

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
AKAKI TSERETELI STATE UNIVERSITY

აწსუ ამერიკის უსწავლის ცენტრი
ჟონ დოს პასოსის საქართველოს ასოციაცია
ATSU AMERICAN STUDIES CENTER
JOHN DOS PASSOS ASSOCIATION OF GEORGIA

ISSN 1512-2379

VIII საერთაშორისო კონფერენცია
ამერიკისმცოდნეობაში

ენა, ლიტერატურა, კულტურა, ხელოვნება, ფილოსოფია,
თარგმანი, ქართულ-ამერიკული ურთიერთობები,
პოლიტიკა, ისტორია, ეკონომიკა, განათლება და
საზოგადოება

VIII International Conference on American Studies

**Language, Literature, Culture, Art, Philosophy,
Translation, Georgian-American Relations, Politics,
History, Economics, Education & Society**

ოქტომბერი 2016 OCTOBER

ჭუთაისი
KUTAISI

კრებულში შესულია აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტში 2016 წლის 14 -15 ოქტომბერს ჩატარებული ამერიკისმცოდნეობის VIII საერთაშორისო კონფერენციის მასალები. კრებული გათვალისწინებულია ამერიკული ლიტერატურის, კულტურის, ხელოვნების, ქართულ-ამერიკული ურთიერთობების, პოლიტიკის, ისტორიის, ეკონომიკის შესწავლით დაინტერესებულ პირთათვის.

დიდ მადლობას ვუხდით საქართველოში აშშ საელჩოსა და აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის რექტორატს მხარდაჭერისა და კრებულის გამოქვეყნებისათვის გაწეული ფინანსური დახმარებისათვის.

The volume includes the proceedings of the VIII International Conference on American Studies held at ATSU from October 14-15, 2016.

The collection is intended for the persons interested in American literature, culture, art, Georgian-American relations, politics, history and economics.

We express our gratitude towards the US Embassy in Georgia and Akaki Tsereteli State University Rector's Office for the financial support in holding the conference and publishing conference proceedings.

მთავარი რედაქტორი: პროფ. ირაკლი ცხვედიანი (საქართველო)

სარედაქციო კოლეგია: პროფ. დავით გეგეჭკორი (საქართველო), ასოც. პროფ. ია იაშვილი (საქართველო), პროფ. თემურ კობახიძე (საქართველო), პროფ. მანანა გელაშვილი (საქართველო), პროფ. ვასილ კაჭარავა (საქართველო), პროფ. ტაირუს მილერი (აშშ), გონსალვეს დე აბრუ მარია ზინა (პორტუგალია), პროფ. ჰანს-პიტერ როტენბერგი (გერმანია), პროფ. ქრისტინა ფონ რაიჰერტი (აშშ)

Editor-in-chief: Prof. Irakli Tskhvediani (Georgia)

Editorial Board: Prof. David Gegechkori (Georgia), Assoc. Prof. Ia Iashvili (Georgia), Prof. Temur Kobakhidze (Georgia), Prof. Manana Gelashvili (Georgia), Prof. Vasil Kacharava (Georgia), Prof. Tyrus Miller (USA), Prof. Gonsalves De Abru Maria Zina (Portugal), Prof. Hans-Peter Rotenberg (Germany), Prof. Christian von Reichter (USA)



© აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა

ქუთაისი, 4600, თამარ მეფის 59. ტელ.: 24 00 21
E-mail:atsugamomcemloba@gmail.com

სარჩევი

ენა, ლიტერატურა, ხელოვნება,
ფილოსოფია, თარგმანი

ირინე ახესაძე, მილდრედ კალანდარიშვილი როკუელ კენტის მსოფლალქმის ორი მოდელი.....	15
ირმა ზაგრატონი ჰელენ ფრანკენსალერის ამერიკული აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის ესთეტიკური ასპექტები.....	42
ტატიანა ზობორიკინა მარკ ტვენის: იუმორის საიდუმლო წყარო.....	51
მანანა გელაშვილი ტომას ვულფი დაკარგული დროის ძიებაში: მარსელ პრუსტი თუ ჯეიმზ ჯოისი.....	52
უოლტერ გრუენცვაიგი უიტმენის ესელი: მთარგმნელები, როგორც გლობალური საზოგადოება.....	71
ნანა გუბელაძე უილიამ შექსპირის ზეგავლენა უილიამ ფოლკნერის რომანზე „ხმაური და მძვინვარება“	72
მირიან ებანოიძე ბატონისა და მონის ჰეგელისეული დიალექტიკის მემარცხენე ინტერპრეტაციის კრიტიკა ამერიკულ ფილოსოფიაში	80
ნათია ზოიძე მისის დელოვეი ნიუ-იორკში და მაიკლ კანინგემის საათებში დახატული ვულფი.....	95
ნატო იმედაშვილი ამერიკული რომანტიკული ნოველა და ნოველის ჟანრული დეფინიცია ედგარ პოს ესეისტიკაში	97

თამარ ირემაძე იმპიზმის ძირითადი იდეურ-ესთეტიკური პრინციპები.....	105
ნინო კვირიკაძე ერნესტ ჰემინგუეი და ანტონ ჩეხოვი: სამწერლო მეთოდის ზოგიერთი პრინციპისათვის.....	114
ეთერ კირცხალია თორნტონ უაილდერის ჩვენი ქალაქის უნივერსალური ასპექტები	140
თემურ კობახიძე უილიამ ფოლკნერის „ვარდი ემილისათვის“: ჟანრის პოეტიკა.....	142
თამარა კობეშავიძე ამერიკული რეგიონალიზმი ლიტერატურაში და ენი პროსა რომანი „ნაოსნობის ახალი ამბები“.....	185
ბაია კოლუაშვილი მედეას სახის ინტერპრეტაციისათვის მე-20 საუკუნის ამერიკულ სცენაზე.....	186
მარიამ მარჯანიშვილი „ვეფხისტყაოსნის“ „მჩხრეკელნი“ ამერიკაში.....	199
ნუგზარ მგელაძე, თემურ ტუნაძე ამერიკული ანთროპოლოგიური ზიოგრაფიები – ჯორჯ მერდოკი.....	209
რუსუდან მიქაუტაძე მკვიდრი ამერიკელები და ანთროპოლოგიის ჩამოყალიბება აშშ-ში.....	226
ზრაიან რეილსბეკი ოცდამეერთე საუკუნის მრისხანების მტევნები: ჯესმინ უორდის <i>Salvage the Bones</i>	255

ირინა სარუხანოვა სერგეი პროკოფიევი და ამერიკა.....	257
ბადრი ფორჩხიძე სოციალურ-ფილოსოფიური კვლევის სტრატეგიები ჩარლზ ჰორტონ კულის მიხედვით.....	269
ნათია ქვაჩაკიძე ჰემინგუეის დიალოგის ხელოვნება ნიკ ადამსის ნოველებში.....	287
ლეილა ქველიძე ჯიბრან ხალილ ჯიბრანი და სირიულ-ამერიკული ლიტერატურული სკოლა	289
გვანცა ღვინჯილია „იესო ქრისტე სუპერვარსკვლავი“: ანგლო-ამერიკული შოუ-ბიზნესის საეტაპო მოვლენა.....	301
ანა ჩაკვეტაძე შეფასების სისტემა საქართველოსა და ამერიკის სკოლებში.....	318
ნუნუ ჩარკვიანი ამერიკული ლიტერატურული სლენგი და მისი ქართული შესატყვისები (ჯერომ სელინჯერის ნაწარმოების „თამაში ჭვავის ყანაში“ ორი ქართული თარგმანის მიხედვით).....	320
ირაკლი ცხვედიანი რეალური ქალაქი, მითოსური ქალაქი: მითოპოეტიკური ქრონოტოპი ჯონ დოს პასოსის რომანში <i>მანჰეტენ ტრანსფერი</i>	329
გია ჯოხაძე იოსიფ ბროდსკი: პოეტური იდეოლოგიის ფორმირება და ერთი ალუზიის ისტორია.....	379

ქართულ-ამერიკული ურთიერთობები, პოლიტიკა, ისტორია, ეკონომიკა, განათლება და საზოგადოება

ლელა აბდუშელიშვილი

ამერიკული და გლობალური ლიდერობის სტილები
და მათი გავლენა კომუნიკაციაზე.....398

გივი ამალღობელი

ქართული პოლიტიკური დისკურსის იდეოლოგიურ-მორალური
საფუძვლები ფრეიმინგის თეორიის კონტექსტში.....399

ქეთევან ანთელავა

ამერიკელი მეცენატი ქალის პორტრეტი: ედიტ ჰალპერტი.....411

ბრუს მაკოტო არნოლდი

სლოვაკური „ჩაკ ნორისის ხიდი“:
ამერიკული ოპტიმიზმის გამოხატულება ომსა და
მშვიდობაში ჩაკ ნორისის საშუალებით, 1980-2012432

ნათელა დანგაძე

ამერიკის შეერთებული შტატები და სირიის კრიზისი.....433

რუსუდან დაუშვილი

პოეტ ალექსანდრე ჭავჭავაძის შთამომავლები ამერიკაში.....443

ია იაშვილი

საერთაშორისო მიგრაციის თეორიული
კონცეფციები და საქართველოს თანამედროვე შრომითი
მიგრაციის გენდერული ანალიზი
(ქართული იმიგრაციის მაგალითზე აშშ-ში).....456

ვასილ კაჭარავა

ზარაქ ობამასა და მიხეილ სააკაშვილის
შეხვედრა თეთრ სახლში და მისი შედეგები.....471

გიორგი კვიციანი

მოქალაქეთა პოლიტიკური აქტივობის
პრობლემა შეერთებულ შტატებში.....484

ელენე მეძმარიაშვილი შეერთებულ შტატებში ქართული იმიგრაციის ეთნო-კულტურული ადაპტაცია: რელიგიის ფაქტორი.....	492
ავთანდილ ნიკოლეიშვილი მშობელ ქვეყანას „წმინდა მიწით“ დაბრუნებული – ალექსანდრე პაპუაშვილი (სანდრო ნებლო).....	504
ოთარ ნიკოლეიშვილი დავით ჭავჭავაძე – ამერიკაში მოღვაწე ქართველი ოფიცერი.....	513
რუსუდან ნიშნიანიძე 1960-იანი წლების ამერიკა ქართველი მწერლების თვალთ.....	525
ციცინო ძოწენიძე ამერიკული ეკონომიკური პოლიტიკის რამდენიმე ასპექტის შესახებ.....	544
თეა ჭუმბურიძე კლიმატური ცვლილებები და მათი გავლენა ამერიკის მკვიდრ მოსახლეობაზე.....	546

Contents

Language, Literature, Culture, Art, Philosophy, Translation

Irine Abesadze, Mildred Kalandarishvili Two models of Rockwell Kent's World Perception.....	26
Irma Bagrationi Aesthetic Aspects of Helen Frankenthaler's American Abstract Expressionism.....	27
Tatyana Boborykina Mark Twain: The Secret Source of Humor.....	44
Manana Gelashvili Thomas Wolfe in Search of Lost Time: Marcel Proust or James Joyce.....	62
Walter Grünzweig The Whitman Network: Translators as a Global Community.....	63
Nana Gubeladze William Shakespeare's Influence on William Faulkner's Novel <i>The Sound and the Fury</i>	78
Mirian Ebanoidze Left Wing Interpretations of the Hegelian Master-Slave Dialectics in American Philosophy.....	87
Natia Zoidze Mrs. Dalloway in New York and Mrs. Woolf in Michael Cunningham's <i>The Hours</i>	88
Nato Imedashvili American Romantic Tale and Edgar Poe's Definition of the Short Story as a Literary Genre.....	104
Tamar Iremadze Some Aesthetic Principles of Imagism.....	113

Eteri Kirtskhalia	
Universal Aspects of Thornton Wilder’s <i>Our Town</i>	131
Temur Kobakhidze	
William Faulkner’s “A Rose for Emily”: Poetics of the Genre.....	175
Tamara Kobeshavidze	
American Regionalism in Literature and Annie Proulx’s <i>The Shipping News</i>	177
Baia Koghuashvili	
The Interpretations of the Medea Figure on the 20 th Century American Stage.....	198
Mariam Marjanishvili	
Researchers of “The Knight in the Panther’s Skin” in America.....	207
Nugzar Mgeladze, Temur Tunadze	
American Anthropological Biographies: George Murdoch.....	225
Rusudan Mikautadze	
Native Americans and Formation of Anthropology in the USA.....	234
Brian Railsback	
A 21 st Century <i>Grapes of Wrath</i> : Jesmyn Ward’s <i>Salvage the Bones</i>	236
Irina Sarukhanova	
Sergei Prokofiev and America.....	267
Badri Porchkhidze	
The Social-Philosophical Research Strategies of Charles Horton Cooley	278
Natia Kvachakidze	
The Art of Hemingway’s Dialogue in The Nick Adams Stories.....	279

Leila Kvelidze Gibran Khalil Gibran and ‘al-Rabitah al-Qalamiyyah’ (The Pen League).....	299
Gvantsa Ghvinjilia <i>Jesus Christ Superstar: A Landmark Event</i> of the Anglo-American Show-Business.....	311
Ana Chakvetadze Grading System at School in America and in Georgia.....	313
Nunu Charkviani American Literary Slang and Its Georgian Equivalents (Two Georgian Translations of <i>The Catcher in the Rye</i> by J. D. Salinger).....	327
Irakli Tskhvediani Real City, Mythic City: Mythopoeic Chronotope in John Dos Passos's <i>Manhattan Transfer</i>	378
Gia Jokhadze Joseph Brodsky: Formation of the Poetic Ideology and a Story of One Allusion.....	389

Georgian-American Relations, Politics, History, Economics, Education, Society

Lela Abdushelishvili American and Global Leadership Styles and How They Influence Communication.....	393
Givi Amaglobeli Ideological-Moral Grounds of Georgian Political Discourse in the context of the Framing Theory.....	409

Ketevan Antelava	
The Portrait of an American Woman Art Patron: Edith Halpert.....	422
Bruce Makoto Arnold	
A Slovakian Span Named the “Chuck Norris Bridge”: The Expressions of American Optimism in War and Peace through Chuck Norris, 1980-2012.....	424
Natela Dangadze	
USA and Syrian Crisis.....	441
Rusudan Daushvili	
Poet Alexander Chavchavadze's Descendants in America.....	454
Ia Iashvili	
International Migration Theories and The Gender Analysis of Contemporary Georgian Labor Migration (Case of Georgian Immigrants in the USA).....	469
Vasil Kacharava	
Obama – Saakashvili Meeting in the White House and its Consequences.....	483
Giorgi Kvitashvili	
The Problem of the Citizens’ Political Activities in the USA.....	491
Elene Medzmariashvili	
Georgian Immigration’s Ethno-Cultural Adaptation in the U.S.: Religious Factor.....	502
Avtandil Nikoleishvili	
Alexander Papuasvhili (Sandro Neblo) – Return to Homeland with “The Sacred Earth”.....	512
Otar Nikoleishvili	
Davit Chavchavadze – Georgian Officer Working in USA.....	524

Rusudan Nishnianidze	
1960s America Through the Eyes of Georgian Writers.....	535
Tsitsino Dzotsenidze	
On Some Aspects of American Economic Policy.....	536
Tea Chumburidze	
The Effects of Climate Change on Native American Nations	553

ენა, ლიტერატურა, ხელოვნება,
ფილოსოფია, თარგმანი

LANGUAGE, LITERATURE, CULTURE,
ART & TRANSLATION

ირინე აბესაძე

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი

მილდრედ კალანდარიშვილი

გურამ თავართქილაძის სასწავლო უნივერსიტეტის ასოც. პროფესორი

როკუელ კენტის მსოფლალქმის ორი მოდელი

როდესაც როკუელ კენტის მნიშვნელოვან მემკვიდრეობას ეცნობი, მყისვე თვალნათელი ხდება, რომ მასში აკუმულირებულია მწერლობისა და მხატვრობის ორი დიდი ნიჭი. რაც უფრო ღრმად შეიცნობ მის შემოქმედებას, გაოცებს, ერთი ადამიანური სიცოცხლის მანძილზე (1882 - 1971) როგორ შესძლო ხელოვანმა სრული რეალიზება მოეხდინა საკუთარი შესაძლებლობებისა და ისეთი მასშტაბური მხატვრული სახეები შეექმნა, როგორებიც არიან მისი მრავალრიცხოვანი რომანების გმირები, მრავალფეროვან ფერწერულ და გრაფიკულ ნაწარმოებებში განსხეულებულები. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს მისმა კალამმა, ფანქარმა და ფუნჯმა შესძლო ყინულოვანი მწვერვალების „დაპყრობა“ და მათი ქაღალდსა და ტილოს ზედაპირზე გადმოტანა ცხოველხატული ილუსტრაციების სახით. როკუელ კენტის მიერ სამყაროს ალქმის ნარატიული და ვიზუალური მოდელები ერთმანეთს ავსებენ. ეს არის რ. კენტი – მოგზაურის დაუვიწყარ შთაბეჭდილებათა აღწერა-გამოხატვის ორი მეთოდის სინქრონიზაციის უნიკალური მაგალითი, რომლის ანალიზის ცდაც მოცემული იქნება წინამდებარე სტატიაში. სამყაროს ალქმის მსგავსს მაგალითად შეიძლება დასახელდეს მხატვარ ნიკოლოზ რერიხის შემოქმედებითი მოღვაწეობა, ოღონდ თუ რერიხისთვის ამოსავალი იყო ჰიმალაის მთაგრეხილის პანთეონის ასახვა, როკუელ კენტისთვის

აღტაცების საგანს წარმოადგენდა გრენლანდიის ყინულოვანი მწვერვალები, ალასკა, თუ „ცეცხლოვანი მიწის“ უკიდურესი სამხრეთის უმკაცრესი ბუნება. როკუელ კენტი ნარატიულ და ვიზუალურ დისკურსში განიხილავს ადამიანის ბუნებასთან „თანაცხოვრების“ შესაძლებლობის გზებს, ცდილობს იმ ჰარმონიული მოდელის პოვნას, რომელსაც საუკუნის სიღრმეებიდან დაწყებული ესწრაფვოდა და ესწრაფვის კაცობრიობის საუკეთესო ნაწილი. „ადამიანი-გმირის“ წარმოსახვა კენტის შემოქმედების ცენტრალური თემაა, ადამიანის, რომელსაც ძალუმს ბუნების დიდებულების შეგრძნება, მის უსასრულობაში „ჩაძირვა“. ბუნების „პირველადქმნილობის“ ფენომენი, აი რა იზიდავს მხატვარსა და მწერალ – კენტს.

ამერიკელი მხატვრის და მწერლის შემოქმედებაზე ბევრი დაწერილა, „თუმცა მისი მსოფლალქმის თავისებურებებზე არ ყოფილა ყურადღება გამახვილებული. ისიც გასათვალისწინებელია, რომ ინტერესი ამ ხელოვანის მიმართ დროთა ვითარებაში სხვადასხვა ინტენსივობით იყო წარმოჩენილი, მაშინ როდესაც მხატვრის მსოფლხედვა სოციალისტურ იდეებზე იყო ფოკუსირებული და ის თანაუგრძნობდა ყოფილ საბჭოთა კავშირში მიმდინარე პროცესებს. მხატვარზე ბევრი იწერებოდა რუსეთში, ხოლო მისსავე სამშობლოში მისი შემოქმედებისადმი ინტერესი გაფერმკრთალდა. თანაც იმ პერიოდს დაემთხვა წმინდა ამერიკულ მხატვრობად მონათლული აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის ზეობის ხანა, რაშიც კენტის რეალიზმი არ ეწერებოდა. მხოლოდ მას შემდეგ, რაც მხატვარი გარდაიცვალა, იგი აღიარეს ამერიკულ კლასიკოს მხატვრად და შესაბამისად ინტერესი მის მიმართ არნახულად გაიზარდა“ (Traxel 1980: 10).

ამ ხელოვანის მსოფლალქმის ორ სხვადასხვა განასერს (ნარატიულს და ვიზუალურს) ამთლიანებს მხატვრისა და მწერალ-

მოგზაურის ახლის აღმოჩენის წყურვილით ნასაზრდოვები შეუპოვრობა და გმირული სული, რომელიც ანალოგს ჰპოვებს მხოლოდ ამუდსენის და ნადსენის ჰეროიზმთან.

ჩვეულებრივ, როდესაც რომელიმე პროზაიკოსის შემოქმედებას ვაფასებთ, უეჭველად ჩვენ მისგან ველოდებით მისი გმირების, ნაწარმოებთა პერსონაჟების ფსიქოლოგიურ დახასიათებას. როკუელ კენტის შემთხვევაში კი ჩვენს თვალწინ კალიედოსკოპივით გაიელვებს სახეთა მთელი წყება, სადაც ერთმანეთს ერწყმის მაკროკოსმის ბუნებრივ მოვლენებს შეხიარებული ადამიანური პორტრეტების გალერეა. სწორედ აქ იგრძნობა მხატვრისეული ხედვის მასშტაბურობა. დღეს, როდესაც კომპიუტერიზაციამ მოიცვა ყველაფერი, მაღალი ტექნოლოგიების ფონზე თითქოს ძალზე ადვილია გახდეს მწერალი ან მხატვარი. მაშინ კი, მეოცე საუკუნის დასაწყისში, როდესაც როკუელ კენტი გამოვიდა სამოდვაწეო ასპარეზზე, არავითარი ტექნიკური რესურსი გარდა პატარა, უბრალო ფოტოაპარატისა, ქაღალდის და ფანქრის, ტილოსა და ჩვეულებრივი საწერი კალმისა არ არსებობდა.

კენტი-რომანისტის სიუჟეტური ქარგა ყოველთვის სახიერია, მისი ნარატივი გამომხატველი. მწერალი-კენტი სიტყვიერ დახასიათებას არ სჯერდება და სიუჟეტის ილუსტრირებას ახდენს. აქ უკვე ერთმანეთს ერწყმის გამოსახვის და გამოხატვის მოდელები. კენტი არა უბრალოდ მხატვარი-მწერალია, არამედ მრავალმხრივი ნიჭით დაჯილდოვებული პიროვნება, რენესანსის ეპოქის „ჰომო-უნივერსალეს“ რომ მოგვაგონებს. ამავდროულად ის საოცრად უშუალოა, ყოველგვარი ამბიციებისგან დაცლილი, უაღრესად პრაგმატული სამყაროს ფონზე, უდიდეს მოწიწებას რომ იწვევს. ეს განსაკუთრებით გამოჩნდა მის ავტობიოგრაფიულ რომანში „ო, ღმერთო, ეს მე ვარ“, სადაც ავტორი იმდენად გულლია და პატიოსანი, რომ საკუთარ თავ-

საც არ ინდობს. თვითკრიტიკული დამოკიდებულებით კი ყველა ვერ დაიკვეხნის, ამის უნარი შესწევთ მხოლოდ საოცრად მართალ და ნაღდ ადამიანებს (Кент¹ 1965: 78).

როკუელ კენტმა საკუთარი სურვილით იმოგზაურა მსოფლიოს ყველაზე რთულ რეგიონებში, უკიდურეს ჩრდილოეთსა და უკიდურეს სამხრეთში. მან თავისი დიდი ხნის ოცნება აისრულა, როდესაც პირველად ფეხი ესკიმოსების მიწაზე დადგა, ამას მოჰყვა არაერთგზისი მოგზაურობა გრენლანდიაში, ალასკასა და „ცეცხლოვან მიწაზე“. ეს იმ დროს, როდესაც იქ მოგზაურობა ნამდვილად არ იყო უსაფრთხო. კანიბალებთან შეხვედრა ჩვეულებრივი მოვლენა გახლდათ. მაგრამ უშიშარი მოგზაური, ახლის შეცნობის წყურვილით აღსავსე, არაფერს შეუშინდა. მის რომანში „სალამინა“ არაჩვეულებრივად შთაბეჭდავად არის შედარებული დანიელთა ნათელი სახლები ესკიმოსების ჩამუქებულ საცხოვრისებთან. უბრალო ესკიმოსი ქალის სალამინას შესახებ თხრობა ამავე სახელწოდების რომანში პირველი გვერდებიდანვე საინტერესოდ ვითარდება. პირქუში სამღვდლოება (ჰანსის სახით) უპირისპირდება მსუბუქი იუმორით დახატულ საერო პერსონაჟებს, ცბიერ ჯადოქარ დანიელ ტროლემანს, მის მეუღლე რეგინას. ქალთა სახეების ასახვისას, ესკიმოსების ყოფა-ცხოვრების საინტერესოდ წარმოჩენისას ნათლად ჩანს მწერლისა და მხატვრის შთაბეჭდილების ვიზუალიზაციის განსაკუთრებული ნიჭი. მწერალი-კენტის გამოხატვის მოდელს ენაცვლება მხატვარი-კენტის ასახვის მოდელი. ასე მაგალითად, მთავარი გმირის ესკიმოსი სალამინას სამოსის აღწერისას დეტალურად არის წარმოჩენილი ხელთქმნილი ორნამენტული შემკულობის სილამაზე. აშკარად იგრძნობა, რომ კენტი-მხატვრის ინტერესი მიპყრობილია ესკიმოსების ხალხური რეწვის ნიმუშებზე დატანილ ორნამენტული რეპერტუარის მრავალფეროვნება-

ზე. შეუძლებელია თანაგრძნობით არ განიმსჭვავლო ესკიმოსების მიმართ, როდესაც როკუელ კენტი წერს იმის შესახებ, რომ გაზაფხულზე რის ვაი-ვაგლახით აშენებულ სახლებს ესკიმოსები ყოველ ზამთარს თავის ხელით წვავენ, რომ ფიზიკურად გადარჩნენ და არ გაიყინონ და ასე გრძელდება დაუსრულებლად (Кент² 1965: 109). რაც შეეხება როკუელ კენტის როგორც სამწერლო, ისე მხატვრულ შემოქმედებას (ფერწერასა და გრაფიკას), ცენტრალური ადგილი უჭირავს ადამიანის ბუნებასთან, უკიდევანო სამყაროსთან ჰარმონიული თანაცხოვრების მოდელის ძიებას და მის ვიზუალიზაციას, ადამიანი-გმირის წარმოჩენას, რომელსაც უნარი შესწევს შეიგრძნოს სამყაროს პირველადქმნილობა და უსასრულობა. მხატვარი-კენტი ზოგჯერ ადამიანისგან დაცლილი ბუნების სიდიადის გადმოცემაზეა კონცენტრირებული, რადგან, მხატვრის რწმენით, სწორედ სამყაროს გარინდების ჟამს უკეთ წარმოჩინდება უნივერსუმის ჰარმონია და ამალღებულობის განცდა. როკუელ კენტი ყოველი შორეული მოგზაურობიდან (ხან მარტო, ხანაც თავის ვაჟთან ერთად) არა მხოლოდ შთაბეჭდილებებით აღსავსე, არამედ შემოქმედებითი პროდუქციით სავსე ბრუნდებოდა. 1922-1924 წლებში როკუელ კენტი მიემგზავრება ჩილეში, ტიერა დელ ფუეგოში, ანუ “ცეცხლოვან მიწაზე“, სამხრეთ ამერიკის ყველაზე სამხრეთ წერტილში. აქ შექმნა მან თავისი სადღიურო ჩანაწერები „მაგელანის სრუტის სამხრეთით“ და მის მიერვე ილუსტრირებული. გარდა ამისა, ჩილეს შთაბეჭდილებით შექმნა მან 22 დამოუკიდებელი ფერწერული სურათი (Martin 2000: 57). აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ როკუელ კენტი მუშაობდა გრაფიკაში, თანაც ისე, რომ თავისუფლად ფლობდა გრაფიკული ხელოვნების სხვადასხვა ურთულეს ტექნოლოგიებს: ლინოგრაფიურას, ქსილოგრაფიას, ლითოგრაფიას. მხატვარი ასევე ქმნიდა ფერწერულ ნიმუშებს, საკუთარი წიგნების

ფერწერულ და გრაფიკულ ილუსტრაციებს. ასეთი წიგნები კი მრავალრიცხოვანი იყო: მაგ., „ველურ მხარეში“ (1920); „ცურვა მაგელანის სრუტის გასწვრივ“ (1924); „კურსი A-დან -E-მდე“ (1930); „ო, ღმერთო, ეს მე ვარ“ (1959); „გრენლანდიური დღიური“ (1962). თუმცა, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ, გარდა საკუთარი წიგნებისა, როკუელ კენტმა დაასურათა ჰერმან მელვილის „მოზი დიკი“, ჯეფრი ჯოსერის „კენტერბერული მოთხრობები“, ვოლტერის „კანდიდი“, ბოკაჩოს „დეკამერონი“ და შექსპირის რამდენიმე ნაწარმოებიც. ისიც ირკვევა, რომ იგი რეკლამებსაც ამზადებდა ისეთი ცნობილი საავტომობილო ფირმებისთვის, როგორც „ჯენერალ მოტორსი“ და „როლს როისი“ იყო. ეს მას სჭირდებოდა იმისათვის, რომ მათივე სპონსორობით გამგზავრებულიყო სამოგზაუროდ, თუნდაც სამგზის გრენლანდიაში (1929, 1932, 1935 წლები).

როკუელ კენტის ვიზუალური შემოქმედების განხილვა თვალნათლივ წარმოგვიდგენს მხატვრის შემოქმედების მკვეზავ არტერიებს. პირველ რიგში, ესაა რომანტიზმის ერთგვარი რეპრეზენტაცია - კენტის საყვარელი შემოქმედის, უილიამ ბლეიკის მხატვრობის რემინისცენცია. ორივე მათგანი ცდილობს, სამყაროს ამოუცნობი ძალების წინაშე მდგომი ადამიანის მართოსულობის გადმოცემას. თითქოს ორივესთვის - ინგლისელი პოეტი და მხატვრის ბლეიკისთვის და ამერიკელი მხატვრისა და მწერლის როკუელ კენტისთვის - ერთნაირად ღირებული იყო ეჩვენებინათ ადამიანი-მეოცნებე, რომელსაც ძალუმს ჩასწვდეს უნივერსალური სამყაროს ყოფიერებას. ამავდროულად, ცდილობდნენ გადმოეცათ ადამიანის მიერ საკუთარ ძალებში დაეჭვებაც, ზოგჯერ შიშიც კი უკიდევანო სამყაროს წინაშე.

კენტის შემოქმედებაში ჩვენ შეგვიძლია ამოვიკითხოთ გარკვეული სიმბოლიზმიც, შორეულ მსგავსებას რომ ავლენს პიუვი დე შავანის სიმბოლურ მეტყველებასთან, მაგრამ უფრო

მეტად, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, რუს მხატვართა დაჯგუფების „მირ ისკუსტვოს“ ერთ-ერთი გამორჩეული წარმომადგენლის ნიკოლოზ რერიხის სიმბოლიზმთან, ჰიმალაის მთების დაუსრულებელ სერიებში რომ იჩინა თავი. მაინც რა ამოდრავებდა როკუელ კენტს, როდესაც პოლ გოგენის მსგავსად, ცივილიზაციიდან შორს ეძებდა ერთგვარ „მიწიერ სამოთხეს“. ერთმა – ტაიტიზე და მეორემ კი შორეულ გრენლანდიაში აღმოაჩინეს პირველადქმნილი ბუნებისა და აბორიგენი მოსახლეობის პირველყოფილ ყოფას შორის არსებული მარადიული ჰარმონია. ისიც უნდა ითქვას, რომ როკუელ კენტი იშვიათად გამოსახავდა ადამიანებს, მაგრამ თუკი გამოსახავდა, ძირითადად „ჭვრეტის“ მდგომარეობაში მყოფთ, მედიტაციაში ჩაძირულებს. თითქოს, როდესაც უმოქმედოთ არის ადამიანი, სამყაროც უკეთ იხსნება მისთვის. თუ თვალს გავადევნებთ მხატვრის შემოქმედებით ევოლუციას, დავინახავთ, რომ ადრეულ პერიოდში მხატვარი უფრო ფერადოვანი ლაქებით ოპერირებდა და მას ფერადოვან-ტონალური გადასვლები იზიდავდა. ჯერ კიდევ მოსწავლე იყო როკუელ კენტი, როდესაც მის მხატვრობას იმპრესიონიზმის ელფერი დაკრავდა. შემდეგ თანდათან მან საკუთარი ხელწერა გამოიმუშავა და ეს იყო ე.წ. „მკაცრი რეალიზმისთვის „დამახასიათებელი ლაკონური სტილი“, თუმცა ბავშვობიდან გამოყოლილი „პლენერზე“ მუშაობის მოთხოვნილება მისი შემოქმედების ყოველ ეტაპზე იჩენს თავს. მის მიერ გამომუშავებული კომპოზიციური ნახატის მკაცრ ლაპიდარულ ხაზობრივ სტილს კარგად ერწყმის მხატვრის მიერ შერჩეული ლოკალური საღებავები. გამოსახულების კრისტალიზაციის მიზნით, მხატვარი ფენოვან დამუშავებას მისდევს. ჩვენთვის საინტერესოა მხატვრული ხერხების ის არსენალი, რომელსაც თავისი შემოქმედების სხვადასხვა ეტაპზე იყენებდა მხატვარი. პირველ რიგში,

ეს არის ე.წ. სამყაროს ანთროპომორფიზაციის ხერხი, ანუ გასულიერებული ბუნების გადმოცემის ხერხი; მეორე – ეს არის სიუჟეტის მინიმალიზაცია, ანუ თხრობითობის უკუგდება და მესამე – ბუნებრივი მოვლენების ადეკვატური ადამიანური შეგრძნებების გადმოცემის უნარი, რომელსაც ხშირად ადამიანის გამოსახულება ეწირებოდა. მხატვრის კომპოზიციები ყოველთვის პლანებად არიან დაყოფილი, რათა უკეთ გამოიკვეთოს ცის, მიწის, მთის, ხმელეთის, წყლის სეგმენტები. ეს ერთგვარად ბერძენ ნატურფილოსოფოსთა მიდგომებს მოგვაგონებს, სამყაროს საზრისად ბუნების სტიქიებს რომ მიიჩნევდნენ. ალასკაზე შექმნილი ფერწერული ციკლი უფრო ღია, პასტელურ ფერებშია გადაწყვეტილი. მძლავრობს ძირითადად სამი ფერი: ყვითელი, მწვანე, ცისფერი. ვინაიდან ეს ციკლი ადრეულ პერიოდს განეკუთვნება, აქ აშკარად ჩანს იმპრესიონისტული ტონალური გრადაცია. ამ მხრივ საინტერესოა 1919 წელს შესრულებული ფერწერული ტილო „მზის ნათება ალასკაზე (sun glare)“. ამ კომპოზიციის ძირითადი თემა ციური მანათობლის ერთგვარი ღვთიური ნათებაა და ეს ნათება სურათის კიდებამდე აღწევს, მხურვალე ფერთა დინამიკა თითქოს ჩვენს თვალწინ ამორავებს სასურათე სიბრტყეს. ამავდროულად მზის სხივების რადიალურ განფენილობაში შეყუჟულან ადამიანთა გამოსახულებები. ამ იერარქიაში ციური მანათობლები დომინირებენ ადამიანებზე, რომლებიც ფიზიკური გადარჩენისთვის იბრძვიან. რაც შეეხება „ცეცხლოვან მიწაზე“ შესრულებულ ნამუშევართა ციკლს, ისინი როკულ კენტმა უფრო რუხ, მოშავო ფერთა გამაში (ნაცრისფერი, ოქრო, იასამნისფერი) გადაწყვიტა. აქ ადამიანი საერთოდ არ ჩანს, მზეც სადაც ღრუბლებს ზემოთ არის მიმალული. ასეთია 1922-25 წლებში შესრულებული ტიერა დელ-ფუეგოს ციკლი, სადაც მთავარია არა ასტრალური და კოსმიური ძალები, არა-

მედ მიწიერი ბუნების უცნაური წარმონაქმნები – ჯუჯა ხეები უცნაური დაგრებილი ტოტებით. აქ ხომ უდიდესი ფიზიკური ძალისხმევია საჭირო, ადამიანმა თავი რომ გადაირჩინოს. ყველაზე ბევრი ნაწარმოები მხატვარმა გრენლანდიაში სამგზის მოგზაურობის შედეგად შექმნა. სწორედ ამ ციკლმა წარმოაჩინა ყველაზე უკეთ მხატვრის მიერ შემუშავებული საკუთარი ხატვის მანერა. ეს ერთგვარი ასკეტური რეალიზმი ადეკვატურია იმ მსოფლადქმისა, რომელიც უცილობლად დაეუფლებოდა მხატვარს გრენლანდიის ცადაწვდენილი ყინულოვანი მწვერვალების ხილვისას. როგორც უკვე აღინიშნა, მხატვარი კომპოზიციებს ძირითადად სამ პლანად ყოფს: მიწის (ადამიანებითა და მათი საცხოვრებლებით), წყლის (მოცურავე ყინულებით) და მთების (დათოვლილი მწვერვალებით). როკუელ კენტმა გრენლანდია წელიწადის ოთხივე დროს მოინახულა და ჩვენს სეზონების მიხედვით გვაზიარა მის საოცარ ბუნებას. ერთ-ერთ კომპოზიციას მხატვარმა „გრენლანდიური გოთიკა“ უწოდა და გამოსახულება სულაც არ ჰგავს ევროპულ გოთურ სტილს. ამ შემთხვევაში გოთიკის ვერტიკალიზმი არა არქიტექტურული ნაგებობით, არამედ ბუნებრივი წარმონაქმნით, ადამიანის იმ საოცარი შეგრძნებით მიიღწევა, თითქოს საკუთარი სხეულის განზომილებიდან გასვლითა და კოსმიურ ძალებთან შენივთებით რომ ცდილობს უნივერსუმთან შერწყმას. როკუელ კენტი ყოველთვის გვაგრძნობინებს, რომ ბუნება მაინც თავისი კანონებით ადამიანებს სიცოცხლის სიყვარულს ასწავლის (Scott 2002: 45).

