა მხოლოდ ფერწერაში, არქიტექტურასა და ლიტერატურაში, არამედ ცდილობდნენ თეატრის გარდაქმნასაც. ფუტურისტებმა ეჭვქვეშ დააყენეს თანამედროვე თეატრალური სისტემა და კრიტიკა თეატრალურ ხელოვნებაში არსებული დრამატურგიის პრიმატის დაგმობით დაიწყო. ავანგარდი ძალადობად მიიჩნეოდა ამ უპირატესობას თეატრალური თამაშის არსზე, თავისუფალ შემოქმედებით სტიქიაზე. ფუტურისტული კონცეფციების

თანახმად, დასრულებული ტექსტი არ უნდა იყოს დომინანტი და მამოძრავებელი ძალა თეატრალური პროცესისა.

ფუტურისტები სკეპტიკურად უყურებდნენ XX საუკუნის დასაწყისის მთავარ მონაპოვარს – რეჟისორს. რეჟისორი არამხოლოდ შემოქმედებითი მოწოდებაა, არამედ პროფესიას წარმოადგენს. თუმცა ხელოვნებისადმი პროფესიონალური მიდგომა ისეთი დილექტანტებისთვის, როგორებიც იყვნენ ფუტურისტები, თითქმის წარმოუდგენელი იყო. გარდა ამისა, რეჟისორი მათთვის იყო არსება, რომელიც აფერხებდა თეატრალურ მოქმედებას. ფუტურისტები რეჟისორს მიიჩნევდნენ ცენზორად, რომელიც არ იძლეოდა იმპროვიზაციის შესაძლებლობას. ფუტურისტებმა მთელი სიცხადით ვერ მიიღეს თავისივე კრედო „თავისუფალი სიტყვები“. უფრო მეტიც, მათ უარყვეს მსახიობის დომინანტური პოზიცია. ფუტურისტების აზრით, ეს სხვა არაფერია, თუ არა ნივთი, მაგიდა, სკამი ან ფარდა.

თეატრალური „სამოთხიდან“ ადამიანის განდევნის უკიდურესი გამოხატულება იყო მეორე ფუტურისტული ტალღის წარმომადგენელი მხატვრის ენრიკო პრამპოლინის თეორია, რომელმაც ახალი და ერთადერთი შესაძლო მსახიობის – „სივრცის“ დაბადება გამოაცხადა. პრამპოლინის სცენოგრაფიული, დახვეწილი ნამუშევრები 1920-იანი წლების საერთაშორისო გამოფენებზე იქნა აღიარებული. მან დაამკვიდრა ტერმინი „მსახიობი-სივრცე“. ადამიანი კი, რომელმაც დაკარგა თავისი „რეალური“ კონტურები ახალ თეატრში, იქცა კლოუნად, თოჯინად, მარიონეტად, პატარა ელექტრო რობოტად ან საერთოდ გაქრა სცენიდან.

ფუტურისტებმა თეატრის კრიტიკის გარდა, საკუთარი თეატრალური კონცეფციაც შეიმუშავეს. ახალი თეატრის შექმნაში ერთ-ერთ პირველ ნაბიჯს წარმოადგენდა თეატრალურ პროცესში მყურებლის როლის შეცვლა. როგორც „თეატრისა და ვარიეტეს ფუტურისტული მანიფესტიდან“ ჩანს, მყურებლის ფუნქცია არ უნდა ყოფილიყო განჭვრეტა და აზროვნება, არამედ იგი უნდა გამხდარიყო აქტიური და შემოქმედებითი. ამან განაპირობა ის, რომ თეატრის გარდაქმნის ნიმუშად აღებულ იქნა ცირკი, კაბარე, მრავალფეროვანი შოუ და მიუზიკ-ჰოლი (საკონცერტო დარბაზი).

ფუტურიზმის უმთავრეს თეატრალურ დოკუმენტში – „სინთეზური თეატრის მანიფესტი“ – ფუტურისტებმა განაცხადეს სინთეზური, დინამიკური, ალოგიკური, სიურრეალისტური თეატრის შექმნის შესახებ, რაც გულისხმობს უმოკლეს, რამდენიმე წუთში ჩატეულ, უთვალავი სიტუაციების მცირე ჟესტებით გამოხატულ

გრძნობებს, იდეებს, განცდებს, ფაქტებსა და სიმბოლოებს (გრიზი, 1994:158). როგორც მანიფესტიდან ირკვევა, თეატრი უნდა იყოს მოულოდნელობებით აღსავსე, იმპროვიზებული (გრიზი, 1994:158) ფუტურისტები მიიჩნევდნენ, რომ უნდა გაუქმდეს ადრე არსებული ყველა თეატრალური ჟანრი და მათ ნაცვლად შეიქმნას ფუტურისტული თეატრი, სადაც იქნება: ინტერპრეტაცია, ცოცხალი პოეზია, ინსცენირება, დიალოგებით გართობა, სინთეზური გარდაქმნა.

„სინთეზური თეატრის მანიფესტში“ ფუტურისტებმა გამოაცხადეს თეატრის და არა ლიტერატურის ტიპი, რომელშიც პიესა იქნებოდა მხოლოდ თავისუფალი სცენარი. „სიტყვა“ აკადემიური თეატრის მნიშვნელოვან ელემენტს წარმოადგენდა, წყვეტდა დომინანტურ პოზიციასზე ყოფნას და უპირატესობას უთმობდა ფიზიკურ „მოქმედებას“. „თეატრი-მოქმედების“ შესანიშნავი მაგალითია „ფუტურისტული აეროთეატრის მანიფესტი“, სადაც სცენის ნაცვლად ცაა შემოთავაზებული, ხოლო მსახიობების ნაცვლად – ავიატორ-მფრინავები შეღებილ თვითმფრინავებზე.

ფუტურისტებს კარგად ესმოდათ, რომ საკუთარი დრამატურგიის შექმნის გარეშე ვერ შეძლებდნენ სრულად წარმოეჩინათ თავიანთი თეატრალური იდეები. ფუტურიზმის დრამატურგიაში არსებობს 2 ხაზი: ფუტურისტული „სინთეზები“ (ფუტურისტების უმეტესობა მონაწილეობას იღებდა მათ შექმნაში) და მარინეტის პიესები. „სინთეზი“ მოკლე პიესა-სცენარია, რომელიც ითვლება ფუტურისტული დრამატურგიის ერთადერთი მიღწევად („სინთეზის“ ტექსტი მხოლოდ 3-4 გვერდია).

დრამატურგიაში არსებობს სულ 80 „სინთეზი“. მათი უმრავლესობა 1915-1916 წლებში შექმნეს მარინეტიმ, მისმა თანამოაზრეებმა და თანამებრძოლებმა. მთავარი ამ დრამატურგიაში არის ჟესტი, ცეკვა, სინათლის ფერების თამაში, ინტერპრეტაციების ცვალებადობა. სპექტაკლს აღარ გააჩნია დასრულებული სახე, ის იქცა წარმოდგენიდან წარმოდგენამდე ცვალებად, პოეტურ მოვლენად.

ფუტურიზმის დრამატურგიამ არ დატოვა თვალსაჩინო და გამორჩეული შედეგები, მაგრამ მისმა გამოცდილებამ მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა ავანგარდული თეატრის განვითარებაში. „სინთეზები“ არის ახალი ხედვების პროდუქტი სცენური და დრამატული ტექსტების შესაქმნელად. ფუტურისტთა თეატრალური წარმოდგენა ეს არაა არც საგანი, არც დოქტრინა, არამედ – შესაძლებლობები და დამთხვევა, შესაძლებლობები და იმპროვიზაცია.

იტალიური ფუტურიზმი კულმინაციას აღწევს 1913-1914 წლებში, როდესაც იქმნება ფუტურისტების სპეციალური გალერეები და გამოცემები. მათ შორის ყველაზე მნიშვნელოვანია ფლორენციული ჟურნალი „ლაჩერბა“ და რომაული „სპროვიერის გალერეა“. 1913 წლის იანვარში ჟურნალის პირველი ნომრის გამოქვეყნებით ფუტურისტებს შორის უთანხმოება თვალსაჩინო ხდება. რიგი ავტორები, რომლებიც ადრე მილანურ ჟურნალ „პოეზიაში“ იბეჭდებოდნენ (მარინეტის რედაქტორობით) ახლა უპირატესობას ფლორენციულ ჟურნალ „ლაჩერბას“ ანიჭებენ. 1914 წლის თებერვალში ჟურნალ „ლაჩერბაში“ ქვეყნდება პამფლეტი „ფუტურიზმი და მარინეტიზმი“, რომელსაც ხელს აწერს ამ ჟურნალის სამი დამფუძნებელი. ისინი ფუტურისტული მოძრაობის ლიდერს ადანაშაულებენ „უცოდინარობის კულტის, ნატურალიზმის, მესიანური ოპტიმიზმის, შოვინიზმის, მილიტარიზმის, სეკულარული რელიგიურობისა და ქალებისადმი ზიზღის გამო“. ფლორენციელები მილანელებთან პოლემიკით უპირისპირდებიან მარინეტის მიერ ნაქადაგებ „ზეკულტურის უპატივცემლობას“, „სიტყვების თავისუფლებას“ „სახეების თავისუფლებას“, „წინასწარმეტყველებას“, „ირონიას“ და „ხელოვნურ მხიარულებას“. ალდო პალაცესკი ამ პოლემიკას ეხმიანება ირონიულად და ამბობს:

Tri tri tri, ტრი ტრი,
 fru fru fru, ფრუ ფრუ ფრუ,
 Ihu ihu ihu იჰუუ იჰუუ იჰუუ
 uhi uhi uhi ! უი უი უი!
 Il poeta si diverte, პოეტი ერთობა,
 pazzamente, გიჟურად
 smisuramente! უზომოდ,
 Non lo state a insolentire, ნუ იქნებით თავხედი,
 lasciatelo divertire აცალეთ გართობა
 poveretto, საბრალოს,
 queste piccolo corbellerieს პატარა სისულელები
 sono il suo diletto⁹. მისი გატაცება⁹ (გრიზი, 1994:346).

პირველი მსოფლიო ომის დროს ფუტურიზმის I ტალღის ენერგია ქრება, ასოციაციები იშლება, მოძრაობის ზოგიერთი დამფუძნებელი ფრონტზე იღუპება,

მათ შორის ყველაზე ცნობილი – ფუტურისტ-არქიტექტორი ანტონიო სანტ' ელია, რომელმაც შექმნა მომავლის ქალაქის კონცეფცია და რომელმაც მრავალი თვალსაზრისით განაპირობა კონსტრუქტივიზმის თამამი იდეები. კარა სხვა ექსპერიმენტებს მიუბრუნდა, სევერინი და ბალა აგრძელებდნენ დამოუკიდებელ ძიებებს და ზოგჯერ ეწინააღმდეგებოდნენ კიდევ ფუტურიზმის იდეალებს, რუსოლო კი მთლიანად მუსიკას უძღვნის თავს.

ახალი პერიოდის დასაწყისად, რომელსაც მოგვიანებით „მეორე ფუტურიზმი“ ეწოდა, მიჩნეულია 1921 წლის 11 იანვარს „ტაქტილიზმის მანიფესტის“ გამოქვეყნება. *„შესაძლოა უფრო მეტი აზრია თითის წვერებსა და ჯირკვალში, ვიდრე თავის ტვინში, რომელიც ამყობს მოვლენებზე დაკვირვების უნარით“* (შერშენევიჩი, 1914:2).

„მეორე ფუტურიზმი“ მოიცავს პერიოდს 1930 წლამდე და ასახავს იტალიური ხელოვნების რთულ განვითარებას, ევროპული კულტურის პურიზმის, კონსტრუქტივიზმის, მასში დადაიზმის შერწყმას (ამ მხრივ უნდა აღინიშნოს პრამპლინის ნაწარმოებები). ძველი ფუტურისტული გვარდიის ზოგიერთ წარმომადგენელთან ერთად (მარინეტი, ბალა) „მეორე ფუტურიზმის“ მოძრაობაში ახალგაზრდა თაობის მრავალი მხატვარი მონაწილეობდა. ბოჩონისა და სანტ' ელიას გარდაცვალებისა და კარას და სევერინის წასვლის შემდეგ, პირველმა ერთობლივმა პროგრამამ ადგილი დაუთმო უფრო რთულ და მრავალფეროვან ძიებებს. შეიქმნა ახალი ცენტრები. მილანსა და რომში მხატვრების მთელი ჯგუფი: ტულიო კრალი, ჯერარდო დოტორი, ტატო გულიელმო სანსონი, ენრიკო პრამპლინინი და ბენედიეტა კაპა ბალას გარშემო იკრიბებოდა. იმ პერიოდის კიდევ ერთ მნიშვნელოვან ცენტრს წარმოადგენდა ტურინი, სადაც მუშაობდნენ ფილია, ალიმანდი, ორიანი, ფრანკე, კოსტა, მოქანდაკე მინო როსო და წარმოშობით ბულგარელი არქიტექტორი ნიკოლაი დიულგეროვი. 1915 წლიდან ტურინში იმართება გამოფენები. მისი კულმინაცია იყო ფუტურისტული არქიტექტურის ცნობილი პავილიონი, რომელიც პრამპლინის მიერ 1928 წელს ტურინში მსოფლიო გამოფენისთვის შეიქმნა.

„მეორე ფუტურიზმის“ მხატვრები წინა თაობასთან კავშირში არიან რეალობის „რეკონსტრუქციის“ ძიებით. „თანამედროვეობის“ მითი და ტექნიკა – მნიშვნელოვანი და ძვირფასი პირველი თაობის ფუტურისტებისთვის, ასახულია „თანამედროვეობის“ ობიექტ-ემბლემაში – მანქანაში და, აგრეთვე, ადამიანი-რობოტის გამოსახულებაში.

ფუტურიზმის საქმიანობის ახალი პერიოდი უკავშირდება ე.წ. იდეოლოგიურ კონვერგენციას, როცა იტალიის ხელისუფლებაში მოსული ფაშისტური იდეოლოგია თანხმობაში აღმოჩნდა ფუტურისტულ იდეოლოგიასთან. ფუტურიზმი ურიგდება და ემორჩილება ფაშისტური რეჟიმის აპოლოგიას და კარგავს მისთვის დამახასიათებელ აგრესიულ პათოსს. მიუხედავად იმისა, რომ მარინეტი კარგ ურთიერთობაში იყო მუსოლინთან, ფუტურისტული ჯგუფი 1925 წლიდან სისტემატურად მონაწილეობდა საერთაშორისო თუ ადგილობრივ, ყოველწლიურ ვენეციურ გამოფენებში, ახალმა იტალიურმა ესთეტიკამ არ მიიღო ავანგარდის ინოვაციური ხასიათი. ახალი რეჟიმის ჰეროიზმი და ფაშისტური სახელმწიფოს მშენებლობა დაეფუძნა „მარადიულ ფასეულობებს“ – დროში გამოცდილ კლასიკური ხელოვნების ფორმებს.

მას შემდეგ, რაც ევროპის მრავალი ქვეყნის ხელისუფლებაში მოსვლა დაიწყო პოლიტიკურმა ფუტურისტებმა, მარინეტის საზოგადოებრივი წონა გაიზარდა. 1926 წელს მუსოლინიმ გადაწყვიტა ნაპოლეონის მსგავსად დაეარსებინა აკადემია, რომელიც დაეხმარებოდა იტალიური კულტურის „კოორდინაციასა და მართვაში“ და გარე სამყაროზე მისი გავლენის გაძლიერებაში. აკადემიის პირველ წევრად მუსოლინის სურვილით მისი კერპი ფ. ტ. მარინეტი შეიყვანეს, რითაც განისაზღვრა აკადემიის საქმიანობისა და როლის შინაარსი.

1943 წლისთვის პოლიტიკური ატმოსფერო იტალიაში უკიდურესად დაიძაბა. მუსოლინის რეჟიმის დაცემის შემდეგ ფუტურისტული მოძრაობა პრაქტიკულად დაიშალა. თუმცა ფუტურიზმის ისტორია საბოლოოდ დასრულდა იმ ადამიანის სიკვდილით, რომელმაც შექმნა და 30 წელზე მეტი ხნის წინ დააფუძნა ეს მოძრაობა. ფილიპო ტომმაზო მარინეტი გულის შეტევით 1944 წლის 2 დეკემბერს გარდაიცვალა.

ახალი ევროპა მეორე მსოფლიო ომის დასრულების შემდეგ, პოლიტიკური მიზეზების გამო, ცდილობდა ფუტურისტული მოძრაობის „დავიწყებას“. სიცოცხლის ბოლო ათწლეულში მარინეტის მიერ შექმნილი ნაწარმოებები დიდი ხნის განმავლობაში გამოუქვეყნებელი იყო. მხოლოდ 1991 წელს იხილა დღის სინათლე მისმა „იესოს აეროპოემა“, რომელზეც ფუტურიზმის მიმდინარეობის წინამძღოლი სიცოცხლის ბოლო წლებში მუშაობდა. ეკლესიასთან მრავალწლიანი სასტიკი მტრობის შემდეგ მარინეტის დაბრუნება რელიგიურ საკითხებთან, ერთი შეხედვით, მოულოდნელი იყო. სახარებისეულ თემატიკას ღრმა ფესვები გააჩნდა მის ფუტურისტულ ფილოსოფიასა და თანამედროვე ხელოვნების მისეულ კონცეფციაში. ისტორიის

უარყოფა, დროის ისტორიული ნაკადიდან გამოსვლის სურვილი, მისი გადალახვა და პოეტური შთაგონების გზით ტრანსცენდენტალური წყაროსკენ გზის გახსნა ლაიტმოტივად გასდევდა ფუტურისტების წინამძღოლისა და მისი თანამოაზრეების მრავალ ნაშრომს. ხელოვნებას და, განსაკუთრებით ავანგარდულ ხელოვნებას, მარინეტი განიხილავდა, როგორც უკანასკნელ და ერთადერთ იარაღს თანამედროვე მსოფლიოს კულტურაში საკრალური განზომილების დასადგენად. „იესოს აეროპოემა“ მარინეტის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაშრომია, რომელშიც იდეებმა, რომლითაც ოდესღაც იყო შთაგონებული ფუტურისტული მოძრაობის შესაქმნელად, ყველაზე სრულყოფილი და ჩამოყალიბებული სახე მიიღო.

იტალიური ფუტურიზმის არსებობის ისტორიის ბოლო წლებმა ომის ტრაგიკულ ატმოსფეროში გაიარა, რაც ფუტურისტული ხელოვნების დომინანტურ თემად იქცა. 1940-იანი წლების დეკლარაციების უმეტესი ნაწილი სამხედრო თემებს ეძღვნებოდა: „დაბომბვების საჰაერო ფერწერის მანიფესტი“, „სამხედრო მეგობრობის ფუტურისტული მანიფესტი“, „სახლავაო-საჰაერო ფერწერის მანიფესტი“.

ასე რომ, ფუტურისტული რევოლუცია ხელოვნებაში იყო რეაქცია იტალიის „სამუზეუმო“ ცხოვრების წესზე. მან შექმნა თავისი დინამიკური, შემტევი და აგრესიული კულტურის პროექტი, რომელიც არ შემოიფარგლა ხელოვნებით, ის შეიჭრა საზოგადოებრივ და პოლიტიკურ რეალობაშიც. ფუტურიზმის ორმა ტალღამ შექმნა ბრძოლისა და განადგურების საკუთარი ესთეტიკა, ექსპერიმენტი, თამაში და სანახაობა. იტალიურმა ფუტურიზმმა დიდი ცვლილებები შეიტანა კულტურაში, მხატვრობაში, თეატრალურ ხელოვნებაში, დრამატურგიასა და ლიტერატურაში. ხელისუფლებაში მოსული ფაშისტური იდეოლოგია ფუტურისტულთან თანხმობაში აღმოჩნდა. თუმცა ფაშისტური სახელმწიფო დაეფუძნა „მარადიულ ფასეულობებს“, დროში გამოცდილ კლასიკურ ხელოვნებას. ევროპის ბევრი ქვეყნის ხელისუფლებაში პოლიტიკურ ფუტურისტთა მოსვლამ გაზარდა მარინეტის წონა. თუმცა 1944 წელს, მისი გარდაცვალების და მეორე მსოფლიო ომის მერე, ახალი ევროპა, პოლიტიკური მიზეზებით, ფუტურისტული მოძრაობის „დავიწყებას“ ცდილობდა. მარინეტის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაშრომი კი – „იესოს აეროპოემა“, რომელშიც მისი იდეები ყველაზე სრულადაა ჩამოყალიბებული, მხოლოდ 1991 წ. გამოიცა.

2.2 იტალიური ფუტურიზმის ესთეტიკა და პოეტიკა

Si corre, Si sale. Bisogna un canto di corsa, Bisogna un canto d'ascesa, [...] La vita diventa
vertigine!

გარბიან/მიისწრაფვიან, ზემალდებიან. საჭიროა ვუგალობოთ რბოლას, საჭიროა
ვუგალობოთ აღმასვლას/აღმაფრენას [...] ცხოვრება თავბრუდამხვევი ხდება!
(გრიზი, 1994: 124)

ფუტურისტები თავიანთ ნამუშევრებში უარს ამბობდნენ გრძნობების გამო-
ხატვაზე – სიბრალული, ძალადობის უარყოფა, სხვა ადამიანების პატივისცემა, რაც
დამახასიათებელი იყო წარსულის ადამიანების ეთიკისთვის. ბევრი იტალიელი
ფუტურისტი ხოტბას ასხამდა ტექნიკას, უარყოფდა ემოციების გავლენას, მხარს
უჭერდა მათი ქვეყნის სამხედრო მისწრაფებებს და მოგვიანებით მუსოლინის
ფაშიზმს. ყოველივე ამის გამო გამოვლინდა იტალიური ფუტურიზმის ნეგატიური
არსი, თუმცა მხატვრული მიღწევებით თავის წვლილი შეიტანა მსოფლიო ხელოვ-
ნების ფონდში. განსაკუთრებულად აღსანიშნავია მიდრეკილება ხელოვნების
სინთეზისადმი (განსაკუთრებით ლიტერატურისა და ფერწერის ურთიერთდამოკი-
დებულება), პოეტური გამოხატვის ახალი საშუალებების ძიება, უჩვეულო ტიპის
წიგნის შექმნის მცდელობა, რაც გავლენას მკითხველზე არა მხოლოდ შინაარსით,
არამედ გარეგანი ფორმითაც მოახდენს.

ტექნოლოგიისა და ურბანიზმის აპოლოგია, აღფრთოვანება სოციალური
კატაკლიზმებით, მორალური და კულტურული ტრადიციების უარყოფა, გმირის
კულტი, რომელიც შეარყევდა „გახრწნილ“ სამყაროს – ეს ყოველივე ფუტურიზმში
გაერთიანდა, როგორც „თანამედროვე“ ცხოვრების დინამიკის გამოხატვის მცდე-
ლობა. ფუტურისტების მგზნებარე გატაცებას წარმოადგენდა წარსულის მიღწევების
უარყოფა და თანამედროვე მანქანური ცივილიზაციის განდიდება. გასაკვირი არ
არის, რომ მარინეტი ახალი მოძრაობისთვის სახელის დარქმევსას დიდხანს
ყოყმანობდა „ფუტურიზმს“, „დინამიზმს“ და „ელექტრობას“ შორის.

1912 წლის 11 მაისს დღის სინათლე იხილა „ფუტურისტული ლიტერატურის
ტექნიკურმა მანიფესტმა“. ის იდეები, რომლებიც ამ მანიფესტშია წამოჭრილი,
მარინეტის ფრენის დროს მოუვიდა. „აეროპლანში, ბენზინის ავზზე ჯდომისას“
(გრიზი, 1994:33) მანიფესტის 11 აბზაცში მარინეტი ამტკიცებს რადიკალურ

ცხენის-შარდის-გამოყოფა ბიდე ამიაკის სუნი-ტიპოგრაფიული
(პოემიდან “Zang TUMB TUUM” (1914)

ფუტურისტთა ტექნიკური მიზეზების ათვლის წერტილია თანამედროვე ცხოვრების დინამიკა, მისი აჩქარებული ტემპი, საშუალებების მაქსიმალური დაზოგვისადმი მისწრაფება და სწორხაზოვნება; შენელებული ტემპის, წვრილმანების, მრავალსიტყვიანი, დაწვრილებითი ანალიზებისა და ახსნა-განმარტებების სიძულვილი და სიჩქარის, შემცირების, შეჯამებისა და სინთეზის სიყვარული. ზოგადად მიღებული სინტაქსის განადგურება, „უსადენო წარმოსახვის“ დანერგვა, ანუ „გამოსახულებებისა და ანალოგიების აბსოლუტური თავისუფლება, გამოხატული თავისუფალი სიტყვებით, სინტაქსის ძაფებისაგან თავისუფალი და პუნქტუაციის გარეშე „კონდენსირებული მეტაფორები“, „ტელეგრაფიული გამოსახულებები“, „ფერების ბალანსი“, „ორ, სამ, ოთხ და ხუთ ტემპიანი მოძრაობები“, ზედსართავი სახელების გაქრობა, ზმნის გამოყენება განუსაზღვრელი ფორმით, კავშირების გამოტოვება და ა.შ. – მოკლედ, ეს ყველაფერი მიმართული იყო ლაკონიურობისა და „სტილის სისწრაფის“ დანერგვისკენ. „ცოცხალი სტილი, რომელიც იქმნება თავისთავად, უაზრო პაუზებით, მძიმეებითა და წერტილებით გამოყოფის გარეშე“ (კრისპოლტი, 1987:53) ყველაფერმა ამათ ასახვა პოვა მანიფესტში „სინტაქსის განადგურება. „უკაბელო წარმოსახვა და თავისუფალი სიტყვები“ (მანიფესტი, 1913), სადაც კიდევ უფრო განვითარდა თავისუფალი სიტყვების თეორია. ფუტურისტთა მიერ გამოყენებული თავისუფალი სიტყვების კომპოზიციები უკვე ავლენენ თავად ენის საკითხს, ხაზს უსვამენ მის ვიზუალურ ფორმას.

ფუტურისტულ ნაწარმოებებში სიტყვები მთლიანად თავისუფლდებიან სინტაქსური ხისტი ჩარჩოებიდან, ლოგიკური კავშირების ბორკილებისგან. ისინი თავისუფლად არიან განლაგებული ფურცლის სივრცეში, ხაზის დაცვით წერის ნორმების უარყოფით, გარკვეული სახის დეკორატიული არაბესკის შექმნით, გეომეტრიული ფორმების შერწყმით, რომლებიც ასახავს მცენარეებისა და ცხოველების ფორმებს, ანალოგიის გზით მთლიანი დრამატული სცენების გათამაშებით, ასოების ფორმებითა და რეალური ფიგურებით: მთები, ხალხი, ფრინველები და ა.შ. ამგვარად, სიტყვები ვიზუალურ ნიშნებად იქცევა.

ურბანიზმი ფუტურისტული პროგრამის ერთ-ერთ მთავარ საკითხს წარმოადგენდა. თანამედროვე ქალაქი ფუტურისტებისთვის იყო ახალი ცხოვრების შეგრძნების მთავარი წყარო, დინამიზმის გრძნობა და სამყაროს ახალი ხედვა. ქალაქის ქუჩები მოძრავი ხალხის უწყვეტი ნაკადით, ელექტრო განათებით, განათებული ვიტრინებით – ეს ყველაფერი იყო ცხოვრებისეული ატმოსფერო, რამაც ფუტურისტულ პოეტიკას მრავალი ელემენტი შესძინა. ფუტურისტები ახალ ურბანულ რეალობაში ხედავდნენ ძლიერ შემოქმედებითი ძალას, ახალი ენერგიების სტიქიას, სრულიად ახალ კულტურას: 11. *„ჩვენ ვუგალობებთ შრომით, სიამოვნებით ან ამბოხებით აღელვებულ დიდ ბრბოებს: ვუგალობებთ თანამედროვე დედაქალაქებში ატეხილ რევოლუციას მრავალფერ და მრავალხმიან ზღვაურებს: ვუგალობებთ მძლავრი ელექტრული მთვარეებით გაჩახჩახებული გემთსამუნებისა და სამშენებლო მოედნების ჟღერს და დუღილს; კვამლიანი გველების შთაშთქმელ გაუმადლარ ვაგზოებს; საკუთარი კვამლის დაკლაკნილ ღრუბლებზე ჩამოკიდებულ ქარხნებს; მზეზე დანისპირივით მოლაპლაპე ხიდებს, გიგანტური გიმნასტების დარად რომ ხედნიან მდინარეებს; ფათერაკის ძიებაში ჰორიზონტზე მოსუნსულე გემებს; უშველებელი ცხენების მსგავს მილების ლაგამამოდებულ მკერდგანიერ და ბორბლებით მოგრიალე ლოკომოტივებს; ჰაერში პროპელერების ბაირაღებით მოშრიალე და მოზეიმე ბრბოსავით მოგუგუნე აეროპლანების სრიალა ფრენას“* (გრიზი, 1994:29).

მომავლის ურბანისტული შეგრძნებების ქება-დიდებასთან ერთად, ფუტურისტების საქმიანობაში მნიშვნელოვან ადგილს იკავებდა დიადი წარსულის მქონე ისეთი ქალაქების წინააღმდეგ ბრძოლა, როგორებიცაა: ვენეცია, რომი, ფლორენცია.

მანიფესტის „იტალიური ლიტერატურის ტექნიკური მანიფესტის“ ბოლო, მე-11 პუნქტი ახალი კონცეფციის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან პოსტულატად აყენებდა: „განადგურე საკუთარი „მე“ ლიტერატურაში“ (გრიზი, 1994:34).

„ბიბლიოთეკებითა და მუზეუმებით სრულიად გარყვნილი ადამიანი (...), აბსოლუტურად აღარავის აინტერესებს... ჩვენ დაინტერესებული ვართ, თავისთავად ფოლადის ფირფიტის სიმტკიცით, ანუ მისი მოლეკულებისა და ელექტრონების გაუგებარი/აუხსნელი და არაადამიანური კავშირით.. რკინის ან ხის ნაჭრის სითბო ახლა უფრო მეტად გვალელვებს ჩვენ, ვიდრე ქალის ღიმილი ან ცრემლი“; – წერენ ფუტურისტები (მარინეტი, 1914:68).

ფუტურისტები ქმნიან მხატვრისა და პოეტის ქცევის ახალ სახესა და ტიპს, ქმნიან მათთვის საინტერესო საქმიანობის ახალ სფეროებს. ფუტურისტული ესთეტიკა ამტკიცებდა შემდეგ სახეებს: ფერმწერი-ომი, მეომარი მხატვრის, მხატვარი აგიტატორი. ბრძოლისა და პროპაგანდის პათოსი ფუტურისტული მოძრაობის პროგრამის ერთ-ერთი მთავარი კომპონენტი ხდება. ლიტერატურული ტექსტის ახალი წესები და სტრუქტურა პოეტს უქმნიდა სრულ თავისუფლებას, ამტკიცებდა ერთგვარ „ანარქისტულ ინდივიდუალიზმს“ და ამავე დროს ანადგურებდა, შლიდა თავად პოეტური სიტყვის და გამოხატვის სუბიექტს, საგანს „მატერიის ლირიკული აკვიატებას“ (კრისპოლტი, 1987: 47).

მარინეტის აზრით, ფუტურისტულ ხელოვნებაში „მატერიისა და მანქანების არაადამიანური დინამიკისა და რიტმების“ ერთიანობას უნდა გაენადგურებინა ბარიერი, რომელიც „ჩვენ ადამიანურ სხეულს ყოფს ძრავების მეტალისგან“ და საფუძველი უნდა ჩაეყარა ახალი ფუტურისტული სამყაროს შესაქმნელად.

მოძრაობის მოტივი წარმოადგენს ფუტურისტული ლიტერატურისა და ფერწერის ძირითად მოტივს. ფუტურისტების მიერ „დინამიკური შეგრძნების“ პოეტიკა ვრცელდება არა მხოლოდ მექანიკურ მოძრაობაზე ან თავისთავად მოძრაობაზე, არამედ ფსიქიკის მოძრაობაზეც, შინაგან დინამიზმზე. ფუტურისტებს აინტერესებთ განცდა, როგორც ასეთი, მისი მასიური და უპიროვნო ფორმები. ეს არის ქალაქის ქუჩებში დაბადებული ხალხის, ბრბოს შეგრძნება, სადაც ადამიანი გარშემორტყმულია მანქანებისა და ადამიანთა მასების უპიროვნო დინამიზმით. თემატური და სინტაქსის თვალსაზრისით საინტერესოა არდენგო სოფიჩის ლექსი „გზაჯვარედინი“, რომელიც ფუტურისტული პოეზიის თვალსაჩინო მაგალითია:

Dissolversi nella cipria dell' ordinotte
con l'improvviso clamore dell' elettricità del gas
dell' acetilene e delle altre luci
fiorite nelle vetrine
alle finestre e nell 'aeroplano del firmamento!
Le scarpe che trascinano goccioli di diamante e d'oro lungo i
marciapiedi primaverili
come le bocche e gli occhi
di tutte queste donne pazze d' isterie solitarie

Le automobili venute di pertutto

Le carrozze reali e i tramvai uno squittio d'uccelli
mitragliati

- Nous n'avons plus d'amour que pour nous-mêmes,
enfin -.

”E proibito parlare al manovratore”.

Oh nuotare Come un pesce innamorato che beve smeraldi
fra questa rete di profumi e di bengala! (გრიზი, 1994:372)

გავხსნათ ორდინოტის ფხვნილში
აცეტილენისა და სხვა სინათლეების
გაზის ელექტრობის უცარი ხმაურით
რომლებიც ყვავიან ვიტრინებში,
ფანჯრებთან და ჰორიზონტზე [მფრინავ] თვითმფრინავში!
ფეხსაცმელები, რომელსაც ახნევია აღმასისა და ოქროს წვეთები

გაზაფხულის ტროტუარები
როგორც მარტოსული ისტერიული ყველა ამ გიჟი ქალის
პირები და თვალები
ყველა მხრიდან ჩამოსული მანქანები
სამეფო ეტლები და ტრამვაი ჩიტების
ტყვიამფრქვევით ჭყრიალი
და ბოლოს

ჩვენ აღარ გვაქვს სიყვარული საკუთარი თავის გარდა,
„აკრძალულია ოპერატორთან საუბარი“.

ო, ცურვა, როგორც შეყვარებული თევზი, რომელიც ზურმუხტს სვამს
ამ ბენგალური სუნის ბადეში!

(გრიზი, 1994:372)

ამ ლექსში არდენგო სოფიჩი პრაქტიკულად არ იყენებს პუნქტუაციას, ზმნიზედებს, თანმიმდევრული ტექსტი ადგილს უთმობს „მაქსიმალურ არეულობას“. ინდუსტრიული სამყაროს სიჩქარის თემა, ელექტროენერჯის ჰიმნი, მანქანების, თვითმფრინავებისა და სხვა გადაადგილების საშუალებების სიჩქარის თემა კიდევ ერთხელ აისახა ფუტურისტების ნამუშევრებში. მათთვის სიჩქარე მანიფესტებში

ყველაზე მნიშვნელოვან საკითხს წარმოადგენს. ფუტურისტები აღფრთოვანებულნი არიან მანქანით, მატარებლით, განსაკუთრებით თვითმფრინავით, როგორც თანამედროვეობის დინამიკის განსახიერებით. ფრენის მოტივი თავიდანვე თან სდევს იტალიური ფუტურიზმის განვითარებას, განსაკუთრებით კი – მარინეტის შემოქმედებას. რომანი „მაფარკა ფუტურისტი“ მოგვითხრობს გეომეტრიული სილამაზის მქონე უკვდავი ფრთოსანი მექანიკური ადამიანის დაბადების შესახებ. აგრეთვე, მარინეტის ნაწარმოებში „პაპის მონოპლანი“ გმირი მფრინავი იტაცებს რომის პაპს, ადრიატიკის ზღვაში აგდებს და თავად მიემართება თვითმფრინავით მისთვის საძულველი ავსტრიისკენ თავდასხმის განსახორციელებლად.

დინამიკური პოეტიკის ადრეული ვერსიის ფორმირებაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა მარინეტისა და ჯან პიეტრო ლუჩინის გაცნობამ. 1908 წელს ლუჩინის „ვერლიბრის“ კონცეფცია წარმოდგენილ იქნა წიგნში „ჭეშმარიტი პოეტიკა და თავისუფალი ლექსის პროგრამა“. „ვერლიბრს“ ლუჩინი განიხილავდა, როგორც ლიტერატურაში ცხოვრების რეალური რიტმებისა და შეგრძნებების დამკვიდრებას. აქედან გამომდინარე, ამ წლებში მარინეტისთვისაც ვერლიბრი ხდება არა მხოლოდ სასურველი პოეტური ფორმა, არამედ ახალი დამოკიდებულების გამოხატულებაც. ეს პოეტური ფორმა იზიდავს მას, უპირველეს ყოვლისა, როგორც საშუალება უძრავი კლასიკური ლექსის დინამიზაციისა და თანამედროვეობისთვის დამახასიათებელი პოლიფონიური და წინააღმდეგობრივი მუსიკის გადმოსაცემად.

ვერლიბრის თეორია აღმოჩნდა მნიშვნელოვანი ეტაპი ფუტურისტული ესთეტიკის ჩამოყალიბების პროცესში. ხელოვნებაში ფორმალური ექსპერიმენტის შეთავსება სამყაროს ახლებურ აღქმასა და დამოკიდებულებასთან, პოეტის ძალაუფლებით აღჭურვა რევოლუციის გზით ხელოვნებაში ახალი სოციალური რეალობის დასამკვიდრებლად – ეს ყველაფერი ფუტურისტულ პროგრამაში წინასწარ იყო განჭვრეტილი. „ვერლიბრი“ – თავისუფალი ლექსი“ ორგანულად ჯდება „დინამიკური შეგრძნებების“ ადრეულ პოეტიკაში და რჩება ფუტურისტული ლიტერატურის ოფიციალურ საფუძვლად 1912 წელს „თავისუფალი სიტყვების“ კონცეფციის შექმნამდე.

სიცოცხლის ენერჯის პირდაპირი შემოჭრა ხელოვნებაში და, იმავდროულად, სიცოცხლის რეალური მასალისაგან მისი „აბსტრაქტული ეკვივალენტის“ შექმნა, რომელიც მხოლოდ მხატვარს ემორჩილება, ფუტურიზმის მთავარი მახასიათებელია.

მანიფესტის პუნქტი „ქალისადმი ზიზღი“ არ იყო ნაკარნახევი ფსიქოლოგიური ან ყოველდღიური პოზიციიდან, არამედ ფუტურისტული კულტურის ზოგადი კონცეფციით მამაკაცისადმი. განდევნილი ქალი კერპების ნაცვლად, ფუტურისტებმა შექმნეს წმინდა ნიშანი, მათი მოძრაობის ტოტემი – მანქანა. მათი ნაწარმოებების მთავარი გმირი ხდება ავიაცია, ინჟინერი, მექანიკოსი და, საერთოდ, „ადამიანები, რომლებიც თავიანთ ცხოვრებას თითქმის სიყვარულის გარეშე ატარებენ, ფერადი ფოლადის ატმოსფეროში“.

ფუტურისტული პოეზია არის აბსტრაქტული, ზაუმური. იგი მიზნად ისახავს ცოცხალი ენის განადგურებას; ეს არის ლექსიკისა და სინტაქსის მიმართ ძალადობის ნიმუში. დინამიკისა და ძალაუფლების ფუტურისტულმა აბსოლუტიზაციამ, მხატვრის შემოქმედებითმა თვითნებობამ სოციო-იდეოლოგიური თვალსაზრისით სხვადასხვა ტენდენციები გამოავლინა. იტალიურ ფუტურიზმში იგი გადაიქცა ომის განდიდების საშუალებად – „მსოფლიოს ერთადერთ ჰიგიენად“, აგრესიისა და ძალადობის განდიდებად, იმპერიალიზმის პოეზიად.

ის, რაც ფუტურიზმის პოეტიკამ მოიტანა, სამყაროს მხატვრული აღქმის ახალი ნიშა იყო. ფუტურიზმის თვითმიზანი და მოთხოვნა საგანთა ანალოგიებით აღქმის შესახებ მოგვიანებით გარე სამყაროს მრავალმხრივი და ფართო პოეტურ-მხატვრული აღქმის საფუძველი გახდა; თუ სიმბოლიზმმა პოეზია განვითარების უმაღლეს საფეხურზე აიყვანა, ფუტურიზმმა პირიქით, ლექსი პროზის ელემენტებით დატვირთა, გააუხეშა, მაგრამ მიანიჭა ერთი ღირსება – სათქმელის სრულიად ახალი, ზუსტი პოეტური გამომხატველობა, ადავსო პოეტური ძალით, რითაც მიღწეული იქნა ლექსში რთული პოეტური ასოციაციური სახეების შეტანით.

როგორც ვხედავთ, იტალიელი ფუტურისტები წარსულის ეთიკის, მორალურ-კულტურული ტრადიციების უარყოფით, სოციალური კატაკლიზმების ხოტბით, გმირის კულტით, აგრესიის, ძალადობის, ომის „მსოფლიოს ერთადერთი ჰიგიენის“ განდიდებით მხარს უჭერდნენ ქვეყნის სამხედრო მისწრაფებებს, მუსოლინის, ფაშიზმს. აღსანიშნავია ხელოვნების სინთეზისადმი ფუტურისტთა ლტოლვა, პოეტური გამომხატვის ახალი საშუალებების ძიება, შინაარსით და გარეგანი ფორმით უჩვეულო ტიპის წიგნის შექმნა, სიტყვები გაათავისუფლება სინტაქსის, ლოგიკის, პუნქტუაციის, ზედსართავების, კავშირებისგან. ყველაფერი მიმართული იყო თანამედროვე ცხოვრების დინამიკის, აჩქარებული ტემპის, ლაკონიურობის, „სტილის

სისწრაფის“ დანერგვისკენ. ფუტურისტთა პროგრამის მთავარი საკითხებია: ურბანიზმი, დინამიზმი, სამყაროს ახალი ხედვა, ახალი ტიპის მხატვრისა და პოეტის ახალი ქცევის, ბრძოლისა და პროპაგანდის ახალი პათოსის შექმნა და ა.შ. ფუტურისტულ ესთეტიკაში მთავარი გახდა ვერლიბრი, აბსტრაქტული, ზაუმური პოეზია, ცოცხალი ენის განადგურება, ლექსიკისა და სინტაქსის მიმართ ძალადობა. მამაკაცის მთავარი პოზიციის გამო განდევნილი ქალის კერპის ნაცვლად შემოდის ტოტემი – მანქანა. ნაწარმოებების მთავარი გმირიც ავიაცია, ინჟინერი, მექანიკოსი გახდა. იტალიური ფუტურისტული პოეზია მხოლოდ ლიტერატურის ისტორიაში დარჩა, რადგან მას არ შეუქმნია ღირებული. ნეგატიური არსის მიუხედავად იტალიური ფუტურიზმის პოეტიკა სამყაროს მხატვრული აღქმის ახალი ნიშა იყო, მან ბიძგი მისცა პოეტური აზროვნების განვითარებას, ასოციაციური სახეებით აზროვნებას და თავის წვლილი შეიტანა მსოფლიო ხელოვნების ფონდში.

2.3 ფუტურიზმის სულისკვეთება, ფერისა და ფორმის ევოლუცია

იტალიურ ფერწერაში

როგორც წინა თავებში აღინიშნა, ფუტურიზმი, როგორც მიმდინარეობა, ჩამოყალიბდა XX საუკუნის დასაწყისში, 1909 წელს. მიუხედავად იმისა, რომ ხელოვნების ეს ახალი მიმართულება იტალიაში წარმოიშვა და დაარღვია ეროვნული კულტურის მხატვრული ტრადიციები, თავად იტალიისთვის ფუტურიზმი გადაიქცა მოდერნიზმის განვითარების მნიშვნელოვან ეტაპად, რამაც კიდევ უფრო დააშორა ხელოვნება რეალობას, ხოლო მხატვრები – რეალიზმს.

1909 წლის თებერვალში იტალიელი პოეტის ფილიპო ტომაზო მარინეტის მიერ პარიზში გამოქვეყნებული ფუტურისტების პირველ მანიფესტის შემდეგ, რომლითაც განაცხადა ახალ საუკუნეს შესაბამისი ახალი ხელოვნების მიმდინარეობის დაბადება შესახებ, მის გარშემო მალე პროგრესულ მხატვართა ჯგუფი შეიკრიბა, მათ შორის: უმბერტო ბოჩონი (1882-1916), კარლო კარა (1881-1966), ჯაკომო ბალა (1871-1958), ჯინო სევერინი (1883-1966) და ლუიჯი რუსოლო (1885-1947). პირველს მოჰყვა სხვა მრავალი მანიფესტი, რომელშიც ხელოვნების, ლიტერატურისა და სხვა სფეროების მიხედვით ჩამოყალიბდა ამ ახალი მიმდინარეობის კონცეფცია და

სულისკვეთება. 1910 წელს 11 თებერვალს ჟურნალ „პოეზიაში“ იბეჭდება „ფუტურისტ მხატვართა პირველი მანიფესტი / *Manifesto dei pittori futuristi*“, რომელსაც ხელს აწერენ არნოლდო ბონზაგი და რომოლო რომანი. ამას მოსდევს 1910 წლის 11 აპრილის „ფუტურისტული მხატვრობის ტექნიკური მანიფესტი / *Manifesto tecnico della pittura futurista*“, რომელსაც ხელს აწერენ უმბერტო ბოჩონი, კარლო კარა, ლუჯი რუსოლო და ზემოხსენებული ჯაკომო ბალა და ჯინო სევერინი. ქვეყნდება ისეთი მანიფესტიც კი, როგორცაა „ბგერების, ხმაურისა და სუნის მხატვრობა / *Manifesto futurista: La Pittura dei suoni, rumori, odori*“ და სხვა მრავალი მანიფესტი, რომლებიც თითქმის ყველა სფეროს მოიცავდა: არქიტექტურას, კინოს, მოდას და ა.შ. და ძირითად საპროგრამო დოკუმენტებს წარმოადგენდა.

ფუტურიზმი, ისევე როგორც კუბიზმი, გულისხმობს იმ მხატვრულ ტენდენციებს კულტურის შიგნით, რომლებმაც ხელოვნების რეალისტური საფუძვლების თანმიმდევრული უარყოფის გზა გაიარა. იმ დროის საზოგადოება საჭიროებს არსებული იდეოლოგიის შეცვლას. ეს კი ხელს უწყობს ახალი დაჯგუფებების შექმნას, რომლებიც უარყოფს ძველს და დასაბამს უდებს ახალი ტენდენციების ჩამოყალიბებას.

ფუტურისტები უარყოფენ ტრადიციული კულტურას თავისი ზნეობრივი და მხატვრული ღირებულებებით, ადიდებენ მანქანური ცივილიზაციის კულტს, დიდ ქალაქებს, მაღალ სიჩქარეს, მოძრაობას, ძალასა და ენერგიას, ამგვარად ცდილობდნენ მომავლის ხელოვნების შექმნას.

ფუტურისტების ვიზუალური ხელოვნება მრავალმხრივ ჰგავს კუბიზმს და ექსპრესიონიზმს. ახალი მიმართულების მხატვრების შემოქმედება იკვეთება მათ შემოქმედებასთან ფორმებით, მოტივების მრავალჯერ განმეორებითობით, თანამედროვე ქალაქის შთაბეჭდილებების გამოხატვით. „სუპერმენის“ იდეის განდიდებას, ძალადობასა და ომს იტალიელი ფუტურისტების ნაწილი ფაშიზმამდე მიჰყავს. კუბიზმიდან განსხვავებით, რომლის მომხრეები, პირველ რიგში, დაინტერესებული არიან ფერწერული მეთოდით, ფუტურიზმი ხდება არა მხოლოდ სახვითი ხელოვნების მიმართულება, არამედ აქტიური სოციალურ-პოლიტიკური ტენდენციაც.

იტალია განვითარების იმპერიალისტურ ეტაპზე უფრო გვიან შედის, ვიდრე სხვა ევროპული ქვეყნები, დიდხანს და მტკივნეულად გარდაიქმნება აგრარულ-ფეოდალური სახელმწიფოდან ეკონომიკურად ძლიერ სახელმწიფოდ. განვითარების

მხრივ იმ პერიოდში იტალია მნიშვნელოვნად ჩამორჩება ინგლისს, საფრანგეთსა და გერმანიას. მიუხედავად ამისა, ბურჟუაზიული ინტელიგენციის გარკვეულ წრეებში ძლიერია პოლიტიკური და იდეოლოგიური თვითდაჯერების საჭიროება. სწორედ აქედან მომდინარეობს უზარმაზარი ენთუზიაზმი ტექნოლოგიის უპრეცედენტოდ სწრაფად განვითარების, სწრაფვა ცხოვრების ტემპის აჩქარებისკენ, განსაკუთრებით აგრარული პროვინციის სტაგნაციის არსებობის ფონზე. ფუტურიზმის პრინციპულ, ხმაურიან, თანმიმდევრულ ანტიესთეტიზმს იგი მხატვრულ პრაქტიკაში მიჰყავს კომპოზიციის ქაოსამდე და ფერის დისჰარმონიულობამდე. იმ პერიოდში იტალიაში მეფობს ფილიპო მარინეტის, ფუტურიზმის ოფიციალური იდეოლოგიისა და ლიდერის იმპერიული დიქტატურა, რომელიც თავის მანიფესტში ადიდებს „საშიშროების სიყვარულს“, „ენერჯისა და სიმამაცის ჩვევას“ და თავისი პოეზიის მთავარ ელემენტად უხეშობა-თავხედობასა და ამბოხს მიიჩნევს.

1910 წლის დასაწყისში, მილანში, მარინეტი ხვდება სამ მხატვარს: ს. კარას, უ. ბოჩონის და ლ. რუსოლოს (C. Carra, U. Boccioni და L. Russolo). ამ შეხვედრების შედეგად, სადაც მიმდინარეობდა საუბრები და მოსაზრებების გაზიარება იტალიის ხელოვნებისა და ლიტერატურის მდგომარეობის შესახებ, იწერება და ქვეყნდება მიმართვა ახალგაზრდა მხატვრებისა და პოეტებისადმი. 1910 წლის 11 თებერვალს გამოქვეყნებული მიმართვა „იტალიის ახალგაზრდა მხატვრებს“, აშკარა მოწოდებაა კლასიკური ხელოვნების ტრადიციების წინააღმდეგ ამბოხისაკენ. მიმართვა, რომელსაც ხელს აწერდნენ ცნობილი იტალიელი მხატვრები: ჯ. ბალა და ჯ. სევერინი, ათასობით ეგზემპლარად გავრცელდა. ამ მოვლენას მოჰყვა რევოლუციური გარდაქმნა ვიზუალურ ხელოვნებაში. ფუტურიზმის მომხრეები პროპაგანდას უწევდნენ არჩევანის გაკეთებას თანამედროვე გამომსახველობით თემებზე, რომლის მეშვეობითაც შესაძლებლად მიაჩნდათ „ახალი პლასტიკური იდეების“ აღმოჩენა. ტექნიკური პროგრესი, რომელიც თანდათანობით ვითარდება და მკვიდრდება ცხოვრების ყველა სფეროში, საკმარის საფუძველს წარმოადგენს შემოქმედების სრულიად განსხვავებული, ახალი, ინოვაციური პრინციპების შემოთავაზებისთვის.

1910 წლის აპრილში ქვეყნდება ფუტურისტების მეორე მანიფესტი. ისევე როგორც პირველი, ეს მანიფესტიც ამკვიდრებს თანამედროვე ცხოვრების რიტმს. ამ ახალი ხელოვნების მიმდინარეობისადმი სხვა ტენდენციების მიმდევარი მოდერნისტები ჯერ კიდევ არ იჩენენ დიდ ინტერესს. „ფუტურიზმის პოლიტიკურ

პროგრამაში“ (1913), რომელსაც ხელს აწერენ ბოჩონი, კარა, რუსოლო და მარინეტი, ნათქვამია: „იტალიის აბსოლუტური სუვერენიტეტი. სიტყვა „იტალია“ უპირატესი უნდა იყოს სიტყვაზე „თავისუფლება“. საჭიროა უფრო ძლიერი ფლოტი და უფრო ძლიერი არმია – ომისთვის, რომელიც წარმოადგენს მსოფლიოს ერთადერთ ჰიგიენას, და იტალიის სიდიადისთვის...“ (ფუტურისტების პოლიტიკური პროგრამა, 1913).

იმ პერიოდში ფუტურისტული ინტერპრეტაციის თავისებურებებს წარმოადგენს სივრცის რეპროდუცირება, სადაც ხაზები ერთმანეთთან იკვეთება. ზოგიერთი ფუტურისტი, მაგალითად, უ. ბოჩონი, უარს ამბობს ვერტიკალებსა და ჰორიზონტალებზე, იყენებს „ხაზის ძალას“ ენერჯის გამოსახატავად. მათი აზრით, „წრფივი“ ხაზები წარმოშობს „ფორმა-ძალას“ და „ფერად-ძალას“.

როგორც ვერწერაში, ასევე ქანდაკებასა და პოეზიაში, ფუტურისტები უარყოფენ ხელოვნების ფორმების რეალისტურ ასპექტებს და გასული საუკუნეების ხელოვნების ნიმუშების განადგურების მოწოდებით გამოდიან. ისინი მიიჩნევენ, რომ რეალისტური ხელოვნების ნიმუშები ვერ აკმაყოფილებს თანამედროვე კაცობრიობის მოთხოვნებს. ფუტურისტები ცდილობენ, რომ მათი ნამუშევრები იყოს განვითარების კაპიტალისტური ეპოქის „სწრაფი გარდაქმნების გამოხატულება“. ესთეტიკური პროგრამის აღრევისა და ნამუშევრების რეალობისგან იზოლირების გამო კი – თავად სიუჟეტის მნიშვნელობა თითქმის მინიმუმამდეა დაყვანილი.

ფუტურისტი მხატვარი ცდილობს, მაცურებლის ყურადღების კონცენტრაციას ნახატის ცენტრში, მოძრაობისა და სივრცის ახალი კონცეფციის აღსაქმელად და განსაცდელად. სურათის ობიექტი იშლება მრავალ მომრგვალებულ, მართკუთხა და სხვა გეომეტრიულ ფორმებად, რომლებიც ქმნის კალეიდოსკოპის ილუზიას. მაგალითად, მაცურებელს დიდი ძალისხმევა სჭირდება იმისათვის, რომ მთელი თავისი ფანტაზიის მაქსიმალური მოშველიებით დაინახოს წითელ ცხენზე ამხედრებული მხედარი ნახატზე „ელასტიკურობა“ (უ. ბოჩონი, 1912). საინტერესოა იმავე ავტორის ტილო „კუნთების დინამიზმი“ (1913, ბარტარელის ალბომი, მილანი). ტილო გასაოცარია თავად კუნთების ფორმის თავისებური ინტერპრეტაციითა და ერთფეროვანი ნაცრისფერი ფერის სპექტრით.

ფერის მხრივ ფუტურისტების ნამუშევრები მნიშვნელოვნად განსხვავდებოდა ერთმანეთისგან. ნეო-იმპრესიონიზმის მოყვარული გ. სევერინი თავის ტილოებს ქმნიდა სუფთა და ნათელი ფერებისგან. უ. ბოჩონი და ლ. რუსოლო იყენებდნენ

საღებავებს მჭახე და მკვეთრი ფერის კონტრასტებისათვის. კ. კარა სესხულობდა ნაცრისფერი-ყავისფერი ტონის ერთფეროვნებას კუბისტებისგან. თუმცა ფუტურისტთა ნამუშევრებისთვის საერთო და განმასხვავებელ მახასიათებელს წარმოადგენდა: კუბიზმის გაუმჯობესებისა და სრულყოფის მცდელობა, რომლის ნაკლოვანებადაც ისინი ზედმეტ რეალიზმსა და აკადემიზმს მიიჩნევდნენ.

ფუტურიზმის მიმდევრები ცდილობენ, განსაკუთრებულად წარმოაჩინონ დინამიკის მნიშვნელობა, ასახონ ბუნების ფიზიკური მოვლენები – ხმა, სიჩქარე, ელექტრობა, ენერგია. შემოქმედებით ძიებებს ისინი აბსტრაქტულ ხელოვნებამდე მიჰყავს. აბსტრაქტივიზმი, როგორც ერთგვარი ფუტურიზმი, ამცირებს მხატვრულ პროცესს პლასტმასის, ფერის, რიტმული და მსგავსი კომპოზიციების შექმნამდე. თავის მხრივ, ამ კომპოზიციებმა მაყურებელში უნდა აღძრას თავისუფალი ასოციაციები, რაც აზროვნების გამოღვიძებასა და ემოციურ ეფექტს წარმოშობს, მაგრამ რაიმე კონკრეტულ შინაარსსა და ინფორმაციას არ გადასცემს. აბსტრაქციონიზმის ფუნდამენტური იდეების თანახმად, იგი გაგებულია, როგორც ხელოვნების უმაღლესი ფორმა, რომელიც თავისუფალია გამომსახველობისაგან. გეომეტრიული მოტივები მხატვრის მიერ გამოყენებულია, როგორც სამყაროს გაუგებარი, უმაღლესი სულიერი დასაწყისის ზოგიერთი ხილული ნიშანი (ვ. ვ. კანდინსკის ხელოვნების სულიერების იდეები, კ. მალევიჩის სუპრემატიზმი).

1910 წლის აპრილის მანიფესტი წარმოადგენს ფუტურისტ მხატვართა საქმიანობის პრაქტიკულ პროგრამას, რომელიც ეფუძნება ფ. მარინეტის მიერ ფუტურიზმის პირველ მანიფესტში მოცემულ დებულებებს. თუმცა გაცილებით ადვილი აღმოჩნდა ქალაქში იდეების გადმოცემა, ვიდრე მისი განხორციელება სპეციფიკური მხატვრული საშუალებების გამოყენებით. წლების განმავლობაში ფუტურისტების შეთქმულება უფრო და უფრო რთულდება და მისი როლი, მოდერნისტული ტენდენციების უმრავლესობისგან განსხვავებით, უფრო იზრდება. მაგალითად, ჯ. სევერინი წარმატებით იყენებს მხატვრობის თემატიკას, რომელიც უკვე ცნობილი და გამოყენებულია ფრანგი იმპრესიონისტების მიერ. მის შემოქმედებაში ცეკვა ხდება მისი ფუტურისტული ექსპერიმენტების ლაბორატორიის მთავარი თემა. პარკები, კაფეები, რესტორნები, მოცეკვავეები – ეს ყველაფერი არაერთხელ მეორდება მის ნამუშევრებში, თუმცა ფერწერული ფორმისა და კომპოზიციის განსხვავებული ინტერპრეტაციით.

1910 წლის აპრილის თვეში გამოქვეყნებულ მეორე მანიფესტში ნათქვამია: „*მოძრაობა, რომლის გადმოცემაც გვსურს ტილოზე, აღარ იქნება ადრე დამკვიდრებული მსოფლიო დინამიზმი, არამედ თავად დინამიკური სენსაცია იქნება*“. ჯ. სევერინი ტილოში „ავტობუსი“ (კურტიონის ალბომი, პარიზი) მისთვის დამახასიათებელი აკადემიური მეთოდოლოგიით აჩვენებს, თუ როგორ შეიძლება ეს განხორციელდეს: სახლებისა და ფანჯრის მბრწყინავი კუთხეებით, ნიშნებით, ფრაგმენტული სახელებით, ინდუსტრიული ქალაქისთვის დამახასიათებელი უმოძრაო ხეებით, ერთი შეხედვით რომ არ შეიმჩნევა, მოსაწყენი მარშრუტის მარტივი ასოციაციით, ყოველდღიური ცხოვრების ნაცრისფერი შთაბეჭდილებებით, გზის პირას მდებარე ცალკეული საგნებით, რომლებიც წამიერად, შემთხვევით ხვდება მხატვრის მხედველობის არეში... მისთვის დამახასიათებელია უმნიშვნელო დინამიკა, უფრო მეტიც, ჯ. სევერინი მიისწრაფვის გაწონასწორებული წესრიგისკენ, ამიტომ არ შეიძლება ენდოთ მის შესამჩნევ ექსპრესიას. მხატვარი ვერ ამბობს უარს თავდაპირველ ემპირიზმზე საკუთარი განცდების გადმოცემისას.

რაც შეეხება, ჯ. ბალას ადრეულ შემოქმედებას, იგი თითქოს ტრადიციულია საგნების არჩევაში: „ქალბატონი ძაღლით“, „აივანზე მორბენალი გოგონა“ (1912, თანამედროვე ხელოვნების გალერეა, მილანი). თუმცა ახალი რევოლუციური ფუტურისტული ნაკადის გავლენით მხატვარი მოქმედებს მანიფესტის დებულებების შესაბამისად: „*მორბენალ ცხენს არა აქვს ოთხი ფეხი, არამედ ოცი, და მათი მოძრაობები სამკუთხაა*“ (ფუტურიზმის მანიფესტი, 2010). როგორც მორბენალ გოგონას, ასევე მუსიკოსს გააჩნია საკუთარი განსაკუთრებული დინამიკა. იგი ხატავს მრავალფეხა გოგონას, მრავალკუდიან ცხენს, მრავალხელიან მუსიკოსს, მრავალფრთიან მერცხალს და, ამგვარი სპეციფიკური მოძრაობის გზით, შლის მოძრაობას კომპონენტებად. მსგავსი რამ დამახასიათებელია ფოტოგრაფიისთვის, როდესაც სურათი ბუნდოვანია ობიექტის მოძრაობის დროს.

„ჭეშმარიტების ძიებაში“ ფუტურისტები თანდათან ვითარდებიან და უარს ამბობენ დინამიკის დომინანტურ როლზე, ჩეხენ სურათს და გადადიან სხეულის ცალკეული ნაწილებისა და საგნების გამოსახვაზე, რაც მათ კიდევ უფრო აახლოებს კუბიზმთან, მიუხედავად იმისა, რომ სურთ მათგან განსხვავდებოდნენ. ჩვეულებრივი ოპტიკური ილუზიები გადადის სხვადასხვა ფსევდომეცნიერულ ინტერპრეტაციებში, დილეტანტიზმსა და ალოგიკურობაში, რადგან ფუტურიზმის იდეოლო-

გიური ლიდერი მარინეტი უარს ამბობს თავის ნამუშევრებში მიზეზის არსებობაზე და ჩაანაცვლებს მას ინტუიციის ბუნდოვანი კონცეფციით.

