

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

ლევან გელაშვილი

ფოტოგრაფიულ-ბინოკულარული ნარატივი ქართულ
მოდერნისტულ ტექსტებში

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

დისერტაცია

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ფილოლოგიის დოქტორი,
პროფესორი თამარ პაიჭაძე

თბილისი

2018

სარჩევი

შესავალი.....	3
I თავი	
ბინოკულარული ნარატივის თეორიული ბაზის გააზრებისათვის ცნობიერების შედეგების რეკომბინაცია, როგორც მონტაჟის პრინციპი ლიტერატურული ნაწარმოების ქმნადობა-აღქმის პროცესში	6
ეკფრასისის მეთოდი ბინოკულარულ ნარატივში.....	22
II თავი	
ეკფრასისი და ფოტოგრაფიულ-ბინოკულარული თხრობის თავისებურებები იმპრესიონისტულ ტექსტებში (ისტორია, ტენდენციები)	35
მინიატურა, როგორც ჟანრი (ისტორია, ტენდენციები)	47
ეკფრასისი და ფოტოგრაფიულ-ბინოკულარული თხრობის თავისებურებები ნიკო ლორთქიფანიძის მინიატურებში	54
კინონარატივი ნიკო ლორთქიფანიძის შემოქმედებაში	86
რიტმი ნიკო ლორთქიფანიძის პროზაში	106
III თავი	
ფოტოგრაფიულ ბინოკულარული ნარატივი ქართულ ფუტურიზმში. ცეცხლის მითოლოგემა ქართულ ფუტურიზმში, როგორც კინონარატივის სემიოტიკა	119
გამომსახველობითი საშუალებები და მონტაჟის პრინციპი ფუტურისტულ ტექსტებში	143
ბინოკულარული ნარატივის ტენდენციის გაცნობიერებისათვის ქართულ პროზაში (სხვა ანალოგები).....	185
ნაშრომის ძირითადი დასკვნები	190
ბიბლიოგრაფია	206
დანართი	216

შესავალი

ლიტერატურული ტექსტი ყოველთვის იყო გარკვეული გამოწვევა ხელოვნების სხვა დარგების განვითარებისა და ახალი ფორმების წარმოჩენისა. თუ ამ კავშირების ისტორიას გადავხედავთ, ცალსახა კავშირს გავაცნობიერებთ მუსიკალურ და თეატრალურ ხელოვნებასთან.

XX საუკუნეში ეს დამოკიდებულებანი ახალ ფაზაში შევიდა და ახალ ფორმებად გამოვლინდა. თეატრალური და მუსიკალური ხელოვნების და ლიტერატურის ისტორიას დაემატა XX საუკუნის ხელოვნების ახალი მონაპოვარი - კინო, რომელმაც მთლიანად აირეკლა მხატვრულ ლიტერატურაში არსებული მეთოდოლოგიური მხატვრული და თემატური სიახლეები.

ნაშრომში განხილულია კინოხერხების სუბლიმაცია და შემოქმედებითი ინპლანტაციის პრობლემა მხატვრულ ტექსტებში - ქართულ ფუტურისტულ, დადაისტურ და იმპრესიონისტულ ნაწარმოებებში. კინოს სახვითი მეთოდების სუბლიმირებას ლიტერატურაში და მის ანალიზს ლიტერატურისმცოდნეობაში საკმაოდ ხანგრძლივი და საინტერესო ისტორია აქვს. ტექსტის ფოტოგრაფიულ-ბინოკულარული თხრობის შრე ნარატიული სტრუქტურის მნიშვნელოვან ელემენტს წარმოადგენს; რაც შესაძლებლობას იძლევა ქართული მოდერნისტული ტექსტები დასავლურ ლიტერატურისმცოდნეობის დისკურში გავიაზროთ.

ფოტოგრაფიულ-ბინოკულარული ნარატივი უმთავრესად კინოს ლიტერატურაზე გავლენით გამოიხატა, რაც იმითაც არის საინტერესო, რომ ავტორის მიერ ტექსტში გამოყენებული მწერლური, კინემატოგრაფიული ხერხი, რეციპიენტის მხრიდან აღიქმება, როგორც წარმოსახვითი კინოხერხი. ავტორი წერს იმგვარად, რომ მკითხველის თვალს კონკრეტული ეპიზოდი ფოტოგრაფიულად ან კინოკადრით წარმოუდგება. რეციპიენტი კითხვისას ხედვით-ვერბალურ თხრობას წარმოიდგენს, როგორც კადრების თანამიმდევრობას. კინოს გავლენა ხშირად იმდენად ძლიერია სოციალურ ცხოვრებაზე, რომ კინოკონტექსტში არა მხოლოდ კინოს არსებობის ეპოქაში შექმნილი თხზულებები გაიაზრება, არამედ ისინიც, რომლებიც კინოს დაბადებამდე იყო დაწერილი და ავტორს ცნობიერად სრულიადაც არ აქვს ნაგულისხმევი კინოთხრობის მეთოდის გამოყენება. საინტერესოა რომ გრიგოლ

რობაქიძე „ბაში-აჩუკს“ განიხილავს როგორც კინორომანს, მისი აზრით ტექსტი მთლიანად იცავს კინემატოგრაფიული ბინოკულარული თხრობის მანერას და გამოხატვის ფორმას. რობაქიძე თავის პუბლიკაციაში მოთხრობას გვიყვება, როგორც ფილმს. მსგავსი ხედვით-ვერბალური თხრობის შრე მწერლობაში, არა მხოლოდ ახალ და უახლეს ტექსტებში, არამედ ძველ ქართულ მწერლობაშიც არსებობს.

ფოტოგრაფიულ-ბინოკულარულ თხრობას ქართულ მოდერნისტულ ტექსტის სტრუქტურაში უდიდესი დატვირთვა ენიჭება. ამ პრობლემის მრავალფეროვნება სრულიად შეუსწავლელია. ეს საკითხი ქართული ლიტერატურის მასშტაბით არ განხილულა (არსებობს სპორადული ხასიათის შენიშვნები, რომლებიც ამა თუ იმ პრობლემის განხილვისას ჩნდება, მაგრამ შემდგომი ანალიზის ობიექტი აღარ ხდება);

ლიტერატურული კინონარატივის ფენომენის ინტერდისციპლინარული ანალიზი, მოიცავს ფოტოგრაფიულ-ბინოკულარული თხრობის ფსიქოლოგიური ბუნების, მისი ფუნქციური ტიპოლოგიის, ზემოქმედებითი მექანიზმების ინტერპრეტაციას. კვლევის პროცესში გამოვიყენეთ პრობლემისადმი ინტერდისციპლინარული მიდგომა – თემის სპეციფიკიდან გამომდინარე, დავეყრდენით მომიჯნავე დისციპლინების კვლევით აპარატს (კინონარატივის, ლიტერატურათმცოდნეობის, კომპარატივისტიკის, ლიტერატურის ისტორიისა და ლიტერატურის სოციოლოგიის).

ბოლო ათწლეულებში ევროპულ ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში, გამოიკვეთა სხვადასხვა დარგის მეთოდოლოგიათა და წარმატებულ გამოცდილებათა ურთიერთჰარმონიზების ტენდენცია, რამაც კომპარატივისტული კვლევების საზღვრები მნიშვნელოვნად გააფართოვა. ჩვენი მოკრძალებული ამბიცია აღნიშნული მიმართულებით სვლის მცდელობაც არის, როცა კინონარატივის, ლიტერატურათმცოდნეობის, ლიტერატურის ისტორიისა და ლიტერატურის სოციოლოგიის ინსტრუმენტარით საკვლევი თემის დამუშავებას ვცდილობთ. ჩვენი აზრით, ასეთი მცდელობა ადეკვატურად პასუხობს თვით საკვლევი თემის კინოს გავლენის ლიტერატურული ფაზის რთულ შინაარსობრივ მოცემულობას. ჩვენ მყარი, მეთოდოლოგიური ორიენტაცია ავირჩიეთ. რა თქმა უნდა, ეს არავითარ შემთხვევაში არ ნიშნავს ლიტერატურული კვლევის ფარგლებს გარეთ გასვლას.

ვგულისხმობთ მხოლოდ მოდერნისტულ ტექსტებში კინოთხრობის ტრადიციის გამოკვეთას და მის მიმართებას ეპოქალურ კონტექსტთან. ასეთი მეთოდოლოგიური პოზიცია გამართლებულია; ჩვენი ძირითადი მიზნიდან გამომდინარეც: გავაშუქოთ ლიტერატურის ნარატივებს შორის ურთიერთგადაკვეთისა და დიალოგის ახალი, არაკლასიკური გამოცდილება და ვაჩვენოთ აღნიშნული კონტაქტების კლასიკურ და არაკლასიკურ ფორმებს შორის როგორც განსხვავების, ისე მსგავსების ნიშნები.

ცალკე უნდა აღინიშნოს ეკფრასისის ისტორიული განვითარება და გააქტიურება მეოცე საუკუნეში, რაც არაერთი ნოვატორული მწერლური ხერხებით გამოირჩა მხატვრულ ლიტერატურაში. ეკფრასისი, როგორც „აღწერითი სიტყვა, რომელიც ნათლად წარმოგვიდგენს საგანს“ კონცენტრირებული იყო: პორტრეტებზე, ხასიათებზე, გეოგრაფიულ ადგილებზე, საცხოვრებელ გარემოზე, სტიქიურ მოვლენებზე, ბრძოლის სურათებზე, ხელოვნების ძეგლებზე და სხვ. ეკფრასისი მეოცე საუკუნეში განსაკუთრებული კვლევის ობიექტი გახდა. ეკფრასისი თუ თავდაპირველად ტექსტში მხატვრულ ნაწარმოებს აღწერდა, დღეს უკვე მეცნიერების მიერ ის, ზოგადად აღწერით თხრობად გაიაზრება. ტექნოლოგიური გლობალიზაციის პირობებში ტექსტის მოხმარების ჩარჩო გაფართოვდა და ეკფრასისიც ვიზუალური ხერხების მთელ არსენალს მოიცავს. მისი მნიშვნელობა გაფართოვდა ლიტერატურაში, მან რამდენიმე ეტაპი გაიარა და უბრალო აღწერითი თხრობიდან, თანამედროვე ინტერაქტიულ გარემოში ტექსტის ინტერაქტიულ ვიზუალად სუბლიმირდა.

ფუტურიზმში ზედაპირზეა ტექნიცისტური მეთოდების ხელოვნებაში გადატანა, რომელიც უკიდურესად მძაფრ და აგრესიულ, ხშირ შემთხვევაში წარსულის სრულ უარყოფით სკანდალურ ხასიათს ატარებდა. იმპრესიონიზმში ლიტერატურული ხერხები მორგებულია ტექნიციზმის მეთოდებს, შეიძლება ითქვას, რომ რიგ შემთხვევაში მანქანური საშუალებების შესაბამისი სახელოვნებო ხერხებითაა გამოხატული. ფუტურიზმის ბინოკულარულ, მხატვრულ-შემოქმედებითი გამომსახველობის ფორმები ერთგვარად ნატურალიზმისა და იმპრესიონიზმის შემდეგ ეტაპს წარმოადგენს.

I თავი

ბინოკულარული ნარატივის თეორიული ბაზის გააზრებისათვის ცნობიერების შედეგების რეკომბინაცია, როგორც მონტაჟის პრინციპი ლიტერატურული ნაწარმოების ქმნადობა-აღქმის პროცესში

სამყაროში ცალკე აღებული არაფერი არ არსებობს, რაც მთლიანობას იქნება მოწყვეტილი. ტექსტის ქმნადობა ისეთ შემოქმედებით სტრუქტურას მოიცავს, რაც საერთოა ტექსტის აღქმა-გააზრებისათვისაც, ხოლო ორივე კი სამყაროს შემოქმედებითი ბუნებისთვის არის მახლობელი. ბიოქიმიკოსი და მოლეკულური ბიოლოგიის სპეციალისტი სალგანიკი, აღწერს იმ შემოქმედებით ხერხებს, რაც საერთოა ბუნების, ხელოვნების და მეცნიერებისთვის. მეცნიერი სვამს კითხვას: როგორ მიმდინარეობს შემოქმედებითი პროცესი? არის თუ არა საერთო კანონზომიერება შეგნებულ და გაუაზრებელ ქმედებებში? შეგვიძლია თუ არა სამყაროს შემოქმედებითი პროცესი ადამიანის მიერ შექმნილ ცოდნას შევუსაბამოდ? როგორ ჩნდებიან ახალი ნიშნები ორგანიზმში და ახალი სახეობები მის მრავალმფეროვან ფორმებში, ფერებში, მოძრაობებში, ბგერებში, უნარებსა და გრძნობებში? (სალგანიკი 1988: 6). გენეტიკურ პროგრამებში უწვეტი ცვლილების უნარი დევს, რომელიც ცხოვრებისეულ სიცოცხლისუნარიანობას განაპირობებს. გენეტიკურ ენობრივ ანბანში 64 ნიშანი არის, მათ შორის არის არა მხოლოდ „ასოები“, არამედ სასვენი ნიშნებიც. ეს ყველაფერი ერთ მთლიან მონაცვლეობით შემოქმედებით პროცესშია. სალგანიკი მსჯელობს რეკომბინაციების ვარიანტებზე ბუნებაში. მეცნიერი დეტალურად აღწერს გენების, როგორც ასონიშნების ტექსტის რაგვარობას და ფუნქციონირებას. გენები პასუხისმგებელნი არიან, როგორც ორგანიზმის მოწყობის ფუნქციების, ასევე შთამომავლობისათვის ინფორმაციის გადაცემაზე. ამით მიიღწევა თითოეული სახეობა, თითოეული ბაქტერიის, მცენარის, ცხოველის არსებობა და არც ადამიანია გამონაკლისი.

ევოლუციური პროცესების ძირითად წყაროდ გვევლინება არა მხოლოდ ერთეული ასოების შეცვლა, არამედ რეკომბინაცია - გადანაცვლება, გადაწყობა და ახალი ცალკეული გენური ფრაგმენტების, გენეტიკური პროგრამების შეთავსება. ეს გზა ხელს უწყობს ცოცხალი ორგანიზმების უჯრედებთან ერთად, რთული გენეტიკური ინსტრუმენტების მოქმედებას.

მეცნიერის აზრით, რეკომბინაცია სისტემატურად ქმნის და ამარაგებს ცოცხალი ორგანიზმების მრავალფეროვნებას გარკვეულ საზღვრებში, თუნდაც ერთ სახეობაში. ბუნება იბრძვის ერთფეროვნების წინააღმდეგ და ამისთვის სპეციალური რთული აპარატი გააჩნია. მეცნიერი ფიქრობს, რომ თუ ვიხელმძღვანელებთ ლიტერატურული ანალოგიებით, ეს არის მრავალტომიანი რომანების მთლიანი ტომების ურთიერთგაცვლა. წიგნი, სადაც ხდება მოვლენათა ცვლილებები, მაგრამ მთავარი მოქმედი გმირები უცვლელნი რჩებიან.

აღქმის შედეგების რეკომბინაცია, როგორც მონტაჟის პრინციპი მნიშვნელოვანი კომპონენტია გენეტიკაში, ცნობიერებაში, ხედვის ოპტიკურ სტრუქტურაში და ხელოვნების ნაწარმოების ქმნალობა-აღქმის პროცესში.

შემოქმედებითი პროცესი გამოუცნობი მისტიკური აქტია, რომელიც რამდენიმე ისეთ ხერხს მოიცავს, რომელიც საერთოა სხავდასხვა სახელოვნებო დარგებისთვის და შეგნებულად თუ შეუგნებლად იყენებს მწერალი, მუსიკოსი, მხატვარი და რეჟისორი. ასეთი ხერხების მეშვეობით იბადება ახალი ბგერები, სიტყვები, ლიტერატურული მიზანსცენები, კომპოზიციები, ფერები და ასოციაციური გამოსახულებები.

რეალური ცხოვრების ახალი სიმბოლოების, ახალი შეთანხმებების ძიებას მივყავართ ხელოვნების ნაწარმოების შექმნასთან, რომლებიც ამოტივტივდებიან ცნობიერებაში და აღმოვაჩენთ, რომ გაუთვითცნობიერად ინახებოდნენ ემოციურ მეხსიერებაში. კომბინაციები, რომლებიც შემოქმედებითი აქტის დროს ხდება, დამახასიათებელია ადამიანური აღქმისთვისაც. სალგანიკი ასკვნის, რომ ასეთ მეთოდებს და ხერხებს შეგვიძლია დავარქვათ რეკომბინაცია ანუ მონტაჟი.

შემოქმედებაში შემეცნების მისწრაფება ჩნდება ამორჩევითობით. ეს გარემოება ევოლუციის პროცესში არის აუცილებელი ცხოვრებისეული პირობა.

იტალიელმა ნევროლოგმა, ედუარდო ბისიაკიმ პაციენტებზე უნიკალური

ექსპერიმენტი ჩაატარა. მან ექსპერიმენტის მონაწილეებს დაავალა, წარმოედგინათ მათთვის კარგად ცნობილი მილანის საკათედრო მოედანი. თავდაპირველად მათ ნანახი უნდა აღეწერათ ჩრდილოეთის მხრიდან. ყველა მათგანმა მრავალი ლამაზი შენობა აღწერა რომლებსაც მარჯვნივ ხედავდნენ, მაგრამ ყველაფერი უგულებელყვეს, რაც მარცხნივ ხდებოდა. შემდეგ ექსპერიმენტის მონაწილეებს სთხოვეს წარმოედგინათ, რომ მოედანზე საპირისპირო მხრიდან მოდიოდნენ. ახლა მათ ყველა დავიწყებული შენობა საგულდაგულოდ აღწერეს. ხოლო ის, რაც მანამდე ახსოვდათ, უგულებელყვეს (ბუტლერი 2014: 26). ვხედავთ იმას, რაც ჩვენი ყურადღების ხედვის არეალში შემოდის.

რატომ ვხედავთ სამყაროს ასეთს და რატომ ხდება მისი აღქმა სხვადასხვანაირად? ძველი ბერძენი ფილოსოფოსი ევკლიდე (490 - 430 ჩვ. წ. აღ) ფიქრობდა, რომ აზროვნება დამყარებული იყო განსხვავებული ნაწილების აღქმაზე, რომელიც ადამიანის მხედველობის არეში, მოცემულობის ზედაპირულად დათვალიერებისას ხვდებოდა.

მთლიანობა ყოველთვის შედგება ნაწილებისგან, მაგრამ ჩვენ მხოლოდ ერთ ნაწილს ვხედავთ. „სხვადასხვა თვალსაზრისით განხილული ერთი და იგივე რეალობა შეიძლება ერთმანეთისგან განსხვავებულ მრავალ რეალობად დაქუცმაცდეს” (გასეტი 1992: 27).

„მთელი, რომელშიც გარკვეული საზრისია ნაგულისხმევი, მაშინ ხდება გასაგები, როდესაც ნაწილები, რომლებიც მთელიდან გამომდინარე განისაზღვრებიან, თავის მხრივ ამ მთელს განსაზღვრავენ” (გადამერი 2014: 96). „ჩვენ ვერასოდეს ვხედავთ ბუნებაში რაიმე განცალკევებულს, არამედ ყველაფერს რაღაც სხვასთან კავშირში, რაც იმყოფება წინ, გვერდით, უკან, ქვემოთ ან კიდეც ზემოთ” (გოეთე 1988: 23).

„საქმე არსებითად ეხება ოპტიკურ პრობლემას, საგანი რომ დავინახოთ, საგანგებოდ უნდა მოვმართოთ ჩვენი მხედველობითი აპარატი. თუ კი ჩვენი სამზერი მოწყობილობა არაადეკვატურია საგნის მიმართ, მაშინ საერთოდ ვერ დავინახავთ ან ბუნდოვნად თუ გავარჩევთ მას (გასეტი 1992: 17). მეოცე საუკუნის დიდი ესპანელი მოაზროვნე ხოსე ორტეგა ი გასეტს (1883-1955) თავის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ნაშრომში “ხელოვნების დეჰუმანიზაცია” თვალსაჩინოებისთვის

მოჰყავს მაგალითი: წარმოვიდგინოთ ბავშვი, რომელსაც ვხედავთ ფანჯრიდან, გასეტის თქმით როდესაც ბავშვს ვაკვირდებით ვერ ვხედავთ ფანჯრის მინას და როდესაც მინას დავაკვირდებით ვერ დავინახავთ ბავშვს.

„მაშასადამე ხედავდე ბავშვს და ხედავდე ფანჯრის მინას, ეს ორი ურთიერთშეუთავსებელი აღქმა გახლავთ. ისინი ერთმანეთს გამორიცხავენ და მხედველობის სხვადასხვანაირ აკომოდაციას მოითხოვენ“. გასეტის აზრით, ასეთი პროცესი ხდება მხატვრული ნაწარმოების აღქმისას, როდესაც მკითხველს მთავარი გმირის ბედი აღელვებს. სწორედ ამას უსადაგებს თავის სულიერ აღქმას და ვერასდროს დაინახავს საკუთრივ მხატვრულ ნაწარმოებს. გასეტი იქვე დასძენს, რომ ხელოვნების ნაწარმოები იმდენადაა ხელოვნების ნაწარმოები, რამდენადაც ის არარეალურია. პორტრეტზე გამოსახული კაცი და თვით პორტრეტი ორი სრულიად სხვადასხვა რამ გახლავთ (გასეტი 1992: 19).

„ჩვენ ვაზროვნებთ და ვმოქმედებთ მხოლოდ გარშემოწერილი, სრული სივრცის ფარგლებში, რომელსაც ჩვენი მხრივ, დაუსრულებლად ვყოფთ და ვანაწევრებთ, ვინაიდან ვგულისხმობთ, რომ საწყისი პირობები (მატერია და სხვა) ინახება, მაშინ, როდესაც სხვები შეიძლება უგულვებელყოფილი იქნენ. . . . დაუკვირდით ცოცხალ არსებას, რასაც შენ ხედავ და რაც პირველად გხვდება თვალში, ესაა მთლიანი მასა . . . ეს მასა კომპონენტებისგან არის შეთხზული (ვალერი 2015: 165-166).

XX საუკუნის ერთ-ერთ უდიდესი ღვთისმეტყველის ვლადიმერ ლოსკის აზრით, სამყარო იმდენად რთულია, რომ მხოლოდ შემეცნების, რომელიმე ერთ წყაროზე დაყრდნობით მისი სრული სურათის შექმნა შეუძლებელია, ამიტომაც ის ადამიანური შემეცნებითი შესაძლებლობების ყველა უნარს იყენებს, შემეცნების ამგვარი მოდელების შესაქმნელად. მას უხდება ინტუიციის სამი სახის - რაციონალური, ემპირიული და მისტიკური ინტუიციის - ერთ მთლიან შემეცნებით აქტში გაერთიანება. ამგვარად, სამი მნიშვნელოვანი კომპონენტის კომბინაცია მიაჩნია ლოსკის სრული შემეცნებითი სურათის მისაღებად (ლოსკი 1991: 93).

ფრანგი ფილოსოფოსი და მათემატიკოსი, თანამედროვე ფილოსოფიის ფუძემდებელი რენე დეკარტის აზრით; სამყაროს შემადგენელი ყველა სხეული შედგება ერთი და იმავე მატერიისგან, რომელიც არის უსასრულოდ დაყოფადი და

რეალურად დაყოფილი უამრავ ნაირგვარ მოძრავ ნაწილად, რომელთა მოძრაობა ერთგვარად წრიულია და ამდენად სამყაროში გამუდმებით შენარჩუნებულია მოძრაობათა ერთი რაოდენობა. მაგრამ, რაოდენ დიდიც უნდა იყოს მატერიის დაყოფილი ნაწილები, რაოდენ სწრაფადაც უნდა მოძრაობდნენ ისინი და რა რკალებსაც უნდა შემოწერდნენ, ჩვენ ვერ შევძლებდით ისეთივე სახით იმის დადგენას. რადგან ღმერთს ძალუმს ჩვენი მართვა უსასრულოდ, ნაირგვარი სახით. ამდენად, ამ სახეთაგან რომელია მის მიერ შერჩეული, ამის შეცნობა ჩვენ ძალგვიძს მხოლოდ გამოცდილებით, მაგრამ არანაირად მსჯელობით” (ფილოსოფიის საწყისები 2017: 130).

ამგვარად, არა მხოლოდ გენეტიკური პროგრამების შემთხვევაში, არამედ აღქმის შედეგებისთვისაც რეკომბინაცია უმნიშვნელოვანესია. თვითონ ადამიანიც სამყაროს ფუნდამენტური კომბინაციაა. ის წარმოადგენს მატერიალურ და სულიერ ერთობას. ანტიკური აზროვნება ადამიანში განასხვავებდა სხეულისა და სულის, როგორც ორი არსობრივი მოვლენის ურთიერთობას და ორი სხეულის შეერთების ანალოგს.

როგორ მიმდინარეობს ადამიანის ოპტიკური მხედველობა? თვალი აფიქსირებს რეალობის პატარა მოდელებს. ტვინი კი აკეთებს მის რეკომბინაციას ე. წ. მონტაჟს, რომ ჩადოს მასში აზრი და სამყაროს ანალიტიკური ხედვა. თვალსაჩინოებისთვის მოვიყვანოთ ასეთი მაგალითი: წარმოიდგინეთ აივანზე ხართ, თქვენს ფეხებთან ორი ფისო თამაშობს, ეზოში ბავშვების ჟრიაჟი იმის, აივანზე გამოდის ოთახში ჩართული ტელევიზორის ხმა. თქვენ სათითაოდ შეგიძლიათ დაინახოთ ტელევიზორში გადაცემის მაუწყებლობა, კატების ქმედებები ფეხებთან და ეზოში ბავშვების ბურთის თამაში. რეალობის ამ ფრაგმენტებს ტვინი ერთ დიდ რეალობის მოდელში რთავს. ჩვენ აღვიქვამთ მიმდინარე მოვლენებს. რეალობის აღქმის დროს, თვალი ტოვებს მიმდინარე რეალობის ფრაგმენტებს. ტელევიზორის ყურების დროს, ვერ ვხედავთ კატებს და ბურთით მოთამაშე ბავშვებს და პირიქით. დანახული ფრაგმენტები ტვინმა გაფილტრა, ზოგი დაივიწყა და შექმნა ძირითადი ინფორმაცია დანახული რეალობის შესახებ. ამგვარად, რეალობის მომხმარებელ ადამიანს, რეალობის აღქმის სპეციფიკური ენა გააჩნია. ნიშანთა რთული სისტემა, რომელიც თავისთავად ემყარება მონტაჟურ ბუნებას. საგან-მოვლენები ტვინისათვის

რეზონირებს რაღაც ერთი კონკრეტული ნიშნით - იდეით, რომელიც არის წამყვანი. ამ იდეას ექვემდებარება მონტაჟი. ალქმა და მონტაჟი მყისიერად, თითქმის ქვეცნობიერად და ადამიანისთვის შეუმჩნევლად ხდება. ადამიანის ტვინში ერთ წამში რამდენიმე ათეული აზრი გაიელვებს. ლოგიკა არის ფიქრების მათემატიკური არხი - ცნობიერების უშუალო მონაცემების მონტაჟი, როცა რაღაც ერთი კონკრეტული პრინციპის მიხედვით ხდება ფიქრების ნაკადის გაფილტვრა და დახარისხება. რეალობა არის ჩვენი გონებრივი პროცესების მონტაჟის პროდუქტი. ალქმის პროცესში მიმდინარე იდეა - მონტაჟი, მომდინარეობს ტვინიდან. მაგალითად პესიმისტი ადამიანი მოღრუბლულ ამინდს შეიძლება აღიქვამდეს, როგორც აპოკალიფსის დაწყებას. გააჩნია რა არის არსებითი სუბიექტისთვის. სამყარო მონტაჟია; თვალთ დახედული დეტალები თუ ფრაგმენტები, ინტეგრირდება ადამიანის ტვინში პერცეპციის მთლიანობაში. სინათლისგან მიღებული გამოსახულება, თვალის გავლით ტვინს მიეწოდება. ტვინის მიერ მონტაჟის ანუ მიღებული კადრების კომბინაციის საშუალებით, იქმნება აზრი მიღებული ინფორმაციის შესახებ. ამ აზრით თვალი ობიექტურია და ტვინი მონტაჟი. კინოს თეორეტიკოსი ლევ კულეშოვი ფიქრობდა, რომ კინოკამერა ადამიანის სხეულის გაგრძელებაა.

„აზროვნებასა“ და „აზრის გამოხატვას“ შორის ჩართულია ენის ნიუანსი. მთელი ფილოსოფია, მთელი ლიტერატურა, მხოლოდ ამ ნიუანსის წყალობით ხდება შესაძლებელი (ვალერი 2015: 126). ინგარდენი აღნიშნავს, რომ ყველა ლიტერატურულ ნაწარმოებს ახასიათებს გარკვეული სქემატურობა, რადგან არსებობს გარკვეული დისპროპორცია ენობრივ საშუალებებსა და იმას შორის, რაც ნაწარმოებში უნდა გამოისახოს (ინგარდენი 2011: 117).

ენა პირველადი მამოძღვრებელი სისტემაა, რომელიც უზრუნველყოფს გონებაში წარმოსახულის სიტყვებად ქცევას. სწორედ ამ კომბინაციას გულისხმობდა ფრანგი პოეტი, ესეისტი და ფილოსოფოსი პოლ ვალერი როდესაც წერდა: „რიგშეცვლილი სიტყვები სხვა აზრს იძენენ, რიგშეცვლილი აზრები სხვაგვარ შთაბეჭდილებებს იწვევენ“ (ვალერი 2015: 33). ადამიანის თვალი გამუდმებით მოძრაობს, ბინოკულარული მზერა სხვადასხვა ობიექტებზე, სხვადასხვა სიხშირით ჩერდება. ამ პანორამული მოძრაობის იმიტაციაა კინოკამერის მოძრაობა.

ლიტერატურული თხრობაც ფოკალიზაციის პლანთა მონაცვლეობით სწორედ ამ მოძრაობის - მთხრობელის როლის სახელოვნებო მხატვრული ხერხით განსხეულებათ.

რუსი მწერალი თეოდორ დოსტოევსკი წერდა: „ხელოვნებას რაღაც საიდუმლოება გააჩნია, რომლითაც ეპიური ფორმა დრამატურგიაში, ვერასდროს ვერ იპოვის თავის შესატყვისს. მე კიდევ მჯერა, რომ ხელოვნების სხვადასხვა ფორმებისათვის არსებობს მათი შესაბამისი პოეტური აზრების რიგები, ისე რომ ერთი აზრი არასდროს არ შეიძლება გამოიხატოს მეორე, მისთვის შეუსაბამო ფორმაში. ის სხვა საქმეა, თუ თქვენ რაც შეიძლება მეტად გადააკეთებთ და შეცვლით რომანს, მისგან შეინარჩუნებთ მხოლოდ ერთ რომელიმე ეპიზოდს, დრამად გადასაკეთებლად, ან კიდევ აიღებთ საწყის აზრს და სრულიად შეცვლით სიუჟეტს” (დოსტოევსკი 1972: 67). არა მხოლოდ ცნობიერებაა შერჩევითი და მონტაჟური, არამედ ტექსტიც და თვით ტექსტის აღქმაც დანაწევრებულია და შერჩევითი.

ამერიკელი მწერალი ერნესტ ჰემინგუეი ამბობდა: „თუ მწერალმა კარგად იცის რის შესახებ წერს, მას შეუძლია იქიდან რაც იცის, მრავალი რამ გამოტოვოს და თუ ის გულწრფელია, მკითხველი ისევე ძლიერად იგრძნობს გამოტოვებულს, ნაგულისხმევს, როგორც ნათქვამს და სიტყვიერად გამოხატულს” (კინოხელოვნების... 1992: 79).

ტექსტი აღქმასა და ანალიზს ექვემდებარება და მისი კონტექსტია. როგორია მაგალითისთვის მოყვანილი ტექსტი, რომლითაც გადმოვეცით ეს ყველაფერი? თვით ეს ტექსტი შერჩევითია და გულისხმობს მოვლენების შერჩევითობას. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ტექსტი მონტაჟურია. მონტაჟი არ არის მხოლოდ შეწყობა, ესაა არა საჭირო ინფორმაციის უგულებელყოფა. მაგალითად ამ მოყვანილ ტექსტში არ აღგვინიშნავს, რომ ერთი კატა რუხია, მეორე - თეთრი. რომ ერთი პასიურად მოძრაობს, მეორე არა. კონკრეტულად ტელევიზორში რა გადაცემას გადასცემენ? ეზოში ბავშვები ფეხბურთს თამაშობენ თუ რაგბის? ბუნების ხმები საამურ ატმოსფეროს ქმნის, თუ წვიმს? ეს უგულებელყოფილი ინფორმაციაა. ამგვარად ტექსტი ცარიელ და სავსე ადგილებს შეიცავს. ცნობიერების ხედვის შერჩევითი სტრუქტურა, ტექსტის შრეობრივ არეალშიც აისახება. სიტყვა - სამყაროს მიკროხატია, შინაგანი ექსპერესიული წარმოსახვა. სიტყვას ახასიათებს

ფოტოგრაფიულ-ბინოკულარული ბუნება. სიტყვების მიღმა ცნობიერებაში იმალება გარკვეული წარმოდგენები, სურათ-ხატები და შეხედულებები. ადამიანის ტვინს სიტყვები უყალიბებს ხატებს, უქმნის შინაგან სუბიექტურ სამყაროსა და ცნობიერებას. სიტყვამ ადამიანს მისცა შემოქმედების, აღმოჩენისა და გარემოს შეცვლის შესაძლებლობა. ადამიანი ჩამოყალიბდა სიტყვებით მანიპულირების უნარის გამო. ფუტურისტული ჟურნალი „H₂SO₄” წერდა: „სახელები მხოლოდ გამოძახილს იძლევიან, ნივთები თავისთავად არის მოცემულობა” (H₂SO₄ 1924: 5). სიტყვა წარმოსახვის ექვივალენტია. წინადადება არის წარმოსახული ხატი გონებაში. დასაბამიდან იყო სიტყვა - სამყაროს აღქმის ის პერსპექტივა, რომელიც ადამიანური აღქმის უნარებს ვერ აღემატება. პირველად იყო წარმოსახვა - შინაგანი გამოსახულების ის უნარი, რომელიც სამყაროს კანონების იმგვარ გაგებას გვთავაზობს, როგორიც გაგვაჩნია. სამყაროს შექმნის და სამყაროს აღქმის თეორიებს, სწორედ ამ კანონების ფარგლებში ვიაზრებთ. ყველაფერს, რაც ხდება ამ შრეში, ანალოგიური პროცესები აისახება მხატვრული ტექსტის ქმნადობის და მისი აღქმის პროცესშიც. შესაბამისად, მოვლენის, სოციოლოგიური საკითხის თუ ხელოვნების მონტაჟური გააზრება, თავად ჩვენი აღქმის შინაგანი სტრუქტურის მონტაჟურ ბუნებაზე მიუთითებს. შერჩევა, კომბინაცია, ნაწილების და მთელის ურთიერთშერწყმა, დაყოფა, მონტაჟი და ისევ დანაწევრება, სამყაროს არსებობის და ცნობიერების ფორმაა. ბუნებაში არ არსებობს ისეთი რამ, რაც მომწყდარი სამყაროს მთლიან სტრუქტურას და ნასაზრდოები არ არის თვით ბუნებისაგან. სამყაროში ყველაფერი მიზეზშედეგობრივი ჯაჭვითაა გადამხული და კანონზომიერებას ემორჩილება.

ფილოსოფოსი და მათემატიკოსი ვასილ ნალიმოვის აზრით, ადამიანის ცნობიერება გვევლინება, როგორც კონკრეტული ტექსტი და იგი შეიცავს გარკვეულ აზრს, რომელიც განსაცვიფრებლად მოქნილია, დინამიკურია და აქვს ცვლილებების უნარი. ტექსტი არის ევოლუირებადი და წარმოქმნადი. ცნობიერება ღიაა სამყაროსათვის, რომელთანაც ურთიერთობით, იგი მართავს საკუთარ თვისებებს (ცაგარელი 2008: 15).

გერმანელი ფილოსოფოსი ჰანს გეორგ გადამერი თავის წერილში: „გაგების წრის

შესახებ” მსჯელობს, შლაიერმახერის მოსაზრების თაობაზე, რომელიც ავითარებს თეორიას; მთელი და ნაწილის ობიექტური და სუბიექტური თვალთახედვის შესახებ. მთლიანობა ყოველთვის შედგება ნაწილებისგან. სიტყვები ქმნიან ტექსტის მთლიანობას. ცალკეული ტექსტები ლიტერატურული ჟანრის ან ავტორის შემოქმედების მთლიანობას ქმნიან, ცალკეული მწერლების შემოქმედება - ლიტერატურულ მიმდინარეობას. მეორე მხრივ კი იგივე ტექსტი, რომელიც შემოქმედებითი აქტის მანიფესტაციაა მიეკუთვნება მწერლის სულიერ შინაგან ცხოვრების ერთობლიობას. ასე იკვრება ჰერმენევტიკული წრე (გადამერი 2014: 97).

ადამიანის ცნობიერება დანაწევრებულად აღიქვამს სამყაროს, მაგრამ არასდროს კმაყოფილდება რეალობის პასიური ასახვით. დიმიტრი უზნაძე მიუთითებს, რომ შემოქმედის მიზანი არ არის საგან-მოვლენების ზუსტი ფოტოგრაფიული ასახვა. ხელოვანის ამოცანაა, შექმნას სინამდვილის ახალი ესთეტიკური ფორმები. ასახოს ისე, რომ მკითხველამდე მიიტანოს ემოცია და განწყობა (უზნაძე 1926: 123).

ხელოვნების ენა - ეს არის თანდაყოლილი ადამიანური არსებობის ნაწილი, რომელიც ხელოვნების განვითარების ასპარეზია. ის შეიცავს ყველა იმ კომპონენტს, რაც ადამიანური ცნობიერების და აღქმისთვის არის დამახასიათებელი. ცნობიერების მიერ რეალობის აღქმა-შერჩევითობა და მონტაჟი, ხელოვნების მიერ სამყაროს ესთეტიკური ასახვის და მომხმარებლის მიერ მისი აღქმის ანალოგიურია.

მხატვრული ნაწარმოების აღქმისას, მონტაჟი ხდება ადამიანური ფანტაზიის ჩართულობით. მაგალითად პანტომიმის სპექტაკლის ყურებისას მაყურებლის ფანტაზია არის წამყვანი. მან უნდა წარმოიდგინოს არარსებული საგან-მოვლენები, რომლის ცენტრში მსახიობები მოქმედებენ. ნაგულისხმევი პირობითობა ლიტერატურის და კინოს შემთხვევაშიც იგივე პრინციპით მოქმედებს. მაყურებლისა და მკითხველის ფანტაზიის გამოღვიძება, უმნიშველოვანესი აღქმის შემადგენელი კომპონენტია. სწორედ ამის წყალობით, ხელოვნება არის ემპირიული გზა სამყაროს შემეცნებისა და ადამიანის სულისკენ მიმავალი.

პოლონელი ფილოსოფოსი რომან ინგარდენი განმარტავს: ფანტაზიის ფუნქციონირების ადგილს ხელოვნების ნაწარმოების აღქმის პროცესში, კონკრეტიზაციას და მის მონაცვლეობას ლიტერატურულ ნაწარმოებში, როგორც

მკითხველის მიერ მხატვრული სახის მთლიანობის შექმნის მცდელობას (ინგარდენი 2011: 113). ინგარდენის მოსაზრება ასე შეიძლება ჩამოვაყალიბოთ:

1. ლიტერატურულ ნაწარმოებში საგნები ხასიათდებიან რამდენიმე ნიშან-თვისებით და არა სრულყოფილად.
2. ყოველი განსაზღვრება მხოლოდ ერთ თვისებაზე არ მიუთითებს, მაგრამ მათი აღქმა კითხვის პროცესში, მკითხველის ფანტაზიაზეა დამოკიდებული.
3. ლიტერატურის თვისება სწორედ ის გახლავთ, რომ გამოსახული საგნის ყოველმხრივ და ამომწურავი დახასიათება არასდროს არ გვაქვს, რადგან ეს შეუძლებელია და სცილდება მხატვრული ნაწარმოების კრიტერიუმებს.
4. ყოველივე ეს, ინგარდენის აზრით ქმნის ტექსტის სქემატურობას, რაც განპირობებულია ორი ფაქტორით: მხატვრული შემოქმედების თავისებურებებით, (ავტორის ტექსტი უნდა შეიცავდეს სასრული სიტყვების რაოდენობას, ის არ უნდა იყოს უსასრულო) და აღქმის ობიექტური გარემოებებით.

ავტორის ოსტატობა ზომიერებაში მდგომარეობს, რომ არც დააკლოს ტექსტს რამე საგან-მოვლენების აღწერისას და არც გადაამლაშოს დეტალებით. თუ საგნის ან მოვლენის მცირე, მაგრამ შინაგანად დამახასიათებელი შტრიხები მკითხველისთვის ნიშანდობლივია, მკითხველი ფანტაზიის მეშვეობით მყისიერად, კითხვის პროცესშივე ხვეწს წარმოსახულს. ძალიან მნიშვნელოვანია ფანტაზიის ჩართულობა, რომლის გამოხმობა მკითხველში ავტორის მიერ დოზირებული მინიშნებებით ხდება. განუსაზღვრელობის ადგილები (ინგარდენი ასე უწოდებს ტექსტში ისეთ ადგილებს, როცა საგნის კონკრეტიზაცია მკითხველის ფანტაზიის ჩართულობით ხდება), ნაწარმოების მნიშვნელობათა შრესთან თანხმობით, შესაძლოა სხვადასხვანაირად იყოს შევსებული. თუ მაგალითად, შექსპირის ჰამლეტში არ არის ნათქვამი, როგორი აგებულებისა იყო ჰამლეტი, მაშინ მკითხველს შეუძლია ჰამლეტის სახის კონკრეტიზაცია მოახდინოს (ინგარდენი 2011: 117).

მონტაჟის და ფანტაზიის წყალობით არის, რომ ხშირად ფილმში ერთი-ორი კადრით ან მწერლის თხზულებაში ერთი-ორი წინადადებით გმირის მთელი ცხოვრებაა მოთხრობილი. ამის კარგი მაგალითია ნიკო ლორთქიფანიძის

შემოქმედება: თუნდაც „თავსაფრიანი დედაკაცი“. მწერალი ცხოვრებიდან რამდენიმე ეპიზოდს გვიყვება და თვითონ ეს ეპიზოდებიც მაქსიმალურად შეკუმშულია. იმდენი სამონტაჟო ჭრაა გამოყენებული, რამდენი წინადადებაც არის. თითო წინადადება თითო მოვლენას ასახავს:

„კაი ნოგროს გამოდგენ:

სამი წელი - სამჯერ გამოწეული მუცელი და შეზნექილი წელი; სამჯერ ჭორფლი და მჟავე კიტრი;

ჩქარობდენ თითქოს”!

ავტორი ახლოდან გვანახებს სახის ნაკვთებს; მონტაჟით იკრიბება მსხვილი ხედი: „შავი მაყვალვით თვალები, მზეზე გაშავებული ლოყები, მოქნილი ცხვირი, სისხლისფერი ტუჩები, თეთრი, გრძელთითებიანი ხელები, ეტყობა ბევრს ვეღარ საქმიანობს“. და ერთი სიტყვით აღწერს მთლიან მოვლენებს: „იმატა ობლების მტერმა, იკლო მოყვარემ,

და იგი დადის პოლიციაში სასამართლოში, მეზობლებთან, მამასახლისთან, თავმდაბალი,

საჩივრით,

მუდარით,

ნიკო ლორთქიფანიძის „თავსაფრიან დედაკაცში“ წარსულის გახსენების შერჩევითი პრინციპია გამოკვეთილი. ეპიგრაფში: „ძიებამ ძველ მოგონებებთან ერთად რა აღმოაჩინა“. ავტორი ხშირად მიმართავს ხოლმე ეპიგრაფში მკითხველს, უკეთებს შესავალს, ხსნის და ზრუნავს მკითხველზე. წარსულის მოგონებები ადამიანის წარმოსახვაში ადამიანის კონკრეტული ფსიქოლოგიური ატმოსფეროს კონტექსტში ცოცხლდება, არა ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით, არამედ იდეური კონტექსტით. ეს არის საფუძველი ისეთი მონტაჟური სტრუქტურის რაც ბერგმანის „მარწყვის მდელშია“, როცა გმირის მთელი ცხოვრების მოგონებები ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით ახსენდება. ნიკო ლორთქიფანიძის მონტაჟურ პრინციპს მის შემოქმედებაში, ჩვენ შემდეგ თავში ვრცლად განვიხილავთ.

პრინციპი, რომელიც მონტაჟს უდევს საფუძვლად, აერთიანებს სახელოვნებო დარგებს. არასდროს ეს ლიტერატურული პრინციპი არ ყოფილა ისე სააშკაროზე

გამოტანილი, როგორც ეს მეოცე საუკუნის დასაწყისში - კინოს სახელოვნებო დარგად ფორმირების შემდეგ მოხდა.

მწერალი სამყაროს რეალობის გამოვლენების ერთ სივრცეს იღებს და ამ ნებაყოფლობით სივრცეს ტვირთავს მხატვრული შინაარსით. სკულპტორი აცლის ქვას ზედმეტ ნაწილს და ტოვებს ქმნილების ფორმისთვის საჭიროს. ასევე კინოფირის ნაკუწების გადარჩევა, საჭირო ეპიზოდების შეწებება, ფილმის ერთი საერთო მიზნისთვის ხდება. პოლ ვალერი წერდა: „შენ რომ იცოდე, ის რასაც ვყრი, გაგაკვირვებდა ის, რასაც ვიტოვებ“ (ვალერი 2015: 194). „ყოველი წიგნი, ბოლოს და ბოლოს, სხვა არა არის რა, თუ არა ავტორის შინაგანი მონოლოგის ფრაგმენტი. კაცი თუ სულ თავის თავს ესაუბრება; ამ საუბრიდან ავტორი რაღაცას არჩევს“ (ვალერი 2015: 108).

მწერალი, სცენარისტი და კინოთეორეტიკოსი, რუსული ფორმალისტური სკოლის წარმომადგენელი ვიქტორ შკლოვსკი წერდა: „ხელოვნება ყოფს საგნებს და იძლევა ნაწილს მთელის მაგივრად, ერთ ნაკვთს მთელის ნაცვლად და რა დაწვრილებითაც არ უნდა აღვწეროთ ეს ნაკვთი, ის მაინც ხაზის გამომხატველ პუნქტირად რჩება. ჩვენ მას ვირჩევთ მთელის გადმოსაცემად“. შკლოვსკის დაკვირვება არსებითია. ნებისმიერი ლიტერატურული ნაწარმოებისთვის ავტორი პუნქტირებით ტვირთავს ტექსტს, ამით ქმნის სიღრმისეულ წრეს, მიანიშნებს სიმბოლურ ხატზე და იკვრება დედააზრი”.

ტოლსტოი აღნიშნავდა, რომ ყველაფერში, რაც კი დამიწერია მამოძრავებდა ერთადერთი მოთხოვნილება - მომეკრიბა აზრები, ერთმანეთთან გადაბმული ერთმანეთის გამოსახატავად. მაგრამ განსაკუთრებული სიტყვით გამოხატული აზრი, ამ გადაბმის გარეშე კარგავდა მნიშვნელობას, რომელშიც ის იმყოფება. თვით გადაბმა ხორციელდება არა ამ აზრით, არამედ რაღაცით რაც გამოითქმება, არა სიტყვით უშუალოდ, არამედ გაშუალებულად, სიტყვებით, ხატით, მოქმედებით, მდგომარეობით (ჯანელიძე 1992: 63).

ლიტერატურულ ტექსტში ცალკეული წინადადებები, აზრს გვაძებნინებს სხვა წინადადებებთან სინქრონულ მონტაჟში. ისინი ერთად და ცალ-ცალკე რეკომბინაციაში მოდიან ერთმანეთთან და წყვეტილი მონაკვეთებით ერთ მთლიანობას ქმნიან.

ლიტერატურული თხზულება მთლიანობას - სრულყოფილ ფორმას, სწორედ ამ წყვეტილი, იმპულსური მონაკვეთებით ქმნის. აღქმის პირველ ეტაპზე ფორმის მთლიანობის აღმოჩენა, რეციპიენტის გაუთვინცნობიერებელი მოლოდინია. სწორედ ამ მთლიანობის მიღწევა არის მონტაჟის პრინციპის უნებლიე გამოვლენა. ტექსტის დისკრეტული სიტყვებით სივრცის შევსება და ორგანიზება ხდება მონტაჟით. მონტაჟი ყოველთვის იმედოვნებს დანაწევრებას. მთლიანი საგანი შეიძლება იყოს მოცემული დანაწევრებულად, დაყოფილად, მისი სხვადასხვა ნაწილის ჩვენებით. ამ ხედვით მონტაჟი მუნჯ კინოსაც ახასიათებს და ისეთ მწერლებსაც, როგორებიც არიან პრუსტი და ჯოისი. იმისთვის რომ გადმოსცეს მონტაჟის პრინციპი, ჰაქსლი თავის რომანს ასათაურებს „კონტრაპუნქტად“ (1923). ეს სიტყვა პრაქტიკულად მონტაჟური პრინციპის სინონიმად იქცა და მის ექვივალენტურ ხარისხად გამოიყენება ეიზენშტეინის გვიანდელ ნამუშევრებში.

ლიტერატურას აქვს ისეთი თხზულებები, სადაც მონტაჟი არის ძირითადი ხერხემალი ტექსტის ქმნადობისას. მონტაჟის პრიმატიტ აღბეჭდილი ტექსტები დიამეტრულად განსხვავებულ იდეას და მხატვრულ აზრს შეიცავს იმის და მიხედვით, თუ როგორი იქნება მკითხველის რეკომბინაცია ნაწარმოების აღქმისას. მხედველობაში გვაქვს ფუტურისტული ტექსტები, ასევე პავიჩის და კორტასარის პროზა, რომელიც ტექსტის თავისუფალი არათანმიმდევრული წაკითხვის საშუალებას იძლევა. შემდეგ თავებში ჩვენ ვრცლად შევჩერდებით ქართული ფუტურიზმის ბინოკულარულ და მონტაჟურ ნარატივზე.

პუდოვკინი, ფიქრობდა, რომ მონტაჟი, ცალ-ცალკე გადაღებული ნაჭრების მეშვეობით, აზრის ჩამოყალიბების საშუალებაა (ეპიკური პრინციპი). ეიზენშტეინის აზრით, მონტაჟი ერთმანეთზე გადაბმული ნაჭრებისგან შემდგარი აზრი კი არ არის, არამედ აზრი - წარმოქმნილი ორი ერთმანეთისგან დამოუკიდებელი ნაჭრის შეჯახებით (დრამატული პრინციპი). ეიზენშტეინს მაგალითად მოჰყავდა იაპონური იეროგლიფები, რომლებშიც ორი დამოუკიდებელი იდეოგრაფიკული ნიშანი (კადრი), გვერდიგვერდ მოთავსებული, ახალ ცნებად „ფეთქდება“.

ძალი + პირი = „ყეფას“,

პირი + ბავშვი = „ყვირილს“,

პირი + ჩიტი = „სიმღერას”,

დანა + გული = „სევდას” (ეიზენშტეინი 2013: 41).

ამგვარად, შერჩევითობა, ანუ კინოტერმინით რომ ვთქვათ, მონტაჟი, ყოველთვის არსებობდა. ის სამყაროს აღქმისა და ადამიანური არსებობის თავისებური ფორმაა. „მარადიული ჭეშმარიტებანი ხელოვნებაში ფორმის ცვალებადობით არსებობენ” (ანდრე მორუა). ერთი ეპოქა მეორისგან იმით განსხვავდება, თუ როგორია მონტაჟის რაგვარობა. „ჩვენ ფუტურისტებმა აღმოვაჩინეთ ფორმა მოძრაობაში და მოძრაობის ფორმა” - უ. ბოჩინი. კუბიზმი და ფუტურიზმი შეეცადა დრო-სივრცითი დაბრკოლებები გადაეღახა და სამყაროს ხედვის ერთი ფიქსირებული წერტილის ნაცვლად, რამდენიმე ხედვის კუთხე აეღო. მათ განავითარეს მოსაზრება, რომ ერთი და იგივე საგანი სხვადასხვა კუთხიდან შეიძლებოდა ყოფილიყო ნაჩვენები.

რისი კეთების საშუალება მისცა მეოცე საუკუნემ ადამიანს ლიტერატურაში? როგორ შეიცვალა მწერლის ლიტერატურული გამოცდილება კინოს გამოჩენის შემდეგ? მონტაჟი არის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი კომპონენტი. შეიძლება ითქვას, უმთავრესიც, რადგან თანამედროვე კოლაჟურ, ეკლექტიკურ, სიმულაციურ გარემოში მონტაჟი აძლევს აზრს ეპოქის რიტმს და კონსტრუქციულ თავისუფლებას. ლიტერატურულ თხრობას თავისთავად ახასიათებს შერჩევითობა – რეკომბინაცია, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მონტაჟურობა. ეს არის კინოსაგან ცალკე აღებული ლიტერატურული მონტაჟურობა. შერჩევითობა და მონტაჟი ლიტერატურული ნაწარმოების ქმნადობის ეტაპზე მისტიკური აქტია, რომელიც საუკუნეების განმავლობაში არაერთი მწერლის შემოქმედებით ქურაში გროვდებოდა და სხვადასხვა ლიტერატურული ხერხებით ვლინდებოდა. კინოსთვის მონტაჟი მთავარი მამოძრავებელი ღერძია. კინოს დაბადების შემდეგ, ფილმის შექმნის პროცესში ფირის დაჭრით და შეწყობებით რეკომბინაციის მისტიკური აქტი (ავტორი ირჩევს თემას, ნაწარმოების ფორმას, სიტყვებს, ფრაზებს, ეპიზოდებს, მწერალს უწევს მუდმივი გადარჩევა, რომ მხოლოდ ის დატოვოს, რაც აუცილებელია თხზულებისთვის) გაკინემატოგრაფდა და სააშკაროზე გამოვიდა. კინო მას შემდეგ იქცა ხელოვნებად, როდესაც მონტაჟის გამოყენება დაიწყო. კინო მოძრაობის და მონტაჟის შვილია, მაგრამ მას ასევე სჭირდებოდა ამ მონტაჟის გამოყენებისას დაგროვილი გამოცდილების

გათავისება. ასეთი გამოცდილება კი, როგორც აღვნიშნეთ, ლიტერატურას გააჩნდა. ეიზენშტეინმა მონტაჟის იდეა ლიტერატურას დაუკავშირა. კინოენის მონტაჟის შემქმნელი გრიფიტიც აღიარებდა, მონტაჟის იდეის დიკენსისგან სესხებას. ეიზენშტეინის პირველი ფილმები მაიაკოვსკის პოეზიაზე და სერაფიმოვიჩის პროზაზე აღმოცენდა. ეიზენშტეინის „ჯავშნოსანი პოტიომკინი“ უფრო ლიტერატურისგან არის დავალებული, ვიდრე იმ ეპოქისგან.

ხშირად ტექსტსა და ფილმში ერთი და იგივე სიმბოლიკის სემანტიკური სტრუქტურაა გამოყენებული, მიუხედავად იმისა რომ ავტორის ინტენცია რადიკალურად განსხვავებულ სემიოტიკურ სისტემას ემყარება, მათ შორის როგორც ორ სხვადასხვა მხატვრულ ენას შორის პარალელები იძებნება.

მსხვილი ხედი თავდაპირველად დაკავშირებული იყო მონტაჟთან. მონტაჟის დახმარებით იკრიბება დეტალები, რომელიც შემდგომ ნაჩვენებია მსხვილი ხედით. სწორედ ამ პრინციპით არის აწყობილი ფოლკნერის „ხმაური და მძვინვარება“. რომელსაც მხოლოდ გვიანდელ გამოცემებში დაურთეს ქრონოლოგიური ცხრილები. მონტაჟის საშუალებით ფოლკნერი ამბავს აქუცმაცებს და ამხსნელი დეტალების მეშვეობით კი, მსხვილი ხედით სასურველ ადგილებს აჩვენებს. ეიზენშტეინს და სხვა მკვლევარებს მოჰყავთ კარგი მაგალითი „ჯავშნოსანი პოტიომკინიდან“ ექიმის პენსე, რომელიც გადააგდეს.

ლინგვისტისა და ანთროპოლოგის ვიაჩესლავ ივანოვის ფორმულირებით, მონტაჟი არის საშუალება, რომელიც ფილმს და ტექსტს აზრს სძენს. მას მაგალითად მოჰყავს ნეკროლოგი. სიკვდილი ამონტაჟებს და ამით აძლევს აზრს ადამიანის ცხოვრებას. მონტაჟი და სიკვდილი, ცხოვრებისა და ხელოვნების ნაწარმოების მიმართ ერთსა და იმავე სამუშაოს ატარებენ: ყრიან უმნიშვნელო ეპიზოდებს და ტოვებენ ძირითადს. მონტაჟის საშუალებით ავტორი აშენებს ნამდვილ ტექსტს. მონტაჟის მეშვეობით არჩევს ყველა იმ თავდაპირველი მასალის ნაკუწებისაგან და მხოლოდ ზოგიერთი ნაწილების ერთმანეთთან შეწყობებით მიიღწევა მთლიანობა. როგორც მოქანდაკე აცლის ზედმეტ ქვის გოროხებს, კინემატოგრაფისტიც და მწერალიც აგდებს ადამიანური ცხოვრების ყველა იმ ნაწილს, არაარსებითს ნაწარმოებისთვის. ავტორის მიერ ადამიანის ცხოვრებიდან ამორჩეული ცალკეული საკვანძო და მასთან დაკავშირებული სხვა

ამბების მონტაჟი ტექსტის საბოლოო აზრია. ისევე, როგორც ნეკროლოგში, ადამიანის ცხოვრების მხოლოდ ძირითადი ცხოვრებისეული მიღწევები წერია, ყველაფერი ის რაც ძირითადია მის ბიოგრაფიაში, შეკუმშულად ცალკეული ფრაზებითაა მოცემული. შეიძლება ითქვას რომ ნეკროლოგი, ადამიანის ცხოვრების მოვლენებს ევლინება მონტაჟად. მონტაჟი მთელი თაობის დოკუმენტურ ისტორიულ ფრაგმენტთან ერთად ქმნის სტრუქტურას, რომელიც გადმოსცემს ამ ცხოვრების აზრს (ივანოვი 1988: 120).

ივანოვის კვლევის საგანს წარმოადგენს, არა მხოლოდ მონტაჟის, მათ შორის მეოცე საუკუნის მონტაჟის ისტორიის და ფუნქციის განხილვა, არამედ მისი კვლევის მიზანია გაარკვიოს; როგორ და რატომ გავრცელდა კულტურაში და ლიტერატურაში მონტაჟის პრინციპი მეოცე საუკუნის პირველ ნახევარში და გამოავლინოს მსგავსი ხერხი, რომელიც უკვე არსებობდა მანამდე კინემატოგრაფიული მონტაჟის ასპარეზზე გამოსვლამდე, მაგრამ არ იყო გააზრებული მისი მონტაჟური ბუნება. ივანოვი მონტაჟს შეიმეცნებს, როგორც კულტურაში რაიმეს აწყობის ერთ მთლიან პრინციპს - ნიშნების და ტექსტების, ყველაზე ფართო გაგებით. მისი აზრით ეს პრინციპი შეიძლება გამოვლინდეს კულტურის სხვადასხვა მხარეს და ასევე სხვადასხვა კულტურებში მექსიკურში, იაპონურში და სხვა.

ივანოვი მონტაჟის პრინციპებს გამოყოფს მეოცე საუკუნის დასაწყისში პიკასოს და ბრაკის კუბისტურ კოლაჟურ ნამუშევრებში. ჩვენი აზრით, ავტორმა დამაჯერებლად გადმოგვცა მონტაჟის ბუნება. ავტორს მკითხველი ნელ-ნელა მიჰყავს დასკვნამდე. მისი მტკიცებით მონტაჟური ფერწერა და ტექსტი შეიძლება შევქმნათ ნებისმიერი რამით: გაზეთის ნაკუწებით, საფოსტო მარკებით, სათამაშო ქარდებით და ბანქოს ქაღალდით (ივანოვი 1988: 125). ჯონ დოს პასოსის პროზა გაზეთის განცხადებებითაა აწყობილი, ხოლო ნაირა გელაშვილის „ანაბეჭდები“ ანკეტებით არის შედგენილი. ივანოვი მონტაჟის სტრუქტურას ხედავს, შკლოვსკის ნაწარმოებში: „პეტერბურგი ბლოკადაში”.

ივანოვის ვრცელი სტატია საინტერესოდ იკითხება, ლოგიკური მსჯელობა მკაფიო და არგუმენტირებულია. დასასრულს ავტორი ასკვნის, რომ მონტაჟი ფართო გაგებით არსებობდა ყველა ეპოქაში, ერთი ეპოქა მეორისგან განსხვავდება მონტაჟის პრინციპით. (ივანოვი 1988 124).

კულეშოვმა და ეიზენშტეინმა მიაქციეს ყურადღება იმ გარემოებას, რომ მონტაჟი არა უბრალოდ ავანგარდის გამოგონებაა, არამედ მასობრივი კულტურის მოვლენა.

პრინციპი, რომელიც ცნობიერებას ადამიანის ოპტიკურ ხედვას, ტექსტის შექმნას და მის აღქმას უდევს საფუძვლად, უაღერსად სუბიექტურია. ამ აზრით სამყარო მხოლოდ მაშინ გახდება ობიექტური, როცა მას ვერავინ ვერ დაინახავს. ფოტოგრაფია არის სასაცილო სურვილი იმისა, ვნახოთ თუ როგორ გამოიყურება სამყარო ჩვენს გარეშე. რეალობა ის არის, რასაც ჩვენ ვფიქრობთ მასზე. ტექსტი იმას წარმოადგენს, რა აზრით გამოვიტანეთ მისგან.

ეკფრასისის მეთოდი ბინოკულარულ ნარატივში

ტერმინი ეკფრასისი პირველად ჩნდება გვიანდელ ბერძნულ-რომაულ რიტორიკაში. ადრეული პერიოდის ეკფრასისის ნიმუშად განისაზღვრება მჭერმეტყველი ფეონის (I ს. დასაწყისი I I ჩვ.წ.) განმარტება, სადაც ის ამბობს, რომ ეკფრასისი ეს არის მეტყველების აღწერა; გამოკვეთილად მკაფიოდ და მკვეთრად დაინახოს მკითხველმა ის, რასაც ხსნის და განმარტავს ავტორი.

ეკფრასისი მომდინარეობს ბერძნული ზმნიდან ἐκφράζω, რაც ნიშნავს აღწერს; გამოვსახავს; „აღწერითი სიტყვა, რომელიც ნათლად წარმოგვიდგენს საგანს“ ეკფრასისის სახეები: პორტრეტები, ხასიათები, გეოგრაფიული ადგილები, საცხოვრებელი გარემო, სტიქიური მოვლენები, ბრძოლის სურათები, ხელოვნების ძეგლები და სხვ.

არქიტექტორმა ჰერმოგენიმ (I I ს. ჩვ. წ.) მიუძღვნა ეკფრასისის განსაკუთრებული თხოულება. იგი ეკფრასისის ქვეშ მოიაზრებს ხალხის პორტრეტებს.

სამი საუკუნის შემდეგ, ეკფრასისისთვის დასაშვები გახდა გამოყოფოდა ცალკეული ნაწარმოები.

ბერძნები გარემოცული იყვნენ ხელოვნების ნიმუშებით და ნახატებით. ქანდაკებათა ცქერით მიღებული შთაბეჭდილებები კიდევ აისახა მათ მწერლობაში. ეკფრასისში მეცნიერები ხედავენ ბერძნული კულტურისათვის დამახასიათებელ თვისებას - ხელოვნებისადმი დამოკიდებულებაში ანტიკური სამყაროს ინტელექტუალიზმსა და რაციონალიზმს. მათი შეხედულებით, ეკფრასისი ესაა „თარგმანი“ სახვითი ხელოვნების ენიდან მწერლურ ენაზე (ბერიძე 2006: 95). ამასთან

არა მარტო სიტყვა ცდილობს იტვირთოს სახვითი ხელოვნების ბუნება, არამედ თვითონ გამოსახულებაზე გადააქვთ თხრობის თვისებები. ამიტომ ეკფრასისი ხშირად განმარტავს გამოსახულებას, როგორც ალეგორიულს. მაგალითად ნიკოლორთქიფანიძის შემოქმედებაში ზოგიერთი მინიატურა ან ნოველის კონკრეტული პასაჟი ეხმიანება იმპრესიონისტი ავტორების ფერწერულ ტილოებს. ამის შესახებ ვრცლად, ჩვენს შემდგომ თავში ვიმსჯელებთ.

ბიჩკოვი ერთმანეთისგან ანსხვავებს ეკფრასისის ორ ტიპს: ბერძნულ-რომაულს და ძველ ებრაულს. ბერძნულ-რომაული ეკფრასისისთვის, მისი აზრით, დამახასიათებელია ტენდენცია, დაწვრილებით აღწეროს ხელოვნების ნიმუშების გარეგნული სახე. გადმოგვცეს თითქოსდა სიტყვიერი ანალოგი იმისა, რასაც ხედავს მაყურებელი. ბიბლიის ავტორები კი პირიქით, ნაკლებად არიან დაინტერესებულნი აღსაწერი საგნის საკუთრივ გარეგნული სახით. ისინი უფრო ჭკრეტენ მასალას, რომლისგანაცაა დამზადებული ესა თუ ის ნივთი. მათ უფრო აინტერესებთ „დამზადების ტექნოლოგია“ და მათი აღწერილობები სავსეა კეთების დინამიკით, ისინი აღწერენ ტაძართა, სასახლეთა, ხელოვნების ნიმუშთა შექმნის პროცესს (ბიჩკოვი 1991).

ეკფრასისი საყოველთაოდ იყო გავრცელებული და გამოიყენებოდა, როგორც მხატვრული ხერხი ანტიკურ ლიტერატურაში. ჰომეროსის ეპოსში ეკფრასისის მრავალი მაგალითია: ბრძოლების, აქილევსის ფარის, ალკინოეს სასახლის, კალიფსოს გამოქვაბულის აღწერილობები. ალკინოეს სასახლის აღწერა, მიჩნეულია არქიტექტურასთან დაკავშირებულ ეკფრასისად. ალკინოეს სასახლის ზღურბლთან მისული ოდისევსი გაკვირვებული შესცქერის მის წინაშე გადაშლილ სიმდიდრესა და სილამაზეს.

აღწერილობები გვაქვს ძველი და ახალი აღთქმის წიგნებში. „დაბადების“ წიგნში აღწერილია სამოთხე ედემისა, (დაბ. 2,8-14), იაკობის ხილვანი, გამოსვლათა წიგნში დეტალურად არის აღწერილი აარონის წმინდა შესამოსელი. აღწერილია საკუროთხეველი, კარავი, წამებისაი მოწყობა და სიყვარულის აღწერა (ბერიძე 2013: 96).

ეკფრასისის შესახებ სტატიები პირველად გაჩნდა გვიან ანტიკურ და ბიზანტიურ ხელოვნებისადმი მიძღვნილ ენციკლოედიებში. ე. ი. თანამედროვე მეცნიერებამ

უპირველეს ყოვლისა ეკფრასისი დაინახა იქ, სადაც იგი შეიძლება იყოს ცალკე ნაწარმოები, სადაც გამოყოფილია და დასახელებულია აღსაწერი ობიექტი.

როგორც აღვნიშნე ეკფრასისის მხატვრული აღწერის ხერხი, ცნობილია ჯერ კიდევ უძველესი დროიდან. კლასიკურ ნიმუშად აღიარებულია აქილევსის ფარი – „ილიადას“ მეთორმეტე სიმღერაში აღწერილი ბრწყინვალე ფარი, რომელიც დიდებული ოსტატობით ჰეფესტომ აქილევსისათვის გამოჰკედა. დიდმა ხელოვანმა ფარის შუაგულში წარმოსახა მთელი სამყარო: დედამიწა, ზეცა და ზღვა. მოუღლეელი მზეცა და ბადრი მთვარეც, ვერცხლისფრად მანათობელი. მთიებიც, გვირგვინებივით რომ ამკობენ ზეცის კაბადონს. გადატანითი მნიშვნელობით აქილევსის ფარს უწოდებდნენ ხელოვნების შეუდარებელ ნიმუშს. განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ფარზე განლაგებული სცენების სემანტიკა და თანმიმდევრობა. ანტიკურსა და მსოფლიო ლიტერატურაში “ფარის” გავლენით შექმნილი ხელოვნების ნიმუშების არაერთი აღწერილობისაგან განსხვავებით, აქილევსის ფარი მკვეთრად გამოხატულ კონცეპტუალურ ხასიათს ატარებს. მასზე გადმოცემულია სამყარო ურთიერთმიმართებათა მთელი მრავალფეროვნებით, რომლის ცენტრში დგას სკიპტროსანი მეფე: ... მათი შემყურე მეფე კი მშვიდად ზის, კვერთხს დაყრდნობილი.

მეცნიერებაში მიღებულია აზრი, რომ ჰომეროსის ილიადაში აქილევსის ფარის აღწერილობა აშკარად კინემატოგრაფიულია. გაზიარებულია მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ აქილევსის ფარის აღწერა მოძრავი გამოსახულების შექმნის ადრეული მცდელობაა. ავტორის გამოსახული აქილევსის ფარის სცენები შინაგანი ცოცხალი ექსპრესიით არის გაცოცხლებული. განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ფარზე განლაგებული სცენების სემანტიკური ანალიზი. ანტიკურსა და მსოფლიო ლიტერატურაში “ფარის” გავლენით შექმნილი ხელოვნების ნიმუშების არაერთი აღწერილობისაგან განსხვავებით, აქილევსის ფარი მკვეთრად გამოხატულ კინემატოგრაფიულ რიტმს და დრო-სივრცის კონცეპტუალური მონტაჟის ბუნებას შეიცავს. ჰომეროსი ფარზე გადმოცემულ თითოეულ სცენას სურათოვანი აღწერილობით გვთავაზობს და უხმო ტიტრებიანი ფილმის მსგავსად, ცალკე კადრებს ტექსტუალური აღწერილობით ქმნის. აღწერითი ტექსტუალური სურათები თითქოს ე. წ. პოეტურ ჩარჩოშია ჩასმული.

ავტორს ეს შესაძლებლობას აძლევს თითოეულ ამ აღწერილ სცენას შეუნარჩუნოს ინდივიდუალობა, ხოლო მეორე მხრივ, გახადოს მთელის ერთიანი ორგანული ნაწილი.

ლიტერატურათმცოდნე თეიმურაზ დოიაშვილის აზრით, ეკვრასისი არის ტექსტის განსაკუთრებული სახეობა, რომლის მიზანია მსმენელის თვალს გამოკვეთილად დაანახოს ის, რასაც აღწერს მთხრობელი. უბრალო, ლიტონი აღწერისგან განსხვავებით, ესაა მიზანმიმართული ცდა, მსმენელი აქციოს მაყურებლად. ამასთან, ეკვრასისის, როგორც სპეციფიკური ჟანრის გამოსახვის ობიექტი არაა ბუნების საგანი, არამედ ხელოვნების ნიმუშია, რომლის იდუმალი აზრის განმარტებასაც ესწრაფის ავტორი (დოიაშვილი 2004: 70).

ავტორის აზრით, ეკვრასისის ტრადიციას ევროპულ ლიტერატურის დამახასიათებელ თვისებად XVIII საუკუნის ბოლომდე ხედავს. სანამ იგი რომანტიზმის ესთეტიკამ პერიფერიაში არ „გადაასახლა“. მიუხედავად იმისა, რომ ახალ ევროპულ პოეზიაში, სადაც სულ უფრო ძლიერდება სმენის ფაქტორი, ეკვრასისის მოულოდნელი აღდგენა მოხდა. მეცნიერის აზრით ეკვრასისის ანტიკურ ტრადიციას დამფასებელი და გამგრძელებელი გამოუჩნდა, ისეთი დიდი ავტორიტეტისა და პოეტის სახით, როგორიც იყო თეოფილ გოტიე. მისი „საგნობრივი“ ლექსები - „ობელისკების ნოსტალგია“, „ჩაის ვარდი“ „კულულები“, „ხელების ეტიუდი“ და არაერთი სხვაც ეკვრასისის პოეტიკითაა შექმნილი.

დოიაშვილი ყურადღებას ამახვილებს, რომ გოტიეს ეკვრასისებში, როგორც წესი, აღწერის ობიექტია ხელოვნების ისეთი ნიმუში, რომელიც რაღაცას გამოსახავს ან გადმოსცემს (სხვა საგანს, სცენას, სიუჟეტს . .) მან, მართალია, უარი თქვა ანტიკურ ტრადიციაზე ანუ საგნის იდუმალი აზრის განმარტებაზე, მაგრამ, სამაგიეროდ, უჩვეულოდ გააძლიერა მხედველობითი აღქმის ინტენსივობა, ვიზუალური გამომსახველობა.

დოიაშვილის მოსაზრებით ეკვრასისის ძირითადი დანიშნულებაა კონსტრუქციული პრინციპი - მსმენელის გარდაქმნა მაყურებლად. ეკვრასისის, როგორც ჟანრის, ზოგადი ნიშნებია: ხელოვნების ნიმუშის დეტალური აღწერა, მეორადი გამოსახულებებისადმი ინტერესი და ვიზუალური წარმოსახვის დომინანტობა.

ეკვრასისი არამართო აღწერს ხელოვნების ნაწარმოებს, არამედ ის თამაშობს როლს როგორც გამოხატვის იდეა და ხშირად ის ლიტერატურულ ტექსტის რამდენიმე შრეში აღიქმება.

ხელოვნების ნაწარმოების დაწვრილებითი სტატიკური აღწერა, მეტ-ნაკლებად განსხვავდება ანტიკურ ესთეტიკაში გაჩენილი ეკვრასისისგან და გარეგნული სახის დინამიური აღწერისგან. ეკვრასისის აგება სხვადასხვა მრავალმნიშვნელოვან ასპექტებს მოიცავს. ეკვრასისის ავტორი შეიძლება მხატვრის ნაცვლად ამთავრებდეს მის აზრს, თვითონ გამოსახულება აძლევდეს შემოქმედებით ფიქრებს ნაკადს და გამოსახულების გათავისების აქტივით მონაწილეობდეს. ეკვრასისი განსაზღვრავს ნარატიულ სტრატეგიებს და ავტორის თხრობის წერტილ ცენტრს.

ეკვრასისის მნიშვნელობამ მეოცე საუკუნეში ბუნებრივად მოითხოვა გაფართოებული გაგება. ავტორს შეიძლება ჰქონდეს მოპოვებული ინფორმაცია მხატვარზე, მის მხატვრულ ობიექტზე, მაყურებლის რეაქცია მის ნაწარმოებზე, სტილზე და უფრო მეტიც გააკეთოს კომენტარი რამდენად წარმატებულად მოხერხდა ლიტერატურული საშუალებებით შექმნილიყო ხელოვნების ნაწარმოები. როგორც ეს მაგალითად ნიკო ლორთქიფანიძის შემოქმედების შემთხვევაში გვაქვს, რაზეც ქვემოთ ვისაუბრებთ.

მკვლევარი მარია რუბინსი განიხილავს ეკვრასისის, როგორც ტექსტის ტიპს და გვთავაზობს ასეთ სტრუქტურულ მოდელს.

სუბიექტი	ობიექტი	გარემო
მხატვარი 3	რეფერენტი 1	სინამდვილე 2
პოეტი 6	ხელოვნების ნაწარმოები 4	სახვითი ხელოვნება 5
მკითხველი 9	ტექსტი 7	ლიტერატურა 8

რუბინსი დიაგრამას ასე ხსნის: უბრალო ეკფრასისი თავის მხრივ წარმოადგენს ტექსტს - ხელოვნების ნაწარმოების აღწერას სიტყვების დახმარებით და ამიტომ ფლობს სამ ელემენტს (4, 7, 8), უფრო რთული ეკფრასისი, ამასთან ერთად დამატებით შეიცავს მხატვარზე ინფორმაციას. (5) (მაგალითად: ქვა, მეტალი, ზეთის საღებავები, აკვარელი და სხვა). (1) დამატებითი ინფორმაცია რეფერენტზე (მაგალითად ადამიანზე, ლანდშაფტზე, მცენარეებზე), ასევე ამ რეფერენტის ბუნებრივ გარემოზე (2) (რუბინსი 2003: 78).

მეცნიერი და ფილოსოფოსი ფლორენსკი ეკფრასისს განსაზღვრავს არა მარტო, როგორც ადეკვატურ გამოსახულებას, არამედ სიტყვიერ ვიზუალიზაციასაც. მისი აზრით ხშირ შემთხვევაში ეკფრასისი ორიენტირებულია ფარული აზრების გამოთქმაზეც (რაპაპორტი 1988: 17).

ჯეიმს ჰეფერნანი იკვლევს ეკფრასისის ბუნებას, ანცალკევებს მას გამომსახველობის გაგებასა და იკონიურობას, რის ფუნქციასაც ის ხედავს მხოლოდ „რეალური ობიექტის წარმოსახვაში და ხელოვნების საგანში“. მისი აზრით ეკფრასისი არის რაღაც სხვა, როგორც „ვიზუალური რეპრეზენტაციის ვერბალური რეპრეზენტაცია“. ამასთანავე ჰეფერნანი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ გაგების საფუძველში დევს ანტაგონიზმი ვერბალურ და ვიზუალურ რეპრეზენტაციაში, ხოლო დიალექტურობა ერთდროულად გამოხატულია მათ მთლიანობაში. მას შეუძლია მკითხველის აღგზნება, გაოცება, გაკვირვება, მონუსხვა, აღფრთოვანება, შემფოთება და შეშინება გამოიწვიოს (Heffernan 2004: 3, 5).

ისმის კითხვა რა არის ეკფრასისის ფუნქცია ტექსტში? ეკფრასისმა მხატვრულ ნაწარმოებში შეიძლება შეასრულოს სხავდასხვა ფუნქცია, თითოეული მწერალი ან პოეტი მოულოდნელად არ რთავს თავის თხზულებაში ხელოვნების ნაწარმოების აღწერას. ეკფრასისი ტექსტში შეიძლება იყოს განპირობებული მრავალი ფაქტორით.

ნაწარმოები თავის ეპოქასთან არის ჩაწნული. ნაწარმოების დაწერის თარიღი, დრო, გარემოება, საზოგადოება, სამყაროს კონკრეტული ხედვა, ხალხის აზროვნების ფორმა და იმ დროის ლიტერატურული ტრადიციები წონად გავლენას ახდენს ხელოვნების ნაწარმოების შექმნის კონტექსტზე, აღქმაზე და მის როლზე, როგორც მთლიანობაში საზოგადოებაზე, ასევე ნაწილობრივ მწერალზე.

ეკფრასისის გააზრებისას ასევე მნიშვნელოვანი დატვირთვა აქვს ქვეყანას, სადაც იქმნება ნაწარმოები. ავტორისგან წარმოებული ტექსტი გარკვეული თვალსაზრისით განიჭონება იმ ქვეყნის იდეოლოგიურ-პოლიტიკური ეკონომიკური, სოციალური, კულტურული მდგომარეობით. ამ დროს ავტორის სამშობლოსა და მის ტრადიციებსაც არანაკლები მნიშვნელობა ენიჭება.

და ბოლოს, ეკფრასისის ფუნქცია, პირდაპირ კავშირშია მწერლის პირად პოზიციასა და მის დამოკიდებულებაზე ხელოვნებასთან. ცხადია, არანაკლებ დიდი დატვირთვა აქვს პირად ესთეტიკურ და სახელოვნებო თეორიას ან მოსაზრებას. ტექსტში შეიძლება გამოვავლინოთ ფარული შრე, რომელიც წარმოაჩენს მწერლის პირად პოზიციებს.

ამგვარად, ეკფრასის ერთმნიშვნელოვანი განმარტება არ არსებობს. ეკფრასისის გაგება ჩნდება ბერძნულ-რომაულ რიტორიკაში. ხასიათდება, როგორც აღწერითი მეტყველება. მკაფიოდ გარკვევით ჩანს თვალისთვის ის, რასაც ავტორი ხსნის. ეკფრასისს ვიგებთ, როგორც ტექსტის ტიპს და რიტორიკულ ჟანრს. შემდეგი საუკუნეების განმავლობაში ტექნიკურ პროგრესთან ერთად, შეიცვალა ვიზუალური გამომსახველობითი საშუალებები და ამასთან, ადამიანის თანამედროვე ცხოვრებაში უკიდურესო ზრდა განიცადა ვიზუალურმა დატვირთვამ და მნიშვნელობამ. შესაბამისად ეკფრასისის მნიშვნელობაც შეიცვალა, ანტიკურ პერიოდში ეკფრასისი განსხვავებულად აღიქმებოდა, მეოცე საუკუნეში კი, გაფართოვდა მისი მნიშვნელობა. ამიტომ არის რომ მკვლევარები ხმარობენ სხავდასხვა ტერმინოლოგიას ეკფრასისის პრაქტიკაში. მეცნიერები მიყვებიან და თვალს ადევნებენ ტექსტიდან ტექსტში, ეკფრასისის ფართო ხილვით დინამიკას. იკვლევენ ეკფრასისის როლს და მის ცვლილებებს ცალკეული მწერლის შემოქმედებაში.

