

კინოსა და ტექსტის ურთიერთქმედების სემიოტიკა XX საუკუნის 20-იან წლებში

ლევან გელაშვილი

ფილოლოგიის დოქტორი

შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Levan Gelashvili

Doctor of Philology

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

levangelashvili111@gmail.com

SEMIOTICS OF THE INTERACTION OF FILM AND TEXT IN THE 20S OF THE XX CENTURY

Abstract

The rituals performed by the fire: narrations, singing or dancing were the visual- verbal expressing forms. This was the distance of the open space and of the portrayal picture vision as well mobilization of the spectator on the center of the light (fire) in darkness, which consolidated emotions of the spectator and listener.

It was exactly the same that would be happening in the cinemas since centuries. Thus, during the age's rituals, collective walking to the churches was replaced by attending cinema theatres and clubs in the twentieth century's communism epoch. Fire, as a universal mean of reincarnation was replaced by cinema in the twentieth century.

In the twenties of the twentieth century the fire mythologemes in the interaction of the cinema and the text were very well exposed not only in the works of Georgian futurists, but also in the creations of some proletarian writers that were carried away by futurism.

Keywords: Futurism, Fire, Cinema, Narrative.

* * *

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. „სთორი თელინგი“ (story telling) ხვეწდა ენობრივ ქსოვილს, გამოხატვის სიზუსტეს და ლექსიკურ მარაგს. ლიტერატურის ფორმაციის ამ უძველეს სტადიაზე ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მათორმირებელი სტიქია იყო ცეცხლი, რადგან სწორედ ცეცხლის პირას ხდებოდა ლიტერატურის რიტუალური შესრულება. ჩერვინსკი სცენარის წერის სახელმძღვანელოში, ცეცხლის გარშემო ლიტერატურულ კოლექტიურ შემოქმედებას განიხილავს, როგორც შემოქმედებით აქტს, რომელიც უნდა წარმოიდგინო ცეცხლის ყურების დროს ნათქვამი ტექსტის მიხედვით.

არსებობს ცნობები სხვადასხვა ხალხში ცეცხლის გარშემო, მხატვრული ლიტერატურული ნაწარმოებების შესრულების რიტუალური ტრადიციის შესახებ. (მაგალითად პოეზია მუსიკის თანმხლებით სრულდებოდა) 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; ცეცხლთან შესრულებული ლიტერატურული ნარატივი პოლისემანტიკური მოვლენაა, სადაც ამბების თხრობა ერთდროულად შეიცავს ვერბალურ, აუდიოვიზუალურ ნიშნებს.

ცეცხლთან შესრულებული ლიტერატურული ამბების ქმნალობა ვიზუალურის აღქმის აქტიც იყო, რომელიც ინვევდა ასოციაციას, ქმნიდა ფერის აღმნიშვნელ სიტყვებს ენაში, მეტყველება მდიდრდებოდა პოეტური და მეტაფორული საშუალებებით. ამგვარად, ცეცხლთან კავშირი გამოსახულების ისტორიული ეტაპიცაა.

ნათურის გამოგონებასთან ერთად დაიკარგა ცეცხლთან პირველყოფილი კავშირი. მხოლოდ ასანთის, გაზქურის ან სანთლის ანთების დროს თუ ვიხსენებთ ცეცხლთან პირდაპირ კონტაქტს (ეკო). ხელოვნებამ დაკარგა პირველყოფილი მაგიური და საკრალური მნიშვნელობა. ნათურის გამოგონებას მოჰყვა ინდუსტრიული რევო-

ლუცია, დროთა თორმაცამ და ახალი ტექნოლოგიების ყოველდღიურ ცხოვრებაში დანერგვამ ადამიანის ყოფითი პირობები შეცვალა. ახალი ინოვაციური სახელოვნებო დარგი კინო, რომელიც ყალიბდებოდა და უშუალოდ ტექნოლოგიების გამოგონებასთან იყო დაკავშირებული სწრაფი ტემპით ვითარდებოდა. ოციან წლებში დაიწყო კინოცენტრიზმის პროცესი, კინო გახდა ხელოვნების ყველაზე ინოვაციური და პოპულარული დარგი მთელ მსოფლიოში.