ფუტურისტებზე, ინერციით, გავლენას ახდენს ე. წ. კლასიკური განათლება. სიტყვიერად თითქოს უარს ამბობენ ჩვეულებრივ სიუჟეტებზე, თუმცა მუდმივად უბრუნდებოდნენ მას. ამის შესანიშნავი დასტურია კ. კარას „ანარქისტი გალის დაკრძალვა“, „ბრძოლა“ (1910-1911, ნიუ იორკი, თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმი), უ. ბოჩონის ნამუშევრები, სადაც სიუჟეტი მნიშვნელოვნად ჭარბობს ფერწერას. ფუტურისტები უფორმო ფიგურების უწყესრიგო მოძრაობის, ხალხმრავალი, მაგრამ უსახური ბრბოს ხატვისას მისდევენ თავიანთი მანიფესტის თეზისებს: *„ჩვენ ვუმღერით ბრბოს“* (ფუტურიზმის მანიფესტი, 2009). თვითკმაყოფილი და გულუბრყვილო სოციალური უტოპიები ფუტურისტებისთვის გარკვეულ იდეალსაც კი წარმოადგენს. სოციალ-დემოკრატების თვალსაზრისით, მომავალი არის მანქანა, როგორც ტექნიკური ცივილიზაციის ტრიუმფი. მათი უტოპია ტექნოკრატიული უტოპიაა. ფუტურისტები აღფრთოვანებული არიან და აღმერთებენ ე.წ. დინამიზმს, მაინცდამაინც არ ცდილობენ რეალური საზოგადოებრივი კლასებისა და მათი პოლიტიკური არსის გაცნობიერებას. იმის პერსპექტივამ, რომ ახალი საუკუნის ტექნოლოგიური რევოლუცია აუცილებლად გამოიწვევს ადამიანის ტრანსფორმაციას და მის გადაქცევას მანქანების დანამატად, *„ხრახნად, სამაგრად, ორგანოს გასაღებად“*, გააოცა ყველა შეგნებული ჰუმანისტი. ფუტურისტებმა კი ყველანაირად განადიდეს და განავითარეს ტექნოკრატიული უტოპიები: *„ამიერიდან, ფოლადის ან ხის ნაჭრის სითბო უფრო მეტ ვნებას იწვევს ჩვენში, ვიდრე ქალის ღიმილი ან ცრემლი“* (ფუტურიზმის მანიფესტი, 2009). *„ჩვენი ლამაზი სამყარო კიდევ უფრო გალამაზდა – რადგან ახლა მასში მეტია სიჩქარე“* (ფუტურიზმის მანიფესტი, 2009). მოღრიალე სარბოლო მანქანა, რომელსაც *„სილამაზით ვერანაირი სამოთრაკიელი ნიკეა ვერ შეედრება“*, თავად სრულყოფილებაა. ღვთაების ნაცვლად – *„დიდებული ელექტრონერგია, ერთადერთია და ღვთიური დედაა მომავალი კაცობრიობისა“* (ფუტურიზმის მანიფესტი, 2009).

1923 წელს დაწერილ ჯ. სევერინის სტატიაში „მანქანიზმი ხელოვნება“ ნათქვამია: *„ჩვენ აღვიქმებით, როგორც მექანიზმები, თითქოს ფოლადისგან ვიყოთ შექმნილნი. ჩვენც მანქანები ვართ. ჩვენც მექანიზებული ვართ“* (მექანიზმების ხელოვნების მანიფესტში“, 1923). მარინეტიმ კი ყველა შემოქმედებითი ნაწარმოების

მთავარ ამოცანად დასახა შემდეგი: „თავისუფლად ვუსმინოთ საგნებსა და კაპრიზული ძრავების სუნთქვას ლითონების, ქვების, ხისა და სხვათა მგრძობელობის და ინსტინქტების საშუალებით. ადამიანის ფსიქოლოგიის ჩანაცვლება, ახლა უკვე ამოწურვის ზღვარზეა, მასალის ლირიკული ოსტატობით ფლობით“ („იტალიური ფუტურიზმის მანიფესტი“). ფუტურისტული ლიტერატურის მანიფესტში ის ასევე ოცნებობს „მექანიკური ადამიანის შექმნაზე, რომელსაც შესაძლებელია, რომ შეეცვალოს ნაწილები“, – ეს იქნება კომფორტული, ცნობიერებისგან დაცლილი, უგრძობი რობოტი, რომელსაც ტექნიკური შეკეთების გარდა არაფერი სჭირდება. იმის რწმენა, რომ სამანქანო ინდუსტრია შექმნის ახალ საზოგადოებას, ფუტურისტების ყველა ნამუშევარში შეინიშნება, რადგან გაჟღენთილია დინამიკითა და მექანიკურობით. შეუიარაღებელი თვალითაც შეიძლება იმის დანახვა, რომ მხატვრები აშკარად ითვალისწინებენ და მიჰყვებიან თავიანთი კერპების დირექტივებს. თავად მარინეტი ამჯობინებს დარჩეს პიროვნებად, რომელიც თავყვანს სცემს ძალას, უზნეობასა და თვითნებობის კულტს. არსებითად, ასეთი ადამიანი იგივე მანქანაა, მაგრამ ბიოლოგიური თვალსაზრისით, „ჰიგიენურად“ და „ფიზიკურად“ იდეალური. მარინეტის საყვარელი გმირი, ფუტურისტი მაფარკა, მას ახსენებს ნიცშეს ზარატუსტრას, მის შემცირებულ ვულგარულ ვერსიას. ეს „სუპერმენი“, რომელიც იდეოლოგიისა და ფუტურიზმის ლიდერის დაუოკებელი ფანტაზიით არის შექმნილი, წარმოადგენს ადამიანის მსგავს, ყოველგვარი სოციალური ნიშნებისგან ცარიელ, მაგრამ უზარმაზარი ბიოლოგიური ნებისყოფის მქონე არსებას. ეს არის მომავალი კარს მომდგარი ფაშიზმის გარდამტეხი „მასობრივი კულტურის“ „ნამდვილი არიელის“ სახე.

ურბანული ტიპის ფერწერა მეტროპოლიაში ცხოვრების კომმარულ შთაბეჭდილებას ჰგავს. ხალხის მრავალრიცხოვანი, მღელვარე მასის მოძრაობაა წარმოდგენილი ლ. რუსოლოს ტილოში „აჯანყება“ (La rivolta, 1912, მუნიციპალური მუზეუმი, ჰააგა). სურათის კომპოზიცია გამოხატავს რაღაც შუალედურს, საგნის გამოსახულებასა და სისწრაფის გადმოცემას შორის. ადამიანების მასა, რომელიც ქმნის სოლისმაგვარ ფორმას, ანგრევს სივრცეს ტილოზე („და მათი მოძრაობები სამკუთხაა“). სინათლის ციმციმები ამავდროულად ხაზს უსვამს უსახო ბრბოს და მის შეუპოვარ ხასიათს. ბრბო მზადაა, თავისი სტიქიური, დამანგრეველი ძალა მიმართოს სახლებზე, რომლებსაც ფანჯრების ნაცვლად შავი ხვრელები აქვთ.

თავიანთი წარმოსახვით ფუტურისტები მექანიკური მომავლისკენ მიისწრაფვიან და მოვლენების წინასწარ განჭვრეტასა და დაჩქარებას ცდილობენ, სინამდვილეში კი – რეალობის აბსტრაქტიზების გზას ადგანან. მოგვიანებით ფუტურიზმი ვითარდება და ქმნის ახალ მიმართულებას – ე.წ. სივრცით სიმულტანიზმს, რომელიც ასოცირდება სიმულტანიზმის იდეასთან – „ნათუ ზოგჯერ ჩვენთან მოსაუბრე ადამიანის სახეში არ დაგვინახავს ცხენი, რომელიც ქუჩის უკიდურეს ბოლოში მოჩანს“ (იტალიური ფუტურიზმის მანიფესტი, 2009) და სივრცის იდეა, რომელშიც სხეულები და ობიექტები ქაოსურად მოძრაობენ. ამ თემაზე ცნობილია იტალიელი მხატვრის უ. ბოჩონის აზრი ფუტურისტი მხატვრების შემოქმედებაში მეოთხე განზომილების არსებობაზე. კომპოზიციაზე მუშაობისას ფუტურისტების მიერ გამოყენებული ძირითადი ტექნიკა შემდეგია: იქმნება ესკიზი რეალისტური ცხოვრებიდან, შემდეგ ნახაზი, რომელიც გარდაიქმნება ავტორზე მოხდენილი შთაბეჭდილების შესაბამისად (ეს წარმოადგენს იმპრესიონისტების მანერას). შემდეგ ფერწერული სურათი დაიყოფა მის შემადგენელ ნაწილებად, იმგვარად როგორც ამას ფუტურიზმის დინამიკური კონცეფცია მოითხოვს. ამრიგად, მხატვარი რეალისტურად დაწყებულ სურათს საბოლოო ეტაპზე ნახევრად აბსტრაქტულ სახეს სძენს. „ლიტერატურიდან ფსიქოლოგიის განდევნის შემდეგ ფუტურისტებს იგი შემოაქვთ მხატვრობაში და აიძულებენ ფსიქიკური მდგომარეობის გადმოსცემს“ (Tasteven G. „Futurism“).

ფუტურისტების მთავარი დეკლარაცია შემდეგა: „დასრულებული ხაზისა და დასრულებული ქანდაკების სრული განადგურება. მოდით, ფანჯარასავით გავხსნათ ფიგურა და ჩავრთოთ მასში ის გარემო, რომელშიც ის ცხოვრობს“ („იტალიური ფუტურიზმის მანიფესტი“). ამ კონცეფციის საფუძველზე ისინი ვარაუდობენ, რომ სწორედ ამ გზითაა შესაძლებელი შემოქმედებაში კვინტესენციისა და თანამედროვე ცხოვრების გადმოცემა. თუმცა სწორედ ამ კონცეფციის უარყოფას წარმოადგენს ცნობილი ფუტურისტის უმბერტო ბოჩონის ქანდაკება „გაფართოების ერთადერთი ფორმა სივრცეში“ (1913, ნიუ-იორკი, თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმი Boccioni's *Unique Forms of Continuity in Space*). ეს ნამუშევარი წარმოადგენს მოსიარულე ფიგურას, რომელსაც არ გააჩნია გარკვეული სტრუქტურა და დამზადებულია ქაოსურად, გაურკვეველი მასალით. საერთოდ გაუგებარია, როგორ ინარჩუნებს იგი ფორმას ასეთ მდგომარეობაში და რატომ არ იშლება მაყურებლის წინაშე. მხატვრული

ფორმა, როგორც შემოქმედების აუცილებელი ელემენტი, უბრალოდ არ გააჩნია. კონსტრუქციულობისა და სტრუქტურის უგულვებელყოფით, უ. ბოჩიონი უარყოფს კონსტრუქტივიზმს, როგორც ხელოვნების ფორმას. მას შემოაქვს სკულპტურული ტექნიკა მანამდე გამოუყენებელი მასალებით და იწყებს „ნივთების დამზადებას“, რაც პოპ-არტის განვითარების პირველი ნაბიჯებია.

ფუტურისტებს არ გააჩნიათ ერთი ფერის პალიტრა. „მხატვრობის მანიფესტში“ მხოლოდ ორი მთავარი ნიშანია რეკომენდებული: ყველაზე ნათელი, „მყვირალა წითელი ფერის“ გამოყენება, უპირობო, სავალდებულო დივიზიონიზმი, მაგრამ არაფერია ნათქვამი ფერის სტრუქტურასა და მის შინაარსობრივ მხარეზე. ამ მიმდინარეობის წარმომადგენლებს სწამთ, რომ შეღებვას, როგორც ფერწერის საწინააღმდეგო ტექნიკას, შეუძლია მთლიანად გაანადგუროს ფერის სემანტიკური მნიშვნელობა. აქედან გამომდინარე, ფუტურისტულ ფერს ძნელად შეიძლება ეწოდოს დეკორატიული და მისი ფერები ქმნის ცხოვრების სრული არარსებობის შთაბეჭდილებას. ფერის ჩრდილები არ გამოხატავს გრძნობების ნიუანსებს და თავად ფერი უფრო ფუტურისტულ დოგმას ემსახურება.

კ. კარას მანიფესტში „ხმების, ხმაურისა და სუნის ხატვა“ წარმოდგენილია ფუტურისტული ინტუიცია: *„მხატვრობა, როგორც უნივერსალობის სულის პლასტიკური მდგომარეობა, უნდა შეიქმნას, ისე, როგორც მთვრალი ადამიანი მღერის, გამოსცემს ბგერებს, ხმებს, სუნებს“*. მხატვრობა მისთვის ალკოჰოლიკის პრიმიტიულ მღელვარებამდე და ემოციურ სიღარიბემდეა დაყვანილი და ღვთიური მარადისობისა და საიდუმლოების ნაცვლად განდიდებულია ელექტროენერგია და ენერგია.

ფორმები, რომელშიც ფუტურისტები ჩვეულებრივ განასახიერებდნენ ამგვარ შინაარსს, წარმოადგენს ნატურალიზმისა და ნეო-იმპრესიონიზმის ნაზავს. სხვადასხვა სახის ხელოვნების სინთეზის იდეის ფუტურისტულმა ვულგარიზაციამ გამოიწვია მათ შორის საზღვრების წაშლა, თითოეული ტიპის სპეციფიკის დაქვეითება. *„ჩვენ ვართ პრიმიტივები აღსავსე გაასმაგებული ახალი გრძნობით“* („იტალიური ფუტურიზმის მანიფესტი“).

გაურკვეველი და მცდარი ფუტურიზმის ზოგადი კონცეფცია იწვევს გამოხატვის საშუალებებში ქაოსს, ჟანრების აღრევას, ზოგადად მიღებული საზღვრების წაშლას და საბოლოოდ დინამიზმის, გამოხატვისა და ძალის განადგურებას. ფუტურისტები ვერ აღწევენ თავიანთ საბოლოო მიზანს, რომ შექმნან მომავლის სინთეზური

ხელოვნება. კულტურული ტრადიციების დარღვევა, ხშირად ფუნდამენტური განსხვავება იდეებსა და პრაქტიკულ შემოქმედებას შორის კიდევ ერთხელ ნათელს ხდის, რომ ფუტურიზმი ვერ უმკლავდება სხვა პროგრესული ტენდენციების შემოტევას.

1912 წელს პარიზში, ბერნჰეიმ უმცროსის გალერეაში, ფუტურისტების გამოფენაზე ერთმანეთს ხვდებიან ორი ახალი ტენდენციის – ფუტურიზმისა და კუბიზმის წარმომადგენლები. ისინი წინასწარ შეხვდნენ ერთმანეთს, საკუთარი დოგმების შესაჯერებლად, თუმცა ვერ შეთანხმდნენ ახალი ხელოვნების აგებისა და დამტკიცების საერთო და ერთ ჭეშმარიტ პრინციპზე. მათი მღელვარე და არაკორექტული პოლემიკა უშედეგოა. კუბისტები ფუტურისტებს საყვედურობენ სიუჟეტისა და ლიტერატურული შინაარსის გამო, რაც აშკარად აღემატება ფერწერისთვის საკმარის მოცულობას. ფუტურისტები კი კუბისტებს ბრალს სდებენ „აკადემიზმის შენიღბვაში“. საბოლოოდ შეთანხმდნენ, რომ კუბიზმი შეიმუშავებს ფორმას შინაარსის გარეშე, ხოლო ფუტურიზმი – შინაარსს ფორმის გარეშე, რაც რეალურად არ არის განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანი. ამრიგად, ვერცერთი მიმდინარეობა ერთმანეთთან ბრძოლაში ვერ ახერხებს პოზიციების დამტკიცებას და მზის ქვეშ ადგილის დამკვიდრებას.

არ არსებობს ძალა, რომელსაც შეუძლია ნამდვილი ხელოვნების დამანგრეველ ამ ორ მიმდინარეობას წინ აღუდგეს. ნათელი ხდება ორივე მიმდინარეობის არათანმიმდევრულობა და არამდგრადობა. ფუტურიზმი პირველი იხევეს უკან. ფუტურისტები ხანგრძლივი და უსარგებლო დაპირისპირებისა და განხილვებისას ითვალისწინებენ იტალიის სპეციფიკურ პირობებსა და მახასიათებლებს, რის გამოც უფრო მეტად ხდებიან მოდერნიზმის მთავარი თვალსაზრისის მიმდევრები და ამაზე საუბრისას ყოველთვის განაცხადებდნენ, რომ ამგვარი შეხედულებების მომხრენი იყვნენ. ფუტურისტები აღიარებენ პ. პიკასოს, რომელსაც ადრე გაყინულ კლასიციზმში სდებდნენ ბრალს, აღარ დასცინიან მატისს ფორმალიზმისა და დეკორატიულობის გამო და ჟ. ლეჟერს (Joseph Fernand Henri Léger) თანამოაზრედ აცხადებენ. დაბოლოს, ისინი ცდილობენ იმპრესიონიზმის შესიტყვებას დინამიზმისა და განსაზღვრების მათეულ გაგებასთან: „თანამედროვე ცხოვრების პირველი დასაწყისია ფრაგმენტაცია და სიჩქარე“ (ჟურნალი Lacerba, აგვისტო 1913).

ფუტურისტების მხატვრობაში 1912 წლის შემდეგ იწყება კუბიზმის გამოკვეთილი ელემენტების გამოჩენა. მაგალითად, მოგვიანებით ჯ. სევერინის ფუტურისტულ გაუწონასწორებელ, ქაოსურ ფიგურებიან ნამუშევარში „მკითხველი ქალები“ ჩნდება სამგანზომილებიანობა. 1919 წელს მხატვარი ქმნის კომპოზიციებს მუსიკალური ინსტრუმენტებისა და კაფეების ინტერიერის ქსოვილებით, რაც მთელი თავისი შინაარსითა და ფორმით სრულიად ემთხვევა ევროპული კუბიზმის მთავარ ტენდენციას. მისგან არც ისე შორსაა თავისი შემოქმედებით კ. კარა. ნამუშევარში „მილანის გალერეა“ (1912, გ. მათიოლის კოლექცია, მილანი) იგი თავისი ბრტყელი გეომეტრიული ფორმებით იგივე კომპრომისზე მიდის, როგორც ჯ. სევერინი თავის „მკითხველ ქალებში“. კომპრომისი მდგომარეობს იმაში, რომ ფუტურისტები იცავდნენ თავიანთ პოზიციას სიუჟეტთან და ლიტერატურულ შინაარსთან დაკავშირებით, თუმცა აშკარად ეყრდნობოდნენ ფორმის კუბისტურ სიცხადეს.

ფუტურისტ მხატვართა ამგვარი მერყეობა ხელოვნების ორ პარალელურ მიმდინარეობას შორის ადასტურებს მათ დროებით ერთგულებას არჩეული გზისადმი. არცერთი მათგანი არ რჩება ბოლომდე მათ მიერ არჩეული გზის ერთგული, რომელიც თავისთავად უძლებს დროს.

1920-იანი წლებისთვის ფუტურიზმი უკვე დაძველდა და გადაიქცა იმად, რასაც იგი ასე გულმოდგინედ უარყოფს თავისი განვითარების გზის დასაწყისში, იგივე ემართება, რაც „კლასიკოსებს“ შეემთხვათ. პირველი მსოფლიო ომის დასაწყისში ფუტურიზმისა და კუბიზმის განვითარება კუბიზმთან უფრო მეტად სიახლოვის ხასიათს ატარებს. ექსპერიმენტებს მოძრაობისა და ფორმის დაშლაზე ისეთ განმარტებებამდე მიჰყავს მხატვრები, როგორებიცაა: „სუფთა ფერწერა“, „სუფთა ფორმა“, „სუფთა დინამიკა“.

საბოლოო ჯამში, ეს ყველაფერი არაფიგურაციულ მხატვრობაში გადაიზრდება, რომელიც განსაკუთრებით დამახასიათებელია XX საუკუნის 20-იან წლების ფუტურისტების შემოქმედებისთვის. „აბსოლუტური ფერწერის“ მანიფესტის გამოქვეყნების შემდეგ (1922) ენრიკო პრამპოლინი ქმნის ტილოებს, რომლებიც დიდად არ განსხვავდებიან მსოფლიო აბსტრაქტული ხელოვნების ნიმუშებისგან.

ბოლო ხმაურიან, მათთვის დამახასიათებელ დემაგოგიურ განცხადებას, რომელიც საერთაშორისო დონეზე ვრცელდება, ფუტურისტები 1924 წელს აკეთებენ. ისინი თავს ახალი მხატვრული აღქმის პიონერებად აცხადებენ და აყენებენ ისეთ

კონცეფციას, როგორცაა „მსოფლიო ფუტურიზმი“. მას აკუთვნებენ სრულიად განსხვავებულ მხატვრებს, რომლებიც სხვადასხვა სკოლებს წარმოადგენდნენ. სინამდვილეში, ეს უფრო „მსოფლიო არაობიექტურობაა“, ვინაიდან ფუტურისტები ყოველთვის არიან დამოკიდებულნი სანახაობრივ ფრაზებზე, მოწოდებებსა და პოზაზე, ხოლო დემაგოგია მათი სუსტ მხარეს წარმოადგენს.

XX საუკუნის 20-იან წლებში მსოფლიო სახვით ხელოვნებაში ძალიან პოპულარული ხდება „ნივთების დამზადების“ იდეა. „ახალი რეალობები“ მცირდება მათ გამოსახულებამდე ჩვეულებრივი, ყოველდღიური საგნების სახით, რომლებიც, პრაქტიკულად, არ გამოიყენება. ცნობილმა „მანქანიზმმა ხელოვნებაში“ თავისი გამოხატვა პოვა ე. წ. „აერო-ფერწერაში“ – საჰაერო ფერწერაში. აქ ერთმანეთს ეჯახება ეთერული აბსტრაქცია და ნატურალიზმი, უფრო პრიმიტიული და იაფფასიანი ვიდრე ეს გვხვდება უ. ბოჩონის ფუტურისტულ ციკლებში. ურბანული ლანდშაფტების გადახედვა ხდება ჩიტის თვალით ან თვითმფრინავის ფრთიდან. მიუხედავად გარეგნული სიკაშკაშისა, აერო ფერწერა ნაცრისფერი მედიდურობის, სევდისა და უიმედობის შთაბეჭდილებას ახდენს. ეს არის ოფიციალური ხელოვნების წინაპირობები, რომლებიც იტალიურმა ფაშისტურმა ხელისუფლებამ დაამტკიცა.

ფ. მარინეტი დასაწყისშივე უარყოფს მოლბერტზე ხატვას და ოცნებობს საგანგებო პროექტორების საშუალებით ღრუბლებზე გამოსახულ ფრესკებზე. ლ. რუსოლო, „ბგერების, ხმაურისა და სუნის“ პოეტიკის თანახმად, დაკავებულია მოწყობილობების შექმნით, რომლებიც წარმოშობს დიდი ქალაქისთვის დამახასიათებელ ბგერებს და ხმაურს და მართავს „ხმაურის კონცერტებს“. უახლეს ფუტურისტულ მანიფესტებში პირდაპირაა რეკომენდებული, რომელი ფერი უნდა იყოს გამოყენებული კონკრეტული სუნის ან ხმაურის გადმოსაცემად.

პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ ფუტურიზმის განვითარების კლასიკური პერიოდი თანდათანობით სრულდება. ამ მიმდინარეობის შემდგომი განვითარებისა და სრულყოფისას მკვეთრად შეინიშნება სხვა ტენდენციები. ერთი მხრივ, ეს არის აბსტრაქცია და არაობიექტურობა, ხოლო, მეორე მხრივ, უკიდურესი ნატურალიზმი, რომელიც სიურრეალიზმის ერთ-ერთ ხაზს წარმოადგენს. თუმცა არც ერთ და არც მეორე ტენდენციას არ გააჩნია საკმარისი ძალა, რომ თავი უპირატესად გამოაცხადოს.

ფუტურისტების იდეოლოგია, რომელთაც მუდმივად პრეტენზია აქვთ პატრიოტიზმზე, უფრო და უფრო მკაფიოდ ემსგავსება შოვინიზმს, რაც მათ უბიძგებს

მილიტარიზმისა და კოლონიური ექსპანსიისკენ. დასაწყისში კი ფუტურისტები შემოიფარგლებიან მხოლოდ იმით, რომ ისინი ომს უწოდებდნენ „მსოფლიოს ჰიგიენას“. იმპერიალისტური ომის დაწყება ფუტურისტულ მიმდინარეობას მაცოცხლებელ ძალას სძენს: ისინი აქტიურად მონაწილეობენ ავსტრიის წინააღმდეგ გამართულ დემონსტრაციებში და გამოსცემენ პოლიტიკურ მანიფესტს. ვ. კარა პროპაგანდისტულ წიგნში „ომი – ფერწერა“ დეტალურად აღწერს ომის კომმარების საშინელ სურათებს. ჯინო სევერინი ქმნის მილიტარისტული შინაარსის ნახატებს, თემები, რომლებსაც იგი სამხედრო ოპერაციებიდან იღებს. იგი ფუტურისტულ ფერწერას „ამწიფებს“ ოფიციალურ სახელმწიფო სამსახურში ჩასაყენებლად.

ჯ. სევერინის ნახატში „მოდრავი ჯავშნიანი მატარებელი“ *Treno Blindato in Azione* (1915 წ. აღ. ცაიზლერის კოლექცია, ნიუ-იორკი) ნაცრისფერ-მწვანე მასა ერთდროულად ისვრის ნახევრად ღია ჯავშანტექნიკის სანგრიდან. მოქმედების ემოციურობა პრაქტიკულად ნულამდეა დაყვანილი. უსახო ჯარისკაცების ფიგურები სამხედრო მანქანის კბილებს, ნაწილებს წარმოადგენენ. ფ. ტ. მარინეტი თავის სტატიაში „ახალი ფუტურისტული ფერწერა“ წერს: *„ჩვენი ერთადერთი მოდელი, ცოცხალი ნიმუში ესაა მანქანა, ადამიანის ყველაზე აუცილებელი ქალიშვილი, უკიდურესად საჭირო ადამიანის სხეულის განსაგრძობად და ერთდროული მოქმედებების ერთადერთი მასწავლებელი“*.

იტალიაში ფაშისტების ხელაუფლებაში მოსვლის შემდეგ ფუტურიზმი ხდება კულტურული ცხოვრების მთავარი მოძრაობა, რომელიც ოფიციალურად უჭერს მხარს ფაშიზმს. იმ დროს იტალიაში ძალადობა საშინაო პოლიტიკის აუცილებელ ნაწილს წარმოადგენს. ყველაფერში იგრძნობა და ხაზგასმულია პიროვნების ძალაუფლება, ადამიანის „კბილანების, ქანჭიკების“, გულმოწყალების უარყოფა, როგორც ამას აღნიშნავს ფუტურიზმის ლიდერი ფ. მარინეტი. ბევრი ამას ადრე ესთეტიკურ ნახტომად მიიჩნევდა, მაგრამ ახლა ამგვარი იდეოლოგია ოფიციალურად აღიარების სრულ უფლებას იღებს. ამის კიდევ ერთ დასტურია მარინეტისთვის აკადემიკოსის წოდების მინიჭება. ამასთან, ფუტურიზმს გზაზე სხვა ცვლილება ხვდება, რაც ხელს უშლის ფუტურისტული ხელოვნების მოღვაწეთა პოლიტიკურ დამოკიდებულებას მუსოლინის რეჟიმზე. გამარჯვებულ რეჟიმს აღარ სჭირდება ძალადობის გზით დამკვიდრება, მას სწყურია სტაბილურობა და სიმშვიდე. ფუტურიზმი, რომელიც ძალიან აგრესიულია, აღარ შეეფერება ახალი მთავრობის

პოლიტიკას. ახლა საჭირო ხდება არა განადგურება და დამხოვა, არამედ არსებულის მაღალ საფეხურზე აყვანა, განვითარება და შენარჩუნება. ამ ეტაპზე ხელისუფლებას სჭირდება ფართო მასებისთვის გასაგები და ხელმისაწვდომი ფორმები.

ფ. ტ. მარინეტი ახერხებს კვლავ ჩასწვდეს ხელისუფლების ახალ განწყობას. მისი სტატია „ახალი ფუტურისტული მხატვრობა“ (1930) ფსევდორომანტიკული პათოსითაა გაჟღენთილი. იდეოლოგი ტაქტიკურად დუმს განადგურების წყურვილზე, მაგრამ ენთუზიაზმს არ კარგავს და ამბობს: „*მხოლოდ სიხარულია დინამიკური და შეუძლია ახალი ფორმების გამოსახვა*“. აქ აშკარად გვესმის ყოფილი ძალადობრივი ლიდერის განწყობა, რომელმაც მშვიდობა პოვა მთავრობის პოლიტიკაში.

ფუტურისტ მხატვართა ძირითადი ჯგუფი იშლება მას შემდეგ, რაც მათი ერთ-ერთი ყველაზე აქტიური იდეოლოგი, უ. ბოჩიონი, რომელმაც სიცოცხლე მიუძღვნა „მსოფლიო ჰიგიენას“ – ომს, 1916 წელს ერთ-ერთ საავადმყოფოში გარდაიცვალა. კ. კარა სულ უფრო ხშირად იწყებს მოთხრობების წერას ბიბლიური გმირების ცხოვრებიდან: მისი წარმოსახვა ხდება საკმაოდ ფიგურატიული.

მებრძოლი და აგრესიული ფუტურიზმი შორეულ წარსულში რჩება და სულ უფრო მეტად ხდება მიდრეკილი ჯორჯო დე ჩირიკოს სულისკვეთებისა და მეტაფიზიკური მხატვრობისკენ. ამის მკაფიო მაგალითია ჯ. სევერინი, რომელიც XX საუკუნის 20-30-იან წლებში გულმოდგინედ ხატავს ცივ უსიცოცხლო კომპოზიციებს. მათ საფუძვლად უდებს ანტიკური ხასიათის ნატურმორტებს, ნიღბების კომედიის უსახო პერსონაჟებს და „დედობის“ ამსახველ მრავალრიცხოვან ტილოებს. დროთა განმავლობაში იგი ოფიციალურად ხდება ნეოკლასიციზმის ერთ-ერთი უდიდესი თეორეტიკოსი. ამგვარად ხდება ფუტურიზმის იდეოლოგიის საბოლოო რევოლუციატრანსფორმაცია. ყოფილი ათეისტი მემბოხეები მშვიდად გადაიქცევიან პატივსაცემ კათოლიკეებად და დიდ დროს უთმობენ რელიგიურ თემებზე კომპოზიციების შექმნას. ახლო წარსულში ხელოვნების სხვა მიმდინარეობების სასტიკი მოწინააღმდეგენი, ახლა აქტიურ მონაწილეობას იღებდნენ გამოფენებში, ნეოკლასიკოსებისა და მეტაფიზიკოსების გვერდით (1926, გამოფენის ბიენალე).

ბევრი ფუტურისტი თავად იქცა ერთგვარ ისტორიულ ღირსშესანიშნაობად. უფრო მეტიც, ისინი ამბოხებულებისა და ანარქისტებისგან გადაიქცნენ იმჟამინდელი რეჟიმის მთავარ მხატვრულ მხარდაჭერად, მასებზე იდეოლოგიური ზემოქმედების

ერთგვარ სამუალებად, რომლებიც აღარ მალავდნენ ოფიციალურ ფაშიზმს. მანიფესტით „გამოწვევა ვარსკვლავებს“ ფუტურისტები ვერ აღწევენ ვარსკვლავურ სიმაღლეებს ხელოვნებაში, რჩებიან მონებად ძალისა, რომლითაც საზრდოობენ.

მთელი მათი წვრილბურჟუაზიული ამბოხი მხოლოდ ძალაუფლების აშკარა დიქტატურის ფეტიშიზაციას იწვევს. იმ ეტაპზე მათი ღვთაება ტოტალიტარული სახელმწიფოს სამხედრო მანქანის სახეა. საბოლოოდ მიღწეულია სრულად მექანიზებული პიროვნების იდეალი. ეს ასახულია მუსოლინის პორტრეტებში, უფრო მეტი ენერგიითა და სიმძლავრით, თვითმფრინავის ძრავის სიმძლავრესთან შედარებით. ბოჩონი თავისი მრავალრიცხოვანი ნამუშევრებიდან ერთში „ერთადერთ ფორმაში“ ცდილობს წარმოადგინოს მსგავსი რამ. თუმცა ის ვერც კი წარმოიდგენს, რომ თვითმფრინავის პროპელერს შეუძლია პრეტენზია ჰქონდეს დამოუკიდებელ იდეოლოგიურ ღირებულებაზე. მხატვარი პროპელერს წარმოადგენს ისეთი სიზუსტით, რომელიც არაფრით ჩამოუვარდება ნამდვილ პორტრეტს („ანტიგრადაცია“).

გვიანდელი ჯ. ბალის „აეროვარიაციები“ მისი ადრინდელი ნამუშევრებისგან იმით განსხვავდება, რომ პროექტორის ყოვლისმომცველი სხივი, რომლითაც თავისი შემოქმედების დასაწყისში უმოწყალოდ ჭრის კლასიკურ ფორმებს, ახლა ობიექტს გამოყოფს, ხაზს უსვამს, ცდილობს გაანათოს მისთვის უფრო ხელსაყრელ ასპექტში.

მიუხედავად თავდაპირველი ფორმით ფუტურიზმის ე.წ. თვითგანადგურებისა, მისი მანიფესტების ზოგი იდეოლოგიური დამოკიდებულება ბევრად უსწრებს ფუტურისტულ მხატვრობაში „გამბედაობის, სიმამაცისა და აჯანყების“ ეპოქას. ეს მეტწილად აისახება პოპულარული მიუზიკჰოლების შოუებში.

ფ.ტ. მარინეტი და მისი მიუღებელი საზოგადოებრივი პოზიცია განხეთქილებას იწვევს ფუტურისტულ მოძრაობაში 1913-1915 წლებში. მის იდეოლოგიურ პოლიტიკურ პროგრამას აქტიური მიმდევრები არ აღმოაჩნდა არცერთ ევროპულ ქვეყანაში, თვით იტალიაშიც კი. ფუტურიზმის მრავალი წარმომადგენელი ჩამოშორდა მას და გადავიდა აბსტრაქციონიზმზე. კ. კარა მეტაფიზიკური მხატვრობის ერთ-ერთი ფუძემდებელი ხდება, ჯ. ბალა აკადემიურ ტრადიციებს უბრუნდება, ჯ. სევერინი კუბიზმს მიმართავს, ლ. რუსოლო კი ტოვებს მხატვრობას და მუსიკის შექმნას იწყებს.

მხატვრების უმეტესობა, რომლებიც შემოქმედებითი საქმიანობის დასაწყისში პროგრესული იდეებით იყვნენ გატაცებულნი, სიმწიფის ასაკში ფიგურულ და ტრადიციულ მხატვრობას უბრუნდებიან, რაც „მშვიდ თავშესაფრად“ გადაიქცევა იმ მხატვრებისთვის, რომელთა ინოვაციები სასურველ აღიარებას ვერ აღწევენ.

ამრიგად, სახვითი ხელოვნების მიმართულებასთან ერთად იტალიურ მხატვრობაში ფუტურიზმი აქტიური სოციალურ-პოლიტიკური ტენდენციაც იყო. „იტალიის ახალგაზრდა მხატვრები“, კლასიკური ხელოვნების მოწინააღმდეგენი, ფერწერაში და ქანდაკებაში უარყოფდნენ ხელოვნების ფორმების რეალისტურობას, ცდილობდნენ დინამიკისა და ბუნების მოვლენების – ხმის, სიჩქარის, ელექტრობის, ენერჯის ასახვას. შემოქმედებითმა ძიებებმა იტალიელი ფუტურისტთას ნაწილი აბსტრაქტულ ხელოვნებას აზიარა და ნაწილმა ახალი მიმართულება – ე.წ. სივრცით სიმულტანიზმი შექმნა. კამკაშა, მყვირალა ფერების გამოყენებამ, „სუპერმენის“ იდეის, ძალადობისა და ომის განდიდებას ნაწილი არაფიგურაციულ მხატვრობამდე, ნაწილი კი – ფაშიზმამდე მიიყვანა. მოგვიანებით ხდება მებრძოლი, აგრესიული ფუტურიზმის იდეოლოგიის ტრანსფორმაცია: მხატვართა უმეტესობა, სიმწიფის ასაკში ფიგურულ და ტრადიციულ მხატვრობას დაუბრუნდა, სხვა მიმართლებების მოწინააღმდეგენი, ნეოკლასიკოსებისა და მეტაფიზიკოსების გვერდით გამოფენებშიც მონაწილეობდნენ, ყოფილი ათეისტი მემზობხეები პატივსაცემი კათოლიკეები გახდნენ და კომპოზიციებს ქმნიდნენ რელიგიურ თემებზე, ბევრი კი თავად იქცა ერთგვარ ისტორიულ ღირსშესანიშნაობად.

თავი III. რუსული ფუტურიზმი

3.1 ფუტურიზმის გენეზისი და მოდელები რუსულ მწერლობაში

მხოლოდ ჩვენ წარმოვადგენთ ჩვენი დროის სახეს (ტერეხინა, 1999:210)

XIX საუკუნის მიწურულის ხელოვნება მნიშვნელოვან ფურცელს წარმოადგენს რუსეთის კულტურულ მემკვიდრეობაში. იდეოლოგიური შეუსაბამობა და ორაზროვნება დამახასიათებელი იყო არა მხოლოდ მხატვრული მიმართულებებისა და მოძრაობებისათვის, არამედ ცალკეული მწერლების, მხატვრების, კომპოზიტორების შემოქმედებისთვისაც. ეს არ იყო მხოლოდ მხატვრული შემოქმედების სხვადასხვა სახეებისა და ჟანრების განახლების პერიოდი, არამედ „ღირებულებების უნივერსალური გადაფასების“ ხანა გახლდათ.

ფუტურისტული მოძრაობის შექმნის შემდეგ, ფაქტობრივად პირველივე წლებში, იწყება ახალი მიმდინარეობის ენერგიული პროპაგანდა იტალიის გარეთაც.

მარინეტის ლოზუნგები ბევრ ქვეყანაში აიტაცეს, თუმცა, ამასთან ერთად, იყო მცდელობები ტერმინ „ფუტურიზმის“ გამოგონებაზე პრიორიტეტულობის გაპროტესტებისა (ესპანელმა გაბრიელ ალომარმა ჯერ კიდევ 1905 წელს გამოაქვეყნა ჟურნალში „ლ'ავენს“ სტატია „ელ ფუტურიზმი“). ითარგმნა მანიფესტები, ჩატარდა გამოფენები. პირველი მსოფლიო ომის დაწყებამდე ფუტურიზმის შესახებ ლექციების ჩასატარებლად მარინეტი სტუმრობდა საფრანგეთს, ინგლისს, ესპანეთს, ბელგიას, გერმანიასა და რუსეთს. უნდა აღინიშნოს, რომ არც ერთ ქვეყანაში არ არსებობს დამოუკიდებელი ფუტურისტული მოძრაობა (შესაძლოა გამონაკლისად ჩაითვალოს რუსეთი). ფუტურიზმი აისახა ფრანგულ, გერმანულ, ესპანურ, ინგლისურ, უნგრულ, ჩეხურ, ბელგიურ, პოლონურ და იაპონურ ხელოვნებებში. 1915 წელს ნიუ-იორკში გამოიცა ექსპერიმენტული ჟურნალი „291“; იაპონიაში არსებობდა ტოკიოს ფუტურისტული სკოლა; არგენტინასა და ჩილეში შეიქმნა ფუტურისტული მიმართულების ულტრაისტების ჯგუფები, მექსიკაში – ეგზისტენციალისტები.

მარინეტი მუდმივად ამტკიცებდა და პროგრამებსა და მანიფესტებში ხაზს უსვამდა თავისი ფუტურისტული იდეებისა და ფუტურისტული ესთეტიკის უნივერსალიზმს. 1925 წელს მან გამოაქვეყნა მანიფესტი „მსოფლიო ფუტურიზმი“, რომელ-

შიც თანმიმდევრულად იყო გამოხატული ეს პრეტენზიები ფუტურიზმის გლობალური მნიშვნელობის შესახებ.

ერთი შეხედვით რუსი და ევროპელი ფუტურისტების აშკარა სიახლოვის მიუხედავად, ტრადიციები და მენტალიტეტი თითოეულ ეროვნულ მოძრაობას გარკვეულ თავისებურებებს ანიჭებდა. რუსული ფუტურიზმის ერთ-ერთი ნიშანი იყო ხელოვნების ყველა სახის სტილისა და ტენდენციების აღქმა. „ყოვლისმომცველობა“ – ასე განსაზღვრა მხატვარმა ილია ზდანევიჩმა ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ფუტურისტული მხატვრული პრინციპი.

ბევრი ფუტურისტი იყო როგორც პოეტი, ასევე მხატვარი (ველიმირ ხლენიკოვი, ვლადიმერ მაიაკოვსკი, დევიდ ბურლიუკი, ალექსეი კრუჩენიხი, ელენა გურო), მხატვრები და მუსიკოსები (ნიკოლაი კულბინი, ვლადიმერ ბარანოვი-როსინი, მიხაილ მათიუშინი). თითქმის ყველა მათგანი მიდრეკილი იყო თეორიულობის, რეკლამირებისა და თეატრალური პროპაგანდის შესტებისკენ. ეს არ ეწინააღმდეგებოდა ფუტურიზმის, როგორც ხელოვნების, მათეულ გაგებას: ფუტურიზმი აყალიბებს ადამიანის მომავალს, მისი შემქმნელის მუშაობის სტილის, ჟანრებისა და ტიპების მიუხედავად.

სინამდვილეში რუსული ფუტურიზმი მთლიანად არ შეერწყა ხელოვნების სისტემას. ამ ტერმინით აღინიშნებოდა რუსული ავანგარდის ყველაზე მრავალფეროვანი ტენდენციები. ხელოვნების მთლიანი სისტემა იყო ავანგარდული. რუსული ფუტურიზმი ეწოდა იტალიურ ანალოგიას.

პრინციპები, რომლებიც მარინეტმა მანიფესტებში წამოაყენა, ფუნდამენტური გახდა ფუტურისტული პოეტიკისთვის. უპირველეს ყოვლისა, ეს იყო პოეტური სახის შექმნაზე უარის თქმის პრინციპი, ადრე არსებული მთელი პოეზიისათვის დამახასიათებელ ტრადიციულ სქემაზე. მოგვიანებით მარინეტი მიმართავს კარდინალურ რეფორმებს პოეტური ენას ფუნდამენტური რეფორმისთვის: თავისუფალ, ექსპრესიულ ორთოგრაფიას, პუნქტუაციური ნიშნის უარყოფას, ზმნიზედებს და უფრო-ობითი ხარისხის ზედსართავების გამოყენებას – ყოველივე ეს მიმართული იყო იმ „გზიდან“ გადასახვევად, რომელზეც იდგა პოეზია.

უნდა აღინიშნოს, რომ ფუტურისტული მანიფესტები რუსეთში კარგად მომზადებულ, ნაყოფიერ ნიადაგზე აღმოჩნდა და არ წარმოადგენდა ერთადერთ წყაროს, საიდანაც იკვებებოდა ახალი ხელოვნება. მნიშვნელოვანწილად, რუსული ფუტუ-

რიზმის საფუძვლები ჯერ კიდევ სიმბოლისტებთან გამოიკვეთა, რომლებიც მის მთავარ მოწინააღმდეგეებს წარმოადგენდნენ. ქალაქის თემები, მანქანური ცივილიზაცია, საყოველთაო ქაოსი და ძველი ტრადიციების დარღვევა, ნორმატიული პოეტიკიდან გადახვევა, რითმების რთული სახეები – ყოველივე ეს მათ პოეზიაში უკვე შეინიშნებოდა.

თუ იტალიაში ფუტურიზმს მარინეტის ერთ-ერთი ჯგუფი წარმოადგენდა, ხოლო სხვა ქვეყნებში მხოლოდ ლიტერატურული წარმოდგენებით ამოიწურებოდა, „რუსული ფუტურიზმის“ კონცეფცია მოვლენათა მთელ სპექტრს მოიცავდა – განსაკუთრებულად დამოუკიდებელი კუბოფუტურისტებიდან „მეზონინ-პოეზიის“ ეპიგონებამდე, ექსპრესიონიზმით გატაცებული „ახალგაზრდული კავშირის“ წევრებით დაწყებული „ლუჩისტებით“ დამთავრებული და ა.შ. პირველობისთვის ბრძოლა განსაზღვრავდა მათ მუდმივ ურთიერთკრიტიკას. ამის წყალობით რუსი ფუტურისტების მანიფესტები არა თუ აერთიანებდა მოძრაობის ცალკეულ წევრებს, არამედ აძლიერებდა მათ შორის დაპირისპირებასა და იზოლაციას.

ბევრი განსხვავება არსებობდა სიტყვიერ მასალასთან მიმართებით. თავისუფალ სიტყვები ითვალისწინებდა ანალოგიების ჯაჭვის შექმნას, ახალი სახეების სერიებს, მაგრამ არა სიტყვის ფორმების შეცვლას. ხლებნიკოვის მიერ სიტყვების შექმნის მცდელობებმა ფესვის ბრუნვით, კრუჩენიხის ზაუმურმა ენამ, ვასილისკო გნედოვის მიერ ნულოვანი ფორმის გამოყენებამ მნიშვნელოვნად გააღრმავა ექსპერიმენტები პოეზიაში.

ფოლკლორის მიმართ განსაკუთრებულმა ინტერესმა აიძულა კრიტიკოსები, რომ დაეწერათ: *„ბუდეტლიანეობა“ არ არის ფუტურიზმი, რამდენადაც ეს უკანასკნელი სრულიად უარყოფს ტრადიციას, „ბუდეტლიანეობა“ ახალი, მომავლის შემოქმედებაა, საზრდოობს რუსული ანტიკურობის შესანიშნავი ტრადიციებით*“ (არენსი, 1922:25).

რუსულ კულტურაში ფუტურიზმს არასოდეს გააჩნდა მონოპოლია ავანგარდულ ხელოვნებაზე. რუსული ფუტურიზმის ისტორია ვითარდებოდა 4 ძირითადი ჯგუფის რთული ურთიერთდაპირისპირებისა და ბრძოლის ფონზე. ეს ძირითადი ჯგუფებია:

1. „გილეა“ კუბოფუტურისტების ჯგუფი – ვ.ვ. ხლებნიკოვი, დ.დ. და ნ.დ. ბურილიუკები, ვ.ვ. კამენსკი, ვ.ვ. მაიაკოვსკი, ბ.კ. ლიფშიცი;

2. „ეგოფუტურისტების ასოციაცია“ – ი. სევერიანინი, ი.ვ. იგნატიევი, კ.კ. ოლიმპოვი, ვ.ი. გნედოვი, რ. ივნევი და სხვები;

3. „პოეზიის მეზონინი“ – მიხაილ როსიანსკი (ფსევდონიმი ხრისანფი), ვ.გ. შერშენევიჩი, რურიკ ივნევი (მ. კოვალევი) და სხვები;

4. „ცენტრიფუგა“ – ს.პ. ბობროვი, ბ.ლ. პასტერნაკი, ნ.ნ. ასეევი, კ.ა. ბოლშაკოვი და სხვები

მოძრაობის ზოგად საფუძველს წარმოადგენდა სტიქიურობის, სპონტანურობის განცდა „ძველის ნგრევის გარდაუვალობა“ (ვ. მაიაკოვსკი) და მისით აღფრთოვანების სურვილი, ხელოვნების საშუალებით მომავალი „მსოფლიო რევოლუციის გაცნობიერება“ და „ახალი კაცობრიობის“ დაბადება.

რუსეთში ფუტურიზმი ჯერ მხატვრობაში აისახა და მხოლოდ ამის შემდეგ – პოეზიაში. 1908-1910 წლებში ძმები დ. და ნ. ბურლიუკების, მ.ფ. ლარიონოვის, ნ.ს. გონჩაროვას, დ. ექსტერის, ნ. კულბინის, მ.ვ. მათიუშინის და სხვათა მხატვრულ და შემოქმედებითი ძიებანი, გარკვეულწილად, რუსული ფუტურიზმის წინასიტორიაა.

თავად ფუტურიზმის ისტორია 1910 წლიდან დაიწყო, როდესაც ორი კრებული გამოვიდა: საკმაოდ გაწონასწორებული „იმპრესიონისტების სტუდია“ (დ. და ნ. ბურლიუკები, ვ.ვ. ხლემნიკოვი და არაფუტურისტები – ა. გიდონი, ნ.ნ. ევრეინოვი და სხვები) და უკვე წინა ფუტურისტული გამოცემა „მოსამართლეთა ბაღი“, რომლის გარეკანიც ორივე მხარეს იყო დაბეჭდილი. მეორე კრებულის შედგენაში მონაწილეობდნენ – ძმები ბურლიუკები, ვ.ვ. ხლემნიკოვი, ვ.ვ. კამენსკი, ე. გურო. ხელოვანთა ეს ჯგუფი მომავალში იქცა კუბოფუტურისტების მთავარ ბირთვად.

კუბოფუტურიზმი – „მხატვრობამ და პოეზიამ გააცნობიერა საკუთარი თავისუფლება“, – ამ განცხადებით იწყება უნიკალური მოძრაობა კუბოფუტურიზმი, რომელიც ორგანულად აერთიანებს ლიტერატურასა და სახვით ხელოვნებას ახლის ძიებაში. თითქმის ერთდროულად, 1908 წელს, ჟურნალ „ვესნას“ სარედაქციო კოლეგიის მდივანი ვასილი კამენსკი აქვეყნებს ყველასთვის უცნობი სტუდენტის ვიქტორ ხლემნიკოვის რითმულ პროზას „ცოდვილის ცდუნება“ და გენერალური შტაბის პრივატ-დოცენტი ნიკოლაი კულბინი თავის გარშემო იკრებს და ქმნის მხატვრების ჯგუფს სახელწოდებით „სამკუთხედი“.

რუსული კუბოფუტურიზმი ითვლება ფუტურისტი პოეტებისა და კუბისტი მხატვრების ურთიერთგავლენის შედეგად შექმნილ მიმდინარეობად. რა თქმა უნდა, პოეზიისა და ფერწერის აქტიური ურთიერთქმედება კუბო-ფუტურისტული ესთეტიკის ჩამოყალიბების ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი სტიმული იყო.

1910 წლის დასაწყისისათვის შეიქმნა თანამოაზრე ხელოვანთა წრე, რომელსაც ხლებნიკოვმა უწოდა სახელი „ბუდეტლიანი“. აგრეთვე შეიქმნა ღრმა, ორიგინალური ფილოსოფიური და ესთეტიკური პროგრამა. ხლებნიკოვის ამოსავალ წერტილს ამ პროგრამაში შემოქმედებითი სულის პრიმიტიული სინკრეტიზმი წარმოადგენდა. მან სიტყვიერება მის საწყისებს დაუბრუნა. „სიტყვათწარმოება, – წერს იგი, – არის ენის წიგნიერი გაქვავების პეტრიფიკაციის/გაკირვის მტერი და ეყრდნობა იმ ფაქტს, რომ სოფელში, მდინარეებსა და ტყეებთან ახლოს ენა კვლავ იქმნება, ყოველ წამს იქმნება სიტყვები, რომლებიც ან კვდები, ან პოვებენ უკვდავების უფლებას, გადააქვთ ეს უფლება წერის ცხოვრებაში“ (ხლებნიკოვი, 1933: 627).

ხლებნიკოვის ინოვაციური პოეტიკა თანხვედრაში იყო „ბუდეტლიანების“ მისწრაფებებთან.

1910 წლის აპრილში მხატვრების ჯგუფ „სამკუთხედსა“ და კულბინს შორის განხეთქილება მოხდა და მათი უშინისა და გუროს ინიციატივით, შეიქმნა „ახალგაზრდული კავშირი“. კავშირის წევრები იყვნენ მხატვრები: პაველ ფილონოვი, ოლგა როზანოვა, ვოლდემარ მატვეი, ედუარდ სპანდიკოვი და სხვები. კავშირის მიერ ორგანიზებულ გამოფენებში მონაწილეობდნენ მოსკოველი ფერმწერები – „აგურის ვალეტი“ ასოციაციისა და ლარიონოვის ჯგუფის წევრები. მათ შორის იყო დავით ბურლიუკიც, რომელიც თავიდანვე ცდილობდა რადიკალური პლატფორმის შექმნას წარსულის ხელოვნების კრიტიკისთვის.

კუბოფუტურისტების ჯგუფი დღემდე რუსი ფუტურისტების ყველაზე ცნობილ ჯგუფად ითვლება. თუმცა ამჟამად შეუძლებელია იმის დადგენა, თუ რასთან არის დაკავშირებული ეს ფაქტი: მაიაკოვსკის მათ რიგებში ყოფნასთან, ან იმასთან, რომ XX საუკუნის დასაწყისში მათი პოპულარობა უფრო საყოველთაოა, ვიდრე სხვების, ან იქნებ მათი შემოქმედება იყო სხვებზე უკეთესი და ფუტურისტულ კანონებთან შესაბამისი. ყოველ შემთხვევაში, როდესაც რუსული ფუტურიზმის შესახებ ვსაუბრობთ, ჩვენ, პირველ რიგში, „გილეას“ წევრებს ვგულისხმობთ.

1911 წლის შემოდგომაზე ბურლიუკი და მაიაკოვსკი შეხვდნენ ერთმანეთს. პირველი კრებულის „მოსამართლეთა ბაღის“ (ხლებნიკოვი, გურო, კამენსკი, ძმები ბურლიუკები, გეი-გოროდეცკი, ნიზენი, მასოედოვი) შემდგენლები და კრუჩენიხი წარმოადგენენ ახალდაფუძნებული „ბუდეტლიანების“ ლიტერატურული გაერთიანება „გილეას“. 1912 წლის ბოლოს მნიშვნელოვანი მოვლენები მოხდა „ახალგაზრდული კავშირისა“ და „გილეას“ ცხოვრებაში, რამაც ხელი შეუწყო მათ შემდგომ დაახლოებას. შემდეგ გამოფენაზე დ. ბურლიუკი, კ. მალიევიჩი და ვ. ტატლინი „ახალგაზრდული კავშირის“ წევრებად მიიღეს.

18 დეკემბერს მოსკოვში გამოიცა ალმანახი „ახალი ხელოვნების დასაცავად“, რომლის სახელწოდება – „სილა საზოგადოებრივ გემოვნებას“ მის საზოგადო სახელად იქცა. ალმანახი დიდ ყურადღებას უთმობს მხატვრობის პრობლემებს, თანამედროვე პოეზიისა და სახვითი ხელოვნების განვითარების გზებს. თავისი შეურაცხმყოფელი ინტონაციითა და ლიტერატურული მტრების წინააღმდეგ მწვავე პოლემიკური თავდასხმებით. კრებული სრულად აკმაყოფილებდა ფუტურისტული დეკლარაციების ყველა კანონს (თუმცადა სიტყვა „ფუტურიზმი“ ტექსტში არსად იყო ნახსენები).

წარსულის ხელოვნების უარყოფა („წარსული ვიწროა“), ორიენტაცია აწმყოზე, თანამედროვეობაზე („მხოლოდ ჩვენ ვართ ჩვენი დროის სახე“) და მოწოდება: „მოვისროლოთ პუშკინი, დოსტოევსკი, ტოლსტოი და ა.შ. თანამედროვეობის გემიდან“ – სწორედ ეს გადაიქცა ჯგუფი „გილეას“ ფუტურისტული პროგრამის ძირითად ლოზუნგად. „გილეას“ წევრები სწრაფად გახდნენ რუსეთის ლიტერატურული ფუტურიზმის რადიკალური ფლანგის წარმომადგენლები.

ზოგიერთი კრიტიკოსი მორალური შეურაცხყოფისა და დამცირების მტკიცებულებას „სილის“ გაჩენაში ხედავდა. თუმცა კუბოფუტურისტების აზრით, წიგნ „სადოკ სუდეის“ გამოცემა, რომელიც 1910 წელს მხატვარმა ძმებმა დავიდ, ვლადიმირ, ნიკოლაი ბურლიუკებმა, ვასილი კამენსკიმ, ელენა გურომ და ველიმირ ხლებნიკოვმა გამოუშვეს, შეიძლება რუსული ფუტურიზმის პირველ ნაბიჯად და რუსეთში ფუტურიზმის ოფიციალურად დამკვიდრებად ჩაითვალოს. ორი თვის შემდეგ ალმანახის „მოსამართლეთა ბაღი – 2“ ახალი გამოცემა უფრო დიდ ფორმატზე დაიბეჭდა. მანიფესტის შემდგენლებმა წამოაყენეს კრეატიულობის ახალი პრინცი-

პები („ჩვენ ვარდევთ სინტაქსს, უარყოფთ პუნქტუაციას, ვადიდებთ მის უსარგებლობასა და უაზრობას და ა.შ.).

თუ კუბოფუტურისტების პირველი მანიფესტი უფრო მეტად ეძღვნებოდა მათ ფილოსოფიურ შეხედულებებს და რწმენებს, ფუტურისტულ იდეოლოგიას, რაც საშუალებას გვაძლევს შევადაროთ იგი მარინეტის პირველი „ფუტურიზმის მანიფესტს“, „მოსამართლეთა ბაღი – 2“ მანიფესტი უფრო მეტად ეძღვნება მის მიღებას, ემსახურება ამ იდეების დანერგვასა და განხორციელებას პოეზიაში, ანუ ის უფრო მეტად შეგვიძლია შევადაროთ „ფუტურისტული ლიტერატურის ტექნიკურ მანიფესტს“.

რუსი ფუტურისტების მთელ საქმიანობაში მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს გართობა, თეატრალობა, სანახაობრიობა. ეს გამოიხატებოდა მათ ჩაცმულობაში, ქცევაში და მათი კოლექციებისა და ალბომების გაფორმებასა და დიზაინში.

ფუტურისტების მიერ გამოცემული წიგნების უჩვეულო სახე ემსახურებოდა არა მხოლოდ სხვათა ყურადღების მიპყრობას, არამედ საკუთარი მატერიალური პრობლემების გონივრულად შენიღბვას. გამოცემების ასეთი „არასტანდარტული“ მეთოდი მთლიანად ალ. კრუჩენიხის დამსახურებას წარმოადგენს. გამომცემლობას კი სახელად EYBI ერქვა. ამ „სიტყვის“ მნიშვნელობა შეიძლება ახსნილიყო კრუჩენიხის შემდეგი სიტყვებით „სიტყვის, როგორც ასეთის დეკლარაციიდან“: „ლილია მშვენიერია, მაგრამ უსახურია სიტყვა „ლილია“, იგი მახინჯი და გაუპატიურებულია. ამიტომ მე ლილიას ვუწოდებ EYBI-ს“ (კრუჩენიხი, 1927:4).

კუბოფუტურისტების შემოქმედების განსაკუთრებულ სახეს წარმოადგენდა მათი გამოსვლები შეხვედრებსა და დისკუსიებზე, მათი ტრადიციული ანგარიშები, შემოქმედების წარდგენა, თეატრალური კოსტიუმების ჩათვლით. კუბოფუტურისტული საღამოების წარმატებამ მათ თეატრალური წარმოდგენების შექმნა გადააწყვეტინა. 1913 წლის ივლისში მათიუშინმა, მალევიჩმა და კრუჩენიხმა მიიღეს მანიფესტი, რომელშიც ნათქვამი იყო, რომ დროა „გავეშუროთ ხელოვნების განსაცვიფრებელი ციხესიმაგრისკენ – რუსული თეატრისკენ და გადაჭრით გარდავქმნათ იგი“. ამ მიზნით ისინი ქმნიან ახალ თეატრს, „ბუდეტლიანინს“, სადაც უნდა დადგმულიყო ხლებნიკოვის „სნეჟიმოჩკა“ (თოვლის გუნდა), მაიაკოვსკის პიესა „საგანთა ამბოხი“ (რომლის თავდაპირველი სახელწოდება იყო „რკინიგზა“) და მათიუშინის ოპერა, რომელიც კრუჩენიხის პიესის „მზეზე გამარჯვების“ მიხედვით შეიქმნა.

ჯგუფები „გილეა“ და „ახალგაზრდული კავშირი“, რომელთაც ძალები გააერთიანეს, მიისწრაფვიან სხვადასხვა ხელოვნების ფორმების სინთეზისკენ. ისინი ამზადებენ სპექტაკლს, რომელშიც მთავარ როლს ვლადიმერ მაიაკოვსკი ასრულებს.

1914 წლის გაზაფხულზე იყო მცდელობა, შექმნილიყო კუბოფუტურიზმის „ოფიციალი“, ოფიციალური მხარე – თუ როგორი უნდა ყოფილიყო პირველი ჟურნალი. ძმებმა ბურლიუკებმა შექმნეს „რუსი ფუტურისტების პირველი ჟურნალის გამომცემლობა“, მაგრამ მისი გამოცემა შეწყდა პირველივე გამოცემის შემდეგ, ომის დაწყების გამო.

რუსი ფუტურისტების ან „ბუდეტლიანების“ თვითმყოფადობა, ორიგინალობა და უნიკალურობა თავს იჩენდა უჩვეულოდ მძაფრი ინტერესის გამოხატვაში ყოველივე ახლისადმი: ისინი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ჟესტებს, მოქმედებას, ქცევასა და ცხოვრების წესს. „პოლემიზმისა და რეპრეზენტაციის სანახაობრივი ფორმებისადმი მიზიდვა“ (ბობრინსკაია, 1995:480) იქცა რუსული ფუტურიზმის ერთგვარ ნიშან-თვისებად. ფუტურიზმი ცხოვრების წესად დამკვიდრდა: ბევრი შეტრიალდა ფუტურიზმისკენ, უბრალოდ ცხოვრების სტილის შეცვლის მიზნით, ანუ ისინი გადაიქცნენ „ცხოვრების ფუტურისტებად“. „ფუტურიზმი არ არის სკოლა“, – აღნიშნავდა დ. ბურლიუკი, – „ეს არის ახალი ადამიანების ახალი დამოკიდებულება სამყაროსადმი“ (ბურლიუკი, 1994: 176), ანუ ფუტურისტულ მოძრაობაში ყალიბდება პიროვნების განსაკუთრებული ფუტურისტული ტიპი, გარკვეული ქცევით, შინაარსითა და ცხოვრების წესით.

ეგოფუტურიზმი – კუბოფუტურიზმისგან განსხვავებით, რომელიც ერთნაირი მოაზროვნე ადამიანების შემოქმედებითი საზოგადოებიდან აღმოცენდა, „ეგოფუტურიზმი“ იყო პოეტ ი. სევერიანინის ინდივიდუალური გამოგონება. 1904-1912 წლებში გამოქვეყნდა 35 პოეტური ბროშურა მისი ხარჯებით, რადგან ჟურნალები და გამომცემლები უარს ამბობდნენ ახალგაზრდა პოეტის შემოქმედების გამოქვეყნებაზე ი. სევერიანინი ცნობილი გახდა მხოლოდ მას შემდეგ, რაც ლევ ტოლსტოიმ 1909 წელს აღშფოთებით გამოეხმაურა მის წიგნს „ინტუიციური ფერები“. „ვისაც არ ეზარება ყველა მლანძღავს“, – იხსენებდა იგი. ამ „ორაზროვანმა დიდებამ“ ხელი შეუწყო 1911 წელს გამოქვეყნებინა საკუთარი მანიფესტი – „ეგოფუტურიზმის პროლოგი“. „მარინეტის სკოლისგან განსხვავებით, – განმარტავს იგი, – ამ სიტყვას (ფუტურიზმი) დავამატე პრეფიქსი „ეგო“ და ფრჩხილებში „საყოველთაო“. ჩემი

ეგოფუტურიზმის ლოზუნგები იყო: 1. სული – ერთადერთი ჭეშმარიტებაა; 2. პიროვნების თავდაჯერებულობა; 3. ახლის ძიება ძველზე უარის გარეშე; 4. შინაარსიანი ნეოლოგიზმები; 5. თამამი სურათები, ეპითეტები, ასონანსები და დისონანსები; 6. ბრძოლა „სტერეოტიპებთან“; 7. ლექსის მრავალფეროვანი ზომები (ანდრონიკოვი, 1972:131).