ეკფრასისის მრავალფუნქციიანი გამოყენება ჩვენი დროის კულტურაში, გაზრდილი ვიზუალური მნიშვნელობითაა განპირობებული. თანამედროვე ადამიანის ცხოვრებას ყოველდღიურად ვიზუალური სახეები და ნიშნები მიჰყვება, რომელიც დიდი დოზით სუბლიმაციას განიცდის და უერთდება ტექსტს. ვერბალური და ვიზუალური საწყისი საკმაოდ აქტიურად ზემოქმედებს ლიტერატურაში. მეცხრამეტე საუკუნის ბოლოდან, ლიტერატურაში სულ უფრო და უფრო იკვეთება ამ

ტენდენციების ნიშნები. სიტყვების საშუალებით გამოსახულების შექმნა, განაპირობებს ტექსტის სინთეზურ ხასიათს.

ამდენად, ეკფრასისი თანამედროვე კვლევებში წარმოგვიდგება, მრავალმხრივ და პოლიფუნქციონალურ მოვლენად. ეკფრასისი ნაწარმოებში ასრულებს გამომსახველობით ფუნქციას და მკითხველს აძლევს შესაძლებლობას თვალნათლივ წარმოიდგინოს აღსაწერი ობიექტი. თუმცა აღწერა და თხრობა, ნარატოლოგიაში ურთიერთმოქმედი მოვლენაა, ის ცალ-ცალკე განიხილება. ნარატიული თავისებურებების გამოვლენაში ეკფრასისი, როგორც ვიზუალური ნარატივი ისე გვევლინება. ეკფრასისის გამომსახველობითი ფუნქცია, რეალიზდება მთლიანი მხატვრული ნაწარმოების კონტექსტში - ავტორის საერთო კონცეფციის შესაბამისობაში, თუ როგორ არის გამოსახული სიტყვიერ ფორმაში. ავტორი აფართოებს მხატვრული სამყაროს ჩარჩოებს, მის მიერვე შექმნილ ხელოვნებასა და სინამდვილეს შორის. ეკფრასისის დახმარებით, ავტორი ახერხებს გადმოსცეს განსაზღვრული ემოციონალური სიახლოვე თავის გმირთან. სურათი გადმოცემულია ისეთ დინამიკაში, თითქოს ცოცხლდება მკითხველის მზერაში. მხატვრული ეფექტი მიიღწევა მოცემულ სიტუაციაში კონტრასტული, სტატიკური აღწერით და ნარატივის დინამიზმით, სადაც მთლიანდება ერთი მხატვრული ხერხით. ეკფრასისი აფართოებს ლიტერატურაში ნარატიულ სივრცეს. სახელოვნებო დარგების შეერთება, გაორმაგება და მოცულობითი მხატვრული სამყარო ზემოქმედებს მკითხველზე. გაცოცხლებული გამოსახულება გამორჩეულია დინამიზმით და ექსპრესიით. მეტაფორულობა და ზმნის ხშირი რიგი ანიჭებს მეტ დინამიურობას. ეკფრასისი ლიტერატურაში ასრულებს სხვადასხვა ფუნქციას, ძირითადად დამოკიდებულია ავტორის ხედვაზე, ჟანრზე, მიზანზე და სხვა.

ეკფრასისის შესწავლისათვის ქართულ მწერლობაში საინტერესო წერილი აქვს მეცნიერ ოლღა ბერიძეს („ეკფრასისის რიტმული სტრუქტურისათვის ძველ ქართულ მწერლობაში“). სტატიაში მკვლევარს შესწავლილი აქვს შუმანიკის წამების ზოგიერთი ეპიზოდი: („ჟამსა ზაფხულისასა ცეცხლებრ შემწუელი იგი მკურვალე- ბაჲ მზისაჲ, ქარნი ხორშაკნი და წყალნი მავნებელნი, რომლისა მკვდრნიცა მის ადგილისანი სავსენი სენითა, წყლითა განსივებულნი და განყვითლებულნი, და - წერტილნი და დამჟნარნი და დამღიერებულნი, ჩარადოვანნი, პირ-მსივანნი და დღემოკლედ ცხორებულნი; და

მოხუცებული არავინ არს მათ ქუეყანათა“ ... „მიაგოს მას უფალმან, ვითარ მან უჟამოდ ნაყოფნი ჩემნი მოისთულნა და სანთელი ჩემი დაშრიტა და ყუავილი ჩემი დააჟნო, შუენიერებაჲ სიკეთისა ჩემისაჲ დააბნელა და დიდებაჲ ჩემი დაამდაბლა“ . . .) და გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებიდან ხანძთის უდაბნოს აღწერა და საისტორიო პროზის ნიმუშებიდან ბრძოლის ამსახველი ეპიზოდები - ადგილის, ბუნების, ხასიათების, ბრძოლის აღწერის ნიმუშები და სხვა) და ყურადღება აქვს გამახვილებული იმ გარემოებაზე, რომ ძველ ქართულში სიტყვა აღწერა ნიშნავს „დაწერას“, „წერას“, „მოწერას“, „გან- წესებას“, „ქვეყნის აღწერას“ (ბერიძე 2013: 75).

თეიმურაზ დოიაშვილი გალაკტიონის „ნიკორწმინდაში“, ახალი ეკფრასისის პოეტიკურ პრინციპსაც იცავს (აღწერს არა მარტო ხელოვნების ძეგლს, არამედ მასზე აღბეჭდილ საგანსაც) და მისი აზრით, გალაკტიონი გოტიეს მიერ უარყოფილ ძველ ტრადიციასაც ერთგულებს - იძლევა ობიექტის ფარული აზრის განმარტებას.

მეცნიერის აზრით, „ნიკორწმინდაში“ ეკფრასისის კონსტრუქციული პრინციპი რეალიზდება იმ ფუნქციით, რომ მსმენელი აღწერის პროცესში მაყურებლად გარდაქმნას. დოიაშვილი ყურადღებას ამახვილებს, რომ ლექსის დასაწყისშივე გალაკტიონი სრული „დიადებით“ წარმოგვიდგენს მკვიდრად ნაშენ „დიდ ნიკორწმინდას“, რასაც მოსდევს ჩუქურთმის, თაღებისა და სვეტების, შემდეგ - სარკმელთა ხვეულებისა და ხაზების, გუმბათისა და კვლავ ჩუქურთმის („ფრთიანი ფასკუნჯები“) ახლო ხედი. ამ საგნობრივ-მხედველობითი რეალიების გადმოცემისას, ეკფრასისისთვის უცნაურ მოულოდნელობას აღმოვაჩენთ - ისინი ვიზუალურ-ვერბალური ანალოგიებით კი არ აღიწერება, არამედ აბსტრაქტულ-ასოციაციური სახეებით არის „განმარტებული“. აქ რომ თაღებია,/ სვეტთა შეკონება,/ ისე ნაგებია,/ სიზმრის გეგონება“. „გზნებით დამკარგავი გრძნეულ ჩუქურთმებით, ქარგით დამქარგავი ნაზი შუქურთმებით“.

მკვლევარი ასკვნის, რომ ნაცვლად ვიზუალური ეფექტის გაძლიერებისა, ჩვენს წინაშეა ხილვადი ობიექტების საგნობრიობისგან განტვირთვის, დემატერიალიზაციის პროცესი. იქმნება პარადოქსული ვითარება - მსმენელი კი არ გარდაიქმნება მაყურებლად, მაყურებელი იქცევა მსმენელად. მეტიც, ვიზუალური დეტალები, თითქოს საგანგებოდ,

იმპრესიონისტულ-ასოციაციური, მუსიკალური სახეებით „ბუნდოვანდება“ (დოიაშვილი 2004: 49-50).

ამგვარად, მიუხედავად იმისა რომ ტერმინი ეკფრასისი, ჯერ კიდევ ბევლ საბერძნეთში იყო შემოღებული, ფართო კვლევები, მხოლოდ მეოცე საუკუნეში ჩატარდა. ტერმინი ეკფრასისი გახდა აქტუალური და გაფართოვდა მისი მნიშვნელობა. თანამედროვე სამეცნიერო ლიტერატურა გვთავაზობს მრავალფეროვან მიდგომებს მისი შესწავლისთვის. ეკფრასისის მკვლევრები სხვადასხვაგვარად იაზრებენ.

ეკფრასისის თვალსაზრისით ქართულ იმპრესიონისტული მწერლობა, კონკრეტულად კი ნიკო ლორთქიფანიძის შემოქმედება (მცირე ფორმის იმპრესიონისტული პლანის ნაწარმოებები), მდიდარ მასალას იძლევა საკითხის გამოსაკვლევად.

„კულტურა კონუსით შენდება: მეტი მაღლა მეტი ვიწროა და მწვერვალებზე დგომა შეუძლია მარტო ერთეულებს“ (ცირეკიძე 1923: 43). დიდი მწერლის ენა, გენიოსის შემოქმედება შეიცავს მრავალმხრივი დაკვირვების საშუალებას, ბევრი შენაკადი აქვს ასეთი მწერლის ტექსტს. ის ტექტი აზრს მხოლოდ ჩვენი ყოფიერების გავლით კი არა, ზოგად ადამიანური ღირებულებების გავლით გვაძებნინებს, ამიტომ არის რომ დაბალი მხატვრული ღირებულების ტექსტი არ იძლევა ფართო განხილვის საშუალებას, მიბმულია თავის ეპოქაზე და მალე კვდება. დიდი ნაწარმოები კი, ყოველ დროში იძენს ახალ კულტურულ კონტექსტებს.

საგნის ვიზუალური დანახვის მცდელობა ტექსტში, ვიზუალურის წინ წამოწევა და ზოგადად ვიზუალურ დანახვაზე ავტორის მიზანმიმართული აქცენტირება, კინოსცენარის შექმნამდე არსებობდა, მაგრამ კინომ გვაიძულა ასეთ მხატვრულ ნაწარმოებებში ხელახლა აღმოვაჩინოთ ვიზუალური ნიშნები სწორედ კინოსგავლენით.

კინომცოდნე ნათია ამირეჯიბი განმარტავს, რომ კინოდრამატურგიის ხედვითი სახეებით და პლასტიკური თხრობით არის გადაწყვეტილი კონსტანტინე გამსახურდიას ქორსატეველას ციხის აღება „დიდოსტატის მარჯვენაში“: „კვლავ შეუზახნა ლაშქარს, სცეს საყვირები შავშეთელებმა ხელახლა, დაწინაურდა გირშელ, გააღმასა ხმალი და ისე შეება მტერთა სიმრავლეს, როგორც ავაზა მთელს ქარავანს სპილოებისას.

შედრკნენ ოვსნი და ფხოველნი. ტოხაისძემ ციხის კარებთან დასტოვა კავკასიონის ნაძვებივით აშოლტილი ვაჟკაცები, მკერდგანგმირულნი, ციხეში შეასწრო თავათ.

ხელახლა გადაჰკეტეს გოდოლის კარნი.

მაშინ უბრძანა ყველისციხის პატრონმა შავშთა ათასეულის უფროსს: შესტეხეთო ციხის კარნი,

როგორც იქნა, შეანგრიეს რკინის ჭიშკარი. პირველი შეიჭრა გააფთრებული ერისთავი გოდოლში, ხევისბერი მუროჟი ქალუნდაური შემოეგება ხმაღშემართული. შემოუტია მამაცმა ბერიკაცმა გირშელს, გადმოუქნია ხმალი, აქაც არ შედრკა ერისთავი, ხმლის გამართვა ვედარ მოასწრო, ლაჯებში სცა მახვილი მტერს .

წაიქცა ხევისბერი თუ არა, ეძგერა ერისთავს გოდერძი ქალუნდაური, გიორგის მიერ ნაჩუქარი ხმლით გადაუჭრა მახვილი, მეორეჯერ შემოუქნია, თორიანად გააპო გირშელ.

ისევ ჩაჰკეტეს გოდოლის კარები, უკუიქცნენ მოზღვავებულნი სპანი”.

მოყვანილი მაგალითის საფუძველზე ამირეჯიბი ასკვნის, რომ ავტორი ხედვითი სახეების საშუალებით აღწევს უდიდეს დინამიკას, კადრები რომ არ ჩამოვწერთ, ისედაც ნათლად ჩანს ამ ნაწყვეტის კინემატოგრაფიული მონტაჟი. მაგალითად: „სცეს საყვირები შავშეთელებმა ხელახლა, ლაჯებში სცა მახვილი მტერს“- ახლო ხედებია. შედრკნენ ოვსნი და ფხოველნი უკუიქცნენ მოზღვავებულნი სპანი - შორი ხედები და ა. შ. (ამირეჯიბი 1961: 2).

ალინა ბანეა განსაზღვრავს ეკფრასისის, როგორც ინტერტექსტუალობის განსაკუთრებულ ტიპს, რომელიც ვლინდება, როგორც ინტერსემიოტიკური გადასვლა, როგორიცაა ტრანსმუტაციური, ვიზუალური და წერილობითი ნიშნების შესვლა სხვადასხვა სტრუქტურულ თხრობაში; სიუჟეტის, სახეების შექმნა და ხედვის წერტილის განსაზღვრა (Banea 2012: 9).

გენიალური ნაწარმოების ენა უნივერსალურია, მასში რამდენიმე შრე განირჩევა და სხვადასხვა ეპოქაში განსხვავებულად ხდება მისი ინტერპრეტაცია, ამდენად მასში ეკფრასისიც და სხვა ლიტერატურული თხრობის ოსტატობაც დაკვირვების და აღმოჩენის საგანია. ამ მხრივ ცხადია მდიდარი მასალაა ვეფხისტყაოსანი. ეკფრასისი იყო აღწერითი თხრობა, მაგრამ ტექსტის კიბერსივრცეში გადანაცვლებამ და

ვიზუალური გრაფიკული ნიშნების ტექსტში ჩამატებამ ეკრფრასისის სუბლიმაცია მოახდინა. არათუ ეკფრასისი იქცა ვიზუალურ და ვერბალურ იკონურ ნიშნებად, არამედ ასეთი ნიშნების რიგი ნელ-ნელა გახდა წამყვანი დისკურსი ტექსტის აღქმისას. წინადადებები მოექცნენ უმცირესობაში და საერთო ინტერაქტიულ თამაშში, ვიზუალურ გრაფიკულ გაფორმებაში, სიტყვების ჩართვით გამოიხატა. თუმცა კონკრეტულად ვეფხისტყაოსნის შემთხვევაში ეს სუბლიმაცია კონკრეტულ ისტორიულად განვითარებულ პროცესს მოიცავდა. პოემა ინტერაქტიულად დიალოგში იყო საზოგადოებასთან, მონაწილეობდა ყოველდღიურ ცხოვრებაში და შესაბამისად ვეფხისტყაოსნისეული ეკფრასისის ვიზუალიზაციის ისტორიულ პროცესს შეგვიძლია გავადევნოთ თვალი. ამ მხრივ საინტერესოა ვეფხისტყაოსნის სამაგიდო თამაშები, რომელიც პირველად ილია ჭავჭავაძის დროს გაკეთდა, რაზეც გაზ. „ივერიაც“ (1892 წ. 24 ივნ. №131) წერდა. ამ პერიოდში გავრცელებული იყო „ვეფხისტყაოსნის“ და სხვა ლიტერატურული თამაშების შექმნა, რომელსაც ილია ჭავჭავაძეც ხელს უწყობდა. ნოვატორული გამოცემაა ჩემ მიერ გაკეთებული 2016-2019 წლების ოცზე მეტი სხვადასხვა სახეობის ხის გრავირებული სამაგიდო თამაშები ვეფხისტყაოსნის თემაზე. ლიტერატურული დაფის თამაშები ინტერაქტიული მოვლენაა, სადაც ტექსტთან ერთად, ფსევდოგრაფიკული დეკორაცია და მკითხველის მაქსიმალური ჩართულობა, წამყვანი სათამაშო სტრატეგიაა. ლიტერატურული სამაგიდო თამაშები უნიკალურ შესაძლებლობებს იძლევა. ვეფხისტყაოსნის სამაგიდო თამაშის შემთხვევაში, ეკფრასისი სრულიად ახალი ვარიაციული ნარატივია, რადგან უშუალოდ ავტორის სიტყვიერ სამყაროში ამოგზაურებს მოთამაშეს და მისი ბუნებრივი ნაწილი ხდება. გრაფიკულ-გამომსახველობითი და ტექსტური მხარე ახალი სინთეზური სახით არის წარმოდგენილი. თამაშობ, ესე იგი მონაწილეობ ამბავში - მოგზაურობ ხელშესახებ სიტყვიერ გარემოში და აფორზმებით იხსნება იმ სამყაროს კარი, რომელშიც ორგანულ ნაწილად იგრძნობ თავს.

ამგვარად, დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ მონტაჟის წყობის პრინციპი დამახასიათებელია გენეტიკური პროგრამებისთვის, რეალობის აღქმისათვის, ფანტაზიის ფუნქციონირებისათვის, მხატვრული ნაწარმოების ქმნადობა-აღქმა-გააზრების დროს. ადამიანის თვალი გამუდმებით მოძრაობს, ბინოკულარული მზერა

სხვადასხვა ობიექტებზე სხვადასხვა სიხშირით ჩერდება. ამ პანორამული მოძრაობის, როგორც აღქმის შედეგების რეკომბინაციის იმიტაციაა კინოკამერის ობიექტივის მოძრაობა.

ლიტერატურული თხრობაც ფოკალიზაციის პლანთა მონაცვლეობით სწორედ ამ მოძრაობის - მთხრობელის როლის სახელოვნებო მხატვრული ხერხით განსხეულებას.

მონტაჟურობა ყოველი ეპოქისთვის იყო დამახასიათებელი, მაგრამ ის მეოცე საუკუნეში კინოს დეცენტრალიზაციის საუკუნეში გამოვიდა აქტიურ ასპარეზზე, როდესაც კულტურამ მონტაჟი გამოიყენა, როგორც ძირითადი ხერხემალი ვიზუალური კინემატოგრაფიული გამომსახველობისთვის. პრინციპი, რომელიც ცნობიერებას ადამიანის ოპტიკურ ხედვას და ტექსტის შექმნას და მის აღქმას უდევს საფუძვლად შეიცავს მონტაჟურ ბუნებას.

ეკვრასისი, როგორც „აღწერითი თხრობა“ კონცენტრირებული იყო: პორტრეტებზე, ხასიათებზე, გეოგრაფიულ ადგილებზე, საცხოვრებელ გარემოზე, სტიქიურ მოვლენებზე, ბრძოლის სურათებზე, ხელოვნების ძეგლებზე და სხვ. ეკვრასისი მეოცე საუკუნეში განსაკუთრებული კვლევის ობიექტი გახდა. ეკვრასისი მხატვრული ნაწარმოების ასახვის აღწერითი თხრობიდან, ზოგადად აღწერით თხრობად (ნათლად წარმოგვიდგინოთ აღსაწერი საგანი). გაიაზრება მეცნიერების მიერ. ტექნოლოგიური გლობალიზაციის პირობებში ტექსტის მოხმარების ჩარჩო გაფართოვდა და ეკვრასისიც ვიზუალურ ხერხების მთელ არსენალს მოიცავს. მისი მნიშვნელობა გაფართოვდა, ლიტერატრაში მან რამდენიმე ეტაპი გაიარა და უბრალო აღწერითი თხრობიდან თანამედროვე ინტერაქტიულ გარემოში ტექსტის ინტერაქტიულ ვიზუალად სუბლიმირდა. მასში ჩართულია ფსევდოგრაფიკული დეკორაცია და აღწერითი ილუსტრაციები. ტექნოლოგიური გლობალიზაცია პირდაპირ უშუალო ინსპირატორია ლიტერატურული ვიზუალიზაციის განვითარებაში.

II თავი

ეკფრასისი და ფოტოგრაფიულ-ბინოკულარული თხრობის თავისებურებები იმპრესიონისტულ ტექსტებში (ისტორია, ტენდენციები)

მოდერნის ახალი გამომსახველობითი მეთოდების მიება თავისთავად გულისხმობს ლიტერატურულ ექსპერიმენტულობას, რაც ქართულ ტრადიციულ სინამდვილეში ანტაგონისტურად წარიმართა. წარსულისგან აბსოლუტური გათავისუფლება, რასაკვირველია პირობითად გასააზრებელი პროცესია. განსაკუთრებით ქართული მოდერნის კონტექსტში, რაც ახალი გამომსახველობითი მეთოდების სუბსტანციას, წარსულის ახლებურ გააზრებას გულისხმობს. კონსტანტინე გამსახურდია წერდა: „საჭირო იყო ქართული სიტყვის განახლება, სიტყვისათვის ახალი ნაჭედობისა და ჟღერადობის მინიჭება, მოდერნიზება ფრაზისა და თემატური სიახლე“. ესაა კანონზომიერი მოვლენა კულტურის ტალღოვანი განვითარების ფონზე. სამყაროს ატავისტური განცდა იწვევს სულიერ-ქვეცნობიერი აზრის სტაგნაციას. საზოგადოდ, სულიერი განვითარებისადმი ობსკურანტიზმს, რაც საბოლოოდ განახლების გენეზისს განაპირობებს.

მოდერნის განახლების წარსულისგან ემანსიპაციის ასპექტი, პირველ რიგში, გულისხმობდა სარწმუნოებრივი ხელოვნების და რეალიზმის არაცნობიერი მითისქმნადობის და დემითოლოგიზაციის ნეგატიური გამოცდილებისაგან გათავისუფლებას, ასევე უშუალოდ ცნობიერი მითის გამოყენებით - მითის, როგორც პირველგანცდის საწყისთან მიბრუნების გამოცდილების აღდგენას და ტექნიცისტური კონტექსტის შექმნას. ეს იყო მოდერნიზმისეული განახლების თავისთავადი არსი.

1867 წელს ალფონსსა და ადელს მეორე ვაჟი, რიშარი შეეძინათ, როცა რიშარის ნათლობაზე საეკლესიო წიგნში ჩანაწერი გაკეთდა და დამსწრეებს ხელი უნდა მოეწერათ, პატარა ანრი ლოტრეკმა მოითხოვა, მეც ჩავწერო. შენ ხომ წერა არ იციო. მერე რა, ხარს ჩავხატავო (ჯიყაშვილი 2011: 14).

ეს ამბავი ძალიან სიმბოლურია. ფერწერული იმპრესიონიზმის და მწერლობის ურთიერთმიმართება საუკუნის დასაწყისის ტექნოლოგიური გლობალიზაციის ფონზე

ისტორიული კანონზომიერი ეპოქალური მოვლენა იყო. დამწერლობის წარმოშობა, სახვითი ხელოვნების და კინემატოგრაფიის დაბადება (როგორც მოძრავი გამოსახულების შექმნის სურვილი), პირველყოფილი ადამიანების დროს ერთმანეთში სუბლიმირებული სახით არსებობდა. დამწერლობა სისტემატიზირებული ნახატებიდან განვითარდა. პიქტოგრაფიულმა ანუ ხატოვანმა დამწერლობამ შეიძინა თხრობის ელემენტები, საკომუნიკაციო და ინფორმაციის გაცვლის ფუნქცია საუკუნეების განმავლობაში დაიხვეწა და სტილისტურად და იდეოგრაფიულ დამწერლობად იქცა. იდეოგრამა გარკვეულ აზრს, იდეას გადმოსცემს, მაგრამ არა ბგერას. ნახატი-დამწერლობა-პიქტოგრაფია ნიშნებისგან კი არა, ნახატებისგან შედგებოდა. იდეოგრამა განსხვავდება პიქტოგრამისგან, რომელიც კონკრეტულ საგანს წარმოადგენს ნახატით. დამწერლობის საშუალებით შეიქმნა სიტყვა-კაზმული მწერლობა. სიმბოლურია, რომ იმპრესიონისტული მწერლობა დაუბრუნდა ფერწერის პრინციპებს, ხატების და შთაბეჭდილებების ფერწერული ფიქსაცია დამწერლობის გავლით წარმატებით განახორციელა. ნახატიდან განვითარებული დამწერლობის ფერწერასთან მიბრუნება, მეოცე საუკუნის ტექნოლოგიური გლობალიზაციის ერთ-ერთ ნიშანთვისებად შეიძლება ჩავთვალოთ.

იდეოგრამები გამოყენებულია ისეთ ენებში, როგორებიცაა ჩინური და იაპონური. იგივე პრინციპი იყო გამოყენებული ძველ ეგვიპტურში. შემთხვევითი არ არის რომ სამეცნიერო ლიტერატურაში, ნიკო ლორთქიფანიძის მინიატურებს ფერწერისა და ფორმის მხრივ იაპონურ გრაფიკულ ფერწერას ადარებენ: ლოკალური, მარტივი, ზოგჯერ კონტრასტული, ძუნწი შტრიხებით გადმოცემული მოძრაობა და ფორმა იაპონური პოეზიის ნიმუშებს ემსგავსება (დამბაშიძე 1977 9).

მოდერნმა, როგორც ეპოქალურმა, ახალმა მსოფლმხედველობრივმა სისტემებმა ხელოვნებაში, თვისობრივად ახალი კატეგორიები, გრძნობადი აღქმის ნაკადის გამოსახვის ახალი ესთეტიკური საშუალებები გამოიყენა. მოდერნის მიერ წარმოებული პროცესი თანამედროვე ადამიანის თანაგანცდით აღბეჭდილი ცოცხალი, ბუნებრივი პროცესი იყო.

საინტერესოა რომ იმპრესიონიზმი ფუტურიზმის და დადაიზმის მსგავსად, ბავშვის ნაივურ აღქმას ანიჭებს მნიშვნელობას. ფუტურიზმი მოძრაობაზეა

კონცენტრირებული. ფუტურისტულ ნაწარმოებში სტრუქტურა დენადი და მოძრავია, ყველაფერი ტექნიცისტური აჩქარებული რიტმის გამომხატველია.

„იმპრესიონიზმის უკანასკნელი თავშესაფარი გახდა ალოგიური, ნახტომებიანი ფუტურიზმი, რომელიც თავის უტოპისტური თეორიებით ესთეტიურ აბსურდამდის მივიდა” (გამსახურდია 1922: 7).

ამ მხრივ უაღრესად საინტერესოა მინიატურა - „სული”; როდესაც შაჰი ეკითხება სად არის მისი სული, ბრძენი პასუხობს: „გვირგვინში, შენ გვირგვინში... — ამისი? — ხელმეორეთ დაეკითხა შაჰი და მიუთითა მხატვარზე. — იმ სურათში, რომელსაც ახლა ხატავს. — მაშ ათასი სული ჰქონია მხატვარს, რადგან ათასი სურათი მაინც დაუხატავს. შეხედე გველეშაპის დასისხლიანებულ თვალებს და, აი, თითქოს ახლა მოსულა ინდოეთიდანო, საკუნტალას. ორივე მისი სულია? - ჭეშმარიტად - უპასუხა ბრძენმა.

მე ერთადერთი სული მქონია - ფიქრობდა შაჰი-შაი. - მხატვარს, ბავშვსაც კი, ათასი. ბრძენის სული კი განუსაზღვრელია და მარადისი. ჭეშმარიტად მათთან შედარებით მე საცოდავი ვარ” (ლორთქიფანიძე 1973: 395). აქ ბავშვი, მხატვარი, შაჰი და ბრძენი შემთხვევით არ არის მოყვანილი. ბავშვი გამოხატავს გულწრფელ, უშუალო - სრულიად თავისუფალ სამყაროს ხედვას, რომელიც არ არის დამძიმებული ზრდასრული ადამიანის მოგონილი წესებით და ცოდნით. ბავშვს თვინაბადი პირველყოფილი ცოდნა აქვს. იმპრესიონისტი ფერმწერები და ზოგადად მხატვარები სინათლით მიღებული ფერების განცდათა სამყაროში ცხოვრობენ და გამოხატავენ შეგრძნებათა მდიდარ პალიტრას. გამოქვაბულის კედლებზე აღმოჩენილი პირველი ნახატები, თავისი ტექნიკით პრიმიტიული და ბავშვურია. შემთხვევითი არ არის პიკასოს სიტყვები: ”მე დამჭირდა ოთხი წელი რათა დამეხატა რაფაელივით, ხოლო მთელი სოცოცხლე, რათა დამეხატა ბავშვივით”... ”ყოველი ბავშვი - მხატვარია. რთული ისაა, რომ დარჩეს მხატვრად მას შემდეგ, რაც გაიზრდება.” კლოდ მონე ამბობდა: „როდესაც გადიხარ დასახატად, დაივიწყე რა არის შენ წინ, ხე, სახლი, მდელო თუ სხვა რამ, მხოლოდ იფიქრე, რომ იქ არის ლურჯი კვადრატი, ვარდისფერი ოვალი და ყვითელი შტრიხი, და დახატე, როგორც ხედავ. ყურადღება არ მიაქციო ზუსტ ფერს და ფორმას სანამ ის არ გამოვლინდება, როგორც შენი გულუბრიყვილო ბავშვურ შთაბეჭდილებად” (G. Aimée Ergas 1995: 325). ნიკო ლორთქიფანიძე მინიატურაში: „ის”,

წერდა: „ღრუბლის ნაფლეთები მისცურავს ცაზე, ერთმანეთს ასწრებს, ჯგუფდება და — საკვირველია! — ნათლად, ცოცხლად, ათასნაირად, გარკვეულად მიხატავს... მას. ბაღის ტიტინში მის უმანკოებას ვხედავ; (ლორთქიფანიძე 1973: 81). გამოქვაბულის კედლებზე აღმოჩენილი პირველი ნახატები დამწერლობის, კინემატოგრაფიის და სახვითი ხელოვნების ერთმანეთისგან გამოსაცალკევებელი სინთეზური გამოვლინებაა. ლიტერატურული იმპრესიონიზმი სწორედ ფერწერული იმპრესიონიზმის პრინციპებიდან ამოდიოდა. თვალთ, როგორც ბუნებრივი ოპტიკური საშუალებით მიღებული რეალობის ფრაგმენტიდან ცნობიერებაში გაჩენილი შთაბეჭდილების მყისიერ, უშუალო გადმოცემას ანიჭებდა უპირატესობას. შაჰი ამა ქვეყნის ძლიერებას გამოხატავს, რაც არსებითად წარმავალია, რადგან მას არ აქვს სამყაროს არსში მწვდომი ხედვა - სული გვირგვინშია გამომწყვდეული. ბრძენი კი - სამყაროში არსებული სიბძრნის აკუმულირებულ საკაცობრიო ცოდნას გამოხატავს, რომელიც განუსაზღვრელია თავისი არსით. თავად ნიკო ლორთქიფანიძე ერთგან წერდა: „სულის დახატვა სხეულის დახატვაზე რთულიაო“.

საინტერესო დაკვირვება აქვს მაია ფანჯიკიძეს; ლეო ქიაჩელის მოთხრობაში „შეურაცყოფილი“ - ახალგაზრდა სტუდენტს, ქარის შრიალი მეზობელ ოთახში ქალის მოძრაობად მოეჩვენება. მწერალი მოთხრობის დასაწყისში ერთმანეთს უპირისპირებს სინამდვილის და მოჩვენების ილუზიის ცნებებს. მაია ფანჯიკიძეს მოჰყავს 1903 წელს დაწერილი ჰერმან ბარის ესეე „იმპრესიონიზმი“. ბარი იდეალურად მიიჩნევს ბავშვის ნაივურ აღქმას, რადგან მოზრდილი ადამიანი უკვე ცოდნით დამძიმებულია, არ ენდობა საკუთარ თვალს და ცდილობს აღქმის სხვა ორგანოების საშუალებით, აზროვნების განსჯის ჩართვით შეასწოროს მხოლოდ თვალთ აღქმული. იგი აღწერს შემდეგ სიტუაციას: ბავშვი ხედავს დედას, რომელიც ბაღში, ბუჩქებში სეირნობს და მამას ეუბნება: შეხედე დედას მწვანე ცხვირი აქვსო. მამა პასუხობს გეჩვენება. . . იგი სანამ გააცნობიერებდეს საგანს გამოცდილებით ფორმაშეცვლილს ხედავს. თვალი გვაცნობებს: ცხვირი მწვანეა, მაგრამ მაშინვე ჩაერთვება გამოცდილება: ცხვირი მწვანე იმიტომ ჩანს, რომ გვერდით ,მყოფ ბუჩქს მზე ეფინება. ადამიანის ცოდნა ბადებს შემდეგნაირ მსჯელობას, მართალია ცხვირი მწვანე ჩანს, მაგრამ მე ხომ ვიცი, რომ ის მწვანე არ არის. აქ ბარი სვამს კითხვას: მაინც როგორია ის სინამდვილეში? ლამპის

შუქზე ის წითელი იქნება, სანთლის შუქზე ყვითელი. მაშ როდის არის იგი ნამდვილი? როგორია იგი სინამდვილეში? ჩვენ სინამდვილეში საგანს ვერასდროს დავინახავთ ისე, როგორც გონება გვეუბნება, რომ ის არის ნამდვილი. ქიაჩელის გმირი ასე მსჯელობს: თუ ფანქარი თვალწინ დავიჭირეთ ჰაერში, იგი სწორი გვეჩვენება. თუ წყალში ჩავდეთ - დაქანებული, მოღუნული გვეჩვენება. უკანასკნელ შემთხვევაში ამბობენ ფანქარი მოღუნული ჩანს, მაგრამ ნამდვილად იგი სწორიაო. მაგრამ რა საბუთით ვუწოდეთ ერთ ფაქტს ილუზიას და მეორეს კი სინამდვილეს? რომელია უფრო მართალი? იმპრესიონისტული გმირისთვის ტრაგედიად სწორედ ის იქცევა რომ ილუზია, რომელშიც ის ცხოვრობს სიზმარი და მოჩვენებითი სამყაროა. ეს მართლა ილუზიაა. რეალური სამყარო სრულიად სხვანაირია. იმპრესიონისტული გმირი - ამ სიზმარს, ილუზიას, მოჩვენებას აღიქვამს, როგორც რეალური ცხოვრების განვრცობას, გაგრძელებას. ქიაჩელს აინტერესებს, რომელი უფრო ნამდვილია. ქიაჩელი იმპრესიონიზმის მეთოდს იყენებს. მოთხრობის აგებულებაში სამ ნაწილიანი პლანი იკვეთება: აზრები, წარმოდგენა და რეაქცია (ფანჯიკიძე 1988: 152-153).

იმპრესიონიზმში შუქ-ჩრდილების და სინათლის რაკურსს აქვს გადამწყვეტი მნიშვნელობა. მზის სხივის მოძრაობა, რომელიც ცვლის განათებას და საგან-მოვლენების რაკურსს მაცქერალი ადამიანის თვალში, ჭეშმარიტებას სხვადასხვა კონტესტში აქცევს. იმპრესიონისტები მიისწრაფოდნენ, რომ თავიანთი შთაბეჭდილებების ძირითად გამომწვევ მიზეზად, სწორედ სინათლის განათების მოძრაობა და ამით შექმნილი ცვლადი გარემოებიდან მიღებული შთაბეჭდილება გადმოეცათ.

მოდერნიზმის მთავარი დისკურსი იყო, მიღმური სამყაროს შეცნობა, ჭეშმარიტების არსის წვდომა. ამ პერიოდის ხელოვნება (სიმბოლიზმი, იმპრესიონიზმი..) ცდილობს უარყოს რაციონალიზმის პრინციპები და შემოქმედის გრძნობისმიერი ემოციონალური მოღვაწეობის გზით ჩაწვდეს ჭეშმარიტებას. ამდენად, იმპრესიონისტული ხელოვნება რაციონალური ცოდნისაგან გათავისუფლების და ზეცნობიერებასთან პიროვნული კავშირის აღდგენის გზას ეძებს. იმპრესიონიზმისთვის უდიდესი მნიშვნელობა აქვს გარე სამყაროსგან, პირდაპირ, უშუალო შთაბეჭდილებას. ის იმპულსი, რომელიც ჯერ არ გამხდარა გაცნობიერების გააზრების საგანი,

შთაბეჭდილება, რომელიც გონისმიერი ძალით არ ათვისებულა ახლოს დგას ზემატერიალურ არსთან, იდეასთან. სამყაროს ობიექტური შემეცნება შეუძლებელია და ამდენად, ადამიანის სუბიექტურ თვალთახედვას, განუსაზღვრელი მნიშვნელობა ენიჭება. ამ პრინციპს საფუძვლად დაედო XIX საუკუნის დიდი გერმანელი ფილოსოფოსის ა. შოპენჰაუერის ნააზრევია, მასვე ეკუთვნის ფორმულირება: სამყარო არის ჩემი წარმოდგენა. ამ თეორიის საფუძველზე, იმპრესიონიზმში ავტორის პირადი შთაბეჭდილება, განსაზღვრავს შემოქმედებით პროცესს. იმპრესიონიზმი ცდილობს გამოარჩიოს ისეთი დეტალები, რაც აღუქმელი რჩება ჩვეული მხერით, მაგრამ თვალს ხვდება საგან-მოვლენათა სულიერი თვალთახედვით განჭვრეტისას (წიფურია 2009: 7).

„იმპრესიონიზმი თავის დროზე საერთო დონეზე მაღლა დგომა იყო. არის კონუსი ოსტატობის” (ცირეკიძე 1923: 9). იმპრესიონიზმი ნატურალიზმსა და სიმბოლიზმს შორის ხიდად არის გადებული. ერთის მხრივ ის ნატურალიზმის შემდეგი ეტაპია, მეორეს მხრივ კი, თავად იმპრესიონიზმი შემდეგი საფეხურია სიმბოლიზმისა. იმპრესიონიზმს აინტერესებს გრძნობები, სიმბოლიზმი კი - გრძნობების მიღმა, შეუცნობელ მიღმურ სამყაროს შეცნობაზეა ორიენტირებული. კონსტანტინე გამსახურდია თავის ესეში „იმპრესიონიზმი თუ ექსპრესიონიზმი” იმპრესიონიზმს და სიმბოლიზმს აიგივებს: „XX საუკუნის პირველ ათეულში ევროპაში ბატონობს იმპრესიონიზმი ანუ სვიმბოლიზმი”. საფრანგეთსა და გერმანიაში კი იმპრესიონიზმი - სვიმბოლიზმი უკვე ამარცხებს საბოლოოდ ნატურალიზმს” (გამსახურდია 1922: 7).

გრიგოლ რობაქიძე ასე ხსნის ნატურალიზმს, იმპრესიონიზმსა და ექსპრესიონიზმს შორის განსხვავებას: „ფორმულა პირველი: მე მსურს ავსახო საგანი ისე: როგორც არსებობს საგანი თვითონ. არც მეტი არც ნაკლები, საგანი: თითქო გარე სუბიექტისა, მთელი ენერგია საგნის სისწორით გადმოცემისათვის. ეს იქნება ნატურალიზმი. ფორმულა მეორე: მე მსურს ავსახო საგანი. ისე: როგორც ჩემს შთაბეჭდილებაშია იგი დახატული. არა საგანი თვითონ, არამედ ჩემი შთაბეჭდილება, არავითარი ზედმეტი. მთელი ენერგია მხოლოდ შთაბეჭდილების დაჭერისათვის. ეს იქნება იმპრესიონიზმი. ფორმულა მესამე: მე მსურს ავსახო საგანი, არა ისე: როგორც არსებობს საგანი თვითონ, მაგრამ არც ისე: როგორც ჩემს შთაბეჭდილებაშია იგი ახატული. არამედ ისე, როგორც არის იგი გარდაქმნილი ჩემს სულში. მთელი ენერგია

საგნის გარდაქმნისათვის, არა ნაკლები. ეს იქნება ექსპრესიონიზმი” (რობაქიძე 1988 56).

ცხადია იმპრესიონისტული მსოფლადქმა მოდერნიზმის სისტემების ერთიანობაში მოიაზრება, მაგრამ მისი მჭიდრო კავშირი სიმბოლიზმთან განსაკუთრებით კარგად ჩანს პოეტების ვერლენის, ბალმონტის, იანენსკის და სხვათა შემოქმედებაში. მოდერნიზმის ეპოქაში არ მოიძებნება არცერთი უდიდესი მწერალი საქართველოში და მსოფლიოში, რომლის შემოქმედება შეიძლება მოვათავსოთ, ჩავტოთ ერთ-ერთ მხატვრულ მიმართულებაში; მოდერნიზმში ადგილი აქვს მრავალი მიმდინარეობის თანაარსებობას, რომელიც რაღაც დროს ხდება მკაფიო, სხვებზე მაღლა ავლენს თავს ამა თუ იმ ესთეტიკურ სტილისტურ სამყაროში, ინდივიდუალურ საავტორო სტილში. მწერლები იღებდნენ ელემენტებს სხვადასხვა სკოლებიდან. სტილის პლურალიზმი ცოცხალი შემოქმედებითი პროცესია. სხვადასხვა სტილები ერთმანეთში კამათობდა. ფუტურიზმიც, იმპრესიონიზმიც, ექსპრესიონიზმიც და სიმბოლიზმიც საერთო მოდერნისტულ სისტემაში უნდა მოვიაზროთ.

ანატოლ ფრანსმა იმპრესიონისტული ხედვა კრიტიკაში შეიტანა. მისი აზრით მხატვრული ტექსტი კი არ უნდა გაანალიზო კრიტიკულ წერილში, არამედ მოყვე შენი სულის შთაბეჭდილებები და მოგზაურობა, რომელიც განიცადე ამ ტექსტის კითხვის დროს.

ტერმინი იმპრესიონიზმი, ლიტმცოდნეობაში პირველად გამოიყენა მხიარული პიესების ავტორმა ბრუნტიემ, რომელიც „Le Charivari“-ში მუშაობდა და თავის სტატიებისთვის მრავალფეროვან გრაფიურებს აკეთებდა. 1879 წელს კრიტიკულ სტატიაში მხატვრების ჯგუფს მან უწოდა იმპრესიონისტები და ამაში გულისხმობდა ნატურალიზმის ერთ-ერთ საფეხურს, რომელმაც შეითვისა იმპრესიონისტული ფერწერის თეორიული საფუძვლები., მე დარწმუნებული ვიყავი. უბრალოდ ჩემ თავს ვეუბნებოდი, რომ რადგან ჩემზე შთაბეჭდილება მოახდინა, რაღაც შთაგონება უნდა ყოფილიყო მასში - და რა თავისუფლება, რა ოსტატობის შემსუბუქება? წინასწარ დახატული სურათი შპალერის მოხატულობისთვის უფრო დასრულებული იყო ვიდრე ეს ზღვის პეიზაჟი” (Leroy 1874). ირონიული ეს პასაჟი კარგად გადმოსცემს არსებულ განწყობას იმპრესიონისტების მიმართ. პირველი გამოფენა 1874 წელს 15 აპრილიდან 15

მაისამდე ფოტოგრაფ ნადარას სახელოსნოში გაიმართა, პარიზში კაპუცინების ბულვარზე. აქ იყო წარმოდგენილი 30 მხატვარი მთლიანად 165 ნამუშევრით. იმპრესიონისტებმა გამართეს სულ რვა გამოფენა. ბოლო გამოფენა - 1886 წელს. მათ დაარწმუნეს საზოგადოება, არა მხოლოდ თავიანთ გულწრფელობაში, არამედ თავიანთ ტალანტშიც. მათი ბრძოლა მიმართული იყო აკადემიზმის და კონსერვატიზმის წინააღმდეგ.

გერმანელი თეორეტიკოსი ჰერმან ბარი „ახალგაზრდა ვენის“ იდეური ხელმძღვანელი იყო. მან ჩამოაყალიბა იმპრესიონიზმის თეორიული პროგრამა და ფილოსოფიური საფუძვლები. თეორეტიკოსი შრომაში: „ნატურალიზმის დამღევა“ (1890 წ.) წერდა: „იმპრესიონიზმის ფილოსოფიურ საფუძვლად შეიძლება ჩაითვალოს მახის წიგნი შეგრძნებათა ანალიზი. სადაც წერს, რომ „სამყარო შედგება მხოლოდ ჩვენი შეგრძნებებისგან და ჩვენ შევიმეცნებთ მხოლოდ შეგრძნებების საშუალებებით“. მახიზმი, რომელიც სამყაროს შეგრძნებების კომპლექსში განიხილავდა, ავითარებდა მოსაზრებას, რომ სამყარო მხოლოდ ადამიანის შეგრძნებების შედეგია და იმპრესიონიზმისგან დამოუკიდებლად ჩამოყალიბდა. იმპრესიონიზმმა ის მიიღო

როგორც ახლობელი თეორია, რადგან იმპრესიონიზმი გამოხატვის თვალსაზრისით ძირითად მნიშვნელობას შეგრძნებებს ანიჭებდა.

ამგვარად, იმპრესიონისტულ მეთოდს პირველად მხატვრობამ მიაგნო. იმპრესიონიზმისთვის დამახასიათებელი მხატვრულ-გამომსახველობითი მეთოდები პირველად მხატვრებმა შეიმუშავეს. თვით ტერმინი იმპრესიონიზმი ფერწერიდან არის ნასესხები. შეიძლება ითქვას, რომ იმპრესიონისტული ლიტერატურა ორმაგად არის დავალებული ფერწერისგან. მინიატურა, რომელიც იმპრესიონიზმმა მთავარ გამომხატველ ჟანრად აირჩია, თავიდანვე ასონიშნის და ვიზუალურად აღსაქმელი ფერწერული ნახატის გზაგასაყარზე შეიქმნა. მინიატურა ფერწერის ტერმინი იყო. Miniatura - იტალიური სიტყვაა, რითაც ძველ ხელნაწერებში მოხატული მთავრული ასო ან პატარა ფერადი სურათი აღინიშნებოდა. თავდაპირველად ხელნაწერებში თავკიდურ ასოებს აფორმებდნენ და მინიატურული ორნამენტებით ტექსტთა ფონს ქმნიდნენ, შემდგომ კი ტექსტებში მოცემული მასალების დასურათებასაც მიჰყვეს ხელი. ასე ჩამოყალიბდა მინიატურული ფერწერის ნიმუშები (ჩუბინიძე 2001: 304).

იმპრესიონისტული მიგნება იმაში მდგომარეობდა, რომ მხატვრები ცდილობდნენ წამის ფიქსაციას და მყისიერად გადმოცემას. საღებავების მეტალო-ტუბების გამოგონების შემდეგ, უკვე მზა საღებავები ადვილი გადასატანი გახდა. ძველი საღებავები ხელით, ზეთისგან და პიგმენტების ფხვნილისგან მზადდებოდა. პირველმა იმპრესიონისტმა მხატვრებმა შეძლეს დაეტოვებინათ თავიანთი სახელოსნოები, გარეთ გასულიყვნენ და ემუშავათ პლენერზე. ისინი იძულებულად, ძალიან სწრაფად ხატავდნენ, რადგან მზის მოძრაობა ცვლიდა განათებას და პეიზაჟის კოლორიტს, ამიტომ ცდილობდნენ სინათლის მიმოხრა სწრაფად დაეფიქსირებინათ. მეხსიერებაში შთაბეჭდილების ფიქსაცია წამიერი მოვლენაა, დიდხანს დაყოვნება ძნელია, ამიტომ სწრაფად ხატავდნენ რომ დაუფიქრებლად გადმოეცათ აღქმული. იმპრესიონიზმი სამყაროს სწრაფი ცვლილების მქონე მოვლენად აღიქვამს და აღწერს მას წინასწარი გააზრების გარეშე. ხანდახან, პირდაპირ ტილოზე გადაჰქონდათ ტუბიდან საღებავი და იღებდნენ სუფთა, კაშკაშა ბწყინვალე ფერის ეფექტს. საღებავის მონასმებს ხშირად ტოვებდნენ ხელუხლებელს; ტილოს ზედაპირს - სქელს და ხაოიანს. მათი მიზანი იყო სურათში შეენახათ ახალი, სველი და მრავალმხრივი ბუნების ფერები. იმპრესიონისტებმა შექმნეს ფერწერის - ფერწერული სისტემა, რომელიც განსხვავდებოდა რთული ფერების წყობით. მაყურებლის თვალში ერთმანეთს ერწყმოდა ფერადი ჩრდილები და აღიქმებოდა ერთ მთლიანობად.

„ჩემი მიზანია ყალმის ერთი მოსმით გამოვხატო ის რასაც აღვიქვამ, თუ მოვახერხე ხომ კარგი, თუ არადა, ხელახლა უნდა ვცადო” - ამბობდა ედუარდ მანე (Kleiner 2010: 656). იმპრესიონისტების თანახმად შეუძლებელია საგანი ბოლომდე შეიმეცნოს ადამიანმა, მათი აზრით შესაძლებელია მხოლოდ საგანზე ზოგადი წარმოდგენა შეიქმნას. ამიტომ არის რომ იმპრესიონიზმს არ ჰქონდა არც მანიფესტი და არც გამოკვეთილი პროგრამა, რადგან წინასწარ გააზრებული მოფიქრებული თეორია ეწინააღმდეგებოდა იმპრესიონიზმის მსოფლალქმის პრინციპებს, რომელიც ერთმნიშვნელოვნად ქადაგებდა წამის დაჭერა-გამოხატვის შემოქმედებით საწყისებს.

„ყოველივე, რაც ნამდვილია, არის ცნობიერების შინაარსი და სუბიექტის შინაარსი” (რიკერტი). წამის სუბიექტურ პრიზმაში დაფიქსირება განცდებზეა ორიენტირებული. საგანი წამიერად დაჭერილ გრძნობადი აღქმის შტრიხში

ფიქსირდება. კამილ პისარო წერდა: მე ვხატავ რასაც ახლა ვგრძნობ. იმპრესიონიზმის როგორც ერთ-ერთი მოდერნული მიმდინარეობის მსოფლალქმის მხატვრულ-გამომსახველობითი ესთეტიკური ხედვა მიზანმიმართულად მოითხოვდა ისეთ თხრობას, რომელიც ფოკუსირებული იქნებოდა არა ამბის მოყოლაზე, არამედ გრძნობების ზოგადი ფაბულის ჩარჩოში გამოხატვაზე. პროზაში ასეთი ჟანრი მხოლოდ მინიატურაა. ამდენად იმპრესიონიზმი გათვითცნობიერებულად დაუკავშირდა მინიატურას და აირჩია ის, თავის მთავარ რეპრეზენტაციის ჟანრად.

იმპრესიონისტული მსოფლალქმა სამყაროს ხატავს, როგორც სწრაფი ცვლილების მქონე მოვლენას და მიღებული შთაბეჭდილების შიგთავსის გაანალიზების გარეშე ასახავს მას, ისეთს როგორიც არის. შემოქმედი არ ფიქრობს თავის შთაბეჭდილების გაანალიზებას, ხელოვანი იჭერს წამიერ მომენტს და ისე გადმოსცემს, რომ არ ერევა მასში. ამგვარი მსოფლალქმის საფუძველი ამ მიმდინარეობის ფარგლებში შექმნილი ნაწარმოების სტილისტურ თავისებურებებს განსაზღვრავს. წამიერი მომენტის უშუალო, დაუფიქრებელი გადმოცემა, მოკლე სხარტ ფრაზებს მოითხოვს. წინასწარ მოფიქრებული განსჯა ეწინააღმდეგება იმპრესიონისტულ ესთეტიკურ კრედოს. შესაბამისად, ლიტერატურული მხატვრული ფიქსაცია - თუ როგორია ის, ფერწერული თუ ფოტოგრაფიულ-კინემატოგრაფიული, რელევანტურია ავტორის მიერ შერჩეული სიტყვების; მინიატურაში მოცემულია ჩუქრუთმიანი, სიტყვიერი ტილოები ან მკაფიო, უშუალო, ნათელი და გამჭვირვალე ძალდაუტანებლად აღსაქმელი თხრობა.

ამგვარად, წამიერი გაელებების ფოტო ან ფერწერული ფიქსაცია მყისიერად დაჭერილი მომენტის გაანალიზების უგულებელყოფა, აღბეჭდო წამის მიმოხრაში აღბეჭდილი შთაბეჭდილება და ანალიზის გარეშე დატოვო ის - იმპრესიონიზმის მთავარი კრედოა. წადილი იმისა რომ დააფიქსირო არა ის, თუ როგორ აღიქვამს გარე ობიექტური თვალი საგან-მოვლენებს, არამედ ეძებო გარე სამყაროდან მიღებული იმპულსიდან ინდივიდუალური შეგრძნებათა სამყარო (დაინახო სამყარო იმ კუთხიდან, საიდანაც არავის დაუნახავს და აღბეჭდო წამის შთაბეჭდილება.) და აქციო ის ვიზუალურ ხატად. ყოველივე ეს, ხელოვნებაში დაგროვილი გამოცდილების სახით არსებობდა და ვლინდებოდა სხვადასხვა მხატვრული ხერხების სახით, რომელთაგან ნათესაობას იმპრესიონიზმი განსაკუთრებით მინიატურებში ამჟღავნებს. მეჩვიდმეტე

საუკუნეში მინიატურის ჟანრში მოღვაწე პოეტი ბუსონი წერდა: „მინიატურის შექმნისას ლექსი უნდა დაიწეროს უცებ, არ არის საჭირო ფიქრი იმაზე თუ რა უნდა თქვას პოეტმა ან რა თანმიმდევრობით გადმოსცეს სათქმელი. ლექსი უნდა შეიქმნას წამიერი შინაგანი განათების პროცესში, მაგრამ რაკი სულიერ განათებას მხოლოდ ერთეულები აღწევენ, მინიატურათა შინაარსი ყოველთვის ამოუცნობი, ამოუწურავი რჩება (ჩუბინიძე 2001: 304).

მეორეს მხრივ როგორც აღვნიშნეთ, იმპრესიონიზმის მსოფლადქმის დისკურსი და მხატვრულ გამომსახველობითი ხერხები მხატვრების ხელში გაჩნდა. რევოლუციების ფონზე - ტექნოლოგიური ინოვაციური სტანდარტების შექმნა, ახალი საგნების და მოვლენების გაჩენის შემდეგ წამოჭრილი ეგზისტენციალური კრიზისი, ჰაბსბურგთა ერთ დროს მძლავრი იმპერიის დაშლა, ავსტრია-უნგრეთის მრავალწლიანი მონარქიის ლპობა, თანამედროვე ლიტერატურაში სხვადასხვა ფორმით და შინაარსით გამოიხატა. მსგავსება და განსხვავება მინიატურებს შორის შემოქმედებითი კუთხიდანაც უნდა ვეძიოთ. ჟანრს, როგორც დადგენილ ფორმას, მიმდინარეობის შიგნით მხატვრულ ესთეტიკური თავისებურებები ცვლის.

იმპრესიონისტებმა უარი თქვეს დიდი ზომის ტილოებზე, რაც ასე დამახასიათებელი იყო აკადემიური ტრადიციისთვის. ლიტერატურული იმპრესიონიზმიც უარს ამბობს დიდ ეპიკურ თხრობაზე. ის როგორც მოდერნისტული მსოფლადქმა თვისობრივად ახალი მხატვრული სისტემა იყო და ვერ დაეყრდნობოდა ძველ კლასიკურ ფორმებს და პერსონაჟის ხასიათის მთლიანობას, რადგან შთაბეჭდილების ფოტოფიქსაციის ხატად შექმნა წამიერი მოვლენაა, ის დისკრეტულად - დანაწევრებულად გადმოიცემა.

იმპრესიონისტი მხატვარი სეზანი წერდა: „ფერწერა არ არის სინამდვილის მონური ასლი, ფერწერა მრავალ ურთიერთობათა შორის ჰარმონიის პოვნაა . . . ხედავ ნატურას - ეს იმას ნიშნავს რომ გამოავლინო შენი მოდელის ხასიათი“. 1881 წელს 17 წლის ანრი ლოტრეკი წერდა: „მე სიმართლის ასახვას ვცდილობდი და არა იდეალისა, ეს შეიძლება ნაკლიც იყოს, რადგან მეჭეჭებსაც კი არ ვინდობდი“ (ვენტური 1984: 37).

მანეს მეგობარი ანტონინ პრუსტი იგონებს: „მანეს ძალიან მახვილი თვალი ჰქონდა, პარიზში არ ყოფილა მოსეირნე, ვისთვისაც სეირნობას ამდენი სარგებლობა

მოეტანოს. იგი ბლოკნოტში იხატავდა ყოველ წვრილმანს: ვინმეს პროფილს ან ქუდს, ერთი სიტყვით ყველანაირ უეცარ შთაბეჭდილებას, ხოლო მეორე დღეს როდესაც მისი ამხანაგი რომელიმე ბლოკნოტს ფურცლავდა, ეტყოდა: აი ეს უნდა დაგემთავრებინაო, მანე პასუხობდა: არსებობს მხოლოდ ერთი ჭეშმარიტება - ხელადვე ჩახატო ის, რასაც ხედავ, თუ გამოვიდა ხომ კარგი, თუ არა და - თავიდან დაიწყე. სხვა ყველაფერი სისულელეა (ვენტური 1984: 37).

„იმპრესიონიზმი არის ფრაგმენტების, ნაწყვეტების, მინიატურების ხელოვნება. მოკლე ფრაგმენტები შედეგია სამყაროს ემოციურ-სუბიექტური აღქმისა. იმპრესიონიზმისთვის ნიშანდობლივი ხდება ესკიზურობა და სტილის წამიერება. მისი მხატვრული ფორმაა: ნახვა, შეგრძნება, გამოხატვა. წამიერი ცვლილება შეიძლება გამოიხატოს ფერწერაშიც და სიტყვიერ ხელოვნებაშიც. ზოგი იმპრესიონისტი მწერალი იმპრესიონისტულ პეიზაჟს ლიტერატურაში ფერწერული პრინციპების მიხედვით ქმნიდა” (ხვედელიძე 2003: 117). ალტენბერგს აქვს შექმნილი სპეციალური ჟანრი - შპლიტერი, რაც ნატეხს ნიშნავს. იმპრესიონიზმი არის ნიუანსების, ნახევარტონების, ნაჩრდილვის, საგნების ნიუანსობრივი და დიფერენცირებული გადმოცემის მიმდინარეობა. მომენტის, ჩქამის, განწყობილების გაელვების მხატვრული ფიქსირების ცდა (კაკაბაძე 1982: 22). შპინცლერის პიესაში გამოთქმულია აზრი, რომ სინამდვილე მოუხელთებელია და მხოლოდ მომენტურად, წამიერად შეიძლება მისი წვდომა „გუშინ” ტყუის და მხოლოდ „დღეს” არის ჭეშმარიტი (ჰუგო ფონ ჰოფმანსტალის პიესა ესკიზი „გუშინ” 1891). როგორც აღვნიშნე ამბის ვიზუალურ აღქმას და ოპტიკური სურათის შექმნას იმპრესიონისტები განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ. იმპრესიონიზმის ლოზუნგი: მწერალმა უნდა წეროს მხოლოდ ის, რასაც ხედავს და ისე, როგორც ხედავს...

მთავარი კრიტერიუმი: წუთიერი შთაბეჭდილების ფიქსირება და ამ ფრაგმენტის დინამიურობის გადმოცემა.

თუ ფუტურიზმში ზედაპირზეა ტექნიცისტური მეთოდების ხელოვნებაში გადატანა, რომელიც უკიდურესად მძაფრ და აგრესიულ, ხშირ შემთხვევაში წარსულის სრულ უარყოფით სკანდალურ ხასიათს ატარებს. იმპრესიონიზმში ლიტერატურული ხერხები მორგებულია ტექნიციზმის მეთოდებს, შეიძლება ითქვას, რომ რიგ

შემთხვევაში მანქანური საშუალებები სუბლიმირებულია შესაბამის სახელოვნებო გამომსახველობით ფორმებში. ფუტურიზმის მხატვრულ-შემოქმედებითი გამომსახველობის ხერხები ნატურალიზმისა და იმპრესიონიზმის ნაზავს წარმოადგენს. მხატვრობაში დივიზიონიზმისა და დინამიზმის ფორმები სეზანის მხატვრული სამყაროს გავლენასაც განიცდიან და კუბიზმისაც. ფუტურიზმმა იმპრესიონიზმს მიმართა, როგორც ფორმალისტურ-ტექნიკურ ბაზას, ფორმალურ გამამართლებელ საფუძველს (პაიჭაძე 2018: 370).

განსხვავება იმპრესიონიზმსა და ფუტურიზმს შორის ცხადია ძალიან დიდია, ფუტურიზმი წარსულის სრული უარყოფით გამოდიოდა, მაშინ როდესაც იმპრესიონიზმი წარსულის ლოგიკურ გაგრძელებად განიხილავდა საკუთარ თავს.

მინიატურა, როგორც ჟანრი (ისტორია, ტენდენციები)

ნიკო ლორთქიფანიძის მინიატურის ჟანრით გატაცება მხოლოდ იმპრესიონიზმით არ აიხსნება. იმ პერიოდში ათი-ოციან წლებში, მინიატურა ასე ვთქვათ საყოველთაო ლიტერატურული ჟანრი იყო, რომელიც თითქმის ყველა მწერლის მთავარ იარაღს წარმოადგენდა, იმდენად რომ რომანი საერთოდ აღარ იწერებოდა. იმ დროის უდიდესი მინიატურისტი 10-20-ანი წლების მოღვაწე, მიხეილ ბოჭორიშვილი წერდა: „საბედისწერა ის რომ მინიატურით იწყებენ და მინიატურით ათავებენ . . .

მინიატურული ფორმა უთუოდ მიმზიდველია და შესაფერისი თანადროულობის, რადგან მას უყვარს შეკუმშული სიტყვები და ვერ ითმენს ჩვეულებრივ ენაწყლიანობას, მაგრამ უთუოდ საბედისწერა, რომ ჩვენი მხატვრული პროზა მინიატურიდან ვერ იძვრის. სად არიან რომანისტები, რომელნიც ასე ესაჭიროება ეროვნულ კულტურას. თითქოს უმემკვიდროთ დარჩნენ ილია, სანდრო, ეგნატე, დანიელ.. არის დრო ბობოქარი, დაუდეგარი და ქართველი მწერალი ისედაც ჩქარი და მოუსვენარი, დღეს მარტოოდენ ნერვების ცახცახით ცხოვრობს. ამგვარ პირობებში ძნელია გამოიჩინო ის მოთმინება, რომელიც რომანით მწერალს სჭირდება“ (ჩხეიძე 1992: 2).

არჩილ ჯორჯაძე წერდა: „მინიატურის ნაკადმა წალეკა ბელეტრისტიკა და მოთხრობა და რომანი თითქმის არ იწერება“ ლეო ქიაჩელის ესეე „ქართული რომანის ზოგი ამოცანა“ ეხმიანება მინიატურის მოზღვავებასაც. ავტორის თქმით, „მტკიცება

იმისა, რომ რომანი არა გვაქვს, ერთი შეხედვით გაუგებრობას წარმოადგენს. ძველებზე რომ არა ითქვას, აწინდებები ვ. ბარნოვი, ანასტასია ერისთავ-ხოშტარიასი, შ. არაგვისპირელი, ნ. ლორთქიფანიძე და სხვა ხომ რომანებს წერენ?“ - მაშ, საიდან ეს ჩივილი? კითხულობს მწერალი და იქვე თავად უპასუხებს: „მე მგონია, რომანი არა გვაქვს უფრო ფსიქოლოგიური მნიშვნელობის ფაქტია, რომლითაც აღინიშნება საერთო უკმაყოფილება არსებული რომანით. სხვანაირად რომ ვთქვათ, ეს არ არის რომანი ამ სიტყვის ღრმა მნიშვნელობით.“ ქიაჩელის აზრით, ქართველ მწერლებს მეტწილად მომენტის ანალიზი უფრო ეხერხებათ, სახეებისა და იდეების შორი შეხება, სიმბოლოების ერთი-ორი დაყვილება (ჩუბინიძე 2002: 305).

ტიციან ტაბიძის აზრით, „ყოველმხრივი შესწავლა სულხან-საბა ორბელიანისა, დაამტკიცებდა, რომ მთავარი სათავე ევროპის მინიატურებისა უკვე იყო მოცემული „სიბრძნე-სიცრუისაში“. თანამედროვე „დეპემის სტილის“ დეკლარაცია უნდა ეყრდნობოდეს სწორედ საბა ორბელიანს; უეჭველია სპარსულ მინიატურებს და ბიზანტიურ მოზაიკას ჰქონდა მწერლობაზეც გავლენა“ (ტაბიძე 1916: 2). მიხეილ ბოჭორიშვილი მინიატურის საწყისს აგიოგრაფიაში ხედავს, მინიატურულია საქართველო და საბედისწერო მისი მომავალი. უნდა გავარჩიოთ ერთმანეთისგან მინიატურული ფორმა და მინიატურა, როგორც ერთი დარგი ხელოვნებისა. მინიატურული ფორმა, სიტყვის მოკვეთა, სტრიქონების ეკონომია უყვარდა ძველქართულ მწერლობას და ებრძოდა მრავალსიტყვაობას: „წარმოთქუ ფრიად მოკლედ და სულ მცირედ“, - ამბობს გიორგი ხუცესმონაზონი. „გრძელი სიტყვა მოკლედ ითქმის“, - რუსთაველი. მინიატურული ფორმა უთუოდ მიმზიდველია და შესაფერი თანადროულობის, რადგან მას უყვარს შეკუმშული სიტყვები და ვერ ითმენს ჩვეულებრივ ენაწყლიანობას, მაგრამ უთუოდ საბედისწეროა, რომ ჩვენი მხატვრული პროზა მინიატურიდან ვერ იძვრის. არ უარყოფ მინიატურას, მას უყვარს ცხოველი ხაზები, ტკბილი განცდა, ლირიზმი. კარგია ნიღაბის ახდა, სულის გამომხეურება, „მე“-ს გამოჩენა. „მე“ აწერია ადამიანის სულს, „მე“ ნიშანია საზოგადოების, ერის სულის, ამ საშინელ „მეთა“ შეჯახებაში დაიკარგა „შენ“, ეს უნდა იცოდეს მან და ქართული პროზა უნდა გასცდეს მინიატურას“ (ჩუბინიძე 2002: 305).

მინიატურისტი სანდრო ცირეკიძე მინიატურის აკვანს აღმოსავლეთში ხედავს და განმარტავს, რომ მინიატურა აღმოსავლეთის კანონიერი შვილია და ევროპაში მხოლოდ მოგზაურობს. ჩვენ ევროპის სამხრეთის ლურჯ ჰაერში უნდა შევხედოთ პირდაპირ და არა ჩრდილოეთის გაყინულ სათვალეებით. მისი აზრით, მინიატურის შექმნა საქართველოში არ ახალია და ქართული მწერლობის ორგანული ნაწილია. რომ მონასტრის მშვიდ კედლებში ხატავდნენ მინიატურებს, გელათის სახარებისთვისო (ცირეკიძე 1919: 21).

მინიატურების სიჭარბე მხოლოდ წარსულის ტრადიციებით ვერ აიხსნება. ხელოვნების მიმდინარე პროცესს, ტექნოლოგიურ სივრცეში გაჩენილი სიახლეც განსაზღვრავს, რომელიც ადამიანის ცხოვრების ნირს და ყოველდღიურ ყოფას ცვლის და ამდენად ხელოვნებაში მას შესატყვისი კულტურული რეაქცია აქვს. ბუნებრივია ლიტერატურა და ზოგადად ხელოვნება საზოგადოებრივ სოციალურ სინამდვილეში არსებულ აქტუალურ საკითხებს შეეხება. მინიატურაც თავისთავად, როგორც ხელოვნების სხვა დარგები ამ პროცესის მონაწილეა. მინიატურა როგორც ჟანრი ზუსტად ანალოგიური ჟანრული სახით ვერ წარდგებოდა. ახალ ეპოქაში გარკვეულ სახეცვლილებებს ის სწორედ მოდერნისტული მიმდინარეობის შესაბამისად განიცდის. რაც ადრე იყო დაშვებული ეტიუდში, იმპრესიონიზმის ეპოქაში ის გახდა მთავარი ხაზი მხატვრული ტილოს შესაქმნელად. შთაბეჭდილების ეტიუდირება მდგომარეობების ცალკეული დაფიქსირების საშუალება გახდა. მინიატურის ჟანრი იმპრესიონიზმში, წინა საუკუნეების ჟანრული გამოცდილების ხელახალი გააზრებით და წარსული ეპოქების გამოცდილებით წარდგა.

მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესი პირველყოფილი საზოგადოებიდან იწყება და ის კაცობრიობის ისტორიაში, პერმანენტულად, სხვადასხვა კანონზომიერებით ვითარდებოდა. ინფორმაციულ საზოგადოებაში ელექტრონიკა განსაზღვრავს სოციალურ ძვრებს, სოციალურ სტრუქტურას, ფასეულობებს და ცხოვრების წესს. ასეთ საზოგადოებაში სოციალურ-ეკონომიკური განვითარება, უპირველეს ყოვლისა, დამოკიდებულია საზოგადოების წევრებს შორის ინფორმაციის წარმოებაზე, გადამუშავებაზე, შენახვასა და გავრცელებაზე. ყოველივე ეს იწვევს დროის აჩქარებას - საზოგადოების ცხოვრების სწრაფი რიტმის დაბადებას. დინამიზმით გაჯერებული

ყოველდღიურობა და საინფორმაციო ბაზარზე ტექნიკური პროგრესის მოქდარუნე ნივთების ფეტიში, ადამიანებში ნელ-ნელა გაჩვეულებრივდა.

ტექნიკა ყოველთვის ქმნის ხელოვნებაში ახალი იდეების განხორციელების შესაძლებლობას. ლიტერატურის, ზოგადად კულტურის ტექნოლოგიურ ბუნებაზე საუბრისას, მის ისტორიულ რაკურსში დანახვა, ბევრ საინტერესო, ასოციაციურ კავშირებს ავლენს თანამედროვე სისტემებთან. ტექნიკა ქმნის მეორად სამყაროს, რომელიც პირველადი სამყაროს აჩქარებული ასლია. კულტურა ექცევა შრეობრივ არეალში და გლობალიზაციის პირობებში ეს შრეები უფრო და უფრო შორდება ერთმანეთს.

ტექნოლოგიის განვითარებამ ინფორმაციის დამუშავება-გადაცემის სიჩქარე გაზარდა, რამაც სწრაფი რეაგირების საზოგადოება ჩამოაყალიბა და გლობალიზაციის დიდი ტემპებით განვითარებას შეუწყო ხელი. სამყაროში რამდენიმე სხვადასხვა იზოლირებული დინამიკური პროცესის არსებობა, გლობალიზაციის გაჩენისთანავე ერთ საერთო პროცესის პრიმატით აღიბეჭდა. კარჩაკეტილი, საკუთარი კალაპოტიდან გაუსვლელი კულტურული არტეფაქტები, გლობალიზაციამ შეახვედრა და მათი ურთიერთზეგავლენა დაიწყო. კულტურული გლობალიზაცია არაა ნაციონალური ბაზრების კონგლომერატი. არამედ ერთი მსოფლიო ბაზარი, სადაც კულტურული იდენტობები კომერციულ და ტექნოლოგიურ შეფუთვაშია წარმოდგენილი. გლობალიზაციის დეტერიტორიზაცია, როგორც ერთ მთლიან ორგანიზმად გადაქცევა, შეეხო ყველა სფეროს და დარგს. გლობალიზაცია არა მხოლოდ სხვადასხვა ტერიტორიაზე არსებულ კულტურებს და კულტურის სეგმენტებს აკავშირებს, არამედ სხვადასხვა სახელოვნებო დარგებს ერთ საკომუნიკაციო ქსელში აქცევს. გლობალიზაცია შეიჭრა ყველა არსებულ სასაზღვრო ტერიტორიაზე და შექმნა ინფორმაციული კულტურა, ეკონომიკური გლობალიზაცია, ფინანსური გლობალიზაცია, მობილური კომერცია, ინფორმაციული ეკონომიკა, კრიმინალური გლობალიზაცია, ტექნოლოგიური გლობალიზაცია, კულტურული გლობალიზაცია და სხვა. გლობალიზაცია ხასიათდება არნახული მრავალფეროვნებით. ის შეეხო ყველა დარგს და სფეროს და მასში გამოყოფენ დონეებს თვით ერთ კონკრეტულ პროცესშიც კი - ის მოიცავს რამდენიმე შრეს. გლობალიზაციამ ცალკეული დარგების საზღვრებიც

დაარღვია, ის შეიჭრა ანიმაციის ტერიტორიაზე, კინემატოგრაფიის ტერიტორიაზე, ლიტერატურის და სხვა. და მათ ერთ საერთო სინთეზურ სივრცეში დაუთმო ადგილი, რომელსაც ხელოვანი ადამიანი უკეთებს ორგანიზებას.

ჩვენი მოსაზრებით ტექნიკამ გლობალიზაციას ახალი მძლავრი ბიძგი მისცა. გლობალიზაცია კი, როგორც ყოვლისმომცველი მოვლენა ნებისმიერ სფეროში ახდენდა ერთის მხრივ საზღვრების რღვევას, მეორეს მხრივ თვისობრივად ახალი დისკურსის გაჩენას.

სანდრო ცირეკიძე წერდა: „მეოცე საუკუნეში ყველაფერს მიზეზი უნდა მოეძებნოს ჩვენში მინიატურასაც მოუძებნეს მიზეზი. მის გენეზისს ელექტრონის ტრამვაის უკავშირებენ და ამბობენ: ევროპაში ელექტრონის და მოტორის ხანაა იქ ცხოვრების ტემპი ძალზე აჩქარდა გრძელი ამბებისათვის, დიდი მხატვრობისათვის აღარავის სცალია ... ბუნებრივია, რომ ევროპაში მინიატურის წერა დაიწყეს რომანების მაგივრად (ცირეკიძე 1919: 21). ცირეკიძის ეს მოსაზრება კარგად გამოხატავს მაშინდელ საყოველთოდ გავრცელებულ შეხედულებას მცირე პროზის გენეზისის შესახებ, რომელიც უშუალოდ ახალ ეპოქაში სამეცნიერო-ტექნიკურ რევოლუციით აიხსნებოდა. საინფორმაციო ნაკადების სიმრავლემ ცნობიერების მიერ სამყაროს აღქმა გახადა დანაწევრებული, საგაზეთო მცირე განცხადებებიდან, საინფორმაციო ბიულეტენებიდან, რადიო და სატელევიზიო ჩართვებიდან გაგებული უახლესი ამბები ცვლის სახელოვნებო მიმართულებების ფორმას.

ცირეკიძე შეცდომად მიიჩნევს იმას, რომ ყველა მინიატურისტს „ერთ შკოლაში აჯგუფებენ“ „მინიატურა ფორმაა ისე, როგორც რომანი, ტრიოლეტი, სონეტი. შკოლას უმთავრესად ახასიათებს წერის მანერა და არა ფორმა. სონეტებს სწერდნენ კლასიკოსებიც, პარნასელებიც, სიმბოლისტებიც და არავის მოსვლია ფიქრად სონეტის ავტორები ერთ რკალში, ერთ სახელში მოემწყვდია“. ცირეკიძის ეს პატარა წერილი მინიატურაზე ძალიან ტევად და მრავალფეროვან მოსაზრებებს შეიცავს, მიუხედავად იმისა რომ მინიატურის სამშობლოს აღმოსავლეთში ხედავს და ლორთქიფანიძის მინიატურებს ლოტრეკის ფერწერას უკავშირებს, აღნიშნავს, რომ სკოლას ახასიათებს ფორმა, მანერა და წერილის ბოლოს დასძენს: „ლორთქიფანიძე მინიატურისტია და როგორც ასეთი, ნამდვილი შვილია ელექტრონის და სიჩქარის“ (ცირეკიძე 1919: 21).

მეოცე საუკუნის დასაწყისში ტექნიკური პროგრესი გარკვეულწილად სახელოვნებო მიმართულებებისთვის ბიძგის მიმცემი იყო. განსაკუთრებით მთელი სიმწვავით ფუტურიზმში მოხდა ტექნოლოგიური სიახლეების თავისებური გააზრება და რეცეფცია. აი რას წერდა „სახალხო გაზეთი“ 1911 წელს: „ახალმა ლიტერატურულმა ფორმებმა ბრძოლა გამოუცხადა ძველს. . . აუარებელი ლექსი იწერება ისეთი, რომლის თავსა და ბოლოს ადამიანი ვერ გაიგებს . . . ასეთსავე მოვლენას ვხედავთ ხელოვნების სხვა დარგებშიც. მაგალითად, მხატვრობასა და ქანდაკებაში. მხატვრობაში რეალიზმის ადგილი ეგრეთ წოდებულმა იმპრესიონიზმმა დაიჭირა. ძირითადი პრინციპები იმპრესიონიზმისა მართალია. ამ მიმართულებას არსებითად შეუძლებლად მიაჩნია რეალური სინამდვილის ფოტოგრაფიული დასურათება . . . ამიტომ იმპრესიონიზმმა სრულად უარი თქვა სინამდვილის ფოტოგრაფიულ დახატვაზე. მან თავის მიზნად დაისახა გარემოცული სინამდვილის დასურათება მხოლოდ იმ სახით, როგორც ეს სინამდვილე ერთის შეხედვით აღიბეჭდება ხოლმე მხატვრის მეხსიერებაში . . . ვიმეორებთ, არსებითად პრინციპები იმპრესიონიზმისა მართალია, მაგრამ ვერც ის აცდა უკიდურესობას“ (ბარელი 1911: 5).

ტექნიკური სიახლეები თავისებურ გავლენას ახდენდა ლიტერატურაზე, მით უფრო, თუ თვითონ ლიტერატურული მიმდინარეობების თავისებურება გარკვეულწილად რელევანტური მსოფლგანცდა იყო. იმპრესიონიზმი, როგორც ნიუანსების ნახევარტონების, შუქ-ჩრდილების, საგნების, ფრაგმენტულ და დიფერენცირებული გადმოცემის ხელოვნება, მომენტის განწყობილების გაელვების მხატვრული ფიქსირების ცდა, გამოსახვის საშუალებებით დაუახლოვდა ფოტოგრაფიას და კინოს. ფოტოგრაფირების დროს რეალობის ანაბეჭდი ქიმიური პროცესის შედეგად ფირზე აღიბეჭდება. ფერმწერი იმპრესიონისტები ცნობიერებაში აღბეჭდილი ანაბეჭდის გადმოცემას ცდილობდნენ საღებავის მეშვეობით, მწერლები კი - სიტყვების მეშვეობით.

ფუტურისტი შალვა ალხაზიშვილი ერთ მხრივ ადასტურებს, რომ იმ ხანად საზოგადოების დიდი ნაწილი იმპრესიონისტულ ტენდენციებს ტექნიციზმის ეპოქით ხსნიდა, თუმცა ის, როგორც ფუტურისტი, უფრო მწვავე რადიკალური ტექნიციზმის შემოტანას მოითხოვდა ლიტერატურაში და იმპრესიონისტულ მინიატურებს ამ მხრივ

ბეცობად თვლიდა: „თანამედროვე ცხოვრების რიტმი თხოულობს ლაკონურობას, ეკონომიას. ბევრს ჰგონია თითქოს ელექტრონის და აეროპლანის ხანა ქმნის იმპრესიონისტულ ხელოვნებას. ლიტერატურა გაივსო მინიატურებით. ესკიზებით. ლექსებით პროზით. სიცრუე მეოთხე: იმპრესიონისტული გაგება თანამედროვე ხანის არის სოფლიდან მოვარდნილი პროვინციელის ჟრუანტელი, დიდ ქალაქების ხმაურისგან გამოწვეული. წინააღმდეგ. დიდი ქალაქის რიტმი მოითხოვს დინამიურ მონუმენტალობას. და არა იმპრესიონისტულ ბეცობას. საცოდაობაა: „ლიტერატურა“ მუდამ რჩება „ლიტერატურად“. საჭიროა **გაკინემატოგრაფება სიტყვის**” („H₂SO₄” 1924: 45). 1927 წელს კი წერდა: „ქვეყნიერება მიდის ინდუსტრიალიზაციისაკენ, მაშინიზმი ხდება სადღეისო ლოზუნგი და ლექსს მხატვრობა არის პირდაპირი, უშუალო პროდუქტი ამ ინდუსტრიალიზმით და მაშინიზმით გატაცებისა. თანამედროვე ცხოვრება, პირველ ყოვლისა, ახასიათებს მუდმივი მოძრაობა. ეს არის რაღაც თავისებური სოციალური კინემატიკა, რომლითაც გაჟღენთილია თანამედროვე კულტურა” (ალხაზიშვილი 1927: 61).

ალხაზიშვილის მოსაზრებით, ხელოვნების დაცემა დაიწყო ფოტოგრაფიის გამოგონებიდან. ფოტოგრაფიამ დაამრცხა ის მხატვრობა, რომელიც ბუნებას, ნატურას და ყოფა-ცხოვრებას გვიხატავდა. თანამედროვე ფოტო-ეტიუდი უფრო უკეთესად გადმოგვცემს ზემოხსენებულს, ვიდრე მხატვრობა. შემდეგ: „ჩაპლინი ამარცხებს რემბრანტს”, ე. ი. კინო ამარცხებს მხატვრობას. მართლაც, გრიფიტის სურათების ზოგიერთი კინო-კადრები, სინათლე-ჩრდილის პრობლემის შესანიშნავ გადაჭრით, უფრო მეტ მხატვრულ ემოციებს იწვევს მაყურებელში, ვიდრე თუნდაც სახელგანთქმულ რემბრანდტის მხატვრობა (ალხაზიშვილი 1927: 61).

სიტყვის „გაკინემატოგრაფება“ ფუტურისტებმა დაიწყეს, მაგრამ ამის ნიშნები, ფოტოგრაფიის გავლით იმპრესიონიზმშიც შეინიშნება.

