

პოსტიმპოლიზმი, ფუტურიზმი და დადაიზმი საქართველოში

ძველო თბილისო! ჩემი მიზნები
აღარ მაქვს, გულში რომ გინახავდი...
გადაწყდა, უნდა შევცვალო გზები...
ძველო თბილისო... გტოვებ... ნახვამდის...
(ოსებ გრიშაშვილი)

1914 წელს პირველი მსოფლიო ომის დასაწყისისთანავე, როდესაც ეკონომიკური მდგომარეობა რუსეთში აუტანელი გახდა, მრავალი რუსი ავანგარდისტი საქართველოში ჩამოვიდა, რომელიც 1801 წლიდან რუსეთის იმპერიის სამხრეთ პროვინციად ითვლებოდა. მათი უმრავლესობა თბილისში აღმოჩნდა, სადაც სიმშვიდე სუფევდა და საჭმელ-სასმელიც საკმარისად იყო, როგორც ამაზე წერდა დამშეული ყირიმიდან ჩამოსული ოსიპ მანდელშტამი: «Над Курюю есть духаны, / Где вино и милый плов» (მანდელშტამი 1974: 119).

1915 წელს კავკასიაში, სარიკამიშში, ჩავიდა აგრეთვე კუბოფუტურისტი ალექსეი კრუჩინიხი, რომელიც, ველიმირ ხლენიკოვთან ერთად, ზაუმის ენის შემქმნელად ითვლება. და მაინც, მაშინ, როდესაც ხლენიკოვისათვის ზაუმი სემანტიკაზე დამყარებული და ამდენად პოტენციურად ლოგიკურიც და განსჯისათვის ვარგისი ენაა, კრუჩინიხისათვის ის არის შემეცნებისათვის სრულიად შეუსაბამო და ირაციონალურ-ემოციური ნიშნით აღბეჭდილი ენა, რომელიც მკითხველისათვის გარკვეული ტექსტის დაწერის დროს ავტორის სულიერი თუ ქვეცნობიერი მდგომარეობის გადმოცემის ამოცანას ისახავდა მიზნად (სახნო 1999: 28-31). მოგვიანებით ეს ნიშანთვისება საფრანგეთში სურრეალიზმის ერთ-ერთი უმთავრესი დებულება გახდება.

1916 წელს კრუჩინიხი თბილისში გადმოდის, უაღრესად მრავალმხრივი და ბოხოქარი კულტურული ცხოვრების ქალაქში, სადაც ბრწყინვალე და თვითმყოფადი პოეტებისა და მწერალთა მთელი პლედა მოღვაწეობდა. გავიხსენოთ სახელები: გრიგოლ რობაქიძე, ტიცინ ტაბიძე, პაოლო იაშვილი, ვალერიან გაფრინდაშვილი, კოლაუ ნადირაძე, ივანე ყიფიანი, სანდრო ცირეკიძე, გიორგი ლეონიძე, რომლებიც ავანგარდისტულ დაჯგუფებაში – „ცისფერი ყანები“ – შედიოდნენ. პაოლო იაშვილის მიერ დაწერილ და 1916 წელს გამოქვეყნებულ მანიფესტში *პირველთქმა* წარმოჩენილია ამ დაჯგუფებისათვის დამახასიათებელი ისეთი ძირითადი ნიშან-თვისებები, როგორებიცაა ექსცენტრიზმი, დენდიზმი, ექსიბიციონიზმი (ნონკონფორიზმი), ანტაგონიზმი, დემაგოგია, სკანდალურობა და ანტიკონსერვატიზმი, მანქანის პატივისცემა, თვითრეკლამა, სისასტიკე და სხვ., რომელთა გამო იგი შეგვიძლია ევროპულ ავანგარდისტულ დინებათა რიგს მივაკუთვნოთ. ახალი იდეების შექმნისა და ნორმატული ქცევის ვიწრო მიჯნაზე ბალანსირებით ცისფერყანელები წარმოად-

გენენ შურისმაძიებლებს, ჯალათებს, გმირებს, იმ რჩეულებს, რომელთაც ეყოთ სი-
მამაცე, ტრადიციის მძიმე ხუნდები დაემსხვრიათ და ახალი სავალი გზა დაესახათ.
ისინი თავიანთ თავს ინტელექტუალური ელიტის ვინრო წრეს მიაკუთვნებენ, სიმ-
ბოლიზმის საუკეთესო ტრადიციას მიჰყვებიან და მალარმეს კვალობაზე მიაჩნიათ,
რომ პოეტს სპილოს ძვლის ტახტი უპყრია. შემდგომ ამ ტრადიციას მარად მარტო-
სულნი, მედიდურნი, ქედმაღალნი ავანგარდისტები აიტაცებენ და გააგრძელებენ.
ამ მანიფესტის ჩანაფიქრი და ხორცშესხმა უდავოდ იტალიელი და რუსი ფუტუ-
რისტების მონოდებებითაა შთაგონებული. და მაინც, მანიფესტში გამოყენებული ენა
არსებითად განსხვავდება მათი ენისაგან; იგი იერატიკული, რჩეულთათვის განკუთ-
ვნილი ენაა, რომელშიც ცხადად ჩანს სიმბოლიზმის მიბაძვა.

ამ ენის გამოყენება 1916 წელს მიზანდასახულ ეპიგონურობაზე მეტყველებს,
მეტიც, შესაძლოა მას თვითირონიის პრეტენზიაც აქვს. ასეა თუ ისე, როდესაც
ცისფერყანწელები აცხადებენ, რომ ადიდებენ „სიტყვას ახალს, მკაცრს და ისეთ
გაბედულს, როგორც მეფური ხელის გაფრენა გააგიჟებულ დირიჟორისა“, ამით იმა-
ვე მიზანს ისახავენ, რასაც რუსი და იტალიელი ფუტურისტები, და შორს არიან
სიმბოლისტი შემოქმედის ამოცანებისაგან, რომელიც, ვიარქესლავ ივანოვის თქმით,
მონოდებულია, „სათუთი თითებით მოხსნას სიტყვის დაბადების დამბინდავი
საბურველები“.

ცისფერყანწელები ამაყობენ იმით, რომ ისინი, „სიამაყის ცეცხლით ანთებულე-
ბი“, „დამსხვრევის მშვენიერებას“ განადიდებენ, უარყოფენ წარსულს, დასცინიან
„მთვარის სინაზით გაშუქებულ მშვენიერებას“ და „მღელვარებას, ხმიერობას და
სიჩქარეს“ ასხამენ ხოტბას.

სხვაგვარად: ისინი ავანგარდისტები არიან, ცეცხლის გამჩალებლები და ამ-
ფეთქებლები, რომლებსაც მიაჩნიათ, რომ მათი სათავეები ევროპული სიმბოლიზმის
ვრცელ დინებაში უნდა ვეძიოთ, და, ამასთანავე, აცხადებენ, რომ განზრახული აქვთ
თავიანთ პოეტურ შემოქმედებაში მძლავრი პოსტსიმბოლისტური შეტევა განახორ-
ციელონ ტრადიციებზე.