აღსანიშნავია, რომ როკუელ კენტმა „სალამინას“ ილუსტრირებისას დახატა ესკიმოსი ქალი ჩვილი ბავშვით. შეიძლება ითქვას, რომ ეს ჩრდილოეთელი მადონაა ყრმით. ამით თითქოს კენტს სურს გვითხრას, რომ დედობრიობის მარადიული

გრძნობა ყველგან და ყოველთვის არის სიცოცხლის საზრისის მატარებელი.

1937 წელს როკუელ კენტს ერთ-ერთმა სამეცნიერო საზოგადოებამ დაუკვეთა გადმოეცა სამყაროს აპოკალიპტური, ესქატოლოგიური ხილვები, რაც მან შეასრულა დიდი ზომის ოთხი გრაფიკული ნაწარმოების სახით. მან სამყაროს აღსასრული შემდეგი სახელწოდების კომპოზიციებში წარმოადგინა: „მზესთან შეჯახება“, „მზის გაღვლილება“, „მზის აფეთქება“ და „დეგრავიტაცია“. ამ ნაწარმოებებში როკუელ კენტს სურდა გადმოეცა, რომ უნივერსალურ სამყაროსაც თავისი ზღვრული შესაძლებლობები გააჩნია, რომლებიც თანდათან ილევა. ამასთან, მხატვარმა წარმოადგინა ადამიანის განცდები მოსალოდნელ აღსასრულთან მიმართებით.

როკუელ კენტი გარდაიცვალა 1971 წელს, რამდენიმე ხნით ადრე მან იმოგზაურა საქართველოში თავის მესამე მეუღლესთან – სალისთან – ერთად, რომელიც მასზე დაახლოებით 22 წლით ახალგაზრდა იყო. თბილისში ყოფნისას, მხატვარი ეწვია ლადო გუდიაშვილს. შეიძლება ითქვას, რომ ამ ორ სრულიად განსხვავებულ ხელოვანს ერთმანეთთან აახლოვებდა ხაზის, როგორც კომპოზიციის ძირითადი მაკონსტრუირებელი საშუალებისადმი ერთგულება, თუმცა ხაზის ხასიათი მათთან სრულიად განსხვავებულად აღიქმება. ამერიკელ მხატვართან იგი უფრო ხისტია და ზუსტი, რაც შეიძლება აიხსნას იმით, რომ როკუელ კენტმა უმაღლესი განათლება მიიღო ნიუ-იორკის სახელგანთქმულ კოლუმბიის უნივერსიტეტში არქიტექტურის განხრით. ამიტომაც არქიტექტურული ნახაზების სიზუსტეს შერჩეულმა ხელოვანმა მხატვრობაშიც ამგვარივე მკვეთრი მოხაზულობის ხაზი გამოიმუშავა. ლადო გუდიაშვილის ხაზი კი უფრო ეგზოტიკური, ცნობილი ფრანგი ხელოვნებათმცოდნის მორის რეინალის შეფასებით, ერთგვა-

რად „არაბესკულია“. ორივე მხატვრის შემოქმედების ადრეულ ეტაპზე ადამიანთა სოციალური ყოფისადმი ინტერესი ექსპრესიულად აისახა. ჩვენთვის უცნობია, იცნობდნენ თუ არა ერთმანეთს მხატვრები მანამდე. ამის შესახებ არაფერია ნათქვამი ლადო გუდიაშვილის მოგონებებში, თუმცა ისინი დაახლოებით ერთსა და იმავე დროს იმყოფებოდნენ ხელოვნების მექად წოდებულ პარიზში, რაც არ გამორიცხავს იმას, რომ მხატვრებს შესაძლოა ერთმანეთთან ნაცნობობა აკავშირებდათ, ამიტომაც მოინდომა როკუელ კენტმა ლადო გუდიაშვილთან სტუმრობა. ეს საკითხი შესაძლოა შემდგომი კვლევის ობიექტი გახდეს.

დამოწმებანი:

Martin, Constance. *Distant Shores: The Odyssey of Rockwell Kent*. Berkeley: University of California Press, 2000.

Scott, Ferris R. *Generations: the artistic heritage of Rockwell Kent*. Exhibition Brochure, 2002.

Traxel, David. *An American Saga. The Life and Times of Rockwell Kent*. NY: Harper & Row Publishers, 1980.

Кент, Рокуэлл.¹ *Это я, Господи*. Пер. И. Кулаковской и К. Чугунова. М.: Искусство, 1965.

Кент, Рокуэлл.² *Саламина*. Пер. З. В. Житомирской. М.: Мысль, 1965.

Кент, Рокуэлл. *Гренландский дневник*. Пер. З. В. Житомирской. М.: Мысль, 1969.

Irine Abesadze

Professor, Shota Rustaveli State University Theatre and Cinema

Mildred Kalandarishvili

Associate Professor, Guram Tavartkiladze Teaching University

Two models of Rockwell Kent's World Perception

Abstract

Rockwell Kent's significant legacy demonstrates the writer's and the painter's talent simultaneously. The deeper you go into his works, the more you wonder how one person, for one human life period (1882 - 1971) has fully realized all of his abilities and created impressive artistic images as embodied in his numerous novels, diverse paintings and graphics.

This article tries to analyze the uniqueness of synchronization of two methods of perception which R. Kent applied throughout his creativity.

Narrative and visual models of Rockwell Kent's world perception complement each other. In narrative and visual discourse R. Kent describes the ways of human coexistence with nature and tries to find the harmonic model the best part of the mankind has always strived for. Portraying the "human-hero" is the central topic of Kent's works.

In the article also touches upon the historic facts of American painter's voyage to Georgia and his meeting with Lado Gudiashvili.

Irma Bagrationi

Assistant Professor, Batumi Shota Rustaveli State University

Aesthetic Aspects of Helen Frankenthaler's American Abstract Expressionism

The scientific work deals with the basic aspects of abstract expressionist art on the background of aesthetic analysis of the famous and distinguished representative of Abstract Expressionism of American avant-garde art - Helen Frankenthaler's painting canvases. Besides that, our work is dedicated to the most important details of Helen Frankenthaler's creative life, to her creation of unique painting technique and interesting nuances of "Color Field", to the facts depicting her evaluation of 21st century art auction field's painting heritage.

It is well known, that Helen Frankenthaler as abstract expressionist's works don't depend on theoretical platform and it is mainly the realization of intuitional search for color perfection. Color here is not only the means of soul self-expression but also the basic means of expressing aesthetic relation towards the universe. As we know, abstract expressionism is "subject less painting without concrete plots and figures with unlimitedly simplified forms, not suggesting color to symbolic or allegoric idea" (Allison 2004: 42). Accordingly, while perceiving Helen Frankenthaler nonfigurative art creature, the most important is self-value of aesthetic emotion, the emotion arising by the influence of color harmony. Introduced early in her career to major artists such as Jackson Pollock and Franz Kline (and Robert Motherwell, whom she later married), Frankenthaler was influenced by abstract expressionist painting practices, but developed her own distinct approach to the

style. She invented the "soak-stain" technique, in which she poured turpentine-thinned paint onto canvas, producing luminous color washes that appeared to merge with the canvas and deny any hint of three-dimensional illusionism. Her breakthrough gave rise to the movement promoted by the influential art critic Clement Greenberg as the "next big thing" in American art: Color Field Painting" (Brown 1999: 54-55), marked by airy compositions that celebrated the joys of pure color and gave an entirely new look and feel to the surface of the canvas. Later in her career, Frankenthaler turned her attention to other artistic media, most notably woodcuts, in which she achieved the quality of painting, in some cases replicating the effects of her soak-stain process.

It is interesting for us, that the main issue of aesthetics – art relation to reality – according to abstract expressionism is decided by itself. Accordingly, Helen Frankenthaler tries "to establish quite new beauty by lines, shapes and color combinations, pictorial surface and also the beauty of process of creating art works" (Brown 1999: 81-82). As a result of such understanding Frankenthalerian painting breaks its traditional aesthetic boundaries and enters pure aesthetic sphere, where the principle of artistic modelling is given in any basis of creative activity. While creating "Mountains and Sea", Frankenthaler arrived at her innovative variant of Jackson Pollock's pouring technique, in which she likewise poured paints onto enormous canvases placed on the floor. But while Pollock used enamel paints, which remain on the surface of the canvas when dried, Frankenthaler poured oil paints that she had thinned with turpentine that then soaked into the fabric of the canvas. Frankenthaler's soak-stain process created luminescent, misty compositions dominated by large areas of color that seemed to have emerged onto the canvas naturally and organically.

Frankenthaler's work influenced Morris Louis and Kenneth Noland who recognized works like "Mountains and Sea" as a mode of abstract

painting that moved beyond Pollock's textured, psychologically fraught canvases to compositions almost entirely based on color. On the basis of the soak-stain technique and the color wash, Frankenthaler, Louis, and Noland went on to develop Color Field Painting. In such works, the entire space of the picture is conceived as a "field" that appears to spread beyond the edges of the canvas; figure and ground became one and the same, and three-dimensional illusionism is completely jettisoned. In another major departure from first-generation Abstract Expressionism, Frankenthaler was an abstract artist for whom the natural landscape - rather than the existential confrontation with the canvas or search for the sublime - served as the major focus and inspiration. Frankenthaler applied her breakthrough soak-stain technique to other painterly media, most notably, watered-down acrylic, which she used in place of turpentine-thinned paint. Subsequently, she also sought to replicate the method's effects in printmaking, creating woodcuts that not only resembled paintings, but also achieved the misty, watercolor-like quality of her color washes.

As we know from the history of modern American art, even in her lifetime Helen Frankenthaler became XX century modernism classical figure. On her first personal exhibition "Art Gallery of This Century" of New York, in her represented paintings she absolutely denied any connections with subjective reality, she wanted "depict only his state with colors" (Wilkin 2014: 90).

Here it needs to be noticed, that for Helen Frankenthaler, color is "merely an instrument." The series "Mountains and Sea" and the signature paintings are, in essence, the same expression of "basic human emotions" (Hunter & Jacobs 1993: -45). "Mountains and Sea" is the artist's landmark piece in which she first pioneered her soak-stain process. Despite its large size, it is a work of quiet intimacy. Painted on the artist's return from Nova Scotia, Mountains and Sea retains

the artist's impressions of the Cape Breton environs; as she famously described, the region's landscapes "were in my arms as I did it, I was trying to get at something - I didn't know what until it was manifest" (Wilkin 2014: 104). Here, color takes on a new, primary role, with washes of pink, blue, and green defining the hills, rocks, and water, the forms of which are sketchily outlined in charcoal. Following their encounter with *Mountains and Sea* and other works by Frankenthaler produced by means of the soak-stain technique, Morris Louis and Kenneth Noland promptly embraced the method.

While "*Mountains and Sea*" is not a direct depiction of a Nova Scotia coastline, there are elements of it that suggest a kind of seascape or landscape, like the strokes of blue that join with areas of green. Much like "*Mountains and Sea*", Frankenthaler's "*Basque Landscape*" seems to refer to a very specific, external environment, thus it is also abstract. The same can be said for "*Lorelei*", a work based on a boat ride Frankenthaler took down the Rhine. We may say, that "*Mountains and Sea*" in turn inspired other painters to use this soak-stain method to great success, painters like Kenneth Noland, Morris Louis and Paul Feeley, whose canvases of floating thinned color heralded in a new era of abstract painting. The sense of natural spontaneity and devotion to color is part of what makes "*The Bay*" and the work of the Color Field painters so compelling. The basic formal elements of a painting speak for themselves as the viewer experiences the work in a fundamental, direct manner. Clement Greenberg, a close friend of Frankenthaler, believed that if art made after the trauma of the Second World War was going to have any real impact on the social consciousness of Americans it would have to radically change and move towards the abstract. For Greenberg, abstraction could reach a more universal and expansive mode of visual communication.

It is significant for us, that in "*Swan Lake*", Frankenthaler begins

to explore a more illustrative handling of paint. The work depicts a large area of blue paint on the canvas, with breaks in the color that are left white. These negative spaces resemble birds, perhaps swans, sitting on a body of water. There is a very rectilinear brown square that encompasses the blue, balancing both the cool tones of the blue with the warmth of the brown, and the gestural handling of the paint with the strong linearity of the square. "Eden", is an interior landscape, meaning it depicts the images of the artist's imagination. "Eden" tells the story of an abstract, interior world, idealized in ways that a landscape never could be. The work is almost entirely gestural, save for the incorporation of the number "100" two times in the center of the image. When asked about the process of creating this work, Frankenthaler stated that she began by painting the numbers, and that a sort of symbolic, idealized garden grew out of that.

It is known, that Helen Frankenthaler's "multiform" and early signature paintings display an affinity for bright, vibrant colors, particularly blues and browns, expressing energy and ecstasy. By the mid the sixties' however, close to a decade before the completion of the first "multiform", Helen began to employ dark blues and cool tones; for many critics of her work this shift in colors was representative of a growing darkness within Helen's personal life. The general method for these paintings was "to apply a thin layer of binder mixed with pigment directly onto uncoated and untreated canvas, and to paint significantly thinned oils directly onto this layer, creating a dense mixture of overlapping colors and shapes" (Hunter & Jacobs 1993: 112). Her brush strokes were fast and light, a method he would continue to use until his death. Helen believes and claims: "We favor the simple expression of the complex thought. We are for the large shape because it has the impact of the unequivocal. We wish to reassert the picture plane. We are for flat forms because they destroy illusion and reveal

truth” (Hunter & Jacobs 1993: 77-78). She began to insist that he was not an abstractionist, and that such a description was as inaccurate as labeling her a great colorist. One of her objectives was to make the various layers of the painting dry quickly, without mixing of colors, such that she could soon create new layers on top of the earlier ones. So was “Color Field” being created? We may say that it was usual fidgety, restless lifestyle for Helen. From some critical researches we understand that “Color Field” means dynamic and mostly impulsive painting, when the author considers that spontaneous creative process is rather important than the result itself.

Allegedly, the canvases of Frankenthaler and her fellow Color Field painters also resonated with the theories of the movement's biggest promoter, Clement Greenberg. Their lack of illusionistic space embodied what Greenberg articulated as modernist painting's logical end result: an increasing embrace of medium's intrinsic quality, which for him was the concept of 'flatness,' or the two-dimensionality of the picture plane. Eventually, the movement and Greenberg's ideas lost their popularity and succumbed to the stronger forces of Pop art and Minimalism. Frankenthaler did not consider herself a feminist: she said "For me, being a 'lady painter' was never an issue. I don't resent being a female painter. I don't exploit it. I paint" (Allison 2004: 39-40) "Art was an extremely macho business," Anne Temkin, chief curator at the Museum of Modern Art, told National Public Radio - an American privately and publicly funded non-profit membership media organization. "For me, there's a great deal of admiration just in the courage and the vision that she brought to what she did" (Allison 2004: 46-47). When Morris Louis and Kenneth Noland saw her “Mountains and Sea” which, Louis said later, was a "bridge between Pollock and what was possible. On the other hand, some critics called her work "merely beautiful. Grace Glueck's obituary in The New York Times summed up Frankenthaler's career:

Critics have not unanimously praised Ms. Frankenthaler's art. Some have seen it as thin in substance, uncontrolled in method, too sweet in color and too "poetic." But it has been far more apt to garner admirers like the critic Barbara Rose, who wrote of Ms. Frankenthaler's gift for "the freedom, spontaneity, openness and complexity of an image, not exclusively of the studio or the mind, but explicitly and intimately tied to nature and human emotions.

According to the "Los Angeles Times", "Frankenthaler did take a highly public stance during the late periods of "culture wars" that eventually led to deep budget cuts for the National Endowment for the Arts and a ban on grants to individual artists that still persists. At the time, she was a presidential appointee to the National Council on the Arts, which advises the National Education Association's chairman. In commentary for the New York Times, she wrote that, while "censorship and government interference in the directions and standards of art are dangerous and not part of the democratic process," controversial grants to Andres Serrano, Robert Mapplethorpe and others reflected a trend in which the National Education Association was supporting work "of increasingly dubious quality. Is the council, once a helping hand, now beginning to spawn an art monster? Do we lose art - in the guise of endorsing experimentation?" (Hunter & Jacobs 1993: 121)

At first glance, it's hard to know what to make of Helen Frankenthaler's heaving, atmospheric painting, "The Bay". We see an imposing fluid blue promontory suspended in front of us. Its colors ranging from violet to indigo run into one another with a clear zone of navy near the top of the canvas that draw our eyes up to it. As the American art historian and critic Leah Dickerman in her work "Inventing Abstraction" points out, that "The blurring of the colors gives an immediate sense of the artist's process: paint poured onto the canvas when it was wet. We can almost watch as the blues meld into one another during this early

stage giving the image its blurred and smooth finish. Is its subject what the title suggests - a landform of some kind with certain emblematic associations? Is the swelling amorphous blue mass floating amid that moss green and cream border meant to stand for something beyond itself? With many Abstract Expressionist paintings, it's important not to get too caught up with possible social and historical contexts and biography, but to focus on what's before us - the physical elements of the work itself because those elements can tell us so much about the painting" (Hunter & Jacobs 1993: 119-120).

Here it needs to be noticed, that when Helen Frankenthaler painted "The Bay", she was already a well-regarded artist. She'd been the subject of a "Life Magazine" profile and was one of the handful of women among the traditional all-boys' Art club of the New York City Abstract Expressionists. "The Bay" was chosen as one of the paintings for the American pavilion of Venice Biennale. Looking closely you can see that the shades of blues that run into one another are part of a specific process of pouring paint on to the canvas rather than painting the colors onto the surface with a brush, as the leading Abstract Expressionist painters, like Jackson Pollock, Willem de Kooning and Franz Kline, were so famous for doing. Frankenthaler's approach here was to use a soak-stain method with diluted acrylic paint. Acrylics gave her more flexibility with viscosity and movement than oils, and allowed her more control as she poured that thinned paint onto the taut unprimed canvas so that it would get absorbed into the weave of the fabric (Allison 2004: 72). As a substitute for the action of the brush, Frankenthaler would lift the canvas and tilt it at various angles so that the paint would flow across the surface. She had to account for gravity and the ebb and flow of a liquid across a flat surface, so a fascinating aspect of Frankenthaler's method is the blend of the artist's control paired with the unpredictability of the forces of nature.

This kind of painting is often classified as Color Field painting, painting characterized by simplicity of line and a focus on color as the subject rather than as an add-on. The first generation of Abstract Expressionists, Mark Rothko and Barnett Newman were the first important Color Field painters, while Helen Frankenthaler is often classified as a second-generation member of the group.

In the interview for “Art-forum Magazine” with the art critic Henry Geldzahler, Helen Frankenthaler described her process of conceptualizing her work: “When you first saw a Cubist or Impressionist picture there was a whole way of instructing the eye or the subconscious. Dabs of color had to stand for real things. It was an abstraction of a guitar or a hillside. The opposite is going on now. If you have bands of blue, green and pink, the mind doesn’t think sky, grass and flesh. These are colors and the question is what they are doing with themselves and with each other. Sentiment and nuance are being squeezed out”. That last sentence, “sentiment and nuance are being squeezed out,” is crucial. The colors on the canvas don’t have to represent something in particular, but can have a more ambiguous, emblematic quality for the viewer. The basic act of responding to color, the way one would respond to a sunset, or to light from a stained-glass window, simplicity and pure emotion through clarity of color and form (Brown 1999: 124-125). The same year she painted “The Bay”, Frankenthaler painted a series of similar soak-stain paintings with titles referring to water and geography: “Canal”, “Low Tide” and “Blue Tide”, inspired by the landscape of her country home in Provincetown, Massachusetts. As Frankenthaler said, “it’s important for us not to be too encumbered by context and speculation when we look at her work. We’re to take from it what we will on our own terms” (Brown 1999: 140-141).

During the sixties, Frankenthaler moved away from her use of drips and splatters of paint toward larger single stains and blots.

In seventies she began using acrylic paint as opposed to turpentine-thinned oil, resulting in the expansion of form and the production of bolder, more saturated colors. “Canyon” painted in acrylic, exemplifies Frankenthaler's paintings as it flows out from a boldly colored center, in this case red. The painting takes advantage of the fluid nature of acrylic paint, which floods laterally across the surface of a canvas to create a hard, defined edge rather than a soft, blotted edge as in the thinned oil paint she used in her earlier work. Frankenthaler was attracted to the more saturated and intense effects of acrylic paint and the color relationships she could produce using this medium (Wilkin 2014: 114-115). Although “Canyon” with its large red field surrounded by a sea of blue-green, might seem nonrepresentational, Frankenthaler's work conveys her immediate response to nature; her ideas are expressed in large color shapes and in the ways the hues act on each other. Frankenthaler has left visible only a small area of the bare canvas, in the upper edge of the painting, as she wishes to emphasize the play of color on color rather than color on canvas. As American art critic Karen Wilkin points out “Canyon” was produced, cropping played a significant role in Frankenthaler's process; she allowed cropping to shape the canvas, emphasizing the abstract quality of the composition” (Wilkin 2014: 122). Frankenthaler's works are large in scale and often feature expansive areas of paint. The artist developed a painting technique in which she thinned pigments with turpentine so that they soaked through and stained the unprimed canvas instead of resting on the surface. The images and colors then become embedded in the fabric of the canvas, making the paintings resemble giant watercolors. While she rarely discussed whether her abstract compositions had figurative sources, Frankenthaler often mentioned an interest in landscape. She said the paintings she had made when she was out in the country were “filled with ideas about landscape, space,

arrangement, perspective, repetition, flatness, light, all of which was translated and carried on in my own work and experiments” (Wilkin 2014: 127). Frankenthaler said, “If I am forced to associate, I think of my pictures as explosive landscapes, worlds, and distances held on a flat surface” (Wilkin 2014: 124). The title of this work refers to the biblical character Jacob, the son of Isaac and Rebekah. As described in the Book of Genesis, Jacob had a dream in which he saw a ladder reaching toward heaven. Speaking about this work, Frankenthaler said, “The picture developed (bit by bit while I was working on it) into shapes symbolic of an exuberant figure and ladder, therefore Jacob’s Ladder” (Wilkin 2014: 142-143).

It is interesting for us how important a figure the self-described “saddle-shoed girl a year out of Bennington” was in the history of 20th century American art. Schooled in Cezanne and Cubism during her college days, Frankenthaler found her way in the rough and tumble art world of Abstract Expressionism with a combination of personal beauty and brains that boys club couldn’t ignore. Often ignored for being too soft, too feminine in her art, Helen Frankenthaler’s death’s reminding us that a lady can be a painter, too, and a great one. Helen grew up in New York City’s posh Upper East Side as the youngest daughter of a New York State Supreme Court judge. Surrounded by advantages, she absorbed the intellectual and cultural life around her. Helen studied in high school with Rufino Tamayo, a Mexican artist steeped in all the hot modernist movements and highly skilled in printmaking - a genre that Frankenthaler would make her own years later. Tempted to become an art historian and even going to Columbia briefly to pursue that career, Frankenthaler instead chose the more difficult road of a female artist in mid-century America.

Helen Frankenthaler recognized that, as an artist, she needed to continually challenge herself in order to grow. For this reason, in

1961, she began to experiment with printmaking at the Universal Limited Art Editions, a lithographic workshop in West Islip, Long Island. Frankenthaler collaborated with Tatyana Grosman in the sixties to create her first prints. In seventies, Frankenthaler began to work within the medium of woodcuts. She collaborated with Kenneth Tyler. The first piece they created together was “Essence of Mulberry”, a woodcut that used eight different colors. “Essence of Mulberry” was inspired by two sources: the first was an exhibition of fifteenth century woodcuts that Frankenthaler saw on display at the Metropolitan Museum of Art, the second being a mulberry tree that grew outside of Tyler’s studio. In thirties, the pair collaborated again, creating “The Tales of Genji”, a series of six woodcut prints. In order to create woodcuts with a resonance similar to Frankenthaler’s painterly style, she painted her plans onto wood itself, making Marquette’s. “The Tales of Genji” took nearly three years to complete. Frankenthaler then went on to create “Madame Butterfly”, a print that employed one hundred and two different colors and forty-six woodblocks. “Madame Butterfly” is seen as the ultimate translation of Frankenthaler’s style into the medium of woodcuts, as it embodies her idea of creating an image that looks as if it happened all at once (Okropiridze 2001: 37-38).

Clement Greenberg fell hard for Helen’s talent as much as her beauty. For the next five years, Greenberg and Frankenthaler were lovers. What Frankenthaler made of those opportunities, however, was all her own doing. Helen saw her first Pollock drip painting in New York City. The idea of painting on a canvas flat on the floor intrigued her. Before you cast her as Jack the Dripper’s kid sister, however, you must recognize how she took that concept and added her own takes on Cubism, and other creative systems such as Rothko and how they all played games with the painting surface. Soon, Frankenthaler began

38

experimenting with staining color directly onto unprimed canvas by diluting oil paint with turpentine and allowing the colors to bleed and combine in startling new combinations to strange and wonderful new effects. Few paintings can claim to fire the starting gun for a whole art movement, but Frankenthaler's painting "Mountains and Sea" started the movement eventually known as Color Field painting. Both Morris Louis and Kenneth Noland acknowledged the canvas "Mountains and Sea" as showing them the next direction art would take after Abstract Expressionism's day in the sun.

Esteemed art critic Arthur Danto called "Mountains and Sea" a painting too beautiful, to use an old fashioned word, to regard merely as a historical moment in the march forward of the modernists, and too compelling, as beauty always is, to see only as a work that influenced some important artists to begin staining canvas." Danto saw Frankenthaler's art as "distantly Cubist but feminized, without the harsh angles, aggressive edges, and dangerous vertices. It is like a dance of seven veils" (Kintsurashvili 1991: 81-82). Whereas some, like Danto, saw Frankenthaler's feminized Cubism positively as a creative correction to the machismo of everyone from Picasso to Pollock, many dismissed her as a painter of pretty pictures, effectively trapping Frankenthaler in a virtual prison of prettiness similar to the portrait of her surrounded on all sides by her art (detail shown above) taken by Gordon Parks for a magazine feature on women in art. Frankenthaler, however, refused to be dismissed. Whereas other women artists of that era, such as Joan Mitchell and Lee Krasner defeminized themselves to fit in with the guys, Frankenthaler never seemed to lower herself or deny any part of her identity to belong. Helen let her art do the talking, regardless of who would listen. "For me, being a 'lady painter' was never an issue," Frankenthaler points out, "I don't resent being a female painter. I don't exploit it. I paint" (Kintsurashvili 2006: 54-55) While

some may say Frankenthaler exploited her sexuality to gain entry into the inner art circles and paint her as an anti-feminist, I don't think that's a fair assessment. If she didn't have the talent, all the sexuality in the world couldn't help her. Frankenthaler believed in a gender-blind art world, something that all women artists also believe in, but feel still exists only in the future. During Frankenthaler's service on the National Council on the Arts of the National Endowment for the contemporary art, many saw her conservatism as troubling. Although Helen condemned censorship, she also criticized government funding of artists such as Andres Serrano and Robert Mapplethorpe the two main whipping boys of the Culture Wars. For Frankenthaler, quality, rather than sexuality or other accidents of birth, was the ultimate measure of art. In the end, Frankenthaler remains a painter of pretty pictures. Like Renoir during his lifetime, Frankenthaler's had to defend her prettiness all her life. In death, no apologies are necessary. The lyricism of works such as "Mountains and Sea", as well as the underrated beauty of her woodblocks, no longer seem trite or inconsequential but rather almost restorative in the light of today's commerce-driven art world. Helen Frankenthaler knew how to feel, and still might teach us how to feel, too.

The probability is that worldwide publications and critical articles about Helen's creation appeared even after her first exhibition and since then this number has been continually increasing. Interest toward Helen didn't diminish even after her death, on the contrary, the most impressive and surprising fact: a few years ago in "Sotheby's" auction house Helen's painting canvas "Mountains and Sea" was sold for 41 million dollars (the painting was sold by philanthropist David Rockefeller) and broke the record selling price of any post-war painting at a public auction (Kintsurashvili 2006: 47-48).

We may conclude, that despite Helen Frankenthaler's abstract expressionism artistic language is the result of realization of different directions, it, in the final analysis, creates American artistic event and it has pure American roots.

Works Cited:

Allison, Ellyn Childs (ed.). *Helen Frankenthaler: A Catalogue Raisonne*. City of New Haven: Yale University Press, 2004.

Brown, Milton (ed.). "Abstract Expressionism: The Heroic Generation". *Contemporary American Art*. New York: Harry N. Abrams, Incorporation Publisher, 1999.

Hunter, Sam & John Jacobs (eds.). "Action Painting: The Heroic Generation". *American Art of the 20th Century*. New York: Harry N. Abrams, Incorporation Publisher, 1993.

Kintsurashvili, Ketevan. *The Art of the 20th Century*, Tbilisi: "Kvali", 2006.

Kintsurashvili, Ketevan. "American Abstract Expressionism in the Interior". *Educational Research Journal of Literature and Art*, №4, 1991.

Okropiridze, Alexandre. "On the Peculiarity of the "Artistic Language" of the American Abstract Expressionism Art". *Studies in Georgian Art, Abstract of Thesis*. Tbilisi: "Khelovneba", 2001.

Wilkin, Karen. "Helen Frankenthaler a Paintings Retrospective: Exhibition Catalog". *Frankenthaler at the Guggenheim. The New Criterion. Guggenheim Museum Collection*. New York: Harry N. Abrams in Conjunction with the Museum of Modern Art, 2014.

ირმა ბაგრატიონი

ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო

უნივერსიტეტის ასისტენტ პროფესორი

ჰელენ ფრანკენსალერის ამერიკული აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის ესთეტიკური ასპექტები

რეზიუმე

სტატია ეძღვნება აბსტრაქტული ექსპრესიონისტული ხელოვნების ძირითად ესთეტიკურ ასპექტებს ამერიკული ხელოვნების ავანგარდული მიმდინარეობის – აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის ცნობილი წარმომადგენლის ჰელენ ფრანკენსალერის ფერწერული ტილოების ესთეტიკური ანალიზის ფონზე. გარდა ამისა, სტატიაში განხილულია ბარნეტ ნიუმანის შემოქმედებითი ცხოვრების უმნიშვნელოვანესი დეტალები, მის მიერ “ფერადოვანი ველის” უნიკალური სახვითი ტექნიკის შექმნის საინტერესო ნიუანსები და 21-ე საუკუნის ხელოვნების სააუქციონო სამყაროში მისი მხატვრული მემკვიდრეობის კვლევისა და შეფასების ამსახველი ფაქტები.

სტატიაში აღნიშნულია, რომ ჰელენ ფრანკენსალერის, როგორც აბსტრაქტული ექსპრესიონისტის, შემოქმედება არ ეფუძნება თეორიულ პლატფორმას, იგი უმთავრესად ფერთი სრულყოფილების ინტუიტიური ძიებების განხორციელებაა. ფერი აქ როგორც სულიერი თვითგამოხატვის, ასევე სამყაროს მიმართ ესთეტიკური დამოკიდებულების გამოსახვის უმთავრესი საშუალებაა. როგორც ვიცით, აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმი უსაგნო ფერწერაა კონკრეტული სახეებისა და სიუჟეტების გარეშე უკიდურესად გამარტივებული ფორმებით, არ ახვევს რა ფერს თავს სიმბოლურ და ალეგორიულ საზრისს.

შესაბამისად, ჰელენის ნონფიგურატიული ხელოვნების ნაწარმოების აღქმისას განსაკუთრებით მნიშვნელოვს ესთეტიკური ემოციის თვითღირებულება, ემოციისა, რომელიც ჩნდება ფერთი ჰარმონიის ზემოქმედებით.

სტატიაში ხაზგასმულია, რომ ესთეტიკის მთავარი საკითხი – რეალურ სინამდვილესთან ხელოვნების მიმართება – აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის მიხედვით სრულიად თავისებურადაა გადაწყვეტილი. შესაბამისად, ჰელენი ცდილობს ხაზთა, სიბრტყეთა, ფორმათა და ფერთა მხატვრული კომბინაციების მეშვეობით დაამკვიდროს სრულიად ახლებური – როგორც თავისთავად ფერწერული ზედაპირის, ასევე თავად ხელოვნების ნაწარმოების შექმნის პროცესის – სილამაზე. მხატვრული შემოქმედების ასეთი გაგების შედეგად ფრანკენსალერისეული ფერწერა სცილდება ტრადიციული ესთეტიკის საზღვრებს და გადის წმინდა ესთეტიზმის სფეროში, სადაც მხატვრული მოდელირების პრინციპი ნებისმიერი შემოქმედებითი აქტივობის საფუძველშია მოცემული.

სტატიაში გამოკვლეულია ჰელენ ფრანკენსალერის ტილოები, რომლებშიც ფერადოვანი სიბრტყის მარტივი ფორმა და ფერი ფიქსირდება როგორც მხატვრის ემოციისა და სამყაროს აღქმის გამოხატვა. იმისათვის, რომ საკუთარი ნამუშევრების მეტაფიზიკურობა გამოეკვეთა, ჰელენი პერსონალურ გამოფენებზე იყენებდა დახშულ ან მიმქრალ სინათლეს, რომლის ფონზეც ხატოვანი ტონები ოპტიკურად აღიქმებოდა როგორც უსასრულოდ განფენილი და კედლის სიბრტყეში განზავებული მხატვრული სამყარო. ასე იქმნებოდა შთამბეჭდავი “ფერადოვანი ველი”, რომელიც, შესაძლოა, ხელოვანისათვის ჩვეული დაუდგრომელი ცხოვრებისეული სტილის გამომახილად ჩაითვალოს.

Tatyana Boborykina

Associate Professor, Saint-Petersburg State University, Russia

Mark Twain: The Secret Source of Humor

Abstract: The essay explores the nature of talent of the American writer Marc Twain focusing on the paradoxical relations of sorrow and humor. The analyses involves facts of Twain's biography which serve as the background of his artistic development and prove him being not a "mere" humorist but rather a philosopher who keeps on teaching us of how to live and to think.

Keywords: Mark Twain, humor, dreams, fate. Voltaire, Maeterlinck, Dostoevsky, The Mysterious Stranger.

Samuel Langhorne Clemens an American author who is better known by his pen name Mark Twain is remarkable for his brilliant sense of humor. His novels *The Adventures of Tom Sawyer* (1876) and its sequel, *Adventures of Huckleberry Finn* (1885), *The Innocents Abroad* or *The New Pilgrims' Progress*, *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*, *The Prince and the Pauper* and particularly his short stories are written in unique ironical style, which may be attributed as Twain's trademark. All those who ever read *How to Tell a Story*, or *A Literary Nightmare*, or *How I Edited An Agricultural Paper* Once can not help but remembering their non stop laughter while reading. Marc Twain is justifiably known as the greatest American humorist. At the same time his biography seems not suggestive of anything humorous, and on the contrary creates a gloomy and at point tragic

impression of the writer's life path. I shall try to explore the dramatic contradiction, noticed already by Twain's daughter Susan when she was only 13. In her diary she wrote: "He is known to the public as a humorist, but he has much more in him that is earnest than humorous... He is much more of a Philosopher as anything I think... In a great many such directions he has greater ability than in the gifts which have made him famous" (Duncun, Ward & Burns 2001: 133).

Let us focus on such directions – philosophical, prophetic, and even mysterious, which are perhaps less known than humorous features of Twain's talent. Certainly humor is the most recognizable trend of the writer. Here's how he, unlike his daughter, composes his biography, which he calls a *Burlesque* one: "Two or three persons having at different times intimated that if I would write an autobiography they would read it when they got leisure, I yield at last to this frenzied public demand and herewith tender my history" (Twain 2013). And even in a more serious *Autobiography* Twain does not do without humor: "I was born the 30th of November, 1835, in the almost invisible village of Florida, Missouri. ... The village contained a hundred people and I increased the population by one per cent. It is more than many of the best men in history could have done for a town. There is no record of a person doing as much—not even Shakespeare. But I did it for Florida" (Twain 2012).

Yet another of Twain's features, no less significant than his humor, though less noticeable at first sight, and which his daughter did notice, was the inner philosophical depth. When one takes thought for not a burlesque, but the real biography of Twain, the question rises: how could tragedies he had to face combine with the endless humor that all of his writings and sayings are laced with? It seems like Mark Twain himself had explained the dramatic nature of his gift: "The secret source of humor itself is not joy, bur sorrow" (Twain 2006).

This profound observation echoes the notion of an English writer, philosopher, biographer, literary and art critic, Gilbert Keith Chesterton: “As a fact, there is no shred of evidence to show that those who have had sad experiences tend to have a sad philosophy. ... Sorrow and pessimism are indeed, in a sense, opposite things, since sorrow is founded on the value of something, and pessimism upon the value of nothing” (Chesterton 1906: 41-42).

The sad experiences had started with Samuel father’s sudden death in 1847, when he had to leave school after the fifth grade to become a printer's apprentice. John Clemens wasn’t a man of humor, and according to Twain’s own comment, practically never smiled. Most likely the keen sense of irony he inherited from his mother. Notwithstanding the fact that Jane Clemens had lost several children, she had been constantly concerned about Sam’s health, who was born two months early. She had to face indigence and debts after her husband’s death but she never lost heart. In his childhood Twain was pulled from the river several times, and his mother tried to encourage him by saying that people who were born to be hanged were safe in water.

Fortunately having not become the place of Sam’s death, that very river became the birthplace of a writer – Mark Twain. While he had already started writing short humorous stories and sketches, Samuel Clemens became a river pilot and spent two years on Mississippi. His famous pen name was given to him by it: Mark Twain, from "mark twain", the leadsman's cry for a marked river depth of two fathoms, which was safe water for a steamboat. The “river” name caught on so well that even close friends started calling him Mark instead of Sam, and he himself started thus signing his private letters.