სევერიანინის გარშემო ერთიანდებიან ი. იგნატიევი, ვ. გნედოვი, პ. შიროკოვი, გრაალ-არელსკი, დ. კრიუჩკოვი, რომელთაც ჯერ კიდევ არ გააჩნდათ რაიმე ლიტერატურული გამოცდილება. ჯგუფის სათავეში მყოფი სევერიანინი თანდათანობით ნაკლებად ინტერესდებოდა ეგოფუტურიზმის თეორიული საფუძვლებით და პოლემიკით. იგი უფრო მეტად ძველი სიმბოლისტების აღიარებით დაკავდა. ვ. ბრიუსოვი და ფ. სოლოგუბი ძალიან მაღალ შეფასებას აძლევდნენ მას. პოეტად ჩამოყალიბების შემდეგ სევერიანინი უფრო და უფრო ნაკლებად განიცდის თანამშრომლობის საჭიროებას ეგოპოეზიის აკადემიასთან, რომელსაც 1912 წელს „ეგოფუტურიზმის ეპილოგით“ ასრულებს.

ეგოფუტურიზმის მიმდინარობას სათავეში ჩაუდგა 19 წლის ივანე იგნატიევი. მან ჩამოაყალიბა „ინტუიციური ასოციაცია“ და სევერიანინის ეგოფუტურიზმის ზოგადი სიმბოლისტური ორიენტაციიდან ახალი მიმართულებისკენ გაიჭრა, რომელიც ინდივიდის ინტუიციური შემოქმედების უფრო ღრმა, ინდივიდუალურ, შემოქმედებით ორიენტაციას დაეფუძნა. იგნატიევი მოღვაწეობდა როგორც თეორეტიკოსი, კრიტიკოსი, პოეტი. მან დააარსა გამომცემლობა „პეტერბურგის მაცნე“, გამოაქვეყნა 9 ალმანახი და ეგოფუტურიზმის შესახებ მრავალი წიგნი. გამოცემები იყო მცირე მოცულობის, მინიმალური ილუსტრაციებით, თხელი ქაღალდითა და ყდით. ყველა კრებულის გარეკანი ეთმობოდა კუბო-ფუტურისტებს. კრებულებში არ იბეჭდებოდა პროზა, დიდი რეცენზიები და კრიტიკა, თუმცა, ამავე დროს, ალმანახში იყო საინტერესო, განსაკუთრებული, ექსპერიმენტული ნაშრომები.

ი. იგნატიევი ამტკიცებდა, რომ *„თითოეულ ასოს გააჩნია არა მხოლოდ ხმა და ფერი, არამედ გემოც და განუყოფლადაა დაკავშირებული სხვა ასოებთან თავისი მნიშვნელობით, ცნობიერებით, წონითა და სივრცით“*. დრო რომ არ დაეკარგათ სიტყვების შექმნაზე, ფართოდ ინერგება მათემატიკური ნიშნები, მუსიკალური ნოტები, პოეზიაში, იქმნება ვიზუალური პოეზია.

ამ ჯგუფის კიდევ ერთი ექსპერიმენტატორი იყო ვასილიკ გნედოვი. იგი წერდა პოეზიასა და რიტმულ პროზას (პოეზიასა და რითმებს) ძველი სლავური ფესვების საფუძველზე, ალოგიზმების გამოყენებით, სინტაქსური კავშირის რღვევით. იგი სევერიანინის შემდეგ იყო მთავარი ეგოფუტურისტი. გნედოვი არის ავტორი ცნობილი „დასასრულის პოემისა“, რომელიც მდუმარე ჟესტისაგან შედგებოდა. ლექსში არ იყო სიტყვები, მთელი მისი შინაარსი შედგებოდა ხელის ერთი ჟესტისგან, რომელიც ნელა იწევს და მოწყვეტით ეცემა ქვემოთ, შემდეგ კი მარჯვნივ და გვერდზე და ქმნის რაღაც კაუჭს. ზოგიერთი კრიტიკოსი აღნიშნავს, რომ, თუ ხლებნიკოვმა სიტყვების შექმნას მისცა პირველი იმპულსი, კრუჩენიხმა საფუძველი დაუდო ზაუმურ პოეზიას, გნედოვმა კი თავისი ჟესტი ლიტერატურული ნაწარმოების დონეზე დააყენა.

კუბოფუტურისტებისა და ეგოფუტურისტების დაპირისპირება აშკარა იყო და ამას ხშირად აღნიშნავდნენ ბრაუსოვი, ჩუკოვსკი, გუმილიოვი და სხვები. ბუნებრივია, რომ ფუნდამენტური განსხვავებები არსებობდა მოსკოველ კუბოფუტურისტებსა და პეტერბურგელ ეგოფუტურისტებს შორის. ჯგუფ „გილეას“ წევრები ქადაგებდნენ კოლექტივიზმს და ჯგუფური დისციპლინისადმი დაქვემდებარებას, ეგოფუტურისტები მოუწოდებდნენ გათიშვისა და დაშლისკენ. ამასთან, ხლებნიკოვის სიტყვათწარმოქმნის ექსპერიმენტები გამიზნული და შთაგონებული იყო ყველასთვის გასაგები, უნივერსალური ენის შექმნის ოცნებით. იგნატიევი კი პირიქით თვლიდა, რომ ენის კომუნიკაციური ფუნქცია გადალახული იქნებოდა ინდივიდის საზოგადოებაში ცხოვრების აუცილებლობის შესაბამისად. მიუხედავად შეუსაბამობებისა, ეგოფუტურისტების ესთეტიკურ პროგრამას საკმაოდ ბევრი რამ ჰქონდა საერთო „გილეას“ მანიფესტებთან (რიტმებისა და რითმის განახლება, სიტყვების შექმნა, სემანტიკური და ფორმალური ცვლა და ა.შ.).

1914 წლის 20 იანვარს იგნატიევმა თვითმკვლელობით დაასრულა სიცოცხლე. მისი სიკვდილის შემდეგ გამომცემლობა „პეტერბურგის მაცნემ“ არსებობა შეწყვიტა, დაიშალა ეგოფუტურისტების „არეოპაგი“. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ კვლავ გრძელდებოდა ინტუიციური ინდივიდუალიზმის იდეების ასახვა და განვითარება განსხვავებული ხარისხით ოლიმპუსის, გნედოვისა და შიროკოვის ნაწარმოებებში, რომლებიც ალმანახებში „პოეზიის მეზონინი“ და „ცენტრიფუგა“ ქვეყნდებოდა.

ეგოფუტურისტები თავს იკავებდნენ ექსცენტრული გამოხტომებისგან, რომელიც კუბოფუტურისტების ქცევისთვის იყო დამახასიათებელი. ისინი ნაკლებად

მიმართავდნენ ფუტურისტული იდეოლოგიისა და ტექნოლოგიის მიღწევებს, გარდა ახალი სიტყვების შექმნისა. მათ მთავარ იდეაა „უკიდურესი ინდივიდუალიზმის ქადაგება“ (ბრიუსოვი). სტილისტური გაგებით ეგოფუტურისტები სავსებით ჩვეულებრივი იყვნენ და ოდნავ თუ განსხვავდებოდნენ სიმბოლისტებისგან.

„პოეზიის მეზონინი“ – ჯგუფი „პოეზიის მეზონინი“ მოსკოველმა ეგოფუტურისტებმა ვ. შერშენევიჩმა, ლ. ზაკმა (ფსევდონიმები ხრისანფი და მიხაილ როსიანსკი), კ. ბოლშაკოვმა, ბ. ლავრენევიჩმა, ს. ტრეტიაკოვმა, რ. ივნიევიჩმა დააარსეს. ჯგუფი არსებობდა მხოლოდ 1913 წლის განმავლობაში. ჯგუფის წევრები ხშირად აღნიშნავდნენ თავიანთ სულიერ ნათესაობას სანქტ-პეტერბურგელ ეგოფუტურისტებთან და წარმატებით იბეჭდებოდნენ მათ გამოცემებში. მათთვის რთული იყო ცალკე, დამოუკიდებელი პლატფორმის შექმნა. ამიტომ ჯგუფის წევრები კმაყოფილნი იყვნენ მათი საშუალო, ეკლექტური და გაურკვეველი პოზიციით. ისინი თავის ესთეტიკურ უპირატესობებს გამოხატავდნენ კრიტიკულ გამოსვლებში მთავარი მოწინააღმდეგეების – „გილეას“, შემდეგ კი – „ცენტრიფუგას“ წინააღმდეგ.

კრიტიკოსები ჯგუფს „პოეზიის მეზონინი“ გამოხატულად მიიჩნევდნენ ფუტურიზმის საქმიან, გაწონასწორებულ ფრთად. ჯგუფის ყველაზე ენერგიულ წევრად ითვლებოდა ვ. შერშენევიჩი. მისი პირველი წიგნები საყოველთაოდ იყო ცნობილი როგორც იმიტაციური და წარმოსახვითი. იგი ყოველნაირად ცდილობდა, შეექმნა საკუთარი სტილი: კონცენტრირებული იყო რვაფეხა ქალაქის სურათებზე, დაიწყო „ბასრკუთხიანი სურათების რიტმის“ დანერგვა „გამკაცრებული სასტიკი დისონანსებით“.

კრებულის „ავტომობილის გარბენი“ (1915) წინასიტყვაობაში ავტორი ასახელებს თავისი პოეტიკის თვისებებს: თანამედროვეობა, ანტიესთეტიზმი, ურბანიზმი. უნდა აღინიშნოს შერშენევიჩის კუბოფუტურისტებისადმი პოლემიკის რამდენადმე განსხვავებული ხასიათი. შერშენევიჩს განსაკუთრებული დამოკიდებულება ჰქონდა იტალიური ფუტურიზმისადმი და მისი ერთგული პროპაგანდისტი იყო. ჯგუფ „გილეას“ წევრები ხაზს უსვამდნენ თავიანთ რუსულ წარმოშობას და დასავლეთის ესთეტიკურისაგან თავს დამოუკიდებლად თვლიდნენ. ხლებნიკოვი, რომელსაც არ სურდა მიეღო ფუტურისტული სახელი, აპროტესტებდა მარინეტისთან კავშირს. შერშენევიჩმა პირიქით, თარგმნა და გამოაქვეყნა იტალიური ფუტურიზმის მთავარი მანიფესტები, მარინეტის ლექსი „ტრიპოლის ბრძოლა“ და მისი რომანი „მაფარკა

ფუტურისტი“. 1914 წელს, შერშენივიჩისა და კულბინის ინიციატივით, მარინეტი რუსეთში ჩამოვიდა. ლარიონოვი, მაიაკოვსკი და ბურლიუკი არ გამოცხადდნენ მასთან შეხვედრაზე. შერშენივიჩმა და ბოლშაკოვმა განაცხადეს: „*უარვეყოფთ რა ყოველგვარ მემკვიდრობას იტალიელი ფუტურისტებისგან, გიდასტურებთ ლიტერატურულ პარალელიზმს: ფუტურიზმი არის დიდი ქალაქის მიერ შობილი საზოგადოებრივი მიმდინარეობა, რომელიც თვითონ ანადგურებს ყველა სახის ეროვნულ განსხვავებას. მომავლის პოეზია კოსმოპოლიტურია*“ (ლივშიცი, 1989:202). მოგვიანებით, 1916 წელს, შერშენივიჩმა სტატიების წიგნში „მწვანე ქუჩა“ განსაკუთრებული მიმართულების – იმაჟინიზმის (წარმოსახვა) შემუშავება დაიწყო, რომელიც 1919 წლის დასაწყისში საჯაროდ გამოცხადდა და ახალ ლიტერატურულ ჯგუფად იქცა.

„ცენტრიფუგა“ – მომავალი პოეტების ჯგუფის „ცენტრიფუგას“ მთავარი წევრები იყვნენ: ს. ბობროვი, ნ. ასეევი და ბ. პასტერნაკი, რომლებიც მის დაარსებამდე დიდი ხნით ადრე იყვნენ ცნობილნი. ბობროვის ესემ „რუსული პურიზმი“ დიდი რეზონანსი გამოიწვია. მიუხედავად იმისა, რომ ტერმინი, რომელიც მან ახალი ხელოვნების სახელწოდებისთვის შესთავაზა, არ დამკვიდრდა. თუმცა ყველაზე მნიშვნელოვანმა პოსტულატებმა მოწონება დაიმსახურეს. როგორც ბობროვი ამბობდა, „*ახლა რუსული პურიზმის საფუძვლები რუსულ არქაიზმშია: უძველესი ხატები, გრავიურები, ნაქარგები, ქვის ნაკეთობებში, ბარელიეფები... სადაც ყველაფერი ისეთი მარტივი და დამახასიათებელია, სავსეა შესანიშნავი, უდიდესი ფასეულობებით*“ (ლივშიცი, 1989:347).

ბობროვს არ მიუტოვებია ფიქრი ლიტერატურული გაერთიანების შექმნაზე. თავდაპირველად, 1913 წლის გაზაფხულზე, იქმნება ახალგაზრდული კლუბი და პატარა გამომცემლობა „ლირიკა“. თუმცა 1914 წლის 1 მარტს ეს ახალგაზრდული წრე გაიყო. მათი ნაწილი ჩამოყალიბდა „ცენტრიფუგას“ სახელწოდებით, მეორე ნაწილის სახელწოდება კი „მშვილდოსანი“ იყო. შეიქმნა სიგელი, რომელსაც ხელს აწერდნენ ბ. პასტერნაკი, ნ. ასეევი, ს. ბობროვი, ი. ზდანევიჩი. გამოიკვეთნენ მეტოქეები კუბო-ფუტურისტებისა და „პოეზიის მეზონინის“ სახით. „ცენტრიფუგას“ პირველი კრებული „რუკონოგ“ 1914 წლის იანვარში გამოიცა, რომელიც გარდაცვლილი იგნატიევის ხსოვნას მიეძღვნა. ასე რომ, ამ ავტორებმა პეტერბურგის ეგოფუტურიზმის მემკვიდრეებად გამოაცხადეს თავი. პეტერბურგის „ცენტრიფუგაში“ თავშესაფარი პოვეს ეგოფუტურისტებმა: ოლიმპოვმა, შიროკოვმა, კრიუჩკოვმა, „პოეზიის მე-

ზონინის“ დაშლის შემდეგ ჯგუფს შეუერთდნენ: ბოლშაკოვი, ივნივი და ტრეტიაკოვი.

აღნიშნული ფუტურისტული ჯგუფებიდან, როგორც წესი, ყოველი მათგანი თავს „ჭეშმარიტი“ ფუტურიზმის წარმომადგენლად მიიჩნევდა და სასტიკ პოლემიკაში შედიოდა სხვა ჯგუფებთან. თუმცა თანდათანობით სხვადასხვა ჯგუფის წევრები დაახლოვდნენ. ასე რომ, 1913 წლის ბოლოსა და 1914 წლის დასაწყისში სევერიანინი გამოდის მაიაკოვსკის, კამენსკისა და დ. ბურდიუკთან ერთად; ასევე, პასტერნაკი და შერშენევიჩი მონაწილეობენ კუბოფუტურისტების გამოცემებში; ბოლშაკოვი ჯგუფიდან ჯგუფში გადადიოდა და იყო „პოეზიის მეზონინის“, „ცენტრიფუგასა“ და „კუბოფუტურისტების“ ჯგუფების წევრი.

თებერვლის რევოლუციამ ფუტურისტებში არნახული შემოქმედებითი თავისუფლების ილუზია დაბადა. მწერლები და მემარცხენე მხატვრები აპროტესტებდნენ მ. გორკი და ა. ბენუა ხელმძღვანელობით „ხელოვნების დეპარტამენტის“ შექმნას. სურდათ ნებისმიერი მთავრობისგან დამოუკიდებლობის შენარჩუნებას, საკუთარი „პოეტებისა და მხატვრების სახელმწიფოს“ შექმნა. ისინი „ქუჩის ლიტერატურისა და მოედნების მხატვრობის“ შესახებ დეკრეტში წერდნენ: „ამიერიდან იცვლება ხელოვნების არსებობა სასახლეებში, გალერეებში, სალონებში, ბიბლიოთეკებსა და თეატრებში“, „მოგიწოდებთ ყველას მოპოვებული დიადი თანასწორუფლებიანობის სახელით, შემოქმედებითი პიროვნების თავისუფალი სიტყვები კულტურის წინაშე დაიწეროს ჩვენი ქალაქის ქუჩებზე, სახლის კედლებზე, გზაჯვარედინებზე, ღობეებსა და სახურავებზე ...“

ხელოვნების დემოკრატიზაციის შესახებ დეკრეტი N1 1918 წლის მარტში გამოქვეყნდა „ფუტურისტული გაზეთის“ პირველ და ერთადერთ ნომერში.

1910-იანი წლების ბოლოს ფუტურისტული საქმიანობის ცენტრი მოსკოვიდან და სანქტ-პეტერბურგიდან კავკასიაში, თბილისში გადავიდა, სადაც ზოგიერთი პოეტი და მხატვარი სხვადასხვა გარემოების გამო აღმოჩნდა. ერთ-ერთი მკვლევარი ამ პერიოდს რუსული ფუტურიზმის ისტორიაში შემდეგნაირად აფასებს: *„ეს იყო ფუტურიზმის ავანგარდული ელემენტების ყველაზე ნათელი კრისტალიზაცია და მისი ევოლუციის კულმინაციის წერტილი“* (მარკოვი, 1968: 336).

ძნელია ფუტურიზმი განსაზღვროს, როგორც მიმართულება, რომელიც მასალების დამუშავების საერთო ტექნიკასა და სტილთან არის დაკავშირებული. ჩვენ

გვიწევს ისეთი განსხვავებული ჯგუფების წარმომადგენლებისა და მათი სტილის შედარება, როგორებიცაა: „არქაული სიმღერების ავტორი“ – ხლებნიკოვი, ურბანისტი – მაიაკოვსკი და „ზაუმის“ ავტორი – კრუჩენიხი“.

მიუხედავად ამისა, რუსული ფუტურიზმის ორგანიზაციული და შემოქმედებითი მრავალფეროვნება და განსხვავებულობა, საბოლოოდ, მის ძლიერ მხარედ შეიძლება ჩაითვალოს. არსებობენ ისეთი პოეტები: ოსიპ მანდელშტამი, მიხაილ კუზმინი, სერგეი ესენინი, ნიკოლაი ზაბოლოცკი, დანილ ჰარმსი და სხვები, რომლებმაც არ გაიზიარეს ფუტურიზმის გამოცდილება თავიანთ შემოქმედებაში.

ფუტურისტები ახლებურად და თამამად იყენებენ სინტაქსის, ენის სტილისტური თვისებების, სიტყვების ფორმირების, სიტყვათწარმოების კანონების, რითმის და ა.შ. შესაძლებლობებს. მათ შემდეგ შეუძლებელი იყო ძველი ფორმით წერა. ფუტურისტული ექსპერიმენტები, რა თქმა უნდა, ძლიერი სტიმული იყო მხატვრული ენის განვითარებისათვის.

პირველი მსოფლიო ომის დაწყება რუსეთში ფუტურიზმის დასრულების დასაწყისად აღინიშნა, რაც ჯგუფ „გილეასაც“ შეეხო. 1914 წლისთვის მან, როგორც ერთიანმა დაჯგუფებამ, არსებობა შეწყვიტა. ბევრმა ფუტურისტმა დატოვა მოსკოვი და პეტროგრადი, რადგან იმალებოდა ომში გაწვევის თავიდან აცილების ან, პირიქით, ფრონტზე წასვლის მიზნით. ომმა შეცვალა ცხოვრების რიტმი და რეალობის აღქმა. ფუტურისტების გამოხტომები აღარ ჩანდა ისეთი გიჟური ან შოკისმომგვრელი და თავად ფუტურისტებსაც აღარ ჰქონდათ მათი ჩადენის სურვილი. პირველ ადგილს იკავებს პატრიოტიზმი, საერთო გრძნობა მათთან, ვინც ადრე მტრად მიაჩნდათ. იტალიელებისგან განსხვავებით, რუსი ფუტურისტების წარმომადგენლები საერთოდ არ აიგივებდნენ თავიანთ იდეოლოგიურ ომს რეალურ ომთან. 1915 წელს გამოვიდა კრებული „მშვილდოსანი“, სადაც, ფუტურისტებთან ერთად ისეთი ცნობილი სიმბოლისტები აქვეყნებენ თავიანთ ნაწარმოებებს, როგორებიც იყვნენ: რემიზოვი, ბლოკი და კუზმინი.

იტალიური ფუტურიზმის საფუძველი, რომლის ლოზუნგიც იყო „ომი არის მსოფლიოს ჰიგიენა“, ფუტურიზმის რუსულ ვერსიაში შესუსტდა. თუმცა, როგორც ვ. ბრიუსოვი აღნიშნავს სტატიაში „თანამედროვე პოეზიის მნიშვნელობა“, ეს იდეოლოგია „...სტრიქონებს შორის გამოსჭვივის და მკითხველთა მასები ინსტინქტურად გაურბიან ამ პოეზიას“.

ძველი ჯგუფები დაიშალა, მაგრამ იქმნება ახალი. 1917 წლის შემოდგომაზე თბილისში დაარსდა ჯგუფი „ფუტურისტთა სინდიკატი“. მასში შედიოდნენ პოეტები და მხატვრები: ა. კრუჩენიხი, ძმები ვ. და ი. ზდანევიჩები, ნ. ჩერნიავსკი, კარა დავრიში, ლ. გუდიაშვილი, და ს. ვალიშევსკი. სინდიკატმა მხოლოდ რამდენიმე თვე იარსება, მაგრამ მოასწრო ფართო პროპაგანდისტული ღონისძიებების, საჯარო ლექციებისა, დისპუტების ორგანიზება და ენერგიული საგამომცემლო საქმიანობა.

1918 წლის დასაწყისში სინდიკატს გამოეყო ჯგუფი „41⁰“, რომელშიც შედიოდნენ: ა. კრუჩენიხი, ი. ზდანევიჩი და ი. ტერენტიევი. ამ ჯგუფის მანიფესტმა, რომელიც ამავე სახელწოდების გაზეთში გამოქვეყნდა, განსაზღვრა მისი მხატვრული ექსპერიმენტების ძირითადი მიმართულება – კრუჩენიხის გამოგონება, ზაუმის ენა: „კომპანია 41⁰ აერთიანებს მემარცხენე ფუტურიზმს და ამტკიცებს ზაუმს, როგორც ხელოვნების გამოხატვის სავალდებულო ფორმას“. 41⁰-ის ამოცანას წარმოადგენდა, გამოეყენებინა თანამშრომლების ყველა უდიდესი აღმოჩენა და მსოფლიო გადაეწყო ახალ ღერძზე.

ფუტურისტების უმეტესი ნაწილი მიესალმებოდა რევოლუციას, როგორც მომავლისკენ წინგადადგმულ ნაბიჯს, რომლისკენაც ისწრაფოდნენ. თუმცა ძველი ჯგუფის განახლება შეუძლებელი აღმოჩნდა. რევოლუციამდელი ფუტურისტების პოლიტიკურად ყველაზე აქტიური ნაწილი 1922 წელს ორგანიზებულ ჯგუფ LEF-ში ერთიანდება (ხელოვნების მარცხენა ფრონტი, რომელსაც წინამძღოლობს მაიაკოვსკი) და, შესაბამისად, საბჭოთა ლიტერატურაშიც.

1920-იანი წლების შუა პერიოდისთვის ფუტურიზმმა კლასობრივი ხასიათი შეიძინა და ოპოზიციურიდან მმართველ იდეოლოგიად გადაიქცა. ფუტურიზმით დაინტერესებულმა ებრაელმა მხატვრებმა: ბორის არვატოვმა, ბორის კუმნერმა, ნიკოლაი ჩუჟაკმა და დავიდ არკინმა რევოლუციის პირველ წლებში დაიკავეს ძირითადი თანამდებობები სახელმწიფო დაწესებულებების სისტემაში, რომელიც მოიცავდა იდეოლოგიის, განათლების, საბჭოთა ხელოვნების ფართო სპექტრს, როგორც თეორიულ, აგრეთვე, პრაქტიკულ ასპექტში.

ასე რომ, რუსული ფუტურიზმმა ცვლილებები განიცადა და იტალიურისგან სრულიად დამოუკიდებელ მოძრაობად იქცა. ის უფრო მრავალფეროვანს სპექტრს მოიცავდა, უფრო ჰუმანისტური, ნაკლებად მეზრძოლი, აგრესიული და პოლიტიკური იყო. რუსულ ფუტურიზმს არ გააჩნდა საერთო პროგრამა და მოქმედების სტრატეგია,

ვერ შექმნა ახალი ხელოვნების ერთიანი ფრონტი და საყოველთაოდ აღიარებული ლიდერი. ვერ მოახერხა კულტურაზე, პოლიტიკაზე ყოვლისმომცველი გავლენის მოპოვება; იტალიური ფუტურიზმი ფაშიზმის იდეოლოგიური საფუძველი გახდა, რუსული 1917 წლის რევოლუციამდე მივიდა. რუსული ავანგარდში ფუტურიზმს გააჩნდა ყველაზე მრავალფეროვანი ტენდენციები. ის ჯერ მხატვრობაში აისახა, შემდეგ – პოეზიაში. რუსული ფუტურიზმი ვითარდებოდა 4 დიდი ჯგუფის დაპირისპირებისა და ბრძოლის ფონზე. რადიკალური ფლანგი კუბოფუტურისტები – პოეტებისა და კუბისტი მხატვრების ჯგუფი „გილეა“ და „ახალგაზრდული კავშირი“ საერთო ძალებით ეწეოდნენ ხელოვნების ფორმების სინთეზს, ქადაგებდნენ კოლექტივიზმს, ეგოფუტურისტები პირიქით – უკიდურესი ინდივიდუალიზმს. თავს იკავებდნენ კუბოფუტურისტების მსგავსი ექსცენტრიულობისაგან; გაჩნდა ფოლკლორით დაინტერესებულ თანამოაზრეთა წრე „ბუდეტლიანი“ ორიგინალური ფილოსოფიურ-ესთეტიკური პროგრამით. „პოეზიის მეზონინმა“ დამოუკიდებელი პლატფორმა ვერ შექმნა. მას სულიერი ნათესაობა ჰქონდა ეგოფუტურისტებთან და მათ გამოცემებშიც იბეჭდავდნენ. „ცენტრიფუგას“ სასტიკი პოლემიკა ჰქონდა სხვებთან. რევოლუციის მერე ფუტურისტების პოლიტიკურად ყველაზე აქტიური ნაწილი ჯერ „ხელოვნების მარცხენა ფრონტში“ (LEF) გაერთიანდა, მერე საბჭოთა ლიტერატურაში, ფუტურიზმმა შეიძინა კლასობრივი ხასიათი და ოპოზიციურიდან მმართველ იდეოლოგიად იქცა, სანამ „საბჭოთა რეალიზმი“ ჩაენაცვლებოდა.

3.2 რუსული ფუტურიზმის ფორმები და პოეტიკა

რათა დაიწეროს და ხედავდე თვალის დახამხამებაში! (კრუჩენიხი, 1927:58)

ფუტურიზმი XX საუკუნის 10-იან წლებში გახდა ახალი ხელოვნების სიმბოლო – მომავლის ხელოვნება, სისწრაფისა და მუდმივი მოძრაობის ხელოვნება, რომელმაც თავი რევოლუციურ ფენომენად გამოაცხადა. მასში ძირითად კომპონენტებს წარმოადგენდა თეორია, მანიფესტი, ჟესტი. აქედან გამომდინარე, ფუტურიზმი დღემდე აქტუალური რჩება, რადგან მან პირველად თავისი პროვოკაციული ბუნებით თითქმის მთელ მსოფლიოში შეცვალა ხელოვნება ცხოვრებით და პირიქით.

ჰანს გიუნტერი ნაშრომში „ტერმინოლოგია და იდეოლოგია: იტალიური ფუტურიზმი და რუსული ავანგარდი“ სისტემურად ადარებს იტალიურ და რუსულ ფუტურიზმს იმის დასადგენად, თუ რა სახის კავშირი არსებობს მხატვრული მიმართულების ძირითად ესთეტიკურ კატეგორიებსა და მის იდეოლოგიურ ორიენტაციას შორის და განსხვავდებიან თუ არა ისინი ამ თვალსაზრისით. ავტორი ადარებს იტალიური ფუტურიზმისა და რუსული ავანგარდის საკვანძო ცნებებს, მის კავშირს ტოტალიტარიზმთან. გიუნტერი ასკვნის, რომ მათ შორის არსებობს შესაბამისობები და, აგრეთვე, მნიშვნელოვანი განსხვავებებიც, კერძოდ, იტალიურ ფუტურიზმს კავშირი აქვს ფაშიზმის იდეოლოგიასთან, რუსულ ავანგარდს კი – ბოლშევიზმის იდეასთან.

„ფუტურიზმი თავისი გამოჩენის პირველივე პერიოდიდან მიისწრაფოდა არა მხოლოდ ინოვაციებისკენ ხელოვნების სფეროში, არამედ იმისკენ, რომ შეექმნა კულტურის მთლიანად ახალი კონცეფცია, ხელოვნებასა და ცხოვრებას შორის ურთიერთობის ახალი ლოგიკა და თვით სიცოცხლის ახალი ფორმებიც კი“; – წერს თავის კვლევაში ფუტურიზმის ისტორიის შესახებ ეკატერინა ბობრინსკაია (ბობრინსკაია, 2000:14).

რუსული ფუტურიზმის პირველი ისტორიოგრაფიები თავად ფუტურისტები იყვნენ. 1920-იანი წლების ბოლოს ალექსეი კრუჩენიხმა დაწერა „ვერლიბრომი“ – ლეგენდარულ ჯგუფ „გილეას“ ისტორია. 30-იან წლებში რუსი ლიტერატურათმცოდნეების მიერ ჩაფიქრებული იყო მოძრაობის ისტორიის კვლევა, მაგრამ „მემარცხენე ხელოვნების“ თემა დროთა განმავლობაში უფრო და უფრო არათანმიმდევრული ხდებოდა და ეს იდეები არარეალიზებული დარჩა.

მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ მრავალი მწერალი და ლიტერატურათმცოდნე გაემგზავრა დასავლეთში. მათი ახალგაზრდობა დაემთხვა რუსული ავანგარდის ფორმირების პერიოდს. ფუტურიზმის ყველაზე დიდი უცხოელი მკვლევარი „მეორე ტალღის“ ერთ-ერთი ემიგრანტთაგანი, პოეტი და სლავისტიკის მკვლევარი, ლოს-ანჯელესში კალიფორნიის უნივერსიტეტის პროფესორი, ვლადიმერ მარკოვი გახდა.

ვ. მარკოვის წიგნი „რუსული ფუტურიზმის ისტორია“ / (Storia del futurismo russo), რომელიც ლეგენდარული მოძრაობის ისტორიას აღწერს, შეერთებულ შტატებში ინგლისურად 30 წლის წინ გამოიცა. ამ წიგნით ხელახლა გაცოცხლდა რუსული ავანგარდის სამყარო. ვ. მარკოვი იყო პირველი, ვინც შექმნა რუსეთში ფუტუ-

რიზმის წარმოშობისა და განვითარების ერთიანი ისტორია 1908 წლიდან 1921 წლამდე. ამ წიგნის განსაკუთრებული მნიშვნელობა მდგომარეობს იმაში, რომ მასში სრულიად არ არის წარმოდგენილი რაიმე სახის „თეორია“, ანალიტიკური მსჯელობა და რაიმე ტიპის განმარტებები. მარკოვის წიგნი, უპირველეს ყოვლისა, საინტერესოა მისი მრავალფეროვნების გამო. ავტორი შეეცადა, თავის წიგნში გაეშუქებინა ყველა ფაქტი, სახელი, მიმდინარეობა და რუსული ფუტურიზმის „ფრაქციები“, რომელიც პრესაში იბეჭდებოდა და აგრეთვე ფუტურიზმისთვის ყველაზე დამახასიათებელი იმიტაციები, პაროდიები და მისტიფიკაციები. ასევე, არ დარჩენია ყურადღების მიღმა „ფუტურისტული გარდერობი“: მაიაკოვსკის ყვითელი პერანგი, დ. ბურლიუკის ნაკუწებიანი ჟილეტი და ქუდი და ვ. კამენსკის პარიზული კაკაოსფერი კოსტიუმი.

იტალიური და რუსული ფუტურიზმს ასევე იკვლევდა ელენა ბობრინსკაია. თავის წიგნში მან ცალკე თავად გამოყო ადგილობრივი, ანუ რუსული ფუტურიზმი, სადაც ახლებურად, ფუტურისტული სულისკვეთებით, განიხილავს ბუდეტლიანების მოღვაწეობას. აღსანიშნავია, რომ ბუდეტლიანები დაჟინებით მოითხოვდნენ თავიანთი საქმიანობის ეროვნულ ნიადაგზე განხილვას. მიუხედავად ამისა, ევროპული – იუგოსლავიის, პოლონეთის, ჩეხეთის, გერმანიის და ა.შ. „ფუტურიზმებისაგან“ განსხვავებით – „რუსული ფუტურიზმი“ ისტორიულად „რუსული ავანგარდის“ შემადგენელ ნაწილია და ამ სახელწოდებით დამკვიდრდა ხელოვნების ისტორიაში.

ელენა ბობრინსკაიას წიგნის მთავარი ფიგურა სამართლიანად არის მარინეტი. ავტორი მსოფლიო ფუტურიზმის ლიდერს უყურებს და განიხილავს არა როგორც რკინისგან დამზადებულ სუპერმენს, არამედ როგორც მისი დროის მგზნებარე და ექსცენტრულ, ძლიერი ნებისყოფის მქონე ადამიანს, რომელმაც საკუთარი სისხლითა და ხორციტ ძალიან ბევრი გააკეთა ფუტურისტული მოძრაობისათვის. მარინეტის ბიოგრაფია, წარმოადგენს ფუტურიზმის მთელ ისტორიას. 1920-იან წლებიდან იგი დიდი ენთუზიაზმით იყო ჩართული პოლიტიკაში, თუმცა დაღლილი ტოვებს პოლიტიკას და მიუხედავად იმისა, რომ იყო მამაკაცურობის კულტის, მანქანური ძალის მეხოტბე და გამოხატავდა „ქალისადმი ზიზზლს“ (რას წარმოადგენს ეს თვითმფრინავთან შედარებით?), ქორწინდება. მარინეტის ბიოგრაფიის ეს ფაქტი წიგნში აღქმულია, როგორც ფუტურიზმის აშკარა მზის ჩასვლა. თვალსაჩინო და საექვო ეპიზოდს წარმოადგენს ფუტურიზმის ისტორიაში და მისი ლიდერის ბიოგრაფიაში მარინეტის მონაწილეობა ცნობილ „რომის მარშში“. ამის შემდეგ იგი სულ იხრება

ფაშიზმისკენ, რაც მისთვის არაფერია, თუ არა ფუტურიზმის „პროგრამა მინიმუმის განხორციელება“. იმისათვის, რომ გააცნოს იტალიასა და ევროპას ფუტურიზმი, როგორც ძლიერი კულტურული ფენომენი, რომელიც დამოუკიდებელ პოლიტიკურ ხასიათს ატარებს, მარინეტი აწყობს ფუტურისტთა პირველ კონგრესს. მასში ქვეყნის ყველა ფუტურისტული გაერთიანების გარდა, ყველაზე მრავალფეროვანი პოლიტიკური ორგანიზაციები მონაწილეობდნენ, ფაშისტებიდან დაწყებული ანარქისტებით დამთავრებული.

მტკივნეულ საკითხად რჩება წიგნში თემა, რომლის მოგვარებაც შეუძლებელია XX საუკუნის ხელოვნებასა და პოლიტიკას შორის მჭიდრო კავშირის გამო – რუსული ავანგარდისა და ბოლშევიზმის ურთიერთობის საკითხი და იტალიური ფუტურიზმი და ფაშიზმი. პოლიტიკასთან დაკავშირებული ფუტურისტული მოძრაობის ყველა ეს ასპექტი წიგნში შესწავლილია ფუტურისტული ესთეტიკის ჩარჩოებიდან, ხისტი და კატეგორიული განსჯის სფეროდან. ფუტურიზმი, მასში შემავალი იდეოლოგიური, პოლიტიკური, სოციალური და სხვა კონცეფციების მრავალფეროვნებით, განხილულია, როგორც კულტურული და მხატვრული წყობის ფენომენი. ნაშრომში ასევე განხილულია ფუტურიზმის გეოგრაფია იტალიიდან გავრცელების შემდეგ – 1910-იანი წლების დასაწყისში მან მიაღწია რუსეთს (რუსეთიდან საქართველოს), ხოლო კიდევ ერთი ათწლეულის შემდეგ – ამერიკასა და იაპონიასაც კი.

რუსული ლიტერატურული ფუტურიზმი შეიძლება ჩაითვალოს უნიკალურ ფენომენად, რომელმაც გააერთიანა ინოვაციური მხატვრული ფორმები მითოლოგიური და რელიგიური გრძნობის ღრმა შინაარსთან. პოეტები: ველიმირ ხლემნიკოვი, ალექსეი კრუჩენიხი და ვლადიმერ მაიაკოვსკი, დადაისტებთან ერთად, წარმოადგენდნენ სონორული და ვიზუალური პოეზიის ერთ-ერთი ფუძემდებლებს, რომელიც ფართოდ გავრცელდა და განვითარდა XX საუკუნის მეორე ნახევარში. ველიმირ ხლემნიკოვმა და ვასილი კამენსკიმ თავიანთი მხატვრული ხერხების მრავალი მეთოდი ფოლკლორიდან და მითოლოგიური სიმბოლიზმიდან აიღეს.

მიუხედავად მთელი მათი შინაგანი წინააღმდეგობებისა, ფუტურიზმმა შეასრულა როლი ისეთი მნიშვნელოვანი რუსი პოეტების შემოქმედების პრინციპების დამკვიდრებაში, როგორებიც იყვნენ მაიაკოვსკი, ხლემნიკოვი, პასტერნაკი და ასევე.

ფუტურისტები უარყოფდნენ ლიტერატურულ ტრადიციებს. კრუჩენიხი იცავდა პოეტის უფლებას „აბსტრაქტული, ზაუმური“ ენის შესაქმნელად, რომელსაც

არ ექნებოდა გარკვეული მნიშვნელობა. მის ნაწერებში რუსული მეტყველება მართლაც შეიცვალა სიტყვების უაზრო წყობით. ამასთან, ვ. ხლებნიკოვმა, ვ. კამენსკიმ შეძლეს თავიანთ შემოქმედებით პრაქტიკაში განეხორციელებინათ საინტერესო ექსპერიმენტები სიტყვების სფეროში, რამაც სასარგებლო გავლენა მოახდინა რუსულ და საბჭოთა პოეზიაზე.

რუსულმა ფუტურიზმმა გამოაცხადა შინაარსისგან დამოუკიდებელი ფორმის რევოლუცია, პოეტური სიტყვის აბსოლუტური თავისუფლება. თავდაპირველად ეს იყო წმინდა პოეტური მოძრაობა. სიტყვის შექმნა რუსული ფუტურიზმის უდიდეს მონაპოვარს წარმოადგენდა. განსხვავებით მარინეტის ფუტურიზმისგან, რუსული კუბოფუტურიზმი, მისი ყველაზე ცნობილი და კაშკაშა წარმომადგენლების სახით, ნაკლებად იყო დაკავშირებული ქალაქთან და თანამედროვეობასთან (რუსეთში, ურბანული თემა ნაკლებად განვითარდა, რამდენადაც იგი სოფლის მეურნეობის ქვეყანა იყო). ძალიან ძლიერი იყო მასში რომანტიკული ელემენტი.

რუს ფუტურისტებს შორის ყველაზე უკონფლიქტოდ ორი ძალის – ტექნოლოგიისა და ბუნების გაერთიანება შეძლო ვასილი კამენსკიმ, როგორც ერთ-ერთმა პირველმა პროფესიონალმა მფრინავმა რუსეთში და ყველა ტექნიკური სიახლის მოყვარულმა. მან ფუტურიზმი აღიქვა, ძირითადად, ცხოვრების ახალ ფორმად და ენერგიულად ისწრაფოდა მის ცხოვრებაში დასანერგად. იმავდროულად, ვ. კამენსკი მუდმივად აღნიშნავდა ფუტურისტული ცხოვრების სტილის კავშირს ორგანულ, ბუნებრივ რიტმებთან: *„ფუტურისტთა ხელოვნება არის ოსტატობის უმაღლესი დონე კაცობრიობის თანამედროვე მიღწევებზე დაყრდნობით. თვითმფრინავები, მანქანები, ცათამბჯენები, გაზეთები, კინოთეატრები, კინემატოგრაფი, უკაბელო ტელეგრაფი, მსოფლიო ომი, კურორტები, ექსპრესი მატარებლები და ამ კულტურულ მიღწევებთან ერთად არსებობს ბუნებისადმი უსაზღვრო სიყვარული, გასხივოსნებული სიხარული და წმინდა უშუალობა“* (კამენსკი, 1914: 49).

თავიდან ვ. კამენსკიმ გამოიგონა „ლექსი სურათის“ ჟანრი, ანუ მან მაიაკოვსკის ქურთუკის ფერ, ყვითელ სატინის ქსოვილზე დაბეჭდა ერთ-ერთი ლექსი. ოქტომბრის რევოლუციის პირველივე დღეებში კი მოუწოდა წიგნის განადგურებისკენ, რათა „უშუალოდ ცხოვრების ხელოვნებაზე გადასასვლელად, პოეზია და აზრები განეთავსებინათ ღობეებზე, თვითმფრინავების ფრთებზე, გემბანებზე, აფრებზე“. მიუხედავად იმისა, რომ იმ პერიოდში ყველაზე ფანტასტიკური ცვლილებების დროა,

საუკუნის დასაწყისის რუსმა ავანგარდისტმა მხატვრებმა ვერ შეძლეს ამ ცხოვრებისეული უტოპიის რეალიზება. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ მათი იმპულსი ათწლეულების შემდეგ ჩვენი თანამედროვეების, პოეტებისა და კონცეპტუალისტი მხატვრების შემოქმედებაში აისახა.

ვ. შერშენევიჩი აღნიშნავს, რომ „*ფუტურისტებმა პირველად დააყენეს შესაბამის სიმძლავრე ფორმა, როდესაც ის პოეტურ ნაწარმოებში მთავარ ელემენტად აქციეს და მნიშვნელობა მიანიჭეს. მათ სავსებით უარყვეს ლექსები, რომლებიც იდეისთვისაა დაწერილი*“.

ფუტურისტებმა შემოიტანეს „თვითნებური“ და „შექმნილი“ სიტყვები. ისინი ახალ სიტყვებს ქმნიან ან ძველი სიტყვების ფესვებიდან (ხლებნიკოვი, გურო, კამენსკი, გნეედოვი), ან მაიაკოვსკივით ყოფენ მათ რითმით, ან კრუჩენიხის მსგავსად არასწორად სვამენ მახვილს ლექსისთვის სხვა რიტმის შესაძენად. იქმნება ახალი, ცოცხალი სიტყვები. საპროგრამო სტატიაში „სიტყვა, როგორც ასეთი“ ვ. ხლებნიკოვს და კრუჩენიხს მოჰყავთ აბსტრაქტული, ზაუმური სტროფები:

дыр, бул, щыл

убещур

skym

вы со бу,

р л э з.

ისინი წერდნენ: „*ამ ხუთ სტრიქონში უფრო მეტია რუსული, ნაციონალური, ვიდრე პუშკინის მთელ პოეზიაში*“ (კრუჩენიხი, 1927: 59]. ამ სიტყვის დამამძიმებელი ინსტინქტის ჩვენებით, ფუტურისტებმა მიაღწიეს აბსურდულობას. მაგალითისათვის მოცემულია სტრიქონები ვ. ხლებნიკოვის ლექსიდან „სიცილით შელოცვა“:

О, рассмейтесь, смехачи! о, гаიცинет, моцинарно!

О, засмейтесь, смехачи! о, ჩაიცინეთ, დამცინავნო!

Что смеются смехами, что смеяньствуют смеяльно, ვინც იცინის სიცილით, ვინც ჩაიცინებს ჩაცინებით,

О, засмейтесь усмеяльно! о, гаიცинет სიცილით!

О, рассмешиш надсмеяльных – смех усмейных смехачей! о, დამცინავის დაცინვით – მოცინარის დაცინვით!

О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей! о, გაიცინე გაცინებით, დამცინავის
დამცინავი სიცილით!

Смейево, смейево! იცინეთ, იცინეთ!

Усмей, осмей, смешики, смешики! გაბედეთ და გაიცინეთ!

Смеюнчики, смеюнчики. სიცილები, სიცილები!

О, рассмейтесь, смехачи! დამცინავნო, მოცინარნო.

О, засмейтесь, смехачи! о, გაიცინეთ მოცინარნო! (ხლებნიკოვი,1986:105)

ო, ჩაიცინეთ დამცინავნო! (გ. კ.)

ერთი სიტყვის ძირიდან ფუტურისტებმა შექმნეს არაერთი ნეოლოგიზმი, თუმცა ეს სიტყვები ცოცხალ, სალაპარაკო ენაში არ დამკვიდრებულან. რუსეთში ხლებნიკოვს მიიჩნევდნენ ვერბალური/სიტყვიერი „ამერიკის“ აღმომჩენად, პოეტების პოეტად. მას გააჩნდა სიტყვის აღმოჩენის დახვეწილი, განსაკუთრებული ინტუიცია და გრძნობა და სხვა პოეტებსაც უღვიძებდა ახალი სიტყვებისა და სიტყვათ-შეთანხმებების ძიების სურვილს. მაგალითად, სიტყვიდან – სიყვარული, იგი ქმნის 400 ახალ სიტყვას, რომელთაგან, როგორც ამას თავადაც მოელოდა, არც ერთი არ დამკვიდრდა პოეტურ ცხოვრებაში.

ფუტურისტების ნოვატორობა ორიგინალურია, მაგრამ სად აზრს მოკლებული. ფუტურისტების ერთ-ერთ დეკლარაციაში „ახალი პოეზიის ამოცანები“ ჩამოთვლილია შემდეგი „პოსტულატები“:

1. განსხვავებათა დამკვიდრება შემოქმედსა და „მზვერავს“ შორის;
2. მექანიკურობასთან და დროებითობასთან/პერიოდულობასთან ბრძოლა;
3. სილამაზის შეფასების გადატანა ცნობიერების მიღმა (ფარდობითობის პრინციპი);
4. ცოდნის თეორიის კრიტერიუმად მიღება და სხვა.

რასაკვირველია, არ შეიძლება ფუტურისტთა კოლექტიურ დეკლარაციებში არსებული თეორიული პოზიციების გათანაბრება ყოველი პოეტის ინდივიდუალურ პოეტურ პრაქტიკასთან. ისინი თავად აღნიშნავდნენ, რომ არ განახორციელეს მათი მთავარი ლოზუნგი – „ორიგინალური სიტყვა“ და „სხვა გზით“ წავიდნენ.

ფუტურისტები უდიერად ეპყრობოდნენ იდეებსაც, მხარს უჭერდნენ პოეტური სიტყვის იდეოლოგიისგან გათავისუფლებას; თუმცა ეს საერთოდ არ უშლიდა ხელს, რომ თითოეულ ფუტურისტ პოეტს თავისი სუბიექტური იდეები გამოეხატა.

თუ შედარებისთვის ფუტურიზმის ორ უკიდურეს პოლუსს ავიღებთ – სევერიანინსა და მაიაკოვსკის, ადვილი წარმოსადგენია, თუ რამდენად ფართო იყო იდეოლოგიური განსხვავება და რყევების ამპლიტუდა ამ მიმდინარეობის შიგნით. თუმცა ეს ჯერ კიდევ არ არის საკმარისი ფუტურიზმის იდეოლოგიური წინააღმდეგობების სრულად და სიღრმისეულად გამოსავლენად. ხლებნიკოვის შემოქმედებაში ქალაქისა და კაპიტალისტური ცივილიზაციის უარყოფამ სულ სხვა ფორმები მიიღო, ვიდრე, მაგალითად, კამენსკისთან. ხლებნიკოვის შემოქმედების დასაწყისში ჩვენ ვაწყდებით მკაფიოდ გამოხატულ სლავოფილურ ტენდენციებს. კამენსკი ქალაქს უპირისპირებს ძველ რუსეთს და გრავიტაციის ცენტრი გადააქვს გლეხური ფოლკლორისკენ. ფოლკლორისადმი მიზიდულობა და დაინტერესება გვხვდება როგორც ხლებნიკოვთან, ასევე კრუჩენიხთან, მაგრამ ეს მათთან ნაკლებად მკაფიოდაა გამოხატული და საერთოდ არ განსაზღვრავს მათი მოღვაწეობის ადრეული პერიოდის მთავარ მიმართულებას. ხლებნიკოვის ანტი-ურბანიზმი აისახა მთელ მის პოეტიკაში; მის „ზაუმში“ ვხედავთ სურვილს, რომ აღვადგინოთ ძველი რუსული ენის არქაული ფორმები. ხლებნიკოვისთვის დამახასიათებელი სტილი კარგად ჩანს მის ოთხსტრიქონიან ლექსში პოემიდან „ომი სიკვდილია“:

Немотичей и немичей немотиჩებს და ნემიჩებს

Совет взыскующий сущел მოუხმობს მკაცრი არსება

Но новым грохотом мечей მაგრამ მახვილის ახალი გრგვინვით

Ему ответит будущел. უპასუხებს მომავალი მას (ხლებნიკოვი, 1933:76).

ხლებნიკოვი მოუწოდებს, ენობრივი ფორმების ძიებისთვის მიმართონ შუა საუკუნეებს, რუსეთის ისტორიის სიღრმეს, გადააბიჯონ XIX საუკუნეს, რომელმაც დაარღვია რუსული ენის თვითმყოფადობა. იგი 1914 წელს ერთ-ერთ თავის მანიფესტში წერს: „ჩვენ შეურაცხყოფილნი ვართ რუსული ზმნების თარგმნისას მნიშვნელობების დამახინჯების გამო“. ხლებნიკოვის პოეტური სლავოფილიზმი ორგანულად უცხოა მაიაკოვსკისთვის, რომელიც თავის ადრეულ ნაშრომებში ასახავს თანამედროვე ქალაქის ცხოვრების შინაარსსა და ტემპს. თუმცა მაიაკოვსკი ამავე დროს გმობს თანამედროვე ქალაქის ხელმძღვანელებს, პროტესტს გამოთქვამს კაპიტალიზმის წინააღმდეგ, რომელიც ასახიჩრებს ადამიანის პიროვნებას.

ფუტურიზმის თეორეტიკოსი ვ. ხლებნიკოვი აცხადებს, რომ მომავალი სამყაროს ენა იქნება „ზაუმის“ ენა. სიტყვა კარგავს თავის სემანტიკურ, აზრობრივ მნიშვნელობას და იძენს სუბიექტურ ელფერს: „*ხმოვნებს აღვიქვამთ, როგორც დროსა და სივრცეს (მისწრაფების ბუნება), თანხმოვნებს, როგორც საღებავს, ხმას, სუნს*“.

ვ. ხლებნიკოვი, მიისწრაფვის, რომ გააფართოოს ენის საზღვრები და მისი შესაძლებლობები სიტყვის ძირიდან ახალი სიტყვების შექმნით, მაგალითად:

Мы чаруемся и чураемся. ჩვენ ვიხიბლებით და ვფრთხებით (გავურბით)

Там чаруясь, здесь чураясь, იქ იხიბლება, აქ ფრთხება

То чурахарь, то чарахарь, ხან ფრთხოზა, ხან ხიბლვა

Здесь чуриль, там чариль. აქ დაფრთხოზა, იქ მოხიბვლა

Из чурыни взор чарыни. დამფრთხალიდან მზერა მომხიბვლელის

Есть чуравель, есть чаравель. არის ფრთხოზა, არის ხიბვლა

Чарари! Чурари! ჩარარი! ჩურარი!

Чурель! Чарель! ჩურლ! ჩერელ!

Чареса и чуреса. ხიბლი და ფრთხოზა

И чурайся и чаруйся თან დაფრთხი და თან მოიხიბლე (ხლებნიკოვი, 1933:135)

ფუტურისტები უპირისპირებენ სიმბოლისტებისა და განსაკუთრებით „აკმეისტების“ პოეზიის ხაზგასმულ ესთეტიზმს ზომიერ დეესტეტიზაციას. მაგალითად, დ. ბურლიუკთან ვხვდებით: „პოეზია არის ნახმარი გოგონა“, „სული არის ტავერნა, ზეცა კი მონძი“.

რუსული „კუბოფუტურიზმის“ მთავარ მისწრაფებას წარმოადგენს რეაქცია სიმბოლიზმის „ლექსის მუსიკის“ წინააღმდეგ „სიტყვის ღირსების“ სახელით, მაგრამ სიტყვის არა როგორც გარკვეული ლოგიკური აზრის გამოხატვის იარაღის, როგორც ეს იყო კლასიკოს პოეტებთან და აკმეისტებთან, არამედ როგორც თვითმიზნის. პოეტის აბსოლუტური ინდივიდუალიზმის აღიარებასთან ერთად ფუტურისტებთან დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა პოეტის ხელწერასაც კი და ამიტომ ბეჭდავდნენ ლითოგრაფიულ ხელნაწერ წიგნებს და მის როლს აღიარებდნენ სიტყვით „მითის შემქმნელი“. ამ მისწრაფებამ წარმოშვა უპრეცედენტო სიტყვათწარმოება, რამაც საბოლოოდ მიგვიყვანა „ზაუმური ენის“ თეორიამდე.

ამრიგად, რუსულმა ლიტერატურულმა ფუტურიზმმა ინოვაციური მხატვრული ფორმები გააერთიანა მითოლოგიურ-რელიგიურ შინაარსთან, მრავალი მეთოდი აიღო ფოლკლორიდან, მითოლოგიიდან, სიმბოლიზმიდან. რუსული კუბო-ფუტურიზმის ცნობილი წარმომადგენლები ქალაქთან ნაკლებად იყვნენ დაკავშირებული, ნაკლებ განვითარდა ურბანული თემაც, რადგან რუსეთი სოფლის მეურნეობის ქვეყანა იყო და მძლავრობდა რომანტიკული ელემენტი. მათ ფუტურიზმი აღიქვეს ცხოვრების ახალ ფორმად, ტექნოლოგიისა და ბუნების გაერთიანობად და ენერგიულად ისწრაფოდნენ ცხოვრებაში მის დასანერგად. პოეზია და აზრები უნდა განეთავსებინათ ღობეებზე, თვითმფრინავების ფრთებზე, გემბანებზე, აფრებზე. რუსმა ავანგარდისტმა მხატვრებმა ვერ შეძლეს ამ უტოპიის რეალიზება, თუმცა მათი იმპულსი აისახა თანამედროვე პოეტებისა და კონცეპტუალისტ მხატვართა შემოქმედებაში. რუსულმა ფუტურიზმმა გამოაცხადა პოეტური სიტყვის აბსოლუტური თავისუფლება, პოეტურ ნაწარმოებში მთავარ ელემენტად აქცია ფორმა და უარყო იდეისთვის დაწერილი ლექსი, თუმცა პოეტებს შეეძლოთ თავისი სუბიექტური იდეები გამოხატვა. მათი უდიდეს მონაპოვარია ახალ სიტყვების შექმნა, სიტყვებს ჩებდნენ რითმით, არასწორად სვამდნენ მახვილს, ერთი სიტყვის ძირიდან ამოკყავდათ ახლები, შექმნეს არაერთი ნეოლოგიზმი. ამ სწრაფვამ წარმოშვა უპრეცედენტო სიტყვათწარმოება, რამაც საბოლოოდ მიიყვანა „ზაუმური ენამდე“. ყველაფრის მიუხედავად ფუტურიზმმა მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა რუსი პოეტების შემოქმედების პრინციპების დამკვიდრებაში. პრაქტიკაში საინტერესო ექსპერიმენტების განხორციელებამ კი კეთილსმყოფელი გავლენა მოახდინა რუსულ და საბჭოთა პოეზიაზე.

თავი IV. ქართული ფუტურიზმი

4.1 ფუტურიზმის ქართულ ლიტერატურაში. გენეზისი

XX საუკუნის ხელოვნების თეორია 20-მდე სკოლასა და მიმართულებას ითვლის, რომელთა გარეშეც წარმოუდგენელია უახლესი ტექნიკური ეპოქის ესთეტიკური სურათის შექმნა. ქართული სახელოვნებო კულტურა ფებს უწყობდა იმ მოვლენებსა და მიმდინარეობებს, რომლებმაც ევროპასა თუ რუსეთში საბჭოური რეჟიმის გაბატონებამდე იჩინა თავი.

საქართველოში XX საუკუნის დასაწყისის ახალგაზრდა შემოქმედთათვის დამახასიათებელია ისეთი უცხოური „იზმის“ გაფეტიშება, როგორებიცაა სიმბოლიზმი, იმპრესიონიზმი, ექსპრესიონიზმი, ფუტურიზმი, დადაიზმი, კონსტრუქტივიზმი... (ავალიანი, 2016: 49). იმ პერიოდის ქართული ინტელიგენციის ცხოვრება ხასიათდება სერიოზული მზადყოფნით – მიეღო და გაეაზრებინა ის პროცესები, რომელთაც ადგილი ჰქონდათ ევროპისა თუ რუსეთის ესთეტიკურ აზროვნებაში. ასე იწყება „ქართული ავანგარდიზმის“ შემოჭრა ქართულ ცნობიერებასა და ყოფაში.

მოდერნიზმი საქართველოში აისახა სხვადასხვა ლიტერატურული ჯგუფების შემოქმედებაში. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს სიმბოლისტების ჯგუფი „ცისფერი ორდენი“ და ფუტურისტული ჯგუფი „H₂SO₄“. ეს არტისტულ-ლიტერატურული ჯგუფები თავიანთი ესთეტიკური პრინციპებიდან და პოზიციებიდან უპირისპირდებოდნენ ერთმანეთს, თუმცა თავიანთი წვლილი შეიტანეს ქართული კულტურისა და ხელოვნების, პოეზიისა და პროზის განვითარებასა და ჩამოყალიბების პროცესში.

1915 წელს ქალაქ ქუთაისში იქმნება **ცისფერყანწელთა ლიტერატურული კორპორაცია**. ჯგუფი 1916 წელს იწყებს ჟურნალ „ცისფერი ყანწების“ ბეჭდვას. ამის თაობაზე გაზეთი „მეგობარი“ (№100, 2 თებერვალი, 1916) წერს: *„ალმანახი გამოვა შემდეგ პირთა მონაწილეობით: ი. გრიშაშვილი, ა. ჭუმბაძე, ნ. ლორთქიფანიძე, ს. აბაშელი, გ. ტაბიძე, ე. დარიანი, ა. ფაღავა, ალ. ცირეკიძე, ტ. ტაბიძე, ვ. გაფრინდაშვილი და პაოლო იაშვილი. ჟურნალის ყდა იქნება დახატული ლადო ჯაფარიძის მიერ. ესთეტიკური მანიფესტის ავტორი არის პაოლო იაშვილი“*. ჟურნალ „ცისფერი ყანწების“ პირველი ნომერი 1916 წლის 28 თებერვალს გამოვიდა. ჯგუფის წევრების უმრავლესობას განათლება რუსეთსა და ევროპაში ჰქონდა მიღებული, პირადად

იცნობდნენ XX საუკუნის დასაწყისის რუს და ევროპელ მოდერნისტებს. „ცისფერ-ყანწელები“ გატაცებულნი იყვნენ ფორმალისტური ძიებებით და ქართულ მწერლობაში მოდერნისტული გამოცდილების დამკვიდრებას ცდილობდნენ.

რაც შეეხება ჯგუფის სახელდებას, როგორც გალაქტიონ ტაბიძე წერს თავის მოგონებებში, „ცისფერყანწელები“ შეკრებაზე უცნაურად გამოწყობილნი მივიდნენ. მათ პიჯაკებზე მამლის დეზები დაიმაგრეს და ქუთაისის ბულვარში ასე დადიოდნენ. მამლის დეზები იმიტომ შეარჩიეს, რომ ფორმით ყანწს მიახმავსეს, თვითონ სახელი „ცისფერი ყანწებიც“ სიმბოლური დატვირთვის მატარებელია: ცისფერი პოეზიის ფერია, ყანწები კი – ბოჰემური ცხოვრების. დაჯგუფების სახელწოდება, ამავე დროს, ევროპულისა და აზიურის სინთეზზე მიუთითებს – ცისფერი, რომელიც ევროპული რომანტიზმის ტრადიციაზე მიანიშნებდა და ყანწი, რომელიც ქართულ ტრადიციას უკავშირდებოდა. როგორც ტიციან ტაბიძე წერს: *„ცისფერი“ ფერია რომანტიზმის... ფილოსოფიურმა იდეალიზმმა იმაში ნახა გამოსავალი. საქართველოში „ცისფერ ყვავილს“ დერო წითელი ჰქონდა. ქართველებისთვის ცა და მიწა სამუდამოდ არასოდეს გაყრილან... გულგრილად ვუცქერთ ახლაც მატერიალიზმისა და იდეალიზმის დუელს... ჩვენში უკვე შერიგდნენ სული და ხორცი“* (ტაბიძე, 1916: 26).

პაოლო იაშვილი „ცისფერ ყანწებში“ გამოქვეყნებულ „პირველთქმაში“ მიუთითებდა ლიტერატურული დაჯგუფების თავისებურებებზე: ექსცენტრულობაზე, ექსპიზიციონიზმზე, სენსაციურობაზე, ძველისადმი დაპირისპირებაზე, ტექნიკის ფეტიშიზაციაზე და ა.შ. ეს ყველაფერი ევროპული ავანგარდის ტრადიციის ქართულ სივრცეში დამკვიდრებისკენ სწრაფვაზე მიუთითებდა (ლომიძე, 2016: 26).

ჯგუფის ლიდერი, პაოლო იაშვილი, გარკვეული პერიოდის განმავლობაში პარიზის ლუვრთან არსებულ ხელოვნების ინსტიტუტში სწავლობდა (1913-1915). პირადად იცნობდა ფრანგ პოეტს გიომ აპოლინერს. მასთან ნაცნობობა პაოლო იაშვილის შემოქმედებაში გამოიხატა მისტიფიკაციით. იგი 1915 წლიდან წერს დღიურებს ელენე დარიანის ფსევდონიმით. იგივე მისტიფიკაცია დამახასიათებელი იყო გ. აპოლინერისთვის, რომელიც თავის ნაწარმოებებს აქვეყნებდა ლუიზ ლალანის ფსევდონიმით.

აღნიშნული ჯგუფი გამოდიოდა ქართულ მწერლობაში არსებული მდგომარეობის კრიტიკით. ბრძოლას უცხადებდა ქართულ კლასიკურ და თანამედროვე რეალიზმსა და უტილიტარიზმს, განსაკუთრებით კი რევოლუციურ და დემოკრატიულ

მწერლობას. ისინი მოდერნიზმში ხედავდნენ ქართული მწერლობის ლიტერატურული ბანალურობიდან გამოყვანის გზას. ეს ჯგუფი მიიჩნევა მოდერნიზმის ყველაზე ერთგულ სკოლად საქართველოში (ჭილაია 1986: 14).