თბილისში ჩამოსვლისთანავე რუსი ნოვატორები იმთავითვე შეუდგნენ შემოქ-
მედებითი ლიტერატურული ჯგუფების დაარსებას, გაზეთების გამოცემას, დის-
კუსიებისა და გამოფენების მოწყობას, ლიტერატურული კაფეების გახსნას, სპექ-
ტაკლების დადგმას, მოკლედ, განაგრძეს ის შინაარსიანი კულტურული ცხოვრე-
ბა, რომელსაც პეტერბურგსა და მოსკოვში ენეოდნენ, ნაყოფიერად და ჰარმონი-
ულად თანამშრომლობდნენ ქართველ პოეტებთან, მწერლებთან, მსახიობებთან,
მუსიკოსებთან და ინტელექტუალურ ელიტასთან. ამგვარად, 1916-1921 წლებს
შორის თბილისი მშფოთვარე და მდიდარი ინტელექტუალურ და კულტურულ
ცხოვრებაში იყო ჩართული, და ეს წლები რუსული და ქართული ავანგარდიზმის
ერთ-ერთ ყველაზე ნაყოფიერ ხანად უნდა მივიჩნიოთ.

საერთაშორისო დონეზე ამ ქმედითი შემოქმედებითი ურთიერთობის ერთ-ერთ
ყველაზე მკაფიო ნიმუშად შეგვიძლია დავასახელოთ კრებული Софии Георгиевне
Мельниковой. Фантастический кабачок [„სოფია გეორგიევნა მელნიკოვას. ფანტას-
ტიკური დუქანი“], რომელიც 1919 წელს გამოიცა თბილისში და, როგორც ეს სათა-

ურიდანაც ჩანს, აქტრისა სოფია მელნიკოვას ეძღვნება. კრებულში წარმოდგენილია ილუსტრაციები ალექსანდრ ბაჟბუჟკ-მელიქოვის, სიგიზმუნდ ვალიშევსკის, ნატალია გონჩაროვას, ლადო გუდიაშვილის, კირილ ზდანევიჩის, მიხაილ კალაშნიკოვის, იგორ ტერენტიევის, და ტექსტები – ნინა ვასილიევასი, ტატიანა ვეროკასი, დიმიტრი გორდეევის, ილია ზდანევიჩის, კარა-დარვიშის (აკოფ გენჯანის), ვასილი კატანიანის, ალექსეი კრუჩონიხის, გრიგოლ რობაქიძის, ტიცვიან ტაბიძის, იგორ ტერენტიევის, ალექსანდრ ჩიჩიკოვის, ნიკოლაი (კოლაუ) ჩერნიავსკის, გრიგორი შაიკევიჩის და პაოლო იაშვილისა. 1918 წელს იური დეგენმა, დიმიტრი გორდეევმა, ბორის კორნეევმა შეადგინეს პოეტური ალმანახი *Фантастический кабачок* [„ფანტასტიკური დუქანი“], რომელიც სტამბას გადაეცა, მაგრამ არ დაბეჭდილა, ვინაიდან გამომცემლებს არ ეყოთ საამისოდ საჭირო თანხა. შემორჩენილია მხოლოდ ცალკე ნაწილებად აკინძული რამდენიმე უყდო ეგზემპლარი.

საქართველოს დედაქალაქში რუსული შემოქმედებითი სამყარო აკმეისტებად, კუზმინისტებად და ფუტურისტებად იყო დაყოფილი. აკმეისტები პოეტ სერგეი გოროდეცკისა და მის «Тифлисский цех поэтов» [„პოეტების თბილისის საამქრო“]-ს ირგვლივ იყვნენ გაერთიანებულნი. რამდენიმე თვის შემდეგ პოეტმა იური დეგენმა დაარსა მიხეილ კუზმინზე ორიენტირებული «Цех поэтов “Кольчуга”» [„პოეტების საამქრო აბჯარი“]. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს მის მიერ 1917 წელს სანდრო კორონასთან ერთად გახსნილი «Фантастический кабачок», თბილისის ცნობილი ლიტერატურული კაფე, რომელშიც ყოველ საღამოს ინტელექტუალები და სხვადასხვა მიმდინარეობათა შემოქმედნი იკრიბებოდნენ და მჭევრმეტყველებდნენ.

1917 წლის დამლევს რესტორან «იმედი»-სთან ა. კრუჩონიხის, ს. ვალიშევსკის, ძმები ზდანევიჩების, ლ. გუდიაშვილის, ნ. ჩერნიავსკისა და კარა-დარვიშის თაოსნობით შეიქმნა «Синдикат футуристов» [„ფუტურისტების სინდიკატი“], სადაც მსჯელობის მთავარი საგანი ზაუმი იყო. 1918 წლის გაზაფხულზე «Синдикат футуристов»-ის ჯგუფმა შეწყვიტა თავისი არსებობა, მაგრამ ა. კრუჩონიხმა, ი. ზდანევიჩმა და ი. ტერენტიევმა, ამ დაულალავმა ადამიანებმა, შექმნეს «Футурвсеучище» (ეს ვ.ხლებნიკოვიდან ნასესხები ტერმინი *უნივერსიტეტს* ნიშნავდა) (ნიკოლსკაია 2000: 45-62). «Футурвсеучище»-ის არსებობის ორი წლის მანძილზე დამაარსებლებმა ორმოცდაათამდე ლექცია წაიკითხეს (პოეზიაზე, თეატრზე, ფუტურისტულ მხატვრობაზე, მონინალმდევე სიმბოლისტებსა და ეგოფუტურისტებზე და განსაკუთრებით – ზაუმზე) და ამ დისკუსიებში, რომელთაც ყოველთვის თან ახლდა ლექცია, მონაწილეობას ლებულობდნენ ისეთი არაორდინარული პიროვნებები და შემოქმედნი, როგორებიც იყვნენ გ. რობაქიძე, გეორგი ხარაზოვი, ალექსანდრ სელიხანოვიჩი, ტ.ტაბიძე, პ. იაშვილი, ი. დეგენი და სხვანი (კრუჩონიხი 1919: 19-21).

მრავალ მხატვარს, მუსიკოსსა და მსახიობს ურთიერთობა ჰქონდა ლიტერატორებთან. თავიანთ პირველ გამოფენებს აწყობდნენ ახალგაზრდა ავანგარდისტი მხატვრები. ასეთი იყო, მაგალითად, „ორკესტრული ფერწერით“ შთაგონებული და საკუთარი სტილის მქონე კირილე ზდანევიჩის ნახატების გამოფენა 1917 წლის ნოემბერში. აქვე უნდა გავიხსენოთ, რომ 1912 წლის ზაფხულში ძმებმა ზდანევიჩებმა მხატვარ მიხაილ ლე დანტიუსთან ერთად აღმოაჩინეს ერთი შეხედვით „მიამიტი“

და „გაუნათლებელი“, მაგრამ არსებითად თვითმყოფადი და ნოვატორი შემოქმედის – ნიკო ფიროსმანაშვილის მხატვრობა. 1916 წელს მათ თავიანთ სახლში მოაწყვეს მისი ნახატების გამოფენა, რომელმაც მხოლოდ ერთ დღეს გასტანა.