მეოცე საუკუნის ოციანი წლების პირველი ნახევრის ქართული კინოთაობა, ქართველი მწერლების (მოდერნისტების და ფუტურისტების) მსგავსად არ გამოირჩეოდნენ მრავალფეროვანი ექსპერიმენტული ძიებებით და ავანგარდული ბუნებით. ეს იყო ჩამოყალიბების, თვითგამორკვევის და რეგულარულ კინონარმოებაზე გადასვლის, ასევე მძლავრი საბჭოთა იდეოლოგიზირების პერიოდი. ოციანი წლების ყოველდღიური კინოცხოვრება კარგად აისახა იმ პერიოდის პრესაში. საბჭოთა ხელისუფლება პირდაპირ აცხადებდა, რომ „დიდმა ოქტომბრის რევოლუციამ დასაწყისი მისცა ახალ ერას კაცობრიობის ისტორიაში“ (გაზ. კომ. 1921 წ.). ახალი საბჭოთა ადამიანის შექმნა ბევრ სხვა პროექტებთან ერთად, მოიცავდა კინოს გამოყენებას პროპაგანდის საშუალებად. ლენინის რუსეთის განათლების კომისარიატისადმი (1922 წ. 1 იანვარის) გაგზავნილი სადირექტივო შენიშვნაში წერია: „კინონარმოვანის თითოეული პროგრამისათვის დაწესებული უნდა იქნეს განსაზღვრული პროპორცია: – ა) გასართობი სურათები სპეციალურად რეკლამისათვის და შემოსავლისათვის (რასაკვირველია ეს სურათები გარყვნილობასა და კონტრარევოლიუციას არ უნდა შეიცავდნენ). ბ) სახელწოდებით „სხვადასხვა ქვეყნების ხალხების ცხოვრებიდან“ სურათები პროპაგანდისტული შინაარსის, როგორც არის მაგალითად: ინგლისის კოლონიალური პოლიტიკა ინდოეთში, ერთა ლიგის მუშაობა, დამშეულები ბერლინში და სხვ. ნაჩვენები უნდა იქნას არა მარტო კინოსურათები, არამედ პროპაგანდის მხრივ საინტერესო ფოტოგრაფიები შესაფერი წარწერებით.“

ლენინის ამ დირექტივებს გაზეთ „კომუნისტი“ ასე განიხილავდა: „ეს ამონაწერი გვიმტკიცებს, რომ როცა ლენინმა სთქვა: რუსეთისათვის ყველაზე მნიშვნელოვანი ხელოვნება არის კინო“-ო, მას მხედველობაში ჰქონდა უმთავრესად კინო, როგორც მასიური პროპაგანდის იარაღი“. (1926 გაზ. №105). ამ პერიოდში სასოფლო-სამეურნეო ხასიათის ბროშურებშიც კი გატარებული იყო პოლიტიკური თვალსაზრისი და ცხადია, კინოს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა.

ოციან წლებში საბჭოთა ხელისუფლების ერთ-ერთ ძირითად მიზანს წარმოად-

გენდა წერა-კითხვის უცოდინარი საზოგადოების იდეოლოგიურად გარდაქმნა, ამ შემთხვევაში ეს მისია კინოსაც ეკისრებოდა, რადგან ფილმის გააზრება არ მოითხოვდა რომელიმე ენის ცოდნას და წინასწარ ინტელექტუალურ მომზადებას. ამგვარად, კინოს, ცოდნის გადაცემის გარდა, იდეოლოგიურად გარდაქმნის როლიც უნდა შეესრულებინა, რაც უპირველეს ყოვლისა, სწორედ წერა-კითხვის უცოდინარ აუდიტორიაზე იყო გათვლილი.

ამგვარად, პოლიტიკური უცოდინრობის ლიკვიდაციის საქმე ერთ-ერთ უმთავრეს ამოცანად იყო მიჩნეული. „ჩვენ უნდა დავიპყროთ კინო, რომელსაც უდიდესი აღმზრდელი მნიშვნელობა აქვს“ – წერდა გაზეთი „კომუნისტი“. „საქართველოს კინო“ 1924 წელს: „ახალ დროს ქარიშხალივით მოჰყვა ახალი ხელოვნება – კინო. ზედმეტია იმის მტკიცება, რომ კულტურულად ჩამორჩენილ გლეხობაში კინოს შეუძლია შეასრულოს ფრიალ მნიშვნელოვანი როლი. კინოს აქვს მაგიური საშუალება უეცრად შეანათოს იქ, სადაც წიგნი ან სრულებით ვერ შედის, ან ძალიან ნელი ნაბიჯით მიიკვლევს გზას. კინოს აუდიტორიისათვის გამოდგება წერა-კითხვის უცოდინარიც, თუ სურათები შერჩეული იქნება შესაფერად. არის მთელი რიგი საკითხების, რომლის გაშუქებას სოფლის წინაშე ექნება ნაყოფიერი შედეგები სწორედ კინოს საშუალებით. ანტი-სარწმუნოებრივი პროპაგანდის გარდა, რომლისთვისაც შესაძლოა გამოყენებულ იქმნას შესაფერად შესრულებული სურათები, კინოს ექნება უდიდესი მნიშვნელობა ათასგვარი ცრუმორწმუნეობის ბურუსის გასაფანტავად“.

მიუხედავად იმისა, რომ მარქსიზმი თავისი არსით ძირშივე გამორიცხავს, საზოგადოდ, რელიგიურ რწმენას და ეკლესიისადმი მტრულადაა განწყობილი, იგი სწორედ ფუნდამენტური რელიგიურობის სუროგატულ ფუნქციურ როლს ითავსებს გასაკუთრებით ქრისტიანობის მიმართ.