Earnest Hemingway once said that all modern American literature came from one book by Mark Twain called *Huckleberry Finn*. But one could say that Mark Twain as a writer came from the very bosom

of the great American river – from its whispers, its message and its mysterious depth. He was reading it as the encoded text. And the name he chose is also a river, its cipher. For him it was everything: the river of life, the Lethean stream and the river of death.

Another misfortune, which affected Twain's life and writings, happened when in 1858 when his younger brother Henry lost his job. The future writer invited him as a clerk to the boat where he was a pilot. Twain did this in spite of an alarming dream, which he saw during those days, and in which he saw his brother dead in an iron coffin with a bunch of white roses and one red rose on his chest. It happened so, that soon after the dream all had to come true in every detail, as the ship on which his brother remained after Twain had to leave it, was drowned. This tragedy, its mysterious prophecies, and the sense of guilt left a lasting impact in the writer's mind. These oppressive sorrows were to echo in an uncharacteristically pessimistic story *The Mysterious Stranger* (1897 through 1908). There in particular is an episode, when the hero learns in advance that his close friend would drown in the river. His thoughts about that and the gloomy foreboding of death of the loved one – is one of the rare tragic revelations of Twain. This mystical and philosophical composition calls back in memory Voltaire's theme of fate being foretold in *Zadig, or The Book of Fate* (1747), and at the same time it resonates a symbolic Maeterlinck's play *Interior* (1895) which focuses mainly on the "interior" – inner world of the characters who anticipate the approaching death of someone they love. It also resembles Dostoevsky's story *The Dream of a Ridiculous Man* (1877), where the narrator falls asleep descending into a very vivid dream, in which he shoots himself in the heart. He dies but in his cold grave he begs for forgiveness. In his *Mysterious Stranger*, Twain, this "ridiculous man" speaks bitterly of life as of a dream: "... there is only empty space, and in it a lost and homeless and

wandering and companionless and indestructible Thought. ... And God, and the Universe, and Time, and Life, and Death, and joy and Sorrow and Pain only a grotesque and brutal dream, evolved from the frantic imagination and that insane Thought.”

It is in this story that Twain concludes: “Will a day come when the race will detect the funniness of these juvenilities and laugh at them and by laughing at them destroy them? For your race, in its poverty, has unquestionably one really effective weapon – laughter. Power, Money, Persuasion, Supplication, Persecution – these can lift at a colossal humbug, – push it a little – crowd it a little – weaken it a little, century by century: but only Laughter can blow it to rags and atoms at a blast. Against the assault of Laughter nothing can stand.” With this effective weapon — laughter Marc Twain had been fighting not only with hypocrisy, foolishness and other vices of people and of his times, but also with his own hardships, pains and strokes of bad luck.

In the course of life Twain became a recognized genius, widely known over the world and praised by most distinguished people, like George Bernard Shaw, Kipling, Rodin, Russian and German tsars. He became a rich man and the head of a big family, but this celebration of life had the other side, of which only very few people were aware and of which he once had to say: “God gives you a wife and children whom you adore, only that through the spectacle of the ... miseries which He will inflict upon them He may tear the palpitating heart out of your breast and slap you in the face with it ...” (Twain 1972: 131).

While the famous Marc Twain had been some “happy prince”, his double and an alter ego – Samuel Clemens was a deeply tragical figure. I would daresay that *The Prince and the Pauper* (1882) in a metaphorical and partly a prophetic sense Twain had written about himself. As his wealth was growing, the more hardships and privation

he had to endure. His first child died in infancy. In 1896 at the age of 24 his beloved daughter Susan, the one who had started Twain's biography, suddenly died. At some point his publishing house went bankrupt, and out of one of the richest American writers he became almost a "pauper". In 1904 after a long illness his wife Livy died. In 1909 his youngest daughter who suffered of epilepsy, suddenly died at Christmas Eve. As for yet another daughter Clara, the relations with her were quite strained and Twain kept feeling endlessly lonely. He probably addressed it to himself when he had to say: "Pity is for the living, envy is for the dead" (Twain 2006). One can only agree with Russell Banks's notion: "It's not just a man who is trying to entertain us; it's a man who is trying to keep from killing himself" (Banks 2001: 225). It is not by chance that there continuously appeared reports of Twain's death, to which he responded with his usual humor: "I hear the newspapers say I am dying. The charge is not true. I would not do such a thing at my time of life...", and: "The reports of my death have been greatly exaggerated." When started loosing health seriously he received innumerous number of letters to one of which he replied: "Dear Sir (or Madam), I try every remedy sent to me. I am now on N° 87. yours is 2,653. I am looking forward to its beneficial results." Written practically on his death bed, this humorous note reminds of a "How to Cure a Cold" which Twain had written for the *Golden Era* in 1863, forty seven years before all of the losses he had to go through, and yet after the tragic death of his brother, which he took really hard. Such was the nature of his humor, or rather of his talent, as he wasn't only a humorist. According to Twain's own words: "Humorists of the "mere" sort cannot survive. Humor is only a fragrance, a decoration. Often is merely an odd trick of speech and of spelling. ...Humor must not professedly teach, it must not professedly reach; but it must do both if it would live forever ..." (Twain 2013).

Mark Twain whose secret source of humor was not joy, but sorrow, which he was capable of turning into art, really teaches us of philosophical attitude to life and to ourselves.

Works Cited

Banks, R. "Out At the Edges". G. C. Ward & D. Duncun (eds.), *Mark Twain*. NY, 2001.

Chesterton, G. K. *Charles Dickens*. NY, 1906.

Twain, M. *Fables of Man*. Ed. by John S. Tuckey. Berkeley: University of California Press, 1972.

Twain, M. *A Burlesque Biography*. Essays, UK. Retrieved from <https://www.ukessays.com/essays/english-literature/a-burlesque-biography-by-mark-twain-english-literature-essay.php?vref=1> (November 2013).

Twain, M. *Autobiography of Mark Twain*, vol. 1. Reader's Edition, edited by Harriet E. Smith & Robert Hirst. University of California Press, 2012.

Twain, M. *Autobiography of Mark Twain*, vol. 2. The Complete and Authoritative Edition. University of California Press, 2013.

Twain, M. *Following the Equator: A Journey Around the World*. <https://www.gutenberg.org/files/2895/2895-h/2895-h.htm> (August 2006).

Ward, G. C., D. Duncun & K. Burns. *Mark Twain: An Illustrated Biography*. NY: Knopf, 2001.

ტატიანა ბობორიკინა

სანკტ-პეტერბურგის სახელმწიფო უნივერსიტეტის

ასოცირებული პროფესორი

მარკ ტვენის: იუმორის საიდუმლო წყარო
რეზიუმე

სტატიაში გამოკვლეულია ამერიკელი მწერლის, მარკ ტვენის შემოქმედებითი მეთოდის ერთი ასპექტი - მწუხარების/დარდისა და იუმორის პარადოქსული ურთიერთმიმართება. ანალიზი მოიცავს იმ ფაქტებს მარკ ტვენის ბიოგრაფიიდან, რომლებიც გვევლინებიან მისი მხატვრული მეთოდის განვითარების ერთგვარ ფონად და აჩვენებენ, რომ ის „უბრალოდ“ იუმორისტი კი არ იყო, არამედ ფილოსოფოსი, რომელიც გვასწავლის, თუ როგორ ვიცხოვროთ და ვიაზროვნოთ.

მანანა გელაშვილი

ივანე ჯავახიშვილის თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი

ტომას ვულფი დაკარგული დროის ძიებაში: მარსელ პრუსტი თუ ჯეიმზ ჯოისი

ნებისმიერი მწერლის შემოქმედებაში დროის პრობლემის კვლევისას შეუძლებელია გვერდი ავუაროთ მარსელ პრუსტის სახელს, რომლის ნაწარმოებში „დაკარგული დროის ძიება“ მთელი სისავსით პირველად გამოვლინდა მოდერნისტული ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ტენდენცია – დროის პრობლემის ნაწარმოების ერთ-ერთ თემად წარმოდგენა, სუბიექტურ დროზე აქცენტირება და ნაწარმოების ნარატივში დროით ექსპერიმენტირება.

მით უფრო ძნელია გვერდი ავუაროთ მარსელ პრუსტის სახელს, როდესაც საქმე ტომას ვულფის შემოქმედებაში დროის პრობლემის კვლევას შეეხება, რადგან ტომას ვულფი, რომელიც ჰარვარდში სწავლობდა დრამატურგიას, ლიტერატურის თეორიასა და მის თანამედროვე მწერლობას კარგად იცნობდა. დღიურებიდან და მიმოწერიდან ცნობილია, რომ ვულფმა ჯერ კიდევ 1925 წელს, 25 წლის ასაკში ფრანგულად წაიკითხა „დაკარგული დროის ძიება“, როცა მისი პირველი რომანი „შინისაკენ მოიხედე, ანგელოზო“ (“Look Homewards, Angel”, 1929) ჯერ კიდევ არ იყო დასრულებული. ისიც ცნობილია, რომ ვულფი იმდენად აღფრთოვანდა ამ ნაწარმოების ნოვატორობით, რომ რამდენიმე წლის შემდეგ ისევ დაუბრუნდა, რათა ხელახლა გადაეკითხა. ერთ-ერთ წერილში კი მწერალი იმასაც აღნიშნავს, რომ მისი რომანის „შინ ვეღარ დაბრუნდები“ (“You Can't Go

Home Again”, 1940) ერთ-ერთი მონაკვეთი („წვეულება ჯეკთან“) პრუსტის გავლენით შეიქმნა.

თუმცა, უცნაურია ის ფაქტი, რომ წერილებში, სადაც ვულფი პრუსტს ახსენებს და მის დიდ გავლენაზე საუბრობს, არსად გაკვრიტაც კი არ არის ნახსენები პრუსტის დროის პერცეფცია. ვულფი აღნიშნავს, რომ იგი პრუსტისგან დავალებულია პერსონაჟთა ხატვის თვალსაზრისით და თავის პერსონაჟებს „პრუსტისებურ პერსონაჟებს“ (‘Prustian Characters’) უწოდებს (Wolfe 1956: 194). თუმცა, მსგავსება, ვფიქრობ, საკმაოდ მკრთალია და მხოლოდ იმაში გამოიხატება, რომ პრუსტი პარიზელ სნობებს ხატავს, ტომას ვულფი კი – ნიუ იორკელ სნობებს და ამასთანავე, გაცილებით უფრო ირონიულად, ვიდრე პრუსტი.

ბევრად უფრო მნიშვნელოვანი გავლენა, რომელზეც ვულფი არაფერს ამბობს, მაგრამ მისი შემოქმედების მკვლევრებმა აღნიშნეს, დროის პრობლემით დაინტერესებაა. ფსიქოლოგიური დროის წინა პლანზე წამოწევა, მეხსიერების დროის გადმოცემის მცდელობა, წარსულის ძიება, დაკარგული, ჩავლილი დროის ძიება, მისი მეხსიერებაში გაცოცხლება და აწმყოს გამოცდილების მოგონებით ჩანაცვლება – ყველა ეს ნიშან-თვისება, რომელიც მოდერნისტ მწერლებთან ძალიან მნიშვნელოვანია და მოდერნისტული რომანის პოეტიკის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენს, მარსელ პრუსტის რომანთა ციკლის – „დაკარგული დროის ძიება“ – მთავარ თემასა და ამავე დროს ნაწარმოების აგების ესთეტიკურ პრონციპსაც წარმოადგენს. სწორედ ამიტომ აღვნიშნე, რომ ამ პრობლემის კვლევისას პრუსტის სახელსა და შემოქმედებას გვერდს ვერ ავუვლით.

წარსულის აღდგენის ორი გზა არსებობს: გაცნობიერებული და ინტუიტიური. პირველი ამათგან შეგნებული, მიზანდასახული აქტივობაა, რომლის დროსაც მიზანდასახულად და მიზანმიმართულად ხდება მასალის მოძიება და წარსულის ამა თუ იმ

მონაკვეთის კვლევით მისი მაქსიმალურად ზუსტი და ობიექტური სურათის შექმნა. მეორე, ინტუიტიური გზა უნებლიე მეხსიერების ნაყოფია. პირველი წარსულის ობიექტური სურათის შექმნას ისახავს მიზნად, მეორე კი – სუბიექტურია.

ორივე, პრუსტიცა და ვულფიც, წარსულის ინტუიტიური, სუბიექტური რეკონსტრუქციით არიან დაინტერესებული, რადგან მიაჩნიათ, რომ დაკარგული დროის დაბრუნება მხოლოდ მეხსიერების მეოხებით შეიძლება, და ისიც მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ მოგონება მოგონებად კი არ რჩება, არამედ აწმყოს ჩაენაცვლება და მის ადგილს იკავებს. ამ შემთხვევაში დაბრუნებული დრო, ანუ მოგონება უფრო რეალური და მნიშვნელოვანი ხდება ადამიანისათვის, ვიდრე რეალობა; ხოლო ადამიანები, საგნები და მოვლენები მხოლოდ ამგვარ მოგონებაში იძენენ ნამდვილ არსებობას.

პრუსტიცა და ვულფიც მსგავს ტექნიკას იყენებენ მოგონებების შემოსაყვანად. ეს არის სენსორული შეგრძნებები. ფერი, სურნელი, გემო ძალიან ხშირად წარმოადგენენ ბიძგს იმ ასოციაციური ბმებისა, რომლითაც წარსული ამოტივტივდება გმირის ცნობიერებაში. პრუსტის უკიდურესად ფაქიზი სენსორული აღქმის უნარი, რომელიც ნაწილობრივ მისი მძიმე დაავადებითაც იყო განპირობებული, ცნობილია და ამაზე აქ აღარ შევჩერდები. „უნებლიე მეხსიერების“ აქტივობას პრუსტთან ხან ჩაიში ჩალობილი ორცხობილის გემო იწვევს, ხან უსწორმასწორო ფილქანი, ხან გახამებული ხელსახოცი.

რაც შეეხება ტომას ვულფს, თავის ნაწარმოებში „ამბავი ერთი რომანისა“ (“The Story of a Novel“, 1936) იგი თავისი პირველი რომანის შექმნის ისტორიას ყვება და ასე ახასიათებს თავის მეხსიერებას: „მას უნარი შესწევს დააბრუნოს სურნელი, ხმები, ფერები, ფორმა, და ამით საგნები კონკრეტული სიცხადით იგ-

რძნოს“.¹ (“... bring back the odours, sounds, colours, shapes, and feel of things with concrete vividness“).

ვულფის პროტაგონისტები იუჯინ განტიცა და ჯონ ვებერიც, რომლებიც ავტორის ალტერ ეგოს წარმოადგენენ, ბუნებრივია, რომ იგივე თვისებებით ხასიათდებიან. ამიტომ ვულფის გმირი შეიძლება პარიზში, ავენიუ დე ლ'ოპერაზე კაფეში იყოს და უეცრად ატლანტიკ სიტის რომელიმე ეპიზოდი გაახსენდეს. თუმცა სიტყვა გახსენება ვერ გამოხატავს იმას, რასაც ამ დროს პერსონაჟი გრძნობს: იგი ხელახლა ცხოვრობს იმ დროში, რომელიც აგონდება, აწყო კი სრულიად უფერულდება და ყოველგვარ მნიშვნელობასა და რეალურობას კარგავს.

ასეთი უნებლიე მოგონებებით არის გაჯერებული ვულფის ოთხივე რომანი. მაგალითად, სამრეკლოდან გაგონილი ზარების ხმა რომანის მთავარ გმირს იუჯინს ბავშვობას კი არ აგონებს, არამედ უბრუნებს, იმ ბავშვად აქცევს, რომელსაც კოლეჯის ზარის ხმა ჩაესმის: “Suddenly he was a child and it was noon and he was waiting...“.

ხოლო მშობლიურ ქალაქ ალტამონტიდან გაქცეული დიდი ხნის შემდეგ საფრანგეთის პატარა ქალაქ დიჟონში ხელახლა პოულობს თავისი ბავშვობის ქალაქს, მაგრამ იმგვარს კი არა, როგორც აღიზიანებდა თავისი შეზღუდულობითა და ერთფეროვნებით, არამედ იმ ალტამონტს, რომელიც უყვარს: “... and then, all around there was a silence: the overpowering fragrance of the earth, the huge thrill and mystery of night and the sense of intolerable desire...and from the huge and haunting familiarity of all these things a thousand receding and unuttered memories of time arose...He thought of home”.

დაკარგული დროიდან აღდგენილ მომენტს მოდერნიზმის

1 აქ და ქვემოთ ციტატების თარგმანი სტატიის ავტორს ეკუთვნის.

ცნობილმა მკვლევარმა მორის ბეჟამ „რეტროსპექტული ეპიფანია“ უწოდა (Beja 1965), რადგან მხოლოდ ამ დროს ხდება ჩავლილი მოვლენის მთელი სისრულით შეგრძნება, გააზრება და ამდენად მისი ნამდვილი მნიშვნელობის შეფასება.

რეტროსპექტული ეპიფანიის საუკეთესო მაგალითს რომანის „შინისაკენ მოხედე, ანგელოზო“ ფინალი წარმოადგენს. ამ დროს იუჯინი თავის რამდენიმე მე-ს ხედავს ერთდროულად, რადგან „დაკარგული დროის ყოველი წუთი თითქოს ერთად შეიკრიბა და შეჩერდა: “And all the minutes of lost time collected and stood still”. იუჯინი ამ სცენაში ხედავს არა მხოლოდ საკუთარ თავს ცხოვრების სხვადასხვა ეტაპზე, არამედ ხდება და ესაუბრება თავის გარდაცვლილ ძმას – ბენს, რომელმაც მათელი სიცოცხლე “მოჩვენებასავით” შეუმჩნევლად განვლო (მთელი რომანის მანძილზე იგი ხშირად მოიხსენიება როგორც „უცხო“, „აჩრდილი“). ახლა კი, მოგონებაში იგი სიცოცხლითა და ფერადოვნებით არის სავსე, რადგან მოგონებაში იღებს ნამდვილ სახესა და ნამდვილ სიცოცხლეს: “And through the square unweaved from lost time, the fierce bright horde of Ben spun in and out its deathless loom...”.

მოყვანილი მაგალითებიდან კარგად ჩანს, რომ ვულფის რომანებში წარსულის შემომყვანის ფუნქცია სენსორულ შეგრძნებათა მსგავსებას აკისრია, როგორც ეს პრუსტთანაა. მაგრამ ამით პრუსტსა და ტომას ვულფს შორის მსგავსება მთავრდება, განსხვავება კი ბევრად უფრო დიდია, ვიდრე მსგავსება. ჯერ ერთი ის მოვლენები, რომლის რეკონსტრუირებაც მოგონებებით ხდება, ამ ორ მწერალთან რადიკალურად განსხვავებულია და მეორეც, რაც კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია, განსხვავებულია ის მხატვრული ფუნქცია, რაც წარსულის აწმყოში ჩანაცვლებას ეკისრება.

ამ ორივე განსხვავებიდან ჯერ პირველი განვიხილოთ, რომელიც ნებისმიერი მკითხველისთვის მაშინვე თვალშისაცემია. პრუსტის მოგონებები უკიდურესი ფსიქოლოგიური და მეტა-

ფიზიკური რეფლექსიებით არის გაჯერებული, ზოგჯერ ავად-მყოფურად გაჯერებული დეტალებით. მისი „უნებლიე მეხსიერება“ დაკარგულ დროს იმისათვის დაემებს, რომ დროისგან გათავისუფლდეს, მაშინ როცა ვულფის მცდელობა წარსულის გახსენებისა მისი გააზრება-გაცოცხლებაა და ამით მისი გამოცდილების გამდიდრება. ვულფის მოგონებები ყოველთვის სენსუალურია, ხან რომანტიული, ხან ნატურალისტური, მაგრამ ყოველთვის სიცოცხლის წყურვილით სავსე. თავისი ხატოვანებით ვულფის გმირების მოგონებები ჯოისის გმირების ცნობიერების ნაკადთან უფრო ახლოსაა. ერთ-ერთ წერილში თვით ავტორმაც შენიშნა, რომ ჯოისის არომატი შემომეპარა რომანშიო² (Wolfe 1956: 254). ვულფისთვის „უნებლიე მეხსიერება“ რელობიდან თავის დაღწევის საშუალება კი არ არის, არამედ მისი წვდომის საუკეთესო შესაძლებლობა. ამ თვალსაზრისით, იგი ჯოისის გავლენას უფრო განიცდის, ვიდრე პრუსტისას. „ულისეს“ შეფასებისას ვულფმა უპირველეს ყოვლისა მისი რომანის ამ მხარეს გაუსვა ხაზი – ეს არის „ჯოისის მცდელობა „ულისეში“ ჩაწვდეს და ახლად განიცადოს დაკარგული დროის ერთი მომენტი იმდენად დიდია, რომ იგი ახერხებს შეაღწიოს რეალობაში და ამით შექმნას რაღაც, რაც რეალობის თითქმის სხვა განზომილებას წარმოადგენს.“ (“The effort to apprehend and make live again a moment in lost time is so tremendous that some of us feel that Joyce really did succeed, at least in places, in penetrating reality and in so doing creating what is almost another dimension of reality”) (Wolfe 1956: 321-2).

2 ჯოისის გავლენა მხოლოდ „ულისეთი“ არ შემოიფარგლება. მაგალითად, ჯოისის სხვა რომანის „ხელოვანის პორტრეტი ახალგაზრდობისას“ (“A Portrait of the Artist as a Young Man”) გავლენა იგრძნობა ვულფის მეორე რომანის – „დროისა და მდინარის შესახებ“ – თავდაპირველ სათაურში „სახება მძვინვარებისა ხელოვანის ახალგაზრდობისას“ (“The Image of Fury in the Artist’s Youth”).

ამრიგად, მიმართავენ რა ერთსა და იმავე მხატვრულ ხერხს, ვულფი და პრუსტი სულ სხვადასხვაგვარ შედეგს იღებენ. სხვაგვარად შეუმღებელიცაა რომ იყოს, რადგან მათი წარმოშობა, განათლება, სოციალური წრე, ენობრივი და კულტურული წანამძღვრები, პიროვნული თვისებები ერთმანეთისაგან ძალიან განსხვავდება.

მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ვულფის რომანში, პრუსტისაგან განსხვავებით, მოგონებები არა მხოლოდ ერთი კონკრეტული ადამიანის წარსულია, არამედ ხშირად მისი წინაპრების, ერის და ზოგადად კაცობრიობის ისტორიაც კი. როგორც იგი წერდა თავის გამომცემელსა და რედაქტორს მაქსუელ პერკინსს: „ღრმად მწამს, რომ ადამიანი თავისი ერის მთლიან ცნობიერებას მოიცავს საკუთარ თავში, მთლიან ცოდნას, ყოველ ხმას, მთელი ერის მეხსიერებას“. (“My conviction is that a native has the whole consciousness of his people and nation in him; that he knows everything about it, every sound and memory of the people”). ვულფის რწმენით, ყოველი ინდივიდი ამ კოლექტიური ცნობიერების ერთ-ერთი რგოლია.

კოლექტიური არაცნობიერი მითოსური არქექტიპებით ოპერირებს და ამიტომ მისთვის ინდივიდი ჩვეულებრივ ნაკლები მნიშვნელობისა და ღირებულებისაა, როგორც, მაგალითად, ეზრა პაუნდის „კანტოებში“, ან ტომას ელიოტის „უნაყოფო მიწაში“. ტომას ვულფისათვის კი, მიუხედავად იმისა, რომ ინდივიდი ჯაჭვის ერთ-ერთი რგოლია, სწორედ ინდივიდია საინტერესო. „შენ თვითონ შეიცავ მთელ სამყაროს“ – იუჯინის მიმართ წარმოთქმული ეს სიტყვები ზუსტად გამოხატავს ვულფის მრწამსს, რომ ინდივიდის შინაგან სამყაროში ჩაღრმავებით შეიძლება ოდნავ მაინც შეაღწიოს „დაბადებამდე არსებულ ცნობიერებაში“, იპოვოს „დაკარგული ენა, დაკარგული კარი.“

ამიტომ ვულფის რომანებში გმირის ცხოვრებაში მომხდა-

რი ცალკეული ეპიზოდები ხშირად ასოცირდება ისტორიულ და მითოლოგიურ ამბებთან და ამით თითქოს მარადისობაში იბმება ძაფი, თითქოს იხსნება სარკმელი ყველა დროში (ვულფის აზრით, ასეთი უნდა იყოს კიდევ რომანი. იგი „სარკმელი უნდა იყოს ყველა დროში“).

ამ მხატვრულ ხერხში ჩნდება ავტორის მიდრეკილება მისი რომანის სამყაროს მითოლოგიზაციისაკენ. იგი გამოსჭვივის რომანის „დროისა და მდინარის შესახებ“ ცალკეული თავების დასათაურებიდანაც: ფაუსტი, ტელემაქე, კრონოსი და რეა, ელენე... მითოლოგიური სათაურების დანიშნულებაზე პერკინსისადმი მიწერილ წერილში ვულფი აღნიშნავდა, რომ მითოსს მაორგანიზებელი, წიგნის გამთლიანების ფუნქცია აკისრია: “Gives unity to the book”. მისი ეს კომენტარი კიდევ ერთი დასტურია იმისა, რომ ვულფი გულდასმით ადევნებდა თვალს თანამედროვე ლიტერატურულ პროცესს, მშვენივრად იცნობდა ჯოისის მიერ „ულისეში“ გამოყენებულ მხატვრულ მეთოდს, ისევე როგორც ელიოტის ესეს, რომელშიც მითოსური მეთოდის ფორმისმიმცემ ფუნქციაზეა მსჯელობა.

ამ თვალსაზრისით ვულფის რომანები გაცილებით უფრო ახლოს დგას ჯოისის შემოქმედებასთან, ხოლო „რეტროსპექტული ეპიფანია“ კი ჯოისის ეპიფანიასთან. ჯოისი ეპიფანიას უწოდებდა იმ გამორჩეულ მომენტს, რომლის დროსაც საგნის „რა-ობა ვლინდება“ (“What-ness of a thing”).

ამრიგად, დროის სუბიექტივიზაცია და მითოლოგიზირება მხოლოდ აზრობრივ დონეზე არ გამოვლინდება, არამედ რომანის პოეტიკაშიც იჩენს თავს. ვულფს კარგად აქვს გაცნობიერებული, რომ დრო თხრობის საშუალებაა და ნარატივის აგებაში დროისა და სივრცის მოდელირება უდიდეს როლს ასრულებს. ეს აზრი მკაფიოდ ჩანს მისი შემდეგი გამონათქვამიდან: „მთელი ამ დროის განმავლობაში რომანში დროის ელემენტის არსებობა

საგონებელში მაგდებდა: ცხადი იყო, რომ მას თავს ვერ ავარი-
დებდი და მეც თავგადაკლული ვცდილობდი რომანის სტრუქ-
ტურაში მის გამოსახატავად რაღაც ფორმა მომეძებნა“ (Wolfe
1936: 47).

ვულფის რომანებში „რეტროსპექტული ეპიფანია“ და შეჩერე-
ბული დროის ეფექტის შექმნა რომანის სტრუქტურაში არსებით
ცვლილებებს იწვევს: ფაბულური დრო არაარსებით, მეორეხა-
რისხოვან ფონად იქცევა, ლინეარული თხრობა კი იმდენჯერ
წყდება, რომ ფაქტობრივად კარგავს ტრადიციული რომანი-
სათვის დამახასიათებელ პროგრესირებას და ციკლურ ფორმას
იღებს.

ამიტომ ვულფის რომანში ხშირად ხდება დროის ციკლიზა-
ცია. დროის ციკლურობა მიიღწევა როგორც რომანის თხრობის
წრფივობის რღვევით, ისე იმ უხვი ალუზიებით, რომელიც ამა
თუ იმ ხდომილებას ერთჯერად მოვლენად კი არ წარმოად-
გენს, არამედ განმეორებადად, მაგ. როგორც ამ მონაკვეთშია,
რომელშიც რომანის პროტაგონისტს იუჯინ განტის ბავშვობის
დამთავრება სწორედ ასეთ მითოლოგიზირებულ კონტექსტშია
წარმოდგენილი: „და სწორედ იმ თვეში, როცა პროზერპინა უკან
ბრუნდება და ცერერას მკვდარი გული გამოცოცხლდება, როცა
ტყეები ნაზ ნისლში არიან გახვეულნი... სწორედ მაშინ დაესო
იუჯინის გულს ბასრ დანად გაზაფხული. გოგონები სკოლისა-
კენ მიიჩქარიან, ახალგაზრდა ღმერთები კი იგვიანებენ. ესმით
სალამურის რაკრაკი... აქედან, იქიდან, ყოველი მხრიდან... ისი-
ნიც ჩერდებიან და უსმენენ, შემდეგ კი დაბნეულნი მიეხეტები-
ან, რადგან დედამიწა სავსეა მარადიული დუდუნით და ისინი
კი გზას ვერ პოულობენ. ღმერთებს ყველას დაუკარგავთ ეს გზა“
(„შინისაკენ მოიხედე, ანგელოზო“).

ამრიგად, მიუხედავად იმისა, რომ ტომას ვულფის შემოქმე-
დებაში „რეტროსპექტული ეპიფანია“ გარკვეულ მსგავსებას
60

ამჟღავნებს მარსელ პრუსტის უნებლიე მეხსიერებასთან, განსხვავება მათ შორის ჭარბობს მსგავსებას, რადგან მსგავს მხატვრულ ხერხს ვულფი და პრუსტი სხვადასხვა მიზნით იყენებენ და შესაბამისად სხვადასხვა შედეგს იღებენ. თუ პრუსტისათვის წარსულის გახსენება დროისაგან თავის დაღწევის მცდელობაა, ვულფისთვის, პირიქით, რეალობის, საკუთარი თავისა და დროის შეცნობის საუკეთესო საშუალებაა. დროის ციკლური ფორმით წარმოდგენით, მისი მითოლოგიზირებით, მითის ფორმის-მიმცემ ფუნქციაზე აქცენტირებით ვულფის დროის რეცეფციას გაცილებით მეტი საერთო აქვს ჯოისის შემოქმედებასთან.

და მ ო წ მ ე ბ ა ნ ი:

Beja, M. You Can't Go Home Again: Thomas Wolfe and "The Escapes of Time and Memory". *Modern Fiction Studies*, 1965.

Wolfe, Thomas. *Letters*. Ed. By Elizabeth Nowell. N.Y., 1956.

Wolfe, Thomas. *Look Homeward, Angel*. Penguin Books, 1984.

Wolfe, Thomas. *The Story of a Novel*. Macmillan Pub Co., 1936.

Wolfe, Thomas. *You Can't Go Home Again*. Penguin Books, 1968.

Manana Gelashvili

Professor, Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

**Thomas Wolfe in Search of Lost Time: Marcel Proust or James
Joyce**

Abstract

The aim of the present paper is to study Thomas Wolfe's concept of time and trace the influence of Marcel Proust and James Joyce on it. It is well-known from Wolfe's letters that he had read Proust's *In Search of Lost Time* in the original as early as in 1925 and was greatly impressed by it.

Wolfe's search of lost time like that of Proust's is based on an involuntary memory which operates through associations. However, the similarity between these two writers does not stretch further than that. Proust and Wolfe use the same method for different purposes and come to different results: for Proust reconstruction of the past is a possibility to escape time and reality, for Wolf - to penetrate and perceive time, human nature and reality.

What we argue in the article is that Wolfe's 'retrospective epiphany' (Moris Beja) has more affinity with Joyce's epiphanies. Wolfe uses 'retrospective epiphany' to mythologize time and give it a cyclical form resulting in a non-linear narrative.

Walter Grünzweig

Professor, Technische Universität Dortmund (Germany)

The Whitman Network: Translators as a Global Community

Whitman's reputation was slow in getting started. In 1855, upon publication of the famous first edition of *Leaves of Grass*, he had to write his own anonymous reviews stressing how extraordinary and fabulous his book of poetry was that few people even noticed:

An American bard at last! One of the roughs, large, proud, affectionate, eating, drinking, and breeding, his costume manly and free, his face sunburnt and bearded, his posture strong and erect, his voice bringing hope and prophecy to the generous races of young and old. We shall cease shamming and be what we really are. We shall start an athletic and defiant literature. We realize now how it is, and what was most lacking. The interior American republic shall also be declared free and independent (Whitman 1855).

When Ralph Waldo Emerson wrote an enthusiastic letter to Whitman praising his 1855 edition, the poet took carefully placed a central line, without asking for Emerson's permission, on the spine of the second edition: "I Greet You at the Beginning of A Great Career R W Emerson" (Folsom 2005: 16). The history of the early editions of *Leaves* is a history of frustration and failures and few people would have predicted in 1855 that Whitman would become one of the most important voices in American poetry.

Today, Whitman criticism and Whitman activities amount to a global academic enterprise. There is the *Walt Whitman Quarterly Review*, the Camden-based Walt Whitman Association, and the Transatlantic Walt

Whitman Association holding an international Whitman Week every year, followed by an international symposium. *The Walt Whitman Archive* is the most important and probably the most extensive internet site devoted to a single author in all of world literature. In the past couple years, the discovery of two book-length prose texts by Whitman published serially, the novel *Life and Adventures of Jack Engle* (originally published in 1852) and a self-help guide entitled *Manly Health and Training* (originally published in 1858) made the front page of *The New York Times* and became international news.

All of this is happening in English, but the most astounding aspect of Whitman's reception lies in its massive international range which was early documented (Allen 1946, 1955, 1995). It seems as though Whitman has continuously fascinated people around the world. There is apocryphal information that "the cosmic spirit of Whitman appealed" to Karl Marx and that the latter "committed to memory many lines from *Leaves of Grass*" and loved to recite "Pioneers! O Pioneers" (Spargo 1912: 275f.); Simon Sebag-Montefiori claims in his book *The Young Stalin*, that Iosseb Bessarionis dse Dschughaschwili knew Whitman by heart (Sebag Montefiori 2007). The French symbolists adored Whitman – in addition of course, to Poe; so did the Italian Futurists. The German Expressionist painters and many modernist composers idolized Whitman. Anatoly Vasilyevich Lunarcharsky, the first Soviet Commissar for Culture and Education was a Whitmanite. Prominent readers in developing nations from Asia to Africa to Latin America, from Rabindranath Tagore to Leopold Senghor to Pablo Neruda, felt Whitman provided a fresh impetus for their own poetry and vision of the world (see Allen 1955 and 1995 as well as Grünzweig 1995).

Much of this, of course, has to do with translation which has been forthcoming plentifully for almost 150 years. While it would be an exaggeration to say that there is a Whitman in *every* language, his work

has been translated into a large number and variety of languages, both with both large and small numbers of speakers. To give an example from my own mother tongue, there have been 15 book-length translations of Whitman's poetry into German and each of them represents a specific angle of interest in Whitman. The just discovered *Peter Engle*, not burdened by copyrights, was instantly published in three different German translations.

What is most interesting is that many of these German translations are embedded in what I call a global Whitman network, a concept which is at the basis of my new Whitman project. The very first Whitman translation into German, which appeared in 1868, not a book-length translation, was by Ferdinand Freiligrath, an activist in the revolution of 1848 who then had to escape to Britain into exile. If Marx indeed knew Whitman's works, he may have come to know them through Freiligrath who in turn learned about him through Whitman's agent in England, Pre-Raphaelite William Michael Rossetti. In any case, Whitman, who lived until 1892, connected to Freiligrath and sent him a wealth of materials pertaining to the poet (see Grünzweig 1995: 11-19)

The first book-length German translation was published by a left-wing friend of Karl Marx's in Basel, Switzerland in 1889. It was an unlikely international collaboration between a German-American high school instructor, Karl Knortz, who felt Whitman's democratic poetry in German would help a democratization of German politics, and one Thomas William Rolleston, an Irishman, who hoped that a stronger Germany would lead to a weaker Britain and thus favor Irish independence. (see Grünzweig 1995: 20-31)

The first mass-market edition of *Leaves* appeared in 1904 and was translated by German naturalist playwright Johannes Schlaf. In addition to making Whitman a household name in Germany and preparing his reception among German expressionists, Schlaf was closely connected

to the Whitman community in France, above all the most important Whitman disciple and translator Léon Bazalgette, but also with French Nobel-Prize author and pacifist Romain Rolland. (see Grünzweig 1995: 32-42)

Erich Arendt's East German translation published in 1966 in the German Democratic Republic in turn has an interesting "Latin" flavor owed to the fact that during the Nazi period, Arendt lived in exile in Latin America, where he encountered Whitman through Spanish-speaking aficionados like Pablo Neruda and many others. (see Grünzweig 1995: 70-71)

These are genetic relationships, meaning that these Whitmanites knew each other, interacted and oftentimes collaborated. They form an international community involving politics, often radical politics, pacifism, national liberation; avangarde literature, music, and the arts; but also cultural and pop-cultural areas such as nudism or mountain climbing. A special area, of course, is sexual politics. One could claim that the development of the international gay liberation movement which started somewhere in the 1890s, was directly connected with Whitman and the Whitman movement.

Such genetic links, which are the traditional field of activity of reception studies, are of course fascinating and tell us much about literary and cultural history nationally and internationally. However, and this is the new project I am embarking on now, what can we make of non-genetic, unrelated phenomena? The starting observation of this new project, which will attempt to chart the entire multifaceted international Whitman translation as a global phenomenon, is that one never picks up a Whitman translation without identifying the translator as a fascinating and significant personality in his or her own right worthy to deal with on her or his own and in the context of an engagement with Whitman.