„ცისფერყანწელებმა მიზნად დაისახეს ქართული ლექსის განახლება,“ – ამის თაობაზე ტიცინ ტაბიძე ჟურნალ „მეოცნებე ნიამორებში“ (N 10, გვ. 16, დეკემბერი, 1923) წერს: *„ყანწების მისია იყო და რჩება გამართოს ქართული პოეზია მსოფლიო რადიუსით“*. ქართველმა სიმბოლისტებმა, კერძოდ, „ყანწელებმა“ გუბი ევროპისკენ აიღეს. *„საქართველოს შემდეგ უწმინდესი ქვეყანა არის პარიზი. ადიდე, ხალხო, ეს ჩვენი მრისხანე ქალაქი, სადაც გიჟური გატაცებით ჯამბაზობდნენ ჩვენი ლოთი ძმები – ვერლენი და ბოდლერი, მალარმე სიტყვების მესაიდუმლე და არტურ რემბო, სიამაყით მთვრალი, დაწყევლილი ჭაბუკი“* (პ. იაშვილი, „ცისფერი ყანწები“, №1, „პირველთქმა“). ასე გამოუცხადეს თანამოაზრეობა ქართველმა „ცისფერყანწელებმა“ ფრანგ სიმბოლისტებს. ასე გაემიჯნნენ ისინი ქართულ რეალიზმს და მაინც საქართველო იყო მათთვის უპირატესი. *„საქართველოს შემდეგ უწმინდესი ქვეყანა არის პარიზი“*.

„ქართული სიმბოლიზმისა და ცისფერყანწელების სკოლის ეკლექტური მიმართულება – ეს მართალია, მაგრამ იგივე ნიშან-თვისება არ ახასიათებს ფრანგულსა და, მით უფრო, რუსულ სიმბოლიზმს?! და მაინც ამბობენ: ფრანგული სიმბოლიზმი. რუსულში უფრო რთულია ეს ზიგზაგები, არა მარტო პეტერბურგულ და მოსკოველ ჯგუფებად იყოფიან რუსი სიმბოლისტები, არამედ სხვა ნიშან-თვისებებითაც... ქართულ სიმბოლიზმსაც მრავალი შენაკადი აქვს. აქ გვხვდება იმპრესიონისტულ, დადაისტურ, ექსპრესიონისტულ და თვით ფუტურისტულ სკოლათა შენაკადები და ყველა ამ სახეობას, სრულად და ტიპურად, „ცისფერყანწელთა“ სკოლა აერთიანებდა. ეს სკოლა სწორედ ამ პრეტენზიით გამოვიდა და თამამად განაცხადა, ჩვენამდე ლიტერატურული სკოლა არ არსებულაო და ეს მთლად უნიადაგო განცხადება არ იყო. დიახ, სიმბოლიზმს ჰქონდა ქართული ნიადაგი“; – წერს ს. ჭილაია (ჭილაია, 1986: 24).

ქართველ სიმბოლისტებს „ცისფერყანწელებს“ თავდაპირველად ფუტურისტებსაც უწოდებდნენ. პაოლო იაშვილი ერთ-ერთ ადრეულ მოხსენებაში მსჯელობდა „ცისფერი ყანწების“ ფუტურიზმთან მიმართებაზე (გაზეთი „ჩვენი მეგობარი“ 1916 N 75 (სიგუა: 2016: 176).

1925 წლიდან იწყება „ცისფერყანწელების“ მსოფლმხედველობაში ერთგვარი გარდატეხა გაფრინდაშვილის „მიწასთან დაბრუნების“ ლოზუნგით. იმ წელს საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტია იღებს ცნობილ რეზოლუციას „მხატვრულ ლიტერატურაში პარტიის პოლიტიკის შესახებ“. 1926 წელს ტარდება საქართველოს მწერალთა კავშირის I ყრილობა. იწყება ცალკეული ლიტერატურული დაჯგუფებებისა და სკოლების გაერთიანება, საბჭოთა სინამდვილესთან მათი შეგუება. ყანწელები ალღოს უღებენ ახალ ვითარებას და თანდათანობით გადადიან ახალ რეალობაზე, ადგებიან სოციალისტური რეალიზმის გზას. ვ. გაფრინდაშვილი 1937 წელს გამოცემული ლექსების კრებულის წინასიტყვაობაში წერს: *„ახლანდელი ჩემი გზა არის სოციალისტური რეალიზმის გზა. მე მეკუთვნის ლოზუნგი „დაბრუნება მიწასთან“, რომლითაც მე მოვუწოდებდი ჩემს ლიტერატურულ თანამოღვაწეებს რეალისტური შემოქმედების პოზიციებისაკენ 1925 წელს“.*

იმ პერიოდის ქართველი მწერლები და პოეტები, რომლებიც გადაურჩნენ საბჭოურ რეპრესიებს, დაადგინეს სოციალისტური რეალიზმის გზას.

XX საუკუნის 20-იან წლებში, საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ, იქმნება ქართველ ხელოვანთა დაჯგუფება იტალიური და რუსული ფუტურიზმისა და რუსული „ლეფის“ (მემარცხენე ფრონტი) გავლენით. ამ პერიოდში იტალიური ფუტურიზმი აღარ წარმოადგენს ქვეყნის წამყვან ლიტერატურულ სკოლას და რუსეთში კი ეგოფუტურიზმისა და კუბოფუტურიზმის განვითარების პერიოდები გავლილია. 1922 წელს რუსეთში ყალიბდება რუსული კონსტრუქტივიზმი. ამავე პერიოდში შემოდის საქართველოში „დადაიზმი“ და დადაისტური ლიტერატურული სკოლის ესთეტიკური პრინციპები. სწორედ ეს ფაქტორები ახდენენ გავლენას ქართული ფუტურიზმის ეკლექტიკურ ხასიათზე. აღნიშნული გარემოებების გათვალისწინებით საქართველოში ფუტურიზმი ნაგვიანვე მოვლენად ითვლება. შესაბამისად, ქართული ფუტურიზმი ითვალისწინებს ყველა ზემოხსენებული სკოლის ძირითად ესთეტიკურ დებულებებს და აყალიბებს საკუთარ თეორიებს.

უნდა აღინიშნოს, რომ ფუტურიზმის წარმოშობას პირველად ქართველი სიმბოლისტები გამოეხმაურნენ. „ცისფერყანწელების“ ჟურნალში „მეოცნებე ნიამორები“ ტიციან ტაბიძე სტატიაში „დადაიზმი და ცისფერი ყანწეები“, წერდა: *„დადაიზმი უკვე ფაქტი იყო საქართველოში, რომ რუსმა ფუტურისტებმა კრუჩიონიხმა, ტრენტიევმა*

თბილისში მოაწყვეს ფუტურისტების სადამო, რამაც დიდი გავლენა იქონია ქართველ სიმბოლისტებზე“ („მეოცნებე ნიამორები“, 1923).

1922 წლის 23 აპრილს ქართველმა „მემარცხენეებმა“ (ფუტურისტ-ლეველებმა) სახელმწიფო კონსერვატორიის შენობაში პირველი ფუტურისტული სადამო მოაწყვეს, შემდეგ 2 თებერვალს – ხელოვანთა სასახლეში. ჯგუფის წევრები მნიშვნელოვან მოვლენად აფასებდნენ ამ თარიღს და მიიჩნევდნენ იაპონიის მიწისძვრის ტოლფასად, თუმცა ეს უფრო მეტად ავანტიურა იყო და ევროპული და რუსული ფუტურისტული მოძრაობის გამოძახილი საქართველოში (სიგუა, 2016: 172).

ერთი თვის შემდეგ, 1922 წლის 7 მაისს, ავტორთა ჯგუფმა, პოეზიის დღესთან დაკავშირებით გამოსცა ქართველი ფუტურისტების მანიფესტი „საქართველო-ფენიქსი“, რომელიც არსებითად იტალიელი და რუსი ფუტურისტების მანიფესტების კომპილაციას წარმოადგენდა. ოციანი წლების ყველა ლიტერატურული ჯგუფი ესწრაფვის დიქტატის უფლებას და პირველობის პაღმას. გამონაკლისი არც ფუტურისტები ყოფილან. ისინი უარყოფენ წარსულს მომავლის სახელით, თითქოს მყოფადი ამ მანიფესტის ავტორებიდან იწყება: „უარყოფთ, რაც ჩვენ უკან არის და ამერიიდან საქართველო ჩვენგან იწყება“. მათი მიზანია, შექმნან ელექტრონისა და მანქანის საუკუნის შესატყვისი ურბანული ხელოვნება.

„საქართველო-ფენიქსს“ ხელს აწერენ ნიკოლ თავდგირიძე (ნიკოლოზ ჩაჩავა (სიგუა, 2016:172), აკაკი ბელიაშვილი, დავით გაჩეჩილაძე, ბესარიონ ჟდენტი, სიმონ ჩიქოვანი, გრიგოლ ორაგველიძე, პოლ ნოზაძე, ალექსანდრე გაბესკირია, მზია ერისთავი. ჯგუფის წევრებს თავდაპირველად „ფენიქსელებს“ უწოდებდნენ მანიფესტის სახელწოდებიდან გამომდინარე.

ქართველი ფუტურისტების მისწრაფება დიქტატორობისკენ ეფუძნებოდა პოლიტიკურ გარემოსა და პოლიტიკური პარტიების ისტორიას. როგორც პარტიებს შორის მიმდინარეობდა დაუნდობელი ბრძოლა, ასევე ლამობდნენ ლიტერატურული ჯგუფები დიქტატურის დამყარებას ლიტერატურისა და ხელოვნების ფრონტზე. ყოველ ლიტერატურულ ჯგუფს გააჩნდა საკუთარი იდეალები და პოლიტიკური კრედო, რაც მათ აძლევდა პოლიტიკურ პარტიად ჩამოყალიბების შესაძლებლობას. მანიფესტი დაწერილი იყო სიმბოლისტური სტილის გავლენით, მაგრამ არაფერი იყო ნახსენები საბჭოთა ხელისუფლებასთან და სოციალიზმთან მის მიმართებაზე.

ქართველმა ფუტურისტებმა მთელი რიგი დებულებები გადმოიტანეს ფუტურისტულ მანიფესტში „საქართველო-ფენიქსი“, სადაც ქართველ ხალხს აცხადებენ მსოფლიო მესიად: *„და ჩვენ ვიწამეთ საქართველო, როგორც „Perpetuum Mobile“; ვაღიარებთ ქართველ ხალხს მსოფლიო მესიად და ვაარსებთ ფუტურიზმს“*.

მანიფესტში ფუტურისტები წერდნენ: „მრავალი საუკუნე გავიარეთ ფეხშიშველი და ძუძუ-მწოვარა ბავშვივით შევჩერებოდით ახლო საუკუნეების მიერ შექმნილ ქართულ გადარიბებულ სულს. დაბრმავებული და აჭრელებული წარსულით, იხედებოდნენ უკან და არ ჩანდა სურვილი წინსვლისა“...

ამ მანიფესტით ქართველი ფუტურისტები უმდერიან მომავალს, სისწრაფეს, ინდუსტრიის განვითარებას, ხმაურიან ქალაქს, მატარებლებსა და აეროპლანებს: *„თვალწარმტაცი სურათი დაგვიდგა წინ, როდესაც გავიხედეთ საქართველოს მომავლისკენ. ცხრათვალა მზით განათებული ასსართულიანი სახლის თავებზე შხულით გარბოდნენ მატარებლები და აეროპლანები კალიებივით დაფუსფუსებდნენ ქარხნების კვამლით გაჭვარტლულ ცაზე“... „ჩვენ შევიყვარეთ ქალაქი ხმაურით, არსენალებით ღამით რომ თვალეხს აბრიალებენ...“*; – ასეთი იყო მათი სულისკვეთება.

ქართველი ფუტურისტ-ლექსელები შეუერთდნენ ამ რევოლუციურ-ინტელექტუალურ მოძრაობას, ცდილობდნენ ოქტომბრის რევოლუციის მსგავსი გადატრიალება მოეხდინათ ხელოვნებაში. ისინი ხმაურით შემოიჭრნენ ქართულ რეალობაში და ცდილობდნენ ფილოლოგიის, ესთეტიკის, ფსიქოლოგიის, ენის შეცვლას, ე. წ. „ფორმალური რევოლუციის“ მოხდენას.

ისევე როგორც იტალიასა და რუსეთში, საქართველოშიც ფუტურისტული მიმდინარეობა კრიტიკის საგნად იქცა. ქართველი კრიტიკოსები მკაცრი კრიტიკით გამოეხმაურნენ მის გამოჩენას. 1914-1916 წლებში ქართული პრესის ფურცლებზე იბეჭდებოდა მიხეილ წულუკიძის, გერონტი ქიქოძის, ვასილ წერეთლისა და დავით კასრაძის წერილები ფუტურიზმზე და უარყოფდნენ მას.

ფუტურიზმი, როგორც ევროპასა და რუსეთში, აგრეთვე საქართველოშიც, შეეხო მრავალ დარგს, მათ შორის, ლიტერატურას, ხელოვნებას, პოეზიას, მხატვრობას, არქიტექტურას, თეატრს, დრამატურგიას, კინოს, მოდას და ა.შ.

ფუტურიზმის იდეების გავრცელებასა და დამკვიდრებას ხელმძღვანელობდა ჯგუფი, რომელსაც ეწოდა „H₂SO₄“. ამ ჯგუფმა გააერთიანა დადაიზმის, კონსტრუქტივიზმისა და ფუტურიზმის პრინციპები და თავი სოციალისტური რევოლუციის

ერთადერთ მემკვიდრედ, მომავლის ხელოვნებად გამოაცხადა. ჯგუფში შედიოდნენ: ბ. გორდეზიანი, ნ. ჩაჩავა, ი. გამრეკელი, პ. ნოზაძე, ჟ. ლოლობერიძე, ა. ბელიაშვილი, ბ. აბულაძე, ს. ჩიქოვანი, ნ. შენგელაია, შ. ალხაზიშვილი. „H₂SO₄“ (1924) იყო აგრეთვე ჟურნალის სახელწოდებაც. „H₂SO₄“-ის საბჭომ თავისი არსებობის განმავლობაში, 1922-1928 წლებში, გამოსცა მანიფესტი, სამი ჟურნალი და ერთი გაზეთი. ამის შემდგომ ჯგუფი დაიშალა, რადგან არ გააჩნდა თავისი პრესა. იგი თანდათანობით შეერწყა საერთო ლიტერატურულ პროცესს.

ჟურნალის „H₂SO₄“ გარდა, ქართველი ფუტურისტები გამოსცემდნენ აგრეთვე სხვა პერიოდულ გამოცემებსაც, როგორებიცაა: „ლიტერატურა და სხვა“ (1925), „მემარცხენეობა“ #2 (1928), გაზეთი „დროული“ (1925). ამ ჟურნალებში იბეჭდებოდა ბ. გორდეზიანის, ნ. ჩაჩავას, ი. გამრეკელის, პ. ნოზაძის, ჟ. ლოლობერიძის, ა. ბელიაშვილის, ბ. აბულაძის, ს. ჩიქოვანის, ნ. შენგელაიას, შ. ალხაზიშვილის, ი. ზდანევიჩისა და სხვათა შემოქმედება, სტატიები, მიმართვები და ა.შ.

ჟურნალ „დროულის“ მე-2 და მე-3 ნომრები ხდება „მემარცხენე ფრონტის ყოველკვირეული ლიტერატურული ორგანო“. ეს ადასტურებს, რომ ჯგუფი „H₂SO₄“ შეცვალა მემარცხენეობამ. ჯგუფმა უარყო ავანგარდიზმი, სცადა რეალიზმთან შეგუება და მიწაზე დაშვება. ამ გამოცდილებით იგი დაემსგავსა რუსულ ფუტურიზმს და გადაიხარა პროლეტარული მწერლობისკენ.

ჯგუფის სახელი – „H₂SO₄“ წარმოადგენდა გოგირდმჟავას მჟავის ქიმიურ ფორმულას, რომელიც წვავს ყველაფერს. სახელწოდება ისეთივე მეტაფორულია, როგორც „ცისფერი ყანწები“, მაგრამ არარომანტიკული.

1924 წლის 25 მაისს „H₂SO₄“-ის საბჭომ გამოსცა ყველაზე უცნაური ქართული ჟურნალის ერთადერთი ნომერი, სადაც დაბეჭდილია გაუგებარი ლექსები, უჩვეულო თეორიული სტატიები, კუბისტური სურათები, გამოყენებულია ნაირგვარი და არეული შრიფტი. ამგვარი შრიფტის, საღებავისა და ტექსტის გრაფიკული სქემის გამოყენებით ქართველი ფუტურისტები ახორციელებდნენ მარინეტისეული „ტიპოგრაფიული რევოლუციის“, აზროვნებაზე ზემოქმედებას ბეჭდვის ახალი მეთოდით. მონტაჟი და გარეკანის გაფორმება ეკუთვნის ირ. გამრეკელს, რომელშიც არაერთი კუბისტური სურათის რეპროდუქცია იყო ჩართული.

1924-1925 წლებში გამოდის გაზეთი „ლიტერატურა და სხვა“, რომლის რედაქტორია ნ. ჩაჩავა. ყდა და კომპოზიცია კირილე ზდანევიჩს ეკუთვნის. იგი ჩვეულებ-

რივი შრიფტით იყო დაბეჭდილი, ფიგურული ლექსები და გრაფიკული სქემებიც შემცირდა. 1925 წელს გამოდის გაზეთი „დროული“ (რედაქტორი ჟანგო ლოლობერიძე). 1927 წელს იბეჭდება კიდევ 2 ნომერი და გაზეთი არსებობას წყვეტს.

1927 წლის აპრილში გამოდის ჟურნალი „მემარცხენეობა“. პირველ ნომერს ხელს აწერს სარედაქციო კოლეგია: ბ. ჟღენტი, დ. შენგელაია, ნ. ჩაჩავა. მეორის კი, რომელიც 1928 წლის ზაფხულში გამოდის, რედაქტორია სიმონ ჩიქოვანი. ამ ჟურნალის ფურცლებზე გამოჩნდნენ ახალი თანამშრომლები: ს. დოლიძე, ს. კასრაძე, ა. გაწერელია, დ. კაკაბაძე, ნ. ლოლობერიძე, ლ. ასათიანი, ვ. ჟურული, ს. ტრეტიაკოვი. ყდის გაფორმება ეკუთვნოდა მხატვარ ირ. გამრეკელს.

ფუტურისტული პერიოდიკის ფურცლებზე ჯგუფი „H₂SO₄“-ის წევრები განიხილავდნენ ხელოვნების პრობლემასაც. მათ განსაკუთრებით აინტერესებდათ ტექნიზირებული დარგები, კერძოდ, კინო და ამიტომაც მთლიანი კულტურის ელექტრიზებას მოითხოვდნენ. ფუტურისტული მიმდინარეობის ერთ-ერთი ცნობილი წარმომადგენელია რეჟისორი მ. კალატოზიშვილი.

ქართველი ფუტურისტების პერიოდიკამ 20-იანი წლებიდან შეწყვიტა არსებობა. 1928 წლის შემდეგ ქართველ მემარცხენეებს აღარ გამოუციათ პერიოდული ორგანო. ამ დროიდან მოყოლებული ქართული ფუტურიზმი სწრაფად კარგავს თავის სახეს და 30-იანი წლებიდან უკვე აღარ არსებობს. ფუტურიზმის ესთეტიკას ერთბაშად აქცევენ ზურგს პოეტები, ხელოვანები, თეორეტიკოსები. ბ. ჟღენტი – მისი პრინციპების თავგამოდებული დამცველი – საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობის ერთ-ერთი ფუძემდებელი გახდა, პოეტი ს. ჩიქოვანი – საბჭოთა პოეტების რიგში აღმოჩნდა. მის გზას დაადგნენ საბჭოთა რეპრესიულ რეჟიმს გადარჩენილი მწერლები თუ ხელოვანები და ქართულ ხელოვნებასა და ლიტერატურაში იწყება საბჭოთა რეალიზმის დამკვიდრება.

კუბოფუტურიზმით გატაცებული ქართველი მხატვრება: ირ. გამრეკელი, ბ. გორდეზიანი, მ. გოცირიძე, პ. ოცხელი და კ. ზდანევიჩი არა მხოლოდ ქმნიდნენ თავიანთ ქმნილებებს, არამედ აფორმებდნენ ჟურნალ-გაზეთებს, ხატავდნენ კაფეებს, ქმნიდნენ თეატრის დეკორაციებს.

იმ პერიოდის საქართველოში სისხლსავსე ცხოვრება ჩქეფდა. ყველას საქართველოსკენ მოუწევდა გული. მრავალეროვანი საქართველოს გული – თბილისი მას-პინძლობდა მრავალ უცხოელ სტუმარს. ჩამოდიოდნენ ს. ესენინი, ვ. მაიაკოვსკი,

რომელიც დამსახურებულად მიიჩნევა რუსული ფუტურიზმის მამად, ბ. პასტერნაკი, მ. ვრუბელი, ს. სუდეიკინი, ს. სორინი, ძმები ზდანევიჩები.

როგორც ცნობილია, ადრეული მოდერნიზმისთვის დამახასიათებელია არტისტული კაბარეებისა და კაფეების დაარსება. 1910-იან წლებში საქართველოსაც მოედო „კაბარეტული ეპიდემია“, რომელიც რუსეთიდან შემოვიდა საქართველოში და მალე თბილისის კულტურული ცხოვრების ბუნებრივ ნაწილად იქცა. საქართველოში მყოფ სხვადასხვა ეროვნების მოდერნისტებთან ერთად ქართველმა მოდერნისტებმა დააარსეს რამდენიმე კაფე: „ქიმერიონი“, „ფანტასტიკური ყავახანა“, „არგონავტთა იალქანი“. მკვიდრდება ყავახანების მოხატვის ტრადიცია. კაფე „ქიმერიონი“ მოხატეს ფუტურისტმა და სიმბოლისტმა ქართველმა და უცხოელმა მოდერნისტმა მხატვრებმა: ს. სუდეიკინმა, დ. კაკაბაძემ, ლ. გუდიაშვილმა, კ. ზდანევიჩმა და ზ. ვალიშევსკიმ. იქ იკრიბებოდნენ ქართველი და სხვადასხვა ეროვნების სიმბოლისტი და ფუტურისტი ხელოვანები. იმართებოდა მათი ლექციები, დისკუტები, გამოფენები, მეჯლისები, შეხვედრები მსახიობებთან, რეჟისორებთან, მხატვრებთან. „ქიმერიონის“ საღამოებმა მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს იმ პერიოდის ქართული ინტელიგენციის ჩამოყალიბების საქმეში. კაფეების არსებობა ხელს უწყობდა ქართველი და უცხოელი ხელოვნების დრამატურგების, მწერლების, რეჟისორების, მხატვრების დაახლოებას.

ცნობილი ქართველი ლიტერატორი და ფილოსოფოსი გრიგოლ რობაქიძე კაფე „ფანტასტიკური ყავახანის“ შესახებ თავის რომანში „ვალესტრა“ წერდა: *„თბილისი შეიქმნა ფანტასტიკური. ფანტასტიკურ ქალაქს ფანტასტიკური კუთხეც ეჭირვებოდა – და ერთ დღეს იმავე პოეტებმა და მხატვრებმა რუსთაველის პროსპექტზე, №12-ში, მიგნით ეზოში «Фантастический кабачок» პატარა ოთახი მოაწყვეს, სადაც შეიძლებოდა 10-15 კაცი დატეულიყო, მაგრამ რაღაც განგებით 50-მდე ეტეოდა. აქაც მსმენელი ქალი მეტი იყო, ვიდრე ვაჟი. ოთახის კედლებიდან ფანტასმები იხედებოდნენ, ისე იყო ოთახი მოხატული (აქ მართლაც გამართლდა „41 გრადუსის“ ლოზუნგი). ეს „კაბაჩოკი“ თითქმის ყოველი საღამო ღია იყო. კითხულობდნენ იგივე პოეტები და მხატვრები, ლექსებს თუ მოხსენებებს“. „ყველაფერს რაღაც არარეალური, ფანტასტიკური იერი ჰქონდა“; – წერდა ლადო გუდიაშვილიც.*

აქედან ჩანს, რომ იმ პერიოდის ქართული კულტურა მოდერნიზმის ერთიანი დისკურსის ნაწილი ხდება. მიუხედავად ქართული ფუტურიზმის აგრესიული

ბუნებისა და ქართველი ფუტურისტების დამოკიდებულებისა წარსულისა და არსებული ხელოვნების მიმართ, აღსანიშნავია იმ პერიოდის საქართველოს საზოგადოების ფსიქოლოგიური განწყობა. ქალაქი თბილისი ინტერნაციონალურ ქალაქად იქცა და მისი თვისობრიობაც, მასში ცხოვრებისა და თანაცხოვრების წესი, მოდერნისტული კულტურისა თუ ხელოვნების ხასიათი მისი მრავალეროვნული ბუნების დამსახურებაა. მნიშვნელოვანი იყო ქართველი ფუტურისტების ზოგიერთი შეხედულებაც და სურვილიც, სახელდობრ, ხელოვნებაში ოსტატობის განმტკიცებისა და ქართული კულტურის დონის ამაღლებისათვის ბრძოლა.

იმ პერიოდის თბილისში ჩქეფდა მდიდარი და ორიგინალური კულტურული ცხოვრება. ევროპული და რუსული კულტურის პროგრესული გამოცდილება შეერწყა ადგილობრივ ქართულს, რომელსაც უკვე გააჩნდა თავისი აღორძინების ხანის კულტურა. საქართველო წარმოადგენდა ხიდს ევროპასა და აზიას შორის და აკავშირებდა მათ ცივილიზაციებს. ამიტომ ავანგარდმა თავისი ექსტრემალური ნიჰილიზმითა და მისი შთაგონებით გაიტაცა ქართული საზოგადოების ნაწილი.

ქართულმა ფუტურისტულმა მიმდინარეობამ ხელოვნებაში 30-იან წლებამდე იარსება და მოიცავდა მხოლოდ არსებობის ათწლიან პერიოდს. მან ვერ შეძლო დამკვიდრება ან სერიოზული გავლენის მოხდენა ქართულ ხელოვნებასა და კულტურაზე, თუმცა გარკვეული გავლენა მოახდინა საქართველოს საზოგადოებრივ და კულტურულ ცხოვრებაზე და იმპულსი შეიტანა ხელოვნებაში ახალი გზების ძიებისა და განვითარების კუთხით.

ქართული ფუტურიზმის განვითარებაში მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა დაჯგუფებამ „41⁰⁰“. როგორც ზემოთ აღინიშნა, ეს დაჯგუფება შეიქმნა 1918 წლის გაზაფხულზე. მას ხელმძღვანელობდნენ ძმები ზდანევიჩები, ალექსანდრე კრუჩენიხი, იგორ ტრენტიევი და ზიგა ვალიშევსკი, რომლებიც 1917 წლის რუსეთის ბოლშევიკურ რევოლუციას გამოქცეულები, მოჰყვნენ ცნობილ ინტელექტუალურ ემიგრაციას და შემოქმედებით პლაცდარმად დამოუკიდებელი საქართველო აირჩიეს. 1918 წლის გაზაფხულამდე არსებობდა „ფუტურისტების სინდიკატი“, რომელსაც კირილე და ილია ზდანევიჩები და ალექსეი კრუჩენიხი ედგნენ სათავეში და მათ გარშემო ტრიალებდნენ ახალგაზრდა ხელოვანები და პოეტები: ზიგა ვალიშევსკი, ვალიერია ვალიშევსკაია, კოლაუ ჩერნიავსკი და ტატიანა ვეროჩკა. ხელოვანები თავს იყრიდნენ ფანტასტიკური კაბარეს საღამოებზე, მათ შორის იყვნენ „აკმეისტები“,

სერგეი გოროდეცკი და იური დგენის ჯგუფი, რომლებიც ჟურნალ „ფენიქსის“ გარშემო იყვნენ გაერთიანებული, „ცისფერყანწელი“ სიმბოლისტები, ჯგუფი „ალფალირა“, სომეხი ფუტურისტი კარა-დარვიში, ვასილი კამენსკი, ნოვატორი რეჟისორი ნიკოლაი ევრეინოვი და და სხვა მრავალი.

„41⁰“ აცოცხლებდა შემოქმედებით ცხოვრებას. შემთხვევითი არ იყო ჯგუფის სახელწოდება, მას ჰქონდა რამდენიმე მნიშვნელობა. უპირველეს ყოვლისა, ის აღნიშნავდა თბილისის, რომისა და ჩიკაგოს განედს და მსოფლიოსთან კავშირს ითვალისწინებდა. ჯგუფის სახელწოდების „41⁰“-ის შესახებ ილია ზდანევიჩი წერს თავის მოგონებებში: *„41 – ეს აკადემიკოსების რაოდენობაზე ერთით მეტი ადგილი; 41 ერთით მეტი დღეა 40 დღეზე, რაც ქრისტემ უდაბნოში გაატარა, ერთი დღით მეტი, ვიდრე წარღვნის ხანგრძლივობა; 41 ერთი გრადუსით მეტია ვიდრე არყის ტიტრაჟი და 41⁰ სხეულის ტემპერატურაა, რომლიდანაც ადამიანი ბოდვას იწყებს. 41⁰ სამყაროს გაფართოებას, საზღვრების გადალახვას, შეუცნობელში გადახტომას ნიშნავს, რასაც ყველაზე კარგად ლინგვისტურ და პოეტურ სფეროში ზაუმი გამოხატავს – ენა, რომელსაც გონების მეორე მხარეს გავყავართ, არსის მარწუხებიდან გათავისუფლებულ ფსიქეას სამყაროში“.*

ოლგა ჯორჯაძე, ილია ზდანევიჩის მუზა და მეგობარი თავის მოგონებებში წერს, რომ დაჯგუფება „41⁰“-ის დაფუძნება ილია ზდანევიჩმა და მისმა თანამოაზრეებმა მიხეილ დე დენტიუმ, ვერა ეროლაევამ და ოლგა ლემკოვამ 1916 წელს პეტროგრადში გადაწყვიტეს. თუმცა ეს მხოლოდ მისი პირადი არქივის ჩანაწერებიდანაა ცნობილი, რომელიც საქართველოს ხელოვნების მუზეუმს გადასცა.

ჯგუფი „41⁰“ მთლიანდ იზიარებდა ზაუმის ფუტურისტულ თეორიას, თუმცა კუბოფუტურისტებისთვის დამახასიათებელ ექსტრავაგანტურ გამოხტომებსა და ქცევას ერიდებოდნენ და შემოქმედებით ძალთა მობილიზებას ლიტერატურული ეპატაჟით ცდილობდნენ (პაიჭაძე, 2019: 398).

1941 წლის 20 ივლისს ჯგუფმა გამოსცა საკუთარი გაზეთის ერთადერთი ნომერი სახელწოდებით „41⁰“, რომელშიც გამოაქვეყნა ჯგუფის მანიფესტი. მათი მანიფესტიც, იტალიური, რუსული და მოგვიანებით ქართველი ფუტურისტული მანიფესტების მსგავსად, 11 პუნქტისაგან შედგებოდა. ისინი მანიფესტში წერდნენ: *„კომპანია 41⁰ აერთიანებს მემარცხენე ფუტურიზმს და ადასტურებს ზაუმს, როგორც სავალდებულო ფორმას ხელოვნების ხორცშესხმისა.“*

41⁰-ის ამოცანაა, გამოიყენოს თანამოაზრეთა ყველა დიდი აღმოჩენა და დედამიწა ახალ ღერძზე აბრუნოს.

გაზეთი იქნება მოვლენების სავანე კომპანიის ცხოვრებიდან და მიზეზი მუდმივი ვნებათაღელვისა...

ვიკაპიწებთ სახელოებს ... “(449)

უნდა აღინიშნოს, რომ დაჯგუფება „41⁰“-ის წევრებს, თითოეულს ამ რადიკალურად მოაზროვნე ფუტურისტების ჯგუფიდან, განსაკუთრებული კავშირი ჰქონდა ქართველ პრიმიტივისტ მხატვარ ნიკო ფიროსმანთან. აღსანიშნავია ძმების – კირილე და ილია ზდანევიჩების როლი ქართული კულტურის განვითარებაში. ამ უკანასკნელებმა აღმოაჩინეს ფიროსმანი. მისი ნახატების პირველი გამოფენა მოაწყვეს საკუთარ სახლში 1916 წლის დეკემბერს და წიგნიც გამოსცეს. ზაუმნიკების ანარქია და ფიროსმანის ჰარმონია ქვეცნობიერ ერთობას – წინაისტორიული სამყაროს პრიმიტივისტულ, ინტუიციურ-გრძნობად აღქმას ემყარება. გაზეთ „41⁰“-ში გრიგოლ რობაქიძესთან კამათისას კითხვაზე, თუ „რა შეუძლიათ ფუტურისტებს?“, არგუმენტად მოჰყავთ „საქართველოს ნაციონალური გენიის ფიროსმანის ფუტურისტების მიერ აღმოჩენა და გადარჩენა“ (გაზეთი 41⁰, 1919 14-20 ივლისი).

ორგანიზაცია „41⁰“ არ იყო დაინტერესებული მხოლოდ ლიტერატურით, ზაუმური პოეზიით. ჯგუფის ამბიციური გეგმები მოიცავდა ინტერესთა ფართო სპექტრს: პოეზიას, ფერწერას, მუსიკას, წიგნების გამოცემასა და ა. შ.

თბილისური პერიოდის 4 წლის განმავლობაში ორგანიზაცია „41⁰“-ის წევრებმა ჩაატარეს ასამდე ღონისძიება, კონფერენციები და ლექციები სხვადასხვა თემებზე.

უნდა აღინიშნოს 1914 წელს ილია ზდანევიჩის მიერ თბილისში წაკითხული მოხსენება, სადაც იგი უარყოფს ყველაფერს, რაც რეალურ ცხოვრებაში საგანთა დროით და სივრცულ ურთიერთშეთანხმებას ინარჩუნებდა („футуризм и всячество“ 1914). მისი „ვსიაჩევსტვოს“, რომლის ძირითადი პრინციპები მიხეილ ლე დენტიუსთან ერთად შეიმუშავა, აუქმებდა დროსა და სივრცეს და ხელოვნებას დროით-სივრცული დამოკიდებულებისაგან ათავისუფლებდა. სწორედ აქ ისახება სიმულტანიზმის პრინციპი, რომელიც საფუძვლად უდევს ზაუმური ორკესტრული პოეზიისა და ფერწერის კონსტრუქციას. „ვსიაჩევსტვოს“ ვიზუალური მოდელი უკვე არა ფერწერა, არამედ აბსტრაქტული კოლაჟია (ბობრინსკაია, 1999 : 34). შემთხვევითი

არ არის, რომ „ფუტურისტების სინდიკატისა“ და „41⁰“-ის მხატვრები ხშირად იყენებდნენ კოლაჟის ტექნიკას.

ალექსეი კრუჩენიხისა და კირილე ზდანევიჩის კოლაჟების სტრუქტურა ახლოსაა დადაისტურ კოლაჟებთან. თბილისშივე ევროპის პარალელურად ილია ზდანევიჩის ბგერით-ვიზუალურ პოეზიაში იკვეთება დადას ელემენტები. 1919 წელს ლადო გუდიაშვილი სწერს ილიას, რომ პარიზში იყო დადაისტ პოეტთა წრე, რომელიც თავისი შეხედულებებით ძალიან ახლოს დგას „41⁰“-თან. საინტერესოა, რომ 1923 წელს პარიზში ილია ზდანევიჩის მიერ ორგანიზებულ „წვეროსანი გულის“ საღამოზე დასრულდა დადას არსებობა.

ზდანევიჩის, ტრენტიევისა და კრუჩენიხის შთაგონების წყარო იყო ფროიდი. 1918 წელს ისინი ატარებდნენ კონფერენციებს სექსუალურ გადახრებზე, სადაც ისინი ამას არა მხოლოდ არ გამოხატდნენ, არამედ ყოველდღიურობას მიაწერდნენ.

ჯგუფის წევრებმა გამოსცეს ერთი გაზეთი და 50-მდე წიგნი. თბილისში გამოსცეს ჟურნალები: „ზაუმნიკების კომპანია“, „ფუტურისტების სინდიკატი“ და „ყველა ფუტურისტის თავშესაფარი“ (футурвсееубежище). ილიაზდის ინიციატივით გამოვიდა აგრეთვე ცნობილი მოდერნისტული ჟურნალები რუსულ ენაზე: „ფენიქსი“ (феникс, 1919) და „არსი“ (Арс, 1918-1919). რამდენადაც ორგანიზაციას არ ჰქონდა საკუთარი ტიპოგრაფია, ისინი თავიანთ წიგნებს სხვადასხვა გამომცემლობაში ბეჭდავდნენ. (პაიჭაძე, 219: 399).

განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს მათ მიერ გამოცემული ფუტურისტული წიგნები. ორგანიზაციის გრიფით გამოცემულმა წიგნებმა „ისეთი შთაბეჭდილება მოახდინა, რომ „41⁰“-გან შორს მყოფი ოსტატები, როგორებიც არიან მხატვარი სუდეიკინი და პოეტები ტაბიძე და ჩაჩიკოვი, ითხოვენ საკუთარი ნაწარმოებების გამოსაცემად მიღებას“, – წერდნენ გაზეთ „41⁰“-ში.

კრუჩენიხი და ძმები ზდანევიჩები თავის წიგნებს ბეჭდავდნენ შპალერზე, შესაფუთ ქაღალდზე და კერავდნენ ხელით. ყველა ეს წიგნი გამოიცემოდა მცირე ტირაჟით, შერეული ბეჭდვითი და ხელით ნაწერი ტექნიკით და სწრაფადვე იქცეოდა ბიბლიოგრაფიულ იშვიათობად.

ჯგუფის მიერ თბილისში გამოცემული „თვითნაწერი“ ლითოგრაფიული გამოცემებიდან უნდა აღინიშნოს: „1918“ (1917) კრუჩენიხის, კამენსკისა და კირილე ზდანევიჩის ერთობლივი ნამუშევარი და „ისწავლეთ ხუდოგებო“ (Учитесь худогы,

1917) კირილ ზდანევიჩისა და ვასილი კამენსკის ლითოგრაფიებით, კრუჩენიხის სტამბური წესით აწყობილი წიგნი „ვარდების სიმსუქნე“ (Ожирение роз, 1918), კრუჩენიხის „ლაქმოსმული ტრიკო“ (Лакированное трико, 1919) „მილიორკი“ (Миллиорк, 1919), „ნაირფერი ტორსები“ (Цветистые торсы, 1919), „ქერუბიმები უსტვენენ“ (Херувимы свистят, 1919), „სინაზის რეკორდი“ (Рекорд нежности, 1919), „17 უაზრო იარაღი“ (17 ерундовых орудий, 1919), ლექსების კოლექტიური კრებული „სოფია გეორგიევნა მელნიკოვას: „ფანტასტიური სამიკიტნო“ (Софии Георгиевны Мельниковой: Фантастический кабачок, 1920) და სხვა მრავალი.

თბილისში ამ ორგანიზაციამ 1920 წლამდე იარსება, ილია ზდანევიჩის (ილიზდის) კონსტანტინოპოლში და შემდეგ პარიზში წასვლამდე. მან პარიზში დააარსა ორგანიზაცია „41⁰“ და გააგრძელა თავისი საქმიანობა. ალ. კრუჩენიხი კი ჯერ ბაქოში და შემდეგ მოსკოვში განაგრძობს „41⁰“-ის გრიფით წიგნების გამოშვებას. ამ ორგანიზაციის აღორძინების გარკვეული მცდელობები ჰქონდა ი. ტრენტიევსაც, თუმცა ყველაზე მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს ი. ზდანევიჩმა და ხლებნიკოვმა.

რაც შეეხება ორგანიზაცია „41⁰“-ის როლს ქართული ავანგარდიზმისა და ფუტურიზმის განვითარებაში, უნდა აღინიშნოს, რომ მან მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა საზოგადოებაში ახალი ავანგარდისტული ცნობიერების დამკვიდრებაში, ფუტურისტული, რუსული თუ ევროპული ფუტურისტული გამოცდილების გავრცელებაში, ფუტურისტული შრიფტის შექმნასა და წიგნის პოლიგრაფიის ახალი ბეჭდვითი ტექნიკის გაზიარებაში.

ასე რომ, XX საუკუნის I მესამედის ქართული ინტელიგენცია მზად იყო მიეღო და გაეაზრებინა ის პროცესები, რასაც ადგილი ჰქონდა ევროპისა თუ რუსეთის ესთეტიკურ აზროვნებაში. იტალიური, რუსული ფუტურიზმისა და „ლეფის“ გავლენით ქართველმა „მემარცხენეებმა“ (ფუტურისტ-ლეფელებმა) 1922 წელს მოაწყვეს პირველი ფუტურისტული საღამო და გამოსცეს მანიფესტი. ფუტურიზმი საქართველოში გვიან საბჭოთა პერიოდში შემოვიდა და არ გააჩნდა რუსული და იტალიური ფუტურიზმის მსგავსი პოლიტიკური ხასიათი. როგორც ევროპასა და რუსეთში, ფუტურიზმი საქართველოშიც შეეხო მრავალ დარგს: ლიტერატურას, ხელოვნებას, პოეზიას, მხატვრობას, არქიტექტურას, თეატრს, დრამატურგიას, კინოს, მოდას და ა.შ. ფუტურიზმის იდეების გავრცელებისა და დამკვიდრების ხელმძღვანელმა ჯგუფმა „H₂SO₄“ გააერთიანა დადაიზმის, კონსტრუქტივიზმისა და ფუტურიზმის პრინცი-

პები, რომლებსაც საზოგადოებას 1924-1925 წლებში აცნობდა ჟურნალ-გაზეთებით: „H₂SO₄“, „ლიტერატურა და სხვა“, „დროული“, „მემარცხენეობა“. ქართული ფუტურის განვითარებაში მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა დაჯგუფებამ „41⁰“. პოეზიის გარდა, ჯგუფს ჰქონდა ფართო ინტერესები: ფერწერა, მუსიკა, წიგნების გამოცემა. თბილისური პერიოდის 4 წლის განმავლობაში მათ ჩაატარეს 100-დე ღონისძიება: კონფერენციები, ლექციები სხვადასხვა თემებზე. გამოსცეს 1 გაზეთი, 5 ჟურნალი და 50-მდე წიგნი. „41⁰“ თბილისურ ავანგარდს და ფუტურისმს ცნობადობა მოუტანა.

4.2. ქართული ფუტურის ფორმები, ესთეტიკა და პოეტიკა

ფუტურისტების პროექტი ახალი სამყაროსა და ახალი ადამიანის შექმნის შესახებ – ხელოვნების ცხოვრებაში გადმოტანას გულისხმობდა. ის ერთსა და იმავე დროს, რაციონალისტური, უტილიტარული და გამნათლებლურია და, მეორე მხრივ, ირაციონალურიც. ფუტურისტებისთვის წარსულთან დაპირისპირება ყველაფრის ხელახლა დაწყებას უკავშირდება, რადგანაც მათთვის უპირატესია „ტაბულა რასას“ ცნება, რომელიც პოსტიტორიულ დროში ახალი გამოცდილების დაგროვებასა და მომავალზე ორიენტირებული ხელოვნების ცხოვრებაში გადმოტანას გულისხმობს; აწმყო მნიშვნელოვანია მხოლოდ იმით, რომ იგი გარდამავალი საფეხურია მომავლისკენ. როგორც იუნგი იტყოდა, *„დღევანდელი გარდამავალი პროცესია, რომელიც გუშინდლისგან მიჯნავს მას, რომ წინ, ხვალინდელი დღისაკენ აიღოს გეზი. ის, ვისაც ესმის ეს, შეუძლია თავი თანამედროვედ ჩათვალოს“* (ლომიძე, 2016: 311).

ქართული ავანგარდის განხილვისას უნდა აღინიშნოს, რომ საქართველოში იგი სინთეზურ ხასიათს ატარებდა და ავანგარდიზმი, სიმბოლიზმი პრაქტიკულად სინთეზურად იყო წარმოდგენილი. ამის დასტურად შეგვიძლია მოვიყვანოთ ტ. ტაბიძის წერილი „ცისფერი ყანწებით“ , სადაც ძველი ესთეტიკის ახლით შეცვლის აუცილებლობაზე საუბრისას ავტორს მაგალითად მოჰყავს ისეთი ელემენტები, როგორსაც ფუტურისტულ მანიფესტებშიც ვხვდებით. აქაც საუბარია მანქანებისა და ქარხნების აპოლოგიაზე: *„ახალი ფუტურისტების ტერმინოლოგიით, თანამედროვე კულტურა წარმოადგენს უზარმაზარ ქალაქს, ლონდონს, ნიუ-იორკს, ჰამბურგს, სადაც ტრასები მაღალია ტაძრებზე, სადაც ცოფიანად მიქრიან ავტომობილები და*

გასაფრენად დარაზმულან ცეპელინები (დირიჟაბლები). აქ დრო არ არის უკან მოხედვის, აქ შეიქმნა წუთის კულტი. პოეტის შეგნება დამძიმდა რუხი რკინის ქლაქით და ამოხეთქა ახალ უცნობ სიმღერაში“ (ტაბიძე 1916: 28). ამ მაგალითში შესანიშნავად ჩანს როგორც სიმბოლიზმისთვის, აგრეთვე ფუტურისტული ესთეტიკისთვის დამახასიათებელი ელემენტები.

მიუხედავად იმისა, რომ ქართველი სიმბოლისტები მოიხსენიებიან პირველ ფუტურისტებად, ფუტურისტები განსაკუთრებით ებრძოდნენ სიმბოლისტებსა და „აკადემიური ასოციაციის“ ჯგუფის მწერლებს, მაგრამ ლიტერატურული პრაქტიკით ხელს ვერ უწყობდნენ ქართული საბჭოთა ლიტერატურის განვითარებას. ისინი ნიჰილისტურად იყვნენ განწყობილი ერის წარსულისა და მისი კულტურული მემკვიდრეობისადმი, თავისი ჟონგლიორული სტილით ამახინჯებდნენ ქართულ სალიტერატურო ენას და ჰბამავდნენ დადაისტებს, რითაც ხელოვნებასა და ლიტერატურაში ანტირეალისტური იდეების მქადაგებლებად გვევლინებოდნენ.

მნიშვნელოვანია აღვნიშნოთ, რომ, თუ დასავლეთში ფუტურიზმი უპირისპირდებოდა პასიურ, მეოცნებე და უმოქმედო სიმბოლიზმს, საქართველოში მიუხედავად არსებული აგრესიული კრიტიკისა, სიმბოლისტი და ფუტურისტი მწერლები თუ პოეტები კი არ უპირისპირდებოდნენ, არამედ ავსებდნენ ერთმანეთს, რასაც შესანიშნავად ადასტურებს იმდროინდელი პერიოდიკის ანალიზი.

უნდა აღინიშნოს ის გარემოებაც, რომ თუ იტალიური ფუტურიზმი პოლიტიკურად იყო ანგაჟირებული და იდეოლოგიურად ფაშიზმის საფუძველს წარმოადგენდა, ქართული ფუტურიზმი მხოლოდ ესთეტიკურ დონეზე იზიარებდა ზოგად-ფუტურისტულ იდეალებს (ლომიძე, 2016: 312). ჩვენი აზრით, ეს გამოწვეული იყო იმით, რომ საქართველოში ფუტურიზმი გვიან გავრცელდა და, გარდა ამისა, ხანმოკლე 4-წლიან (1924-1928) პერიოდს მოიცავდა.

ქართველ ფუტურისტებს, ისევე როგორც იტალიელ და რუს ფუტურისტებს, მიაჩნდათ, რომ ხელოვნების ფორმა, რომელიც წარსულ ეპოქაშია შექმნილი, მიუღებელია თანამედროვეობისათვის და მას ბრძოლას უცხადებდნენ. ისევე როგორც იტალიელი და რუსი ფუტურისტები, ისინიც იბრძვიან ახალი ცხოვრებისა თუ შემოქმედებითი სტილის დასამკვიდრებლად.

ავანგარდიზმის მკვლევარი ბ. წიფურია წერს: „როგორც „პირველთქმა“ წარმოადგენდა სიმბოლიზმისა და ფუტურიზმის ნაზავს და, ზოგადად, როგორც სინ-

თეზურადაც აღიქვამდნენ ცისფერყანწელები სიმბოლიზმსა და ავანგარდიზმს, ასეთივე სინთეზური სიმბოლისტურ-ფუტურისტული გარემო შეიქმნა თბილისში და თბილისი მართლაც გახდა ახალი კულტურული ცენტრი. ერთი მხრივ, ყოფილი რუსეთის იმპერიის ფარგლებში დაძლია კულტურული პერიფერიის ყოფილი სტატუსი და შეიფარა ბოლშევიკურ რევოლუციასა და სამოქალაქო ომს გამოქცეული რუსი ხელოვანები; მეორე მხრივ კი, ზოგადად დასავლური კულტურის კონტექსტში შეიქმნა უაღრესად საინტერესო პრეცედენტი აქტიური, მულტიკულტურული, მულტიეთნიკური მოდერნისტულ-ავანგარდისტული კულტურული სიტუაციისა“ (წიფურია, 2012: 178).

ფუტურისტები მიიჩნევდნენ, რომ მანამდე არსებული სალიტერატურო სკოლები მოძველდნენ და ვერ გაამართლეს თავიანთი დანიშნულება. პოეტური ხელოვნების ნორმები, მისი ფორმა და შინაარსი აღარ შეესაბამებოდა ახალი დროის მოთხოვნებს. აქედან გამომდინარე, საჭირო იყო პოეზიის საფუძვლიანად განახლება, სრულიად განსხვავებული, ახალი გამომსახველობითი ფორმების შექმნა და, რასაკვირველია, ძველის უარყოფა. ამისთვის საჭირო იყო მანამდე არსებულისაგან სრულიად განსხვავებული ფორმალური პოეტიკის შექმნა. სწორედ ეს წარმოადგენდა ფუტურიზმის პროგრამის მიზანს: პოეტური ენის დაშლა, დეფორმაცია, გადაგვარება. წინა პლანზე იწევს სიტყვის გარეგნული მხარე, გრაფიკული მონახაზი, ფორმალური პოეტიკა შორდება მხატვრული კონტექსტის შინაარსს, იკარგება ცნებების ლოგიკური და აზრობრივი კავშირი. ეს საფუძველს უდებს „ზაუმის“ – გონების მიღმა არსებული პოეტური“ მეტყველების შექმნას, სადაც სიტყვები ერთმანეთთან აზრობრივად კავშირის გარეშე ლაგდებიან ერთმანეთის გვერდით და ამის შედეგად ვიღებთ არა მხატვრულ და აზრობრივად ჩამოყალიბებულ ნაწარმოებს, არამედ გაუგებარი სიტყვების ნაზავს. ფუტურისტული ნაწარმოები კარგავს მხატვრულ სახეს და აზრი ნულამდეა დაყვანილი.

საქართველოში ფუტურიზმი გასაბჭოების შემდეგ შემოდის. ქართველი და რუსი ფუტურისტების საწყისი პროგრამები განსხვავდებოდა ერთმანეთისგან. ქართველი მემარცხენე ფუტურისტების მხატვრული კრედო ახლოს იყო რუსულ „ლეფთან“.

ქართველი ფუტურისტების გარკვეული სახის ანტიესთეტიკურ პლატფორმას წარმოადგენდა 1924 წელს შექმნილი ჯგუფი „H₂SO₄“ და ამავე სახელწოდების

ჟურნალი. ჯგუფის წევრები არიან გარდაქმნის რადიკალური იდეებით შთაგონებული ახალგაზრდა ავანგარდისტი ხელოვანები, რომლებიც. ბ. გორდეზიანი, ნ. ჩაჩავა, ი. გამრეკელი, პ. ნოზაძე, ჟ. ღოღობერიძე, ა. ბელიაშვილი, ბ. აბულაძე, ს. ჩიქოვანი, ნ. შენგელაია, შ. ალხაზიშვილი – საკუთარი შეხედულებებით მკვეთრად ემიჯნებიან არსებულ ლიტერატურულ სკოლებს ხელოვნებისა ყოფიერების საკითხზე. განსაკუთრებულ ბრძოლას კი უცხადებენ სიმბოლისტებს, რომელთა ესთეტიზმი გადმონაშთად და რომანტიკული მსოფლგანცდის გვიან გამოძახილად მიაჩნდათ.

ჯგუფი „H₂SO₄“-ის წევრი ქართველი ფუტურისტები მიიჩნევდნენ, რომ მათი ჟურნალის გამოსვლით დაირღვა ქართული ხელოვნების ადრე არსებული პოზიციები. ძველ სკოლებს „მომაკვდავს“ უწოდებენ. ისინი თვლიან, რომ კომუნისტური აღმშენებლობა სპობს ძველ ფსიქიკას. აქედან გამომდინარე, ისინი პარალელურად შლიან ქართული შემოქმედების ანტირევოლუციურ ფორმულირებას, რომ რუსულ ფუტურიზმთან მათ ჯგუფს აერთიანებთ მხოლოდ კომუნისტური სახელმწიფოებრივი გაგებიდან გამოსვლა. აგრეთვე მოუწოდებენ ქართველ ხელოვანებს, რომ გაერთიანდნენ და სასტიკი ბრძოლა გამოუცხადონ მემარჯვენე ხელოვნებას და ყოველივე ამას ამართლებენ პროგრესისადმი სწრაფვის კეთილშობილური სურვილით. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ის გზა და ხერხები, რომელსაც ქართველი მემარცხენეები ირჩევენ თავიანთი ფუტურისტული პროგრამის განსახორციელებლად, შეუძლებელს ხდის მათი გეგმების განხორციელებას.

ფუტურიზმის საზოგადოებისთვის წარდგენა ხდება 1922 წლიდან ფუტურისტების მიერ გამოცემულ ჟურნალებში („H₂SO₄“, „ლიტერატურა და სხვა“, „მემარცხენეობა“, „დროული“ და სხვ.) დაბეჭდილი მანიფესტებით, თეორიული ტექსტებით და „ზაუმური“ პოეზიით. ამ ჟურნალების მეშვეობით ხდებოდა ყოველგვარი ფუტურისტული ექსპერიმენტების გაცნობა საზოგადოებისთვის“. ქართველი ფუტურისტი ს. ჩიქოვანი წერდა: *„ხალხური შემოქმედების შემდეგ ჩვენ გავხსენით ახალი ლაბორატორია, სადაც გადაჭრით იქნა დაყენებული რამდენიმე ცდის შესაძლებლობა. რევოლუციის ეპოქების შემდეგ იბადება ახალი მეტყველების საჭიროება“* (ს. ჩიქოვანი, H₂SO₄“, 1924). ამ თვალსაზრისის ასახვას ვხედავთ ქართველი ფუტურისტების შემოქმედებაში.

ქართულმა ფუტურიზმმა, ერთი სახელწოდების ქვეშ გააერთიანა კონსტრუქტივიზმის, დადაიზმისა და ფუტურიზმის პრინციპები, როგორც პოეზიაში, ასევე

მხატვრობაში. მეთოდოლოგიურად მათ განიცადეს რუსი ფუტურისტების გავლენა, თუმცა ქართველი ფუტურისტები რუსი ფუტურისტებისაგან განსხვავებით მკვეთრად უპირისპირდებიან სიმბოლისტურ სკოლას და ქართველ სიმბოლისტებს. იტალიელი ფუტურისტების მსგავსად მიესალმებიან ქვეყნის ტექნიკურ პროგრესს და განვითარებას და იბრძვიან წარსულის გადმონაშთების წინააღმდეგ, რასაც პროგრესის შემაფერხებლად მიიჩნევენ.

ჟურნალში „H₂SO₄“ ნათელი გახდა ქართველი ფუტურისტთა ყველა ის ექსპერიმენტი, რასაც ახორციელებდნენ ქართული სიტყვიერების გარდაქმნისთვის. ისინი ენობრივ „სალტომორტალებს“ ქმნიან განსხვავებული, ორიგინალური, სხვადასხვაგვარად გამოყენებული შრიფტებით, დიდ-პატარა ასოების მონაცვლეობით, თავდაყირა დაბეჭდილი ტექსტებით, მონტაჟური ტექნიკით აწყობილი მასალით, რაც მხოლოდ კინოენისთვის არის დამახასიათებელი. ჟურნალში ქართველი ფუტურისტები მიმართავენ ორიგინალური გამოხატვის მეთოდს, რისთვისაც იყენებენ გრაფიკულ ფიგურებს, სარეკლამო ნარატივისთვის დამახასიათებელ ელემენტებს. ირღვევა სტილი, რიტმი, ფორმა, პუნქტუაცია. ბ. ჟღენტი თავის სტატიაში „ფორმა და შინაარსი“, რომელიც 1925 წელს გამოქვეყნდა ჟურნალში „ლიტერატურა და სხვა“, წერს: „ყოველი ახალი ფორმა გულისხმობს ახალ იდეას“.

ზაუმს დაეკისრა თანამედროვე სამყაროს ქაოსურობისა და უსაზრობის წარმოჩენის, სააზროვნო ცენტრების მოშლის, ძველი, ტრადიციული ცხოვრების სრულიად შეცვლის მისია და ამის საფუძველზე ყოფის არსობრივად გამოსახატავად სრულიად ახალი გზების ძიება. ყოველივე ამას ხაზს უსვამს და ამბობს ფუტურისტ მხატვართა ჯგუფის „H₂SO₄“ წევრის ი. გამრეკელისა და ბ. გორდეზიანის ჟურნალ „H₂SO₄“-ში დაბეჭდილი აბსტრაქციონისტული ნახატები, რომლებიც მკითხველს უცნაურ წარმოსახვით სივრცეებსა და განზომილებებს აზიარებს.

ფუტურისტები აზრით ქართული ხელოვნება სრულიად დაშორებულია თანადროულობას, საჭიროებს ძირეულ ტრანსფორმაციას. მათთვის მნიშვნელოვანია ტექნოლოგიების ხანაში ადამიანი განვითარდეს, ფეხი აუწყოს თანამედროვე საზოგადოების ტემპს, რიტმსა და ენერგეტიკას, რაც ახასიათებს ურბანიზმის განვითარებას. ამიტომ მხატვრული შემოქმედებისთვის სრულიად უსარგებლოდ მიიჩნევენ საქართველოში მანამდე არსებულ მოდერნისტულ სკოლებს, რომ მათ სულისკვეთებას საერთოდ არაფერი ან მცირე რამ ანათესავებდა იტალიურს, ფრანგულსა თუ

რუსულ ფუტურიზმს. ისინი უარყოფდნენ იტალიურ ფუტურიზმს, როგორც „არისტოკრატიის კომფორტს“, ემიჯნებოდნენ ფრანგულს თავისი „დადათი“, როგორც „სალონურ რევოლუციონერობას“ და რუსულს, როგორც მხოლოდ პლაკატსა და აგიტაციას. ამგვარი რადიკალიზმი წარმოადგენდა ერთგვარ ექსტრემალურ პოზას, რომელიც მათ ინდივიდუალურობას უფრო მეტად უსვამდა ხაზს.

ქართველი ფუტურისტების მთავარ ამოცანას წარმოადგენდა „პოეზია სიტყვის გარეშე“, რომელიც ნაცნობი სიტყვების ბანალური შინაარსისგან თავისუფალი იქნებოდა. ამიტომაც სრულიად ახალ კონტექსტში მოქცევის მცდელობით თავიანთი განცდების გამოსახატავ ინსტრუმენტად იყენებდნენ. მათთვის მიუღებელი იყო ის ლექსიკა, რომლის შინაარსი გულისხმობდა სუფთას, შეურყვნელს, ამაღლებულს, წმინდას. ისინი ფიქრობდნენ, რომ პოეზიას უნდა მოემორებინა ეს სიყალბე, გაცვეთილი ლირიკა, შაბლონური და სტერეოტიპული რეალიზმი და სიტყვის ხელახალი აღმოჩენით, ცალკეულ ბგერაზე აქცენტირებით ადამიანის შინაგანი სამყაროს ის ნიუანსები გადმოეცა, რომლებიც ზუსტად შეესატყვისებოდა მის განცდებს, გამოხატვის პროცესში არ გამრუდდებოდა და გადასხვაფერდებოდა. სიტყვის მონტაჟი, აკრობატიკა, სანახაობა, ჯამბაზობა, ინჟინერია, მასთან შეხება, ზმნის გარეშე მოძრაობის გამოხატვა – იქცა მათ მთავარ საფიქრალად, რათა სამყაროსა და ადამიანის ცნობიერებაში მიმდინარე ეპოქალური კატაკლიზმები გამოეხატა. ნიოგოლ ჩაჩავა: *„უწინ იყო მუზა. ახლა არის ტექნიკა. იყო პოეზია – კეთილშობილება. არის ავანტიურა“* (ყურნ. H₂SO₄; 1924, გვ. 5). ლექსის შექმნას ანაცვლებს რომვა, რომელიც, მათი აზრით, უდრის სიტყვის „მონტაჟსა და ინდუსტრიას“. ისინი თვლიან, რომ „პოეზია+პოეტი=0“. ბ. გორდეზიანი წერდა: *„საქართველო არის ქოთანი, სააკაძე და მეწისქვილე“*. ისინი თვლიან, რომ ბგერათა კომბინაციით უნდა გამოხატონ ყოველივე, რასაც ინდუსტრიალიზაციის ეპოქაში „ახალ სამყაროში“ ხედავენ. ამის თაობაზე ს. სიგუა წერს: *„ნატიფი ფრაზის ადგილს იჭერს უხეში გამოთქმა. ჭარბად შემოდის ურბანული გარემოს, ტექნიციზმის ამსახველი სპეციფიკური ლექსიკა („ელექტროს შადრევანი“, „მოტორი“, „აეროპლანები“, „ფოლადის კუნთები“, „ცეცხლის ცეპულინი“, „ტელეფონი“, „ბატონ-ბეტონი“, „ავტომობილი“, „დებეტი-კრედიტი“, „პროსპექტი“, „ეკრანი“, „ტრესტი“, „ფაბრიკანტები“, „ტროტუარი“, „ტრანსპორტი“...), რომელსაც მოაქვს შესაბამისი განწყობილება და რიტმი. რომანტიკული პათოსის წილ*

იწყება ცნებების, საგნების, სახელების გამიწიერება, მათ შემოეცლებათ შარავანდედი, მაგრამ ჭარბი ნიჰილიზმი აბსურდამდე მიდის“ (სიგუა, 2020: 173).

ჟურნალ „H₂SO₄“-ში (ჟურნალს პროვოკაციული, გოგირდმჟავას ფორმულა აქვს) წარმოდგენილ ექსპერიმენტებში ს. ჩიქოვანი ავითარებდა მოსაზრებას, რომ ბანალურ მნატურულ სახეებში მოქცეული ქართული პოეზია უნდა განიწმინდოს მათი იდეებით, ისევე როგორც გოგირდმჟავა მოქმედებს ანტისანიტარიის წინააღმდეგ.

განხილულმა ავანგარდისტულმა ექსპერიმენტებმა, რასაკვირველია, თავისი კვალი დატოვა ქართული ლიტერატურის ისტორიაში.