ოციან წლებში თითქმის მასიური ხასიათი ჰქონდა ეკლესიების კლუბებად გადაკეთებას: „28 მაისს არსენალის მუშების – კრებამ გააუქმა წმინდა ნიკოლოზის – ეკლესია, სადაც მათი დადგენილებით ეწყობა კლუბი და ბიბლიოთეკა, განზრახულია აგრეთვე კინოს მოწყობა და სხვადასხვა რევოლუციური პიესების დადგმა“ (1923, №125). „ალავერდში კ. მარქსის სახელობის კლუბთან მოეწყო სამხედრო ორკესტრი. ამავე კლუბში ახლო ხანში მოეწყობა კინო-ლექციები და წარმოდგენები გაიმართება სისტემატიურად“ (1924, №55).

ახალი კაცობრიობის დასაწყისი და ახალი საბჭოთა ცხოვრების განმტკიცება, ბავშვების კომუნისტურ მონათვლასაც გულისხმობდა. ზუსტად ასეთი ფორმულირე-

ბით; „კომუნისტური ნათლობა“, არაერთი პუბლიკაცია იმდროინდელ პრესაში: „ამ დღეებში მეოთხე სტამბაში მოინათლა 12 ბავშვი. ნათლობას დიდძალი ხალხი დაესწრო. მუსიკამ დაუკრა ინტერნაციონალური. საყურადღებო და სასიამოვნო ის – იყო, რომ ინტერნაციონალთან ერთად უშველებელ საბეჭდავ მანქანებმაც დაიწყეს მუშაობა. ეს სურათი მაყურებლებს რაღაც არაჩვეულებრივ სიამოვნების ურუანტელს ჰგვრიდა. მონათლული ბავშვებისათვის გამოგზავნილი იყო ცინკოგრაფიის სახელოსნოს პატრონ სოლომონიანის მხრით ბლომად ხილი პატარა ტომრებით და ყველა ესენი წითელი ლენტებით შეკრული, რაც სათითაოდ მონათლულ ბავშვებს დაურიგდა. შემდეგ დადგმულ იქნა ერთმოქმედებიანი, ქართული სარეგოლოიუციო პიესა და ვოდვეილი „კირთ-კირთ“. ბავშვებს უწოდეს შემდეგი სახელები. ვაჟებს, – ილიჩი, გივი, სტეფან (შაუმიანის სახელი), ენგელსი, სპარტაკი, კიმ, ორს კამოს სახელი. სამ ქალს უწოდეს – კლარა და ერთს ორჯონიკა. ნათლობა დასრულდა ღამის 10 საათზე“. (გაზ. კომ. 1924, №268).

ამ „ნათლობისგან“ თითქოს ბევრით არაფრით განსხვავდება მაგალითად ერთი რიგითი საბავშვო კლუბის გახსნა, რომელიც 1921 წელს გაზეთ „კომუნისტში“ გამოქვეყნდა: „15 დეკემბერს ლამაზად მოწყობილ და მცენარეულობით და პლაკატებით მორთულ ც.მ.კ. საბავშვო კლუბის დარბაზში შეიკრიბა იმავე ორივე სქესის სხვადასხვა ეროვნების 4-16 წლამდე 800-ზე მეტი ბავშვი. იყვნენ კლუბის წევრთა მუშების შვილები, კლუბის კულუარებში უკრავდა სამხედრო ორკესტრი. კლუბის გახსნის წინ ორკესტრისა და ყველა ბავშვის მიერ შესრულებულ იქნა ინტერნაციონალური. კლუბის გამგეობის ერთი წევრის მიერ ბავშვების მიმართ წარმოითქვა სათანადო სიტყვა. ამხ. ედელსონმა მიჰმართა ბავშვებს სიტყვით, რომელშიც განმარტა მიზანი და ბავშვებისათვის კლუბის მნიშვნელობა და მოუწოდებდა მათ ნაყოფიერ მუშაობისაკენ. კლუბის სათვითმართველობის გასაძლიერებლად. შემდეგ დაიწყო საკონცერტო განყოფილება, რომელშიც მონაწილეობდნენ 9-15 წლის ბავშვები. კონცერტის შესრულების შემდეგ ბავშვებს მიეცათ ჩაი და თეთრი პური.“

საგაზეთო ამონარიდები კარგად და მკაფიოდ წარმოაჩენს მაშინდელ მდგომარეობას. როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ასწლეულების წინ, კაცობრიობის ადრეულ ეტაპზე ხალხური ზეპირსიტყვიერება თავიდანვე განუყოფელი იყო ხალხური შემოქმედების სხვა დარგებისგან, მუსიკის, ცეკვა-სიმღერისაგან და სხვა. ცეცხლის გარშემო ვითარდება ყოველი სახელოვნებო სფერო. ამ დროს ხალხური ნაწარმოების შესრულება, როგორც წესი, ცეცხლთან გუნდურად ხდებოდა. ცეცხლთან ამბების თხრობა,