Online antiquarian book networks and even Ebay make it easier

to check for Whitman translations in various languages. Among the translations I have recently acquired are a Yiddish translation of *Leaves* by Louis Miller, a Russian-Jewish-American activist who founded the two most significant Yiddish dailies in New York City (Whitman 1940); a 1945 Czech Whitman translation by Czech-German-Jewish linguist and translator Pavel Eisner (Whitman 1945); and by Mario Susko, a Bosnian poet and survivor of the Yugoslav Wars with 31 volumes of poetry to his name and a complete translation of Whitman into Serbo-Croatian published in 2002.

These are translators from the areas one could identify as having an affinity to literature, translators who worked their whole lives in journalism, or the arts, or poetry. But what about another group of three translators who eventually became politicians? The first one, is Gustav Landauer, a German. Gustav Landauer was an internationally connected anarchist and a member of the short-lived Bavarian Soviet government in Munich in 1919 hired, interestingly enough, with the task of changing human souls. In spite of the fact that he withdrew early from the government because of he was disappointed with its political orientation, he was killed by Prussian soldiers after the short-lived revolutionary government was struck down. “As a poet,” Landauer wrote,

Walt Whitman wants to be a priest, prophet and creator. It is certain that he has exerted extraordinary power over his people and over the spirit of his people – as well as over those who, among foreign peoples, belong to his people as individuals” (quoted from Grünzweig 1995: 54).

My second example of a prominent political Whitman translator is Bülent Ecevit, a Turkish politician, poet, writer, scholar, and journalist, who served as the [Prime Minister of Turkey](#) four times in 1974, 1977, 1978–79, and 1999–2002. He was the leader of the Kemalist [Republican People's Party \(CHP\)](#) between 1972 and 1980, and when then CHP

was outlawed by the military, in 1989 he became the leader of the [Democratic Left Party \(DSP\)](#). While Ecevit felt strongly that poetry, his own as well as that of his translated authors, and politics were discourses taking place on very different levels, it is easy to see how the Kemalist innovation of Turkey and Whitman's poetic innovations he turned into the Turkish language, show structural parallels (Whitman 1954).

My third example is a Georgian example, Sviad Gamsachurdia. In an essay of 1972, during Gamsachurdia's days as a dissenter, where he wrote that "Whitman was ahead of his time. If you look at his aspirations, he is our own contemporary. The biases of the 20th century were as strong in him as in artists of our own time" (Gamsachurdia 2008: 19). Long before the dissolution of the Soviet Empire, Gamsachurdia emphasized that Whitman promoted a "modern man who demanded his democratic rights to realize his creative individualistic power to the fullest extent." (Gamsachurdia 2008: 17)

Landauer was an anarchist, Ecevit a Kemalist, Gamsachurdia a humanist in the tradition of Rudolf Steiner, yet the three of them shared an enthusiasm in Whitman's work and felt driven to implement their ideas politically. Is there something that connects them beyond their interest in Whitman? Or has the Whitman experience shaped their view of the world?

What does it mean that extraordinary individuals in many, many nations and languages have felt called upon to take up Walt Whitman and spend months, years, sometimes a life-time, translating him? Is there a significance to this global phenomenon and what exactly does it mean? Does the fact that so many people globally are connected through Whitman's texts say anything about them as a group? Is this global Whitman community more than a testimony to the greatness of Whitman as a writer? Is this reaction triggered by the international signals in Whitman's work such as "Salut au Monde" or "To Poets to

Come”)? Is it a result of his emphasis on his future reception and future readers virtually anticipating the reception aesthetics and readerly orientation we have developed since the 1960s? Does a mapping of Whitman translators around the world provide insight into cultural and political patterns we ought to know about? Is there, in Landauer’s words, “a Whitman people” out there?

If such a project is worthwhile, should it be carried out typologically – by classifying translators, their backgrounds and motivations – or geographically, or politically? Which matrix or matrices should one use in order to study and evaluate this enormous volume of intellect and creativity. And, finally, is this question Whitman-specific, adequate to a global writer, or is it something that may provide an insight into other authors or phenomena as well?

These are questions which, at the outset of a new project, I am trying to answer and which requires the expertise and commitment of Whitmanites in many different countries already on the conceptual level. The outcome, however, may be rewarding. In 1827, Goethe announced the inevitable emergence of a *Weltliteratur* as a result of the increasing speed of communication. The global Whitman Network may be one of the earliest and at the same time most far-reaching implementation of that idea.

Works Cited:

Allen, Gay Wilson (1946). *Walt Whitman Handbook*. Chicago: Packard and Co. Section on “Walt Whitman and World Literature” pp. 442-545.

Allen, Gay Wilson (1955). *Walt Whitman Abroad*. Syracuse: Syracuse UP.

Allen, Gay Wilson and Ed Folsom, eds. (1995). *Walt Whitman and the World*. Iowa City: U Iowa P.

Folsom, Ed (2005). *Walt Whitman. Whitman Making Books. Books Making Whitman. A Catalog and Commentary*. Iowa City: The Oberman Center for Advanced Studies.

Gamsachurdia, Swiad (2008). "Ich, Walt Whitman der Kosmos. Ein Essay von Swiad Gamsachurdia aus dem Jahre 1972." Transl. Konstantin Gamsachurdia. *Der Europäer* 13:1, 17-19.

Grünzweig, Walter (1995). *Constructing the German Walt Whitman*. Iowa City: U Iowa P.

Sebag Montefiori Simon (2007). *Young Stalin*. London: Weidenfeld & Nicolson.

Spargo, John (1912). *Karl Marx: His Life and Work*. New York: Huebsch.

Whitman, Walt (1855). [unsigned in original]. „Walt Whitman and His Poems.“ September 1855. *The Walt Whitman Archive*. Gen. ed. Ed Folsom and Kenneth M. Price. Accessed 02 June 2017. <<http://www.whitmanarchive.org>>.

Whitman, Walt (1940). *Lider fun bukh: bletlekh groz*.“ Yiddish translation by Louis Miller. New York: Yiddish Cooperative Book League.

Whitman, Walt (1945). *Demokracie, ženo má*. Czech translation by Pavel Eisner. Prague.: Jaroslav Podroužek.

Whitman, Walt (1954). Çimen Yaprakları. Turkish translation by İlhan Berk, Orhan Burian, Bülend Ecevit, Memet Fuat, Suat Taşer, Nevzat Üstün and Can Yücel. Istanbul: Yeditepe.

Whitman, Walt (2002). *Vlati Trave*. Serbo-Croatian Translation by Mario Suško. Zagreb: Meandar.

უოლტერ გრუენცვაიგი

დორტმუნდის ტექნიკური უნივერსიტეტის (გერმანია) პროფესორი

უიტმენის ქსელი: მთარგმნელები, როგორც გლობალური
საზოგადოება

რეზიუმე

სტატია შეეხება დიდი ამერიკელი პოეტის, უოლტ უიტმენის საერთაშორისო რეცეფციის საკითხებს მისი პოეზიის თარგმნისა და კვლევის საშუალებით. სტატიის ავტორი მიიჩნევს, რომ არსებობს უიტმენის მთარგმნელთა და მიმდევართა გლობალური ქსელი და სვამს კითხვას, თუ რა განაპირობებს სრულიად სხვადასხვა ინტერესებისა და მსოფლმხედველობის ადამიანთა ასეთ გატაცებას ამერიკელი პოეტის შემოქმედებით. მას აინტერესებს, თუ რამდენად შესაძლებელია, რომ ის პიროვნებები, რომლებსაც გლობალური მასშტაბით ერთმანეთთან აკავშირებს უიტმენის ტექსტები, განვიხილოთ როგორც ჯგუფი. უიტმენის მიმდევართა გლობალური საზოგადოების არსებობა მეტყველებს თუ არა კიდევ რამეზე, უიტმენის სიდიადის გარდა? უოლტერ გრუენცვაიგს მიაჩნია, რომ უიტმენის გლობალური ქსელი *Weltliteratur*-ის გოეთესეული იდეის ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული და იმავდროულად შროსმიმავალი ხორცშესხმაა.

ნანა გუბელაძე

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ასოცირებული პროფესორი

უილიამ შექსპირის ზეგავლენა უილიამ ფოლკნერის რომანზე „ხმაური და მძვინვარება“

უილიამ ფოლკნერის შემოქმედებაზე მრავალმა მწერალმა იქონია ზეგავლენა, მათ შორის: მ. ტვენმა, თ. დრაიზერმა, შ. ანდერსენმა, ჩ. დიკენსმა, ჯ. კონრადმა, ბალზაკმა და სხვ., მაგრამ მასზე განსაკუთრებული შთაბეჭდილება უილიამ შექსპირმა მოახდინა. საინტერესოა, რომ ფოლკნერს „ამერიკელ შექსპირს“ უწოდებენ. თვით მწერალიც თავისი შემოქმედების მოწიფულ ხანაში შთაგონების ძირითად წყაროდ შექსპირის შემოქმედებას აღიარებდა. ერთხელ მან აღნიშნა კიდევ: “I have a one-volume Shakespeare that I have just about worn out carrying around with me”.

ფოლკნერი ჩანაწერებში, ინტერვიუებსა თუ საუბრებში ხშირად ეხება შექსპირის შემოქმედების სხვადასხვა ასპექტს. ის წერდა: “If a man has a great deal of talent he can use Shakespeare as a yardstick” (Rowse 1963). ხოლო გარდაცვალებამდე ცოტა ხნით ადრე, 1962 წელს, თავის უკანასკნელ ინტერვიუში ფოლკნერმა მიმართა მწერლებს: “We yearn to be as good as Shakespeare” (<http://www.semo.edu/cfs/teaching/4859.html>).

რიგი დომინანტური თემები და აქცენტები საერთოა მათ შემოქმედებაში, კერძოდ, ისტორიული მასალის წარმოსახვითი გამოყენება, ასევე ტრაგიკულისა და კომიკურის შერწყმა ცხოვრებისეული შეხედულებების გადმოცემისას და პარადოქსული დამაბულობა ბედსა (ფოლკნერის შემთხვევაში, დეტერმინიზ-

მი) და თავისუფალ ნებას შორის. უფრო მეტიც, ორივე მწერალი არღვევს დამკვიდრებულ ლიტერატურულ-ესთეტიკურ კონვენციებს და გატაცებულია ექსპერიმენტებით ფორმისა და ენის სფეროში, ნეოლოგიზმებითა და კალამბურებით თუ სიტყვათა თამაშის სხვა ფორმებით. დაბოლოს, როგორც მწერლები, ორივე დაინტერესებულია ცხოვრებისა და ხელოვნების პარადოქსული ურთიერთობით.

შეუძლებელია ფოლკნერის შემოქმედებაზე შექსპირის ზეგავლენის ყველა შესაძლო ასპექტის განხილვა ერთ სტატიაში - ჩვენ შევეცდებით, კონცენტრაცია მოვახდინოთ ერთ რომანზე - ხმაური და მძვინვარება და ვიმსჯელოთ ორი კატეგორიის მიხედვით: (1) შექსპირული ალუზიები რომანში; (2) საერთო ინტერესი ისტორიული ანალოგიებისადმი.

სათაური რომანისა ხმაური და მძვინვარება აღებულია შექსპირის პიესიდან მაკბეტი, კერძოდ, მაკბეტის მონოლოგიდან (მოქმედ. 5, სურათი 5).

“Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow
Creeps in this petty pace from day to day
To the last syllable of recorded time,
And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. Out, out brief candle.
Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more. It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing”

(<https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/56964>).

„ხვალე, ხვალე და ხვალე,
პაწაწინა ნაბიჯებით დღე მისდევს დღეს,

ვიდრე არ დაჰკრავს უკანასკნელი ჟამი
და ყოველი ჩვენი გუშინ უნათებს მხოლოდ სულელთ
სიკვდილისკენ მიმავალ მტვრიან გზას. გაქრი, გაქრი პატარა
სანთელო!

სიცოცხლე ჩრდილია მოარული, საბრალო მსახიობი,
ვისაც ერთი საათიღა უხდება სცენაზე მანჭვა და გრეხა,
და მერე არსაით ხმა. ეს ამბავი
მონათხრობი ვიღაც იდიოტის, აღსავსე ხმაურითა და მძვინ-
ვარებით, მეტით არაფრით“.

ხმაური და მძვინვარება სრულად გამოხატავს მოყვანილი
პასაჟის პათოსს. პირველი თავი იწყება გონებასუსტი, 33 წლის
ბენჯამინ კომპსონის „ცნობიერების ნაკადით“. სწორედ ამ პერ-
სონაჟის მხედველობის პრიზმიდან დანახულ სამყაროს აღვიქ-
ვამს და უცქერს მკითხველი. პერსონაჟს, რომელსაც არ გააჩნია
წარსულისა და აწმყოს გაგება, რომელსაც ისიც კი ვერ გაუგია,
რომ ცეცხლი წვავს, ღრიალებს, ხმაურობს და ტკივა, ტკივა რა-
ღაც მისთვის გაუგებარი, შეუცნობი სამყარო... ამ პარადიგმულ
სახეში ავტორი ხატავს, თუ რაოდენ გადააგვარა ღვთის ხატი
ადამიანმა ცოდვით, რომელიც იქცა „მოარულ ჩრდილად, ვისაც
ერთი საათიღა უხდება სცენაზე მანჭვა და გრეხა...“

მეორე თავიც, რომელიც წარმოადგენს ქვენტინ კომპსონის
შინაგან მონოლოგს, ასევე გადმოგვცემს განათლებული, მაგრამ
ამერიკის სამხრეთის დაცემით შეძრული და სულიერად გატე-
ხილი თანამედროვე ადამიანის სახეს, რომელიც ასევე სხვა არა-
ფერია, თუ არა „მოარული ჩრდილი“ - აქ აშკარაა შექსპირის
ზეგავლენა ფოლკნერზე. ზარის ხმაც, რომელიც გამუდმებით
ესმის ქვენტინ კომპსონს და დროს და სიკვდილს ახსენებს მას,
აშკარად უკავშირდება მაკბეტს, სადაც ლედი მაკბეტის ზარების
ხმა მაკბეტისათვის მეფე დუნკანის მკვლელობის მომასწავებე-
ლია.

“I go, and it is done. The bell invites me.

Hear it not, Duncan, for it is a knell

That summons thee to heaven or to hell” [10. Act 2, scene1, p.3)

ზარის ხმა ორივე ნაწარმოებში აღიქმება როგორც სიკვდილთან მიახლოების სიმბოლო. ამ შემთხვევაში ფოლკნერი იყენებს შექსპირის ტექსტს, როგორც მოდელს, ისევე როგორც ჯოისმა გამოიყენა ჰომეროსის ოდისეა თავის ულისეში: “...to ironically juxtapose the heroic, bold, if mistaken, choices of an earlier age with the indecision and impotence often associated with the early twentieth century” (<http://www.semo.edu/cfs/teaching/4859.html>) („რათა ირონიულად შეეპირისპირებინა გმირული, თამამი, თუნდაც მცდარი გადაწყვეტილებები ადრეული ეპოქისა მეოცე საუკუნის დასაწყისთან ასოცირებულ გაუბედავ ყოყმანსა და იმპოტენციასთან“).

მეორე ასპექტი, რაც შექსპირის ზეგავლენაზე მიგვანიშნებს, არის ფოლკნერის დამოკიდებულება ისტორიული მასალისადმი. როგორც ცნობილია, უილიამ შექსპირი ორიგინალური სიუჟეტების შეთხზვას სიუჟეტურ წყაროებად ძველი პიესების, ლეგენდებისა თუ ისტორიული ქრონიკების გამოყენებას ამჯობინებდა. მის ნაწარმოებებში დიდი ადგილი უჭირავს ცნობილ ისტორიულ ფაქტებს, მოვლენებსა და გმირებს. მისი შემოქმედების ისტორიულ წყაროთაგან აღსანიშნავია რაფაელ ჰოლინშედის *ინგლისის, შოტლანდიის და ირლანდიის ქრონიკები* და პლუტარქეს *წარჩინებულ ბერძენთა და რომაელთა ცხოვრება*. შექსპირი მათ ამუშავებდა, რათა თავისი დრამების მიზნებისათვის მოერგო. ფოლკნერიც აქტიურად იყენებდა ისტორიულ მასალას თავის მხატვრულ ნაწარმოებებში. ფოლკნერმა შექმნა მითიური საგრაფო იოკნაპატოფა, რომელიც სინამდვილეში ის სამხრეთია, სადაც თავად ავტორი დაიბადა და გაიზარდა. მისი თითქმის ყველა რომანი უკავშირდება სამხრეთის თემას.

რომანი ხმაური და მძვინვარება ამერიკის სამხრეთის ერთი პლანტატორულ-არისტოკრატიული ოჯახის - კომპსონების - დაცემის ამბავს მოგვითხრობს. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ამერიკის სამხრეთის ტრაგიკული ისტორიის გათვალისწინების გარეშე ყოვლად შეუძლებელია ფოლკნერის რთული და წინააღმდეგობრივი შემოქმედების აღქმა-გააზრება. ამერიკის სამხრეთი მწერლისათვის ის მიკროკოსმოსია, რომლის ირგვლივაც იქმნება ყველა მისი ნაწარმოები. ჯინ სტაინთან ინტერვიუში უ. ფოლკნერი ამბობს:

“I discovered that my own little postage stamp of native soil was worth writing about and that I would never live long enough to exhaust it, and that by sublimating the actual into the apocryphal I would have complete liberty to use whatever talent I might have to its absolute top. It opened up a gold mine of other people, so I created a cosmos of my own” (Faulkner 1954: 7) („აღმოვაჩინე, რომ ჩემი მშობლიური მიწის პატარა საფოსტო მარკა ღირდა იმისთვის, რომ მეწერა და მთელი სიცოცხლე არ მეყოფოდა თემის ამოსაწურად. რეალურის აპოკრიფულამდე სუბლიმირება მაძლევს ჩემი ტალანტის გამოყენების საშუალებას. მან გამიხსნა ოქროს საბადო, ასე რომ მე შევქმენი ჩემი საკუთარი კოსმოსი“).

კომპსონების დაცემის ისტორია რომანში ხმაური და მძვინვარება, მართალია, ქრონოლოგიურად ზუსტად არ შეესატყვისება ამ რეგიონში ისტორიული მოვლენების განვითარებას, თუმცა კომპსონების ხასიათები, ფსიქიკა, ბედ-იღბალი მჭიდროდ უკავშირდება ამერიკის სამხრეთს, მის წარსულსა და აწმყოს. ფოლკნერი მიიჩნევს, რომ სამოქალაქო ომმა ეკონომიკურად, სოციალურად და ფსიქოლოგიურად დააკნინა ერთ დროს მოწინავე ოჯახები. ძველი ღირებულებების მსხვერველ ხელი შეუწყო წარსულის მითოლოგიზაციას, თითქოს ომამდელ ხანაში მდიდარი თეთრკანიანი პლანტატორები იყვნენ უაღრესად

კეთილშობილი, ზრდილი, გალანტური, პატიოსანი რაინდები. სამხრეთში დიდად ფასობდა ოჯახის კულტი. ქალები სათონონი, სპეტაკნი, ოჯახის ერთგულნი, ამაყნი და კდემამოსილნი იყვნენ, მამაკაცები კი - მეგობრობასა და სიყვარულში თავდადებულნი, ოჯახისა და ღირსების დამცველნი. ღვთისადმი რწმენა ქმნიდა ნიადაგს ოჯახის რეპუტაციისა და ტრადიციული ღირებულებების დაცვისათვის. ასეთი იყო მითი სამხრეთის შესახებ, რომელიც თვალს ხუჭავდა მანკიერებებზე, ყალბი რომანტიკის ნიღბის ქვეშ ფარავდა მის ცოდვებს, თუმცა ამასაც ჰქონდა თავისი მიზეზები; ორასწლიანი მონობა უკვე ბუნებრივ მოვლენად აღიქმებოდა. როგორც ისტორიკოსები წერენ, მონობა სამხრეთელებისათვის ის მდგომარეობა იყო, რომლის გამოც ისინი პასუხისმგებლობას არ გრძნობდნენ.

სამოქალაქო ომმა საბოლოოდ დაამსხვრია ტრადიციული სამხრეთის იდეალები, ყალბი მითისაგან განმარცვული ისტორია კი დარჩა ქაოტური და უფორმო, როგორც ვიღაც იდიოტის მონათხრობი, აღსავსე ხმაურითა და მძვინვარებით (კილაძე 1992: 389).

ცხადია, შეცდომა იქნებოდა გვემტკიცებინა, რომ შექსპირი და ფოლკნერი დაინტერესებულნი იყვნენ მხოლოდ ისტორიით. ფაქტობრივად, ორივენი წერდნენ იმ ფორმით, რომელსაც „წარსულ - აწმყო დროს“ უწოდებენ ანუ, ისინი წარსულს იყენებდნენ როგორც ანალოგიას და ისტორიული მასალის თანამედროვე აქტუალიზაციას მიმართავდნენ.

დამოწმებანი:

კილაძე, ზ., „გული, ცნობა და გონება“. წინასიტყვაობა წიგნში: უ. ფოლკნერი. ხმაური და მძვინვარება. თბილისი: გამ. „საქართველო“, 1992.

Hoffman, F. & Olga W. Vickery (eds.). *William Faulkner: Two Decades of Criticism*. Michigan State University Press, 1954.

Rowse, A. L. *William Shakespeare: A Biography*. New York: Harper and Row, 1963.

<http://www.semo.edu/cfs/teaching/4859.html>

<https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/56964>

Nana Gubeladze

Associate Professor, Akaki Tsereteli State University

**William Shakespeare's Influence on William Faulkner's Novel
*The Sound and the Fury***

Abstract

William Faulkner was influenced by such writers as Mark Twain, Th. Dreiser, Sh. Anderson, John Keats, Ch. Dickens, J. Conrad, Balzac, Bergson, and Cervantes, to name only a few – but he was especially impressed by William Shakespeare.

A number of dominant themes are common to both writers, including the imaginative use of historical materials, tragicomic world perception, and the paradoxical tension between fate (in Faulkner's case, determinism) and free will. Moreover, both writers exhibit a fascination for experimental form and language, flouting conventional rules to create new narrative structures and delighting in neologisms, puns, and other forms of word play. Finally, both writers were acutely interested in the paradoxical relationship of life and art.

It would be impossible, of course, to consider all of the possible Shakespearean influences upon Faulkner, so I will cite only three

representative examples. These may be grouped according to the following categories: (1) specific Faulkner allusions to Shakespeare's plays and characters; (2) a common interest in historical analogues. Without question the most famous allusion to Shakespeare in all of Faulkner is the title of his 1929 novel *The Sound and the Fury*. As Faulkner readily acknowledged, the title phrase was borrowed from Macbeth's famous speech. Not only Faulkner's title phrase, "sound and fury," but also the opening chapter of Faulkner's novel which is narrated through the consciousness of a mentally retarded person, thus "told by an idiot," and the second chapter which presents Quentin Compson very much as "a walking shadow" seeking "dusty death," provide obvious links to this Shakespearean passage.

A second aspect of Faulkner's work that seems linked to the possible influence of Shakespeare is the manner in which both writers make use of historical material. Shakespeare seldom invented an original plot, choosing rather to take familiar characters and events from older plays or historical chronicles, most notably Raphael Holinshed's *Chronicles of England, Scotland, and Ireland* and Plutarch's *Lives of the Noble Grecians and Romans*, and reworking them to suit his own dramatic purposes. Like Shakespeare, Faulkner was an historical writer who courageously explored the past in his attempt to analyze and understand the present. We see this approach operative in Faulkner on the level of both individual characters and Southern society as a whole.

Given such parallels, perhaps it is not altogether unfitting that Faulkner is sometimes called "the American Shakespeare."

ბატონისა და მონის ჰეგელისეული დიალექტიკის მემარცხენე ინტერპრეტაციის კრიტიკა ამერიკულ ფილოსოფიაში

სული ჰეგელისთვის უცვლელი ერთგვარი უსასრულობაა, სუფთა იგივეობა, რომელიც შემდეგ ფაზაში გამოეყოფა თავის თავს და მეორე მხარესთან დაპირისპირებაში რჩება. აბსტრაქტული „თავის თავში“ იცვლება „თავისთვის“ (ფურ ზიხ ზაინ / ზაინ ფურ აინეს). გაუცხოებული, გამოყოფილი და დაუკმაყოფილებელი ცდილობს „უცხოს“ გადალახვას, განსხვავების მოსპობას „თვითცნობიერების“ მეშვეობით – ობიექტი არაფერია, თუ არა თვითონ ცნობიერება. გაუცხოების დაძლევა მიიღწევა მასში ჩემი თავის აღმოჩენით. სუბიექტისა და ობიექტის, „ცნობიერებისა“ და „საგნის“ დაპირისპირება აზროვნებისა და ყოფიერების იგივეობად იქცევა, ლოგიკა კი სინამდვილის და არა უბრალოდ აზროვნების ფორმალურ კანონზომიერებად. ობიექტი მიუწვდომელი არ რჩება, ის ისევ ჩვენ ვართ და ეს ჩვენი სხვადაყოფნაა. ჰეგელისთვის გონების უმწეობის ნიმუშია კანტისეული დუალიზმი, რომელიც ჩვენი ცნობიერების მიღმა ტოვებს ტრანსცენდენტულ „ნივთს თავისთავად“. გაორებული ცნობიერება საფუძველია რელიგიისა. საწინააღმდეგოთა ერთიანობის აღმოჩენით განსჯის სფეროდან ვმალდებით აზროვნებამდე. განსჯისთვის ხომ წინააღმდეგობის გამორიცხვაა მთავარი. აზროვნება კი თავის თავში შეიცავს საწინააღმდეგოებს. მას რომ განსჯა თავის თავის მიღმა ჰქონდეს, იქნებოდა შემოსაზღვრული მისით ანუ სასრული. იარსებებდა საზღვარი აბსოლუტისათვის, რითაც ის თავადაც გახდებოდა სასრული. აზროვნება

კი არ გამორიცხავს განსჯას, არამედ ეყრდნობა და შეიცავს მას, როგორც მუდმივ და აუცილებელ დაბალ მომენტს, როგორც თავისი მოქმედების საფუძველს. კანონია, როცა განსჯა აწეს(რიგ)ებს საგანს. ცნობიერება ჩადის საგანში და ხდება თვითცნობიერება. როცა სული თავის თავს კანონებს აძლევს, ის ამას აკეთებს თავისუფლად. არ არსებობს თავისუფლება კანონის გარეშე. ეს მართებულია პირიქითაც – სადაცაა კანონი, იქაა თავისუფლება. ამგვარად, „თავისუფლება სხვა არაფერია, გარდა უფლებისა, დაემორჩილო კანონს“. თავისუფლების წყარო ნეგაციაა. უარყოფა, სიკვდილი, არარა, რომელიც საშინელების სახით წარმოგვიდგება. ბუნება ნეგაციით დაიძლევა. სხვადაცოფნაში აბსოლუტი პოულობს თავის თავს და ბრუნდება თავის თავში როგორც განხორციელებული ერთობა თავისი თავისა და სხვისა. მე, რომელმაც თავის თავში ყველაფერი იხილა და ყველაფერში იხილა თავისი თავი. ეს არის სული, გაისტ, რომელშიც მიღწეულია იგივეობა. ეს ისტორიის დასასრულია.

ისტორია არა უბრალოდ ჭეშმარიტების გამოვლენის, არამედ მისი კონკრეტიზაციის, ანუ შექმნის ადგილია – ჭეშმარიტება მოცემულ მომენტში. ისტორია თავად ჭეშმარიტებაა. ის არ გასამართლდება რაღაც უფრო მაღალი ინსტანციიდან, არამედ თვითონ ასამართლებს. რაც არსებობს, გონიერია და რაც გონიერია, არსებობს. ყოველი ხალხი იმსახურებს იმ ხელისუფლებას, რომელიც მას ჰყავს. ის, რაც გაობიექტურებამდე ვერ აღწევს, რჩება თავის თავში, ანუ ზედროული და აბსტრაქტული. (ჰეგელი ერთადერთ ჭეშმარიტ რელიგიად ქრისტიანობას მიიჩნევს, რადგან მასში უსასრულო პოულობს განხორციელებას სასრულში). ბუნება უარყოფის მეშვეობით გადადის კულტურაში. ისტორია მხოლოდ ევროპულია, რადგან აღმოსავლეთი მითიურ მარადიულობაშია, სადაც ყველაფერი წრეზე ტრიალებს. ისტორია ამ მითის რღვევით და სინამდვილეში განხორციელებით

იქმნება. სული დასავლურია. სუფთა ყოფიერებიდან დაწყებული (ჩინეთში, რომელზედაც ჰეგელმა არაფერი იცის, გარდა იმისა, რომ არსებობს) აბსოლუტურ იდეამდე, რომელიც თავის განხორციელებასთან პრუსიულ სახელმწიფოში არის ახლოს. ეს დგება კლასიკურ ლიბერალურ სახელმწიფოში ინსტიტუციებში თვითლექტიმაციით თავისუფლების მიღწევით.

ნეოპლატონურ ტრიადას (საკუთარ თავში ყოფნა, საკუთარი თავიდან გასვლა და საკუთარ თავში დაბრუნება) ჩაენაცვლა ჰეგლისეული სამება – თეზისი, ანტითეზისი, სინთეზი. ისტორია არა გაგრძელებით, არამედ უარყოფით იქმნება. უარყოფის უარყოფით ვბრუნდებით უკან, მაგრამ არა წრეზე, არამედ სპირალისებურად ვმოძრაობთ, უარყოფით გამდიდრებულნი ავდივართ ახალ საფეხურზე. უარყოფა ჰეგლისთვის მოხსნა-შენახვა/აუფჰებუნგ. სუბიექტურობა უნდა მოიხსნას ობიექტურობაში და ბოლოს დაბრუნდეს. ეს ხდება სახელმწიფოში. სახელმწიფო უდრის რელიგიას.

ჰეგელთან მთელის შინაარსი არ უსწრებს წინ ნაწილებს. სული არ არის რაღაც მისტიკური დაფარული. ის არ უსწრებს წინ სამყაროს. ჯერ ვარდნაა და ამით იქმნება რაც ვარდება. ანუ დასაწყისში მხოლოდ ცარიელი იგივეობა გვაქვს, რომელსაც შინაარსი არ გააჩნია. არის თუ არა მთლიანობა უფრო ფასეული? ამ კითხვას სლავომირ ჟიჟევი უარყოფითად პასუხობს. ნეგაციის გზით ვქმნით შინაარსს. იგივეობის მიღწევით ისტორია დასრულდება (შელინგთან ეს იგივეობა დასაწყისშივეა, აბსოლუტის სახით, რომელშიც სუბიექტური და ობიექტური ერთი და იგივეა, როგორც ადამიანი და ბუნება. ხდება დარღვევა და ისევ ამაღლება ერთიანობამდე – ცოდვითდაცემა, შემდეგ სინანული). უნდა გადავლახოთ სუბიექტურობა, რათა გავხდეთ სუბიექტები (ელიოტი ამბობს, მხოლოდ ის, ვინც გათავისუფლდა პიროვნულობისგან, არის პიროვნება.) – არის თუ არა სა-

ხელმწიფო მხოლოდ მომენტი პიროვნებისათვის? არის თუ არა აბსოლუტური სული თავად ჰეგელი? ამ მკრეხელური აზრიდან გონის ფენომენოლოგია არ გვათავისუფლებს.

ისტორიის დასასრული თანამედროვე ამერიკელი ფილოსოფოსის, ფრენსის ფუკუიამას ცნობილი ნაშრომის სახელწოდებაა, რომელშიც ის ჰეგელზე დაყრდნობით წინასწარმეტყველებს ფაშიზმისა და კომუნიზმის დამარცხების შემდეგ გამარჯვებული ლიბერალიზმის ეპოქაში ისტორიის დასასრულს (Fukuyama 1992).

ჰეგელის დიალექტიკის ოპტიმისტურ, ტელეოლოგიურ, ემანსიპაციისა და გათავისუფლების გზით პროგრესზე მიმართულ პროცესად აღქმა ზედმეტად გამარტივება იქნებოდა ამ რთული ჩანაფიქრის, სადაც დაცემა და წინსვლა ერთმანეთს ადგილს უცვლის, სადაც ნეგაცია არა მხოლოდ სახუმარო ოპერაციაა, არამედ აბსოლუტურიც.

ცნობიერებას ბუნებრივი მდგომარეობიდან ნეგაცია საშინელებად წარმოუდგება. არარა საშინელებაა. ცნობიერებას საშინელებამდე საკუთარი პატივმოყვარე აზრები გააჩნია, რაც თვითნებური თავისუფლებაა და მონობის შიგნით რჩება. ნეგატიურის მუშაობა, სიკვდილი, მისთვის არის რაღაც გარეგანი. საკუთარი აზრი (აიგენე სინ) ჰეგელთან არის თავნებობა, კაპრიზი, და იგი მონობის შიგნით რჩება.

ბუნების დარღვევით და უარყოფის გზით ვმალდებით ცნობიერებიდან თვითცნობიერებამდე, მაგრამ რჩება სირთულე, მეორე თვითცნობიერების სახით. აღიარების პრობლემით იწყება ბატონისა და მონის დიალექტიკა. ჰერრ და კნეჰტ/ლორდი, მასტერი. „ბუნებრივ სახელმწიფოში“, რაც ლოკის, ჰობსის და რუსოს ოცნება იყო, მიმდინარეობს ბრძოლა არა სიცოცხლისათვის, არამედ სიკვდილისთვის. ანუ ბრძოლა აღიარებისათვის. საშინელება ქმნის ბატონს ბატონად და მონას მონად. უცხო

არ ქრება, როგორც ნივთი. თვითცნობიერება ნივთის ნაცვლად მეორე თვითცნობიერებას ეხება. მონა ისაა, ვისაც შეეშინდა სიკვდილის და იწვინია დამარცხება. ის საკუთარი სიცოცხლის გადასარჩენად თანხმდება მონობას და გადაიქცევა „ნივთად“, რომელიც ბატონზეა დამოკიდებული. მასში სიცოცხლის სიყვარული მეტია, ვიდრე იდეალი და თვითპატივისცემა, ბატონში კი პირიქით. პერსონიფიკაცია აქ პირობითია. მეორე მხრივ, ეს სხვისი დამონება კი არაა, არამედ ცხოველის შენში. (იყო ბატონი და მონა, სტოიკოსისთვის ერთია. მარკუს ავრელიუსი ტახტზე და ეპიკტეტე ჯაჭვებში – თავისუფლებაშია მონობა და მონობაშია თავისუფლება. აბსტრაქტული თავისუფლება შინაგანშივეა და ვერ „მოხსნის“ სხვას). მონა ფიზიკურ გადარჩენას ეპოტინება და არა პატივსა და ღირსებას. ის ირჩევს შრომას შიშის გამო; სურს აღიარონ, და ამიტომ ქმნის კულტურას, შრომობს, რათა გათავისუფლდეს თანამედროვე, ლიბერალურ-დემოკრატიულ სახელმწიფოში. ბატონის სახით დასაბამი ეძლევა არისტოკრატიულ ადამიანს ფილოსოფიაში, მეცნიერებაში, ხელოვნებაში. ალექსანდრე კოჟევზე დაყრდნობით ფუკუიამასაც მიაჩნია, რომ ისტორიული წვლილი ბატონისა მოკლეა და უნაყოფო, რადგან პარაზიტულ ცხოვრებას ეწევა. სტალინი და მათ მოჰყავს მაგალითებად: მეგალომანიაკები ნარცისული სურვილებით, ყველას დამორჩილებას რომ ცდილობდნენ და ამით კმაყოფილდებოდნენ. ისინი მონურად არიან დამოკიდებულნი ამ „სხვებზე“. კოჟევს გამოერჩა, რომ აღიარება ბატონს სჭირდება თანასწორისა და ღირსეულისგან და არა ყველასგან, როგორც სექენდვენდებისგან. ბატონობა არა სოციალური მდგომარეობის, არამედ მისი უნიკალურობის გამოა სასურველი. “No man is a hero to his valet – not because the hero is not a hero, but because the valet is a valet” (Hegel P.M. 1977). მეფე იყო „პირველი თანასწორთა შორის“. რაინდები იბრძვიან პრესტიჟისთვის, რამაც წარმოშ-

ვა ეპოსი და სარაინდო ლიტერატურა. პიროვნული უკვდავე-
ბა პოეტების მეშვეობით მიიღწევა. პოეტებიც ებრძვიან თავის
მხრივ ერთმანეთს პრესტიჟისთვის. „თუმოს“, როგორც ღირსება,
ჭარბად აქვთ იაპონელებსაც, შენიშნავს დუშამპი, მაგრამ ისინი
უმაღლეს იდეალად ვასალობას მიიჩნევენ. ბატონის სიკვდილის
მერე თავს იკლავს სამურაი, რითაც ერთიანდება ბატონთან. „იბ-
რძოლე ისე, თითქოს უკვე მოგკლეს“ – დიდება არაა პიროვნუ-
ლი. პიროვნული მხარე არ ფიგურირებს არც ეგვიპტეში – ფარა-
ონთა საფლავები საგვარეულოა და არაა მოთხრობილი პირადი
ცხოვრება, მხოლოდ მათი ღვთაებრივი წარმომავლობა. ამის სა-
წინააღმდეგოდ ედა გვასწავლის რომ არა ქონება, ნათესავები ან
სიცოცხლე, არამედ დიდება და რეპუტაციაა უპირველესი. კელ-
ტები იბრძოდნენ შიშველნი – ამით მოწყვლადნი ხდებოდნენ,
რათა უშიშრობისათვის გაესვათ ხაზი. რაც უფრო დაუცველია
სხეული, მეტია პატივი. ასეთია ჰეგელის „ბატონიც“. დუშამპი
წერს, რომ აღმოსავლეთში არაა ეპიკური პოემები – გილგამეში
პირდაპირ ფიზიკურ უკვდავებას ეძებს ზღვის ფსკერზე მცე-
ნარის სახით. ცოლების წართმევა კი წინააღმდეგობაში მოდის
ბერძნული ეპოსის სულთან – აქილევსის განრისხება აგამემნო-
ნისაგან... (ვეფხისტყაოსანი უცნობია დუშამპისათვის). ფუკუი-
ამა თვალმომბრუნებელი კითხვობს ჰეგელის ნაშრომებს, მათ
შორის სახელმწიფოს შესახებ, რომლის მიხედვითაც, მცდარია
ლიბერალების აზრი, რომ სახელმწიფო ინდივიდუუმების ინ-
ტერესებში არსებობს. ინდივიდს ობიექტურობა, ქვემარტება
და ზნეობა აქვს მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც ის სახელმწი-
ფოს წევრია. მის შინაარსსაც და მიზანსაც ერთობა ქმნის. შეიძ-
ლება ცუდი სახელმწიფოები არსებობდეს, მაგრამ მათ არ გააჩ-
ნიათ ქვემარტი რეალობა, რადგან გონიერი სახელმწიფო არის
უსასრულო საკუთარ თავში (დაბრუნებული). ჰეგელი ისეთივე
მოთხოვნებს უყენებს სახელმწიფოს, როგორც წმინდა ავგუსტი-

ნე ეკლესიას. მასთან რელიგია სახელმწიფოს ნიშნავს, როგორც სუბიექტურობისგან გათავისუფლების საშუალება. სუბიექტურობა მოიხსნება ობიექტურობის მეშვეობით, მაგრამ შენახული სუბიექტურობა კვლავ ბრუნდება (არის თუ ასეთი სახელმწიფო პიროვნების ერთი მომენტი?).

