

თემურ კობახიძე (საქართველო)

ტომას ელიოტის „ოთხი კვარტეტის“ მითოპოეტიკური კატეგორიები

*„ნარსულს და მომავალს განაპირობებს
მარად უძრავი მარადისობა, რომლისთვისაც
უცხოა ნარსულიც და მომავალი“.*
ნეტარი ავგუსტინე. აღსარებანი.

ესეში „პოეზიის მუსიკა“ (1942) ელიოტი აღნიშნავდა, რომ „როდესაც პოეტი პოეზიის შესახებ საუბრობს, ის... ყოველთვის ცდილობს იმ ტიპის პოეზიის დაცვას, რომელსაც თვითონ ჰქმნის, ან რომლის შექმნასაც აპირებს“ (Eliot 2009: 26). ამ კონტექსტში უნდა იქნას გააზრებული ელიოტის მიერ ნაწარმოების მხატვრული მთლიანობის დაჟინებული მოთხოვნაც, რომელიც როგორც წარმოსახვის, ისე აღქმის პლანში, მთელი მისი ესთეტიკისათვის განმსაზღვრელია და რომლის აუცილებლობასაც ის თავის თეორიულ ნაწერებში ხშირად იმეორებს. ლიტერატურა საერთოდ და საკუთრივ პოეზია მას მხატვრულ ტექსტში ესთეტიკურ შთაბეჭდილებათა მოწესრიგების, გარესამყაროს ქაოსის დაძლევის საშუალებად წარმოედგინა. პროგრამულ წერილში „ულისე, წესრიგი და მითი“ (1923) ჯოისისა და იეიტსის „მითოსურ მეთოდს“ ის მომანესრიგებელ საწყისად, „თანადროული ისტორიის ქაოსის“ ესთეტიკურ მთლიანობად გარდასახვის მეთოდად მიიჩნევს (Eliot 1975: 175). „იდეალურ წესრიგს“ (Ideal order), ანუ იმავე ესთეტიკური მთლიანობის პრინციპს ეფუძნება პოეტის მიერ მხატვრული ლიტერატურის ზეისტორიული, ფაქტობრივად, ლიტერატურის ისტორიასთან დაპირისპირებული, მითოპოეტიკური ხედვაც: „ხელოვნების არსებული ძეგლები“, წერდა იგი, „ერთმანეთში იდეალურ წყობას ჰქმნიან, რომელიც ყოველი ჭეშმარიტად ახალი ნაწარმოების გამოჩენისთანავე... ოდნავ მაინც იცვლება“ (Eliot 1999: 23). აქედან გამომდინარე კი იცვლება ყოველი კონკრეტული ნაწარმოების კავშირები, პროპორციები, ფასეულობები, როგორც სხვა ნაწარმოებებთან, ისე ამ მთლიანობასთან მიმართებაში და სწორედ ეს არის სიახლესა და უკვე არსებულს შორის შესაბამისობა. „მეტაფიზიკოს პოეტებშიც“ (1921) ელიოტი ისევ და ისევ ხაზს უსვამს პოეტური აღქმის მთლიანობას — ის აღნიშნავს, რომ ჩვეულებრივი ადამიანისაგან განსხვავებით, რომლის „შთაბეჭდილებები ქაოტურია, მოუწესრიგებელია, ფრაგმენტურია“, პოეტის ცნობიერებაში ეს შთაბეჭდილებები „ახალ მთლიანობებს ჰქმნიან“ (Eliot 1999: 287), საერთოდ, ეს „მთლიანობის“ თემა და შესაბამისი იმპერატივი წითელ ზოლად გასდევს ელიოტის მთელ კრიტიკულ მემკვიდრეობას და ფაქტობრივად, მისი მხატვრული პოზიციის საფუძველს შეადგენს. ცხადია, რომ ეს პოზიცია არა მხოლოდ ინტუიციური ან გემოვნებისმიერი, არამედ დიდი ინტელექტუალური ძალისხმევის შედეგიც იყო. ამას მონიშნავს ელიოტის მთელი პოეზიის ურთულესი ინტელექტუალური ქარგა, მთელი მისი ლიტერატურულ-კრიტიკული ნააზრვის სიღრმე, რომელიც, ფაქტობრივად,

კონცენტრირებული სახით შეიცავს ინგლისურენოვანი მაღალი მოდერნიზმის ესთეტიკურ კონცეფციას.

ცხადია, ჩვენ ვერასოდეს ვერ ჩავიხედავთ პოეტის პირად „ლაბორატორიაში“, ვერ შევისწავლით მისი შემოქმედებითი ღწვის ფსიქოლოგიურ მოტივებს და ვერ გავარკვევთ, თუ საბოლოოდ, რა შინაგან განცდათა ხარჯზე იქმნებოდა „ოთხი კვარტეტი“. ბიოგრაფიული ფაქტები (რომლებიც ჯერ თავისთავად ითხოვენ ინტერპრეტაციას, ანალიზს, შემდეგ კანონზომიერებად გააზრებას და ა.შ.) ასეთი დონის მხატვრულ შემოქმედებაში ყოველთვის ძალიან გაშუალებულია და მათზე დაყრდნობით გამოტანილი დასკვნები არსებითად, მხოლოდ ვარაუდებია. ფაქტობრივად, ერთადერთი, რაც მთლიანად ჩვენს განკარგულებაშია და ობიექტურად არსებულ მხატვრულ რეალობას წარმოადგენს, არის თვით „ოთხი კვარტეტის“ ტექსტი, ანუ პოეტის შემოქმედებითი ინტუიციისა და ინტელექტუალური ძალისხმევის იშვიათი სინთეზი, რომელიც ლამის განასახიერებს მხატვრული მიზანშეწონილების ცნებას. და რახან ხელთ გვაქვს ტექსტი, ჩვენ მასში სწორედ იმ თვისებრიობას აღვიქვამთ, რომელიც მას ამ ობიექტურად არსებულ, პოეტის პიროვნებისაგან დამოუკიდებელ მხატვრულ რეალობად აქცევს. თუ მხედველობაში მივიღებთ, რომ მხატვრული ნაწარმოები წარმოსახვისა და აღქმის განუყრელ ერთიანობას წარმოადგენს და რომ აღქმის გარეშე ის ისევე ვერ იარსებებს, როგორც ვერ იარსებებდა შეუქმნელად, უნდა გავაცნობიეროთ ისიც, რომ წარმოსახვის დასრულების შემდეგ ის უკვე მისი ავტორისაგან დამოუკიდებელი აღქმა-გააზრების საგნად, ობიექტური მხატვრული რეალობის ფაქტად იქცევა. რაც არ უნდა ყოფილიყო შექსპირის მოტივები „ჰამლეტის“ შექმნისას, ჩვენ დღეს ვკითხულობთ მარადიული პრობლემატიკით ობიექტურად დახუნძლულ ტრაგედიას და არა შექსპირის პირად მოტივებს, რომლებმაც, შესაძლოა, მას ეს ტრაგედია შეაქმნევინა.

თვით ელიოტი აღნიშნავდა, რომ „სხვადასხვა მკითხველისათვის ლექსი, შესაძლოა, სულ სხვადასხვა რამეს ნიშნავდეს და ყველა ეს მნიშვნელობა შეიძლება განსხვავდებოდეს იმისგან, რაც ავტორს ჰქონდა ჩაფიქრებული. მაგალითისათვის, პოეტი შესაძლოა აღწერდეს რაღაც კონკრეტულ პირად შთაბეჭდილებას და სხვას არაფერს გულისხმობდეს, მაგრამ მკითხველისათვის მისი ლექსი შეიძლება იქცეს ზოგადი სიტუაციის, ან მისი საკუთარი პირადი შთაბეჭდილების გამოხატულებად. მკითხველის ინტერპრეტაცია შეიძლება განსხვავდებოდეს ავტორისეულისაგან და ისეთივე მართებული, ან უკეთესიც იყოს“ (Eliot 2009: 30-31). დღეს, როდესაც ავტორი ველარაფერს შეცვლის თავის ნაწარმოებში, „ოთხი კვარტეტი“, როგორც აზრისა და განცდის სინთეზი, მხოლოდ მკითხველის აღქმაში არსებობს; მისი წარმოსახვა დასრულებულია, ტექსტი – დადგენილი. მაგრამ თავად მკითხველი სოციალურად, კულტურულად და ფსიქოლოგიურად დეტერმინირებული ესთეტიკური სუბიექტია — ნაწარმოებს ის თავისი გემოვნების, განათლების, კულტურის, სოციალური ფონის და ა.შ. შესაბამისად აღიქვამს. სხვანაირად რომ ვთქვათ, „კვარტეტების“ აღქმა იმდენი სახის არსებობს, რამდენიც მკითხველია და ობიექტურობის „გარანტი“ აქ ისევ და ისევ ობიექტურად არსებული ნაწარმოები, ანუ პოემის ტექსტია. ყველა ტექსტუალურად შესაძლებელი ინტერპრეტაცია მასში აპრიორულად არის ჩადებული და აღქმისათვის ის არ საჭიროებს რაიმე დამატებით (ვთქვთ, ისტორიულ, ან პოეტის პიროვნულ-ბიოგრაფიულ) კონტექსტში „ჩასმას“. როგორც ობიექტურ,

უზოგადეს, მითოსურსა და მელოსურ პრინციპებზე დაფუძნებული სამყაროს პოეტიკური მოდელი, „ოთხი კვარტეტი“ თავისი საკუთარი, შინაგანი კანონზომიერებებით არსებობს. ჩვენს ამოცანასაც სწორედ ამ კანონზომიერებათა დადგენა შეადგენს. პარადოქსია, რომ ამ ერთი შეხედვით საოცრად პირადულსა და ნატიფი აღმსარებლური ლირიზმით აღბეჭდილ პოემას, ამავე დროს, სრულიად თავისთავადი, მითოსურ პლანში განზოგადებული და ავტორის პიროვნული მოტივებისაგან დამოუკიდებელი თვისებრიობა გააჩნია.