ძლიერი რიტუალური ტრადიცია იყო. ლიტერატურის განვითარების ადრეულ ეტაპზე ცეცხლთან შესრულებული ზეპირსიტყვიერი ლიტერატურული ნიმუშები, გონებაში წარმოსახული ხატების გაცოცხლება, მითიური საკრალური დანიშნულების მოვლენა იყო, სადაც ცეცხლი, როგორც ყველაზე ძლიერი საკრალობა ერთგვარი ტექსტის ჰერმენევტია. შეიძლება ითქვას ცეცხლურ ენერგიასთან პირდაპირი ურთიერთობა და თანაარსებობა იმდროინდელი ადამიანური არსებობის ნაწილია, რომელსაც მომდევნო საუკუნეების განმავლობაში ქრისტიანობაშიც უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭებოდა (რელიგიური რიტუალები ცეცხლის კომპონენტის გამოყენებით). გარკვეული წარმოდგენები მოძრავი გამოსახულების ენის შესახებ ისეთივე ძველია, როგორც კაცობრიობა, თუმცა ეს შესაძლებლობები არასდროს ისე არ განვითარებულა, როგორც კინოს დაბადების შემდეგ მოხდა.

მეოცე საუკუნის ადამიანმა ცეცხლი ტექნოლოგიური კომფორტის ჩარჩოში მოაქცია. სინათლის დამორჩილებად ნათურის გამოგონება შეგვიძლია მივიჩნიოთ. საპროექციო აპარატი ნათურისგან მიღებული სინათლის წყაროსგან იკვებება. კინოთერზე „რეალობის ანაბეჭდი“ სინათლის შედეგად მიღებული გამოსახულებაა. სინათლე ობიექტივის გავლით ემულსირებულ ცელულოზის ფირზე ეცემა და ფოტოქიმიური რეაქციის შედეგად იქმნება გამოსახულება. 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, გახსნილი სივრცის, ასევე გამოსახულების სასურათე ცქერის მანძილი – სიბნელები მაყურებლის მობილიზება ერთი სინათლის (ცეცხლის) წერტილის ცენტრზე, რომელიც აერთიანებდა მაყურებლის და მსმენელის ემოციებს. ზუსტად ისე, როგორც საუკუნეების შემდეგ კინოთეატრში ხდება. ამგვარად, საუკუნეების განმავლობაში ეკლესიაში რიტუალური, კოლექტიური სიარული, მეოცე საუკუნის კომუნიზმის ეპოქაში შეიცვალა კინოთეატრებსა და კინოკლუბებში სიარულით. ცეცხლი, როგორც უნივერსალური გარდასახვის საშუალება მეოცე საუკუნეში შეიძლება ითქვას, კინოს სახით გამოვლინდა.

კინომცოდნე ამოს ვოგელი წერდა: „დაქვემდებარებულობა კინოში კინოთეატრის დაბნელებისა და კინოეკრანის განათებისას იწყება. კინოს მაგიურ ადგილად გადაქცევისას, სადაც ფსიქოლოგიური და გარემო ფაქტორები ერთიანდება მიმღებლობის განცდის შესაქმნელად, გაკვირვებისა და ვარაუდისათვის, არაცნობიერის გა-

ნსაბლოკად. კინოს სალოცავში თანამედროვე რიტუალები დაკავშირებულია ძალიან ძველ მოგონებებთან და ქვეცნობიერ სურვილებთან, რომელიც მოქმედებს სიბნელებში და გვეოფს გარე სამყაროსგან. გამოსახულების ძალა, შიში მის მიმართ, მღელვარება, რომელიც გვიბიძგებს მისკენ, რეალურია. თვალის დახუჭვის უმოკლესი წამი კინოში, რომლისგანაც შეუძლებელია თავის დახსნა, რთული და უპრეცედენტოა.“ (Vogel, 1974, 10).

ამგვარად, კომუნიზმმა, რომელიც ღმერთის სუროგატული ფუნქციის შეთავსებას ცდილობდა კინოს მისი პოლიტიზაციით უპასუხა. თუმცა თანამედროვე ტექნიკისტურ გარემოში ადამიანის ცეცხლთან ურთიერთობის თავდაპირველი ტრადიცია დაიკარგა, მაგრამ ცეცხლთან ურთიერთობის პირველყოფილი ფორმები გაქრობას არ დანებდა და ახალ კულტურულ ფორმებს შეეგუა.

ქართველ ხელოვანებს საბჭოთა ხელისუფლების პირობებში უხდებოდათ მოღვაწეობა. მეოცე საუკუნის ოციან წლებში კინო, როგორც ახალი ხელოვნება, რომელიც ეკრანიზაციების ხარჯზე ვითარდებოდა და თავის სინთეზურ ენას აყალიბებდა საბჭოთა ხელისუფლების გარდა უდიდეს ინტერესს იწვევდა სახელოვნებო სფეროს სხვადასხვა პროფესიის ადამიანებში. ახალი ტექნოლოგიების დანერგვა-გამოყენება საბჭოთა ხელისუფლების გარდა ფუტურისტების ინტერესის სფეროშიც შედიოდა, ცხადია, არასაბჭოური კონცეფციის მიხედვით. მეოცე საუკუნის დასაწყისში ოციან წლებში ეს განსაკუთრებული მოვლენა იყო. ამ პერიოდში აქტიურად მიმდინარეობდა მსჯელობა „ვეფხისტყაოსნის“ ეკრანიზაციის შესახებ. ოციან წლებში კინოთი დაინტერესებული იყო მხატვარი დავით კაკაბაძეც, რომელმაც სტერეო კინო შექმნა. აღსანიშნავია რომ კაკაბაძე ქართველ ფუტურისტებთან თანამშრომლობდა. უურნალ „მემარცხენეობაში“ 1928 წელს გამოაქვეყნა სტატია სათაურით: „დღევანდელი ჩვენი არხიტექტურა“. სწორედ ფუტურისტები იყვნენ პირველები ვინც სახელოვნებო სფეროს წარმომადგენლებიდან პირველებმა მიაქციეს ყურადღება კინოს.