ჩვენს მიწიერ ხედვას ეჩვენება, რომ სული, რომელიც თავის თავს კანონებს აძლევს, და ამას აკეთებს თავისუფლად, მონარქშია განხორციელებული, ხოლო ვისაც კანონებს აძლევენ, ქვეშევრდომებია, მაგრამ აბსოლუტის თვალთახედვით ეს განსხვავება მონარქსა და ქვეშევრდომებს შორის, ისევე, როგორც სხვა განსხვავებები, ილუზორულია. და როდესაც მონარქი ციხეში სვამს ლიბერალურად მოაზროვნე ქვეშევრდომს, ეს სხვა არაფერია, თუ არა თავისუფალი თვითგანსაზღვრა სულისა. ჭეშმარიტება არის საყოველთაო და სუბიექტური ნების ერთიანობა. საყოველთაო არსებობს სახელმწიფოში, კანონებში, საერთო და გონებრივ განსაზღვრულობებში. ნამდვილი სახელმწიფო ითვალისწინებს კლასების დაყოფას მდიდრებად და ღარიბებად. სადაც ეს არაა (მაგალითად ამერიკაში), არაა ნამდვილი სახელმწიფო. მონარქი საყოველთაო ნებას განახორციელებს, მაშინ როცა საპარლამენტო უმრავლესობა მხოლოდ ყველას ნებას განახორციელებს. ჰეგელი წინააღმდეგია მსოფლიო მმართველობის მსგავსი დაწესებულებების, რომლებიც აგვარიდებენ ომებს, რადგან დროდადრო ღირსეული ომები ჩვენ გვეხმარება წარმატალი საგნებისა და სიკეთეების ამაოების აღქმაში. სახელმწიფოთა კონფლიქტები გადაიჭრება ომებით. ისინი ერთმანეთთან ბუნებრივ მდგომარეობაშია, და მათი ურთიერთობა არ არის სამართლებრივი ან ზნეობრივი. მათი სამართალი რეალობას იძენს კერძო ნების, ინტერესების მეშვეობით, რომლებშიცაა მათი საკუთარი უმაღლესი კანონი. არ არსებობს მორალისა და პოლიტიკის კონტრასტი, იმიტომ რომ სახელმწიფოები არ ექვემ-

დებარებიან ჩვეულებრივ მორალურ კანონებს. წმინდა კავშირები და ერთა ლიგა (რაზედაც კანტი ოცნებობს) კი მოითხოვს მტერს. ეს მტერი მთლიანად ჰუმანური კაცობრიობის მტერია. მას არც კი ვაღიარებთ ადამიანად. ის უბრალოდ სხვაა, ანუ ტერორისტი. აქ ფუკუიამას სძინავს და კარლ შმიტი იღვიძებს.

დამოწმებანი:

1. Fukuyama, F. *The End of History and the Last Man*. Los Angeles: Avon Books, 1992.
2. Hegel, G.W. F. *Phenomenology of Spirit*. Oxford: Clarendon Press, 1977.

Mirian Ebanoidze

Associate Professor, Akaki Tsereteli State University

Left Wing Interpretations of the Hegelian Master-Slave Dialectics in American Philosophy

Abstract

The End of History – famous book written by Frensis Fukuiama is based on the concept of Hegel, great german idealistic philosopher. He predicts the end of history after defeat of fashism and communism in the era of the victory of liberal ideology. Despite of some coincidences, in the philosophy of Hegel the state does not exist to comply with the interests of individuums. On the contrary, individ draws his objectivity, truth and morality from the state. According to Fukuyama, historical contributions of the master is brief and fruitless because of the parasitic way of life. Stalin and Mao are cited as examples: megalomaniacs with narcissistic wishes to subdue everyone and thus get satisfied. They are slavishly dependent on others' recognition. According to Hegel, master seeks for the recognition of his own qualities by the master and not by the second hands. His aim is to be first among equals and not to establish social domination on masses.

Natia Zoidze

PhD Student, Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

Mrs. Dalloway in New York and Mrs. Woolf in Michael Cunningham's *The Hours*

The paper portrays the author as not only the creator but also as the character of her own fiction.

It aims to uncover and examine parallels between the British Modernist writer Virginia Woolf and the characters of Michael Cunningham's novel *The Hours* (Cunningham 2014). Special emphasis is made on the resemblance between Virginia Woolf's fictional character Mrs. Dalloway, Woolf herself and the characters of *The Hours*. As the novel has three layers, it offers reader the portrait of contemporary 'Mrs. Dalloway', it presents scenes from Woolf's biography and creates the character who is influenced by the novel *Mrs. Dalloway*. The paper tries to demonstrate the post-modern twist of Woolf's *Mrs. Dalloway* as a reason for picturing the writer via fiction.

Therefore, paper aims to view Cunningham's *The Hours* as an attempt of showing multiple pseudo-Woolfs, that create one being - that is Virginia Woolf.

It is well-known that books have 'sui generis', because they are alive and always influence the ones who read them. The conventional understanding of a writer is dead. But how about reading the writer? How about creating the portrait of a reality and a fiction? This is the case with the contemporary American author and screen player Michael Cunningham and his novel *The Hours* (Cunningham 2014). If we try to describe what the book is about, we can formulate it in this way: it is about real as well as imaginary Virginia Woolf and about Mrs. Dalloway.

In this paper I will examine the ways in which Cunningham pictures Virginia. The point that needs to be underlined is that Cunningham seems to believe that to know the writer it is important to know his/her novel too, and vice versa. This is actually the rejection of what was the mainstream idea of modernism and, in particular, of high modernism, as majority of the twentieth century writers regarded that an artwork should be separated from its creator. The theory of the impersonal art had many followers but none of them as strict as T. S. Eliot. As he puts it in his "Tradition and the Individual Talent", the poet has not a personality to express but a particular meaning which is the only meaning and not the personality. Eliot boldly declares that:

"Impressions and experiences which are important for the man take no place in the poetry and those which become important in the poetry may play quite a negligible part in the man, personality" (<http://www.bartleby.com/200/sw4.html>).

Meaning that poetry, and in this place we should generalize it to all kinds of fiction, is not the escape from the author, but on the contrary, he/she should try to separate: creation and the private life. This concept has been nearly nullified with the emergence of a post modernism. As this post modernistic novel skillfully mixes authors private life and fiction. However it is still questionable, while reading the fiction, where does the author stand, is it non-existent, or can be traced through the pages of the book?

It should be noted that when we are talking about Virginia Woolf, the mix of biography and fiction gains particular importance. In fact, there are only a few books that have been enriched so much by knowing the author. Admittedly, Woolf is a writer whose popularity comes from her own intriguing and enchanting self. Taking into consideration all the aspects of her life, Virginia Stephen can be described and can be seen as a character herself. And indeed, her life had drama, beauty, struggle

and all elements that the characters of fiction normally do.

Therefore, Woolf as the character and as a creator of her own fiction is a main theme of this paper. It is up to the reader. Either one reads *one Hours* without Woolf or with her. The latter would be much more dangerous kind of reading but at the same time far more intriguing and fascinating in the end. In order to accomplish this, one should have a gift of reading “between the lines”. So the main question, that has been asked many times is, how should the reader know a true self of the author? In this case, how shall one know Virginia?

Is it from biographers? There are many splendid books that are accurate with the facts and figures. Or shall we actually trust her and admit that just like “words don’t live in the dictionaries” (<https://www.youtube.com/watch?v=E8czs8v6PuI>) she cannot live only in those biographical versions? Chronological accuracy cannot be a precondition of picturing a human being; Moreover, pretty often it can lead to a failure.

As I mentioned above my paper aims to emphasize the way in which Cunningham reaches the perfect mix of reality – fiction, and captures real Woolf. I will outline three major tricks that Cunningham uses:

1. The first one is the representation of Woolf via using the characters of Woolf’s novel (namely Mrs. Dalloway);
2. By presenting Woolf as a character, based mainly on her biography facts (diaries and so on).

Having his own fictional line in which the characters are either very close to Virginia’s own troubles (Mrs. Brown) or are continuation of Woolf’s characters in this new imaginary being, Cunningham sets them free from the problems that killed them or made them unhappy, he changes all the preconditions that made their lives, made Woolf’s life herself troubled.

There are two Mrs. Dalloways in the book; however, in this case it is
90

important how Cunningham uses the original version of Mrs. Dalloway from Woolf's novel. We see this character from the perspective of Mrs. Brown, who is "closely connected" to the life of Mrs. Dalloway. Cunningham demonstrates the ways in which a married woman reads about the woman who resembles her. Despite the fact that they live in different times and at different places, there are the most striking similarities that the reader immediately observes. Such is, for example, the theme of marriage.

Mrs. Brown has a nice family, she is pregnant, waiting the second child, has a nice husband and a nice house. The couple respect each other. Woolf's Character also has a proper family which is by no means a proper one. However, as the plot unfolds, the reader sees that the quotes that Mrs. Brown takes from Mrs. Dalloway are the ones that manifest her dissatisfaction with the life as both women see themselves as being enslaved, as being inside the circle, meant to make others happy, comfortable. They realize that they are never actually free. Both of them are too much in love with life to let it go. The new dimension that Cunningham adds to Mrs. Dalloway's problem is that of changing the boundaries. The problem of marriage in the happy American family. After the world war we know how popular it was to picture American housewives who were meant to keep the family united. Even TV series were shot picturing an ordinary day of proper housewife. Cunningham catches these striking resemblances and displays them in *The Hours*, but the main point the author wants to make is that this is something that Virginia suffered herself all her life, directly and indirectly. Everyone familiar with her biography does know that her own marriage was awkward as it started with the doubts, with her saying: "I worship you but I loathe marriage, I hate its safety its smugness, its compromise and the thought of you interfering with my work..." (<http://www.literaturepage.com/read/woolf-voyage-out-254.html>).

The second trick that Cunningham uses is that of presenting 'true' Virginia as a fictional character. He skillfully mixes recorded thoughts and emotions of Virginia Woolf with what she might have thought and felt. He also uses her last love letter to his husband and uses her diary information. He underlines the fact that she indeed heard the voices in her head, driving her mad. He uses the fact that indeed she nearly did not eat while she was working on a book. But what seems to the reader more realistic is what Cunningham's Woolf thinks, how she struggles with the problems of everydayness. For example, Cunningham's Woolf is thinking of depicting Mrs. Dalloway as a perfect housewife, someone who manages to be monolithic and lead the monotonous way of life every day, in other words, to have only one being/life. This very thought expressed by Cunningham seems to be the real concern Virginia was obviously obsessed - in *Orlando* and *The Waves* we do see how she fights this 'one - being' condition. The second problem that Woolf came across was her fear of being inferior, her fear of writing something new. Cunningham describes this state of Virginia as something like a fear of a failure, fear that whatever she writes can be emotionless and this description of Woolf's emotional condition seems to me quite realistic - Woolf's diaries are testimonies to her complex of inferiority: for instance, as we learn from her diary, she was unfair towards James Joyce and his *Ulysses*, wondering whether he "did it better than her". So these two facts are convincing enough to think that Cunningham had a success in catching the character of Woolf.

The third method that is used by Cunningham is that of presenting the continuation of Woolf's Mrs. Dalloway. He implies a very interesting twist. Cunningham's Dalloway is free; she has overcome each and every obstacle that was presented in Woolf's novel. She is no longer the angel of the house, she is free from the marriage to a man who is superior, and she has a job. Cunningham's Virginia lives in her own

house and she lives with the woman who buys flowers for her. Despite the fact that Mrs. Dalloway from New York has achieved so much, she is still not content with what she has, feeling herself inferior and doing trivial things and not the ones that matter (according to one of her ex-lover, who actually gave her the nickname of Mrs. Dalloway). At this point the fundamental question arises: What does a woman generally want? What makes her happy? Even if she is free from what hampers her, she is still there as the captive of her own desires to be a mother and a caretaker, the one who is needed and meant to make others feel complete. Realizing this makes new Clarissa so angry that she nearly loses control, but she never thinks of committing suicide.

In fact Cunningham's Mrs. Dalloway resembles Virginia Woolf, as she was never like Mrs. Dalloway, everyone who is familiar with her biography knows that Woolf overcame all the bonds that other women of her age faced. In early 1920s women were not allowed to study at Cambridge, however Woolf became such an admirable persona that she was invited to Cambridge for giving a lecture to "art society", and she successfully did it in 1928. She ~~could~~ depend on anyone, especially financially as luckily she was from a well-off family and could afford "the room on her own". All the problems that Mrs. Woolf deals with in *Mrs. Dalloway* were either directly experienced by Virginia Woolf or were very familiar to her. Despite the fact that Woolf was far from the "angel of the house", she could not resist thinking that she was not important; in other words, she never ever had the firmness and confidence of a writer; she always had doubts on what to say, what to remember and what to describe. Probably this led her to death. When Cunningham was interviewed, he was asked the question, why did he choose Virginia, he boldly replied:

"It's hard to imagine anyone better acquainted with how dark and hopeless it can feel. And yet it will be hard quest to name another writer

who wrote so convincingly and thoroughly about the joy of being alive. The ‘‘Tuesday in June’’ Boom and I thought that she ended her life is not a story of her life, it an unfortunate event I thought lets dispatch it and a novel should end with life going on’’ (<https://www.youtube.com/watch?v=F7nwZb5ou8w>).

In the end I would like to underline that Cunningham managed to give us the image of Woolf as she might have been, the most precise description of her being/beings. He followed the thread Virginia Woolf provided in her autobiography *Moments of Being* – where Woolf writes that it is impossible to know a person by the dates and whereabouts. That a human being is alive only when she feels (Woolf 1985). ‘‘What a lark, what a plunge’’ (Woolf 1996: 5) when she thinks of something as trivial as the flowers on her mother’s dress and then remembers it throughout her life. The moments that Cunningham catches are not celebrations or the wars, they are the moments of beings that fill up his characters. It is not surprising to say that Mrs. Brown, Mrs. Dalloway, and Mrs. Woolf - they all create on being - that is Virginia Woolf.

Works Cited:

Cunningham, M. *The Hours*. Translated into Georgian. Tbilisi: Palitra L, 2014.

Cunningham, M. *Interview on Virginia Woolf and Hours*. <https://www.youtube.com/watch?v=F7nwZb5ou8w>

Eliot, T. S. ‘‘Tradition and individual Talent’’. <http://www.bartleby.com/200/sw4.html>

Woolf, V. *Moments of Being*. A Harvest book.

Harcourt Brace & Company, 1985

Woolf, V. *Mrs Dalloway*.

London: Penguin Books, 1996

Woolf, V. *Voyage Out*. <http://www.literaturepage.com/read/woolf-voyage-out-254.html>

Woolf, V. *Interview with BBC Radio Broadcast*. <https://www.youtube.com/watch?v=E8czs8v6PuI>

ნათია ზოიძე

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი

მისის დელოვეი ნიუ-იორკში და მაიკლ კანინგემის
საათებში დახატული ვულფი

რეზიუმე

უკვე ყველასთვის ცნობილი ფაქტია, რომ წიგნებს თავიანთი ცხოვრება აქვთ იმ მარტივი მიზეზის გამო, რომ ისინი ცოცხლები არიან, იმდენად, რამდენადაც ზეგავლენას ახდენენ მკითხველზე. ისიც სიმართლე რომ ტრადიციული „მწერლის“ გაგება წარსულს ჩაბარდა, და რომ ჭეშმარიტი ავტორი მხოლოდ და მხოლოდ მკითხველია. სწორედ ამ შემთხვევასთან გვექნება საქმე, თუკი განვიხილავთ თანამედროვე ამერიკელ მწერალსა და სცენარისტს მაიკლ კანინგემსა და მის რომანს საათები. წიგნი ვირჯინია ვულფსა და მის ერთ-ერთ რომან მისის დელოვეიზეა. წიგნში იკვეთება სხვადასხვა ხერხები, რომელთა მეშვეობითაც ავტორი გვიჩვენებს ვულფისა და კლარისა დელოვეის შესაძლებელ რეალობებს. საინტერესოა, თუ როგორ არის დანახული „სახლის ანგელოზის“ კონცეფცია ამერიკელი დიასახლისის პერსპექტივიდან და თუ როგორ

იცვლება თავად ის (სახლის ანგელოზი) დროთა განმავლობაში. რომანში მოცემულია მისის ვულფისა და მისი გმირის მისის დელოვის ცხოვრება თანამედროვე ნიუ-იორკში, ახალი კლარისა დახატულია, როგორც „გათავისუფლებული“ ქალის სახე. ჩემს მოხსენებაში ხაზს გავუსვამ ორ საკითხს: რომან საათებში მისის დელოვის, როგორც გამოგონილი პერსონაჟის, სამ განსხვავებულ ცხოვრებას, და მოცემული სამი ცხოვრების ურთიერთკავშირს, მათ ერთ მთლიანობად წარმოდგენის მცდელობას, რაც მწერალ ვირჯინია ვულფის გამოძერწვას გულისხმობს. ავტორი ბიოგრაფიასა და ფიქციას ურევს, რათა დახატოს „ნამდვილი“ ვირჯინია.

ნატო იმედაშვილი

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ასოცირებული პროფესორი

ამერიკული რომანტიკული ნოველა და ნოველის ქანრული დეფინიცია ედგარ პოს ესეისტიკაში

პირველი ამერიკელი რომანტიკოსების – ირვინგის, პოს, ჰო-
თორნის, მელვილის – მოღვაწეობის პერიოდს ზოგიერთი ამე-
რიკელი ლიტერატურათმცოდნე ამერიკული ლიტერატურის
„ოქროს ხანას“ უწოდებს. ეს დებულება შეიძლება საკამათოც
იყოს, მაგრამ უდავო ფაქტია, რომ ამ მწერლების უმთავრესი
მხატვრული მიღწევები (მელვილის გამოკლებით) ნოველის
ჟანრს უკავშირდება. შეიძლება ითქვას, რომ თითქმის მთელი
XIX საუკუნის მანძილზე, განსაკუთრებით რომანტიზმის პე-
რიოდში, ნოველა უაღრესად პოპულარულ და დომინანტურ
ჟანრად რჩებოდა.

ნოველა ამერიკაში მაშინვე წარმოიშვა, როგორც კი განვითა-
რება დაიწყო სეკულარულმა ლიტერატურამ, რომელიც მეტ-
-ნაკლებად თავისუფალი იყო ანგლო-ევროპული ფორმების
მონური მიბაძვისა და რელიგიური ფუნქციისადმი სუბორდი-
ნაციისაგან. ეს არის პერიოდი, როცა ამერიკა ცდილობს თავი
დააღწიოს ბრიტანეთის კულტურულ ჰეგემონიას, გადალახოს
ეპიგონობის, პერიფერიულობის ეტაპი და თვითმყოფადი ნა-
ციონალური კულტურა შექმნას. მხატვრული ლიტერატურის
სფეროში საამისოდ ყველაზე ხელსაყრელი ჟანრი, როგორც
ჩანს, ნოველა აღმოჩნდა. XIX საუკუნის I ნახევარში ინგლისურ
ლიტერატურას ნოველის ჟანრში რაიმე მნიშვნელოვანი მიღწე-
ვები არ ჰქონდა – ბრიტანულ რომანტიკულ ლიტერატურაში ეს
ჟანრი, ფაქტობრივად, არც ფიგურირებს; რეალისტი მწერლე-

ბის შემოქმედებაშიც მას რომანთან შედარებით მეორეხარის-ხოვანი, უმნიშვნელო ადგილი უჭირავს. შესაბამისად, სწორედ ნოველის ჟანრში ამერიკელ მწერლებს ეძლეოდათ თავისუფალი ფორმათქმანდობის, ბრიტანული ზეგავლენისაგან თავისუფალი, ორიგინალური მხატვრული ნაწარმოებების შექმნის საშუალება.

ამერიკული რომანტიკული ნოველა ცარიელ ნიადაგზე არ აღმოცენებულა. მას ამერიკული ხალხური კულტურის, ამერიკული ფოლკლორის მძლავრი ფესვი კვებავდა. იმ პერიოდის ამერიკულ ფოლკლორში უაღრესად პოპულარული იყო ზეპირსიტყვიერი თქმულება-გადმოცემები მამაც მონადირეებზე, ფერმერებზე, ტყის მჭრელებზე, რომლებიც ხასიათდებოდა იუმორისტული (ე. წ. „ფრონტირის იუმორი“) ელფერით, ადამიანის ძლიერების, მისი ამოუწურავი ენერჯისა და ბუნებაზე გამარჯვების რწმენით. ამ ზეპირსიტყვიერი ანეკდოტური იუმორისტული თქმულება-ამბებიდან იმემკვიდრა ამერიკულმა რომანტიკულმა ნოველამ ცალკეული ფოლკლორული მოტივები, ზოგიერთი სიუჟეტი, მხატვრული სახე და გამომსახველობითი საშუალებაც, კომიკური და იუმორისტული ელემენტები (Richard 1990: 187). ამავე დროს ამერიკული ნოველა, ისევე როგორც ფოლკლორული ‘tale’, ხშირად მოგვითხრობს უცნაური მოვლენების შესახებ, აქცენტი გადააქვს ეგზოტიკურზე, სასწაულებრივზე, ზებუნებრივზე. შესაძლოა, სწორედ ფოლკლორულ „ნარატივებთან“ ამგვარი სიახლოვის გამო საკუთარ ნოველებს თავად ამერიკელი რომანტიკოსები ‘short story’-ს ანდა იტალიურ ‘novella’-ს კი არ უწოდებდნენ, არამედ ‘tale’-ს. გამორიცხული არც ის არის, რომ მათ სურდათ ხაზი გაესვათ ამერიკული ნოველის ფორმის თვითმყოფადი, ორიგინალური ხასიათისა და ინგლისური თუ ზოგადად ევროპული ნოველისაგან განსხვავებისათვის. ლიტერატურათმცოდნეობა-

ში დღემდე შემორჩა ეს ტრადიცია და ხშირად XIX საუკუნის ამერიკული ნოველა დღესაც აღინიშნება ტერმინით 'tale', თუმცა, თუ იმ მნიშვნელობებს გავითვალისწინებთ, რომლებიც ზემოხსენებულმა ტერმინებმა თანამედროვე ლიტერატურულ კრიტიკაში შეიძინეს, ეს ყოველთვის გამართლებული არ უნდა იყოს: ლიტერატურის თეორეტიკოსები 'tale'-სა და 'short story'-ის შორის განსხვავებას იმაში ხედავენ, რომ პირველს აქცენტი გადააქვს მოქმედებაზე და მის შედეგებზე, მეორის ფოკუსი კი პერსონაჟი, მისი ხასიათია. ამავე დროს, 'tale'-ის კონსტრუქცია, 'short story'-საგან განსხვავებით, არ არის მწყობრი, მჭიდროდ აგებული და უფრო „მოშვებული“, თავისუფალია (Murfin & Ray 2003: 475). რომანტიკოსებმა კიდევ უფრო გააღრმავეს ფოლკლორულ 'tale'-სა და ლიტერატურულ 'tale'-ს შორის მანამდე არსებული განსხვავება (პირველ რიგში, აქ იგულისხმება ირვინგის ნოველისტიკა): თუ ამერიკულ ფოლკლორულ ზეპირსიტყვიერ თქმულებებში აირეკლა ამერიკის ისტორიის „დიდი ნარატივი“ ანუ ამერიკის ისტორიის მითოლოგიზირებული ვერსია (ამერიკის, როგორც ნაციის, „ექსპეციონალიზმის“, მისი ზოგადსაკაცობრიო მისიის განსაკუთრებულობის მითი), ამერიკულ რომანტიკულ ნოველაში ეს ტენდენცია, გარკვეულწილად ედგარ პოს ზეგავლენით, მიჩქმალული და უკანა პლანზე გადაწეულია – ამერიკელი ნოველისტები მეტწილად გვიხატავენ ცხოვრებისაგან განაპირებულ და ტანჯულ, მარტოსულ პერსონაჟებს, სიმბოლიკის საშუალებით გადმოგვცემენ მათ ქვეცნობიერ ბრძოლას ბედისწერასთან და ზებუნებრივ, უხილავ, ბნელ ძალებთან. ასე რომ, XIX საუკუნის ამერიკული რომანტიკული ნოველის ჟანრულ-პოეტოლოგიურ სპეციფიკას ფოლკლორულ "tale"-თან მისი კავშირის გარდა, კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი ისეთი ფაქტორები განსაზღვრავს, როგორცაა რომანტიზმის ესთეტიკა, ქვეყნის განვითარების კონკრეტული

კულტურულ-ისტორიული ეტაპის შინაარსი, მისი ძირითადი ტენდენციები და ა. შ.

ნოველა აღიქმებოდა როგორც ამერიკული ლიტერატურის ნაციონალური ჟანრი, ის ფორმა, რომელშიც პირველად ჩამოყალიბდა ამერიკული ეროვნული, ორიგინალური ლიტერატურა. ზოგიერთი მკვლევარი, მაგალითად სკეგსი, კიდევ უფრო შორს მიდის და ამტკიცებს, რომ ნოველის ჟანრი ამერიკელებმა გამოიგონეს (“Indeed, Americans are said to have invented the short story” (Skaggs 1977: 11). ამ დებულების გასამყარებლად სკეგსს შემდეგი არგუმენტები მოჰყავს: ამერიკელი მწერლები იყვნენ პირველები, ვისაც თავიანთი წინამორბედებისაგან განსხვავებით გაცნობიერებული ჰქონდათ, რომ ისინი მუშაობდნენ დამოუკიდებელ, თავისთავად, სპეციფიკურ ლიტერატურულ ჟანრში, რომელსაც საკუთარი, ჟანრული კანონები და ღირებულებები ჰქონდა; გარდა ამისა, პირველად ამერიკელმა მწერლებმა განსაზღვრეს ნოველა, როგორც სპეციფიკური ლიტერატურული ფორმა, რომელიც რომანისა და ნარატიული პოემისაგან მარტო სიგრძით კი არ განსხვავდებოდა, არამედ თვისობრივადაც:

“Not that people haven't always told one another stories or that the brief tale or sketch hasn't had a long literary history. But American writers were the first to define the short story as a specific literary form, different from the novel or the long narrative poem not only in length but also in kind. American writers were the first to be conscious of working in a particular genre, with its own rules and values in a way their predecessors had not been” (Skaggs 1977: 11).

მართლაც, ამერიკელი მწერალი ედგარ პო იყო პირველი, ვინც 1842 წელს მოგვცა ახალი ლიტერატურული ფორმის კრიტიკულ-თეორიული დეფინიცია. პომ ჩამოაყალიბა ნოველის ბუნების ძირითადი ნიშნები და მისი მოთხოვნები: პირ-

ველ რიგში, იგი აქებს ნოველას, როგორც ყველაზე ხელსაყრელ ჟანრს „ამბიციური გენიის“ დასაკმაყოფილებლად მწერალში; მეორეც, იგი ნოველის უმთავრეს თვისებად მიიჩნევს იმ მხატვრულ მთლიანობას ('singleness', 'unity'), რომელიც ყველა პერსონაჟის, მხატვრული დეტალის, მოვლენისა და თვით წინადადებებისა თუ ფრაზების ერთი მიზნისათვის დაქვემდებარებით მიიღწევა ('totality effect').

პოს შეხედულებები ნოველის ჟანრულ თავისებურებებზე ჩამოყალიბებულია ჰოთორნის ნოველების კრებული „ორჯერ მონათხრობი ამბები“ შესახებ დაწერილ რეცენზიაში. პოს კონცეფციით, ნოველას უნდა ახასიათებდეს ესთეტიკური მიზანდასახულობა, ლაკონურობა, მასალის ზუსტი შერჩევა, ჩანაფიქრის სიზუსტე. ნოველა ისე უნდა იყოს აგებული, რომ მისი პირველივე ფრაზა იწვევდეს გარკვეულ ეფექტს, რომელიც ხელს შეუწყობს ნოველის მხატვრული საზრისის წარმოჩენას (Poe 1984: 569-77). ცნობილია, რომ ედგარ პოს ნოველების მხატვრული თავისებურებანი ზედმიწევნით შეესატყვისება იმ მოთხოვნებს, რომლებსაც მწერალი ნოველის ჟანრს უყენებდა. როგორც მართებულად აღნიშნავს ზლობინი, პოს ესთეტიკის უმნიშვნელოვანესი პრინციპია მოწესრიგებულობა, თანაბარზომიერება, სიმეტრია, პროპორციულობა ნაწარმოების ნაწილებისა, ერთი სიტყვით – ჰარმონია (Злобин 1980: 9).

ნოველის ჟანრის პოსეული დეფინიცია იმდენად მყარი გამოდგა, რომ ნოველის განსაზღვრება თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში დიდად არ განსხვავდება პოს კონცეფციისაგან, თუმცა ზოგიერთი მკვლევარი ნოველის ჟანრული თავისებურების პოსეულ კონცეფციაზე დაყრდნობით განსაზღვრის წინააღმდეგია. მაგალითად, ნორმან ფრიდმენი მიიჩნევს, რომ „მთლიანობა“ არ არის ნოველის პროზის უფრო ვრცელი ფორმისაგან განმასხვავებელი ნიშანი:

“To say, as has frequently been done, that short story is distinguished from long fiction by virtue of its greater unity is surely to beg several questions at once. A fossil survivor of Poe's aesthetic, this notion confuses wholeness with singleness, unity with intensity. If unity implies that all the parts are related by an overall governing principle, there is certainly no reason why a short story should have more unity than a novel, although it may naturally have fewer parts to unify” (Friedman 1988: 154).

ნორმან ფრიდმენს, როგორც ჩანს, მხედველობიდან გამორჩა ის ფაქტი, რომ პო ტერმინში ‘unity’, უპირველეს ყოვლისა, გულისხმობს მკითხველის შთაბეჭდილების, მასზე მოხდენილი ეფექტის ერთიანობას/მთლიანობას (‘unity’/‘totality’/‘singleness of effect’), რაც თითქმის მიუღწეველია რომანის ჟანრში. მისი აზრით, არ შეიძლება ნოველისადმი წინასწარ აღებული, მზამზარეული ფორმულების მისადაგება, ე. წ. „პრესკრიფციული“ მიდგომა. ნორმან ფრიდმენი ნოველის მთავარ ნიშნებად არჩევანის, მასშტაბისა თუ თხრობის პერსპექტივის საშუალებით შეკუმშულ მოქმედებას მიიჩნევს:

“To sum up, a story may be short because its action is intrinsically small or because its action, being large is reduced in length by means of the devices of selection, scale, and/or point of view” (Friedman 1988: 169).

ნოველის ყველა ეს ნიშან-თვისება მეტ-ნაკლებად XIX საუკუნის ამერიკულ ნოველასაც ახასიათებს. ამერიკული ნოველის ჟანრში ორი ურთიერთ განსხვავებული და წინააღმდეგობრივი ტენდენცია შეიძლება გამოიყოს: ნოველისტთა ერთი ნაწილი – ირვინგი, პო, ჰოთორნი, მელვილი – ხასიათების/პერსონაჟების ნოველას ქმნიდა, რეფლექსიისაკენ, განსჯისაკენ, ირონიისა თუ იუმორისკენ, პერსონაჟთა ფსიქიკაში ჩაღრმავებისაკენ მიდრეკილს; მეორე ნაწილი, მაგალითად, ო’ჰენრი, ქმნიდა „მოქმედე-

ბის ნოველას“, სადაც სიუჟეტი თვითმიზანს წარმოადგენს.

XIX საუკუნის ამერიკულ ლიტერატურაში ნოველის პოპულარობას, უპირველეს ყოვლისა, ქვეყნის განვითარების ამ ეტაპზე მიმდინარე ისტორიულ-კულტურული პროცესები განაპირობებდა. ამერიკელმა რომანტიკოსებმა შექმნეს უაღრესად მაღალმხატვრული და ნაირგვაროვანი ნოველისტიკა, რომელმაც მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ამერიკული ლიტერატურის განვითარებაში.

დამოწმებანი:

Friedman, N. “What Makes a Short Story Short?” M. Hoffman and P. Murphy (eds.), *Essentials of the Theory of Fiction*. Durham and London: Duke University Press, 1988.

Murfin, R. & S. Ray. *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms*. Boston, 2003.

Richard, C. “The Tales of the Folio Club and the Vocation of E. A. Poe as Humorist”. *University of Mississippi Studies in English*, 8 (1990): 185-199.

Poe, E. *Essays and Reviews*. The Library of America, 1984.

Skaggs, C. “Introduction”. *The American Short Story*, vol. 1, NY, 1977.

Злобин, Г. *Эдгар Аллан По – романтик и рационалист*. М., 1980.

Nato Imedashvili

Associate Professor, Akaki Tsereteli State University

**American Romantic Tale and Edgar Poe's Definition of the Short
Story as a Literary Genre**

Abstract

The present paper deals with the genesis of American romantic tale and Edgar Poe's definition of the short story as a literary genre. The author argues that in the 19th century American romantic tale was perceived as a national genre, gaining wide popularity and dominance. Purely American in its genesis and formal peculiarities, it defined the mainstream of American fiction for decades. The author further assumes that Edgar Poe's definition of the short story as a literary genre still remains influential in modern literary scholarship.

თამარ ირემაძე

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი

იმაჟიზმის ძირითადი იდეურ-ესთეტიკური პრინციპები

XIX საუკუნის დასასრულისა და XX საუკუნის პირველი ათწლეულების ინგლისურ ლიტერატურაში თვისობრივად ახალი პროცესები და ტენდენციები იჩენს თავს. კონვენციური ფორმებისა და ტრადიციული, კლასიკური ლიტერატურული ნორმების რღვევა, ახალი გამომსახველობითი საშუალებების ძიება, რადიკალური ექსპერიმენტები ენისა და სტილის სფეროში, ფსიქოლოგიზმისა და ინტელექტუალიზმის ტენდენციები – ეს ის სიახლეებია, რომლებიც XIX საუკუნის მიწურულიდან მყარად იკიდებს ფეხს მხატვრულ ლიტერატურაში და მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს XX საუკუნის I ნახევრის ინგლისური ლიტერატურის მაგისტრალურ გეზს.

თვისობრივად ახალი პროცესები მიმდინარეობს ინგლისურ რენოვან მოდერნისტულ პოეზიაშიც. ამ პერიოდის ინგლისურ რენოვანი პოეზიის ერთ-ერთი ძირითადი მიმდინარეობაა იმაჟიზმი ('Imagism'), რომელიც უპირისპირდება რომანტიკულ და ვიქტორიანულ პოეზიას. იმაჟიზმი, როგორც ლიტერატურული მოძრაობა, ხშირად გამხდარა კრიტიკოსთა პოლემიკის საგანი. ერთ-ერთი მიზეზი, რის გამოც იმაჟიზმი ქაოტურ და უცნაურ მიმდინარეობად ეჩვენებოდათ ინგლისელ და ამერიკელ რეცენზენტებს, იყო მათივე უუნარობა, ჩასწვდომოდნენ თანამედროვე ხელოვნების ნოვატორულ ესთეტიკურ არსს. იმაჟისტებს ბრალად უყენებდნენ, რომ ისინი ქმნიდნენ არა პოეზიას, არამედ „დანაკუწებულ პროზას“ ('shredded prose').