მწერლის ან პოეტის პიროვნული, სუბიექტური სანყისი ნაწარმოებში ყოველთვის დროისმიერი, ქრონოლოგიური და საბოლოოდ, რეალურ-ისტორიული მომენტის შემომტანი სანყისია. როგორც საქსოფონისტი პაბლო მიმართავს ჰარი ჰალერს ჰესეს „ტრამალის მგელში“, მაგიურ თეატრში სტუმრობისას, „თქვენ, რა თქმა უნდა, მშვენივრად მოგეხსენებათ, რომ დროის დაძლევა და რეალობისგან თავის დაღწევა... ფაქტობრივად, ეგრეთ წოდებული პიროვნების მოშორების სურვილია... ამიტომაც გთავაზობენ, რომ ეს თქვენი პატივცემული პიროვნება აქაურ გარდერობში ჩააბაროთ“. უნდა ვივარაუდოთ, რომ ლექსის სწორედ ამგვარ სპეციფიკას გულისხმობდა თვით ელიოტიც, როდესაც წერდა, რომ პოეზიის შექმნა პიროვნების აღზევება კი არ არის, არამედ პიროვნებისაგან თავის დაღწევაა. „მაგრამ მხოლოდ იმან, ვისაც პიროვნება და ემოციები გააჩნია, იცის, თუ რას ნიშნავს ამ ორი რამისგან თავის დაღწევა“ (Eliot 1999: 21). იმ ეფექტის თვალსაზრისით, რომელსაც პოემა მკითხველზე ახდენს, „ოთხი კვარტეტის“ მხატვრული სტრუქტურა მუსიკის ხერხთა საშუალებით დროსთან შერკინებას, მის დაძლევას, დროის სივრცედ ქცევას გულისხმობს. პოეზიის, როგორც ჟანრის სტრუქტურულ საკითხთა გადანყვევებისას, ელიოტი მიმართავს მუსიკას და სწორედ მასში ხედავს ამ გარდასახვის გზას და საშუალებას. ამავე დროს, მუსიკას ის გაიაზრებს არა მხოლოდ როგორც ხელოვნების ცალკე დარგს, არამედ როგორც თავისი საკუთარი ნაწარმოების რიტმულ, ინტონაციურ და თემატურ ორგანიზაციას, როგორც მის მხატვრულ საშუალებათა ერთობლიობას, რომელიც აუქმებს ნაწარმოების შინაგან, დროისმიერ ქრონოლოგიას და ანიჭებს მას სიმულტანურ, „ერთდროულ“ სივრცობრივ ფორმას. სხვანაირად რომ ვთქვათ, მუსიკასთან სტრუქტურული ნათესაობა „კვარტეტებში“ მხატვრული სივრცისა და მხატვრული დროის კატეგორიებით გამოიხატება.

ჯერ კიდევ ნორთროპ ფრაი აღნიშნავდა, რომ „ზოგი ხელოვნება დროშია განფენილი, ზოგიც განთავსებულია სივრცეში“. მიუხედავად ამისა, „როგორც დროში, ისე სივრცეში, ნებისმიერი ხელოვნების აღქმაა შესაძლებელი... ამ მხრივ, ლიტერატურას მუსიკასა და ფერწერას შორის შუალედური საფეხური უჭირავს“ (Frye 1998: 224). ცხადია, ლიტერატურის სახეობათაგან ეს ყველაზე მეტად პოეზიას ეხება, განსაკუთრებით კი მოდერნისტულ პოეზიას, ან უფრო ფართოდ – მოდერნისტულ ლიტერატურას, სადაც ეს „ორსახოვნება“ — ერთი მხრივ, დროისმიერება, ხოლო მეორე მხრივ, მყისიერი სივრცულობისკენ სწრაფვა — გაცნობიერებული პოეტიკის ძირითადი პრინციპია. ელიოტთან დაკავშირებით, მართებულად შენიშნავს რონალდ ტემპლინი, რომ „მისი პოემა, თუმცა ის დროსა და სივრცეს მოიცავს (48 გვერდი!), ერთდროული აღქმისა და მყისიერების ატმოსფეროს წარმოქმნის“ (Templin 1997: 161).

იმის მიუხედავად, რომ ელიოტს ბევრჯერ გამოუთქვამს აზრი მუსიკაზე, მისი გამონათქვამები ყოველთვის მუსიკისა და პოეზიის ზოგადესთეტიკურ სი-ახლოვეს ეხება, შუქს ჰფენს მისი საკუთარი მხატვრული მეთოდის სპეციფიკას და უპირველესად გულისხმობს პოეზიას. ამ თეორიულ ნაწერებში ხშირად გვხვდება ტემპორალურ ხელოვნებათა დროის გაუქმებისაკენ სწრაფვის კონცეფცია. მაგალითისათვის, პოლ ვალერის „პოეზიის ხელოვნების“ წინასიტყვაობაში პოეტი აღნიშნავდა, რომ „თვით მუსიკა შეიძლება აღქმულ იქნას, როგორც ზედროულობისაკენ (Timelessness), განუხორციელებელი სწრაფვა. და თუ სხვა ხელოვნებებზე შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ისინი დროში ხანგრძლივობისკენ (Duration) ისწრაფვიან, მუსიკის შესახებ შეიძლება ითქვას, რომ ის ფერწერის, ან ქანდაკებისათვის დამახასიათებელი უძრავობისკენ მიიღწვის... უფრო მეტ სიამოვნებას ვღებულობ მუსიკალური ნაწარმოებისაგან და უკეთ „მესმის“ ის, თუ ის ჩემთვის კარგად არის ცნობილი, თუ მისი შესრულებისას ყოველ წამს მახსოვს უკვე მოსმენილი ნაწილიც და ისიც, ჯერ კიდევ რომ მოსასმენია. როგორც იდეალს, ვამჯობიდნებდი, რომ შემეძლოს დიდებული სიმფონიის ერთდროულად აღქმა, როგორც მთლიანობისა“ (Eliot 1958: XIV).

„ოთხ კვარტეტში“ მელოსურ და მითოსურ სანყისთა სინთეზს, მათ ფაქტობრივ იგივეობას და მათი საშუალებით დროის დაძლევის ცდას ჩვენ ვრცლად შევეხეთ ელიოტის პოეზიისადმი მიძღვინილ სხვა ნაშრომში (კობახიძე 1992). აქ ვიტყვით მხოლოდ, რომ ანალოგიური მოსაზრებები გვხვდება მრავალ გავლენიან კრიტიკოსთან, მწერალთან, ლიტერატურის თეორეტიკოსთან თუ სხვა ჰუმანიტართან, რომლებიც, ხშირად ერთმანეთისაგან სრულიად დამოუკიდებლად აღნიშნავენ, რომ მითოსი, როგორც უნივესალური და ზედროული ენა, ძალზე ახლოს დგას მუსიკასთან და იზიარებს მის ძირეულ სპეციფიკას მთავარ, ესთეტიკურ ასპექტში. ამ ავტორთა აზრით, მითოსი და მელოსი ნაწარმოების შინაგანი მხატვრული დროის, როგორც მხატვრული ფორმათქმნადობის პრინციპის, მარეგულირებელი სანყისებია. მითოსი და მელოსი დროის მარწუხებისგან თავის დაღწევის საშუალებად მიაჩნდა კლოდ ლევი-სტროსსაც. ამ, სტრუქტურული ანთროპოლოგისათვის ერთი შეხედვით განყენებულ პრობლემას ის ვრცლად განიხილავს თავისი ცნობილი ნაშრომის, „ნედლისა და მომზადბულის“ წინასიტყვაობაში: „მუსიკა და მითოლოგია წარმოადგენენ ენებს, რომლებიც ... ფერწერისაგან განსხვავებით, ითხოვენ დროში გავრცობას, რათა მასში გამოვლინდნენ, მაგრამ მათი ეს მიმართება დროსთან ძალიან სპეციფიკური ხასიათისაა. იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს მუსიკას და მითოლოგიას დრო მხოლოდ იმისთვის სჭირდებათ, რომ ის უარყონ — მუსიკაც და მითოლოგიაც დროის განადგურების ინსტრუმენტებია. ბგერისა და რიტმის მიღმა, მუსიკა მოქმედებს პირველყოფილ დონეზე, რომელიც არის მსმენელის ფსიქოლოგიური დრო. მუსიკა დროის იმ მონაკვეთს, რომელშიც მას ვუსმენთ, საკუთარ თავში ჩაკეტილ, სინქრონულ მთლიანობად აქცევს. მუსიკალური ნაწარმოების შინაგანი ორგანიზაციის გამო, თვით მისი მოსმენის ფაქტი აჩერებს დროს. ამიტომ არის, რომ როდესაც მუსიკას ვუსმენთ და სანამ მას ვუსმენთ, ჩვენ უკვდავებას ვეზიარებთ“ (Levi-Strauss 1983: 15). ამ თვალსაზრისით, მითების სტრუქტურული ანალიზის „მამად“ ლევი-სტროსი ვაგნერს მოიხსენიებს, ვის მუსიკალურ დრამაშიც, მისი აზრით, მითისა და მუსიკის სწორედ ეს სინთეზია მიიღწეული.

ელიოტის პოემის „მუსიკალურობაც“ სწორედ იმაში გამოიხატება, რომ დროის სივრცედ ქცევის საშუალებად მასში მუსიკალურ ხერხთა პოეტიკური ანალიზი გვევლინება, იმ თავისი ძირეული თვისებით, რომელიც მას მითოსთან აკავშირებს. მელოსით გამსჭვალულ პოეზიას ელიოტი მეტაფორულად წარმოსახავს, როგორც პარადოქსს — „მეტყველ მდუმარებას“, ან „უძრავ მოძრაობას“. ასე იქმნება „მდუმარე“, „უძრავი“ და „ზედროული“ არსის დროში გავრცობილი, „მეტყველი“ და „მოძრავი“ ხატი, ანუ (თუ მუსიკისმცოდნე ბ. ვ. ასაფიევს მისი ცნობილი წიგნის სათაურს დავესესხებით) „მუსიკალური ფორმა, როგორც პროცესი“. პოეტურ მსჯელობაში ამ ფრომას ელიოტი მეტაფორულად მოიხსენიებს, როგორც „ჩინურ ლარნაკს, უსასრულოდ რომ ბრუნავს თავის უძრაობაში“:

Words move, music moves
Only in time; but that which is only living
Can only die. Words, after speech, reach
Into the silence. Only by the form, the pattern,
Can words or music reach
The stillness, as a Chinese jar still
Moves perpetually in its stillness.