სეზანის სხვადასხვა განათებისას ერთი ობიექტის სხვადასხვა სერია, ნამუშევრების თავისებურ ასახვას პოულობს იმპრესიონისტულ სიტყვაკაზმულ მწერლობაში. მხედველობაში გვაქვს ისეთი შემთხვევები, როდესაც მინიატურიდან მინიატურაში ერთმანეთის გაგრძელებად გვევლინება ლიტერატურული სურათები. რასაც ფოტოგრაფია ავტომატიზაციის მეშვეობით აკეთებს გამოსახულების მექანიკური

ასახვით, მხატვრები და მწერლები ადამიანური რესურსით - ცნობიერების გავლით ცდილობდნენ. იმპრესიონისტი მწერლების მისწრაფება რომ შთაბეჭდილება არ დააყოვნოს ცნობიერებაში და მყისიერად გადმოსცეს ის, სწორედ ფოტოგრაფიული ფიქსაციის თავისებური ლიტერატურული ცდაა. ფოტოგრაფმა პორტრეტის გადაღებისას უნდა დაიჭიროს მომენტი ადამიანის ცხოვრების სხვადასხვა ასპექტიდან. ფერმწერი თვალთ დაანახული პეიზაჟებიდან აჩერებს მზერას რომელიმე პეიზაჟის მონაკვეთზე. ირჩევს ფერებს და ფერის სათითაო დადებით ქმნის ნახატს. რეკომბინაციის გარემოება აქაც ისევე მნიშვნელოვანია, როგორც მწერლის მიერ მხატვრული ნაწარმოების შემთხვევაში, რომელიც ცდილობს უამრავი ისტორიებიდან ასახვის ღირსი გახადოს ერთ-ერთი; გმირის წარსულიდან გამოყოს რამდენიმე სცენა, შეარჩიოს ძირითადი სიტყვები, შტრიხები, რომ აღწეროს ეს სურათები, რომელიც ერთმანეთს ლოგიკურ ბმაში მოვა და მონტაჟურ სტრუქტურაში საერთო დასრულებულ მთლიან ამბავს შექმნის.

ჩვეულებრივ მიუთითებენ ხოლმე, რომ მინიატურაში პეიზაჟი ფერწერული ტილოს ანალოგიურია. ცხადია ფერწერამ დიდი გავლენა მოახდინა მუსიკაზე, ლიტერატურაზე და კინოზე, მაგრამ ისმის კითხვა, როგორ აღწერს მწერალი ამბავს, როგორც ფერწერულ ტილოს, თუ როგორც კინოკადრს ან ფოტოსურათს? რიგ შემთხვევაში ლორთქიფანიძის დისკრეტული თხრობა და სიტყვისქმნადობა, ტექსტის ოპტიკური სურათის შექმნის მიზნით აგებული ნარატივია.

ეკფრასისი და ფოტოგრაფიულ-ბინოკულარული თხრობის

თავისებურებები ნიკო ლორთქიფანიძის მინიატურებში

იმპრესიონიზმისთვის ვიზუალური და ვერბალური აღქმა ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი გარემოებაა.

ნიკო ლორთქიფანიძის შემოქმედებაში „შელოცვა რადიოთი“ მკვეთრად გამოხატული მოდერნისტული ნაწარმოებია. ტექსტის სტრუქტურა, ეპიზოდური თხრობა, გმირის ცხოვრების ფრაგმენტული გადმოცემა, შემოქმედებით ქურაშიც ფრაგმენტაციას განიცდის. ნოველა დაწერილია ფანქრით, უნუმერაციო, სხვადასხვა ფერის და ზომის საკანცელარიო და უხაზო ქაღალდის ნაგლეჯებზე. შუაში, თავში და

ბოლოში ჩამატებული გვერდები, ქინძისთავით შეკრული მინიატურული ზომის ფერადი ქაღალდები, რამდენიმე სარტყელით შეკრული - ხანგრძლივი მუშაობაზე მიგვითითებს. რაც ჭეშმარიტად მოდერნისტულ, უფრო კონკრეტულად კი - ფუტურისტულ არტეფაქტებს გვაგონებს. (კრუჩიონიხი ყოველ კვირას უშვებდა წიგნებს: წიგნები შპალერის ქაღალდზე, წიგნები სხდაასხვა ზომის ფურცლებზე, წიგნები შესაფუთ ჭილობზე, ხელით შეკერილ შესაფუთ ქაღალდზე დაბეჭდილი და სხვა.) ფუტურისტების შემოქმედებითი მუშაობის მსგავსად, რომლებიც უპირატესობას ანიჭებდნენ სხვადასხვა შრიფტით ჟურნალ-გაზეთებიდან ამოჭრილ ტექსტის ლიტერატურულ მონტაჟს. მსგავსი მოდერნისტული კოლაჟური ცოცხალი შემოქმედებითი პროცესი გვაქვს, ნიკო ლორთქიფანიძის შემოქმედებით ლაბორატორიაშიც. თავად წერდა: „ხშირად ერთი და იგივე ადამიანი სულ მრავალგვარი ხელით სწერს, რადგან სხვადასხვა სულის მოძრაობა, სხვადასხვა ხასიათი იჩენს თავს სხვადასხვა დროს“.

იმპრესიონისტული ფერი და რიტმიკა, რომელიც მის შემოქმედებაში შეიგრძნობა, მის ხელნაწერებში ორმაგი კოდით მნიშვნელობს. იმპრესიონიზმმა გავლენა მოახდინა ლიტერატურული იმპრესიონიზმის მუშაობის პროცესზეც. ტექსტის ქმნადობაც იმპრესიონისტული სტილით წარიმართება. მხატვრები სწრაფად ხატავდნენ, რომ შთაბეჭდილებები მყისიერად გადმოეცათ. ნიკო ლორთქიფანიძის ხელნაწერები ფერად ქაღალდებზე, სხვადასხვა ფერისა და ზომის ქაღალდზე დაუსურულებელი ფრაგმენტები, ქინძისთავით დამაგრებული და სარტყელით შეკრული ფურცლებია. მონტაჟი და კოლაჟური დისკურსი ძალუმად ფუნქციონირებს ხელნაწერი ტექსტის აღქმის დროს. „რაინდების“ ეპიგრაფში წერია: „დავიწყებული ზეპირგადმოცემების და დაღლილი ოცნების ხლართი, მწარე დღეებში ნაღვლიანი ფიქრების გასაფანტავად შეკონილი“. ნიკო ლორთქიფანიძის ხელნაწერები სწორედაც შეკონილი ნამუშევრებია. (სამწუხაროდ პუბლიცისტური წერილების გარდა, თითქმის არაფერია შემორჩენილი, რადგან მწერალი დაბეჭდვისთანავე ანადგურებდა ხელნაწერებს. გამონაკლისს წარმოადგენს „შელოცვა რადიოთი“, რომლის სრულყოფილი დედანი, როგორც მწერლის ოჯახის წევრმა ქალბატონმა თამარმა განგვიცხადა, აღარ არსებობს. ჩვენ ვეყრდნობით 1964 წლის როსტომ ბეჟანიშვილის აღწერილობას (ბეჟანიშვილი 1964:

290)). მწერალი წერდა სხვადასხვა დროს სხვადასხვა ქაღალდებზე. „შელოცვა რადიოთი“ არა მხოლოდ სიუჟეტურად არის დაშლილი და დანაწევრებული ტექსტი, არამედ მისი მატერიალური გამომსახველობითი ფიზიკური მხარეც, სწორედ ასეთად წარმოგვიდგება. რომელიც ერთ დასრულებულ სახეს, ამ ქაღალდის ფრაგმენტების გაერთიანებით იღებს. საინტერესოა რომ 21-ე საუკუნის თანამედროვე ინტერაქტიული მწერლობა, სწორედ ამ ნიშნით მნიშვნელობს. მკითხველს ეძლევა არა ერთ თანმიმდევრულ ქაღალდებზე დაბეჭდილი ტექსტი, არამედ სხვადასხვა ქაღალდის ნაკუწები, რომელსაც მკითხველი იმ თანმიმდევრობით კითხულობს როგორც სურს. ავტორის მიერ წინასწარ განსაზღვრული დამოუკიდებლობის ფარგლებში მინიჭებული თავისუფლება, რეცეპიენტის მიერ აღიქმება, როგორც ტექსტის მოხმარების ინდივიდუალური ჩარჩო, მის პირად ლიტერატურულ გემოვნებაზე მორგებული.

ნიკო ლორთქიფანიძის ხელნაწერი პატარა ფურცლები, ცალკეულ მონახაზად და კადრებად გვევლინება, რომელიც ყველა ერთად ქმნის სურათს. დედანში ხელნაწერ ნოველას აქვს შემორტყმული ქაღალდის სარტყელი, რომელზეც ფანქრით წერია ნოველის გეგმა:

1. „შალვა გორდელიანის ოჯახი.
2. გრ. ბოროვსკი (და არა ბორენკოვი).
3. შვინდაძე.
4. დილის თავგადასავალი (დედანში ყველგან გხვდება ლილი და არა ელი. ნოველის დასასრულს ვკითხულობთ მხოლოდ ელის. გეგმის მეოთხე მუხლი დედანში გადაშლილია, მაგრამ მაინც იკითხება).
5. რუსები გადიან”.

ნიკო ლორთქიფანიძე ტექსტს წერს წინმსწრები გეგმის სახით, რომელიც არსებითად

მომავალი ტექსტის შეკუმშული ვარიანტია. მეორე კომპლექტის სარტყელს აწერია გეგმა:

„თინოს მუსაიფი ბებოსთან
ჰექსლეის და შალვას დუელი
ლილი კავკავში”.

ლაპიდარული სტილი, რაც ახასიათებს ნიკო ლორთქიფანიძის შემოქმედებას, ხელნაწერში უფრო საინტერესო იკონურ ნიშნებს იძენს. „შელოცვა რადიოთი“, ხელნაწერში კიდევ უფრო ვრცელი ტექსტია. მწერალი მიისწრაფის მაქსიმალურად შეკუმშოს ნაწარმოები, აკლებს და ფილტრავს ეპიზოდებს. ელის და ჰექსელის ევროპაში გამგზავრების ეპიზოდში, მწერალი თავდაპირველად წერს: „ელი და ჰექსელი კავკავიდან მინერალურ წყლებამდე ავტომობილმა მიიყვანა; აქედან მოსკოვამდე ჰაეროპლანმა გადააფრინა; ბერლინამდე მატარებელმა გადაიყვანა. კავკავშივე გადაწყვიტეს ზამთარი მიუნხენში გაეტარებინათ. შემდეგ ნიკო ლორთქიფანიძე შლის დაწერილ წინა აბზაცს და კუმშავს ეპიზოდს: „ელიმ და ჰექსელემ კავკავშივე გადაწყვიტეს ზამთარი მიუნხენში გაეტარებინათ“.

ასევე უნდა აღინიშნოს, რომ გამოცემაში გამოტოვლია ეპიზოდი რაც ხელნაწერში გვხვდება: „იყვნენ სადამოზე.

ყაყანი მცირე იყო . . . ძლიერ მძიმე იყო უკვე ჰაერი და მეხუთე დღეს” - ეს სიტყვები გადაშლილია.

„მალე ცნობაც მოვიდა,

მეფე გადადგა, ახალი მთავრობა შესდგა.

ნიკოლოზ მეორემ შვა ახალი მთავრობა;

ახალმა მთავრობამ შვა ოქტომბერი;

ოქტომბერმა შვა 26 მაისი.

26 მაისმა შეაუღლა” . . .

მთელი რიგი ეს ეპიზოდები გამოცემაში გამოტოვლია და მხოლოდ წერია: „იყვნენ სადამოზე. 26 მაისმა შეაუღლა ელი და სახალხო გვარდიის ასეულის უფროსი იერონიმე შვინდაძე“.

აღსანიშნავია, რომ გამოტოვლილი სტრიქონები მწერალს გადახაზული არ აქვს, მაგრამ წიგნის გამოცემაში არ არის. ამგვარად, ნიკო ლორთქიფანიძის არა მხოლოდ მინიატურები გამოირჩევა ფრაგმენტული, ეპიზოდური თხრობით, არამედ მისი შემოქმედებითი ლაბორატორიაც და ხელნაწერების გარეგნული ხელშესახები მხარეც მნიშვნელობს ამ თვისებებით. წამიერი სუბიექტური განწყობილებები, რომელსაც გარემომცველი სინამდვილე იწვევს ყველა ადამიანისთვის ინდივიდუალურია,

იმპრესიონისტების მიზანია სწორედ ამ პირადი ემოციების, გრძნობების ფოტოფიქსაცია. იმპრესიონისტული ნაწარმოები არ ცდილობს ამბის მოყოლას, მისთვის მთავარია შექმნას სუბიექტური შეგრძნებების დაფიქსირება, ოპტიკური სურათის შექმნა, სადაც საგანი აღიწერება არა ისე, როგორც ის არის სამყაროში, არამედ, როგორც იმ წამიერ მომენტში ის აღიქვა ავტორის სულიერ განწყობილების არხმა. (კლოდ მონე ამბობდა: „ძალიან ბევრი უნდა იმუშაო, რომ გადმოსცე ის წამიერი, რასაც მე ვეძებ“). მიღებული შთაბეჭდილების სურათის მყისიერი გაუთვითცნობიერებელი გადმოცემა იმპრესიონისტი ავტორის მიზანია. აქ სურათი შემთხვევით არ გვიხსენებია. იმპრესიონისტული ლიტერატურა, სწორედაც რომ ტექსტუალური სურათის შექმნისკენ ისწრაფვის. ავტორის განწყობილებათა შემოქმედებითი არხი ერთგვარად კინოკამერის ან ფოტოაპარატის ობიექტივია, რადგანაც ყველაფერი დანარჩენი, რაც ამ ობიექტივის მიღმაა, იმპრესიონისტი ავტორისთვის უმნიშვნელოა. მხოლოდ ამ სულიერი განწყობილებების ობიექტივით იჭერს ავტორი წამის მიმოხრას და აფიქსირებს ინდივიდუალურ შთაბეჭდილებას. ამდენად, იმპრესიონისტულ ტექსტში ამბავი ვიზუალურად ჩანს (იყურება), ის არ არის მოყოლილი, არამედ შეგიძლია დაინახო და ფოტოს მსგავსად ერთდროულად რამდენიმე სხვადასხვა დეტალს დააკვირდე, დაუკავშირო ისინი ერთმანეთს, როგორც ფოტოსურათებზე.

იმპრესიონისტი ავტორის შემოქმედებით მხატვრულ ობიექტივში ექცევა სამყაროს მდინარებიდან გამორჩეული ცვალებადობის შეგრძნება, მდგომარეობის მოულოდნელი სიჩქარის მთლიანი ნაწილიდან ცალკეული ფრაგმენტის დინამიურობის ზუსტი ნატურალური და მომენტალური აღწერა.

მიუხედავად იმისა რომ, იმპრესიონიზმი მომენტალურ ფიქსაციას ანიჭებს უპირატესობას, მისთვის სტატიკური რეალობა არ არსებობს. იმპრესიონიზმი მთელი თავის არსით მიისწრაფის სტატიკურობის გადალახვისკენ. ავტორის მიერ მოხაზული შტრიხების შიგნით, გრძნობათა ცვალებადობაში ყველაფერი მოძრაობს. ავტორის ობიექტივი გამუდმებულ მოძრაობაშია მოყვანილი. წამიერი გადარბენით აშუქებს ყოველივეს უმცირეს ნიუანსებსაც კი. ტექსტში სიტყვიერი მოქნილი პლასტიკური სურათები ფოტოების სლაიდ-შოუს მსგავსად ერთმანეთს ცვლის. პოლ ვერლენი წერდა: „აიღე მჭევრმეტყველება და მოუგრიხე კისერი“ (ნაკუდაშვილი 1997: 75). ამგვარად

იმპრესიონისტული პროზა აქცენტირებულია არა ეპიკურ თხრობაზე, არამედ ამბის ძირითად ჩარჩოში შთაბეჭდილების აღწერაზე.

სიტყვების ემოციური დატვირთვა, მთლიანად საგნისადმი დამოკიდებულებით განიწონება. ისინი საგნებს აღნიშნავენ იმდენად, რამდენად სხვადასხვა ემოციების და განწყობის ექვივალენტები არიან და ამავედროულად პლასტიკურ ამოცანის გადაწყვეტას - ოპტიკური სურათის შექმნას ემსახურებიან.

იმპრესიონისტი ავტორების ნაწარმოებების სათაურებშიც ჩანს მიდრეკილება, ფერწერული ან ფოტოგრაფიული სურათის აღწერისა. ლიტერატურაში იმპრესიონიზმის კლასიკოსი ავტორი ფრანგი პოეტი პოლ ვერლენი, თავის პოეზიაში აყალიბებს იმპრესიონიზმის პროგრამას: „არავითარი ფერები, მხოლოდ შუქ-ჩრდილები“ (ნაკუდაშვილი 1997: 63). ვერლენის შემოქმედებაში თითქმის მთლიანად განდევნილია ზმნა. ვერლენის ლექსების სათაურებიც ხაზს უსვამს ვიზუალურ ფერწერულ გარემოებას: „მწუხარე პეიზაჟები“, „დაისები“, „უსიტყვო რომანსები“, „ბელგიის პეიზაჟები“, „აკვარელები“. ლექსში „მთვარის შუქი“ პოეტი ამბობს: „თქვენი სული - პეიზაჟია“ (ნაკუდაშვილი 1997: 64).

ემილ ზოლა, რომელიც პირადად იცნობდა იმპრესიონისტ მხატვრებს და მეგობრობდა მათთან, წერდა ისე, თითქოს ფერწერულ ტილოს აღწერსო. მისი პროზა შეიძლება ითქვას, რომ სიტყვიერი ფერწერაა, მასში აშკარად შეიგრძნობა იმპრესიონისტ კლოდ მონესა და სხვა მხატვართა გავლენა, განსაკუთრებით ქალაქური სურათების აღწერისას.

იმპრესიონისტული პროზის ფუძემდებლები ძმები ედმონ და ჟიულ გონკურებს ეკუთვნით იმპრესიონისტული ხელოვნების ლოზუნგი: „ხედვა, გრძნობა, გამოსახვა - ამაშია მთელი ხელოვნება“. კამილ პისაროს აზრით: „იმპრესიონიზმი წმინდა დაკვირვების ხელოვნებაა“ (ნაკუდაშვილი 1997: 69).

მოპასანი წერდა: „დღეს მე ვცხოვრობ ფერწერის სამყაროში, როგორც თევზი წყალში. როგორ გაოცდებოდნენ ადამიანები, რომ იცოდნენ რა მნიშვნელობა აქვს ჩემთვის ფერებს, ისინი მაშინვე შეიგრძნობდნენ ღრმა სიხარულს, რასაც ფერი ანიჭებს ადამიანს, ჭეშმარიტად მე ვცოცხლობ მხოლოდ თვალებით. თვალები, ჩემი ღია და მშვიერი პირის მსგავსად, ნთქავს მიწასა და ცას. მე გარკვევით შევიგრძნობ რომ ვხატავ

სამყაროს ჩემი თვალებით და ვინელებ ფერებს ისე, როგორც ინელებენ ხორცსა და ხილს” (ხვედელიძე 2003: 119).

ლაფორგის მინიატურების კრებულს ჰქვია: „პეიზაჟები და შთაბეჭდილებები”. ამ ავტორს კარგად იცნობდნენ ქართველი მოდერნისტებიც. ვალერიან გაფრინდაშვილმა თარგმნა მისი ლექსიც კი „სამგლოვიარო მარში”. (1922. - N8. - გვ.9-11).

ალტენბერგი (ალტენბერგს ვენის დიოგენეს უწოდებდნენ) თავის ესკიზების კრებულში „რა მოაქვს ჩემთვის ყოველ დღეს” წერდა: „მე არ მწამს ხანგრძლივობის, მე მწამს მხოლოდ წამიერების” „მე მინდა ადამიანი ერთ წინადადებაში დავხატო. სულის მიერ განცდილი ერთ გვერდზე დავტოვო, ხოლო პეიზაჟი ერთ სიტყვაში მოვაქციო” („მწუხრი ცხოვრებისა”) (ნაკუდაშვილი 1997: 68).

ალტენბერგის მიერ სპეციალურად შექმნილ ჟანრში: „ნატეხები” (შპლიტერებში) ზუსტად არის დაცული ნიუანსირებული, დიფერენცირებული თხრობა. სურათოვანი სტრუქტურა ისეა აგებული, თითქოს რეალობიდან ერთი „ნატეხი” აღწერილი.

ალტენბერგის პროზაული ესკიზების პირველი კრებულის სათაურია: „როგორც მე ამას ვხედავ”. ასევე საინტერესოა ამავე მწერლის სხვა კრებულის სახელწოდებაც: „რა მოაქვს ჩემთვის ყოველ დღეს”. ალტენბერგი სწორედ თავას მიიჩნევდა მწერლის მთავარ იარაღად. ჩემს საფლავის ქვაზე ასეთ წარწერას ვისურვებდიო: „მას უყვარდა და ხედავდა”. სეზანი მონეზე ამბობდა: „ეს მხოლოდ თვალია, მაგრამ, ღმერთო ჩემო როგორი თვალი” (ვენტური 1984: 127).

ალტენბერგი წერს: „წარმოადგენს თუ არა ჩემი მცირე საგნები პოეზიას? ეს ექსტრაქტი ცხოვრებისა, სულის ყოფიერებაა და შემთხვევით შეკუმშული დღეები ერთ ან ორ გვერდზე. ნახვა, შეგრძნება, გამოხატვა, - ესაა მთელი ხელოვნება” (ნაკუდაშვილი 1997: 68).

იმპრესიონისტულ მწერლობაში ავტორისთვის მთავარია გაჩვენოს ნაწილი - ნაგულისხმევი მთელის საფუძველზე. აღწეროს წამიერი გაელვება და მისგან გამოწვეული შთაბეჭდილება, ისე რომ ცხადლივ წარმოიდგინო. ხედვით კონდესირებული სურათოვანი თხრობა არსებითია იმპრესიონიზმისთვის. იმპრესიონისტთა მხატვრული კონცეფცია იკვეთება მათ შემოქმედებაში: პლენერული

ფერწერა, ჰაერის მთრთოლვარე მოძრაობა პეიზაჟში; შემთხვევით დაჭერილი კადრი კომპოზიციაში.

ნიკო ლორთქიფანიძე დაინტერესებული იყო ალტერნბერგის და შნიცლერის შემოქმედებით. მწერლის შვილი იხსენებს, რომ საუბრის დროს ნიკო ლორთქიფანიძე ხშირად ახსენებდა ალტერნბერგს. ავსტრიაში სწავლის დროს ნიკო ლორთქიფანიძეს სამთო საქმეზე მეტად, ლიტერატურა აინტერესებდა და ხშირად ესწრებოდა იმპრესიონისტების შეკრებას. „გრინსტაილდი“ - მიჰაელერპლაცზე მდებარე ეს მყუდრო კაფე მე-19 საუკუნის მიწურულს, ვენის ლიტერატურული ცხოვრების თავისებურ ცენტრად იყო ქცეული. აქ იკრიბებოდნენ ავსტრიული მწერლობის საუკეთესო, მეტწილად ახალგაზრდა წარმომადგენლები, ისინი ვისაც საერთო ჰქონდა არა მარტო ასაკი და ინტერესთა წრე, არამედ გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანი რამ დამოკიდებულება ცხოვრების სამყაროს მიმართ (კაკაბაძე 1990: 289). ყველაზე მნიშვნელოვანი ლიტერატურულ დაჯგუფებაში ე. წ. ვენურ მოდერნიზმში ან როგორც მაშინ უწოდებდნენ „ახალგაზრდა ვენაში“ შედიოდნენ: არტურ შნიცლერი, ჰუგო ფონ ჰოფმანსტალი, პეტერ ალტენბერგი, ლეოპოლდ ადრიანი, კარლ კრაუზი და მოძრაობის სულისჩამდგმელი ჰერმან ბარი. ავსტრიელი ლიტერატურათმცოდნე რობერტ ბლაუჰუტი თავის ნაშრომში „მე-20 საუკუნის ავსტრიული ნოველისტიკა“ ცალკე ჯგუფად გამოყოფს მწერლებს, რომელთაც იგი მინიატურისტებს უწოდებს.) ჟურნალ „ცხოვრება და შემოქმედება“-ში 1910 წელს ნიკო ლორთქიფანიძემ გამოაქვეყნა ალტენბერგის ნაწარმოების ქართული თარგმანი. ხოლო ქუთაისის კაფეში მოწყობილ ლიტერატურულ სადამოზე წაუკითხავს შნიცლერის ერთ ერთი ნოველის თარგმანი. ალტენბერგს ქართველი საზოგადოებაც იცნობდა. 1910 წლის ჟურნალმა „თეატრმა და ცხოვრებამ“ ცნობილ მწერალს სტატია უძღვნა; „უზომო გაჭირვებაშია თურმე, სახელგანთქმული გერმანელი მწერალი პეტერ ალტენბერგი“ - („თეატრი და ცხოვრება“ 1910. - N32. - გვ.12). შნიცლერის პიესა "საქმრო" კი, ნახსენებია ამავე ჟურნალის 1914 წლის - „წვრილი ამბები“-ს რუბრიკაში (N33. - გვ.16).

მწერალ იმპრესიონისტების მიერ მხატვარ იმპრესიონისტებისგან სესხება, არც ნიკო ლორთქიფანიძისთვის არის უცხო. მართალია ცალკე კვლევის საგანი აქამდე არ გამხდარა, მაგრამ ნიკო ლორთქიფანიძის ყველა მკვლევარი ხედავდა მწერლის სტილურ

მანერაში სპეციფიკურ ნიშნებს. ფერწერის და სიტყვიერი ხელოვნების შერწყმას ხაზს უსვამდა და ნიშანდობლივ შტრიხად აღნიშნავდა ქართველი იმპრესიონისტი ავტორის სურათოვან თხრობას.

გიორგი ლეონიძე, ნიკო ლორთქიფანიძეს იმერის ფერადების მომღერალს უწოდებდა (ლეონიძე 1944: 3). რითიც ერთდროულად ძალიან მოკლე და ტევად ფრაზაში ხაზი გაუსვა, მის ფერწერულ და რიტმული პროზის თავისებურებას. სიმონ ჩიქოვანი მინიატურა „ვალსს“, რომელიც რიტმული პროზის ბრწყინვალე ნიმუშია, „თალხი ფერებით შეღებილ ხმებს“ უწოდებს.

დემნა შენგელაია წერდა: „მისი ფრაზა, ცნება, უბრალო რამ გრამატიკული წინადადება როდი არის. იგი ფერია, რომელსაც გაბედულად არჩევდა სხვა ფერთა შორის; კი არ წერდა, - ხატავდა“ (შენგელაია 1946: 220).

სერგი ჭილაია ხშირად იყენებს სიტყვებს: სურათს, მხატვარს და ფერებს იმისათვის, რომ აღწეროს მწერლის თხრობის ტექნოლოგია და მანერა (ჭილაია 1960: 91-95). „ნ. ლორთქიფანიძე რამდენიმე გზის მიმართავს იმპრესიონისტული მწერლობისათვის საყვარელ ხერხს - ფერწერული ტილოს გამოყენებას განწყობილების შესაქმნელად, თუ მთლიანი ნაწარმოების ასაგებად. . . ნ. ლორთქიფანიძე ხშირად ხატავს ბუნების სურათებს და სიტყვიერი პეიზაჟების უმშვენიერეს ნიმუშებს ქმნის“ (დოიაშვილი 2009: 146).

„ნიკო ლორთქიფანიძის ფერწერულ პეიზაჟებში მრავალგზის შეხვდებით ცამდე აწვდილ კვიპაროსს, ორბის კლანჭებივით ფესვებით მიწას ჩაფრენილ ძლიერ მუხას, მედგრად მდგომ ცაცხვს, სალ კლდეებს; ერთგან კი ხის ხავსიან ფესვებთან შეზრდილა მოხუცი, ალბათ, მის უკვდავებაში გარდასახვას გულისხმობს მწერალი, . . . ეს სურათები ცალცალკე თუ ანსამბლურად წარმოდგენილი ნიკო ლორთქიფანიძის კუთხის ნაწილია“ (დამბაშიძე 1977: 8).

მწერალი და მეცნიერი როსტომ ბეჟანიშვილი ნიკო ლორთქიფანიძის ნოველების განხილვისას იყენებს სურათს, მწერალს როგორც სიტყვიერ ფერმწერს ისე ახასიათებს და აღნიშნავს, რომ პლასტიკის ყველა კანონის დაცვით ძერწავს ბუნების სურათებს (ბეჟანიშვილი 1964: 147).

ნოდარ ტაბიძე ლორთქიფანიძის თხრობაში გამოყოფს სურათს და ფერებს, როგორც არსებით ნიშანს (ტაბიძე 2000: 42).

ლიტერატორი მაია ჭეიშვილი ნიკო ლორთქიფანიძის მინიატურებს სურათოვან შთაბეჭდილებებად განიხილავს და სიტყვა სურათს, აბსოლიტური დატვირთვით იყენებს მისი შემოქმედების მახასიათებლების გამოსაყოფად. მინიატურა ბებრების შესახებ წერს: „ამ მხრივ ბებრები შეიძლება შევადაროთ დიდი მხატვრის ფერწერულ ტილოს, რომელიც მართალია გმირთა ცხოვრების წამიერ ამბავს გვიჩვენებს, მაგრამ არ გვიშლის ხელს მის აღქმაში” (ჭეიშვილი 1990: 177).

„ავტორი მინიატურებში გამოირჩევა სიტყვის ფერადოვნებით, თხრობის ექსპრესიულობით და დინამიზმით” (ქაცარავა 1982: 190).

სპორადული აღნიშვნების გარდა, ვრცელი გამოკვლევა ვიზუალურად აღსაქმელი ეკფრასისის (აღწერითი თხრობის) შესახებ ნიკო ლორთქიფანიძის შემოქმედებაში არ გვხვდება.

ნიკო ლორთქიფანიძის მინიატურების სათაურებიც მოგვაგონებს ტექსტის თვალთ დასანახ, ვიზუალურად ხაზგასმულ თვისებებს: „სურათი სოფლად”, „სენტიმენტალური ნახატები”, „ბიუსტი”, „სევდიანი ნახატები”, „ჰალუცინაცია”, „ნაქარგი”. „ერთ ტაფაში (ჩუქურთმიდან)”, „გლეხის მოსახლეობა იმერეთში (სურათი)”.

ფერადოვნება და სურათი ნიშანდობლივია ნიკო ლორთქიფანიძის თხრობაში. ერთი მისი ნაწარმოების ეპიგრაფი ასეთია: „ზოგან ყვითელ, ზოგან წითელ, ზოგან ალისფერია”. ნაწარმოები „მარად და მარად” ასეთი ეპიგრაფით იწყება: „... ეს მოკლე სურათი კი ნაჟურია იმ ტრაქტატის; ჭეშმარიტება აქ ხელოვნებაში ისახება; შეიძლება უფრო მოგეწონოთ. ამისთვის ვცდილობდი” (ლორთქიფანიძე 1973: 412).

„თავსაფრიანი დედაკაცი“-ს ეპიგრაფში მიმართვაა მკითველისადმი: „ისინი აშლიან სულისშემხუთავ სურათებს... შემდეგ, ოდესმე, მათ აღმოუჩნდებათ მოციქული ვინმე მარკოზი და იოანე. მე ვწერ თავსაფრიან დედაკაცზე” (ლორთქიფანიძე 1981: 77).

ლორთქიფანიძე ქმნის იმპრესიონისტულ ფრაზას - განცდათა მკაფიო სურათს. თავად ნიკო ლორთქიფანიძე წერს: „სულის დახატვა სხეულის დახატვას არ ჰგავს, სულის დახატვა უფრო ძნელიაო”. „მე სხვადასხვა სურათს მოგაწვდი ცხოვრებიდან. მათი ერთმანეთთან შეკავშირება შენთვის მომინდვია . . . მე მაინც მგონია, რომ

მკითხველს მეტი ადგილი უნდა დაეთმოს ფანტაზიისთვის - „უიალქნოდ“. სხვაგან: „სიტყვა ჩვენი სიმდიდრე, ტონისა და ფერის ექვივალენტი, სიტყვა ჩვენი უბასრესი იარაღია, ჩვენი საჭრეთელი და ჩვენი ფუნჯი“.

ამდენად, მწერალი ლიტერატურული სურათის შექმნას და ფერწერულ პრინციპებს პირდაპირ აცხადებს და ამასთან მის განმარტებასაც გვაძლევს. თვალის ერთი შევლებით მიღებული სპონტანური შთაბეჭდილების, ნიუანსირებული და დიფერენცირებული გადმოცემა, ის ძირითადი საშუალებაა, რომლის წყალობით წამის მომენტალურ სურათს დავინახავთ.

მოყვანილი მაგალითები ცხადყოფს, რომ მწერალი ხშირად სათაურის და ეპიგრაფების საშუალებით აღწევს ნაწარმოების შესაგრძნობად საჭირო განწყობილების შექმნას. მისი მინიატურები პეიზაჟის ატმოსფეროს ქმნის. ფუნჯის მონასმები იმპრესიონისტული, მკრთალი და გარდამავალი კონტურები, მწერლის შემოქმედებით ლაბორატორიაში, ლიტერატურულ სუბლიმაციას განიცდის და მწერლური ოსტატობის ნიმუშებად გვევლინება.

ლიტერატურული ფორმების და თხრობის დეფინიციაში ლორთქიფანიძე სურათს, ნახატს ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ადგილს აკუთვნებს. პერსონაჟ კვიხაშვილის ნაწერებზე ამბობს: „დღესდღეობით კი ერთ პატარა რვეულში ჩქარის ხელით უფრო ნაწერს, ვიდრე გადაწერილს, სურათებს, ლექსებს პროზით მოგართმევთ“.

სხვაგან:

- „არ დაიბეჭდება !
- რატომ?
- რაა, კაცო?! არც ლექსია, არც პროზა. არც რეალისტური, არც დეკადენტური; არც სურათებია და არც სიჩქარით გამოხატული ესკიზი. უსახელო რამ არის“ („უიალქნოდ“, ლორთქიფანიძე 1973: 147).

მინიატურა: „დაუწერელ მოთხრობაში“ ავტორის და რედაქტორის დიალოგია, სადაც რედაქტორი უწუნებს მწერალს ტექსტს და ამბობს: - შე დალოცვილო, განა თქვენთვის კი საინტერესო არ არის ადამიანის ყოველმხრივ შესწავლა და დასურათება? (ლორთქიფანიძე 2012: 308).

თხრობაშიც ავტორი სურათს პირდაპირი მნიშვნელობით ხმარობს: „თქვენ მოგწონთ სევდით მოსილი ამბავი, სურათი ნახატი. მომისმინეთ, ყურადღებას გთხოვთ. სამწუხარო ამბავია, მაგრამ სამწუხარო ამბავს აქვს მხოლოდ მნიშვნელობა და მიმზიდველობა” („სევდიანი ნახატები”, ლორთქიფანიძე 1973: 374). „სულ სხვა სურათი წარმომიდგა და ტყვიისთვის ვეღარ გავიმეტე წყლის ვარდი” (ლორთქიფანიძე 1973: 65) სხვაგან: „ყველაფერი ისე ცოცხლად ისურათხატებოდა” . . . ნიკო ლორთქიფანიძე მინიატურაში „მსხვერპლი” წერს: „და მიღულულ თვალების წინ, სიკდილთან უკანასკნელ წამს სულ სხვა მგზნებარე სურათი ეხატება: სოფლის დიდ ბაღში მუხის ტოტებქვეშ გრეხილი წკნელის სავარძელზე ზის. ნიავი ცელქობს. მკრთალად ანათებს ბინდგადაკრული ცის დედოფალი.

მკერდს უზის სატრფო, ყელმოღერილი, ვით ნაპრალს შორის უეცრის სტვენით შველი შემკრთალი, ჩაფიქრებული” (ლორთქიფანიძე 1973: 442). ავტორი მოცემულ სცენას ვიზუალურად წარმოსადგენი, ფერწერულ ტილოსავით აღწერს. მკითხველს კონტექსტუალურ საფუძველს უქმნის, რომ აღწერილი სცენა სწორედ სურათივით წარმოვიდგინოთ.

„ყელსახვევის ნაფლეთებში” მწერალი სურათს ანალოგიური დატვირთვით იყენებს: „მხოლოდ ერთხელ, მოურიდებელმა ოცნებამ სიამოვნებით თავი დახარა ცოცხალი სურათის წინ (ლორთქიფანიძე 1973: 111).

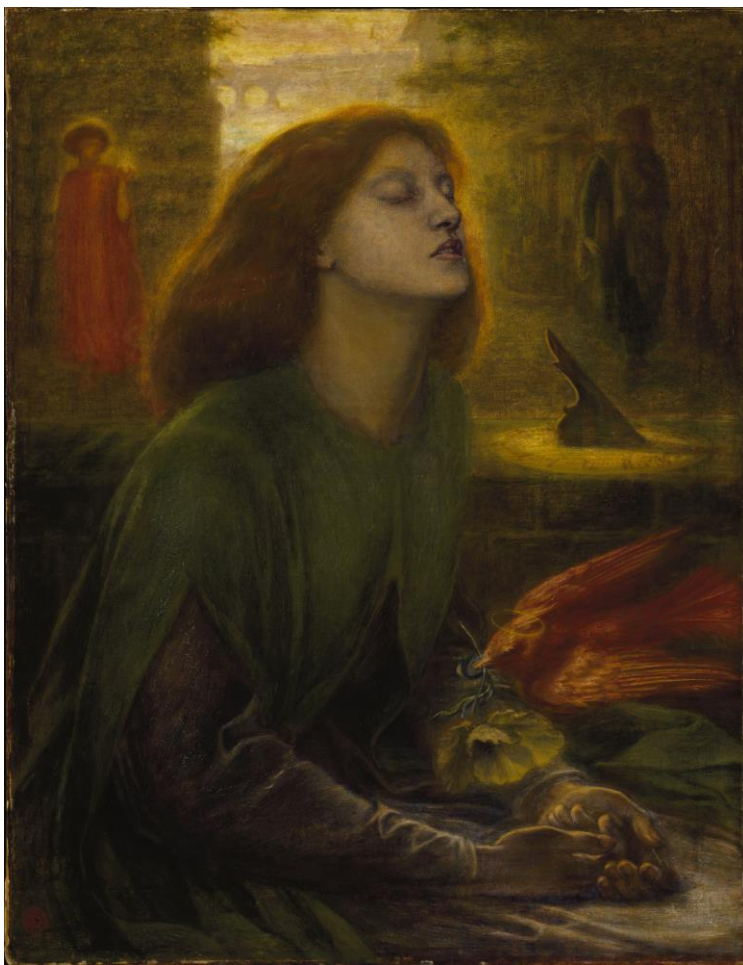
წმინდა აღტაცება ხანმოკლე იყო, ნეტარება ხომ იყო მაინც. ბავშვებისთვის გამართულ საღამოზე შეხვდნენ ერთმანეთს. . . მინიატურის დასასრულს კი აღნიშნავს: შენი ცხოვრებიდან არის აღებული ეს სურათი მორცხვის, მაგრამ სამარადისო სიყვარულისა” . . .

რიგ შემთხვევაში ავტორი ასახელებს მხატვარს, იმოწმებს მას ან მის ფერწერულ ტილოს ახსენებს; მინიატურას „მრცხვენია” წინ უძღვის მიქელანჯელოს სიტყვები. („ტკბილია ძილი. უტკბესი გაქვევავება ჟამსა სამრახსა და სახელის გატეხისას. არაფერი დავინახო, არფერი ვიგრძნო. - აი ჩემი ნეტარება, მაშ, ნუ მალვიძებ, წყნარად ილაპარაკე”).

„უტყვთა ცრემლებს” კი ასეთი ეპიგრაფი აქვს: „მკითხველს ვთხოვ მოიგონოს ბიოკლინის სურათი მიცვალებულთა კუნძული”.

მწერალი ხშირად არ ასახელებს ავტორს და მკითხველის ფანტაზიას მიანდობს მის გახსენებას. Vita Nova - ს უძღვის ეპიგრაფი: „სულიერი განწყობილება, გამოწვეულია უცნობი მხატვრის სურათით“. „la vita nuova“ (ახალი ცხოვრება) ასახავს დანტეს ცხოვრებისა და პოეზიის სხვადასხვა ფაზას, რომელიც ერთიანდება მხოლოდ ერთ-ერთ შედეგში Vita Nuova-ში. ნაწარმოების სათაურიც ბეატრიქს უკავშირდება, „ახალი ცხოვრება“ (1292-1294 წწ.) დაყოფილია ნაწილებად და მასში ალიგიერის ცხოვრებაა აღწერილი ბეატრიქს პირველი ნახვიდან, ბეატრიქს მეორე ნახვამდე. დანტეს „ახალი ცხოვრება“ ბეატრიქს პირველი ნახვიდან იწყება და სრულდება ბეატრიქს გარდაცვალებით. მთლიანად თხზულება მიძღვნილია დანტეს და ბეატრიქს დამოკიდებულებას და ურთიერთობას.

ბეატრიქს ეს ისტორია, მხატვრების შთაგონების წყარო გახდა. როსეტიმ თავის მეუღლეს, რომელიც ტუბერკულოზით იყო დაავადებული, გარდაცვალებამდე მიუძღვნა ფერწერული ტილო (სურათს ჰქვია: „beata beatrix“ მხატვარმა მასზე მუშაობა 1870 წელს დაასრულა, ნიკო ლორთქიფანიძის მინიატურა კი 1912 წლით თარიღდება). ნიკო ლორთქიფანიძის ინსპირაციის წყარო გახდა არა დანტეს მხატვრული ამბავი, არამედ ნახატი. მწერლის მინიატურაშიც ტუბერკულოზით დაავადებული ქალის, ცხოვრების ერთი ეპიზოდია აღწერილი. ის გარემოება რომ მინიატურა არსებითად როსეტის ნახატის მხატვრული ილუსტრაციაა - სახელოვნებო დარგების ურთიერთგავლენის საუკეთესო გამოხატულებაა. მედიების ტრანსმუტაცია მეოცე საუკუნეში დაიწყო; ნიკო ლორთქიფანიძე თავის შემოქმედებით მსოფლიო სალიტერატურა პროცესის მონაწილეა.



ეკფრასისის განსაზღვრა მთლიანობაში გვთავაზობს გავიგოთ თვალის მოძრაობის თანმიმდევრობა და მაყურებლის შთაბეჭდილებები. ეს არის იკონოგრაფიული ხატობრივი გაგება არა სურათის, არამედ სურათის ხატვის ჩაწვდომაში. ობიექტის გაგება, მიღება და კოდის განმარტება, ჰელერის აზრით, უნდა გავიაზროთ ეკფრასისის უკიდურესად გაფართოებული მნიშვნელობის ქვეშ (ჰელერი 2002: 22).

მწერალი თავის მინიატურაში, როსეტის ნახატს არ აძლევს ნებას იყოს მთავარი, მას ეპიგრაფში მოიხსენებს უცნობ მხატვრად. ეს პრემბულაა, თავად ტექსტისთვის უკვე უმნიშვნელოა. ის სხვა ხდომილებაა. ფერწერა - იმპულსია ლიტერატურისთვის. მთავარია ხატი, რაც დარჩა ამ ემოციიდან. მინიატურაში ყველაფერი შთაბეჭდილებაშია აკუმულირებული. რაც შთაბეჭდილების ხორცშეხმული სიტყვიერი ველის იქითაა, ის კარგავს მნიშვნელობას. ამდენად ეს ველი საკრალურია. დანარჩენი პერიფერიაზე რჩება და შეგენებულად ან ბუნებრივად ივიწყებს ავტორიც და მკითხველიც. ჩვენ შეგვიძლია ვეძიოთ იმპულსი. ის სიუჟეტური ქარგა, რაც ნახატმა აღძრა მწერალში, მინიატურის

სახით ნახატის პრეისტორიად გვევლინება. მწერალი ნახატის ახალ ლიტერატურულ კულტურულ კოდს ქმნის: „სად წავიდე, ვისთან? . . . შემინდობენ?

ყველასთან, ყველასთან . . . ნუ შემინდობენ ! . . .

მსურს თვით ვიყო მსხვერპლი ! . . ქალმა ამოიღო ვაზიდან თაიგული, მიიკრა გულზე და საჩქაროდ გავიდა ოთახიდან. აღარ ეტყობოდა სისუსტე, თითქოს ავადაც არ ყოფილიყოს: განახლებულმა სულმა განკურნა სნეული” (ლორთქიფანიძე 1973: 441).

მწერალი თითქოს განმარტავს დანტეს და მხატვრების ზოგად ასპექტს 1946 წლის მინიატურა „ნაქარგში” პერსონაჟის პირით ამბობს: „შესრულებული რომ ისე კარგი გამოდიოდეს, როგორიც ხელოვანს გულის სიღრმეში გაუსაზრებია, კაცობრიობა, ხელოვნების გარდა სხვას აღარაფერს მიაქცევდა ყურადღებას და ქვეყნიერება დაიღუპებოდა. „ღვთაებრივი კომედია” დანტესი და მიქელანჯელოს ქანდაკებანი მხოლოდ ნაწილია - და, იქნებ, მცირედიც მოფიქრებულისა! მხოლოდ ქრისტეს მცნება და მოციქულთა ქადაგებანი არიან სრულნი და აკი იმონებენ მსოფლიოს (ლორთქიფანიძე 1959: 445).

ბეატრიქეს ნიკო ლორთქიფანიძე მოგვიანებით „შელოცვა რადიოშიც” (1928 წ.) უბრუნდება: „იყო პროპელერის ხმაურობა, გვიდო რენის (ბეატრისა ჩენჩის) სურათის სილუეტები, ახალი ოპერის ჰანგები, ყავახანის მოცეკვავეთა გიჟურ რხევასთან გადამბული და საილუსტრაციო ჟურნალების ხროვა და... და ჰექსლების უსაზღვრო, ნაზი პატივისცემა” (ლორთქიფანიძე 1959: 136).

გვიდო რენი (1575-1642) – იტალიელი ფერმწერი, ბოლონიის სკოლის წარმომადგენელი. ბეატრისა (ბეატრიქე) ჩენჩი იტალიელი არისტოკრატის ქალიშვილი იყო. მისი გარყვნილი და მოძალადე მამა დიდი პრივილეგიებით სარგებლობდა თავისი ელიტარული სტატუსის გამო. ბეატრისამ დაუსჯელი მამა მოკლა, რის გამოც ბეატრისას თავი მოჰკვეთეს. ამ თემაზე მრავალი მხატვრული ნაწარმოები და ფერწერული ტილო შეიქმნა, მათ შორის, შელის ტრაგედია „ჩენჩი” (1820 წელს).

ნოველაში „შელოცვა რადიოთი” „ჩენჩის” მოხსენიება საერთო ატმოსფეროს შექმნისთვის, ელის სულიერი განწყობილების და ეპოქის ძირითადი შტრიხების დახასიათებისთვის სჭირდება ავტორს.

ეკვრასისის შეიძლება ჰქონდეს სიუჟეტ განმავითარებლის, მსოფლხმედველობრივი მამხილებლური, რელიგიური და სხვა ფუნქციები. ეკვრასისის ლიტერატურულ ნაწარმოების სტრუქტურაში სახვითი, გამომსახველობითი და ნარატიული თხრობითი ფუნქცია აქვს. ეკვრასისის როლი აღწერისას ნაწარმოების სტრუქტურული კომპონენტია.

ენ როუს სიტყვით ფერწერული ნაწარმოების ლიტერატურულ ტექსტში შესვლა, ემსახურება ტექსტის გასაღების პოვნას. ეკვრასისი გვახსენებს ლეგენდას ან ისტორიას, იმისთვის რომ გაფართოვდეს ტექსტის მნიშვნელობა და გამახვილდეს მკითხველის უნარი, შეძლოს წაკითხულის ინტერპრეტაცია (Rowe 2002: 5).

„ყოველი ნახვის დროს განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას სტოვებდა ელიზე რიდლის "საკუნტალა", რომლის თმისწყობა, სილაღე, მოაგონებდა ახლო წარსულს, საკუთარ სიყმაწვილეს, მაგრამ სადღა იყო გულუბრყვილობა, "სიამენი ქვეყნისა" („შელოცვა რადიოთი“). „მადელაინა“ უაღერსად ნატიფი და დახვეწილი გარეგნობის პორტრეტია, რომელიც ელისაც გავს გარეგნულად, რაც გამხდარა ნიკო ლორთქიფანიძის შთაგონების წყარო.

ნიკო ლორთქიფანიძე თავის ნაწარმოებებში, ხშირად ციტირებს ხალხურ ანდაზებს, ხალხურ თქმებს, ბარათაშვილის, რუსთაველის, ილია ჭავჭავაძის ტაეპებს (ერთი პერსონაჟი მინიატურა გედ-ში „განდეგილს“ კითხულობს გვ. 65), გარდა ამისა, ქართველი იმპრესიონისტი მწერალი სიტყვიერ სამყაროში იმეორებს ფერწერულ ტილოებს. თავის შემოქმედებაში პირდაპირ ასახელებს ცნობილი მხატვრების ტილოებს და ავლებს პარალელს. ამ მხრივ გამორჩეულია „შელოცვა რადიოთი“, რომელიც უკიდურესი მოდერნისტული ოსტატობით შექმნილი ნაწარმოებია.

„შელოცვა რადიოთი“ერთადერთი ნაწარმოებია მწერლის შემოქმედებაში, სადაც რეკორდული რაოდენობის მხატვრები არიან მოხსენიებულნი, ლორთქიფანიძის სხვა თხზულებებთან შედარებით.

„დიახ, მისთვის... ნანახ სურათებიდან ყველაზე უფრო მოსწონებია ლენბახის "დედა და ბავშვი", კაულბახის "მადელაინა", რიდლის "საკუნტალა" და ბიოკლინის "მელანქოლია",. და უთქვამს, რომ შეიძლებოდა, ერთ-ერთ ამ მხატვართაგანს

სიამოვნებით დავახატვინებდი თავსო” („შელოცვა რადიოთი”, ლორთქიფანიძე 1959: 139).

„იგი მუზეუმებში საათობით იჯდა კაულბახის ბედნიერ ქალების პორტრეტების, ბიოკლინის "ავტოპორტრეტის", "ანახორეტის" ან "მიცვალებულთა კუნძულის" წინ.

– და ამით თქვენი თეორიაც მართლდება, რომ ხელოვნებაში საშუალო მცოდნეს, ხელოვნების მოტრფიალეს, მხოლოდ ის მოსწონს, რაშიაც მისი ნაწილი მაინც არის გამოსახული... – ხელები, ხელები, – მხატვარმა სათვალეები გაისწორა, ისინი სწორედ კაულბახს უნდა დაეხატა! გამაცანით ერთი...

– სიამოვნებით, ოღონდ აქ არ შეიძლება. ფრიდრიხ ავგუსტ ფონ კაულბახი (1850-1920) -გერმანელი მხატვარი, ცნობილია მეტწილად ფრანგულ სტილში დახატული ქალის პორტრეტებით.

”მაშინ გარბოდა იგი მუზეუმებში და იქ საათობით იჯდა... ბიოკლინის "ავტოპორტრეტის", "ანახორეტის" ან "მიცვალებულთა კუნძულის" წინ "ავტოპორტრეტი".

სხვაგან: "ნანახ სურათებიდან ყველაზე უფრო მოსწონებია ლენბახის "დედა და ბავშვი"... და ბიოკლინის "მელანქოლია" (ფრანც ფონ ლენბახი (1836-1904) - გერმანელი ფერმწერი, პორტრეტისტი).

არნოლდ ბიოკლინი (1827-1901) - შვეიცარიელი სიმბოლისტი ფერმწერი, გრაფიკოსი და მოქანდაკე იყო. მხატვრის და მისი ტილოების მოხსენიება რამდენიმე მიზანს ემსახურება, ავტორი ქმნის მოდერნისტულ თანამედროვე გარსს, ატმოსფეროს, რომელიც რელევანტურია გმირის სულიერი სამყაროსი, მწერალს ნახატების დასახელება სჭირდება გმირის შინაგანი ემოციების დასახასიათებლად, ფერის ტონალობა მაყურებელში ქმნის ემოციურ ველს, გრძნობადი აღქმის შთაბეჭდილებებს, რაც არსებითია ელის პიროვნებისთვის. ნიკო ლორთქიფანიძეს ტექსტუალურ გარსში შემოაქვს ვიზუალური ნიშნები - კულტურული არტეფაქტები, არა მხოლოდ სიტყვის ქმნადობით, არამედ უშუალოდ მათი დასახელებით, ცნობილი ფერწერული ტილოების შემოტანით ტექსტში იქმნება ორმაგი კოდირება. ტექსტუალურ კონტექსტს ემატება ტილოს ფერწერული კონტექსტი, რომელიც თანაარსებობს მასში და ურთიერთზემოქმედებენ. „შელოცვა რადიოთი”, როგორც მოდერნისტული

ტექსტისთვის ფერწერული ტილოები წარმოადგენს მხატვრული აღქმის საფუძველს. ტექსტში ხელოვნების ქმნილება ჩართულია აღმქმელი რეციპიენტის ცნობიერებაში. ამასთან, ის მონაწილეობს პერსონაჟის სულიერი მოვლენების ობიექტურ მსვლელობაშიც. პოეტური ტექსტი ფუნქციონირებს ორი სემანტიკური სისტემის, ორი „ენის“ ურთიერთგადამკვეთ ველში. ზემოთ მოყვანილი ეპიზოდები ერთ ტექსტში ჩართული, „სხვა ენაზე“ შედგენილი ტექსტის ფრაგმენტებია. ორი იდეური, კულტურული, მხატვრული კოდის ურთიერთმიმართება ბადებს ახალ მხატვრულ კოდს. მკითხველი ცდილობს ამ ენის გათავისებას - რეკონსტრუირებას.

დიდმა იტალიელმა მხატვარმა მოქანდაკემ და არქიტექტორმა, მეცნიერმა ლეონარდო და ვინჩიმ „ჯოკონდა“ 1503 წელს შექმნა. საფრანგეთის ლუვრის მუზეუმში დაცულ ამ შედევრთან, ნიკო ლორთქიფანიძის 1910 წ. დაწერილი „ჯოკონდა“ ასოციაციურ კავშირს ამყარებს. „რა აკლია ამ ქალს? მშვენიერებაა! რასაც პოეტი ამკობს, რაზედაც მხატვარი ოცნებობს, რასაც ჰქმნის მომღერლის გულში წარმტაც ჰანგებს, - ყველაფერი ერთ სხეულში შეუკრებია ბუნებას“ (ლორთქიფანიძე 1989: 17).

ავტორი რეფრენივით იმეორებს ყოველი ეპიზოდის დასაწყისში: „რა აკლია ამ ქალს“ სამი სხვადასხვა ჩანართი სამ განსხვავებულ ეპიზოდს გვიყვება, მიმართებას ამყარებს დიდ ფერწერულ ტილოსთან, თუმცა ზოგად საკაცობრიო პრობლემების განხილვისას სოციალური ყოფის შტრიხებიც იკვეთება. გარეგნული სრულყოფილება შინაგან ბედნიერებას არ ნიშნავს. ქალის ერთგულება მესამე ფინალური ეპიზოდით ეჭვ ქვეშ დგება და ამდენად დანაშაული დაუსჯელი არ დარჩება.

ჟიულ როკი წერდა: „საბედნიეროდ, კაცობრიობას ცოტა ჰყავს ტულუზ-ლოტრეკისთანა მხატვრები. მისი ნიჭის უარყოფა სისულელეა, მაგრამ ის მავნე, გამანადგურებელ გავლენას ახდენდა მნახველზე“ (ჯიკაშვილი 2011: 12).

აღსანიშნავია რომ ნიკო ლორთქიფანიძის თანამედროვე ცნობილი მინიატურისტი სანდრო ცირეკიძე თავის წერილში: „მინიატურა“ ვრცლად განიხილავს მიმდინარე მცირე ფორმის ლიტერატურულ ტენდენციას და აღნიშნავს, რომ ლორთქიფანიძის მანერა ფრანგ მხატვარ ლოტრეკის მანერას ჰგავს. „ის აიღებს რომელიმე ნაჭერს მთელისას და ამოხატავს. მის მინიატურებში ყოველთვის გრძნობთ, რომ ეპიზოდია მთელისა“ (ცირეკიძე 1919 :20).

ქიულ როკის სიტყვები პირობითად უნდა გავიგოთ. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ლოტრეკს არ მოუხდენია მავნე გავლენა ნიკო ლორთქიფანიძეზე. დიდებული მწერლები ყოველთვის საუკეთესოს არჩევენ თავიანთი შემოქმედებისთვის. (ანრი მარი რაიმონ დე ტულუზ-ლოტრეკ-მონფა (ფრანგ. Henri Marie Raymond de Toulouse-Lautrec-Monfa; 1864-1901), ან უბრალოდ ანრი დე ტულუზ-ლოტრეკი — ფრანგი მხატვარი, გრაფიურისტი, ფერმწერი და ილუსტრატორი იყო. ტულუზ-ლოტრეკი ცესანესთან, ვან გოგთან და გაგინთან ერთად, ცნობილია როგორც ერთ-ერთი უდიდესი მხატვარი პოსტ-იმპრესიონისტების პერიოდში). ლოტრეკს არაერთი სურათი აქვს დახატული, სადაც ქალის ტუალეტია ასახული. ლოტრეკი ყურადღებას ამახვილებდა ცხოვრების ბინძურ წესზე. ის ამბობდა: „მენატურები ხელოვნურები არიან, მეძავეები კი ცხოვრობენ“. ლოტრეკი თავის ტილოებში დაუფარავად ამხელდა შიშველ სიმათლეს. ნიკო ლორთქიფანიძის ჯიოკონდას ფინალშიც მუდმივგანმეორებად ავტორის რიტორიკულ კითხვას: „რა აკლია ამ ქალს“ ხაზგასმულად ეცემა პასუხი ნეგატიურ კონტექსტში: „მოსწყინდა ქალს მუდმივი სიწმინდე, მოსწყინდა ერთი და იგივე სიტყვა, წმინდა ფანჯრები და ზრდილობიანი სიტყვები. მოსწყინდა წმინდა ზეწარი და დაკანონებული წმინდა ამბორი საყვარლისა, - ეძებდა ერთ უეცარს ამაღელვებელს ნახტომს . . . უფსკრულისა და ჯოჯოხეთის შუა ბაწარზე გავლა სურდა . . . და კიდევ ისკუპა“ (ლორთქიფანიძე 1989: 19).

„ხელოვანთა ყავახანა“-ში ნიკო ლორთქიფანიძე წერს: „ლამაზი ქალის კოხტა საპირფარეშო, ძვირფასი სამკაული, რბილი მორთულობა. ყვავილები ჰყრია, აწყვია, დგას სუფთა ჰაერი - სურნელებით დამდიმებული“ (ლორთქიფანიძე 1959: 41).

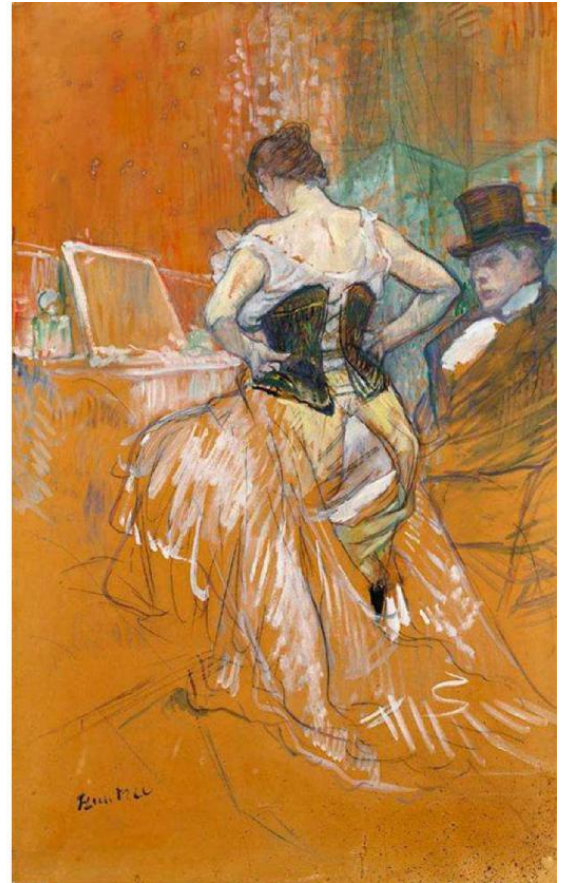
სხვაგან: „ტრიალა სავარძელში სარკის წინ ზის ხალათში გახვეული ახალგაზრდა ქალი და თმას ისწორებს. შემოტრიალდება; ფრჩხილებს ელვარების მისაცემათ სპილოს ძვლის პაწია ჩოგნით ლესავს.

ტახტზე წამოწოლილი ყმაწვილი ეუბნება:

- „გაცრცვილსა ტანსა ემოსა ყარყუმნი უსაპირონი“. ქალი იღიმის“ („ხელოვანთა ყავახანა“).

ეს აღწერილობები მოგვაგონებს ლოტრეკის ფერწერულ ტილოებს, თითქოს მწერალი კონკრეტულ პასაჟში სწორედ ამ ტილოებს აღწერსო. მსგავსება იმითაც

აიხსნება, რომ ლოტრეკიც და ნიკო ლორთქიფანიძეც იმპრესიონისტული მსოფლმხედველობით და გამომსახველი მეთოდებით აღწერენ ხელოვანთა ლიტერატურულ, ბოჰემურ სალონურ გარემოს



ხელოვნების ნაწარმოების აგების შინაგანი კანონები, ყველა სახელოვნებო დარგისთვის ერთი და იგივეა. ხელოვნების არსი თვით ტექსტში მდგომარეობს.

ლიტერატურის მიმართ ენა მატერიალური სუბსტანციის როლში გვევლინება, ისევე როგორც საღებავი - ფერწერაში, ქვა - ქანდაკებაში, ბგერა - მუსიკაში. ფერწერულ ტილოზე პერსონაჟი ვიზუალურად ჩანს, ჩვენ შეგვიძლია, რამდენიმე დეტალს ერთდროულად დავაკვირდეთ. ფერის გამა და ტონალობა ქმნის ემოციურ ველს. ნიკო ლორთქიფანიძის გმირი კი - მკითხველის ცნობიერებაში ცოცხლობს ხორცშეუსხმელი ფეთქავს და ეწინააღდეგება გასაგნებას. არსებობს როგორც რეკომბინაციული შესაძლებლობათა გროვა.

ამ მხრივ საინტერესოა ასევე ჩვეულ სტილში შესრულებული რიტმული პროზის მინიატურა: „რიჟრაჟი“, სადაც ავტორი რეფრენად ჩაურთავს: „ეს რიჟრაჟია“. „ოფლით

მორწყულს, დახნულს, დათესილს, დაფარცხულს, გათოხნილს, უძილობით მოვლილ ყანას ორიოდ მარცვალს ძლივს ჩამორჩება მუშა და მხიარული ფიქრობს: ეს რიჟრაჟია!

მშვენიერებით სავსე ბუნებას ერთი სურათი თუ მიაგვანეს, მაშინაც კი გაიძახიან: ეს რიჟრაჟია”! („რიჟრაჟი”, ლორთქიფანიძე 1973: 79).

აქ შეიძლება ითქვას, რომ ნიკო ლორთქიფანიძე პირდაპირ ციტირებს იმპრესიონიზმის ფუძემდებლის კლოდ მონეს საკულტო ტილოს: „შთაბეჭდილება, მზის ამოსვლა“. („Impression” ფრანგულად შთაბეჭდილებას ნიშნავს. ტერმინი „იმპრესიონიზმი“ ემყარება მის ტილოს სათაურს). იმპრესიონისტი მხატვრის, კლოდ მონეს ნახატი გამოირჩევა მოუხელთებელ ფერთა საღებავების და სინათლის გარდასახვით და ცვალებადი თამაშით. მხატვრობის ისტორიის ყველაზე პოპულარული მიმდინარეობის ეპოქალურ ტილოს, რომელიც შეიქმნა 1872 წელს. „ბატინიოლის ჯგუფი“ პირველ გამოფენაზე გამოიფინა და იმ დროის პრესა მყისიერად გამოეხმაურა.



იმპრესიონიზმის მანიფესტური საკულტო ტილოს ირიბი ხსენებით, მწერალი მჭიდროდ უკავშირდება ფერწერული იმპრესიონიზმის ხაზს. ავტორი არა მხოლოდ პასაჟებში, არამედ მთლიანი მინიატურის შემთხვევაშიც კი, იმეორებს

იმპრესიონისტული ფერწერის ნიმუშებს. „უცნაური სიყვარული“ 1909 წელს არის დაწერილი. ეს უაღერსად საინტერესო მინიატურა თავისებურად აღწერს კლოდ მონეს ცნობილ ტილოს „ტერასა ზღვაზე“ (1866-1867წწ).

მოვიხმოთ მთლიანი მინიატურა:

უცნაური სიყვარული

„მინდა ხელუხლებელ, კლდოვან ნაპირზე მარტოდმარტო ვიჯდე . . . არავინ იყოს ირგვლივ . . . ზღვა ოდნავ ტორტმანობდეს მისი ხმაც არ ისმოდეს. მაშინ ვიოცნებებ შენზე. ზღვის პირზე შენი სახე წარმომიდგება... არ მინდა არც შენი სიახლოვე, არც შენი სიყვარული, არც თანაგრძნობა. . . მაღალი ზღვის ნაპირი . . . თვალუწვდენელი ჰორიზონტი და შენზე ოცნება!

ამ უცნაურის სიყვარულის ახსნას ყური მოვკარი ბადის მივარდნილ კუთხეში, სადაც ერთიმეორეზე უფრო ყმაწვილი ქალ-ვაჟი იჯდა”.



ეს მინიატურა იმიტაც არის საინტერესო, რომ მწერალი არ მიმართავს ეკფრასისის ძლიერ ფაზას. სიტყვიერი ლაკონიზმი დაცლილია ვიზუალურად აქცენტირებული დისკურსისგან. ტილოს შინაარსს და ტილოდან აღძრულ სიუჟეტურ მონახაზს,

საკუთრივ ლიტერატურული ხერხებით აღწერს. თითოეული ეს წინადადება ფუნჯის სათითაო მონასმია, ფერთა გამა რთული ურთიერთკავშირით, დამაბული დინამიზმით განცალკევებული, საკუთარ თავში ჩაკეტილი „ნახატების“ მონტაჟური გადაბმებისგან შედგება. ადამიანის მიერ სივრცის გათავისება ყოველთვის ხდება დროში. აღქმა ყოველთვის დისკრეტულია, აღქმის პროცესი წყვეტილია და მოიცავს განსაზღვრულ რიტმს. ფლორენსკიმ ახსნა, რომ გამომსახველობითი ნაწარმოების დრო დანაწევრებულია და კინემატოგრაფიული ხერხით მიეწოდება ადამიანს. მხატვარი ამსუბუქებს ვიზუალური ხედვის აღქმას. ჩვენ მხოლოდ ინტუიტიურად ვიღებთ სტრუქტურულ სივრცეში. ის დროებითი „ნაწიბურები“ - საზღვრები შესაბამის დროში ორგანიზდება და ყალიბდება ცალკეულ რიტმულ ტაქტში. ნებისმიერი გამომსახველობითი ხელოვნების ნაწარმოები, მაყურებლის წინაშე „ესთეტიურად“ იკითხება განსაზღვრული თანმიმდევრობით. ნაწარმოები ისეა აწყობილი, რომ სქემის გარდასახვა რიტმში ჯდება თავისთავად. გამომსახველობითი ხელოვნების ნაწარმოების რიტმის შეგრძნება-აღქმა მასში არსებული ჰარმონიულად შეთავსებული ელემენტების რაოდენობით მიმდინარეობს. ნაწარმოების ქსოვილი არის დანაწევრებული რიტმით და ორგანიზებულად შემოდის მთლიან აღქმაში. დანაწევრებული რიტმის გადასაბმელი ნაჭდევეები ორი ელემენტის ჰარმონიულ შეთავსებას ემყარება.

სახვითი ხელოვნების იდეა პოეზიაში გაერთიანებულია მონტაჟში. ნიკოლორთქიფანიძე გაურითმავი ფრაზების მონტაჟური დალაგებით და ტაქტში ორგანიზებული რიტმით ამთლიანებს მინიატურას. ტექსტის კითხვის დროს გონებაში წარმოსახული მოცემულობა, ფილმის კადრებივით ერთმანეთს ენაცვლება და წამიერი სისწრაფით გარბის. ის, თუ როგორ ქმნის ცნობიერება შინაგან კადრებს, ბოლომდე გაშიფრული არაა. ყოველი ადამიანი ინდივიდუალურად საკუთარ ბიოლოგიურ ინტერნეტში ეძებს და არჩევს კადრებს, რასაც წაკითხულ ტექსტს არგებს, როგორც რელევანტურ მისადაგებულ ვარიანტებს. წარმოსახული კადრები (სიტყვიერი ფერწერის შემთხვევაში, შეიძლება მას ვუწოდოთ ტექსტიდან გამომდინარე ხატები) შეიძლება იყოს როგორც კონკრეტული, ასევე კონკრეტიზაციას მოკლებული. ეს განპირობებულია მეტნაკლებად ტექსტის რაგვარობით. მხატვრული ტექსტის ავტორის მიერ კონკრეტულ, ძირითად თვისებებზე აქცენტირებული თხრობა, გონებას აიძულებს

მკაფიო ძალდაუტანებელი სურათებით წარმოიდგინოს წაკითხული. სხვა შემთხვევაში წარმოსახული ბუნდოვანი და ბურუსში ჩაბურულია. ამასთან, რაც უფრო ვრცელი და დაწვრილებითია აღწერა, მით უფრო რთულია მისი ზუსტი წარმოდგენა, მაგრამ თუ ერთი-ორი, ძირითადი დამახასიათებელი შტრიხით არის აღწერილი, უფრო ნათელი და მკაფიოა წარმოსახული ობიექტი. გამოუცნობი შინაგანი აღქმის პროცესი მეტად თავისებურია. ერთი და იმავე მკითხველის მიერ სხვადასხვა დროს წაკითხულ-წარმოსახული სხვადასხვაგვარია. უნდა აღინიშნოს, რომ ტექსტის კითხვის პროცესში წარმოსახულ მასალაში არის ისეთი მოცემულობები, რომელიც მოკლებულია კონკრეტიზაციას. ეს არის ზოგად ადამიანური ცნობიერების თვისება, წამიერად გარბენილი კადრები ვერ ასწრებს სრულყოფილ მკაფიო გამოსახულების მიღებას. თვალი აგრძელებს კითხვას და სულ უფრო და უფრო ახალ-ახალი კადრები იბადება წარმოსახვის სიღრმეში. ამდენად, მკითხველი არ არის დავალებული რომ მის მიერ წარმოსახული სრულიად სრულყოფილი იყოს. რასაც ვერ ვიტყვით მხატვარზე ან კინორეჟისორზე, რომელიც კონკრეტიზაციის ამოცანის წინაშე დგას. ის ვალდებულია, რომ ეკრანზე ან ფერწერულ ტილოზე, მთელი სისავსით გამოხატოს წაკითხულით წარმოსახული. კონკრეტიზაცია მოითხოვს ობიექტურ, შემოქმედებით მუშაობას, მაგრამ რაც არ უნდა ობიექტურობის პრეტენზიით იყოს ის შექმნილი, მაინც სრულიად ინდივიდუალურია. ფერწერულ ტილოზე ვხედავთ იმას, რაც მხატვარმა წარმოიდგინა. ეკრანზე ვხედავთ იმას, რაც რეჟისორმა დაინახა. კონკრეტიზაციას აქვს ზეგავლენის ძლიერი მხარე, რადგან მწერლის მოვალეობაა სიტყვებით გამოსახოს ის, რაც უნდა მკითხველმა წარმოიდგინოს. მხატვარი და რეჟისორი კი დგას ამოცანის წინაშე, რომელიც მოითხოვს კონკრეტული სურათის შექმნას, სადაც ყველა დეტალი განსაზღვრულია. ამდენად, ფერწერულ ტილოს „ტერასა ზღვაზე“ მიხედვით შექმნილი მინიატურა არსებითად მაინც განსხვავებული იქნება, რადგან ტილოზე მთელი სისრულით უნდა ჩანდეს დეტალები, რაც ტექსტში სრულიად უგულებელყოფილი იქნება. როგორც ეს „Vita Nuova“-ს შემთხვევაში ცნობიერდება. მინიატურის ფერწერულ ტილოსთან კავშირით, ლიტერატურული ნაწარმოები ბინოკულარული ხედვის ტექსტი ხდება. ის აიხსნება არა მხოლოდ წმინდა ლიტერატურული ხერხებით, არამედ სახვითი ხელოვნების გამომსახველობითი საშუალებებითაც. ორივე კი - ტილოც და მინიატურაც

იმპრესიონიზმის ძირითადი მიდგომებით მნიშვნელობს. ნიკო ლორთქიფანიძის მიზანს წარმოადგენს შეგრძნება და არა ამოცნობა. მინიატურა არღვევს ლიტერატურულ მხატვრულ გარსს და ზოგად სახელოვნებო გარემოში ინაცვლებს.

ხშირად დიდი მწერალი ერთი რომელიმე ლიტერატურული იზმის ფარგლებში ვერ ეტევა. მისი შემოქმედება და სტილური მახასიათებლები მხოლოდ ერთ რომელიმე სახელოვნებო მიმართულების ტენდენციებით არ განიწონება. ხშირად დიდი მწერლის თხზულებაში რამდენიმე შრე, რამდენიმე ფენა აღიქმება და ის ყოველ ეპოქაში ახლიდან იკითხება. მკითხველი და სამეცნიერო საზოგადოება მასში ახლიდან აღმოაჩენს მეცნიერულ სიახლეს.

ფანჯიკიძე აღნიშნავს, რომ ლორთქიფანიძის, ჭუმბაძის, ქიაჩელის და სხვა მწერალთა შემოქმედების იმპრესიონისტული პერიოდისადმი მიძღვნილ სტატიებში, ეს მიმდინარეობა დახასიათებულია უმეტესად ფერწერულ მიმდინარეობასთან მიმართებაში. ნაკლებადაა გამახვილებული ყურადღება იმ ლიტერატურულ ესთეტიკურ პრინციპებზე, რომელიც ლიტერატურულ იმპრესიონიზმს ფერწერულობისგან განასხვავებს. მიწერილი აქვს ისეთი თვისებები, რაც ფერწერულ იმპრესიონიზმს ახასიათებს. ეს განსხვავება უმეტესად ვლინდება მსოფლადქმის ფილოსოფიურ საფუძვლებში, რის გამოც ლიტერატურული და ფერწერული იმპრესიონიზმი ერთმანეთისგან დაშორებულად აღიქმება. რამდენად მართებული იყო ამ ლიტერატურული მიმართულებისთვის ფერწერის ანალოგიით, იმპრესიონიზმის დარქმევა (ფანჯიკიძე 1989: 142). ამ მხრივ საინტერესოა ნიკო ლორთქიფანიძის მინიატურა „კელაპტარი“, რომელიც თხრობის სტრუქტურით, სულაც არ არის სიტყვიერი ფერწერული ტილო. იგი სრულიად არ მოგვაგონებს იმპრესიონისტულ ფერწერას, იმპრესიონისტები არ ხატავდნენ კელაპტრებს და მით უფრო ისეთი რაკურსით და აღწერით, როგორც ნიკო ლორთქიფანიძეს აქვს. შეიძლება ითქვას რომ ეს მინიატურა ფერწერულია მასში გამოყენებული შინაარსობრივი ნიშნებით. ჩვენ თვალწინ წარმოგვიდგება კელაპტარი არა იმპრესიონისტულ კონტექსტში, არამედ ზოგადად ფერწერულ დისკურსში.

ნიკო ლორთქიფანიძის შემოქმედებაში მინიატურები, სადაც ფერწერული თხრობის აქცენტირებაა, მხოლოდ იმპრესიონიზმის ფარგლებში არ იხსნება. ხშირად

ისინი იმპრესიონიზმის ზღვარზეა. კონკრეტული პასაჟების კითხვის დროს, ჩვენ თვალწინ წარმოგვიდგება ფერწერული სურათები. ავტორი ისე აღწერს მათ, რომ რომელიმე მხატვრის კონკრეტული ნახატიც შეიძლება მოგვაგონდეს, მაგრამ ეს სულაც არ იყოს იმპრესიონიზმი.

მოყვანილი ცალკეული პასაჟები ფერწერული ნარატივის მკაფიო გამოხატულებაა: „ელის იზიდავდა, ხიბლავდა, ათრობდა: მოჭრილი პურის ყვითელ ხალიჩაზე ძნებად დადგმული კონები. ჟამნი – ლოცვათა (მწუხრის, ცისკრის) კრებული. არშიათ შემოვლებული მთების მარმაში, თავისუფლად დაშვებულნი, ვით თეატრის სიმეტრიულ ნაოჭიანი ფარდა. ხეებისაგან გაცრცვნილ, ამწვანებულ მთების წვერზე ბოხობად დარგული ქოჩორა ხეივანი. ველები ფერად ზოლებად დაყოფილნი.

ფერი და რიტმული სიმეტრია საერთო ტექსტუალურ კონტესტში იძენს მთლიანობას. განათებას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ნიკო ლორთქიფანიძის შემოქმედებაში: „ტელეგრაფის მავთულებზე მწკრივათ, როგორც მოწაფეები – ქანდარაზე, უხმოდ ჩამომჯდარი ფერადი ჩიტები” (ლორთქიფანიძე :140).

მეტაფორული გამონათქვამის აზრის ძიება მიმართულია იმ თვისებრივად ახალი ინფორმაციის აღქმისკენ, რომელიც გულისხმობს წარმოსახვაში ხატის გაჩენის და მეტაფორის შესატყვისი სიტუაციის (რეფერენტის) შესახებ წარმოდგენათა დაზუსტებას. ეს თვისებრივად ახალი ინფორმაცია შეადგენს ერთიან სურათს, რომელიც ჩნდება ცნობიერებაში ინფორმაციის ხატოვანი და რეფერენტული ნაკადების სინთეზის შედეგად (ქაჯაია 2004: 32). ნიკო ლორთქიფანიძის მეტაფორები ინტროდუქციული და ბაზისური ნაკადის შერწყმით, ახალ ინფორმაციულ ხატს აჩენს ცნობიერებაში: თეთრი თოვლისგან გამოქანდაკებული აღდგომა, „მთვარის შუქი მოყვითლავდა სანახაობას” („ნუ დნები, ნუ ქრები”) ცას ლოყები ჩაეფეთქა („ყიყლიყო”) ზურმუხტ ცას მზის შუქი აღიმებს („მოლოდინში”).

როგორ იკვეთება სამყაროს სურათი პროზაში? თხრობა აფიქსირებს დინამიურ პროცესებს, მაგრამ სათითაოდ ეს ეტაპები უძრავი სტატიკური კადრებია. ზოლა იმპრესიონიზმს უწოდებს „ფანჯარას ბუნებაში”. შეგრძნებათა სისწრაფე და ცვალებადობა ერთი ფერის მრავალი ტონის და ანარეკლის ფიქსაციაა. მწერალს ყურადღება ერთი მომენტიდან მეორეზე გადააქვს, შეიძლება რაღაც მოვლენას ახლო

სკრუპულოზური აღწერით გადმოგვცემდეს ან პირიქით, ზოგადად ერთი ორი წინადადებით, საერთო ხედით პანორამულ მოძრაობაში დაგვანახოს. ისე როგორც ფილმში კამერის ობიექტივი რაღაცას ახლოდან გვანახებს, რაღაცას შორიდან. ავტორის მახვილი თვალი მოძრაობს ობიექტივის მსგავსად და მიიწევს წინ კადრის სიღრმეში ფერწერული ფერადი, ნათელი და მკაფიო ფერების ატმოსფეროში: „წითელი იყო იგი, - ო, რა წითელი, - მაგრამ ჩემმა ცრემლებმა ფერი დაუკარგეს” („სევდიანი ნახატები”, ლორთქიფანიძე 1973: 382).

მაია ჭეიშვილის აზრით, მწერლის იმპრესიონისტული შემოქმედებითი მეთოდის განსაზღვრისათვის, არსებითი სამი ძრითადი ნიშანია: **ასოციაციური** შთაბეჭდილება, ე. ი. ისეთი, რომელიც მკვეთრად განსხვავებულია იმ ობიექტური სინამდვილისგან, რომლის ასოციაციურ წარმოდგენასაც იგი ქმნის, **ილუზიური** ანუ **ფიქციური** შთაბეჭდილება, ე. ი. ისეთი, რომელიც მიღებულია ობიექტურად არსებული სინამდვილისაგან მცდარი სუბიექტური წარმოსახვის, ადამიანის, გრძნობათა ორგანოების (რეცეპტორების) მცდარი შეგრძნების გზით; **ჰარმონიული** შთაბეჭდილება, ე. ი. ისეთი რომელიც ობიექტური სინამდვილის ექვივალენტია, რაც უშუალოდ აღქმითაა განპირობებული. ჭეიშვილის მოსაზრებით, „გედი” ასოციაციურ შთაბეჭდილებას განეკუთვნება. ფიქციურ ანუ ილუზიურ შთაბეჭდილებების რიგს აკუთვნებს მინიატურას: „ესეც თქვენ”, რაც მისი აზრით ავტორის ოპტიკური ილუზიის შედეგია და არა რეცეპტორების მიერ აღქმულის. ასევე რიჟრაჟიც. რეალობის ადექვატური შესატყვისი შთაბეჭდილება არის მინიატურები „მრცხვენია” და „მონა”. ეს მინიატურები არსებითად შთაბეჭდილებების ფიქსაციას წარმოადგენს. რიგ შემთხვევებში სხვადასხვა რაკურსით დანახული გრძნობათა აღქმის შედეგებია (ჭეიშვილი 1990: 179).