იმაჟიზმი ლონდონის „პოეტების კლუბში“ აღმოცენდა, როდესაც ახალგაზრდა პოეტთა ჯგუფმა პოეზიაში ახალი გზების ძიება დაიწყო პოეტური მეტყველების განახლების მიზნით. კლუბს 1908 წლიდან ხელმძღვანელობდა ტომას ერნესტ ჰიუიმი (Thomas Ernest Hulme, 1883-1917), რომლის ნააზრევიც საფუძვლად დაედო ადრეული იმაჟიზმის ესთეტიკასა და პოეტიკას; ჰიუიმი და ფრენკ ფლინტი (Frank Stuart Flint, 1885-1960) პირველ იმაჟისტებად ითვლებიან; ეს უკანასკნელი ვერლიბრის ტრადიციების ქომაგი იყო და იმდროინდელი ფრანგული პოეზიის საუკეთესო მცოდნედ ითვლებოდა ლონდონში. სწორედ ჰიუიმი და ფლინტმა ჩამოაყალიბეს ახალი საზოგადოება -- მათი პირველი შეხვედრა გაიმართა 1909 წლის 25 მარტს რესტორან „ეიფელის კოშკში“, სოჰოში. შეხვედრას ესწრებოდნენ ფრენსის ტანკრეტი, ჯოზეფ კემპბელი, ფლორენს ფარტი და ედვარდ სტორერი. ისინი იკრიბებოდნენ ხუთშაბათობით და საუბრობდნენ თანამედროვე პოეზიის მდგომარეობაზე, ტრადიციული ფორმების „თეთრი ლექსით“, იაპონური ტანკათი და ჰაიკუთი ან კიდევ „წმინდა ებრაული სალექსო ფორმებით“ ჩანაცვლების შესაძლებლობაზე. ტომას ერნესტ ჰიუიმის ორი ლექსი -- „შემოდგომა“ (“Autumn”) და „მზის ჩასვლა ქალაქში“ (“City Sunset”) -- მიიჩნევა იმაჟისტური პოეზიის პირველ ნიმუშებად.

1909 წელს ჰიუიმისა და ფლინტის ჯგუფს შეუერთდა ლონდონში ახლადჩასული 24 წლის ეზრა პაუნდი. საინტერესოა, რომ პაუნდს უკვე ნაფიქრი ჰქონდა იმ პრობლემებზე, რაზეც ფლინტი და ჰიუიმი მსჯელობდნენ; კერძოდ, მისთვისაც მნიშვნელოვანი იყო „აბსოლუტურად ზუსტი პრეზენტაცია და სიტყვათმრავლობაზე უარის თქმა“. პაუნდს, ფორდ მედოქს ფორდის თქმით, სწამდა, რომ „პოეტური იდეები საუკეთესოდ გამოიხატება კონკრეტული ობიექტების გარდაქმნის გზით“.

ლონდონში დაფუძნებულნი, იმაჟისტები წარმომავლობით დიდი ბრიტანეთიდან, ირლანდიიდან და ამერიკის შეერთებული შტატებიდან იყვნენ. შეიძლება ითქვას, რომ იმაჟიზმი პირველი ორგანიზებული ინგლისურენოვანი მოდერნისტული ლიტერატურული მიმდინარეობა, თუ ჯგუფია. იმაჟისტები მიზნად ისახავდნენ, ზუსტი ვიზუალური სახეების საშუალებით მიეღწიათ გამონათქვამის სიცხადისათვის (“clarity of expression through the use of precise visual images”). იმაჟიზმი ოფიციალურად გაფორმდა 1912 წელს, როცა ეზრა პაუნდმა წაკითხა ეიჩ დი-ს (ჰილდა დულიტლის ფსევდონიმი) ლექსი და გაუგზავნა ის ჰარიეტ მონროს სათაურით “H. D. Imagiste”.¹

იმაჟისტები აცხადებდნენ, რომ ისინი იყვნენ პოსტიმპრესიონისტებისა და ფუტურისტების თანამედროვენი, თუმცა მათ არაფერი ჰქონდათ საერთო აღნიშნულ სკოლებთან. მათ არ გამოუქვეყნებიათ თავიანთი მოძრაობის მანიფესტი. გარდა ამისა, ისინი არ მიეკუთვნებოდნენ რევოლუციურ სკოლას. იმაჟისტები ცდილობდნენ, შეექმნათ პოეზია ყველა დროის საუკეთესო ტრადიციებზე დაყრდნობით. შეიძლება ითქვას, რომ იმაჟიზმის უშუალო წინამორბედი ფრანგული სიმბოლიზმი იყო. დიდი ფრანგი კრიტიკოსი რემი დე გურმონი (Remy de Gourmont) აღნიშნავდა, რომ იმაჟისტები იყვნენ ფრანგი სიმბოლისტების შთამომავლები. „ნიღაბთა წიგნის“ (“Livre des Masques”) წინასიტყვაობაში ის შემდეგნაირად აღწერდა სიმბოლიზმს: „ინდივიდუალიზმი ლიტერატურაში, ხელოვნების თავისუფლება, არსებულ ფორმებზე უარის თქმა... ერთადერთი გამართლება, რისთვისაც ადამიანი წერს, არის ის, რომ წეროს თავისთვის, გადაუშალოს სხვებს ის სამყარო, რომელსაც თავის ინდივიდუალურ სარკეში ხედავს... მან უნდა შექმნას

¹ Imagiste – ‘imagist’-ის ფრანგული ვერსია, რაც სავარაუდოდ ხაზს უსვამდა იმაჟისტების კავშირს ფრანგულ სიმბოლიზმთან.

საკუთარი ესთეტიკა და ჩვენც იმდენივე ესთეტიკის არსებობა უნდა დავუშვათ, რამდენი ორიგინალური აზრიცაა და განვსაჯოთ იმის მიხედვით, თუ რას წარმოადგენენ ისინი“ (Jones 1972: 18). ამ თვალსაზრისით, იმაჟისტები, როგორც სიმბოლისტთა შთამომავლები, ინდივიდუალისტები იყვნენ, რომლებიც რამდენიმე ძირითადი ესთეტიკური პრინციპით ხელმძღვანელობდნენ:

1. საგნისადმი უშუალო დამოკიდებულება, სუბიექტური იქნებოდა ეს დამოკიდებულება, თუ ობიექტური;
2. უარის თქმა ყველა იმ სიტყვაზე, რომელიც არ მონაწილეობდა საგნის პრეზენტაციაში;
3. ფრაზის აგება მისი ბუნებრივი მუსიკალური თანმიმდევრობის/ჟღერადობის/რიტმიკის მიხედვით და არა მეტრონომიული პრინციპით.

პირველ მსოფლიო ომში იმაჟიზმის დამფუძნებლისა და ერთ-ერთი ცენტრალური ფიგურის, ერნესტ ჰიუიმის დაღუპვის შემდეგ „პოეტების კლუბმა“ არსებობა შეწყვიტა, თუმცა მალევე იმაჟისტების მეორე ნაკადი პაუნდის გარშემო შეიკრიბა.

პაუნდმა ჩამოაყალიბა „რამდენიმე აკრძალვა“ – იმაჟიზმის ერთგვარი თეორიულ-ესთეტიკური კოდექსი, სადაც მითითებული იყო, თუ „როგორ არ უნდა ეწერათ ლექსები“ პოეტებს, მალე კი იმაჟისტი პოეტების ანთოლოგია *Des Imagistes* გამოსცა. პაუნდის მიხედვით, იმაჟიზმის ესთეტიკის მთავარი პრინციპი გულისხმობს უსარგებლო, ზედმეტი სიტყვების გამოყენებაზე უარის თქმას, რაც, თავის მხრივ, საგნის არსის უფრო ზუსტად წარმოჩენის საშუალებას იძლევა. მეორე მხრივ, პაუნდი თავის ცნობილ შრომაში “A Few Don'ts by an Imagiste” აერთხილებს იმ პოეტებს, რომლებიც ამ პრინციპების ურყევი დაცვისკენ მისწრაფვიან, რომ „ეს არის არა დოგმა, არამედ შედეგი ხანგრძლივი ჭვრეტისა“. იმაჟიზმის სახელწოდება სათა-

ვეს იღებს სიტყვიდან ‘Image’ – სახე/ხატი. ხატი, პაუნდის განმარტებით, არის ის, რაც „ წარმოგვიდგენს ინტელექტუალურ და ემოციურ კომპლექსს დროის მოცემულ მომენტში“ (“Image is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time”) (Hughes 1931: 112).

პაუნდი პოეზიას მეტად მკაცრ, მაგრამ ზუსტ მოთხოვნებს უყენებდა. მისეული კრიტერიუმები გულისხმობდა: 1. ყურადღებით დაკვირვებასა და საგანთა არსის ახსნას, გრძნობები იქნებოდა ეს, ემოციები, თუ ყოფიერების კონკრეტული მოვლენები. ამასთან, პოეტს თავი უნდა აერიდებინა ბუნდოვანი განზოგადოებებისა და აბსტრაქციებისათვის. პაუნდს სურდა, ექსპლიციტურად გამოეხატა ფიზიკური გარემო თუ ემოციები და იგი სრულ უნდობლობას უცხადებდა „აბსტრაქტულ და ზოგად წინადადებებს, როგორც ერთგვარ ხერხს ფიქრების გამოხატვისა“; 2. პაუნდის ერთ-ერთი მოთხოვნა იყო აგრეთვე ამაღლებული და პათეტიკური „პოეტური ენის“ ნაცვლად ყოველდღიური სალაპარაკო ენის გამოყენება; მას სურდა შინაარსის გამდიდრება სათქმელის სწორად და ზუსტად გამოხატვით, რამდენადაც ეს შესაძლებელი იქნებოდა. 3. უარის თქმა ტრადიციულ მეტრულ საზომებსა/მეტრიკასა და ვერსიფიკაციულ ფორმებზე და ინდივიდუალური კადანსის (cadence)/რიტმიკის შექმნა. თითოეულ ლექსს, პაუნდის თქმით, უნდა ჰქონოდა რიტმი, რომელიც ზუსტად შეესატყვისებოდა იმ ემოციასა თუ ემოციის შუქჩრდილს, რომელიც ლექსში უნდა გამოხატულიყო. მისი კონცეფციით, აუცილებელი იყო არასაჭირო სიტყვებისთვის, განსაკუთრებით ზედსართავი სახელებისთვის, თავის არიდება, ვინაიდან ისინი აბუნდოვანებენ პოეტურ სახეს აბსტრაქტულისა და კონკრეტულის ერთმანეთში აღრევით. პაუნდი წერდა, რომ ბუნებრივი საგანი/ობიექტი ყოველთვის „ადეკვატური სიმბოლოა“ (Jones 1965: 57). მისი აზ-

რით, პოეტს უნდა ემინოდეს აბსტრაქციის და არასოდეს უნდა გადმოსცეს საშუალო ლექსით ის, რაც უკვე კარგ პროზად დაწერილა.

იმაჟიზმის ცენტრალური ტექსტი და ამგვარი სტილის კლასიკური ნიმუშია პაუნდის ჰაიკუს ფორმით დაწერილი ლექსი „მეტროს სადგურში“ (“In a Station of the Metro”, 1913), რომელიც პოეტს შთააგონა პარიზის მეტროში განცდილმა ერთმა შემთხვევამ. იგი წერდა: „გადმოვედი მატარებლიდან, თუ არ ვცდები, კონკორდის გაჩერებაზე და ბრბოში მე დავინახე მშვენიერი სახე ... ბავშვის მშვენიერი სახე და კიდევ ერთი მშვენიერი სახე, და კიდევ და კიდევ ... მთელი დღე ვცდილობდი მეპოვნა სიტყვები იმის გადმოსაცემად, რასაც ვგრძნობდი“ (Witemeyer 1999: 67). პოეტი ამ ლექსზე მთელი წელი მუშაობდა, სანამ იგი იაპონური ჰაიკუს ფორმამდე არ დაიყვანა:

„ამ სახეების გამოჩენა ბრბოში;

ყვავილის ფურცლები სველ, შავ რტოზე“.

(“The apparition of these faces in the crowd;

Petals on a wet, black bough.”)

მესამე ეტაპზე იმაჟიზმის ცენტრმა ინგლისიდან ამერიკაში გადაინაცვლა და მას სათავეში ამერიკელი პოეტი ქალი ემი ლოუელი ჩაუდგა. სწორედ ამ უკანასკნელის „შექრამ“ იმაჟისტთა წრეში გარდაუვალი გახდა პაუნდის წასვლა ჯგუფიდან. ემი ლოუელი ბოსტონიდან ინგლისში 1914 წელს იმ მგზნებარე სურვილით ანთებული ჩავიდა, რომ იმაჟისტური მოძრაობის სრულფასოვანი წევრი განხდარიყო. იგი მანამდეც შეხვედროდა იმაჟისტებს და მათთან ერთად ფრანგული ლიტერატურის მდგომარეობაც განეხილა, ამჯერად კი მიზნად ისახავდა პაუნდის „დესპოტიზმის“ ჩანაცვლებას „წმინდა დემოკრატით“, რისთვისაც „ბოსტონის ჩაის წვეულებაზე“ თავისი კანდიდატურა წამოაყენა. მას სურდა, გამოეცა ყოველწლიური ანთო-

ლოგია სახელწოდებით „რამდენიმე იმაჟისტი პოეტი“ (*Some Imagist Poets*), რაც მიუღებელი აღმოჩნდა პაუნდისათვის, რომელსაც ანთოლოგიის სათაური არ მოწონდა და მიაჩნდა, რომ კრებულში შემავალი ლექსები აბუნდოვანებდნენ სიტყვა „იმაჟიზმის“ არსს. 1914 წლის 12 აგვისტოს პაუნდი წერდა ემი ლოუელს: „შენს იდეას იმ შემთხვევაში მივიჩნევ საუკეთესოდ, თუ ანთოლოგიას დაერქმევა „ვერლიბრი“ (*‘Verse Libre’*) ან რაღაც ამგვარი. თუ გსურს მაინცდამაინც სიტყვა „იმაჟიზმის“ ჩასმა, შეგიძლია იგი გამოიყენო ქვესათაურში: „იმაჟიზმისადმი მიძღვნილი ანთოლოგია, ვერლიბრი და თანამედროვე პოეზიის მიმდინარეობები“ (Pratt 2001: 35). ემი ლოუელი კვლავ რამდენიმე იმაჟისტი პოეტის დარქმევას მოითხოვდა ანთოლოგიისთვის და როცა თავისი ლექსების კრებულის *Sword Blades and Poppy Seed* რეკლამაში საკუთარი თავი მოიხსენია, როგორც „... „იმაჟისტების“ წამყვანი წევრი - პოეტთა ჯგუფის, რომელშიც შედიან უილიამ ბატლერ იეიტსი, ეზრა პაუნდი, ფორს მედოქს ფორდი და სხვები ...“, პაუნდმა პასუხად მიწერა: „ვფიქრობ, რომ უნდა შეწყვიტოთ თქვენი თავის იმაჟისტად მოხსენიება“. არსებითად, ეს იყო კონფლიქტი ორ რადიკალურად განსხვავებულ ესთეტიკურ პოზიციას შორის მოდერნიზმის გააზრებისას: პაუნდის შეხედულებით, პატარა, იერარქიულ ჯგუფს, ლიტერატურულ ელიტას უნდა გაეკონტროლებინა ლიტერატურული პროცესები, ლოუელი კი ემხრობოდა ლიტერატურისადმი კოლექტიურ მიდგომას, როცა ავტორები ერთმანეთთან თანამშრომლობით ხელს უწყობენ მოდერნისტული ლიტერატურის პოპულარიზაციას.

პაუნდმა 1915 – 1917 წლებს იმაჟიზმის ისტორიაში „ემი – ჟიზმი“ (*‘Amy – gism’*) უწოდა. მიუხედავად პაუნდთან დაპირისპირებისა, უნდა აღინიშნოს, რომ ემი ლოუელმა გააფართოვა იმაჟიზმის საზღვრები. მან შემოიღო ახალი ფორმა – პო-

ლიფონიური პროზა, ვერლიბრის ერთგვარი განშტოება. ემი ლოუელმა შეითვისა პოლ ფორტის (Paul Fort) სტილი, რომელიც თავის ფრანგულ ბალადებში (*Ballades francaises*) იყენებდა რითმასა და ლექსის ფორმას, მაგრამ დაბეჭდილი იყო პროზად – სწორედ ემი ლოუელმა დააკავშირა ეს ფორმა იმაჟიზმთან. მან აგრეთვე ისესხა ფლინტის ფრაზა „გაურითმავი კადანსი“, როგორც თავისუფალი ლექსის სწორი ინგლისური ექვივალენტი.

იმაჟიზმი, როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობა, დასასრულს მიუახლოვდა 1917 წელს. დიდია იმაჟისტთა წვლილი XX საუკუნის I ნახევრის ანგლო-ამერიკული პოეზიის განვითარების საქმეში. იმაჟისტების მთავარი შინაგანი ძალა მდგომარეობდა აზრის გადმოცემის ინდივიდუალურ, „პოეტურ“ მანერაში. ჰქონდათ რა საერთო მრწამსი და გაბედულად ეწინააღმდეგებოდნენ ტრადიციულ ნორმებს ლიტერატურაში, მათ დაარღვიეს საზღვრები და გულწრფელად გახდნენ ინდივიდუალური არტისტები.

დამოწმებანი:

Pratt, W. *The Imagist Poem: Modern Poetry In Miniature*. Ashland, Oregon: Storyline Press, 2001.

Witemeyer, H. *Early Poetry 1908–1920*. In: Ira Nadel (ed). *The Cambridge Companion to Ezra Pound*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Jones, A.R. *Imagism: A Unity of Gesture*, in *American Poetry*. Stratford-on-Avon. Studies N. 7. 1965.

Jones, P. *Imagist Poetry*. London: Penguin Books, 1972.

Hughes, G. *Imagism & The Imagists: A Study in Modern Poetry*. New York: Stanford University Press, 1931.

Tamar Iremadze

PhD Student, Akaki tsereteli State University

Some Aesthetic Principles of Imagism

Abstract

The aim of the article is to define the essence of Imagism, movement in modern poetry focused on describing objects as opposed to the long philosophical discussions of traditional poetry. It is very interesting how the movement came out at the beginning of the twentieth century. The article draws interest to the modernist poets' tendency of abandoning traditional rhyme and meter, how some of the modernists began to focus on imagery in poetry. In traditional poetry, images are described in great detail with many words, and then they are linked to a philosophical idea or theme. But some of the Modernist poets decided that the best way to write poetry was to describe things with simple and few words. In addition, many of them did not explicitly discuss the ideas and themes of the poem. The article also presents some very important representatives of Imagist poetry, such as H.D, Ezra Pound, William Carlos Williams, and Amy Lowell. A few words are said about Ezra Pound , as one of the founders of Imagism. How he changed the course of modern poetry. Pound's three rules of writing poetry are discussed, as primary characteristics of the imagist poetry. Finally, the article tries to reveal the tenets of Imagism in Ezra Pound's most famous poem.

ნინო კვირიკაძე

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
მასწავლებელი, ფილოლოგიის დოქტორი

ერნესტ ჰემინგუეი და ანტონ ჩეხოვი: სამწერლო მეთოდის ზოგიერთი პრინციპისათვის

საუკუნეების მიჯნაზე მოღვაწე ანტონ ჩეხოვმა შეძლო თავის ნაწარმოებებში ახალი დროის ადამიანის მსოფლშეგრძნების ასახვა, მისი გმირები მე-20 საუკუნეში გადავიდნენ. მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიაში ის შევიდა როგორც თხრობითი და დრამატული ხელოვნების რეფორმატორი, როგორც მწერალი, რომელმაც შეძლო მხატვრული აზროვნების ახალი ფორმების პოვნა და რეალისტური ხელოვნების განახლება. ეს განახლება ხორციელდებოდა სტილის მაქსიმალური ლაკონიზაციისა და თან ნაწარმოების აზრობრივი შინაარსიანობის ერთდროული გაზრდის გზით. არც თუ ისე იშვიათად ადამიანის მთელი ცხოვრება მხატვრული კვლევის საგნად იქცეოდა პატარა მოთხრობაში. თავისი შემოქმედებითი პრაქტიკით ჩეხოვმა დაამტკიცა, რომ ნოველის, მოთხრობის ჟანრს შეუძლია წარმატებითი მეთოქეობა გაუწიოს რომანს. მწერალმა შექმნა იმპრესიონისტული, ქვეტექსტით გამსჭვალული ნოველა, რომელიც ამავე დროს აღწერილობითობასაც არ იყო მოკლებული. თხრობითი სტილის ობიექტივიზაცია ჩეხოვთან სულაც არ ნიშნავდა ავტორისეულ თვითჩამოშორებას, არამედ იყო მხატვრული პოლიფონიზმის ესთეტიკური გამოხატულება, ავტორის სწრაფვა მაქსიმალური ცხოვრებისეული სიმართლისადმი. ჩეხოვის შემოქმედებითი მეთოდის თავისებურებაა მისი ინტერესი ფსიქოლოგიური დრამების მიმართ, რომლებიც

ადამიანის გულში ხდება და პირველი შეხედვით შეუმჩნეველი გეგონება.

სულიერი ტრაგედია პიროვნებისა, რომელმაც თავისი რეალიზება ვერ მოახდინა და სულიერი გამოხატულების უნარი დაკარგა, ახლო და გასაგები აღმოჩნდა მე-20 საუკუნის ამერიკელი ნოველისტებისათვის. მწერლებმა ჩეხოვისაგან მემკვიდრეობით მიიღეს დამაბული ინტერესი ადამიანის სულიერ სამყაროში არსებული იმ სიღრმისეული პროცესების მიმართ, რომლებიც საყოველღეო ცხოვრებაში ხდება. ადამიანთა მარტოობისა და განცალკევებულობის თემა აგრეთვე ძალიან ახლო აღმოჩნდა მათთვის.

ა.ჩეხოვის ტრადიციები ვლინდება ამერიკული პროზის ისეთი თვითმყოფადი ოსტატის შემოქმედებაშიც, როგორცაა ერნესტ ჰემინგუეი.

ი.ა.კაშკინის წიგნში ლაპარაკია არა გავლენაზე, არამედ გარკვეულ ნათესაობაზე ამ ორ მწერალთა შორის, რომელთა თხრობაშიც „იმდენად ბევრი რამაა დამოკიდებული ავტორისეულ ინტონაციაზე, ქვეტექსტზე, მკითხველთან ემოციური კონტაქტის უშუალოებაზე, რომ მათი ხელახლა თხრობისას ძნელია ფერის, გემოს, არომატის, ერთი სიტყვით, ყოველივე იმის შენარჩუნება, რაც კონკრეტულად გამოხატავს მათ არსს“ (Кашкин 1966: 72). ლიტერატურათმცოდნეობაში დიდი ხანია უკვე გავრცელებულია ტერმინი „აისბერგი“ – ჰემინგუეის გამოგონება, რომელიც დღეს მისი პროზის ნებისმიერი დახასიათების განუყრელ ნაწილს წარმოადგენს. ი.კაშკინს მიაჩნია და ის დამაჯერებლად გვიჩვენებს, რომ თავისი არსით აისბერგი სულაც არ არის ჰემინგუეის აღმოჩენა, რომ, როგორც ყოველი ჭეშმარიტი სიახლე, ეს არის სიახლე, რომელსაც ფესვი ტრადიციაში აქვს გადგმული. „სიახლე ის კი არაა, რომ ჰემინგუეი მხოლოდ შესაძლებლის ერთ მერვედს გვიჩვენებს. სიახლე

ისაა, თუ როგორ გამოწურავს იგი მთელ „რვა მერვედს“ ამ ერთი მერვედიდან“ (Кашкин 1966: 244). და შემდეგ, ჰემინგუეის პროზის მთავარი თვისებების განსაზღვრისას, რომლებიც მნიშვნელობას ანიჭებენ იმას, რაც ტექსტის ზედაპირზეა, კამკინი, ტოლსტოის „ანალიტიკურ სიღრმესთან“ ერთად, ასახელებს „ჩეხოვის პროზის დეტალის გარკვეულობას“ და „ჩეხოვის დრამის ბოლომდე ართქმას“, ამასთან მიუთითებს, რომ ამერიკელმა მწერალმა ისე გაითავისა და გადაამუშავა ყველა ეს თვისება თავის შემოქმედებაში, რომ „აიძულა მკითხველი აღექვა ეს ყველაფერი როგორც საკუთარი, ჰემინგუეისეული“ (Кашкин 1966: 244).

საინტერესოა, თუ აღიარებდა თავად ჰემინგუეი თავის კავშირებს „ჩეხოვის სკოლასთან“? არა, ის ამაზე არ მიუთითებდა. მაგრამ ამ სახელს ის დიდი პატივისცემით მოიხსენიებს სხვა რუსულ სახელთა რიგში – ესენია გოგოლი, ტურგენევი, ტოლსტოი, დოსტოევსკი. ჩეხოვზე ის როგორც პროფესიონალი პროფესიონალზე და როგორც მკითხველი მწერალზე საუბრობს. ხსენებულ რუს მწერალთა ყველა წიგნი, რომლებიც ამ დროისავის ინგლისურ თარგმანებში გამოიცა, ახალგაზრდა ჰემინგუეიმ ჯერ კიდევ 20-იან წლებში წაიკითხა პარიზში. ამის შესახებ მან გვიამბო ოცდათხუთმეტი წლის შემდეგ წიგნში “A Moveable Feast” (Хемингуэй 1968: 471). მწერალ ჩეხოვთან ჰემინგუეი მივიდა იმ დროს, როდესაც ინგლისელი მწერლის კეტრინ მენსფილდის შესახებ უკვე საკმაოდ ბევრი ქება ჰქონდა მოსმენილი. მაგრამ, – როგორც ჰემინგუეი შენიშნავს, – „მისი წაკითხვა ჩეხოვის შემდეგ – იგივეა, რაც ახალგაზრდა შინაბერას გულმოდგინედ მოგონილი ამბების მოსმენა ჰკვიანი, მცოდნე ექიმის მოთხრობის შემდეგ, რომელიც თან კარგი და უბრალო მწერალია. მენსფილდი იყო როგორც გაზავებული ლუდი. არა და მაშინ უმჯობესია წყალი დალიო. მაგრამ ჩეხოვს წყლისგან

მხოლოდ გამჭვირვალეა ჰქონდა. ზოგიერთ მის მოთხრობას რეპორტიორობის დადი დასდევდა. მაგრამ ზოგიერთი საუცხოო იყო“ (Хемингуэй 1968: 471).

„კარგი“ და „უბრალო“ – ეს ჰემინგუეისთვის ძალიან მაღალი ეპითეტებია. ის ხომ მთელი ცხოვრება მიისწრაფვოდა კარგი და უბრალო, წყალივით გამჭვირვალე პროზისადმი. ამრიგად, როგორც ამას ი.მ.ლევინდოვა აღნიშნავს, ჩეხოვისეული თხრობის ყველაზე ყურადსაღები (ჰემინგუეის აზრით) ნიშნები ემთხვევა იმ მთავარ მიზნებს, რომლებსაც ის ყოველთვის ისახავდა (Левиндова 2005: 718).

ჩეხოვის რა ტრადიციებს აგრძელებდა ჰემინგუეი თავის შემოქმედებაში? შეიძლება კი ვილაპარაკოთ რაიმე ნათესაობაზე ამ ორ მწერალს შორის?

ჩეხოვი თავის ნაწარმოებებში ეთიკური და ესთეტიკური ეფექტების ჰარმონიას აღწევდა. ყველაფერ იმას, რაც მწერალმა, როგორც მოაზროვნემ და ეთიკოსმა, იცის ცხოვრების შესახებ, ის ტექსტის სიღრმეში მალავს და აჩვენებს მხოლოდ ნაწილს, იმას, რასაც მწერალი-ხელოვანი ხედავს. მოთხრობებში თხრობის მორალური ნაწილი, თავისი მოცულობიდან გამომდინარე, სულ იკლებს და იკლებს – მანამ, სანამ ეთიკური სიმართლის თეზისური გაფორმება სულ მთლად არ გაქრება და მხატვრულ ტექსტში არ ჩაიშლება. ამიტომ მისი მოთხრობების მეორე პლანი – ეს მნიშვნელობათა პლანია.

ნაწარმოებში «В овраге» („ხრამში“) საცოდავი, დაბეჩავებულის ქალები ლიპა და მისი დედა გრძნობენ, რომ მიუხედავად იმისა, რომ უსაზღვროდ „დიდია ბოროტება, მაინც წყნარი და მშვენიერია ღამე, და მაინც ამ უფლის სამყაროში არის და იქნება ასეთივე წყნარი და მშვენიერი სიმართლე“ («как ни велико зло, все же ночь тиха и прекрасна, и все же в Божьем мире есть и будет такая же тихая и прекрасная правда») (Чехов 1983: 251).

მოთხრობის «Студент» („სტუდენტი“) ძირითადი თემაა ახალგაზრდა კაცის ფილოსოფიური ფიქრები ადამიანის დანიშნულებაზე, ყოფიერების არსზე, სიკეთესა და თანაგრძნობაზე. გმირს ეუფლება აზრის გაგება უაზრობის ფონზე, სამყაროში არსებული ყველა მოვლენის დაკავშირებულობის შეგნება მოჩვენებითი გათიშულობის მიუხედავად.

ლირიული და ფსიქოლოგიური ქვეტექსტის ოსტატობა შეიმჩნევა ერნესტ ჰემინგუეის ადრეულ ნაწარმოებებში. ბევრი ნოველა აგებულია ნათქვამისა და ნაგულისხმევის ურთიერთქმედებაზე; თხრობის ეს ელემენტები მჭიდროდაა შეერთებული და სიუჟეტის უხილავი „წყალქვეშა დინება“ აზრს სძენს ხილულს. მკითხველი ავლენს მრავალმნიშვნელობიანობას ყველაზე უბრალო ეპიზოდში. მაგალითის სახით განვიხილოთ ცნობილი მოთხრობა “Cat in the Rain” – „კატა წვიმაში“ (ციკლიდან „ჩვენს დროს“). ახალგაზრდა ამერიკული წყვილი წვიმის გამო აღმოჩნდება პატარა სასტუმროში და ელოდება, როდის გადაიღებს წვიმა. ასევე კატა იმალება წვიმის გამო ბაღში მაგიდის ქვეშ. მას სრულიად შემთხვევით გადაეყრება ქალბატონი, რომელიც უსაქმურობისაგან მოწყენილია. მას დაეუფლება თანაგრძნობა საცოდავი ობოლი ცხოველისადმი, ეს თანაგრძნობა უერთდება სხვა გრძნობებს, რომლებიც გამოწვეულია შემაწუხებელი, გულის გადამღევი უამინდობით და ცვლილებათა წყურვილით – არამარტო ამინდში, არამედ ცხოვრებაშიც. მოთხრობის კულმინაციაში ქალბატონის მონოლოგი ჟღერს როგორც მისი სულის შემახილი: „მინდა თმა გავიზარდო და უკან გრძელი ნაწნავი დავიწნა ... აი ისეთი, ზურგზე რომ ვგრძნობდე ... მინდა პატარა ფისო, რომელიც ხელის გადასმაზე აკრუტუნდება ... კიდევ მინდა ჩემი საკუთარი ვერცხლის ჭურჭლით გაწყობილ მაგიდასთან ჭამა და მინდა სანთლებიც ... მინდა გაზაფხული იდგეს და სარკის წინ გრძელ თმას ვივარ-

ცხნიდე; კატა და ახალი სამოსიც მინდა ... მაინც მინდა კატა, მინდა ახლავე. თუ თმას ვერ გავიზრდი, ხომ შემიძლია კატა მაინც ვიყოლიო?” http://translatedreams.blogspot.com/2009/12/blog-post_19.html. ქმარი ცოლს არ უსმენს და ურჩევს, წიგნი წაიკითხო. ნაწარმოების სახელწოდება ორპლანიანია: ქალბატონი თავს გრძნობს კატად, მარტოხელა კატად, რომელიც არავის ჭირდება ამ არამყუდრო სამყაროში. ავტორი ჩეხოვისეულ ხერხებს იყენებს: ესენია განმეორებადი დეტალი (კატა), პერსონაჟთა პორტრეტების არარსებობა, დიალოგი, რომელიც ხაზს უსვამს მეუღლეთა განკერძოებულობასა და ურთიერთდაშორებას. მოთხრობის გმირებს ერთმანეთის არ ესმით და მათმა უბრალო საუბარმა „არაფერზე“ უნდა გადმოსცეს, მწერლის ჩანაფიქრის თანახმად, სულიერი გამოცარიელებულობისა და მათ ურთიერთობებში მომწიფებული კრიზისის ატმოსფერო.

ა.ჩეხოვი ე.ჰემინგუეისათვის იყო მხატვრული დეტალის უბადლო ოსტატი. ჩეხოვის მოთხრობების სიმოკლე – ეს არის უდიდესი დრამატული კონცენტრაციის სიმოკლე. მოვლენა, როგორც არსის გამოვლენის გარეგანი ფორმა, ჩეხოვისეულ ასახვაში მხატვრული დეტალის სახით გვევლინება. ასე, მაგალითად, მოთხრობაში «Палата №6» რაგინი, რომელიც უკვე კვდება, უკანასკნელ წამს ხედავს გრაციოზულ ირემთა ჯოგს, რომლებზეც ის გუშინ კითხულობდა. ამ დეტალის მეშვეობით საავადმყოფოს შავზნელ პალატაში განათებული პუნქტირისავით უცებ ჩნდება მშვენიერი სამყაროს რაღაც სხვა ხატი.

მხატვრული დეტალი მნიშვნელოვან ადგილს დაიკავებს ასევე ე.ჰემინგუეის სახვითი საშუალებების არსენალში. მოთხრობა „The Old Man and the Sea“ („მოხუცი და ზღვა“) მთავრდება ფრაზით: „მოხუცს ლომები ესიზმრებოდა“ (ჰემინგუეი 1965: 257). რატომ ესიზმრებოდა ლომები მეთევზე სანტიაგოს? ამ კითხვაზე ავტორი პასუხს არ გვცემს, არამედ საშუალებას აძ-

ლევს მკითხველს თავად იფიქროს გმირის შინაგან სიმტკიცეზე.

ე.ჰემინგუეის სტილის ლაკონიზმი ჩამოყალიბდა აგრეთვე ა. ჩეხოვის უშუალო გავლენის ქვეშ და მისი „აისბერგის“ თეორია ავითარებს ჩეხოვის ძირითად ესთეტიკურ პრინციპს – „არავითარი ზედმეტი რამ“. ი. ბუნინს თავის ნარკვევში Чехов მოჰყავს რუსი მწერლის სიტყვები: «По-моему, написав рассказ, следует вычеркивать его начало и конец. Тут мы, беллетристы, больше всего врем... И короче, как можно короче надо писать».

(<http://apchekhov.ru/books/item/f00/s00/z0000022/st028.shtml>).

ჰემინგუეის მიაჩნია: „თუ მწერალმა კარგად იცის ის, რაზეც წერს, მას შეუძლია გამოტოვოს ბევრი რამ იქედან, რაც იცის, და თუ ის სწორად წერს, მკითხველი იგრძნობს გამოტოვებულს ისევე ძლიერ, თითქოს თავად მწერალმა თქვა ამის შესახებ. აისბერგის მოძრაობის სიდიადე იმაშია, რომ ის ერთი მერვედით ამალღებულა წყლის ზედაპირზე“ (ციტ. Кашкин 1966: 8).

ადრეულ შემოქმედებაში ე.ჰემინგუეი ჩეხოვის მსგავსად ასუსტებს სიუჟეტურ-ფაბულურ სისტემას, ზრდის ნაწარმოების შინაგან, აზრობრივ ტევადობას, აძლიერებს ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიურ ქვეტექსტს.

როგორც ცნობილია, ლიტერატურაში ჩეხოვი შემოდიოდა როგორც მოკლე მოთხრობის ოსტატი. თავის ნაწარმოებებს ის ბეჭდავდა იუმორისტულ ჟურნალებში. 1888 წელი გარდატეხის წელი გახდა მწერლის შემოქმედებაში, რადგანაც მას უკვე აღარ აკმაყოფილებდა თხრობის ძველი მანერა – თხრობა პირველ პირში, რაც დამახასიათებელი იყო იმდროინდელ ბელეტრისტთა დიდი რაოდენობისათვის. ის ცდილობს მოძებნოს ახალი ფორმები, რომელთაგანაც ერთ-ერთი გახდა ობიექტური თხრობის სისტემა. მის შემოქმედებაში განვითარდა სხვა ტი-

პის მცირე ფორმა – უფაბულო მოთხრობა. სწორედ აქ იყო ჩადებული ჩეხოვისეული სიუჟეტური ნოვატორობის სათავეები. ამ ახალი სტილის ნიშნები განვიხილოთ მოთხრობა «Тоска»-ს („კაემანი“) მაგალითზე, თან შევაპირისპიროთ ის ე.კემინგუეის ნოველასთან “A Clean, Well-Lighted Place” – „იქ სადაც სისუფთავე და სინათლეა“ (მოთხრობათა წიგნიდან „გამარჯვებული არაფერს იღებს“).

პირველსა და მეორე მოთხრობაშიც არ არის დაწვრილებითი ავტორისეული შესავალი და ახსნა, არ არის ასევე პერსონაჟთა წინასიტორია. ორივე მოთხრობის მთავარი გმირები მარტოხელა ბერიკაცებია. სიუჟეტს საფუძვლად უდევს ყოფითი სიტუაცია, შემთხვევა ცხოვრებიდან. თხრობა მე-3 პირში მნიშვნელოვნად უწყობს ხელს განზოგადებას ორივე ნაწარმოებში.