არაერთი ავანგარდისტი მხატვარი ნახატებით ამკობდა ცნობილი კაფეების კედლებს, სადაც თვითონვე ატარებდნენ საღამოს ცხარე სჯა-კამათში. ასე, მაგალითად, სერგეი სუდეიკინმა და საველი სორინმა «Ладья аргонатов» [„არგონავტების ნავი“] მოხატეს, კ. ზდანევიჩმა და ს. ვალიშევსკიმ – «Павлиний хвост» [„ფარშევანგის კუდი“], ხოლო «ქიმერიონი», რომლის სახელი ერთდროულად ფანტასტიკურ ქიმერებსა და მითოსურ კიმერიულ ცივილიზაციას გვახსენებს, უხვად იყო შემკობილი ლ. გუდი-აშვილის, კ. ზდანევიჩის, დ. კაკაბაძის და ს. სუდეიკინის მხატვრული ფანტაზიით (ტაბიძე 1919: 3-149); ამ მხატვრობის მხოლოდ ცალკეული კვალა შემორჩენილი. თბილისის ლიტერატურულ საღამოებში იყო ჩაფლული, რომლებშიც ათასგვარ შემოქმედებითსა თუ ეზოთერულ თეორიებს განიხილავდნენ.

თბილისში ჩამოსულმა კრუჩინონიხმა ი. ზდანევიჩისა და ი. ტერენტიევის სახით მასავით თვითმყოფადი და ექსტრავაგანტური თანამოძმე იპოვა, რომელთან ერთად უკვე ხსენებულ «Синдикат футуристов»-სა და «Футурвсеучбища»-ს გარდა ჯგუფი «Компания 41°», ან უბრალოდ – «41°», დაარსა. ეს სახელწოდება ალბათ იმ გეოგრაფიული პარალელის ნომრიდან მომდინარეობს, რომელზეც თბილისი იმყოფება, თუმცა მოგვიანებით ი. ზდანევიჩი ამ სახელწოდების სხვა ვერსიებზე ლაპარაკობდა, კერძოდ, რომ 41 ერთი გრადუსით აღემატება სპირტის რაოდენობას არაყში ან რომ 41 ის ტემპერატურაა, როდესაც ადამიანი ბოდვას იწყებს. მათთვის «41°» ის სივრცე იყო, რომელშიც ადამიანს შეუძლია იყოს თავისუფალი პირობითობებისაგან, შეუძლია უგონოდ და თავის ნებაზე იყოს. ჯგუფი «41°» სხვა პროექტებთან ერთად, ამავე სახელწოდების ყოველკვირეული გაზეთის გამოცემას აპირებდა, თუმცაღა მხოლოდ ერთი ნომერი გამოიცა 1919 წლის 14 ივლისის თარიღით. თავის მანიფესტში ჯგუფი აცხადებდა, რომ მარცხენა ნაპირის ფუტურიზმს, ანუ მის ყველაზე რადიკალურ, ალოგიკურ ფრთას წარმოადგენდა და რომ „ზაუმის“ ხელოვნების დამკვიდრების აუცილებელ ფორმად მიაჩნდა¹.

თბილისში ა. კრუჩინონიხი, ი. ზდანევიჩი და ი. ტერენტიევი ერთად გადაერთნენ ფუტურისტული ექსპერიმენტებიდან დადაისტურ ნიჰილიზმზე (დავაზუსტებთ: სრულიად დამოუკიდებლად მსგავსი მოვლენებისაგან მათ თანადროულ შვეიცარულ დადაიზმში), რასაც ცხადყოფს «ფანტასტიკური დუქანის» საღამოები და ჯგუფ «41°»-ის წევრების მიერ შექმნილი პოეზია.

ამგვარად, შეიძლება დაბეჯითებით ითქვას, რომ ამ წლებში რუსული ფუტურიზმის ორი ფრთა – რაციონალურ-კონსტრუქციული (ძირითადად ვლადიმირ მაიაკოვსკის მიერ ხორცშესხმული) და არარაციონალური, ალოგიკური და აბსტრაქტული (უპირველესად ა. კრუჩინონიხისა და მისი თანამოკალმეების – ი. ზდანევიჩისა და ი. ტერენტიევის შემოქმედების სახით) ერთად აღარ არსებობს. „მასხარის ამ საჟღარუნოს“, რომელსაც ვ. მაიაკოვსკიმ თავი დაანება და „ხუროთმოძღვრის ნახაზზე“

¹ «41° Еженедельная газета». 1919, № 1 (14-20 июля), с. 1.

გაცვალა, «41°»-ის ზაუმელები აიტაცებენ და რამდენიმე წელი კიდევ ააჟღარუნებენ (მაიაკოვსკი 1958: 351).

როგორც უკვე ვთქვით, სწორედ თბილისში, «41°»-ის ჯგუფის შემოქმედების ჩარჩოებში, ზაუმი განსაკუთრებულად აბსტრაქტულ და აბსურდულ სახეს იძენს. მათ შემოქმედებაში ამგვარი გამომწვევი და ჰულიგნური ტონის წარმოშობას ზ. ფრეიდის კითხვამაც შეუწყო ხელი, კერძოდ, მისმა ლაფსუსების თეორიამ, რომელიც სხვა არა არის რა, თუ არა ვერბალური გადაწვევები. ამ თეორიიდან გამომდინარე, «41°»-ის ზაუმელებმა რუს კლასიკოსებთან უამრავი ზმა, ორაზროვანი გამოთქმა და სიტყვებით თამაშის მაგალითი აღმოაჩინეს. ტერმინი *сдвиг* [გადაწვევა] კუბისტურ მხატვრობაში აღნიშნავდა სიბრტყეზე საგნის ან მისი ნაწილის ჩვეულებრივისაგან განსხვავებულ წარმოჩენას, ანუ საგნის ან მისი ნაწილის, როგორც ასეთის, რამდენიმე რაკურსიდან ჩვენებას უჩვეულო თანაფარდობათა აღმოჩენის ანდა დაუკავშირებელ ელემენტთა დაკავშირების მიზნით. ამგვარი ხერხი დამახასიათებელი გახდება მთელი ავანგარდისტული შემოქმედებისათვის და თანაც არა მხოლოდ მხატვრობაში; ძველი და ჩვეული კონტექსტიდან სრულიად განსხვავებულ და განუმეორებელ გარემოცვაში გადაადგილებით მას საგნებისათვის ახალი მნიშვნელობის მისანიჭებლად გამოიყენებენ და ამგვარად შეიქმნება *сдвиг*-ის თეორიაზე დამყარებული მთელი დისციპლინა – *сдвигология*. და მაინც, საკითხავია: თუ ზაუმიც გრამატიკული წესებისა და სინტაქსისის დარღვევის გზით საგნის განსხვავებულად დანახვას ისახავდა მიზნად, სადაა ზღვარი ზაუმსა და *сдвиг*-ს შორის? ეს ზღვარი უდავოდ იმდენად შეუმჩნეველია, რომ მაგალითად, ა. კრუჩინის ზაუმი ახალ ენად მიაჩნდა, ხოლო *сдвиг* – ამ ენის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ხერხად.