[სიტყვებიც და მუსიკაც მხოლოდ დროში იძვრიან. მაგრამ იმას, რაც მხოლოდ ცოცხლობს, მხოლოდ სიკვდილი თუ უწერია. მეტყველების შემდეგ, სიტყვები მდუმარებაში აღწევენ. მხოლოდ ფორმის, მოდელის საშუალებით შეუძლია სიტყვას ან მუსიკას უძრაობასთან (მდუმარებასთან) ზიარება — ისე, როგორც ჩინურ ლარნაკს, უსასრულოდ რომ ბრუნავს თავის უძრაობაში (მდუმარებაში)]

აღსანიშნავია, რომ სიტყვა “stillness” ერთდროულად „უძრავობასაც“ ნიშნავს და „მდუმარებასაც“, რასაც ელიოტი ოსტატურად იყენებს: პოემის თეოლოგიურ პლანში როგორც „უძრაობა“, ისე „მდუმარება“ ღვთაებრივი სანყისის ატრიბუტებად იქცევა. ამ ხატოვანი ფორმით ყალიბდება ნაწარმოებში სიტყვიერი კონოტაციების „ერთდროული“ მიწოდების ხერხიც, ანუ მოდერნისტული პოეტიკის ბირთვი — ის „ხანგრძლივი ანმყო“, ის მითოპოეტიკური კონტინუუმი, სადაც ვ. ტოპოროვის თქმით, „ხდება დროის შედეგება. ის ლამის უქმდება და სივრცობრივ ფორმა იძენს... დრო „სპაციალიზაციას“ განიცდის, მაშინ, როდესაც სივრცეს — პირიქით, გადაედება დროის შინაგანი, ინტენსიური თვისებები და ხდება მისი „ტემპორალიზაცია“ (Топоров 1983: 231). ელიოტს აღმქმელისა და აღსაქმელის ეს „ჩუმი“ ექსტატიკური სინთეზი, ეს უმაღლესი ესთეტიკური ტკბობის აქტი მეტაფორულად წარმოსახული აქვს, როგორც

...music heard so deeply
That it is not heard at all
But you are the music while the music lasts.

[მუსიკა, ისე ღრმად აღქმული, რომ ის სულ არ ისმის, მაგრამ შენ თვითვე ხარ მუსიკა, სანამ მუსიკა გრძელდება]

თუ „კვარტეტებს“ ნავიკითხავთ, როგორც „მუსიკალურ თემათა მონაცვლეობას“ (პ. გარდნერი), ან უფრო „თემას ვარიაციებით“, დავინახავთ, რომ პოემის ძირითადი თემა, რომელიც შემდგომ მის უსასრულო სახე-ცვლილებებში ვითარდება, სხვადასხვა „ინსტრუმენტის“ შესრულებით ჟღერს, იცვლება, იყოფა, შემდეგ ისევ ერთიანდება, თავიდან ისმის, ახლებურ ელფერს იძენს, თითქოს განსხვავებულ რიტმულ სურათს მისდევს და ბოლოს ისევ საზეიმოდ ჟღერს, არის დრო. ამ თემის წარდგენით იწყება პირველივე კვარტეტი ბერნტ ნორტონი“:

Time present and time past
 Are both perhaps present in time future
 And time future contained in time past.
 If all time is eternally present
 All time is unredeemable.

[ანმყო და წარსული ალბათ არსებობენ მომავალში და ალბათ წარსულიც შეიცავს მომავალს. თუ ყველა დრო მარადიულად ანმყოა, მაშინ ის აღუვსებელია.]

დროის ფილოსოფია, რომელიც ამ დასაწყისშია პოეტურად გაჟღერებული, ანტიკურ ხანაში იღებს დასაბამს, მაგრამ ყველაზე ლაკონურად (და ელიოტისათვის ყველაზე ახლობელი ფორმით) ის ჩამოყალიბებული აქვს ნეტარ ავგუსტინეს „აღსარებაში“: „...წარსული და მომავალი, საიდან არიან დრონი, როდესაც ახლაში წარსული უკვე აღარ არის, ხოლო მომავალი ჯერ არ არის? მაგრამ თუ ანმყო ყოველთვის ანმყოა და წარსულში არ გადადის, დრო ის მართლაც ვერ იქნება, რადგან ის მარადისობა“ (აღსარებანი, XIV, 17). გარდა იმისა, რომ „ოთხი კვარტეტი“ შინაგანი, მხატვრული დროის გაცნობიერებულ პოეტიკაზე აგებული ნაწარმოებია, ის აგრეთვე არის პოემა დროის შესახებ, ანუ მისი ძირითადი თემა არის დრო და მარადისობა.

დრო „კვარტეტების“ სწორდ ის განზომილებაა, რომელიც უშუალოდ გამოხატავს მელოსისა და მითოსის სინთეზს, როგორც ნაწარმოების პოეტიკურ წყობაში, ისე მის თემატურსა თუ ხატოვან ასპექტში. არსებითად, დრო „კვარტეტების“ უმთავრესი პოეტიკური კატეგორიაა. როგორც მითოსურ და მელოსურ საწყისთა მასინთეზირებელი პრინციპი, ის ნაწარმოების ყველა დონეს მსჭვლავას, მისი მხატვრული ქსოვილის უშუალო-გრძნობადი, რიტმული ორგანიზაციიდან თვით „ზედროულობის“ ეფექტის პოეტიკურ განხორციელებამდე. დროს, როგორც პოეტიკურ ფაქტორს, ელიოტი პარადოქსისებურად იყენებს: პოემის უშუალო-აღმად პლანში მუსიკალური, მითოლოგიური და სხვა თემატური მასალის ვარირება, მისი გამეორებადი მონაცვლეობა ციკლურ, წრისმაგვარ, შექცევად დროში ხორციელდება, მაგრამ ნაწარმოების სიღრმისეულ განზომილებაში, მითოსისა და მელოსის სინთეზირების დონეზე, იგივე დრო თავის უარყოფად — მარადიულ ანმყოდ, გასხვიოსნების მომენტად, „მყისიერებაში წარმოჩენილ მარადისობად“, ანუ „მბრუნავი სამყაროს უძრავ წერტილად“ წარმოგვიდგება:

At the still point of the turning world.

„კვარტეტების“ თემა და პოეტიკა განუყოფელია: უძრავობა და დროში გა-
 ყინულობა, ერთი მხრივ, პოემის ტექსტშია დეკლარირებული, როგორც მისი ერთ-
 ერთი თემატური ასპექტი, ხოლო მეორე მხრივ, ნაწარმოების ყველა მხატვრული
 საშუალება სწორედ იქითკენ არის მიმართული, რომ ეს უძრავობა, ეს მყისიერი და
 ამავე დროს, პროცესუალური ანმყო აღმქმელის ცნობიერებაში უმნიშვნელოვანეს
 პოეტურ ეფექტად აღიბეჭდოს. დროსთან დაკავშირებული ასოციაციები „ოთხი
 კვარტეტის“ ყველა ხატისა თუ სიმბოლური მოტივის მნიშვნელოვან ქვეტექსტს
 შეადგენს — იმ თვალსაზრისითაც, რომ ეს ხატები და მოტივები დროისმიერ (ან
 „ზედროულ“) მომენტზე მიაწინებენ მკითხველს და იმითაც, რომ თვით მათი წარ-
 მოსახვისა და შეკავშირების მეთოდი ისევე და ისევე მხატვრული დროის სინქრონი-
 ზაციას, აღქმაში მის გაუქმებას გულისხმობს. იმ ლიტერატურაში, რომელსაც ჩვენ
 პირობითად, „მაღალი მოდერნიზმის“ ლიტერატურას ვუნოდებთ, ამგვარი მეთოდი
 არც ისე იშვიათია და ელიოტიც სწორედ „მუსიკაში“ ხედავს დროის სივრცედ ქცე-
 ვის საშუალებას. „პოეზიის მუსიკაზე“ საუბრისას ის მუსიკას კი არ გულისხმობს,
 როგორც ცალკე ხელოვნებას, არამედ დროში განთავსებული მასალის რიტმულ,
 ინტონაციურ და თემატურ ორგანიზაციას, რომელიც იმგვარად არის განთავსე-
 ბული ამ დროში, რომ გარკვეული სივრცობრივი, აღქმაში „ერთდროულად“ მოცე-
 მული ფორმა შექმნას.

დისკურსი დროის ბუნების შესახებ არა მხოლოდ მხატვრული ლიტერატურ-
 რის, არამედ მთლიანად ესთეტიკური აზრის ისტორიაში უსასრულოდ რთული და
 წინააღმდეგობრივია. უკვე „მშრალი“ ფილოსოფიურ-შემეცნებითი, ან ღვთისმე-
 ტყველური სახით, „მყისიერებაში გამოხატული მარადისობის“ კონცეფცია ძვე-
 ლისძველია და მას უამრავი დიდი და მცირე ზოგადკულტურული ხატი ეფუძნება,
 გრანდიოზული რელიგიური და ინტერკულტურული წარმოდგენებით დაწყებული,
 კონკრეტულ მოდერნისტ ავტორთა მხატვრული მიგნებებით დამთავრებული.
 დროის პრობლემასთან ფილოსოფიური მიდგომის ის კონკრეტული ტრადიცია,
 რომელიც ელიოტის „კვარტეტებშია“ ასახული, პლატონის მოძვრებიდან იღებს
 დასაბამს, თუმცა ის დიდადაა დავალებული ეკლესიის მამებისგანაც, კერძოდ,
 ნეტარი ავგუსტინესგან, რომელიც ამ ტრადიციას თეოლოგიური თვალსაზრისით
 აგრძელებს. როგორც ბ. ბრეგვაძე აღნიშნავს პლატონის მისეული თარგმანის კო-
 მენტარში, „ტიმეოსის“ მიხედვით, კოსმოსის მონესრიგებული და ჰარმონიული
 მოძრაობა, გრძობად-კონკრეტული სამყაროს დინამიზმი სხვა არა არის რა, თუ
 არა იდეალური სინამდვილის უძრავობის, მისი სტატიურობის პროეცირება ქმნა-
 დობის წიაღში; ზუსტად ასევე დროც — ამქვეყნიურ საგანთა და მოვლენათა არ-
 სებობის, მათი მოძრაობისა და ცვალებადობის ფორმა — უცვლელი და უძრავი
 მარადისობის ანალოგიურ პროექციად გვევლინება. „მარადისობა“... ერთგვარი
 ექსტრატემპოლარული (დროის მიღმური, დროის გარეშე არსებული) რეალობაა
 (ჩვენი „უჟამო ჟამი“, ალბათ, ყველაზე სრულად და ამომწურავად გამოხატავს ამ
 ცნების შინაარსს)... „ტიმეოსის“ მარადისობა ინტეგრალური, ცალკეულ მომენტე-
 ბად განუწილველი დროა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მარადიული, წარუვალი ანმყო,
 რომელიც ხასიათდება ერთადერთი პრედიკატით — „არის“... [რომელიც] პლატო-
 ნის მიხედვით, მარტოოდენ მარადისობის ატრიბუტია“ (ბრეგვაძე 1994: 235-36).