ცეცხლის მითოლოგიმა ქართველი ფუტურისტების შემოქმედებაშიც აისახა. უურნალ „H₂SO₄“-ის ფურცლებზე წერია: „პირველყოფილი ადამიანისთვის განყენებული სქემები უცნობი იყო: ის აზროვნებდა სახეებით. იმაჟინირებდა აზროვნებს სახეებით.

„H₂SO₄“-მა პირველყოფილი ადამიანის აზროვნების სისტემასთან მიახლოება, ახალი სპეციფიკური ენის შექმნით სცადეს. ქართველმა ფუტურისტებმა ცეცხლი და მაცხოვარი ერთმანეთს დაუკავშირეს და ფუტურუსიტულ პრიზმაში გაიბრეს. ცეცხლური ენერჯის პირველყოფილ მნიშვნელობაზე ვხვდებით ფუტურუსიტულ კონცეპტს:



„რეცხლი ეცხლურია
ნათელი აცეცხლური
მაცხოვარ
აცხონე ერი
ერიჰაა“ („H2SO4“, 1924, 7).

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

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. 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, 2021, 567). 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 (ჩიქოვანი, 2021, 568).

ხალხურობა და კინემატოგრაფიული თხრობის სიჩქარე ორი უმნიშვნელოვანესი საკითხი იყო ქართულ ფუტურიზმში. ფუტურისტები თავად მსჯელობდნენ და გან-

მარტავდნენ თავიანთ შემოქმედებას. მემარცხენე პერიოდულ ორგანოში „ლიტერატურა და სხვაში“ აკაკი ბელიაშვილის წერილში აღხაზიშვილი დახასიათებულია, როგორც მწერალი, რომელიც კინემატოგრაფიული სისწრაფით აღწერს მოვლენებს (ბელიაშვილი, 2021, 136).

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

„33 დარეს-სალამეს

34 კონრად ჭეიღტ

35 ჰიპნოზი ეკრანის.

36 ქვესკნელის ცეცხლი.

37 ტროკადერო“ (აღხაზიშვილი, 2021, 83).

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

აღხაზიშვილი მოგვიანებით კიდევ უბრუნდება ცეცხლის სიმბოლოს.

68 დღეს სერიებად

69 იზმორება

70 ჩვენი ცხოვრება.

71 მანიფესტებად

72 დაიფანტება

73 მზე ცეცხლიანი (აღხაზიშვილი, 2021, 83).

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 ლექსის შემსველობაში: 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 დანანევრებას 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 უმაღლვე შეინიშნებოდა. „ალხაზიშვილი პოეტურ ტექსტს „სტრის“ კადრთა შეერთების ნაწიბურებს ნომრებით გამოჰყოფს. სტრიქონების სიმოკლე კი ლიტერატურულ ახლო ხედს წარმოადგენს“ (კიბირია, 1992, 4).

საინტერესოა, რომ ფუტურიზმით გატაცებული იყო ზოგი ისეთი ავტორი ვინც პროლეტარიატის მხარეს იდგა. ალიო მირცხულავა 1924 წლის მოდერნისტულ და რიგ შემთხვევაში აშკარა ფუტურისტულ კრებულში „მერრეხი“, (მოგვიანებით ცენზურამ ამ წიგნიდან არასასურველი ფურცლები ამოხია). ლექსში „კინო,“ რომელიც გაერთიანებულია ციკლში „კინოლოზუნგები“ ავტორი ცეცხლის, კინოს (ელექტრონის) და ფუტურიზმის 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 ცეცხ-

ლის 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 უინიანია, ვით მუნჯი

და უყვარს ელექტრონული

გაქანება ეკვატორის

გარშემო!

ეკვატორის ირგვლივ,

დარბის ცეცხლის ფიქრი!“ („ანენილი ფიქრები“ ბუმერანგი, 1924, 107).

უინიანში 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“. სიტყვათ 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 ვიზუალურიც არის. სწორედ ამაში მდგომარეობს მისი პლანეტარული მაშტაბი.

აღიო მირცხულავას ლექსში ციკლი: „ცეცხლის ძარღვები“ ცეცხლს – კინოს და 410 უკავშირებს.

ქვემოთ მოყვანილი აღიო 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 ცემა: საათის

ნორმალობა გადალახა

და 41⁰ 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.
 („ანწილი 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“. ალევორიულად მიანიშნებს, კინოსთან თავისებურ პაექრობას, შეჯიბრს, რომ სულსაც შეუძლია მზის მსგავსად გამოსხივოს სინათლე.