1924 წლის 25 მაისს გამოცემულ ამ ჟურნალში H₂SO₄“ დაბეჭდილია სიმონ ჩიქოვანის შემდეგი ტექსტები: სამი ლექსი („სანაპირო სიმღერა ხაბო“, „რომანტიული პლაკატი“ და უსათაურო) და ორი წერილი („პროექტი ახალი კრეისერის, ფოკუსი მოზრუნებული შემოქმედების, H₂SO₄ პოეზიის პარალიტიკებს, კრეტინების ქარხანა“). მათში კარგად წარმოჩნდა ფუტურისტული მსოფლმხედველობის არსი და სარკვე-სავით აირეკლა სამყაროს აღქმისა და გამოსახვის ძირითადი პრინციპები. ორივე ესე ეკლექტურობით გამოირჩევა და წარმოაჩენს ავტორის სურვილს, დაასაბუთოს ფუტურისტული ანტიესთეტიკური პოზიციის ჭეშმარიტება.

წერილში „ფოკუსი მოზრუნებული შემოქმედების“ ს. ჩიქოვანი იზიარებს აზრს, რომ „მოზრუნება უდრის მოძრაობის ახალ კომბინაციებს“. მისი აზრით, სამყარო და საგნები რღვევას იწყებს და ამ აპოკალიფსურ დროსა და სივრცეში დედამიწის რეკვიემი უნდა შექმნას ახალმა პოეზიამ. მისი აზრით, რომანტიზმი დაილუპა, ჩაიარეს „რომანტიკულმა სეზონებმა“ და თან წაიღეს მისთვის დამახასიათებელი მშვენიერების კულტი. საჭირო გახდა ახალი რიტმი, რათა დაეხატა „ადამიანი მანქანა“ – პირმშო თანამედროვე ცივილიზაციისა. იგი მარინეტის კოლუმბად გამოაცხადებს, რომელმაც ადამიანის შინაგანი სამყაროს ახალი სივრცეები აღმოაჩინა. დიდმა ქალაქებმა, განვითარებულმა ტექნოლოგიებმა მოსპეს რელიგია და მისტიკა, საკრალურისა და ღვთაებრივის განცდა, მათი ადგილი დაიკავეს უტილიტარულმა ნივთებმა და ყველაფერი გადალაგდა. იგი ამ პროცესში სამ ეტაპს გამოყოფს: საგნების დაშლას, საგნების განივთებას და ნივთების ათვისებას. ახალ ესთეტიზმს იგი უწოდებს „დალუპვისა და მოზრუნების პოეტიკას“ და ამბობს, რომ მას მოაქვს ახალი სახეები, მაგალითად, ჟიულ ლაფორგის „მზე მკრთალი, როგორც ნაფურთხი“ – მოწმობს იმას, რომ საგანი, როგორც მისტიკური ფენომენი, დაიკარგა. მაიაკოვსკის:

„მზე – „ყვითელი მღებავი“ – მიგვანიშნებს იმაზე, რომ „ღვთაებრიობა გადავიდა კომფორტში“, მარინეტის: „გული წითელი შაქრის“ – ასახავს იმას, რომ „საგანი გახდა უტილიტარული, ე.ი. ნივთი“ და პასტერნაკის: „მზე აკრობატი“ – მოწმობს იმას, რომ „საგანმა შეითვისა აკრობატიკა (ღვთაებრიობის ნაცვლად) და გახდა ნივთი“ (H₂SO₄, 1924 წ. გვ. 36).

ს. ჩიქოვანი აგრეთვე ამახვილებს ყურადღებას ომის შემდგომ კრიზისზე, კომუნისტური რევოლუციების პერსპექტივებსა და ახალი პოეზიის შექმნის აუცილებლობაზე. იგი ზედმიწევნით მიმოიხილავს დადას, როგორც ფუტურიზმის წიაღში ახალი პოეტური ენის შექმნის წარმატებულ მცდელობას: „დადაისტებმა ლექსებისთვის აფრიკული ლექსიკონი შეადგინეს, ხშირად კი მთლიანად მოსპეს მეტყველება“. მას აინტერესებს უფრო ამ ექსპერიმენტის პროცესი, ვიდრე შედეგი და მიიჩნევს, რომ დადაისტების სიტყვიერი აკრობატიკა საზრდოობს სხვათა (აპოლინერი, ლოტრეამონი, მარინეტი) იდეებით და „დეკადენტური ნარჩენი დადაში ლოტრეამონის ვაგონიდან არის გადმოტვირთული“ (H₂SO₄, 1924წ. გვ. 37). სიმონ ჩიქოვანის აზრით, „ფუტურიზმი არის ეკრანი მყოფადერი რეალობის“. მას არა აქვს მიზანი, ის მხოლოდ ნივთებს ქმნის, თან იგი არის კონსტრუქცია მომავლის ფსიქიკისა. ესე იგი, პოეზია არის ნივთი. თავის მსჯელობას ის ამთავრებს ამ ახალი პროექტის, ფუტურიზმის იდეების, ერთგვარ ფორმულებში მოქცევით: ამისთვის ის მოიხმობს მათემატიკისა და ფიზიკის ცნებებს და აზრს ასე აყალიბებს:

1. 1=2. ეს ნიშნავს შემდეგს: დედამიწა ორბიტის გარშემო მოძრაობისას მოხაზავს მოძრაობის ორ ფორმას: მოძრაობას ღერძისა და მოძრაობას ორბიტის გარშემო. მიწის ბურთი არის 1, მოძრაობის ფორმა 2. უმოძრაო მიწის ბურთი არის საგანი, რომელიც მოძრაობაში კარგავს საგნობრიობას და იქცევა ნივთად (დაბადება რგოლების). ხელოვნებაში რგოლი არის სუპრემატული ნივთი. ეს რგოლი იტევს მოძრაობასაც და მიწის ფორმასაც. მოძრაობას საგანი გადაჰყავს რამდენიმე ნივთში. ამ მსჯელობის შემდეგ კი ავტორი მეტაფორულად ასკვნის: „აქ არის მშობიარობა ფორმებისა და ეს ფორმულიროვკა უდრის თანამედროვე რიტმს“ („H₂SO₄“, 1924 წ. გვ. 39).

შემდეგ ს. ჩიქოვანმა შედარებით ნაკლები ეპატაჟურობითა და ზომიერი მსჯელობით განაგრძო თეორიული შეხედულებების წარმოჩენა ფუტურისტთა ზემოთ დასახელებულ ჟურნალ-გაზეთებშიც.

ამ ჟურნალში დაბეჭდილ სამ ლექსთაგან კი პირველი, „სანაპირო სიმღერა „ხაზო“, გამოირჩევა სურვილით, ბგერების კომბინაციებით, პუნქტუაციის გარეშე, ახალი სიტყვების თამაშით, ხალხური შელოცვის მსგავსი სინტაქსით, გადმოსცეს შეგრძნებათა ხლართები:

„ხიფათი ხაზოს
ორბები ხაზოს
ზორომი, ზორომი,
ღრუბლებს ანღრეულს
კლდეებს ციცაბოს“ (H2SO4, 1924წ. გვ. 35).

მეორე ლექსი „რომანტიული პლაკატი“ ვერლიბრია, რომელშიც პოეტი, იგივე რომარი, უარყოფს „პოეტის სულს“, აქაც პუნქტუაციის გარეშე ცდილობს მკითხველი გაასეირნოს თანამედროვე ქალაქის პროექტორებით განათებულ ქუჩებში, რომლებიც დაცლილია ყოველგვარი რომანტიკისაგან:

„გულს აგარაკზე ვგზავნი ბაგაჟად
და ტელეფონის სვეტების ქსელი
ბებერ რომანტიზმს კიდევ აკაჟებს
„რეკორდ“ რეკლამა მკერდზე მიიკარ
კოფთებიც კი პროსტიტუტებს მოაქვთ ბაკალით.
კედლებზე შპალერზე პოულობენ კარტებს დაკარგულს
თქვენ ჩიქოვანი ფრჩხილით დაახრჩვეთ
ჟანგეულ დანით სქესი დაკალით
ჩემი ოცნება მუცელ ძაღლი დახირწის ხორცს
კამერებივით ამოავსებს კაბელის კათხებს
მე რომანტიზმზე წავიკითხავ ბოლო „რეჟიემს“
კრახმალის ლექსი ისტერიკით შუბლის ძარღვს გატკენს“
(„H²SO⁴“, 1924 წ. გვ. 35).

მესამე, უსათაურო, ლექსიც ურბანულ თემაზეა. პოეტი ასოციაციური ნაკადებით ხატავს თანამედროვე ქალაქის ხმაურში ჩაკარგულ ნივთებს, იყენებს ალიტერაციებს, რომლებიც ატონალური მუსიკის განცდას ბადებენ. ხანდახან ყველაფერი

ემსგავსება იმ ხმაურს, რომელსაც კონცერტის დაწყების წინ მუსიკოსები საკრავების აწყობისას ქმნიან.

ს. ჩიქოვანის ლექსებს ახლავს ვიზუალური ეფექტები – გრაფიკული ხაზები, გამუქებული სხვადასხვა ზომის შრიფტი („H₂SO₄“, 1924 წ. გვ. 39).

ს. სიგუა ს. ჩიქოვანის შესახებ წერს: „*ს. ჩიქოვანი მოვიდა პოეზიაში და ააყირავა ძველი საგნები, დაარღვია დეკორაციები, რათა შეექმნა ნივთთა ახალი კომბინაცია... ს. ჩიქოვანის ლექსის კონსტრუქცია ავანგარდისტულ პერიოდში ჩამოყალიბდა. შემდეგ იგი დაიხვეწა, დაზუსტდა, შეივსო ახალი განცდებით და აზრებით, მაგრამ სისტემა, აზროვნების წესი უცვლელი დარჩა*“.

ქართველი ფუტურისტი პოეტები ცდილობდნენ, შეექმნათ ახალი ლექსი, ახალი ბგერათწერის შემოღებით, სადაც ბგერათა კომპლექსები ტრადიციული შინაარსისაგან გამოთავისუფლებული იქნებოდა და შესაბამისობაში მოყვანილი თანამედროვე ადამიანის მიზანსწრაფვასთან. ეს მიზანი ნათლად ჩანს ისეთი ქართველ ფუტურისტ პოეტთა შემოქმედებაში, როგორებიც არიან: ბ. აბულაძე, პ. ნოზაძე, ნ. შენგელია და სხვ.

იმ პერიოდის თბილისს რუსი პოეტი კრუჩონიხი კულტურის „მესამე ცენტრად“ მოიხსენიებს. ამ პერიოდში რუსეთის ბოლშევიკურ რევოლუციას გამოქცეული რუსი და უცხოელი ინტელექტუალები და სხვადასხვა ავანგარდული მიმდინარეობების წარმომადგენლები (ფუტურისტები, აკმეისტები, ზაუმეიკები, ექსპრესიონისტები, კუბისტები, კუბოფუტურისტები) ქართველ ხელოვანებთან ერთად თბილისურ კაფეებში გამართულ შემოქმედებით საღამოებზე წარუდგენდნენ პუბლიკას თავიანთ შემოქმედებას სხვადასხვა ენებზე. ამ გარემოებამ გარკვეული როლი შეასრულა ქართული ავანგარდიზმისა და, სახელდობრ, ფუტურიზმის სინთეზური და მრავალფეროვანი ბუნების ჩამოყალიბებაში.

რამდენადაც დადაიზმი და ფუტურიზმი საქართველოში გვიანი მოვლენა იყო, ამან განაპირობა მისი ეკლექტური ბუნება და საშუალება მისცა, გაეთვალისწინებინა მანამდე იტალიასა და რუსეთში არსებული ლიტერატურული სკოლების ესთეტიკური პრინციპები და დებულებები და განესაზღვრა საკუთარი თეორიები.

ს. ჩიქოვანი, ცნობილი ქართველი ფუტურისტი პოეტი, ფუტურისტული სკოლის ერთ-ერთი დამფუძნებელი და თეორეტიკოსი თავის წერილში „სასწრაფო განმარტება ჟურნალ H₂SO₄-სა“ ამგვარად ხსნის ქართული ფუტურიზმის ეკლექტურ

ბუნებას: „პარიზიდან და მოსკოვიდან მოდიოდა დადაისტური ნისლი. ამ სეზონში ჩამოყალიბდა წარმოებითი ფუტურიზმი და კონსტრუქტივიზმი. თუმცა ჩვენ ავიღეთ პოეზიის რევოლუციის აუცილებლობა და ტერორი, მაგრამ შეუძლებელი იყო პირველყოფილი დაწყება მარტო ტერორის საჭიროებისთვის, როდესაც ხელოვნების პოლუსები რუსეთსა და უცხოეთში ელექტრონის სისწრაფით მიექანებოდა ახალი აღმოჩენებისკენ, მით უმეტეს, H_2SO_4 -ის საბჭო შემოქმედებით სრულიად დაშორებული იყო ომამდე არსებული ფუტურიზმის გეზს. ამავე დროს ქართული პოეზია იგვიანებდა. როგორც ჩანს, ჩვენ მოვხვდით პოეზიის ფრონტზე: წარმოებით ფუტურიზმსა და დადას შორის“ (ჩიქოვანი, 1924 : 2016 H_2SO_4).

ფუტურიზმის განვითარებასა და ლიტერატურული სკოლის ჩამოყალიბებას, ქართული ფუტურიზმის ესთეტიკასა და პოეტიკას განვიხილავთ 1924-1928 წლებში საქართველოში გამოსული პერიოდული გამოცემების: H_2SO_4 (1924), „ლიტერატურა და სხვა“ (1925), „მემარცხენეობა“ (1927), „მემარცხენეობა“ N2 (1928), გაზეთ „დროულის“ (1925) ფურცლებზე გამოქვეყნებული ქართველი ფუტურისტების: ს. ჩაჩავას, პ. ნოზაძის, ა. ბელიაშვილის, ბ. აბულაძის, ს. ჩიქოვანის, ჟ. ლოლობერიძის, შ. ალხაზიშვილის, ნ. შენგელაიას, ბ. ჟღენტის, დ. გაჩეჩილაძის, ბ. გორდეზიანის, ი. გამრეკელისა და სხვათა ფუტურისტული, ზაუმნიკური ნაწარმოებების, საპროგრამო ტექსტებისა და კრიტიკული მასალების განხილვის საფუძველზე.

ჟურნალი H_2SO_4 -ს ერთადერთი ნომერი, რომელიც ამავე სახელწოდების ფუტურისტული ჯგუფის მიერ გამოვიდა 1924 წელს, მიზნად ისახავდა ზაუმნიკური სტილის დამკვიდრებას ქართულ მწერლობასა და ხელოვნებაში. ქართველმა ფუტურისტებმა გოგირდმჟავას ფორმულის სახელი უწოდეს თავის ორგანიზაციას და ჟურნალსაც. როგორც გოგირდმჟავა შლის და ანადგურებს რეაქციაში შესვლისას, ისე უნდა ემოქმედათ ქართველ ფუტურისტებს – დაეშალათ ადრე შექმნილი თუ არსებული ხელოვნება და ლიტერატურა და დაემკვიდრებინათ ახალი.

ამ მოვლენის თაობაზე სიმონ ჩიქოვანი წერს: „ორი წლის წინათ, როდესაც ქართულმა ხელოვნებამ გამოაცხადა თანამედროვეობის არალეგალობა, ვერ შეეგუა აღმშენებლობით ეპოქას, ჩვენ, როგორც უტრადიციო თაობას, მოგვიხდა გადაწყვეტა ახალი ამოცანის. ეს იყო ალღოს აღება ქართული პოეზიის განწყობილებისთვის. იწყებოდა პროცენტული დაშლა ქართული ხელოვნების“ (ჩიქოვანი, 1924: 216 H_2SO_4).

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ჟურნალი H_2SO_4 ამკვიდრებდა ზაუმნიკურ სტილს. ტერმინი სიტყვა „ზაუმი“ რუსული „Займы“-დან დამკვიდრდა და გულისხმობს ყოველგვარი მნიშვნელობისაგან ცარიელ და შინაარსისგან განტვირთულ სიტყვას. ლ. ასათიანს სტატიაში „პოეზია და ზაუმი“ („მემარცხენეობა N2, გვ. 464) ამ სიტყვის ქართულ შესატყვისად მოჰყავს სიტყვა „ლიტონი“ სულხან-საბას ლექსიკონიდან და განმარტავს, რომ ეს სიტყვა რუსული ენიდან შემოვიდა და თარგმანის გარეშე უცვლელად დამკვიდრდა არა მხოლოდ ქართულში, არამედ სხვა ენაზე გამოქვეყნებულ ლიტერატურულ შრომებშიც.

ზაუმის დამკვიდრების საკითხი პირველად დაისვა დეკლარაციაში „სიტყვა როგორც ასეთი“ ალ. კუჩონიხის მიერ, სადაც მან დაასაბუთა ახალი ზაუმური ენის შემოღების საჭიროება. ამ დეკლარაციაში იგი ამბობს: *„აზრსა და გამოთქმას არ ძალუძს დაეწიონ შთავგონებულის განცდას, არც პირადი ენით (შემოქმედი ინდივიდუალურია) და არც ენით, რომელსაც არ აქვს გარკვეული მნიშვნელობა (არ არის გაყინული) – „ზაუმით“. საერთო ენა შემზღუდველია, თავისუფალი ენა საშუალებას იძლევა სრული მეტყველებისას. სიტყვები კვდებიან, სამყარო მარად ნორჩია. მხატვარმა იხილა სამყარო ახალი სახით და, როგორც ადამი, ყველაფერს თავის სახელს აძლევს. ზამბახი მშვენიერია, მაგრამ უმსგავსოა სიტყვა „ზამბახი“; – გაცვეთილი და გაუპატიურებული“, ამიტომ მე ვუწოდებ ზამბახს „აზნი“.*

„ზაუმი“ თავისი დეკლარაციით დაამკვიდრა რუსმა ფუტურისტმა ალ. კრუჩონიხმა და შემდეგ გაამდიდრა და პოეტურად განავითარა ვ. ხლებნიკოვმა. ზაუმნიკური სიტვათქმნადობის ახალი სტილით დაწერილი ლექსები ნამდვილად სკანდალური იყო. რუსეთისა და, მოგვიანებით, საქართველოს ლიტერატურულ ცხოვრებაში მას კრიტიკული გამოხმაურება მოჰყვა. იმ პერიოდის მრავალი პოეტის შემოქმედებაში ვხვდებით „ზაუმის“ პოეტური ხერხით შექმნილ ლექსებს.

„ზაუმი“ უცხო არ ყოფილა ადრე არსებული ლიტერატურისა თუ ხალხური პოეზიისთვის. იგი მანამდეც არსებობდა ყოფა-ცხოვრების სხვადასხვა სფეროში და ასეთი ფორმა ამთვისებელზე ემოციური ზეგავლენისთვის პირველად გამოიყენეს და შეიტანეს პოეზიაში რუსმა და მოგვიანებით ქართველმა ფუტურისტებმა (ასათიანი, 1925: 464).

ვიდრე ქართველი ფუტურისტების ზაუმის სტილში დაწერილ ლექსებს განვიხილავთ, საჭიროა მოვიყვანოთ რამდენიმე მაგალითი ქართული ხალხური ფოლკლო-

რიდან, პოეზიიდან, შელოცვებიდან და გამოცანებიდან, რაც შეიძლება ქართული ფუტურისტულ-ზაუმური პოეტური ხერხის წინამორბედად ჩაითვალოს.

აღნიშნულ ნიმუშებში ვხვდებით შინაარსს მოკლებული ბგერების ან სიტყვების გამეორებას, რომელიც მიმართულია გარკვეული ემოციის გადასაცემად ან გამოსაწვევად ან რაიმე სახის შთაბეჭდილების ძალის განსამტკიცებლად.

მაგალითისთვის შეგვიძლია მოვიყვანოთ ზემო იმერეთში ჩაწერილი ცნობილი ზავშვებს შორის გათვლის (წილის ყრის) დროს სათქმელი ლექსი:

იწილო ბიწილო

შრომანა გვრიტინო

ალხოს მალხოს

ჩიტმა გნახოს

შენი ფეხი

ფეხ-მანდური

გადაჯექი

გადმოჯექი სკიპ და რიკ („ძვ. საქ“, ტ. 1, გვ. 103-104)

საილუსტრაციოდ ასევე შეგვიძლია მოვიყვანოთ სიმღერის ტექსტი, რომელსაც ქართლში, სოფელ ერთაწმინდაში მღეროდნენ:

შევსვათ წითელ-წითელი,

ასი-ათასი,

ჰარნუ, ნანუ ნანო,

დიელ-დიელო („ძვ. საქ“, ტ. 1, გვ. 27)

შემდეგი მაგალითი თუშეთში მიცვალებულის გლოვის დროს გამოიყენებოდა:

„დალაი თქვით, დალაი, მხედრებო – დალაი, დალაი!

ძნელი არის დალაობაი! – დალაი, დალაი!

ბრალია, ძმაო ... ბრალია – დალაი, დალაი,

შენი ულაშქროდ სიკვდილი – დალაი, დალაი! (გიორგაძე: გვ. 122)

ანალოგიურ მაგალითად შეგვიძლია მოვიყვანოთ ქართული გამოცანები:

ახლახუნ-დახლახუნი.

დოსკაპ-დოინჯებიანი,

ოხროხი, დოხროხი

დოინჯი და დოწკაპი („ძვ. საქ“, ტ. 1, გვ. 94).

საინტერესოა და ზაუმის სტილის შესანიშნავ მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ ქართული შელოცვები, რომლებიც აგებულია გაუგებარ ბგერებზე დაფუძნებულ მეტყველებაზე. მაგალითისთვის მოგვყავს „დევისა და ქაჯის შელოცვა“, რომელიც ზეპირსიტყვიერებამ შემოგვინახა:

ედენიენტა ღაილე შამათე,

ედენია აიავი ეგრამათე

ეგრესიმ იოსი ერივანე

და იონა იოსავე („ძვ. საქ“, ტ. 1, გვ. 92).

და ლოცვა ციებისას:

არხო, რამო, ტრომოს, სორამო, ფატიაფ, ფატაფა,

ოსა, შაფაორი, ასოთ, ამომამბასსუფთ („ძვ. საქ“, იქვე, გვ.151).

ამ უაზრო უშინაარსო ენაზე სიტყვებით დაწერილი მაგალითების განხილვისას ვრწმუნდებით, საქმე გვაქვს ზაუმის ენასთან და რომ ქართული ფუტურიზმის საფუძვლად შეგვიძლია მივიჩნიოთ ქართული ხალხური ფოლკლორი.

ქართველი ფუტურისტების შემოქმედებაში ზაუმის ექსპერიმენტული სტილის დამკვიდრების შესახებ ს. ჩიქოვანი წერს: *„ხალხური შემოქმედების შემდეგ ჩვენ გავხსენით მეტყველების ახალი ლაბორატორია, სადაც გადაჭრით იქნა დაყენებული რამდენიმე ცდის შესაძლებლობა. რევოლუციის ეპოქების შემდეგ იბადება საჭიროება ახალი მეტყველების“* (ჩიქოვანი 1924).

ზაუმის სტილში დაწერილი პოეტური ნიმუშების გამოჩენისთანავე ქართული ფუტურიზმი მიწისძვრას შეადარეს. ამ წლებში გამოქვეყნებული ნაწარმოებები სხვადასხვა სტილის ელემენტებს მოიცავდა და ეს იყო კონსტრუქტივიზმი, დადაიზმი, და ფუტურიზმი.

ქართულ ფუტურიზმში ზაუმის სტილის ასახვის შესანიშნავ მაგალითად შეგვიძლია მოვიყვანოთ სიმონ ჩიქოვანის მიერ 1924 წელს შექმნილი ცნობილი პოეტური ნიმუშები „მეკამეჩების ურმული“, რომელიც ჟურნალის „ლიტერატურა და სხვა“ პირველ ნომერში დაიბეჭდა.

მეკამეჩების ურმული

ორგი' დო ხერგ დო მუხების რკო!
ხორბალი, კომბალი
კომბალი ონბალო
კომბალი ბალიგი
ბობო' და ლომები ბობო' და სპილოებს
ფულუროს ნაკოდალს, ფილტვებს ნაგუდარს •
ღერღილს მოროშილს, სიმინდს დაღერღილს •
ორგი' დო ჩალა, დო ორი' დო კამეჩებს
ზიზურე-რო-რო, დო ზირურე აბეჩებს •
კომბალი და სახრე-ბორძიკი. თხმელა
აბედი ურმების. ხეები ხორ, ბო
მზის მუცელს ნაბიჭარს
მზის ხვრელებს ზღარბი ჭამს
ორგი'დო ხერგი' დო მუხების რკო!
ენგურის ირემი. ენგურის ორ' ბები
თხუნელა, თხომური-ზომური ზომური •
ჰე ფიჭვებს, წიფლებს, შტოებს და ნემოებს
მახრა, და კამეჩი, ქატო და მუხუდო.
ეი! დო ზორ, შარა მოტობა, დო მუმლი •
ნახშირის მუხაში •
ბლაოდა მუხაში •
კამეჩი უხეში •
ტალახში ფუყეში •
დილამ' დე ძაღლები კამეჩებს უყეფენ •
კოპიტის მამალი კამეჩებს

კოპიტის მამალი კამეჩებს მიყვივს •

ეი! დო ზორ შარა მოტობა, დო მუხლი •

ეი' დო ბორანი კომბალი და სახრე •

ეი! დო ზორ შარა მოტობა, დო თხომური

ზომური • ზომური •

„მეკამეჩების ურმულის“ განხილვისას ვხედავთ, რომ ქართული ზაუმური ლექსი, მიუხედავად მსგავსებისა, განსხვავდება რუსულისაგან – იგი უფრო მეტად მოწესრიგებულია.

ამის თაობაზე ქართული ავანგარდის მკვლევარი თ. პაიჭაძე წერს სტატიაში „ზაუმი – ლინგვისტური ექსპერიმენტიდან არტტენდენციისკენ“: „მიუხედავად, ქართველი ზაუმნიკების ზემოაღნიშნული ბმისა რუსულ მეტაფიზიკურ ზაუმთან, ქართულ კონტექსტებში მაინც შეიმჩნევა განსხვავებული, დამახასიათებელი ნიშნები; პირველყოვლისა, ქართული ანალოგი შორსაა სუპერსინტაქსური „ზაუმისაგან“ და მხატვრულ ტექსტებში წარმოჩენილი ფრაზეოლოგიური, ბგერითი სიახლეები გამოკვეთილად ინტიუტიურ და ასოციაციურ კავშირშია ტექსტისავე თემასთან და იდეასთან. ეს ლექსიც ცალსახად სინტაქსური და მორგოლოგიური ზაუმის პრინციპზეა დაფუძნებული, „მეკამეჩეთა სიმღერის“ (ურმულის) სიტყვიერ, ორკესტრულ გამოხატვასთან ერთად ავტორი გარემომცველ სივრცეს – პეიზაჟს ვიზუალური ასოციაციებით წარმოაჩენს“ (პაიჭაძე, 2019: 23).

ასევე განსაკუთრებულია სიმონ ჩიქოვანის ზაუმური სტილით დაწერილი ლექსი „პრიმიტივი სიმღერის მასალა ცირა“, რომელიც გამოქვეყნდა ჟურნალის „ლიტერატურა და სხვა“ მეორე ნომერში. ფუტურისტი პოეტის მიერ ზაუმის სტილში შექმნილი ლექსი მუსიკალური, ჟღერადი და რითმულად და ბგერულად ჩამოყალიბებულია.

ცირა

ბადე ბაიდებს

ბუდე ბაიდებს

ცირა მუხლებზე გულფილტვს დაიდებს

აიდა – ბაიდებს, აიდო ბაიდებს

ცირა ციბა ცირა წარბი ცირა წაბლი წარბენილი •
ცაკუტხური, ცაკუთხედი, ხიდბოგირი.
ოდელიოდო ბუდე ოდელიოდო ცა
მდინარის პირას ცხენების მოცდა
ცირა შინდი – შორს ბაიდით გადაფრინდი
უდე ბუდე
უდევეს ბადე
და ბაიდებს
ობადები აბადია
გადაფრინდნენ, გადმოფრინდნენ, ფრინველები უბინადრო •
ოდელიოდო უმბო ბუდე • ოდელიოდო უკიბედრო •
ხიდბოგირზე ცირა ციბას ობობებით შეევედრე.
უბინადრო უძარიდრო ძარ ბაიდებს ცისადგამი •
სცურავს ზღვაში ცამებული
გემებს მოაქვს იალქარზე ცაბოკონი
ტყეს დატვირთავს ცამეკირი
ოდელიოდო, ცა – უდე ბუდე
უდევეს ბადე
ობობამდე
ფუტი
ბუხრს წარბებს მოხრის
ცირა გულით გამოცრილი
გამოცირა გამოხიდი
ცისბოკონებს გამოხედე •
ოდელიოდო თუთა
თუთა, დო ცაფარი, ნეშოგამო და ცაბარი
ცირა გათხელდა როგორც ჩაფარი
ცირა ციბა ტორი ტანზე და ფაფარი.
შარა წარბი წარბენილი
გამოგული წაბოლილო გამოფიტა
გამოგული შორს ბაიდებს, რომ მიყვარხარ გაბუტული
გამოგული მზით მდინარე დამშრალი და გამარგილი

გამოგული მოთუთო და უმზო ბზა.
ზადე ბუდე, მდინარე ბაიდებს
ცირა მუხლებზე გულფილტვს დაიდებს
ცირა შინდი – ოზობებზე გადაფრინდი
უდე ბუდე
უდევს ბადე
და ბაიდებს
ობადები აზადია (ჩიქოვანი, 1925: 305)

უნდა აღინიშნოს, რომ ს. ჩიქოვანმა არა მხოლოდ შესანიშნავად აულო ალლო რუსული ზაუმის სტილს, არამედ უფრო მეტად სრულყო და გაამდიდრა სუპერსინ-ტაქსური ზაუმის ელემენტებით. ამის თაობაზე იგი წერს: „ბგერების ფიზიონომიაზე გადასვლით ჩვენ არამცთუ მოვსპეთ მისი მნიშვნელობა, არამედ გავაცოცხლეთ მისი ძირეული განცდა“ (ჩიქოვანი, 1924: 163).

ზაუმური პოეზიის შესანიშნავ ნიმუშებს წარმოადგენს ჟურნალ „H₂SO₄“-ს ჯგუფის წევრის, ფუტურისტი პოეტის ნ. ჩაჩავას ლექსები. იგი ხშირად ხალხური პოეზიისა და შელოცვების სტილში ქმნიდა თავის ზაუმურ პოეზიას. ამის შესანიშნავ მაგალითებად შეგვიძლია მოვიყვანოთ მის ლექსები: „შინდი და შროშანა“, „ხის-მანდური“ და „შელოცვა მთვარისულებს“, რომლებიც აგრეთვე ჟურნალ „ლიტერატურა და სხვაში“ გამოქვეყნდა:

შინდი და შროშანა
შარდალს შორდება ძილი
ძილდინა გაგულისდა.
დღისური ქანდაძილი
მთვარეზე გასულისდა.
გოგონა მოგონა ხანძარი
სოფელი მოფოლა. მოშარა.
თანსურდა სურდული – ხვანჯარი
თანშურდა სურდული – ხვანჯარი
თანშურდა შანდი და შროშანა.

ხისმანდური

ხვალი

უტრილუ

ინგი

მონალინგი

არჩა

ხაბალარჩა.

შელოცვა მთვარისეულებს

ალთა

ბალთა.

ბარიბართუბართა.

ჯაჭვი ჯაჭვნადური

ქალდინადური.

დარი ნატყუბარი

ხრა ნაგუბარი.

სულადი უწმინდური

ხარდინადური. (ნ. ჩაჩავა ჟურნალი „ლიტერატურა და სხვა“ N 1924-1925 გვ. 19-17).

ნიოგოლ ჩაჩავას ლექსებშიც საინტერესოა ზაუმური ლექსთწერის ტექნიკა და განწყობა. იგი, ერთი შეხედვით, ახლოს დგას რუსულ ზაუმურ სტილთან სინტაქსითა და თემატიკით, მაგრამ გარკვეულწილად ეფუძნება ქართული ფოლკლორის გამოცდილებას.

ს. ჩიქოვანის, ნ. ჩაჩავას და სხვა ქართველი ფუტურისტი პოეტების ნაწარმოებებშიც ვხვდებით რუსული ზაუმური პოეზიის გავლენას, მათი გამოცდილების გაზიარებას ახალი ბგერათწერის დასამკვიდრებლად. ამ ლექსებში ბგერათა კომპლექსები იქნებოდა თავისუფალი ტრადიციული შინაარსიდან და ახალი, მომავლის ადამიანის მისწრაფებებს შეესაბამებოდა.

ფუტურისტების ჯგუფმა და ჟურნალმა „H₂SO₄“-მა მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ფუტურიზმის ესთეტიკისა და პოეტიკის დამკვიდრებაში. ვინაიდან იგი

პირველი ფუტურისტული ჟურნალი იყო, ამიტომაც უფრო მეტად აგრესიული ფორმით ცდილობდა თავის დამკვიდრებასა და პოზიციების განმტკიცებას. მის მთავარ ამოცანას წარმოადგენდა ტერორი არა მხოლოდ წარსული და თანამედროვე ხელოვნებისა, არამედ ხელოვნების ესთეტიზმის წინააღმდეგ გალაშქრებაც.

რაც შეეხება პოეტიკას, ჟურნალი მიზნად ისახავდა არა მარტო ევროპული და რუსული ფუტურისტული გამოცდილების გაზიარებას, არამედ ამ აღმოჩენების დამკვიდრებას ქართულ სალიტერატურო და კულტურულ ცხოვრებაში. პოეტები ცდილობდნენ, არ ჩამორჩენოდნენ თანამედროვე ცხოვრებას, ტექნიკურ პროგრესს და ეს პროგრესი ლიტერატურაში აესახათ, რაც, გარკვეულწილად, შემაფერხებელი იყო სოციალისტური რეალიზმის პოზიციებზე გადასასვლელად.

ჟურნალი „H₂SO₄“ თავის ერთადერთ ნომერში გამოქვეყნებული მასალით უფრო მეტად ახლოს დგას კონსტრუქტივიზმთან, ვიდრე იტალიურ ფუტურიზმთან, რომელსაც ქართველი ფუტურისტები „პირველყოფილ ფუტურიზმად“ მოიხსენიებდნენ. ხელოვნების მემარცხენე ფრონტი (ლევი) და კონსტრუქტივიზმი ერთნაირი კატეგორიულობით მოითხოვდნენ ადრე არსებული პოეზიისა და ხელოვნების მოსპობას. თუმცა ლევისტვის ხელოვნების ცხოვრებასთან შერწყმა მომავლის საქმეს, ხოლო კონსტრუქტივიზმისთვის ეს პრაქტიკულ საქმიანობას წარმოადგენდა. პოეტიკის სფეროში კონსტრუქტივიზმის დევიზი იყო „პოეზია სიტყვის გარეშე“. ქართველმა პოეტებმაც დაიწყეს დემატერიალიზებული ლექსების შექმნა და ლექსი გადაიქცა გრაფიკული ხაზების სისტემად.

ჟურნალი „H₂SO₄“ კონსტრუქტივიზმის დებულებათა შესაბამისად იწყებს ბრძოლას პოეზიის ესთეტიკურობის წინააღმდეგ და აქვეყნებს ყოველგვარი ესთეტიზმისაგან დაცლილ აგრესიულ ლექსებს. მაგალითისთვის შეგვიძლია მოვიყვანოთ ჟურნალში 1924 წელს გამოქვეყნებული ფუტურისტი პოეტების – ბ. გორდეზიანის, შ. ალხაზიშვილის – სხვადასხვა შრიფტით დაწერილი ლექსები:

„უწინ იყო მუზა.

ეხლა არის ტექნიკა

იყო პოეზია-კეთილშობილება

არის ავანტიურა

F – (პოეზია, პოეტი = 0

პოეზია = სიძის გიტარა + გარმონი

პოეტი

პოეტი

ინჟინერი ხდება რეჟისორი

სიტყვის ფაბრიკანტი ასრულებს საინჟინრო კურსებს“

(ნ.ჩაჩავა, ჟურნალი H₂SO₄, გვ. 7-8-9-10).

ხოლო, ფუტურისტი პოეტი შალვა ალხაზიშვილი თავის ლექსში „ამერიკანული დუელი“ წერს:

„ნუ გაგიკვირდებათ, როს საქართველოში ყველა პოეტებს

მე მირჩევნია შავი ჭირის ეპიდემია“

(შ. ალხაზიშვილი ჟურნალი H₂SO₄, გვ. 44)

აგრეთვე საინტერესოა ჟურნალში დაბეჭდილი ბენო გორდეზიანის „კონსტრუქტიული ლექსები“, რომელიც შედგენილია კონსტრუქტივიზმის გამოცდილების საფუძველზე გრაფიკული ხაზებითა და წერტილებით. (ბ.გორდეზიანი, ჟურნალი H₂SO₄, ილუსტრაცია გვ. 27).

ქართველი ფუტურისტები, იტალიელების მსგავსად, მოითხოვდნენ ქვეყნის ტექნიკურ განვითარება, ხოლო ამ პროცესში შემაფერხებლად და წარსულის გადმონაშთად მიიჩნევდნენ პატრიოტიზმს. ამიტომაც დასცინოდნენ რუსთაველს, ილიას, აკაკის და სხვა კლასიკოს მწერლებსა და პოეტებს, ვის შემოქმედებასაც ფუტურიზმის ესთეტიკისთვის მიუღებლად მიიჩნევდნენ. სანაცვლოდ ისინი ქმნიდნენ პატრიოტული გრძნობისაგან დაცლილ, ამ გრძნობის საპირისპირო, უგემოვნებო ლექსებს. მაგალითისათვის შეგვიძლია მოვიყვანოთ პ. ნოზაძის „დადა და ქინძისთავი“ და ბ. გორდეზიანის „Dada“.

„ცხრა უღელი კატა მიათრევს ტრამვაის

ტრამვაის დატას ყლაპავს ურემი

ურემში ზის ტრაგედია

ყურძენმა მიირთვა კაცობრიობა

ისმინეთ ყველამ

რომ საქართველო არის
ქოთანი სააკაძე და მეწისქვილე“

(ბ. გორდეზიანი, ჟურნალი H₂SO₄, გვ. 29 ილუსტრაცია)

ლექსში „დადა“ ბენო გორდეზიანი ცინიკურადაა განწყობილი პატრიოტული გრძნობისა და ისტორიული წარსულისადმი. იგი თვლის, რომ ტრაგიკულია წარსულის გმირებისადმი დოგმატური დამოკიდებულება, კონკრეტულად ისტორიული გმირი გიორგი სააკაძე საქართველოს ღუპავს. ეს არის ჩამორჩენილობა, წარსულის გადმონაშთი ურემი, რაც ხელს უშლის განვითარებასა და ცივილიზაციის შემოსვლას ტრამვაის სახით.

ასეთივე ცინიზმით არის განმსჭვალული პ. ნოზაძის „დადა და ქინძისთავი“:

„ქინძისთავი ყოფილა მამულიშვილი

მსახურმა ტარხუნა შეჭამა მაზუთზე

და დაეკიდა პატრიოტიზმის ეშაფოტზე.

და გიორგი ლაშა იყო პატრიოტი, რადგან ერთ ზაქს ჭამდა“

(პ. ნოზაძე, ჟურნალი H₂SO₄, გვ. 15-17)

ფუტურისტულ პოეზიაში აგრეთვე ასახულია სხვა ლიტერატურული სკოლებისა და მათი პოეტური და შემოქმედებითი ესთეტიკის მიმართ აგრესია, ცინიკური დამოკიდებულება და საკუთარი უპირატესობს წარმოჩენა.

ნ. ჩაჩავა ლექსში „ჩჰშიგადამაია“ წერს, რომ „ფეხის სუნი უდის ძველ პოეზიას და რომ „მე დიდი კაცი ვარ, ფეხდაბანილი, ვანილივით ვყარვარ სიგრძე შიგანში“.

(ნ. ჩაჩავა, ჟურნალი H₂SO₄, გვ. 8, ილუსტრაცია)

თვითგანდიდების მანიით შეპყრობილი პოეტის ამბიციური განაცხადია ნ. ჩაჩავას ლექსი „აჯაფსანდალი“, სადაც იგი მომავალი ხელოვნების შემქმნელად აცხადებს თავს და ამბობს:

„ვაცხადებ თამამად, რომ ვარ დედა ახალი საუკუნის,

ჩემგან იწყება ქართული ჯიში, უნახვიელა, გადავწყვიტე,

ტბილისი გავხდნო, როგორც ურა ცხენი,

აქ დადის უცხოელი ცხელი –

ცხელია ეს ამბავი, ირწმუნეთ ამიერიდან

ტვინარით გავაკრავ ჩემს რომშვებს შპალიერივით
კისერი მოენგრეს, მოქალაქე დარწმუნდეს ვინმე,
ვარ როსარი, ნიოგოლ ჩაჩავა
უტიფარი, მოულოდნელი კაცი!“

(ნ. ჩაჩავა, ჟურნალი H_2SO_4 , გვ. 7, ილუსტრაცია)

ქართველი ფუტურისტები ბრძოლას უცხადებენ რომანის სტილს, რადგან მიიჩნევენ, რომ თანამედროვე ცხოვრების ტემპიდან გამომდინარე ადამიანს არ რჩება დრო სქელტანიანი რომანების წასაკითხად. შესაბამისად, ისინი ლექსებსა და მოკლე ნაწარმოებებს ანიჭებენ უპირატესობას. მათი აზრით: „რომანს, ქალსა და ჩემოდანს ერთი ფასი აქვს“ და რომ თანამედროვე მწერალი რაც შეიძლება მოკლედ უნდა ესაუბროს მკითხველს.

მარინეტი მის მიერ შექმნილი ფუტურისტული იდეოლოგიით ლიტერატურასა და პოეზიაში ქმნის ახალ პოეტიკას, რომელიც სინთეზირებულია „ფუტურისტული ლიტერატურის ტექნიკურ მანიფესტთან“ (1912). ის მოითხოვს სიტყვათა თავისუფლებას, განცდისა და გამოხატვის თანადროულობას, პუნქტუაციის რღვევას, სინტაქსის უარყოფას. ამდენად, როგორც ქართველი, ისე იტალიელი ფუტურისტები მხოლოდ ტელეგრაფის სტილს მიიჩნევენ თანამედროვე ცხოვრების მეტყველების სტილად. გამოტოვებული ზმნები, მრავალწერტილები, მათემატიკური ნიშნები, ნოტები, წამომახილი, ნაწყვეტ-ნაწყვეტად გამოხატული სიტყვები ძალიან დამახასიათებელია ფუტურისტების შემოქმედებისთვის, მათი სულიერი მდგომარეობის, დინამიზმისა და ანტიესთეტიზმის გამოსახატავად.

ქართველი ფუტურისტები უარყოფენ თეატრს და კინოს მიიჩნევენ მომავლის ხელოვნებად. შ. ალხაზიშვილი წერილში „კინო აპოლოგია“ თეატრს „ლეშად“ და კინოს „ახალ ხელოვნებად“ მოიხსენიებს. იგი თვლის, რომ საჭიროა „სიტყვის გაკინემატოგრაფება“, რადგან „თეატრი კუს ნაბიჯით მიაბიჯებს“ და „ცხოვრება კი გიგანტური ნაბიჯებით მიიწევს წინ“ (შ. ალხაზიშვილი, ჟურნალი H_2SO_4 , გვ. 45).

ჯგუფის „ H_2SO_4 “ წევრები თავიანთ შემოქმედებაში მიმართავენ სიტყვებით თამაშის მეთოდს, ჟონგლიორობის, რამდენადაც თვლიდნენ, რომ საგანთა მოძრობაში, დინამიკაში წარმოდგენა საგანთა უწყესრიგოდ განლაგებით მიიღწევა. სწორედ

ამიტომ ფუტურისტების მხრიდან საგნებით თამაშისა და ჟონგლიორობისადმი აღქმის ამგვარმა პროცესმა დაახლოვა ისინი დადას.

ბ. გორდეზიანი დადაიზმს აცხადებს ფუტურიზმის სამხედრო ტაქტიკად. გამომდინარე იქიდან, რომ დადაიზმი მიზნად ისახავს ფსიქიკის დაწმენდას, ანუ ადამიანის ცნობიერების დაცლას ყოველგვარი ცოდნისაგან, ამდენად დადაიზმის შემოქმედებითი მეთოდი მისაღები გახდა ქართველი ფუტურისტებისთვის ძველი ცნობიერებისა და ფსიქიკის, არსებული გამოცდილების წინააღმდეგ საბრძოლველად.

დადაისტური პოეზია შექმნილია ალოგიზმებზე, შემთხვევით ერთმანეთის გვერდით დალაგებულ, აზრობრივად დაუკავშირებელი სიტყვების დაკავშირების საფუძველზე. ალოგიზმებზეა აგებული პ. ნოზაძის „დადა და ქინძისთავი“, ჟ. გოგობერიძის „ჟანგო, დადა და ფაბრიკანტების კოალიცია“, ბ. აბულაძის „მოგზაურობა“, ბ. გორდეზიანის „Dada, ნ. ჩაჩავას „მჭჩიგადამაია“, შ. ალხაზიშვილის „ამერიკანული დუელი“ და სხვა.

ქართველი ფუტურისტების შემოქმედებაში დადას გამოცდილების საილუსტრაციოდ შეგვიძლია მოვიყვანოთ ბ. აბულაძის „მოგზაურობა“:

„გულზე ჯეტონით პროვინციიდან მოდის მამალი
ფეხებზე არის შტანგების დოლი.

ლექსების დოლი

ან სახელები ყველა პოეტების

არავინ იცოდა ჩემს მეტმა ეს ზღაპარი

ჩინეთის მკერდზე ჩინდარივით ჩამოსობილი

ან თეირანში სპარსული ლოცვა“ (ბ. აბულაძე, ჟურნალი H₂SO₄, გვ. 32).

აგრეთვე საინტერესო ნიმუშია ბ. გორდეზიანის ლექსი „Dada“:

„ლექსებს ვწერ წამწამებით,

ცხოვრებას ვცნოსავ ჯიბიდან.

მაინც მიკვირს,

რობაქიძე რად არის ფოსტალიონი.

ამბობენ, რუსთაველის პროსპექტი ყარს,

რა შუაშია აქ ყალიონი?

სამართლში მისცემენ მესტებს

შეგიძლია გაიკეთო ლორნეტი
რადგან მომენტი არის ყველაფერი,
მოხდა მერცხლების კონფერენცია
აუდენცია იყო რუსთაველი!...“ (ბ.გორდეზიანი, ჟურნალი H₂SO₄, გვ. 32)

ამ ლექსში ავტორი აბუჩად იგდებს სიმბოლისტებს, როდესაც რუსთაველის პროსპექტზე ამბობს, რომ იგი ყარს, ვინაიდან სიმბოლისტები თავს სწორედ რუსთაველზე იყრიდნენ. ამავე ლექსში იგი აბუჩად იგდებს პოეტს და მის შემოქმედებით პროცესსაც, როდესაც წერს: „ლექსებს ვწერ წამწამებით“ და „ცხოვრებას ვყნოსავ ჯიბიდან“, რადგან გულისხმობს, რომ პოეტი ცხოვრებას ზემოდან კი არ უყურებს, არამედ საკუთარი ჯიბიდან და შესაძლებლობიდან.

სიმონ ჩიქოვანი წერილში „პროექტი ახალი კეისრის“ წერს, რომ *„ფუტურიზმი პირველი სტადიით არის რევოლუცია და სხეულის ნაწილივით ატარებს დადას“*. ამ წერილში იგი დადაიზმს ფუტურიზმზე უფრო ადრე წარმოშობილად მიიჩნევს და ეს ასეც იყო. ქართველ ფუტურისტებს ნაკლებად აინტერესებდათ დადაისტური ექსპერიმენტი, ისინი დადას უპირატესობას ანიჭებდნენ ფსიქიკის დაწმენდის პროცესში მისი როლის გამო. რაც შეეხება ფსიქიკის დაწმენდასა და ახალი ფსიქიკის შექმნას, ამას ფუტურისტების პრივილეგიად მიიჩნევდნენ და თვლიდნენ, რომ „ლექს“-ში საქმიანობა მხოლოდ აგიტაცია და ნივთის პროპაგანდაა. ს. ჩიქოვანი ამ ნაშრომში ამბობს, რომ: *„პოეტი იღებს დადაიზმს საკუთარი გაგებით. ფსიქიკის გარდატეხისთვის ესაჭიროება დადა რევოლუციას, პოეზიაში როგორც ყოველი ფსიქიკის, ისე პოეზიის ანგრევის პროცესს. კომუნისტური სახელმწიფოს პერსპექტივები გვაძლევს საშუალებას დადას ვუყუროთ წარმოდგენილს, უტილიტარული გაგებით და არა დეკადენტური მიდგომით. ეს არის მხოლოდ ბრძოლის ფაქტი“* (ჩიქოვანი, ჟურნალი H₂SO₄, გვ. 32).

ფრანგი დადაისტების აფრიკული ლექსიკონისა და რუსი ფუტურისტების „ზაუმური“ მეტყველების მსგავსად, ქართველმა ფუტურისტებმა შექმნეს ე.წ. „როშარი“. ის შესაძლებელი იყო დარქმეოდა ყოველი პოეტის მეტყველებას, რომელიც ინდივიდუალურად ქმნიდა პოეტურ ენას. ამდენად ვხედავთ, რომ პოეტი თავისუფლდება ენობრივი ნორმებისაგან. ქართველმა ფუტურისტებმა იტალიელი ფუტურისტების მსგავსად გამოაცხადეს „ზმნის გარეშე მოძრაობა, სიტყვის ინჟინერია, მათემა-

ტიკა“, წინადადებები „შეამოკლეს“ მათემატიკური ნიშნებით. რუსი ფუტურისტების მსგავსად კი ისინი მივიდნენ სიტყვის უარყოფამდეც. „სიტყვა არის მაკლერი, სიტყვა ნილაბი, სიტყვა ლაქია“. „სიტყვა ჩ. ჩაპლინის რეჟისორული გენიალობით სრულიად განდევნილია ეკრანიდან. ჩაპლინმა თავის ფილმში იმდენად გასაგები გახადა დინამიკურობა, რომ გააუქმა ყოველი ნასახი სიტყვისა კინოში“.

ქართველი ფუტურისტები სიტყვას მხოლოდ ბგერების თავმოყრად აცხადებენ და მოისურვეს მისი დაშლა და ცალკეულ ბგერებად გამოთავისუფლება. ამ მიზნით ჟურნალი „H₂SO₄“ მიუთითებდა ხალხური პოეზიის თავისებურებაზე და აცხადებდა, რომ „ხალხური თქმა არის საწყისი ჩვენი სიტყვის“. ისინი თვლიდნენ, რომ ქართულ პოეზიას აქვს შემონახული საგნებისა და მოვლენების პირველადმნიშვნელი სახელები, სიტყვები, ბგერები, მთელი რიგი გამოთქმები, რომლებიც გაუგებარია დღევანდელი მკითხველისთვის.

ფუტურისტებმა ჟურნალში „H₂SO₄“ წარმოადგინეს ე.წ. „ქიმიური ლაბორატორია“. ისინი წერდნენ, რომ *„ქართულ კონსტრუქტივიზმსა და წარმოებით ფუტურიზმს დაუმუშავებელი დახვდა როგორც ქართული ანბანის გრაფიკულობა, ისე სიტყვის ბუჰალტერია. H₂SO₄-ის ლაბორატორიაში ამუშავებენ ქართული ხმის სახეულობასა და სიტყვას“*.

ქართველი ფუტურისტები საგნისა და მოვლენის აღმნიშვნელი პირველ-სიტყვების დადგენის მოთხოვნით ხალხური პოეზიის მნიშვნელობას სწევდნენ წინა პლანზე და, მეორეს მხრივ, ქართული ანბანის გრაფიკას პრიმიტიულად მიიჩნევდნენ, ხოლო ქალაქის მრავალხმიანობის გამოსახატავად არსებულ ბგერებს არასაკმარისად თვლიდნენ. საჭიროდ მიიჩნევდნენ ახალი შრიფტისა და ასოების შექმნას, რომელიც „ჩვენი მომავალი ქალაქით შექმნილ ხმას გაუკეთებს საკუთარ ფორმას“. ამისათვის მათ დაამატეს ახალი ქალაქისათვის შესაფერისი ახალი ბგერები, როგორცაა „ი“, რბილი „ლ“ და ხალხური მეტყველების მოკლე ხმოვანი „ჰია“. ფუტურისტი პოეტები მხოლოდ შემოქმედების დასაწყისში იყენებდნენ ამ ბგერებს და შემდგომ სრულიად მიანებეს თავი მათ გამოყენებას.

მნიშვნელოვანია აგრეთვე ქიმიური ლაბორატორიის მიერ ახალი ლექსიკის, ნეოლოგიზმების შექმნა. ჟურნალში ნ. ჩაჩავა გვთავაზობს ახალ სიტყვებს:

„ქალაქი ქმნის ახალ ნივთს.

მეტყველება საზღვრავს ნივთს.

ქართულ მეტყველებას არა აქვს მრავალი სიტყვა

ამიერიდან:

1. პოეზია – როზარი
2. ცირკი – ხადეირა
3. ცათამბჯენი – ცამდიარ“ .

რასაკვირველია, პოეტის მიერ შექმნილი ნეოლოგიზმები არ დამკვიდრებულა ქართულ ლექსიკაში. ლაბორატორია ასევე მუშაობდა ქართული შრიფტის გამრავალ-ფეროვნებაზეც.

ყოველ ლიტერატურულ მიმდინარეობას ხელოვნებაში შეაქვს თავისი წვლილი. ქართულმა ფუტურიზმმაც გარკვეული კვალი დატოვა ქართულ მწერლობაში, მიუხედავად არსებობის ხანმოკლე პერიოდისა.

როგორც დავრწმუნდით, საქართველოში ფუტურიზმი ეკლექტიკური, სინთეზური ხასიათისა იყო. სინთეზური იყო თბილისში შექმნილი გარემოც, სადაც სიმბოლისტები და ფუტურისტები ერთმანეთს ებრძოდნენ, მაგრან ავსებდნენ კიდევ ერთმანეთს. რევოლუციას გამოქცეული რუსი და უცხოელი ინტელექტუალები, ავანგარდულ მიმდინარეობათა ადეპტები (ფუტურისტები, აკმეისტები, ზაუმნიკები, კუბისტები, კუბოფუტურისტები, ექსპრესიონისტები) ქართველ ხელოვანებთან ერთად თავიანთ შემოქმედებას თბილისურ კაფეებში გამართულ საღამოებზე სხვადასხვა ენებზე წარმოადგენდნენ. საქართველოში ფუტურიზმი უფრო ლიტერატურული მოვლენა იყო. მან „ფუტურიზმის“ სახელწოდებაში გააერთიანა კონსტრუქტივიზმის, დადაიზმისა და ფუტურიზმის პრინციპები. ფუტურისტები აგრესიული ფორმით იმკვიდრებდნენ თავს. ტერორით ცდილობდნენ წარსული და თანამედროვე ხელოვნებისა და ესთეტიზმის დაშლით დაემკვიდრებინათ ახალი, „ზაუმნიკური“ სტილი. „ზაუმი“ უცხო არ იყო და მანამდეც არსებობდა ქართულ ლიტერატურაში, ხალხური პოეზიაში, ყოფა-ცხოვრებაში. შინაარსს მოკლებული ბგერების, სიტყვების გამეორება, მიმართული გარკვეული ემოციის ან შთაბეჭდილების გადასაცემად, ქართველმა ფუტურისტებმა შეიტანეს პოეზიაში. ისინიც მოითხოვდნენ ქვეყნის ტექნიკურ განვითარებას, შემაფერხებლად და წარსულის გადმონაშთად მიაჩნდათ პატრიოტიზმი. ერის წარსულის, კულტურული მემკვიდრეობის მიმართ ნიჰილისტურად განწყობილნი დასცინოდნენ რუსთაველის, ილიას, აკაკის და სხვა კლასიკოსთა შემოქმედებას. უპირატესობა მიანიჭეს ლექსებს და მოკლე თხზულებებს,

რადგან თანამედროვე ცხოვრების ტემპის გამო ადამიანს დრო არ რჩებოდა სქელ-ტანიანი რომანების წასაკითხად. სიტყვებით თამაშმა, ჟონგლიორობამ ქართველი ფუტურისტები დაახლოვა დადას. მათთვის მისაღები გახდა დადაიზმის მეთოდი: „ფსიქიკის დაწმენდა“, ცნობიერების დაცლა ყოველგვარი ცოდნისგან. ფრანგი დადაისტების და რუსი ფუტურისტების მსგავსად, მათაც შექმნეს ინდივიდუალური პოეტური ენა ე.წ. „როშარი“. პოეტი გათავისუფლდა ენობრივი ნორმებისგან. დაიწყეს სიტყვის დაშლა. პრიმიტიულად მიაჩდათ ქართული ანბანის გრაფიკა, არასაკმარისად – არსებული ბგერები. დაიწყეს ახალი შრიფტის, ასოების შექმნა, ქალაქის მრავალხმიანობის გამოსახატად – ახალი ბგერები. ქმნიდნენ ნეოლოგიზმებს, ახალ ლექსიკას, თუმცა ვერ დაამკვიდრეს.

4.3. ფუტურიზმი ქართულ სახვით ხელოვნებაში

იტალიაში ფუტურიზმის კონცეფცია განსაზღვრა 1909-1910 წლებში გამოქვეყნებულმა მარინეტისა და მისი მიმდევრების მანიფესტებმა. ამ საპროგრამო დოკუმენტებში ჩამოყალიბებული იყო ახალი მიმდინარეობის სულისკვეთება და მოიცავდა თითქმის ყველა სფეროს: მხატვრობას, ქანდაკებას, არქიტექტურას, კინოს, მოდას და ა.შ.

საქართველოში ფუტურიზმის ძირითადი იდეები ჯერ „ცისფერყანწელებთან“ ჩნდება, რომლებიც გატაცებულნი იყვნენ მარინეტისა და მისი მიმდევრების მანიფესტებითა და იდეებით. ამის დასტურია ცისფერყანწელი პაოლო იაშვილის „წინათქმა“, სადაც შესანიშნავად ჩანს მარინეტის „ფუტურიზმის მანიფესტის“ შთაგონება: *„ვადიდებთ ცეცხლს, ცეცხლი სკობს ყველაფერს, რაც შობს მწუხარებასა და დაღლილობას“*, თუმცა ეს გამოძახილი მხოლოდ უმნიშვნელოდ აისახა მათ შემოქმედებაზე და ესთეტიკაზე. ამას მოსდევს ერთადერთი, ძირითადი მანიფესტი „საქართველო – ფენიქსი“ (1922 წლის 22 აპრილი, 13 წლის შემდეგ), რომელიც მნიშვნელოვან საპროგრამო დოკუმენტს წარმოადგენს. ჟურნალ-პლატფორმა „H₂SO₄“-სა (ბ. გორდეზიანი, ი. გამრეკელი, ა. ბელიაშვილი, ს. ჩიქოვანი, ნ. შენგელაია, ბ. აბულაძე, შ. ალხაზიშვილი, პ. ნოზაძე, ნ. ჩაჩავა) და ჟურნალებში: „ლიტერატურა და სხვა“, „მემარცხენეობა“, „დროული“ და სხვა ჩამოყალიბებულია ქართული ფუტურიზმის ძირითადი კონცეფცია, სულისკვეთება და იდეები.

უნდა აღინიშნოს, რომ როგორც იტალიურ, ისევე ქართულ მანიფესტებსა და საპროგრამო წერილებში, რომლებიც 1909-1925 წლებში ქვეყნდებოდა, საერთოა რეალისტური ხელოვნების უარყოფა, არა გარემომცველი სინამდვილის ასახვა, არამედ ახლის შეცნობა და ახალი რეალობის დამკვიდრება. მოძრაობისა და სიჩქარის, ამბოხისა და საფრთხის სიყვარული, ომის, როგორც სამყაროს გასუფთავების საშუალებად მიჩნევა. ფუტურისტები უარყოფენ კლასიკურ მემკვიდრეობას და თვლიან, რომ ფუტურისტული მხატვრული თუ პოეტური ნაწარმოებების აღსაქმელად საჭიროა ადამიანის გონებისა და სულის გათავისუფლება წარსულში შექმნილი კულტურის გადმონაშთებისგან.

1917 წლის რევოლუციის შემდგომ პერიოდში საქართველოს სტუმრობენ რუსეთის ბოლშევიკურ რევოლუციას გამოქცეული ფუტურისტები: ი. ტერენტევი, ვ. კამენსკი, ა.კრუჩიონიხი, ს. უდეიკინი და ზ. ალიშევსკი. საქართველოში ბრუნდებიან აგრეთვე ძმები ზდანევიჩები. თბილისში, ევროპული გამოცდილების მსგავსად, შეიქმნა უამრავი ლიტერატურული კაფე: „ქიმერიონი“, „ფარშევანგის კუდი“, „პოეტების სტუდია“, მოგვიანებით „ფანტასტიკურ დუქანი“, რომელიც ქართველ და უცხოელ შემოქმედთა თავშეყრის ადგილად იქცა. როგორც ილია ზდანევიჩი წერდა, *„ფანტასტიკური დუქანი“ ფუტურისტულ ლაბორატორიად იქცა, სადაც იკრიბებოდნენ და შემოქმედებას აცნობდნენ ერთმანეთს ხელოვანები*. თეატრ-სტუდია „არგონავტების ნავი“, რომელიც ყოფილ „ოფიცერთა სახლში“ მდებარეობდა და იქ განსხვავებული ეროვნების, ტრადიციისა თუ იდეოლოგიის მქონე შემოქმედები იკრიბებოდნენ, მოხატეს მხატვრებმა: ლ. გუდიაშვილმა, ვ. ზდანევიჩმა და ალ. მელიქოვიჩმა. როგორც გრ. რობაქიძე იხსენებს, „ნავი“ სიმყუდროვეს, სიმღერასა და ფუტურისტულ ესკიზებს აერთიანებდა. ხეხილით დატვირთული ბაღი, ფერთა სიმრავლე, განსხვავებულ პერსპექტივაში დახატული ქალები და ლაჟვარდისფერი ფონი – ეს ის ძირითადი ნიშნებია, რომლებიც კედლის ფრესკებს ამჟამინდელი სახით შემორჩა. ვ. ზდანევიჩის თქმით, „ნავის“ მოხატვისას მისთვის მთავარი შთაგონების წყარო დონგენისა და მატისის სტილი იყო. ხოლო კაფე „ქიმერიონი“, რომელიც რუსთაველის თეატრში მდებარეობს, ერთადერთი ფუტურისტული კაფეა, სადაც დღემდე შემორჩა მხატვრობა (ლ.გუდიაშვილის, ვ. ზდანევიჩმა, ს.სუდეიკინმა, დ.კაკაბაძემ, ზ.ვალიშევსკიმ). ამ საღამოებზე შემოქმედთა გაცხარებული კამათისას ხდებოდა ფერწერისა და პოეზიის დაახლოება, რაც XX ფრანგული კულტურისთვის

არის დამახასიათებელი და იმ პერიოდში საყოველთაო მოვლენას წარმოადგენდა. პოეტები და მხატვრები ერთად გამოდიოდნენ. გარდა ამისა, ბევრი პოეტი ფერწერთაც იყო გატაცებული. „პოეტებს თითქოს თან მოჰყვა ფუტურიზმი, მხატვრებს კი – კუბიზმი“ (დ. სერებრიანოვი გვ. 355).