მთლად ანალოგიურს თუ არა, აშკარად მონათესავე აზრს გამოთქვამს არისტოტელეც „ფიზიკაში“, ოღონდ უკვე თავისი საკუთარი ფუძემდებლური კატეგორიის, „ახლას“ განმარტებისას: „თუ ერთდროული — არა ადრინდელი და არა მერმინდელი — ერთსა და იმავე „ახლა“-ში არსებობასა ნიშნავს, ამიტომ თუ ამ „ახლა“-ში მოქცეულია ადრინდელიც და მერმინდელიც, მაშინ ერთდროული იქნება ათი ათასი წლის წინანდელი ამბავიც და ისიც, რაც დღეს მოხდა, და არაფერი იქნება ერთმანეთზე ადრინდელი ან გვიანდელი („ფიზიკა“, IV, 10, 218ა)

საბოლოოდ, ელიოტიისათვის გამოკვეთილად ახლობელი სახით, აწმყოს „ზედროულობის“ კონცეფცია ნეტარ ავგუსტინეს „აღსარებანში“ გვხვდება, დასავლური ეკლესიის ამ მართლაც დიდი მამის საოცრად გურნფელი ემოციით გაჯერებულ ტექსტში: „ვინ შეაჩერებს და გასაქანს არ მისცემს მას (დროს — თ.კ.), რათა თუნდაც წამით შემდგარმა აღიქვას მარად უძრავი მარადისობის სხივოსანი ათი-ნათი და დროის უწყვეტ დინებას შეადაროს იგი?.. დროის ხანგრძლივობას ურიცხვი მსწრფლმავალი წამის სიმრავლე განაპირობებს, გამუდმებით რომ ენაცვლებიან ერთმანეთს. მარადისობაში არა არის რა წარმავალი, არამედ მარადი აწმყოა, მთელი თავისი სისავსით. დრო კი ვერასოდეს ვერ იქნება პირწმინდად აწმყო... მთელ წარსულს მომავალი მიერეკება, მთელი მომავალი წარსულს მისდევს, ხოლო ერთიცა და მეორეც იმისგან იღებს დასაბამს, იმისგან მომდინარეობს, რასაც მარადი აწმყო ჰქვია. ვინ შეაჩერებს კაცის გულს, რათა უძრავად შემდგარმა იხილოს თუ როგორ განაპირობებს წარსულსაც და მომავალსაც მარად უძრავი მარადისობა, რომლისთვისაც უცხოა წარსულიც და მომავალიც? (აღსარებანი, წიგნი XI, თავი XI).

„კვარტეტებში“ თვით ისტორიაც, ანუ „ხილული“ დრო — გლობალური დროის ის მონაკვეთი, რომელზედაც დაკვირვება შესაძლებელია, — სწორედ ავგუსტინესეულ „მსწრფლმავალ“, „ზედროულ“ წამთა თანმიმდევრობად მოიხსენიება, რომელიც აწმყოს ხანგრძლივობას განაპირობებს:

. . . history is a pattern
Of timeless moments.

აღსანიშნავია, რომ პოეტური დეკლარაციის სახით, „წამის მარადიულობა“ გვხვდება გოეთეს ცნობილ ლექსში „ანდერძი“ („Vermächtnis“) - წარსული არსად არ ქრება, მომავალი წინდანინ გვიხმობს და „მარადისობით აღვსილა წამი“,

Der Augenblick ist Ewigkeit,

ელიოტი კი ბეჯითი მკითხველი იყო დიდი გერმანელის. უნდა ვივარაუდოთ, რომ უშუალო თანამედროვეთაგან ამ მხრივ ელიოტზე გავლენა მოახდინა ანრი ბერგსონმაც, რომლის ლექციებს დროთა აღრევისა და სუბიექტური ფსიქოლოგიური დროის როგორც აწმყო პროცესუალობის, ანუ „ხანგრძლივობის“ (duree) შესახებ ის სორბონში ისმენდა. მაგრამ „აღსარებანში“ ჩამოყალიბებულია დროის ის კონცეფცია, რომელიც არა მხოლოდ ელიოტის „ოთხ კვარტეტს“, არამედ დროსთან მიმართებაში მთელი მაღალი მოდერნიზმის ესთეტიკას უდევს საფუძვლად, მარსელ პრუსტის „დაკარგული დროის ძიებით“ დაწყებული, ჰერმან ჰესეს „გლასპერლენ-

შპილის“ ჩათვლით. ზოგ ნაწარმოებში ეს ფილოსოფია ფრაგმენტულად ვლინდება, ზოგიც მთლიანად ეფუძნება ამ, ან მასთან მიახლოებულ ფილოსოფიურ თვალსაზრისს. ცხდია, ავტორთა ნაწილს ავგუსტინე საერთოდ წაკითხული არ ჰქონდა, ან ჰქონდა მხოლოდ გაგონილი. სხვანი ან საგანგებოდ შტუდირებდნენ მას მკაცრ კათოლიკურ სასწავლებლებში, ან ინტელექტუალური განცხრომის ჟამს ეძლეოდნენ მის კითხვას, მაგრამ ფაქტია, რომ თვით ის ინტელექტუალური ატმოსფერო, რომელიც იმჟამად მოდერნისტ ავტორებს ასაზრდოვებდა, დაახლოებით ამგვარი წარმოდგენებით იყო გაჟღენთილი. დროისა და მარადისობის ამ კოცეფციამ მათ საშუალება მისცა წარმატებით დაპირისპირებოდნენ იმჟამად გაბატონებულ ტრადიციულ, ვულგარული ისტორიზმის პრინციპს, რომლის თანახმადაც „მთელი ლიტერატურის ისტორია არის მოძრაობა პრიმიტიულისგან დახვეწილისკენ“ (Frye 1998: 223) და მის საპირისპიროდ, წინ წამოენიათ ესთეტიური ფორმატქმნადობის პრინციპი, ლიტერატურის მითოსური გაგება. ალბათ სწორედ ეს საკმაოდ მკაცრი ესთეტიზმი, სტაბილურ ფასეულობათა სისტემის და გარკვეულ ინტელექტუალურ ორიენტირთა ერთგულება არის ის ძირითადი, რაც მკაფიოდ გამოარჩევს მაღალ მოდერნიზმს მეოცე საუკუნის საკმაოდ ჭრელ ლიტერატურულ ფონზე და, უპირველეს ყოვლისა, განასხვავებს მას პოსტმოდერნიზმისგან. გვიანდელი იეიტისის, ჯოისის, მანის, ელიოტის, ფოლკნერის, ეზრა პაუნდის, კაფკას, რილკეს, ჰესეს და სხვათა „მაღალი ხელოვნება“, თავისი არა მხოლოდ ესთეტიკური, არამედ ინტელექტუალური ელიტარულობითაც შეადგენდა ეპოქის დომინანტურ ესთეტიკურ წარმოდგენათა ერთობლიობას, მთელი ლიტერატურული პერიოდის „დასავლურ კანონს“ (ჰაროლდ ბლუმის ტერმინია). პოსტმოდერნი ამ კანონს უკვე 50-იანი წლებიდან (დაახლოებით, ნაბოკოვის „ლოლიტას“ გამოქვეყნების დროიდან) დაუპირისპირდა ნაწილობრივ მისგანვე ნასესხები, მაგრამ მთლიანობაში განხვავებული ესთეტიკური წარმოდგენებით: თამაშისებრი ექსცენტრიკით, ფსევდომდაბიური კულტურით (ან მისი „გათამაშებით“), ფიქციის რეალობად და რეალობის ფიქციად „გასაღებით“, ნაწარმოების მკაფიო, ლოგიკური შინაგანი სტრუქტურის მოშლით, მყარი ესთეტიკური ორიენტირების იგნორირებით, „მასკულტურისადმი“ მიდრეკილებით და ა.შ. ეს სწორედ ის იმპულსთა რიგია, რომელმაც გონიერსა და სხვა სიტუაციებში სრულიად განონასწორებულ ამერიკელ ავტორს, სინთია ოზიკს უბიძგა, ელიოტის შემოქმედებისადმი მიძღვნილ წერილში ერთობ უცნაური ოპტიმიზმით წამოეძხა, „მაღლობა ღმერთს, თანამედროვე სამყაროში მაღალი კულტურა, როგორც იქნა, მკვდარი“ (Ozik 1989: 119). ცხადია, არა ასეთი პათეტიკური ფორმით, მაგრამ ნამდვილად ღირს იმის აღნიშვნა (დღეს ეს ისტორიული პერსპექტივაშიც ნათლად ჩანს), რომ პოსტმოდერნიზმმა შექმნა მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის უაღრესად საინტერესო ლიტერატურა, განსაკუთრებით პროზა და დრამატურგია. 50-იანი წლების დამდეგს ევროატლანტიკურ სივრცეში მოხდა ლიტერატურულ მიმდინარეობათა ცვლა — არსებითად, ჩვეულებრივი რამ, რაც მხატვრულ აზროვნებაში ხშირად ხდება. დასავლეთის სულიერმა ცხოვრებამ ლამის გასული საუკუნის ბოლომდე, ჩვეული კურსით სვლა განაგრძო. შეუძლებელი გახდა მხოლოდ ერთი რამ — რაიმე ახლის შექმნა ლიტერატურაში ისე, თითქოს მაღალი მოდერნიზმი საერთოდ არც ყოფილიყო ამქვეყნად.