ან:

ქალაქი გიჟი დათვივით ღმუის.
 ოფლით – მაზუთით იბერავს მუცელს.
 გაუსკდა ცეცხლით დამწვარი კანი,
 ელექტრო ჩიტებს ავრცელებს სოფლად!
 ორთქლმავალს მოაქვს სიმძიმე შრომის.
 („მინის დაბადებიდან 0-მდე“, ბუმერანგი, 1924, 115).).

აღიო მირცხულავას ფუტურიზმით გატაცება და ქართველი ფუტირისტების მს-
გავსად თეატრების დაგმობა, თავისი ჩვეული სტილისტური მანერით აქვს გადმოცე-
მული:

„მახსოვს: სარდაფში

მუშაობის დროს

ყურში რომ ჩამჩურჩულე:

- ნუ ხარ ფუტურისტი

- როგორც ასეთი,

- აქე მანქანა.

„მდინარდენა“

და კინოებით,

მოსანყენ რომანს

აჭენებ ლენტზე,

შენ ბუნებრივი

დაჰგმე ყოველი

და შეგნებაში

სიცოცხლეს ეძებ.

მსახიობებო,

დატოვეთ სცენა,

ნუ გამაგონებთ

ვულგარულ ძახილს:

(„კინოლოგუნგები“, ბუმერანგი. 1924, 130).

ან:

ფოლადებს თლიან,

და კაცის ნაცვლად

საუბრობს რკინა.

იქნება სხვებმა

დღეს დამაყვედრონ,

ზოგს ფურთხის

ღირსად მოვენატრები,

მაინც თამამად
 მსურს დავიკვილო:
 ძირს თეატრები,
 სალამი კინოს!
 („კინო“ ბუმერანგი 1924, 94).

აღიო მირცხულავას ფუტურისტული ლექსები ზოგიერთ შემთხვევაში სხვადასხვა გეომეტრიულ ფიგურებში ჩანერილი ტაეპებია, კოლაჟური ტექსტები ფრაგმენტირებულია სხვადასხვა სისქის ხაზებში, რაც დრო-სივრცის მონტაჟური ბუნების ფუტურისტული და კუბისტური კოლაჟური გადანყვეტაა. 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 სიმთონით და ცეცხლის საოცრებით დასრულდა.

„ეს საუკუნე სუნთქავს ფოლადით,
 ნგრევის სიგიჟე დარბის ამაყათ;
 სივრცეს ეწვია სხვა სიმთონადი
 და მოგონება მტვერში დამარხა.
 ო, გარდატეხა მოხდა ძლიერად,
 ბევრის სიცოცხლე მონათლა ცრემლით,
 მოზღვავებული შურისძიება
 გათავდა ცეცხლით და საოცრებით“ („ჩქარი სტრიქონები“, ბუმერანგი, 1924, 60).

ცეცხლის ალუზიას კინოსთან მიმართებაში ვხვდებით ქართული მოდერნიზმის მამამთავართან გრიგოლ რობაქიძესთან. 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. რამაც აცნაურებს თავის დამოკიდებულებას

(რობაქიძე, 2014, 421) „უნდა ვნახო სახელგანთქმული ფილმი „მეტროპოლისი“ სახელგანთქმული რეჟისორის ფრიც ლანგისა. ჩავდივარ მინისქვეშა გადასასვლელში. ვსხდებით ელექტრული რკინიგზის ვაგონში. რაღაც შიშინებს. შიშინი სტვენაში გადადის – ოღნავ. სტვენა გადადის სიმღერაში – თითქმის. მეტალის მხეცი, ეპილეპტიკური შეტევებისაკენ მიდრეკილი. მანქანის საშინელება შეიძლება, მინისქვეშა 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 კონცეპტშიც გამოვლინდა.

რუმინელი რელიგიის ისტორიკოსი, მითოლოგიის მკვლევარი, მწერალი, ჩიკაგოს უნივერსიტეტის პროფესორი მირჩა ელიადე თავის ცნობილ კვლევაში: „მითები კვლავ ცოცხლობენ და ინიღბებიან“, აღწერს მითების რუდიმენტულ ფუნქციას, მითური 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.

საბჭოთა ხელისუფლება როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა კინოს, როგორც ხალხის გარდაქმნის მასობრივ საშუალებას, ამიტომ გასაკვირი არაა, რომ ფუტურისტების მოწინააღმდეგე ბანაკშიც კინონარატოლოგიური მკვლევარები შეინიშნება. პარადოქსია, მაგრამ ჟურნალი „პროლემატი“, რომელიც

მწვავე კრიტიკულ წერილებს აქვეყნებდა ფუტურიზმზე, ბეჭდავდა ალიო მირცხულავას კინოლექსებს, რომლებიც ზემოთ განვიხილეთ. 1925 წელს კი პროლემაფში (№2 (გვ. 49) დაიბეჭდა კარლო კალაძის მოთხრობა „ჩვენ“, 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 ავტორის მიერ დამუშავებული: 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. სწორკუთხოვან ჩარჩოში ჩასმული ტექსტები, სასურათე ცქერის ილუზიას ქმნის. ტექსტუალური გამოსახულება, ავტორის მიერ როგორც კინოსინამდვილის არსში წვდომის არხია ნაგულისხმევი. 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 ერთი და სამსიტყვიანი წინადადება, სადაც მარცვლების რაოდენობა ყოველთვის დაცულია.