პუანტილიზმის ფუძემდებელი ჟორჟ სიორა დაინტერესდა ექვენ შევრელის თხზულებით; „სინათლის სპექტრის ფერებად დაყოფა”- ის შესახებ (დივიზიონიზმი), მან ამ საკითხის მეცნიერული დასაბუთება მოინდომა: უარყო რა საღებავების პრინციპი, სიორამ სასურველ ტონებს სხვადასხვა ფერის წერტილების ზომიერი შეჯერებით მიაგნო (პუანტილიზმი), და შუქ-ჩრდილების ხატოვანი თამაშით ეს „ოპტიკური ნაზავი” ძნელად შესამჩნევი გახადა. ასე მაგალითად მხატვარმა მწვანის ასოციაციები

ყვითელი და ლურჯი პუნქტირებით გამოიწვია. იმპრესიონისტები რამდენჯერმე უბრუნდებოდნენ ერთი და იგივე მოტივს. 1891 წ. კ. მონემ შექმნა ფერწერული ტილო „თივის ზვინი მზის ჩასვლისას“, რომელსაც მოჰყვა ნამუშევართა მთელი სერია, სადაც გამოსახული იყო იგივე თივის ზვინი, დღის სხვადასხვა მონაკვეთში. ამ ტილოებზე მხატვარმა მოგვცა ფერისა და ფორმის უსასრულო ვარირება, ერთსა და იმავე მოტივში განათების, ამინდის, საკუთარი განწყობის ცვალებადობათა მიხედვით. ნიკო ლორთქიფანიძე წერდა: „ხშირად ერთი და იგივე ადამიანი სულ მრავალგვარი ხელით წერს, რადგან სხვადასხვა სულის მოძრაობა, სხვადასხვა ხასიათი იჩენს თავს სხვადასხვა დროს“. „ზოლამ პირდაპირ გადაიტანა ფერმწერ-იმპრესიონიტთა აღმოჩენები თავის თხზულებებში. ზოლას პეიზაჟები გვიჩვენებს, როგორ იცვლება ერთსა და იმავე ადგილას ხედი სხვადასხვა განათების დროს. მან იცოდა რომ ფერთა მრავალფეროვნება დამოკიდებულია სინათლეზე და შესაძლოა ამიტომაც, პარიზის ბაზრის დახატვისას, ის იყენებს სინათლის თამაშს, მის მოძრაობასა და ციმციმს, ფერად ლაქებს და ცდილობს დაიჭიროს ბუნებაში მიმდინარე უწყვეტი მოძრაობა და წამიერი ცვალებადობა“ (ხვედელიძე 2003: 120).

მინიატურაში „უფერულობა“ - ფერის დრამატურგიული გადაწყვეტა იგრძნობა. რეფრენივით მეორდება სიტყვა: „მოწყენა“, რაც ნაცრისფერ დრამატულ სევდიან განწყობას ამჟღავნებს, რიტმულ სტრუქტურას ქმნის ტექსტში და ფერის ტონალობა გრადაციის სახით მუქდება. „ესკიზები“ და „მისამართი“ პლასტიკური თხრობით უახლოვდება „უფერულობას“, ხოლო ყველა ერთად თემატურად აგრძელებს მინიატურას „გული“. ფერის დრამატურგიული რეკომბინაცია და რიტმიკა შთაბეჭდილებების და შეგრძენებათა ველის მონაცვლეობა, ერთ თემაზე შექმნილ სხვადასხვა მინიატურების ურთიერთმიმართების კონტექსტს ქმნის.

იმპრესიონისტულ ფერწერაში უმთავრესია სინათლის გარედან გადმოცემა, ჩრდილების რეფლექსია და შთაბეჭდილება, რომელიც საგნის ზედაპირზე დაყოფილი სუფთა საღებავების ფენებად, უშუალოდ მოედინება მხედველობის არეში.

ნიკო ლორთქიფანიძის ნარატივი ფოტოსურათს ან შეჩერებულ კინოკადრს გავს. აღწერს ერთი მომენტის რამდენიმე ვარიანტს ან განზოგადებულ სახეს, ცვლის მის გარემოებას და გვაწვდის დინამიურ სურათებად წამიერ მომენტში გაელვებულ

მოძრაობას. ნიკო ლორთქიფანიძე ფერწერული იმპრესიონიზმიდან იღებს ფერებს. შეგრძნებათა სისწრაფე და ცვალებადობა ერთი ფერის მრავალი ტონის და ანარეკლის ფიქსაციაა. მინიატურის სათაურიც და მოყვანილი ნიმუშიც ამის კარგი მაგალითია.: „ქვევით გამოუფენთ ლურჯ აბრეშუმის სარჩულს, ზევიდან დაადებთ თეთრ გამჭვირვალე ბაქარგს, რომ წითელი ფერი მკრთალი იქნეს, - წითელი ფერი არ შეფერის თქვენისთანა ქალწულს, იგი ფერი ქალთა ურიგოთა ფერია.ირგვლივ კი შემოავლებთ წაბლისფერ ბეწვს და იგი დაგიმშვენებთ მხრებს, თუმცა ნაკლებ, ვიდრე თქვენ დაამშვენებთ მას” („ნაქარგი” ლორთქიფანიძე 1959: 445).

იმპრესიონისტი მხატვრები გამოვიდნენ სახელოსნოებიდან, შენობებიდან, სტუდიური გარემოდან და ბუნებაში ღია ცის ქვეშ აირჩიეს მუშაობა. რათა ცოცხალ გარემოში დაკვირვებოდნენ გამოსახულ ობიექტს. ჩვეულ გარემოში ბუნებრივ განათებაში დაეფიქსირებინათ თავიანთი შთაბეჭდილებები. მათ ფერწერულ ტექნიკაში გააზრებულია, რომ თოვლი არ არის თეთრი, ბალახი - მწვანე, ჩრდილები - შავი, ეს ყველაფერი შედგება მრავალი ფერადი წერტილებისგან და მხოლოდ ადამიანის თვალი კრებს ერთ მთლიანობაში. ქმნის ერთ მთლიან ფერად ტილოს. მწერალი პლასტიკურ, ფერადხილვით ხედვას, ელასტიურ ფორმას ანიჭებს: „მოდიდო ეზოში დასეირნობდნენ ავადმყოფები. უფრო მეტი საკუთარ ტანსაცმელში იყო. ზოგიერთს ნაცრისფერი, საზაფხულო, გრძელი ხალათები ეცვა. თეთრ წინდიანი ფეხები ფლოსტებში ჰქონდათ გაყრილი და თავი თეთრი ცხვირსახოცით წაეკრათ” „სევდიანი ნახატები” (ლორთქიფანიძე 1973: 382).

„თეთრის თმა-წვერით შემოსილმა, დიდის ფიქრითა და ხანით დამაბუნებულმა მოხუცმა გადააფარა მწვანე იმედიტ ნაქსოვი, ოქროს ძაფებით შეკერილი სუდარა საყვარელს, პირმშო, სანატრელს შვილს, ათასჯერ დაჭრილს, ომით გასაოთებულს და ... განშორდა” (ლორთქიფანიძე 1973: 127).

ფერის თამაში მძაფრი ტემპერამენტით გადმოიცემა. ნიკო ლორთქიფანიძე ქმნის ფერად გამოსახულებას: „მხარე აფერადებული, ვით ღარიბი დედაკაცის ჩამოთხოვილი ნაჭრებიდან შეკერილი საბნის პირი . . . პატარა გოგო ფეხზე წამოდგა . . . ფართე სახე . . .

დიდრონი ლურჯი და ძლიერ მშვიდი თვალები . . . წაბლისფერი, სქელი, თავზე დახვეული ბუნებრივის მოხდენილობით გაწეწილი თმა . . . სახელო აკაპიწებული,

საყელმოჭრილი ლურჯი პერანგი რომელზედაც მხოლოდ ნაცრისფერი, მოკლე ქვედაწელი ეცვა. . .” („მარად და მარად”, ლორთქიფანიძე:1973 412).

„უტყვთა ცრემლებ-ს” ასეთი ეპიგრაფი აქვს: „მკითხველს ვთხოვ მოიგონოს ბიოკლინის სურათი მიცვალებულთა კუნძული”. ავტორმა შეამზადა მკითხველი განესაზღვრა ტექსტის ათვისების ჩარჩო. მინიატურა იწყება ასე: „ხეების ცოცხალ ფოთოლთა შორის ჯერ კიდევ შორიდან თვალს მოჰკრავთ შავს წვრილსა და მაღალს ნაშენს. კოშკსა ჰგავს, მაგრამ იგი გადამწვარი სახლის გადარჩენილი ბუხარია.

უახლოვდებით;

ამჩნევთ ნაეზოვარს;

ტყე გხვდებათ; ჭიშკარში შეხვალთ;

ასწლოვანი ხეები.

ნიგვზის ხუჭუჭა თავები; ალვის ხის ისრებათ ნატყორცნი წვერები; ტანში სქელი, ზევით და ზევით შეწვრილებული, მოშრიალე ცაცხვები; თმააქოჩრილი კოპიტები; თავდაღუნული, მოწყენილი ვერხვები; ძვირი სტუმარი ჩვენის ქვეყნისა — მაგნოლია, ერთმანეთს გადახვეული, სრულიათ ჰფარავენ მწვანე საბნით ადგილს (ლორთქიფანიძე 1981: 236). ხედვის წერტილი მოყვანილ ეპიზოდში მძიმე-მძიმედ იცვლება, საერთო ხედს საშუალო ხედი მოსდევს, ავტორის სიტყვები: „ჭიშკარში შეხვალთ” მიმდინარე კადრების სუბიექტური კამერით შეცვლაა. მკითხველი ნელ-ნელა უახლოვდება, სახლში შედის, ჭიშკარში ხედავს ნიგვზის ხუჭუჭა თავებს. აქ ყველაფერი მოძრავია, სტატიკური აღწერა არ იგრძნობა, ფერწერული კადრებით გაჯერებული ხედვა დინამიურია. მწერალი ვიზუალურად ნანახი კადრების კარგად გააზრებულ გარემოს აღგვიწერს.

„ხეების ტანს შეჰყოლია ნარ-ეკალა, სურო, შეუხუთავთ მათი ცხოვრება და ცდილობენ ნაპარტახეზე დიდებულ მცენარეთა მაგიერობა გასწიონ. დააკვირდებით. ჩაფიქრდებით.

ჭიშკარი თითქმის აღარ არის”. („უტყვთა ცრემლები”).

ხედვის უნარი იმპესიონიზმში სრულიად შეიცვალა, მიკროსკოპული დეტალებიც კი იმპრესიონიზმში არ არის უგულებელყოფილი. ზოლა წერდა: „გენიალობა მდგომარეობს იმაში, რომ აჩვენო საგნები და ადამიანები ხედვის ახალი კუთხით, რის

შედეგადაც მიიღწევა დიდი სიმართლე”. ხოლო მანუზე ამბობდა: „სიტყვა რეალისტური არაფერს არ ნიშნავს ჩემთვის, რეალობას მე ტემპერამენტს ვუმორჩილებ, სიმართლე ხატეთ და მე ტაშს დაგიკრავთ, მთავარი კი ის არის, რომ დამოუკიდებლად და ცოცხლად ხატოთ! და მაშინ მეტად დაგიკრავთ ტაშს”. ზოლა ერთმანეთისგან განასხვავებს „რეალიზმს” და „ნატურალიზმს” და პირველ შემთხვევაში შემოქმედების სუბიექტურობაზე ამახვილებს ყურადღებას. მთავარია, განსაზღვრო რაში გამოიხატება ფერწერის ენაზე თარგმნილი ხედვის ინდივიდუალური ხერხი (ვენტური 1984: 10).

ხელოვნება ადამიანური არსებობის ნაწილია, ინტელექტის ბუნებრივი და განსაზღვრული ფორმა, რომელიც ეფუძნება კაცობრიობის გამოცდილების შეცნობის, გრძნობის და წარმოსახვის უნარს. სხვანაირად რომ ვთქვათ: გამოცდილების ელემენტთა კომბინირების ანუ შერჩევითობის პრინციპს.

ფერადოვანი ფერწერული შტრიხები მხატვრული ბელეტრისტიკის შესაბამის რეგისტრშია გადაყვანილი. მხატვრის თვალთ დანახული ფერწერული პეიზაჟები მონტაჟის პრინციპით არის აწყობილი: „მწვანეთ მოსილი მთა-გორაკები. ფერდობში, ბალახის ძირებში მიძვრება რუ. ნაპრალში შხუის, სჩქევს და ხტის მდინარე. მწყემსი დაყრდნობია კომბალს. დაღლილია”.

ცალკეულ შთაბეჭდილებათა და სულიერი მდგომარეობის გამოცალკევებულ მომენტთა აღქმა ფერებით არის გადმოცემული: „მზე ჩადის. ფრინველები იზუდრებენ. ვერძები რქებგადაყრილი უსაქმოთ დადიან. ნეზებს თავი დაუხრიათ, აღარ სძოვენ - დანაყრდენ. კრავებიც კი უფრო ეალერსებიან ძუძუს, ვიდრე სწოვენ. ყველა კმაყოფილია ... და მწყემსიც.

გაზაფხულია. ჯერ კიდევ სველია მიწა. ნაზი ჯეჯილი ამოდის.

მხვნელს გუთანი გამოუტანია. ყვირის მეხრე. ბელტი ბელტს ედება - ჩნდება დედამიწა” („დაგვიანებული ყვავილები”, ლორთქიფანიძე 1973: 265).

მოძრავი ფერთა თამაში იმპრესიონისტული გამით: „მოკაშკაშე მთვარე. მდინარე ტირიფებით დაბურული. მასზე გადაგდებული ხიდი. წისქვილი ისლის სახურავით. დერეფანში ზის მეწისქვილე და ფეხს იბანს. ჰაერი გაჩერებულია. ყველას რაღაცა იმედი აქვს.

ეზო მოკრიალებულია . . . ჩალის ფოთოლი აბრეშუმის არშიათ აგერ-აგერ აგდია . . . მაგიერად სდგას ერთი დიდი-დიდი ქარვის ბოზოხი ან კიდეც: შორს ცის კიდეზე მოსჩანს აგერ-აგერ თოვლით აჭედელი მთა. („დანგრეული ბუდეები”. „წისქვილი”, ლორთქიფანიძე 1973: 96).

ხშირად ავტორი არ ასახელებს მხატვარს და არც ტილოს სათაურს, არავითარ მინიშნებას, არ გვაძლევს, მხოლოდ მკითხველის ფანტაზიას მიაწოდებს აღსაწერი ტილოს წარმოსახვას. მოვიხმოთ შესაბამისი ნიმუში: „მდაბიოთ ხატავენ სიკვდილს ხელოვანნი. ჩონჩხი ადამიანისა . . . გაცრეცილი კანისაგან . . . მოჩანს ქალა თავისა; თვალების მაგიერ ჩავარდნილი შავი სივრცე გამოიყურება; ამოზიდულ ცხვირის ადგილზე რაღაცა გვირაბია

. . . საზარი უნუნო კბილები . . . ტანს უფრო ხშირად შავი სუდარა ჰფარავს, რომლიდანაც მოჩანს თვალები ხელთითებისა; ვებერთელა ცელი მხარზე აქვს მიყრდნობილი . . . საზარი და საზიზღარია . . .”. („სულიერი განწყობილებანი”, ლორთქიფანიძე 2006: 150).

გენიალური შედეგების გავლენას ნიკო ლორთქიფანიძე ბუნებრივად აღიქვამს და მას აუცილებელ კომპონენტადაც თვლის: „წარმავალია ყველაფერი... მზე, ადამიანი. მზეს სინათლე აკლდება... ადამიანი კვდება... ირღვევა საუკუნოებით შემუშავებული რჯული, მეცნიერული თეორიები, ხელოვნების ნამოქმედარნი... ვინ იცის, ქვეყნათ რამდენი ჰომეროსი იყო, ვინ იცის, რამდენი მილოსელი ვენერა დაიმტვრა და რამდენი ჯიოკონდა დაიხა... მაგრამ კაცობრიობაზე ჰქონდათ მათ გავლენა და შეუგნებლათ მითი ვიკვებებით ახლაც. სიყვარული აფაქიზებს კაცს; იგი კაცს ადამიანათ ხდის... („ერთ ტაფაში” („ჩუქურთმიდან“), ლორთქიფანიძე 2012: 100).

ცნობილია, რომ მხატვარი-იმპრესიონისტები პორტრეტს იშვიათად მიმართავენ. ამ ჟანრში, უპირატესად, ო. რენუარი მუშაობდა. ნ. ლორთქიფანიძის შემოქმედებაშიც პორტრეტი იშვიათია. „ნ. ლორთქიფანიძე ისე ღრმად განიცდის ადამიანს მთელი თავისი ინტიმით, რომ მას არ სჭირდება თავის გმირთა გარეგნობის ხატვა, მათი აღწერა, - წერდა დემნა შენგელაია (შენგელაია 1946: 220). პორტრეტი უფრო მაშინ გამოიყენება მწერალთან, როცა იგი აუცილებელია ჩანაფიქრისათვის. სამაგალითოდ გამოდგება მოთხრობა „საბა”. გმირის განცდა, ხასიათის თვისებები მისი გარეგნობით არის

განპირობებული, ამდენად პორტრეტის ხატვა აქ, როგორც ვთქვით, აუცილებლობით არის ნაკარნახევი. მწერლის სხვა პორტრეტული ჩანახატები ესკიზური ხასიათისაა. პეიზაჟი, პორტრეტისაგან განსხვავებით, იმპრესიონისტული მხატვრობის საყვარელი ჟანრია (დოიაშვილი 2009: 146).

კინონარატივი ნიკო ლორთქიფანიძის შემოქმედებაში

იმპრესიონიზმისთვის ისევე როგორც ფუტურიზმისთვის, არ არსებობს სტატიკური რეალობა, იმპრესიონისტული ხედვა სამყაროს აღიქვამს ცვალებად რეალობად და ცდილობს წამის ყოფის მარადისობა დაიჭიროს. ამდენად იმპრესიონიზმი სამყაროში არსებულ თავისთავად მთელს არასდროს გადმოსცემს. ის ცდილობს რაღაც ერთი ნაწილის პირველი შთაბეჭდილება დაიჭიროს, ისე, როგორც ის მიიღო იმ მომენტში, ყოველგვარი გააზრების და შეფასების გარეშე. შეგრძნების მყისიერობა და ცვალებადობა და აქედან გამომდინარე დისკრეტული თხრობა, წამიერების, ცალკეულ სურათებს ქმნის. იმპრესიონისტული სიტყვის ქმნადობა თავისთავად იწვევს ოპტიკური გამჭვირვალე სურათის შექმნას.

იმპრესიონიზმის მიზანია ნაწილი ნაგულისხმევი მთელის საფუძველზე გაჩვენოს. ისე გაჩვენოს ნაწილი, რომ მთელი შეიგრძნო. ლორთქიფანიძის მთლიანი სინამდვილიდან ნაწილის აღება და გადმოცემა პლასტიკური ხედვა ფრაგმენტული თხრობა ცალკეულ სიტყვებს მხატვრულ ტექსტში რეალობის გამოვლინებად აქცევს. სხვადასხვა აზრობრივი და ექსპრესიული შინაარსის კონტექსტში გამოყენებული სიტყვები ჯამდება და მწერლის მიერ ტონის მიმცემ მთლიან სტილისტურ ნორმებში ორგანიზდება. ლორთქიფანიძის ნარატივი სივრცული ცენტრების გადალაგვის სისტემაზეა აგებული. ყოველი სივრცული წერტილის შეცნობა ქმნის ტექსტის კინემატოგრაფიულ ველს. ე. წ. ხედვით კონდესირებულ პლანს.

ნოველაში „შელოცვა რადიოთი“, არის ერთი ეპიზოდი, როდესაც მწერალს სურს ექსპრესიული თხრობით, აფორიაქებული, ამაღელვებელი სიჩქარის გარემო შექმნას: „მაგრამ ელის აღარაფერი ესმოდა მოლაპარაკის: სინემატოგრაფიულად თვალწინ

მიუბრუნდა ბორანი მტკვარზე... ფიქრის გორა ... პანსიონის კვიპაროზები... მამა ... სიონი...

ნარიყალის ნანგრევები... ოთახი სადღაც ჩიხში... და სულ ბოლოს. ტკბილი ძიძა” (ლორთქიფანიძე 1959: 169).

ავტორის მიერ მიცემული იმპულსი და კონტექსტი თითქოს მკითხველს აიძულებს შემდეგი ეპიზოდი სწორედ კინემატოგრაფიულად წარმოიდგინოს. ამბის ვლინებას მკითხველი არა ფოტოგრაფიულად ან სტატიკურად, არამედ კინემატოგრაფიულად აღიქვამს.

ნიკო ლორთქიფანიძე ერთნაირ სტილისტურ კონსტრუქციას იყენებს ხშირად. სხვა პასაჟები, რომლებიც იგივე დინამიკურ კონტექსტშია დაწერილი აპრიორი აღიქმება კინემატოგრაფიულ კადრებად. კინოსცენარის ერთ-ერთი თვისება: უზმნო თხრობა, პირდაპირ ქმნის კინემატოგრაფიასთან ასოციაციურ კავშირს. „ფიქრების შედეგათ, თუ თავში გაირბენდა ნაწყვეტი სიტყვები, ისინი იყვნენ მხოლოდ არსებითი სახელები და ზმნები განმაცვიფრებელ ფორმებით... განმარტებისათვის არ სცალოდა ტვინს. "მამას", "წყაროს ფეხი"... ... "შვილზე"... "მოკლეს"... "გარყვნილიაო" („შელოცვა რადიოთი” ლორთქიფანიძე 1959: 140). იმპრესიონიზმში გმირის წარსული არ ჩანს, მისი ცხოვრებიდან მხოლოდ რაღაც ერთი ფრაგმენტია ცნობილი. თითქოს სინათლის შუქმა ან კინოკამერის ობიექტივმა წამიერად გადაირბინა და რაც გამოჩნდა მყისიერად აღწერა ავტორმა, ყოველგვარი გააზრების და დიდაქტიკური დასკვნების გარეშე. თხრობაც სწორედ იმგვარია, რომ ცხადლივ წარმოიდგინო დაფიქსირებული რეალობის ფრაგმენტი. ყოველი ფრაზის მიღმა ნაგულისხმევია მკითხველში ჩაფიქრებული ქვეტექსტი, კოდი რომელიც მკითხველმა უნდა გახსნას, რომ აზრობრივად მეორე ფრაზის ლოგიკურ ჯაჭვში განათავსოს. მკაცრად განსაზღვრული სიზუსტით დამუშავებული ფრაზები თვითონ ქმნიან კადრებს, რომელიც ებმის ერთმანეთს, ქმნის დინამიკურ ჯაჭვს. მკითხველის მიერ კადრების ქვეტექსტების გახსნა, ამ კადრების ერთ ლოგიკურ ჯაჭვში ორგანიზებას იწვევს. გრძნობადი აღქმის მძაფრი მოძრაობა, რელევანტურ ფორმათა ერთობლიობაშია შერწყმული. მწერალს ყურადღება გადააქვს ერთი მომენტიდან მეორეზე, შეიძლება რაღაც მოვლენა ან პერსონაჟი სკრუპულოზურად აღწეროს და კონკრეტული მოვლენა,

ზოგადად ერთი ორი წინადადებით ხედვის არეალში პანორამულად საერთო ხედით დაგვიხატოს, ისევე როგორც ფილმში ან ფოტოში ობიექტივი რაღაცას ახლოდან გვანხებს რაღაცას შორიდან.

ამ ეპიზოდის კითხვისას მკითხველს კონკრეტული ფოტოები წარმოუდგება, რომელიც ჩვენს მეხსიერებაშია დალექილი: „ველარ დავიკმაყოფილებ დაბადებასთან თანდაყოლილს მოგზაურობის სურვილს. ცივი ციმბირი; მდიდარი ინდოეთი; თვალწარმტაცი, დახატული, საოცნებო ვენეცია; ხელოვნების მუდმივი ქალაქი რომი; ქალაქთა ქალაქი ლონდონი; მრისხანე სახარა; თვალუწვდენელი გიმაღაი და შენ, შენ ყველაზე უფრო სანატრელო ო ჩემი არსებისა, ძლიერო და ბავშვსავით გულუბრყვილო” („შელოცვა რადიოთი”, ლორთქიფანიძე 1959: 152).

იმპრესიონისტი ნიკო ლორთქიფანიძე თავის შთაბეჭდილებებს აღწერს მაყურებელზე ეფექტის მოხდენის მიზნით. სიტყვებით ხატავს ექსპრესიული სწრაფი მონაცვლე კადრების სურათოვან დინამიკას, ხატოვანი გამიზნული სიტყვებით სურათის შექმნა მიმართულია მკითხველზე, როგორც მაცქერალზე შთაბეჭდილების მოხდენის სურვილით.

„და ამ უდროვო დროს ელის ნათლად ეხატებოდა თვალწინ... გაექცა ახლად ჯვარდაწერილ ქმარს, გადმოხტა რონოდიდან ტფილისის ახლო სადგურზე... ეშინოდა, განსაკუთრებით ყველაზე წარმოსადებ, მტვერში გამურულ, შორიდან მოსულ, ალით გაწითლებულ ჯარის-კაცის, დოინჯშემოყრილი, მეტის-მეტი აღელვებისაგან ზანტად რომ უახლოვდებოდა... "ხელს თუ შემახებს. გადავარდები ხრამში". მაგრამ გრძნობდა, რომ ეს შეხება იქნებოდა უმწვავესი და უტკბესი... და შემდეგ... უცნობ კაცს, ქართველს, შემდეგ ქმარს, შვინდაძეს, ხელჩაჭიდებული მიჰყავდა ალით განათებულ რონოდებთა შორის, რაღაც ბილიკით მოხერხებულად... ელი უკან-უკან იხედებოდა” („შელოცვა რადიოთი”, ლორთქიფანიძე 1959: 154).

პრესის საგაზეთო განცხადება (მხედველობაში გვაქვს „შელოცვა რადიოთი”), სადაც ბრომლეის სტატიკური აღწერა გვაქვს, დედანში მწერალს სხვა ქაღალდზე ორ კვადრატულ ჩარჩოთი აქვს შემოხაზული, რომელთა ქვეშ უკვე ცნობილი სტრიქონების პირველი სიტყვები წერია. ხოლო ჩარჩოზე ავტორს მიუთითებია თუ რა უნდა ჩაეწერა ჩარჩოში. ენობრივი ქსოვილი ნიკო ლორთქიფანიძის ხელში ხდება მოქნილი ფორმა,

რომელიც ვიზუალურად აქცენტირებული პლასტიკური მოძრაობაა. „შელოცვა რადიოთი“ მწერლის სიცოცხლეში ავტორის მეთვალყურეობით გამოცემულ 1933 წლის გამოცემაში, ასევე მწერლის სიკვდილის შემდეგ 1959 წლის გამოცემაშიც და 1981 წლის გამოცემაშიც ნაწარმოების შესბამის პასაჟში, წერილი, სადაც აღწერილია გაზეთის პუბლიკაცია, ხელნაწერის მსგავსად ჩარჩოშია ჩასმული, მაგრამ 2012 წლის გამოცემაში ჩარჩო არ გვხვდება. ასევე ტექსტის ელექტრონულ გამოცემაში, რომელიც ინტერნეტშია გავრცელებული, დარღვეულია თხრობის გაფორმება: ვერტიკალურად არ არის ჩამოწერილი ჩამონათვალი და არც წერილია ჩარჩოში. რაც ჩემი სუბიექტური მოსაზრებით შეცდომაა, რადგან ჩარჩო შინაარსის კონტექსტის და სტილის გათვალისწინებით ვიზუალურ სემიოტიკის ნიშნების აღქმაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს. ჩარჩო ქმნის ტექსტის ვიზუალურად აღსაქმელი კონტექსტის საფუძველს და ექცევა შინაარსის გააზრების წარმოსახვით ველში. მკითხველს ის წარმოუდგება კინოკადრის მსგავსად, კადრირებული სისტემის ტექსტუალურ კონტექსტში.

კულტუროლოგი და სემიოტიკური კვლევების თვალსაჩინო წარმომადგენელი იური ლოტმანი აღნიშნავს, რომ მუნჯი კინოს ჩარჩოში ჩასმული ტიტრები შრიფტი, მნიშვნელოვან სტილურ ნიშნად რჩება. ასოების ზომის გაზრდა აღიქმება, როგორც ხმის ძალის გადიდების სურათხატული ნიშანი. (ლოტმანი 1973: 3) ასევე დაუშვებელია ტექსტის გარეგნული ფორმის მოშლა. ნიკო ლორთქიფანიძის ერთმანეთის ქვემოთ ჩამოწერილი წინადადებები გრაფიკული კიბის საფეხურეობრივი განლაგება მაყურებელს უქმნის რიტმულ-სინტაქსური მონტაჟური წყობის ექვივალენტს, რომელიც ეფუძნება სისტემატურ არდამთხვევას მეტრებსა და რიტმებში. მისი ჰორიზონტალურად დაწერა არღვევს მწერლის მიერ არჩეულ სტრუქტურას.

ამერიკული სასცენარო სკოლა მიიჩნევს, რომ ქაღალდზე სიტყვების განლაგება ისეთივე მნიშვნელოვანია ემოციურად, როგორც სურათით მიღებული შთაბეჭდილება. იმის მიხედვით თუ როგორ არის სიუჟეტი, გმირი და კონსტრუქცია მოწყობილი გააჩნიათ თავიანთი მეთოდები და საშუალებები მკითხველის და მაყურებლის ყურადღების მისაპყრობად. ასევე მნიშვნელოვანია მოქმედების, დიალოგისა და აღწერის ჩანაწერი და გააჩნიათ თავიანთი მეთოდები და ხერხები, მკითხველის ემოციური ჩართულობის გასაზრდელად. სცენის აგების ზოგადი ხერხები და სცენარის

ტექსტის ქაღალდზე განლაგების წესები ემსახურება მკითხველში მაქსიმალური ემოციის გამოწვევას. (ჩერვინსკი 1992: 7-10). რიგ შემთხვევაში ნიკო ლორთქიფანიძე ისე წერს, რომ მკითხველმა ვიზუალურად დაინახოს წაკითხული. შეკუმშული თხრობა, მხოლოდ იმ ძირითად სიტყვებს მოიცავს, რაც მკითხველმა საკუთარ წარმოსახვაში ცნობიერების წყალობით უნდა აღიქვას შინაგან ეკრანზე. „აზრი გადმოცემულია არა კადრში, არამედ ჩნდება მაყურებლის ცნობიერებაში, როგორც მონტაჟური პროექციის - კინემატოგრაფ-ინტერპრეტაციის - შედეგი,“ (ლოტმანი 1973: II). აი შესაბამისი ნიმუშიც:

"დავენადლეოთ" გუშინ

მოჩონდრილი პიჯაკი, უფორმო ქუდი და წაღები; ხელში ჯოხათ უჭირავს მოკაუჭებული კეტი. ცხვირზე ვეებერთელა მეჭეჭები და ყბის ქვეშ თხელი, გაჩხერილი, მოწითალო ღეროები, ვითომ წვერებიაო; ზედა ტუჩს ჰფარავს უსწორმასწორო, ჩამოწოლილი უღვაში და პირში გაჩხერილი აქვს საბათმანე მოკლე ყალიონი, რომელიც ედება ჟილეტიდან ბუჩქათ ამოვარდნილ ყელსახვევს. ეს სამაგლობა დაჰყურებს ფეხებთან ლაღათ მიწოლილ ღორს.

სურათს მიწერილი აქვს: "

ა ხ, ს ა ტ რ ფ ო ვ ჩ ე მ ო, ჩ ე მ ო ი მ ე დ ო!" "

დავენადლეოთ" დღეს

კოხტათ გაპარსული სუფთა სახე; შაპოკლაკი ოდნავ გვერდზე მოგდებული. გახამებულ საყელოდან გვირიშტიან საგულეს ჩამოჰყვება ქინძისთავ-ჩარჭობილი კოპწია ყელსახვევი; მორგებულ შავ ვიზიტკას მიჰყვება ზოლებიანი შემოკვეცილი შალვარი, ბადე-მაქმანი წინდები და ყვითელ ლაიკის კოხტა ქოშები. მარცხენა ფეხზე დაყრდნობილია; მარჯვენა კი ჯვარედინად გადაუდვია მარცხენაზე, და მხოლოდ ფეხის წვერით ეხება მიწას. მარცხენა ხელში უჭირავს აბოლებული სიგარა, მარჯვენა ხელის თითებში მარდათ ატრიალებს სტეგს; დაშორებით მოსჩანს მიმავალი ქალის ზურგის სილუეტი.

ქვეშ მიწერილია: "ვერ მივწვდით, ცეცხლი მედება".

ნებისმიერი ხელოვნება ცოტად თუ მეტად აუდიტორიის მიერ რეალობის შეგრძნებაზეა ორიენტირებული. (ლოტმანი 1973: II). ტექსტის ჩარჩოში ჩასმა კინემატოგრაფიული ხერხით, მკითხველის მაყურებლად გადაქცევის საშუალებაა. იური ლოტმანს მოჰყავს ლ. კულეშოვის ერთ-ერთ ნაშრომი, რომელიც კინოსამუშაოს პრაქტიკულ უნარებს ეძღვნება, კულეშოვი იძლევა მხედველობის ვარჯიშის რჩევას, რაც გადაღების ამა თუ იმ ობიექტის შავი ქაღალდის ფურცლის მიღმა ყურებით მიიღწევა, რომელშიც კინოკადრის ზომის პროპორციული სარკმელია გამოჭრილი. ასე ჩნდება არსებითი განსხვავება ხილულ სამყაროებს შორის სიცოცხლეში და ეკრანზე.

ჩარჩოს შიგნით ტექსტის აგებულება, სიტყვიერი ქსოვილი, რომელიც ცალკეული ასო-ნიშნებისგან შედგება, მოქმედებს, როგორც განუყოფელი ტექსტი-ნიშანი, სტატიკური აღწერა მკვეთრად ნაწევრდება დისკრეტულ ერთეულებად და შიდა ენობრივი მექანიზმებით ერთდება ჯაჭვებად - სხვადასხვა დონის სინტაგმებად.

ლორთქიფანიძეს ორასამდე მინიატურა აქვს. ბევრ მათგანს არ გააჩნია ფაბულა, ეს არის ტექსტები, რომელიც ემოციათა განწყობას აყალიბებენ, როგორც ფოტოსურათები, რომელიც შეხედვისას ემოციურ ველს ქმნიან. სინათლის მეშვეობით ფიქსირებული რეალობის ფრაგმენტული ანაბეჭდი ფერთა ტონალობას ქმნის და დროში შეჩერებულ წამს, მარადიულად ყოველი შეხედვისას იმეორებს. მინიატურა თავისი არსით ნახატისგან განვითარებული ჟანრია, რომელიც ლიტერატურაში ხატად აღბეჭდილი სიტყვიერი ქსოვილია, ყოველი წაკითხვისას მგრძნობელობის ველში რაღაც ერთი სურათის დეფინიციურ აღქმას იძლევა. მინიატურას ჭეშმარიტად ჟანრული მახასიათებლებით გააჩნია ფოტოგრაფიულ-ბინოკულარული ნარატივის სტილისტური სისტემა, რომელიც არსებითია ამ ტიპის ნარატივისთვის. ყოველი ფრაზა-კადრი გულისხმობს უცნობი ინფორმაციის აღმოჩენას, რომელზე დაყრდნობითაც ხდება მომდევნო ფრაზა-კადრის განხილვა. წარმოქმნილი სიტყვა ცოცხლობს წინადადებათა ურთიერთქმედების პირობებში.

ლორთქიფანიძისთვის დამახასიათებელია ზუსტი თხრობის უნარი პროზაში, პლასტიკის ყველა კანონის დაცვით. საგნების პირდაპირი უშუალო ხედვისადმი,

რომელიც არ ტოვებს არაფერს შეუმჩნეველს და ხედავს ყველაფერს ისეთი სიფხიზლით, რომელსაც თითქმის ვერ აღიქვამს ადამიანური აღქმა.

დეგა წერდა: „ყველა ადამიანი ერთნაირად ხედავს საგანს, ოღონდ აღქმის აქტივობა რასაც საჭიროებს ყოველგვარი ხელოვნება, არ აქვს ობიექტელს. მისთვის მიუწვდომელია ხელოვნების ზოგადსაკაცობრიო შინაარსი და არც აინტერესებს” (Morisot 1971: 63). ლორთქიფანიძე იცავს ხედვის იმპრესიონისტულ პრინციპს: „მის ჯიბეში ნამდვილი სანოვაგის გამოფენა იყო. ლავაშის ნახევი, ზეთისხილი, თეთრი პური, კუპატი, სულგუნი

- ყველაფერი ერთმანეთში იყო არეული. ქუჩის ბავშვები მისდევდნენ უკან და ნახევრად დაცინვით, ნახევრად ხვეწნით უძახოდნენ: - ლაზარე, ერთი პური მაჭამე! - დაკვირვებული მაყურებელი შენიშნავდა, რომ ჯიბიდან წერილების წვერებიც მოსჩანდა („უილქნოდ” 1973: 141).

ფართოხილვითი დისკურსი დომინირებს სცენის აგების სტრუქტურაში: „მძიმეთ დატვირთულ ურემში გაბმული, ცალ-თვალზე ბრმა ცხენი სასოწარკვეთილებით უცქეროდა ქუჩიდან ქვაფენილზე გადმოსრიალებულს და ჭიმკარზე მიმდგარ ავტომობილს”

ნიკო ლორთქიფანიძის მინიატურებში ხედვითკონდენსირებული პლანი, იმდენად მრავლისმომცველია, რომ რამდენიმე წინადადებით შემდგარი ერთი ჩანართი, მკითხველის წარმოსახვაში გრძელდება სურათოვანი თხრობით: „ქალი ჩქარა ადგამდა პატარა ნაბიჯს. თავჩაღუნული უკან მივსდევდი. წარსულის სურათები სისწრაფით იცვლებოდა ჩემს თავში” („უილქნოდ”, ლორთქიფანიძე 1973 :139).

ალტენბერგი საკუთარ სტილს დეპეშურ სტილს უწოდებდა. „მე მიყვარს შეკუმშვის ხერხი, სულის ტელეგრაფის სტილი! მე მინდოდა გამომესახა ადამიანი ერთ ფრაზაში, სულიერი განცდა - ერთ გვერდზე, პეიზაჟი - ერთი სიტყვით” (ნაკუდაშვილი 1997: 112). ნიკო ლორთქიფანიძის ზოგიერთი მკვლევარი მწერლის მხატვრული ოსტატობის დახასიათებისას აღნიშნავს, რომ მწერალს ახასიათებს დეპეშური სტილი.

ალტენბერგის დროს ტელეგრაფის გამოგონება ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ტექნიკური სიახლე იყო, რომელიც ინფორმაციის გადაცემის სიჩქარის თვალსაზრისით ბოლო საუკუნეების მიღწევებს შორის ჭეშმარიტად გარღვევას წარმოადგენდა. მორზეს

ანბანი არის სიმბოლოთა კოდირების ერთ-ერთი საშუალება. მისი საშუალებით ანბანის თითოეული ასოს, ციფრების და სასვენი ნიშნების ნაცვლად გამოიყენება გრძელი და მოკლე სტანდარტული ელემენტები. ეს ელემენტები შეიძლება იყოს ხმოვანი სიგნალები ან ნიშნები და ცნობილია როგორც „წერტილები“ და „ტირეები“. მისი შემქმნელია სამუელ მორზე და პირველად სწორედ მის ტელეგრაფში გამოიყენებოდა 1840-იან წლებში. ასევე აქტიურად გამოიყენებოდა რადიოკომუნიკაციაში 1890-იან წლებში. 1844 წ. 24 მაისს ქ. ვაშინგტონსა და ქ. ბალტიმორს შორის გაგზავნილია პირველი დეპეშა, რომელიც იყენებდა მორზეს მეთოდს. სიმბოლურია რომ მორზეს არ ჰქონდა სპეციალური ტექნიკური განათლება, ის იყო მხატვარი, ხელოვნების პროფესორი და ამერიკელი გამომგონებელი. თუმცა მორზეს ანბანი წერტილებით წააგავს მინიატურის ფორმალურ მხარეს. ალტენბერგი დეპეშურ სტილს არსებითად ყველაზე ინოვაციური ტექნიკური სიახლის გამოხატულებად, აჩქარებულ, ყველაზე სწარფი გადაცემის რიტმის გამომხატველად აღნიშნავს. ამ პერიოდში ჯერ არ არსებობდა კინოსცენარისადმი ჩამოყალიბებული დამოკიდებულება, უხმო კინო სახვით ხელოვნებად აღიქმებოდა. თომას ინსის კინოსცენარის სპეციფიკა მოგვიანებით დამკვიდრდა. ცხადია დეპეშური სტილი რიგ შემთხვევაში ზუსტი განმარტებაა, მაგრამ თანამედროვე მკითხველი, რომელიც დეპეშების გაგზავნისა და მოხმარების სოციალურ სინამდვილეში დიდი ხანია აღარ ცხოვრობს და აჩქარებული ცხოვრების რიტმი არა დეპეშებით და ტელეგრაფით, არამედ გლობალური საინფორმაციო ბაზარზე ინტერნეტის და ეკრანული გამოსახულებების ფეტიშით შეიგმრნობა. მინიატურებში გაცხადებული ნარატივი არა დეპეშურ სტილად, არამედ კინონარატივად აღიქმება. ოცი-ოცდაათიანი წლების პრესაზე თვალის ერთი გადავლებითაც ცხადია ის, გაცხოველებული ურთიერთდამოკიდებულება კინოსა და ლიტერატურას შორის. მწერლებს მოუწოდებენ ითანამშრომლონ კინომუშაკებთან. იმ დროინდელი და შემდეგი პერიოდის პრესაზე თვალის გადავლება საინტერესო დეტალებს გვამცნობს ამ ორი ხელოვნების ურთიერთმიმართების შესახებ. მოყვანილი პუბლიცისტური წერილები კარგად ასახავს შემქნილ ვითარებას: (აფხაიძე, შ. კინოდრამატურგიის საკითხები ლიტერატურული გაზეთი. - თბილისი, 1954. - 8 ოქტომბერი; კეშელავა, პ. კინოდრამატურგია ლიტერატურული საქართველო. - 1940. - 30 ივლისი. - N21; ქართული კინოხელოვნების მტკივნეული საკითხი ლიტერატურა და ხელოვნება. - თბილისი, 1951. - 7 ოქტომბერი, საქართველოს საბჭოთა

მწერლების კავშირის გამგეობის პლენუმი კომუნისტი. - თბილისი, 1951. - 27 ოქტომბერი, ქართული კინოდრამატურგია და მისი უახლოესი ამოცანები . - თბილისი, 1951. - 21 ოქტომბერი, ბელიაშვილი, ა. აი სად არის ჩამორჩენის მიზეზები ლიტერატურული გაზეთი. - თბილისი, 1958. - 18 აპრილი. - N16. - გვ.3).

კინოს თაობა უკვე განვლილი თაობაა. ეკრანი აღარ არის მხოლოდ ფილმის მოხმარების ჩარჩო. ის გახდა საყოველთაო მოხმარების საგანი. ეკრანის თაობა არ არის მომავალი. ნიკო ლორთქიფანიძის ზოგიერთი მკვლევარი ამჩნევდა, რომ ავტორის ნარატივი შეიცავდა სპეციფიკურ ნიშნებს, რომელიც სიახლე იყო და ატარებდა ინოვაციურ ხასიათს. მწერლის სტილისთვის დამახასიათებელი თვისებები, აშკარად განსხვავდება დეპეშური სტილისგან.

„მრისხანე ბატონი“, „ჟამთა სიავე“, „რაინდები“ უტყუარად ეჭვშეუვალად მართალი ნაწარმოებია, აქ თითქოს რეალური სინამდვილის თვითდინება „სტენოგრაფიულადაა ჩაწერილი“, თითქოს ცოცხალი ნატურის მონაკვეთებია გადაღებული” (ბანძელაძე 1995: 137).

„სიტყვიერი ქსოვილი შედგება ფრაგმენტული ნაწყვეტი ფრაზებისგან, მაგრამ მაინც დინამიური წინადადებისგან. მოდერნიზმის აღიარებული ავტორებისგან განსხვავებით ლორთქიფანიძის პროზას არ ახასიათებს ბუნდოვანი მეტაფორები და ალეგორიები, არამედ პირდაპირი, უშუალო და ნათელია” (გულუა 2010: 74).

ჩემი სუბიექტური მოსაზრებით კონკრეტული პასაჟები, ეპიზოდები, სცენები თუ მთლიანად მინიატურები, სადაც შეინიშნება ზემოთ ნახსენები სტენოგრაფიული, პირდაპირი, უშუალო, ნათელი თხრობა მკაფიოდ გამოხატული კინემატოგრაფიული გამჭვირვალობის შემცველი თხრობაა.

ნიკო ლორთქიფანიძის თხზულებაში „შელოცვა რადიოთი” კინო, როგორც ინოვაციური ტექნოლოგიური ძვირად ღირებული სიახლე ისე არის მოხსენიებული:

"... ჰექსლეის განზრახული აქვს, მიუნხენში კინო-ქარხანა გახსნას"...

როგორ? ვიმდერო მარგარიტა თუ ვითამაშო ოფელია?... - ღიმილით შეეკითხა ელი.

- არა, მაგას არ გირჩევთ... მხოლოდ კინოში, ან ცეკვით თქვენ ფურორს.

- აი ეს კინო, რომელიც მე გამოვიწყე, ჯერ ერთი, დიდ თანხებს თხოულობს, ბევრათ მეტს, ვიდრე ვფიქრობდი, და თან ამერიკის ფირმებთან შეთანხმება მხოლოდ ბ. ბრომლის დახმარებით შეიძლება” („შელოცვა რადიოთი”, ლორთქიფანიძე 1959: 155).

კინო მოწყენისგან თავის დაღწევის და გართობის საშუალებად აღიქმება: „ეკ, დავრჩენილიყავი ფოთში... ახლა ან თეატრში წევდოდით, ან სინემატოგრაფში“ (მინიატურა „სოფლის აშვიკი“).

ცხადია პლასტიკური, კინემატოგრაფიული, ზოგადად ბინოკულარული თხრობა მხოლოდ კინოდრამატურგიისთვის დამახასიათებელი არაა.

კინოდრამატურგია მხატვრული ლიტერატურის სრულიად დამოუკიდებელი ჟანრია. მისი სპეციფიკა განპირობებულია არა ეპოსით ან დრამით, არამედ თვით კინემატოგრაფიით. სცენარის თავისებურებანი განსაზღვრულია კინოხელოვნებისათვის დამახასიათებელი პლასტიკურობით. იგი არის სრულყოფილი ლიტერატურული ნაწარმოები, ამასთანავე წარმოადგენს კინემატოგრაფიის ლიტერატურულ საფუძველს და დამოკიდებულია მის კანონებზე. (ამირეჯიბი 1961: 2).

დრამატურგიის კანონების გარეშეც შეუძლია იარსებოს მხატვრულმა ლიტერატურამ, მაგრამ ბევრი დიდი მწერლის ნაწარმოებებში ეს კანონები მთელი სიზუსტით არის დაცული. (ონორე დე ბალზაკის შემოქმედება კინოდრამატურგიის საუკეთესო ნიმუშად ითვლება, თუმცა ბალზაკის დროს არ არსებობდა კინო, „ბაში-აჩუკი“ რომანის სტრუქტურით მისდევს დრამატურგიის კანონებს). დრამატურგიის კანონების დაცვა არ გახდის ტექსტს კინონარატივად. ტექსტს უნდა ახასიათებდეს კინოდრამატურგიისთვის დამახასიათებელი პლასტიკური თხრობა - თვალთ დასანახი პროზის ნიშან-თვისებები. იმისათვის რომ განვასხვაოთ კინოდრამატურგიის სპეციფიკური ნიშნები, კინომცოდნე ნათია ამირეჯიბი პიესას და სცენარს ერთმანეთს ადარებს. პიესის ფორმა გამოხატულია დიალოგებით და სცენარის პლასტიკური სახეებით. ეს არ ნიშნავს დიალოგების როლის უარყოფას სცენარში. დიალოგი სცენარში დამატებითი საშუალებაა პლასტიკური სახის სრულყოფისათვის. რაც უფრო სრულყოფილია ფილმში ხედვითი სახეები, მით უფრო ნაკლებია დიალოგები. სპექტაკლს მაყურებელი ისმენს და ხედავს, ფილმს - ხედავს და ისმენს. კომპონენტები თითქმის ერთი და იგივეა, განსხვავება კი - ძალიან დიდი.

ამირეჯიბი ყურადღებას ამახვილებს ადგილის ერთიანობის ასპექტზე. „პიესის ხედვითობა დამოკიდებულია ადგილის ერთიანობაზე, მაყურებელი 7-8 დეკორაციაზე მეტს სპექტაკლში იშვიათად ნახავს. მოვლენას, რომელსაც მაყურებელი ვერ ხედავს,

დიალოგის საშუალებით იგებს მსახიობისგან. ე. ი. ხედვის დატვირთვა უმეტეს შემთხვევაში გადატანილია დიალოგის ხარჯზე. ამიტომ პიესა აგებულია დიალოგებზე, განსხვავებით კინემატოგრაფიისგან. კინემატოგრაფიის ტექნიკის უდიდესი შესაძლებლობების ხარჯზე, მოქმედება შეიძლება განვითარებული იყოს, რამდენიმე ათეულ ადგილას, ამდენად აქ ადგილის ერთიანობის კანონი გამორიცხულია (ამირეჯიბი 1961: 2).

კინოში დიალოგები საჭიროა, როდესაც ამოიწურება გამომსახველობითი მხარე. პროზაში ის აღწერითი მხარე, სადაც ავტორი ხედვითი სახეებით მოგვითხრობს ამა თუ იმ მოქმედებას, უდაოდ უახლოვდება კინოსცენარს.

პლასტიკური ფორმით უნდა დაიწეროს კინოსცენარი, მაგრამ განსხვავება იმაშია რომ პროზაში მოცემულ სიტუაციას მკითხველი თავისი ფანტაზიით უნდა მიხვდეს. კინოსცენარის პროზას კი ეკრანზე განხორციელება ელის. მაყურებელი დაინახავს იმას, რაც მკითხველმა უნდა წარმოიდგინოს.

ამგვრად, მწერალი თხრობის ხერხებს შორის ხშირად იყენებს პლასტიკური აღწერის ხერხს, მაგრამ მას აქვს არჩევანი და არ არის მხოლოდ მწერლურ ხერხზე დამოკიდებული. კინემატოგრაფიული, პლასტიკური თხრობის ხერხები შეიძლება ნებისმიერმა მწერალმა გამოიყენოს ეს დამოკიდებულია პირად არჩევანზე სოციალურ გარემოზე, ჟანრულ და თემატურ მახასიათებლებზე.

კალიფორნიის უნივერსიტეტის თეატრალური ხელოვნების ფაკულტეტზე სასცენარო ოსტატობის წამყვანი პროფესორი, კინოდრამატურგი რიჩარდ უოლტერი სცენარისტების სახელმძღვანელოში: „სცენარის თხზვის ოსტატობა კინო და ტელედრამატურგია, როგორც ხელოვნება, ოსტატობა და ბიზნესი“ (უოლტერი 1993: 5-7), ასახელებს სცენარის აუცილებელ კომპონენტებს, რომლებიც რიგ შემთხვევაში არსებითია ნიკო ლორთქიფანიძის მინიატურებისა და ნოველებისთვის.

1. რეალობის გამოძერწვა. სცენარისტისთვის რეალობა ის მასალაა, საიდანაც უნდა აიღოს ის დამახასიათებელი ძირითადი დრამატურგიული ფრაგმენტი, რომლითაც ააგებს ამბავს.
2. პერსონაჟების და საგან-მოვლენების დახასიათება ერთი ორი შტრიხით.

იოლტერი წერს: „იდეალურ შემთხვევაში კითხვის დროს პერსონაჟები უნდა იყვნენ რაც შეიძლება ნათელნი, ისევე როგორც ეკრანზე. ამიტომ თვისებები გმირებს პირველი გამოჩენისას უნდა მიეცეს. ეს აღწერა ისევე როგორც სხვა ელემენტები სცენარში საჭიროებს მოკლე მოცულობას”.

3. **უოლტერის მკაცრი მოთხოვნაა გაუწიეთ ეკონომია სიტყვებს. სიტყვის ეკონომია ზუსტი, მიზანმიმართული გამოყენება ზოგადად ძირითადი მახასიათებელია დრამატურგიისთვის.**

პროფესიონალი დრამატურგი ალექსანდრე ჩერვინსკი თავის სახელმძღვანელოში მიუთითებს, რომ მიზანსცენა სცენარში ერთ ფრაზაში უნდა ჩაეტოს ეს რთულია და მოითხოვს ოსტატობას (ჩერვინსკი 1992: 2).

4. **დეტალური აღწერა მოქმედებების ზედმეტია.**
5. **მოერიდეთ სტატიურ სიტუაციებს.**
6. **დიალოგი საჭიროებს მუდმივ არჩევანს არსებულ და მეორეხარისხოვან რეალობებს შორის.**

შეიძლება ითქვას რომ ჩამოთვლილი ყველა ეს თვისება: სიტყვის ეკონომია, დიალოგები, რიტმულობა, ერთი ფრაზით დახასიათება, რეალობიდან ერთი ფრაგმენტის აღება და სხვა. არსებითია ნიკო ლორთქიფანიძის შემოქმედებისთვის. გარდა აღნიშნულისა, ნიკო ლორთქიფანიძე სიტყვა-კაზმულ მწერლობაზე ზოგიერთ თავის შეხედულებას, მხატვრულ ნაწარმოებებში გამოთქვამს; უოლტერის მსგავსად ქართველი მოდერნისტი მწერალი მიიჩნევს, რომ სიტყვის ეკონომია უმნიშვნელოვანესია: „მომჭირნედ უნდა ხარჯავდეს სიტყვას, როგორც რომელიმე მუნწი - ოქროს. . . განა მწერალს, როგორც ყოველს ადამიანს, ცოტა ჰყავს ნაცნობი, რომელიც მზის დაბნელებასავით ერთხელ უნახავს, რომელზედაც გაუგონია ორიოდ სიტყვა და უბრალო შეხვედრაც მეხსიერებიდან ვერ აღმოუფხვრია? განა უფლება არ აქვს ბელეტრისტს შემთხვევითი შეხვედრანი, ყურმოკრული ხმები, წუთიერი შთაბეჭდილებანი გადასცეს თავის მეგობარს - მკითხველს?

„მწერლები კი, გმირის ცხოვრებას და მიჰყვები ხელი, დაიწყებენ იმ წამიდან, როცა პირველ აახილა თვალი შემოქმედმა პირმა, და ჩაყვებიან უკანასკნელ სადგომში - საფლავში. კიდევ კარგი, როცა ასე მოიქცევა ვინმე - გიოტე, ან ბაირონი: თუ

სინამდვილე არა, ფანტაზია მაინც გაიტაცებს, სილამაზე გზიბლავს; მაგრამ წარმოიდგინე, შუათანა მწერალი რომ დაიწყებს ხელის ფათურს უცხო გმირის ცხოვრებაში, სულში, გულში . . .

გაჭიანურებულ სიტყვათა ფრქვევა, ჟამივით შეგაძულებს გმირსაც და მის ბიოგრაფიასაც. მე სხვადასხვა სურათს მოგაწვდი ცხოვრებიდან. მათი ერთმანეთთან შეკავშირება შენთვის მომინდვია . . . მე მაინც მგონია, რომ მკითხველს მეტი ადგილი უნდა დაეთმოს ფანტაზიისთვის. შემოქმედებისთვის . . . მკითხველს მოსწყინდა ყველაფერი უკვე შემუშავებული, თავ-თავის ადგილზე ჰპოვოს მწერალმა მარმარილო, ტილო საერთო აზრი, ჩარჩო ორი სამი ხაზი დაამზადოს; დამთავრება, დაბოლოვება ნაწარმოებისა გემოვნებისა და სურვილს მიანდოს” (ლორთქიფანიძე 1973: 136-137).

ამგვარად ნიკო ლორთქიფანიძის შეხედულებები (სიტყვის ეკონომია, ცოცხალი რეალობიდან ვინმეს მოყოლილი ისტორია, ყურმოკრული ამბების აღწერა, ძირითადი ორი-სამი შტრიხით დახასიათება და სხვადასხვა სურათის შექმნა, რომელიც მკითხველმა უნდა გააერთიანოს) ლიტერატურის შესახებ მის შემოქმედებაშია გაბნეული, ამიტომ როსტომ ჩხეიძემ მათ პუბლიცისტურ-ესეისტური მინიატურები უწოდა (ჩხეიძე 1992: 2).

უნდა აღინიშნოს, რომ რამდენიმე სურათის მოწოდება, ძირითადი შტრიხებით აღწერა, ლიტერატურული მონტაჟის ხერხია. მონტაჟი ფრანგული სიტყვაა (montage) და შეწებებას ნიშნავს. კინოს გავლენით მონტაჟის ლიტერატურაში გადანაცვლებამ მონტაჟის, როგორც ტერმინის მნიშვნელობა შეცვალა. ლიტერატურაში მონტაჟი გულისხმობს თხზულების ფრაგმენტებად დანაწევრებას, ნაწარმოების აგების საშუალებას, მის დისკრეტულობას. მონტაჟი აქ არის ფაქტებს შორის მუდმივი სიდიდე და სამყაროს აღქმის ფრაგმენტიზაცია. ამ გაგებით მონტაჟურობა ახასიათებს შკლოვსკის და ჯონ დოს პასოსის ნაწარმოებებს, ჰაქსლის კონტრაპუნქტს, ჯოისის ულისეს, ფრანგულ ახალ რომანს და სხვა.

ნიკო ლორთქიფანიძის „ხმა სამარიდან” მონტაჟური პრინციპით აღწერილი კინონარატივის კარგი ნიმუშია:

„ცა. ვარსკვლავები. ნაჭერ-ნაჭერი ღრუბელი. თეთრი ნაზი.

ზღვა. ტორტმანი.

მთების შავი საიდუმლო.

სასაფლაო. რკინის მოაჯირი. ძეგლი. სკამი.

მყუდროება. სიგრილე”.

ზის ქალი. მოწყენილი სახე. მუხლებზე წიგნი. კითხვა მიუტოვებია. ფიქრს გაუტაცნია.

ბურუსშია თითქმის” („ხმა სამარიდან”, ლორთქიფანიძე 1959: 369).

ერთსიტყვიანი წინადადების, როგორც კადრის მნიშვნელობის დამოკიდებულება მონტაჟურ ეფექტზე, ახდენს გავლენას გარემოს აზრობრივ ზემოქმედებაზე. თითოეული კადრი თითქოს ცალკე გამოყოფილია, შენელებულია და ვიზუალური აღქმისათვის განკუთვნილი - აზრობრივად იმდენად დატვირთულია თითქოს მკითხველს, როგორც მაყურებელს სთავაზობდეს განცალკევებით წინა და მომდევნო კადრებისგან დამოუკიდებლად განვიხილოთ „სტოკკადრებისგან” შემდგარი ნარატივი. ტექსტი დანაწევრებულია ცალკეულ მინი ეპიზოდებად - კადრებად, რომელნიც აზრობრივად იმდენად ტევადია, რომ დამოუკიდებლად აღიქმება, ხოლო მთლიანობა სამონტაჟო სივრცეში მდებარე სიტყვიერი ტექსტების ერთობით მიიღწევა. ეფექტების საშუალებით მკითხველი ეფლობა მონტაჟური ატრაქციონის ილუზიებში. ცალკეული ნაწილები ერთ მთლიან ლიტერატურულ მთელად დუღაბდება.

ნიკო ლორთქიფანიძე ჯერ ქმნის თვალთ დასანახ ნარატივს - საერთო ატმოსფეროს:

„ცა. ვარსკვლავები. ღრუბლები. ზღვა”. მაგრამ სიტყვებს არ გამოყოფს მძიმით, რადგან ეს არის ცალკეული სუბსტანციური კადრები, სადაც ჩერდები, რამდენიმე წამით იაზრებ სიტყვის მნიშვნელობას მთელი თავისი სიღრმით, რომელიც ორმაგ დატვირთვას იძენს შემდეგ სიტყვასთან მიმართებაში. კითხვის დროს ვიძირებით ღამის სიჩუმეში: სასაფლაოსთან ვხედავთ ქალს და გული გამალებით გვიცემს. კინოს მთავარი იარაღი დამაბოს, შეაშინოს და მუდმივ მოლოდინის რეჟიმში ამყოფოს მაყურებელი, პირველივე ფრაზა-კადრებში გაცხადებულია. დამაბულობა მიღწეულია პოეზიაში, მონტაჟური ტიპის დამახასიათებელი ენობრივი თავისებურებით; არსებით (ზედსართავ) სახელთა წყობით. მონტაჟური ლოგიკით სიტყვათა ჯაჭვში სურათი ორგანიზდება. ფსიქოლოგიური დამაბულობის შექმნის შემდეგ, ავტორი კონკრეტულ

ლოკალიზაციას ახდენს - ხედვის წერტილ ცენტრი სასაფლაოს მიუახლოვდება. „სასაფლაო. რკინის მოაჯირი. სკამი“. რის შემდეგაც გადადის გმირის მდგომარეობის აღწერაზე. მწერალი თითქოს სრულიად გამიზნულად იცავს სცენარის პრინციპს: (1) სად ხდება მოქმედება? (2) როდის ხდება მოქმედება? (3) რამდენი გმირი მონაწილეობს კონკრეტულ ლოკაციაში? ყოველი ფრაზა-კადრი გულისხმობს უცნობი ინფორმაციის აღმოჩენას, რომელზე დაყრდნობითაც ხდება მომდევნო ფრაზა-კადრის აღქმა. უზმნო, დისკრეტულ ორ ან ერთსიტყვიან წინადადებებში ე. წ. კადრირებულ ჩამონათვალში პირველად ავტორს დასჭირდა ზმნის გამოყენება. მწერალი მას წინადადების დასაწყისში წერს: „ზის ქალი“, რომ არ დააარღვიოს თხრობის დინამიკა. მწერალი შეგნებულად თავს არიდებს ზმნის გამოყენებას, რომ სტატიკური ატმოსფერო არ დააარღვიოს. აგრძელებს ისევ უზმნო ჩამონათვალს: „მოწყენილი სახე. მუხლებზე წიგნი“. სურათის შექმნის ექსპრესიული თხრობა დასასრულისკენ იცვლება: „კითხვა მიუტოვებია. ფიქრს გაუტაცნია. ბურუსშია თითქმის“. მწერალი ქმნის გადასასვლელ ფრაზას. რადგან შემდეგ მოდის ვრცელი მონოლოგი: შინაგანი მონოლოგით მიიღწევა სიღრმისეული რეალობა: „ეხლა გაზაფხულია? ჰყვავის იასამანი, შენ მიერ დარგული? მამშვენებს ძეგლი შენ მიერ შექმნილი? ჰგალობს ბუღბუღი შენ მიერ აქ მოყვანილი? შეიძლება, შეიძლება, მაგრამ მე „მცირა . . . მცირა“ . . .

ეიზენშტეინის აზრით, მონტაჟი ერთმანეთზე გადაბმული ნაჭრებისგან შემდგარი აზრი კი არ არის, არამედ აზრი - წარმოქმნილი ორი ერთმანეთისგან დამოუკიდებელი ნაჭრის შეჯახებით (დრამატული პრინციპი). ეიზენშტეინს კლასიკურ მაგალითად მოჰყავდა იაპონური იეროგლიფები, რომლებშიც ორი დამოუკიდებელი იდეოგრაფიკული ნიშანი (კადრი), გვერდიგვერდ მოთავსებული, ახალ ცნებად - „ფეთქდება“. იაპონურ კულტურაში თვალსაჩინოა მონტაჟური სტრუქტურის ბუნება. თუ სხვა ხალხების დამწერლობამ დაკარგა პირდაპირი კონტაქტი დამწერლობის იმ ეპოქასთან, როდესაც აზრის გადაცემა ნახატების საშუალებით ხდებოდა. იაპონური დამწერლობა ცოცხალ კავშირს ინარჩუნებს პირველყოფილი ადამიანის შემოქმედებით ინტელექტუალურ საწყისთან. ეიზენშტეინს მაგალითად მოჰყავდა ტანკა:

„ნელა მოაბიჯებს

მთის ხოხობი; კუდი მისი

გაშლილა უკან

აჰ, უსასრულო ღამეს

გავატარებ კი მე მარტო

(პოტომარო)”

ნიკო ლორთქიფანიძის შემოქმედებაში აკუმულირებულია ხდომილებათა კოდები, კულტურის პირველსაწყისის სეგმენტები ტექსტუალურ მრავალგანზომილებიან სივრცეში ექცევიან საწყისთან მიბრუნების თავისებურ გააზრებად. მწერლის მინიატურები მოქსოვილია ფერწერის, მონტაჟის და იპონური კულტურისთვის დამახასიათებელ მცირე პროზის ფორმატის ერთიანობით და კულტურულ პირველწყაროზე მიგვითითებს.

ნიკო ლორთქიფანიძის მინიატურების დინამიკური ხედვა, ნაწარმოების შინაგან წესრიგს ემსახურება. ყოველი სიტყვა ცალკეული წერტილია, პიქსელი, იკონური ხატი, რომლის პატარა ჩანართი ორგანიზებულად საერთო ტექსტუალურ გამოსახულებაში ქმნის მთლიანობას.

თუ მხატვარ-იმპრიონსიტები ცდილობდნენ გადმოეცათ პირველი შთაბეჭდილება და სუსტი მინიშნება მიეცათ ფორმაზე. ნიკო ლორთქიფანიძის შემოქმედებაში ზოგადი, მაგრამ დამახასიათებელი შტრიხებით ხდება პორტრეტის აღწერა.

მინიატურაში „ინგლისელი” სტატიკური პორტრეტია მოცემული: „მეზღვაური ძლიერ ყმაწვილია და მშვენიერ შთაბეჭდილებასაც ახდენს. ოქროს ხუჭუჭა თმა, მარდი მიხრა-მოხრა, მაღალი ტანი-მომხიბვლელი, შავი ტუჩურკა და თეთრი წაღები და შარვალი, თეთრი ქუდი შავი არშიით, მოკლე ფერდზე ჩამოკიდებული ბებუთი - ყველაფერი უხდებოდა” (ლორთქიფანიძე 1989: 56). ამავე ნაწარმოებში მეორე პორტრეტიცაა მოცემული. ეს არის თვალთ დასანახი პროზა, მონტაჟის დახმარებით იკრიბება დეტალები, რომელიც შემდგომ ნაჩვენებია მსხვილი ხედით. ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, რომ მწერალმა ფოტო გადაუღო აღსაწერ ობიექტს და რაც მოექცა ობიექტივში აღწერა. ხატოვანი და ხაზოვანი სტრუქტურით მხოლოდ ძირითადი დამახასიათებელი შტრიხებით

მწერალი თავის თვალთ სუბიექტურ ემოციათა ველში აღწერს:

„თქვენში გამოსახულია აღმოსავლეთის ზღაპარი. ჭეშმარიტად სპილოს მოუტანია თავისი ემო, ყორანს ფრთა, ირემს ყელი, გველს მოქნილობა, მარჯანი ტალღას, რომ შეექმნა უცოდველ მიწას ცის მიმზიდველი ჯადო-ქალი და ეს ხელი კი არა, ხუთ თავიანი პოემა არის”.

აუცილებელი შტრიხებით გადმოცემული მოძრაობა სიტყვიერ ექვივალენტებშია მოცემული: „თმა გაშვებული აქვს, საღამურ პერანგშია. ხან შეჩერდება და გადაჰყურებს მიძინებულ ბაღს, ხან ხტის ჟინმორეული. ხან მიწვება სავარძელზე დაღალული” („მთვარე” ლორთქიფანიძე 1973: 168).

საგნის ბინოკულარული ხედვის ინდივიდუალური სისტემაა მოცემული ნაწარმოებში „სურათი სოფლად”: „შავგვრემან ოდნავ ჭორფლიან სახეს, მოკლე, თხელ, მოღუნულ ცხვირს, დაფიქრებული, დიდრონი თვალები ამშვენებენ და წითელი ტუჩები მშუქავი, თეთრი, „ჩაწკრიალებული” კბილებით ალამაზებენ. იგი არ არის განსაკუთრებული მშვენიერება” (ლორთქიფანიძე 1973: 109).

როგორც ზემოთ აღვნიშნე, დრამატურგიის თანახმად, ყველა ეპიზოდში რაღაც კონკრეტული უნდა ხდებოდეს. კინოდრამატურგიის ერთ-ერთი ძირითადი თვისებაა რომ ყველა სათითაოდ აღწერილ კადრში კონკრეტული მოძრაობა უნდა შეინიშნებოდეს, რეციპიენტისთვის ყოველი კადრი სიახლეს უნდა შეიცავდეს. საერთო ამბის, ერთ მიკრო ამბავს ქმნიდეს. მთავარია, რომ ცალკეული აღწერა აუცილებელია და ნიკო ლორთქიფანიძე სწორედ ამ სტრუქტურას იყენებს თავის პროზაში. ნიკო ლორთქიფანიძის უზმნო თხრობა ასე ვთქვათ ამის კარგი საშუალებაა, როდესაც თითოეული ფრაზა საერთო სურათის და დინამიკის შექმნას ემსახურება და დიდ მოზაიკაში ერთი კონკრეტული ელემენტია. მწერალი ისე წერს, რომ ტექსტს ხატებად, ფერწერულ ტილოებად და კადრებად წარმოვიდგენთ. ამ მხრივ ზემოთ მოყვანილი მინიატურა „ხმა სამარიდან” ძალიან საინტერესო მინიატურაა.

ცხადია სცენარი სპეციფიკური ტექსტია და მას სხვა განსხვავებული თვისებები გააჩნია (ხუთი აუცილებელი ელემენტი ნებისმიერი სცენარისთვის არის: გმირი, თანმიმდევრობა, მოტივაცია, წინააღმდეგობები, გმირობა. არ უნდა იყოს მოსაწყენი, ტექსტის გაფორმების წესი და სხვა), მაგრამ სცენარს აქვს ის ძირითადი არქიტექტონიკა, მახასიათებლები, რაც მკითხველს აიძულებს წაკითხული ვიზუალურად

წარმოიდგინოს სცენარის სწორედ ეს ხერხები, ზიარი კატეგორიებია მხატვრული სიტყვა-კაზმული მწერლობისთვისაც. სცენარი, როგორც მხატვრული ნაწარმოების ჩონჩხი ლიტერატურულ კანონებს ემორჩილება, ამდენად ბუნებრივია, რომ სცენართან მსგავსება ჰქონდეს სიტყვა-კაზმული მწერლობის ნიმუშს. უნდა განვასხვაოთ მწერლის ნაწარმოების მხატვრული ქსოვილის ძირითადი სტრუქტურა, არქიტექტონიკა, იკონური ნიშნების თანმიმდევრობა, სცენარის ხაზს მისდევს თუ თავისუფალია მისგან.

ნიკო ლორთქიფანიძის კინემატოგრაფიული გამჭვირვალობის ტექსტები კინოსცენარის სტრუქტურა და სტილისტური მახასიათებლები: მოკლე ფრაზები, მკაფიო თვალისთვის მარტივად აღსაქმელი წინადადებები. ის რაც შეგიძლია იოლად წარმოიდგინო, მწერლისთვის სცენის აგებისას უმნიშვნელოვანესია. ტრადიციული ხედვის უნარი ნიკო ლორთქიფანიძის იმპრესიონისტულ მინიატურებში სრულიად შეიცვალა. მიკროსკოპული დეტალებიც კი, იმპრესიონისტულ მინიატურებში არ არის უგულებელყოფილი. სიმართლის გაგება იმპრესიონისტი ავტორის პირადი აღქმის მსხვერპლია. მთავარია არა ის, რა არის გამოსახული, არამედ „როგორ“ არის გამოსახული. ობიექტი - რაც გადაწყვეტილების მიზეზი გახდა მაყურებლისთვის არის განკუთვნილი.

„აულაგებელ ლოგინზე ჩაცმული წევს და თუთუნს აბოლებს. ზიზლით დახედავს იატაკს; ნამწვავი, ფერფლი, ნაგავი, მაგიდაზე: გატეხილი ბოთლი, თუთუნი, საეჭვო ფერის საცვლები, ორიოდ ფურცლებ აწეწილი წიგნი და ქაღალდის ნახევები - ხელს უშლის დაჯდეს.

წამოდგება.

დადის.

ჟოკეის ქუდი; დაბალი, სქელი; შავი ხუჭუჭი თმა; სადღაც ჩავარდნილი თვალები; წვერი გაუპარსავი; უფერული ყელსახვევი, გაცრეცილი პიჯაკი; ხელი უთრთის; მოკლე, დაკერებული, ულაზათო ნაოჭებიანი შარვალი; გალოშები.

დადის ზურგზე ხელებდაწყობილი, თითქო ვიღაცას ეპარებაო.

მთლიანათ - პარიზელი აპაში . . .

მიუჯდება მაგიდას.

წერს,

მერმე ადგება და ფიქრობს:

- გავაგზავნო? .. არ გავაგზავნო?..

- თეატრალური პოზით დადგება და კითხულობს” („ხელოვანთა ყავახანა” ლორთქიფანიძე 1981: 374).

„აულაგებელ ლოგინზე ჩაცმული წევს და თუთუნს აბოლებს” - საშუალო ხედია. მწერალი თითქოს მოკლე ლაკონური ფრაზით საზღვრავს აღწერილი მოვლენის ჩარჩოებს, თუ რა სიშორიდან როგორი რაკურსით უნდა დავინახოთ ჩარჩოს შიგნით განვითარებული მოვლენები. შემდეგ რაკურსი იცვლება და ახლო ხედის პანორამული

მოძრაობით ვხედავთ: „ზიზღით დახედავს იატაკს; ნამწვავი, ფერფლი, ნაგავი, მაგიდაზე: გატეხილი ბოთლი, თუთუნი, საეჭვო ფერის საცვლები, ორიოდ ფურცლებ აწეწილი წიგნი და ქაღალდის ნახევები - ხელს უშლის დაჯდეს”. ნიკო ლორთქიფანიძის ყოველი ფრაზა სიახლეს შეიცავს, ავტორის ხედვის წერტილი, როგორც კამერა მოძრაობს და ობიექტივის ჩარჩოში მოქცეულ საგან-მოვლენებს ვაკვირდებით. უზმნო აღწერა: „ჟოკეის ქუდი; დაბალი, სქელი; შავი ხუჭუჭი თმა; სადღაც ჩავარდნილი თვალები; წვერი გაუპარსავი; უფერული ყელსახვევი, გაცრეცილი პიჯაკი; ხელი უთრთის; მოკლე, დაკერებული, ულაზათო ნაოჭებიანი შარვალი; გალოშები”. ცხადად მხოლოდ ის უნდა წარმოვიდგინოთ, რასაც ავტორი ჩამოთვლის ყოველგვარი თვითშემოქმედების გარეშე.

ხედვის წერტილ-ცენტრი ისევ უბრუნდება საშუალო ხედს: „თეატრალური პოზით დადგება და კითხულობს”.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, კინოდრამატურგიაში დიალოგს ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფუნქცია აქვს. დავუკვირდეთ როგორ აგებს სცენას ნიკო ლორთქიფანიძე. მკაფიო, ნათელი და იოლად აღსაქმელი დიალოგი, სრულიად ბუნებრივი, ყოველდღიური ხედვა საგან-მოვლენებისა, მკაფიო სურათს გვიქმნის წარმოსახვაში:

„ვიღაცა დამდგომია თავზე; მალვიძებს. აღარ მძინავს; თვალის გახელა კი მეზარება:

ბურუსში ყოფნა, ზმორება, თვლემა ტკბილია.

- კარგია გავიგე! სამოვარი დადგი!

- სამოვარს დაგიდგამ კი არა, ფეხს დაგაბანინებ. გამოახილე თვალი - მე ვარ! გამოვიხედე. დილაა. დარაბები დახურულია. ფარდები ჩამოშვებული. სინათლე ძლივს შემოდის.

- შენაა სიკო? რამ მოგიყვანა ასე ადრე ? სანადიროდ ხომ არ მიგყევარ?

- ადრე კი არა, ათი საათია!

- გადასწიე ფარდა, ბიჭს დაუძახე, სამოვარი შემოიტანოს” („უილქნოდ”, ლორთქიფანიძე 1973: 135).

ნიკო ლორთქიფანიძესთან დიალოგი დინამიზმით არის დამუხტული და სიუჟეტს ელასტიურად ავითარებს: ხმა გვესმის და ვხედავთ მოვლენებს მოძრავი სურათების მსგავსად. შემთხვევითი როდია, რომ კინემატოგრაფიის განთიადზე 1894 წელს, მისი იდეა ფორმულირებულ იქნა უილიამ პოლისა და ჰ. უელსის პატენტში შემდეგნაირად: „ისტორიების მოყოლა მოძრავი სურათების დემონსტრაციის საშუალებით.“ მოვუხმოდ შესაბამის ნიმუშს:

- ეი კოსტა, - დაიძახა ცოტა ხსნის შემდეგ ოთახიდან ვილაცამაც.

მოურავმა ფეხაკრევით შეაღო წინა ოთახის კარი, გაიარა დარბაზი და მოწიწებით მიადგა საწოლ ოთახს.

- მე მიბრძანებ, ბატონო?

- ჰო, შენ, აბა ვის, ეშმაკს?! შემოდი !

- მოურავი შევიდა და კარებთან აეტუზა.

- რა ამბავია?

- მშვიდობა ბატონო!

- მოთოვა?

- დიდი, ბატონო!

- მეთოვლეები გააგზავნე სახურავზე?

- კი, ბატონო. („მრისხანე ბატონი”, ლორთქიფანიძე 1981: 39).

რიტმი ნიკო ლორთქიფანიძის პროზაში

სცენარისტის რიტმს გარკვეული მნიშვნელობა აქვს, ამ შემთხვევაში იგულისხმება არა სალექსო რიტმი, არამედ თხრობის დინამიკა, სიმეტრიული რიტმი, რაც მკითხველს წაკითხულის წარმოსახვით აღქმაში ეხმარება.

რიჩარდ უოლტერი სცენარისტების სახელმძღვანელოში აღნიშნავს, რომ რიტმულობა, მატერიალი, რომელიც არის დაწერილი ხმამაღლა წასაკითხად, არსებითად განსხვავდება ტექსტუალურად. რიტმულობას ის ადარებს ბავშვის ნაივურ აღქმას. რიტმი პროზაში, მით უფრო მინიატურაში დამახასიათებელი თვისებაა. ნიკო ლორთქიფანიძის ზოგიერთი მინიატურა პროზის ფორმით დაწერილი ლექსია. პოლ ვერლენი წერდა: „მუსიკა, უპირველეს ყოვლისა“. „სიტყვები ინსტრუმენტებია, რომლებზე დაკვრაც უნდა იცოდეს“ - რიჩარდ ფონ შაუკალი. ლორთქიფანიძის ეს კრედიო ჩამოყალიბებულია მის ეპიგრაფში, რომელიც მან წარუმძღვარა 1914 წლის მინიატურათა ციკლს „სულიერი განწყობილებანი“: „უმთავრეს მიზნად მქონდა მკითხველში ერთგვარი სულიერი განწყობილება გამომეწვია - სიტყვის საშუალებით მუსიკის საწადელი მიმეღწია. ქართულ მწერლობაში იშვიათია ასეთი ცდა. შეცდომა და უხერხულობაც ამიტომ მრავალი იქნება“ „სულიერი განწყობილებანი“, (ლორთქიფანიძე 1934: 247). მინიატურა „წერილი“ ხელნაწერ დედანში ლექსადაა დაწერილი. ნიკო ლორთქიფანიძის ნოველაში „შელოცვა რადიოთი“ ხშირია ალუზიები საოპერო და თეატრალურ წარმოდგენებზე: „ - როგორ? ვიმღერო მარგარიტა თუ ვითამაშო ოფელია?... - ღიმილით შეეკითხა ელი“. „როგორ? ვიმღერო მარგარიტა“ - აქ სავარაუდოდ მწერალი გულისხმობს ჯუზეპე ვერდის ოპერა „ტრავიატას“ მთავარი პერსონაჟის - მარგარიტა გოტიეს პარტია („ტრავიატა“ იტალიურად შეცდომილს, დაცემულს ნიშნავს). ოპერა დაიწერა ალექსანდრე დიუმას რომანის „ქალი კამელიებით“ მიხედვით.

„ვითამაშო ოფელია“. - "ჰამლეტის" ამბროიზ თომასისეული საოპერო ვერსია უნდა იგულისხმებოდეს. ნოველაში „შელოცვა რადიოთი“ პერსონაჟებმა ოპერაში მოისმინეს „ტრისტან და იზოლდა“ - კელტური ლეგენდის თემაზე შექმნილი რიჩარდ ვაგნერის ოპერა.