აღსანიშნავია, რომ ქართველ მხატვრებს, სიმბოლისტი თუ ფუტურისტი პოეტებისაგან განსხვავებით, არავითარი დაჯგუფება არ შეუქმნიათ. იმ დროს ისინი განსაკუთრებულ ყურადღებას არც ერთ მოდერნისტულ მიმდინარეობას არ აქცევდნენ. ყოველი მათგანის შემოქმედება ინდივიდუალურად ვითარდება. ქართული ავანგარდული მხატვრობაც ეროვნულ ნიადაგზე იყო აღმოცენებული. ინტერესდებიან უძველესი კულტურით. ეს გამოიხატება კედლის მხატვრობის გადმოღებითა და ეროვნული ფასეულობების გადარჩენაზე ზრუნვით, რაც პროგრამულ დონეზე მიუღებელია ევროპელი ავანგარდისტი მხატვრებისთვის, აგრეთვე ევროპული თანამედროვე მხატვრობისათვის. სწორედ ეს განაპირობებს ერთგვარ სხვაობას ქართულ და ევროპულ ავანგარდულ მხატვრობას შორის. ქართველი ავანგარდისტი მხატვრების მიზანს წარმოადგენს „უხილავი ძაფების გაბმა საქართველოსა და ევროპას შუა“ და „თანამედროვე და ეროვნული“ ქართული მხატვრობის შექმნა (7. დ. არაყიშვილი, ჟურნალი თეატრი).

ქართული ფუტურისტული მხატვრობა გამოირჩეოდა მოდერნისტული ხასიათითა და დინამიკურობით. აღსანიშნავია მხატვარ ირაკლი გამრეკელის 1924 წელს შექმნილი რამდენიმე საინტერესო ნახატი: „ექსტაზის მომენტი“, „დინამიკა“, „მოცურავი“; კირილ ზდანევიჩის: „ნატურმორტი“ (1920), „ორკესტრირებული ფერწერა“ (1917); პეტრე ოცხელის: „ეტიუდი“ (1920), „მფრინავი მღებავი“ (1936), ესკიზები სპექტაკლებისთვის „ყაჩაღები“ (1920) და „ბეატრიჩე ჩენჩი“ (1929). საინტერესოა, რომ პ. ოცხელმა თავისი მოღვაწეობის 10 წლის განმავლობაში უდიდესი მემკვიდრეობა შექმნა. მან გააფორმა 28 სპექტაკლი, საიდანაც 21 დაიდგა. 1937 წლის 21 სექტემბერს 30 წლის ასაკში ის დააპატიმრეს „კონტრრევოლუციური, ტროცკისტული ნაციონალური ორგანიზაციის“ წევრობის ბრალდებით და იმავე წლის 2 დეკემბერს დახვრიტეს. 1939 წელს ლონდონში თეატრის მხატვართა გამოფენაზე პ. ოცხელის ესკიზები ოქროს დიდი მედლით დაჯილდოვდა, ხოლო 2000 წელს ლონდონის ნაციონალური თეატრის შენობაში მისი ნამუშევრების გამოფენა მოეწყო. საზეიმო გახსნისას ოცხელის ნამუშევრებს შედეგები უწოდეს (შამილიშვილი, 2016: 217-507).

საქართველოში ფუტურიზმის, ფუტურისტული მხატვრობისა და, საერთოდ, ქართული ხელოვნების განვითარებაში უაღრესად მნიშვნელოვანია ძმების ილია და კირილე ზდანევიჩების როლი, რომლებიც თბილისელ შემოქმედთა შორის თბილისური ავანგარდული მიმდინარეობების ბოლომდე ერთგულნი დარჩნენ.

ილია ზდანევიჩს, ფუტურისტ პოეტს, დრამატურგს, წიგნის დიზაინერსა და მხატვარს ყველაზე რადიკალური პოზიცია ეკავა ფუტურისტულ დაჯგუფებებში. ის ავანგარდისტულ წრეებს სანქტ-პეტერბურგის იურიდიულ ფაკულტეტზე სწავლისას უკავშირდება. ეცნობა მარინეტის მანიფესტს და მისი იდეებით აღფრთოვანებული იწყებს ფუტურიზმის შესახებ მოხსენებების კითხვას მოსკოვსა და სანქტ-პეტერბურგში. 1912 წელს ჩამოდის საქართველოში ძმასთან კ. ზდანევიჩთან და ფრანგ მხატვარ ლე დენტიუსთან ერთად, რადგან მათ თბილისში ეგულებათ ავანგარდისტული ხელოვნების საინტერესო გარემო. თბილისში ყოფნისას იგი „ფანტასტიკურ დუქანში“ ატარებს ლექციების ციკლს და კონფერენციებს ფუტურიზმზე, აგრეთვე წარადგენს ფუტურისტულ კონცეფციას „ვსიაჩევსტო“, რომლის ავტორი და იდეოლოგი თავად „ზაუმის“ შემქმნელი ა. კრუჩონიხი და ი. ტერენტიევი გახლავთ. ი. ზდანევიჩი მათთან ერთად აფუძნებს ფუტურისტულ ორგანიზაციას „41“ და გამოსცემს ამავე სახელწოდების ჟურნალის ერთადერთ ნომერს. ამასთანავე, გამოსცემს ერთობლივ ნაშრომს „პატარა ფანტასტიკური დუქანი“, რომელიც სოფია მელნიკოვას ეძღვნება. გარდა ამისა, თბილისელ ფუტურისტთა თხზულებებთან ერთად ბეჭდავს თავის ნაწარმოებებს („აღდგომის კუნძული“, „გასაქირავებელი ვირი“, „იანკო, ალბანეთის მეფე“, „зго якины“, „მეოთხე დრა“ და ა.შ.). თავისი ნაწარმოებების ესკიზებს თავად ხატავს, ქმნის შრიფტს და კინძავს წიგნად დაუმუშავებელი, უხეში მასალით, რითაც ხაზს უსვამს წიგნის კუსტარულობას. საინტერესოა მისი ექსპერიმენტები „ზაუმით“ და დამოკიდებულება პრიმიტიული მხატვრობისადმი.

1921 წელს, საქართველოში წითელი არმიის შემოსვლის შემდეგ, იგი პარიზში მიემგზავრება და სწრაფად ექცევა ევროპული ავანგარდული ხელოვნების წარმომადგენლების ყურადღების ცენტრში, რადგან იქაც კითხულობს მოხსენებებს, გამოსცემს წიგნებს. საფრანგეთში „კაფე ქამელეონში“ იგი აღადგენს „უნივერსიტეტ 41“ და ასრულებს თავის ნაწარმოებს „მეხუთე დრა“ „лидантию фарам“, რომელიც მისი ზაუმის სტილით დაწერილ საუკეთესო ნაწარმოებადაა მიჩნეული. 1927 წელს

„ილიაზდი“ კოკო შანელთან იწყებს თანამშრომლობას და 1933 წლამდე მისი ფაბრიკის დირექტორადაც მუშაობს.

გასული საუკუნის 20-იან წლებში ქართული თეატრის სცენა ავანგარდული მიმდინარეობების ექსპერიმენტების ასპარეზად გადაიქცა. ქართველმა რეჟისორებმა, კოტე მარჯანიშვილმა და სანდრო ახმეტელმა, ქართული თეატრის სცენა ავანგარდული კვლევისთვის შექმნეს, სადაც ექსპრესიონიზმი და სიმბოლიზმი, ფუტურიზმი და რომანტიზმი, ნატურალიზმი და კონსტრუქტივიზმი ერთმანეთთან იკვეთება და თანაარსებობს. ამ კვლევის სათავე ხდება სცენოგრაფია, მსახიობის ოსტატობა, ტექსტი და სცენოგრაფიული მხატვრობა. თეატრი უარყოფს სარკის ეფექტს და მიმიკურ კონვენციას წმინდა „თეატრალური“ განზომილების სასარგებლოდ. მცირდება სივრცე სცენასა და მაყურებელს შორის და სანახაობა უახლოვდება ცხოვრებას, რაც კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს თავად ლიტერატურას. ნადგურდება ვერბალიზმი, ნარატივი. მხატვრის მიერ ფერების არჩევანი კავშირშია მოძრაობასთან, ფსიქოლოგიასთან და რიტმთან. აქცენტი გადადის ტემპერამენტის გამოხატვაზე რიტმის, ფერის ემოციური სპონტანურობის საშუალებით.

იმ პერიოდში სხვადასხვა სტილისა და ინტერესის მქონე ქართველი მხატვრები „ქართული სტილის“ მოსამებნად საერთაშორისო ავანგარდის ექსპერიმენტებსა და ეროვნული მხატვრული ტრადიციის მიღწევებს იყენებენ. ფერის ექსპრესიული შესაძლებლობების ძიება მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს.

უმნიშვნელოვანესია ქართული ავანგარდისა და ფუტურიზმის წარმომადგენელი მხატვრების: კ. ზდანევიჩის, ი. გამრეკელის, ბ. გორდეზიანის, პ. ოცხელის, ლ. გუდიაშვილის, ე. ლალაევას შემოქმედება, მათი ავანგარდული ფერწერული ნამუშევრები, სცენოგრაფიული თუ კოსტიუმების მხატვრობის განვითარებაში მათ მიერ შეტანილი წვლილი.

ქართული ავანგარდული მხატვრობის განვითარებაში ძალიან დიდი როლი შეასრულა კირილე ზდანევიჩმა. თავდაპირველად იგი ნეოპრიმიტივიზმითაა გატაცებული და მისი ფერწერისთვის დამახასიათებელია ფორმისა და გამომსახველობითი საშუალებების სიმარტივე, სიუხეშე, გროტესკულობა. იგი ქალაქის დაბალი ფენისთვის ყოველდღიური ცხოვრების ამსახველ თემებს ირჩევს. მისი კოლორიტი ნათელია, ჭრელი, შეუსაბამო და ხალისიანი. თითქმის ყველა მის ნამუშევარს ახლავს ნეოპრიმიტივიზმისათვის დამახასიათებელი ირონიაც. XX საუკუნის 10-იანი წლების

ბოლოს კ. ზდანევიჩის მიერ შესრულებულ ნამუშევრებს, ნატურმორტებს გამოარჩევს კუბიზმის წინა პერიოდისა და ანალიტიკური კუბიზმისთვის დამახასიათებელი თავისებურება. კ. ზდანევიჩს ნახატებში ასახულია სივრცის, ფერისა და ფორმის დაშლის გზით მიღწეული სტრუქტურული წყობა. საგნები წარმოდგენილია ერთდროულად სხვადასხვა ხედით. ხასიათდება სეზანისეული სტატიკურობითა და მონუმენტურობით. იმ წლებში შექმნილი ფერწერული ნამუშევრების, თეატრის დეკორაციებისა და წიგნის გრაფიკის ნაწილში ანალიტიკური კუბიზმისთვის დამახასიათებელი ნიშნებია გამოხატული, ნამუშევართა ნაწილს ახლავს კუბოფუტურისთვის დამახასიათებელი თავისებურებანი. მ. ციციშვილი „ქართულ მოდერნიზმში“ კ. ზდანევიჩის იმ პერიოდის მხატვრობის შესახებ წერს: *„ანალიტიკურ პერიოდში ფორმა წვრილ წახნაგებად და კუთხეში შემხვედრ სიბრტყეებადაა დაყოფილი, მოცულობა მოულოდნელად სიბრტყედაა გადაქცეული, წინა წახნაგი – გვერდითად, ხაზები გადამწყდარია, ფორმები კი მერყევი. ფუტურისტული „ენერგეტიკული“ კომპოზიციები ფრაგმენტებად დანაწევრებული ფიგურებით და მათი გადამკვეთი ბასრი კუთხეებით არის ავსებული. ზოგიერთ მათგანში გამოვლენილია ფუტურისტული სურათის ერთ-ერთი ძირითადი პრინციპიც – სიმულტანურობა“ (კ. ზდანევიჩი – ფუტურისტი გვ. 98).*

კ. ზდანევიჩი მონაწილეობს თბილისური არტისტული კაფეების მოხატვაში. ი. ზდანევიჩთან, ლ. გუდიაშვილთან, ა. პეტროკოვსკისთან ერთად ხატავს „ფანტასტიკურ სამიკიტნოსა“ და „არგონავტა ნავს“. იგი აქტიურად თანამშრომლობს მარჯანიშვილის, რუსთაველისა და საოპერო თეატრებთან. აფორმებს ქართველი რეჟისორების არაერთ სპექტაკლს („კაცი მასა“ დეკორაციის ესკიზი, გვ. 101).

საინტერესოა ქართული ავანგარდული სცენოგრაფიის ერთ-ერთი ფუძემდებლის, თეატრისა და კინოს მხატვრის ირაკლი გამრეკელის შემოქმედება. მას სპეციალური სამხატვრო განათლება არც საქართველოში და არც უცხოეთში არ მიუღია. იგი კოტე მარჯანიშვილმა აღმოაჩინა და ოსკარ უაილდის „სალომეას“ გაფორმება დაავალა. აქ გამოჩნდა მისი ინდივიდუალური სტილი და ტექნიკა, რომ იგი უპირატესობას ანიჭებს უკიდურეს ავანგარდულ მიმდინარეობებს. ი. გამრეკელის დაზგურ და ფერწერულ კომპოზიციებში წაგრძელებული, დემატერიალიზებული ფიგურები მეტყველი და თანაბარმნიშვნელოვანი კონტურული ხაზებითა და მკვეთრი ლოკალური ფერებით იქმნება. დამახასიათებელია ფიგურების პლასტიკის

თავისებური გამაფრება და ექსპრესიულობა, რაც ხელს უწყობს მისი პერსონაჟების სევდიანი განწყობისა და ტრაგიკული განცდების გამოხატვას. მის მიერ გაფორმებულ სპექტაკლებში ევროპული ავანგარდის სხვადასხვა მიმდინარეობების, კერძოდ, „იუნგენშტილის“, კონსტრუქტივიზმის, ფუტურიზმის, ექსპრესიონიზმის ნიშნები იკვეთება. ირაკლი გამრეკელი კ. ზდანევიჩის მსგავსად კუბოფუტურიზმით არის გატაცებული. ამ მხატვრების ნაწარმოებთა მსგავსება მარჯანიშვილის თეატრში შექმნილ დეკორაციებში ვლინდება. ი. გამრეკელის ნამუშევრებშიც ვხვდებით ელიფსის, კონუსის, სპირალის ფორმებს, რომელიც ტეხილი ხაზითაა დაყოფილი. აქაც ნათლად ჩანს ფუტურისტული სიმულტანურობა. ფერადოვნება გაძლიერებულია ფუტურისტული დინამიკის გავლენით და ინტენსიური ცხოველხატულობა აქვს შექმნილი. ესკიზები სპექტაკლისთვის „კაცი მასა“ (მ. ციციშვილი, ქართული მოდერნიზმი, გვ. 130) 923 წელს შეიქმნა და თანამედროვე ქალაქის არქიტექტურასა და ინტერიერს ასახავს. ეს ესკიზები კონსტრუქციების არქიტექტორულ ფორმათა თავისუფალი თამაშითაა და ფერის დეკორატიულობის ხაზგასმით ლიონელ ფაინენგერის 1920-იან წლებში შექმნილ სურათებს გვაგონებს (მ. ციციშვილი, ქართული მოდერნიზმი, გვ.144).

ი. გამრეკელი თავის ნამუშევრებში მიმართავს ფერების ექსპრესიონისტულ დრამატიზაციას, მდიდარ კონტრასტულ პალიტრას, მაგრამ ასევე შეზღუდულ დიაპაზონს, რომელიც იტალიელი ფუტურისტების მსგავსად დადის შავ-ნაცრისფერი-ისფერ-ყვითელ-თეთრ ფერებამდე. გრ. რობაქიძის „ლონდას“ მიხედვით გადაღებული ფილმისთვის მხატვარი პრაქტიკულად მხოლოდ ყვითელ ფერს იყენებს. ამით მას სურს ფუტურისტულ კონსტრუქტივისტული მიდგომის შესაბამისად ასახოს მცხუნვარე მზის ძალადობა და გრძნობის სიმძაფრე. ინტენსიური ყვითელი, მზის ფერი, ოქრო, სინათლე – აღმოსავლური ხელოვნების გამოძახილს წარმოადგენს, სადაც საგნებს არ გააჩნიათ ჩრდილი, წონა და განზომილება. თუმცა, ამავე დროს, იგრძნობა ძველი ქართული ხელოვნების ტრადიციისადმი პატივისცემა, სადაც ფერი უპირისპირდება მოძრაობის მელანქოლიურ ლირიზმს, ექსპრესიონისტულ პესიმიზმსა და კონსტრუქტივისტულ მონოქრომულობას.

ერთგვაროვანი ფერის ექსპრესიულობა და სიმტკიცე იცვლება მისი დამუშავებისა და სივრცული დაგეგმარების მიხედვით. მხატვარი თავისუფლდება ყოველგვარი ფერების მუსიკალობის, დეკორატიულობისა და ორნამენტულობისაგან. ის

ათავისუფლებს სცენას ყოველგვარი ზედმეტი, უფუნქციო საგნებისაგან, რაც ხელს უშლის მსახიობისა და მაყურებლის ინტერაქციას. ი. გამრეკელის დეკორაციების შესახებ ს. შანშიაშვილის სპექტაკლისთვის „ანზორი“ (1928 წ.) მსახიობი აკაკი ვასაძე წერდა: „სცენაზე ისეთი განცდა მქონდა, თითქოს დეკორაციები ჩემთან ერთად თამაშობდნენ“. ი. გამრეკელის დეკორაციებში სპექტაკლებისთვის „ანზორი“ და „ლამარა“ (1930) წინა პლანზეა წამოწეული რაციონალიზმი, გეომეტრიული ფორმების სიზუსტე და სივრცისადმი მათემატიკური მიდგომა, ფერები და მონუმენტური ფორმები. სივრცითი დაგეგმარება საშუალებას აძლევს მსახიობებს, რომ მაქსიმალურად გამოავლინონ თავიანთი პლასტიკურობა და რიტმი. სამგანზომილებიანი კონსტრუქციები სცენის სივრცით საზღვრებს უფრო მეტად აფართოებს. ქართული სცენოგრაფიის საუკეთესო ნიმუშს წარმოადგენს ი. გამრეკელის მიერ შექმნილი დეკორაციები 1933 წელს კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის მიერ დადგმული სპექტაკლისთვის ფ. შილერის „ყაჩაღები“, რომელიც მონუმენტური სტილითა და ფუნქციონალიზმით გამოირჩევა. სპექტაკლის მთავარ დეკორაციას წარმოადგენს უზარმაზარი ტოტემგაშლილი ხე და შავ-ლურჯ ფერებში გადაწყვეტილი მხატვრობა, რომელიც განათების მეშვეობით წითელ ფერს იძენს და საოცარ ემოციურ განწყობას ქმნის.

ი. გამრეკელი 1924 წელს ხდება ფუტურისტული ორგანიზაციის „H₂SO₄“-ს წევრი და ამ ორგანიზაციის მიერ გამოქვეყნებულ ამავე სახელწოდების ფუტურისტული ჟურნალის ერთადერთ ნომერს აფორმებს. მისი ფანტასმაგორიული, ფერადოვანი, თამამი შეხამებები და კონტრასტული მოდერნისტული შავ-თეთრი ესკიზები ჟურნალისთვის მნიშვნელოვანი ხდება.

საინტერესოა ფუტურისტული ჯგუფის „H₂SO₄“-ის დამფუძნებლისა და იდეოლოგის ბენო გორდეზიანის მიერ ფუტურიზმის განვითარებაში შეტანილი წვლილი. იგი არის სკანდალური საჯარო გამოსვლების აქტიური მონაწილე და ჟურნალ „H₂SO₄“-ის ერთ-ერთი გამომცემელი. მას „მხატვარ დადაისტად“ მოიხსენიებს უცნობი ი. გრიშაშვილის მიერ შექმნილი ამ ჟურნალის სატიტულო გვერდზე, რომელიც ამჟამად მის მუზეუმშია დაცული.

ბენო გორდეზიანის ნამუშევრებიდან საინტერესოა კუბოფუტურისტული „ცოლიანი პოეტი“ (ჟურნალი „H₂SO₄“ გვ. 26, 1923), „ლენინის დასაფლავების დღე“ (ტფილისი), (ჟურნალი „H₂SO₄“ გვ. 26, 1923), სადაც კარგად ჩანს თანამედროვე

ურბანული ქალაქი, ქაოსურად განლაგებული შენობები. სამწუხაროდ, მხოლოდ ორი ფერწერული ტილო და რამდენიმე გრაფიკული ნამუშევარი და პუბლიკაცია შემორჩა მისი შემოქმედებიდან მის სახელოსნოში გაჩენილი ხანძრის გამო. მისი ფერწერული ტილოებიც კუბოფუტურისტულ სტილშია შესრულებული და მათში ძირითადად შავი, ლურჯი, ნაცრისფერი, წითელი და მწვანე ფერები დომინირებს, რაც ასევე დამახასიათებელია იტალიელი ფუტურისტი მხატვრებისთვის.

მნიშვნელოვანია თბილისში მცხოვრები ავანგარდისტი მხატვრის ემა ლალაევა-ედიბერიძის მიერ შეტანილი წვლილი ქართულ ავანგარდულ მხატვრობაში. თბილისის სამხატვრო აკადემიაში სწავლისას მისი მასწავლებლები იყვნენ ი. შარლემანი, დ. კაკაბაძე, კ. ზდანევიჩი და სხვები. ემა ლალაევა-ედიბერიძის შემოქმედებაში ვხვდებით ფუტურიზმის, კუბოფუტურიზმის, ლუჩიზმისა და კონსტრუქტივიზმის ნიშნებს, რითაც მის შემოქმედებაში იგრძნობა ევროპული, რუსული და ქართული გამოცდილების კვალი და, ამავე დროს, საკუთარი ხელწერაც.

ემა ლალაევა-ედიბერიძის გრაფიკული ნამუშევრებიდან საინტერესოა შავი სანგინით შესრულებული „გრიბოდოვის 22“ (ქ. დარჩია, ლალი, გვ. 20). აქ კუბისტური, ფუტურისტული და კონსტრუქტივისტული სახვითი ხერხები ერთ სიბრტყეზეა განლაგებული და კინემატოგრაფიულობის ეფექტს იძლევა, რაც აქტუალურ თემას წარმოადგენს XX საუკუნის დასაწყისის სახვით ხელოვნებაში (ქ. დარჩია, ლალი, გვ. 19-20). კინემატოგრაფი, როგორც ტექნიკის პროგრესის პირმშო, სრულიად ახალი დარგი, არაერთი ცნობილი ხელოვანის შემოქმედებაში აისახა, მაგალითად, კ. მალევიჩი, დ. კაკაბაძე, ს. დალი. ამ ნამუშევარში წარმოდგენილია ფუტურისტული სიმულტანიზმის მეთოდით დაშლილი ქუჩის ლანდშაფტი. „კოლაჟურადაა“ აწყობილი სხვადასხვა ინტერიერისა და ექსტერიერის ხედები. მარჯვნივ ჩანს ასანთის კოლოფის მსგავსი ოთხსართულიანი შენობა, რომელზედაც ფუტურისტულ სტილში შესრულებულია ქუჩის წარწერა: „Грибоедовская 22“. სანახევროდ გამჭვირვალე აბრა, მის უკან მკრთალად შესრულებული კორპუსი, რომელიც ლოგიკურად წარწერის უკან უნდა იმალებოდეს, ქიმიური უხილავი ელემენტის მსგავსად ჰკიდია ჰაერში; სურათზე იგრძნობა მძაფრი დინამიკა, თითქოს აბრა მზადაა ნაგებობაში შთასანთქმელად და გასაუჩინარებლად. ამის შედეგად იქმნება ქაოსური მოძრაობისა და დინამიკის შთაბეჭდილება, რაც წარმოადგენს სიმულტანისტურ მეთოდს და იგი უდავოდ ფუტურისტულ ელემენტს წარმოადგენს. სურათის ცენტრში ვხედავთ

მამაკაცის, მის წინ კი ორი ქალის ფიგურას. თითქოს გამოსახულება გამოსახულე-
ბაშია მოქცეული, თითქოს ერთმანეთის ანარეკლია. აქაც მხატვარი შინაგან ფუტუ-
რისტულ სიმულტანიზმის მიმართავს.

ემა ლალაევა-ედიბერიძის კუბოფუტურისტული მანერით შესრულებული
ნამუშევრებიდან საინტერესოა „ლურჯი პერანგი“ და „ავტოპორტრეტი“. „ლურჯი
პერანგი“ – ამ ნახატში საგნების „სიბრტყეებისა და ხაზების მონაცვლეობით“ იგი ფუ-
ტურისტულ მეთოდს მიმართავს, რაც ნამუშევარს დინამიკურობას ანიჭებს. ასევე
საინტერესოა მის მიერ გამოყენებული ფერები: მუქი, ლურჯი, ცისფერი, მომწვანო-
მოცისფრო, რაც ასევე დამახასიათებელია ევროპელი, რუსი და უფრო მეტად კი
ქართველი ფუტურისტებისთვის. სახელდობრ, აღნიშნავენ მის მსგავსებას ი. გამრე-
კელის მიერ სპექტაკლისთვის „კაცი მასა“ შექმნილ ესკიზთან, მამაკაცის პორტრეტ-
თან. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ ი. გამრეკელი უფრო მეტად თავშეკავებულია
კუბოფუტურისტული მხატვრული მეთოდის გამოყენებისას. ე. ლალაევა-ედიბე-
რიძის მანერა კი უფრო მეტად რადიკალურია და „ფუტურისტულად მეტყველი“. რაც
შეეხება ე. ლალაევა-ედიბერიძის „ავტოპორტრეტს“, რომელიც ყვითლად ტონირე-
ბულ ფურცელზეა შესრულებული შავი ფანქრით, კუბოფუტურიზმის გარდა, მასში
კონსტრუქტივიზმის ელემენტებსაც ვხვდებით, იგრძნობა ფუტურისტული „სისწ-
რაფის პათოსი“.

კინემატოგრაფით, ხელოვნების ამ ახალი დარგით მოხიბლული იყო არა
მხოლოდ ემა ლალაევა-ედიბერიძე, არამედ სხვა ქართველი ფუტურისტებიც. ისინი
ეთაყვანებიან კინემატოგრაფს და აღიარებენ მის უპირატესობას. ჟურნალ „H₂SO₄“-ის
ფურცლებზე კინემატოგრაფს ახალ ხელოვნებად და „პირველ ინტერნაციონალის-
ტად“ მოიხსენიებენ იმ დროს, როცა თეატრს „ლეშს“ უწოდებენ და მოითხოვენ მის
ლიკვიდაციას. იმავე პერიოდში ცხარე დებატები მიმდინარეობს ჟურნალის „ლიტე-
რატურა და სხვა“ კინემატოგრაფის მხატვრული ხერხების ლიტერატურაში დანერ-
გვის თაობაზე, რასაც ალბათ ე. ლალაევა-ედიბერიძეც ადევნებდა თვალს და იყენებ-
და თავის შემოქმედებაში. იგი ზუსტად ახერხებდა ფუტურისტული დინამიზმის
გადმოცემას.

ნათელია იტალიელ და ქართველ ავანგარდისტ და ფუტურისტ მხატვრებს
შორის მსგავსი და განმასხვავებელი ნიშნები. იტალიელებმა არაერთი მანიფესტი
მიუძღვნეს ფუტურისტულ მხატვრობას, როგორც საპროგრამო დოკუმენტი. ამ

დოკუმენტებში მათ უარყვეს ტრადიციული კულტურა თავისი ზნეობრივი და მხატვრული ღირებულებებით, განადიდეს მანქანური ცივილიზაციის კულტი, დიდი ქალაქები, მაღალი სიჩქარე, მოძრაობა, ძალა და ენერჯია, რითაც შეეცადნენ მომავლის ხელოვნების შექმნას.

ფუტურისტების ვიზუალური ხელოვნება მრავალმხრივ ჰგავდა კუბიზმს და ექსპრესიონიზმს, კერძოდ, მოტივების მრავალჯერ განმეორებით, თანამედროვე ქალაქის შთაბეჭდილებების გამოხატვით, სუპერმენის იდეის განდიდებით, ძალადობისა და ომისაკენ მოწოდებით, რაც აისახა მათ შემოქმედებაში.

ფუტურისტებთან სიუჟეტი მნიშვნელოვნად ჭარბობს ფერწერას. ფუტურისტები უფორმო ფიგურების უწყსრიგო მოძრაობის, ხალხმრავალი, მაგრამ უსახური ბრბოს ხატვისას მისდევენ თავიანთი მანიფესტის თეზისებს: „ჩვენ ვუმღერით ბრბოს“, რაც ასევე გვხვდება ქართველი მხატვრების შემოქმედებაში.

თვითკმაყოფილი და გულუბრყვილო სოციალური უტოპიები როგორც იტალიელი ასევე ქართველი ფუტურისტებისთვის გარკვეულ იდეალს წარმოადგენს. მათი თვალსაზრისით, მომავალი არის მანქანა, როგორც ტექნიკური ცივილიზაციის ტრიუმფი. მათი უტოპია არის ტექნოკრატიული უტოპია. ფუტურისტები აღმერთებენ ე. წ. დინამიზმს, არ ცდილობდნენ რეალური საზოგადოებრივი კლასის ვითარებისა და თანამედროვე საზოგადოების პოლიტიკური არსის გაცნობიერებას. მიაჩნდათ, რომ ახალი საუკუნის ტექნოლოგიური რევოლუცია აუცილებლად გამოიწვევს ადამიანის ტრანსფორმაციას და მის მანქანების დანამატად გადაქცევას – ეს ნათლად ჩანს მათ შემოქმედებაში.

იტალიელი ფუტურისტებისთვის დამახასიათებელი მკვეთრი წითელი, ლურჯი, ნარინჯისფერი, ყვითელი, შავი, თეთრი, ურბანისტული ნაცრისფერი ასევე გვხვდება და დამახასიათებელია ქართველი მხატვრების შემოქმედებისთვის.

უნდა აღინიშნოს, რომ XX საუკუნის ქართველი ავანგარდისტი მხატვრებისთვის იტალიური თუ რუსული ავანგარდისტული მიმდინარეობები (კუბიზმი, ფუტურიზმი, კუბოფუტურიზმი და სხვა) თავიანთი ექსპერიმენტებით ფორმაზე, მისი თანდათანობით დაშლით და აბსტრაქტულობის უკიდურეს ზღვრამდე მისვლით საგნის საბოლოოდ გაქრობამდე – ძალიან ახლოებული აღმოჩნდა ქართული მხატვრობისთვის. ქართველმა მხატვრებმა საფუძვლიანად გაიაზრეს და შეითვისეს ეს ახალი მიმდინარეობები, მაგრამ მაინც ბოლომდე ვერ შეიყვარეს ისინი. არც

ქართულმა მხატვრობამ მიიღო იგი, მაშინ, დროს როცა ევროპელი და რუსი მხატვრები ადვილად მიდიან ფორმის დათმობაზე. მათგან განსხვავებით, ქართველი მხატვრები დასავლური ავანგარდისტული მიმდინარეობების მიღწევებს ფერწერული მანერის სახით უფრო იყენებენ, ვიდრე მხატვრული მეთოდისა – დასრულებული მხატვრული მიმართულებისათვის დამახასიათებელი მკვეთრად ჩამოყალიბებული იდეოლოგიით, რომელსაც საკუთარი პრინციპები და მოთხოვნები აქვს. გამოსახულებისა და მისი სახვითი ენის თანაფარდობისას ქართველი არტისტები უპირატესობას გამოსახულებას ანიჭებენ. მათ კონსტრუქტივისტულ და კუბოფუტურისტულ კომპოზიციებშიც კი გამოსახულებები თითქმის ყოველთვის მკაფიოდ იკითხება. გეომეტრიული თუ პირობითი კონსტრუქციების სიმრავლეში მაინც გამოიკვეთება გამოსახულება.

ქართული ფუტურიზმის განვითარება კოლონიურ და ტოტალიტარულ რეჟიმს დაემთხვა, შესაბამისად, ფუტურისტული სკოლა არ ყოფილა დაზღვეული სოციალური გავლენებისგან და რევოლუციისა და გარდაქმნების იდეა ქართველი ფუტურისტებისთვის ერთგვარ გამოწვევასაც წარმოადგენდა. ტოტალიტარული რეჟიმის წინაშე ქართველ ფუტურისტებს მსხვერპლის გაღება მოუწიათ. რევოლუციამ და ტოტალიტარულმა რეჟიმმა ზოგი ფიზიკურად იმსხვერპლა, ზოგი პიროვნულად და შემოქმედებითად. XX საუკუნის 30-იანი წლებიდან პოლიტიკური რეპრესიების გამო და იდეოლოგიური ზეწოლის შედეგად ქართული ფუტურიზმი, როგორც მხატვრული ექსპერიმენტი, რომელმაც ააფორიაქა XX საუკუნის 20-იანი წლების ქართული ხელოვნება, დავიწყებას მიეცა.

როგორც ვხედავთ, ქართველ ავანგარდიატ მხატვრებს დაჯგუფებები არ შეუქმნიათ. უძველესი კულტურით დაინტერესებულებს გადმოჰქონდათ კედლის მხატვრობა და ზრუნავდნენ ეროვნული ფასეულობების გადარჩენაზე, რაც მიუღებელია ევროპელი ავანგარდისტი და თანამედროვე მხატვრობისათვის. ეს განასხვავებს ქართულ ავანგარდისტულ მხატვრობას ევროპულისგან. საკუთარი ნამუშევრების შექნასთან ერთად ისინი აფორმებდნენ ჟურნალ-გაზეთებს, უცხოელ მხატვრებთან ერთად ხატავდნენ არტისტულ კაფეებს, სადაც ერთმანეთს უახლოვდებოდა ფერწერა და პოეზია, ავანგარდის სხვადასხვა მიმდინარეობის უცხოელი და ქართველი ადვოკატი. ამით ქართული კულტურა მოდერნიზმის ერთიანი დისკურსის ნაწილი ხდებოდა, თბილისი ინტერნაციონალური ქალაქი, ევროპული და რუსული

კულტურის გამოცდილება ერწყმოდა აღორძინებულ ქართულ კულტურას. საქართველოში ფუტურიზმის ქართული ხელოვნების, პრესის, წიგნის ბეჭდვისა და სცენოგრაფიის განვითარებაში უაღრესად მნიშვნელოვანია ძმების ილია და კირილე ზდანევიჩების როლი. მათ აღმოაჩინეს მხატვარი ნიკო ფიროსმანი. უმნიშვნელოვანესია ქართული ავანგარდისა და ფუტურიზმის წარმომადგენელი მხატვრების: ირაკლი გამრეკელის, ბენო გორდეზიანის, პეტრე ოცხელის, ლადო გუდიაშვილის, ემა ლალაევა-ედიბერიძის შემოქმედება, მათი ავანგარდული ფერწერული ნამუშევრები, მათი წვლილი სცენოგრაფიული თუ თეატრალური კოსტიუმების მხატვრობის განვითარებაში. ქართული ფუტურიზმის განვითარება კოლონიურ და ტოტალიტარულ რეჟიმს დაემთხვა და ამის გამო მათ მსხვერპლის გაღებაც მოუწიათ. რევოლუციამ და ტოტალიტარულმა რეჟიმმა ზოგი ფიზიკურად იმსხვერპლა, ზოგი პიროვნულად და შემოქმედებითად. XX საუკუნის 30-იანი წლებიდან პოლიტიკური რეპრესიების გამო და იდეოლოგიური ზეწოლის შედეგად ქართული ფუტურიზმი, როგორც მხატვრული ექსპერიმენტი, რომელმაც ააფორიაქა XX საუკუნის 20-იანი წლების ქართული ხელოვნება, დავიწყებას მიეცა.

4.4 შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობა, იტალიური, რუსული და ქართული ფუტურიზმის მსგავსი და განმასხვავებელი ნიშნები

1914 წლის დასაწყისი აღინიშნა ძალიან მნიშვნელოვანი მოვლენით, ფუტურისტული მოძრაობის ისტორიაში. გ. ტასტვენის მიწვევით ფ. მარინეტი რუსეთში ჩადის ლექციების წასაკითხად. ამ შეხვედრის შემდეგ მეტად საინტერესო აღმოჩნდა მათი ურთიერთშეფასება, რადგან ნანახით ორივე იმედგაცრუებული დარჩა. რუსი ფუტურისტები უსიამოვნოდ გაოცებულები იყვნენ მარინეტის მშვიდი ქცევით და უფრო მეტად მისი იტალიური გარეგნობით, რადგან მასში სკანდალური პრეტენზიული და უჩვეულო არაფერი იყო.

მარინეტი, რომელიც იმ პერიოდში საერთოდ ვერ ერკვეოდა რუსულ სახელოვნებო ცხოვრებაში და, უფრო მეტიც, არავითარი წარმოდგენა არ ჰქონდა რუსულ კულტურაზე, ძნელად თუ იფიქრებდა, რომ რუსეთში შეხვდებოდა არა მხოლოდ თავისი იდეების პროვინციულ ანარეკლს, არამედ რაღაც უფრო მეტს, სრულიად ორიგინალურ და მეტწილად მტრულად განწყობილ დამოკიდებულებას საკუთარი

ფუტურიზმის მიმართ. თუმცა ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ რუსული და იტალიური ფუტურისტული მოძრაობების უპირობო სიახლოვე არ გამორიცხავს არსებით განსხვავებებს მათ შორის. მარინეტის ჩამოსვლამ და მისმა სრულიად ბუნებრივმა დიქტატორის ფუტურისტულმა პოზამ ბუდეტლიანების საშინელი პროტესტი გამოიწვია. სტუმრის პატივსაცემად გამართულ ოფიციალურ მიღებებსა და წვეულებებზე სკანდალები არ აკმაყოფილებდათ რუს ფუტურისტებს. ისინი საპროტესტო დეკლარაციებს აქვეყნებდნენ გაზეთებში, სადაც გამოხატავდნენ უცხოელი „მასწავლებლისა“ და მისი იდეებისადმი უპატივისმცემლობასა და მიუღებლობას.

„ჩვენ იტალიურ ფუტურიზმთან არაფერი გვაქვს საერთო, სახელის გარდა, რადგან იტალია წარმოადგენს იმ ქვეყანას, სადაც ფერწერაში სავალალო ვითარებაა და ვერ შეედრება ბოლო ხუთი წლის მანძილზე რუსული ხელოვნების მაღალ, ინტენსიურ პულსს, პოეზიაში კი – [ვერ შეედრება – გ. კ.] ჩვენი გზები, ახალგაზრდა რუსული ლიტერატურის გზები, რომელიც ნაკარნახევია რუსული ენის ისტორიულად, განსაკუთრებულად, „გალიური არხიდან“ დამოუკიდებლად განვითარებით. ჩვენი მსგავსება იტალიელებთან (ან პირიქით) გამორიცხულია“ (კრუჩენიხი, 1992: 142).

მარინეტი კიდევ უფრო იმედგაცრუებული იყო. მას ყველაზე მეტად აღიზიანებდა ხელოვნებაში ბუდეტლიანების მიზიდულობა არქაიზმისა და პრიმიტივიზმისაკენ, რაც არ ახასიათებდათ იტალიელებს. ა. კრუჩენიხი შემდეგნაირად ეხმაურება ბუდეტლიანების პრიმიტივიზმით გატაცებას: *„ფუტურიზმის ეპოქაში, არა მხოლოდ ე. წ. „პრიმიტივები“, ანუ ადრეული შუა საუკუნეების მხატვრების ნამუშევრები, იქნა ეთნოგრაფიული მუზეუმების საცავებიდან, არამედ თვით ველურთა ნამუშევრებიც“ (კოვალენკო, 1996: 13).* მარინეტისთვის ეს მხოლოდ ერთ რამეს ნიშნავდა: ისინი მომავალში კი არ ცხოვრობენ, არამედ „ძალიან ღრმა წარსულში“. გარდა ამისა, ვფიქრობთ, რომ მარინეტის, შესაძლოა, აღიზიანებდა ბუდეტლიანების განსხვავებულობა და ორიგინალურობა: ისინი არ იყვნენ დამოკიდებული მასზე და მის პროგრამებზე, ვერ იქნებოდნენ ზედმიწევნით მათი განმახორციელებლები. მარინეტის მიმართ ბუდეტლიანების მტრობა შეიძლება აიხსნას არამარტო ამბიციური დავით პირველობასა და დამოუკიდებლობაზე, არამედ იმით, რომ რუსული ფუტურიზმი ნამდვილად და, უპირველეს ყოვლისა,

იდეოლოგიის სფეროში იყო განსხვავებული იტალიური ფუტურისტული მოძრაობისგან.

რაც შეეხება ქართულ ფუტურიზმს, მან განიცადა როგორც იტალიური, აგრეთვე, რუსული ფუტურიზმის, განსაკუთრებით კი რუსი ფუტურისტ-ლექსების გავლენა. თუმცა ისიც უნდა აღინიშნოს, ვინაიდან საქართველოში ფუტურიზმი შედარებით გვიან გავრცელდა და დაახლოებით 4 წელს გასტანა, იგი უფრო ექსპერიმენტულ ხასიათს ატარებდა და ეროვნულ ნიადაგსაც ეყრდნობოდა.

შევეცდებით გავაანალიზოთ, თუ რაში განსხვავდებოდა იტალიური, რუსული და ქართული ფუტურიზმის იდეოლოგია, მსოფლმხედველობა და თემატიკა.

1. ორგანიზაციული სტრუქტურა – რუსული და იტალიური ფუტურიზმის მთავარი განსხვავება მდგომარეობს შემდეგში: რუსი ფუტურისტები წარმოდგენილი იყვნენ ახალგაზრდა მხატვრებისა და პოეტების რამდენიმე ჯგუფის სახით, რომლებიც გაერთიანდნენ გარკვეული კონცეფციებისა და იდეების შესაქმნელად. რაც მთავარია, შემოქმედებით გზაზე ისინი არ იყვნენ მკაცრი წესებით შეზღუდული და ხელს არ უშლიდნენ ერთმანეთს. ეს იყო ერთგვარი ურთიერთსასარგებლო თანამშრომლობა, როდესაც ერთად შეკრებილი განსხვავებული ადამიანები ახორციელებდნენ მათთვის საინტერესო იდეებს. ეს იყო ის საერთო იდეები, რომლებიც საფუძვლად ედო მიმდინარეობას, მაგრამ თითოეული მათგანი განსხვავებული გზით ვითარდებოდა და განსხვავებულად აღიქმებოდა. მაგალითად, ორი კუბო-ფუტურისტი, რომლებიც, სხვათა შორის, დიდი პატივისცემით იყვნენ ერთმანეთის მიმართ განმსჭვალულნი, მაიაკოვსკი და ხლენიკოვი, სრულიად განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისგან. მაიაკოვსკის ენა უხეშია და მკაცრი, იგი ადიდებს ქალაქს, მანქანას, წინსვლას. ხლენიკოვი კი ანტიკურობისა და ბუნების მგზნებარე თაყვანისმცემელია, მისი ლექსები რბილი, ნაზი, ფერადოვანი და მშვიდია. ხლენიკოვი არის სრულყოფილი სიტყვის შემქმნელი, თავისუფალი ზომების, სამყაროს არაჩვეულებრივად აღქმის დიდოსტატი. თითოეული მათგანი განსხვავებულად აღიქვამს საერთო პროგრამას და თავისებურად გარდაქმნის მისი ბუნებიდან გამომდინარე.

იტალიური ფუტურიზმი განსხვავებული იყო. იქ მეფობდა მარინეტის სრული დიქტატურა. დანარჩენები იტალიელი ფუტურისტები მხოლოდ მარინეტის მხარდამჭერები და მიმდევრები იყვნენ, რომლებიც უსიტყვოდ მიჰყვებოდნენ მის იდეებს, გულმოდგინედ ასახავდნენ და განასახიერებდნენ თავიანთ ნამუშევრებში. უდავოდ,

თითოეულ მათგანს ჰქონდა საკუთარი სტილი, სხვებისგან განსხვავებული, მაგრამ, ზოგადად, მათი საქმიანობა უფრო ერთგვაროვანი იყო, ვიდრე რუსი ფუტურისტების.

რაც შეეხება, საქართველოში არსებულ ფუტურისტულ ორგანიზაციულ სტრუქტურას, აქ ფუტურიზმის დაფუძნებასა და განვითარებას ჯგუფი „H₂SO₄“ (1924) ხელმძღვანელობდა. ჯგუფში შედიოდნენ: ბ. გორდეზიანი, ნ. ჩაჩავა, ი. გამრეკელი, პ. ნოზაძე, ჟ. დოღობერიძე, ა. ბელიაშვილი, ბ. აბულაძე, ს. ჩიქოვანი, ნ. შენგელაია, შ. ალხაზიშვილი. ჯგუფის შექმნას წინ უსწრებდა 1922 წლის მაისში საპროგრამო დოკუმენტის, ფუტურისტული მანიფესტის „საქართველო ფენიქსი“ გამოცემა, სადაც იტალიელი და რუსი ფუტურისტების მსგავსად განისაზღვრა ფუტურისტების იდეოლოგია და ძირითადი მიზნები.

ჯგუფმა დააფუძნა ჟურნალი, სახელწოდებით „H₂SO₄“, რომლის ერთადერთი ნომერი 1924 წელს გამოვიდა. „H₂SO₄“-ის საბჭომ თავისი არსებობის განმავლობაში, 1922-1928 წლებში, გამოსცა მანიფესტი, სამი ჟურნალი და ერთი გაზეთი. ამის შემდგომ ჯგუფი დაიშალა, რადგან არ გააჩნდა თავისი პრესა, და თანდათანობით შეერწყა საერთო ლიტერატურულ პროცესს.

ჟურნალ „H₂SO₄“ გარდა, ქართველი ფუტურისტები გამოსცემდნენ აგრეთვე სხვა პერიოდულ გამოცემებსაც, კერძოდ: „ლიტერატურა და სხვა“ (1925), „მემარცხენეობა“ #2 (1928), გაზეთი „დროული“ (1925). ამ ჟურნალებში იბეჭდებოდა ბ. გორდეზიანის, ნ. ჩაჩავას, ი. გამრეკელის, პ. ნოზაძის, ჟ. დოღობერიძის, ა. ბელიაშვილის, ბ. აბულაძის, ს. ჩიქოვანის, ნ. შენგელაიას, შ. ალხაზიშვილის, ი. ზდანევიჩისა და სხვათა შემოქმედება, სტატიები, დეკლარაციები, ნახატები.

ჟურნალ „დროულის“ მე-2 და მე-3 ნომრები ხდება „მემარცხენე ფრონტის ყოველკვირეული ლიტერატურული ორგანო“. ეს ადასტურებს, რომ ჯგუფი „H₂SO₄“ მემარცხენეობამ შეცვალა. ჯგუფმა უარყო ავანგარდიზმი, სცადა რეალიზმთან შეგუება და მიწაზე დაშვება. ამ გამოცდილებით იგი დაემსგავსა რუსულ ფუტურიზმს და გადაიხარა პროლეტარული მწერლობისკენ.

მიუხედავად იმისა, რომ ქართველი ფუტურისტები ამტკიცებდნენ, თითქოს ისინი მხოლოდ დროის მოთხოვნებს პასუხობდნენ და ყველა სხვა მიმდინარეობას გააქრობდნენ, როგორც გოგირდმჟავას ფორმულა „H₂SO₄“ (ამ სახელწოდებას ატარებდა ჯგუფი) შლის ყველაფერს, კომუნისტურმა ხელისუფლებამ ისინი არ დაინდო. 1928 წელს ახალი ეკონომიური პოლიტიკის გატარებითა და კომუნისტური

კოლექტივიზაცია-ინდუსტრიალიზაციის პროცესის დაწყებით დასრულდა ფუტურისტული ექსპერიმენტები, მოხდა საბჭოთა ხელოვნების უნიფიკაცია და იწყება სოციალისტური რეალიზმის პერიოდი.

ქართული ფუტურიზმის მიმდევრებმა, იტალიელი ფუტურისტების მსგავსად და რუსი ფუტურისტებისაგან განსხვავებით, უფრო მეტი ერთსულოვნება გამოიჩინეს. ისინი ძირითადად გაერთიანებულნი იყვნენ ჯგუფში „H₂SO₄“ და თავის იდეოლოგიას ახორციელებდნენ სხვადასხვა პერიოდული გამოცემების მეშვეობით, სახელდობრ ჟურნალების: „H₂SO₄“, „დროული“ და „მემარცხენე ფრონტის ყოველკვირეული ლიტერატურული ორგანო“ მეშვეობით.

2. ურბანიზმი და დამოკიდებულება ტექნოლოგიისადმი – რუსული ფუტურიზმის იდეოლოგიაში კიდევ ერთი სპეციფიკური ასპექტი უკავშირდება მის ანტიტექნიკურობას. რუსულ ფუტურიზმში არ არსებობდა ტექნოლოგიის ოპტიმისტური მითოლოგია და ახალი ხელოვნური ადამიანის სახე, არ არსებობდა ნებისყოფის მისტიკა. ბუდეტლიანებს იტალიელების მსოფლმხედველობისგან დარჩათ ისეთი უჩვეულო რამ, როგორცაა „აგრესიული მოძრაობა“, „გიმნასტიკური ნაბიჯი“, „აბსოლუტური სიძლიერის წყურვილი“ და ა. შ. 1910-იანი წლების ტექნოლოგიის სამყარო ბევრი რუსი ფუტურისტის მხრიდან აღქმულ იქნა, როგორც მტრული ძალა, რომელიც თრგუნავს, ფორმას უკარგავს და აზიანებს ცხოვრების ორგანულ საფუძველს. იტალიურ ფუტურიზმთან შედარებით, რუსულმა ბუდეტლიანობამ შექმნა ახალი კულტურის ბუნებრივი ვერსია, რომელიც დაფუძნებული იყო ცოცხალ ორგანიზმზე და არა მანქანურ ლოგიკაზე. თუ იტალიური ფუტურიზმი თაყვანს სცემს მანქანასა და ტექნოლოგიურ პროგრესს (“All'automobile da corsa” – Marinetti, “Il tocco” და “Battute d'automobile” – Auro d'Alba, “Aeroplano”, “Caos” და “Crocicchio” – Ardengo Soffichi ა.შ.), რუსული ფუტურიზმი იხრება სიცოცხლის საწყისისკენ.

ფუტურისტების იდეა მდგომარეობდა ადამიანის გარდაქმნაში, მისი არსის შეცვლაში. იტალიელებს ადამიანის შეცვლა და მისი ევოლუცია წარმოედგინათ მანქანასთან მისი შერწყმით, რუსი ფუტურისტების აზრით კი, მნიშვნელოვანი იყო ადამიანის სულიერი და გონებრივი ევოლუცია, რაც შესაძლებელი იყო ბუნებასთან მისი ჰარმონიული შერწყმით. კულბინი თავის სტატიებში ხაზს უსვამდა ისეთ ესთეტიკურ დამოკიდებულებებს, რომელთა წარმოდგენა შეუძლებელი იყო იტა-

ლიური მოძრაობის კონტექსტში. „ბუნებაში, რომელიც აისახება მხატვრის ფსიქიკაზე, – აღნიშნავდა იგი – ხელოვნების თეორიის პირველი წყარო, მხატვრული შემოქმედების თეორია... ბუნებაში არსებობს დიდი ხელოვნება, ბუნებრივი ხელოვნება“ (კრუჩენიხი, 1927:115). ეს დებულებები მოგვიანებით მრავალმა რუსმა ფუტურისტმა განავითარა. ზებუნებრივი, ზეადამიანური კულტურის მითი უცხოა ბუდენტლიანებისთვის. ამ მხრივ რუსული ფუტურიზმი საპირისპირო მიმართულებით იყო ორიენტირებული, იტალიურისაგან განსხვავებით, არა ბუნების დამორჩილებაზე, არამედ ბუნებასთან შერწყმაზე. „ჩვენ ვერ დავამარცხებთ ბუნებას, რადგან თავად ადამიანია ბუნება“, – წერს კ. მალევიჩი (ლივშიცი, 1989:158).

მარინეტის ფუტურიზმისგან განსხვავებით რუსული „კუბოფუტურიზმი“, მისი ყველაზე ცნობილი წარმომადგენლების სახით, ნაკლებად იყო დაკავშირებული ქალაქთან და თანამედროვეობასთან. რუსულ „კუბოფუტურიზმში“ ძლიერად იყო წარმოდგენილი რომანტიკული სტიქია. როდესაც ვეცნობით ელენა გუროს ტკბილ, ნახევრად ბავშვურ, ნაზი საყვედურით სავსე პოეზიას, ძნელია უწოდო მას ის, რასაც „საშინელი“ სიტყვა „კუბოფუტურისტი“ გულისხმობს. იგივე შეიძლება ითქვას ასევეის ადრეულ თხზულებებზე, ვ. კამენსკის ლექსებსა და ჩურლინის პირქუშ ნაწარმოებზე „ზაფხული სიკვდილის შემდეგ“.

განსაკუთრებით ძლიერადაა წარმოდგენილი რომანტიკული ემოცია ხლებნიკოვის შემოქმედებაში. ძალიან ძნელია ხლებნიკოვის ასოცირება დასავლურ ფუტურიზმთან. სწორედ მან სიტყვა „ფუტურიზმი“ ჯიუტად შეცვალა სიტყვა „ბუდენტლიანით“. რუსი სიმბოლისტების, კამენსკის, ჩურლინისა და ბოჟიდარის მსგავსად, მან ადრეული რუსული პოეზიის გავლენა განიცადა, მაგრამ არა ტიუტჩევის და ვ. სოლოვიოვის მისტიკური პოეზიის, არამედ „ამბავი იგორის ლაშქრობის შესახებ“ და რუსული „ბილინური ეპოსის“ მსგავსი. თანამედროვეობის უახლესმა მოვლენებმა, ომმა და HEP-მა გარკვეული ასახვა პოვა ვ. ხლებნიკოვის შემოქმედებაში და ასევეის არა ფუტურისტულ ლექსებში (მაგალითად, „1915 წელი“), არამედ რომანტიკული სტილის ძველი რუსული სულისკვეთებით განმსჭვალულ შესანიშნავ ლექსებში „საბრძოლო“ და ა.შ.

1910-იან წლებში თავისი შემოქმედების სულისკვეთებით ვლადიმერ მაიაკოვსკი ყველაზე ახლოს იყო იტალიელ ფუტურისტებთან. მათ მსგავსად იგი მძაფრად განიცდიდა ტექნოლოგიის ახალი სამყაროს იდუმალ ძალას, მასში ხედავდა

საკუთარი „მე“-ს ასახვას, შემოქმედებით სიახლოვეს. იგი არ უარყოფდა ტექნიკურ სამყაროს, არამედ გრძნობდა სულიერ ნათესაობას მის პარადოქსულ და ხისტ ენერგიებთან და ძალებთან:

Я вам открою ме тქვენ გაგიმხელთ

Словами სიტყვებით,

простыми, как мычанье, მარტივით, როგორც ბურტყუნი,

наши новые души, ჩვენს ახალ სულებს,

гудящие, მოგუგუნებს

как фонарные дуги. ფარნების რკალივით.

შემთხვევითი არ იყო, რომ მარინეტი 1930-იან წლებშიც კი დაჟინებით ამტკიცებდა, რომ მაიაკოვსკი იყო ის პოეტი, რომელიც „ცდილობდა ბოლშევიზმის „ფუტურისტულად“ გარდაქმნას მისთვის იტალიური ლიტერატურისა და მხატვრული სულისკვეთების გაცნობით“ (61, გვ. 274). მაიაკოვსკი ერთადერთი რუსი ფუტურისტი იყო, რომელსაც მარინეტი სრულიად „უიმედოდ“ არ თვლიდა. მხოლოდ მასთან, ერთადერთთან, სხვა „ბუდეტლიანებისგან განსხვავებით“, იყო ახლოს იტალიელების ურბანიზმი. დანარჩენი რუსი ფუტურისტებისთვის მსოფლიოს ახალი კონტური შეიძლება აღმოჩენილიყო არა ტექნოლოგიის ხელოვნურ სამყაროში, არამედ ცხოვრების ორგანულ სისტემაში, ადამიანის სხეულის შიგნით, თავად ადამიანის მატერიალურ ფორმაში.

ქართველი ფუტურისტები, ისევე როგორც იტალიელი და რუსი ფუტურისტები, თავიანთ საპროგრამო დოკუმენტებსა და მხატვრულ ნაწარმოებებში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ურბანულ გარემოს. ფუტურისტების უმრავლესობისთვის შემოქმედების არეალს წარმოადგენდა ქართული სოფელი და ბუნება, თუმცა ურბანულ გარემოსა და მის ფსიქოლოგიას სწრაფად ეზიარნენ, რაც აგრეთვე გულისხმობდა ევროპული გამოცდილების გაზიარებას.

ურბანული მოტივებითა და აბსურდულობით ისინი გამოხატავენ „ტროტუარის პოეტის“ მსოფლმხედველობას, რაც ფუტურიზმის იდეოლოგიის დამფუძნებლების მიზანს წარმოადგენდა. მათი აზრით, პოეტის ადგილი ხმაურიან ქუჩაშია და არა ბიბლიოთეკაში და თავის შემოქმედებას პირდაპირ ქუჩაში უნდა სთავაზობდეს მსმენელს. ეს გამოცდილება ქართველი ფუტურისტების შემოქმედებაშიც აისახა.

ურბანული მოტივის ასახვის მაგალითად შეგვიძლია მოვიყვანოთ ბიძინა აბულაძის ლექსი „მელანხოლია... ხო ხო“

„დავდგით დამბები,
ცის ყირამალით მივაბჯინეთ მალლა ფეხები
დააკვირდით უზარმაზარ ეკრანს
კაბელზე გარბის ავტომობილი
პროჟექტორებით
შენ დაეკიდე სვეტზე მავთულების
როგორც მშიერმა მათხოვარმა დაალო ხახა
და ერთბაშად გადაყლაპა პროსპექტი
სპექტრის შუშები ეკიდნენ ქუდებით
გარბოდნენ სახლები
სახლები
სახლები სახლები აგებდნენ კორდონის კავებს
როგორც კოლოფებს ...“

თუმცა ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ქართველ ფუტურისტებს, მიუხედავად მანიფესტში გაცხადებული ლტოლვისა და ხოტბისა ურბანიზმისა და ქალაქის ცხოვრებისადმი („ჩვენ შევიყვარეთ ქალაქი ხმაურით – არსენალით, ღამით რომ თვალებს აბრიალებენ ... აღტაცებული შევცქერით ცამდი აღმართულ სახლებსა და ლოკომოტივის კივილით ვაბნევთ მუსიკას საქართველოს მიდამოებში“ (მანიფესტი „საქართველო ფენიქსი“), გაუჭირდათ ინდუსტრიული ქალაქის, ურბანული გარემოსა და ფსიქიკის წარმოსახვა და გააზრება. ისინი არ აღზრდილან ცივილიზაციის ცენტრებში. ერთადერთი ქალაქი, თბილისი, რომელშიც ისინი ცხოვრობდნენ, სრულიად განსხვავებული იყო მოსკოვის, პარიზის, ნიუ-იორკის ან სხვა თანამედროვე ქალაქისგან. ურბანული სამყაროს რიტმი შორს იყო მათი მსოფლმხედველობისგან. მათთვის ბუნებრივ გარემოს სოფელი, და შესაბამისად, პრიმიტივი წარმოადგენდა, რაც აისახა კიდევ მათ შემოქმედებაში. ქართველი ფუტურისტები მიიჩნევდნენ, რომ ადამიანი ორი სამყაროს შვილია. მაგალითად, სიმონ ჩიქოვანი თავის შემოქმედებაში განადიდებს ქალაქს, ტექნიციზმსა და მუშათა კლასს და, ამავე დროს, ვერ ელევა მთვარეს, ბუნების იდილიას.

3. ადამიანის შინაგანი სამყარო – იტალიურ ფუტურისტულ მოძრაობასთან შედარებით, რუსული ფუტურიზმი შეიძლება უფრო ზომიერად, უფრო სუსტად, კონფორმისტულად მოგვეჩვენოს. იტალიელებისგან განსხვავებით, რუსი ფუტურისტები ყურადღებას ამახვილებდნენ მსოფლიოსა და ადამიანის ნების გარდაქმნაზე არა ძალადობრივი გზით, რომლის სიმბოლოს წარმოადგენდა ომი და მანქანა, არამედ „გონებრივი ევოლუციით“, ადამიანის ცნობიერებასა და ფსიქიკაში ახალი შესაძლებლობების აღმოჩენით, საკუთარი ფსიქიკის „ფსიქიკური ევოლუციის“ ლოგიკის შესაბამისად. რუსული ფუტურიზმი ისეთივე რადიკალური, თანმიმდევრული და უკომპრომისო იყო, როგორც იტალიური. ახალი ფსიქიკით, აღქმისა და ცნობიერების ახალი ორგანოებით აღჭურვის პათოსი წარმოადგენდა რუსული ფუტურისტული მითის საფუძველს. რუსულმა ფუტურიზმმა იტალიურისაგან სრულიად განსხვავებული მრავალი ესთეტიკური დებულებაც ჩამოაყალიბა. მაგალითად, ალოგიზმსა და აბსურდულობას განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიანიჭა, აქცენტი გააკეთა შემოქმედების არაცნობიერ და არანებელობით მექანიკაზე, გაიტაცა ინფანტილიზმმა და პრიმიტივიზმმა, ინტერესი გამოხატა სხვადასხვა სახის ფსიქიკური გარდაქმნების ტექნიკის მიმართ, მისტიკური ექსტაზიდან სიგიჟემდე. მომავლის ენა, რომელიც აახლოებს და ამზადებს ადამიანის „ფსიქიკურ ევოლუციას“, რუსი ფუტურისტების ერთ-ერთ მთავარ თემად იქცა არა მხოლოდ ლიტერატურაში, არამედ ვიზუალურ ხელოვნებაშიც. ახალი ენის კონცეფციამ გავლენა მოახდინა ფერმწერებისა და მწერლების ცნობიერებასა და ფსიქიკაზე, აისახა მათ შემოქმედებაში. *„თანამედროვე ბიჭებმა დაადგინეს, რომ წინადადების არასწორად შედგენა... ანიჭებს იმპულსს მოძრაობას და იძლევა სამყაროს ახლებურ აღქმას. და პირიქით, მოძრაობა და ფსიქიკის შეცვლა იწვევს უცნაურ, „უაზრო ცვლილებას“ სიტყვებისა და ასოების უაზრო კომბინაციას“* (კოვალენკო, 1996: 23). იტალიელმა ფუტურისტებმაც ცხოველი ინტერესი გამოამჟღავნეს მსგავსი თემების მიმართ. თუმცა მათგან განსხვავებით, ბუდეტლიანების იდეოლოგიაში არ ჰქონიათ მისტიკური ან ღიად ოკულტური კომპონენტი. ცნობიერების ტრანსფორმაცია, ადამიანის ბუნების შეცვლა მხატვრისა და პოეტის შემოქმედებითი ძალისხმევით და ზეწოლით შეიძლება ჩაითვალოს ბუდეტლიანების შემოქმედების მთავარ კომპონენტად.