მაგრამ დავუბრუნდეთ ჩვენს უშუალო სათქმელს. „ოთხ კვარტეტში“ მრავალი სიმბოლური სახე წრის („მანდალას“) პირველსქემაზეა აგებული, ან ამ პირველსქემის ასოციაციას შეიცავს. პოემაში ის ხან კონკრეტული, ვიზუალური ხატის („წრე“, „ფერხული“, „წრიულად დარგული ბუჩქები“, „ზამთრის ღამეში ქუჩის ლამპიონზე მომდგარი შარავანდედი“ და სხვ.), ხან მოძრაობის მიმართულების („სამყაროს წრებრუნვა“, „ლიმფის ცირკულაცია“, „ვარსკვლევთა გადანაცვლება“ და სხვ.), და ხანაც დახვეწილი პოეტური რეფლექსიის სახით გვხვდება. როგორც ვთქვით, დროის ციკლურობის, მისი შექცევადობის მტკიცებით იწყება პირველივე კვარტეტი და ამდენად, პოემის „წრიული“ სქემატიკა დაკვირვებული მკითხველისათვის თავიდანვე საცნაური ხდება. უკვე აქედან ჩანს, რომ ამა თუ იმ სახითა თუ ხატოვანი ფორმით, „ოთხი კვარტეტის“ მთელი მხატვრული სამყარო ბ რ უ - ნ ა ვ ს , რ ა ც უ მთავრესად სწორედ პოემაში ასახული წრისმაგვარი, შექცევადი დროის კონცეფციითაა გაპირებული.

საპეციალურ ლიტერატურაში ამ კონცეფციის უშუალო წყაროდ ბერგსონის მოძღვრებაა მიჩნეული, თუმცა უნდა ითქვას, რომ ჩამოყალიბებული სახით ანალოგიური თვალსაზრისი ჯერ კიდევ ანტიკურ ფილოსოფიაში გვხვდება. წრე ჯერ კიდევ პლატონს წარმოედგინა სამყაროს ყველაზე სრულყოფილ, იდეალურ ფორმად (Plato 2003: 121). საერთოდ, „კვარტეტების“ მთელი სიმბოლური ნყობა შეიძლება წარმოვიდგინოთ პლატონის ერთ-ერთი ცნობილი დებულების გავრცობილ პოეტურ ინტერპრეტაციად (თუმცაღა მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც საერთოდაა შესაძლებელი „წმინდა“ ფილოსოფიაზე მსჯელობა, როდესაც საქმე სწორედ მის ძირეულ მხატვრულ გარდასავას ეხება). ამ დებულების თანახმად, დრო, რომელსაც ზეციურ სფეროთა წრებრუნვა განსაზღვრავს, უძრავი მარადისობის მოძრავი ხატია და მარადისობას იმით ბაძავს, რომ უსასრულოდ განმეორებად ციკლებს მოიცავს, ანუ წრიულად მიედინება: წარსული, აწმყო და მომავალი „...გულისხმობენ დროში ქმნადობას და აზრს კარგავენ მარადისობის ბუნებასთან მიმართებაში, რომელიც ყოველთვის არის და არასოდეს არ იყო, ან იქნება, რადგანაც უცვლელი ვერასოდეს იქნება ხნიერი ან ახალგაზრდა და როდესაც ჩვენ ვამბობთ „იყო“, ან „იქნება“, ჩვენ შეცდომას ვუშვებთ ... ეს მხოლოდ ფორმებია დროის, რომელიც მარადისობას ბაძავს და რ ი ც ხ ვ ი ს კანონთა მიხედვით, წ რ ი უ ლ ა დ მიედინება (გაშლა ჩემია — თ.კ.)“ (Plato 2003: 120). „კვარტეტების“ პოეტიკურ სისტემასთან ანალოგია აქ იმდენად აშკარაა, რომ პოემის დაკვირვებული მკითხველისათვის ის უკომენტაროდაც გასაგები უნდა იყოს: ციკლურია კვარტეტების მხატვრული დროც, რომელიც აპრიორთა ოთხების სქემით (მინა, ცეცხლი, ჰაერი, წყალი), მარადიული ცენტრის გარშემო წრიულად მიედინება. „კვარტეტების“ პოეტიკური ნყობის სწორედ ამ თავისებურებას გულისხმობს ნორთოროზ ფრაიც, როდესაც წერს, რომ „ოთხი კვარტეტი“ შეადგენს ერთიან ციკლს, რომელიც იწყება იქ, სადაც მთავრდება“ (Frye 1963: 79). მთლიანობაში, ელიოტის პოემის „სიბრძნისმეტყველება“, მასში გამოყენებულ ფილოსოფიურ თვალსაზრისთა სინთეზი დღესაც ნაკლებად შესწავლილსა და მეტად საინტერესო პრობლემას წარმოადგენს. ეს, უეჭველად, საგანგებო კვლევის საგანია, ჩვენ კი უპირველესად „კვარტეტების“ მითოპოეტიკური სტრუქტურა გვინტერესებს, რადგან სწორედ მის წიაღში იძენს ფილოსოფიური თვალსაზრისი მხატვრულ ღირებულებას.

მანდალას სქემაზე დაფუძნებულ სიმბოლურ სახეთა შორის „კვარტეტებში“ უმთავრესია მბრუნავი სამყაროს უძრავი წერტილი (**The Still Point of the Turning World**), რომელიც პოემის ასოციაციურ სახეთა მთელი იერარქიის თავშია მოქცეული და მხატვრულად გარდასახავს უამრავ, ოდითგანვე არსებულ მსოფლხედველობრივსა თუ ზოგადკულტურულ წარმოდგენას. სრულიად აშკარაა, მაგალითად, რომ ის უკავშირდება სამყაროს თეოცენტრულ მოდელს, რომელიც შუა საუკუნეებში იყო გავრცელებული და რომელსაც ა. გურევიჩი შემდეგნაირად ახასიათებს: „წრე სრულყოფილების სიმბოლოდ იყო მიჩნეული. წრის იდეა გამოხატავდა სამყაროს და ღმერთის სურათს. ასეთად წარმოედგინათ კოსმოსი პოეტ დანტეს და თეოლოგ თომა აქვინელს... ცენტრი, რომლის გარშემოც განლაგდებოდა შუა საუკუნეების მხატვართა მიერ წარმოსახული სამყარო, იყო ღმერთი“ (Гуревич 1972: 78-79). ელიოტი ამ სიმბოლური სახის გამოყენებით უპირატესად დანტეს ტრადიციას აგრძელებს, მაგრამ „მბრუნავი სამყაროს უძრავი წერტილი“ ბევრ სხვა, არსებითად არაერთგვაროვან წყაროსაც უკავშირდება, არისტოტელეს „უძრავი მამოძრავებლის“ იდეიდან თვით „ფორტუნას ბორბლის“, ან „სანუთროს ჩარხის“ ტრივიალურ წარმოდგენამდე. საერთოდ, წრე ან ბორბალი უნივერსალური ინტერკულტურული ხატია — სოფელი რუსთველთანაც „ბრუნავს“ და ბრუნავს დანტესთანაც, მაგრამ ელიოტის უშუალო წყაროთაგან მნიშვნელოვნად გვესახება მოძღვრება დაბადებისა და სივდილის მტანჯველი ბორბლის შესახებ, რომელიც როგორც ინდუიზმის, ასევე ბუდიზმის ზნეობრივი დოქტრინის არსს შეადგენს.

„როდესაც უპანიშადების შემქმნელი ბრძენკაცები კოსმოსს აცნობიერებდნენ, ისინი მას ნაცნობ სახედ, ურმის ბორბლად წარმოიდგენდნენ. მათ სწამდათ, რომ ცხოვრება არის სამსარას დიადი ბორბალი — სახეცვლილებათა უსასრულო მონაცვლეობა, სადაც სიკვდილს თავიდან დაბადება მოსდევს... ცვალებადია ყველაფერი, გარდა ბრაჰმანის — მარადიულის, არდაბადებულის, უკვდავისა და უცვლელის, რომელიც საფუძვლად უდევს ყველაფერს ... ეს არის დიადი კოსმიური დრამა, რომელიც ინდუიზმსა და ბუდიზმს აერთიანებს“ (Fasching 2011: 139). „ოთხი კვარტეტის“ ყველა რელიგიური სიმბოლო სულ ცოტა, ორმაგი ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა და მინიმუმ ორ სხვადასხვა ტრადიციას ეკუთვნის — დასავლურსა და აღმოსავლურს, კათოლიკურს და ბუდისტურს, ან ინდუისტურს, ან დაოსურს. პოეტი ღრმად იყო განსწავლული აღმოსავლურ სიბრძნეში (Perl 1985: 116-131) და „კვარტეტებიც“, შესაბამისად, მრავალ ინდუისტურ და ბუდისტურ ასოციაციას შეიცავს — კრიშნას ხსენებით დაწყებულს („ბჰაგავად-გიტას“ ვრცელი რემინისცენცია) და დროის ბორბლის (კალაჩაკრას) ყოვლისმომცველი სიმბოლიკით დამთავრებულს. ეს ყოველივე კიდევ ერთხელ ცხადჰყოფს, რომ რელიგიური თემატიკის მიუხედავად, პოემა არ წარმოადგენს არც რელიგიურ ჰიმნს და არც პოეტური ფორმის რელიგიურ „ტრაქტატს“. რამდენიმე სრულიად განსხვავებული აღმსარებლობის სიმბოლიკა მასში სამყაროს პოეტიკური მოდელის შესაქმნელად არის მოხმობილი და რომელიმე კონკრეტული კონფესიის მიზნებს ის ნამდვილად არ ემსახურება. იგივეს მოწმობს პოემის ცალკეულ სახეთა ეკლექტიზმიც. იმავე „დრამა სელვეიჯში“ კრიშნას ხსენებით გამოწვეული მედიტაცია ძალდაუტანებლად გადადის „სამეფო ვარდის“ (Royal Rose) სახეში, რომელიც კათოლიკურ სიმბოლოსთან ერთად, საკმაოდ პარადოქსულად, ტიუდორების ვარდსაც გულისხმობს (გრაფიკუ-

ლად — იგივე მანდალას), ხოლო ტიუდორების ასოციაცია დაკვირვებული მკითხველის მეხსიერებაში ბუნებრივად ინვევს „კვარტეტების“ ერთ-ერთ ძირითად თეზას იმის შესახებ, რომ „ისტორია არის ახლა და ინგლისი“ —

History is now and England.