– წავიდეთ, თუ მივდივართ... – ვეღარ მოითმინა უხერხულობა ელიმ. – ურის ქალზე? – იკითხა შემკრთალმა ჰექსლეიმ... უკანასკნელ სცენას ნულარ მოუცდით, რადგან

ასეთი ნერვებიანი გახდით, ბატონო ბრომლეი...” – უნდა იგულისხმებოდეს ჟაკ ფრომანტალ ჰალევის (1799-1862) ოპერა "ურის ქალი". ჰალევის ოპერიდან "ურის ქალი".

სცენის ფარდიდან გამოხტა ქალი... – საკუნტალა!.. – საკუნტალა – "მაჰაბჰარატას" მითის და კალიდასის დრამის – "საკუნტალას" პერსონაჟი. მასში ერთმანეთს ებრძვის სულიერი და ქალური. იგი ასპექტიზმისა და ვნების სიმბოლოა. ფრაგმენტი კალიდასის ოპერიდან "საკუნტალა".

ავტორი არა მხოლოდ ახსენებს ოპერებს და ციტირებს სათაურებს, არამედ თავად ქმნის რიტმიკის შემცველ ტექსტუალურ ნაკადებს – ლექსებს, რომელიც პროზაული მინიატურის ფორმით არის მოცემული, მაგრამ სრულყოფილ ლექსს წარმოადგენს.

ლექსის სტრუქტურის რიტმული მინიატურა ნიკო ლორთქიფანიძისთვის ბგერწერის ის ხერხია, რომლითაც ფერწერულ სურათს ქმნის: „სიტყვები ახლაც გულს ჩამრჩენია; ბატონის მომღერლების ხმა რა სევდით ჩამგუგუნებდა გულში! ლექსები განა მეც არ მესმოდა? ხატავდნენ ბატონის დარბაზს, განა მეც არ ვხედავდი და თვალი არ მღებოდა?”. „ამაყი” (ლორთქიფანიძე 1989: 49).

„ხრამის პირს მიყვება ფერდობზე გაჭრილი სოფლის გზა. ხრამი და გზა უეცრად უხვევს. კუთხეში ხრამიდან თავი ამოუყვია ვეებერთელა ცაცხვს და მჭიდრო ჩრდილი ფარავს ორივე მხრივ ამოსული მუხებით გადაბურულს ყინულისვით ცივ წყაროს. წყარო ფერდობის ძირში ღარიდან მორიკრიკობს; ამ ადგილას კენჭებით მოყრილ გზაზე ეცემა და ჩხრიალით უფსკრულში ვარდება. აქ მუდამ გრილა; თითქმის ცივა” („სურათი სოფლად” ლორთქიფანიძე 1973: 109).

კინოს კონსტრუქციული სტრუქტურის გადატანა ლიტერატურაში უპირველეს ყოვლისა გულისხმობს სახის აგების ტიპოლოგიურ მსგავსებას.

„წყაროს ფეხში ჩერდებიან მგზავრები; დაიბანენ პირს, დაღევენ წყალს; ცხენს თვალს ამოუწმენდენ; ყურს დაუწევენ, ურმის ღერძს დასაპნავენ; შორს მიმავალი აქ ისაუბმებს, მიითვლემს” („სურათი სოფლად”, ლორთქიფანიძე 1973: 109).

ნიკო ლორთქიფანიძის ორიგინალური სტილი და ეკფრასისის ხვედრითი წონა მდგომარეობს იმაში, რომ ის აღსაწერი ობიექტის კონტურების შექმნისას, მუდამ მკითხველის ხედვის წერტილის გადანაცვალებას აკეთებს. მწერლის თვისება დაინახოს და აღამოაჩინოს ისეთი რამ, რასაც გახდის ასახვის ობიექტად, იმპრესიონიზმში მიეცა კონკრეტული სადინარი. ავტორი ზუსტი თხრობის უნარით, წამიერ შთაბეჭდილებას მომენტალურად გადმოგვცემს მძაფრი შინაგანი ექსპრესიით და კომფაქტური, ფრაგმენტული ფრაზებით, რომელიც მთლიანობას მკითხველის წარმოსახვაში იღებს.

„ქალმა ვიწრო ქუჩაში შეუხვია. ეტლმა ჩამოგვიარა და უამრავი მტვერი მოგვაცარა. შუა გზაზე დახეული წალა ეგდო. „გადმონალოცი“ ნაჭრები, დედოფალა, შეღებილი კვერცხი გზის განაპირას იდვა, მესრის ძირში. შორიდან მოისმოდა გიტარის აკომპანიმენტი და მანდილოსნის ნაღვლიანი ხმა: „ნუ დამივიწყებ, ნუ დამივიწყებ!“ შუა ქუჩაში, ტლაპოში გაჭიმულიყო რუხი დიდი ნეზვი ღორი; ძუძუები გადმოეყარა და ხვრინავდა. იქვე შვიდი გაზრდილი გოჭი იჩუქებოდა“ (ლორთქიფანიძე 1973: 141).

„ქალი შეჩერდა სწორედ იქ, სადაც ვიწრო ქუჩა თავდებოდა. მივედით; სახლის წინა მხარის სამი ფანჯარა აივანზე გამოდიოდა. აივნის ბოძები და კიბე ქუჩას უფრო ეკუთვნოდა, ვიდრე სახლს; პატარა ფანჯრებს შიგნიდან ფარდები ეკიდა. ოდნავ მბჟუტავ ლამფას აივნიდან ძლივს შეამჩნევდა კაცი, მიმოვიხედე; ქუჩის მეორე მხარეს მინგრეულ-მონგრეული მესერი მომხვდა თვალში. რაღაც მოგონება აღმიძრა ამ უტყვმა წამოქცეულმა ღობემ . . . რა უნდა იყოს, რა მოხდა აქ ისეთი, რომ მახსოვრობაში ჩამრჩენოდეს“ . . .

ცირეკიძე წერდა; მინიატურა წერტილებით იწერებაო (ცირეკიძე 1919: 21) შეიძლება ითქვას, რომ ლიტერატურული მინიატურა ცალკეული სიტყვებით - კადრებით იწერება. „მეც ფეხაკრეფით ნელა მივედი, კიდევ უფრო ფრთხილათ გადავწიე ხის შტოები და მივიხედ-მოვიხედე: ბამბასავით თეთრი, კისერმოღერებული გედი, შუა წყალში უძრავათ შეჩერებულიყო და მედიდურათ შემომეყურებდა, თითქოს უცდის როდის დავუმიზნებ თოფს, რომ მომასწროს და თვალთაგან გამისხლტესო, მაგრამ სულ სხვა სურათი წარმომიდგა და ტყვიისთვის ვეღარ გავიმეტე წყლის ვარდი“ („გედი“, ლორთქიფანიძე 1973: 65).

პლასტიკური მოძრაობის და ფერწერული ხაზების ექვივალენტების მონტაჟური სტრუქტურა ნაზ თანმიმდევრულ სურათს ქმნის: „დაცხრა მზე. ჩრდილმა პატარ-პატარა ურიცხვი მთვარეებით ააჭრელა შარაგზა. ცხენმა უმატა ფეხს... აი, თოხარიკიც გაურია.

სიომ ნაზათ შემოუქროლა; ოფლის წვეთებით დანამული შუბლი გააშრო, გააგრილა. აღარ მოდის გული მგზავრს, როცა ღობეზე გადმოსულ ბროწეულს წამოედება ან ლედვის შტო სახეზე გადაუსვამს ფოთოლს, დაუღლული, მიგვეში ჩაწოლილი ღორი ცხენს ააცქვეტინებს ყურებს, იქ ძაღლი შეუტევეს. მაგრამ მგზავრი არხეინათ მიდის და ყველაფრით კმაყოფილია! მჩატე ჰაერს ხარბათ ჰყლაპავს.

არ შეიძლება არ ვახსენოთ „სენტიმენტალური ნახატი“ მის ვიზუალურ ხაზგასმულ მხარეს სათაურიც ააშკარავებს. მწერალი მინიატურის დასაწყისში საერთო ხედით აღწერს გარემოს: „ფართო ეზოში ცაცხვის ჩრდილი ღელავს მაღალ კოინდარზე. ღობეს ჩაყუდებული აქვს ალვის ხეები. თავქოჩორა ბჟოლას გვერდს უდგას ღობიოს ხე; გაბმული მეწამული ძროხა ბალახობს; აიღებს თავს და ერთს დაიზულვებს. მის ხმაზე პასუხს გასცემს სადგომიდან პატარა ხბო. ძროხა თითქოს შეატყობს, ჩემს ხბოს არაფერი უჭირსო და ისევ დაიწყებს ხარბათ ბალახობას. შორიახლო დაშავებული, პატარა ცხენი ხან აცქვეტს ყურს და ხან ისევ მივარდება ბალახს. ბატები თეთრათ ამკობენ მწვანე მდელოს. ქათმები კაკანებენ“. მთავარი ატმოსფერო შექმნილია ვიზუალური სურათით, მაგრამ აქ სენტიმენტალური არაფერი არ არის. გარემოს შთაბეჭდილების შექმნის შემდეგ მწერალი გადადის ამბის მოყოლაზე; პერსონაჟის პირით ვეცნობით მოხუცის შვილის ტრაგიკულ ბედს. მინიატურის დასაწყისში აღწერილი გარემო არის მნიშვნელოვანი. სწორედ ამ ცაცხვის ჩრდილში ვითარდება მოქმედება. უფრო სწორედ წარსული კადრების გახსენება პერსონაჟის მიერ. სწორედ ის მიუთითებს რომ ყოველივე ეს მათი დაახლოება, დაშორება და დაშორების შესახებ წერილის მიღება, წაკითხვა ამ ცაცხვის ქვეშ მოხდა. ზოგადი კლასიფიკაციის თანახმად მონტაჟური ხერხები ორ ძირითად კატეგორიად იყოფა: თანმიმდევრული და დინამიური (გართულებული) მონტაჟი. ნიკო ლორთქიფანიძე დინამიური მონტაჟური ხერხის მეშვეობით ქმნის, ამ ორი მიმდინარე და წარსულის ერთმანეთზე დამოკიდებული გამოსახულების ურთიერთკავშირს. ჩვეულებრივ კინოში და განსაკუთრებით სატელევიზიო პრაქტიკაში

ამ ხერხს უწოდებენ: „წაფენას“, როდესაც ორი კადრი ერთმანეთს ძალიან ნელა და ელასტიურად ენაცვლება.

წაფენით გადასვლას იყენებენ გმირის ახალგაზრდობის ფოტოდან მისივე ფოტოზე სიბერეში, ამით აჩვენებენ მაყურებელს, რომ ძალიან დიდი დრო გავიდა.

ნიკო ლორთქიფანიძე სწორედ ასე, ნელა გადადის მეორე მთავარ მოსაყოლ ამბავზე, მაგრამ ამ პროცესის პარალელურად მინიატურის დასაწყისში აღწერილი გარემო მკრთალდება, კადრში მკაფიოდ ჩნდება მეორე გამოსახულება - ის ძირითადი ამბავი სიუჟეტური ხაზი მინიატურის, რაზეც აგებულია ფაბულა. მინიატურაში პირველად აღწერილი გარემო (ლოკაცია) და ამ პროცესის პარალელურად მკაფიოდ ჩნდება მეორე ამბავი „აი ამ ცაცხვის ძირში, ბატონო, სწორედ ამ ცაცხვის ძირში, იყო, - მეუბნება მოხუცებული ქალი. - ღმერთმა კი იცის, ჩემს დღეში არავისთვის მიწყენინებია, მაგრამ, რომ შემემძლოს ჩემისვე, ხელით დავწეწდი იმ ურჯულოს.

მშვიდი ქალის დანაოჭებული სახე თრთის, თვალები უწიტდება და ცრემლი ნამალევით ეცემა ნიკაპზე” („სენტიმენტალური ნახატი“, ლორთქიფანიძე 2012 ტ.2: 91).

პერსონაჟის მოყოლიდან ვიგებთ მისი ქალიშვილის გათხოვებას, უნივერსიტეტში სწავლას, მის რჩეულთან წერილების მიწერ-მოწერას და ისევ იმ ცაცხვის ძირში წერილის მიღებას, რამაც მისი ტრაგიკული გარდაცვალება გამოიწვია.

მწერლის მიერ პირველი აღწერილი კადრები ბოლომდე არ ქრება. ლანდად გასდევს მას წარსულის კადრები, რის შემდეგაც ისევ დასაწყისის კადრი იძენს მკაფიოობას. კინემატოგრაფიული აქტის შემცველი ეს მინიატურა ზუსტად გადმოსცემს იმ ძირითად სურათებს, რაც ქმნის მთლიან სიუჟეტს. ამიტომაც ჰქვია ამ მინიატურას „სენტიმენტალური ნახატი“, რომ სწორედ სენტიმენტალური სურათების წაფენის ხერხის მონაცვლეობით ქმნის ავტორი მას. კინოში ან სატელევიზიო პრაქტიკაშიც, წაფენას იყენებენ წარსულის ქრონიკის კადრების დროის ინტერვალის გავლის საჩვენებლად. ნიკო ლორთქიფანიძეც ანალოგიური დატვრითვით მიმართავს ამ ხერხს. ცაცხვის ძირში მოვლენები იწყება და სრულდება, შუაში კი, წარსულის პერიპეტიებს ვეცნობით. მსგავს ხერხს: დასაწყისის დასასრულ ფინალში გამოყენებას, ავტორი სხვა მინიატურებშიც მიმართავს, როგორც ერთი მთლიანობის შექმნის საშუალებას.

დინამიკა მხოლოდ დამაბუღ სიუჟეტში კი არ ვლინდება, არამედ ნაწარმოების სტილშიც, მის არქიტექტონიკასა და საერთოდ სამყაროს მოდელირების ხასიათშიც.

ლიტერატურის თეორეტიკოსი რევაზ ყარალაშვილის აზრით, მკითხველმა თავისი თავი, თხრობის ნაკადს უნდა დაუქვემდებაროს, იგი უნდა შეეცადოს სრულიად განზავდეს ნაწარმოებში და მხატვრული სინამდვილე ერთადერთ რეალობად მიიჩნიოს (ყარალაშვილი 1977: 121). ყარალაშვილი, მკითხველის მიერ მხატვრული ტექსტის აღქმის რამდენიმე საფეხურს გამოყოფს. პირველ საფეხურს წარმოადგენს მკითხველის გამოთიშვა რეალური სინამდვილიდან და მისი ცნობისმიერი გადართვა მხატვრულ სინამდვილეზე. ამ პროცესს ინგარდენი „სინამდვილის დავიწყებას“ უწოდებს. ამგვარი „სინამდვილის დავიწყება“ კინოთეატრში სიბნელით მიიღწევა, რადგან მხედველობითი არხი სიბნელის გამო მხოლოდ ეკრანზეა კონცენტრირებული. პუშკინს დღე უჭირდა წერა და ამიტომ ღამე წერდა, სინათლის შუქით მხოლოდ ქაღალდი იყო განათებული. „გონების ჩაბნელება“ ანუ სინამდვილის დავიწყება და გონების გადართვა მხატვრული ნაწარმოების რეალობაზე, მხატვრული სისტემის ორგანიზების პირველი ეტაპია. თითქოს ჩარჩოს მსგავსი ზღუდიტაა შემოსაზღვრული რეალური სინამდვილის მიმართ. ასეთ ლიტერატურულ ჩარჩოდ და მწერლის მიერ ამბის აღსაქმელად მკითხველის მომზადება ე. წ. მომზადებები ძალიან ხშირია ნიკო ლორთქიფანიძის შემოქმედებაში.

ნოველას „მომღერალი“ ეპიგრაფში წერია: „.....გასართობათ ერთი ნაცნობის უტყუარ ამბავს გადმოგცემთ. შეიძლება სევდა მოგგვაროთ. სევდა იყოს ჩვენი შემაერთებელი ქსელი. მიიღებთ, რომ გიძღვნათ?“.

დემნა შენგელაია ნიკო ლორთქიფანიძეზე წერდა: „თუ სხვანი შავით წერენ თეთრზე, ის თეთრით წერდა თეთრზე. მისი დაუწერელი სტრიქონი გაგრძელებაა დაწერილისა“ (შენგელაია 1955: 106). შენგელაიას ეს დაკვირვება არსებითია ნიკო ლორთქიფანიძის მხატვრულ ტექსტებში. დაწურული ფრაზებით მინიშნებული, მკითხველის ფანტაზიაშია ნაგულისხმები. ეს ეხება ეპიგრაფების ნარატივსაც, რომელიც ასევე მოკლე, ძირითადი თხრობის სინტაქსს შეიცავს. „რაინდები-ს“ ეპიგრაფში წერია: „ვისაც გამოუცდია დიდი ავადმყოფობა, ახსოვს ბოდვა, ტკივილების დროს ჩანგი თუ არა, ზღაპარი მაინც მოუსმენია, იგი გაიგებს ჩემს სულისკვეთებას და სასიამოდ დარჩება

არეული ისტორიის, დავიწყებული ზეპირგადმოცემების და დაღლილი ოცნების ხლართი, მწარე დღეებში ნაღვლიანი ფიქრების გასაფანტავად შეკონილი”.

„მესმის კილო სამგლოვიარო ზარისა და ვწერ („ცხოვრება სალომიკასი“); „ვუძღვნი მათ, ვისაც უკანასკნელი პატივი ვერ ვეცი, ერთი მუჟა მიწა ვერ მივაყარე” (‘პანაშვიდი’); „მარად და მარად”-ს ასეთი ეპიგრაფი აქვს: „მეკითხებით, მართალია თუ არა ქართული ანდაზა: თვალი თვალს რომ დაშორდება, გული გადასხვაფერდებაო. ცხოვრებამ ამ საკითხის შესახებ დასაბუთებული, მახვილი და საყურადღებო ტრაქტატი დაწერა. ვინმე გამომამყდავენებს. დიდი იქნება. არ წაიკითხავთ, ვინაიდან თავს მოგაბეზრებთ”.

ნიკო ლორთქიფანიძეს ერთი წამითაც არ ავიწყდება მკითხველი. ის მკითხველზე ფიქრობს, ზრუნავს მასზე, შედის დიალოგში, ესაუბრება და ხშირად ეკამათება კიდეც. ავტორის მიერ მკითხველთან ურთიერთობის ეს ჩარჩო დამაჯერებლობის ტონისა და ინტერაქტიული კონტაქტის აუცილებელი პირობაა. „ნუთუ, მკითხველო არ მოგწყინდა ეს წერილები, მით უმეტეს, მგონი, იცი, უკეთესი წერილების მოწოდება შემიძლია, მაგრამ შენ თვითონ არ მეხმარები, შენ თვითონ არა სცდილობ საშუალება მომცე, უფრო გულწრფელად მოგელაპარაკო” (ლორთქიფანიძე 1973: 154).

ლორთქიფანიძე ამბის მოყოლამდე ერთგვარად ინტერაქტიულ ურთიერთობაში შედის მკითხველთან. ნოველა „რაინდ-ს” ავტორმა ასეთი ეპიგრაფი წარუშმძღვარა: „თქვენი გულის ნადების გამოხატვა მსურდა. მივალწიე საწადელს თუ არა განსაჯეთ”. ამ ნაწარმოებში მწერალმა მკითხველს დაუტოვა განსასაჯელად ნოველის გმირის ნამოქმედარი. თითქოს მკითხველიც შემოქმედებითი პროცესის მონაწილე გახადა.

(სათაურებისა და ეპიგრაფების სწორედ ამ ფუნქციაზე ვრცლად მსჯელობს თეიმურაზ დოიაშვილი თავის წერილში „განწყობილებათა და შთაბეჭდილებათა მხატვარი“, რომელიც პირველად ნიკო ლორთქიფანიძის საიუბილეოდ დაიბეჭდა „ლიტერატურულ საქართველოში“ 1981 წელს 16 ოქტომბერს).

„ნუ დამიწუნებთ! არ შემიძლია გრძნობა-გონება შევაჩერო დიდ პიროვნებებზე”- („თავსაფრიანი დედაკაც-ის” ეპიგრაფი).

ან: „მკითხველო, ვერაფერს ვერ დამაბრალე. რამდენჯერ ყოფილა, რომ გულახდილათ შენთვისვე სასარგებლო წერილი დამიმზადებია, მაგრამ . . . მაგრამ

ჩემგან დამოუკიდებელ მიზეზების გამო ვერ წაგიკითხავს. რაღა თქმა უნდა, რომ შენ თვითონ არ გაქვს სურვილი თვალები გაახილო, არ გინდა წმინდა ჰაერით ისუნთქო, თორემ ჰაერი ისე გავრცელებულია, ძალა შენი იმოდენაა, რომ ერთს წერილს კი არა, ბაზალეთის ტბას ჩვენს სანუგეშო აკვანს ამოგლეჯდი”.

მიმართვა სრულიად სხვადასხვაგვარია ნიკო ლორთქიფანიძესთან და ის ტექსტის ნებისმიერ ადგილას შეიძლება შეგხვდეს, როგორც ეპიგრაფში ან დასაწყისში, ასევე შუა ნაწილში. უმთავრესი მიზანი ამ მიმართვების არის გულახდილი დიალოგის გამართვა მკითხველთან. მწერალი მკითხველს უკიდურესად თბილ, გულწრფელ ატმოსფეროს უქმნის სასაუბროდ. „სხვა გვარი ამბავი მსურს გიამბოთ. არ ვმაღავ: მოქმედი პირი მე თვითონ გახლავართ. ხშირად ვყვები ხოლმე ამ ამბავს, რადგან მსურს გავთავისუფლდე მუდამ გულზე დაწოლილის სირცხვილსგან. ყოველივე მოვიმოქმედე, ყოველივე ვსინჯე, თავი მაინც აგერ ოცზე მეტი წელია დახრილი მაქვს და პირდაპირ თვალებში ვერავისთვის შემიხედნია („მსახიობი”, ლორთქიფანიძე 1973: 350).

ხშირად მრავალ წერტილების სიტყვების ნაცვლად აღნიშნული სიმბოლოებია, რომელშიც მკითხველმა საკუთარი ფანტაზიით უნდა იგულისხმოს არა ახალი სიტყვები, არამედ ხატების ის კადრები, რაც მანამდე წაკითხული სიტყვა-კადრების ლოგიკური გაგრძელებაა.

სცენარის კითხვის დროს პერსონაჟები უნდა იყვნენ რაც შეიძლება ნათელნი, ისევე როგორც ეკრანზე. ამიტომ თვისებები გმირებს პირველი გამოჩენისას უნდა მიეცეს. ეს აღწერა ისევე როგორც სხვა ელემენტები სცენარში საჭიროებს მოკლე მოცულობას.

ფერწერული პეიზაჟები ფერისა და ტონალობის სინათლის და აბსოლიტური განათების პირობებში ტემპერამენტით და დინამიზმით აღიწერება. ფერწერული ცოცხალი კადრები წარმოსახვაში წამიერ მოძრაობაში იბადება ისე, რომ აღწერის მომენტში მკითხველი მაყურებლად უნდა გარდაიქმნას: „გათავდა სიმინდის რჩევა... ფუჩქიც კი შეჰყარეს საბძელში; ხმება ნალიაში გადარჩეული ტარო. უკლო დუდილი ჭურებში ჩასხმულმა ტკბილმა. ყანებში ძნად დამდგარ ჩალის კონებს წინანდებურად უგულოდ აღარ ჩაუვლის საქონელი, არამედ შეჩერდება და უფრო ნედლს ფურცელს გამოგლეჯს და უმაღოდ შეექცევა; ჯერ ვერ მისჩვევია ხმელს; მუცელი მაძლარი აქვს

ოდნავ შეყვითლებული ბალახით. ხშირად აირევა ჰაერი და მოვარდნილი ქარი დააფრიალებს

ფოთლებს, ფუჩეჩს...

ისმის ხმა მხიარული სიმღერისა.

გოგოები გათხოვებას ელიან.

ბიჭები ცოლის შერთვას.

ცოტახნით მიწის მუშამ იგრძნო შეღავათი.

შემოდგომაა” („კერიასთვის”).

ნიკო ლორთქიფანიძის ნარატივი: თხრობის ფრაგმენტულობა და მოზაიკურობა. ლაკონური ფრაზები, ერთსიტყვიანი, ხშირად უზმნო, სახელდებითი წინადადებები, დეტალებზე და ნიუანსებზე აქცენტირება კინემატოგრაფიული გამჭვირვალობის ტექსტს ქმნის. მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ ტექსტიდან ნებისმიერი ინტერპრეტაციაა შესაძლებელი. ყოველი ნაწარმოები მისი გააზრების განმსაზღვრელ წესებს შეიცავს, ინტერპრეტაცია სწორედ ამ წესების ქოლგის ქვეშ მიმდინარეობს.

მხატვრულ სისტემაში სხვადასხვა სახის კოდი შეიძლება გამოიყოს 1. გამოსახვის საშუალებათა კოდი, რომელიც ლიტერატურული ნაწარმოების ენობრივ მხარეს მოიცავს და მკითხველისგან ენის ცოდნას, სტლისტურ თავისებურებათა შეგრძნებას, ტროპების გამოყენების კანონზომიერებათა გათვალისწინებას და სხვა ენობრივ ნიუანსების აღქმის უნარს მოითხოვს. (ამ შემთხვევაში იმპრესიონიზმისთვის დამახასიათებელი სტილი, გარდა გამოსახვის საშუალებათა კოდისა - ლ. გ.). 2. არსებობს ჟანრული კოდი. ლიტერატურის ყველა ჟანრს გააჩნია მასალის ორგანიზაციის თავისი სპეციფიკური კანონები, რომელთა გათვალისწინებაც აუცილებელია მკითხველისთვის. ყოველ ჟანრს თავის სემანტიკური ველი გააჩნია. ამ კოდის დეკოდირება შესაბამისი კოდის ცოდნით ხდება 3. მხატვრული ნაწარმოების კითხვის პროცესში დიდ როლს ასრულებს მკითხველის მიერ კულტურული კოდის ცოდნა (ყარალაშვილი 1977: 123).

სამივე ზემოთ ჩამოთვლილი საკითხი, არსებითია ნიკო ლორთქიფანიძის შემოქმედებისთვის. იმპრესიონიზმისთვის დამახასიათებელი მოკლე ფრაზების, წერტილოვანი, ნარატივი მეორე კოდის ჟანრული კანონების საზღვრებშია დეკოდირებული, ხოლო იმპრესიონისტული ფერწერის ან კინოს ნარატივები, რომელიც

რიგ შემთხვევაში ავტორის მიერ არის მითითებული (1. „მკითხველს ვთხოვ მოიგონოს სურათი“ . . . 2. ლორთქიფანიძეს, ტილოს სათაური, მინიატურის სათაურად აქვს გამოყენებული, 3. ან: ტექსტში მითითებულია რომელიმე ფერმწერი და სხვა.) მკითხველის ინტელექტუალურ შესაძლებლობებზეა დამოკიდებული. სამივე კოდი ერთმანეთს ავსებს და მწერლის ოსტატობითაა შექმნილი, ამ კოდების მკითხველის მიერ გახსნა, არსებული ნიშნების სწორედ ამოკითხვა, ადეკვატური აღქმა, ხორცს ასხამს მწერლის ჩანაფიქრს.

ამგვარად, დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ იმპრესიონიზმი, როგორც მოდერნისტული სისტემა, თვისობრივად ახალი მსოფლაგანცდა იყო ხელოვნებაში, რომელიც სხვა ინოვაციურ შემოქმედებით გამოცდილებასთან ერთად, ფოტოგრაფიის მსგავსად გარე სინამდვილიდან (ცნობიერებაში) გაჩენილი შთაბეჭდილების მყისიერად გადმოცემას ცდილობდა.

ლიტერატურული იმპრესიონიზმი რიგ შემთხვევაში ფერწერული იმპრესიონიზმის ძლიერ გავლენას განიცდიდა. ფერწერიდან იღებდა ფერების და სინათლის თამაშის რეკომბინაციებს, იყენებდა მხატვრულ ფერწერულ, მხატვრულ გამომსახველობით საშუალებებს.

მინიატურა, როგორც ჟანრი ვიზუალურად აღსაქმელი მხატვრული ნაწარმოების და ტექსტის გზაგასაყარზე ჩამოყალიბდა. იმპრესიონიზმის მცირე პროზის ჟანრები, ცხადია საკუთრივ ლიტერატურის ისტორიაში მყარ საფუძველს პოულობდა ხანგრძლივი ტრადიციის სახით, მაგრამ XIX საუკუნის დასასრულს დაწყებული გლობალიზაციის ძლიერი პროცესი, ტექნოლოგიური რევოლუციის ფონზე ახდენდა თავისებურ გავლენას სახელოვნებო მიმართულებებზე და მათ შორის ჟანრის მახასიათებლებზეც. ტექნიკურმა პროცესმა ხელი შეუწყო მცირე პროზის ჟანრების გავრცელებას და მის თავისებურებების განსაზღვრას.

ჩემ მიერ ნიკო ლორთქიფანიძის შემოქმედების შესწავლამ ცხადყო მწერლის ფერწერისადმი მიმართების რამდენიმე შრე.

1. მწერალი ასახელებს ცნობილი მხატვრის ტილოებს სათაურში, ეპიგრაფში ან ტექსტში და კონკრეტული მიზნის მისაღწევად ახდენს სულიერი განწყობილების შექმნას.

2. ავტორი არ ასახელებს მხატვარს, მაგრამ ციტირებს, რომელიმე ცნობილ ფერწერულ ტილოს, აღწერს ამ ტილოს და რელევანტური ლიტერატურული ხერხებით ფერწერული ტილოს ტექსტისქმნადობას აღწევს. მწერლურ ოსტატობას მიმართავს ნახატის პარალელურ ემოციათა და განცდათა ფიქსაციისკენ. ტექსტსა და ნახატს შორის მსგავსება იმდენად მკაფიოა, რომ მწერალი თითქოს არღვევს ლიტერატურულ საზღვრებს და ფერწერულ ტილოებს საერთო მოდერნისტულ ტექსტუალურ საზღვრებში აქცევს.

3. მწერლის აღწერა შეიძლება არ იყოს ძლიერი ეკფრასისის ფაზა - მაცქერალ მაყურებელზე გათვლილი ნარატივი, მაგრამ მასში წარმოჩენილი განცდათა სპექტრი სწორედ ფერწერული ნიმუშებიდან იღებდეს სათავეს. ფერწერაში იყოს ის მოტივები რომლებმაც მხატვრულ ტექსტში ჰპოვეს ასახვა.

4. მწერალი არ ასახელებს, არც ციტირებს, რომელიმე ფერწერულ ტილოს, მაგრამ სიტყვიერი ხელოვნებით აღწევს ტექსტის ფერწერულ გამომსახველობას, ლიტერატურული კონტექსტი გაჯერებულია ფერისა და მონასმების რიგით. ფერწერული ატმოსფერო ავტორს შეიძლება სჭირდებოდეს იმპრესიონისტული განწყობის შესაქმნელად, ჩუქურთმის დონეზე დამუშავებული სიტყვისქმნადობა იწვევდეს ასოციაციას რომელიმე ფერწერულ ტილოსთან, რომელიც შეიძლება განეკუთვნებოდეს, როგორც მოდერნისტული პერიოდის, ასევე არამოდერნისტულ ეპოქას. შეიძლება ამგვარი ასოციაცია და მსგავსება მკითხველის გამოცდილება იყოს, ტექსტს გარეთ არსებული კოდები, სოციალური გარემოთი, ინფორმაციული გლობალიზაციის კულტურული კონტექსტით და ვიზუალური ნიშნების გაზრდილი გავლენით იყოს განპირობებული.

ნიკო ლორთქიფანიძის შემოქმედებაში არსებითია კინემატოგრაფიული თხრობის სპეციფიკა, სტილურ მახასიათებლებს შორის განირჩევა გამჭვირვალე, სადა აღწერა და კინემატოგრაფიული აქტის შემცველობა. მწერლის პლასტიკური თხრობა, კინოდრამატურგიის კანონების დაცვა, მის მინიატურებს ან რიგ ეპიზოდებს სწორედ კინონარატივად აქცევს. თვალთ დასანახი პროზა, ხშირად კონკრეტულ კინოხერხსაც შეიცავს რაც მწერლის ამბის გადმოცემის ოსტატობაზე მეტყველებს.

რიტმი პროზაში, მით უფრო მინიატურაში დამახასიათებელი თვისებაა. ნიკო ლორთქიფანიძის ზოგიერთი მინიატურა პროზის ფორმით დაწერილი ლექსია. ავტორი არა მხოლოდ ახსენებს ოპერებს და ციტირებს სათაურებს, არამედ თავად ქმნის რიტმიკის შემცველ ტექსტუალურ ნაკადებს - ლექსებს, რომელიც პროზაული მინიატურის ფორმით არის მოცემული, მაგრამ სრულყოფილ ლექსს წარმოადგენს.

ლექსის სტრუქტურის რიტმული მინიატურა ნიკო ლორთქიფანიძისთვის ბგერწერის ის ხერხია, რომლითაც ფერწერულ სურათს ქმნის.

ნიკო ლორთქიფანიძის იმპრესიონისტულ ტექსტს აქვს ყველა ის თვისება (ფერი, ხმოვანი რიგი, კადრიერების ტექსტუალური მხარე და მონტაჟი), რაც კინო ნარატივისთვის არის დამახასიათებელი.

ნიკო ლორთქიფანიძის ნარატივი სივრცის გადალახვის სისტემაზეა აგებული. ყოველი სივრცული წერტილის შეცნობა, ქმნის ტექსტის კინემატოგრაფიულ ველს, ე. წ. ხედვით კონდესირებულ პლანს. სივრცის ველები დალაგებულია დროით მთლიანობაში და ქმნის მრავალპლანიანობას. ეს სივრცული ველები დაცულია ლიტერატურული შეუღწევლობით, მინიატურის ტექსტს ვერც ამოაკლებ რამეს და ვერც დაამატებ. ზუსტი გამოზომილი სიტყვები, მოკლე წინადადები ტევად და თვითკმარ ტექსტუალურ ნაკადს ქმნის. ავტორი ფანტაზიის პირველი იმპულსის მიმცემი ერთი ან ორი შტრიხით ტექსტში ქმნის ვიზუალურ, ოპტიკურ სურათს. ლორთქიფანიძე მონტაჟური სტრუქტურის გამოყენებით ამბავს შლის ფრაგმენტულ სტილებად და აღწევს ე. წ. სურათოვან თხრობას. ლორთქიფანიძის სიტყვისქმნადობა ცხადია განსაზღვრავს კითხვის ტემპს და ქმნის მის დისკრეტულ ბუნებას. ნოველის ან რომანის შემთხვევაში თუ გვერდიდან გვერდზე გადავდივართ, ლორთქიფანიძის მინიატურებში მოზომილი ზუსტი სიტყვები და დახვეწილი მოკლე წინადადებები გაიძულებს გაჩერდე სივრცული ველების შეცნობის წერტილებთან, თითქოს ყოველი წინადადება თითო კადრია. კადრის ჩარჩოში საგნების ურთიერთმიმართება დროში ორგანიზებულია.

ნიკო ლორთქიფანიძის იმპრესიონისტული პერიოდის მინიატურები ფერწერული თხრობის, მუსიკალური ჟღერადობის და კინონარატივის სტილისტურ სისტემებს

მოიცავს. მწერალი აქტიურად მიმართავს მუსიკის, ფერწერის და კინოხერხების გამოყენებას და ახდენს მათ სუბლიმაციას ლიტერატურულ გარემოში.

III თავი

ფოტოგრაფიულ ბინოკულარული ნარატივი ქართულ ფუტურიზმში

ცეცხლის მითოლოგემა ქართულ ფუტურიზმში, როგორც კინონარატივის სემიოტიკა

მემარცხენეობას მუდამ ორი მომენტი ახასიათებს: ამბოხება და შემოქმედება. ამბოხება იწყება მაშინ, როდესაც ხელოვნების რომელიმე დარგი ველარ აკმაყოფილებს განვითარებულ გემოვნების მქონე ხელოვანს. ასეთი ხელოვანი იწყებს შემოქმედების ძველი გაგების დაშლას. ეს პროცესი მასიურად ხდება განსაზღვრულ პერიოდში, ინდივიდუალურად კი ყოველთვის. ... ვინც ინტელექტუალურად განიცდის ამბოხებას, თავის თავად ხდება „მემარცხენე“.

ბენო გორდეზიანი

კაცობრიობის ადრეულ ეტაპზე სამყაროს შემეცნებას წინ უსწრებდა თავისთავადი აღქმა, ობიექტური ნიველირებული შემეცნება, როგორც დამოუკიდებელი ცნობიერება. ერთი სახელოვნებო დარგი მთლიანად ხელოვნების აღქმის თავისებურების საფუძველზე უნდა გავაანალიზოთ. ხელოვნების თითოეული დარგი რეალობის ერთ ასპექტს წარმოაჩენს, თუმცა ვერ ამოწურავს სამყაროს მრავალფეროვნების ჰორიზონტებს. სახვითი ხელოვნება, კინო, მუსიკა, ლიტერატურა . . . რაღაც კონკრეტული ერთი პრიმატით აღბეჭდილი სამყაროს ხედვას გადმოგვცემს, კორელატი სახელოვნებო დარგები სხვადასხვა ფორმაციის პერიოდში გარკვეული ტრადიციების და ურთიერთგავლენის ძალით ჩამოყალიბდნენ. ცალკეული სახელოვნებო დარგის სტრუქტურული სისტემა გვბოჭავს სამყაროს შემოსაზღვრულ ხედვაში. ნაწილი მთელის საფუძველზე უნდა გავიაზროთ და პირიქით. მეცნიერებების სხვადასხვა პერსპექტივის დაშვება, საშუალებას გვაძლევს გლობალურად შევხედოთ ერთი სახელოვნებო დარგის საკითხს, სხვა დარგების გამოცდილების გათვალისწინებით.

XX საუკუნის ოციან წლებში დაიწყო ლიტერატურის ისტორიის გადაფასება და ახალი მეცნიერული საფუძვლების ჩამოყალიბება, რომელიც ერთის მხრივ ცდილობდა

კრიზისიდან გამოეყვანა ლიტერატურის თეორია და მეორეს მხრივ ფორმალისტური მიზეზების ახალი სტანდარტი დაემკვიდრებინა. „ლიტერატურის შესახებ საკითხი სრულიად უმართებულოდ ჩანაცვლებულია ავტორის ფსიქოლოგიის შესახებ საკითხით, ხოლო საკითხი ლიტერატურული ევოლუციის თაობაზე ჩანაცვლებულია ლიტერატურულ მოვლენათა გენეზისის შესახებ საკითხით. ლიტერატურის ევოლუციის კვლევაში გენეზისის მომენტს თავისი მნიშვნელობა და ხასიათი გააჩნია, რა თქმა უნდა, არა ისეთი, როგორც თავად გენეზისის კვლევის დროს. ამა თუ იმ ლიტერატურული მოვლენის „ფასეულობა“ უნდა განიხილებოდეს როგორც „ევოლუციური მნიშვნელობა და თავისებურება“. ლიტერატურული ნაწარმოები წარმოადგენს სისტემას და სისტემაა თვით ლიტერატურა. მხოლოდ ამ ძირითადი შეთანხმების საფუძველზეა შესაძლებელი ლიტერატურის შესახებ მეცნიერების აგება, სადაც ბოლო მოეღება სხვადასხვა გვარის მოვლენათა და რიგების ქაოსს და დაიწყება მათი შესწავლა” (ტინიანოვი 2005: 562).

თეორია და ლიტერატურული მასალის განხილვის პრაქტიკული მაგალითები შესაბამისობაში მოდიოდნენ და ერთ ჰარმონიულ სტრუქტურულ მთლიანობას წარმოადგენდნენ. საჭიროა ოცინი წლების ლიტერატურის ექსპერიმენტული ბუნება ერთი ვიწრო, მხოლოდ ლიტერატურის თვალთახედვიდან კი არა, ფართო სახლოვნებო დარგების ობიექტური გამოცდილების ჭრილიდან განვიხილოთ. ლიტერატურის შესწავლა შესაძლებელია როგორც ლიტერატურის, ასევე როგორც სისტემის - სხვა სისტემებთან მიმართებაში.

ის ხანა, როდესაც ლიტერატურის ქმნალობა ზეპირი მონათხრობის, მოყოლილი ამბების, ნამღერის და ცეკვის ფორმით არსებობდა, ზეპირსიტყვიერი პოლიფილიაციური განვითარების ეტაპებს მოიცავდა. ლიტერატურის ამ სახით არსებობა საუკუნეების განმავლობაში თაობიდან თაობაში, სმენისა და თხრობის კულტურას აყალიბებდა, რომელიც ბუნებრივად დამკვიდრებულ სტანდარტებს ექვემდებარებოდა. ამბების თხრობა ე. წ. „სტორი თელინგი“ (story telling) ხვეწდა ენობრივ ქსოვილს, გამოხატვის სიზუსტეს და ლექსიკურ მარაგს. ლიტერატურის ფორმაციის ამ უძველეს სტადიაზე ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მაფორმირებელი

სიტყვით იყო ცეცხლი, რადგან სწორედ ცეცხლის პირას ხდებოდა ლიტერატურის რიტუალური შესრულება.

მეცხრე საუკუნეში იოანე სკოტ ერი უგენეციური იერარქიის კომენტარებში წერდა: „ეს უნივერსალური მოწყობილობა - სამყარო, უდიდესი სინათლეა, რომელიც ბევრი ნაწილისგან შედგება. თითქოს უამრავი ნათებისაგან, რათა ნათელი მოჰფინოს ცხადი ნივთების წმინდა სახეობებს და ჩასწვდეს გონების თვალთ, რათა მორწმუნე ბრძენთა გულებში ღვთაებრივი სათნოება და მხსნელი გონიერება აღმოცენდეს. ამიტომ სწორად უწოდებენ უფალს თეოლოგები სინათლის მამას, რადგან მისგან წარმოიშვა ყველაფერი, რისთვისაც და რაშიც ის გვევლინება და რასაც საკუთარი სიბრძნის ნათელში აერთიანებს და განახორციელებს” (ეკო 2015: 79).

ოჯახის თავს, ძველ საქართველოში ევალეობოდა ახალი წლის დამეს ჩაუქრობლად შეენახა ცეცხლი ბუხარში, როგორც ნიშანი კერის გაუციებლობის. ანთებული მუგუზალიდან ნაპერწკლების სიმრავლე პურისა და ღვინის დოვლათის ოჯახის გამრავლების სიმბოლოა (ქურდოვანიძე 2001: 75). მიჯაჭვული ამირანის ლეგენდაში ბრძოლის, როგორც ქვისა და კლდის უმაღლესი სახის მნიშვნელობა, ცეცხლურ ენერგიაში მქლავნდება. სულიერი ძალებიც, ცეცხლური ენერგიითა და ნათების უნარით გამოირჩევიან. რელიგიები „ცეცხლის კულტით” საზრდოობენ. ა. დრევსის აზრით, ბუდიზმისა და ქრისტიანობის „ცეცხლთაყვანისმცემლობას”, ცეცხლის კულტი უსწრებდა, რომელიც მზის ე. ი. დღის სიმცირისა და დღე-ღამის სწორების დროს რიტუალური პროცესით აღინიშნებოდა (აბაშიძე 1084: 16).

„აზრი-ტექნოსი ღუმელია, რომელშიც ჩნდება ადამიანი. . . . ცეცხლი ამოიფრქვევა და ჩაქრება, რჩება დამწვარი ფორმა. ამის გამო ნიცშე ამბობდა: „მე უნდა ვიწვოდე ჩემი აზრებით”. ნიცშე აქ ტექსტუალური დედნიდან წამოსულ მეტაფორას გულისხმობს. ცეცხლის გარეშე ფორმა არ არსებობს. მაგრამ ცეცხლი აღარ არის. არსებობს მხოლოდ ფორმა. მე უნდა ვიყო დამწვარი ჩემი აზრებით. ცეცხლი ერთ-ერთი ელემენტია ღუმელის, რომელშიც შეიძლება მოხდეს მოვლენა, როგორიცაა ადამიანი, ან როგორიცაა აზრი (მამარდაშვილი 1998: 182).

ხალხური ზეპირსიტყვიერება თავიდანვე განუყოფელი იყო ხალხური შემოქმედების სხვა დარგებისგან, მუსიკისა, ცეკვა-სიმღერისაგან და სხვა. ამ დროს

ხალხური ნაწარმოების შესრულება, როგორც წესი, ცეცხლთან გუნდურად ხდებოდა. დროთა ფორმაციასთან ერთად თანდათან მეტი მნიშვნელობა ენიჭებოდა სიტყვას. ცეცხლთან ამბების თხრობა, ძლიერი რიტუალური ტრადიციაა. შეიძლება ითქვას ცეცხლურ ენერგიასთან პირდაპირი ურთიერთობა და თანაარსებობა იმდროინდელი ადამიანური არსებობის ნაწილია. ცეცხლის სინათლისა და ჩრდილის თამაშისთვის თვალყურის დევნება, საშუალებას იძლეოდა მოყოლით გაეცოცხლებინათ მითები. სიბნელეში მსუბუქი ციმციმი წარმოსახვას აღვიძებს და ცეცხლიდან მიღებული შთაბეჭდილებებით სიტყვა-ხატთა მონაწილეობით ცოცხლდება მოყოლილი ამბები; არსებობს ცნობები სხვადასხვა ხალხებში ცეცხლის გარშემო, მხატვრული ლიტერატურული ნაწარმოებების შესრულების რიტუალური ტრადიციის შესახებ. (მაგალითად პოეზია მუსიკის თანმხლებით სრულდებოდა). სამეგრელოში გავრცელებული „ბარბანჯა“ ცეცხლის გარშემო შემოქმედებითი პროცესის რეპრეზენტაციას ითვალისწინებდა. სიტყვების საიდუმლო მნიშვნელობა ამკარავდებოდა და იქმნებოდა ლიტერატურა. „ვინაიდან ხელოვნების ობიექტი დიდი, უთქმელი საიდუმლოთა საიდუმლოა, არც ერთი სიტყვა არ ამბობს იმას, რასაც თითქოს ამბობს. არც ერთი სიმბოლური ინტერპრეტაცია არ არის ამომწურავი და საიდუმლოს ამოხსნა ყოველთვის სადღაც სხვაგანაა“ (ეკო 2015: 83). ლიტერატურა თავის განვითარების ადრეულ ეტაპზე ცეცხლთან არის დაკავშირებული, ცეცხლის გარშემო ვითარდება ყოველი სახელოვნებო სფერო. ცეცხლი არის ლიტერატურის ადრეულ ეტაპზე მისი თანაშემოქმედი, ერთგვარად სუბსტანციური ჰერმენევტი, რომელიც გარე გამომსახველობის მნიშვნელოვანი კომპონენტია. ცეცხლთან ნათქვამი ზეპირსიტყვიერების ნიმუშები, ღია კონტექსტის მქონე ლიტერატურული ორგანიზმებია. „არც ერთი სიტყვა არ გულისხმობს იმას, რასაც ერთი შეხედვით ამბობს, მაგრამ ყოველი სიტყვა ყოველთვის ერთსა და იმავე საიდუმლოს აღნიშნავს. როგორც ნათქვამია ტექსტში *turba philosophorum* (ალქიმიური ტრაქტატი) იცოდეთ, რასაც არ უნდა ვამბობდეთ, ერთმანეთს ვეთანხმებით. ერთი განმარტავს იმას, რაც მეორემ დამალა და ვინც ნამდვილად ეძებს, ყველაფერს იპოვის (ეკო 2015: 84). ერთ-ერთი ყველაზე გავლენიანი კლასიკური ხანის ბერძენი ფილოსოფოსი, სოკრატეს მოსწავლე და არისტოტელეს მასწავლებელი პლატონი (427 - 347 ჩვ. წ. აღ) თვლიდა, რომ “ჩვენში

არსებობს განსაკუთრებით სუფთა ცეცხლი, დღის სინათლესთან მონათესავე და მათ აიძულებს, რომ გადმოიფრქვან ბრტყელი და მყარი ნაწილებით მხედველობის არედან, ეს ნაწილები დღის შუქთან შერწყმისგან ქმნიან განსაკუთრებულ მატერიას, რომელიც სხვადასხვა ფორმაციაში მოხვედრისას გადაეცემა ჩვენს შინაგან სამყაროს და აღწევს სულამდე” (პლატონი 1994: 305). „თუ არ შეასრულე ის, რაც ცეცხლის სიმბოლოს გარშემოა და სხვანაირად მოექცევი ცოდნას, ის უკვე აღარ იქნება ცოდნა, არამედ იქნება ფეტიში. თუ ადამიანი თავის თავში არ იცნობს, რა არის აუცილებელი, არ აკმაყოფილებს ზღუდეებს, მაშინ გარეგან სამყაროში ქრება კანონები, ქრება აუცილებლობა და გვრჩება მხოლოდ გადატრიალებული შინაგანი სტრუქტურა, რომელიც გარეგნულად გვევლინება. ამას ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს ტექნიკასთან მიმართებაში” (მამარდაშვილი 1998: 180).

ნებისმიერი ამბავი ნიშანთა სისტემის ფარგლებში განისაზღვრება. საკომუნიკაციო არხის მიხედვით ამბავი შეიძლება მოყოლილი იყოს, როგორც ვერბალური ნიშანთა სისტემით, ასევე ვიზუალურად ან აუდიოვიზუალურად. ცეცხლთან შესრულებული ლიტერატურული ნარატივი პოლისემანტიკური მოვლენაა, სადაც ამბების თხრობა ერთდროულად შეიცავს ვერბალურ აუდიო-ვიზუალურ ნიშნებს.

მეოცე საუკუნეში ხელოვანი ადამიანები, განსაკუთრებით ფუტურისტები დაინტერესდნენ ახლად გამოჩენილი კინემატოგრაფით. საქართველოში სხვა ლიტერატურული დაჯგუფებებისგან განსხვავებით, ერთადერთმა ლიტერატურულმა გაერთიანებამ ფუტურიზმმა - მიაქცია ყურადღება კინოს და ერთის მხრივ თავის დამოკიდებულება ჩამოაყალიბა კინემატოგრაფის მიმართ, ასევე ნოვატორული მცდელობებით გაამდიდრა ლიტერატურული მხატვრული ხერხები. ფუტურისტების და დადაისტების კოლაჟები - კარგად გადმოგვცემს ლიტერატურული საზღვრების დარღვევას და ერთდროულად განსხვავებული ნიშანთა სისტემის ერთ სივრცეში ორგანიზებით, მოძრავი დინამიკური ცეცხლური ენერგიის ლიტერატურული ხედვით-ვერბალური ნარატივის შექმნას.

ფუტურისტული გაერთიანება „H₂SO₄” საქართველოში აერთიანებდა დადაიზმს, კონსტრუქტივიზმს და ფუტურიზმს ეს იყო წმინდა ფორმალისტური მიმდინარეობა ლიტერატურაში. H₂SO₄-ის ლიტერატურული თხრობა, ხედვითი გამოსახულების სახედ

არის კონდესირებული. ეს არის მკაფიოდ გამოკვეთილი ლიტერატურული დისკურსი, რომელიც თავისთავში მოიცავს ტრანსპოზიციის განსხვავებულ პროცესებს. მათი ვერბალური ლიტერატურული თხრობის მექანიზმები, პირველყოფილ ცეცხლური ენერგიის გამოსახულებას და კინოდისკურს უკავშირდება.

ცეცხლი, როგორც სინათლე აერთიანებდა ლიტერატურას და კინოს. ლიტერატურა ფლობდა იმ ხერხებს, რაც მოგვიანებით ცეცხლიდან, როგორც სინათლის ენერგიიდან განვითარებულმა კინომ იტვირთა. თავიდანვე კინოს შესაძლებლობები ლიტერატურის ჩართულობით გამოიკვეთა.

შემთხვევითი არ არის, რომ ყველა დეკადენტი მწერალი ესთეტიკურ და გრძნობებით ექსტაზს გადმოსცემს სიტყვებით, რომლებიც კაშკაშს უკავშირდება. დ'ანუნციომ ესთეტიკური ექსტაზი ცეცხლს დაუკავშირა (ეკო 2015: 91).

პოლ ვალერი ხელოვნების ფოტო-პოეტურ ფენომენს, მსწრაფლ წარმავალი ნაპერწკლის წამის ანალოგიით ხსნის. ადამიანები აშკარად გრძნობენ თავიანთ უმწეობას განავითარონ საკუთარი აზრი იმ ზღვარს მიღმა, სადაც ის გვაბრმავებს . . . ნაპერწკალი ანათებს ამა თუ იმ ადგილს, რომელიც უსასრულო გვეჩვენება მის სახილველად მოცემული ერთი წამის განმავლობაში. გამოხატულება გვაბრმავებს... მუქი ჩრდილები, რომლებიც წამიერად გვევლინებიან, მეხსიერებაში აღიბეჭდებიან, როგორც მომხიბლავი მინანქარი. პოეზიის საკეთილდღეოდ, მსწრაფლწარმავალი წამი არ გახანგრძლივდება. ჩვენ არ შეგვიძლია ნაპერწკლის შეცვლა სინათლის მუდმივი წყაროთი. ის სრულიად სხვა რამეს გაანათებდა. ფენომენს ამ სფეროში სინათლის წყარო განაპირობებს (ვალერი 2015: 97). თანამედროვე ადამიანმა ცეცხლი ტენოლოგიური კომფორტის ჩარჩოში მოაქცია. თანამედროვე ტექნიცისტურ გარემოში ადამიანის ცეცხლთან ურთიერთობის თავდაპირველი ტრადიცია დაიკარგა. მხოლოდ ასანთის, გაზეჟურის ან სანთლის ანთების დროს თუ ვიხსენებთ ცეცხლთან პირდაპირ კონტაქტს (ეკო 2015: 89). ქართველი ფუტურისტი აკაკი ბელიაშვილი თავის წერილში „კონსტრუქციები“ აღნიშნავს: „ბუხარი (ანუ ცეცხლი – ლ.გ.) ყოველთვის კეთილშობილად ერევა საქმეში. უყვარს მუსაიფი მეტად გარკვეულ საგნებზე და თუ მაინც და მაინც შეიძლება გადააჭარბოს და დაგავალოს ბაზარში ტარანის ყიდვა, რომელსაც თვითონ გამოიჩრის პირში პაპიროსათ და ოთახში დადგება მიმზიდველი

სურნელება”(ბელიაშვილი 2011: 293). უმბერტო ეკო წერდა: „ცეცხლის ალი ნებისმიერ სატელევიზიო გადაცემაზე უფრო ლამაზი და მრავალფეროვანი რამ იყო, უსასრულო ამბებს ყვებოდა, ყოველ წამს იცვლებოდა, და სატელევიზიო შოუსავით წინასწარ გაწერილ სქემებს არ მიყვებოდა” (ეკო 2015: 72). ტექსტთან ერთად გამოსახულების არსებობა გამოქვაბულის კედლებზე, ხელნაწერებსა თუ წიგნებში ჩვეულებრივი მოვლენაა. შეიძლება ითქვას ტექსტის არსებობასთან ერთად ილუსტრაციები მისი შემადგენელი ნაწილია. ფოტოგრაფია და შემდეგ კინემატოგრაფი ერთგვარად განვითარების შემდგომი ფოკალიზაციის ეტაპია. კინოფირზეც ხომ ის, რაც კამერის წინ იმყოფება, კინემატოგრაფიულ გამოსახულებათა სახით სათითაოდ სხივდება. კინოფირზე „რეალობის ანაბეჭდი” სინათლის შედეგად მიღებული გამოსახულებაა. სინათლე ობიექტის გავლით ემულსირებულ ცელულოიდის ფირზე ეცემა და ფოტოქიმიური რეაქციის შედეგად იქმნება გამოსახულება. ნებისმიერი ფერი ერთი სინათლის ნაკადისგან ყალიბდება. ნიუტონის წარმატებული ცდა სინათლის დაშლა სპექტრად (დისპერსიის შედეგად) პრიზმაში გარდატეხის შემდეგ - საკმაოდ გავრცელებული თემაა სახვით ხელოვნებაშიც. ნიუტონი აღნიშნავდა, რომ სინათლის სხივი უფეროა და ქმნის ფერების ილუზიას. მან ახსნა ფიზიკური არსი: სინათლის სხივი ეხება საგნებს და აღწევს ადამიანის ვიზუალური აღქმის პროცესამდე – თვალეზამდე.

ჩერვინსკი სცენარის წერის სახელმძღვანელოში, ცეცხლის გარშემო ლიტერატურულ კოლექტიურ შემოქმედებას განიხილავს, როგორც შემოქმედებით აქტს, რომელიც უნდა წარმოიდგინო ცეცხლის ყურების დროს ნათქვამი ტექსტის მიხედვით: „სცენარი არსებობდა ათასი წლის წინაც, კინემატოგრაფის აღმოჩენამდე. ვაგანტები და მენესტრელები ჰყვებოდნენ, მათ როგორც წესი კოცონის წინ, გამოქვაბულებში და ჯუნგლებში ბავშვები ძილისპირულისთვის მშობლებს ზღაპრის მოყოლას სთხოვდნენ” (ჩერვინსკი 1992: 5).

სწორედ სინათლის ნაკადის შედეგად მიღებული გამოსახულება, თანამედროვე ადამიანის არაპირდაპირი კავშირია ცეცხლთან, როგორც სინათლესთან. ცეცხლთან შესრულებული რიტუალები: ამბების თხრობა, სიმღერა, თუ ცეკვა ხედვით-ვერბალური გამომსახველობითი ფორმები იყო. ეს გახლდათ, როგორც ლიტერატურული თხრობის

გახსნილი სივრცის, ასევე გამოსახულების სასურათე ცქერის მანძილი. სიბნელეში მაყურებლის მობილიზება ერთი სინათლის (ცეცხლის) წერტილის ცენტრზე, რომელიც აერთიანებდა მაყურებლის და მსმენელის ემოციებს. ზუსტად ისე, როგორც საუკუნეების შემდეგ კინოთეატრში ხდება.

რეალობა გონებრივი პროცესების პროდუქტია. ლექსიკური ერთეულის პოეტური მნიშვნელობა შიდა აღქმის მონტაჟური პროცესის გავლით ხდება. ცეცხლთან შესრულებული რიტუალის, საკრალური საწყისთან მიბრუნების დისკურსში - ავტორი სიტყვის უცნობი შინაგანი ჟღერადობის და მნიშვნელობის თვისებებს ავლენს. ვიზუალური აღქმის შედეგად დამახსოვრებული შეგრძნება იწვევს ასოციაციას, ქმნის მნიშვნელობას და ფერის ამსახველ სიტყვებში პოლისემიას ამყარებს. აღსანიშნავია რომ ფერის აღმნიშვნელი სიტყვა ენაში, ადამიანების ასოციაციების მეშვეობით ემოციურ ელფერს და ახალ მეტაფორულ პოეტურ მნიშვნელობას იძენს მეტყველებაში. სიტყვის არა მხოლოდ პირველადი მნიშვნელობა, ან ის მნიშვნელობა, რაც სტანდარტულად არის დაფიქსირებული ლექსიკონში, არამედ მხატვრულ-მეტაფორული მნიშვნელობა ცნაურდება, როგორც ფსიქოლოგიურ-საზოგადოებრივი ფენომენი, რომელსაც სიტყვა მეტყველებაში იძენს.

„ონტოლოგია, რომელიც წარმოსახვითი ველის გარეშე არ არსებობს, ობიექტური ონტოლოგიაა. ის შეიცავს წარმოსახვით ელემენტს და მხოლოდ ამ ჭრილში შეიძლება საუბარი შესრულებულ პროცესებზე, სრულყოფილ მოვლენებზე და ა. შ. ონტოლოგია სწორედ სრულყოფილი და შესრულებული მოვლენების სფეროა. ანუ ისეთი უსასრულო მოვლენებისა, რომლებიც მოცემულნი არიან თავიანთ სისრულეში. მათი საგნობრივი უსასრულობა შეუძლებელი, მაგრამ შესაძლებელია მათი ონტოლოგიური და ფენომენოლოგიური ყოფნა” (მამარდაშვილი 1998: 185).

თეორია და პრაქტიკა ერთი მთლიანობაა, რომლის დროსაც სრულიად შესაძლებელია, რომ თეორია უსწრებდეს წინ პრაქტიკას.

ადამიანის სურვილი შეექმნა „მოდრავი სურათი” ისე ძველია, როგორც თვით სურათის შექმნის სურვილი. აქედან „მოდრავი სურათის” „თეორია” არსებობდა ჯერ კიდევ იმ დროს, როცა მისი პრაქტიკული განხორციელების საშუალებანი უცნობი იყო (ინასარიძე 1990: 24).

ლიტერატურამ თავისთავზე იტვირთა ის ხერხები და მეთოდები, რაც მოგვიანებით კინომ გამოიყენა, როდესაც ხელოვნებად ჩამოყალიბდა. ლიტერატურა არ არის სინთეზური ხელოვნება, მაგრამ თავისთავში აერთიანებს, არა მხოლოდ ხელოვნების სხვადასხვა სახეობებს, არამედ მათ ტრადიციასაც, რის საფუძველზეც აყალიბებს საკუთრივ მისთვის განკუთვნილ მხატვრულ ენას, გამომსახველობით ხერხებს და სისტემებს. ხშირად მასში იოლი ამოსაცნობია ფერწერის, ქანდაკების, მუსიკის და თეატრის სახვითი ხერხების ტრადიციული დანიშნულებებისგან მოწყვეტილი, ახლებურად ამეტყველებული ნიშნები.

ცეცხლთან კავშირი არ არის მხოლოდ გამოსახულების ისტორიული ეტაპი. ცეცხლთან შესრულებული ლიტერატურული ამბების ქმნადობა ვიზუალურის აღქმის აქტივ იყო, რომელიც იწვევდა ასოციაციას, ქმნიდა ფერის აღმნიშვნელ სიტყვებს ენაში, მეტყველება მდიდრდებოდა პოეტური და მეტაფორული საშუალებებით. გოეთემ ფერების თეორიაში ახალი ხედვა შემოიტანა, მისი აზრით ფერის შეგრძნება, რომელიც აღწევს ჩვენს ტვინამდე ასევე მოდელირდება ჩვენი აღქმით, ადამიანის ხედვის მექანიკით და იმით, თუ როგორ ამუშავებს, აანალიზებს ჩვენი ტვინი ინფორმაციას. გოეთეს მიხედვით, რასაც ჩვენ ვხედავთ ობიექტში, დამოკიდებულია თვითონ ობიექტზე, შუქზე და ჩვენს აღქმაზე.

ვასილ კანდისკი ვრცლად განიხილავს სინათლის და ფერის ფსიქოლოგიური ზემოქმედების საკითხს, ფერი ადამიანის ფსიქიკამდე აღწევს, მას „ფსიქიკური ვიბრაცია“

უკავშირდება. პერიფერიული, ფიზიკური მოვლენა (ფერის შეგრძნება) ფსიქოლოგიურ მოვლენად (ფსიქიკური განცდების: ემოციების, აზრების, სურვილების ფართო სპექტრის მაპროგოცირებელ ძალად) იქცევა. ფერი კლავიშია, რომელსაც სულის გარკვეული სპექტრი ვიბრაციაში მოჰყავს (მირცხულავა 2007 :36).

ავტორი აღნიშნავს, რომ შესაძლოა ფერის ფსიქოლოგიური ზემოქმედება გარკვეული ასოციაციური პროცესებით, გარკვეულ საგნებთან ან მოვლენებთან ასოციაციით აიხსნას. მაგალითად, წითელი ფერი იწვევდეს ფსიქიკურ რეაქციას არა უშუალოდ, არამედ ცეცხლთან ან სისხლთან ასოციაციური კავშირის (ცეცხლის ან სისხლის გახსენების) გამო. კანდისკი ხელოვნების ყოველგვარ გარეგან, ხილულ

გამოვლინებაში, ფარულ შინაგან ასპექტს ასაჩინოებს. ყოველ ცალკეულ ფორმას საკუთარი შინაარსი გააჩნია. ხელოვნების ფარული შინაგანი ასპექტის წვდომა, წმინდა ფსიქოლოგიური ბუნების შინაარსია - დაკავშირებული გრძნობებისა და ემოციების სამყაროსთან (მირცხულავა 2007: 38).

მეოცე საუკუნის ადამიანმა ისწავლა ცეცხლის მართვა. სინათლის დამორჩილებად ნათურის გამოგონება შეგვიძლია მივიჩნიოთ (ლეპტოპის, პლანშეტის, ტელევიზორის თუ სხვა ნებისმიერი ეკრანული მოწყობილობა წვრილი ნათურებისგან შედგება. ასევე საპროექციო აპარატი, თავისი ისტორიული წარსულითაც ნათურისგან მიღებული სინათლის წყაროსგან იკვებება). ცეცხლი, როგორც უნივერსალური გარდასახვის საშუალება ჩვენს დროში ვლინდება ცეცხლის ბელეტრისტიკად, პოეზიად, მითოლოგიად და ფსიქოლოგიად, რასაც არაფერი ისე არ გამოხატავს, როგორც მეოცე საუკუნის სანახაობითი, კოლექტიური აღქმის საჯარო ლიტერატურული პერფომანსები, კინო და ტელე ტექნოლოგიები. გარკვეული წარმოდგენები მოძრავი გამოსახულების ენის შესახებ ისეთივე ძველია, როგორც კაცობრიობა, თუმცა ეს შესაძლებლობები არასდროს ისე არ განვითარებულა, როგორც კინოს დაბადების შემდეგ მოხდა.

ლიტერატურაში კუბიზმი ფუტურიზმის ფორმით წარმოადგინა იტალიელმა მარინეტიმ (შდრ. რუსული კუბოფუტურიზმი). მან მთლიანად უარყო დისკურსიული აზროვნება, ფსიქოლოგია, სიუჟეტი და ხასიათი. სამაგიეროდ შემოიტანა დაწყვეტილი, ტელეგრაფული, პუნქტირისებრი მეტყველება და მანქანით შეცვალა ადამიანი.

ელექტრონული ერთიანობის იდეის გაჩენამ იტალიურ ფუტურიზმში, ადამიანის ადგილზე მანქანა მოათავსა და მანქანური ცნობიერებით, მავთულის ფსიქო-ნერვული სისტემით გამართა ხელოვნება (სიგუა 2012: 205).

ცეცხლი ღმერთების ღმერთია, რელიგიის ისტორიაში ღმერთი უხილავ ცეცხლად ითვლება. ამ ცეცხლში ნაწრთობად იგულისხმება წმ. გიორგი, როცა მის დსკირეში ყოფნაზე უთითებენ; სწორედ ამიტომ იყო იგი „ანგელოზისაგან დაცული“. სამ დღეს წმინდანის ცეცხლში ყოფნა ნიშნავს სიბრძნის ნათელის ზიარებას. ამიტომ სწირავდა წმ. გიორგი „მხურვალედ ხელგანჰყრობელი“ ღმერთს მადლობას (აბაშიძე 1984: 16).

ჟურნალ „H₂SO₄“-ის ფურცლებზე წერია: „პირველყოფილი ადამიანისთვის განყენებული სქემები უცნობი იყო: ის აზროვნებდა სახეებით. იმაჟენიზმიც აზროვნებს სახეებით. H₂SO₄ პირველყოფილი ადამიანის აზროვნების სისტემასთან მიახლოება, ახალი სპეციფიკური ენის შექმნით სცადეს. ქართველმა ფუტურისტებმა ცეცხლი და მაცხოვარი ერთმანეთს დაუკავშირეს და ფუტურუსიტულ პრიზმაში გაიაზრეს. ცეცხლური ენერგიის პირველყოფილ მნიშვნელობაზე ვხვდებით ფუტურისტულ კონცეპტს:

„რეცხლი ეცხლურია

ნათელი აცეცხლური

მაცხოვარ

აცხონე ერი

ერიჰაა” („H₂SO₄” 1924: 7).

ფუტურისტული სტილით დიდი გამუქებული ასოებით დაწერილია რ, ცხ, ა და თ ასოები, როგორც სიტყვის ძირი, რომელიც ცეცხლურ ნათებას გამოხატავს.

ოციან წლებში დაიწყო კინოცენტრიზმის პროცესი, კინო გახდა ხელოვნების ყველაზე ინოვაციური და პოპულარული დარგი, რომელსაც ყველაზე მჭიდროდ სხვა სახელოვნებო დარგებთან შედარებით ლიტერატურა და მწერლები დაუკავშირდნენ. კინოსა და ლიტერატურის ეს კავშირი და ურთიერთგავლენა საინტერესოდ აისახა ქართულ მწერლობაში. ქართული ფუტურიზმი იყო „როგორც ეკრანი მყოფადერი რეალობის ასახვა” (H₂SO₄ 1924: 37). სიმონ ჩიქოვანი წერდა: „ხალხური პოეზიის სარგებლობა, როგორც გამძლე შემოქმედებით, ისევ ჩვენი ფრონტით დაიწყო (ჩიქოვანი 2011: 341). ერთი პოლუსი H₂SO₄ მოვიდა დადათი . . (დადაში, ფუტურისტები გულისხმობდნენ უმთავრესად ხალხურ ზეპირსტყვიერებასთან დაახლოებას). მეორე მხრივ უახლოვდება ჩაპლინის მოძრაობის კონსტრუქტივიზმს (ჩიქოვანი 2011: 342). უფრო მოგვიანებით კი განმარტავს: „ნიკოლოზ ჩაჩავას „სანტიმენტალიკის შელოცვა” ხალხური ტონით და რაც მთავარია სატრიბუნო ხმა ნიკოლოზ შენგელაიას ლექსის (მოხსენება პირველი), სასაუბრო სინტაქსური დალაგება წინადადებების ჟანგო ღოღობერიძის ლექსებში და რაც მთავარია კინომატოგრაფიული და ფელეტონური მანერა შალვა ალხაზიშვილის. ყველა ეს არგუმენტები, არის შემოქმედების ხალხური

საწყისის, ხალხური მონოტონური ლირიულობის შედეგი. პავლე ნოზაძის, „სულ დღესო, სულ ხვალეო“. ხალხური საწყისი უთუოდ ბადებს პრიმიტივს. უკანაკნელი, როგორც მუსიკალური ღირებულება არის შემოქმედების ფორმალური სხეული და მიმღეობის საქმე. მეორე პოლუსი პრიმიტივის ფაზულარული განცდა. ეს შეხედვა საგნის - დადის დრამატიზმამდე და უდრის ბავშვის ფსიხიკას. ეს არის ორი პოლუსი, რომელიც უნდა შეხვდეს ერთმანეთს” (ჩიქოვანი 2011 :342).

გორდეზიანს „ხალხური თქმა” მიაჩნია სიტყვის საწყისად, აღადგენს ხმარებიდან გასულ ასოებს და შემოაქვს ახალი ბგერები. სისტემატიზირებას უკეთებს სიტყვის ქართული ანბანის შრიფტის კონსტრუქციას.

ხალხურ მეტყველებასთან დაახლოება გვაახლოებს ბავშვის ფსიქიკასთან, სამყაროს გულუბრყვილო აღქმასთან და პრიმიტივის განცდასთან. სიმონ ჩიქოვანი, ხალხური ენის ნიმუშებად ასახელებს: საკუთარ, ჩაჩავას, ნოზაძის, შენგელაიას ლექსებს. ჩიქოვანი, ღოდობერიძის ლექსებში ხედავს ნივთების დინამიკას, აკრობატიკას და ფსიქიკის კინემატოგრაფს. ბგერის ორგანიზების ნიმუშად დასახელებულია ხლებნიკოვი, რომელიც ეძებს სიტყვის ძირს და ემყარება ხალხურ მეტყველებას. ჩაჩავა მოითხოვს; შელოცვების, გამოცანების, ხალხური ლექსის ბგერათა კონსტრუქციის ათვისებას. სადაც ბგერას მეტი მნიშვნელობა ენიჭება. მაგალითად ასახელებს რამდენიმე თავის ლექსს, „ხაბოს” და „მეკამეჩეების ურმულს”.

ფუტურისტული შემოქმედისათვის საინტერესოა ბგერის, როგორც მატერიალის, დამუშავების საკითხი. ხალხური პოეზია იცნობდა ბგერების საკითხს. აქ განვითარებული იყო ე. წ. აბერტონიზმი. სიტყვაში ბგერას მეტი მნიშვნელობა აქვს, ვინემ განმარტებას. ეს კარგად იცის ხალხურმა შემოქმედებამ და ხშირად შელოცვები და გამოცანები ყოველივე სიუჟეტის გარეშე ბგერით სტრუქტურაზეა აშენებული. მათი აზრით მთელი ხალხური მეტყველება (პრიმიტივი) დაუმუშავებელი მასალაა. თანამედროვე სიტყვას მისწვდა ტექნიკა ამ მასალათა გადამუშავების საკითხს და პოეზია საქმიანობად შეიქმნა. აქედანვე დაიწყო პრიმიტივი და აქედან მიემართება იგი ზღაპრებისკენ, შელოცვებისაკენ (ნ, ჩაჩავას „შენტიმენტალიკის შელოცვა” და ს. ჩიქოვანის „სანაპირო სიმღერა „ხაბო”). ამიტომ ჩვენთვის ყველაზე ძვირფასია

ქართული დიალექტები და საზოგადოთ პროვინციალიზმი. პროვინციალიზმები ჩვენ გვწამს, როგორც ინვენტარი, იგი საგანს აბრუნებს ახალი სახით” (შენგელაია 2011: 358).

თუ ლიტერატურის განვითარების ადრეულ ეტაპზე ცეცხლთან შესრულებული ზეპირსიტყვიერი ლიტერატურული ნიმუშები, გონებაში წარმოსახული ხატების გაცოცხლება, მითიური საკრალური დანიშნულების მოვლენაა, სადაც ცეცხლი, როგორც ყველაზე ძლიერი საკრალობა ერთგვარი ტექსტის ჰერმენევტიკა. ფუტურისტები დადას მეშვეობით ხალხურ მეტყველებას დაუკავშირდნენ. მათი ვიზუალურად შესრულებული ლექსები საწყისთან მიბრუნება არის, ხოლო ვიზუალური და აუდიო შთაბეჭდილებით მიღებული ემოცია სიტყვაში კოდირებული პოლისემიურ დანიშნულების აღდგენას ემსახურება.

„სტრუქტურა იმ ფსიხიკის, რომლის ნივთების კინემატოგრაფიულ რხევას თან ექნება დამოკიდებულება, გამოსარკვევი არის როგორც წარმოდგენა მაინც, როგორც ფოტოგრაფიული მიღება მყოფადერში” (ჩიქოვანი 2011 :345). აქ არის ნივთების და აშენების პროპაგანდა. ჩვენმა ფრონტმა ქართულ ხელოვნებაში პირველად აღმოაჩინა. ფუტურისტული ლექსები, არის ლაბორატორიული ნამუშევარი, ხალხური ხმების მოსაცემათ. მომავალი ქალაქი, შექმნილ ხმებს გაუკეთებს საკუთარ ფორმას (ჩაჩავა 2011: 356).

ხალხურობა და კინემატოგრაფიული თხრობის სიჩქარე ორი უმნიშვნელოვანესი საკითხი იყო ქართულ ფუტურიზმში. ფუტურისტები თავად მსჯელობდნენ და განმარტავდნენ თავიანთ შემოქმედებას. მემარცხენე პერიოდულ ორგანოში „ლიტერატურა და სხვაში” აკაკი ბელიაშვილის წერილში აღხაზიშვილი დახასიათებულია, როგორც მწერალი, რომელიც კინემატოგრაფიული სისწრაფით აღწერს მოვლენებს (ბელიაშვილი 2011: 366).

შალვა აღხაზიშვილი, რომელიც კინოთი განსაკუთრებით იყო დაინტერესებული, თეორიული მოსაზრებების გარდა პრაქტიკულად ცდილობდა კინონარატივის შექმნას. მისი ლექსი „100”, ლიტერატურულ საზღვრებში ცეცხლური ენერგიისგან ეკრანის შექმნის ისტორიული ექსკურსის და კინონარატივის შექმნის წარმატებული მცდელობაა.

„33 დარეს-სალამეს

34 კონრად ჭეიღტ

35 ჰიპნოზი ეკრანის.

36 ქვესკნელის ცეცხლი.

37 ტროკადერო” (ალხაზიშვილი ტ. IV, 1924-25: 287).

(კონრად ფეიდტი თეატრის გერმანელი მსახიობი იყო, რომელმაც კარიერა 1916 წლიდან კინოში გააგრძელა, შალვა ალხაზიშვილი ამ მსახიობს თავის ცნობილ წერილშიც ახსენებს „კინოაპოლოგია“: „კონრად ჭეიღტ იღებს კინოს როგორც სტიქიონს. თეატრიდან მას არაფერი მოაქვს. იგი გათავისუფლებულია თეატრისაგან” „H2SO4” 1924: 45). გარდა იმისა რომ ალხაზიშვილი ამ ლექსში ორჯერ ახსენებს სერიას და პირდაპირ კავშირს გამოხატავს კინოსთან, ლექსში ეკრანი ცეცხლთან არის შედარებული. ცეცხლური ენერგია, როგორც პირველყოფილი გამოსახულება - ქვესკნელის ცეცხლი ჰიპნოზური ზემოქმედების ეკრანია. თუ კონდრატ ფეიდტს მოვიაზრებთ ეკრანის ჰიპნოზად, ამ შემთხვევაშიც გაგრძელება ქვესკნელის ცეცხლი - ასოციაციურ კავშირს შექმნის ცეცხლსა და ეკრანს შორის.

ალხაზიშვილი მოგვიანებით კიდევ უბრუნდება ცეცხლის სიმბოლოს.

68 დღეს სერიებად

69 იზმორება

70 ჩვენი ცხოვრება.

71 მანიფესტებად

72 დაიფანტება

73 მზე ცეცხლიანი (ალხაზიშვილი 1924-25: 5).

მანიფესტის „მზე ცეცხლიან-თან” დაკავშირება შემთხვევითი არ არის. აქ პირდაპირ გაცხადებულია შემოქმედებითი პრინციპების ცეცხლთან დაკავშირებული ძირები. გარდა ამისა ლექსის ამ ამონარიდიდან კარგად ჩანს კინემატოგრაფიული სტრუქტურა, როგორც ლექსიკის შემცველობაში: ეკრანი და კონრად ფეიდტი, ასევე სტროფიკის დანომვრის პრინციპში, სადაც დანომვრა კინოსამონტაჟო ფურცლების დანომვრის ანალოგიურია. საინტერესოა რომ ლექსში დანომრილი ტაეპების თანმიმდევრობა კინოკადრების მსგავსად მოძრავ დინამიკას ქმნის. „ნუმერაცია განსაკუთრებით ცხადყოფს ვერბალური ტექსტის დანაწევრებას ფილმის თხრობითი

სტრუქტურის მსგავსად, სადაც გადასვლა ერთი კადრიდან მეორეზე ცხადად და თვალსაჩინოდ არის მარკირებული; მით უმეტეს მუნჯი ფილმის ხანაში, როდესაც პლანის, ხედის კადრის კომპოზიციის, მისი ნივთიერი შემადგენლობის, თუ დანახვის კუთხის მონაცვლეობა უმაღვე შეინიშნებოდა. „ალხაზიშვილი პოეტურ ტექსტს „სჭრის“ კადრთა შეერთების ნაწიბურებს ნომრებით გამოჰყოფს. სტრიქონების სიმოკლე კი ლიტერატურულ ახლო ხედს წარმოადგენს” (კიზირია 1992: 137).

ალიო მირცხულავა 1924 წლის მოდერნისტულ და რიგ შემთხვევაში აშკარა ფუტურისტულ კრებულში „მერრები“, (მოგვიანებით ცენზურამ ამ წიგნიდან არასასურველი ფურცლები ამოხია). ლექსში „კინო“ რომელიც გაერთიანებულია ციკლში „კინოლოზუნგები“ ავტორი ცეცხლის, კინოს (ელექტრონის) და ფუტირზმის ურთიერთმიმართების სწორედ აღნიშნულ პოეტურ კონტექსტს ქმნის:

„მე მიყვარს კინო

და გაქანება,

ტილოზე

ცოცხალ ლანდების

რხევა.

სული იშლება

ცეცხლის ქარებათ

და დედამიწის

სუნთქვას ეხვევა” („კინო“ 1924: 93).

კინო ასოცირებულია გაქანებასთან, მოძრაობასთან, რომელიც შუქ-ჩრდილებს ქმნის ტილოზე, ეკრანზე განვითარებული მოვლენები სულში ჩამწვდომია და ცეცხლის ქარებად იშლება ემოციურ ველში, იმდენად ძლიერია ეს განცდა, იმდენად ჩართულია სულიც ეკრანულ ამბებში (ტილოზე ცოცხალი ლანდების რხევა), რომ ის მთელი დედამიწის სუნთქვას ეხვევა.

სხვაგან:

„ის ჟინიანია, ვით მუნჯი

და უყვარს ელექტრონული

გაქანება ეკვატორის

გარშემო!

ეკვატორის ირგვლივ,

დარბის ცეცხლის ფიქრი!” („აწეწილი ფიქრები” ბუმერანგი 1924: 107).

ჟინიანში და მუნჯში იგლუსხმება უხმო კინო, რომელიც თავის მაშტაბურობით (კინოს, ლიტერატურისგან განსხვავებით, არ სჭირდება რომელიმე უცხო ენის ცოდნა, ჩაპლინის ფილმი ნებისმიერ ადამიანს ესმის მიუხედავად ეროვნებისა), „გაქანებით” დედამიწის ნებისმიერ წერტილშია გასაგები („ეკვატორის გარშემოა და დარბის”), როგორც „ცეცხლის ფიქრი”. სიტყვით შეთანხმება „ცეცხლის ფიქრი” აქ მის ვიზუალურ მნიშვნელობასაც უსვამს ხაზს. რადგან ოციან წლებში კინო მუნჯი იყო, ამიტომ ის არის ფიქრი და გაქანება ე. ი. მრავლის მომცველი, მაგრამ ის, ასევე არის ელექტრონული ანუ „ცეცხლის”, რადგან ის ვიზუალურად არის. სწორედ ამაში მდგომარეობს მისი პლანეტარული მაშტაბი.