რაიმე ამბის, მოვლენის ასახვაზე უარის თქმა – ეს ჩეხოვის ნოვატორობის კიდევ ერთი ნიშანია, რასაც ჩვენ ჰემინგუეის ადრეულ მოთხრობებშიც ვპოულობთ. მოქმედება ბინდბუნდში, ღამით ხდება. ფარნებით განათებული ღამის ქალაქის ლაკონიური პეიზაჟი ხაზს უსვამს, ერთი მხრივ, გმირთა მარტოობას, მეორე მხრივ კი – ფიქრებში მათ ჩაღრმავებას. შეეჭვრდებით უფრო დაწვრილებით მოთხრობაზე „კაემანი“. მთავარი გმირი, მეეტლე იონა პოტაპოვი, რომელმაც ახლახან ვაჟიშვილი დაკარგა, ერთ ადამიანსაც ვერ პოულობს, ვისაც ის თავის მწუხარებას გაუზიარებდა. არც ართ მგზავრს არ უნდა მისი მოსმენა: მოთხრობის მთავარი გმირი მათთვის არავინაა. შემთხვევით კი არ ადარებს ავტორი თოვლით დაფარულ იონას მოჩვენებას. «Он слышит обращенную к нему ругань, видит людей, и чувство одиночества начинает мало-помалу отлегать от груди» (Чехов 1983: 135). თუ ბერიკაცი ჰემინგუეის მოთხრობიდან სიმარტოვეს კონიაკში კლავს, იონა ამას ადამიანებთან ურთიერთობაში ცდილობს: «Глаза Ионы тревожно и мученически бегают

по толпам: не найдется ли из этих тысяч хоть один, который выслушал бы его? Но толпы бегут, не замечая ни его, ни тоски... Лопни грудь Ионы и вылейся из нее тоска, так она бы, кажется, весь свет залила, но тем не менее ее не видно» (Чехов 1983: 137). მოულოდნელია ნაწარმოების დასასრული: გმირი მიდის ცხენთან და უყვება მას თავის დარდს. ჩეხოვი ყოველთვის ცდილობდა თავიდან აეცილებინა „მასალის სენტიმენტალიზაცია“.

ნოველაში “A Clean, Well-Lighted Place” ღრმა მოხუცებული, რომელსაც უკვე თვითმკვლელობის მცდელობა ჰქონდა, გვიან ღამემდე ზის და სვამს კაფეში, იქ, სადაც „სისუფთავე და სინათლეა“ – სვამს და ცდილობს როგორმე გაწელოს დროში ის მომენტი, როდესაც მას მოუწევს მარტოხელად დარჩენა. ერთ ოფიციანტს, რომელიც უფრო ახალგაზრდაა, უნდა მალე წავიდეს სახლში და ვერ უგებს მოხუცებულს. ის ოფიციანტი, რომელიც ასაკით მეტია, პირიქით, იმათ რიცხვს მიეკუთვნება, ვინც არ ჩქარობს ლოგინში დაწოლას და ვისაც ღამით სინათლე ჭირდება: „ყოველ ღამით მე არ მინდა კაფეს დაკეტვა იმიტომ, რომ ის ვინმეს ძალინ ჭირდება“. მოთხრობის სათაური მოქმედების ადგილზე მიუთითებს, რამდენჯერმე მეორდება და მოიაზრება როგორც თავშესაფარი სიმარტოვისაგან. მთელი სამყარო ნოველაში დავიწროვებულია სუფთა და კაშკაშად განათებული ფართის ზომამდე, რომლის კედლებს იქით სუფევს „კოსმიური“ წყვდიადი, არაფერი. და ამ განათებულ წრეში ადამიანი პოულობს მხოლოდ მოჩვენებით თავშესაფარს მარტოებისაგან, სასოწარკვეთილებისაგან: „არაფერი – და ეს მისთვის ისეთი ნაცნობია. ყველაფერი არაფერია და თავად ადამიანიც – არაფერია. აი რაშია საქმე. და არაფერი არ არის საჭირო, გარდა სინათლისა. და კიდევ სისუფთავისა და წესრიგისა“. მოთხრობაში არანაირი იმედის ნაპერწკალი, არანაირი გამონათება არ ჩანს და იმ შედარებით ახალგაზრდა ოფიციანტის პოზიცი-

122

აც, რომელსაც ახალგაზრდობაც, ნდობაც და სამსახურიც აქვს, დროებითი, წარმავალი გვეჩვენება.

დიდ როლს თამაშობს დროის მოძრაობა ნაწარმოებში: ერთი ოფიციანტი სახლში მიიჩქარის, მეორე ფიქრობს იმათზე, ვისაც ყავა დასჭირდება, ორივესთვის დრო ნელა მოძრაობს, მაგრამ სხვადასხვა მიზეზებით. დროის დინებას შევიგრძნობთ დიალოგების გაწყვეტის წყალობით.

ოფიციანტთა უსაქმო ლაყბობა პირველივე დიალოგის შემდეგ პასაჟით წყდება. მთელი შინაარსის შემცველი ინფორმაცია, რომელსაც მკითხველი მოთხრობის შესავლიდან იღებს, გმირთა მომდევნო დიალოგებშია ჩართული. ამრიგად, ამბის არარსებობა და ნელი დროის შეგრძნება ორივე ნაწარმოებს განსაზღვრულ რიტმულ შეფერილობას, განწყობასა და ტონალობას ანიჭებს.

ჩეხოვისა და ჰემინგუეის მოთხრობების საგნად იქცევა არა-ამბავი, არა-შემთხვევა, რაც ლიტერატურაში ჩეხოვამდე ვერ აღიქმებოდა მნიშვნელოვანი მოვლენის სახით. საყურადღებოა მრავალი მოთხრობის თითქოსდა შემთხვევითი კვანძები, რომლებიც არაფერს გვპირდებიან, აგრეთვე ღია ფინალები.

მოთხრობაში «Дама с собачкой» („ქალი ძაღლით“) გუროვისა და ანა სერგეევნას ყოველდღიური და თითქოსდა ოდნავ უხამსი „საკურორტო რომანი“ იქცევა დიდ სიყვარულად, რომელიც გმირებს საყოველღეო, ჩვეულებრივ სამყაროზე ამაღლებს. მაგრამ სიუჟეტი, რომელიც სიყვარულის გადამრჩენ, გარდამქმნელ ძალას გვიჩვენებდა, ტრადიციულად ჩაითვლებოდა. ჩეხოვთან კი სხვაგვარადაა: «И казалось, что еще немного – и решение будет найдено, и тогда начнется новая, прекрасная жизнь, и обоим было ясно, что до конца еще далеко – далеко и что самое сложное и трудное только еще начинается» (Чехов 1983: 235).

ასეთივე ღია ფინალებს იყენებდა ე.ჰემინგუეიც. ზემოგანხილულ მოთხრობას „იქ სადაც სისუფთავე და სინათლეა“ საფუძვლად უდევს ოფიციალური საუბარი ღამის კლიენტზე, რომელიც სვამს კონიაკს და არასგზობით არ მიდის სახლში. ასაკით ცოტათი უფროსი ოფიციალური თავის ნათესაურ კავშირს გრძნობს მოხუცთან, რომელიც გვიანობამდე რჩება კაფეში, მასში საკუთარ თავს, მომავალს ხედავს. სახლში რომ მივა, ის, შესაძლოა, დაიძინებს. „შეიძლება, ეს უბრალოდ უძილობაა. ბევრს ემართება“. და მკითხველი ამ ფინალური ფრაზების ქვეტექსტში მარტოხელა ადამიანის მთელ ტრაგიზმს გრძნობს.

გარეგნულად ჩვეულებრივი ფაქტი, უმნიშვნელო საუბარი ასახვის საგნად იქცევა ჰემინგუეის მოთხრობებში “White Elephants”, “A Canary for One”, “Cat in the Rain”.

ორივე მწერლისათვის სიუჟეტური დასრულებულობა მნიშვნელოვანი არ ყოფილა. საჭირო იყო ამა თუ იმ სიტუაციის ემოციური ძალის დაფიქსირება.

ჩეხოვის ცნობილმა მკვლევარმა ვ.ბ. კატაევმა 1880 წლების ჩეხოვის ნაწარმოებთა ჟანრობრივი ნაირსახეობა განსაზღვრა, როგორც „ადმოჩენის მოთხრობა“. ამ ნაწარმოებებში რაღაც წვრილმანი, უბრალო რამ, შემთხვევითი რამ უცებ მკვეთრად ცვლიან ნივთების ჩამოყალიბებულ წესრიგს ადამიანთა ცხოვრებაში. მოთხრობაში «Ионыч» („იონიჩი“) ამგვარი უბრალო რამ გახდა რბილი სავარძელი ტურკინების სახლში, რომელშიც ასეთი სიამოვნებით და ასე მოხერხებულად იჯდა ახალგაზრდა ექიმი და რომლის ზემოქმედებით ის, თავისი თავისთვის მოულოდნელად, დაეთანხმა ქალაქის მთელი საზოგადოების აზრს, რომ ტურკინები – ყველაზე ნიჭიერი და განათლებული ოჯახია. ამ ეპიზოდის იწყება პიროვნების დეგრადაცია და სტარცევი იონიჩად იქცევა. მოთხრობაში „ქალი ძაღლით“ ანა სერგეევანასთან შემთხვევითმა შეხვედრამ გუროვის მთელი

ცხოვრება შეცვალა. მოთხრობაში „Невеста“ („საცოლე“) ისეთმა ნივთმა, როგორც იყო სურათი შიშველი ქალითა და ყურმოტეხილი ლილისფერი ლარნაკით, საშუალება მისცა ნადია შუმინას, დაენახა მისი სატრფოს ცხოვრების უხამსობა და გაეწყვიტა მასთან ურთიერთობა.

ნოველაში „კატა წვიმაში“ ასეთივე წვრილმანი (კატა წვიმის ქვეშ) გმირი ქალის ცხოვრებას ცვლის. რგოლისებური კომპოზიცია (მოთხრობის ფინალში მოსამსახურე ქალს ნომერში კატა მოაქვს) ამას ხაზს უსვამს.

ი.ლევინოვას აზრით, ა. ჩეხოვსა და ე. ჰემინგუეის, სხვა რამეებთან ერთად, აერთიანებს აგრეთვე სამწერლო მეთოდის ზოგიერთი საერთო პრინციპები, ესენია: მაქსიმალური პატიოსნება, მაქსიმალური ობიექტურობა, „სიცივე“ (მანერის და არა მოთხრობილისადმი შინაგანი დამოკიდებულების სიცივე) და ყველაფრის „ზედმეტის“ თავიდან აცილებისკენ სწრაფვა (Левидова 2005: 718).

1890 წელს ჩეხოვმა ჩამოაყალიბა თავისი ესთეტიკური კრედო – ობიექტურობის პრინციპი. ამ პერიოდში ის ბევრს წერდა „პირადი ელემენტის“ აღმოფხვრის შესახებ. «Когда изображаете горемык и бесталанных и хотите разжалобить читателя, то старайтесь быть холоднее, – ურჩევდა ის ლ. ა. ავილოვას წერილში 1892 წლის 19 მარტს, – это дает чужому горю как бы фон, на котором оно вырисуется рельефнее. А то у Вас и герои плачут, и Вы вздыхаете. Да, будьте холодны». შემდეგ წერილში (1892 წლის 29 აპრილი) იმავე ადრესატის მიმართ მან დააზუსტა თავისი აზრი: «Как-то я писал Вам, что надо быть равнодушным, когда пишешь жалостные рассказы. И Вы меня не поняли. Над рассказами можно и плакать, и стенать, можно страдать заодно со своими героями, но, полагаю, нужно это делать так, чтобы читатель не заметил. Чем объективнее, тем сильнее выходит

впечатление» (ციტირ. Чудаков 1986: 14). ნაწარმოებში «Скрипка Ротшильда» („როტშილდის ვიოლინო“) იაკობ ბრონზა, ხედავს რა, რომ მისი ცოლი დღეს თუ არა ხვალ მოკვდება, იღებს მისგან ზომებს, კუბო რომ გააკეთოს. როდესაც დაამთავრებს მუშაობას, თავის წიგნაკში იწერს: „მარფა ივანოვას – 2 მანეთი 49 კაპიკი“. ამ სცენას მწერალი თითქოსდა გულგრილად ასახავს, არაფრით არ გამოხატავს თავის დამოკიდებულებას ბრონზასა და იმისადმი, რომ ის ჯერ კიდევ ცოცხალი ცოლისაგან იღებს ზომებს, და მოწყენილობით უყურებს მას. მაგრამ მართლაც ასეა კი ეს? აბა დავუკვირდეთ. ავტორი ამავე დროს თითქოსდა სხვათა შორის, თითქოსდა გაკვირით აღნიშნავს, რომ იაკობი „მოწყენილობით“ («со скукой») უყურებს ცოლს – და არა სევდით, და არა სიბრაღულით, და არა თანაგრძნობით. ჩეხოვი, სიტყვის ხელოვანი, ყოველთვის თავის მკითხველს ეყრდნობოდა, რომელსაც უნარი შესწევს, დაინახოს და გაიგოს თავად ავტორის პათოსი.

ჰემინგუეიც იკავებს თავს ავტორისეული კომენტარისაგან. მოთხრობაში “A Canary for One” – „კანარის ჩიტი საჩუქრად“ (ციკლიდან „მამაკაცები ქალების გარეშე“) პარიზში მიმავალ მატარებელში ხანშიშესული ამერიკელი ქალი უყვება თანამგზავრებს, ამერიკელ ცოლ-ქმარს, თუ როგორ აიცილა მან თავიდან საკუთარი ქალიშვილის ქორწინება ვინმე შვეიცარიელთან მხოლოდ იმიტომ, რომ, მისი აზრით, ამერიკელი მამაკაცებისაგან უკეთესი ქმრები გამოდიან. და ახლა, ქალიშვილი რომ ანუგეშოს, რომელიც ამ ამბის შემდეგ ყველაფრისადმი გულგრილობას იჩენს, მას მისთვის საჩუქრად კანარის ჩიტი მიაქვს. აქ მოთხრობილია ახლობელ ადამიანთა ტრაგედია, რომლებსაც ერთმანეთი აღარ ესმით. დედამ ქალიშვილის სიცოცხლე დაანგრია. ამ პერსონაჟის სასტიკი საქციელის შეფასებას ავტო-

რი არსად არ იძლევა. მოულოდნელი და ეფექტურია ნოველის დასასრული: მეუღლეები თურმე იმიტიმ მიდიოდნენ პარიზში, რომ განქორწინების პროცესი დაეწყოთ. ყურადღებიანი მკითხველი ამ ფინალურ სტრიქონში შეიგრძნობს მწერლის სევდას არშემდგარ სიყვარულზე.

როგორც ჩეხოვის, ასევე ჰემინგუეის მოთხრობებისთვის დამახასიათებელია ეგრეთ წოდებული „მინუს-ხერხი“. სიმარტივის ისტორიულად და სოციალურად განპირობებულმა ცნებამ შესაძლო გახადა ხელოვნებაში სინამდვილის ისეთი მოდელების შექმნა, რომელთა ელემენტები რეალიზდებოდნენ როგორც „მინუს-ხერხი“. თუ ტექსტის რთული („შემკობილი“) სტრუქტურის შემთხვევაში მნიშვნელობათა აგება ტექსტობრივი საშუალებების მაქსიმალური დატვირთულობის ხარჯზე ხორციელდება, მარტივი სტრუქტურის დროს აზრი მის ფარგლებსგარეთ აიგება. ეს ხერხი მკითხველის რეფლექსიის გამოვლინების ქმედით საშუალებად გვევლინება.

ნოველაში «Толстый и тонкий» („მსუქანი და გამხდარი“) მხატვრული საშუალებები ეკონომიურია, ენა ზუსტია. ექსპოზიცივაში ერთ წინადადებადაა წარმოდგენილი მოქმედების ადგილი (რკინიგზის სადგური) და მთავარი გმირები: მსუქანი და გამხდარი სახელებისა და ვრცელი დახასიათებების გარეშე. პორტრეტი ძლიერ შემოკლებულია და რამდენიმე დამამახსოვრებელ ნიშნამდეა დაყვანილი: მსუქნის «губы ... лоснились, как спелые вишни» (Чехов 1983: 99), გამხდარის ცოლი იყო «с длинным подбородком» (Чехов 1983: 99), ვაჟიშვილი – «с прищуренным глазом» (Чехов 1983: 99). თავისი კონცეფციის გამოსახატავად მწერალი მხატვრულ ხერხთა მინიმალურ ნაკრებს იყენებს: დეტალ-სიმბოლოებს (სათაურშია გამოტანილი), გამეორებებს («сам съежился... картонки и чемоданы съежились» (Чехов 1983: 100), ფრაზები «Оба были приятно

ოშელომლენი» (Чехов 1983: 99) და «Все трое были приятно ошеломлены» (Чехов 1983: 100) მოთხრობის დასაწყისსა და დასასრულში. ნოველა, რომელიც თითქოსდა არაფერზეა, გარემოებათა ტვირთის ქვეშ და საკუთარი არარაობისა და ფეხქვეშ გაგების გამო იქცევა ადამიანურობის დაკარგვის ტიპიურ სურათად.

ნაწარმოებს “White Elephants” („თეთრი სპილოები“) (ციკლიდან „გამარჯვებული არაფერს იღებს“) გარეგნულად აქვს ასევე მარტივი სტრუქტურა, მწერალი შეგნებულად არ იყენებს განსაზღვრულ კონსტრუქციულ ელემენტებს, ესწრაფვის „შიშველ“ ფრაზას. საკვანძო ფრაზა „ბორცვები – თეთრი სპილოები“ აქტიურად უბიძგებს მწერალს ფიქრისკენ. მოთხრობას საფუძვლად უდევს ორი ახალგაზრდა შეყვარებულის (ამერიკელისა და მისი თანამგზავრი ქალის) უმნიშვნელო საუბარი ესპანეთის ერთ-ერთი რკინიგზის სადგურის ბარში. ისინი მადრიდის მატარებელს ელოდებიან და ეჩხუბებიან ერთმანეთს უბრალო რაღაცების გამო: ხან ბორცვები არ ჰგვანან სპილოებს (ასე მიაჩნია მამაკაცს), ხან ყველაფერს, რისი ჭამაც ქალს უნდა, ძირტკბილის გემო აქვს, ხან მისთვის სულერთია, როგორ იქნება ის ოპერაციის შემდეგ, რომლის გაკეთებასაც ასეთი დაჟინებით მოითხოვს ახალგაზრდა ყმაწვილი. მოთხრობა აგებულია დიალოგებზე, რომლებიც რამდენჯერმე წყდება ლაკონიური, მაგრამ რელიეფური პეიზაჟური ჩანახატებით – ნაჩვენებია სიციხით გადამწვარი ბორცვები. ისინი გმირთა განწყობას, გაუცხოებისა და ურთიერთგაუგებლობის ატმოსფეროს უსვამენ ხაზს. ენობრივი საშუალებების მინიმალური გამოყენების, ანუ მინიმალიზმის უკან ადამიანური აზრებისა და გრძნობების დიდი სამყარო იმალება.

ჩეხოვი და ჰემინგუეი თავიანთ ნაწარმოებებში მოუწოდებენ მკითხველებს, არ დაემორჩილონ მახინჯი გარემოს გავლენას,

გაუფრთხილდნენ ადამიანს საკუთარ თავში, არ უღალატონ იდეალებს.

ანალიზის შედეგად შეიძლება გავაკეთოთ დასკვნა ჩეხოვის უეჭველ გავლენაზე ამერიკელი მწერლის შემოქმედებაზე. ესენია ფსიქოლოგიური ქვეტექსტი და დეტალი-სიმბოლო, მოთხრობის უფაბულობა და თხრობის ობიექტივიზირება, ღია ფინალები და სტილის ლაკონიზმი. ე.ჰემინგუეი დიდად აფასებდა ა.ჩეხოვს, სწავლობდა მისგან, მთელი ცხოვრება „კარგი და უბრალო, წყალივით გამჭვირვალე პროზისაკენ“ მიისწრაფვოდა. ნათესაობა მწერლებს შორის ვლინდება თხრობაში, სადაც იმდენი რამ ავტორისეულ ინტონაცისა და მკითხველთან ემოციური კონტაქტის უშუალობაზეა დამოკიდებული.

დამოწმებანი:

ჰემინგუეი, ე. რჩეული ნაწარმოებები ოთხ ტომად. ტომი III. თბილისი: ლიტერატურა და ხელოვნება, 1965.

ჰემინგუეი, ე. კატა წვიმაში. http://translatedreams.blogspot.com/2009/12/blog-post_19.html

Бунин, И. Чехов. <http://apchekhov.ru/books/item/f00/s00/z0000022/st028.shtml>

Кашкин, И. А. Эрнест Хемингуэй. М.: Худ. лит-ра, 1966.

Левидова, И. М. «От Шервуда Андерсона до Джона Чивера (Чехов и американские прозаики)». // *Литературное наследство*. Том сотый в трех книгах. *Чехов и мировая литература*. М.: ИМЛИ РАН, 2005. Кн. 2. *Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор»*. <http://feb-web.ru/feb/litnas/texts/ml2/ml2-714-.htm>. С. 714-729.

Чехов, А.П. *Собрание сочинений в двенадцати томах*. Том 1. Москва: Худ. лит-ра, 1954.

Чехов, А.П. “Дом с мезонином”. *Повести и рассказы*. Москва: Худ. лит-ра, 1983.

Чудаков, А.П. *Мир Чехова: воз никновение и утверждение*. Санкт-Петербург: Азбука, 1986.

NINO KVIRIKADZE

Teacher, Akaki Tsereteli State University

ERNEST HEMINGWAY AND ANTON CHEKHOV: SOME
PECULIARITIES OF THE WRITING METHOD

Abstract

The present paper deals with the Chekhovian traditions as manifested in the writings of such master of the American fiction as Ernest Hemingway. A Hemingway scholar, I. A. Kashkin argued that Hemingway learned “accuracy of details from Chekhov’s prose and the art of understatement from his drama”, transforming these qualities in such a way that they looked like the elements of his own writing techniques.

Hemingway was of a very high opinion of Chekhov, striving to write Chekhovian “fine and simple prose, as transparent as water”. The resemblance between their methods can be easily seen in their narrative modes where almost everything depends on the authorial intonation and the immediacy of the emotional contact with the reader.

Chekhov’s influence on the Hemingway’s narrative method as embodied in his early stories is beyond doubt. He owes to Chekhov his psychological subtexts, the use of detail-as-a-symbol, plotless story and objectivization of the narration, open ending and laconic style.

Universal Aspects of Thornton Wilder's *Our Town*

Edward Albee has remarked that "While all of Wilder's work is intelligent, non-synthetic and often moving, as well as funny, it is *Our Town* that makes the difference. It is probably the finest play ever written by an American." While this sounds as a slight exaggeration, there is another point, which makes this play so different and significant. By depicting American small town life, Wilder shows some universal aspects of the drama of life common to all men everywhere.

Western literature has always found emotional response and understanding in Georgian readers, and with the contemporary abundance of translations, Thornton Wilder is by far not the only American or British writer that is popular in Georgia. However, of all the English-language dramatists it is Wilder, whose *Our Town* has gained exceptional popularity in Georgian stage production during the last decades. The success is due to the brilliance of Mikheil Tumanishvili's stage direction and performance of several generations of best Georgian artists, but in the first place, the play owes its success to the authorized translation by dramatist and screenwriter Revaz Gabriadze.

In this paper I will attempt to show how *Our Town* was Georgianized, not just translated into Georgian. Grover's Corners was skillfully turned into a fictional provincial town in Western Georgia (presumably Kutaisi) by the author Revaz Gabriadze, and all the changes were made to make the play look culturally "Georgian". It was first staged in 1983, and since then, with the cast constantly changing, it has been the longest running theatre production in Tbilisi.

In the interview conducted by *Paris Review*, Thornton Wilder said: “I regard the theater as the greatest of all art forms, the most immediate way in which a human being can share with another the sense of what it is to be a human being. This supremacy of the theater derives from the fact that it is always “now” on the stage” (Goldstone 1956: 7). This must be the very reason that *Our Town* not only endured since 1938, when it was first staged, but prospered as America's most often produced play.

As critic Haberman asserts, “[Wilder] is reminding the audience of how precious daily life is, because it determines our true reality...our enduring identity is not derived from the things and the events because they are familiar and repeated, but from our ever-new, ever-fresh relation to them.” (Haberman 1967:162) Wilder also demonstrates that these aspects of daily life and their constant renewal are universal to all generations and cultures. People with their problems are the same everywhere in the world of ours, only details differ, and this seems convincing as regards my own culture, in all respects very remote from the hamlet of Grover’s Corners, New Hampshire.

Revaz Gabriadze, the Georgian author who had had no recognizable ties with the literature written in English, was convinced by director Mikheil Tumanishvili and actor Erosi Manjgaladze to transplant this remarkable play of outstanding American author to Georgian soil.

Our Town was one of the most favorite plays of Mikheil Tumanishvili who called it the play of meditation. Meditation on life and death, transience of life, crossing over to eternity, visible and invisible. Mediation-penitence on inability to appreciate the most valuable thing – life, given to us only once. In his diary, he wrote: “I’ve reread Wilder’s *Our Town*. How good and simple it is! Do I need to invent anything?”(თუმანიშვილი 2011).

Yet, this simplicity should have been shaped into a figurative, visual form and the director started inventing a universe where this simplicity

would be most expressive. It was a hard process, the process of finding an image of town. He continued: “In my visions I see ruins covered by a garden, shrubbery, a weedy cemetery; And above, overhead, there are huge stars. I wonder, what is beyond them? Beyond this whole universe, beyond billions of light-years? We are living among the luminaries and believe that the universe ends where clouds swim, where ceiling is, where tram wires hang. Surrounded by eternity we worry about nothing. . . We are living on the single planet-island where life exists, the best thing that can ever be” (Tumanishvili 2011).

Universality of the theme underlying the play is so downright and perceivable, that without presenting it in an original way, the play would probably have been doomed to failure. Therefore, the author had to find an original form of representation, which he really did.

Our Town breaks up most of the traditions of the theater. There are no complex characters who lend themselves to psychological analysis. The setting is the barest minimum. There is almost no plot; consequently no suspense, expectation or anticipation. Why, then, is the play so popular? Thornton Wilder gives some hint in his evaluation: “The response we make when we “believe” a work of the imagination is that of saying: “This is the way things are. I have always known it without being fully aware that I knew it. Now in the presence of this play or novel or poem [or picture or piece of music] I know that I know it” (Wilder 2007: 682). Thus, by his ability to universalize scenes, and by his basic humanism, Wilder offers something with which the viewer can identify. Due to these humanist ideas, and in particular appeal for the appreciation of the moment, the play remains so popular.

As Bruce Bawer notes in his article “An Impersonal Passion: Thornton Wilder”, “Its (*Our Town*’s) most obvious innovation was a lack of scenery: by stripping away the sets and props that were supposed to make play look realistic but that, in Wilder’s view, actually got in the

way of attempts to reflect the essence of human experience, he aimed to return to what he saw as the true realism of Aeschylus and Sophocles” (Bawer 2008: 8). Wilder uses typical three-act division as the basic structure of the play but from this point on, he varies from tradition. He employs a structure which elucidates a theme of timelessness and which allows him to present a generalized view of small-town life, which can be located anywhere in the world. Another classical touch is the wisdom-spouting Greek chorus in the form of the Stage Manager who simply appears on stage and brings in two tables, some chairs, and a bench. As the house lights dim, he speaks directly to the audience, telling them who wrote and directed the play.

Usually, the playwright contrives some scene, which reveals to the audience the events that have preceded the immediate action of the play. In this play, the Stage Manager, like the chorus of a Greek drama, supplies a direct link between the viewer and action. He is the central figure of the play, full of simple wisdom and self-conscious humor. The Stage Manager functions as an all-knowing citizen of Grover’s Corners. He manipulates time by re-creating the past and revealing the future, interrupts the dialogue of the characters, invites questions from the audience, provides information, at times fills the roles of other characters, and philosophizes about the meaning of life. He is a spellbinder, appealing to audiences and readers of all ages, a certain Demiurge, standing above the flow of time, almost directing it and at the same time taking part in the action. The Stage Manager is capable of mixing the times – he can foresee the future and represent it as something he is already aware of. He can turn the past into present and future into past. While other characters are always aware only of their present and sometimes their past, the Stage Manager is also aware of the future. It is this omniscience, that links him with the dead, suggesting that the consciousness of death is only way in which the human mind

knows eternity. The speech of the other characters is particular; it is the Stage Manager who speaks of the universal. Through him it is shown that Grover's Corners, provincial as it is, is Every Town.

Although it is true that this particular town is set in New Hampshire (though Grover's Corner itself is a fictional place), it represents the typical American small town. Viewers can thus imagine any town that they have experienced. The same applies to Georgian Town N, which is located over the Likhi Range along the Rioni River and even does not have a name, thus can be identified with any place in Georgia.

The Stage Managers focus the audiences' attention on details giving necessary facts on surroundings, drawing special attention of viewers to antiquity of depicted towns. Wilder makes his Stage Manager claim that Grover's Corners is one of the oldest lands in the world (which the citizens are very proud of) although notes, that "nobody very remarkable ever come out of it, s' far as we know" (Wilder 1970: 11); while the Georgian Stage Manager, with a slight shadow of irony, boasts of breathtaking view of Colhis Lowlands: "Magnificent sight, a pearl shell, the country of antique poetry.....there might be dozens of lands more beautiful than this, a lot of rich cities, great empires; many splendid houses built with marble, steel and crystal, but how few are the windows in the world from which, just matter-of-factly, while having dinner, one can look out at the rock Prometheus was chained at; or accidentally catch a sight of the river the Argonauts arrived by. Yet, all this glory passed away long ago. The town N was cut off from the artery of life, pushed to poorly lit corner and turned into an insignificant settlement, forgotten and abandoned place not even marked on the map"(Gabriadze 1982: 78). Having started with description of glorious, legendary past of the town, which can neither be verified nor objected, Gabriadze brings the viewers to the present town N, an ordinary Georgian town populated by ordinary people busy with their chores just the same way as the Webbs and the Gibbises

in Grover's Corners. Ladies in both places start their mornings with making breakfast to their families, complaining on their sons for not being helpful enough, expressing love and tender to obedient daughters and gossiping about town drunkards. Thus, the focus is made on the big picture—the universality of events, emotions, and responses.

The basic theme of the play emerges from the three acts, each structured around a central idea. The focus of the play develops from “Daily life” in the first act to “Love and Marriage” in the second act and “Death” in the last act. This final act shifts the setting from the streets of Grover's Corners to the cemetery on the hill outside town. Thus, Wilder presents a unified whole – human life summed up in three acts, all of which flow along in a perfectly normal pattern.

The play begins at daybreak with the birth of twins in a Polish town and ends at night with the death of Emily Webb Gibbs in childbirth. As one life ends, another begins. Throughout the play, Wilder, through the Stage Manager(played by Wilder himself for two weeks in the 1938 Broadway production) directs the attention of the audience to the repetition of the cycle of life and appeals to appreciate every single day of life because “it goes so fast” (Wilder 1965: 64)

In the first two acts the Stage Manager traces the quotidian existence of the Webbs and the Gibbses, two families who are united by the marriage of their children, George and Emily. “Daily Life” follows the families from morning to evening on an ordinary day in May 1901. The mothers cook breakfast and supper; the fathers go to work and come home; the children go to school and return. Family members interact; the milk and newspaper are delivered; the weather is discussed; the town drunk is pitied. “Love and Marriage” takes place on George and Emily's wedding day three years later, with a flashback to their encounter at the drugstore soda fountain when they first acknowledged their feelings for each other.

The third act, "Death," takes place nine years later in the cemetery at the burial of Emily Webb Gibbs, who has just died in childbirth and left her husband and four-year-old son. Like any newcomer, she is uneasy among the dead; she wonders how long the feeling will last. After the mourners leave the cemetery, she longs to return to life for a single day. The other spirits, who have grown detached from earthly concerns, try to dissuade her, but Emily insists and so obtains the permission of the Stage Manager to relive her twelfth birthday. However, the experience becomes too painful when, knowing the future, she attempts to savor each trivial moment with her family but cannot because "it goes so fast. We barely have time to look at one another" (Wilder 1965). Emotionally unable to endure a full day of her past, she returns to the dead bidding farewell to "new-ironed dresses and hot baths" (Wilder 1965: 106) before expressing the central moral of the play that human beings must "realize life while they live it." (Wilder 1965: 107) There, at night she watches George come to grieve at her grave. Emily perceives that the living understand little about death and even less about being alive.

Wilder once identified *Our Town* as "an attempt to find a value about all price for the smallest events in our daily life" (Goldstone 1956: 9); at the same time he wanted audiences to view their lives under the aspect of eternity. Thornton Wilder shows human beings as they believe in their hearts they live. Life in this play seems simple. This simplicity is expressed by minimalist technique: a counter becomes the rug store, and a trellis symbolizes a whole house and garden. Wilder's purpose in reducing the scope of his staging is to emphasize ordinary things and to restore importance of life's trivia. Thus, he concludes that it is not the momentous events but the trivialities that become meaningful. This technique of saying more with less has other purposes. By having no definite scenery, the play transcends *Grover's Corners* and becomes

universal. It can be reproduced on almost any stage in any country and the Georgianaized version is a good proof of this universality.

In his preface to *Three Plays* Wilder wrote, “*Our Town* is not offered as a picture of life in a New Hampshire village; or as a speculation about the conditions of life after death. ... It is an attempt to find a value above all price for the smallest events in our daily life” (Wilder 2007: 87). Wilder wanted audiences to view their lives under the aspect of eternity. He made the Stage Manager say “There is something way down deep that’s eternal about every human being” (Wilder 1965: 96). And echoing this message, after death Emily regretfully utters: “Oh, earth, you’re too wonderful for anybody to realize you. . . That’s all human beings are! Just blind people” (Wilder 1965: 110)

In Gabriadze’s version of the play, the whole of Grover’s Corners miniature world (which in fact is the world of human existence in time and timeless myth) is convincingly extrapolated into Georgian reality. Wilder’s George Gibbs and Emily Webb turn into Gabriadze’s Giorgi and Nestan; his Stage Manager – into Assistant Director of the play, the organist of the Congregational Church of Grover’s Corners – Simon Simson,, who is the subject of town gossip because of his alcoholism, is the prototype of Gabriadze’s Archil – a lonesome artist, who scissoring out profiles in exchange for a bottle of wine. Some names are changed for their Georgian equivalents, but most are changed for those that bear no resemblance to Wilder’s original. Fictional American realities of the play are substituted by their similarly fictional, or sometimes real Georgian counterparts like the river Rioni and the Likhi Range, that can be easily found on the map of Georgia. However, most important is the language itself: not only the setting of the play is changed completely, but also the very intonation of the text that the actors read aloud are dominated by overtones and specific vocabulary used in some parts of Western Georgia.

In the Georgian version, plenty of kind humor has been added to the play, which is so very characteristic of Gabriadze's other writings and his world outlook in general. However, this is achieved mainly in the language style, while the sense that almost every phrase makes remains practically untouched, it only becomes wittier in the Georgian way and more understandable for the Georgian reader or spectator. As a writer and translator, Gabriadze has been praised for his ability to create his own world, whether the material be French, as Claude Tillier's *Mon Oncle Benjamin (My Uncle Benjamin)*, or Italian as Luigi Pirandello's *The Jar*, or Russian as Zoschenko's *Serenade*, or American as Wilder's *Our Town*. Thus, by being himself, Gabriadze is able of forging bridges to the universal; he can tap into the qualities of widely different works that create a "fusion" which is universally understood.

In his 1994 book *The Literature of Georgia*, the play was highly appreciated by Donald Rayfield, then Professor of Georgian at the University of London, for this very feature of skillfully turning the scenes of American life into the Georgian reality, and this eminently qualified British scholar can definitely be recommended as a reliable source.

References:

Bawer, B. "An Impersonal Passion: Thornton Wilder". *The Hudson Review*, Autumn, 2008.

Gabriadze, R. *Our Town*. Tbilisi: Nakaduli, 1982 (in Georgian).

Goldstone, R. H. "Interviews: Thornton Wilder". *The Art of Fiction* N16. *The Paris Review*, Issue 15, Winter 1956 (<http://www.theparisreview.org/interviews/4887/the-art-of-fiction-no-16-thornton-wilder>).

Haberman, D. *The Plays of Thornton Wilder: A Critical Study*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1967.

Tumanishvili, E. "From Conception to Realization: Artistic Principles in Mikhail Tumanishvili's Theatre Productions" (Part II). E-Journal *Ars Georgica. New and Contemporary Art*, 2011 (ISSN 1512-4088; <http://www.georgianart.ge/index.php/ka/2010-12-03-16-25-41/79.html>) (in Georgian)

Wilder, Thornton. *Our Town*. Harper & Row Publishers, 1965.

Wilder, Thornton. *Collected Plays & Writings on Theater*. Library of America, 2007.

ეთერ კირცხალია

კავკასიის საერთაშორისო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი

თორნტონ უაილდერის ჩვენი ქალაქის უნივერსალური ასპექტები

რეზიუმე

ედვარდ ოლბის მტკიცებით თორნტონ უაილდერის *ჩვენი ქალაქი* საუკეთესო პიესაა, რომელიც ოდესმე დაუწერია ამერიკელს. შესაძლოა, ეს გადაჭარბებული შეფასებაა, თუმცა პიესა ნამდვილად განსაკუთრებულია. როგორც თავად უაილდერი ამბობდა, *ჩვენი ქალაქი* წარმოადგენს ყოველდღიური ცხოვრების უმნიშვნელო მოვლენების ღირებულების აღმოჩენის ცდას. ეს ღირებულებები კი უნივერსალურია. ამერიკის პატარა ქალაქის ცხოვრების აღწერით უაილდერი წარმოგვიდგენს ცხოვრების დრამის უნივერსალურ ასპექტებს, რომელიც დამახასიათებელია ნებისმიერი ადამიანისთვის ნებისმიერ ქვეყანაში.

რევაზ გაბრიამის მიერ გადმოქართულებული *ჩვენი პატარა ქალაქი* ამის თვალსაჩინო მაგალითია. სპექტაკლი განსაკუთრებულად საყვარელი იყო მიხეილ თუმანიშვილისთვის, რომელმაც მას სპექტაკლი-დაფიქრება

უწოდა. დაფიქრება სიცოცხლეზე, გარდაცვალებაზე, ცხოვრების წარმავლობაზე, მარადისობაში გადასვლაზე. ფიქრი-დანანება იმის გამო, რომ ადამიანები არ აფასებენ იმას, რაც ყველაზე ძვირფასია და რაც მხოლოდ ერთხელ ეძლევათ – სიცოცხლეს. მიხეილ თუმანიშვილმა *ჩვენი პატარა ქალაქი* 1983 წელს დადგა კინომსახიობთა თეატრში და მას შემდეგ, სხვადასხვა თაობის მსახიობთა დასის შესრულებით, *ჩვენი პატარა ქალაქი* ქართველი მაყურებლის ერთ-ერთ უსაყვარლეს სპექტაკლად რჩება.