ქართველი ფუტურისტები იტალიელ და რუს ფუტურისტებზე კიდევ უფრო ნაკლებად აგრესიულად ცდილობდნენ ადამიანის შინაგანი სამყაროს შეცვლას

მაღალდობრივი მეთოდებით. თუმცა ქართველი ფუტურისტებიც განსაკუთრებით მნიშვნელოვნად მიიჩნევდნენ ფსიქიკის შეცვლას, ანუ „ფსიქიკის გაწმენდას“. თუკი რუსი ფუტურისტების მეთოდი იყო ადამიანის შინაგანი სამყაროს გარდაქმნა არამაღალდობრივი გზით – „გონებრივი ევოლუციით“, ქართველი ფუტურისტებიც ამ მისიის შესრულებაში უფრო მეტად ემსგავსებიან რუს ფუტურისტებს. მათ მსგავსად ისინი ინტერესს იჩენენ ფსიქიკური გარდაქმნის მიმართ, გატაცებულნი არიან პრიმიტივიზმით, ამკვიდრებენ ახალ „ზაუმურ“ ენას და ფსიქიკის გარდაქმნაში დადას განსაკუთრებულ როლს ანიჭებენ. ისინი თვლიან, რომ რომანტიზმის შხამისაგან გათავისუფლების მისია ევალება დადას. სიმონ ჩიქოვანი ჟურნალ „H₂SO₄“-ში გამოქვეყნებულ სტატიაში „პროექტი ახალ კეისარს“ აღნიშნავს: „იტალიური ფუტურიზმი თუ არა, რუსული მაინც ძლიერ ენათესავება დადას. დადა არის ფსიხიკის დაწმენდა. დადამ აიღო მრეცხავის როლი, რომ თანადროული ფსიხიკა გასწმინდოს ყველა სიმძიმეებისგან, რომელიც აწევს ფსიხიკას რომანტიულ საუკუნეებიდან. შემთხვევითი ხომ არ არის, დადა რომ ბავშვების სათამაშო ცხენს ეწოდება. დადაისტებმა ლექსებისთვის აფრიკული ლექსიკონი შეადგინეს, ხშირათ კი სრულიად სპობენ მეტყველებას, აქ არის ცდა ბავშვის ფსიხიკამდე დასვლის“. (ჟურნალი H²SO⁴“).

განსაკუთრებით აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ ქართველი ფუტურისტების სიტყვათწარმოების გამოცდილება დაეფუძნა ხალხურ სიტყვათქმნადობას, შელოცვებსა და იდუმალების შემცველ ბგერით კომპლექსებს.

4. ურთიერთობა წარსულთან – როგორც იტალიელი, ასევე რუსი ფუტურისტები თავიანთ მანიფესტებში პრიორიტეტულ დებულებად აცხადებენ უარს წარსულზე, წინა თაობების მიერ შექმნილ კულტურულ მემკვიდრეობასა და გამოცდილებაზე ახალი ხელოვნების სახელით, რაც უფრო სრულყოფილად შეესატყვისებოდა თანამედროვეობის სულს. ამასთან, ადამიანს, პირველ რიგში, აქვს ასოციაციური აზროვნება, რომელიც ემყარება სამყაროში არსებულ გამოცდილებას და საზოგადოებაში დამკვიდრებულ წესებს, სადაც იგი ცხოვრობს. საუკუნეების განმავლობაში დაგროვილი ცნობიერების უარყოფა, რასაც ეფუძნება ადამიანის ასოციაციური სამყარო, გამოიწვევდა ადამიანის აზროვნების უნარის დაკარგვას. გამოცდილების დაცვასა და გადაცემაზე უარის თქმა ნიშნავდა ღრმა წარსულში დაბრუნებას: თვით ადამიანის მსგავს მაიმუნებსაც კი შეუძლიათ თაობიდან თაობაზე

გამოცდილების გადაცემა. ამ საფუძვლების გარეშე წარმოუდგენელია საზოგადოების არსებობა. თუმცა ადამიანს, რომელიც დაიბადა, გაიზარდა და ჩამოყალიბდა მსოფლიოში, რომლის წესებიც იქცა მისი ცხოვრების წესად, ფიზიკურად არ შეუძლია უარი თქვას „კოორდინატთა“ მისთვის ნაცნობ სისტემაზე, სამყაროსთან ურთიერთქმედების წესებსა და კანონებზე, რომელთა შესაბამისად ცხოვრობს იგი ამ სამყაროში. ასე რომ, იტალიელმა და რუსმა ფუტურისტებმაც ვერ შეძლეს სრულიად ასოციაციების ნაცნობი სამყაროს დატოვება. იტალიელებს რაც შეეხება, შესაძლებელია მაგალითი მოვიყვანოთ მარინეტის „ფუტურიზმის მანიფესტიდან“. ისევე როგორც ნებისმიერი მწერალი, მარინეტი, ალბათ, ამაყოფიდა მის მიერ შექმნილი ენით, როგორც ნათქვამია მის „მანიფესტში“: *„ჭეშმარიტად გარწმუნებთ, რომ მუზეუმების, ბიბლიოთეკებისა და საგანმანათლებლო დაწესებულებების (ამაო ძალთა სასაფლაოების, ჯვარცმულ ოცნებათა გოლგოთების, შეწყვეტილ წამოწყებათა დავთრების!..) ყოველდღიური მონახულება ხელოვანთათვის ისეთივე მავნებელია, როგორც საკუთარი შვილის ნიჭიერებითა და ამბიციური ნებით მოხიბლულ მშობელთა გაჭიანურებული მზრუნველობა“* (მალევიჩი, 1995: 158).

ბუდეტლიანები კი, რომლებმაც მიიღეს იტალიელი ფუტურისტების პროგრამის ძირითადი დებულებები და კონცეფციები, განსხვავებულად ავითარებდნენ მათ. ბუდეტლიანების შემოქმედებაში რუსული ფუტურისტული მითის „ბუნებრივ“, „ორგანულ“ ორიენტაციასთან ნაწილობრივად დაკავშირებული არქაული ტენდენციებიც და მოიცავს ფოლკლორს, ურბანულ პრიმიტივს და უძველეს არქაულ კულტურებს. იტალიელებისგან განსხვავებით, ბუდეტლიანებს სამყაროში იზიდავდათ არა ძალაუფლების ან განადგურების წყურვილი, არამედ მეტამორფოზისა და შობადობის ელემენტები. ავანგარდისტი პოეტი და მხატვარი დავით ბურლიუკი იყო ამ სასიცოცხლო/ვიტალური ცნებების ყველაზე მნიშვნელოვანი, თანმიმდევრული პროპაგანდისტი და თეორეტიკოსი:

Мне нравится беременный мужчина...მომწონს ფეხმძიმე მამაკაცი

Мне нравится беременная башня момწონს ფეხმძიმე კოშკი

В ней так много живых солдат. იქ ბევრია ცოცხალი ჯარისკაცი.

И вешняя брюхатая пашня, და გაზაფხულის სავსე ნახნავი,

Из коей листики зеленые торчат. საიდანაც მწვანე ფოთლები მოჩანს.

რუსი ფუტურისტები საკმაოდ ღრმად და საფუძვლიანად სწავლობდნენ ანტიკურობას და სიძველეებს. მაგალითად, ველიმირ ხლებნიკოვი სერიოზულად იყო დაინტერესებული ენისა და კულტურის უძველესი რუსული ფესვებით. თავის ლექსებში სიტყვების შექმნის ტექნიკის გამოყენებით ცდილობდა, სიტყვათა ახალი ფორმები ისე შეექმნა, რომ მათ ჰქონოდათ ყველაზე სწორი, რუსული ჟღერადობა, ანუ შეედგინა სიტყვები, რომლებიც შეიძლებოდა ბუნებრივად შეექმნა რუს ხალხს. ბუდეტლიანების ფერწერაში ასევე აისახა ანტიკური პერიოდითა და სიძველეებით გატაცება, ადამიანისა და ბუნების სიახლოვე. აქედან მომდინარეობს მათი პრიმიტივიზმისკენ გადახრა. სწორედ წარსულით ასეთმა დაინტერესებამ და გატაცებამ გამოიწვია მარინეტის წყრომა ბუდეტლიანების მიმართ. რუსულმა ფუტურიზმმა „ყოფიერების წყაროების“ შესწავლისას არქაიზმისადმი მიდრეკილებით და ამის საფუძველზე ახალი „ხედვის“, ახალი ფსიქიკის პათოსის შეძენით („ჩვენთვის ცნობილია ჩვენამდე არარსებული გრძნობები“), როგორც სამართლიანად აღნიშნავს ბობრინსკაია, გააღიზიანა მარინეტი, რომელიც მოსკოვსა და სანქტ-პეტერბურგში ტრიუმფატორად აპირებდა ჩასვლას. თუმცა აღმოჩნდა, რომ მან საერთო ენის გამონახვა ვერ შეძლო ლარიონოვთან, ბურლიუკთან, ხლებნიკოვთან, კრუჩენიხთან და სხვა. „არქაიზმი“ იტალიური მოძრაობის მხოლოდ ესთეტიკის ისეთ კატეგორიებში გამოვლინდა, როგორებიცაა: გმირობა, აგრესია, მსხვერპლშეწირვა, ძალაუფლება, რაც, ძირითადად, მთელი მოძრაობის „ბარბაროსულ“ ენერგეტიკაში გამოიხატა. რუსულ ფუტურიზმში ამ არქაულმა ფენამ განსაზღვრა ბუდეტლიანების შემოქმედებაში არა იმდენად მოქმედების რიტმი და სტილი, არამედ კონკრეტული შინაარსობრივი, თემატური და ფორმალური მხარე. თუ იტალიელი ფუტურისტებისთვის მათი „ბარბაროსული“ ენერჯის წყარო იყო ექსტრემალური სიტუაციები – ომი, სიკვდილი, საშიშროება და ა.შ. რუსი ფუტურისტებისთვის არქაიზმი ნაკლებად იყო ასოცირებული ასეთ ეგზისტენციალურ გამოცდილებასთან. იგი ემყარებოდა „ყოფიერების წყაროების“ შესწავლის რაციონალურ დამოკიდებულებას და არა მათ სუბიექტურ გამოცდილებას.

ქართველმა ფუტურისტებმაც გაიზიარეს იტალიელი და რუსი ფუტურისტების გამოცდილება და მათი მანიფესტი „საქართველო – ფენიქსი“, რომელიც წარმოადგენდა იტალიელი და რუსი ფუტურისტების მანიფესტების კომპილაციას, ინსპირირებულია წინამორბედების მსგავსად წარსულის გამოცდილებაზე უარის

თქმით. ქართველი ფუტურისტების მანიფესტში „საქართველო – ფენიქსი“ კარგად ჩანს მათი დამოკიდებულება წარსულისადმი და აგრესიული სულისკვეთება. ისინი აცხადებენ: *„ჩვენ ვიწამეთ ახალი საქართველო. ვაცხადებთ ყველასთვის: უარყოფთ წარსულს, რადგან იგი არის სამლოცველო ბებრების და მომაკვდავების. საუკუნეებით იცქირებოდნენ უკან და საუკუნეებითვე დარჩა საქართველო მომავლის გარეშე. ... ჩვენ, ახალგაზრდა ფუტურისტებს, არ გვჭირდება მსხვერპლის შეწირვა ხავსიანი ნანგრევებისადმი. არ ვჩერდებით მუზეუმებისა და ძეგლების წინაშე და ვქმნით საქართველოს მომავალს“.*

ქართველი ფუტურისტების მიერ დაარსებული ჯგუფისა და ჟურნალის სახელწოდებაც „H₂SO₄“, რომელიც გოგირდმჟავას ფორმულას აღნიშნავდა, მიზნად ისახავდა ყოველივე არსებულის დაშლასა და განადგურებას გოგირდმჟავას რეაქციის მსგავსად. ქართველი ფუტურისტები თვლიდნენ, რომ ფორმა ხელოვნებისა, რომელიც ემსახურება წარსულ ეპოქას, მიუღებელია თანამედროვეობისათვის და მას ბრძოლას უცხადებდნენ.

ქართველი ფუტურისტები იბრძვიან პატრიოტიზმის წინააღმდეგ, რადგან თვლიან, რომ იგი შემაფერხებელია ახალი აზროვნების დამკვიდრების, ახალი ესთეტიკური კულტურის, ახალი ქართული ხელოვნებისა და მეტყველების განმტკიცებისათვის (ბ. ჟღენტი, „დღევანდელი დირექტივები, მემარცხენეობა N 2, 447).

ისინი განსაკუთრებულ აგრესიას იჩენდნენ მათი წინამორბედი „ცისფერყან-წელების“ – ქართველი სიმბოლისტების მიმართ. ისინი „ცისფერ ორდენს“ „მასხრულ სკოლას“ უწოდებდნენ, ტიციან ტაბიძეს „მალარიის დეგენერატს“ და პაოლო იაშვილს „პოეზიაში მმაჩის ბიუროს დამაარსებელს“, რომლის „მეტრუსული ფარშევანგების რევოლუცია“ ბალმონტის თუ ბრიუსოვის კასტრალური ზოოლოგიური ბაღიდან იყო მოპარული (ავალიანი, 2016: 334).

ბ. ჟღენტი თავის სტატიაში „დღევანდელი დირექტივები“, რომელიც ჟურნალ „მემარცხენეობის“ N2 გამოქვეყნდა (გვ. 445), წერს: *„ვაგრძელებთ ბრძოლას „ცისფერი ყანწების“ წინააღმდეგ. მათი ლექსების ბეჭდვა გრძელდება ინერციით. ვერავინ გვეტყვის – რა დანიშნულებას, რა გამართლებას ატარებს ეს დაუსრულებელი მელანქოლიის, ინტიმურ ლირიკის, ეკზოტიკის, ღვინის პროპაგანდის პოეზია. თუ თავის დროზე ამ შკოლის გამართლება მის პათოსსა და ტემპერამენტში მაინც იყო, ეხლა იგი ობივატელური გემოვნების უკანასკნელი სტადიაა, ყოველგვარ ოსტატობას,*

მიზანშეწონილობას, სოციალობას მოკლებული. მათი მონოტონური ლექსალობა – მთელი წყება ამ შკოლის პოეტებისა „მღერის ერთ მოტივს“ და უკვე ვეღარ გაარჩევ „უხუცესი“ ქართველი პოეტების ხმას – ჩვენი ლიტერატურული ბოგემის პოეტების ორკესტრისაგან“.

როგორც, ვხედავთ ქართველმა ფუტურისტებმაც გაიზიარეს იტალიელი ფუტურისტების მანიფესტების დებულებები, მაგრამ ნაწილობრივ განსხვავებულად განავითარეს ისინი ცხოვრებასა და შემოქმედებაში. მათ მაინც მოუწიათ ქართულ ხალხურ შემოქმედებაზე დაყრდნობა.

5. დამოკიდებულება ომისა და პოლიტიკისადმი – იტალიელი ფუტურისტებისათვის დამახასიათებელი იყო არა მხოლოდ ესთეტიკური აგრესია და ეპატაჟური კონსერვატიული გემოვნება, არამედ, საერთოდ, ძალაუფლების კულტიც, ომის, როგორც „მსოფლიო ჰიგიენის“ აპოლოგია, რომელმაც მოგვიანებით ზოგიერთი ფუტურისტი მუსოლინის ბანაკში მიიყვანა. იტალიელებისგან განსხვავებით, ბუდეტლიანები პოლიტიკაში არც პროგრამულად იყვნენ ჩართულნი და არც აგრესიულ, ულტრამოვიინისტურ დამოკიდებულებას ავლენდნენ ომის მიმართ. მათ ბუნებასთან უფრო ახლოს იყო შენება, ვიდრე ნგრევა. ბევრი რუსი ფუტურისტი, იტალიელებისაგან განსხვავებით, ყველა შესაძლო გზით თავს არიდებდა სამხედრო სამსახურს. თუმცა მაინც განსხვავებული იყო ომისა და რევოლუციისადმი რუსი ფუტურისტების დამოკიდებულება. მაგალითად, დიდი რუსი პოეტი და ფუტურიზმის იდეოლოგი ვლადიმერ მაიაკოვსკი 1914 წელს ნათლად გამოხატა ომის საწინააღმდეგო პოზიცია. როდესაც პოეტი ჯარში გაიწვიეს, მან ყველაფერი გააკეთა იმისთვის, რომ ფრონტზე კი არ წასულიყო და სანქტ-პეტერბურგში მდებარე განყოფილებაში დარჩენილიყო სამხედრო ვალდებულების მოსახდელად.

პირველ მსოფლიო ომს მაიაკოვსკი არათანმიმდევრულად შეხვდა. პოეტს არ შეუძლია ზიზღი იგრძნოს ომის მიმართ („ომი გამოცხადებულია“, „გერმანელების მიერ მოკლული დედა და საღამო“, 1914), მაგრამ გარკვეული პერიოდის განმავლობაში მას ჰქონდა კაცობრიობის, ხელოვნების განახლების ილუზია ომის გზით. მალე მაიაკოვსკი აცნობიერებს ომს, როგორც უაზრო განადგურების ელემენტს. ომებისა და ჩაგვრის გარეშე სამყაროში ჰარმონიული ადამიანის ოცნებამ თავისებური გამოხატულება პოვა მაიაკოვსკის ლექსში „ომი და მშვიდობა“, რომელიც 1915-1916 წლებში დაიწერა. მწერალი ქმნის ომის საწინააღმდეგო გიგანტურ პანორამას. მის

წარმოსახვაში საყოველთაო ადამიანური ბედნიერების უტოპიური ექსტრავაგანტურობა იშლება.

ვ. მაიაკოვსკი 1917 წლის თებერვლის რევოლუციაში მონაწილეობს. აგვისტოში ის ტოვებს ახალ ცხოვრებას. ოქტომბრის რევოლუციას კი დიდი ენთუზიაზმით იღებს, რადგან იგი ახალ ჰორიზონტებს უხსნია მას. პოეტი თითქოს მეორედ იბადება. ოქტომბრის პირველ იუბილესთან დაკავშირებით მუსიკალურ დრამატულ თეატრში იგი დგამს სპექტაკლს „იდუმალი ბუფი“. ამ სპექტაკლით მაიაკოვსკი სიცოცხლის ბოლომდე ასოცირდებოდა რევოლუციასთან და ხმოვანი თეატრის შემოქმედებით მიებასთან.

ქართველი ფუტურისტების დამოკიდებულებას ომისა და პოლიტიკისადმი განსხვავებული იყო იტალიელი და რუსი ფუტურისტების გამოცდილებისგან. თუკი იტალიური ფუტურიზმის იდეოლოგიამ გავლენა მოახდინა ფაშიზმის გავრცელებაზე და მუსოლინის პოლიტიკაზე, ხოლო რუსულმა ფუტურიზმმა განიცადა ბოლშევიკური რევოლუციის გავლენა, რაც აისახა კიდევ მათ შემოქმედებაში, ქართული ფუტურიზმი ნაკლებად იყო პოლიტიზებული. ეს იმან განაპირობა, რომ იგი გვიანი მოვლენა იყო ქართულ ხელოვნებასა და ლიტერატურაში და 1917 წლის რევოლუციის შემდეგ ჩამოყალიბდა, საბჭოთა ხელოვნების განვითარების პარალელურად. თავიდან რუსი მემარცხენეების მსგავსად ქართველი ფუტურისტ-ლეველებიც აიგივებდნენ მემარცხენეობას პოეზიაში სოციალისტურ რევოლუციასთან, მაგრამ მალევე სხვა გზით წავიდნენ. ქართული ფუტურიზმი უფრო ექსპერიმენტს წარმოადგენს ხელოვნებასა და ლიტერატურაში და შორს დარჩა პოლიტიკისგან.

ავანგარდი საბჭოთა კულტურასა და პოლიტიკას საფრთხეს უქმნიდა, მიუხედავად იმისა, რომ იგი უარს ამბობდა მაღალი მოდერნიზმისთვის ნიშანდობლივ „სულიერ პრობლემათა ეგზისტენციალურ მიმართებათა მთელ სისტემაზე“ (წიფურია 2008: 262). ავანგარდი აქტიურად რეალიზდა გამომსახველობითი ფორმების ექსპერიმენტულ მოდელებში.

მნიშვნელოვანია ი. რატიანის თვალსაზრისი ქართული ავანგარდის შესახებ. მკვლევარი თვლის, რომ ქართული ავანგარდი წარმოდგენილია უაღრესად ნიჭიერი და საინტერესო ავტორებით (ს. ჩიქოვანი, ნიკოლოზ შენგელაია და სხვ.) და მხატვრულ-ესთეტიკურ ნათესაობას ამჟღავნებდა ავანგარდის დასავლურ მოდელთან. ამავე დროს, თანაუგრძნობდა რუსულ ავანგარდს, მაგალითად, იზიარებდა

ზაუმური ენის კონცეფციას. ცხადია, ავანგარდის, როგორც ქართული, ისე რუსული მოდელები გენერირებული იყო ევროპული ავანგარდის წიაღში, თუმცა არცთუ უმნიშვნელო როლს თამაშობდა ტერიტორიული სიახლოვე და მწერლებს შორის გააქტიურებული პირადი კონტაქტები (წიფურია, 2012: 23). ქართული ავანგარდი, მსგავსად ევროპული ავანგარდისა, წარმოადგენდა მხატვრულ რეაქციას ჩიხში მოქცეულ კულტურულ, ეკონომიკურ და პოლიტიკურ პროცესებზე; ის თავყვანს სცემდა ურბანიზაციას, ინდუსტრიულ პროგრესს და მატერიალურ ღირებულებებს, ნერგავდა აგრესიასა და ნგრევის ენერგიას – ომს, ფუტურიზმის დამფუძნებლისა და იდეოლოგიის მსგავსად, კაცობრიობის ერთადერთ ჰიგიენად მიიჩნევდა. ლიტერატურის „ჩაფიქრებული გარიდება და ძილი“ ჩაანაცვლა „დინამიკამ“, შეტევიტმა მოძრაობამ“, „ქრონიკულმა უძილობამ“ და „სახიფათო ნახტომმა“. ავანგარდმა კიდევ ერთხელ მძლავრად აგრძნობინა ქართულ მწერლობას საერთაშორისო ლიტერატურულ მოძრაობასთან თანაზიარობის გემო, ესოდენ განსხვავებული უკვე მზარდი, საბჭოური იდეოლოგიის სტანდარტებში ჩაკეტილი სოციალისტური რეალიზმის მომჟავო გემოსგან. თუმცა საბჭოთა ლიდერებიც მალევე მიხვდნენ, რომ ავანგარდი, მისი პათოსიდან გამომდინარე, შესაძლოა კარგად მორგებოდა საბჭოეთში გამეფებულ რევოლუციურ განწყობილებას. ექსპერიმენტმა თითქოს გაამართლა. ავანგარდისტების გარკვეულმა ნაწილმა (ცხადია, არა ყველამ, ვინაიდან ავანგარდის წიაღში ნამდვილად შეიმჩნეოდა განსხვავება ამ საკითხზე) ღიადაც კი გამოუცხადა ნდობა საბჭოთა ხელისუფლებას და ე. წ. საბჭოთა ავანგარდის ფრთა შექმნა. თუმცა მალევე დადგა იმედგაცრუების ჟამი: „*პოლიტიკური და არტისტული რადიკალიზმის ალიანსი*“ (პოჯიოლი, 2011: 11) დასრულდა. საბჭოთა ავანგარდის წარმომადგენლებს თვალწინ დაემსხვრათ რევოლუციური ილუზიები. ისინი ერთ-ერთი ყველაზე მძიმე იდეოლოგიური დიქტატურის ბრჭყალებში აღმოჩნდნენ და სასტიკადაც დაისაჯნენ (დახვრეტა, გადასახლება, თვითმკვლელობა, გაძევება ან თვითცენზურა და კომპრომისი).

ასეთი პათოსისა და განწყობის მატარებელი მოდერნიზმი და ავანგარდი, როგორც ანტისაბჭოთა დისკურსი, რომელიც გამოხატავდა საბჭოთა რეჟიმისადმი ნეგატიურად განწყობილ შემოქმედთა პათოსს, გამორჩეულს თავისუფალი იდეოლოგიური პოზიციებითა და არასტანდარტული ლიტერატურული ჟანრებით, საბჭოთა ხელისუფლების მიერ პრინციპულად იქნა გადაწვევებული მარგინალურ

პოზიციაზე. მის ფონზე კი დომინანტურ მოდელად გამოცხადდა საბჭოთა დისკურსი, გამოვლენილი, უპირატესად, პროლეტარული და სოცრეალისტური მწერლობისა და საბჭოთა პუბლიცისტიკის სახით. ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინებით შეიძლება დავასკვნათ, რომ „აყვავებული ბოლშევიზმის“ ხანაში მარგინალობის გაგება, ისევე როგორც ზოგადად ლიტერატურული ვითარება, ორმაგ სტანდარტს ექვემდებარება: დიქტომია საბჭოთა დისკურსი / ანტისაბჭოთა დისკურსი, შესაბამისად – დომინანტური / მარგინალური – გამოხატავს არა ღირებულებათა რეალურ შკალას, არამედ წარმოადგენს მწერლების შემოქმედებისა და ლიტერატურული პროცესის შეფასებას წინასწარ დადგენილი კრიტერიუმებით (ი. რატიანი, 2019: 155-158).

6. ახალი ადამიანის თემა – 1910-იანი წლების რუსულ ავანგარდში ახალი ადამიანის თემა ერთ-ერთ მთავარ ადგილს იკავებდა. ახალი ადამიანი განიხილებოდა ახალ მექანიზმად, ხოლო მის დაბადება – ახალ ტექნიკურ გამოწვევად. ფუტურისტები ასევე ავითარებენ ადამიანის „მომრაობის“ იდეას, ადამიანური არსების გაურკვევლობისა და ადამიანის მდგომარეობის გარდამავალ, ცვალებად ხასიათს. „ჩვენ გვჯერა ადამიანის მრავალჯერადი ტრანსფორმაციის შესაძლებლობის და ღიმილის გარეშე ვაცხადებთ, რომ ადამიანის სხეულში ფრთები თვლემენ“, – წერს მარინეტი (მარინეტი, 1986: 74). „ადამიანის ტრანსფორმაციის“ თემა უცხო არ იყო არც რუსი ფუტურისტებისთვის. მაგალითად, ხლებნიკოვი სთავაზობს: „ტომების მერწყმის ხელოვნებით დაინტერესებისა და დედამიწის საჭიროებებისათვის ახლის [ფორმირებისა] და აღზრდისკენ“ (ხლებნიკოვი, 1928:159).

რაც შეეხება ახალი ადამიანის თემას ქართულ ფუტურიზმში, ქართველი ფუტურისტები, იტალიელი და რუსი ფუტურისტებისაგან განსხვავებით, მხოლოდ იდეოლოგიურ და ფსიქიკის დონეზე განიხილავენ ახალი, მომავლის ადამიანის შექმნას. ისინიც თვლიდნენ, რომ ახალ ინდუსტრიულად განვითარებულ ეპოქას ესაჭიროება ახალგაზრდა, მომავლის ადამიანი, რომელსაც ეკისრება მესიის როლი, რაც მანიფესტშიც ასახეს. ისინი აცხადებენ: „საქართველო ჩვენგან იწყება. და გვწამს, რომ ახალგაზრდული აორთქლებული სისხლი გადაიტანს თამამ სიტყვას, გადაირბენს ამ ლეშებზე და შეჰქმნის ძლიერ სხეულს, რომელიც მსოფლიო ჰორიზონტზე გამოცურდება, როგორც მესია საქართველოს სახელით“ (მანიფესტი – „საქართველო – ფენიქსი“).

7. ენერგიის გაცემის მოტივი – ერთ-ერთ ხშირ მოტივს წარმოადგენდა თავგანწირვა და მოწოდება შემოქმედებითი ენერგიის გაცემისადმი. ეს თემა მუდმივად დომინირებდა მარინეტის ტექსტებში: *„საჭიროა უბრალოდ შექმნა, რადგან უსარგებლოა რაიმეს შექმნა ჯილდოს გარეშე, დაუნახავად, უგულვებლყოფით, ერთი სიტყვით, გმირულად“* (მარინეტი, 1930:39). რუსულ ფუტურიზმში ამ დამოკიდებულებამ ასახვა ჰპოვა. მისი ამოცნობა ადვილად არის შესაძლებელი ბუდეტლიანების ტექსტების ერთ-ერთი მუდმივი მოტივიდან: ენერგიის გაცემის განცდა, ემოციების გადაჭარბებული დამახვია... სტატიაში „ფუტურიზმის შესახებ“ ვ. კამენსკი წერდა: *„მოდით, წინ წაწვიოთ მსოფლიო – ჩვენ შეგვიძლია ბევრის გამოგონება-შექმნა-შენება – ძალიან დიდია ჩვენ მიერ დაკარგული ძალა და, ამის მიუხედავად, გვსურს თუ არა მუშაობა ბრწყინვალედ, მგზნებარედ, გრანდიოზულად და ამაყად“* (ვინოკური, 1923: 3).

ენერგიის გაცემის მოტივები წარმოადგენს ეგზისტენციალური პოზიციის ნიშანს, რომელიც ფუნდამენტურად განსხვავებულია სოციალურ და კულტურულ ცხოვრებაში არსებული დაგროვების, აჩქარების, შენახვის პრაქტიკისგან. აქედან გამომდინარე წარმოიშვა ფუტურისტთა სიძულვილი მუზეუმების, ბიბლიოთეკების, აკადემიების, ანუ ინსტიტუციების მიმართ, სადაც კონცენტრირდება კულტურის სფეროში არსებული მიღწევების დაგროვების პრინციპი. ფუტურისტები დაჟინებით მოითხოვდნენ შემოქმედებითი, კრეატიული ენერგიის გაცემისა და განადგურების/ხარჯვის აუცილებლობას, ამტკიცებენ მის დომინანტურობას და შესაფერისობას არსებულ დროში. *„ჩვენ... ვსწავლობთ ემოციების მშვენიერებისა და გრძნობათა სიყვარულს, რადგან ის უნიკალურია და უპირობო განადგურებისთვისაა განკუთვნილი“*, – წერს მარინეტი (მარინეტი, 1986: 79). ანალოგიური პოზიციას გამოხატული რუსულ მანიფესტში „სიტყვა, როგორც ასეთი“: *„მწერალმა უნდა დაწეროს თავის წიგნებში: წაიკითხე და გაანადგურე!“* (კოვტუნი, 1989: 3).

შემოქმედებითი ენერგიის გაცემის, თავგანწირვის მოტივს ვხვდებით ქართველი ფუტურისტების შემოქმედებაშიც. ამ მიმართულებით იგი განიცდის როგორც იტალიელი, ასევე რუსი ფუტურისტების გავლენას. როგორც მანიფესტში „საქართველო – ფენიქსი“, ასევე, პოეზიაში ვაწყდებით ენერგიის გაცემის მაგალითებს აღმშენებლობისაკენ და ახლის შექმნისაკენ. აგრეთვე, ვაწყდებით მოწოდებას დაგროვილი მიღწევებისა და გამოცდილების უარყოფისა თუ კულტურის სფეროში არსებული

მიღწევებისა თუ ხელოვნების ნიმუშების განადგურებისა და ნგრევისაკენ. ფუტურისტი პოეტი ს. ჩიქოვანი თავის პირველ თეორიულ წერილში „სასწრაფო განმარტება ჟურნალი H₂SO₄-ისა წერს: „ფორმა, რომელიც ემსახურებოდა გარდასულ ეპოქას, არ არის მისაღები თანამედროვეობისთვის. ხელოვნებას, ისე როგორც სოციალურ მოძრაობას, აქვს ორი პოლუსი: პირველი რევოლუციის, მეორე აღმშენებლობის. პირველი გულისხმობს მოძრაობას გარდასული ფორმებისა და ფაბულის გასანადგურებლად. მეორე – ახალი სისტემებისა და ფორმების აგებას... ამდენად, ქართული ფუტურიზმი კომუნისტური საზოგადოების ხელოვნება უნდა გახდეს და თავს უნდა იდოს, როგორც დამანგრეველი, ისე აღმშენებლობითი ფუნქციები“ (გელაშვილი, 2016: 39).

8. საზღვრების/ჩარჩოს მოტივი – როგორც იტალიურ, ასევე რუსულ ფუტურისტულ ხელოვნებაში მნიშვნელოვან თემას წარმოადგენს მიახლოება ადამიანის, სუბიექტის პიროვნული საზღვრების, ჩარჩოს მოტივთან, რაც ადამიანის ქაოსური პლასტების მიღმა ხდება და არ არის სტრუქტურირებული და გაფორმებული კულტურით. იტალიელებისთვის, უპირველეს ყოვლისა, ესაა დიდი ინტერესი ყოველივე იმისადმი, თუ რა არსებობს ხელოვნების მიღმა. მეორეც, ეს არის მოტივების მთელი სპექტრი, რომელშიც იშლება და იწმინდება, პირობითად რომ ვთქვათ, ადამიანური არსების ზედაპირი, რომელიც სტრუქტურირებულია კულტურით. იტალიური ფუტურიზმისთვის ეს ხშირად არის ისეთი მოტივები, როგორებიცაა: საშიშროება, სისასტიკე, ტკივილი, შიში. „ტკივილი და საშინელება – ეს არის ზუსტად ის სიმამაცის ცეცხლი, რომელიც ძლიერი ადამიანების ძარღვებში უნდა ჩქეფდეს“, – განაცხადა მარინეტიმ (ლივშიცი, 1989:126). რუსულ ფუტურიზმში არსებობს მთელი რიგი მოტივები, რომელიც დაკავშირებულია სუბიექტის ზღვარზე ყოფნასთან. ეს არის მოტივები, რომლებიც, პირველ რიგში, ადამიანის თვითგანადგურებისკენაა მიმართულია. აქვე უნდა აღინიშნოს, არცთუ იშვიათად ბუდეტიანებთან ვხვდებით იმქვეყნიური, არაადამიანური არსებების სახეებს, რომელთანაც ხდება ავტორის „მე“-ს იდენტიფიცირება (გარდაცვლილი ადამიანი, ვამპირი, ემმაკი, ჭია და ა.შ.).

რაც შეეხება ქართველი ფუტურისტების შემოქმედებაში არსებული საზღვრების მოტივს, რომელიც ძლიერი ადამიანისთვისაა დამახასიათებელი, უფრო მეტად ახლოსაა იტალიელი ფუტურისტების შემოქმედებაში არსებულ გამოცდილებასთან.

9. სიმაღლე და სიღრმე – სუბიექტსა და მატერიალურ სამყაროს შორის საზღვრის წაშლისადმი მისწრაფება დამახასიათებელია როგორც რუსული, ასევე იტალიური ფუტურიზმისთვის, თუმცა ამ მოძრაობის მიმართულება არსებითად განსხვავდება. იტალიური ფუტურიზმის მთავარი სიმბოლო ხდება სასიკვდილო სიმაღლეების თემები. მათ ასახვა პოვეს სხვადასხვა მოტივებში: მთის მწვერვალზე ასვლა, რომელიც მარინეტის ნაშრომებში ასოცირდება ფუტურიზმთან. მაგალითად, ფუტურისტებს აღაფრთოვანებთ „ავიატორების მშვენიერი და ძალადაუტანებელი სიკვდილი“ გაზურმას ფრენის დროს, რომანში მარინეტის „მაფარკა ფუტურისტი“. ყველა შემთხვევაში, ეს სურათები დაკავშირებულია სუბიექტის ექსპანსიის თემა-სთან, მისწრაფებასთან, რათა ადამიანი გასცდეს თავისი შესაძლებლობების ზღვარს, დაიპყროს მთელი სამყარო და შეერწყას მას. რუსი ფუტურისტებისთვის მთავარ სიმბოლოს წარმოადგენს აგრეთვე სასიკვდილო სიღრმეების თემა. წარმოშობის, ჩაძირვის, ჩაფლობის, ჩასვლის, დამალვის, ჩაკეტვის მოტივები მუდმივად გვხვდება რუსი ფუტურისტების შემოქმედებაშიც. მაგალითად, ეს არის ჰერმეტიკობის, იზოლირებისა და მიწისქვეშა ცხოვრების თემები, რომელთაგან ზოგიერთი გვხვდება დ. ბურლიუკის შემოქმედებაში:

Я строю скрытных монастырь гულґათხორობილთა მონასტერს ვაშენებ

Средь виноградников и скал... ვენახებსა და კლდეებს შორის...

Когда уходит свет дневной დღის შუქი როდესაც ქრება

Мы в темных норах зажигаем ბნელ სოროებში ვანთებთ

Огонь лампад огонь ночной კანდელის ცეცხლს, ღამის ცეცხლს

(ბობრინსკაია, 1999:85).

სიმაღლის დაპყრობისა და სიღრმისადმი მისწრაფების თემები გვხვდება ქართველი ფუტურისტების შემოქმედებაშიც. სიმაღლის დაპყრობის მაგალითისთვის შეგვიძლია მოვიყვანოთ ნ. ჩაჩავას ლექსი „ჰაეროდრომზე“, რომელიც ჟურნალის „ლიტერატურა და სხვა“ N1 ნომერში დაიბეჭდა. აგრეთვე საინტერესოა მანიფესტის ტექსტი, სადაც ვხვდებით სიმაღლესთან ასოცირებულ სიტყვებს: ცამდე ამართული სახლები, უძირო სივრცე, პლანეტათა შორის სადგური და ა.შ.

10. ლითონი და დედამიწა – იტალიური ფუტურიზმისთვის, მთავარი ელემენტი, რომელთანაც ასოცირდება თავად მოძრაობა და ფუტურიზმის ახალი ადამიანი, არის მეტალი, ან მანქანის სახით, ან უფრო მეტაფორულად: „ფუტურიზმი

არის ცხელი, გავარვარებული ლითონების უზარმაზარი ლოდი, რომელიც ჩვენ ხელებით ამოვიღეთ ვულკანის ნაწლავებიდან და ზეცაში ავიტანეთ“ (მარინეტი, 1986: 40). რუსულ ფუტურიზმში ასეთ ელემენტად ხშირად წარმოდგენილია დედამიწა. აღნიშნული თემის ვარიაციები ხელოვნებაში მრავალფეროვანია. ერთ-ერთი ყველაზე მკაფიო მაგალითია კრუჩენიხის პოეზია კრებულიდან „აფეთქდა“, სადაც ასევე აქცენტირებულია სასიკვდილო სიღრმის თემა:

Я в землю врос მიწას ჩავეზარდე
И потемнел და გავმუქდი
Под гривою волос თმის ფაფრის ქვეშ
Нашел предел ვიპოვე ზღვარი
От славы искушенья ცდუნების დიდებისაგან
Забился в спрят სამალავში მივიკუნჭე
Не слышу умиленья არ მესმის გულის აჩუყება
Шепчу о свят ვჩურჩულებ წმინდაო,
Подай мне силы მომეცი ძალა
Сростись с землей მიწას ჩავეზარდო,
Сростись с могилой საფლავს ჩავეზარდო
С тобой то бий შენთან ერთად შენით (კლუგე, 1994: 28).

რუსი ფუტურისტებისთვის მიწა ბუნების, სამყაროს მთლიანობის განსახი-ერებაა. სწორედ მასთან შერწყმის, ბუნების სტიქიაში დაშლის გზით წარმოიქმნება ახალი ადამიანი.

იტალიური ფუტურიზმისთვის მოძრაობის მთავარ ელემენტად არის მიჩნე-ული მეტალი, ძირითადად მანქანის სახით, რაც ქართული ფუტურიზმისთვისაც არის დამახასიათებელი. მაგალითად, ბესარიონ ჟღენტის პოემაში „პლასტო პოემა“ ვხვდებით სიტყვებს: ხომალდები, ცისტერნები, ტრამვაი, თუჯი, ფოლადი, რკინა, სპილენძი. რაც შეეხება დედამიწას, რომელიც რუსულ ფუტურიზმშია მიჩნეული მთავარ ელემენტად, ეს თემაც გვხვდება ქართულ ფუტურისტულ პოეზიაში.

11. ძალადობის თემა – ახალი ადამიანის დაბადება, ხელოვნების ახალი ფორმები როგორც იტალიელი, ისე რუსი ფუტურისტებისთვის, უკავშირდება იმ პირველადი ენერგიების გამოხატვას, რომელიც ხელოვნებას უდევს საფუძვლად.

ორივე შემთხვევაში ხელოვნების პირველწყარო უკავშირდება ფუტურისტულ უტოპიას, თუმცა ამ უტოპიების ბუნება მნიშვნელოვნად განსხვავდება ერთმანეთისგან. იტალიელებისთვის თვით შექმნის პრინციპი მუდმივად ასოცირდება ძალადობასთან, მატერიის ქაოსური მდგომარეობის დაძლევა და მის შექმნასთან. ხელოვნება ძალადობისგან იზადება და მასში თავიდანვე ჩადებულია აგრესიისა და ძალაუფლების იმპულსები პირველად ქაოსზე. უფრო სწორად, მატერიალურ სამყაროში არსებული ძალადობა წარმოადგენს იტალიელი ფუტურისტებისთვის მთავარ მოქმედებას და განცდების საგანს. ყოველი შემოქმედებითი აქტივობა რეალიზებულია, როგორც ძალადობა, სამყაროს სახის გაუცხოება და დამახინჯება. კრეატიული ძალადობის უტოპია იტალიურ ფუტურიზმში ასევე იქცა ერთ-ერთ საერთო სტილისტურ მახასიათებლად, რამაც ფუტურიზმი დააკავშირა ფაშისტურ მოძრაობასთან. იტალიელებისგან განსხვავებით, რუსი ფუტურისტებისთვის ძირითადი გამოცდილება დაკავშირებულია არსებისა და მისი ფსიქიკის ფსკერზე ჩაწვდომასთან. ბუდეტლიანების შემოქმედებაში არსებულ ძალადობის მოტივებს განსაკუთრებული ხასიათი აქვს. ეს თავად მატერიისთვის დამახასიათებელი ელემენტის თვისებებია. რამდენადაც ისინი მოკლებულია ემოციურ და ფსიქოლოგიურ ხასიათს, ძალადობად მიიჩნევა. ასე რომ, კრუჩინიხისა და ბურლიუკის პოეზიაში, რომლებიც ამგვარი თემების მიმართ ინტერესს იჩენდნენ, გვხვდება ცივი და სასტიკი დამოკიდებულება მხოლოდ ბუნებრივი პროცესების, სტიქიის არაკუმანური სამყაროს ძირითადი ელემენტებისადმი, საიდანაც ადამიანი წარმოიშობა ან რომელსაც იგი უერთდება.

ძალადობის თემას იტალიელი და რუსი ფუტურისტებისაგან განსხვავებულად ვხვდებით ქართველი ფუტურისტების შემოქმედებაში. ქართველი ფუტურისტების საპროგრამო დოკუმენტში, ქართული ფუტურიზმის მანიფესტში, წარმოდგენილია უფრო მეტად ძალადობისკენ მოწოდება.

12. სიკვდილის თემა – რუსულ ფუტურიზმში ადამიანი პროგრამულად ასოცირდება ბუნებრივი მატერიის გარდაქმნების მარადიულ უწყვეტობასთან. ბუნებრივი უწყვეტობის ეს ციკლი წარმოადგენს ფუტურიზმის სიკვდილის თემის ერთ-ერთ მთავარ ინტერპრეტაციას. იტალიურ ფუტურიზმში სიკვდილი სუბიექტის რეალიზაციის ყველაზე მაღალი წერტილი და ბუნებაზე მისი ტრიუმფია. იტალიელი ფუტურისტები თავის შემოქმედებაში მას უმღერენ და განადიდებენ. რუსი

ფუტურისტების მსოფლმხედველობის სისტემაში ბუნების ტოლფასი ადამიანის გარდაცვალება უბრალოდ შეუძლებელი, წარმოუდგენელი იყო. როგორც წესი, ბუდეტლიანების სიკვდილი დაკავშირებულია მეტამორფოზასთან და მათთვის ეს ელემენტებისა და ენერჯის გაუთავებელ ტრანსფორმაციას წარმოადგენს.

სიკვდილის თემა რუსი და იტალიელი ფუტურისტებისაგან განსხვავებულად არის გააზრებული ქართველი ფუტურისტების მიერ. ისინი სიკვდილს განიხილავენ, როგორც ბუნებაზე ტრიუმფს, იდუმალსა და გამოუცნობს, აგრეთვე როგორც მეტამორფოზასა და განახლებას.

13. ელექტროენერჯის მითოლოგია – რუსული ფუტურიზმის ფუნდამენტურ მიღწევას წარმოადგენდა ახალი ადამიანის იდენტიფიკაცია ენერგეტიკულ პოტენციალთან, რომელიც ბუნების სტიქიას, სივრცეს, კოსმოსს უკავშირდება. ამ თვალსაზრისით, ფუტურიზმში მნიშვნელოვანია, თუ რა როლს ასრულებს მატერიის სიღრმეებში არსებული დამალული ელექტროენერჯის მითოლოგია და ენერჯის სხვადასხვა სახეები. იტალიური ფუტურიზმი შეპყრობილი იყო ელექტროენერჯის ანალოგიური მითოლოგიით. მარინეტი თავიდან აპირებდა, რომ ახალი მიმართულებისთვის ეწოდებინა „ელექტრიციზმი“.

ელექტროენერჯის მითოლოგიაც, რუსი ფუტურისტები გავლენით, უფრო ახლოს იყო ქართველ ფუტურისტებთან. ამის დამადასტურებელ მაგალითებს ხშირად ვხვდებით ქართველი ფუტურისტი პოეტების შემოქმედებაშიც.

14. სიტყვათწარმოება – ახალი სიტყვების შექმნა, სიტყვათწარმოება რუსული ფუტურიზმის უდიდესი მონაპოვარია. სიტყვების წარმოება არ ემოჩრილებოდა არავითარ წესებს. ამ მიმართულებით რუს ფუტურისტებამდე დასავლელი ფუტურისტები უკვე დაინტერესებულნი იყვნენ. რუსული ფუტურისტული სინტაქსი სრულიად თავისუფალია. იგი ადამიანს ანიჭებს შეუზღუდავ შესაძლებლობებს ახალი სიტყვების შესაქმნელად. რაც შეეხება რომაულ სინტაქსს, ის უფრო მკაცრია, შეზღუდული და იტალიურ-ფრანგულ ფუტურიზმში სიტყვათწარმოებისთვის დიდ შესაძლებლობებს არ იძლევა.

ქართველი ფუტურისტები სიტყვას მხოლოდ ბგერების თავმოყრად აცხადებდნენ. ამიტომაც მოისურვეს მისი დაშლა და ცალკეულ ბგერებად გამოთავისუფლება. ამ მიზნით ჟურნალი „H₂SO₄“ მიუთითებდა ხალხური პოეზიის თავისებურებაზე და განაცხადებდა, რომ „ხალხური თქმა არის საწყისი ჩვენი სიტყვის“. ისინი თვლიდნენ,

რომ ქართულ პოეზიას აქვს შემონახული საგნებისა და მოვლენების პირველ-აღმნიშვნელი სახელები, სიტყვები, ბგერები, მთელი რიგი გამოთქმები, რომლებიც გაუგებარია დღევანდელი მკითხველისთვის.

ფუტურისტებმა ჟურნალში „H₂SO₄“ შექმნეს ე.წ. „ქიმიური ლაბორატორია“, რადან *„ქართულ კონსტრუქტივიზმს და წარმოებით ფუტურიზმს დაუმუშავებელი დახვდა როგორც ქართული ანბანის გრაფიკულობა, ისე სიტყვის ბუჰალტერია. „H₂SO₄“-ის ლაბორატორიაში ამუშავებენ ქართული ხმის სახეულობასა და სიტყვას“.*

ქართველი ფუტურისტები საგნისა და მოვლენის აღმნიშვნელი პირველ-სიტყვების დადგენის მოთხოვნით ხალხური პოეზიის მნიშვნელობას წინა პლანზე სწევდნენ. მეორეს მხრივ, ქართული ანბანის გრაფიკას პრიმიტიულად თვლიდნენ და ქალაქის მრავალხმიანობის გამოსახატავად არსებულ ბგერებს არასაკმარისად მიიჩნევდნენ. საჭიროდ თვლიდნენ ახალი შრიფტისა და ასოების შექმნას, რომელიც *„ჩვენი მომავალი ქალაქით შექმნილ ხმას გაუკეთებს საკუთარ ფორმას“.* ამისათვის მათ დაამატეს ახალი ქალაქისათვის შესაფერისი ახალი ბგერები, როგორცაა „ი“, რბილი „ლ“ და ხალხური მეტყველების მოკლე ხმოვანი „ჰია“. ფუტურისტი პოეტები მხოლოდ შემოქმედების დასაწყისში იყენებდნენ ამ ბგერებს და შემდგომ სრულიად მიაღწიეს თავი მათ გამოყენებას. ლაბორატორია ასევე მუშაობდა ქართული შრიფტის გამრავალფეროვნებაზე.

დროისა და სივრცის ეკონომიისთვის ქართველი ფუტურისტებს მიაჩნდათ, რომ საჭიროა ახალი გრაფიკა, მონათესავე ასოების ჩამოყალიბება, ქალაქის ბგერების რეკონსტრუქცია, რადგან იგი ახალი ნივთების სამყაროა. ქართულ ენას კი არ გააჩნია დროის შესაფერისი ბევრი სიტყვა. მნიშვნელოვანია ასევე ქიმიური ლაბორატორიის მიერ ახალი ლექსიკის, ნეოლოგიზმების შექმნა. ნ. ჩაჩავა გვთავაზობს ახალ სიტყვებს:

„ქალაქი ქმნის ახალ ნივთს.

მეტყველება საზღვრავს ნივთს.

ქართულ მეტყველებას არა აქვს მრავალი სიტყვა

ამიერიდან:

1. პოეტი – როშარი
2. ცირკი – ხადეირა
3. ცათამბჯენი – ცამდიარ“

როგორც ვხედავთ, ქართველმა ფუტურისტებმა რუსი ფუტურისტებისგან გაიზიარეს სიტყვათწარმოების გამოცდილება. ქართველი ფუტურისტების მიერ ნეოლოგიზმების შექმნა უფრო ახლოსაა რუსულ, ვიდრე მკაცრ იტალიურ, რომანულ გამოცდილებასთან. თუმცა ქართული სინტაქსი, რუსული სინტაქსისგან განსხვავებით, ნაკლებად თავისუფალია. უნდა აღვნიშნოთ, რომ ქართველი ფუტურისტების სიტყვათწარმოების გამოცდილება დაეფუძნა ხალხურ სიტყვათქმნადობას, შელოცვებსა და იდუმალების შემცველ ბგერით კომპლექსებს.

აღსანიშნავია ისიც, რომ ქართველი ფუტურისტების მიერ შექმნილი ნეოლოგიზმები ქართულ ენაში არ დამკვიდრებულა.

15. ფუტურისტული სანახაობები – რუსი და იტალიელი ფუტურისტები მუდმივად იქცევდნენ ყურადღებას განსაკუთრებული ქცევის „სტილით“ და სანახაობების მოწყობით. ფუტურისტული ესთეტიკის ეს თვისება ყველაზე მკაფიოდ ვ. მაიაკოვსკიმ გამოხატა. რუსულ და იტალიურ საღამოებს შორის მთავარი განსხვავება იყო ის, რომ იტალიაში საღამოებს ყოველთვის ჰქონდა სკანდალური ხასიათი და ხშირად საზოგადოებასთან ჩხუბით მთავრდებოდა. რუსი ფუტურისტების საღამოები კი წინასწარ იყო დაგეგმილი და გათვლილი პუბლიკის, საზოგადოების შოკირებასა და ეპატაჟზე. „ბუდეტლიანებისთვის“ არ იყო დამახასიათებელი მკაცრი და აგრესიული, იტალიელი ფუტურისტებისთვის დამახასიათებელი „უშუალო ზემოქმედების“ სტილი, რომელიც თეატრალურობასა და თამაშს ეფუძნებოდა.

რაც შეეხება ქართველი ფუტურისტების მიერ სანახაობების მოწყობას, ისინიც, იტალიელი და რუსი ფუტურისტების მსგავსად, ცდილობდნენ ყურადღების მიქცევას განსხვავებული, გამაღიზიანებელი ქცევით, ეპატაჟით. როგორც ზემოთ აღვნიშნა, ისინი განსაკუთრებით მტრობდნენ ქართველ სიმბოლისტებს, „ცისფერყანწელებს“. აკაკი ბელიაშვილი, რომელიც ქიმიით იყო გატაცებული, ოპონენტების შეკრებების დაშლას მყრალი, მხრჩოლავი „ბომბებით“ ცდილობდა. იხსენებენ შემთხვევას, როდესაც გრ. რობაქიძეს თავიდან პარიკი მოხსნეს. ეპატაჟური იყო მათი ქცევა და ჩაცმულობაც. როგორც ბ. ჟღენტი იხსენებს, ისინი კოსტიუმებს უკუღმა იცვამდნენ, ჰალსტუხის ნაცვლად თევზს ან ბოლოკს იკეთებდნენ და ხალხს მიმართავდნენ ხეებიდან და შენობის სახურავებიდან. რაც მთავარია, მათი აგრესიის საგანი – წარსულის ლიტერატურა სრულიად მიუღებლად მიაჩნდათ. ეს ჟურნალ „H₂SO₄“-ის პირველ ნომერშივე განაცხადებენ: *„ჩვენ უარყოფთ წარსულს... ეს*

მხოლოდ ლიტერატურას შეეხება. მე პირველი უარვეყოფილი დღევანდლამდე არსებულ ქართულ პოეზიას“.

ასე რომ, იტალიურ, რუსულ, ქართულ ფუტურიზმის იდეოლოგიაში მთავარი თემებიდან შერჩეული 15 პუნქტი: ორგანიზაციული სტრუქტურა; ურბანიზმი, დამოკიდებულება ტექნოლოგიის, ომის და პოლიტიკის, ადამიანის შინაგანი სამყაროსადმი; წარსულთან ურთიერთობის, ახალი ადამიანის, სიმაღლის და სიღრმის, ლითონისა და დედამიწის, ძალადობის და სიკვდილის თემები; ენერჯის გაცემის, საზღვრების/ჩარჩოს მოტივები; ელექტროენერჯის მითოლოგია; სიტყვათწარმოების, ფუტურისტული სანახაობების საკითხი გვაჩვენებს მათ შორის მსგავსებასა და განსხვავებას. აღმოჩნდა, რომ ქართული ფუტურიზმი განიცდის არა მარტო იტალიური და რუსული ფუტურიზმის გავლენას, არამედ სხვა ავანგარდული მიმდინარეობებისაც (დადიზმი, სიმბოლიზმის იმპრესიონიზმი, ექსპრესიონიზმი). ლიტერატურაში უფრო რუსული ფუტურიზმის გავლენა ჩანს. მხატვრული მეთოდოლოგიის თვალსაზრისით დადაიზმისა და ფუტურიზმის პრინციპები ახლოსაა რუსულთან. ყოველივე ამან კი ასახვა პოვა ქარვეელ ფუტურისტთა მანიფესტში და ნაწარმოებებში. ზემოთჩამოთვლილ საკითხებთან დაკავშირებით ქართველმა ფუტურისტებმა ბევრგან გამოიჩინეს ორიგინალური და განსხვავებული მიდგომა. ქართველ ფუტურისტ-ლექსების მცდელობა – რევოლუციური გადატრიალება მოეხდინათ პოეზიაში, დეკლარაციული აღმოჩნდა, იდეა, შეექმნათ ახალი ლექსი – განუხორციელებელია. ვერც მათმა ლიტერატურულმა პრაქტიკამ შეუწყო ხელი ქართული საბჭოთა ლიტერატურის განვითარებას, მაგრამ შესანიშნავი მემკვიდრეობა დარჩა სხვა დარგში (მხატვრობა, სცენოგრაფია, რეჟისურა). არსებობის ხანმოკლე პერიოდის მიუხედავად, როგორც ყველა ავანგარდულმა მიმდინარეობამ, ქართულმა ფუტურიზმმაც გარკვეული კვალი დატოვა ქართულ კულტურასა და მწერლობის ისტორიაში.

დასკვნები

საკვალიფიკაციო ნაშრომში მიზნად დავისახეთ ცნობილი იტალიელი მწერლისა და ავანტიურისტის ფილიპო ტომასო მარინეტის მერ 1909 წელს დაარსებული ახალი ავანგარდული მიმდინარეობა ფუტურიზმის, მისი არსის, წარმომშობი ისტორიული, პოლიტიკური, სოციალური და ლიტერატურული წინამძღვრების შესწავლა და განხილვა კომპარატივისტულ ჭრილში; ასევე ფუტურიზმის გავრცელების მიმოხილვა იტალიურ, რუსულ კულტურულ ცხოვრებასა და ლიტერატურაში და მისი ასახვა ქართულ რეალობაში; ქართული ფუტურიზმის დამახასიათებელი ნიშნებისა და განსხვავებების შედარება ევროპულთან.

მასალის შესწავლის, ურთიერთშეჯერების და პარალელური ანალიზის შედეგად მივიღეთ შემდეგი დასკვნები:

- ახალ მოძრაობა ფუტურიზმს წინ უძღვოდა მოდერნიზმი, რომლის მიზანი იყო: ხელოვნების ახალი ფორმების ძიება, სოციალური როლი: ნგრევა, პროტესტი, აჟიოტაჟი, სკანდალი. მოდერნიზმი ცდილობდა მოეძებნა პროგრესის ხელისშემშლელ გარემოებენი და ისინი ახლით, უკეთესით შეეცვალა. მოდერნიზმი, როგორც ომების, რევოლუციების ეპოქის პროდუქტი, პრეტენზიას აცხადებდა რევოლუციურობაზე და გამოხატავდა მხატვრული შემოქმედებით: ლიტერატურაში შეცვალა მხატვრული მეტყველება; მუსიკაში ბგერათა ორგანიზებულობა, მელოდიურობა, ჰარმონია, თეატრში – სცენარის განვითარების ლოგიკა, დეკორაციები; ფერწერაში – კომპოზიცია, ფერისა და ხაზების ვიზუალური რეალობა; ქანდაკებაში – გამოსახული ობიექტების რეალურ პროპორციები, მოცულობები და ა.შ.

- მოდერნიზმმა ლიტერატურაში შეცვალა მხატვრული მეტყველება; მუსიკაში ბგერათა ორგანიზებულობა, მელოდიურობა და ჰარმონია, თეატრში – სცენარის განვითარების ლოგიკა და დეკორაციები; ფერწერაში – კომპოზიცია, ფერისა და ხაზების ვიზუალური რეალობა; ქანდაკებაში – გამოსახული ობიექტების რეალურ პროპორციები და მოცულობები და ა.შ. ყველაფრის მიუხედავად, ხელოვნების ამ ტენდენციამ მნიშვნელოვნად გაამდიდრა კულტურა ახალი, ექსპრესიული, წინათაობისთვის უცნობი საშუალებებით, შემოქმედებითი ინოვაციებით: „ცნობიერების ნაკადის“ ლიტერატურა, როკ-მუსიკა, იმპრესიონისტული მხატვრობა, ბერტოლდ ბრეხტის თეატრი, კოლაჟის ტექნიკა პოპ-არტსა და სიურრეალიზმში და ა.შ მათ

აღქმას კაცობრიობა თანდათან შეეგუა და მიიღო. ავანგარდულ მიმდინარეობებს – ფუტურიზმს, კუბიზმს, ექსპრესიონიზმს აერთიანებს წინა კულტურული გამოცდილების უარყოფა, ცხოვრებისადმი აქტიური დამოკიდებულება ხელოვნების მეშვეობით რეალობის გარდასაქმნელად. ფუტურიზმის სამშობლო იტალიაა, თუმცა ის აისახა ევროპულ, რუსულ და ასევე ქართულ ხელოვნებებში.

- ფუტურისტები ცდილობდნენ მანქანური ცივილიზაციის დინამიკის ასახვას, ხოტბას ასხამდნენ ტექნოლოგიურ პროგრესს, ომს, ძალადობას, დიდი ქალაქების ცხოვრებას, რაც მხატვრობაში აისახა სიბრტყისა და ხაზების ქაოსური შერწყმით, ფერის და ფორმის დისჰარმონიით, პოეზიაში – „ზაუმით“, ლექსიკასა და სინტაქსზე ძალადობით და ა.შ. მათ უარყვეს მხატვრული და ზნეობრივი მემკვიდრეობა, იქადაგეს ხელოვნების ფორმებისა და კონცეფციების განადგურება. ფუტურიზმი აისახა ფრანგულ, გერმანულ, ესპანურ, ინგლისურ, უნგრულ, ჩეხურ, ბელგიურ, პოლონურ, რუსულ, იაპონურ, ქართულ ხელოვნებებში. იდეოლოგიურად ფუტურიზმი ასოცირდებოდა როგორც მემარჯვენე, ისე მემარცხენე ექსტრემიზმთან, ფაშიზმთან, ანარქიზმთან, კომუნიზმთან, რადგან მიზნად ისახავს წარსულის „რევოლუციურ“ დამხობასა და მისი მომავლით შეცვლას. ამიტომაც თითქმის ყველა ტოტალიტარული სახელმწიფო პირველ ხანებში, განსაკუთრებით ხელოვნებაში, ეყრდნობოდა ფუტურიზმს. თუმცა მისი და მთავარი იდეოლოგის, მარინეტის სრული იდენტიფიცირება ფაშისტურ ესთეტიკასთან ზედაპირულია.

- იტალიური ფუტურისტები წარსულის ეთიკის, მორალურ-კულტურული ტრადიციების უარყოფით, სოციალური კატაკლიზმების ხოტბით, გმირის კულტით, აგრესიის, ომის „მსოფლიოს ერთადერთი ჰიგიენის“ განდიდებით მხარს უჭერდნენ ქვეყნის სამხედრო მისწრაფებებს, მუსოლინის, ფაშიზმს. აღსანიშნავია ხელოვნების სინთეზისადმი ფუტურისტთა ლტოლვა, პოეტური გამოხატვის ახალი საშუალებების ძიება, შინაარსით და გარეგანი ფორმით უჩვეულო ტიპის წიგნის შექმნა, სიტყვების გაათავისუფლება სინტაქსის, ლოგიკის, პუნქტუაციის, ზედსართავების, კავშირებისგან. ყველაფერი მიმართული იყო თანამედროვე ცხოვრების დინამიკის, აჩქარებული ტემპის, ლაკონიურობის, „სტილის სისწრაფის“ დანერგვისკენ. ფუტურისტთა პროგრამის მთავარი საკითხებია: ურბანიზმი, დინამიზმი, სამყაროს ახალი ხედვა, ახალი ტიპის მხატვრისა და პოეტის ახალი ქცევის, ბრძოლისა და პროპაგანდის ახალი პათოსის შექმნა და ა.შ.

- ფუტურისტულ ესთეტიკაში მთავარი გახდა ვერლიბრი, აბსტრაქტული, ზაუმური პოეზია, ცოცხალი ენის განადგურება, ლექსიკისა და სინტაქსის მიმართ ძალადობა. მამაკაცის მთავარი პოზიციის გამო განდევნილი ქალის კერპის ნაცვლად შემოდის ტოტემი – მანქანა. ნაწარმოებების მთავარი გმირიც ავიაცია, ინჟინერი, მექანიკოსი გახდა. იტალიური ფუტურისტული პოეზია მხოლოდ ლიტერატურის ისტორიაში დარჩა, რადგან მას არ შეუქმნია ღირებული. ნეგატიური არსის მიუხედავად იტალიური ფუტურიზმის პოეტიკა სამყაროს მხატვრული აღქმის ახალი ნიშა იყო, მან ბიძგი მისცა პოეტური აზროვნების განვითარებას, ასოციაციური სახეებით აზროვნებას და თავის წვლილი შეიტანა მსოფლიო ხელოვნების ფონდში.