ერთი მხრივ, ეს საოცრად საზეიმო პოეტური განცხადებაა, რომლის უშუალო-აზრობრივი დატვირთვა ინგლისის ისტორიული დიდებულების, მისი ტაძრების და სასახლეების, მთელი მისი მითოლოგიური სიდიადის ასოციაციას აღძრავს. მეორე მხრივ, პოემის სიმბოლურ კონტექსტში ეს ფრაზა, მისი მკაფიო ემოციური დატვირთვის გარდა, „კვარტეტების“ მთელი პოეტიკური სამყაროს ერთგვარ გასაღებს, მის ლაკონურ მინიმუმებასაც შეიცავს. თითოსდა უადგილოდ ნახსენები „ახლა“ აქ პლატონის და არისტოტელეს „ახლა“, მყისიერებაში მოცემული უსასრულობა; ამავე დროს, ის ჰერაკლიტეს ნაკადის „ახლა“, სადაც ფეხს ორჯერ ვერ შედგამ, ანუ ის ერთდოულად თვით მარადისობაცაა და მისი წარმავალი ხატიც. გარდა ამისა (და ალბათ უპირველესად), კვარტეტების „ახლა“ ნეტარი ავგუსტინეს დროის მიღმა არსებული ანმყოფა, ანუ ღმერთის ყოფიერება, „ინგლისი“ კი, როგორც სივრცეში განფენილი პირობითი რეალობა, ის უნივერსუმია, სადაც ეს „ახლა“ ხორციელდება. ზედროული მომენტის დროსთან გადაკვეთა სწორედ აქ ხდება, „ყოველთვის და არასდროს, ინგლისში და არსად“:

Here, the intersection of the timeless moment
Is England and nowhere. Never and always.

პოეტი ისტორიასაც, ფაქტობრივად, დროის გასაუქმებლად იხმობს, მას თითქოს „არც ემეტება“ წარსულისათვის ის, რაც მის წარმოდგენაში მარადიული ანმყოფა. ეს განწყობილება მკაფიოდ ჩანს კრიშნას ხსენებით დაწყებულ და დასრულებულ მთელ ეპიზოდში, რომლის ხატოვანებაც სწორედ წარსულისა და მომავლის ილუზორულობას გულისხმობს, ანუ ბორბლის კიდეზე ტრიალს, სადაც (როგორც პოემის ეპიგრაფიც გვამცნობს) ზევით ასვლა და ქვემოთ ჩამოსვლა ერთი და იგივეა:

I sometimes wonder if that is what Krishna meant...

და სადაც ვერ იფიქრებ, რომ „წარსული დასრულდა“, ან რომ „მომავალი წინაა“:

You shall not think “the past is finished”
Or “the future is before us”.

როდესაც დრო გამქრალია, „ერთიანი გონებით აღიქვი წარსულიც და მომავალიც“ — ასე მოძღვრვდაო ბრძოლის ველზე კრიშნა არჯუნას, აყოლებს პოეტი:

While time is withdrawn, consider the future
And the past with an equal mind...

ფორმალურად, მთელი „ბჰაგავად-გიტა“ წარმოადგენს კრიშნას და არჯუნას დიალოგს, რომელიც ბრძოლის ველზე, შეტაკების წინ ხდება. ეს საუბარი შინაარსობრივად უსასრულობას ეხება (ის აბსოლუტის ბუნების, ბრაჰმანის, მისი ავატარების და სულიერი სრულყოფილების გზის, საგნობრივი რეალობისგან გათავისუფლების თემატიკას მოიცავს). ამასთან ერთად, საუბრისას უსასრულო თვით კრიშნაც, რომელიც სწორედ ამ თავისი სისავსით (როგორც უსასრულო ღვთაება და უნივერსალური ცნობიერება) გამოეცდხადება არჯუნას (The Bhagavad Gita 2007: 104).

სხვადასხვა ფილოსოფიური თუ თეოლოგიური სისტემებიდან ნასესხებ აზრთა მთელი ეს ეკლექტიკა „კვარტეტებში“ საოცარ პოეტურ მთლიანობად ისე არის გარდასახული, რომ პოეტიკური სტრუქტურისაგან განცალკევებით არც ერთ კონკრეტულ დებულებას ან დებულებათა ერთობლიობას შემეცნებითი ღირებულება არ გააჩნია. ელიოტი აზრის „ემოციურ ეკვივალენტს“ ჰქმნის — ნასესხები ფილოსოფია „კვარტეტებში“ პოეზიად გარდაიქმნება და მხატვრულ დანიშნულებას იძენს. ეს სწორედ ის მეთოდია, რომელსაც პოეტი დანტესთან ალიქვამს, როდესაც „ღვთაებრივ კომედიაში“ თომა აქვინელის მწყობრი თეოლოგიური სისტემის მხატვრულ გარდასახვაზე მსჯელობს, ან როდესაც საუბრობს „რენესანსის არეულ-დარეულ ნააზრევზე“, რომელიც, მისი აზრით, შექსპირის შემოქმედებას უდევს საფუძვლად (Eliot 1999: 137). დროის პრობლემის გარშემო პოემაში არსებული ინფორმაციის მიუხედავად, ელიოტის ამოცანას ამ პრობლემის ფილოსოფიური ან თეოლოგიური შესწავლა-ინტერპრეტაცია არ შეადგენდა. „კვარტეტების“ გამომსახველობით საშუალებათა მთელი ერთობლიობა ცხადჰყოფს, რომ პოეტი სრულიად გაცნობიერებულად ესწრაფვის, რათა მის მხატვრულ ნააზრევს არ ჰქონდეს დეკლარაციული ხასიათი, რომ მისი „მუსიკალური“ პოემის მკითხველი იმდენად დროის რაობაზე კი არ დაფიქრდეს (თუმცა ამგვარი „დაფიქრების“ გარეშე პოემის აღქმა ერთობ ძნელია), რამდენადაც თვით აღქმის პროცესში ესთეტიკურად განიცადოს სწორედ ის მარადიული „ახლა“, სწორედ ის „ხანგრძლივი“ წამი, რომლის შესახებაც, როგორც უკვე ვთქვით, ლევი-სტროსი აღნიშნავდა, რომ ის „უკვდავებას გვაზიარებს“.

საზოგადოდ, აზრი იმის თაობაზე, რომ ანმყო ცნობიერება მეხსიერების ძალით შეიცავს წარსულს და შესაძლებლობათა წარმოდგენის ძალით მომავალს, რომ პოეტიკურ საშუალებათა მოხმობით შესაძლებელია ნაწარმოებში დროს მარნუხებისგან თავის დაღწევა, რომ უსასრულოდ განწელილი წამი, რომელშიც წარსული და მომავალი შინაარსობრივ რეალობას კარგავს, ობიექტურ დროის დინებას უპირისპირდება და მარადისობას გამოხატავს, საკმოდ გავრცელებული იყო მთელ მოდერნისტულ მწერლობაში. მოვლენის არსი მკაფიოდ აქვს ჩამოყალიბებული უილიამ ფოლკნერს, რომელმაც ერთ-ერთ ინტერვიუში კითხვაზე, ხომ არ მოუხდენია ჯოისის მის „ხმაურსა და მძვინვარებაზე“ გავლენა, უპასუხა: „ზოგჯერ ვფიქრობ, რომ ჰაერში დაფრინავს რაღაც იდეური მტვერი, რომელიც აქა-იქ, ერთნაირად ანაყოფიერებს ისეთ ადამიანთა გონებას, რომლებსაც ერთმანეთთან უშუალო კავშირი არასოდეს ჰქონიათ. მე, რა თქმა უნდა, მსმენია ჯოისის შესახებ. ვილაცამ მომიყვა, თუ როგორ მუშაობდა იგი და არ არის გამორიცხული, რომ ჩემზე გავ-

ლენა სნორედ ამ მონაცემს მოახდინაო“ (Meriwether 1968: 30). თვით ფოლკნერიც იმ მოდერნისტ შემოქმედთა რიცხვს განეკუთვნება, რომელთა ნაწარმოებებშიც დროის პრობლემა ძალიან მკაფიოდ დგას. მისი „ხმაურისა და მძვინვარების“ მთელი სარომანო პოეტიკა სნორედ იქით არის მიმართული, რომ დრო ნაწარმოების მხატვრული ქსოვილიდან გამოითიშოს, გაუქმდეს და „უმომავლო“ ამერიკული სამხრეთის წარსული ბენჯის მონოლოგში ქაოტური ანწყოს ენით ამეტიყველდეს. ამ თემაზე შესანიშნავი ესეი აქვს ჟან-პოლ სარტრს, რომელიც ლიტერატურული ესეისტიკის ჟანრის ცალკე კლასიკად მიიჩნევა (Hoffman 1960: 180-88).

საერთოდ, ელიოტის თანამედროვე დასავლურ ლიტერატურაში იმდენად მნიშვნელოვანი ძვრები მიმდინარეობდა, რომ დროის მხატვრულ გააზრებასთან დაკავშირებული პრობლემები შეუმჩნეველი არ დარჩენია არა მხოლოდ ლიტერატურათმცოდნეებსა და ესთეტიკოსებს, არამედ მომიჯნავე დარგების სპეციალისტებსაც. მაგალითისათვის, კომპარატივისტი რელიგიათმცოდნე მირჩა ელიადე, რომელიც ყოველთვის მგრძნობიარე იყო თანადროულ ლიტერატურულ პროცესთა მიმართ, მართებულად აღნიშნავდა, რომ „თანამედროვეობის ორი უმნიშვნელოვანესი ავტორის, ტომას ელიოტისა და ჯეიმზ ჯოისის შემოქმედება მარადიული განმეორების მითოსისადმი ნოსტალგიით და, საბოლოო ჯამში, დროის გაუქმების სურვილით არის გაჟღერებული“ (Eliade 1954: 153).