მარცხო მარცაღური აღნიშნავს, რომ «41°»-ის ენობრივი მანიპულაციები „ტერენტივის კანონების“ ორ რიხიანად გაცხადებულ პრინციპს ემყარებოდა (მარცაღური 1984: 30-31). ამ კანონთაგან პირველი ასე ჟღერდა: „ბგერობრივად მსგავს სიტყვებს პოეზიაში მსგავსი მნიშვნელობა აქვთ“ (ტერენტიევი 1919: 7) და ამგვარად, სიტყვები *творчество* [შემოქმედება] და *творог* [ხაჭო] ამ სისტემაში სინონიმიზია. მეორე კანონი შემთხვევითობის კანონი იყო. შემთხვევითობამ მოულოდნელ მნიშვნელობათა გამოთავისუფლებით, უაზრო ფიგურების შექმნით, აბსურდული ფრაზების წარმოქმნით სიტყვათა შერჩევა და კომბინაცია უნდა განაპირობოს (მარცაღური 1984: 30).

გრამატიკული კონფორმიზმის, სინტაქსისის ინერციის, ლოგიკური თანამიმდევრობის დასაძლევად ი. ტერენტიევა 17 წესი ჩამოაყალიბა, ანუ უკეთ – 17 *ерундовыхорудий* [17 აბდაუბდა იარაღი] (ასე ეწოდებოდა ნიგნაკს, რომელშიც მან თავისი პრინციპები ჩამოაყალიბა). ამ წესების გამოყენება უზრუნველყოფდა წერის ავტომატიზმს, ანუ ფორმათა უპირატესობას და მნიშვნელობათა და ჟღერადობათა უთავბოლო მომრავლებას, რაც სრული აბსურდულობის პირობას ქმნის.

ჯგუფ «41°»-ში კრუჩინისა და ტერენტიევის მიერ ზაუმიზე შემუშავებულ თვალსაზრისზე მსჯელობისას შეგვიძლია აღვნიშნოთ, რომ ავანგარდის სწრაფვა ხელოვნებასა და ლიტერატურაში ტრადიციულ ფორმათა რღვევისაკენ ახალი ენის შექმნას ისახავდა მიზნად, მართალია, აბსტრაქტული, მაგრამ მაინც ისეთი უტო-

პიური ჰარმონიისაკენ მიმართული და გონებით გასაგები ენით, როგორც ეს თავს იჩინს ავანგარდისტების მხატვრობაში (ლიპოვეტსკი 1999: 29).

რაც შეეხება ზაუმელების მიერ შემოთავაზებულ ენას, იგი, პირიქით, მიზნად ისახავდა არა იმდენად ქაოსისა და კოსმოსის ბინარული ოპოზიციის დაძლევას, რამდენადაც ლოგიკამდელ, პირვანდელ, ხშირად ყოველგვარ აზრს მოკლებული ქაოსის დონეზე ყოფნის შენარჩუნებას, ქაოსისა და კოსმოსის შეთავსებას, რაც მოცემულია ჯოისისეულ ტერმინში *chaosmos* (*ქაოსმოსი*), ქაოსსა და კოსმოსს შორის მდებარე ენის ონტოლოგიური კომპრომისისაკენ მიყვავართ; სწორედ ამის გამო ხდება შესაძლებელი ქაოსის შეცნობა (ეკო 2002: 5-173); ასეთი კომპრომისი, სხვათა შორის, პოსტმოდერნიზმისათვისაც გახდება დამახასიათებელი (ლიპოვეტსკი 1999: 28-31). ამას ვერ ვიტყვით კრუჩინონისა და ტერენტიევის პოეტური შემოქმედების უდიდეს ნაწილზე, რომელიც თავისი რადიკალიზმით ვერ სცდება პროტოენისა თუ პროტობგერის ბუნდოვანებას.

ილია ზდანევიჩი, მესამე „იდიოტი“ (მათივე განსაზღვრებით) ჯგუფიდან «41°», თბილისში დაიბადა 1894 წელს; დედამისი ქართველი იყო, მამა – პოლონელი. 1911 წლამდე თბილისში ცხოვრობდა, ხოლო შემდეგ, მისი ძმის, კირილეს კვალად, რომელიც მეცადინეობებს ესწრებოდა პეტერბურგის ხელოვნებათა აკადემიაში, პეტერბურგში ჩავიდა და იურიდიულ ფაკულტეტზე მოეწყო; 1917 წელს კვლავ თბილისში დაბრუნდა. აქვე გავიხსენოთ, რომ 1911 წელს თბილისში პარიზიდან დაბრუნდა მხატვარი ბორის ლოპატინსკი, ზდანევიჩების ოჯახის დიდი მეგობარი, რომელმაც თან ჩამოიტანა მარინეტის მანიფესტები და იტალიური ფუტურიზმის ზოგი სხვა პუბლიკაცია, რომლებიც ახალგაზრდა ილიას მისცა წასაკითხად. „ჩემთვის, სიმბოლიზმის მიმბაძველისათვის, ეს მოქცევის ტოლფასი რამ იყო“, იგონებდა მრავალი წლის შემდეგ პარიზში ილია ზდანევიჩი¹.

ჯგუფ «41°»-ის ფარგლებში მან საკუთარი ზაუმი შექმნა თავის დრამატულ პენტოლოგიაში სახელად *аслаанлИчья* [„ვირასპექტები“], რომელიც შეიცავდა *драებს* [„დრა“-ებს] (ზდანევიჩი სიტყვა *დრამის* შეკვეცილ ფორმას იყენებდა) *Янкокр УльалнАнскай* [„ალბანეთის მეფე იანკო“], *асЕлнапракАт* [„დაქირავებული ვირი“], *ОстрафпАсхи* [„ადგომის კუნძული“] და *згАЯкабн* [„თითქოს, ზგააო“]; ეს ოთხივე დრა თბილისში გამოქვეყნდა 1918 და 1920 წლის სექტემბრის შუალედში, ხოლო მეხუთე – *лидантЮфАрам* [„ლიდანტიუ ფარის“] 1923 წელს პირველად პარიზში გამოქვეყნდა, სადაც იმ დროს ი. ზდანევიჩი ემიგრაციაში იყო წასული და სადაც მიიღო ფსევდონიმი *ილიაზდ*.