- სახვითი ხელოვნების მიმართულელებასთან ერთად იტალიურ მხატვრობაში ფუტურიზმი აქტიური სოციალურ-პოლიტიკური ტენდენციაც იყო. „იტალიის ახალგაზრდა მხატვრები“, კლასიკური ხელოვნების მოწინააღმდეგენი, ფერწერაში და ქანდაკებაში უარყოფდნენ ხელოვნების ფორმების რეალისტურობას, ცდილობდნენ დინამიკისა და ბუნების მოვლენების – ხმის, სიჩქარის, ელექტრობის, ენერჯიის ასახვას. შემოქმედებითმა ძიებებმა იტალიელი ფუტურისტლას ნაწილი აბსტრაქტულ ხელოვნებას აზიარა და ნაწილმა ახალი მიმართულება – ე.წ. სივრცით სიმულტანიზმი შექმნა. კაშკაშა, მყვირალა ფერების გამოყენებამ, „სუპერმენის“ იდეის, ძალადობისა და ომის განდიდებას ნაწილი არაფიგურაციულ მხატვრობამდე, ნაწილი კი – ფაშიზმამდე მიიყვანა. მოგვიანებით ხდება მებრძოლი, აგრესიული ფუტურიზმის იდეოლოგიის ტრანსფორმაცია: მხატვართა უმეტესობა, სიმწიფის ასაკში ფიგურულ და ტრადიციულ მხატვრობას დაუბრუნდა, სხვა მიმართულებების მოწინააღმდეგენი, ნეოკლასიკოსებისა და მეტაფიზიკოსების გვერდით გამოფენებშიც მონაწილეობდნენ, ყოფილი ათეისტი მეამბოხეები პატივსაცემი კათოლიკეები გახდნენ და კომპოზიციებს ქმნიდნენ რელიგიურ თემებზე, ბევრი კი თავად იქცა ერთგვარ ისტორიულ ღირსშესანიშნაობად.

- რუსული ფუტურიზმმა ცვლილებები განიცადა და იტალიურისგან სრულიად დამოუკიდებელ მოძრაობად იქცა. ის უფრო მრავალფეროვანს სპექტრს მოიცავდა, უფრო ჰუმანისტური, ნაკლებად მებრძოლი, აგრესიული და პოლიტიკური იყო. რუსულ ფუტურიზმს არ გააჩნდა საერთო პროგრამა და მოქმედების სტრატეგია, ვერ შექმნა ახალი ხელოვნების ერთიანი ფრონტი და საყოველთაოდ აღიარებული

ლიდერი. ვერ მოახერხა კულტურაზე, პოლიტიკაზე ყოვლისმომცველი გავლენის მოპოვება; იტალიური ფუტურიზმი ფაშიზმის იდეოლოგიური საფუძველი გახდა, რუსული 1917 წლის რევოლუციამდე მივიდა. რუსული ავანგარდში ფუტურიზმს გააჩნდა ყველაზე მრავალფეროვანი ტენდენციები. ის ჯერ მხატვრობაში აისახა, შემდეგ – პოეზიაში. ბევრი რუსი ფუტურისტი პოეტიც იყო და მხატვარიც. მათი პროპაგანდა გამოიხატებოდა ქცევაში, ჩაცმულობაში, ალბომების გაფორმება-დიზაინში. ლიტერატურაში ძირითად აქცენტს აკეთებდნენ სიტყვების წარმოებასა და შექმნაზე. ახლებურად იყენებდნენ სინტაქსს, ენის სტილისტურ თვისებებს, სიტყვათწარმოების, რითმის შესაძლებლობებს. მათი ექსპერიმენტები ძლიერი სტიმული გახდა მხატვრული ენის განვითარებისათვის.

- რუსული ფუტურიზმი ვითარდებოდა 4 დიდი ჯგუფის დაპირისპირებისა და ბრძოლის ფონზე. რადიკალური ფლანგი კუბოფუტურისტები – პოეტებისა და კუბისტი მხატვრების ჯგუფი „გილეა“ და „ახალგაზრდული კავშირი“ საერთო ძალებით ეწეოდნენ ხელოვნების ფორმების სინთეზს, ქადაგებდნენ კოლექტივიზმს, ეგო-ფუტურისტები პირიქით – უკიდურესი ინდივიდუალიზმს. თავს იკავებდნენ კუბო-ფუტურისტების მსგავსი ექსცენტრიულობისაგან; გაჩნდა ფოლკლორით დაინტერესებულ თანამოაზრეთა წრე „ბუდეტლიანი“ ორიგინალური ფილოსოფიურ-ესთეტიკური პროგრამით. „პოეზიის მეზონინმა“ დამოუკიდებელი პლატფორმა ვერ შექმნა. მას სულიერი ნათესაობა ჰქონდა ეგოფუტურისტებთან და მათ გამოცემებშიც იბეჭდავდნენ. „ცენტრიფუგას“ სასტიკი პოლემიკა ჰქონდა სხვებთან. რევოლუციის მერე ფუტურისტების პოლიტიკურად ყველაზე აქტიური ნაწილი ჯერ „ხელოვნების მარცხენა ფრონტში“ (LEF) გაერთიანდა, მერე საბჭოთა ლიტერატურაში, ფუტურიზმმა შეიძინა კლასობრივი ხასიათი და ოპოზიციურიდან მმართველ იდეოლოგიად იქცა, სანამ „საბჭოთა რეალიზმი“ ჩაენაცვლებოდა.

- რუსულმა ლიტერატურულმა ფუტურიზმმა ინოვაციური მხატვრული ფორმები გააერთიან მითოლოგიურ-რელიგიურ შინაარსთან, მრავალი მეთოდი აიღო ფოლკლორიდან, მითოლოგიიდან, სიმბოლიზმიდან. რუსული კუბოფუტურიზმის ცნობილი წარმომადგენლები ქალაქთან ნაკლებად იყვნენ დაკავშირებული, ნაკლებ განვითარდა ურბანული თემაც, რადგან რუსეთი სოფლის მეურნეობის ქვეყანა იყო და მძლავრობდა რომანტიკული ელემენტი. მათ ფუტურიზმი აღიქვეს ცხოვრების ახალ ფორმად, ტექნოლოგიისა და ბუნების გაერთიანობად და ენერგიულად ისწრა-

ფოდნენ ცხოვრებაში მის დასაწერგად. პოეზია და აზრები უნდა განეთავსებინათ ღობეებზე, თვითმფრინავების ფრთებზე, გემბანებზე, აფრებზე. რუსმა ავანგარდისტმა მხატვრებმა ვერ შეძლეს ამ უტოპიის რეალიზება, თუმცა მათი იმპულსი აისახა თანამედროვე პოეტებისა და კონცეპტუალისტ მხატვართა შემოქმედებაში.

- რუსულმა ფუტურიზმმა გამოაცხადა პოეტური სიტყვის აბსოლუტური თავისუფლება, პოეტურ ნაწარმოებში მთავარ ელემენტად აქცია ფორმა და უარყო იდეისთვის დაწერილი ლექსი, თუმცს პოეტებს შეეძლოთ თავისი სუბიექტური იდეები გამოხატვა. მათი უდიდეს მონაპოვარია ახალ სიტყვების შექმნა, სიტყვებს ჩეხდნენ რითმით, არასწორად სვამდნენ მახვილს, ენის საზღვრების გასაფართოებლად ერთი სიტყვის ძირიდან ამოჰყავდათ ახლები, შექმნეს არაერთი ნეოლოგიზმი. ამ სწრაფვამ წარმოშვა უპრეცედენტო სიტყვათწარმოება, რამაც საბოლოოდ მიიყვანა „ზაუმური ენის“ თეორიამდე. შინაგანი წინააღმდეგობების მიუხედავად ფუტურიზმმა შეასრულა მნიშვნელოვანი როლი რუსი პოეტების შემოქმედების პრინციპების დამკვიდრებაში, საინტერესო ექსპერიმენტების პრაქტიკაში განხორციელებაში, რამაც კეთილსმყოფელი გავლენა მოახდინა რუსულ და საბჭოთა პოეზიაზე.

- XX საუკუნის I მესამედის ქართული ინტელიგენცია მზად იყო მიეღო და გაეაზრებინა ის პროცესები, რასაც ადგილი ჰქონდა ევროპისა თუ რუსეთის ესთეტიკურ აზროვნებაში. იტალიური, რუსული ფუტურიზმისა და „ლეფის“ გავლენით ქართველმა „მემარცხენეებმა“ (ფუტურისტ-ლეფელებმა) 1922 წელს მოაწყვეს პირველი ფუტურისტული საღამო და გამოსცეს მანიფესტი. ფუტურიზმი საქართველოში გვიან საბჭოთა პერიოდში შემოვიდა და არ გააჩნდა რუსული და იტალიური ფუტურიზმის მსგავსი პოლიტიკური ხასიათი. როგორც ევროპასა და რუსეთში, ფუტურიზმი საქართველოშიც შეეხო მრავალ დარგს: ლიტერატურას, ხელოვნებას, პოეზიას, მხატვრობას, არქიტექტურას, თეატრს, დრამატურგიას, კინოს, მოდას და ა.შ. ფუტურიზმის იდეების გავრცელებისა და დამკვიდრების ხელმძღვანელმა ჯგუფმა „H₂SO₄“ გააერთიანა დადაიზმის, კონსტრუქტივიზმისა და ფუტურიზმის პრინციპები, რომლებსაც საზოგადოებას 1924-1925 წლებში აცნობდა ჟურნალ-გაზეთებით: „H₂SO₄“, „ლიტერატურა და სხვა“, „დროული“, „მემარცხენეობა“. ქართული ფუტურიზმის განვითარებაში მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა დაჯგუფებამ „41⁰“. პოეზიის გარდა, ჯგუფს ჰქონდა ფართო ინტერესები: ფერწერა, მუსიკა, წიგნების გამოცემა. თბილისური პერიოდის 4 წლის განმავლობაში მათ ჩაატარეს 100-დე ღო-

ნისძიება: კონფერენციები, ლექციები სხვადასხვა თემებზე. გამოსცეს 1 გაზეთი, 5 ჟურნალი და 50-მდე წიგნი. „41⁰“ თბილისურ ავანგარდს და ფუტურიზმს ცნობადობა მოუტანა.

- საქართველოში ფუტურიზმი ეკლექტიკური, სინთეზური ხასიათისა იყო. სინთეზური იყო თბილისში შექმნილი გარემოც, სადაც სიმბოლისტები და ფუტურისტები ერთმანეთს ებრძოდნენ, მაგრამ ავსებდნენ კიდეც ერთმანეთს. რევოლუციას გამოქცეული რუსი და უცხოელი ინტელექტუალები, ავანგარდულ მიმდინარეობათა ადეპტები (ფუტურისტები, აკმეისტები, ზაუმიკები, კუბისტები, კუბოფუტურისტები, ექსპრესიონისტები) ქართველ ხელოვანებთან ერთად თავიანთ შემოქმედებას თბილისურ კაფეებში გამართულ საღამოებზე სხვადასხვა ენებზე წარმოადგენდნენ. საქართველოში ფუტურიზმი უფრო ლიტერატურული მოვლენა იყო. მან „ფუტურიზმის“ სახელწოდებაში გააერთიანა კონსტრუქტივიზმის, დადაიზმისა და ფუტურიზმის პრინციპები. ფუტურისტები აგრესიული ფორმით იმკვიდრებდნენ თავს. ტერორით ცდილობდნენ წარსული და თანამედროვე ხელოვნებისა და ესთეტიზმის დაშლით დაემკვიდრებინათ ახალი, „ზაუმნიკური“ სტილი. „ზაუმი“ უცხო არ იყო და მანამდეც არსებობდა ქართულ ლიტერატურაში, ხალხური პოეზიაში, ყოფა-ცხოვრებაში. შინაარსს მოკლებული ბგერების, სიტყვების გამეორება, მიმართული გარკვეული ემოციის ან შთაბეჭდილების გადასაცემად, ქართველმა ფუტურისტებმა შეიტანეს პოეზიაში.

- ქვეყნის ტექნიკურ განვითარებაში შემაფერხებლად და წარსულის გადმონაშთად ფუტურისტებს პატრიოტიზმი მიაჩდათ. ერის წარსულის, კულტურული მემკვიდრეობის მიმართ ნიჰილისტურად განწყობილნი დასცინოდნენ რუსთაველის, ილიას, აკაკის და სხვა კლასიკოსთა შემოქმედებას. უპირატესობა მიანიჭეს ლექსებს და მოკლე თხზულებებს, რადგან თანამედროვე ცხოვრების ტემპის გამო ადამიანს დრო არ რჩებოდა სქელტანიანი რომანების წასაკითხად. სიტყვებით თამაშმა, ჟონგლიორობამ ქართველი ფუტურისტები დაახლოვა დადას. მათთვის მისაღები გახდა დადაიზმის მეთოდი: „ფსიქიკის დაწმენდა“, ცნობიერების დაცლა ყოველგვარი ცოდნისგან. ფრანგი დადაისტების და რუსი ფუტურისტების მსგავსად, მათაც შექმნეს პოეტური ენა ე.წ. „როშარი“. პოეტი გათავისუფლდა ენობრივი ნორმებისგან. დაიწყეს სიტყვის დაშლა. პრიმიტიულად მიაჩდათ ქართული ანბანის გრაფიკა, არასაკმარისად – არსებული ბგერები. დაიწყეს ახალი შრიფტის, ასოების, ქალაქის მრავ-

ვალხმიანობის გამოსახატად – ახალი ბგერები შექმნა. ქმნიდნენ ნეოლოგიზმებს, ახალ ლექსიკას, თუმცა ვერ დაამკვიდრეს.

- ქართველ ავანგარდიატ მხატვრებს დაჯგუფებები არ შეუქმნიათ. უძველესი კულტურით დაინტერესებულებს გადმოჰქონდათ კედლის მხატვრობა და ზრუნავდნენ ეროვნული ფასეულობების გადარჩენაზე, რაც მიუღებელია ევროპელი ავანგარდისტი და თანამედროვე მხატვრობისათვის. ეს განასხვავებს ქართულ ავანგარდისტულ მხატვრობას ევროპულისგან. საკუთარი ნამუშევრების შექმნასთან ერთად ისინი აფორმებდნენ ჟურნალ-გაზეთებს, უცხოელ მხატვრებთან ერთად ხატავდნენ არტისტულ კაფეებს, სადაც ერთმანეთს უახლოვდებოდა ფერწერა და პოეზია, ავანგარდის სხვადასხვა მიმდინარეობის უცხოელი და ქართველი წარმომადგენლები და ქართული კულტურა მოდერნიზმის ერთიანი დისკურსის ნაწილი ხდებოდა, თბილისი ინტერნაციონალური ქალაქი, ევროპული და რუსული კულტურის გამოცდილება ერწყმოდა აღორძინებულ ქართულ კულტურას.

- საქართველოში ფუტურიზმის ქართული ხელოვნების, პრესის, წიგნის ბეჭდვისა და სცენოგრაფიის განვითარებაში უაღრესად მნიშვნელოვანია ძმების ილია და კირილე ზდანევიჩების როლი. მათ აღმოაჩინეს მხატვარი ნიკო ფიროსმანი. უმნიშვნელოვანესია ქართული ავანგარდისა და ფუტურიზმის წარმომადგენელი მხატვრების: ირაკლი გამრეკელის, ბენო გორდეზიანის, პეტრე ოცხელის, ლადო გუდიაშვილის, ემა ლალაევა-ედიბერიძის შემოქმედება, მათი ავანგარდული ფერწერული ნამუშევრები, მათი წვლილი სცენოგრაფიული თუ თეატრალური კოსტიუმების მხატვრობის განვითარებაში. ქართული ფუტურიზმის განვითარება კოლონიურ და ტოტალიტარულ რეჟიმს დაემთხვა და ამის გამო მათ მსხვერპლის გაღებაც მოუწიათ. რევოლუციამ და ტოტალიტარულმა რეჟიმმა ზოგი ფიზიკურად იმსხვერპლა, ზოგი პიროვნულად და შემოქმედებითად. XX საუკუნის 30-იანი წლებიდან პოლიტიკური რეპრესიების გამო და იდეოლოგიური ზეწოლის შედეგად ქართული ფუტურიზმი, როგორც მხატვრული ექსპერიმენტი, რომელმაც ააფორიაქა XX საუკუნის 20-იანი წლების ქართული ხელოვნება, დავიწყებას მიეცა.

- იტალიურ, რუსულ, ქართულ ფუტურიზმის იდეოლოგიაში მთავარი თემებიდან შერჩეული 15 პუნქტი: ორგანიზაციული სტრუქტურა; ურბანიზმი, დამოკიდებულება ტექნოლოგიის, ომის და პოლიტიკის, ადამიანის შინაგანი სამყაროსადმი; წარსულთან ურთიერთობის, ახალი ადამიანის, სიმაღლის და სიღრმის, ლითონისა

და დედამიწის, ძალადობის და სიკვდილის თემები; ენერჯის გაცემის, საზღვრების/ჩარჩოს მოტივები; ელექტროენერჯის მითოლოგია; სიტყვათწარმოების, ფუტურისტული სანახაობების საკითხი – გვაჩვენებს მათ შორის მსგავსებასა და განსხვავებას. აღმოჩნდა, რომ ქართული ფუტურიზმი განიცდის არა მარტო იტალიური და რუსული ფუტურიზმის გავლენას, არამედ სხვა ავანგარდული მიმდინარეობებისაც (დადიზმი, სიმბოლიზმის იმპრესიონიზმი, ექსპრესიონიზმი). ლიტერატურაში უფრო რუსული ფუტურიზმის გავლენა ჩანს. მხატვრული მეთოდოლოგიის თვალსაზრისით დადაიზმისა და ფუტურიზმის პრინციპები ახლოსაა რუსულთან. ყოველივე ამან კი ასახვა პოვა ქარვეელ ფუტურისტთა მანიფესტში და ნაწარმოებებში. ზემოთჩამოთვლილ საკითხებთან დაკავშირებით ქართველმა ფუტურისტებმა ბევრგან გამოიჩინეს ორიგინალური და განსხვავებული მიდგომა. ქართველ ფუტურისტ-ლექსელთა მცდელობა – რევოლუცია მოეხდინათ პოეზიაში, დეკლარაციული აღმოჩნდა, იდეა, შეექმნათ ახალი ლექსი – განუხორციელებელია. ვერც მათმა ლიტერატურულმა პრაქტიკამ შეუწყო ხელი ქართული საბჭოთა ლიტერატურის განვითარებას, მაგრამ შესანიშნავი მემკვიდრეობა დარჩა სხვა დარგში (მხატვრობა, სცენოგრაფია, რეჟისურა). არსებობის ხანმოკლე პერიოდის მიუხედავად, როგორც ყველა ავანგარდულმა მიმდინარეობამ, ქართულმა ფუტურიზმმაც გარკვეული კვალი დატოვა ქართულ კულტურასა და მწერლობაში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. აბანიანი 1999: ABBAGNANO, N., FORNERO, G. *Filosofi e filosofie nella Storia*, vol. III, Torino, Paravia, 1999
2. ასორ როზა 1975: ASOR ROSA, A., *La cultura italiana del Novecento*, in *Storia d'Italia*, Torino, Einaudi, voll. II-IV, 1975, pp. 821-1658, 1975.
3. ასორ როზა 1977: ASOR ROSA, A., «Avanguardia», in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, vol. 2, pp. 195-331, 1977.
4. ბენჯამინ ([1936]1978): BENJAMIN, W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, ([1936]1978).
5. ბერგმან 1978: BERGMAN, P. (1978): «Il futurismo italiano», in *Enciclopedia del Novecento*, Roma, Fondazione Treccani, pp. 118-124, 1978.
6. ბეტინი 1977: BETTINI, F., «Analisi testuale del primo manifesto futurista», in F. Bettini *et al.*, *Marinetti futurista*, Napoli, Guida, pp. 75-94, 1977.
7. ბერნალ 1988: BERNAL, J. L., *El Ultraísmo. ¿Historia de un fracaso?*, Cáceres, Universidad, de Extremadura. 1988.
8. ბობიო 1987: BOBBIO, N., «Profilo ideologico del Novecento», in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, Milano, Garzanti, pp. 9 - 216, 1987.
9. ბონე 1995: BONET, J. M., *Diccionario de las vanguardias en España, (1907-1936)*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
10. ბრეტონ 1952: BRETON, A., *Entretiens*, Paris, Gallimard, 1952.
11. ბრიუეგა 1986: BRIHUEGA, J., *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1986.
12. ბრიოსი 1986: BRIOSI, S., *Marinetti e il Futurismo*, Lecce, Milella, 1986.
13. ბურგერ 1990: BÜRGER, P., *Teoria dell'avanguardia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.
14. ბუზი 1932: BUZZI, P., (*Opere Complete*, Torino, Bocca editore, 1932).
15. კაჩარი 1978: CACCIARI, M., *Krisis. Saggio sulla crisi dell'Impero austro-ungherese*, Milano, Feltrinelli, 1978.

16. კალვესი 1980: CALVESI, M., *Il futurismo: la fusione della vita nell'arte*, Milano, Fratelli Fabbri editore, 1980.
17. კასტრონოვო 1975: CASTRONOVO, V., «La storia economica dall'Unità ad oggi», in *Storia d'Italia*, a cura di R. Romano e C. Vivanti, Torino, Einaudi, vol. IV, tomo I, pp. 5-670, 1975.
18. ჩეზარინი 1986: CESERANI, R., DE FEDERICIS, L., «La società industriale avanzata: conflitti sociali e differenze di cultura», *Il Materiale e l'immaginario*, 5, pp. 81-102, 1986.
19. კლეერ 1998 CLAIR, J., *La responsabilità dell'artista. Le avanguardie tra terrore e ragione*, Torino, Allemandi, 1986.
20. კონტინი 1975: CONTINI, G., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1975.
21. დე ფელჩე 1975: DE FELICE, R., *Mussolini il rivoluzionario, 1893 – 1920*, Torino, Einaudi, 1975.
22. დელ ნოჩე 1965: DEL NOCE, A., *Il problema dell'ateismo*, Il Mulino, Bologna., 1965.
23. დე მარია 1981: DE MARIA, L. *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, Milano, Mondadori, 4^a ed., 1981.
24. დე მარია 1990: DE MARIA, L., «Introduzione e postfazione», in *Teoria e Invenzione futurista*, Milano, Mondadori, I Meridiani, 2^a ed., pp. xxvii-c. 1990.
25. დე მიკელისი 1975: DE MICH
26. ელის 1975: ELIS, M., *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1975.
27. ელუარ [1937]1966): ELUARD, P., *Poesie*, Torino, Einaudi, [1937]1966.
28. ფერარი ბრავო 1977: FERRARI BRAVO, L., (ed.) *Imperialismo e classe operaia multinazionale*, Milano, Feltrinelli, 1977.
29. ფერონი 1995: FERRONI, G., *Storia della Letteratura italiana*, vol. IV, Torino, Einaudi, 1995.
30. ფლორა 1925: FLORA, F., *Dal Romanticismo al Futurismo*, Milano, Mondadori, 1925.
31. ფოსატი 1982: FOSSATI, P. «Pittura e scultura fra le due guerre», in *Storia dell'arte italiana ,Il Novecento*, Torino, Einaudi, 175-245, 1982.

32. გოდოლი 2001: GODOLI, E. *et al.*, *Dizionario del Futurismo*, Firenze, Vallecchi, 2001.
33. გრამში 1975: GRAMSCI, A., *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, vol. III, Torino, Einaudi, 1975.
34. გრისი 1990: GRISI, F., *I Futuristi*, Roma, Newton Compton, 1990.
35. გულიელმინეტი 2005: GUGLIELMINETTI, M., «Poeti, scrittori e movimenti culturali del Primo Novecento», in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, vol. 16, Roma-Milano, Salerno Editrice/Il Sole 24 ore, pp. 1017-1140, 2005.
36. გულიელმინო 1986: GUGLIELMINO, S., *Guida al Novecento*, Milano, Palumbo, 4^a ed. 1986.
37. ჰობსბავმი 1995: HOBSBAWM, E. J., *Il secolo breve*, Milano, Rizzoli., 1995.
38. ისენგი 1997: ISNENGI, M., *Il mito della Grande Guerra*, Bologna, Il Mulino, 1997.
39. იურილი 1996: IURILLI, A., *Novecento letterario italiano. Repertorio bibliografico*, Lecce, Palomar, 1996.
40. ჯაკობი 1982: JACOBBI, R., «Avanguardia di Filippo Tommaso Marinetti», in *Novecento: gli scritti e la cultura letteraria nella società italiana*, Vol. II, Milano, Marzorati, pp. 1715-1751, 1982.
41. ლამბერტი 1982: LAMBERTI, M. M., «I mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti», in *Storia dell'arte italiana. Il Novecento*, Torino, Einaudi, pp. 5-174, 1982.
42. ლამბერტი 1982: LAMBERTI, M. M., «Storia dell'arte italiana: dal Medioevo al Novecento », *Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2^a parte, vol. III, 1982.
43. ლანოს გომეზი 2008: LLANOS GÓMEZ, A. (2008): *La dramaturgia futurista de Filippo Tommaso Marinetti. El discurso artístico de la modernidad*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2008.
44. ლუჩინი 1971: LUCINI, G. P., *Scritti critici*, a cura di E. Sanguineti, Bari, Laterza, 1971.
45. მაგრისი 1980: MAGRIS, C., *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi, 3^a ed. 1980.
46. მაიაკოვსკი 1977: MAJAKOVSKIJ, V., *Opere scelte*, a cura di M. De Micheli, Milano, Feltrinelli, 1977.

47. მანგონი 1974; MANGONI, L., *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Bari, Laterza, 1974.
48. მან 1924; MANN, T., *Der Zauberberg*, Berlin, S. Fischer Verlag, 1924.
49. მარინეტი 1990; MARINETTI, F.T., *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, I Meridiani, 2^a ed. 1990.
50. მასი 2007; MASI, A., *Storia dell'Arte Italiana 1909-1942*, Città di Castello (PG), Edimond, 2007.
51. მორასო 1905; MORASSO, M., *La nuova arma (la macchina)*, Torino, Bocca editore, 1905.
52. მორელი 1994; MORELLI, G., *Ludus. Gioco, Sport, Cinema nell'avanguardia spagnola* Milano, Jaca Book, 1994.
53. ნიკოლოზო 2008; NICOLOSO, P., *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Torino, Einaudi, 2008.
54. ნიცშე 1968; NIETZSCHE, F., *Also sprach Zarathustra, Opere Complete*, ed. italiana diretta da G. Colli e M. Montinari, Milano, Adelphi, 1968.
55. პაღია 1977; PAGLIA, L., *Invito alla lettura di Marinetti*, Milano, Mursia, 1977.
56. პალაცესკი 1990; PALAZZESCHI, A., «Prefazione» a *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Milano, Mondadori, I Meridiani, 2^a ed., pp. xiii – xxvii, 1990.
57. პალაცესკი 1915; PALAZZESCHI, A., «Futurismo e Marinettismo», *Lacerba*, 7. [E in L. De Maria (1990), pp. xxvii-c], 1915.
58. პეტრონიო 1970; PETRONIO, G., «I nuovi mezzi espressivi e i rapporti con il pubblico», in *Novecento: gli scritti e la cultura letteraria nella società italiana*, Vol. II, Milano, Marzorati, pp. 1189-1213, 1970.
59. პეტრონიო 1980; PETRONIO, G., *L'attività letteraria in Italia*, Milano, Palumbo, 1980.
60. პისკოპო 1982; PISCOPO, U., «Il futurismo italiano», in *Novecento: gli scritti e la cultura letteraria nella società italiana*, Vol. II, Milano, Marzorati, pp. 1696-1707, 1982.
61. პოჯიოლი 1964; POGGIOLI, R., *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964.

62. პროსტი 1946: PROUST, M., *Du côté de chez Swamm*, Paris, Librairie Gallimard, 1946.
63. რიზონი 2006: RICCONI, I., *Arte d'avanguardia e società. L'esperienza del futurismo nel pensiero sociale e culturale contemporaneo*, Roma, L'albatros, 2006.
64. რიპელინო 2002: RIPELLINO, A. M., *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Torino, Einaudi, 2ª ed., 2002.
65. რუფინო 2001: RUFINO, U., «Il linguaggio poetico futurista: gestualità e teatralizzazione della parola», in *Lengua y Lenguaje poético. Actas del IX Congreso Nacional de Italianistas*, Valladolid, Editorial Universitaria, pp. 709-716, 2001.
66. სალარისი 1992: SALARIS, C., *Storia del futurismo. Libri giornali manifesti*, Roma, Editori Riuniti, 1992
67. სალარისი 1997: SALARIS, C., *Marinetti. Arte e vita futurista*, Roma, Editori Riuniti, 1997.
68. სალარისი 1998: SALARIS, C., *Bibliografia del Futurismo*, Roma, Biblioteca il Vascello – Stampa Alternativa, 1998.
69. სალსანო 2006: SALSANO, R., *Trittico futurista. Buzzi, Marinetti, Settimelli*, Roma, Bulzoni editore, 2006.
70. სალვატორელი 1975: SALVATORELLI, L., MIRA, G., «Lo stato corporativo», in *Storia d'Italia nel periodo fascista*, Torino, Einaudi, pp. 538-585, 1975.
71. სანგუინეტი 1969: SANGUINETI, E., *Poesia del Novecento*, Bari, Laterza, 1969.
72. სკაპ 2004: SCHAPP, J., *Filippo Tommaso Marinetti. Teatro*, Milano, Oscar Mondadori, Vol. I-II, 2004.
73. სერი 2005: SERRI, M., *I redenti. Gli intellettuali che vissero due volte: 1938-1948*, Trieste-Milano, Il Corbaccio, 2005.
74. ტესარი 1973: TESSARI, R., *Il mito della macchina*, Milano, Mursia, 1973.
75. ვასარი 1925: VASARI, R., *L'angoscia della macchina*, Torino, Rinascimento, 1925.
76. ვასარი 1933: VASARI, R., *Raun*, Milano, Cappuccio – Il libro futurista, 1833
77. რატიანი 2016: რატიანი, ი., ელბაქიძე, მ., *ბოლშევიზმი და ქართული ლიტერატურა გასაბჭოებიდან მეორე მსოფლიო ომამდე, (1921-1941 წწ.)*, თბილისი, გამომც. მწიგნობარი 2016. გვ.77.

78. ბერგჰაუსი 2000: BERGHAUS, Günter, *International Futurism in arts and Literature*. Berlin, 2000 (European Cultures, 13), 2000.
79. გუნტერი 2018: GUNTER, Hans, *Terminology and ideology: Italian Futurism and Russian Avant-garde*, Elsevier, SinceDirect, web page www.sciencedirect.com.
80. მარინეტი 1968: MARINETTI, F.T., *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà, Teoria e invenzione futurista* (a cura di L. De Maria). Milano, 1968.
81. ბოჩონი 1971: BOCCIONI, Umberto, *Pittura Scultura Futuriste (Dinamismo Plastico), Gli scritti editi e inediti* (a cura di Zeno Birolli). Milano, 1971.
82. ბერგმან 1962: BERGMAN, P. *Modernolatria et Simultaneità*. Uppsala, 1962.
83. დე მიკელის 1973: DE MICHELIS, C.G., *Il futurismo italiano in Russia 1909-1929*. Bari, 1973;
84. დე მიკელის 2009: DE MICHELIS, C.G., *L' avanguardia Traseversale. Il futurismo tra Italia e Russia*. Marsilio. Venezia 2009.
85. დე ბიაზე 1988: De BLAZE, C. *L esperienza del Futurismo*. Napoli, 1988.
86. ვიაჯი 1988: VIAZZI Clauco, *I poeti del Futurismo 1909-1944*. Biblioteca Longanesi.&C., 1988.
87. დე მიკელის 1988: DE MICHELIS, C.G., *I contatti politico-culturali tra futuristi italiani e Russia. Futurismo, cultura e politica*. (a cura di R. De Felice), Torino, 1988.
88. ტრეტიაკოვ 1977: TRETIAKOV, S., *Dal realismo al futurismo*. Mazotta, Parigi, 1977.
89. ბოჩონი 2009: BOCCIONI, U. *Pittura Scultura Futuriste (Dinamismo Plastico)*. Firenzelibri, 2009.
90. მარინეტი 1912: MARINETTI, F.T., *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, https://it.wikisource.org/wiki/I_Manifesti_del_futurismo/Manifesto_tecnico_della_letteratura_futurista.
91. მაგაროტო 1976: MAGAROTTO, L., *L' avanguardia dopo la rivoluzione*. Savelli, 1976.
92. პალმიერი 1987: PALMIERI, G., *Invito a conoscere Futurismo*. Mursia. Milano, 1987.
93. მარკოვ 1973: MARKOV, V., *Storia del Futurismo russo*. Giulio Einaudi Editore, 1973.

94. ტროცკი 2001: TROTSKY, L. *Literature et Revolution. Les questions di mode de vie.*<https://www.librairie-gallimard.com/livre/9782906229433-litterature-et-revolution-les-questions-du-mode-de-vie-leon-trotsky/>.
95. ლისტა 1973: LISTA, Giovanni, *Futurisme. Manifestes- Proclamations –Documents.* Lausanne, 1973.
96. ლისტა 1977: LISTA, Giovanni, *Marinetti e le Futurisme. Etudes documents. iconographie.* Lausanne, 1977.
97. ლისტა 1995: LISTA, Giovanni, *F.T. marinetti. L’anarchiste du futurisme. Biographie.* Paris,1995.
98. ლისტა 2008: LISTA, Giovanni, *Le futurisme. Une avant-garde radicale.* Paris, 2008.
99. ლისტა 2008: LISTA, Giovanni, *Genèse et analyse du manifeste du Futurisme.* In: *Le Futurisme à Paris. Une avant-garde explosive.* Paris, 2008.
100. ლისტა 2015: LISTA, Giovanni, *Le Futurisme. Textes et Manifestes, 1909-1924.* Seyzérieu, 2015.
101. ლისტა 2015: LISTA, Giovanni, *Le Futurisme. Textes et Manifestes, 1909-1924.* Seyzérieu, 2015.
102. ლისტა 2015: LISTA, Giovanni, *Qu’est-ce que Futurisme ?* suivi de Dictionnaire des Futuristes. Paris, 2015.
103. მეაჯი 2010 : MEAZZI, Barbara, *Le Futurisme entre l’Italie et la France 1909-1924.* Chambéry, 2010.
104. ვერდონე 2003: VERDONE, M. *Il Futurismo.* Newton & Compton Editori. Roma, 2003.
105. მანაკორდა 2004: MANACORDA, Giuliano, *Storia della letteratura Italiana.* Newton & Compton Editori. Roma, 2004.
106. ვერდონე 1973: VERDONE, M., *Prosa e critica futurista.* Feltrinelli. Milano. 1973.
107. ვეისგებერ 1984 VEISGEEBER, J., *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle.* (Genres)(Vol. I, II) Budapest, 1984.
108. ტომიშ 2015: TOMICHE, Anne : *La naissance des avant-gardes occidentales – 1909-1922.* Paris, 2015.
109. ფაშერო 2010: FAUCHEREAU, S., *Avant- gardes du XX e siècle (1905-1930).* Flammarion. Paris, 2010.

110. სოლა 1989: SOLA, A., *Le futurisme russe*, PUF écriture, Paris, 1989.
111. მილან 2009; MILAN, S., *L'Antiphilosophie du futurisme*, L' âge d' Homme. Paris, 2009.
112. ლივი 2008: LIVI F., *Futurisme et Surréalisme. Actes du Colloque*. L' âge d' Homme. Paris, 2008.
113. ნიკოლსკაია 2000: **Никольская Татьяна, *Фантастический город: Русская культурная жизнь в Тбилиси (1917–1921)* М.: Пятая страна, Москва, 2000**
114. ნიკოლსკაია 2000: **Никольская Татьяна, *Авангард и окрестности*. [Издательство Ивана Лимбаха](#) Москва, 2000.**
115. მიკალი 2002; MICALI, Simona, *Miti e Riti del moderno, Marinetti, Bonampelli, Pirandello*, Le monnier, 2002.
116. ბარონი 2005: BARONI, Giorgio, *Il futurismo sulla rampa di lancio, "Poesia" 1005-2005*, Pisa Roma, 2005.
117. აბულაძე 1924-25: აბულაძე ბ., – *უფრო მეტი მობრუნებულ ფოკუსში*. ჟურნ. „ლიტერატურა და სხვა“ წიგნში: 1910-1920-იანი წლების ჟურნალები წიგნი მეოთხე. თბილისი, 2011.
118. ალხაზიშვილი 1924-25: ალხაზიშვილი, შ., – *პოეზია. nec plus ultra* ჟურნ. „ლიტერატურა და სხვა“ წიგნში: 1910-1920-იანი წლების ჟურნალები წიგნი მეოთხე თბილისი, 2011.
119. ალხაზიშვილი 1927: ალხაზიშვილი, შ., *მემარცხენე მხატვრობის პოზიციები*. ჟურნ. "მემარცხენეობა", N1, 1927, გვ. 61–66.
120. ალხაზიშვილი 1924-25: ალხაზიშვილი, შ., *100 : (ლექსი)* ჟურნ. „ლიტერატურა და სხვა“. თბილისი, 1924-1925. – N1. – გვ.5-6.
121. ბელიაშვილი 1924-25: ბელიაშვილი, ა., *კონსტრუქციები*. ჟურნ. „ლიტერატურა და სხვა“ №1 წიგნი: 1910-1920-იანი წლების ჟურნალები წიგნი მეოთხე, თბილისი, 2011.
122. ბელიაშვილი 1924-25: ბელიაშვილი, ა., „ლიტერატურა და სხვა“ №1. წიგნი: 1910-1920-იანი წლების ჟურნალები წიგნი მეოთხე, თბილისი, 2011.
123. ბერგსონი 1993: ბერგსონი, ა., *ცნობიერების უშუალო მონაცემები*. თბილისის დამოუკიდებელი უნივერსიტეტი, 1993.

124. დოიაშვილი 2009: დოიაშვილი, თ. *XX საუკუნის ქართული ლიტერატურა*. მასწავლებლის ბიბლიოთეკა ქართული ენა და ლიტერატურა ტომი V, თბილისი, 2009 გვ. 146.
125. დოიაშვილი 2004: დოიაშვილი, თ., *ფრთები და დიადემა. გალაკტიონოლოგია*. III თბ. 2004, გვ. 70.
126. პაიჭაძე 2017: პაიჭაძე, თ., „ზაუმი“ – *ლინგვისტური ექსპერიმენტიდან არტენდენციისაკენ*. „სჯანი“ N 18, 2017.
127. პაიჭაძე 2018: პაიჭაძე, თ., *მოდერნიზმი და ქართული ლიტერატურა ტექსტი, როგორც კულტურა*. ივანე ჯავახიშვილის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2018.
128. ჟღენტი 1924-25: ჟღენტი, ბ., *პასეიზმი და ფუტურიზმი*. ჟურნ. „ლიტერატურა და სხვა“ წიგნში: 1910-1920-იანი წლების ჟურნალები, წიგნი მეოთხე თბილისი, 2011.
129. რობაქიძე 1988: რობაქიძე, გ., *ექსპრესიონიზმი. წერილები ხელოვნებაზე*. ჟურნ. საბჭოთა ხელოვნება, პუბლ. ავთ. ჩხიკვიშვილის. 1988 № 8, გვ.55-63.
130. რობაქიძე 2014: რობაქიძე, გ., *ომი და კულტურა წერილები ესეები, ლიტერატურული პორტრეტები*. თბილისი, 2014, გვ. 421.
131. სიგუა 2012: სიგუა, ს., *კულტუროლოგიის საფუძვლები*. თბილისი, ტ. II, 2012.
132. ტაბიძე 1916: ტაბიძე, ტ. , *ცისფერი ყანწებით*, ჟურნ. ცისფერი ყანწები, 1916, №2.
133. შავგულიძე 2007: შავგულიძე, ქ., *ავანგარდი : (მე-20 ს. სახვითი ხელოვნება)*. თბილისი, 2007.
134. შენგელაია 1924-25: შენგელაია, დ., *Comentaria de bello Galico* ჟურნ. „ლიტერატურა და სხვა“ №1 წიგნში: 1910-1920-იანი წლების ჟურნალები წიგნი მეოთხე, თბილისი, 2011.
135. ჩაჩავა 1924-25: ჩაჩავა, ნ., *ინციდენტები*. ჟურნ. „ლიტერატურა და სხვა“. №1 1910-1920-იანი წლების ჟურნალები, წიგნი მეოთხე, თბილისი, 2011.
136. ჩაჩავა 1924-25: ჩაჩავა, ნ., *ბგერათა ორიენტაციის საკითხი*. ჟურნ. „ლიტერატურა და სხვა“ №1 წიგნში: 1910-1920-იანი წლების ჟურნალები, წიგნი მეოთხე, თბილისი , 2011 წ.

137. ჩიქოვანი 1924-25: ჩიქოვანი, ს., *ახალი ხელოვნების ფაქტები*. ჟურნ. „ლიტერატურა და სხვა“ №1 წიგნი: 1910-1920-იანი წლების ჟურნალები, წიგნი მეოთხე თბილისი, 2011.
138. ცირეკიძე 1923: ცირეკიძე, ს., *პოეტი და მკითხველი*, „მეოცნებე ნიამორები“ № 9. 1923.
139. ცირეკიძე 1919: ცირეკიძე ალექსანდრე *მინიატურა* ჟურნ. „მეოცნებე ნიამორები“, №1 გვ 21, 1919.
140. წიფურია 2009: წიფურია, ბ., *XIX საუკუნის დასასრულისა და XX საუკუნის დასაწყისის ლიტერატურულ მიმდინარეობათა ისტორიიდან იმპრესიონიზმი*, გაზ. განათლება 26 ნოემბერი – 2 დეკემბერი 2009.
141. წიფურია 2018: წიფურია, ბ., ცისფერი ყანწები, ილიაუნის გზამკვლევი <https://guide.iliauni.edu.ge/books/tsispherqhantselebi/> 2018.
142. წიფურია 2009: წიფურია, ბ., *XIX საუკუნის დასასრულისა და XX საუკუნის დასაწყისის ლიტერატურულ მიმდინარეობათა ისტორიიდან. ფუტურიზმი*. „ახალი განათლება“. 2009. – 24 დეკემბერი. – N40.
143. ხვედელიძე 2003: ხვედელიძე, რ., *იმპრესიონიზმი მხატვრობასა და ლიტერატურაში*. შრომები. თბილისის უნივერსიტეტი; სლავისტიკის ცენტრი. ტ.1. – გვ.115-138, 2003.
144. წიფურია 2011: TSIPURIA, B., – H₂SO₄: *The Futurism Experience in Georgia*, DE Gruyter. International Yearbook of Futurism Studies volume 1 2011 pg.302.
145. H₂SO₄: 1924.
146. რატინი 2018: რატინი ი., *ქართული მწერლობა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი*. უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2018, გვ. 157-159.
147. დარჩია 2018: დარჩია ქ., *ლალი, ემა-ლაღაევა ედიბერიძე*, ალბომი, საქართველოს განათლების, მეცნიერების, კულტურისა და სპორტის სამინისტრო, თბილისი, 2018.
148. სიგუა: 2020: სიგუა ს., *კულტუროლოგიის საფუძვლები (I-IV)*, საარი, 2020.

დანართი (ფოტოები, დოკუმენტები)

დანართი



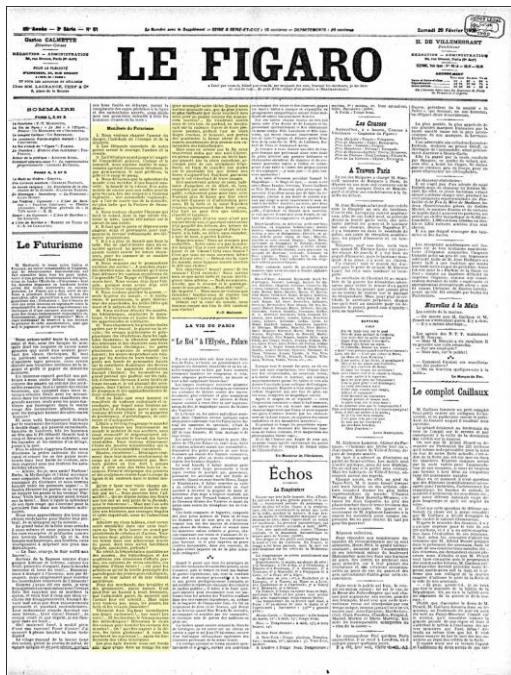
ფილიპო ტომაზო მარინეტი, ფუტურიზმის მამამთავარი და იდეოლოგი (1876-1944)



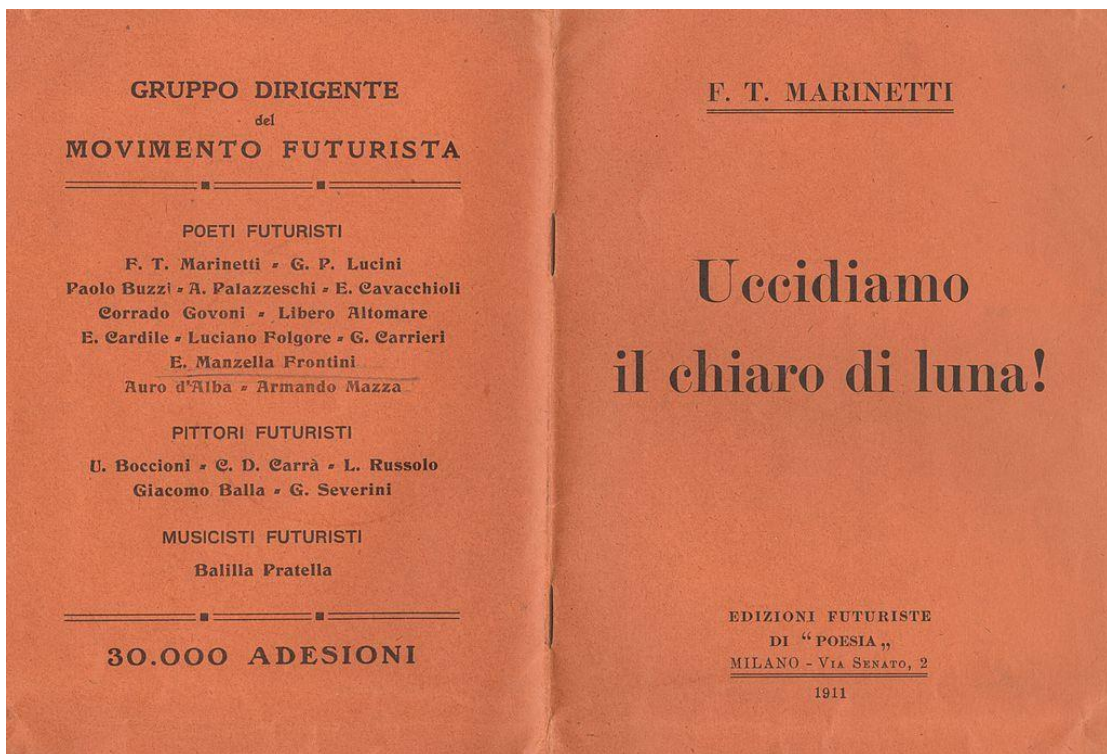
იტალიელი ფუტურისტები: რუსოლო, კარა, მარინეტი, ბოჩონი, სევერინი



ფუტურისტული მოდა, კოსტუმები



მარინეტი ფ.ტ., ფუტურისმის მანიფესტი, გაზ. ლე ფიგარო, პარიზი, 1909



მარინეტი ფ.ტ., მოვკლათ მთვარის ნათელი, გამ. პოეზია, მილანი, 1919.



კარლო კარა, ანარქისტი გალის დაკრძალვა, 1911



კარლო კარა, წითელი მხედარი, 1913



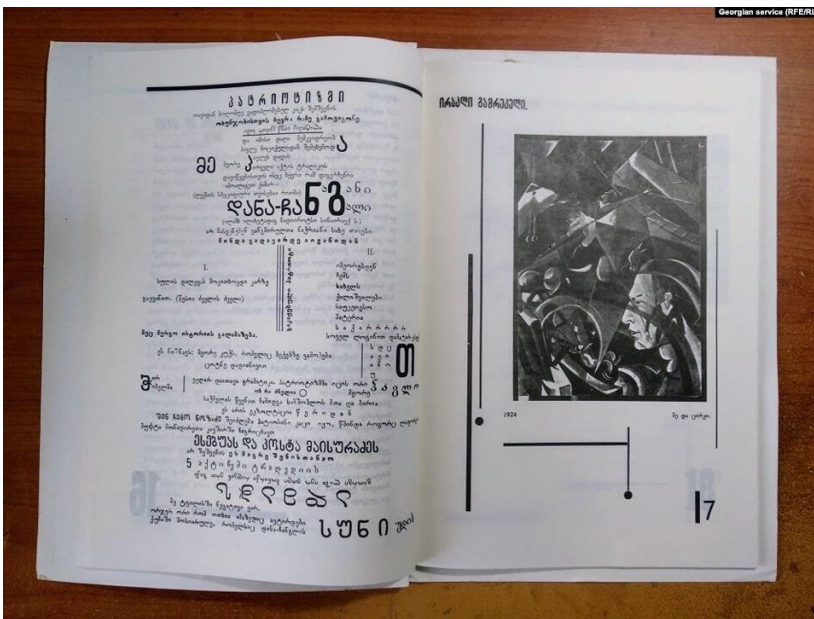
კარლო კარა, მოცურავე ქალები, 1910



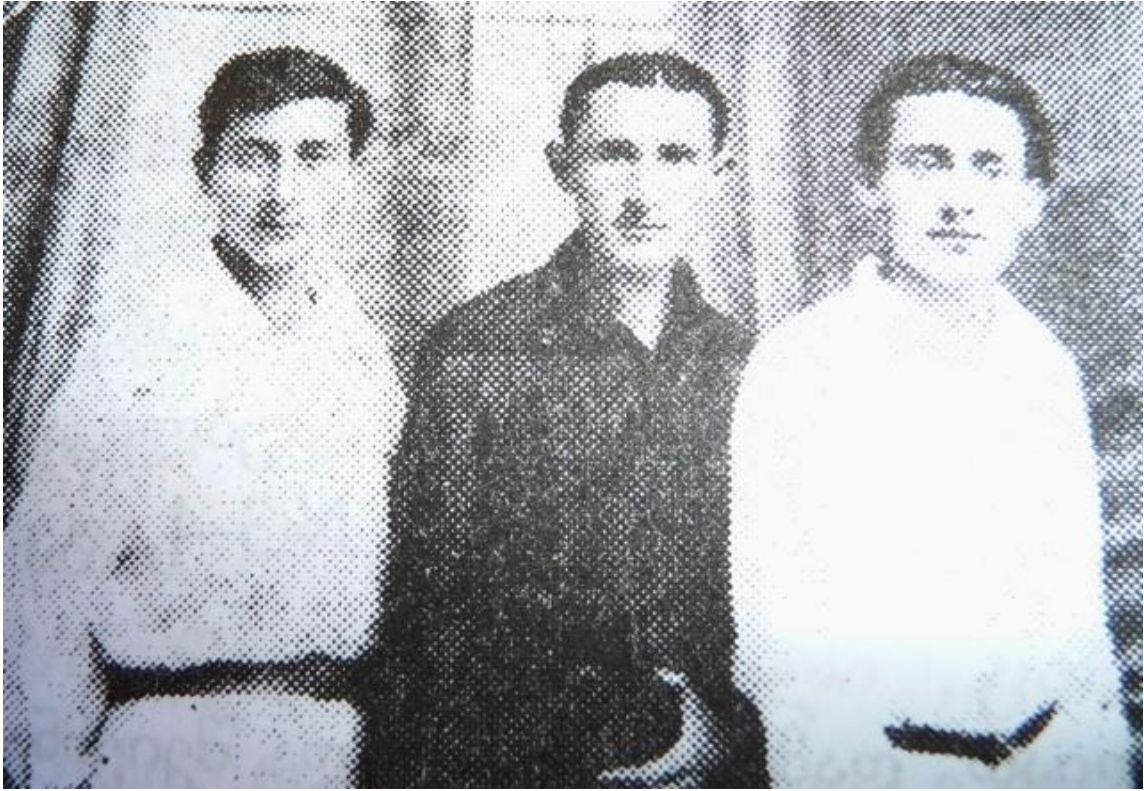
ჟურნალი H₂SO₄, 1924



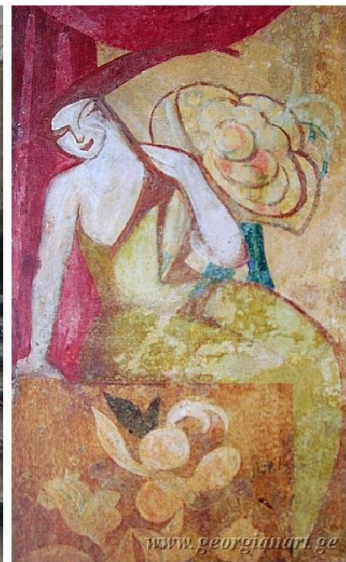
ჟურნალი H₂SO₄, 1924



ჟურნალი H₂SO₄, 1924



სიმონ ჩიქოვანი, აკაკი ბელიაშვილი, ნიკოლოზ ჩაჩავა



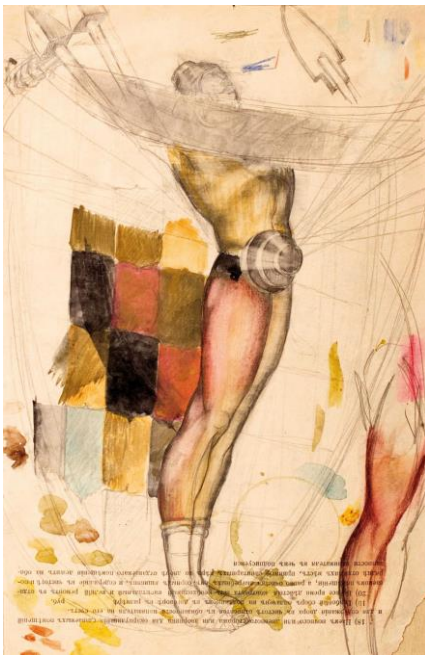
ფუტურისტული კაფე „ქიმერიონი“, თბილისი



პეტრე ოცხელი (1907-2007)



პეტრე ოცხელი, მფრინავი მღებავი, 1933



პეტრე ოცხელი, ოტელო, 1933



პეტრე ოცხელი, ოტელი, 1933



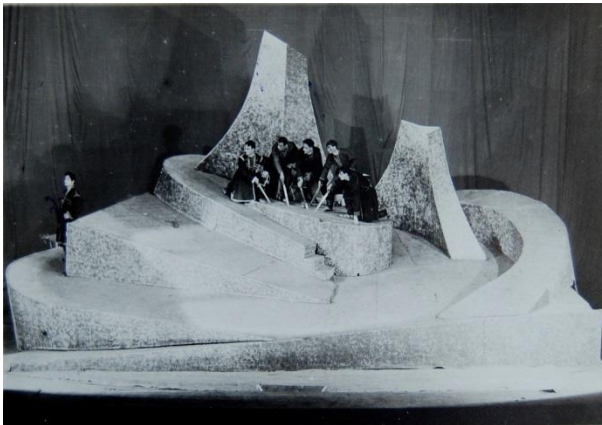
ირაკლი გამრეკელი



ირაკლი გამრეკელი და სანდრო ახმეტელი



ი გამრეკელი, „ჰამლეტი“, ესკიზი



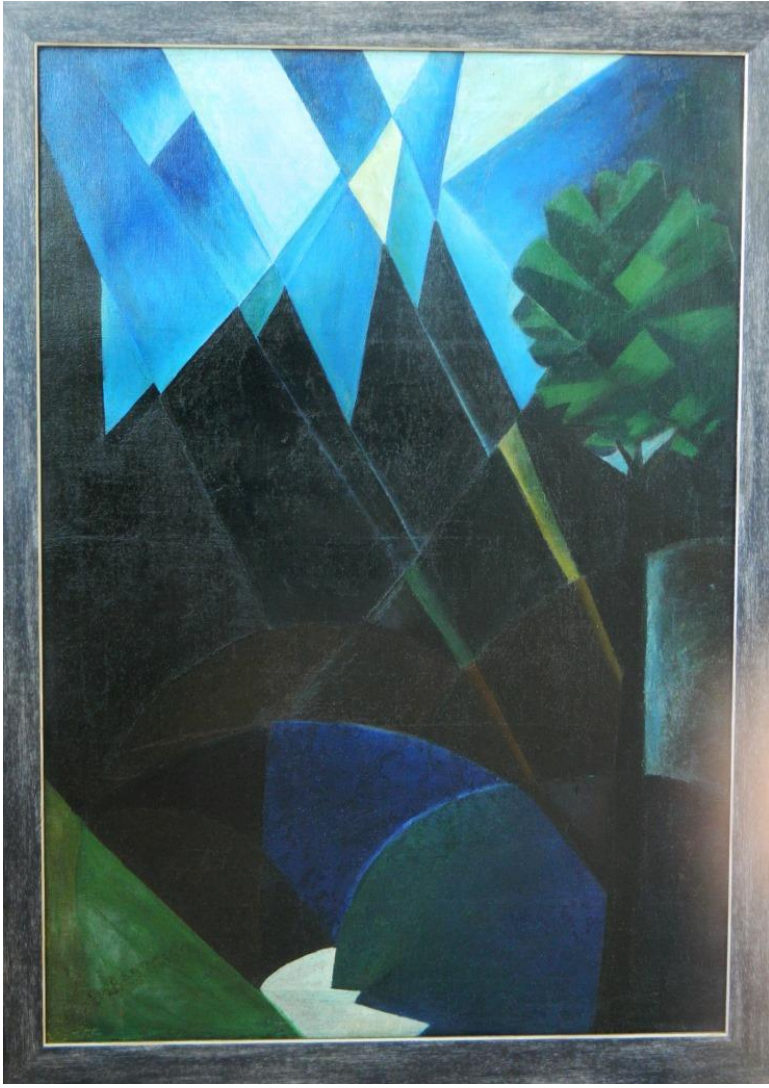
ი გამრეკელი, „ლამარა“



„ყაჩაღები“



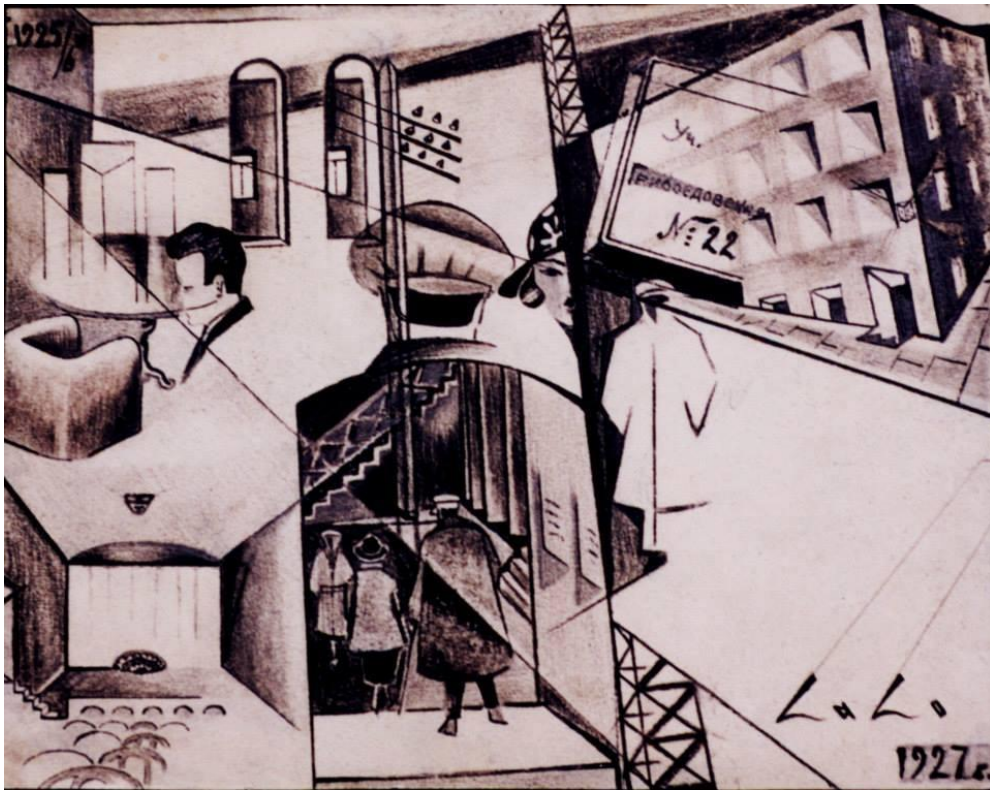
ბენო გორდუზიანი, (1894 -1975)



ბენო გორდეზანი, ცხრაწყარო, (1910-1934)



ემა ლალაევა-ედიბერიძე (1804-1991)



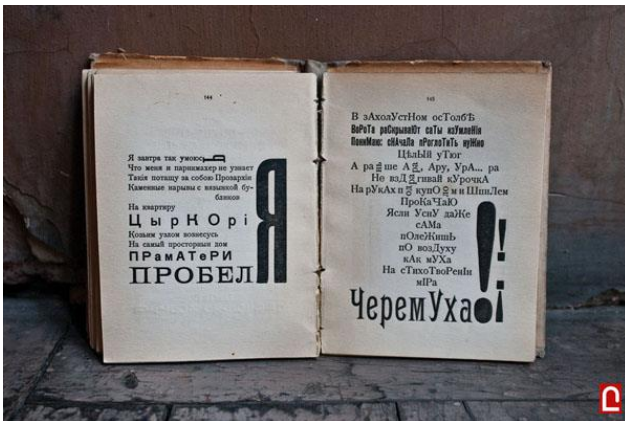
ემა ლალაევა-ედიბერიძე, ინდუსტრიული ქალაქი, 1927



ემა ლალაევა-ედიბერიძე, მამაკაცის პორტრეტი, 1927



რუსი ფუტურისტები: ა. კრუჩენიხი, დ. ბურლიუკი, ჟურნალი 41 ° 1919
 ვ. მაიაკოვსკი, ნ. ნურლიოვი, ბ. ლივზიცი



Софии Георгиевне Мельниковой. Фантастический кабачок. – Тифлис, 1919



ჟურნალი "სადოკ სუდეი" 1912



კირილე ზდანევიჩი (1902-1967)



ოლია ზდანევიჩი (1894-1975)



კირილე ზდანევიჩი, 1922



კირილე ზდანევიჩი, კოლაუ ჰერნიაგვის პორტრეტი, 1926



კირილე ზდანევიჩი, ესკიზი სპექტაკლისთვის „გაზი“, 1924



ნატალია გონჩაროვა (1881-1962)



ნატალია გონჩაროვა, ველოსიპედისტი, 1913