ერთი სიტყვით, დროსთან დაკავშირებული ფორმალური ექსპერიმენტი მაღალი მოდერნიზმის მწერლობის ერთ-ერთი მთავარი დამახასიათებელი თვისება და განმასხვავებელი ნიშანი იყო. ეს იყო ნაწარმოების შინაგან, მხატვრულ დროსთან დამოკიდებულება, მისი გაუქმების მცდელობა და მისი სივრცედ ქცევა, ანუ დროის სპაციალიზაცია. ამ თვალსაზრისით, ცნობილ მოდერნისტ თეორეტიკოსთა შორის განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს სტენფორდის უნივერსიტეტის პროფესორი ჯოზეფ ფრენკი, რადგანაც იმჟამად (1945 წელს) ის პირველი იყო, ვინც გიუსტავ ფლობერის „მადამ ბოვარის“ და ჯოისის „ულისეს“ შესწავლიდან გამოიტანა დასკვნა, რომ მისი თანამედროვე მწერლობა არაერთდროულ ელემენტთა ერთდროული აღქმის გზით სივრცობრივი ფორმალქმნადობისკენ მიიღწევდა. სივრცე და დრო ფრენკს მართებულად წარმოედგინა ნაწარმოების მარაგანიზებელ სანყისებად, მის მხატვრულ ძარღვად და არა სიუჟეტურ, ან თემატურ „მასალად“.

მითოლოგიზებულ სივრცედ ნაწარმოებში შეიძლება „იმუშავოს“ ნებისმიერმა ინტერიერმა, ან სიმბოლურმა ლოკალმა — იქნება ეს ბინა, კუნძული, თუ ქალაქი, ან ავაზაკთა თავშესაფარი ადგილი, ან დოსტოევსკის პეტერბურგი, ან თომას მანის მაღალმთიანი სანატორიუმი, ან ჯოისის დუბლინი, ან „უნაყოფო მიწის“ ლონდონი და მთელი ევროპა. ანალოგიური სიმბოლური სივრცე-დროა (მითოპოეტიკური ქრონოტოპია) ჰესეს კასტალია და მისი ზედროული „დილის ქვეყანა“, მდინარე და გზა ჯოზეფ კონრადის „წყვდიადის გულში“, ხელმოცარულ ადამიანისმაგვართა სამყარო ელიოტის „კაცის ფიტულებში“, ან მთლიანად უნივერსუმი, როგორც „ოთხ კვარტეტში“. მოდერნისტული მწერლობის იმ ნიმუშთა ნუსხა, რომელთა ჩაღრმავებული, ინტენსიური კითხვის პროცესი აღმქმელის ცნობიერებიდან დროს გამოორიცხავს, საკმაოდ გრძელია. „ელიოტის, ეზრა პაუნდის, მარსელ პრუსტის და ჯეიმზ

ჯოისის სახით, თანამედროვე ლიტერატურა სივრცობრივი ფორმის შექმნის მიმართულებით მოძრაობს და იგივე ტენდენციას ვხვდებით ჯუნა ბარნსის შესანიშნავ ნიგნში „ნაითუფ“, აღნიშნავდა ჯოზეფ ფრენკი. „იდეალში, ყველა ეს მწერალი ამჯობინებდა მკითხველის მიერ მათი ნაწარმოებების მყისიერ, სივრცობრივ აღქმას, ვიდრე აღქმას როგორც პროცესის და თანმიმდევრობისა... თანამედროვე ლიტერატურაში მოხდა ის, რაც შეიძლება დავახასიათოთ, როგორც ისტორიული წარმოსახვის გადაქცევა მითოსურ წარმოსახვად, რომლისთვისაც ისტორიული დრო არ არსებობს. მოდერნისტული ლიტერატურის საერთო შინაარსს სწორედ ეს მითოსის ზედროული სამყარო ჰქმნის, რომელიც თავის შესაბამის ესთეტიკურ გამოხატვას სივრცობრივ ფორმაში ჰპოვებს“ (Frank 1963: 8, 60).

ფორმათქმნადობის თვალსაზრისით, მხატვრული დრო არასოდეს არ ემთხვევა საათის დროს და მასთან შედარებით შეიძლება იყოს ან უსასრულოდ განვლილი, ან პირიქით, სასწაულებრივად შეკუმშული, ან შესაძლოა სულაც აღვიქვავდეთ ზედროულობის ეფექტს, რომელსაც ჩვენს ყოველდღიურ აღქმაში მოცემულ, ქრონოლოგიურ დროსთან არაფერი აქვს საერთო. ასეთი დრო, როგორც რ. ყარალაშვილი აღნიშნავს, შედგება „ნახტომებისა და გამოტოვებული ადგილებისაგან, რომლებიც რეალურ დროში, ცხადია, არ არსებობს... მთხრობელი (ავტორი) მის ხელთ არსებული დროიდან ირჩევს იმ მონაკვეთებს, რომელებიც მას უფრო ესაჭიროება და მათ თავს მხატვრულ მიზანთა შესაბამისად განალაგებს... თხრობა იმის შესახებ, რაც ადრე მოხდა, შესაძლოა მოხდეს მოგვიანებით, ანმყო შეიძლება წინ უძღოდეს წარსულს და მთელი ისტორია შეიძლება ბოლოდან იყოს გადმოცემული“ (Karamashvili 1984: 210). ეს დროთა აღრევა, როდესაც საგნები და მოვლენები ქრონოლოგიურ რიგში კი არ აღიმებიან, როგორც თანმიმდევრობა, არამედ ერთდროულად, როგორც ინტერიერი, ან ქანდაკების, ან არქიტექტურული ნაგებობის ნაწილები, ჰქმნის ნაწარმოების აღქმის სივრცობრივ ეფექტს. სივრცის, სტატიკის და ამ სტატიკაში მყოფი საგნების აღქმა ყოველთვის ანმყოა. ის ანმყო, რომლის პოეტური დეკლარაცია გვხვდება, მაგალითისათვის, ჰესეს ლექსში „ფლეიტაზე დაკვრა“ (Floetenspiel), რომლის ბოლო სტიქონიც („და მთელი დრო იყო ანმყო“), თვით ჰესეს თქმით, „წარმოადგენს მუსიკის არსის შესახებ მრავალწლიანი ფიქრის შედეგს. თუ მას ფილოსოფიურად ჩამოვყალიბებთ, ის, როგორც მე წარმომიდგენია, არის ესთეტიკურად აღქმადი დრო, ანუ ხანგრძლივი ანმყო. და აქაც, ისევე, თვალში საცემია მყისიერებისა და მარადისობის იგივეობა“ (Hesse 1977: 182).

არსებითად, დროის ამგვარი გაგება სხვა არაფერია, თუ არა პარადოქსი: ქრონოლოგიურად განლაგებულ და თანმიმდევრული აღქმისათვის გამიზნულ საგანთა ერთდროული აღქმა მხოლოდ სივრცეშია შესაძლებელი და არა დროში. მუსიკა დროში განვლილი ხელოვნებაა, ის მყისიერი ვერ იქნება, მაგრამ ამავე დროს, მისი აღქმის სუბიექტური, ესთეტიკური დრო — „პროცესუალური ანმყო“ სხვა არაფერია, თუ არა ანმყო ცნობიერებაში წარსულისა და მომავლის თანაარსებობა, მათი „ერთდროულობა“:

What might have been is an abstraction
Remaining a perpetual possibility
Only in a world of speculation.

What might have been and what has been
Point to one end, which is always present.

[*რაც შესაძლოა მომხდარიყო, რჩება მხოლოდ მუდმივ ვარაუდად, მჭვრეტელობით სფეროში. რაც შესაძლოა მომხდარიყო და ისიც, რაც მოხდა, მხოლოდ ერთ დროს გულისხმობს, რომელიც ყოველთვის ანმყოფა*]

ეს დროის ის კონცეფციაა, რომელიც ელიოტს პოეტური დებულების სახით ჯერ კიდევ „უნაყოფო მიწაში აქვს გაცხადებული, როგორც ანმყო ცნობიერებაში მოგონებისა და სურვილის, წარსულისა და მომავლის აღრევა (mixing memory and desire). „ოთხ კვარტეტში“ ის უკვე არა მხოლოდ დეკლარირებულ კონცეფციად, არამედ თვით ნაწარმოების სტრუქტურაში რეალიზებულ პოეტიკის ბირთვად წარმოგვიდგება. „კვარტეტების“ მხატვრული ქსოვილი დროშია გავრცობილი — იმ თვალსაზრისით, რომ პოემის წაკითხვა ობიექტური, არამხატვრული, საათის დროის გარკვეული მონაკვეთის „შევისებას“ გულისხმობს. ამავე დროს, მისი პოეტიკური საშუალებები იქითკენ არის მიმართული, რომ აღქმისას ნაწარმოების შინაგანი, მხატვრული დრო მკითხველის ცნობიერებიდან გამოითიშოს, გაა-უქმდეს და აღმქმელიც, ესთეტიკური ინტუიციის ძალით, იმ „უძრაობასა“ და „ზედროულობას“ ეზიაროს, რაც პოემის მუსიკალური სტრუქტურის cor cordium-ს შეადგენს. ეს სწორედ იმგვარი აღქმაა, რომელსაც „ბერნტ ნორტონში“ ელიოტი მეტაფორულად მოიხსენიებს, როგორც „უძრავ ეგზალტაციას“ („ამაღლებას“, ან „გასხივოსნებას“) — Erhebung without motion. ამგვარ მდგომარეობაში, არსთა არსის წვდომამდე ამაღლებისას, წარსული და მომავალი შინაარსობრივ რეალობას კარგავს და რჩება მხოლოდ ის ზედროული მომენტი, „რომელიც ყოველთვის ანმყოფა“, რომელიც დროშია მოთავსებული, მაგრამ თავისთავად დრო კი არ არის, არამედ ცნობიერების შინაარსია, რადგან

Time past and time future
Allow but a little consciousness.
To be conscious is not to be in time....