1918 წლის დასაწყისში ა. კრუჩიონიხმა, ვ. ტერენტიევმა და ილია ზდანევიჩმა შექმნეს ჯგუფი „41 გრადუსი“ და გამოსცეს ამ ჯგუფის მანიფესტი, სადაც დეკლარირებული იყო ამბიციური და ფუტურისტებისათვის დამახასიათებელი ამოცანა - „თანამშრომლების ყველა მნიშვნელოვანი აღმოჩენის გამოყენებით მსოფლიოს ახალ ღერძზე დატრიალება“. საკუთარი ჯგუფის დასახელებას - „41 გრადუსი“ მისი დამფუძნებლები ხსნიდნენ იმით, რომ ტიფლისი, ისევე, როგორც ახალი მსოფლიო კულტურის სხვა ცენტრები - ტოკიო, ნიუ-იორკი და მილანი მდებარეობს ამ გეოგრაფიულ განედზე. „ჯგუფმა „41“ ტიფლისში გამოსცა ა. კრუჩიონიხის, ი. ზდანევიჩისა და ი. ტერენტიევის მრავალი წიგნი ... ილია ზდანევიჩი წერდა: „ახლახანს დაარსებული ორგანიზაცია – 41 – დუღს. დაარსდა წიგნების გამომცემლობები, თეატრები, უნივერსიტეტები და სამაგალითო ფერმა ...“ ორგანიზაციას არ ჰქონდა საკუთარი ტიპოგრაფია და წიგნები იბეჭდებოდა სხვადასხვა გამომცემლობაში. ესენი იყო როგორც ახალი, ასევე, ადრე მოსკოვსა და პეტერბურგში გამოცემული წიგნები. ა. კრუჩიონიხმა ტიფლისში 1917-1919 წლებში გამოშვებული საკუთარი წიგნების ბიბლიოგრაფიული სია შეადგინა. მასში წარმოდგენილია 40-ზე მეტი გამოცემა. ყველა ეს წიგნი გამოიცემოდა მცირე ტირაჟით შერეული ბეჭდვითი და ხელით ნაწერი

ტექნიკით და მალე ბიბლიოგრაფიულ იშვიათობად იქცა. ალიო მირცხულავას ლექსში ციკლი: „ცეცხლის ძარღვები” ცეცხლს - კინოს და 41 გრადუსს უკავშირებს.

ქვემოთ მოყვანილი ალიო მირცხულავას ლექსებიდან ამონარიდები ლოგიკურად უკავშირდება ფუტურისტული გაქანების 41 გრადუსს, სწორედ ცეცხლის და ეკრანული გამომსახველობის თეზისს („გაქანების ისარი 41 გრადუსი”).

„ჩემს გონებას ნიადაგათ ცეცხლის ასო უძევს,

ცეცხლში ლექსს ვრთავ,

ცეცხლში - რითმას” („მდინარდენა”, ბუმერანგი 1924: 131-132)

ან: „მაჯის ცემამ საათის

ნორმალობა გადალახა

და 41* სიცხე მიჭერს.

დავგმე რომანები. თეატრები

და გაჭენების მარში

შევიტანე ცხოვრებაში.

მე მიყვარს კინო, როცა

შავ-კანიანი ამერიკა

მოლიპულ სარკეში ბანაობს.

ჩემი სული ჩქარია და ბევრი

გაყინული სიტყვები მრჩება.

მიყვარდა ანგელოზივით

ფრენა ვარსკვლავთა შორის.

მზეს სხივებს ვპარავდი.

თვით მე მსურდა მზეობა” („აწეწილი ფიქრები”, ბუმერანგი 1924: 106).

ეკრანზე გამოსახულება სინათლის გამოსხივებით მიიღწევა. ალიო მირცხულავა იცავს ფუტურისტულ თეზისს, რაც მოიცავს წარსულის სრულ უარყოფას - მუზეუმების თეატრების და მხატვრობის განადგურებას. ალიომ დაგმო რომანები და თეატრები. გაჭენების მარში შეიტანა ცხოვრებაში ანუ დაუკავშირდა კინოს, რადგან კინო მოძრაობის პლასტიკური სახეების შვილია, ამიტომ ის გაჭენებასთან, გაქანებასთან ასოცირდება. სული ჩქარია, როგორც კინემატოგრაფიული კადრების მონაცვლეობა:

„მზეს სხივებს ვპარავდი. თვით მე მსურდა მზეობა“. ალეგორიულად მიანიშნებს, კინოსთან თავისებურ პაექრობას, შეჯიბრს, რომ სულსაც შეუძლია მზის მსგავსად გამოასხივოს სინათლე.

ან:

„ქალაქი გიჟი დათვივით ღმუის.

ოფლით - მაზუთით იბერავს მუცელს.

გაუსკდა ცეცხლით დამწვარი კანი,

ელექტრო ჩიტებს ავრცელებს სოფლად !

ორთქმავალს მოაქვს სიმძიმე შრომის” („მიწის დაბადებიდან 0-მდე”, ბუმერანგი 1924: 115).).

აღიო მირცხულავას ფუტურიზმით გატაცება და ქართველი ფუტირისტების მსგავსად თეატრების დაგმოზა, თავისი ჩვეული სტილისტური მანერით აქვს გადმოცემული:

„მახსოვს: სარდაფში

მუშაობის დროს

ყურში რომ ჩამჩურჩულე:

- ნუ ხარ ფუტურისტი

- როგორც ასეთი,

- აქე მანქანა.

და კინოებით,

მოსაწყენ რომანს

აქენებ ლენტზე,

შენ ბუნებრივი

დაჰგმე ყოველი

და შეგნებაში

სიცოცხლეს ეძებ.

მსახიობებო,

დატოვეთ სცენა,

ნუ გამაგონებთ

ვულგარულ ძახილს” („მდინარდენა”, ბუმერანგი 1924: 130).

ან:

„ფოლადებს თლიან,

და კაცის ნაცვლად

საუბრობს რკინა.

იქნება სხვებმა

დღეს დამაყვედრონ,

ზოგს ფურთხის

ღირსად მოვენატრები,

მაინც თამამად

მსურს დავიკივლო:

ძირს თეატრები,

სალამი კინოს!” („კინო” ბუმერანგი 1924: 94).

აღიო მირცხულავას ფუტურისტული ლექსები ზოგიერთ შემთხვევაში სხვადასხვა გეომეტრიულ ფიგურებში ჩაწერილი ტაეპებია, კოლაჟური ტექსტები ფრაგმენტირებულია სხვადასხვა სისქის ხაზებში, რაც დრო-სივრცის მონტაჟური ბუნების ფუტურისტული და კუბისტური კოლაჟური გადაწყვეტაა. როგორც სხვა ფუტურისტების შემთხვევაში, მასთანაც კინოსადმი ზოგადად ბინოკულარული ნარატივისადმი ორგვარი მიდგომაა, ერთი - როდესაც პირდაპირი, უშუალო მიდგომაა კინოსადმი და მეორე შემთხვევა, როდესაც კინო არ არის ნახსენები. მაგრამ სტრიქონების განლაგება, ტექსტის იკონოგრაფიული გაფორმება ქმნის კინონარატივის დისკურსს.

აღიო ასე მიესალმა ახალ ცხოვრებას - კინოს საუკუნეს, როგორც ცეცხლის საოცრების საუკუნეს, სადაც სიგიჟე, სიჩქარე, ნგრევა, ძველი მოგონების დამარხვა სხვა სიმფონიით და ცეცხლის საოცრებით დასრულდა.

„ეს საუკუნე სუნთქავს ფოლადით,

ნგრევის სიგიჟე დარბის ამაყათ;

სივრცეს ეწვია სხვა სიმფონადი

და მოგონება მტვერში დამარხა.

ო, გარდატეხა მოხდა ძლიერად,
ბევრის სიცოცხლე მონათლა ცრემლით,
მოზღვაებული შურისძიება
გათავდა ცეცხლით და საოცრებით”
(„ჩქარი სტრიქონები” ბუმერანგი 1924: 60).

მსგავსი დამოკიდებულება არც იტალიური ფუტურიზმისთვის არ იყო უცხო. მარინეტი ფუტურიზმამდე ადამიანის „პიროვნული მარტოსულობის, გაუცხოების გამო უსულგულო, ტექნიკურ ავტოჯუნგლებში „აღშფოთბამ მიიყვანა”. მარინეტის პირველი მანიფესტი ელექტრონის ხსენებით იწყება, სიმბოლურია რომ ფუტურიზმის ფუძემდებელი ტრამვაის ვაგონებს მდინარეში მობანავე ქალიშვილებს ადარებს, მშიერ მხეცს კი - ავტომობილს. ახალი კენტავრი იბადება. ადამიანი - მოტოციკლზე და პირველი ანგელოზები აეროპლანით ცაში (მარინეტი 2009: 6). როგორც შემდგომი ათწლეულების ტექნოლოგიურმა წინსვლამ აჩვენა, ფუტურისტების მიერ წარსულის უარყოფა არქაული ტრადიციების და წარსულის გაგრძელებად იქცა; კომპიუტერული ტექნოლოგიების განვითარებასთან ერთად, ფუტურისტების მოსაზრებები სხვადასხვა სახით განხორციელდა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში.

ამ თვალსაზრისით, საინტერესოა ასევე რუსული ფუტურიზმის მამამთავრის ვლადიმერ მაიაკოვსკის შემოქმედებაც. ეს პოეტი შემოქმედებით და ცხოვრებით იდგა ორი სახელოვნებო დარგის მიჯნაზე, ხიდად იყო გადებული მისი მიწიერი ცხოვრება, კინო და ლიტერატურული საქმიანობა. რთულია გაავლო სადემარკაციო ხაზი - სად იწყება მის შემოქმედებაში კინოპროდუქცია და სად ლიტერატურული საქმიანობა, რადგან ეს ორივე ერთმანეთში ისეა გადაწული და სუბლიმირებული, რომ ერთ საერთო სემიოტიკურ სტრუქტურას ქმნის. ის კინოში ახორციელებდა ლიტერატურულ საქმიანობას და პირიქით.

თავის ლექსში, რომელიც 1922 წელს გამოაქვეყნა, მაიაკოვსკი წერდა:

„თქვენთვის კინო – სანახაობაა
ჩემთვის – თითქმის მსოფლმხედველობა
კინო – მოძრაობის მეგზურია
კინო – ლიტერატურის ნოვატორია

კინო – დამმსხვრევია ესთეტიკისა

კინო - შეუპოვრობაა

კინო – სპორტსმენია

კინო – იდეების მიმომფანტველია”.

უშუალოდ ბერლინური შთაბეჭდილებებით დაწერა ლექსი კინო-ჭირი Киноповетрие (1923 წ.), რომელშიც პოეტმა ევროპის კინოზაზრას დაუპირისპირა ჩარლი ჩაპლინის შემოქმედება და წარმოაჩინა კინოს გენიოსის მიერ ფილმების - ანტიბურჟუაზიული და სატირული მიმართულება (დოლიძე 1968: 48-50).

ათიან წლებში, მაშინ როცა კინოს ენა ყალიბდებოდა და მისი ტექნოლოგიური სიახლეები დრამატურგიულ და მხატვრულ გააზრებას გადიოდა, კინოფირის დატრიალებას ბოლოდან წინ, ფუტურისტულ დისკურსად მიიჩნევდნენ. უკუგადაღება კარგად გამოიყენეს ასევე კომიკურ ფილმებში. ამ მხრივ ძალიან პოპულარულია იმ დროის პერიოდიკაში ფილმი „უკან უკან“, სადაც კუბოდან მიცვალებული დგება, ცოცხლდება და ნელ-ნელა ახალგაზრდავდება, ხალხი აღფრთოვანებაში მოჰყავდა ამ კინოეფექტს, მოქმედების თანმიმდევრულ უკან გადასროლას. სიგარის ნამწვავი ქვაფენილიდან აფრინდება და ბატონს პირში გაერჭობა. დროის უკუღმა დატრიალება ფუტურისტებმა ლიტერატურაშიც სცადეს, ხლებნიკოვმა დაწერა პოემა: „სამყარო ბოლოდან“, სადაც უკან დატრიალებული მოქმედებების აღწერაა. ესაა ამბავი მიცვალებულისა, რომელიც საკუთარი გასვენებიდან წამოვა. მაიაკოვსკის აქვს პოემა: „ომი და მშვიდობა“, რომლის კინემატოგრაფიულ ბუნებაზე ავტორიც მიუთითებდა. ამ პოემაში სწორედ ეს კინოხერხია გამოყენებული: „წამოდგებიან სასაფლაოს ყორღანებიდან,

და მწვანე ძვლები შეისხამენ ხორცს,

იყო კი განა, რომ

მოკვეთილი ფეხები თვითონ

ეძებდნენ პატრონს,

უტანო თავი

თავის სახელით უხმობდა მოძმეს?

სკალპს გამოუსხლტდა თავის ქალა,

აზავთდა ხორცი,
ფეხები რბიან, ვით ცოცხალნი
და გამაოცნი"...
(ცივიანი 1987: 67).

მაიაკოვსკის კინოთი დაინტერესება, იმდენად ძლიერი გატაცება იყო, რომ ერთ ხანს სრულიად მიივიწყა ლირიკა და აღარ წერდა ლექსებს. 1918 წელს მაიაკოვსკის ორიგინალური სცენარით გადაიღეს კინოსურათი „ფილმით შებორკილი“, სადაც ერთ-ერთ როლს თამაშობდა.

მაიაკოვსკიმ ტერმინი "ფუტურიზმი" პირველად 1913 წლის 24 თებერვალს, თანამედროვე ხელოვნების შესახებ დებატებში გამოიყენა. პირველი მისი გამოქვეყნებული ლექსი, "დამე", შევიდა ფუტურისტულ კრებულში "სილის გაწვნა საზოგადოებრივ გემოვნებას". 1913 წელს დაწერა და დადგა ტრაგედია "ვლადიმერ მაიაკოვსკი", რომელშიც მთავარი როლი შეასრულა. დაინტერესებული იყო კინოთი, წერდა სცენარებს, თანამშრომლობდა რეჟისორებთან, თავადაც სურდა ფილმების გადაღება და მუშაობდა კინოსტუდიაში, ხატავდა კინოაფიშებს. მან როგორც მემარცხენე მხატვრების გაერთიანებების ლიდერმა 1923 წელს ჩამოაყალიბა ჯგუფი "ლევფი" (მარცხენა ფრონტი) და იმავე სახელწოდების ჟურნალი. ქართველ ფუტურისტებს ახლო კავშირი ჰქონდათ მაიაკოვსკისთან, რომელიც 1924 წელს თბილისში ჩამოვიდა და სასტუმრო „ორიანტში“ გაჩერდა. ჩიქოვანი იხსენებს, რომ ზდანევიჩმა მაიაკოვსკი გააცნო, როგორც პოეტი ფუტურისტი. მაიაკოვსკისთან ბევრჯერ უსაუბრია ქართველ ფუტურისტს შალვა ალხაზიშვილს, რომელიც განსაკუთრებით დაინტერესებული იყო ლიტერატურულ ფუტურიზმში კინომეთოდების დანერგვით. იტალიელი ქართველოლოგი ლუიჯი მაგაროტო აღნიშნავს, რომ ქართველი ფუტურისტები გარკვეულწილად მაიაკოვსკის გავლენის ქვეშ მოექცნენ. მაგაროტო გამოყოფს, სიმონ ჩიქოვანის ადრეულ ლექსებში მაიაკოვსკის გავლენას სიტყვათა წყობისა და ლექსიკური კუთხით (Magarotto 1991: 5).

არ შეიძლება არ ვახსენოთ ალექსანდრე ჩაჩიკაშვილი. მისი ლიტერატურული ფსევდონიმი იყო ჩაჩიკოვი. ხშირად დადიოდა „ფანტასტიკური დუქან-ში“. იგი რუსი ფუტურისტების იური დეგენის ჯგუფში („Кольчуга“) ირიცხებოდა, რუსულ ენაზე

წერდა ლექსებს და აქვეყნებდა. განსაკუთრებით მჭიდრო კავშირი ჰქონდა კრუჩიოხინთან, რომელმაც ჩაჩიკოვის კრებულისთვის („Крепкий гром“) დაწერა წინასიტყვაობა (Вольтская: 2003).

ანტიკური ხანის ფილოსოფოსები ცეცხლზე მსჯელობენ, როგორც კოსმიურ საწყისზე. არქაული დროის ცეცხლის პოლისემანტიკური მეტაფორა და სიმბოლო „ჩვენი ცხოვრების ფუნდამენტური წინააღდეგობებით ვლინდება - ეს არის ზემდგომი იმპერია, ტელე-კინო ინდუსტრია, როგორც სტიქია, რომელიც აცოცხლებს მასებს და ფიტავს კიდეც მათ. ცეცხლის ფილოსოფემა ეს არის ძალაუფლება, რომელიც ადამიანს ებოძა. შეიძლება ითქვას, რომ პრომეთეს მიერ ცეცხლის მოტაცება არის ხელოვნების დასაბამიც, რადგან არაფერი ისე არ იკავებს ყველაზე დიდ ადგილს თანამედროვე ადამიანის ცხოვრებაში, როგორც მოწყობილობები, რომლებიც დამწყვდეული სინათლის საშუალებით ქმნიან სასურველ გამოსახულებას. გამოსახულება ეს არის ე. წ. „ჭკვიანი ცეცხლი“. ეკრანული გამოსახულების ცენტრალიზაციის ერაში, თითქმის თანამედროვე რეციპიენტი დაუბრუნდა ცეცხლის ეპოქის იმ სტადიას, როდესაც ალის და ტექსტის თანაარსებობის ფონზე მუშაობდა ადამიანის წარმოსახვა და ხდებოდა ლიტერატურული ქმნადობა. ამდენად, ცეცხლი, როგორც ლიტერატურის ქმნადობის უმნიშვნელოვანესი კომპონენტი არქაული დღიდან დღემდე, ისევ ინარჩუნებს პირვანდელ სახეს. განსხვავება ის არის, რომ ხელოვნების სფეროში მოხდა ენობრივი სისტემების სეგმენტიზაცია. სინათლის მცნება, ცეცხლის მცნებას გამოეყო. ადამიანი ცეცხლის ალის ყურებისა და მითების მოყოლით გაცოცხლების შემდეგ, გადავიდა სინათლის „გონიერი“ გამოყენებით მიღებული გამოსახულების ყურებაზე. აკაკი ბელიაშვილი, ისევე როგორც დანარჩენი ქართველი ფუტურისტები ელექტრონის ფეტიშს ეთაყვანებოდნენ. ელექტრონის მთვარესა და ელექტრონის ნერვებზე წერდნენ. აღნიშნავდნენ, რომ არ შორდებათ მელანხოლია ელექტრონის ლამპის შუშაზე. „ლიტერატურა და სხვაში“ ბელიაშვილი საუბრობს ელექტრონის ბუხარზე: „და ამერიკელი, რომელიც ღრმად ჩაფლულია სავარძელში ელექტრონით გახურებულ ბუხართან, წარმოუდგენია რომ ის უზის ნამდვილ ცეცხლს და ანგარიშობს ამგვარ გამოგონების გასავრცელებელ რეკლამების ღირებულებას, რომლის პრივილეგიური უფლებები ჯიბეში უდევს. . . სხვაგან: სიყვარულში ყველაზე დიდი ღვაწლი მიუძღვის

ბუხარს, დანტეს და ბოშურ სიმღერას „ბუხართან“, რომელიც იმღერება გიტარაზე და რომლის ქართული ვარიანტი არ არსებობს” (ბელიაშვილი 2011: 294). ბელიაშვილის ეს წერილი, რომელიც ტრადიციული ფუტურისტული ენით და მსოფლმხედველობით არის დაწერილი აზრობრივი ფრაგმენტებით არეულ შრიფტს და კადრებად დაყოფილ ჩანახატებს შეიცავს. ყოველივე ეს კარგად გამოხატავს ცეცხლის ისტორიული დანიშნულების დაკავშირებას ელექტრონთან. მის სიმბოლურ დატვირთვას და დეტერმინირებულ განცდას ფუტურიზმში.

სიმონ ჩიქოვანი წერდა: „ჩვენს მიერ დაწყებული იქნა პოეზიის ძირის აღმოჩენა. ამან დაბადა მზე მაზეული - გზა ნაკუდარი” (ნ.ჩაჩავა) ამაზე ქართული შეიძლება არაფერი არ დაწერილა - ორგანიული განცდის ასახვით შემოქმედებაში; მაგრამ ყოველ შემთხვევაში, ეს შედის ქართულ ხელოვნებაში, როგორც აღმდგენი ორგანიული კავშირის”(ჩიქოვანი 2011: 367).

გრიგოლ რობაქიძეს აღწერილი აქვს „გეომეტრიის ბოდვა და მექანიკის მალარია“, სწორედ ხმაურის, მუსიკის და ელექტრული ცეცხლის კინოეკრანთან დაკავშირების კონტექსტში.

ავტორი რეპორტში აღწერს, კინოს ისტორიაში პირველი სამეცნიერო ფანტასტიკური ფილმის საყურებლად, კინოთეატრში წასვლას და ნახვას. რაშიც აცნაურებს თავის დამოკიდებულებას (რობაქიძე 2014: 421) „უნდა ვნახო სახელგანთქმული ფილმი „მეტროპოლისი” სახელგანთქმული რეჟისორის ფრიც ლანგისა . . ჩავდივარ მიწისქვეშა გადასასვლელში. ვსხდებით ელექტრული რკინიგზის ვაგონში. რაღაც შიშინებს. შიშინი სტვენაში გადადის - ოდნავ. სტვენა გადადის სიმღერაში - თითქმის. მეტალის მხეცი, ეპილეპტიკური შეტევებისაკენ მიდრეკილი. მანქანის საშინელება შეიძლება, მიწისქვეშა ელექტრული მატარებლის ამ შიშინით შეიგრძნო.

მაგრამ ჩვენ უკვე ნოლენდორფულაცზე ვართ. შენობაზე წარწერა: Metropolis „Ein Film von Fritz Lang”

ნორენდორფის მოედანზე მხოლოდ ამ სიტყვებს ხედავ, ელექტრული ცეცხლით, რომ წერია”. ეს ბოლო ფრაზა განსაკუთრებით საინტერესოა. შეიძლება ითქვას, რომ ეკრანული გამოსახულების ცეცხლთან დაკავშირება, როგორც ცეცხლის მითოლოგიის

თავისებური გამოხატულება, ოციანი წლების საზოგადოების ერთ-ერთი თვისებაა, რომელიც ფუტურისტულ მხატვრულ კონცეპტში გამოვლინდა.

რუმინელი რელიგიის ისტორიკოსი, მითოლოგიის მკვლევარი, მწერალი, ჩიკაგოს უნივერსიტეტის პროფესორი მირჩა ელიადე თავის ცნობილ კვლევაში: „მითები კვლავ ცოცხლობენ და ინიღბებიან“, აღწერს მითების რუდიმენტულ ფუნქციას, მითიური ფიქრის კატეგორიას, რომელიც თავს იჩენს თანამედროვე ტექნოლოგიებით გადატვირთულ რეალობაში. მითები ცოცხლობენ თანამედროვე ბლოკბასტერ ფილმებსა, თუ სამეცნიერო ჟანრის ლიტერატურულ თხზულებებში. ყველაფერი, რაც ქრება; ინსტიტუციები, ღირებულებები, აკრძალვები, იდეოლოგიური წანამძღვრები, თუ იდეები, ფარულ გავლენას ახდენენ უკვე გაქრობის შემდეგაც. ანტიკური ღმერთები ქრისტიანულ ეპოქაშიც არსებობდნენ, რომლებსაც დემონებს უწოდებდნენ (ელიადე 1998: 156).

ფუტურისტების ვიზუალური ფორმებით გატაცებას, გარკვეულწილად ძველი მითოლოგიის გაცოცხლება უდევს საფუძვლად. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ცეცხლის მისტიკური, საკრალური ბუნება საზოგადოების სოციალურ ცხოვრებაში სუბლიმირებული სახით კვლავ განაგრძობს არსებობას, მისი გადახალისება და ახალ ტექნოლოგიებში რუდიმენტული სახით წარმოდგენა კვლავწარმოებას განაგრძობს.

გამომსახველობითი საშუალებები და მონტაჟის პრინციპი ფუტურისტულ ტექსტებში

*რადგან აფორმული არაფერია, ხოლო რამე ფორმალური კომბინაცია
არც კი წარმოგვიდგება, ამიტომ ყოველი ახალი ფორმა გულისხმობს
ახალ იდეას.*

ბესარიონ ჟღენტი

ფუტურისტების შემოქმედების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ქვაკუთხედია მონტაჟი. პრინციპი, რომელიც მონტაჟს უდევს საფუძვლად მეოცე საუკუნის დასაწყისში აერთიანებდა ხელოვნების სხვადასხვა დარგებს.

ყველაზე დიდი კინოტექნოლოგიური მიგნება, რამაც შეცვალა ლიტერატურული პროცესი ფუტურიზმის გამოჩენისას - ეს თავად ლიტერატურული თვისების მქონე მონტაჟი იყო, რომელიც ახლებურად გაიაზრა ლიტერატურამ კინოს გამოჩენის შემდეგ. ეიზენშტეინი თავის ქრესტომათიულ სტატიაში: „გრიფიტი დიკენსი და ჩვენ“ ვრცლად განიხილავს და მსჯელობს კინომონტაჟის ლიტერატურულ ძირებზე და აღნიშნავს, რომ გრიფიტს მონტაჟის იდეა დიკენსიდან გაუჩნდა და მაქსიმალური მიახლოებით იმეორებს ლიტერატურული მონტაჟის წესებს, რომ დიკენსის ჩაიდანი გრიფიტის ახლო ხედა. cross-cutting ანუ მონაცვლეობითი მონტაჟი დროსა და სივრცეში „ნახტომების“ გაკეთების საშუალებას იძლევა, რაც ჩვეულებრივ მხოლოდ ლიტერატურაში გამოიყენებოდა. ეიზენშტეინი ლიტერატურული თხრობის ტექნიკაზე წერს და აღტაცებით აღწერს „ოლივერ ტვისტის“ „მონტაჟის ტექნიკას“. გრიფიტმა cross-cutting-ი არა მარტო ცალკეულ კადრებსა და სეკვენციათა ფარგლებში მოქმედების დრამატიზაციის მიზნით აითვისა, არამედ, ეს პრინციპი ერთი მთლიანი ფილმის კონტექსტში განთავსებულ განსხვავებულ ფილმთა ერთობლიობაზეც განავრცო. (ბელერი 2006: 23). გრიფიტი აღიარებდა, რომ იგი ამ ლიტერატურულ ტრადიციას ემხრობოდა: „მე შემოვიტანე ერთი სცენიდან მეორეზე cross-cutting-ის იდეა, დადაბულობის გაზრდის მიზნით; მაგრამ ეს ჩემი იდეა სულაც არ ყოფილა. იგი დიკენსის თხზულებაში აღმოვაჩინე. დიკენსი ყოველთვის ჩემს უსაყვარლეს ავტორს წარმოადგენდა და როცა მისი წიგნები წავიკითხე, დავრწმუნდი, რომ „გადართვის“ (switching-off) ასეთი ხერხი უადრესად წარმატებულია“ (ბელერი 2006: 25). მოგვიანებით კინომ დაიწყო უნიკალური, საკუთარი სინთეზური ენის გამომუშავება და ლიტერატურის გავლენისგან გათავისუფლება. ძიგა ვერტოვი მის ფილმზე „ადამიანი კინო აპარატით“ (1928) აღნიშნავდა, ვერანაირ ლიტერატურულ გადმონაშთს ვერ იპოვიდით მის ფილმში. ქართველი ფუტურისტები კარგად იცნობდნენ მონტაჟის იმ დროინდელ თეორიებს და თავიანთ პუბლიცისტურ წერილებში მსჯელობდნენ ლიტერატურის და კინოს ურთიერთგადაკვეთის წერტილებზე. „მე მოძრაობა მესმის და

ვხედავ მას” . . . ასეთი ცდები ჰქონდათ ფრანგ-პოეტებს, ექსტრემისტებს. მათ ლექსში, ხშირად, მატროსი გეგონებათ ქალაქზე მიკრული და ბევრია ტრიუკი, რომელიც მოითხოვს კინემატოგრაფის საშუალებით გადაწყვეტას. ეს არის საერთო, რაც ახასიათებს თანამედროვე პოეზიას. . . . თეორია იღებს საწყისს, თუ გნებავთ შარლოდან. ფრანც ელლენსის რომანში „Melusine”, გადმოცემულია ჩარლი ჩაპლინ - პროფესორ ლომარლოშის სახით. ეს პროფესორი აარსებს ევროპის ყველა კუთხეებში მოძრაობის სკოლებს. ლომარლოში იყენებს თავის მიზნისათვის მანქანებს და სხვა. ერენბურგის რომანში *тpект Д. Е.* არის ერთიანად კინემატოგრაფიული ამოძრავება. მოსკეთ მოძრაობა ამ რომანში, ან უბრალოთ გამოაკელით დეტალები მოძრაობას და სიუჟეტი დაიღუპება” (*H₂SO₄ 1924: 23*). „ტრესტი” მართლაც კინემატოგრაფიული ბუნების რომანია, მას დიდი გამოხმაურება ჰქონდა ქართველ ფუტურისტებში. და კიდევ დაიბეჭდა 1924 წლის ჟურნალ „მნათობში” აკაკი ბელიაშვილის ქართული თარგმანით. „სანდრარის პოემები წარმოუდგენელია იმ დეტალების გარეშე, რომელიც ახასიათებს კინემატოგრაფს. საფრანგეთის მოწინავე პოეტები იღებენ გაკვეთილებს კინემატოგრაფიდან. ეპტეინ, დელლიუკ, რომენ. ახალი წარწერა: „პოეზია და კინემატოგრაფი, განურჩევლათ სქესისა და მიმართულებისა” . . . ასევე და ტრეტიაკოვის პოეზიას აქვს ყური და წყობა კინემატოგრაფიული მოქმედებისა” (*H₂SO₄ 1924: 23*).

მონტაჟის ჰეგემონიური მოდელები კულტურულ გარდაქმნებს ეგუებიან, მაგრამ გაქრობას არ ნებდებიან. ისინი ეპოქის ტენდენციებთან მიმართებაში სხვადასხვა კუთხით იჩენენ თავს. კულტურის და ხელოვნების ნებისმიერი შეტყობინება შეიცავს მონტაჟის სტრუქტურას.

ხელოვნების ნიმუში ჰარმონიული მოტივებისა და ტაქტებისგან შედგება. თუ თითოეულ მათგანს დავშლით შემადგენელ ნაწილებად, მონტაჟის სტრუქტურის მთლიან არსს დავინახავთ. ისე გამოდის რომ ხელოვნების ბუნება, რასაც ქმნის ყველაფერი, მონტაჟის გარდაუვალი კანონით ხორციელდება. ფუტურისტებმა პირველებმა მიაქციეს ყურადღება მონტაჟს და დაიწყეს ცნობიერად მონტაჟის ხელშესახებად გამოყენება. ისინი ცდილობდნენ კინონარატივი შეექმნათ სწორედ მონტაჟის გონიერი გამოყენებით.

„H₂SO₄“-ის პირველივე გვერდზე წერია: „მონტაჟი ირაკლი გამრეკელისა“. ავანგარდი შეეცადა დაერღვია ერთგვაროვანი თხრობის რელიეფი, კონტრელიეფის და მატერიალური გამომსახველობითი მეთოდების შერჩევის საფუძველზე.

ფუტურისტებმა თავიანთ შემოქმედებაში და თეორიულ წერილებში მკაფიოდ გამოკვეთეს თავიანთი მსოფლმხედველობის საკითხები: 1. წარსულის უაყოფა; 2. მომავლის ფეტიში; 3. მანქანური ტექნოლოგიების და ზოგადად მატერიალური სამყაროს წინ წამოწევა. 4. მხატვრული სათქმელის მუსიკალური ჟღერადობით შექმნა. 5. ირაციონალურის წვდომა. ფუტურისტებმა უკიდურესობამდე მიიყვანეს სიმბოლიზმის მიღმური სამყაროს შეცნობის სურვილი და ეს სწორედ ცნობიერების, ლოგიკურობის და რაციონალიზმის სრული უარყოფის ხარჯზე შეძლეს. ფუტურისტული სამყაროს აღქმა გამორიცხავს სულიერებას და წარსულს, ხოლო მომავალს და მანქანურ თვითარსს აქცევს ფუტურისტული მსოფლმხედველობის საყრდენად. ამდენად მხატვრულ მხერაში სამყაროსეული საგან-მოვლენების შედინება არა რაციონალიზმის შერჩევითობით, არამედ კინოობიექტივის მსგავსად, მონტაჟური სტრუქტურით ხდება. ფუტურიზმის მიზანი ხომ მოდერნიზმის „კინემატოგრაფიული გადალაგებაა“, ამდენად ფუტურისტული ტექსტი ვიზუალური და მონტაჟურია. პირობითად ფუტურისტულ ტექსტებში შეიძლება ორი ხაზი გამოვყოთ: 1. კონკრეტულ ენაში ცნობილი სიტყვები ნახევრად ლოგიკურ ან ალოგიკურ ბმაშია გამოყენებული ფუტურისტულ ტექსტში 2. ავტორმა მუსიკალური ჟღერადობის მისაღწევად შექმნა და გამოიყენა ისეთი სიტყვები, რაც გაუგებარია და არ შეიცავს რამე კონკრეტულ მნიშვნელობას. ასეთი მხატვრული კონტექსტის მნიშვნელობა იმაში მდგომარეობს, რომ ფუტურისტები დადაისტების მსგავსად ცდილობდნენ მიახლოებოდნენ ხალხურობას და ბავშვის ნაივურ აღქმას, როგორც სამყაროს ირაციონალური ველის წვდომის საშუალებას. რადგან ფუტურიზმში, მომავალი ტექნოლოგიებს და უფრო კონკრეტულად კინოს ეკუთვნის, ამიტომ ორივე ეს მხატვრული მიზანი, ვიზუალურობის და მონტაჟის წინა პლანზე წამოწევით იქმნება. ქართველ ფუტურისტებთან მონტაჟიც ორგვარი ბუნების არის. (1) როდესაც ავტორი ზუსტი თანმიმდევრობით გვითითებს მონტაჟურ ჭრებს და (2) როდესაც ფუტურისტი პოეტი თავისუფალ ინტერაქტიულ კავშირს ამყარებს მკითხველთან. ამ შემთხვევაში

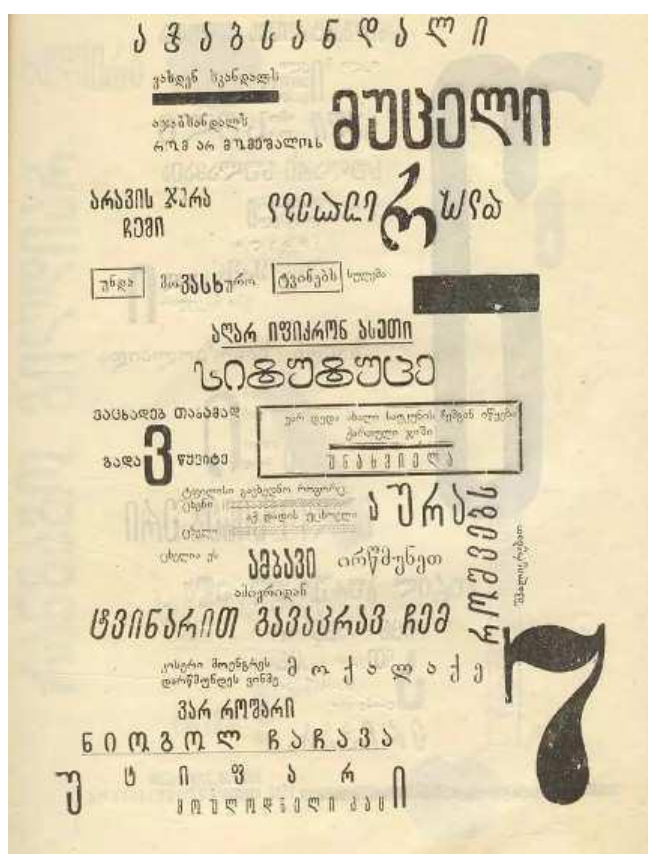
მკითხველი თანაავტორიც ხდება, რადგან ის საკუთარ, ინდივიდუალურ მონტაჟურ ბმას იყენებს ტექსტის ჩარჩოში განთავსებულ ასოებთან, სიტყვების კონტექსტური აღქმისთვის. მოვიხმოთ შესაბამისი მაგალითები.

შალვა ალხაზიშვილის ლექსი: „100“. რომლის შესახებ ზემოთაც გვქონდა საუბარი სამონტაჟო ფურცლების მსგავსად არის დანომრილი. მცირე ეპიზოდი ამ ლექსიდან:

1. გასაღამოვდა
2. თემა ჭანტასტიური
3. ხელი -
4. პროპელერი
5. საპარიკმახერო
6. არიან თვალები
7. შავი
8. ყვითელი
9. ცისფერი 10 თეთრი
10. ამპლიტუდა ძლიერი
11. ნეგრების ემანსიპაცია
12. მე მახარებს
13. ბრძოლა პოეზიასთან

სტროფიკის სარეჟისორო სცენარის დანომვრის პრინციპი ავტორის მიერ, შემთხვევითი არ არის. მისი სურვილია სწორედ ამ თანმიმდევრობით გავიაზროთ ეს ლექსი. ეს თანმიმდევრობა ლექსში მკაცრად განსაზღვრულია და აგებულია სამონტაჟო ღერძზე. სათითაოდ ყველა სიტყვა მონტაჟურ ბმაშია მეორე სიტყვასთან- არა ლიტერატურული ტრადიციიდან გამომდინარე, არამედ კინოს გამოცდილების შესაბამისად. ალხაზიშვილის ლექსი კინომონტაჟის შესახებ, ოცინ წლებში გავრცელებული შეხედულების ტექსტუალური ანალოგია. კულეშოვი წერს: „თუკი გვაქვს აზრი-ფრაზა, სიუჟეტის ნაწილაკი, მთელი დრამატურგიული ჯაჭვის რგოლი, მაშინ ეს აზრი გამოხატულია, გადმოლაგებულია კადრებით – ნიშნებით, როგორც აგურებით. (კულეშოვი კინოს ხელოვნება გვ. 100).

ამ ტექსტში, ავტორი ნიაგოლ ჩაჩავა კითხვის თანმიმდევრობის თვალსაზრისით, აბსოლიტური თავისუფალი ინტერპრეტაციის უფლებას ანიჭებს მკითხველს.



ტექსტის აღქმისას მონტაჟი რადიკალურად გადამწყვეტია. ავტორი არღვევს ტექსტუალურ, ლინეარულ ქსოვილს და ცნობიერების ნაკადის უსისტემო შემოძინებას უწყობს ხელს. მკითხველის მიზანია თავისი ინდივიდუალური შერჩევითობა გამოიყენოს. მკითხველის სამონტაჟო სისტემა, ავტორის მიერ ნაგულისხმევი დამოუკიდებლობის ფარგლებში ფუნქციონირებს. მკითხველმა შეიძლება არა ვერტიკალურად თანმიმდევრობით წაიკითხოს მოცემული ტექსტი, არამედ თავდაპირველად მუქი, დიდი ასოებით დაწერილი ტექსტები წაიკითხოს და შემდეგ სხვა ტექსტები. მსგავსი სტრუქტურის ნაწარმოებებში, ხშირად გამოყენებულია

გრაფიკული ნამუშევრებიც. ფუტურიზმში ტექსტუალური ქსოვილის ამგვარი დაშლა, საჭიროა მიღმური სამყაროს შესაცნობად. ლიტერატურის მკვლევარი პროფესორი ბელა წიფურია წერს: „თუ კი მკითხველი მოინდომებს ფუტურისტული ტექსტის გათავისებას იგი უნდა მიენდოს თავის ქვეცნობიერ საწყისს და ნაცვლად საკუთარი ცნობიერების მითითებისა ყური დაუგდოს ლექსის განსაკუთრებულ ხმიანობას. ფუტურისტული მსოფლმხედველობის თანახმად, ამ გზით თუ ჩაწვდება ადამიანი სამყაროს დაფარულ იდუმალ საწყისს”(წიფურია 2009: 6). ასოების ჰორიზონტალური, ვერტიკალური და არალინეარული, არასწორხაზოვანი განლაგება, საშუალებას იძლევა თავისუფალი ინტერპრეტაციით წავიკითხოთ ტექსტი.

აქ კი, ნიკოლოზ ჩაჩავა მძაფრად ფუტურისტულ ნარატივს ირჩევს, სადაც ცალკეული სიტყვებიც კი გაუგებარია მკითხველისთვის.

„ხვალი

უტირალუ,

ინგი

მონალინგი,

არჩა

ხაბალარჩა”.

ამ ლექსში სიტყვების მნიშვნელობაზე მეტად მუსიკალობა არის მთავარი, მაგრამ ავტორი ამ შემთხვევაშიც არ არღვევს მთავარ კრედოს, წინა პლანზე წამოწევს მონტაჟის გარდაუვალ პრინციპს - მუსიკალური ჟღერადობით შექმნილი რიტმი, მონტაჟური გადაბმით არის მიღწეული. ჩაჩავა ბგერას, როგორც „მატერიალს” ისე უყურებდა. მისი აზრით სიტყვის ორკესტრული ჟღერადობისას, სხვადასხვა საგანი ლაგდება ასოციაციურად. საგნები დაცილებულ სიბრტყეებში არიან განთავსებულნი და კითხვის მომენტში წამიერად ერწყმიან ერთმანეთს.

ნიკოლოზ შენგელაიას ლექსები მონტაჟის და რიტმის საუკეთესო ნიმუშებია. მან პრაქტიკულად განახორციელა ის ფუტურისტული მიდგომები, რაც მათი ჯგუფის პუბლიცისტურ წერილებშია გაბნეული. მისი კინოლექსების მონტაჟურობა აისახა მის ფილმში „ელისო”. „ნივთობრივი და ნიშნობრივი სტურქტურა შენგელაიას პოეზიას მოგვაგონებს, სადაც ასოების კომბინაცია სიტყვის შემცველია. სიტყვა კი, ბგერით

ერთეულამდეა დაყვანილი. სიტყვები მხედრული ტაქტის ქვეშ მოძრაობენ და პოეტის სუნთქვის პულსაციის შესაბამისად, გრაფიკულად, ლექსობრივი პრინციპით იგებიან. ფილმშიც, დეტალები ჩვეულ სახეს, თვისებებს იცვლიან, სივრცეებს სპობენ, განყენებულ ფორმებში ერთმანეთს ენივთებიან და კინემატოგრაფიულ ენას იძენენ” (ჟღენტი 1991: 137).

„თებერვალი

ხმა: - წითელი საფრთხე

ფრონტისაკენ

- გაუმარჯოს რესპუბლიკას. ავტომობილები. ცხენები.

ჯორები.

პოვოზკები” (ჩიანელი 1924-25: 43).

მოყვანილ ნიმუშში, კარგად იკვეთება ავტორის მისწრაფება რომ ლექსში გამოკვეთოს ვიზუალური და ხმოვანი მხარე, რასაც აღწევს მონტაჟური გადაბმებით: „ხმა გაუმარჯოს რესპუბლიკას” ხმოვანი რიგია, ავტომობილები, ცხენები, ჯორები; მონტაჟური გადაბმით მიღწეული ხედვით კონდესირებული რიტმი.

საინტერესოა ასევე სიმონ ჩიქოვანის ლექსი „ცირა”

„ბაიდე ბაიდებს

ბუდე ბაიდებს

ცირა მუხლებზე გულფილტვს დაიდებს

აიდა-ბაიდებს, აიდო ბაიდებს

ცირა ციბა, ცირა წარბი, ცირა წაბლი წარბენილი

უდე ბუდე

უდევს ბადე და ბაიდებს

ობადები აბადია”.

ამ ლექსის მინუსი სულაც არ არის მისი უშინაარსობა, ავტორის მიზანი არც არის, რომ გამოკვეთილი სიუჟეტური ემოციურად შინაარსობრივი დისკურსი შექმნას. მისი მიზანია მიაღწიოს მუსიკალობის უმაღლეს რიტმს. ფუტურიზმისთვის დამახასიათებელი მონტაჟური მუსიკალობა, სიმონ ჩიქოვანის მომდევნო - ფუტურიზმისგან გათავისუფლების პერიოდშიც აღინიშნება.

ქართველი ფუტურისტები თავად ხსნიდნენ ნოვატორულ თხრობით სპეციფიკას: „ჩვეულებრივ ასოები ტილოზე იძლევიან მონოტონურ სიტყვის წარმოდგენას, როდესაც ანთებული ასოები ასრულებენ ხმას. აქ უმთავრესად გონება და წარმოდგენა მოქმედობს.

. . . მხედველობისთვის ანთებული ასო არის მოძრაობა. მას აქვს თავისი რეისი. აქედან, ის არის მოძრაობა ნივთის. მიახლოებისას გრძნობთ როგორ გახდა შესაძლებელი კონტაქტი. სიტყვის აკრობატიკა იბადება მხედველობით, ნივთის აკრობატიკა - სმენით. სიტყვა ხდება მოძრავი, ნივთი ლაპარაკობს გრაფიკული მოქმედებით. მოძრაობა, დეტალი და ხედვა = ხმას. 1) მოძრაობა, დეტალი, ხედვა და ხმა = აკრობატიკას. 2) ფორმათა ფორმა გულისხმობს მასალების გამიზნულ დალაგებას (ეკონომიკა აკრობატიკას) საგანი ნივთად გადაქცეული კარგავს სიმძიმეს (ფსიქოლოგია). აკრობატიკა კი მესმის, როგორც განთავისუფლება სიმძიმისგან და ორგანიზაცია. . . . ფუტურიზმი პრაქტიკის შემდეგ გამოგონებაა . . . პირველი რომელიც მოითხოვს პასუხს, ეს არის სიტყვა - ნახტომი. გრაფიკა მაშინ ხდება ერთადერთი საშუალებით. წუთი მოძრაობის ქანდაკება, მეტი სისწრაფით, (თუ უკანასკნელს შეხვდა მხატვრობა) ჩნდება კინოქანდაკება. ეს არის უკანასკნელ ხაზამდე დაყვანილი ეკონომიკა, რომელზედაც ლიტერატურა შეედავება თავისივე თავს. აქ ჩნდება მეორე პლიუსი, რომელიც იწვევს სივრცის დაკარგვას. ხმა არ უნდა დაიკარგოს, ჩნდება სიტყვა, რომელიც აერთებს ბოლოს. აქედან დაიბადა რუსულ ლიტერატურაში - „ზაუმ“ (H_2SO_4 1924:12). მოყვანილ ამონარიდში კარგად ჩანს, თუ როგორ წარმოუდგენიათ ქართველ ფუტურისტებს ვიზუალური და ხმოვანი რიგის შერწყმა და ზაუმის წარმომავლობა და დანიშნულება.

ქართველი ფუტურისტების გამოჩენას წინ უსწრებდა „ზაუმნიკების კომპანია 410“ „ფუტურისტების სინდიკატი“, რომელიც რუსმა ფუტურისტებმა თბილისში ჩამოაყალიბეს 1917-18 წლებში. თბილისში მოღვაწეობდნენ კრუჩიონიხი, ზდანევიჩი,

კამენსკი, რენტეივი და სხვა. მათ გამოსცეს არაერთი წიგნი, ჩაატარეს საღამოები და წაიკითხეს ლექციები.

ლიტერატურის მკვლევარი, პროფესორი თამარ პაიჭაძე ყურადღებას ამახვილებს რუსული ფუტურისტული ჯგუფების მიერ შემოტანილ ფორმალურ სიახლეებზე:

ზაუმური აზროვნების პრინციპი მოიცავდა ლიტერატურაში ტექსტების ტრადიციების შეცვლას, ახალ ლექსიკას და სიტყვისქმნადობას. ახალი ლიტერატურული ტექნიკა, გარკვეულწილად ენის ბუნებრივი ელემენტების და ლექსიკურ-გრამატიკული მოდელის უარყოფას გულისხმობდა; სანაცვლოდ, ანალოგიის პრინციპით, არალოგიკურ ელემენტებს, ასოციაციურ და სიმბოლურ მოდელებს იყენებდა. „სწორედ ანალოგიის მექანიზმი აძლევდა საშუალებას ავტორს წარმოეჩინა ტექსტი – ხმის სისტემებზე და სიტყვა – კომბინაციებზე დაყრდნობით და მკითხველისათვის შეეთავაზებინა იდეა ტექსტისა, რომელიც გარკვეულწილად ალტერნატიულ და არატრადიციულ (ერთი შეხედვით არაადეკვატურ) პრინციპზე იყო დაფუძნებული, ზაუმური ტექსტის აღქმისას, ემოციურ-ინტუიტიური საწყისი ჭარბობს რაციონალურს. პაიჭაძე „ზაუმური“ ლექსიკოლოგიური კვლევების საფუძველზე გამოყოფს ოთხი ტიპის „ზაუმს“, რომლებიც დამოკიდებულნი არიან იმაზე, თუ რა დონის ენობრივ სტრუქტურაში ხდება ენობრივი ნორმის უარყოფა: 1. ფონეტიკური „ზაუმი“ (ასოთა კომბინაცია) 2. მორფოლოგიური „ზაუმი“ (არსებული ენობრივი მორფემების – ფუძეების და აფიქსების გაერთიანება) 3. სინტაქსური „ზაუმი“ („ლექსიკონის“ სიტყვების გრამატიკული სწორი ფორმების, ასისტემური გამოყენება წინადადებაში). 4. სუპერსინტაქსური „ზაუმი“ (ფორმალური, გრამატიკული სტრუქტურების რეფერაცია შეუსაბამო და გაურკვეველი მნიშვნელობით, აზრის არქონით) (ქანეცკი 1996: 42). ამდენად, „ზაუმი“ – „სიტყვათა გაერთიანების ახალი წესი“ ერთგვარი რევოლუციური, ავანგარდული და მემარცხენე ესთეტიკის საფუძვლად იქცა ლიტერატურაში, რომელმაც ექვემდებარა დააყენა მიღებული „წესები სიტყვებით აზრის გამოხატვისა“ (პაიჭაძე 2017: 151).

ბელა წიფურია აღნიშნავს, რომ „ქართველი ფუტურისტებისთვის ბუნებრივი იყო დადა ელემენტების მათ კოლაჟურ ტექსტებში ჩართვა. დადა გადადის ფუტურიზმში და ერწყმის მას. დადამ არ შეცვალა ფუტურიზმის მთავარი მიმართება. ქართველი ფუტურისტებისთვის გამოსარიცხ განწყობებსა და თემებს შორის არის სენტიმენტალიზმი, შინაგანი კრიზისი, რომანტიკული ინდივიდის სულიერი დილემა; ყოველივე ეს სამყაროს ახალი ხედვა და წარმოდგენის ახალი ფორმების ძიება ფუტურიზმისა და დადას (დადაიზმის) მეშვეობით ხორციელდებოდა“ (Tsipuria 2011: 302).

კლასიკური სქემა ფუტურიზმი -> დადა საქართველოში ერთგავრად პირიქით ფორმით გამოისახა: ჯერ დადაისტურ რადიკალიზმს მოუსინჯეს ნიადაგი ქართველმა მოდერნისტებმა, რაც შემდეგ ფუტურისტულ მოძრაობაში გადაიზარდა. ქართული ფუტურისტული აზროვნების ყველაზე რადიკალური ნაწილი სწორედ დადაისტური მიმართულების ამსახველი იყო (პაიჭაძე 2018: 370).

1913 წელს ფუტურისტულ მოძრაობას შეუერთდა მხატვარი ლუიჯი რუსოლო, რომელმაც თანამედროვე ომის ხმებით და პრატელას „musica futurista“-ს შთაგონებულმა „ხმაურთა ხელოვნების“ კონცეფცია შეიმუშავა და დაწერა ტრაქტატი „L'arte dei rumori“, რუსოლოს რწმენით, ყოველ ხმაურს აქვს თავისი „გაბატონებული ტონი“ (ტონო პრედომინანტე) და მხატვარ უგო პიატისთან ერთად შეიმუშავა ინსტრუმენტების კონსტრუირების გეგმა, რომლებზეც შესაძლებელი იქნებოდა ხმაურთა ნახევარ - და მეოთხედტონიანი სკალების აჟღერება. მისი ინიციატივით შეიქმნა ასევე რუსოლოფონი, რომელიც ავტორის რეკომენდაციით, მუნჯი კინოს გასახმოვანებლად შეიძლებოდა გამომდგარიყო.

ფუტურისტებმა დაიწყეს ხმაურის ვიზუალურად გადმოცემა, მათი სამონტაჟო სივრცე პლასტიკური ფორმების და ბგერების ურთიერთრეკომბინაციაა (Russolo 1916: 12). ყოველივე ეს იდეების მყისიერი რეცეფცია და ახალგაზრდული მაქსიმალიზმის გამოვლენა იყო არსებულ ახალ ტექნოლოგიურ რეალობაზე.

„ხმოვან რიგთან“ დამოკიდებულება ქართულ ფუტურიზმში, როგორც აღვნიშნეთ ზაუმური მცდელობებით გამოიხატა. ხალხურ ზეპირსიტყვიერებასთან ორგანული კავშირი ქართველი ფუტურისტების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი საკითხი იყო.

ნიკოლოზ ჩაჩავა წერდა: „პოეზია არ ეძიებს - იგი ქმნის ნივთს. ნივთობრიობის რკალში მოქცეულია მატერიალის დამუშავების საკითხიც (ბგერა). ხალხური ტონისა და მატერიალის დამუშავება პირდაპირი ვალდებულებაა პოეზიის; სრულიად ახალი მასალა როგორც სიტყვის, ისე ფორმითი მუშაობის მხრივაც. ამით შეიძლება ეროვნული ხაზის აღებაც. ასეთ გზას ადგას H_2SO_4 ორგანიზაცია“ (ჩაჩავა 2011: 357)...ფუტურისტული ლექსები, არის ლაბორატორიული ნამუშევარი, ხალხური ხმების მოსაცემათ... ჩვენს მიერ დაწყებული იქნა პოეზიის ძირის აღმოჩენა. ამან დაბადა „მზე

მაზეული - გზა ნაკუდარი” (ჩაჩავა 2011: 347). ხალხური თქმა არის საწყისი ჩვენი სიტყვის (H_2SO_4 1924: 30).

იტალიელი ქართველოლოგი, ფუტურიზმის მკვლევარი ლუიჯი მაგაროტო ქართული ფუტურიზმის ლიდერის, სიმონ ჩიქოვანის ფუტურისტულ პოეზიაში გამოყოფს, წარსულთან კავშირის ძლიერ ტენდენციებს. იგი აღნიშნავს, რომ ჟღერადობის თვალსაზრისით წინმსწრები ზაუმური მცდელობები ჰქონდა ბესიკის და მაგალითად მოჰყავს მისი ცნობილი ლექსი „ტანო ტატანო“. მეცნიერის აზრით, ჩიქოვანის ფუტურისტული გამოცდილება, სათავეს იღებს, არა მხოლოდ ქართული ზეპირსიტყვიერების სამყაროდან, არამედ ქართული კლასიკური მემკვიდრეობიდანაც (Magarotto 1991: 3).

ჩვენ ვეთანხმებით მოდერნიზმის მკვლევარს თამარ პაიჭაძეს, რომ ქართული ფუტურიზმი არ იყო კლასიკური ფორმა რუსულ-იტალიური ანალოგიისა, თეორიულ-ფორმალური გამოხატვით იგი კონსტრუქტივიზმის, დადაიზმის და ფუტურიზმის ნაზავს უფრო ჰგავდა და ქართული ფუტურისტული აზროვნების ყველაზე რადიკალური ნაწილი, სწორედ დადაისტური მიმართულების ამსახველი იყო (პაიჭაძე 2018: 378).

ბინოკულარიზმის თვალსაზრისით ქართულ დადასა და ფუტურიზმს შორის არსებითი განსხვავება არ შეიმჩნევა. ორივეგან შეინიშნება პირდაპირი მიმართება კინოსადმი ან კინომოდელისადმი, ვიზუალსა და ჟღერადობაზე აქცენტირებული მონტაჟური ნარატივი.

„მადლობა ღმერთს

ნება მომეცით დავწერო ლექსი

ნაცრისფერ ძმობას ქინძისთავი ლეკურათ ურტყათ

ჩარლ ჩაპლინ სუპო კრუჩონიხი და სხვა”

პავლო ნოზაძის 1922 წლის ეს საპროგრამო ლექსი „დადა და ქინძისთავი“, მონტაჟურობის თვალსაზრისით დანაწევრებულია, მაგრამ ის ავტორს პუნქტუაციის გარეშე აქვს დაწერილი, რაც მკითხველის ინტერაქტიულობას და ტექსტის ექსპრესიულ ბუნებას განაპირობებს. სიმონ ჩიქოვანი წერილში „ახალი ხელოვნების ფაქტები“ პავლო ნოზაძის ამ ლექსს კინემატოგრაფიული დალაგების ნიმუშად მიიჩნევს: „ის შუშასავით

აერთებდა იერუსალიმს და თბილისს, მისი ლექსები სივრცეშია დალაგებული კინემატოგრაფიულად და მოძრაობები პერპენდიკულარულად ხვდებიან ერთმანეთს” (ჩიქოვანი 1924-25: 341).

სიტყვა ლიტერატურის სახოვნების ნიშნური გამომხატველი საშუალებაა. განვითარების ისტორიულმა პროცესმა გაამდიდრა იგი სახეებით და მოამზადა ასოციაციური სახოვანი გააზრებისთვის. პირველად იყო სიტყვა. ფუტურიზმში სიტყვა ეკრანიზებულია. ფუტურიზმი არ იყო მხოლოდ მიმართულება ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, ეს იყო სამყაროს ახალი ხედვა, რომელიც განაპირობა ომებმა, ხალხის

სოციალურმა ტრანსფორმაციამ, დიდმა პოლიტიკურმა ცვლილებებმა, ახალმა ტექნოლოგიურმა და კომუნიკაციურმა აღმოჩენებმა, როგორიცაა ტელეგრაფი, რადიო, აეროპლანები და პირველი კინოკამერები. ფუტურისტული მსოფლმხედველობა თვლიდა, რომ რადგან ახალი ტექნიკური საშუალებები ძლიერ ზეგავლენას ახდენს ადამიანის ფსიქიკაზე, ამიტომ ხელოვნების ნაწარმოების სტრუქტურა პრინციპულად უნდა შეიცვალოს. ადამიანი უახლესი მანქანური მოწყობილობების მუშაობაზეა კონცენტრირებული, რამაც თანამედროვე სამყაროს ტემპები შეცვალა, კომუნიკაციის და მგზავრობის ახალი საშუალებების დინამიკა ააჩქარა. ფუტურისტები მოიხიბლნენ მექანიზმების მობილურობის, მანქანური პროგრესის სიახლეებით, ისინი აღნიშნული თავისებურებების გამოსახვას ხელოვნების საშუალებით ცდილობდნენ.

ფუტურისტული ნამუშევრები იკვებებოდა, მეოცე საუკუნის დასაწყისში შემუშავებული ახალი სამეცნიერო თეორიებით. ფიზიკის, ქიმიის, ფსიქოლოგიის დარგში ახალი აღმოჩენები, ფუტურიზმის ათვისების საგანი ხდება. თვალის ბადურაზე გამოსახულების ფიქსაციის თეორიის გაცნობისთანავე, ფუტურისტი მხატვრები ცდილობდნენ ამ პროცესის, ტილოს სიბრტყეზე გადატანას. ისინი არა საგნების, არამედ მათი შემქმნელი ენერგეტიკული, მაგნიტური, ფსიქიკური ველების განსახიერებას „ძალოვანი ხაზების” მეშვეობით ცდილობდნენ (ხაზი ძალა, რომელიც ენერგიას განასახიერებდა, ბადებდა ფორმა ძალას” და ფერი ძალას”). ფუტურისტული ნამუშევრების კომპოზიციური წყობა, მაყურებლის ტილოს კიდიდან - ცენტრში „გადანაცვლებას” განაპირობებდა, რის საფუძველზეც ის „ძალოვანი ხაზების”

მეშვეობით ასახული მოვლენების აქტიური თანამონაწილის სტატუსს იძენდა (შავგულიძე 2007: 23).

„ჩვენ ვუარყოფთ წარსულს ეს მხოლოდ ლიტერატურას შეეხება” (H₂SO₄ 1924: 14). ეს განცხადება კარგად გამოხატავს, რომ ფუტურისტებმა უარყვეს ლიტერატურული ტრადიციული გამოცდილება და სხვა სახელოვნებო დარგების და უმთავრესად კინემატოგრაფის სახვითი მეთოდები შემოიტანეს ლიტერატურაში, რის გამოც საკუთრივ ლიტერატურულ ხერხებისთვის ადგილი აღარ დარჩა. ფუტურისტები მხოლოდ თხრობის დინამიური სტილით არ დაკმაყოფილდნენ, ისინი შეეცადნენ ნოვატორული მეთოდების დანერგვასაც. ტექსტუალურ შრეში ფუტურისტებმა დაიწყეს პიქტოგრამიული სურათხატების და ახალი ვერბალური სასვენი ნიშნების შემოტანა. „სიტყვის შეხვედრა სურათთან იძლევა სხეულს, სურათის შეხვედრა ხაზთან იძლევა გრაფიკას” (H₂SO₄ 1924: 23).

ქართული ფუტურისტები წარსული ლიტერატურული გამოცდილებიდან, მხოლოდ ხალხურ პოეზიას აღიარებდნენ. ლიტერატურაში ჩატარებული კინემატოგრაფიული რეორგანიზაცია მოიცავდა სიტყვის ინჟინრის კინემატიკის ენაზე აზროვნებას. ფუტურისტების ხელში სიტყვა ტელეგრაფის და კინემატოგრაფიის ენად გადაიქცა.

„დავდგით დამბები,
ცის ყირამალით მივაბჯინეთ მაღლა ფეხები
დააკვირდით უზარმაზარ ეკრანს
კაბელზე გარბის ავტომობილი
პროექტორებით”

(„მელანხოლია ხო... ხო” ბიძინა აბულაძე)

ფუტურისტებმა ბერათა კომპლექსები მონტაჟის საშუალებით დაუკავშირეს ერთმანეთს. წარსული ტრადიციებისგან გამოთავისუფლებული შინაარსი, თანამედროვე ტექნიცისტურ გარემოში მყოფი ადამიანის მიზანსწრაფვებს უნდა შეესაბამებოდეს. დიდი და პატარა შრიფტი, ხაზგასმული და გამუქმებული სიტყვები ავტორს საშუალებას აძლევს, მკითხველის ყურადღება მიაქციოს მისთვის საჭირო ცენტრზე.

„2.

შაბათი რომ დაღამდება

კვირა გათენდება

და კვირას ყოველთვის ვიქნები მომლოდინე

სიყვარულის.

იცოდეთ რომ არა მაქვს ფული

კინოში წასასვლელათ.

მე მარტო ვარ

პოეტი თანამედროვე”

ქართველმა ფუტურისტებმა „ახალი ნივთის ასაგებად“ ფუტურიზმში ჩართეს დადა ელემენტები და კინემატოგრაფიული რიტმი შექმნეს. მათ გაამახვილეს ყურადღება ქართული ანბანის ასოების მოხაზულობაზეც. „ხმაურის თეორია“ ფუტურისტულ ხედვაში გაჩენილი ხმების გამომხატვეული უნდა ყოფილიყო. ი - ამართული, ო - მომადლო ა - სწორი, უ - დაქანებული, ე - ჩანგრეული (ჩაჩავა 1924: 14). ზაუმის მსგავსად ხმოვანი ფუნქციები გამოიგონეს და ასოების ახალი ჟღერადობა შექმნეს. ისინი კარგად იცნობდნენ ევროპული ფუტურიზმის ძირითად თეორიულ საკითხებს: „ფუტურისტებმა მოახდინეს ბგერითი რევოლუცია, რის შემდეგ სიტყვაში ღირებულება მიეცა ბგერას. იტალიელებისათვის მნიშვნელობა ჰქონდა ბგერას, არა როგორც განცალკევებულ მატერიალს, არამედ საშუალებას „ლირიზმის გაღვივებისათვის“ (ჩაჩავა 2011: 293). ხმარებაში დატოვეს დაწმენდილი ასოები (ზოგიერთი თანხმომავანების შეგნებული გადაგდება ხმარებიდან. გამონაკლისად გვრჩება ვ, ღ, რ, ხ, ზ, ფ და სხვა და სხვა), მეორეს მხრივ ტექნიკის ლექსიკონის სწრაფი ზრდა. შესაძლებელია ამ უკანასკნელით დაიფაროს ენა საბოლოოდ, მაგრამ ეს მაინც არ ნიშნავს რაიმე მოძრაობის გამოხატვას. რამდენადაც მრავლდება ეს მოძრაობა, იმდენად მცირე სიტყვები გვრჩება ხმარებაში ამ მოვლენის ათვისებისათვის. აქ არის კრიზისი სიტყვის და კატასტროფაც. სათანადოდ არსებობს შებრუნებული ფოკუსი ასეთი დაპირისპირების. სხეული ერთი, დროის ერთეული, და მოვლენების მრავლიანობის ინტეგრალი. ერთსა და იმავე მოძრაობას ქმნის ორი საგანი. მოძრაობის ერთობლიობა შლის ამ საგანთა რაობასა და

სხვა და სხვაობას, რომლის მიხედვით გვიხდება საგნების სახელების გამოხატვა ერთობლიობის მიხედვით. ამ ერთობლიობაზე არის აგებული კონსტრუქტივიზმი („H₂SO₄”).

ჟანგო ღოღობერიძე სიუჟეტს კინემატოგრაფში განიხილავს დეტალების მოძრაობად და მსგავს თხრობას მიიჩნევს მართებულად ლიტერატურაშიც. „უწინ იყო მუზა ეხლა არის ტექნიკა . . . შემოქმედს უნდა ჰქონდეს კინემატოგრაფიული წყობა და ყური” წუთი მოძრაობის ქანდაკებაა, რომლის სისწრაფე კინოქანდაკებას ქმნის. („H₂SO₄” 1924: 32).

ფილმის მსგავსად ფუტურისტული ტექსტები დეცენტრალიზებულია მონტაჟზე. ქართველი ფუტურისტების მხატვრული ტექსტები მონტაჟის ძირითად კანონებს ემორჩილება და მონტაჟურ აზროვნებას ემყარება. ფუტურისტული ნაწარმოების ვიზუალური კინოგრამატიკა მონტაჟის პრინციპებზე დამყარებული ღერძია, რომლის გარშემოც ლაგდება მხატვრული შემოქმედების შედეგი. მწერალი სიტყვებისა და წინადადებების ლოგიკურ შეწყვეტას ცდილობს ისევე, როგორც კინომონტაჟში ფირის ჭრა და სხვადასხვა კადრების შეწყვეტა მოითხოვს ანალიტიკურ აზროვნებას, რომ მაყურებლის დეზორიენტაცია არ გამოიწვიოს. „როშა = სიტყვა მონტაჟი, სიტყვის ქიმიური ლაბორატორია, ოპტიო აკუსტიკა კი ასოების კომბინაციაა” („H₂SO₄” 1924: 5-6).

მონტაჟის საკითხებს სიღრმისეულად აანალიზებს ბიძინა აბულაძე, მისი აზრით: „ასო - ერთეული. სიტყვა - ასოების კომბინაცია. საგნის სახელი. ასოების რაოდენობის შესახებ შეგვიძლია იეროგლიფებიდან ვილაპარაკოთ. ბგერის გამოხატვაში მდგომარეობს ასოს ცნება. რაც შეეხება თვით სიტყვას, წერით მეტყველებაში იგი გაცილებით უფრო ადრე შემოიჭრა ვინემ ასო, მაგრამ არა როგორც ასოების კომბინაცია, არამედ როგორც საგნის გამოხატულება. დროთა ვითარებაში მოხდა ასოების დისტილაცია. დღეს ასო გამოხატავს ბგერა-ქუჩა-მოძრაობას. აქამდე დავიდა სიტყვაც. ერთი პერსპექტივა სიტყვის და ასოების გაერთიანება არის. ამნაირად სიტყვა შეიქმნა მოსახმარი სხვა ობიექტის მოძრაობის, ან ასოს უტილიტარობა, იმავე მოძრაობის; ამას ვუწოდებთ ჩვენ ზემოთ დისტილაციას. ნიკოლოზ ჩაჩავა აღნიშნავს: იაპონელების აზრით ლექსში სიტყვა გროვდება არა აზრისა და რიტმის, არამედ ბგერის მიხედვით. მაინც მნიშვნელობდა სიტყვის შინაარსი” (აბულაძე 2011: 328). ეს მოსაზრება უაღრესად

საინტერესოა. ერთის მხრივ ფუტურისტული ნამუშევრები, პიქტოგრამული შერეული შრიფტის ტექსტები, სწორედ იეროგლიფის მონტაჟურ ბუნებას იმეორებს, მეორეს მხრივ მონტაჟის ეს მოსაზრება ეხმიანება მონტაჟის თეორიის კლასიკოსის ეიზენშტეინის თეორიას.

ეიზენშტეინი ფიქრობს, რომ მონტაჟის პრინციპი შეიძლება ჩაგვეთვალოს იაპონური სახვითი კულტურის სტიქიად. დამწერლობა პირველ რიგში სახვითი იეროგლიფია. საგნის ნატურალისტური გამოსახვა ჩვენს ერამდე, ცანკის გაწაფული ხელებით, 2650 წლის განმავლობაში ოდნავ სქემატიზირებას განიცდის. ფუნჯის ტუმის და ქაღალდის გამოგონების შემდეგ რევოლუცია მოხდა მოხაზულობაში. გაივლის რა ისტორიის განმავლობაში თოთხმეტამდე სხვადასხვაგვარ მანერას, იეროგლიფი ქვავდება თავისი თანამედროვე მოხაზულობით. უმარტივესი რიგის ორი იეროგლიფის შეთავსება განიხილება არა, როგორც მათი ჯამი, არამედ როგორც წარმოებული, ანუ როგორც სხვა განზომილების, სხვა ხარისხის სიდიდე; თუ კი ყოველი მათგანი, ცალკე აღებული, შეესაბამება საგანს, ფაქტს, მათი შეთანადება უკვე ცნებად. ის შესატყვისი აღმოჩნდება.  ორი „გამოსახვადის“ შეთავსებით მიიღწევა გრაფიკულად გამოუსახველის მოხაზულობა. მაგალითად: წყლისა და თვალის გამოსახულება ნიშნავს - „ტირილს“, ყურის გამოსახულება კარების ნახატის გვერდით - „სმენას“,

ძალღი და პირი - „ყეფას“,

პირი და ბავშვი - „ყვირილს“,

პირი და ჩიტი - „სიმღერას“,

დანა და გული – „სევდას“ და ა. შ. (ეიზენშტეინი 2013: 40-41).

ეიზენშტეინი აღნიშნავს, რომ ეს სხვა არაფერია თუ არა მონტაჟი. იაპონია ფლობს პოეზიის ყველაზე ლაკონურ სახეობას: „ფეჩში ორი მოელვარე წერტილი. კატა ზის. მგელი მონასტერი, ცივი მთვარე, მგელი ყეფს“.

ეიზენშტეინის აზრით ეს სამონტაჟო ფრაზებია, სამონტაჟო ფურცლებია. იეროგლიფის მეთოდმა თავის ტრადიცია გააგრძელა არა მარტო ლიტერატურაში, როგორც აღვნიშნეთ, არამედ „ტანკაშიც“. აბსოლიტურად იგივე მეთოდი მუშაობს იაპონური სახვითი ხელოვნების ყველაზე სრულქმნილ ნიმუშებშიც. ეიზენშტეინი მონტაჟის პრინციპებს ხედავს XVIII საუკუნის უკვდავი პორტრეტების ავტორის

სიარუკუს შემოქმედებაშიც. ეიზენშტეინმა ახსნა იეროგლიფის პრინციპი - „აღნიშვნა გამოსახულების მეშვეობით” – როგორ განვითარდა ორი მიმართულებით: თავის დანიშნულების ხაზით (პრინციპი „აღნიშვნა”) – ლიტერატურული ხატოვნების შექმნის პრინციპში. და ამ დანიშნულების განხორციელების ხერხების ხაზით (პრინციპი „გამოსახულება”) – სიარუკუს გამომსახველობის გასაოცარ ხერხებში. ამგვარად ეიზენშტეინი მეცნიერული არგუმენტებით ამტკიცებს, რომ იაპონური კულტურის სრულიად სხვადასხვა დარგი გამსჭვალულია წმინდა კინემატოგრაფიული სტიქიით და მისი ძირითადი ნერვით – მონტაჟით. რომ თვით ტექნიკაში კი იეროგლიფური (სამონტაჟო) თამაშის მეთოდი შეიჭრა მეტად საინტერესო ხერხებით.

ნიკოლოზ ჩაჩავა ბერას, როგორც მატერიალს ისე უყურებს. „გამრავლებულ ადამიანად წარმოიშვა ის, რასაც ჩვენ ვეძახით სიტყვის ახალ არქიტექტონიკას”. ნატურალიზმი „საგანს” განიხილავდა, როგორც სტატიურ მყარ მატერიას. ჩვენ ნივთს ვღებულობთ როგორც **დინამიურ ელემენტს მშენებლობითი მოძრაობისა**” (ჟღენტი 2011: 335). ამგვარად ქართველი ფუტურისტებისთვის სიტყვები არსებობს, როგორც სამონტაჟო ფრაზები, რომლებიც დაცლილია წინა საუკუნეების ტრადიციული სიმბოლიკისგან. შალვა ალხაზიშვილი წერდა: „ყოველი სიტყვა ჯერ ხმა არის, შემდეგ შინაარსი, ამიტომ ყოველი სიტყვა მისაღებია ინდივიდუალურად, მაგალითად ჩემთვის სიტყვა ოფლი უფრო ლამაზია, ვიდრე ვარდი. პოეტი აკრობატი პოეზია როგორც სალტომორტალური ქრონიკა. თამაში სიტყვებით. ხელოვნებას სჭირდება წინად მზერა. იგი უნდა იძლეოდეს ეკვივალენტს „მყოფადერი” რეალობისას” (ალხაზიშვილი 2011: 331).

ქართველი ფუტურისტები ცდილობდნენ შეექმნათ სპექციფიკური ენა, რომლითაც დაუახლოვდებოდნენ ხალხურ მეტყველებას და კინემატოგრაფიულ რიტმსა და სიჩქარეს გამოხატავდნენ. ამავდროულად სრულიად ინდივიდუალური, სხვადასხვა გავლენებისგან თავისუფალი გამოხატულება იქმნებოდა.

ჩიქოვანი აღნიშნავს, რომ მის მიერ ახლად შემოტანილი ასობგერა დგას ქართულ ღ-სა და რუსულ ჰ-ს შორი, აგრეთვე - ქართულ ყ-სა და ღ-ს შორის. იგი ჩარჩენილა მეგრულ სვანურ და მთიულურ მეტყველებაში. ხოლო გავრცელებული ყოფილა „ქვის ეპოქაში”. იგი დაუღუპავს „ფეოდალურ გაშლილი ეზოებისა და ცაცხვების

რომანტიკას”, მაგრამ მისი ჟღერა მოისმის „ავტომობილის სირენაში” ხოლო ჟ და დ იოტა, ადრეც იყო ჩვენს ანბანში გორდეზიანმა შეისწავლა გრაფიკა და სავსებით ქართული სახე მიანიჭა.

ჩაჩავა ანბანს მიიჩნევს ოპტიკა+აკუსტიკად. შემოაქვს მოკლე ხმოვანი, რომელიც ჟღერს მეგრულ მეტყველებაში. საჭიროა ახალი გრაფიკა, მონათესავე ასოების ჩამოყალიბება. ქალაქის ბგერების რეკონსტრუქცია. რადგან ქალაქი ახალი ნივთების სამყაროა. შემოაქვს ახალი სიტყვები პოეტი რომარი, ცირკი ხედიერა, ნებოსკრებ და ცამდიარი.

გამოსახულებას ძალუმს თვალსაჩინო გახადოს საგან-მოვლენები, სიტყვა აბსტრაქციონიზმით ხასიათდება. ჩვენს გონებაში წარმოვიდგენთ საგან-მოვლენებს. ბერგსონი თვალისა და გონების ანუ ვიზუალური აღქმა-გამოსახვისა და ფანტაზიის კომბინაციას დეტალურ ექსპლიცირებას უძებნის. ბერგსონი ცდილობს ააგოს აღქმის თეორია, ისე, რომ არ დაეყრდნოს არავითარ წინასწარშექმნილ მოძღვრებას მატერიის, ტვინის და სხვა მისთანათა შესახებ, და დაემყაროს მხოლოდ იმის უშუალო აღწერას, რაც აღქმისას ხდება. საინტერესოა რომ წარმოსახული და აღქმული საგნის გააზრების შიდა პროცესი ძალიან ჰგავს კინოფილმის შექმნის (ფირზე ასახვის და პროექტირების პროცედურას) თანმიმდევრობას. ბერგსონი გონების შრეში მიმდინარე წარმოსახვის პროცესს ასე ხსნის: „დავუკვირდეთ როგორ ვიაზრებთ მოძრაობას ზოგადი ცნებების საშუალებით. ჩვენ წარმოვიდგენთ მოძრაობის ხაზს სივრცეში (ტრაექტორიას) და მის ცალკეულ წერტილებს სხეულის თანმიმდევრულ წამიერ მდებარეობას. საკუთრივ მოძრაობის სიჩქარეებს ჩვენ წარმოვიდგენთ ხაზების შედარების შედეგად, რომელთა ბოლო წერტილებზეც ვიხილავთ სხეულებს მოძრაობის დაწყებიდან ერთი წამის შემდეგ, მაგრამ სხეულის ყოველი წამიერი მდებარეობა სივრცის წერტილში უძრაობაა. ამნაირ უძრაობათა მწკრივის მეშვეობით შეუძლებელია მოძრაობის რეპროდუცირება. დავუშვათ, რომ მშვილდით ნატყორცნმა ისარმა წამში ათი მეტრი გაიფრინა. როცა გონებით ვიაზრებთ ამ ფრენას, ჩვენ წარმოვიდგენია, რომ დროის ყოველ გარკვეულ მომენტში ისარი სივრცის გარკვეულ წერტილში მდებარეობს. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ისრის მომენტალური მდებარეობა უძრაობაა. . . თვითდინება ყოველთვის მხედველობის არიდან გვისხლტება და გონების მიერ დაფიქსირებულ მდებარეობათა

შუალედებში რჩება . . . ჩვენ ვაკვირდებით მხოლოდ ერთდროულ მდებარეობათა ერთობლიობას: წინარე ერთდროულობათაგან აღარაფერი აღარ რჩება” (ბერგსონი 1993: 27). კინო ეს არის მოძრაობით წერა, მაგრამ თვით ეს მოძრაობა კანონზომიერი სტატიკური კადრებისგან შედგება. ფილმის შექმნის ტექნოლოგიური პროცესიც წარმოსახვის ამ პრინციპს ეფუძნება. ანიმაციის თითოეული კადრი ინდივიდუალურად ხელით იქმნება, ეკრანზე არსებული ერთწამიანი მოძრაობა 14 ან 24 სხვადასხვა კადრის დახატვით მიიღწევა, ბუნებრივია ეს სტატიკური მცირედით განსხვავებული კადრები ერთად აღებული არ არის მოძრაობა და არც ანიმაცია, მაგრამ საკმარისია ამ კადრების დროში სწრაფი მონაცვლეობა, რომ იქმნება მოძრაობის ოპტიკური ილუზია. ტვინი სწრაფად მონაცვლე კადრებს ერთ ცვლად გამოსახულებად აღიქვამს. ადამიანის ტვინი აღქმის ინერციით იმახსოვრებს მყისიერად მოძრავ და უკვე გამქრალ გამოსახულებას. ისევე როგორც წარმოსახვაში არსებული მოძრაობა, ცალკეულ წამიერ წერტილში სტატიკური კადრებია. ფილმიც ერთი კადრის ცალკეული კადრისებია. რომელთა მონაცვლეობაც ქმნის მოძრავ გამოსახულებას. თუ ორ მხედველობით შთაბეჭდილებას შორის ინტერვალი 0,3 წამს არ აღემატება, მაშინ ეს ორი შთაბეჭდილება ერთმანეთს ერწყმიან და ერთი სახეშეცვლილი საგანი მიიღება. ტვინის ამ თვისებას პერსისტენცია ჰქვია, ამ თვისების გამოყენების პრინციპს ეფუძნება არაერთი ოპტიკური აპარატი და სათამაშო. Zoetrope, Fenakitiscope და სხვა.

კინოფირზე მიღებული გამოსახულების „ამოძრავება” მხოლოდ პროექციის მომენტში ხდება. მოძრაობის ეს შთაბეჭდილება უძრავ კადრისთა ერთმანეთის მიყოლებით გაშვებით მიიღწევა. აღქმის ამ შთაბეჭდილებას ფსიქოლოგებმა პიფენომენის სახელი უწოდეს და იგი მონტაჟის ერთგვარ საწყის ფორმას წარმოადგენს. ერთმანეთის მიყოლებით გაშვებული კადრისები ერთიან შთაბეჭდილებად ირწყმება, რომელიც უფრო მეტია, ვიდრე მის ნაწილთა უბრალო ჯამი.