ყველა ეს დრა, მათი სტილისტური ორაზროვნების გამო, ისეთი ნაწარმოებებია, რომლებიც სხვადასხვაგვარ დადგმას ითვალისწინებს; შეიძლება მათი წაკითხვა, დეკლამირება, სიმღერად შესრულება და ცეკვად წარმოდგენა თოჯინების თეატრში. შესაძლოა, თოჯინების თეატრი ყველაზე შესაფერისი ადგილია მათი დადგმისათვის, ვინაიდან მათი შექმნის დროს ზდანევიჩი, მისივე აღიარებით, უკრაინული თოჯინების თეატრის ერთ-ერთი სახეობით, ვერტეპით, იყო გატაცებული. ვერტეპის

¹ Iliazd. *Lettre à Ardengo Soffici. Cinquante années de futurisme russe* [წერილი არდენგო სოფიჩის. რუსული ფუტურიზმის ორმოცდამეათე წლისთავი], édition établie par R. Gayraud. // *Carnet de l'Iliazd Club*. Vol. 2. Paris MCMXCII, p. 26.

წარმოდგენები ჩვეულებრივ ორ სივრცედ გაყოფილ სცენაზე იმართებოდა. ქვემო, ანუ „ადამიანურ“ სივრცეზე, დედამიწაზე მომხდარ ამბავს წარმოადგენდნენ, ხოლო ზემო, „ღვთაებრივ“ სივრცეზე, ამქვეყნიურ ამბებთან ერთად ბიბლიური პერსონაჟების მონაწილეობით საუფლო გარემოს მოვლენები ვითარდებოდა. თითქმის ყოველთვის მოქმედება ზენა სოფლის მოვლენებში ქვემო სოფლის ჩარევით მთავრდებოდა (პაჩლოვსკა 1998 : 467). ვერტეპის წარმოდგენათა ეს ბიპოლარული კონცეფცია გვხვდება *лидантЮф.Арам*-ში და პენტოლოგიის სხვა დრამებში (გეირო 1995 :109), თუმცა ზდანიევიჩთან „ზენა“ და „ქვენა“ არა სიუჟეტით, არამედ გამოყენებული ენის თვისებრიობით განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. „ზენა“ პლანში გვხვდება ზაუმის გამოყენება, ხოლო „ქვენა“ დონეზე გამოთქმასთან მაქსიმალურად მიახლოებული, ოღონდ ორთოგრაფიული წესების გარეშე, ფონეტიკური წერის მანერაა გამოყენებული, თანაც ნიმუშად მოსკოვური გამოთქმა აღებული (ხმოვანი ე ხდება ი, ხმოვანი ო ჩანაცვლებულია ა-თი, მჟღერი თანხმოვნები სიტყვის ბოლოს დაწერილია როგორც ყრუ თანხმოვნები და ა. შ.). რეჟის გეიროს აზრით, „დაბალი“ დონის ეს დამახინჯებული რუსული ენა არ უნდა მივიჩნიოთ „ზენა“ პლანში გამოყენებულ ზაუმად. ზაუმი „ქვენა“ დონისაგან დამოუკიდებელ და თვითკმარ ენად რჩება (გეირო 1995: 109-114). ზდანიევიჩს რიტმი თავისი შემოქმედების უმთავრეს ელემენტად მიაჩნდა და ამიტომ მახვილს სვამს ყოველ სიტყვაზე, რომლებსაც მთავრული ასოებით გამოყოფდა (*Янко*-ში მუქი შრიფტია გამოყენებული), რათა მისი ტექსტის ყოველ მკითხველს შესაძლებლობა ჰქონდეს, შეინარჩუნოს ავტორისეული ინტონაცია. ასეა თუ ისე, ზდანიევიჩის მიერ შექმნილი ორმაგი ენის სისტემა მრავალ სუსტ ადგილს, შეუსაბამობასა და წინააღმდეგობას შეიცავს და უნდა შეფასდეს არა იმდენად მეცნიერული თვალსაზრისით (რომელიც მას არ გააჩნია), არამედ იმის მიხედვით, თუ რამდენად იძლევა ტექსტის ეკლექტიკურ სიტყვაკაზმულ ლიტერატურულ ნაწარმოებად შექმნის შესაძლებლობას.

1921 წელს წითელმა არმიამ დაიკავა საქართველო და იქ კომუნისტური წყობილება დაამყარა. ცარიზმის დაცემის შემდეგ საქართველო 1918 წელს დამოუკიდებელი სახელმწიფო გახდა არჩეული სოციალ-დემოკრატიული მენშევიკური ხელისუფლებით. ოსიპ მანდელშტამის სიტყვებით, „სხვის მიერ დაღვრილ სისხლზე აღმოცენებულ ამ პატარა დამოუკიდებელ სახელმწიფოს უნდოდა უსისხლო ყოფილიყო. მრისხანე ძალებით გარემოცულს იმედი ჰქონდა, რომ შეუბღალავად და მშვიდობიანად შევიდოდა ისტორიაში, ერთგვარი ახალი შვეიცარია გახდებოდა, ნეიტრალური და უბინო ქვეყანა იქნებოდა“ (მანდელშტამი 1971: 198).

საქართველოში კომუნისტური რეჟიმის ძალადობრივ დამკვიდრებასთან ერთად რუსმა ავანგარდისტებმა დატოვეს თბილისი, ხოლო ქართველ ავანგარდისტებს რამდენიმე წელი ჯერ კიდევ ჰქონდათ საშუალება, გამოეხატათ თავიანთი იდეები, ვიდრე ქვეყანა საბოლოოდ მოექცეოდა ჯერ შიშის, ხოლო შემდეგ ტერორის მარნუხებში.

ჩვენი ტფილისი კი თანდათან ძირს იწევს
გრიგოლ რობაქიძემ ხერხემალი გადაუტეხა
მაგრამ მიწის ძვრა მაინც იგვიანებს.

(ტიციან ტაბიძე)

1922 წლის 22 აპრილს თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში გამართულ ლიტერატურულ საღამოზე რამდენიმე პოეტმა და მწერალმა საქართველოში ფუტურისტების ჯგუფის შექმნა გამოაცხადა, რასაც დამსწრეთა დაცინვა და ყიჟინა მოჰყვა. ამ ჯგუფში შედიოდნენ: ნიკოლოზ (ნიოგოლ) ჩაჩავა, პავლე (პავლო) ნოზაძე, ჟანგო ღოღობერიძე, აკაკი ბელიაშვილი, შალვა აღხაზიშვილი, ბიძინა აბულაძე, სიმონ ჩიქოვანი, ნიკოლოზ შენგელაია (მომავალში კინორეჟისორი, იმჟამად – პოეტი), ბესარიონ ჟღენტი, ბენო გორდეზიანი, ირაკლი გამრეკელი (რომელიც, ლ. გუდიაშვილის თქმით, „ახალი ქართული თეატრალური მხატვრობის სკოლის დამაარსებელია. მან პირველმა მოიტანა ქართულ თეატრში ის სპეციფიკა“ (გუდიაშვილი 1979: 79) და სხვები¹. პარალელურად ფუტურისტების ჯგუფი (ს. ჩიქოვანი და ბ. ჟღენტი) ქუთაისშიც შეიქმნა.