[*წარსული და მომავალი გაცნობიერების მხოლოდ უმნიშვნელო საშუალებას იძლევა. ცნობიერება დროში არყოფნას ნიშნავს*]

ნაწარმოების შინაგანი სტრუქტურის სინქრონიზაცია და „უძრავი“, მარადიული სანყისის პოეტიკური განხორციელება არა მხოლოდ მუსიკისა და „მუსიკალური“ პოეზიისათვის არის დამახასიათებელი. როგორც წარმოსახვის, ისე აღქმის პლანში, ის საერთოდ დიდი ხელოვნების თვისებაა. ხანგრძლივი და დაკვირვებული ცქერის შემდეგ, ასე იწყებს ხოლმე „შემზადებულ“ მაყურებელზე რეაგირებას, მასში „შემოსვლას“ სახვითი ხელოვნების ნებისმიერი შედეგრი — პროცესი, რომლის დროსაც გარემომცველი სამყარო დროისმიერ რეალობას კარგავს და რჩება მხოლოდ ის „მდუმარე მუსიკა, რომელიც შენ თვითონვე ხარ, სანამ მუსიკა გრძელდება“, ანუ სანამ ის, რასაც ვუმზერთ, (იქნება ეს ფერწერული ტილო, ქანდაკება, გოთიკური ტაძარი თუ იაპონური ჩაის ცერემონიისათვის განკუთვნილი ბაღი, ოთახი და კედლის ლარნაკში მდგარი ქრიზანტემა) გვიუქმებს ფსიქოლო-

გიური დროის დინებას და ამწყო მყისიერების ფარგლებში აქცევს მაყურებლის აღქმას. ანალოგიური რამ ხშირად ხდება ლიტერატურაშიც, იმ განსხვავებით, რომ სახვითი ხელოვნება და არქიტექტურა იმთავითვე სივრცობრივია და არა დროის-მიერი. მათი მთლიანი, ერთიანი აღქმა ყველა შემთხვევაში სინქრონულია და არა ქრონოლოგიური. პოეზიასთან დაკავშირებით, ეს მოვლენა ჯერ კიდევ 1918 წელს აღწერილი აქვს ეზრა პაუნდს მანიფესტური ხასიათის ნაშრომში „ნარსულზე თვალის გადავლება“ (A Retrospect). „მხატვრული სახე, — წერდა პაუნდი, — ნარმოადგენს დროის მომენტში მოცემულ ინტელექტუალურ-ემოციურ კომპლექსს... ამ კომპლექსის მყისიერი აღქმა იძლევა მოულოდნელი თავისუფლების, დროისა და სივრცის შეზღუდულობისაგან თავის დაღწევის შეგრძნებას, იმ ამაღლების განცდას, რომელიც გვეუფლება ხელოვნების უდიდეს ნაწარმოებთა წინაშე დგომისას“ (Pound 2004: 248-49).

დამონშებანი:

- Eliot, T. S. “The Music of Poetry.” *On Poetry and Poets*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 2009.
- Eliot, T.S. “Ulysses, Order and Myth.” *Selected Prose of T.S. Eliot*. London: Faber and Faber, 1975 175.
- Eliot, T.S. *Selected Essays*. London: Faber and Faber, 1999.
- Frye, Northrop. “The Archetypes of Literature.” *The Myth and Rirtual Theory. An Anthology*. Ed. by Edward A. Segal. Blackwell Publishers: Oxford, 1998.
- Tamplin, Ronald. *A Preface to T.S.Eliot*. Longman: London & New York, 1997.
- Eliot, T. S. “Introduction.” Paul Valery. *The Art of Poetry*. London, Routledge and Kegan Paul, 1958.
- K'obakhidze, Temur. T. S. Eliot'i: P'oezia da Mitosi. Tbilisi: TSU gamomtsemloba, 1991 (კობახიძე, თემურ. ტ. ს. ელიოტი: პოეზია და მითოსი. თბილისი: თსუ გამოცემლობა, 1991).
- Levi-Strauss, Claude. *The Raw and the Cooked. Mythologiques*. Volume One. U of Chicago Press, 1983.
- Toporov, V.N. “Prostranstvo i Tekst”. *Tekst: Semantika i Struktura*. Moskva: 1983 (Топоров, В. Н. “Пространство и текст.” *Текст: семантика и структура*. Москва, 1983).
- Bregvadze, Bachana. “Ant'ik'uri Tsvilizatsiis Gvirgvini”. P'latoni. *T'imeosi*. Dzv. Berdznulidan Targmna, Ts'inasi't'q'vaoba da K'omentarebi Daurto B. Bregvadzem. Tbilisi: 1994 (ბრეგვაძე, ბაჩანა. „ანტიკური ცივილიზაციის გვირგვინი“. პლატონი. ტიმეოსი. ძვ. ბერძნულიდან თარგმნა, წინასიტყვაობა და კომენტარები დაურთო ბ. ბრეგვაძემ. თბილისი, 1994).
- Frye, Northrop. “The Archetype pf Literature.” *The Myth and Ritual Theory*. Ed. By R. A. Segal. Blackwell Publisers: Oxford, 1998.
- Ozick, Cynthia “T.S. Eliot at 101. ”The New Yorker. November 20, 1989.
- Plato. *Gorgias and Timaeus*. Trans. By B. Jowlett. Dover Thrift: Mineola, N.Y. 2003.
- Frye, Northrop. *T. S. Eliot*. Oliver & Boyd: Edinburgh and London, 1963.
- Gurevich, A.Ya. *Kategorii Srednevekovoy Kul'tury*. V.: 1972 Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М.: 1972.
- Fasching, Darrell J. Dechant, Dell Lantigua David M. *Comparative Religious Ethics*. Wiley-Blackwell: Oxford, 2011.
- Perl Jeffrey M., Tuck, Andrew P. *The Hidden Advantage of Tradition: On the Significance of T. S. Eliot's Indic Studies*. Philosophy East & West, V. 35 No. 2 (April 1985) U of Hawaii Press © 1985.

- The Bhagavad Gita*. The original Sanscrit and an English translation by L. M. Fosse. Yoga Vidya. com LLC: Woodstock, NY. 2007.
- Meriwether, James B., Millgate, Michael. Eds. *Lion in the Garden: Interviews with William Faulkner, 1926-1962*. U of Nebraska Press: Lincoln and London, 1968.
- Hoffman, Fredrick J., Vickery, Olga W. Eds. *William Faulkner: Three Decades of Criticism*. Michigan State UP, 1960.
- Eliade, Micea. *The Myth of Eternal Return*. Bollingen: New York, 1954.
- Frank, Joseph. *The Widening Gyre. Crisis and Mastery in Modern Literature*. Rutgers Univ. Press: New Brunswick, New Jersey, 1963.
- Q'aralashvili, R. *Mir Romana Hermana Hesse*. Tbilisi: sabchota sakartvelo, 1984 (Каралашвили Р. *Мир романа Германа Гессе*. Тбилиси: Сабчота Сакартвело, 1984).
- Hesse, Hermann. *Musik. Betrachtungen, Gedichte, Rezensionen und Briefe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 1977.
- Pound, Ezra. "A Retrospect". Kwansky, Melissa. Ed. *Towards the Open Fireld. Poets on the Art of Poetry 1800-1950*. Middletown CT: Wesleyan UP, 2004.

Temur Kobakhidze
(Georgia)

Myth-Making in T. S. Eliot's *Four Quartets*

Summary

Key words: modernism, Eliot, Four Quartets, Dante.

Comprehensive artistic and analytical treatment of myth in the 20s and onwards influenced all literary endeavors that shaped the aesthetics of Modernism and ended with the publication of *Four Quartets* in 1944. This general attitude shaped the poetics of the best works of Modernism not only inspiring the literary process of the 1920-40s, but essentially influencing the 20th century poetic mind on the whole. It was due to the reversion to myth that as Joseph Frank put it, "... time was no longer felt as an objective, causal progression with clearly marked-out differences between periods; it had become a continuum in which distinctions between past and present were wiped out". Past and present were apprehended spatially, locked in a modernist timeless unity of the literary universe, and this formed the basic peculiarity of the "mythical method" of High Modernism.

Four Quartets represents an exceptionally complex aesthetic whole, based on universal mythical patterns, which poetically model the world in terms of time, space and number. The poem is also based on complex intercultural symbolism, comprising Western (primarily Catholic) theology and Oriental (Hindu, Tibetan and Zen Buddhist) religious experience. The patterns of 'fourness' or a quaternity, a point, a circle, a square, and straight lines forming a cross constitute the basis for the poetic universe of the poem. These general patterns are loaded with innumerable literary and cultural allusions, refer-

ences, puns, and subtexts, and their relevant apprehension presupposes a well-educated reader. The very poetic diction of the poem is simple on the surface but extremely complex and ambivalent in its substance and multiple implications, which naturally produce the possibility of a variety of interpretations. However, for a scholarly perception the rich allusiveness of the poem often points to specific sources, and these are Dante's *La Divina Commedia* and *La Vita Nuova* in the first place. The concepts of time and space in the quartets are mostly based on the Pythagorean idea of Four Elements, Plato's *Timaeus*, and St Augustine's *Confessions*, as well as *The Bhagavad Gita* and the symbolism of Kalachakra Mandala, or the Wheel of Time (the Great Wheel of Death and Rebirth), which is common to both Hindu and Buddhist religious teachings. Nevertheless, the associative sources of the poem can in fact be described as endless in number, from Aristotle's idea of the 'unmoved mover' (*Metaphysics*) and his concept of *now* to C. G. Jung's analytical psychology and his archetype of Self (*Das Selbst*).

In the article it is demonstrated that the whole poetical world of *Four Quartets* is based on the pattern of a rotating circle with a still point in the center, and on the corresponding numerical designation of the process of circulation and recurrence, the all-important number of four. The cyclical time of *Four Quartets* suggests not only the 'rotation' of the entire poetic structure of the poem as of "a single cycle that begins and ends at the same point" (Northrop Frye). It also determines the poetic realization of the effect of stillness in the center, the very *nunc stans* that was defined by Eliot in poetry, and Thomas Mann in prose fiction, as the essence of the 'musical' composition of a work of art as a whole.