„აცოცდნენ. მთვარეს გაეცინა და მიიმალა“ (კალაძე, 1925, 56).

„დაშორდნენ. ჩურჩულით ორლობეს გადაჰყვნენ“. (კალაძე, 1925, 57).

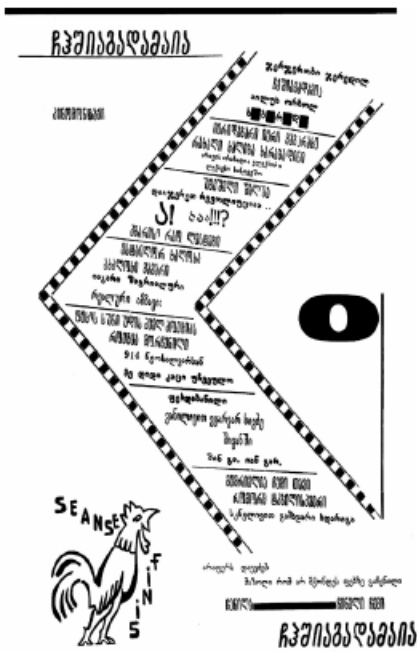
„მეძინა. უეცრად მომესმა ძახილი“. (კალაძე, 1925, 57).

„ბრძანა. მივყევი უთქმელად ფეხდაფეხ!“ (კალაძე, 1925, 57).

კინონარატივისთვის დამახასიათებელი საგნობრივი მოხაზულობის აქცენტირების მეტაფორების ნაცვლად, გვხვდება საწინააღმდეგო არათოტოგრაფიულ-ბინოკულარული ხედვის მონტაჟურ სტრუქტურაზე დაფუძნებული მეტაფორები: „სოფელი ამოქნარებს, ჩრდილოეთის ღრუბლები კვამლით დაანვა 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, ჩათუქრებული“ (კალაძე, 1925, 58). ეს ტექსტი იმითაც არის საინტერესო, რომ ყველაზე ნაკლებად შეიცავს ექსპერიმენტულ გამოცდი-

ლებას, მწერალი ვერ გაყვებოდა ფუტურისტულ გამოცდილებას; არ გხვდება უზარმაზარი სასვენი ნიშნები და გრაფიკული გამოსახულება, მხოლოდ ჩარჩოში ჩასმული ტექსტებით ცდილობს ავტორი ბინოკულარული სიმეტრიული ნარატივის შექმნას.

ქართველი ფუტურისტები სილამაზის სიჩქარეს აღიღებდნენ, როგორც კინემატოგრაფიულ გამომსახველობით საშუალებას. სწორედ ამ ცვლადი გამოსახულების შექმნის მცდელობაა მოცემული „H2SO4“, სადაც კინოფირის აჩქარებული მოძრაობის სისწრაფის მეტაფორაა შექმნილი.



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

ფუტურისტული კინემატოგრაფიული ხედვა ცალკეულ დროსივრცულ გადაღებებს, ე. წ. საგანთა სივრცობრივ დაახლოებას ემყარება. ქართველი ფუტურისტი ავტორი ითვალისწინებს ადამიანის თვალის ფიზიოლოგიურ სტრუქტურას და მის მოძრაობას მკითხველის დინამიკურ ჩართვას სტატიკურ და ამავედროულად დინამიკურ პიქტორალურ ტექსტში (გელაშვილი, 2018, 165)

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 ნაკითხვიდან მიღებული იმპულსური წარმოსახვაც, ერთმანეთის მსგავს, შიდა გენეალოგიურ

კინოფირის საზღვრებში, კადრებად დაყოფილ ქვესაზღვრებში ჩანერილი 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 დაშორებული კადრები და საგნები სიბრტყეზე სხვადასხვა სივრცეში სასურათო განლაგებით მკითხველისთვის ერთიანად, მკაფიოდ, ნათლად აღსაქმელი ხდება. თითოეული დეტალი გამახვილებული ყურადღებით მსხვილი რაკურსით ახლო ხედში აღიქმება, სხვადასხვა სიშორის მანძილის მიუხედავად. ცნობილია, რომ

სტრუქტურულ სისტემას შეიცავს. ბერგსონის აზრით, „ყოველთვის, როცა წარმოვიდგინო ემნადობას ჩვენ მოგვყავს მოქმედებაში რალაც 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.