იმავე წლის 5 მაისს თბილისში გამართულ კიდევ ერთ ლიტერატურულ საღამოზე ფუტურისტებმა წაიკითხეს მანიფესტი „ფენიქსი“; კითხვას წამდაუნუმ აწყვეტინებდნენ და მას თან ახლდა გამაყრუებელი ხმაური. თავის მანიფესტში ჯგუფი ადრეული რუსული და იტალიური ფუტურიზმის თემატიკას მიმართავდა, რამდენიმე წლით ადრე აბსტრაქტულობასა და აბსურდულობის საკითხში ჯგუფ «41°»-ის მიღწევების ყოველგვარი გათვალისწინების გარეშე. მათი სახელგანთქმული რუსი და იტალიელი დამრიგებლების მსგავსად, ქართველი ფუტურისტები უარყოფენ წარსულს, „რადგან იგი არის სამლოცველო ბერების და მომაკვდავების“, აცხადებენ, რომ „ქართული პოეზიის დამახასიათებელი თვისება იქნება გაქანება, სითამამე და ამბოხება“ და რომ „ელექტრონის შუქმა ჩააქრო მთვარე და მეოცე საუკუნე აღარ იცრემლება სენტიმენტალობით“ და ბოლოს დასძენენ: „აღტაცებით შევცქერით ცამდე ამართულ სახლებს და ლოკომოტივის კვილით ვაბნევთ მუსიკას საქართველოს მიდამოებში“. ჯგუფ «41°»-ის აბსურდულობის თეორიებთან შედარებით ყოველივე ეს უკან გადადგმული ნაბიჯი იყო. და მაინც, საქართველოში ნაგვიანევი ფუტურიზმი გამალბული ტემპით განვითარდა და უკვე ფუტურისტების პირველივე ბეჭდვითი ორგანო უჩვეულო სახელწოდებით, გოგირდმჟავის ფორმულით H_2SO_4 , იმ დადასტური ნიჰილიზმის მძლავრ ზეგავლენას განიცდის, რომელთანაც მანამდე ჯგუფ «41°»-ის წევრები მივიდნენ.

H_2SO_4 -ის ერთადერთი ნომერი 1924 წელს გამოიცა. ერთი მხრივ, იგი აღბეჭდილია ოქტომბრის რევოლუციით, რომელმაც თავდაყირა დააყენა ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარების პერსპექტივა და აუცილებელი გახადა შემოქმედებითი სამყაროს ახლებური ხედვა, ხოლო, მეორე მხრივ, იმ ზოგიერთი ავანგარდისტული ჯგუფის თეორიათა ზეგავლენას განიცდის, რომლებთანაც ბრძოლის განზრახვა გაცხადებულია ჟურნალში. ამგვარად, იტალიელი ფუტურისტებისაგან, შვეიცარელი და ფრანგი დადასტურებისაგან და “Лед” („ლეფ“)-ის ჯგუფის თეორიებისაგან განდგომილი H_2SO_4 -ის ჯგუფის წევრები თავიანთ თავს ზუსტად ასე – ფუტურისტებად,

1 ი. ტერენტიევი იგონებს, რომ ქართველი ფუტურისტები მიმართავდნენ მას „როგორც ძველკაცს“. მეკითხებიან: „ჩვენი ამოცანები? ვის შევუტიოთ? როგორ ვლანძლოთ? რა ვაკეთოთ?“. ტერენტიევმა როგორც გამოუსწერებლმა ზაუმელმა ასე მიუგო: „არაფერია საჭირო, პოეტური ინტერნაციონალის გარდა. საჭიროა ენების კომბინირება ზაუმის საფუძველზე. ეს იქნება ყველაზე საჭირო და ყველაზე სახიფათო საქმე“. Терентьев И. Лед Закавказья. (Компания 41°). // «Лед». 1923, № 2, с. 177.

დადაისტებად, კონსტრუქტივისტებად და ლეფისტებად მიიჩნევენ. საუბარია ამბიციურ, მაგრამ განუხორციელებელ მცდელობაზე ერთად შეეკრიბათ ამ მოძრაობათა შემადგენელი ელემენტები, მათი შემოქმედებითი ენერგია, მათი დიდებული უტოპიურობა, განენმინდათ ისინი ბურჟუაზიული ხელისუფლების იმ დანალექებისაგან, რომლებმაც თავი იჩინეს იტალიაში, საფრანგეთსა და რუსეთში და ჩაეყენებინათ ეს მოძრაობები ახალი სოციალური წყობის სამსახურში კომუნისტური აღმშენებლობისათვის. ზოგადად, ეს არის მოძრაობა ვ. მაიაკოვსკისა და მისი „ლეფ“-ის მიერ დასახული მიმართულებით.

ამ ჯგუფის მეთაურად სიმონ ჩიქოვანი უნდა მივიჩნიოთ; მართალია, მას არ ეკავა მასში რაიმე ხელმძღვანელი თანამდებობა, მაგრამ საყოველთაო პატივისცემით სარგებლობდა. ევფონიური ასოციაციების, ალიტერაციების, ასონანსებისა და რითმების უსასრულო რიგის საშუალებით თავის ფუტურისტულ ლექსებში იგი უმთავრესად მუსიკალურობაზე დაფუძნებული ახალი ენის შექმნას ისახავს მიზნად.

ამ ხანის მისი ლექსების ყველაზე ცნობილ ციკლს მეტყველი სათაური აქვს – „ორკესტრული ლექსალობა“ და ნებისმიერი პოეტური ნაწარმოებისათვის ნიშანდობლივ მოცილეობას სემანტიკასა და ფონეტიკას შორის ჟღერადობის სასარგებლოდ წყვეტს, რომელიც სრულფასოვან და უნიკალურ მნიშვნელობას და ამდენად აზრის განმასხვავებელ ფუნქციას იძენს.

იმ ენთროპიისაგან თავის დასაღწევად, რომელიც დამახასიათებელია პოსტ-რომანტიკული გამოსახვის საშუალებებისათვის, პოეტი გარკვეულწილად რუსი კუბოფუტურისტების „სიტყვა როგორც ასეთი“-სა და „ფონეტიკური მახასიათებლის“ და ჯგუფ «41°»-ის აბსურდულობის თეორეტიკოსთა გზით მიდის. ამასთანავე, ის ენობრივი ქსოვილი, რომელსაც პოეტი იყენებს, მისი ლექსების რიტმული კადენცია და მისი უმთავრესი მამოძრავებელი მიზნები ხალხურ კულტურაში, კერძოდ, მისი მშობლიური სამეგრელოს ზეპირსიტყვიერ პოეზიაში იღებენ სათავეს. თვით ბგერითი რიგი ნაკარნახევია როგორც ქართული პოლიფონიური სიმღერებით, ასევე საქართველოში საუკუნეთა მანძილზე მყოფი სპარსი და აზერბაიჯანული წარმომავლობის მოლექსებისა და მომღერლების – აშულების პოეტური შემოქმედებითა და ტრადიციით.