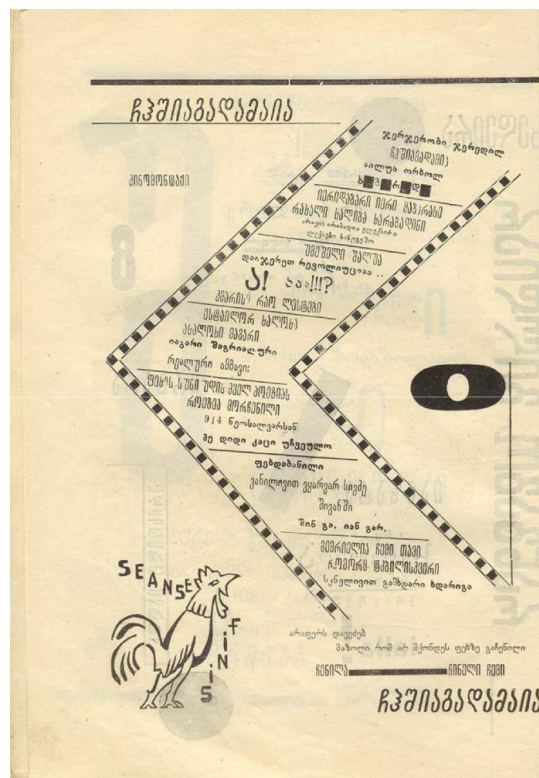
საინტერესოა რომ ისტორიულად კინოფილმის პირველი შექმნის მცდელობებიც, სწორედ ამ ტექნიკას ეფუძნებოდა. გამოქვაბულებში კედლებზე დახატული ფიგურები (რიტუალური სცენები) და აბსტრაქტული ნახატები როდესაც აღამოაჩინეს, ნახეს რომ მათშიც მოძრავი გამოსახულების ეს შიდა პროცესი იკითხება.

ქართველი ფუტურისტები წერდნენ: „ H_2SO_4 ” გამოსვლით ქართული ხელოვნების არსებული პოზიციები დაირღვა”. ჟურნალის პირველ სტატიაში დასაწყისში წერია: „ H_2SO_4 ” თანადროულობის კინემატოგრაფიული გადაღებების და აღმოჩენების ორგანიზაცია არის” („ H_2SO_4 ” 1924: 2). აქ ჩნდება კონტრევოლუცია ფორმისა და საერთოდ მასალის დაღებების. რევოლუციონურ პოეტიკის საზომად ჩვენ ვიყენებთ ნივთობრივ გადაღებასთან - შემოქმედებით აპერცეპციის რეფორმაციასაც; კონსტრუქტივიზმი ახალი მასალის, რომელიც რჩება რევოლუციას და კონსტრუქცია ახალი ათვისების, - პარალელური თანადროული ეპოქის („ H_2SO_4 ” 1924: 3). ჩვენი მეთოდი და მასალა კი იხსნება თანადროულ ხელოვნებისათვის სრულიად უცნობი და ახალი მიღწევებით... „კინემატოგრაფის შემოტანა პოეზიაში არც იმდენად ახალია, მაგრამ მას აქვს დიდი ღირსება, რომ შეურაცხოფათ არ ვიგრძნოთ მასზე ლაპარაკი. ლექსს ფორმების ვარიაცია, რუსეთელ მხატვრების უკანასკნელ გამოფენაზე - მოძრავი სურათები, მთელი ფუტურისტული ლიტერატურა (დარჩენილი მასალა) განსაკუთრებით განივთების პროცესი და გრაფიკული პოეზია უახლეს კავშირშია კინემატოგრაფთან. შეიძლება პირდაპირ ლიტერატურა დაყო კინემატოგრაფის სტადიებად და ამით არაფერი არ გამოიცვლება. . . ნივთი - ფორმა სულიერი მოძრაობის (ჟესტი) - საგანი სტატიური ატომი. ნივთის ასეთი გაგება მეორე მხრივ უდრის საგნების კომბინაციას” („ H_2SO_4 ” 1924: 22). ფუტურისტების „აპერცეფცია” და ახალი მიღწევები „მხედველობით საგრძნობი პოეზიის” შექმნის წარმატებული მცდელობებია. ე. წ. კინემატოგრაფიული გადაღებების ლიტერატურული ფორმა. აპერცეფციაში სწორედ ტექნოლოგიურ ცოდნას და ლიტერატურაში დაგროვილ გამომსახველობითი მეთოდების შერწყმას გულისხმობდნენ. ფუტურისტული ლექსები გრაფიკული ხედვით-ვერბალური პოეზიის ნიმუშია, მათ შორის განსაკუთრებით აღსანიშნავია ედისონის ნაჭდევიანი კინოფირში კადრებად ჩაწერილი ტექსტები, რომლებიც საინტერესოა იმით, რომ თითოეულ კადრში ჩაწერილი ლიტერატურული ორგანიზმი შეგვიძლია ცალკე აღებულ დამოუკიდებელ ტექსტად აღვიქვათ და ამავდროულად კადრების რიგი, ერთ მთლიან ტექსტუალურ ხატად შეიქმნას, სწორედ ისე როგორც ეს ნამდვილ კინოფირზე აღბეჭდილი გამოსახულებაა, რომელიც ცალკეულ სტატიკურ კადრებს შეიცავს, მაგრამ ერთად აღებული 14 ან 24 კადრის სწრაფი მონაცვლეობა

მოძრავ გამოსახულებას ქმნის. „პოეზიაში როგორც აპარატში სისწრაფის კანონი ნივთების ფორმას ვერ სპობს, რადგან საგნებიდან თვით მოძრაობამ შექმნა ახალი ფორმები. აქედან ცხადი შეცდომა პირველყოფილი ფუტურიზმის და დადასი. პურისტი მხატვარი ჟენერე ხელოვნებას უწოდებს მანქანას ემოციების გამომწვევს. ბოდუენი სტრიქონების შეფარდებით ფიქრობს ახალი აპარატის ჩამოყალიბებას. მხედველობით საგრძნობი პოეზია ამ სახით ვერ შეიქმნება ამ ბრძოლების გადაწყვეტა შეუძლია კინემატოგრაფს - კინემატოგრაფი და პოეზია ეკუთვნის ბ. შკლოვსკის, ის არ არის დაინტერესებული აპარატის სისტემით . . .

პოეზიამ უნდა შექმნას ორი საწყისი საკუთარ აპარატში - პოეზიის აპარატი უნდა იტევდეს ნივთის გარესკნელის და მოძრაობის ფორმას მთლიანად. ეს განსაკუთრებული ნივთი, რომელიც გააერთიანებს ერთ და იმავე დროს რამდენიმე რეალობის ფაქტორს. ეს სტრუქტურა შექმნის ნეოლოგიურ ცხრილს („H₂SO₄” 1924: 38).

ქართველი ფუტურისტები სილამაზის სიჩქარეს ადიდებდნენ, როგორც კინემატოგრაფიულ გამომსახველობით საშუალებას. სწორედ ამ ცვლადი გამოსახულების შექმნის მცდელობაა მოცემულ ტექსტში, სადაც კინოფირის აჩქარებული მოძრაობის სისწრაფის მეტაფორაა შექმნილი.



კინოფირის საზღვრებში, კადრებად დაყოფილ ქვეხაზებში ჩაწერილი ტექსტები, აპრიორი აღიქმება, როგორც კინოფირის პროექტირებისას აღქმული ტექსტუალური გამოსახულება. ამ ტექსტს ფუტურისტების სიტყვებით რომ ვთქვათ „კინემატოგრაფიული სამყაროს თავისებური ორიგინალური ხედვა და სმენა” აქვს. ბერგსონის მიერ აღწერილი აღქმის შიდა მექანიზმი ამ ფუტურისტულ ტექსტში თვალსაჩინოა. ერთმანეთისგან თანაბარი ინტერვალით დამორებული კადრები და საგნები სიბრტყეზე სხვადასხვა სივრცეში სასურათე განლაგებით მკითხველისთვის ერთიანად, მკაფიოდ, ნათლად აღსაქმელი ხდება. თითოეული დეტალი გამახვილებული ყურადღებით მსხვილი რაკურსით ახლო ხედში აღიქმება, სხვადასხვა სიშორის მანძილის მიუხედავად. ცნობილია რომ ფუტურისტული კინემატოგრაფიული ხედვა ცალკეულ დრო-სივრცულ გადალხვას, ე. წ. საგანთა სივრცობრივ დაახლოებას ემყარება. ქართველი ფუტურისტი ავტორი ითვლისწინებს ადამიანის თვალის ფიზიოლოგიურ სტრუქტურას და მის მოძრაობას მკითხველის დინამიურ ჩართვას სტატიკურ და ამავდროულად დინამიურ პიქტოგრამულ ტექსტში.

ეს არის პერლოკუციური ლიტერატურული ტექსტი, რომელიც თავისთავში გამოკვეთილ კინონარატივის დიქტატს შეიცავს.

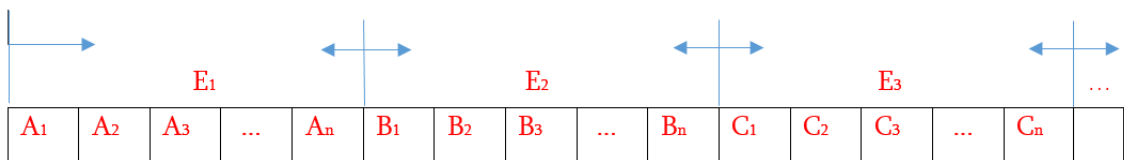
ასე შეეცადნენ ფუტურისტები შეეცვალათ მხატვრულ სიტყვათა ბმა კინემატოგრაფიული სიჩქარით. ლიტერატურას და კინოს ადრეული საწყისი პერიოდი ერთ საერთო ძირს მოიცავს, ფილმის შექმნა პროექციისა და მხატვრული ტექსტის წაკითხვიდან მიღებული იმპულსური წარმოსახვაც, ერთმანეთის მსგავს, შიდა გენეალოგიურ სტრუქტურულ სისტემას შეიცავს. ბერგსონის აზრით, „ყოველთვის, როცა წარმოვიდგენთ ქმნადობას ჩვენ მოგვყავს მოქმედებაში რაღაც შიდა კინემატოგრაფიის მსგავსი. ასე რომ, შეიძლება ითქვას, ჩვენს ჩვეულებრივ შემეცნების მექანიზმს კინემატოგრაფიული ბუნება აქვს” (ბერგსონი 1993 :298). ეიზენშტეინი აღნიშნავდა, რომ ლიტერატურისთვის კინო არის ხედვითი და ხმიერი აღქმის უშუალო მატერიალიზაცია. კინო თავიდანვე ლიტერატურული წარმოსახვების მატერიალიზაციათ აღიქმებოდა. ჟურნალ „ხელოვნებაში” კინოს შესაძლებლობები ასე არის ახსნილი: „კინო უდიდესი თანამედროვე ეპოსია. თქვენ ერთ საათში ვეფხისტყაოსნის გმირთან ერთად მთელ არაბეთს და ინდოეთს ჩამოგარბენინებთ,

მასთან ერთად შეგაბრძოლებთ ვეფხვებს, აღელვებულ ზღვებში შეგაცურებთ და მერე თანამედროვე ევროპის ბაბილონისებურ ქალაქებში გაგასეირნებთ” („ხელოვნება” 1925: 3).

ფუტურისტებისთვის კინოტექნოლოგიები ლიტერატურაში მხატვრული გამოხატვის ფორმებით აისახა. ქართველი ფუტურისტების შემოქმედებაში, კინოტექნოლოგიები და ბერგსონის აღწერილი შიდა აღქმის მექანიზმის სტრუქტურა ლიტერატურულ-გრაფიკულ გამომსახველობით ფორმებშია შერწყმული. არ არსებობს ურყევი მოცემულობა, ყველაფრის ინტერპრეტაცია ხდება. მკითხველი ავტორის მიერ წინასწარგანსაზღვრული დამოუკიდებლობის ფარგლებში იყენებს საკუთარ გამოცდილებას და წარმოსახვას. ამბის ვლინების კინემატოგრაფიული კონტექსტი მწერლის „კონტროლის საზღვრების” მიღმა მკითხველის ჩართულობით იზადება. სხვადასხვა საგანთა მნიშვნელობების და გავლენის რეზონის გაფართოებამ ნებისმიერი ფორმის მინიჭება გახადა შესაძლებელი, ტექსტუალური მოვლენა სხვადასხვა მედიების სარკეში ირეკლება. სტატიკური ხატის აღწერისასაც კი, მწერალი ხან ერთ დეტალზე მიაქცევს ჩვენს ყურადღებას, ხან მეორეზე. შიდაკადრული მონტაჟი კამერის მოძრაობას ემსგავსება, სტატიკურიც კი - მოძრაობით აღიწერება. თანამედროვე მკითხველს ამგვარი ნარატივი Manequin challenge წარმოუდგება, როგორც დაპაუზებული ეპიზოდი. მეოცე საუკუნის დასაწყისში შეიძლება მკითხველის მიერ დეპეშურად ან ფოტოგრაფიულად აღიქმებოდა, მაგრამ თანამედროვე გარემოში ახალი მედიების შემოჭრის შემდეგ, სტატიკურად თვისობრივად არაფერი არსებობს. ტექნოლოგიურ გარემოში ინფორმაციული, აჩქარებული ნაკადი, პაუზასაც კი რიტმულ ჩანართად ან დინამიკაში გაჩენილ მოულოდნელობად აღიქვამს. სტატიკურობისგან გაუცხოება შეიძლება ითქვას, რომ თანამედროვე გარემოს ცენტრალიზებული დისკურსია. იკონური ნიშნები ერთმანეთის თანმიმდევრობით უწყვეტ ნაკადად ურთიერთკომბინაციაში მოდის და მიეწოდება მკითხველს. ტექსტში სიტყვიერი და გრაფიკული ნიშნები იკონიზმის ფუნქციას იძენს.

ბიძინა აბულაძე განმარტავს, რომ ასო არის ერთეული და სიტყვა ასოების კომბინაცია. სიტყვის მსოფლიო შეგრძნება ჩამოყალიბდა დინამიურ ნივთში. . . გამრავლებულ ადამიანად წარმოიშვა ის, რასაც ჩვენ ვეძახით სიტყვის ახალ

არქიტექტონიკას (აბულაძე 2011: 327). ჩვენ ნივთს ვღებულობთ როგორც დინამიურ ელემენტს მშენებლობითი მოძრაობისა (ჟღენტი 2011: 335) . . . ასოების კომბინაცია კინემატოგრაფიული ამოძრავების გამოხატულებაა, რადგან ეს მხოლოდ ბგერით ერთეულამდე დასულ სიტყვას შეუძლია. ასეთი სიტყვის ქმნადობა უკვე აღარ არის საგნის სახელი, არამედ სიტყვის შინაგანი გრაფიკულობა. სწორედ ამით აიხსნება კინოფირში ჩაწერილი გაუგებარი სიტყვები: „ჩჰშიაგადამაია“, „აილუხ“ „ორხოლ“, ხ ■ გ ■ რ ■ დ ■ და სხვა. დანაწევრებული ფრაზები, სიტყვები და ასოები კინემატოგრაფიული სიჩქარის გამომხატველია. ფილმი იყოფა ეპიზოდებად, სცენებად, სცენები კადრებად და კადრები კადრისებად. ექსპერიმენტული ფილმების ავტორმა ვერნერ ნეკესმა ფილმში „აღქმის ინერტულობის შესახებ“ (1981). მონტაჟის უმცირესი ერთეულისათვის შემდეგი სქემა შეიმუშავა.



ამ სქემაში A1-დან An-ის ჩათვლით E1 კადრში შემავალი კადრისები აღინიშნება; B1-დან Bn-ის ჩათვლით კი მის შემდეგ დამონტაჟებულ E2 კადრში შემავალი კადრისები და ა. შ. მაშასადამე, კადრისები სიდიდით მეორე სამონტაჟო ერთეულში, კადრში ერთიანდებიან (ბელერი 2006 :17).

ფუტურისტულ ნიშანთა სისტემაა და მას ისეთივე მსგავსი სტრუქტურა ახასიათებს, როგორც სამეტყველო ენას. გააჩნია თავისი სემანტიკური მორფოლოგიური და სინტაქსური მოდელები. ფუტურისტული ტექსტი იკონოგრაფიული ნიშნებით და სურათებით სხვა არაფერია, თუ არა ტექნოლოგიური მიგნება, საგნები და მოვლენები ვიზუალურად დასანახი გახადოს.

კინემატოგრაფიული სიჩქარე ეს არის ტემპი, რიტმი, მოლეკულური სიზუსტის ფაზები და მიკროსკოპული საზღვრები, რომლებიც ნაჭდევებით უკავშირდება ერთმანეთს და ქმნის კადრირების სისტემას. სიტყვების ფუტურისტული დაშლა, ამ სიჩქარის გენეალოგიაში შედგება გულისხმობს. ბგერები იგივე კადრებია, რადგან სწორედ ტექსტუალური კადრები ქმნის ფრაზებს. როგორც კადრისების ექსპრესია ქმნის კადრს, ასევე ფუტურისტული ხედვითი ბგერები ქმნის სიტყვა-ხატს. ე. წ. ტექსტუალურ

კადრს. (რაც მთლიანობაში აყალიბებს ფოტოგრაფიულ-ბინოკულარულ ნარატივს). ფუტურსიტები სიტყვის ქიმიურ დაშლას, სწორედ ეკრანული გამოსახულების დაშლის ანალოგიით ახდენენ. ამიტომაც რომ ფუტურსიტულ ტექსტში, ფორმა და სტრიქონები დაჩეხილია, გრაფიკული ტექნიკა მასალის რიტმულობის აქცენტირებას ემსახურება.

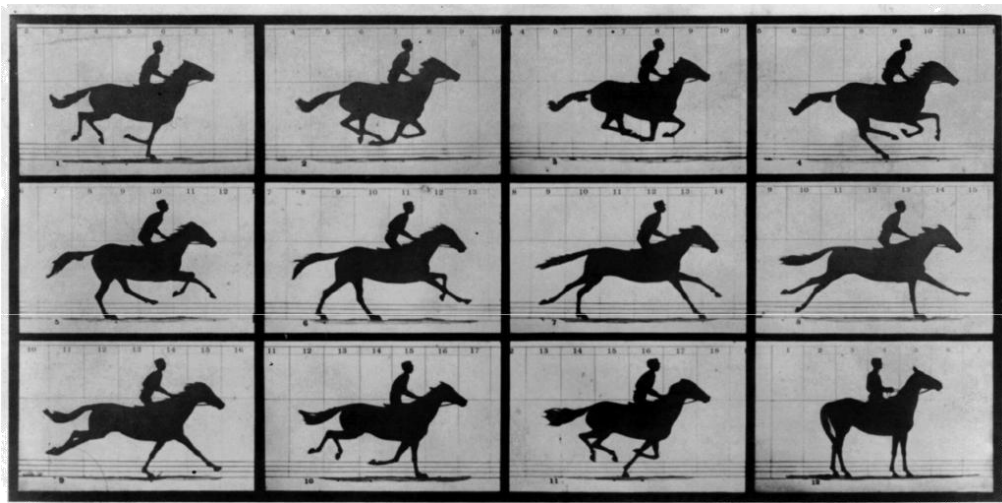
მხოლოდ ამით შეიძლება გამოხატო კინომონტაჟი, ასეთ ტექსტებში ფუტურსიტები ეკრანულ გამოსახულებას ხედავდნენ და მათ კინომოდელებს უწოდებდნენ.

„რით ხასიათდება მონტაჟი და აქედან გამომდინარე, მისი ემბრიონი - კადრი?“ კითხულობს ეიზენშტეინი და პასუხობს: ეს არის შეჯახება. ორი ერთმანეთის გვერდიგვერდ მდგარი ნაჭრის კონფლიქტით (ეიზენშტეინი 2013: 32).

ქართველი ფუტურსიტების კოლაჟური ნამუშევრები სწორედ ამ კინომონტაჟის არსში შეჯახების კონფლიქტს ასახავს, ამიტომ არის რომ ხშირად გაუგებრად გვეჩვენება ურთიერთგამომრიცხავი გაუგებარი ფიგურები ტექსტების გვერდით. ფუტურსიტები გულუბრყვილოდ იმეორებდნენ კინომონტაჟის ძირითად პრინციპებს ლიტერატურაში. შალვა აღხაზიშვილი აღნიშნავდა: „კინო ძლევს დრო-სივრცეს და სინამდვილის კონსტრუქტორია. ყოველი ხელოვნება ყბედობად დარჩება, თუ არ მოხდება მისი გაკინემატოგრაფება. სიტყვის იდეას ცვლის სიჩუმის იდეა, კინომ მოძრაობა სიტყვისგან გაათავისუფლა, რაც მტკიცდება ჩარლი ჩაპლინის გენიალობით“ (H₂SO₄ 1924: 45).

ფუტურიზმი მიისწრაფის სხეულის მოძრაობა მკაფიოდ თანმიმდევრული ფაზების მეშვეობით გამოხატოს. გარეგნული ფორმები ერთ მხატვრულ მთლიანობად სიმულტანურობის ასპექტით ერთიანდება. ექსპრესიულ-აზრობრივი ფონეტიკური (ბგერითი) მხედველობითი (ხატოვანი) სიმბოლური ადამიანის „შინაგანი ცხოვრების“ სხვადასხვა მოგონებები, განცდები, შთაბეჭდილებები ურთიერთკომბინაციაში მოდის.

ჟანგო ღოღობერიძე ლიტერატურული ნაწარმოების კინემატოგრაფიულ სტადიებად დაყოფას მოითხოვდა, მისთვის მიუღებელი იყო საგნის სტატიური მდგომარეობა. აღქმა ეს არის დინამიური კინოსურათი, ცხენი რომ გარბის ოცი ფეხი აქვს – ამბობდა ის. ღოღობერიძეზე გავლენა იქონია ალბათ ქრონოფოტოგრაფიის ერთ-ერთი ფუძემდებლის ედუარდ მეიბრიჯის ფოტონოვატორულმა აღმოჩენამ, რომელმაც გაქცეულ ცხენს ერთდროულად რამდენიმე ფოტოაპარატით გადაუღო.



ფუტურისტული სიტყვიერი ნიშნების ვიზუალური სისტემა, მხოლოდ სიტყვის ნივთიერი განსხეულებით მისი კინემატოგრაფიული ელემენტების შეთვისებით აიხსნება. „პოეზიის არსი დინამიზმშია“ - წერდა ლოლობერიძე და აღნიშნავდა, რომ კინემატოგრაფის პოეზიაში შემოტანას, ავანგარდისტ მხატვრებმა მოუმზადეს ნიადაგი. ჩაჩავას და ალხაზიშვილს მიაჩნდა, რომ მხატვრობა ავანგარდიზმში უნდა შეიცვალოს ფოტოგრაფიით, რადგან ეს არის ფაქტის ფიქსაციის ყველაზე ზუსტი და ობიექტური საშუალება.

მოყვანილ ნიმუშში, სადაც კინოფირში ჩახატულ ლექსებს არშიაზე მარცხნივ აწერია „კინომოტაჟი“, რადგან სწორედ მონტაჟის გზით აიხსნება მათი ნამუშევარი და ქვემოთ კი მამლის ნახატია, რომელიც ყივის, რაც თავისთავად მიგვანიშნებს სიტყვის ორკესტრულ ჟღერადობაზე. ერთი და იგივე ასოს განმეორება, რიტმული მონტაჟის თავისებური გამოხატულებაა.

„ქართული ფსიხიკა ნივთების კარნავალში უნივთოთ მოხვდა და ის თვითონ მიდის დინამიზმის კანონებით. ეს მოძრაობა რომ ძლიერ სუპრემატიულ და უმატერიო ოპტიკურ ღირებულების არ იქნეს, დაბადებული არის „H₂SO₄“, შემდეგ „ლიტერატურა და სხვა“ პროგრამით, აშენება მოძრაობის, აშენება ფსიხიკის კონსტრუქციის და პრაქტიკის პროცესი. ფუტურიზმმა სცადა ოპტიური და აკუსტიკური ფორმების მატერილიზაციამდე“ დაყვანა (ჩიქოვანი 2011: 342).

ნიკოლოზ ჩაჩავას „სანტიმენტალური შელოცვა“ თემატიურ ლირიკის გამო, უფრო ელასტიურ ბგერით ფიზიოლოგიას ატარებს. ეს არის ერთი ელემენტი. სიტყვის მასალობრივ გაგებამ, რომლის ხსენებულ ლექსებში იყო დაყენებული, ჩვენ მიგვიყვანა საგნების სიტყვებიდან განთავისუფლებამდე. „ხმოვნების და თანხმოვნების გარმონიკა აშენებულია თითქმის ყველა ლექსებში. ეს არის ეპოქის ფორმალური მეთოდების განცდის პარალელი“ (ჩიქოვანი 2011: 348). „მოდრაობის აშენება და ნაწილობრივ რეალის რიტმის მონახვა პოეზიაში“ - წერდა სიმონ ჩიქოვანი (ჩიქოვანი 2011: 348).

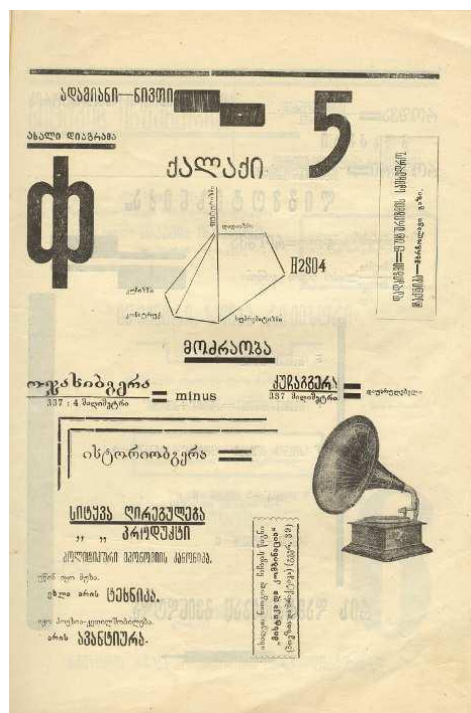
კინოს მსგავსად ფუტურისტული ტექსტი საჯარო, კოლექტიური აღქმისთვისაა განკუთვნილი, ფუტურისტული ხელოვნება არტისტულია. შენგელაია ქუჩაში ხმამაღლა კითხულობდა თავის ნაწარმოებებს. ნიკოლოზ შენგელაიას დადაისტური და ფუტურისტული გატაცებების შემდეგ, ლიტერატურული საქმიანობა დიდხანს არ გაუგრძელებია. ერთხელ ქუჩაში საკუთარი ლექსების კითხვისას, მას კოტე მარჯანიშვილმა მოუსმინა, მისი ორატორული ნიჭით მოიხიბლა და თეატრში გაყოლა შესთავაზა, აქედან დაიწყო მისი კინომოდერნიზაცია (პაიჭაძე 2018: 446). შენგელაიამ გადაიღო ფილმები, სადაც მისი კინოლექსების სულისკვეთება ეკრანზეა გადატანილი. კინო ახალი მეთოდების გამომსახველობითი ფორმების ძიებაში იყო, ლიტერატურა კი საუკუნეების განმავლობაში მხატვრულ აღქმაში დაგროვილი ყველა შესაძლო თხრობის ტექნოლოგიას ფლობდა. ისტორიული ურთიერთკავშირი კინოსა და ლიტერატურას შორის ყოველთვის არსებობდა, მაგრამ მეოცე საუკუნეში ლიტერატურა ცნობიერად დაუკავშირდა კინოს, რომელიც სახელოვნებო დარგების გამოცდილების გამოყენებას

ცდილობდა. ლიტერატორები დაინტერესდნენ ახლად გამოჩენილი კინოტექნოლოგიებით. მწერლებმა დაიწყეს კინონარატივის შექმნა. ფუტურისტები კინოს აჩქარებული ქალაქის რიტმის ნაწილად აღიქვამდნენ და ლიტერატურაზე მის გავლენას აღნიშნავდნენ. ფუტურიზმი - მასალა მოძრავი სისწრაფე განვითარება, რიტმი, მანქანის პროტესტი. ფუტურისტების კონცეპტუალური რეპრეზენტაციისთვის იყენებდნენ საგამოფენო დარბაზებს, კაფეებს, აფიშებს, პერიოდულ გამოცემებს თუ საფოსტო ბარათებს. მათ პირველებმა დაიწყეს მედიის გამოყენება. განსაკუთრებით დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ფოტოს, რადიოს, კინოს და მონტაჟის გამოყენებას. 1920 წ. ტცარა პრესას უგზავნის კომუნიკეს, სადაც ხალხის მისაზიდად იტყობინება ანრი

ბერგსონისა და მონაკოს მეფისწულის დადას მოძრაობაში გაერთიანებასა და ჩარლი ჩაპლინის ჩამოსვლას. 1922 წელს, ბრეტონი, პიკაზია, ორიკი და სხვანი, პრესის საშუალებით ავრცელებენ ახალი, გაფართოებული მოძრაობის მოწოდებას. 1924 წელს, შანზ-ელიზეს თეატრში, ავანგარდისტული შვედური ბალეტის აქტებს შორის, უჩვენებენ რენე კლერის ასევე ავანგარდისტულ ფილმ "ანტრაქტს", რომელმაც მაყურებელი ბოლომდე უნდა დატოვოს დარბაზში (dada 2005: 45). ქართველმა ფუტურისტებმა კარგად იცოდნენ ევროპელი ავტორების გატაცება კინოთი თავიანთ ნაწერებში ხშირად ახსენებენ ჟან კოკტოს - მოდერნისტული მიმდინარეობის თვალსაჩინო წარმომადგენელს, რომელიც 30-იან წლებში კინოში მოვიდა უკვე აღიარებული პოეტი, დრამატურგი, პუბლიცისტი და გადაიღო ფილმები. „ლიტერატურული შკოლის მამა თუ დედამთავრად მისაღებია ჩარლი ჩაპლინი და არავის არ გააკვირვებს „კოტელოკის“ გვირგვინობა, რომელიც უდრის მარინეტის გულს - ბორბალს. და ბოლოს შესაძლებელია მარინეტის ელექტრონის მთვარეს „კოტელოკი“ დაახურო და ამით არაფერი არ გამოიცვლება. მეტი კუთხე - მეტი გრაფიკა. დაიბადა კინოს ყური“ (H₂SO₄ 1924: 24). ქართული ფუტურიზმი, რომელიც „პირველი სტადიით რევოლუცია იყო პოეზიის და სხეულის ნაწილაკებით ატარებდა დადას“ (H₂SO₄ 1924: 27). აცხადებდა, რომ საჭიროა სიტყვის გაკინემატოგრაფება, რომ პოეტი მისაღებია, როგორც სცენარი. საჭიროა მოძრაობა, ეკრანიზაცია . . . რადგან, კინო მოდის, როგორც კონსტრუქტორი ცხოვრების - პირველი ინტერნაციონალისტი“ (H₂SO₄ 1924: 28).

ქართველი ფუტურისტების თხრობა სწრაფ, ექსპრესიულ სტილს და დინამიკურ ბინოკულარულ თხრობას მისდევს რომ ცხადლივ, ფოტოგრაფიულად დავინახოთ მოვლენები: „მოდის ქალაქიდან. უზარმაზარი სასახლეები, ქუჩის შეუჩერებელი მოძრაობა, თუჯის ადამიანის დაჭიმული ძარღვები ყოველი წუთის მოულოდნელობა ნივთს უკარგავს ძველ ფორმას და მისი გაგება განყენებულად, სხვა ნივთთან წარმოუდგენელია“ (H₂SO₄ 1924: 27). ფუტურისტების რეკომბინაცია ითვალისწინებდა ტექსტისთვის მაქსიმალურად ვიზუალური გამომსახველობის მინიჭებას. კინო მოძრაობის შვილია და შესაბამისად უმნიშვნელოვანესი გამომსახველობით საშუალებას წარმოადგენს რაკურსის ფუნქცია. ამიტომ ფუტურისტებმა ყურადღება გაამახვილეს არა მხოლოდ მოძრაობის და დინამიკის შექმნაზე ტექსტში, არამედ რაკურსის შექმნაზეც.

ქართველი ფუტურისტების ნამუშევრებში ტექსტი ვიზუალურ პიქტოგრამულ გამოსახულებასთან შერწყმულია და კამერის პირველი პოზიცია ტექსტის კითხვისა და ფიგურების ტექსტებთან კომბინაციურად დაკავშირების დროს სუბლიმაციას განიცდის მეორე პოზიციაში.



აქ ვიზუალურ ხატოა პარადიგმები ინტერაქტიულ კომბინაციას ქმნის და ჰერმენევტიკულ წაკითხვის საშუალებას იძლევა. მოდელები და სახეები რამდენიმე სიუჟეტურად გადასასვლელ ფრაზას უკავშირდება. კინოს გამომსახველობით ფორმებთან მიახლოების გამო ენა, როგორც ლიტერატურული პირველწყარო უგულებელყოფილია და ის გამდიდრებულია ახალი გრაფიკულად გამომსახველობითი სიმბოლოებით.

ფუტურისტულ ტექსტში ხდება ძველი და ახალი ინფორმაციის შეჯახება. ძველი ინფორმაცია არის ავტორის და მკითხველის ერთი საერთო სემანტიკური ბაზა, რის საფუძველზეც ხდება ახალი ინფორმაციის აგება-შემოდინება. ლექსიკური, გრამატიკული და სინტაქსური მნიშვნელობები არის ექსპლიციტური ფუნქციები. ფუტურისტული ენა საშუალებას იძლევა სხვადასხვა დისკურსში მიაწოდოს ახალი

ინფორმაცია რეციპიენტს. ტექსტში გრამატიკულ კატეგორიათა მიმართება ძველ და ახალ ინფორმაციისგან ქმნის ტექსტის მთლიანობას. ეს არის ფუტურისტული სიღრმისეული სემანტიკური პროცესი, სადაც სიუჟეტური მოდელების გადაბმის დროს, ტექსტის მონაკვეთებში იცვლება ლექსიკური მნიშვნელობის ღირებულება. კინონარატივი ლიტერატურაში, როგორც პიქტოგრამული ტექსტის დიაქრონიული საკითხი მოიცავს ტექსტში ჩაშენებულ ფოტოგრაფიულ-ბინოკულარულ ხედვის დისკურსებს. სურათს ფუტურისტულ ტექსტში ეკისრება ფუნქცია, რომელიც განსაზღვრავს ტექსტის გაგების სტრატეგიებს. ავსებს ტექსტს, რეციპიენტს უთითებს ტექსტის კონტექსტს, განსაზღვრავს სემანტიკურ მნიშვნელობას. სურათი და ტექსტი ერთად ქმნიან ხედვით-ტექსტუალურ მთლიანობას. სურათზე ორიენტირებულ ტექსტსხდა ტექსტზე ორიენტირებულ სურათს.



ქართული ფუტურისტებისთვის გრამატიკა შავი კვადრატია, ხელის გრაფიკული ჟესტი, გამოხატავს გრამატიკისადმი მათ დამოკიდებულებას. „ხელი არის რთული საგანი, მრავალწახნაგოვანი, ცვალებადი, მანამ, სანამ დავინახავდი მას ეკრანზე, თავადაც არ ვიცოდი რა იყო ხელი. საგანს შესწევს უნარი თავისთავად გახდეს

აბსოლუტურად ფასეული, ამაღელვებელი, ტრაგიკული (დილი 1986: 39). ფუტურისტებისთვის კადრის ჩარჩოში ობიექტების განლაგება ახალი, ურბანული ღირებულების მხატვრული ნარატივია, სადაც ისინი ახალ ფუნქციას იძენენ. „ნივთის ახატვა შეიძლება ქვეყნის მოძრაობაში - და ეს იქნება ნახატის სული, მაყურებელი არის ცენტრი. ასეთი გაგებით გაკეთებული ნივთი ჰკარგავს ფოტოგრაფიულ ფორმას და ფერს“. ქართველმა ფუტურისტებმა ყურადღება გაამახვილეს ქართული ანბანის გრაფიკულ მოხაზულობაზე, ასოზე, როგორც ქალაქის, ქუჩების, ბევრებისა და ხმების მაკონსტრუირებელ ნიშანზე. ისინი ამუშავებდნენ „ხმაურის თეორიას“, ნივთის მეტყველებას.

ეიზენშტეინის აზრით ტექსტში ყოველთვის არსებობს, ხმოვანი რესურსების რიტმული ორგანიზება (ეიზენშტეინი 2013: 15). ივანოვი ასკვნის, რომ კინოს მაგალითზე შეგვიძლია დავაკვირდეთ მკითხველს, რომელიც მაყურებლის ექვივალენტური რეციპიენტია.

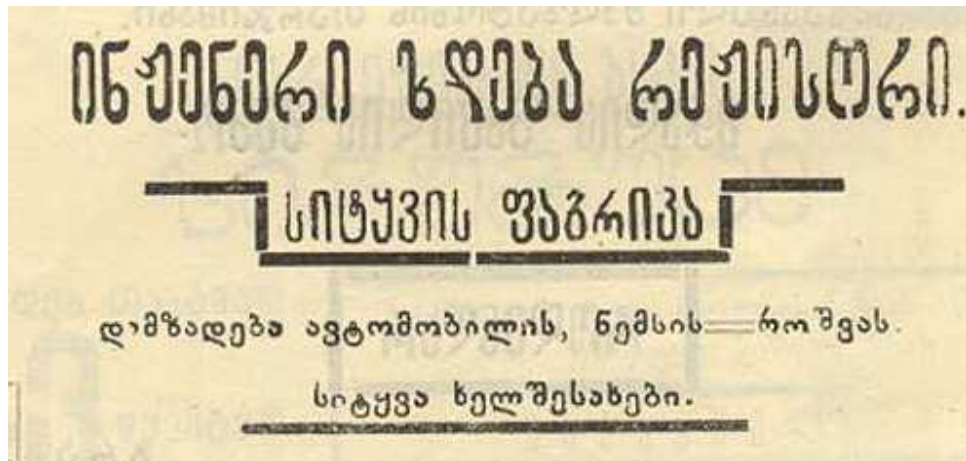
ფუტურისტების ტექსტებში ხაზგასმული სიტყვები და ფრაზები კადრის კომპოზიციური განაწილების იმგვარი ფორმაა, როდესაც რეჟისორი ყურადღებას გვამახვილებინებს რაღაც ერთ დეტალზე. ტექსტის კითხვის დროს უნებურად ყურადღებას ვამახვილებთ სწორედ ხაზგასმულ დეტალზე. ხაზგასმული სიტყვები და ფრაზები მიბადვას კინოსადმი, სადაც მოძრავი გამოსახულება სწორხაზოვანი - პერსპექტიული რეალობის ასახვით მიიღწევა.

ქართველ ფუტურისტებში ხაზგასმული ხაზები ორი სახისაა: წვრილი ხაზი, რომელიც ყურადღების მიქცევის გამო არის ხოლმე და მუქი სქელი ხაზი, რომელიც დეტალზე ორიენტირებული ტექსტუალური გამოსახულების დისკურსია და ტექსტში სტრუქტურულ მთლიანობას ქმნის. თანადროულობის კინემატოგრაფიულ გადაღებებს და აღმოჩენის ორგანიზაცია არის. მასალები პოლიტიკურ დეკლარაციისთვის არის გამოცემულ მანიფესტებშიც. კომუნისტურმა აღმშენებლობამ მოსპო ძველი ფსიხიკა” („H₂SO₄” 1024: 1).

მათემატიკურ ფორმულებში სიტყვების ჩასმა ფუტურიზმის მონტაჟურ ბუნებაზე მეტყველებს. ტექსტუალური ქსოვილის დაყოფა, გადაბმა და ფრაგმენტირება ემსახურება ტექსტის ვიზუალურ აღქმას.



გვ.4



გვ.6

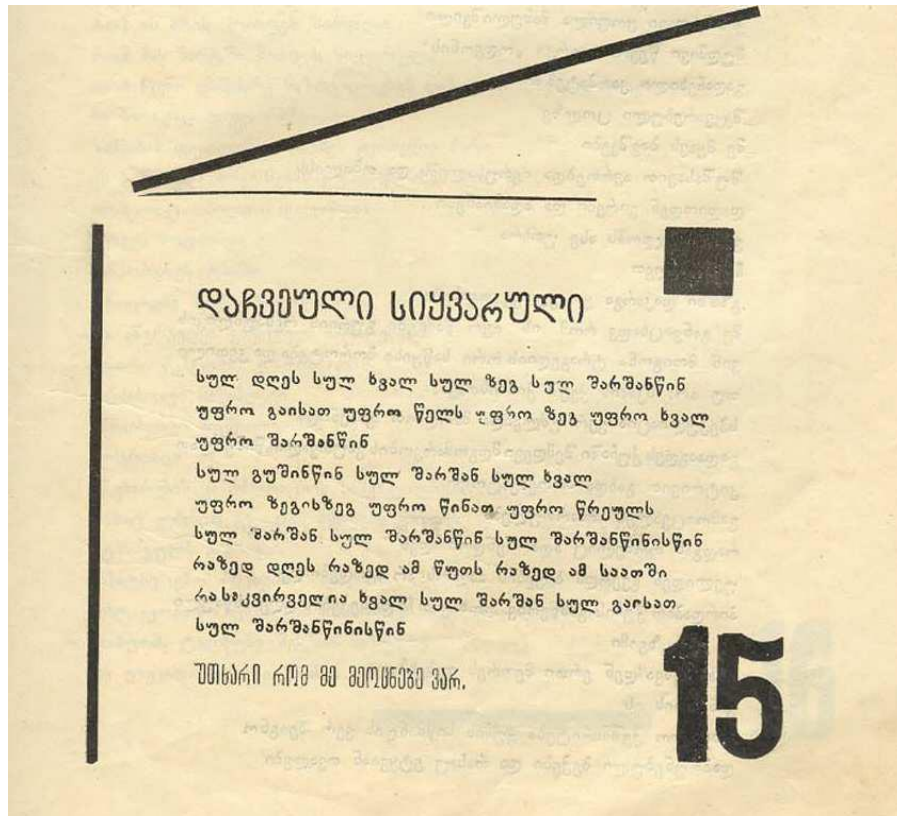
გვ.23 ფუტურიზმის მექანიკურ ქვეყანაში იყო რიტმი, მაგრამ ეკონომიკის მაქსიმალურმა დაწოლამ დაუკარგა მას ტაქტი, გამიზნულ მოქმედებას შეუერთდა ჟესტი და ახლა არის ერთი მთლიანი მოძრაობა. მოძრაობა ასრულებს მუსიკის მაგიერობას. ასახვას ცვლის მხატვრის აღმშენებლობა და დალაგება.

ტეხილი ფორმების სხვადასხვა დონეზე სწორი განლაგება კუთხოვან ნახტომისებრ მოძრაობებს ქმნის სივრცეში, თანდათან სწრაფვას ავითარებს. ხაზი სხვადასხვა იმპროვიზირების საშუალებას იძლევა. ავტორი თითქოს ჟონგლიორობს მკაფიო ხაზების საშუალებით, მათი მრავალმხრივ დაკავშირების ხერხებს მიმართავს თითქოს მოძრაობის, ცეკვის, ჯირითის, „ხმაურის ორკესტრის“ იმიტაციას ქმნის. სივრცე ჰორიზონტალურად და ვერტიკალურად კვადრატებად და სიბრტყეებად არის დაყოფილი.

ტექსტში მოულოდნელად შევხვდებით; დიდი, მუქი ასოებით დაწერილ სიტყვებს, რაც ეკრანული ახლო პლანის ანალოგიურია, როდესაც რეჟისორი საერთო ან საშუალო ხედისგან განსხვავებით ახლო ხედით გვაჩვენებს ობიექტს. ტექსტუალური კადრის

ჩარჩოში, ასეთი განლაგება სიტყვების ვიზუალურად ხელშესახებს ხდის მას. ახლო ხედის ანალოგიური შეიძლება იყოს ჩარჩოში ჩასმული ფრაზებიც.

Clapperboard-ის (სამონტაჟო დაფის, „ტკაცუნას“) მოხაზულობის ფორმა, რომლის კვადრატულ სივრცეშიც წერია ლექსი, დრო-სირცითი გადახტომების საუკეთესო ნიმუშია, აზრი-ფრაზა, როგორც დრო-სივრცული მოდულები ცალკეული დუბლებია, რომელიც ერთმანეთისგან მოწყვეტით სხვადასხვა დროსა და სივრცეში მოიაზრება.



ქართველი ფუტურისტები შეეცადნენ არა მხოლოდ გრაფიკული და სპეციფიკური ენით და შერეული შრიფტით შეექმნათ კინონარატივი ლიტერატურაში, არამედ წმინდა ლიტერატურულ საზღვრებში მიედწიათ ფოტოგრაფიულ-ბინოკულარული ნარატივისთვის. ეს არის ისეთი ტექსტი, სადაც ავტორი ტექსტის ფარგლებში ცდილობს კინომოდულების ინტეგრირებას. აკაკი ბელიაშვილის რომანზე „ცხრა ცენტრი“, რომლის პირველ თავს ავტორმა პირველი სერია უწოდა, წერს: „რომანი მოცემულია, კინემატოგრაფიული სისწრაფით და რაც მთავარია, მოძრაობის უკიდურესობამდე დაყვანა. თვით კატასტროფამდეც კი (ეს მხოლოდ აკაკი ბელიაშვილს ეხერხება

როგორც პოეზიის ტერორისტს). ეს ფაქტი რომანის დასრულების შემდეგ უფრო ხაზგასმით დამტკიცდება. რომანში მკითხველი ხედავს მოძრაობას.

ხშირად ტიპები ვარდებიან მკითხველებთან ერთად საგანგებოდ მოწყობილ ჩიხში. ასეთი ადგილები უხვადაა 1-ლ სერიაშიც: მაგალითად, „უეცრად შემოვიდა მსახური და გადასცა სადარბაზო ბარათი (პროვოკატორ სერ ჯეკსონს).“

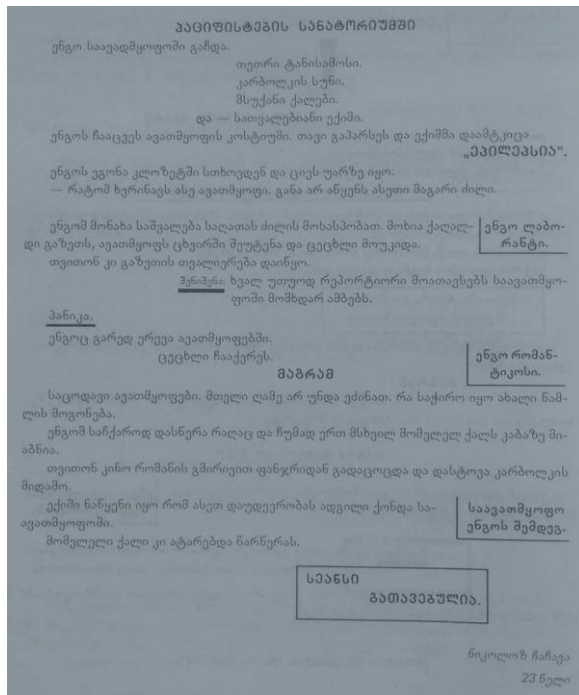
იაშკა ერლო

ჯეკსონი რამოდენიმე წუთს გამოურკვევლად იდგა!!” მოძრაობის ცვალებადობა დაყვანილია გეომეტრიულ ხაზებამდე კინემატოგრაფიული სისწრაფით” (ბელიაშვილი 2011: 364).

ეს ამონარიდი საინტერესოა არა მხოლოდ იმით, რომ ლიტერატურის კინემატოგრაფიული მნიშვნელობა ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი იყო ქართველი ფუტურისტებისთვის, არამედ იმიტაც, თუ კონკრეტულად როგორ აღიქმებოდა ოციან წლებში კინემატოგრაფიული სისწრაფით მიღებული გამოსახულება ლიტერატურაში და რა კრიტერიუმები იყო გადამწყვეტი ტექსტის კინემატოგრაფიულად შეფასებისას. ასევე ისიც აღსანიშნავია, რომ პუბლიცისტურ წერილებშიც კი, ფუტურისტები იმავე გამომსახველობით ხერხებს და მეთოდებს იყენებენ, რასაც მხატვრული ნაწარმოების შექმნისას. გეომეტრიული სიზუსტე, რასაც ახსენებს სტატიის ავტორი, ის მონტაჟურ-კუბისტური კოლაჟურობა და კადრის ჩარჩოში გამოსახულების კომპოზიციური გადანაწილებაა, რაც ხშირად ფუტურისტულ ტექსტებშიც გვხვდება. ჩარჩოში ჩასმული ტექსტი, რომელიც ქმნის ეკრანული გამოსახულების ანალოგს ლიტერატურაში.

ამ მხრივ საინტერესოა ასევე ნიკოლოზ (ნიაგოლ) ჩაჩავას „ინციდენტები“. ეს არის წმინდა ფუტურისტული სულისკვეთების ტექსტი, სადაც ავტორი ფოტოგრაფიულ-ბინოკულარულ სიმეტრიულ ნარატივს ქმნის. ამ კინემატოგრაფიულ ტექსტში, რომელიც სცენარადაც შეგვიძლია მივიჩნიოთ, ყველა კინოხერხია გამოყენებული და ასევე ვიზუალურადაც მაქსიმალურად მიმსგავსებულია გამოსახულებას. „ინციდენტებში“ მთავარი გმირი ნაჩვენებია სხვადასხვა დრო-სივრცულ განზომილებაში. ავტორმა უნდა შეძლოს კინემატოგრაფის ყველაზე დიდი მიღწევის დრო-სივრცითი გადახტომების ლიტერატურაში გადატანა. მთავარ პერსონაჟს ენგოს

ვხედავთ ცირკში, ქუჩაში, საკონდიტროში და ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში. ტექსტი დაყოფილია „კადრებად“ თითო კადრი თითო სცენაა, რომელიც ერთმანეთთან მონტაჟურ სტრუქტურაში ერთიანდება. დიდი და პატარა შრიფტი, ხაზგასმული და ჩარჩოში ჩასმული სიტყვები, ტექსტის არალინეალური, ნახევრად გრაფიკული განლაგება კინოესთეტიკის გამომსახველობით სტრუქტურას ქმნის. უზარმაზარი სასვენი ნიშნები, ვერტიკალური და ჰორიზონტალური მუქი ხაზები და ყოველი ტექსტის გასწვრივ ავტორისეული რემარკა და ავტორისეული ხაზგასმული შენივნები: მონტაჟის, საშუალო და ახლო ხედის თავისებური ტექსტუალური მცდელობაა. მწერალი ცდილობს ტექსტი აღვიქვათ ვიზუალურად და ყურადღება გავამახვილოთ იმ სიტყვებზე რაც ხაზგასმულია. ბინოკულარულ მზერაში ტექსტი შემოდის ავტორისეული მონტაჟის პრინციპებით. ტექსტის ბოლოს ვხვდებით წარწერას, სენსი გათავებულია ავტორი გვიქმნის შთაბეჭდილებას რომ ჩვენ ვუყურებდით ფილმს, მწერალი ამბავს ფილმური თხრობით გვიყვებოდა. (ჩაჩავა 2011: 326).



არა მხოლოდ გამომსახველობითი ფორმებით, არამედ მხატვრული შინაარსითაც ტექსტი ფუტურიზმის ძირითად ხაზს მიჰყვება. მთავარი გმირის საქციელი ფუტურისტულია, ის ამბობს აბსურდულ ფრაზებს, მისი საქციელი დესტრუქციულია და ამოვარდნილია საერთო ყოველდღიური ყოფაცხოვრების ნორმიდან. მთავარი გმირის შეხედულებები და მოქმედება მხოლოდ ფუტურისტული სამყაროს ხედვით აიხსნება.

ნიკოლოზ ჩაჩავა წერდა, რომ „თანადროული რომანი იწერება, როგორც კინემატოგრაფიული ზონარი. როგორც ხალხურ შემოქმედებას, ისე ბავშვის მეტყველებას სიმარტივე ახასიათებს, როგორც სიუჟეტის აგების, ისე მატერიალის დამუშავების დროს. თავად ავტორი ასე განმარტავს თავის ნაწარმოებს: „ინციდენტებში“ სიუჟეტის აგება კინემატოგრაფამდე ინციდენტების სახით. ჩარლი ჩაპლინიც თავის შემოქმედებას

ინციდენტებზე აგებს, თუმცა იგი აპარატის მიერ ათვისების დროს შექმნილ ინციდენტებს მეტ მნიშვნელობას ანიჭებს, ვიდრე კომპოზიციას. ხალხური შემოქმედებაც, განსაკუთრებით პროზაც (ზღაპარი) სიუჟეტს ინციდენტებით აწვითარებს”. (ჩაჩავა 2011: 357). ტექსტის კინემატოგრაფიულ ბუნებასთან ერთად ავტორი ხაზს უსვამს მის ხალხურობასაც: „საინტერესოა ხალხური შემოქმედების აგების სიმარტივე და შემოქმედებითი ხერხი. „ინციდენტები” ჩემი აზრით (ნიკოლოზ ჩაჩავა - ლ. გ) აგებულია ზემონათქვამის მიხედვით. (ჩაჩავა 2011: 356).

1925 წლის პროლემაფში №2 (გვ.49) კარლო კალაძის მოთხრობა „ჩვენ“ დაიბეჭდა, რომელსაც სათაურის ქვეშ აწერია: „კინო-რომანი საქართველოს ისტორიიდან პირველი სერიის ნატეხი სურათი სხვათაშორის”.

ეს არის ძალიან საინტერესო კინონარატივით გამორჩეული ტექსტი, სადაც ფილმური თხრობა თავისებურად არის გაფორმებული: ეპიზოდები დანომრილია, როგორც სამონტაჟო ფურცლის მიზანსცენები. კადრებად ჩადგმულ სცენებში კი ჩარჩოში ჩასმული მცირე ტექსტებია, რომელიც ხსნის მთლიანად მიზანსცენას ან უბრალოდ ავტორისეულ რემარკას და გარემოს შტრიხულ მონახაზს აკეთებს. სწორ კუთხოვანი ჩარჩოში ჩასმული ტექსტები, სასურათე ცქერის ილუზიას ქმნის. ტექსტუალური გამოსახულება, როგორც კინოსინამდვილის არსში წვდომის არხი. ტექსტის ბოლოს კი ვკითხულობთ: „გადაწყდა კინო ლენტი. ანონსი: დაუსრულებელი გაგრძელება რომანის”.

ამ ტექსტს კინოსტადიებად დაყოფის გარდა ახასიათებს რიტმული პროზის ფაზებიც, მარცვლების თანაბარი გადანაწილება ე. წ. ხმოვნების სიმეტრია, როგორც კადრის კომპოზიციური გადანაწილების ტოლფასი მოვლენა. ყოველი ვრცელი წინადადების დასაწყისში უძღვის ერთ და სამსიტყვიანი წინადადება, სადაც მარცვლების რაოდენობა ყოველთვის დაცულია.

„აცოცდნენ. მოვარეს გაეცინა და მიიმალა” (კალაძე 1925: 56).

„დაშორდნენ. ჩურჩულით ორღობეს გადაჰყვნენ”. (კალაძე 1925: 57).

„მეძინა. უეცრად მომესმა ძახილი”. (კალაძე 1925: 57).

„ბრძანა. მივყევი უთქმელად ფეხდაფეხ!” (კალაძე 1925: 57).

კინონარატივისთვის დამახასიათებელი საგნობრივი მოხაზულობის აქცენტირების მეტაფორების ნაცვლად, გვხვდება საწინააღდეგო არაფოტოგრაფიულ-ბინოკულარული ხედვის მონტაჟურ სტრუქტურაზე დაფუძნებული მეტაფორები: „სოფელი ამთქნარებს, . . . ჩრდილოეთის ღრუბლები კვამლით დააწვა და მე მგონია ღმერთი ყალიონს ეწეოდა ღამიან დილით (კალაძე 1925: 51). ღობის ნამტვრევი, - როგორც შრომით დაოფლილ დღეების მწარე მოგონება” (კალაძე 1925: 52), „კედელს მიეყრდნობოდნენ მხურვალე ალერსით და ტუჩებს ალბობდნენ კოცნისფერ კოცნაში”

(კალაძე 1925: 56). „სიჩუმე დინჯი, ჩაფიქრებული” (კალაძე 1925: 58). ეს ტექსტი იმითაც არის საინტერესო რომ ყველაზე ნაკლებად შეიცავს ექსპერიმენტულ გამოცდილებას, არ გხვდება უზარმაზარი სასვენი ნიშნები და გრაფიკული გამოსახულება, მხოლოდ ჩარჩოში ჩასმული ტექსტებით ცდილობს ავტორი ბინოკულარული სიმეტრიული ნარატივის შექმნას.

მიგა ვერტოვი წერდა: „ქაღალდის ფურცელზე რომ გამოვხატოთ დინამიკური ეტიუდები, საჭიროა მოძრაობის გრაფიკული ნიშნები” (ვერტოვი 2013: 22). „გაუმარჯოს დინამიკურ გეომეტრიას – წერტილთა, ხაზთა, სიბრტყეთა და მოცულობათა გარბენებს. გაუმარჯოს მოძრავი და მამოძრავებელი მანქანის პოეზიას, ბერკეტების, ბორბლებისა და ფოლადის ფრთების პოეზიას, მოძრაობათა რკინის ყვირილს, გავარვარებული ნაკადების თვალისმომჭრელ გრიმასებს. კინოკების პირველი საორგანიზაციო კრების სახელით”. (ვერტოვი 2013: 23). მოყვანილი ამონარიდი ძალიან გავს ქართველი და ზოგადად ფუტურისტების ხედვას და მანიფესტურ სულისკვეთებას. მიგა ვერტოვის და ეიზენშტეინის თეორიულმა და პრაქტიკულმა ინოვაციურმა შეხედულებებმა და კინოხერხებმა, უდიდესი გავლენა მოახდინეს არა მხოლოდ კინოს განვითარებაზე, არამედ მთელი მსოფლიოს ლიტერატურულ პროცესზე.

თამამად შეიძლება ითქვას, რომ კინოს გამოგონების შემდეგ მწერლობა არ გამქრალა, როგორც ამას წერდნენ იმ პერიოდში, ან ცდილობდნენ ლიტერატურული გამომსახველობით ხერხების შეცვლას კინომეთოდებით, მაგრამ კინომ თვისობრივად შეცვალა ლიტერატურული დაჯუფებები. ფორმალისტური ძიებები მწერლობაში და სიტყვის ექსპერიმენტული გამოცდილება, ავტორების ძირითადი პრიორიტეტული დისკურსი გახდა. სწორედ ამ დროს, როდესაც არქაული ლიტერატურული შაბლონები და გამოხატვის ფორმები ლიტერატურამ უარყო, დაიწყო თამაში ერთგვარად ლიტერატურის გაუჩინარების ფორმებით. ლიტერატურული კანონები ახალ ლიტერატურულ-ფორმალისტურ და კინოეკრანიზაციებში ძალუმად იჩენდა თავს და განსაზღვრავდა მის განვითარების ხაზს. ლიტერატურა ეს არის წარმოსახვის და ფანტაზიის ასპარეზი, ყველაფერს, რასაც კითხულობ ამავედროულად წარმოიდგენ. კინო ერთგვარად არის ადგილი, სადაც ვეღარ შეგიძლია წარმოიდგინო ან ძალიან მინიმალურად. კინოს დაბადების პირველივე წლებიდან თითქოს მიმდინარეობდა

გამუდმებული ძალადობა ადამიანურ წარმოსახვაზე, ადამიანის აქტუალურ წარმოსახვაზე ძალადობამ, მკითხველის ლიტერატურული წარმოსახვა გახადა კინემატოგრაფიული.

ფუტურისტების პირველი მანიფესტი „საქართველო-ფენიქსი“. 1922 წელს 6-7 მაისს გამოიცა. მანიფესტს ხელს აწერდნენ: ნიკოლ თავდგირიძე იგივე ნიკოლოზ (ნიოგოლ) ჩაჩავა, აკაკი ბელიაშვილი, დავით გაჩეჩილაძე, ბესარიონ ჟღენტი, სიმონ ჩიქოვანი, გრიგოლ ორაგველიძე, პოლ ნოზაძე, ალექსანდრე გაბესკირია, მზია ერისთავი. 1922 წლის 23 აპრილს თბილისში, კონსერვატორიის დარბაზში გაიმართა ქართველი ფუტურისტების პირველი სადამო. 1923 წლის 2 თებერვალს ასეთივე სადამო ჩაატარეს ხელოვანთა სასახლეში.

ქართველმა ფუტურისტებმა 1922-28 წლებში გამოსცეს „H₂SO₄“ „ლიტერატურა და სხვა“, „დროული“ და „მემარცხენეობა“. მათი ნაწერები იბეჭდებოდა „მნათობის“ და „ჩვენი მწერლობის“ ფურცელებზე.

„H₂SO₄“ არ ყოფილა მხოლოდ ლიტერატურული გაერთიანება. იგი მთლიანი ხელოვნების განახლების პრეტენზიით გამოვიდა. ის აერთიანებდა პოეტებს, პროზაიკოსებს, რეჟისორებს, კრიტიკოსებს. ფუტურისტების პრესის ფურცელებზე მსჯელობდნენ არა მხოლოდ ხელოვნების საკითხებზე და ქმნიდნენ შემოქმედებას,

არამედ ყურადღებას ამახვილებდნენ მათთვის საინტერესო ქართულ თარგმანებზე მაგალითად განიხილავდნენ „Трест Д. Е“. კინემატოგრაფიული ბუნების ტექსტს, რომელიც ქართულადაც თარგმნეს. კინოს ენით შექმნილ კინემატოგრაფიულ თხრობას, საჭიროდ მიიჩნევდნენ არა მხოლოდ მხატვრულ ტექსტებში, არამედ ესეს ტიპის სტატიებშიც. ფუტურისტები კინოტერმინების გამოყენებით საუბრობდნენ სახელოვნებო დარგებზე. სიმონ ჩიქოვანის წერილის ერთ-ერთ დადებით მხარედ სწორედ ის მიიჩნევა, რომ ჩიქოვანი ქართული ლიტერატურის აზროვნების განვითარების კინემატოგრაფიულ პეიზაჟს გვიჩვენებს. ფუტურისტების კინოსადმი განსაკუთრებული დამოკიდებულება, კონკრეტული შედეგებით გამოიხატა. „H₂SO₄“ სკოლიდან გამოვიდა კინორეჟისორი ნიკოლოზ შენგელაია, რომელმაც ჯერ კიდევ 1928 წელს გადაიღო ელისო, ამავე ჯგუფს დაუკავშირდა დოლიძე, რომელიც მემარცხენეობის წევრიც იყო, ესაკია, კალატოზიშვილი, ჩიქოვანი, რომელიც

კალატოზიშვილს ახლდა სვანეთში, როდესაც „ჯიმ შვანტეს“ იღებდა. შემთხვევითი არ არის რომ ქართველი ფუტურისტები ხშირად ახსენებენ ჟან კოკტოს, რომელიც როდესაც კინოში მივიდა უკვე აღიარებული პოეტი, დრამატურგი და პუბლიცისტი იყო.

ფილმი „ჩემი ბებია“ ქართველი ფუტურისტების პოეზიის, ფერწერის უშუალო გავლენას, მის გამოხატულებას წარმოადგენს. მოძრაობის, დინამიზმის, სიმულტანიზმის, საგანთა რაციონალური სისტემის კანონები მოქმედებენ მხატვრისა და რეჟისორის მიერ აგებული თითოეული კადრის სტრუქტურაზე, კადრთა მონტაჟურ კონსტრუქციულ დაკავშირებაზე“ (ქლენტი 1991: 135).

ქართველი ფუტურისტებიდან ჟანგო ღოღობერიძე იყო რეპრესირებული 1937 წელს. ჟურნალი პროლემაფი წერდა: „საბჭოთა საქართველომ შეძლო ფეოდალური ნაშთების საბოლოო ლიკვიდაცია, „H₂SO₄“ ევროპაში დრომოჭმული ფუტურიზმის და სხვა დახურდავებული იზმების უკბილო დეკლარაცია. ბურჟუაზიულ ხელოვნების ხარახურის გადმოტვირთვა პროლეტარიატის ხარჯზე. მორწმუნე ფუტურიზმი ტვინნაღრმოები დადა ჯამბაზის კონსტრუქტივიზმი . . . ფუტურიზმი ეთვისება ბურჟუაზიულ ინტელეგინეციას, ნებადახსნილ ესტეტიურ თამაშს. „H₂SO₄“ საქართველოს ბურჟუაზიულ მუცელში შექმნილი ლიტერატურული ფაქტია . . . „H₂SO₄“-ის თეორიულ-პრაქტიკული ანარქიული ფსიხიკა არსებითად დაცილებულია პროლეტარულ მასის შემეცნებას და გაგებას. მით უმეტეს არ ჩაითვლება ქართული ხელოვნების ორგანიულ კავშირის აღმდგენელად“ („პროლემაფი“ 1925 წელს. № 2 გვ. 144-150).

ქართულ საბჭოთა სამეცნიერო ლიტერატურაში ქართული ფუტურიზმი ძირითადად ნეგატიურ კონტექსტშია დახასიათებული. გამოთქმულია მოსაზრება, რომ მათ ვერ შეძლეს მხატვრულად ღირებული ნაწარმოებების შექმნა, მათ ტექსტებში არ გამოიხატა ურბანული რიტმი და მხოლოდ უშინაარსო მუსიკალური ლექსებით დაკმაყოფილდნენ.

უპირველეს ყოვლისა უნდა აღინიშნოს, რომ ფუტურიზმი არ არის მხოლოდ ლიტერატურული მიმდინარეობა, ეს არის სამყაროს ახალი ინოვაციური ხედვა, რომელსაც მთელ მსოფლიოში შეიძლება მაღალმხატვრული ლიტერატურული ტექსტები არ შეუქმნია და ამ მხრივ არც ქართველი ფუტურისტები არიან

გამონაკლისები. მათი თეორიული ნააზრევნი და ლიტერატურული მემკვიდრეობა უნდა გავიაზროთ კაცობრიობის ისტორიაში დაწყებული გლობალიზაციის პროცესის ჭრილობში, უნდა გავითვალისწინოთ სახელოვნებო და ტექნოლოგიური განვითარების ხანგრძლივი პროცესი.

„ფუტურიზმის მკვლევარი გიუნტერ ბერგჰაუსი აღნიშნავს, რომ რამდენადაც ფუტურიზმის პირველი ფაზის მანიფესტები და გამოსვლები ცხადყოფს, მარინეტი ავითარებდა შორსმომავალ ესთეტიკურ და პოლიტიკურ პროგრამას, რომელიც უნდა გამხდარიყო ხიდი ხელოვნებასა და ცხოვრებას შორის. ამიტომ ლოგიკურია, რომ პოლიტიკა მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა ფუტურისტულ ესთეტიკაში და პირიქით - პოლიტიკა ისე სრულდებოდა, როგორც არტისტული წარმოდგენა.

ფუტურისტული იდეალი ორ არათანაბარ ჰიპოსტასზე დაიყვანება. ერთია ადამიანი - რობოტი, მასებისთვის შექმნილი, და მეორე თვით ფუტურისტების მიერ შექმნილი ეტალონი - განსაკუთრებული პიროვნება, რომელიც ემორჩილება ძლიერების კულტს, მექანიკურ-მანქანური ელემენტები და მის შინაგანგანში კარგად ჩანს, მისი მხატვრული განსახიზვნება მარინეტის გმირი, „პოეტიზებული იდეალი“, „სუპერმენი“,

აღმოსავლელი მმართველი „ფუტურისტი მაფარკა“. ეს არის რომანი ახალი, მექანიკური, უკვდავი სუპერმენის დაბადების შესახებ, თავისუფალი წარსულით და ფრენის უნარით. 60-70-იანი წლების ლიტერატურულ ცხოვრებაშიც აირეკლა . . . ავანგარდული სული მსოფლიო და ქართულმა ხელოვნებამ შემდეგ ათწლეულებშიც იახლა და ფუტურიზმმაც თვალში საცემი გავლენა ჰპოვა მეოცე საუკუნის ხელოვნების არაერთ დარგზე - თეატრზე, კინოზე, ვიდეოარტზე . . . და თანამედროვე მსოფლიო ხელოვნებისათვისაც ერთ-ერთ მეთოდოლოგიურ ბაზისად იქცა” (პაიჭაძე 2018: 381,415).

ფუტურისტული ტექსტები უნდა გავიგოთ ფუტურიზმის მსოფლმხედველობრივი სისტემების გავლით. რასაც ფუტურისტები ამბობდნენ, დღეს სხვადასხვა ფორმით ხორციელდება; ინტერნეტისა და ჭკვიანი პროგრამების მეშვეობით. მათი ნააზრევნი სხვადასხვა ხაზით განვითარდა სახელოვნებო, თუ საზოგადოებრივ მიმართულებებში. ფუტურისტული მეთოდები გაქრა, მაგრამ მათი მიზნები ცოცხალია თანამედროვე ინტერაქტიულ ტექნოლოგიურ გარემოში. (კოლაჟური სხვადასხვა შერეული შრიფტის

სურათოვანი ტექსტები, ინტერტენტში განთავსებული ტექსტებით შეიცვალა, რომელსაც სმაილები, ფოტოები, გიფები, ვიდეომონარიდები, ხმოვანი რიგი და კინემატოგრაფიულ ფირის მსგავსად ტექსტს ვერტიკალური მოძრაობა ახასიათებს. ხელოვნური ინტელექტის განვითარება სხვადასხვა სფეროში ოკულუსის სათვალე და სხვა ტექნოლოგიური მიღწევები, უკვე ამ ტექსტის კითხვის მომენტშიც მოძვლებულია და ახალი ინოვაციური სიახლეებით იტვირთება სოციალური სივრცე, რაც ზუსტად ფუტურისტულ თეზისს - ადამიანის შეცვლა ტექნოლოგიით, წარმატებით ხორციელდება). ურბანული რიტმი სხვადასხვა სახით ვლინდება ელექტრო ტექსტებში. სრულიად ორაზროვნად ჟღერს დღეს ფუტურისტული იდეოლოგიის წარმომადგენლის ჯინო სევერინის წერილი „მანქანურობის ხელოვნება“ (1923): „ჩვენ გვიღებენ, როგორც მექანიზმებს, ჩვენც ვგრძნობთ, რომ ფოლადისაგან ვართ აშენებულნი. ჩვენ მანქანები ვართ, ჩვენ მექანიზმებულნი ვართ, როგორც ჩვენი სამყარო“.

ამდენად ფუტურისტების ტექსტები, უკვე არსებული მოვლენის პირველი რეცეფციული ემოცია და საგან-მოვლენების გააზრებაა. უკვე მათ ფუტურისტულ ტექსტებში მკაფიოდ ჩანს გრადაცია; ძველი გავლენის შესუსტება და პოეტური ლირიკის რადიკალური ხერხებისგან თანთანობითი გათავისუფლება.

ბინოკულატული ნარატივის ტენდენციის გაცნობიერებისათვის ქართულ პროზაში (სხვა ანალოგები)

ბინოკულარული ნარატივი სხვა არაფუტურისტულ ტექსტებშიც შეიძლება დავინახოთ. ხელოვნების ესთეტიკური აღქმის თავისებურებები გარე სოციალური ფაქტორების გავლენას განიცდის. შეგვიძლია ფილმში კამერის მოძრაობა ლიტერატურულ ტექსტში ავტორის მიერ მკითხველის ხედვის წერტილს ე. წ. ყურადღების მიქცევის დისკურსს შევადაროთ. „ფოტოგრაფში“ გამსახურდია თანამედროვე ტექნოლოგიური ურბანული გარემოს რიტმი რომ შექმნას, ახსენებს ელექტრონს, მხოლოდ ამ სიტყვის ხსენებით მიიღწევა ის ატმოსფერო, რომელიც კადრირებული ქალაქის რიტმს გამოხატავს. გარდა ამისა თხრობის სპეციფიკა წინადადებების რიტმული ფორმა, ნაწყვეტ-ნაწყვეტ გამოსროლილი ფრაზები, ეკრანის

ენის თავისებურებას გამოხატავს ტექსტუალურ კადრებად: „სახლის სახურავის კოშკზე რეკლამების მარაო ტრიალებდა. „ამერიკული ფეხსაცმელების მაღაზია, „შუუ“, რესტორანი „ღამურა“ კაბარე აქციონერული საზოგადოება „A U K O“, გაუფრთხილდით სიფილისს, ვენეროლოგი რენიე, ერთ წუთში ათასს მცნებას, ათასს ციფრს, ათასს სახელს ისროდა ელექტრონის ბორბალი” (გამსახურდია 1992: 74).

კინოში, როგორც ცნობილია განირჩევა რამდენიმე „პლანი”: საერთო ხედი, საშუალო ხედი და ახლო ხედი. ასახელებენ აგრეთვე „მსხვილ” პლანს, რაც არსებითად რამე დეტალის ძალიან ახლოდან ჩვენებას გულისხმობს. ლეო ქიაჩელის „ჰაკი აძბაში” ქალაქის კრეისერის დახვედრასთან დაკავშირებული ფაცი-ფუცი მწერალს საერთო ხედებით, პანორამულ რაკურსში აქვს მოცემული. შემდეგ მწერლის ხედვის არეალი სასტუმროს ჩაკეტილ ოთახში შედის. ავტორისეული ნარატივი იცვლება; თხრობა დეტალებზე ორიენტურებული და მდორე მოძრაობაზე აქცენტირებული ხდება.

„. . . მაგიდა ფულით იყო მოფენილი, – ცალკე ეწყო რუსეთის იმპერიის გაუქმებული ასიგნაციები და ოსმალური ლირები, ცალკე სხვადასხვა კუთხის, ოლქის თუ რესპუბლიკის, მეტწილად ამიერკავკასიის „ბონები”, „კერენკების” ჩართვით. ზოგი დასტა-დასტად ელაგა, ზოგი აშლილი ზვინივით უანგარიშოდ ეყარა, ქარაგმიანი, სარეკლამოდ მორთული ფურცლებივით. მათ საეჭვო ღირებულებას, გარდა მდარე ქაღალდისა, ამჟღავნებდა არაბული ციფრებით გამოხატული ასეული ათასების და მილიონების ფანტასტიკაც, რომელიც არავის არ სჯეროდა” (ქიაჩელი 2011: 76).

ჩვენს მხერას ხედის მიღმა მივმართავთ. ვამონტაჟებთ აღქმის კადრის ჩარჩოში მიღებულ ფრაგმენტებს, წარმოსახული სურათი დენადი და რბილი ხდება. ხედვის წერტილ-ცენტრი გადადის სხვადასხვა კუთხეებზე, თითქოს ავტორი უმნიშვნელო დეტალებზე ჩერდება.

ტექსტის სხვადასხვა დახასიათებებს ერთმანეთს თუ შევადარებთ, ანალოგიური მდგომარეობა გვაქვს ვასკა პირატის, კუზმას და ჰაკის აღწერისას. ავტორისეული ნარატივის საერთო მიზანი სწორედ დეტალებზე დაკვირვება და ახლო ხედის დანახული ნაკვთებით საერთო სურათის შექმნაა, რაც საბოლოოდ ეიზენშტეინის „აფეთქებების სერიის” მსგავს მხატვრულ ეფექტს იწვევს ტექსტუალურ კონტექსტში.

როგორც აღვნიშნეთ ოციან წლებში კინო თვითგამორკვევის პერიოდში იყო და მისი ჩამოყალიბების სტადიაში მყოფი სახვითი მეთოდები არაერთი მწერლის ინტერესს იწვევდა. მეოცე საუკუნეში განვითარებული კინოგამომსახველობითი თხრობის ხერხები, ყველაზე კარგად ჩანს ამერიკელი მწერლის ჯონ დოს პასოსის შემოქმედებაში. პასოსმა უარი თქვა ტრადიციული თხრობის ხერხებზე, რომელიც ძირითადად გამოიხატებოდა მოვლენების და პერსონაჟის ქრონოლოგიურ თანმიმდევრობაზე და შემოიტანა ახალი, კულმინაციური კვეთის მეთოდები, პასოსიმ თავის თხრობის მანერას „კამერა ობსკური“ დაარქვა და აქტიურად განავითარა ის თავის რომანებში. პასოსის ნამუშევრები რიგ შემთხვევაში წარმოადგენს ფილმის თარგმანს სალიტერატურო ენაში.

1928 წელს პასოსი ჩამოდის საბჭოთა კავშირში და ხვდება ეიზენშტეინს, პუდოვკინსა და სხვა რეჟისორებს. იმავე წელს მან უახლოეს მეგობარს შეატყობინა, რომ ის აღფრთოვანებული იყო, ლენინგრადში რეჟისორებთან შეხვედრით. ეიზენშტეინთან მან ისაუბრა მონტაჟზე. შეუძლებელია უგულვებელყოფა ეიზენშტეინის გავლენის XX საუკუნის ხელოვნებაზე, რომელიც ძირითადად მონტაჟის ბუნებას ეფუძნება. 1961 წელს პასოსმა გამოაქვეყნა წერილი, სადაც ის იმ შთაბეჭდილებაზე წერს, რაც ეიზენშტეინის დოკუმენტურმა ფილმებმა და პოტიომკინმა მოახდინა მასზე. (აქვე ისიც უნდა აღვნიშნოს რომ პასოსი იმყოფებოდა საქართველოშიც და არაერთი წერილი უძღვნა ქუთაისურ შთაბეჭდილებებს).

ეიზენშტეინმა და მიგა ვერტოვმა დიდი გავლენა მოახდინეს პასოსზე. პასოსი ერთმენეთში ურევს ფიქციასა და დოკუმენტაციას, მისი ლიტერატურული ტექნიკა ერთდროულად იმპრესიონისტულიც არის და კინოპანორამულიც. ის ახდენს ყველა სახელოვნებო დარგის ერთგვარ ინტერაქციას და გვთავაზობს ისტორიულ ექსკურსს. მან მოირგო დრამატურგების, რეჟისორებისა და მხატვრების ვიზუალური ტექნიკა. პასოსმა შექმნა ვიზუალური და ემოციური ეფექტები, ისევე როგორც ეიზენშტეინი იყენებს მონტაჟის ტექნიკას კინოში.

როგორ ფუნქციონირებს იმპრესიონისტული ტექნიკა პასოსთან? ის იყენებს ხედვის მრავალჯერად კუთხეებს კუბიზმისა და ფოტოგრაფიის გამოცდილებით და აერთიანებს მონტაჟის მთლიანობაში.

მისი მუშაობის მეთოდი ემორჩილება პირველ პლანს, რაც თანამედროვე ისტორიულ ტენდენციებს იტევს და ამას მწერალი ახერხებს გახსნილი მანერითა და სიზუსტით. ტექნიკა, რომელიც პასოსთან ხდება სოციალური სიტყვის გამტარი, არსებული თანამედროვე ისტორია დაჭერილია დრამატულ მოქმედებაში, რომანის სტრუქტურაში, ატმოსფეროში, რიტმში, სიმბოლოებსა და პერსონაჟებში.

ეს ყოველივე ქმნის დრამატულ ერთიანობას სოციალური ცვლილებების დინამიკურ პროცესში, ისინი განსჯიან ძალაუფლებურად ეპოქის ისტორიულ ტენდენციებს. მწერალი ფიქრობს, რომ მისი სურათი საკმარისად ერთგულია რეალური დეტალების მიმართ, ის ამხნევებს მკითხველს, დახატოს გარდაუვალი დასკვნები საკუთარი გადაწყვეტილებით.

ამგვარად, დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ ცეცხლი, როგორც ლიტერატურის კოლექტიურად შესრულების და სასურათე ცქერის მანძილზე ზეპირსიტყვიერების ფორმა, მეოცე საუნიში ახალი ფორმით გამოიკვეთა და ხალხურ მეტყველებასთან მიბრუნების ნოვატორული მეთოდებით გამოირჩა, რომელიც ცეცხლს კინოგამოსახულების ახალი ტექნოლოგიებით ცვლიდა. არა მხოლოდ ფუტურიზმის, არამედ არაერთი მოდერნისტული თუ არამოდერნისტული მიმართულების მხატვრული მსოფლგანცდა მყისიერი რეაქცია იყო ახლადგამოჩენილ კინოტექნოლოგიებზე, რომელმაც მთელი ეპოქის სულისკვეთება განსაზღვრა. კინოფილმის შექმნის პროცესში ზედაპირზეა სახელოვნებო დარგების მხატვრული გამოსახვის ფორმები, და თვალსაჩინოდ აჩვენა ხელოვნების ლაბორატორიული შემოქმედების მისტიკა. ქართველი ფუტურისტები კინოს ოციანი წლებისთვის დამახასიათებელი თეორიებით უყურებდნენ და აღიქვამდნენ, როგორც უსიტყვო სახვით ხელოვნებას, რომელიც დინამიზს და ექსპრესიას ყველა სხვა ხელოვნების დარგზე უკეთ გამოხატავდა. ლიტერატურამ თავისებურად დაამუშავა კინოს გამოსახულების ეკრანული გენეზისი და კოლექტიური აღქმის პრინციპები. ოციან წლებში კინოსა და ლიტერატურის ურთიერთმიამთება ძალიან ცოცხალი და ცნობიერი ურთიერთკავშირი იყო, რომელიც არაერთი მანიფესტით და ხელოვნების ავანგარდული ექსპერიმენტალური ბუნებით გამოიხატა. ეს იყო პირველი ეტაპი იმ ურთიერთობისა, რომელიც შემდგომ წლებში განვითარების სხვა საფეხურზე გადავიდა.