ბინოკულარული ნარატივი სხვა არაფუტურისტულ, მაგრამ მოდერნისტულ ტექსტებშიც შეიძლება დავინახოთ. ძიგა ვერტოვი წერდა: „ქალაქის ფურცელზე რომ გამოვხატოთ დინამიკური ეტიუდები, საჭიროა მოძრაობის გრაფიკული ნიშნები“ (ვერტოვი, 2013, 22). „გაუმარჯოს დინამიკურ გეომეტრიას – წერტილთა, ხაზთა, სიბრტყეთა და მოცულობათა გარბენებს. გაუმარჯოს მოძრაობის და მამოძრავებელი მანქანის პოზიციას, ბერკეტების, ბორბლებისა და ფოლადის ფრთების პოზიციას, მოძრაობათა რკინის ყვირილს, გაფარვარებული ნაკადების თვალისმომჭრელ გრიმასებს. კინოკეზის პირველი საორგანიზაციო კრების სახელით“. (ვერტოვი, 2013, 23). მოყვანილი ამონარიდი ძალიან ჰგავს ქართველი და ზოგადად, ფუტურისტების ხედვას და მანიფესტურ სულისკვეთებას. ძიგა ვერტოვის და ეიზენშტეინის თეორიულმა და პრაქტიკულმა ინოვაციურმა შეხედულებებმა და კინოხერხებმა, უდიდესი გავლენა მოახდინეს არა მხოლოდ კინოს განვითარებაზე, არამედ მთელი მსოფლიოს ლიტერატურულ პროცესზე. ფუტურისტული ტექსტები უნდა გავიგოთ ფუტურიზმის მსოფლმხედველობრივი სისტემების გავლით.

ქართული ფუტურიზმი სხვა მოდერნისტული მიმდინარეობების მსგავსად საბჭოთა დეკრეტით აიკრძალა და დასრულდა ოციან წლებში, ბევრი ხელოვანი კი 30-იანებში რეპრესირებული იქნა. ამგვარად, ცეცხლის მითოლოგემა მეოცე საუკუნის ოციან წლებში კინოტექნოლოგიების სახით სუბლიმირდა. კინოტექნოლოგიების დაწერვამ და კინოთეატრებში სიარულის რიტუალურმა კულტურამ ცეცხლის მაგიური დანიშნულება სულ სხვა კონტექსტში გააცოცხლა, ცეცხლის ალუზიამ ქართველი ფუტურისტების შემოქმედებაშიც იჩინა თავი. ფუტურისტული ტექსტში კინორიტმი და კინონარატივი თავისებურ გამოძახილს იძლევა ცეცხლის საკრალურ ბუნებასთან.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ალხაზიშვილი 2021: შალვა ალხაზიშვილი – „დავით კაკაბაძის მხატვრობა“ წიგნში: ქართული ავანგარდიზმი.
2. ბელიაშვილი 2021: აკაკი ბელიაშვილი – „კონსტრუქციები“ წიგნში: ქართული ავანგარდიზმი.
3. ბერგსონი 1993: ბერგსონი ანრი – „ცნობიერების უშუალო მონაცემები“, თბილისის დამოუკიდებელი უნივერსიტეტი
4. გელაშვილი 2018: ლევან გელაშვილი – ფოტოგრაფიულ-ბინოკულარული ნარატივი ქართულ მოდერნისტულ ტექსტებში (დისერტაცია) თბილისი
5. გელაშვილი 2021: ლევან გელაშვილი – სტერეო კინო წიგნში: ქართული კინო 1920- 1930 წლებში. თბილისი.
6. ეიზენშტეინი 2013: ეიზენშტეინი სერგეი – „ინტელექტუალური მონტაჟი“ საზოგადოებრივი გამომცემლობა სა. გა თბილისი 2013 წ.
7. ეკო. 2015: ეკო უმბერტო – „მტრის ხატის შექმნა და სხვა ტექსტები“ გამომცემლობა დიოგენე.
8. ელიადე 1998: მირჩა ელიადე – „მითები კვლავ ცოცხლობენ და ინიღბებიან“ აფრა III.
9. ვერტოვი 2013: ვერტოვი ძიგა – „ადამიანი კინოაპარატით მანიფესტი სტატიები სასცენო ვარიანტები“ თბილისი.
10. კალაძე 1925: კალაძე კარლო – „ჩვენ“ უურნ. პროლემაფი ნ. №2:49-61
11. მირცხულავა 1924: „მერრეხი“: ბუმერანგი, ალ. მერრეხი: (ლექსები). – ტფ.,
12. რობაქიძე 2014: რობაქიძე გრიგოლ – „ომი და კულტურა წერილები ესეები ლიტერატურული პორტრეტები“ თბილისი
13. ჩერვინსკი 1992: ჩერვინსკი ალექსანდრე – „როგორ გავყიდოთ კარგი სცენარი სარფიანად წერის ოსტატობის სახელმძღვანელოების მიმოხილვა“ .ელექტრონული წიგნი.
14. ჩიქოვანი 2021: სიმონ ჩიქოვანი – „ახალი ხელოვნების ფაქტები“ წიგნში: „ქართული ავანგარდიზმი“.
15. Vogel 1974: Amos Vogel – film as a subversive art.
16. „H₂SO₄“, 1924.