ახალი ენის შექმნის მიზანს, რომლის მიღწევასაც რუსი ფუტურისტები და ჯგუფ «41°»-ის წევრები გონიერების მიღმა გაღწევითა და ზაუმის ენის შექმნით ცდილობდნენ, ჩიქოვანი მუსიკის საოცარი არსის საშუალებით აღწევს და პოეზიის შემადგენელი ტონური საწყისის კრიზისსაც თავს აღწევს.

უნდა აღინიშნოს, რომ ჩიქოვანმა ზაუმის ენის გონებრივი ხერხებიც მოსინჯა, მაგალითად, საფუძვლად აიღო ერთი ფუძე (ჩვენს შემთხვევაში – გული), რომელსაც უამრავი პრეფიქსი, სუფიქსი და ზმნების დაბოლოებანი დაურთო, სხვა ლექსიკურ ერთეულებთან შეერთებანი გამოიყენა და ამ გზით მთელი პოეტური ნაწარმოები შექმნა სათაურით „გული-საგულე და გადაგულიანება“ (ჩიქოვანი 1925: 1).

თავისთავად ნამოიჭრება კითხვა, აქვს თუ არა ყოველივე ამას რამე საერთო მსგავს ძიებებთან ხლენიკოვის შემოქმედებაში, მაგალითად, ლექსში *Заклятие смехом* [„სიცილით შელოცვა“] (1908). მიგვაჩნია, რომ ამ შემთხვევაშიც ჩიქოვან-

მა შეიძლო ქართულ ლიტერატურულ მემკვიდრეობაში ეპოვა ნიმუშები და მასალა თავისი ექსპერიმენტებისათვის. მართლაც, უკვე XVIII საუკუნეში ქართველი პოეტი ბესიკი ალიტერაციის, ევფონიური და რიტმული ვარიაციების შესანიშნავ ნიმუშებს გვთავაზობს და შეიძლება ისიც კი ითქვას, რომ ამ მხრივ იგი, მაგალითად, ლექსში „ტანო, ტატანო“, ფუტურისტული სდვიგოლოგიის წინამორბედად გვევლინება. ამგვარად, შეგვიძლია განვაცხადოთ, რომ ფუტურისტ ჩიქოვანის პოეტური გამოცდილება ქართულ კლასიკურ ლიტერატურულ მემკვიდრეობაში იღებს სათავეს, განსაკუთრებით – ლეგენდებში, ზღაპრებში, წარმართული ხანის შელოცვებში, რომლებითაც ეგზომ მდიდარია ქართული ზეპირსიტყვიერება.

1924 წლის დამლევს ქართველმა ფუტურისტებმა გამოსცეს ჟურნალ „ლიტერატურა და სხვა“-ს ერთადერთი ნომერი, რომლის გრაფიკა კ. ზდანევიჩის ეკუთვნის. დაახლოებით ერთი წლის შემდეგ, 1925 წლის დეკემბერში, ფუტურისტებმა დაიწყეს ერთკვირეული „დროულის“ გამოცემა, რომლის შემდგომი ორი ნომერი 1926 წელს გამოიცა.

ამ ორი ჟურნალის ლიტერატურული პროგრამა ჯერ კიდევ ნეგატიურ გასაღებშია შესრულებული. ჟურნალის შემქმნელები ინარჩუნებენ ადრინდელი ფუტურიზმის ნიჰილისტურ ლოზუნგს „უნდა დაინგრეს, რომ აშენდეს“¹ და კვლავ მწვავედ აკრიტიკებენ სხვა ჯგუფების, განსაკუთრებით ცისფერყანწელების², ლიტერატურულ შემოქმედებას, და კარგად ცნობილი ავანგარდისტული ტრაფარეტის შესაბამისად, თავიანთ თავს იმ ერთადერთ ძალად აცხადებენ, რომელსაც ძალუძს აამაღლოს და სრულყოს ქართული კულტურის დონე, იმდენადად, რამდენადაც მსოფლიო ლიტერატურის ყველზე თანამედროვე გამოვლინებას წარმოადგენენ (აქედან ჟურნალის სახელწოდებაც – „დროული“).

1926 წელს ქართული ფუტურიზმი არსებითად იცვლის გეზს თავის თეორიულ მიმართულებაში. გააცნობიერეს რა, რომ პოლიტიკური ვითარება შეიცვალა და საპროტესტო და ნეგატიური განწყობები სრულიად მიუღებელი იყო იმჟამინდელი წყობილებისათვის, ქართველი ფუტურისტები გაემიჯნენ თავინთ არცთუ შორეულ წარსულს მაიაკოვსკის „ლეფ“-ის პროექტის მისათვისებლად, რომელიც მიზნად ისა- ხავდა ხელოვნებაში იმგვარივე რევოლუციის მოხდენას, როგორც პოლიტიკის სფერო-ში მოხდა. ახალგაზრდა ქართველ ფუტურისტებს საშუალებაც კი მიეცათ უშუალოდ მაიაკოვსკისთან ემსჯელათ „ლეფ“-ს პროექტზე, როდესაც 1924 წელს პოეტი თბილისში ჩამოვიდა. ს. ჩიქოვანი იხსენებს თავის მოგონებებში, რომ როდესაც 1924 წლის 29 აგვისტოს კ. ზდანევიჩმა მაიაკოვსკის იგი წარუდგინა როგორც ფუტურისტული მიმდინარეობის პოეტი, მაიაკოვსკიმ თავისი მკვეთრი ბანით დაიგრგვინა: „ფუტურიზმი მოძველდა. ახლა მხოლოდ «ლეფი» არსებობს!“ (ჩიქოვანი 1968: 53).

1926 წელს ქართველმა ფუტურისტებმა მაიაკოვსკის «Левый Фронт Искусств»-ის [„ხელოვნებათა მემარცხენე ფრონტის“] მიზაძვით “მემარცხენე ფრონტი” დააფ-

1 ტფილისი, 5 დეკემბერი 1925 წ./„დროული“. 1925, №1, გვ.1.

2 ახალგაზრდა ფუტურისტებსა და ცისფერყანწელებს შორის სიტყვიერი შეხლა-შემოხლისა და კამათის შესახებ იხ. Никольская Т. Л. «Грузия-Феникс». // Никольская Т. Л. Авангард и окрестности. СПб. 2002, с. 120-126.