ქართველი ფუტურისტების მცდელობები მონტაჟის შესახებ უახლოვდება ეიზენშტინის მოსაზრებებს, ისინი ცდილობდნენ კინოს მონტაჟისა და გამოსახველობითი მეთოდები პირდაპირ გადაეტანათ ლიტერატურაში.

მონტაჟური სისტემები ქართულ ფუტურიზმში სიტყვებისა და ფრაზების დანაწევრებაში და მათ რეკომბინაციის სახით გრაფიკულ გამოსახულებასთან ერთად თანაარსებობით გამოიკვეთა, რომელიც ცვლიდა ტექსტის ტრადიციულ ფორმას და მას კინემატოგრაფიულ კადრთან მაქსიმალურად მიმსგავსებულ მონტაჟურ ლიტერატურულ სეგმენტებად აქცევდა. ვიზუალური აღწერითი თხრობით მიღწეული სურათები მოდერნისტულ ტექსტებში უშუალოდ მონტაჟის თეორიიდანაც შეიძლება გამომდინარეობდეს.

ნაშრომის ძირითადი დასკვნები

აღქმის შედეგების რეკომბინაცია, როგორც მონტაჟის პრინციპი მნიშვნელოვანი კომპონენტია ცნობიერებაში, ხედვის ოპტიკურ სტრუქტურაში და ხელოვნების ნაწარმოების ქმნადობა-აღქმის პროცესში.

შემოქმედებითი პროცესი გამოუცნობი მისტიკური აქტია, რომელიც რამდენიმე ისეთ ხერხს მოიცავს, რომელიც საერთოა სხვადასხვა სახელოვნებო დარგებისათვის. შეგნებულად თუ შეუგნებლად იყენებს მწერალი, მუსიკოსი, მხატვარი და რეჟისორი. ასეთი ხერხების მეშვეობით იბადება ახალი ბგერები, სიტყვები, ლიტერატურული მიზანსცენები, კომპოზიციები, ფერები და ასოციაციური გამოსახულებები.

თვალთ დაანახული ფრაგმენტები ინტეგრირდება ადამიანის ტვინში, - პერცეპციის მთლიანობაში. „მთელი, რომელშიც გარკვეული საზრისია ნაგულისხმევი, მაშინ ხდება გასაგები, როდესაც ნაწილები, რომლებიც მთელიდან გამომდინარე განისაზღვრებიან, თავის მხრივ ამ მთელს განსაზღვრავენ” (გადამერი). „ჩვენ ვერასოდეს ვხედავთ ბუნებაში რაიმე განცალკევებულს, არამედ ყველაფერს - რაღაც სხვასთან კავშირში, (გოეთე).

სიტყვა წარმოსახვის ექვივალენტია. წინადადება არის წარმოსახული ხატი გონებაში. ლიტერატურულ ტექსტში ცალკეული წინადადებები, აზრს გვამეზინებს სხვა წინადადებებთან სინქრონულ მონტაჟში. ისინი ერთად და ცალ-ცალკე რეკომბინაციაში მოდიან ერთმანეთთან და წყვეტილი მონაკვეთებით ერთ მთლიანობას ქმნიან. ლიტერატურული თხზულება მთლიანობას - სრულყოფილ ფორმას, სწორედ ამ წყვეტილი, იმპულსური მონაკვეთებით ქმნის. აღქმის პირველ ეტაპზე ფორმის მთლიანობის აღმოჩენა, რეციპიენტის გაუთვინცნობიერებელი მოლოდინია. სწორედ ამ მთლიანობის მიღწევა არის მონტაჟის პრინციპის უნებლიე გამოვლენა. მონტაჟი ყოველთვის გულისხმობს დანაწევრებას. მთლიანი საგანი შეიძლება იყოს მოცემული დაყოფილად - სხვადასხვა მისი ნაწილის ჩვენებით. ნებისმიერი ლიტერატურული ნაწარმოებისთვის ავტორი პუნქტირებით ტვირთავს ტექსტს, ამით ქმნის სიღრმისეულ წრეს, მიაწვდის სიმბოლურ ხატზე და იკვრება დედააზრი. მხატვრული ნაწარმოების

აღქმისას, ადამიანური ფანტაზიის ჩართულობით იზადება მონტაჟი. მონტაჟის საშუალებით ავტორი აშენებს ნამდვილ ტექსტს, მონტაჟის მეშვეობით თავდაპირველი მასალის ნაკუწებისაგან და ნაწილების ერთმანეთთან შეწყობებით მიიღწევა მთლიანობა. ხელოვნების მონტაჟური გააზრება, თავად ჩვენი აღქმის შინაგანი სტრუქტურის მონტაჟურ ბუნებაზე მიუთითებს: შერჩევა-კომბინაცია, ნაწილების და მთელის ურთიერთშერწყმა, დაყოფა, მონტაჟი და ისევ დანაწევრება - სამაყროს არსებობის და ცნობიერების ფორმაა.

რეალური ცხოვრების ახალი სიმბოლოების, ახალი შეთანხმებების მიებას მივყავართ ხელოვნების ნაწარმოების შექმნასთან, რომლებიც ამოტივტივდებიან მესხისერებაში და აღმოვაჩენთ, რომ გაუთვითნობიერებლად ინახებოდნენ ემოციურ მესხიერებაში. კომბინაციები, რომლებიც შემოქმედებითი აქტის დროს ხდება, დამახასიათებელია ადამიანური აღქმისთვისაც. შემეცნების მისწრაფება შემოქმედებაში ჩნდება ამორჩევითობით. ეს გარემოება როგორც რეკომბინაცია (მონტაჟი), ევოლუციის პროცესში არის აუცილებელი ცხოვრებისეული პირობა.

ლიტერატურული ტექსტი ყოველთვის იყო გარკვეული გამოწვევა ხელოვნების სხვა დარგების განვითარებისა და ახალი ფორმების წარმოჩენისა. XX საუკუნეში ეს დამოკიდებულებანი ახალ ფაზაში შევიდა და ახალ ფორმებად გამოვლინდა კინოს დაბადების შემდეგ.

მონტაჟის წყობის პრინციპი დამახასიათებელია გენეტიკური პროგრამებისათვის, რეალობის აღქმისათვის, ფანტაზიის ფუნქციონირებისათვის და მხატვრული ნაწარმოების ქმნადობა-აღქმა-გააზრების დროს. მონტაჟური სისტემები ქართულ ფუტურიზმში სიტყვებისა და ფრაზების დანაწევრებაში და მათ რეკომბინაციის სახით გრაფიკულ გამოსახულებასთან ერთად თანაარსებობით გამოიკვეთა, რომელიც ცვლიდა ტექსტის ტრადიციულ ფორმას და მას კინემატოგრაფიულ კადრთან მაქსიმალურად მიმსგავსებულ მონტაჟურ ლიტერატურულ სეგმენტებად აქცევდა.

ადამიანის თვალი გამუდმებით მოძრაობს, ბინოკულარული მზერა სხვადასხვა ობიექტებზე, სხვადასხვა სიხშირით ჩერდება. ამ პანორამული მოძრაობის იმიტაციაა

კინოკამერის ობიექტივის მოძრაობა. ლიტერატურული თხრობაც ფოკალიზაციის პლანთა მონაცვლეობით, სწორედ ამ მოძრაობის - მთხრობელის როლის სახელოვნებო

მხატვრული ხერხით განსხეულებაა. ვიზუალური აღწერითი თხრობით მიღწეული სურათები მოდერნისტულ ტექსტებში უშუალოდ მონტაჟის თეორიიდანაც შეიძლება გამომდინარეობდეს. პასოსის შემოქმედებითი ბიოგრაფია და ლიტერატურული მემკვიდრეობა ამის კარგი მაგალითია.

ეკფრასისი, როგორც „აღწერითი სიტყვა, რომელიც ნათლად წარმოგვიდგენს საგანს“ კონცენტრირებული იყო: პორტრეტებზე, ხასიათებზე, გეოგრაფიულ ადგილებზე, საცხოვრებელ გარემოზე, სტიქიურ მოვლენებზე, ბრძოლის სურათებზე, ხელოვნების ძეგლებზე და სხვ. ეკფრასისი მეოცე საუკუნეში განსაკუთრებული კვლევის ობიექტი გახდა. ეკფრასისი მხატვრული ნაწარმოების ასახვის აღწერითი თხრობიდან, ზოგადად „აღწერით თხრობად“ გაიზარდა. ტექნოლოგიური გლობალიზაციის პირობებში ტექსტის მოხმარების ჩარჩო გაიზარდა და ეკფრასისიც ვიზუალური ხერხების მთელ არსენალს მოიცავს. ამდენად მისი მნიშვნელობაც გაფართოვდა, ლიტერატურაში მან რამდენიმე ეტაპი გაიარა და უბრალო აღწერითი თხრობიდან, თანამედროვე ინტერაქტიულ გარემოში ტექსტის ინტერაქტიულ ვიზუალად სუბლიმირდა. კიბერ ტექსტში ან ლიტერატურულ თამაშში ტექსტთან ერთად ჩართულია ფსევდოგრაფიკული დეკორაცია და აღწერითი ილუსტრაციები. ტექნოლოგიური გლობალიზაცია პირდაპირ უშუალო ინსპირატორია ლიტერატურული ვიზუალიზაციის და უფრო კონკრეტულად ეკფრასისის განვითარებაში.

იმპრესიონიზმი, როგორც მოდერნისტული სისტემა თვისობრივად ახალი მსოფლგანცდა იყო ხელოვნებაში, რომელიც სხვა ინოვაციურ შემოქმედებით გამოცდილებასთან ერთად ფოტოფიქსაციის მსგავსად, გარე სინამდვილიდან ცნობიერებაში გაჩენილი შთაბეჭდილების მყისიერად გადმოცემას ცდილობდა. ლიტერატურული იმპრესიონიზმი რიგ შემთხვევაში ფერწერული იმპრესიონიზმის ძლიერ გავლენას განიცდიდა. ფერწერიდან იღებდა ფერების და სინათლის თამაშის რეკომბინაციებს, იყენებდა მხატვრულ-ფერწერულ და მხატვრულ-გამომსახველობით

საშუალებებს. იმპრესიონიზმისთვის ისევე როგორც ფუტურიზმისთვის, არ არსებობს სტატიკური რეალობა, იმპრესიონისტული ხედვა სამყაროს აღიქვამს ცვალებად რეალობად და ცდილობს წამის ყოფის მარადისობა დაიჭიროს. ამდენად

იმპრესიონიზმი სამყაროში არსებულ თავისთავად მთელს არასდროს გადმოსცემს. ის ცდილობს რაღაც ერთი ნაწილის პირველი შთაბეჭდილება დაიჭიროს, ისე, როგორც ის მიიღო იმ მომენტში, ყოველგვარი გააზრების და შეფასების გარეშე. შეგრძნების მყისიერობა და ცვალებადობა, აქედან გამომდინარე დისკრეტული თხრობა, წამიერების ცალკეულ სურათებს ქმნის. იმპრესიონისტული სიტყვის ქმნადობა თავისთავად იწვევს ოპტიკური, გამჭვირვალე სურათის შექმნას.

იმპრესიონიზმის მიზანია ნაგულისხმევი ნაწილი, მთელის საფუძველზე გაჩვენოს. ისე გაჩვენოს ნაწილი, რომ მთლიანობად აღიქვას. ნიკო ლორთქიფანიძის მთლიანი სინამდვილიდან ნაწილის აღება და გადმოცემა, პლასტიკური ხედვა, ფრაგმენტული თხრობა, ცალკეულ სიტყვებს მხატვრულ ტექსტში რეალობის გამოვლინებად აქცევს. სხვადასხვა აზრობრივი და ექსპრესიული შინაარსის კონტექსტში გამოყენებული სიტყვები ჯამდება და მწერლის მიერ ტონის მიმცემ მთლიან სტილისტურ ნორმებში ორგანიზდება.

მინიატურა როგორც ჟანრი, ვიზუალურად აღსაქმელი მხატვრული ნაწარმოების და ტექსტის გზაგასაყარზე ჩამოყალიბდა. იმპრესიონიზმის მცირე პროზის ჟანრები, ცხადია საკუთრივ ლიტერატურის ისტორიაში, ხანგრძლივი ტრადიციის სახით მყარ საფუძველს პოულობდა. თუმცა XIX საუკუნის დაასარულს დაწყებული გლობალიზაციის ძლიერი პროცესი, თავისებურ გავლენას სახელოვნებო მიმართულებებზეც და მათ შორის ჟანრის მახასიათებლებზეც ახდენდა. ტექნიკურმა პროგრესმა ხელი შეუწყო მცირე პროზის ჟანრების გავრცელებას და მათ თავისებურებების განსაზღვრას.

ტექნიკური სიახლეები თავისებურ გავლენას ახდენდა ლიტერატურაზე, მით უფრო, თუ თვითონ ლიტერატურული მიმდინარეობების თავისებურება გარკვეულწილად რელევანტური მსოფლგანცდა იყო. იმპრესიონიზმი, როგორც ნიუანსების ნახევარტონების, შუქ-ჩრდილების, საგნების, ფრაგმენტული და დიფერენცირებული გადმოცემის ხელოვნება, არსებითად მომენტის განწყობილების გაელვების მხატვრული ფიქსირების ცდაა. ამდენად, ის გამოსახვის საშუალებებით დაუახლოვდა ფოტოგრაფიას და კინოს. ფოტოგრაფირების დროს რეალობის ანაბეჭდი ქიმიური პროცესის შედეგად ფირზე აღიბეჭდება. ფერმწერი იმპრესიონისტები

ცნობიერებაში აღბეჭდილი ანაბეჭდის გადმოცემას ცდილობდნენ საღებავების, ხოლო მწერლები კი - სიტყვების მეშვეობით.

ფუტურისტი შალვა აღხაზიშვილი ერთ მხრივ ადასტურებს, რომ იმ ხანად საზოგადოების დიდი ნაწილი, იმპრესიონისტულ ტენდენციებს, ტექნიციზმის ეპოქით ხსნიდა, თუმცა ის, როგორც ფუტურისტი, უფრო მწვავე და რადიკალური ტექნიციზმის შემოტანას მოითხოვდა ლიტერატურაში. სიტყვის „გაკინემატოგრაფება“ ფუტურისტებმა დაიწყეს და ამის ნიშნები, ფოტოგრაფიის გავლით, იმპრესიონიზმშიც შეინიშნება.

ჩემ მიერ ნიკო ლორთქიფანიძის შემოქმედების შესწავლამ, ცხადყო მწერლის ფერწერისადმი მიმართების რამდენიმე შრე.

მწერალი ასახელებს ცნობილი მხატვრის ტილოებს სათაურში („ჯიოკონდა“), ეპიგრაფში („უტყვთა ცრემლები“) ან ტექსტში („შელოცვა რადიოთი“) და კონკრეტული მიზნის მისაღწევად ახდენს მკითხველის სულიერი განწყობილების შექმნას.

ავტორი არ ასახელებს მხატვარს, მაგრამ ციტირებს, რომელიმე ცნობილ ფერწერულ ტილოს („რიჟრაჟი“, „უცნაური სიყვარული“, „ხელოვანთა ყავახანა“, „vita nova“ „სულიერი განწყობილებანი“). მწერლურ ოსტატობას მიმართავს ნახატის პარალელურ ემოციათა და განცდათა ფიქსაციისკენ. ტექსტსა და ნახატს შორის მსგავსება იმდენად მკაფიოა, რომ მწერალი თითქოს არღევს ლიტერატურულ საზღვრებს და ფერწერულ ტილოებს საერთო მოდერნისტულ ტექსტუალურ საზღვრებში აქცევს და ამით ავტორი ფერწერული ტილოს ტექსტის ქმნადობას ქმნის.

მწერლის აღწერა შეიძლება არ იყოს ძლიერი ეკფრასისის ფაზა - მაცქერალ მაყურებელზე გათვლილი ნარატივი, მაგრამ მასში წარმოჩენილი განცდათა სპექტრი, სწორედ ფერწერული ნიმუშებიდან იღებდეს სათავეს. ფერწერაში იყოს ის მოტივები, რომლებმაც მხატვრულ ტექსტში ჰპოვეს ასახვა.

მწერალი არ ასახელებს, არც ციტირებს, რომელიმე ფერწერულ ტილოს, მაგრამ სიტყვიერი ხელოვნებით აღწევს ტექსტის ფერწერულ გამომსახველობას. ლიტერატურული კონტექსტი გაჯერებულია იმპრესიონისტული ფერების რიგით. ფერწერული ატმოსფერო ავტორს შეიძლება სჭირდებოდეს იმპრესიონისტული განწყობის შესაქმნელად. ჩუქურთმის დონეზე დამუშავებული სიტყვისქმნადობა

იწვევდეს ასოციაციას რომელიმე ფერწერულ ტილოსთან. ამგვარი ასოციაცია და მსგავსება მკითხველის გამოცდილებაც არის. ტექსტს გარეთ არსებული კოდები სოციალური გარემოთი, ინფორმაციული გლობალიზაციის კულტურული კონტექსტით და ვიზუალური ნიშნების გაზრდილი გავლენით იყოს განპირობებული.

ნიკო ლორთქიფანიძის შემოქმედებაში არსებითია კინემატოგრაფიული თხრობის სპეციფიკა. სტილურ მახასიათებლებს შორის განირჩევა გამჭვირვალე, სადა აღწერა და კინემატოგრაფიული აქტის შემცველობა. მწერლის კინოდრამატურგიის კანონების დაცვა მისი მინიატურების პლასტიკურ თხრობას, სწორედ კინონარატივად აქცევს. თვალთ დასანახი პროზა, ხშირად კონკრეტულ კინოხერხსაც შეიცავს, რაც მწერლის მიერ ამბის გადმოცემის ოსტატობაზე მეტყველებს.

ნიკო ლორთქიფანიძის იმპრესიონისტულ ტექსტს აქვს ყველა ის თვისება (ფერი, ხმოვანი რიგი, კადრირების ტექსტუალური მხარე და მონტაჟი), რაც კინო ნარატივისთვის არის დამახასიათებელი.

ნიკო ლორთქიფანიძის ნარატივი სივრცის გადალახვის სისტემაზეა აგებული. ყოველი სივრცული წერტილის შეცნობა ქმნის ტექსტის კინემატოგრაფიულ ველს. ე. წ. ხედვით კონდესირებულ პლანს. სივრცის ველები დალაგებულია დროით მთლიანობაში და ქმნის მრავალპლანიანობას. ეს სივრცული ველები დაცულია ლიტერატურული შეულწევლობით; მინიატურის ტექსტს ვერც ამოაკლებ რამეს და ვერც დაამატებ. ზუსტი გამოზომილი სიტყვები, მოკლე წინადადებები, ტევად და თვითკმარ ტექსტუალურ ნაკადს ქმნის. ავტორი ერთი ან ორი შტრიხით, მკითხველში ფანტაზიის პირველი იმპულსის მიმცემია. მწერალი ტექსტში ქმნის ვიზუალურ, ოპტიკურ სურათს. ლორთქიფანიძე ამბავს შლის ფრაგმენტულად და აღწევს ე. წ. სურათოვან თხრობას.

ლორთქიფანიძის სიტყვისქმნადობა ცხადია, განსაზღვრავს კითხვის ტემპს და ქმნის მის დისკრეტულ ბუნებას. ნოველის ან რომანის შემთხვევაში, თუ გვერდიდან გვერდზე გადავდივართ. ლორთქიფანიძის მინიატურებში მოზომილი ზუსტი სიტყვები და დახვეწილი მოკლე წინადადებები, გაიძულებს გაჩერდე სივრცული ველების შეცნობის წერტილებთან. თითქოს ყოველი წინადადება თითო კადრია. კადრის ჩარჩოში საგნების ურთიერთმიმართება დროში ორგანიზებულია.

ნიკო ლორთქიფანიძის იმპრესიონისტული პერიოდის მინიატურები, ფერწერული თხრობის, მუსიკალური ჟღერადობის და კინონარატივის სტილისტურ სისტემებს მოიცავს. მწერალი აქტიურად მიმართავს კინოს, მუსიკის, ფერწერის ხერხებს და ახდენს მათ სუბლიმაციას ლიტერატურულ გარემოში.

ლიტერატურა თავის განვითარების ადრეულ ეტაპზე ცეცხლთან არის დაკავშირებული. ცეცხლის გარშემო ვითარდებოდა ყოველი სახელოვნებო სფერო. ცეცხლურ ენერგიასთან პირდაპირი ურთიერთობა და თანაარსებობა იმდროინდელი ადამიანური არსებობის ნაწილია. ცეცხლიდან მიღებული შთაბეჭდილებებით სიტყვა-ხატთა მონაწილეობით ცოცხლდებოდა მოყოლილი ამბები. ლიტერატურის ადრეულ ეტაპზე ცეცხლი, როგორც გამომსახველობის მნიშვნელოვანი კომპონენტი მისი თანაშემოქმედი იყო - ერთგავარად სუბსტანციური პერმენეტი. ცეცხლთან ნათქვამი ზეპირსიტყვიერების ნიმუშები, ღია კონტექსტის მქონე ლიტერატურული ორგანიზმებია. ცეცხლი, როგორც სინათლე აერთიანებდა ლიტერატურას და კინოს. ლიტერატურა ფლობდა იმ ხერხებს, რაც მოგვიანებით ცეცხლიდან, როგორც სინათლის ენერგიიდან განვითარებულმა კინომ იტვირთა. თავიდანვე კინოს შესაძლებლობები ლიტერატურის ჩართულობით გამოიკვეთა. სწორედ სინათლის ნაკადის შედეგად მიღებული გამოსახულება, თანამედროვე ადამიანის არაპირდაპირი კავშირია ცეცხლთან, როგორც სინათლესთან. ცეცხლთან შესრულებული რიტუალები: ამბების თხრობა, სიმღერა თუ ცეკვა ხედვით-ვერბალური გამომსახველობითი ფორმები იყო. ეს გახლდათ, როგორც ლიტერატურული თხრობის გახსნილი სივრცის - გამოსახულების სასურათე ცქერის მანძილი. სიბნელეში მაყურებლის მობილიზება ერთი სინათლის (ცეცხლის) ცენტრზე, რომელიც აერთიანებდა მაყურებლის და მსმენელის ემოციებს, ზუსტად ისე, როგორც საუკუნეების შემდეგ კინოთეატრში ხდება.

ცეცხლთან კავშირი არ არის მხოლოდ გამოსახულების ისტორიული ეტაპი. ცეცხლთან შესრულებული ლიტერატურული ამბების ქმნადობა ვიზუალურის აღქმის აქტიც იყო, რომელიც იწვევდა ასოციაციას, ქმნიდა ფერის აღმნიშვნელ სიტყვებს ენაში, მეტყველება მდიდრდებოდა პოეტური და მეტაფორული საშუალებებით. მეოცე საუკუნის ადამიანმა ისწავლა ცეცხლის მართვა. სინათლის დამორჩილებად ნათურის გამოგონება შეგვიძლია მივიჩნიოთ (ლექტოპის, პლანშეტის, ტელევიზორის თუ სხვა

ნებისმიერი ეკრანი წვრილი ნათურებისგან შედგება. ასევე საპროექციო აპარატი, თავის ისტორიული წარსულითაც ნათურისგან მიღებული სინათლის წყაროსგან იკვებება). ცეცხლი როგორც უნივერსალური გარდასახვის საშუალება, ჩვენს დროში ვლინდება ცეცხლის ბელეტრისტიკად, პოეზიად, მითოლოგიად და ფსიქოლოგიად, რასაც არაფერი ისე არ გამოხატავს, როგორც მეოცე საუკუნის სანახაობითი, კოლექტიური აღქმის საჯარო ლიტერატურული პერფომანსები, კინო და ტელე ტექნოლოგიები. გარკვეული წარმოდგენები მოძრავი გამოსახულების ენის შესახებ ისეთივე ძველია, როგორც კაცობრიობა, თუმცა ეს შესაძლებლობები არასდროს ისე არ განვითარებულა, როგორც კინოს დაბადების შემდეგ მოხდა. თუ ლიტერატურის განვითარების ადრეულ ეტაპზე ცეცხლთან შესრულებული ზეპირსიტყვიერი ლიტერატურული ნიმუშები, გონებაში წარმოსახული ხატების გაცოცხლება, მითიური საკრალური დანიშნულების მოვლენაა, სადაც ცეცხლი, როგორც ყველაზე ძლიერი საკრალობა ერთგვარი ტექსტის ჰერმენევტია. ქართველი ფუტურისტები დადას მეშვეობით ხალხურ მეტყველებას დაუკავშირდნენ. მათი ვიზუალურად შესრულებული ლექსები საწყისთან მიბრუნება არის, ხოლო ვიზუალური და აუდიო შთაბეჭდილებით მიღებული ემოცია, სიტყვაში კოდირებულ პოლისემიურ დანიშნულების აღდგენას ემსახურება. ხალხურობა და კინემატოგრაფიული თხრობის სიჩქარე, ორი უმნიშვნელოვანესი საკითხი იყო ქართულ ფუტურიზმში. ქართველი ფუტურისტების შემოქმედებაში „H₂SO₄“-ის ფურცლებზე, შალვა ალხაზიშვილის, ალიო მირცხულავას და სხვათა ნაწერებში ლიტერატურულ საზღვრებში ცეცხლური ენერგიისგან ეკრანის შექმნის ისტორიული ექსკურსის და კინონარატივის შექმნის, არაერთი წარმატებული მცდელობაა მოცემული. ჩვენ მიერ ფუტურისტული მასალის შესწავლამ ცხადყო, რომ ცეცხლის, კინოს (ელექტრონის) და ფუტიზმის ურთიერთმიმართების პოეტური კონტექსტი ფუტურისტულ კონტექსტშია გააზრებული. ეკრანული გამოსახულების ცეცხლთან დაკავშირება, როგორც ცეცხლის მითოლოგიის თავისებური გამოხატულება, ოციანი წლების საზოგადოების ერთ-ერთი თვისებაა, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ცეცხლის მისტიკური საკრალური ბუნება საზოგადოების სოციალურ ცხოვრებაში სუბლიმირებული სახით, კვლავ განაგრძობს არსებობას ფუტურისტულ და დღევანდელ სამყაროში. ფუტურისტების ფორმით

გატაცებას, ძველი საკრალურობის გაცოცხლება უდევს საფუძვლად, მისი გადახალისება და ახალ ტექნოლოგიებში სუბლიმირებული სახით წარმოდგენა.

ცეცხლი, როგორც ლიტერატურის კოლექტიურად შესრულების და სასურათე ცქერის მანძილზე ზეპირსიტყვიერების ფორმა, მეოცე საუკუნეში ახალი ფორმით გამოიკვეთა და ხალხურ მეტყველებასთან მიბრუნების ნოვატორული მეთოდით გამოირჩა, რომელიც ცეცხლს კინოგამოსახულების ახალი ტექნოლოგიებით ცვლიდა. არა მხოლოდ ფუტურიზმის, არამედ არაერთი მოდერნისტული, თუ არამოდერნისტული მიმართულების მხატვრული მსოფლგანცდა მყისიერი რეაქცია იყო ახლადგამოჩენილ კინოტექნოლოგიებზე, რომელმაც მთელი ეპოქის სულისკვეთება განსაზღვრა. ქართველი ფუტურისტები კინოს, ოცინი წლებისთვის დამახასიათებელი თეორიებით უყურებდნენ და აღიქვამდნენ, როგორც უსიტყვო სახვით ხელოვნებას, რომელიც დინამიზს და ექსპრესიას ყველა სხვა ხელოვნების დარგზე უკეთ გამოხატავდა. ფუტურისტულმა ლიტერატურამ თავისებურად დაამუშავა კინოს გამოსახულების ეკრანული გენეზისი და კოლექტიური აღქმის პრინციპები. ოცინ წლებში კინოსა და ლიტერატურის ურთიერთმიმართება ძალიან ცოცხალი და ცნობიერი ურთიერთკავშირი იყო, რომელიც არაერთი მანიფესტით და ხელოვნების ავნგარდული ექსპერიმენტალური ბუნებით გამოიხატა. ეს იყო პირველი ეტაპი იმ ურთიერთობისა, რომელიც შემდგომ წლებში განვითარების სხვა საფეხურზე გადავიდა. ქართველი ფუტურისტების მცდელობები მონტაჟის შესახებ უახლოვდება ეიზენშტინის მოსაზრებებს. ისინი ცდილობდნენ კინოს მონტაჟისა და გამომსახველობითი მეთოდები პირდაპირ გადაეტანათ ლიტერატურაში.

მონტაჟურობა ყოველი ეპოქისთვის იყო დამახასიათებელი, მაგრამ ის სააშკარაოზე მეოცე საუკუნეში კინოს დეცენტრალიზაციის საუკუნეში გამოვიდა აქტიურ ასპარეზზე, როდესაც კულტურამ მონტაჟი გამოიყენა, როგორც ძირითადი ხერხემალი ვიზუალური გამომსახველობისთვის. პრინციპი, რომელიც ცნობიერებას ადამიანის ოპტიკურ ხედვას, ტექსტის შექმნას და მის აღქმას უდევს საფუძვლად, შეიცავს მონტაჟურ ბუნებას.

ქართველი ფუტურისტების მხატვრული ტექსტები მონტაჟის ძირითად კანონებს ემორჩილება და მონტაჟურ აზროვნებას ემყარება. ფუტურისტული ნაწარმოების

ვიზუალური კინოგრაფიკა მონტაჟის პრინციპებზე დამყარებული ღერძია, რომლის გარშემოც ლაგდება მხატვრული შემოქმედების შედეგი. მწერალი სიტყვებისა და წინადადებების ლოგიკურ შეწყობას ცდილობს ისევე, როგორც კინომონტაჟში ფირის ჭრა და სხვადასხვა კადრების შეწყობა მოითხოვს ანალიტიკურ აზროვნებას, რომ მაყურებლის დეზორიენტაცია არ გამოიწვიოს. ქართველი ფუტურისტების მოსაზრებები მონტაჟის შესახებ, უახლოვდება ეიზენშტეინის თეორიას. ქართველი ფუტურისტებისთვის სიტყვები არსებობს, როგორც სამონტაჟო ფრაზები, რომლებიც დაცლილია წინა საუკუნეების ტრადიციული სიმბოლიკისგან. კინოფირში ჩახატული ლექსები, ფუტურისტების „აპერცეფცია“ და ახალი მიღწევები „მხედველობით საგრძნობი პოეზიის“ შექმნის წარმატებული მცდელობებია - ე. წ. „კინემატოგრაფიული გადაღებების“ ლიტერატურული ფორმა.

პირობითად, ფუტურისტულ ტექსტებში შეიძლება ორი ხაზი გამოვყოთ: 1. კონკრეტულ ენაში ცნობილი სიტყვები ნახევრად ლოგიკურ ან ალოგიკურ ბმაშია გამოყენებული. 2. ავტორმა მუსიკალური ჟღერადობის მისაღწევად შექმნა და გამოიყენა ისეთი სიტყვები, რაც გაუგებარია და არ შეიცავს რამე კონკრეტულ მნიშვნელობას. ქართველ ფუტურისტებთან მონტაჟიც ორგვარი ბუნების არის: (1) როდესაც ავტორი ზუსტი თანმიმდევრობით გვითითებს მონტაჟურ ჭრებს და (2) როდესაც ფუტურისტი პოეტი თავისუფალ ინტერაქტიულ კავშირს ამყარებს მკითხველთან. ამ შემთხვევაში მკითხველი თანაავტორიც ხდება, რადგან ის კონტექსტური აღქმისთვის საკუთარ ინდივიდუალურ მონტაჟურ ბმას იყენებს, ტექსტის ჩარჩოში განთავსებულ ასოებთან და სიტყვებთან მიმართებაში. ასეთი მხატვრული კონტექსტის მნიშვნელობა იმაში მდგომარეობს, რომ ფუტურისტები დადაისტების მსგავსად ცდილობდნენ მიახლოებოდნენ ხალხურობას და ბავშვის ნაივურ აღქმას, როგორც სამყაროს ირაციონალური ველის წვდომის საშუალებას.

ქართული ფუტურისტები, წარსული ლიტერატურული გამოცდილებიდან მხოლოდ ხალხურ პოეზიას აღიარებდნენ. ჟღერადობის თვალსაზრისით წინმსწრები „ზაუმის“ მსგავსი მცდელობები ჰქონდა ბესიკს (მაგაროტო). ქართული ფუტურიზმი არ იყო კლასიკური ფორმა რუსულ-იტალიური ანალოგისა. თეორიულ-ფორმალური გამოხატვით იგი კონსტრუქტივიზმის, დადაიზმის და ფუტურიზმის ნაზავს უფრო

ჰგავდა. ქართული ფუტურისტული აზროვნების ყველაზე რადიკალური ნაწილი, სწორედ დადასტურებული მიმართულების ამსახველი იყო.

ფუტურისტებმა უარყვეს ლიტერატურული ტრადიციული გამოცდილება და სხვა სახელოვნებო დარგების და უმთავრესად კინემატოგრაფის სახვითი მეთოდები შემოიტანეს ლიტერატურაში, რის გამოც საკუთრივ ლიტერატურულ ხერხებისთვის ადგილი აღარ დარჩა. ფუტურისტები მხოლოდ თხრობის დინამიური სტილით არ დაკმაყოფილდნენ. ისინი შეეცადნენ ნოვატორული მეთოდების დანერგვასაც, ტექსტუალურ შრეში ფუტურისტებმა დაიწყეს პიქტოგრამული სურათხატების და ახალი ვერბალური სასვენი ნიშნების შემოტანა.

ფუტურისტებმა ბერათა კომპლექსები მონტაჟის საშუალებით დაუკავშირეს ერთმანეთს. წარსული ტრადიციებისგან გამოთავისუფლებული შინაარსი თანამედროვე ტექნიცისტურ გარემოში მყოფი ადამიანის მიზანსწრაფვებს უნდა შეესაბამებოდეს. დიდი და პატარა შრიფტი, ხაზგასმული და გამუქებული სიტყვები ავტორს საშუალებას აძლევს მკითხველის ყურადღება მიაქციოს მისთვის საჭირო წერტილ-ცენტრზე. ქართველმა ფუტურისტებმა „ახალი ნივთის ასაგებად“ ფუტურიზმში ჩართეს დადა ელემენტები და კინემატოგრაფიული რიტმი შექმნეს. მათ გაამახვილეს ყურადღება ქართული ანბანის ასოების მოხაზულობაზეც.

„ხმაურის თეორია“ ფუტურისტულ ხედვაში გაჩენილი ხმების გამომხატვეული უნდა ყოფილიყო. ფუტურისტული ლექსები გრაფიკული ხედვით-ვერბალური პოეზიის ნიმუშია. ედისონის ნაჭდევებიან კინოფირში კადრებად ჩაწერილი ტექსტები, რომლებიც საინტერესოა იმიტომ, რომ თითოეულ კადრში ჩაწერილი ლიტერატურული ორგანიზმი შეგვიძლია ცალკე აღებულ დამოუკიდებელ ტექსტად აღვიქვათ. ამავდროულად კადრების რიგი ერთ მთლიან ტექსტუალურ ხატს ქმნის, სწორედ ისე როგორც ეს ნამდვილ კინოფირზე აღბეჭდილი გამოსახულებაა.

არ არსებობს ურყევი მოცემულობა, ყველაფერი ინტერპრეტაციაა. მკითხველი ავტორის მიერ წინასწარგანსაზღვრული დამოუკიდებლობის ფარგლებში იყენებს საკუთარ გამოცდილებას და წარმოსახვას. ამბის ვლინების კინემატოგრაფიული კონტექსტი მწერლის „კონტროლის საზღვრებს“ მიღმა მკითხველის ჩართულობით იზადება. სხვადასხვა საგანთა მნიშვნელობების და გავლენის რეზონის გაფართოებამ

ნებისმიერი ფორმის მინიჭება გახადა შესაძლებელი. ტექსტუალური მოვლენა სხვადასხვა მედიების სარკეში ირეკლება. სტატიკური ხატის აღწერისასაც კი, მწერალი ხან ერთ დეტალზე მიაქცევს ჩვენს ყურადღებას, ხან მეორეზე. შიდაკადრული მონტაჟი კამერის მოძრაობას ემსგავსება. სტატიკურიც კი მოძრაობით აღიწერება. თანამედროვე მკითხველს ამგვარი ნარატივი წარმოუდგება, როგორც დაპაუზებული ეპიზოდი. ფუტურისტული ტექსტი იკონოგრაფიული ნიშნებით და სურათებით სხვა არაფერია, თუ არა ტექნოლოგიური მიგნება - საგნები ვიზუალურად მოძრავი გახადოს. კინემატოგრაფიული სიჩქარე ეს არის ტემპი, რიტმი, მოლექვლური სიზუსტის ფაზები და მიკროსკოპული საზღვრები, რომლებიც ნაჭდევებით უკავშირდება ერთმანეთს და ქმნის კადრირების სისტემას. სიტყვების ფუტურისტული დაშლა, ამ სიჩქარის გენეალოგიაში შედწევას გულისხმობს. ბგერები იგივე კადრებია, რადგან სწორედ ტექსტუალური კადრები ქმნის ფრაზებს. როგორც კადრისების ექსპრესია ქმნის კადრს, ასევე ფუტურისტული ხედვითი ბგერები ქმნის სიტყვა-ხატს. ე. წ. ტექსტუალურ კადრს. (რაც მთლიანობაში აყალიბებს ფოტოგრაფიულ-ბინოკულარულ ნარატივს). ფუტურისტები სიტყვის ქიმიურ დაშლას, სწორედ ეკრანული გამოსახულების დაშლის ანალოგიით ახდენდნენ. ამიტომაც რომ ფუტურისტულ ტექსტში ფორმა და სტრიქონები დაჩეხილია, გრაფიკული ტექნიკა მასალის რიტმულობის აქცენტირებას ემსახურება. მხოლოდ ამით შეიძლება გამოხატო კინომონტაჟი, ასეთ ტექსტებში ფუტურისტები ეკრანულ გამოსახულებას ხედავდნენ და მათ კინომოდელებს უწოდებდნენ.

ეიზენშტეინის აზრით, მონტაჟი ორი ერთმანეთის გვერდიგვერდ მდგარი ნაჭრის კონფლიქტია. ქართველი ფუტურისტების კოლაჟური ნამუშევრები, სწორედ ამ კინომონტაჟის არსში შეჯახების კონფლიქტს ასახავს. ამიტომ არის რომ ხშირად გაუგებრად გვეჩვენება ურთიერთგამომრიცხავი ფიგურები და ტექსტები. ფუტურისტები გულუბრყვილოდ იმეორებდნენ კინომონტაჟის ძირითად პრინციპებს ლიტერატურაში. ფუტურისტული სიტყვიერი ნიშნების ვიზუალური სისტემა, მხოლოდ სიტყვის ნივთიერი განსხეულებით, მისი კინემატოგრაფიული ელემენტების შეთვისებით აიხსნება.

კინოს მსგავსად, ფუტურისტული ტექსტი საჯარო, კოლექტიური აღქმისთვისაა განკუთვნილი, ფუტურისტული ხელოვნება არტისტულია. შენგელაია ქუჩაში

ხმამალა კითხულობდა თავის ნაწარმოებებს. ქართველი ფუტურისტების თხრობა სწრაფ, ექსპრესიულ სტილს და დინამიკურ ბინოკულარულ თხრობას მისდევს, რათა ცხადლივ, ფოტოგრაფიულად დავინახოთ მოვლენები. ფუტურისტების რეკომბინაცია ითვალისწინებდა ტექსტისთვის მაქსიმალურად ვიზუალური გამომსახველობის მინიჭებას. ფუტურისტებმა ყურადღება გაამახვილეს არა მხოლოდ მოძრაობის და დინამიკის შექმნაზე ტექსტში, არამედ რაკურსის შექმნაზეც. ქართველი ფუტურისტების ნამუშევრებში ტექსტი ვიზუალურ პიქტოგრამულ გამოსახულებასთან შერწყმულია და კამერის პირველი პოზიცია, ტექსტის კითხვისა და ფიგურების ტექსტებთან კომბინაციურად დაკავშირების დროს, მეორე პოზიციაში სუბლიმაციას განიცდის. ვიზუალურ ხატთა პარადიგმები ინტერაქტიულ კომბინაციას ქმნის და ჰერმენევტიკული წაკითხვის საშუალებას იძლევა. მოდელები და სახეები რამდენიმე სიუჟეტურად გადასასვლელ ფრაზას უკავშირდება. კინოს გამომსახველობით ფორმებთან მიახლოების გამო ენა, როგორც ლიტერატურული პირველწყარო უგულებელყოფილია და ის გამდიდრებულია ახალი გრაფიკულად გამომსახველობითი სიმბოლოებით. ფუტურისტულ ტექსტში ხდება ძველი და ახალი ინფორმაციის შეჯახება. ძველი ინფორმაცია არის ავტორის და მკითხველის ერთი საერთო სემანტიკური ბაზა, რის საფუძველზეც ხდება ახალი ინფორმაციის აგება-შემოძინება. ლექსიკური, გრამატიკული და სინტაქსური მნიშვნელობები არის ექსპლიციტური ფუნქციები. ფუტურისტული ენა საშუალებას იძლევა სხვადასხვა დისკურსში მიაწოდოს ახალი ინფორმაცია რეციპიენტს. ტექსტში, გრამატიკულ კატეგორიათა მიმართება ძველ და ახალ ინფორმაციისგან ქმნის ტექსტის მთლიანობას. ეს არის ფუტურისტული, სიღრმისეული სემანტიკური პროცესი, სადაც სიუჟეტური მოდელების გადაბმის დროს, ტექსტის მონაკვეთებში იცვლება ლექსიკური მნიშვნელობის ღირებულება. კინონარატივი ლიტერატურაში, როგორც პიქტოგრამული ტექსტის დიაქრონული საკითხი, მოიცავს ტექსტში ჩაშენებულ ფოტოგრაფიულ-ბინოკულარულ ხედვის დისკურსებს. სურათს ფუტურისტულ ტექსტში ეკისრება ფუნქცია, რომელიც განსაზღვრავს ტექსტის გაგების სტრატეგიებს. ავსებს ტექსტს, რეციპიენტს უთითებს ტექსტის კონტექსტს და განსაზღვრავს სემანტიკურ მნიშვნელობას. სურათი და ტექსტი ერთად ქმნიან ხედვით-ტექსტუალურ მთლიანობას.

ფუტურისტების ტექსტებში ხაზგასმული სიტყვები და ფრაზები კადრის კომპოზიციური განაწილების იმგვარი ფორმაა, როდესაც რეჟისორი ყურადღებას გვამახვილებინებს რაღაც ერთ დეტალზე. ტექსტის კითხვის დროს უნებურად ყურადღებას ვამახვილებთ სწორედ ხაზგასმულ დეტალზე. ხაზგასმული სიტყვები და ფრაზები მიბადგა კინოსადმი, სადაც მოძრავი გამოსახულება სწორხაზოვანი - პერსპექტიული რეალობის ასახვით მიიღწევა. ქართველ ფუტურისტებში ხაზგასმული ხაზები ორი სახისაა: წვრილი ხაზი, რომელიც ყურადღების მისაქცევადაა, მუქი, სქელი ხაზი კი - დეტალზე ორიენტირებული ტექსტუალური გამოსახულების დისკურსია და ტექსტში სტრუქტურულ მთლიანობას ქმნის.

ტეხილი ფორმების სხვადასხვა დონეზე სწორი განლაგება, კუთხოვან ნახტომისებრ მოძრაობებს ქმნის სივრცეში. ხაზი სხვადასხვა იმპროვიზირების საშუალებას იძლევა. ავტორი თითქოს ჟონგლიორობს მკაფიო ხაზების საშუალებით. მათი მრავალმხრივ დაკავშირების ხერხებს მიმართავს, ქმნის: მოძრაობის, ცეკვის, ჯირითის და ხმაურის იმიტაციას. სივრცე ჰორიზონტალურად და ვერტიკალურად კვადრატებად და სიბრტყეებად იყოფა.

ტექსტში მოულოდნელად შევხვდებით დიდი, მუქი ასოებით დაწერილ სიტყვებს, რაც ეკრანული ახლო პლანის ანალოგიურია, როდესაც რეჟისორი საერთო ან საშუალო ხედისგან განსხვავებით, ახლო ხედით გვაჩვენებს ობიექტს. ტექსტუალური კადრის ჩარჩოში ასეთი განლაგება, სიტყვებს ვიზუალურად ხელშესახებს ხდის. ახლო ხედის ანალოგიური შეიძლება იყოს ჩარჩოში ჩასმული ფრაზებიც.

ქართველი ფუტურისტები შეეცადნენ არა მხოლოდ გრაფიკული და სპეციფიკური ენით და შერეული შრიფტით შეექმნათ კინონარატივი ლიტერატურაში, არამედ წმინდა ლიტერატურულ საზღვრებში მიეღწიათ ფოტოგრაფიულ-ბინოკულარული ნარატივისთვის. ეს არის ისეთი ტექსტი, სადაც ავტორი ტექსტის ფარგლებში ცდილობს კინომოდელების ინტეგრირებას. (ნიკოლოზ ჩაჩავას „ინციდენტები“, კარლო კალაძის „ჩვენ“). ასეთი ტექსტები დაყოფილია „კადრებად“. თითო კადრი თითო სცენაა, რომელიც ერთმანეთთან მონტაჟურ სტრუქტურაში ერთიანდება. დიდი და პატარა შრიფტი, ხაზგასმული და ჩარჩოში ჩასმული სიტყვები, ტექსტის არალინეარული, ნახევრად გრაფიკული განლაგება კინოესთეტიკის გამომსახველობით სტრუქტურას

ქმნის. უზარმაზარი სასვენი ნიშნები, ვერტიკალური და ჰორიზონტალური მუქი ხაზები და ყოველი ტექსტის გასწვრივ ავტორისეული რემარკა, ავტორისეული ხაზგასმული შენივნები: მონტაჟის, საშუალო და ახლო ხედის თავისებური ტექსტუალური მცდელობაა. მწერალი ცდილობს ტექსტი აღვიქვათ ვიზუალურად და ყურადღება გავამახვილოთ იმ სიტყვებზე, რაც ხაზგასმულია. ბინოკულარულ მხერაში ტექსტი შემოდის ავტორისეული მონტაჟის პრინციპებით. მწერალი ამბავს ფილმური თხრობით გვიყვება. ეს არის ძალიან საინტერესო, კინონარატივით გამორჩეული ტექსტი, სადაც ფილმური თხრობა თავისებურად არის გაფორმებული: ეპიზოდები დანომრილია, როგორც სამონტაჟო ფურცლის მიზანსცენები. კადრებად ჩადგმულ სცენებში კი, ჩარჩოში ჩასმული მცირე ტექსტებია, რომელიც ხსნის მთლიანად მისაზნსცენას ან უბრალოდ ავტორისეულ რემარკას და გარემოს შტრიხულ მონახაზს აკეთებს. ტექსტუალური გამოსახულება, როგორც კინოსინამდვილის არსში წვდომის არხი, ასევე სწორკუთხოვან ჩარჩოში ჩასმული ტექსტები, სასურათე ცქერის ილუზიას იწვევს.

მოდერნიზმის ხანაში, სწორედ იმ დროს, როდესაც არქაული ლიტერატურული შაბლონები და გამოხატვის ფორმები ლიტერატურამ უარყო, ლიტერატურული კანონები ახალ ლიტერატურულ-ფორმალისტურ ტექსტებში და კინოეკრანიზაციებში ძალუმად იჩენდა თავს და განსაზღვრავდა მისი განვითარების ხაზს. ლიტერატურა ეს არის წარმოსახვის და ფანტაზიის ასპარეზი, ყველაფერ იმას, რასაც კითხულობ ამავედროულად წარმოიდგენ. კინო ერთგვარად არის ადგილი, სადაც წარმოსახვა იზღუდება. (არ შეგიძლია წარმოიდგინო ან ფანტაზიის ჩართულობა ძალიან მინიმალურია). კინოს დაბადების პირველივე წლებიდან თითქოს მიმდინარეობდა გამუდმებული ძალადობა ადამიანურ წარმოსახვაზე. ადამიანის აქტუალურ წარმოსახვაზე ძალადობამ, მკითხველის ლიტერატურული წარმოსახვა გახადა კინემატოგრაფიული (წაკითხულის წარმოსახვა მკითხველის მიერ ეკრანულია). ქართულ პროზაში ბინოკულარული ნარატივის ტენდენციის გაცნობიერებისათვის უნდა აღინიშნოს სხვა ანალოგებიც. ბინოკულარული ნარატივი სხვა არაფუტურისტულ ტექსტებშიც შეიძლება დავინახოთ. ხელოვნების ესთეტიკური აღქმის თავისებურებები გარე სოციალური ფაქტორების გავლენას განიცდის. შეგვიძლია ფილმში კამერის მოძრაობა, ლიტერატურულ ტექსტში ავტორის მიერ მკითხველის ხედვის წერტილს ე.

წ. ყურადღების მიქცევის დისკურს შევადაროთ. ამ მხრივ უნდა დავასახელოთ კონსტანტინე გამსახურდიას „ფოტოგრაფი“, ლეო ქიაჩელის „ჰაკი აძმა“. უცხოელი მწერლებიდან კინონარატივის მიზანმიმართული შექმნის თვალსაზრისით, უპირველეს ყოვლისა ჯონ დოს პასოსის პროზა უნდა დავასახელოთ.

ბიბლიოგრაფია

- 1) აბაშიძე 1984: აბაშიძე ბეჟან, მითოლოგიის ზოგიერთი საკითხი ქართულ ზეპირსიტყვიერებაში გამომცემლობა განათლება თბ. 1984. გვ.16
- 2) აბულაძე 1924-25: აბულაძე ბიძინა - „უფრო მეტი მოზრუნებულ ფოკუსში“ ჟურნ. „ლიტერატურა და სხვა“ წიგნში: 1910-1920-იანი წლების ჟურნალები წიგნი მეოთხე თბილისი 2011 წ.
- 3) ალხაზიშვილი 1924-25: ალხაზიშვილი შალვა - პოეზია nec plus ultra ჟურნ. „ლიტერატურა და სხვა“ წიგნში: 1910-1920-იანი წლების ჟურნალები წიგნი მეოთხე თბილისი 2011 წ.
- 4) ალხაზიშვილი 1927: ალხაზიშვილი შალვა, მემარცხენე მხატვრობის პოზიციები ჟურნ. "მემარცხენეობა", 1927 N1, გვ.61–66
- 5) ალხაზიშვილი 1924-25: ალხაზიშვილი შალვა 100 : [ლექსი] ჟურნ. ლიტერატურა და სხვა. თბილისი, 1924-1925. - N1. - გვ.5-6
- 6) ამირეჯიბი 1961: ამირეჯიბი ნათია, კინოსცენარის სპეციფიურობის საკითხისათვის ლიტერატურული გაზეთი - თბილისი, 1961. - 24 მარტი. - გვ.2
- 7) არჩილი 1987: არჩილი , გაბაასება თეიმურაზისა და რუსთველისამ ქართული მწერლობა, ნაკადული თბილისი 1989 წ. ტ. 6 [ტომის რედ.: რ. ბარამიძე]. 40 ტომად - ტომეული თავდაპირველად გამოდიოდა 30 ტომად. - 2007 წლის შემდეგ გამოდის 40 ტომად. - ISBN 978-99928-47-26-8[MFN: 16114].
- 8) ბანძელაძე 1995: ბანძელაძე ონისე ნიკო ლორთქიფანიძე და ფოლკლორი : სად. მაც... ფილოლ. მეცნ. კანდ. თბ., 1995.
- 9) ბარელი 1911: ბარელი გ. კრიტიკული შენივნები გაზ. სახალხო გაზეთი 1911 წ. 15-17 აპრილი.
- 10) ბელერი 2006: ბელერი ჰანს კინომოტაჟის ასპექტები თარგმანი: დევი დუმბაძე 2006 წელი.
- 11) ბელიაშვილი 1924-25: ბელიაშვილი აკაკი, კონსტრუქციები ჟურნ. „ლიტერატურა და სხვა“ №1 წიგნში: 1910-1920-იანი წლების ჟურნალები წიგნი მეოთხე თბილისი 2011 წ.

- 12) **ბელიაშვილი 1924-25:** ბელიაშვილი აკაკი, მნათობი ლიტერატურა და სხვა №1 წიგნში: 1910-1920-იანი წლების ჟურნალები წიგნი მეოთხე თბილისი 2011 წ.
- 13) **ბეჟანიშვილი 1964:** ბეჟანიშვილი როსტომ, ნიკო ლორთქიფანიძის ნოველები ჟურნ. მნათობი 1964 №7 გვ.146.
- 14) **ბეჟანიშვილი 1964:** ბეჟანიშვილი როსტომ, ნიკო ლორთქიფანიძის ნოველების მხატვრული სტილი : დის... ფილოლ. მეცნ. კანდ.. - თბ., 1964.
- 15) **ბერიძე 2006:** ბერიძე ოლღა, პავლე სილენტიაროსი-იუსტინიანეს ეპოქის მწერალი (აია-სოფიას ტაძრის ეკფრასისის და ეპიგრამების ისტორიულ-ფილოლოგიური ანალიზი): დის... ფილოლ. მეცნ. კანდ. 10.01.04 / სამეცნ. ხელმძღვ.: ნოდარ ლომოური, ნელი მახარაძე; აღმოსავლეთმც. ინ-ტის ბიზანტინოლოგიის განყ-ბა. - თბ., 2006.
- 16) **ბერიძე 2006:** ბერიძე ოლღა, პავლე სილენტიაროსი-იუსტინიანეს ეპოქის მწერალი (აია-სოფიას ტაძრის ეკფრასისის და ეპიგრამების ისტორიულ-ფილოლოგიური ანალიზი): დის... ფილოლ. მეცნ. კანდ. 10.01.04 / სამეცნ. ხელმძღვ.: ნოდარ ლომოური, ნელი მახარაძე; აღმოსავლეთმც. ინ-ტის ბიზანტინოლოგიის განყ-ბა. - თბ., 2006.
- 17) **ბერიძე 2013:** ბერიძე ოლღა, ეკფრასისის რიტმული სტრუქტურისათვის ძველ ქართულ მწერლობაში. კრებული: ახლო აღმოსავლეთი და საქართველო 2013 №7 ტ.VII, გვ.73-84. კრებული ეძღვნება გ. წერეთლის აღმოსავლეთმცოდნეობის ინსტიტუტის დაარსების 50-ე წლისთავს.
- 18) **ბერგსონი 1993:** ბერგსონი ანრი, ცნობიერების უშუალო მონაცემები თბილისის დამოუკიდებელი უნივერსიტეტი 1993 წელი.
- 19) **გადამერი 2014:** გადამერი ჰანს-გეორგ, გაგების წრის შესახებ გერმანულიდან თარგმნა კონსტანტინე ბრეგაძემ ჟურნ. სჯანი 2014 წელი № 15 გვ.96-103.
- 20) **გამსახურდია 1922:** გამსახურდია კონსტანტინე, იმპრესიონიზმი თუ ექსპრესიონიზმი ჟურნ. ლომისი. - თბილისი, 1922. - N1. - გვ.6-10.
- 21) **გასეტი 1992:** ხოსე ორტეგა გასეტი ხელოვნების დეჰუმანიზაცია გამომცემლობა ლომისი 1992 წ.

- 22) **გელოვანი 1988:** გელოვანი აკაკი გოეთეს საუბრები ეკერმანთან რჩეული ფრაგმენტები, ლიტერატურა, ხელოვნება, მეცნიერება გერმალუდან თარგმნა, წინასიტყვ. და კომენტარი დაურთო აკ. გელოვანმა. ბათუმი. საბჭ. აჭარა, 1988.
- 23) **გულუა 2010:** გულუა ნატო, ნიკო ლორთქიფანიძის ლიტერატურულ-ესთეტიკურ შეხედულებათა ზოგიერთი საკითხი. აკაკი წერეთლის სახელმწ. უნ-ტი. - ქუთაისი, 2010. [ტ.] V.
- 24) **დოიაშვილი 2009:** დოიაშვილი თეიმურაზ გამოცდების ეროვნული ცენტრი მასწავლებლის ბიბლიოთეკა ქართული ენა და ლიტერატურა ტომი V XX საუკუნის ქართული ლიტერატურა თბილისი 2009 გვ.146.
- 25) **დოიაშვილი 2004:** დოიაშვილი თეიმურაზ, ფრთები და დიადემა გალაკტიონოლოგია III თბ. 2004 წ. გვ. 70.
- 26) **დოლიძე 1968:** დოლიძე გიორგი, „მაიაკოვსკი და კინო“ ჟურნ. საბჭოთა ხელოვნება - 1968. - N2. - გვ.48-50.
- 27) **დოლიძე 2009:** დოლიძე ნანა, კინო და კლასიკური ლიტერატურა თბ. შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწ. უნ-ტი, 2009 (შპს "მწიგნობარის" სტ.). - 158 გვ.
- 28) **ეიზენშტეინი 2013:** ეიზენშტეინი სერგეი, ინტელექტუალური მონტაჟი საზოგადოებრივი გამომცემლობა სა. გა თბილისი 2013 წ.
- 29) **ეკო 2015:** ეკო უმბერტო მტრის ხატის შექმნა და სხვა ტექსტები გამომცემლობა დიოგენე 2015 წ.
- 30) **ელიადე 1998:** მირჩა ელიადე - „მითები კვლავ ცოცხლობენ და ინიღბებიან“ აფრა 1998 წ. III.
- 31) **ვალერი 2015:** ვალერი პოლ, აზრები გამმცემლობა არტანუჯი თბილისი 2015 წ.
- 32) **ვენტური 1984:** ლიონელო ვენტური, მანედან ლოტრეკამდე, თბილისი ნაკადული 1984 წელი.
- 33) **ვერტოვი 2013:** ვერტოვი ძიგა - ადამიანი კინოაპარატით მანიფესტი სტატიები სასცენო ვარიანტები თბილისი 2013 წ.
- 34) **ინასარიძე 1990:** ინასარიძე კარლო, ფილმის მეტყველება 1990 წ.

- 35) **ინგარდენი 2011:** ინგარდენი რომან, კონრეტიზაცია და რეკონსტრუქცია გერმანულიდან თარგმნა ლევან ბრეგაძემ. ჟურნ. სჯანი 2011 №12
- 36) **კაკაბაძე 1982:** კაკაბაძე ნოდარ, იმპრესიონიზმი და ნიკო ლორთქიფანიძე ჟურნ. ქართული ენა და ლიტერატურა სკოლაში. - 1982. - N1. - გვ.20
- 37) **კაკაბაძე 1990:** კაკაბაძე დავით ართურ შნიცლერი - სიყვარულისა და სიკვდილის მწერალი ჟურნ. საუნჯე 1990 N 2 გვ. 289.
- 38) **კალაძე 1925:** კალაძე კარლო, ჩვენ ჟურნ. პროლემაფი 1925 წ. № 2 გვ.49-61
- 39) **კიზირია:** კიზირია დოდონა, კინოს გავლენა ლიტერატურაზე (ელექტრონული სტატია).
- 40) **კინოხელოვნების ... 1992:** კინოხელოვნების პრობლემები : ენა, სტრუქტურა, სოციოლოგია / სრულიად საქ. რუსთაველის საზ-ბა ; (შემდგ.: მარინე კერესელიძე; რედ.: ტატა თვალჭრელიძე). თბ. : თბილ. უნ-ტის გამ-ბა, 1992 (ბ.ს. კომბ-ტი).
- 41) **ლეონიძე 1944:** ლეონიძე, გიორგი, დიდი ქართველი მწერალი [ნიკო ლორთქიფანიძე] ჟურნ. ლიტერატურა და ხელოვნება. - თბილისი, 1944. - 2 ივნისი. - N19.
- 42) **ლორთქიფანიძე 1981:** ლორთქიფანიძე ნიკო უტყვთა ცრემლები ერთტომეული გამომცემლობა მერანი თბილისი 1981 წ.
- 43) **ლორთქიფანიძე 1089:** ლორთქიფანიძე ნიკო, თხზულებანი გამომცემლობა განათლება თბილისი 1989 წ.
- 44) **ლორთქიფანიძე 2012:** ლორთქიფანიძე ნიკო პროზა ტომი 2. 2012 წ.
- 45) **ლორთქიფანიძე 2012:** ლორთქიფანიძე ნიკო პროზა ტომი 1. 2012 წ.
- 46) **ლორთქიფანიძე ნიკო „შელოცვა რადიოთი“**
- 47) **ლორთქიფანიძე 1959:** ლორთქიფანიძე ნიკო ტომი II სახელმწიფო გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“ თბილისი 1959 წ.
- 48) **ლორთქიფანიძე 2012:** ლორთქიფანიძე ნიკო პროზა თბილისი 2012 წ.
- 49) **ლორთქიფანიძე 1973:** ლორთქიფანიძე ნიკო ტომი I მოთხრობები 1905-1913 საბჭოთა საქართველო თბილისი 1973 წ.
- 50) **ლორთქიფანიძე 2006,** ნიკო მოთხრობები, ნოველები, მინიატურები თბილისი: ნაკადული, 2006

- 51) ლოსკი 1991: Лосский - мир как органическое целое избранное Москва 1991
- 52) მამარდაშვილი 1998: მამარდაშვილი მერაბ, ჰუმანიზმი და ტექნიკა აფრა: სალიტერატურო, რელიგიურ-ფილოსოფიური და საზოგადოებრივი ჟურნალი. V, 1998 (ივნისი-ივლისი).
- 53) მანასიანი 2012: მანასიანი გაიანე - ფერის აღმნიშვნელი სიტყვების კოგნიტური ანალიზი სადისერტაციო ნაშრომი ინგლისური ფილოლოგიის ინსტიტუტი. თბ. 2012 წ.
- 54) მარინეტი 2009: ფუტურიზმი „ახალი განათლება“. 2009. - 24 დეკემბერი. - N40.
- 55) მირცხულავა 1924: ბუმერანგი, აღ. მერრეხი : [ლექსები]. - ტფ., 1924. შეიცავს 1 ტომს საქართ. კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტი (პოლიგრაფსკოლის სტ.). მეშვიდე წელი.
- 56) მირცხულავა 2007: მირცხულავა რუსუდანი - ხელოვნების ფსიქოლოგია. გამომცემლობა "პეგასი" თბილისი. 2007 წ.
- 57) ნაკუდაშვილი 1997: ნაკუდაშვილი, ნინო ლიტერატურული მიმდინარეობები საქ. პედაგოგთა კვალიფიკაციის ამაღლებისა და გადამზადების ცენტრ. ინ-ტი. - თბ., 1997.
- 58) პაიჭაძე 2017: პაიჭაძე თამარ „ზაუმი“ – ლინგვისტური ექსპერიმენტიდან არტტენდენციისაკენ „სჯანი“ 18, 2017 წ.
- 59) პაიჭაძე 2018: მოდერნიზმი და ქართული ლიტერატურა ტექსტი, როგორც კულტურა. ივანე ჯავახიშვილის სახელმწიფო უნივერსიტეტი 2018 წ.
- 60) პლატონი 1994: პლატონი ტიმეოსი თბ. 1994. გვ. 305.
- 61) ჟღენტი 1991: ჟღენტი ოლიგო ფუტურიზმის და კინემატოგრაფის ურთიერთმიმართების შესახებ . ჟურნ. ხელოვნება თბ. 1991 წ. №6 გვ.135.
- 62) ჟღენტი 1924-25: ჟღენტი ბესარიონ, პასსეიზმი და ფუტურიზმი ჟურნ. „ლიტერატურა და სხვა“ წიგნში: 1910-1920-იანი წლების ჟურნალები წიგნი მეოთხე თბილისი 2011 წ.
- 63) რობაქიძე 1988: რობაქიძე გრიგოლ, ექსპრესიონიზმი. წერილები ხელოვნებაზე ჟურნ. საბჭოთა ხელოვნება, პუბლიკაცია ავთ. ჩიკვიშვილისა 1988 № 8 გვ.55-63.

- 64) **რობაქიძე 1925:** რობაქიძე გრიგოლ ბაში-აჩუკი (როგორც კინორომანი) ჟურნალი “დროშა” N 29 1925 წელი.
- 65) **რობაქიძე 2014:** რობაქიძე გრიგოლ, ომი და კულტურა წერილები ესეები ლიტერატურული პორტრეტები თბილისი 2014 წ. გვ. 421.
- 66) **რუსთაველი 1966:** რუსთაველი შოთა, ვეფხისტყაოსანი 1966 წ.
- 67) **სიგუა 2012:** სოსო სიგუა კულტუროლოგიის საფუძვლები II 2012.
- 68) **ტაბიძე 2000:** ტაბიძე ნოდარ, ნიკო ლორთქიფანიძის ნაწარმოებთა სათაურები ჟურნ. მწიგნობარი 2000 2. გვ.41
- 69) **ტაბიძე 1916:** ტაბიძე ტიციან, ცისფერი ყანწებით, ჟურნ. ცისფერი ყანწები, 1916, №2
- 70) **ტატიშვილი 2000:** ტატიშვილი ლამარა, "ვეფხისტყაოსნის" გადამწერნი თბილისი; კოპენჰაგენი, 2000. – გვ. 324
- 71) **ტინიანოვი 2005:** იური ტინიანოვი: ლიტერატურული ევოლუციის შესახებ – რუსულიდან თარგმნა და კომენტარები დაურთო ნელი უბილაძამ ლიტერატურული ძიებანი” (“Literary Researches”), XXVI – 2005.
- 72) **უზნაძე 1926:** უზნაძე დიმიტრი, აღქმა და წარმოდგენა 1926 წ. პოლიგრაფ. ტრესტის 1-ლი სტამბა.
- 73) **უოლტერსი 1993:** უოლტერსი რ. სცენარის თხზვის ოსტატობა კინო და ტელედრამატურგია როგორც ხელოვნება, ოსტატობა და ბიზნესი (რ. უოლტერსის წიგნის რეფერატი) (მოსკოვი, 1993).
- 74) **ფანჯიკიძე 1988:** ფანჯიკიძე მაია, ლეო ქიაჩელის ერთი მოთხრობის გამო იმპრესიონისტული მსოფლმხედველობა "შეურაცხყოფილში" ჟურნ. ცისკარი. - 1988. - N12. - გვ.151-153.
- 75) **ფანჯიკიძე 1989:** ფანჯიკიძე მაია, ავსტრიელი იმპრესიონისტების მხატვრული მეთოდი და XX საუკუნის დასაწყისის ქართული პროზის ზოგიერთი თავისებურება [იმპრესიონიზმის მხატვრული მეთოდების გამოყენება ქართველი მწერლების მიერ] ჟურნ. კრიტიკა. 1989. - N1. - გვ.140-147.
- 76) **ფილოსოფიის საწყისები 2017:** ფილოსოფიის საწყისები აგორა 2017 წელი. გვ. 130
- 77) **ფსიქოლოგია 2014:** გილიან ბუტლერი და ფრედა მაკმანუსი, ფსიქოლოგია ძალიან მოკლე შესავალი 2014 წელი.

- 78) **ქაცარავა 1982:** ქაცარავა მარინე, ნიკო ლორთქიფანიძის ენის ლინგვოსტილური თავისებურებანი ჟურნ. განთიადი 1982 №6 გვ.189.
- 79) **ქაჯაია 2004:** ქაჯაია ნადეჟდა, მეტაფორული გამონათქვამები მხატვრულ ტექსტში ავტორეფ... ფილოლ. მეცნ. კანდ. თსუ. - თბ., 2004.
- 80) **ქურდოვანიძე 2001:** ქურდოვანიძე თეიმურაზ, ქართული ფოლკლორი გამომცემლობა მერანი თბ. 2001. გვ75
- 81) **ღამბაშიძე 1977:** ღამბაშიძე, ნ. "ზეკაცის" მოტივი ნიკო ლორთქიფანიძის მხატვრულ შემოქმედებაში საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე, (ენისა და ლიტერატურის სერია). - თბილისი, 1977. - N1. - გვ.7-17.
- 82) **ყარალაშვილი 1977:** ყარალაშვილი, რევაზ წიგნი და მკითხველი: [რეცეპციული ესთეტიკის საკითხები]. თბ. : განათლება, 1977.
- 83) **ყარალაშვილი 1977:** ყარალაშვილი რევაზე, მხატვრული სინამდვილე და მკითხველი ცისკარი 1977 № 4 გვ 121.
- 84) **შავგულიძე 2007:** შავგულიძე ქეთევან ავანგარდი : [მე-20 ს. სახვითი ხელოვნება] თბილისი, 2007 წ.
- 85) **შენგელაია 1946:** შენგელაია, დ. ნიკო ლორთქიფანიძე : [ცხოვრება და შემოქმედება] ჟურნ. მნათობი. - თბილისი, 1946. - N5-6. - გვ.219-226.
- 86) **შენგელაია 1955:** შენგელაია დემნა წერილები თბ 1955 წ. გვ. 106.
- 87) **შენგელაია 1924-25:** შენგელაია დემნა, Comentaria de bello Galico ჟურნ. „ლიტერატურა და სხვა“ №1 წიგნში: 1910-1920-იანი წლების ჟურნალები წიგნი მეოთხე თბილისი 2011 წ.
- 88) **ჩაჩავა 1924-25:** ჩაჩავა ნიკოლოზ, ინციდენტები ჟურნ. ლიტერატურა და სხვა №1 წიგნში: 1910-1920-იანი წლების ჟურნალები წიგნი მეოთხე თბილისი 2011 წ.
- 89) **ჩაჩავა 1924-25:** ჩაჩავა ნიკოლოზ, ბგერათა ორიენტაციის საკითხი ლიტერატურა და სხვა №1 წიგნში: 1910-1920-იანი წლების ჟურნალები წიგნი მეოთხე თბილისი 2011 წ.
- 90) **ჩერვინსკი 1992:** ჩერვინსკი ალექსანდრე, როგორ გავყიდოთ კარგი სცენარი სარფიანად წერის ოსტატობის სახელმძღვანელოების მიმოხილვა 1992 წ. ელექტრონული წიგნი.

- 91) **ჩიქოვანი 1924-25:** ჩიქოვანი სიმონ ახალი ხელოვნების ფაქტები ჟურნ. ლიტერატურა და სხვა №1 წიგნში: 1910-1920-იანი წლების ჟურნალები წიგნი მეოთხე თბილისი 2011 წ.
- 92) **ჩუბინიძე 2001:** ჩუბინიძე მანანა მინიატურის სამყაროში ჟურნ. ლიტერატურული მივანი 2001 წ. ტ.22 ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი. გვ.303-309.
- 93) **ჩხეიძე 1992:** ჩხეიძე როსტომ ქართული მინიატურული პროზა, თბ., 1992.
- 94) **ცაგარელი 2008:** ცაგარელი სულხან, ცნობიერება ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2008 წ.
- 95) **ცივიანი 1987:** ცივიანი ი. კინოსეანსის პოეტიკა: კინომატოგრაფიული სოციუმის ევოლუცია და ადრეული კინოარქიტექტურა: კინოთეატრის შიდა სივრცე 1905-1908 წლებში. ჟრნ. კინო. - 1987. - N4. - გვ.67-83.
- 96) **ცირეკიძე 1923:** ცირეკიძე სანდრო, პოეტი და მკითხველი, „მეოცნებე ნიამორები“ 1923 წ. № 9
- 97) **ცირეკიძე 1919:** ცირეკიძე ალექსანდრე მინიატურა ჟურნ. „მეოცნებე ნიამორები“ 1919 №1 გვ 21.
- 98) **ცირეკიძე 1919:** ცირეკიძე სანდრო მინიატურა ჟურნ. „მეოცნებე ნიამორები“ თბილისი, 1919. - N1. - გვ.20-22. - მასალა შეტანილია წიგნიდან: "ლიტერატურული ჟურნალები, 1910-1920-იანი წლები". წ.2. თბ.-2011.-გვ.20-22.
- 99) **წიფურია 2009:** წიფურია ბელა, XIX საუკუნის დასასრულისა და XX საუკუნის დასაწყისის ლიტერატურულ მიმდინარეობათა ისტორიიდან იმპრესიონიზმი გაზ. განათლება 26 ნოემბერი - 2 დეკემბერი 2009 წ.
- 100) **წიფურია 2009:** წიფურია, ბელა XIX საუკუნის დასასრულისა და XX საუკუნის დასაწყისის ლიტერატურულ მიმდინარეობათა ისტორიიდან. ფუტურიზმი „ახალი განათლება“. 2009. - 24 დეკემბერი. - N40.
- 101) **ჭეიშვილი 1990:** ჭეიშვილი მაია რამდენიმე დაკვირვება ნიკო ლორთქიფანიძის მინიატურულ პროზაზე : იმპრესიონიზმი ნ. ლორთქიფანიძის მინიატურებში ჟურნ. განთიადი. - ქუთაისი, 1990. - N11. - გვ.176-179.

- 102) **ჭილაია 1960:** ჭილაია სერგი, ქართული საბჭოთა ნოველა ჟურნ. მნათობი 1960 № 12 გვ. 91-95.
- 103) **ხვედელიძე 2003:** ხვედელიძე რევაზ, იმპრესიონიზმი მხატვრობასა და ლიტერატურაში შრომები თბილისის უნივერსიტეტი; სლავისტიკის ცენტრი. - 2003. - ტ.1. - გვ.115-138.
- 104) **ჯიყაშვილი 2011:** , ჯიყაშვილი ლელა, ტულუზ-ლოტრეკი თბილისი პალიტრა L, 2011. (დიდი მხატვრები, ISSN 1987-7137). - ISBN 978-9941-19-297-5.
- 105) **ბიჩკოვი 1991:** Бычков В. В. Малая история византийской эстетики. Киев: Путь к истине, 1991. URL: http://krotov.info/libr_min/02_b/ych/kov_43.htm (ბოლო მიმართვა: 26.03.18).
- 106) **(Вольтская: 2003)** Вольтская Татьяна 26 Ноябрь 2003: „Александр Чачиков: Забытый футурист” <https://www.svoboda.org/a/24200207.html>
- 107) **დოსტოევსკი 1972:** Достоевский Ф. М.. Полное собрание сочинений в 30 томах (комплект из 33 книг) Год выпуска 1972 т VII.
- 108) **ივანოვი 1988:** Иванов Вяч. Вс.. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. (статья), с. 119-148 Монтаж. Литература, искусство, театр, кино Составитель: М. Б. Ямпольский М.: Наука, 1988 г
- 109) **ლოტმანი 1973:** Лотман Юрий Семиотика кино и проблемы киноэстетики Издательств о "Ээсти Раамат" Таллин, 1973 <http://lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetik> მონახულება a.txt 26.03.2018).
- 110) **რუბინსი 2003:** Рубинс, М. «Пластическая радость красоты»: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Академический проект, 2003. (Сер. «Современная западная русистика», т. 46).
- 111) **სალგანიკი 1988:** Р. И. Салганик. Рекомбинации как творческий прием в искусстве, науке и природе (статья), с. 5-13 Монтаж. Литература, искусство, театр, кино Составитель: М. Б. Ямпольский М.: Наука, 1988 г
- 112) **Уртминцева, М.Г.** Экфрасис: научная проблема и методика ее исследования / М.Г. Уртминцева // Вестник Нижегородского ун-та им. Н.И. Лобачевского. Литературоведение. Межкультурная коммуникация. – 2010. – № 4

- 113) ჰელერი 2002: Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002. С. 5-22.)
- 114) Rowe 2002: Rowe A. The Visual Arts and the Novels of Iris Murdoch. N.Y.: The Edwin Mellen Press, 2002
- 115) Banea 2012: Banea A.M. Ekphrasis – a special Type of Intertextuality in the British Novel. Cluj-Napoca, 2012.
- 116) Board, game, and media: Interactive board games as multimedia convergence
Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies
December 2016 22: 647-660.
- 117) Fred S. Kleiner 2010: Gardner's art through the ages II
- 118) G. Aimée Ergas 1995: G. Aimée Ergas, Judy Galens, Mark Swartz UXL, 1995 - Biography & Autobiography.
- 119) Magarotto 1991: LUIGI MAGAROTTO „IL FUTURISMO IN GEORGIA” EUROPA ORIENTALIS 10 (1991).
- 120) tsipuria 2011: Tsipuria Bela – H₂SO₄: „The Futurism Experience in Georgia” DE Gruyter International Yearbook of Futurism Studies volume 1 2011 pg.302.
- 121) The use of computer and video games for learning A review of the literature Alice Mitchell and Carol Savill-Smith Learning and Skills Development Agency 2004
- 122) Russolo 1999: Russolo Luigi »Die Geräuschkunst«, Milano, 1916. In der Cbersetzung von Justin Winkler und Albert Mayr, Akroama, The Soundscape Newsletter Europe Editions, Basel 1999 und www.klanglandschaft.org S. 15f
- 123) (Leroy - The Exhibition of the Impressionists 1874)
https://en.wikipedia.org/wiki/Louis_Leroy.
- 124) Frayn 1999: Frayn M. Headlong / M. Frayn. – London : Faber and Faber, 1999. – 394 p.3.

დანართი

ფრიდრიხ ავგუსტ ფონ კაულბახი (1850-1920) - გერმანელი მხატვარი, ცნობილია მეტწილად ქალის პორტრეტებით.



„საკუნტელა“

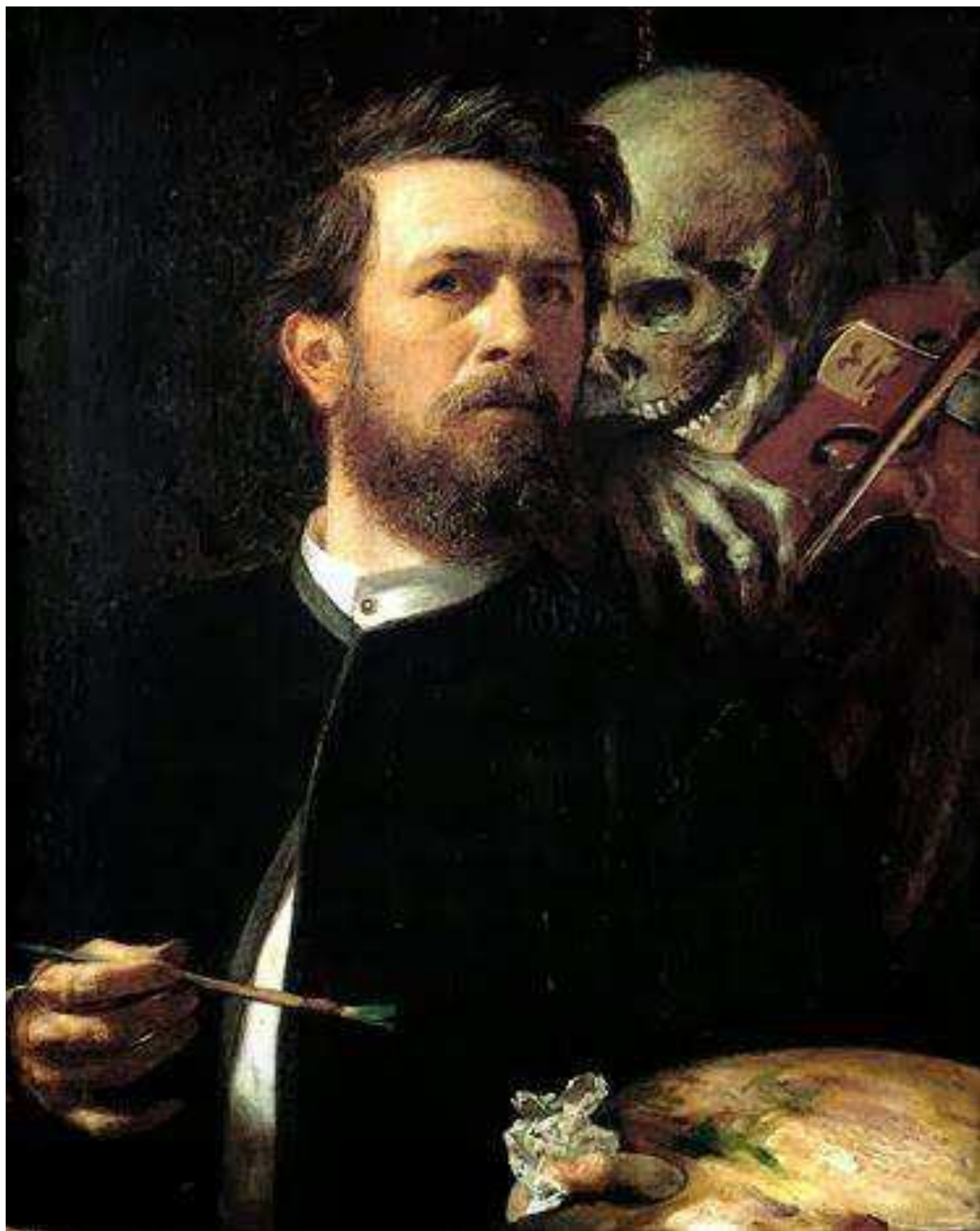


არნოლდ ბიოკლინი (1827-1901) - შვეიცარიელი სიმბოლისტი ფერმწერი, გრაფიკოსი და მოქანდაკე.

„მელანქოლია“



„ავტოპორტრეტი“



„ანახორეტი“



„მიცვალებულთა კუნძული”



ფრანც ფონ ლენზახი (1836-1904) - გერმანელი ფერმწერი, პორტრეტისტი.

„ბავშვი და დედა”



გვიდო რენი - იტალიელი ფერმწერი, ბოლონის სკოლის წარმომადგენელი

„ბეატრიჩე“