უძნეს და „დროული“-ს მეორე ნომერი უკვე მისი ბეჭდვითი ორგანოს სახით გამოიცა. მაგრამ ის ჟურნალი, რომელშიც სრული სახით გამოვლინდა ქართული ფუტურისტიკის ახალი დებულებები, „მემარცხენეობა“ იყო, რომლის პირველი ნომერი 1927 წელს გამოვიდა, ხოლო მეორე – 1928 წელს. ამასთანავე, ქართველი ფუტურისტების ეს ახალი ლეფისტური მოძრაობაც, „ხელოვნებათა ახალ ფრონტთან“ შედარებით, მნიშვნელოვანი დაგვიანებით ხასიათდება. მოხდა ისე, რომ მათ „ლეფის“ ხანის პროექტის ზეგავლენა განიცადეს, რომლის უტოპიური იდეები მაიაკოვსკიმ უკან მოიტოვა და შემოქმედისათვის კომუნისტური პარტიის კულტურულ და ესთეტიკურ ღირებულებათა აუცილებლობის შესახებ პოლიტიკური და შემოქმედებითი მსჯელობებით გაჯერებული და სოცილოგიური მიზნებისაკენ მიმართული „Новый Лед“ („ახალი ლეფი“) გამოაქვეყნა. ქართველ ფუტურისტებს მიაჩნდათ, რომ საჭირო იყო „ხელოვნებისა და ოსტატობის იგივეობის განმტკიცება და ხელოვნების საზოგადოებრივი ფუნქციის ძიება“,¹ მაგრამ არ იზიარებდნენ 1918 წელს რუსი ფუტურისტების მიერ ჟურნალ „Искусство Коммуны“-ში გამოთქმულ აზრს შემოქმედისა და პროლეტარის თანასწორობის შესახებ.

შემოქმედის შრომის თავისებურების აღიარებასთან, მისი შრომის, როგორც თავისი საქმის სპეციალისტად მიჩნევასთან ერთად ავანგარდისტების უკანასკნელი ქართული ფგუფი საბჭოთა კავშირში კომუნისტური პარტიის ხელმძღვანელობით დაძრულ ინდუსტრიალიზაციის ტალღას აჰყვა და ბოლოს მთლიანად შთაინთქა მასში.

(დედანი: Манаширова И., Каменская Е. (сост.). Грузинский Авангард 1900-1930-е. Пиромани, Гудиашвили, Какабадзе и другие художники. Из музеев и частных собраний. Москва 2016).

რუსულიდან თარგმნა ირაკლი კენჭოშვილმა.

დამოწმებანი:

ეკო 2002: Eco, U. *Le poetiche di Joyce* [ჯოისის პოეტიკები]. Milano: 2002.

გეირო 1995: Gayraud, R. *Promenade autour de Ledentu le phare* [prominada „lidantiu faris“ garSemo]. Iliazd. *Ledentu le phare*. Paris: 1995.

გუდიაშვილი 1979: გუდიაშვილი, ლ. *მოგონებათა წიგნი*. თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1979.

იაშვილი 1916: იაშვილი, პ. *პირველთქმა*. „ცისფერიყანები“, 1916, № 1.

ივანოვი 1974: Иванов, В. „Две стихии в современном символизме“. Иванов В. *Собрание Сочинений*. Т. 2. Брюссель: 1974.

კრუჩონიხი 1919: Крученых, А. *Фантастический кабачок*. «Куранты». 1919, № 2, с. 19-21.

ლიპოვეტსკი 1999: Lipovetsky M. *Russian Postmodernist Fiction. Dialogue with Chaos*. Armonk-New York: 1999.

¹ 1928 წელი – ზაფხული // „მემარცხენეობა“. 1928, № 2, გვ. 1-2.

მაიაკოვსკი 1958: Маяковский, В. Капля дегтя. Маяковский В. *Полное Собрание Сочинений*. Т.1. Москва: 1958.

მანდელშტამი 1974: Мандельштам, О. «Мне Тифлис горбатый снится». Мандельштам О. Стихотворения. Ленинград: 1974.

მანდელშტამი 1971: Мандельштам, О. Меньшевики в Грузии. Очерк. Мандельштам О. *Собрание Сочинений в трех томах*. Т. 2. New York: 1971.

მარცადური 1984: Marzaduri, M. *Dada Russo. L'avanguardia fuori della Rivoluzione* [რუსული დადაიზმი. ავანგარდი რევოლუციის საზღვრებს მიღმა]. Bologna: 1984.

ნიკოლსკაია 2000: Никольская, Т. «Фантастический город». *Русская жизнь в Тбилиси (1917-1921)*. Москва: 2000.

პაჩლოვსკა 1998: Pachlovskia O. *Civiltà letteraria ucraina* [უკრაინული ლიტერატურული კულტურა]. Roma: 1998.

სახნო 1999: Сахно, И. Русский Авангард. Живописная теория и поэтическая практика. Москва: 1999.

ტაბიძე 2011: ტაბიძე, ტ. *არტისტული კაფე ქიმერიონი და მისი მოხატულობა. ტფილისი, 1919 წელი*. თბილისი: 2011.

ტერენტიევი 1919: Терентьев, И. *17 ерундовыхорудий*. Тифлис: 1919.

ჩიქოვანი 1925: ჩიქოვანი ს. გული-საგულე და გადაგულიანება. „დროული“, 1925, № 1.

ჩიქოვანი 1968: Чиковани, С. *Мысли. Впечатления. Воспоминания*. Москва: 1968.

Luigi Magaroto
(Italy, Padua)

Post Symbolism, Futurizm and Dadaizm in Georgia

Summary

Key words: Blue Horns poets, Grigol Robakidze, futurism, dadaizm, Aleksei Kruchonykh, Ilia Zdanevich, Simon Chikovani.

The Georgian Blue Horns manifesto, published in 1916 by poet Paolo Iashvili and entitled “Pirveltkma” (The First Word), has elements reminiscent of the Italian futurist manifesto (written in 1909 by Filippo Tommaso Marinetti); these include eccentricity, dandyism, exhibitionism (nonconformism), antagonism, demagoguery, scandalmongering, anti-traditionalism, machine idolatry and violence. In other words, Blue Horns poets were typical incendiaries, who extolled the beauty of destruction. Their poetry was still imbued with symbolist elements, but they promised to carry out a powerful post-symbolist operation against tradition.

After the outbreak of the First World War, many Russian artists and writers fled to Georgia's capital, where food was plentiful. In Tbilisi the Russian literary world was divided into symbolists, acmeists and futurists. In the second half of the first decade of the twentieth century, thanks to the presence of Russian intellectuals and the activism of the indigenous poets of the Blue Horns,

together with eccentric and leading personalities such as Grigol Robakidze, Aleksei Kruchonykh and Ilia Zdanevich, Tbilisi became a very lively city: cabarets were opened, many newspapers and magazines were published and every evening the city was filled with debates on art, poetry, novels, philosophy, music, ballet.

In February 1921 the Red Army entered Tbilisi and established Soviet power. In 1922, some young people such Simon Chikovani, Irakli Gamrekeli and Beno Gordeziani founded a futurist group. In keeping with the avant-garde stereotype, their programme was nihilistic, but in 1926 they understood that times had changed and made an enormous turning point in their theory. Copying the Left Front of the Arts, organized by Mayakovsky in Moscow, they founded the Left Front. The following year, publishing magazine “Memartsxeneoba” (Leftism), they agreed with the Communist party’s demands for industrialization of the country, and, ultimately, this group too was swallowed up by the party.