თემურ კობახიძე

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი

უილიამ ფოლკნერის „ვარდი ემილისათვის“: ქანრის პოეტიკა

ტრადიციულ პროზაულ ნაწარმოებში მხატვრული დრო და სივრცე აპრიორული კატეგორიებია – მწერალი ინტუიციურად „ათავსებს“ თხრობას გარკვეულ სივრცე-დროში, ანუ აღწერს ამბავს, რომელიც თავისთავად რაღაც სივრცესა და დროში უნდა მოხდეს იმიტომ, რომ სივრცისა და დროის გარეშე ის, უბრალოდ, ვერ მოხდება. რეალისტურ ნაწარმოებში სივრცე და დრო კონკრეტულ ისტორიულ სინამდვილეს მიბმული, „მიმეტური“ სივრცე და დროა – მწერალი ვერ შეცვლის მათ ისტორიულ შესაბამისობას ისე, რომ რეალიზმის პრინციპს არ უღალატოს. მისგან განსხვავებით, მოდერნისტული ლიტერატურის ნიმუშებში დრო და სივრცე გაცნობიერებული პოეტიკის საშუალებებია, სამყაროს მოდელირების ინსტრუმენტი, მწერლის „შემოქმედებითი ლაბორატორია“, სადაც ის სივრცესა და დროზე ექსპერიმენტს ატარებს და მათ იმ სახით წარმოაჩენს, რა სახითაც სურს თავისი მხატვრული სამყაროს წარმოჩენა. მოდერნიზმში სივრცე სიმბოლურ პირობითობას იძენს, ხოლო დრო ავტორისეული ხედვის სუბიექტურ დროდ იქცევა. ერთიც და მეორეც კარგავს „ობიექტური მოცემულობის“ ხასიათს და რთულ ასოციაციურ დატვირთვას იძენს, სიმბოლურ სივრცე-დროდ გადაიქცევა. ასეთ ნაწარმოებში სივრცე, როგორც წესი, მკაფიოდ არის შემოფარგლული, დრო შეკუმშული, შედედებული, ან სულაც შეჩერებულია, ხოლო „მიგ“ მიმდინარე

მოქმედების ტემპი ან უსასრულოდ მდორე, ან უჩვეულოდ ინტენსიური, ან გაუთავებლად განმეორებადია. სამყაროს ამგვარი მოდელი კი არ „ასახავს“ რეალობას, როგორც ამას დრომოჭმული ფსევდოესთეტიკური კლიშე გვამცნობს, არამედ გ ა რ დ ა ს ა ხ ა ვ მას ნაწარმოების მხატვრულ რეალობად – ისეთად, როგორადაც ის ავტორის წარმოსახვაში არსებობს. დროსთან და სივრცესთან ამგვარი დამოკიდებულების მკაფიო მაგალითია უილიამ ფოლკნერის მოთხრობა „ვარდი ემილისათვის“, რომელშიც წარმოდგენილია მთელი მოდერნისტული მწერლობისათვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები, მათ შორის – სივრცე-დროის ექსპერიმენტი, რომელიც ამ მოთხრობის მხატვრულ სისტემას განსაზღვრავს.

გარეგნული სიმარტივის მიუხედავად, „ვარდი ემილისათვის“ მხატვრული სამყარო რთულია, არაერთნიშნადია, მრავალწახნაგოვანია, თუმცა ნებისმიერი მკითხველი მასში ადვილად აღმოაჩენს იმას, რის აღსაქმელადაც ის პოტენციურად მზად არის. „საშინელებათა“ ჟანრის მოყვარული „ემილის“ აღიქვამს, როგორც ტრადიციულ ამერიკულ „ჰორორს“, რომლის სათავეებიც ედგარ პოსთან და უოშინგტონ ირვინგთან იკარგება. მძაფრი სიუჟეტების მაძიებელს მიიზიდავს მოთხრობაში ოსტატურად ჩაქსოვილი ინტრიგა, ფსიქოანალიზის თაყვანისმცემელს – ოიდიპოსის (თუ „ელექტრას“) კომპლექსის ლამის სიტყვასიტყვითი ილუსტრაცია. ფემინისტური ისტორიების მოყვარული აქ დაინახავს საზოგადოებისაგან გარიყული სამხრეთამერიკელი შინაბერას ცხოვრებისეულ დრამას, მელოდრამების დამფასებელი – კეთილშობილი ქალბატონის ტრაგიკული სიყვარულის ისტორიას, ხოლო ამერიკული სამხრეთის „გარდასულ დღეთა დიდების“ მოტრფიალე – მოთხრობის სოციალურ-ფსიქოლოგიურ ფონს, რომელიც მთელი სიხვედრითაა გაჯერებული იმ დღეთა სევდანარევი მოგონებებით.

ყოველივე ეს ნამდვილად შეადგენს ფოლკნერის მოთხრობის ცალკეულ ასპექტებს და შემთხვევითი როდია, რომ, როგორც კრიტიკოსი ჯონ სკინერი აღნიშნავდა, „მისი სიუჟეტის, თემისა და ხასიათების ინტერპრეტაციას ასობით წერილი მიეძღვნა“, რის გამოც ის ამ ნაწარმოების შემდგომი „ინტერპრეტაციების წინააღმდეგია“ (Skinner 1985: 42). სკინერი უმთავრესად სიუჟეტის ინტერპრეტაციებს გულისხმობდა, თუმცა, უკვე სიუჟეტის თვალსაზრისითაც, მოთხრობა ყოველთვის იწვევდა აზრთა სხვადასხვაობას. ერთ-ერთ ადრეულ წერილში ცნობილ კრიტიკოსს, ლაიონელ თრილინგს ისიც უთქვამს, რომ „ისტორია ქალის შესახებ, რომელმაც თავისი საყვარელი მოკლა და შემდეგ წლების მანძილზე მისი გახრწნილი გვამის გვერდით ემინა, ტრივიალური ჰორორია, ცარიელი ამბავი, რომლის უკან არაფერი იგულისხმება“ (Trilling 1931: 491-92). მოთხრობისადმი მიძღვნილ სხვა წერილთა უმრავლესობაშიც ყურადღება თვით ემილის სახეზე და სიუჟეტზეა გამახვილებული, თუმცა უკვე ავტორისადმი კომპლიმენტარული კუთხით, ან ისტორიულ განზოგადებათა ჭრილში. ჩვეულებრივ, საუბარია იმაზე, თუ „როგორ აგვიწერს ფოლკნერი ამ ტრაგედიის მაგალითზე ანაქრონიზმად ქცეული ამერიკული სამხრეთის სურათს“, რასაც მოჰყვება ხოლმე ოპტიმისტური დასკვნა იმის თაობაზე, რომ „მადლობა ღმერთს, ფოლკნერის პირქუშ სამხრეთულ სამყაროს ბოლო მოეღო და ამერიკა სხვა გზით განვითარდა“. ამა თუ იმ ფორმით, ეს ბოლო თეზისი ფოლკნერისადმი მიძღვნილ უშველებელ ლიტერატურაში საკმაოდ ხშირად მეორდება და თუ მსგავს შაბლონებს ყურადღებას არ მივაქცევთ, უნდა ვიფიქროთ, რომ კრიტიკის ყურადღების მიღმა დარჩა ის ძირითადი, რის გამოც ეს მოთხრობა მეოცე საუკუნის დიდი ლიტერატურის კუთვნილებად, მისი მთავარი ნაკადის ნაწილად აღიქმება.

ფოლკნერის ყველა მოყვარულისთვის „ვარდი ემილისათვის“ კარგად უნდა იყოს ცნობილი, ხოლო დამწყებთათვის ის ადვილად მისაწვდომია როგორც დედანში, ისე სხვადასხვა დროს გამოქვეყნებულ რამდენიმე თარგმანში. მოთხრობის „ამბავზე“ მით უფრო არ ღირს ყურადღების გამახვილება, რომ ფორმალურად ის მართლაც მარტივია, როგორც ყველა ლიტერატურული, კინემატოგრაფიული, ან სატელევიზიო „ჰორორი“ (ტირანი მამისგან ტრამვირებული, გადამწიფებული სამხრეთელი ქალიშვილი ჰკლავს თავის სატრფოს და მის გვამს წლების მანძილზე საძინებელ ოთახში „ინახავს“, სადაც მას მხოლოდ ემილის გარდაცვალების შემდეგ იპოვნიან). ფოლკნერი მართლაც ჰყვება მკვლელობისა და ნეკროფილიის საოცრად პირქუშ ისტორიას, სადაც, საკმაოდ პარადოქსულად, ნაწარმოების მთავარი გმირი – მკვლელი და ნეკროფილი ემილი გრიერსონი როგორც თვით ავტორის, ისე მკითხველის ერთობ მოულოდნელ თანაგრძნობას იწვევს. როგორც თვით ფოლკნერი აღნიშნავდა, მოთხრობის სათაური ალეგორიულია. „ჩანაფიქრი ის იყო, რომ არსებობს ქალი, რომელსაც ტრაგედია გადახდა თავს და ამ ტრაგედიას ვერაფერს ვუშველით და მე ის მეცოდება. ეს მხედრული სალამივით იყო... ქალბატონს ვარდი უნდა მიართვა ისევე, როგორც მამაკაცის მისასალმებლად ჭიქა ვისკი უნდა ასწიო“ (Faulkner 1956: 70-71). როგორც წერენ და ამბობენ ხოლმე ამ მოთხრობაზე მსჯელობისას, ემილი ერთდროულად დამნაშავეც არის და მსხვერპლიც და მარტოხელა ქალისადმი ამ „თანაგრძნობის ეფექტს“ ფოლკნერი მისი ცხოვრების ისტორიის ოსტატური თხრობით გამოხატავს.

საინტერესოა, თუ რა ხერხებით წარმოსახავს ფოლკნერი თავის მდებარე ურჩხულს მისივე გარემოს მსხვერპლად, როგორ ჰქმნის თავისი მოთხრობის ქვეტექსტებით დახუნძლულ „რუკას“, რომელიც, როგორც ყველა რუკა, მხოლოდ კომპაქ-

ტური სურათია იმ რეალური ან წარმოსახვითი ტერიტორიის, რომელსაც ის აღნიშნავს. თუ უფრო დავკონკრეტდებით, საინტერესოა, თუ როგორ გარდასახავს ფოლკნერი მშობლიურ ამერიკულ სამხრეთს თავისი მოთხრობის მხატვრულ რეალობად – ნაწარმოების შინაგანი სივრცე და დრო ხომ ფოლკნერის ფანტაზიის ისეთივე ნაყოფია, როგორც თვით ემილის ისტორია, რომელიც ამ გამოგონილ სივრცე-დროში ხდება. მოთხრობის მხატვრულობაზე მსჯელობისას „ისტორიული მართებულობის“ კრიტერიუმი არ გამოდგება, რადგან ამ შემთხვევაში რეალობა მხოლოდ ბიძგს აძლევს ფოლკნერის უშრეტ ფანტაზიას. თვით ის მასალა, რომელსაც ფოლკნერი მხატვრულად გარდასახავს, სხვა არაფერია, თუ არა მისივე პირადი შთაბეჭდილებები და კიდევ საკითხავია, რამდენად შეესაბამება ეს შთაბეჭდილებები იმჟამინდელი სამხრეთის ობიექტურ სურათს. ანდა რას ნიშნავს, საერთოდ, „წარსულის ობიექტური სურათი“? როგორც ზნეობრივ, ისე ესთეტიკურ კატეგორიებში წარსულის აღქმა რელატიურია – ყოველი ახალი თაობა თავიდან ახდენს მეხსიერებაში შემონახული ფაქტების ინტერპრეტაციას, რაც შეუძლებელს ხდის ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილ კრიტერიუმთა არსებობას. წარსულის შეფასება მხოლოდ იმ დროისათვის არის მართებული, რომელშიც ეს შეფასება ხდება, რადგან ადრე თუ გვიან მოვა სხვა დრო და ის სულ სხვაგვარად დაინახავს ერთი შეხედვით ურყევ ჭეშმარიტებებს. ფოლკნერის პროზის „დრამატურგიული“ ეფექტიც ამ საყოველთაო წარმავალობასთან უიმედო ბრძოლის წარმოსახვაში გამოიხატება. დროის უმოწყალო დინებასთან დაკავშირებული განცდა ხშირად განსაზღვრავს საკუთარ პერსონაჟებთან ფოლკნერის დამოკიდებულებასაც. აქედან – ის ერთი შეხედვით უცნაური თანაგრძნობა, რომელსაც მწერალი თავის ოდიოზურ სამხრეთელ შინაბერას, ემილი გრიერსონს უცხადებს („ქალბატონს უნდა ვარდი მიართვა...“).

მეტად საყურადღებოა ავტორისეული თხრობის უჩვეულო დინება – მოსალოდნელ სიუჟეტურ კავშირთა რღვევა, სისტემატური რეტროსპექციები, გაკვრით ნახსენებ „წვრილმანთა“ სიღრმისეული მნიშვნელობა, სხვადასხვა დროის რეალიათა აღრევა და მთავარ სახე-სიმბოლოთა ასოციაციური ურთიერთკავშირი. მწერლის მიერ შექმნილი რეალობა მის მხატვრულ მეთოდს ეფუძნება, რომელიც კონკრეტულ ნაწარმოებში სხვა არაფერია, თუ არა ამ ნაწარმოების პოეტიკა. აქედან გამომდინარე, საინტერესოა მოთხრობის არქიტექტონიკა, იმ რთული, გავრცობილი მეტაფორის სტრუქტურა, რასაც წარმოადგენს „ვარდი ემილისათვის“, როგორც მხატვრული მთლიანობა. მთავარი ხომ იმდენად თვით ემილის ისტორია არ არის, რამდენადაც ამ ისტორიის გადმოცემის გზა, რომელიც მკითხველზე ზემოქმედების ხარისხს განსაზღვრავს. სწორედ ამ გზით მიღწეული განცდით-ინტელექტუალური ეფექტი აქცევს „ვარდს ემილისათვის“ მოდერნისტული პროზის შედეგად, თორემ შემადრწუნებელ დანაშაულთა ისტორიებით ბულვარული პრესა ფოლკნერის დროსაც აჭრელებული იყო და დღესაც აჭრელებულია.

მოთხრობის, როგორც ჟანრის, ძირითადი სირთულე მისი კომპაქტურობაა. დიდი, ეპიკური ტილოს შექმნისას თითქოს თვით ჟანრის სპეციფიკა „ეხმარება“ ავტორს, რათა ნაწარმოებში უშუალოდ თქმულმა ადეკვატურად ასახოს მისი სიღრმისეული განზომილება და დიდი მხატვრული სათქმელი შესაბამისი მხატვრული ფორმით განხორციელდეს (როგორც ეს, ვთქვათ, ტოლსტოის „ომსა და მშვიდობაში“ ხდება). ცხადია, მონუმენტალურ თხრობას თავისი სპეციფიკური სირთულეები გააჩნია, მაგრამ პირწმინდად თხრობითი თვალსაზრისით ბევრად უფრო ძნელი უნდა იყოს მცირე პროზაულ ფორმაში მთელი მხატვრული სამყაროს „ჩატევა“. უკვე ჟანრობრივად,

მოთხრობა სიტყვათა უკიდურეს ეკონომიას ითხოვს და რაც უფრო ვრცელია მისი განცდით-ინტელექტუალური კონტექსტი, მით უფრო ეკონომიურია (ან უნდა იყოს ეკონომიური) ავტორისეული სიტყვათხმარება. მართალია, ხშირად ეს „ეკონომია“ მოჩვენებითია და ზოგი ავტორი საგანგებოდ მიმართავს ხოლმე „მრავალნიშნად“ პაუზებსა და სიტყვათსიძუნწეს, რომელთა უკან არაფერი არ იმალება, მაგრამ სულ სხვაა ფოლკნერი. მისი ლაკონიურობა უშველებელ შინაგან სივრცეს იტევს, ყოველი სიტყვა ლამის პოეტურ ხატად იქცევა და ინტენსიურ განცდითს, ან სიმბოლურ შინაარსს გამოხატავს.

დიდი მოდერნისტები ვირტუოზულად ფლობდნენ მონტაჟის ტექნიკას და როგორც, ვთქვათ, ფელინისი, ან ვისკონტის რომელიმე ფირის კომპიუტერზე კირკიტისას, მისი ათასგზის გადახვევა-გადმოხვევისას შეუძლებელია ზედმეტი, ან უფუნქციო კადრის აღმოჩენა, ისე მათ მოთხრობებშია წარმოუდგენელი „შემთხვევითი“, ან დანიშნულებას მოკლებული სიტყვის მიგნება. ჯერ კიდევ ტომას ელიოტი აღნიშნავდა, რომ „მწერლური შრომის უდიდესი ნაწილი კრიტიკული ხასიათისაა. ეს არის გაცრა, შერწყმა, კომბინირება, აგება, წაშლა, ჩასწორება, გადამოწმება და მთელი ეს საშინლად მძიმე შრომა იმდენადვე კრიტიკული, რამდენადაც შემოქმედებითი ხასიათისა“ (Eliot 1999: 30). არსებითად იგივეს ამბობს ფოლკნერიც, ვირჯინიის უნივერსიტეტის სტუდენტებთან საკუთარ შემოქმედებით პროცესზე საუბრისას: „როდესაც ბოლოს ქაღალდზე დაალებ ნაფიქრალს, მერე იწყება სწორება, რადგან ის, რაც დაწერე, მთლად ის არ არის, რაც გინდოდა რომ ყოფილიყო, და იწყებ შეცვლას, ჩასწორებას, რედაქტირებას... ყველა ღონეს ხმარობ, რომ იდეალურ სრულყოფილებას მიაღწიო, რასაც, რა თქმა უნდა, ვერასოდეს მიაღწევ“. ამიტომაც არის, რომ ყოველ ლექსიკურ ერთეულს, ყოველ სახეს, რასაც მწერალი იყენებს და ხში-

რად არც კი იყენებს, არამედ მხოლოდ გულისხმობს უკვე ნახსენების განუმეორებლად, მის უსასრულოდ კომპაქტურ ტექსტში მეტად მნიშვნელოვანი, სიღრმისეული დატვირთვა ენიჭება. ერთ-ერთი ასეთი საკვანძო სიტყვა-სიმბოლოა „მტვერი“, რომლის ასოციაციური რიგი მოთხრობაში უამრავ მნიშვნელობებს მოიცავს, „მიწა ხარ და მიწადვე მიიქცევი“-ს ძველადთქმისეული შეგონებიდან პირწმინდად ყოფით-ჰიგიენურამდე (თუ სამხრეთული ჯეფერსონის მტვირთან ქუჩებს წარმოვიდგინებთ და ემილის სახლს, სადაც მოთხრობის მოქმედება ხდება). სიტყვა „მტვერი“, როგორც გარდასულ დღეთა სიმბოლო, ათგვერდიან მოთხრობაში შვიდჯერ არის ნახსენები. მტვერი უხვად ადევს ემილის ავეჯს, მტვერი გვხვდება მის საძინებელში – ბერონის ნივთები, რომლებსაც იქ იპოვნის, ხელში აღებისას, დამტვერილ ტრიუმოს ზედაპირზე ნახევარმთვარის ანაბეჭდს ტოვებს. უნდა ვივარაუდოთ (და ამგვარი „სავარაუდო“ მინიშნებები მოთხრობაში მრავლად არის გაბნეული), რომ ქალაქის მესვეურებიც სწორედ მტვრის მოსაშორებლად იხმობენ ჩრდილოეთიდან მუშებს, რათა მათ მტვირთან ქუჩებში ქვაფენილი დააგონ. თავისთავად, მთვლემარე და თითქოს დროში გაყინულ სამხრეთულ ქალაქში ქუჩების მოპირკეთება უკვე პროგრესისა და მასთან ერთად ცვლილების, მოქმედების, დროისმიერების შემოდგენას ნიშნავს. როგორც ფილოსოფიურ, ისე ზოგადკულტურულ წარმოდგენებში, დრო ჯერ კიდევ არისტოტელეს დროიდან მოქმედების საზომად არის მიჩნეული და ის, რომ ჯეფერსონში ჰომერ ბერონის ჩამოსვლასთან ერთად მოქმედების ინტენსიფიკაცია იწყება, უპირველეს ყოვლისა თვით დროის და, მასთან ერთად, კარსმომდგარ ცვლილებათა ინტენსიფიკაციას გულისხმობს. „ფოლკნერისათვის დროის ალეგორიული გამოხატვის მთავარი საშუალებაა ადამიანთა სხეულების სივრცეში მოძრაობაო“, – მართებულად

აღნიშნავს ჯ. ჰილის მილერი (Miller 2003: 91), თუმცა ფოლკნერის რთული, ქვეტექსტებით დატვირთული სახეების მხოლოდ „სივრცეში მოძრავ დროის ალეგორიებად“ წარმოდგენა გამარტივება იქნებოდა. დროსთან დაკავშირებულ ასოციაციას მოთხრობის ყველა სახე შეიცავს, მათ შორის, „უძრავიც“ (ემილის სახლი, მტვერი ამ სახლში, მოლბერტზე მიყუდებული მამის სურათი და სხვა). „ვარდში ემილისათვის“ დროის მიერია თვით სივრცე – მოთხრობის მთელი დრამატურგია იმას გამოხატავს, რომ დროისგან დაცლილ სივრცეში არსებობა წარმოუდგენელია, რომ ასეთი სივრცე არც არსებობს რეალურად. ამ აზრით გაჯერებულია მოთხრობის მთელი მხატვრული ქსოვილი, ის წარმოადგენს მისი პოეტიკის ქვაკუთხედსაც, თუმცა სიუჟეტურად მკითხველის მთელი ყურადღება ინტრიგაზეა გადატანილი და სრული ილუზიაა შექმნილი იმის, რომ მკვლევლობის ფაქტი მოთხრობაში ძირითადია.

დრო, როგორც პოეტიკური კატეგორია, მოთხრობაში ალბათ კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ის სივრცე, რომელშიც მისი მოქმედება ხდება. „ვარდი ემილისათვის“ ერთ-ერთი ძირეული სპეციფიკა ის არის, რომ თხრობითი დრო მასში ასახულ მოვლენათა თანმიმდევრობას არ შეესაბამება. პირიქით, ის თითქოს უპირისპირდება ამ თანმიმდევრობას და, მასთან ერთად, იმ ობიექტურ, „საათის“ დროს, რომელშიც ეს მოვლენები წესით უნდა ხდებოდეს და თითქოს ხდება კიდევ. საათის დროისგან განსხვავებით, წარმოსახვითი დრო მოთხრობაში პირველივე წინადადებიდან უკან იხევს – თვით მოხუცი ემილის დაკრძალვიდან (რითაც იწყება თხრობა), მასთან ქალაქის ახალი მესვეურების სტუმრობით (რაც მანამდე მოხდა), შემდეგ სახლიდან გამოსული სუნის გამო მოსულ თანამოქალაქეთა განდევნით (რაც კიდევ უფრო ადრე მოხდა, როდესაც მამამისი უკვე გარდაცვლილი იყო) და ბოლოს, მის ახალგაზრდობაში

მამამისის გარდაცვალების და მასთან დაკავშირებულ ამბავ-
თა აღწერით. დროის უკანსვლის მარგინალურ წერტილად შე-
იძლება ჩაითვალოს მთხრობელის მიერ ემილის ბების დის,
ლედი უაიეტის გახსენება, „რომელიც ბოლოს სულ გააჟიდა“
და ვისგანაც, ქალაქის წარმოდგენით, გრიერსონებს კუდაბი-
კობა გენეტიკურად მოსდგამთ.

ემილის მამა მოთხრობაში ყველგან ფიგურირებს, მაგრამ ში-
ნაგანი დროის აგებულებასთან დაკავშირებით ნიშანდობლი-
ვია მისი სამი გამოჩენა: დასაწყისში მოლბერტზე მოთავსებულ
მის სურათს ხედავენ „ქალაქის ახალი მესვეურები“, როდესაც
ისინი ემილის გადასახადებზე სასაუბროდ ესტუმრებიან. შემ-
დეგ, როგორც ბევრად უფრო ადრინდელ ამბავს, მკითხველი
შეიტყობს, რომ ემილი სამი დღის განმავლობაში ჯიუტად
უარყოფდა გარდაცვლილი მამის სიკვდილს, და ბოლოს, უკ-
ვე თვით ემილის დაკრძალვისას, მამა ისევ მოლბერტზე აყუ-
დებული სურათიდან უტყერს შეკრებილ საზოგადოებას. მამის
გარდაცვალების შემდეგ, ჰომერ ბერონის გამოჩენა-გაქრობისა
და ემილის ფინალური კარჩაკეტილობის თემატური ხაზით,
თხრობითი დრო „უკან ბრუნდება“ და წრე იკვრება ისევ ემი-
ლის დაკრძალვის აღწერით. ეს ერთიანი ციკლი, რომელიც
მთავრდება იქ, სადაც იწყება, მთხრობელის მიერ მოყოლი-
ლი ისტორიის ფორმით არის გადმოცემული – მთელ „ამბავს“
ჰყვება ერთობ გაურკვეველი პირველი პირის მრავლობითი
მთხრობელი „ჩვენ“, რომელიც ჯეფერსონის მთელ მოსახლეო-
ბას არ განასახიერებს, როგორც ეს, შესაძლოა, თავიდან მოეჩვენ-
ნოს მკითხველს, რადგან მის თხრობაში ხშირად ჩნდება ადა-
მიანთა ჯგუფები, რომელთაც ის განესხვისება. მთხრობელი
თავს განაცალკევებს როგორც „ქალაქის ახალი მესვეურების“
და მათი შვილებისაგან, ისე მოხუცებისგან, რომლებიც ემილის
დაკრძალვას კონფედერატების გაცვეთილ ფორმაში გამოწყო-

ბილნი ესწრებიან. რადგან მოხრობელი ემილის მთელ ცხოვრებას ჰყვება, როგორც თვითმხილველი, ის ქალაქის მკვიდრთა იმ თაობას უნდა წარმოადგენდეს, რომელსაც „ქალაქის მანდილოსნებიც“ (the ladies) ეკუთვნიან, მათ შორის – ბაკტისტი მღვდელი და მისი მეუღლე, ვისი ინიციატივითაც ემილის ალაბამელი ბიძაშვილები ესტუმრებიან. სწორედ ეს საშუალო კლასისა და საშუალო ასაკობრივი კატეგორიის ხალხი შეადგენს იმ სოციალურ ბირთვს, რომელიც ზნეობრივ და ინტელექტუალურ ამინდს ჰქმნის ჯეფერსონში. მათი ფასეულობითი განსჯა ემილის განადიდებს და სათაყვანებელ კერპად აქცევს. იმავდროულად, მოხუცი შინაბერა მათში ცნობისმოყვარეობას და შეცოდების ემოციასაც აღძრავს. ყოველ შემთხვევაში, მოთხრობის კითხვისას რჩება შთაბეჭდილება, რომ ქალაქის ზრდასრული მოსახლეობის უდიდეს ნაწილს, რომელსაც „მანდილოსნები“ განასახიერებენ, ემილის თვალთვალის და მასზე ჭორობის მეტი სხვა უფრო მნიშვნელოვანი საქმე არ გააჩნია. ემილი მათი ფსიქოლოგიური სამყაროს ცენტრს წარმოადგენს.

დროისადმი განსაკუთრებულ დამოკიდებულებას ასახავს მოთხრობის ენობრივი ფაქტურაც – მისი სინტაქსი გადატვირთულია დროის გარემოებებით, ტექსტის დიდი ნაწილი დროსთან დაკავშირებული ფრაზებისა და სიტყვათშეთანხმებებისგან შედგება. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ფოლკნერს სურს თხრობის ყოველი დეტალი რომელიმე კონკრეტულ მომენტს, დღეს, თვეს, ან წელს შეუსაბამოს, ან იმ დროს, რომელიც რაღაც ამბავს წინ უსწრებდა, ან იმას, რაც შემდეგ მოხდა, ან იმას, რაც სხვა ამბავს დროში დაემთხვა. მთელ ამ დროისმიერ ორომტრიალში მოვლენათა რეალური თანმიმდევრობა მკითხველისათვის ერთობ მნელი დასადგენია. მოთხრობაში მრავლად არის ისეთი ფრაზები, როგორიცაა „ერთ დროს“, „იმ დამეს“, „კარგა ხანს“, „მას შემდეგ, რაც...“, „ერთი კვირის

თავზე“, „მეორე ღამეს, უფრო სწორად, ნაშუადამევს,“ „ერთი-ორი კვირის შემდეგ,“ „რვა თუ ათი წლის წინათ“, „წლის პირველ რიცხვში“, „თებერვლის დამდეგს“, „სულ ცოტა, ათი წელი იქნებოდა“, „ოცდაათი წლის წინათ“, „1894 წლის იმ დღიდან, როდესაც“, „ათი წლის გარდაცვლილი იყო“, „ოცდაათს მიღწეული მის ემილი ისევ გაუთხოვარი იყო“, „მამამისის სიკვდილის შემდეგ აღმოჩნდა, რომ...“, „მეორე დღეს მანდილოსნები დამწკრივდნენ“, „სამი დღე ამ სიტყვებით ისტუმრებდა“ და სხვა მრავალი. ამგვარი „დროით შეპყრობილობის“ მკაფიო მაგალითია თხრობა იმის შესახებ, რომ „იმ დროიდან მოყოლებული, მისი შემოსასვლელი კარი სულ დაკეტილი იყო, გარდა ექვსი თუ შვიდი წლისა, როდესაც ის დაახლოებით ორმოცი წლისა იყო და ფაიფურის მოხატვის გაკვეთილებს იძლეოდა“ (From that time on her front door remained closed, save for a period of six or seven years, when she was about forty, during which she gave lessons in china-painting).

„ობიექტურ“ დროზე სისტემატიური ორიენტაციით, ფოლკნერი თითქოს მონიშნავს ემილის ცხოვრების ქრონოლოგიას, ათავსებს მას ერთგვარ ფსევდოისტორიულ კონტექსტში, ხოლო მეორე მხრივ, მკითხველის ყურადღება გადააქვს აწმყოდან ჯერ უახლოეს წარსულზე, შემდეგ მანამდე მომხდარ ამბებზე, შემდეგ კიდევ უფრო ადრინდელზე და ბოლოს ძველი ამბებიდან უბრუნდება ისევ უშუალო წარსულს და, ბოლოს, აწმყოს. მაგალითად, მოთხრობის ბოლოს, ემილის გარდაცვალებამდე, „ქალაქის ახალი მესვეურები“ მას საგადასახადო უწყებებს უგზავნიან, რომლებსაც შემდეგ თვითონაც მოჰყვებიან, მაგრამ ამის შესახებ მკითხველი უკვე მოთხრობის დასაწყისში იყო ინფორმირებული, მას შემდეგ, რაც საუბარი იყო ემილის გარდაცვალებაზე. პირველად გადასახადების გადახდას ემილის სწორედ გარდაცვალების შემდეგ, მოთხრობის პირველსა-

ვე ნაწილში ითხოვენ, მეორედ კი „საგადასახადო უწყებების მიღება“ წინ უსწრებს მისი დაკრძალვის აღწერას. ამგვარად, მოთხრობის დასაწყისში აღწერილი მოვლენები (დაკრძალვა, მამის პორტრეტის ხსენება, გადასახადებზე უარი) ერთგვარ სარკისებრ სიმეტრიას ჰქმნის მის დასასრულში მოცემულ დეტალებთან (ისევ გადასახადების ხსენება, ისევ მამის პორტრეტი, ისევ დაკრძალვის აღწერა). ფაქტობრივად, მთხრობელის მიერ მოყოლილი ემილის ცხოვრების მთელი ამბავი ამ ორ მომენტს შორის ხდება (გარდაცვალება/გადასახადები – გადასახადები/გარდაცვალება), რაც, უნდა ვიფიქროთ, გავრცობილი ტრავესტიაა ბენჯამინ ფრანკლინის ცნობილი ფრაზისა იმის შესახებ, რომ „გარდაუვალი ამქვეყნად მხოლოდ სიკვდილი და გადასახადებია.“ საინტერესოა, რომ დროსთან ჭიდილი, რომელიც ემილის სახის ძირითად მახასიათებელს შეადგენს, მეტაფორულად სწორედ გადასახადების გადახდაზე უარის თქმაში (ფაქტობრივად – სიკვდილის ფაქტის აღიარებაზე უარის თქმაში) გამოიხატება. ფოლკნერი სრულიად მოულოდნელ, ერთი შეხედვით ალოგიკურ და განსხვავებულ ცნებით სიბრტყეებში არსებულ სახეებს იხმობს თავისი სათქმელის გამოსახატავად. მოთხრობის კონტექსტში „გადასახადები“ იქცევა არა მხოლოდ დროში რეალური ცხოვრებისა და მისგან განუყრელი სიკვდილის ევფემიზმად, არამედ თვით დროის მეტაფორად, რომელსაც ემილი თავგანწირვით ებრძვის და უარყოფს – შემთხვევით როდი უმეორებს ის მასთან სტუმრად მოსულ ქალაქის ახალ მესვეურებს ხუთჯერ (!) ერთსა და იგივე ფრაზას: „მე ჯეფერსონში გადასახადებს არ ვიხდი!“ როდესაც მერიის წარმომადგენლები მას შეეკამათებიან, ის მათ საკითხის გასარკვევად იმ დროისათვის უკვე ათი წლის გარდაცვლილ ყოფილ მერთან, პოლკოვნიკ სარტორისთან აგზავნის. მოთხრობაში ემილი სამჯერ კატეგორიულად უარყოფს სიკ-

ვდილს და მასთან ერთად დროს, დროში არსებულ მოვლენათა წარმავლობას, აწმყოს წარსულში განუხრელ გადასვლას და მომავალ ცვლილებათა გარდუვალობას: პირველად, როდესაც ის უარყოფს პოლკოვნიკ სარტორისის სიკვდილს, მეორედ, როდესაც უარყოფს მამის გარდაცვალებას და მესამედ – როდესაც გარდაცვლილი ჰომერ ბერონის გვამს მრავალი წლის განმავლობაში საძინებელში ინახავს. მეტად ნიშანდობლივია, რომ ეს დროის უარყოფა მინიშნებების სახით მოთხრობის ხატოვან ქსოვილშია განხორციელებული, ხოლო ხმამაღალი და კატეგორიული დეკლარაციის სახით დროის უარყოფას ემილი სწორედ გადასახადებზე უარის თქმით აცხადებს, რაც, თავის მხრივ, ფოლკნერის მეტაფორული აზროვნების უნიკალურ დონეზე მეტყველებს. დროის დინებასთან შეუფუებლობის, მასთან ჭიდილის უფრო ქარაგმული, მრავალნიშნადი და მაღალმხატვრული წარმოსახვა ძნელად წარმოსადგენია.

ორმოცდარვა წელს მიღწეული ემილი „უკანასკნელად ჩარაზავს შემოსასვლელ კარს“, რის შემდეგაც „ქალაქი“ მხოლოდ პირველი სართულის ფანჯარაში თუ მოჰკრავს თვალს მის სილუეტს (სახლის მეორე სართული ჩაკეტილი აქვს). სამაგიეროდ, იგივე ქალაქი მრავალი წლის მანძილზე თვალს ადევნებს, როგორ ჭადარავდება და მხრებში იხრება მისი ზანგი მსახური, რომელიც დაკრძალვის შემდეგ უგზოუკვლოდ ქრება. ემილი სამოცდათოთხმეტი წლის გარდაიცვლება, რაც, თუ მხედველობაში მივიღებთ ბერონთან მისი გამიჯნურობის დროს (გაზაფხული მამის გარდაცვალების შემდეგ, 1895 წელი, როდესაც ის 31-32 წლისა იქნებოდა და 1896-98, როდესაც ჰომერ ბერონი გაქრა), დაკვირვებულ მკითხველს მიახვედრებს, რომ ბერონის გვამს ის თავის საძინებელში მთელი ორმოცი წლის განმავლობაში ინახავდა (შემდეგ ეს ორმოცი წელი ნახსენებიც არის მოთხრობაში). ობიექტური დროის დინებას ფოლკნერი მხო-

ლოდ ქარაგმულად მიანიშნებს, რადგან მისთვის მთავარი ის დროა, რომელიც თხრობას მისდევს, ანუ „მოთხრობელის დრო“. საათის დრო, რომელიც მოთხრობაში ხშირად არის მინიშნებული, ფოლკნერს თითქოს იმისთვის სჭირდება, რომ თხრობას რეალობის ილუზია შეუქმნას, „მიაბას“ ის კონკრეტულ ისტორიულ დროს, თუმცაღა ამ „ისტორიულ“ დროსაც მწერალი მხატვრულ დროდ აქცევს. ეს დრო შემოიფარგლება ემილის ცხოვრების ქრონოლოგიით, მაგრამ მთლიანად მოთხრობის მხატვრულ სამყაროს მწერალი ერთგვარად გამოჰყოფს, განაცალკევებს რეალური ისტორიისაგან. ამავე დროს, „ისტორიულ“ დროზე მინიშნებებით, ფოლკნერი უბიძგებს მკითხველს, რომ მან ემილის ცხოვრების ქრონოლოგია თავად აღადგინოს, რის შედეგადაც მკითხველი აღმოაჩენს, რომ ემილი ჯერ კიდევ ლინკოლნის პრეზიდენტობისას, სამოქალაქო ომის დროს დაბადებულია (1864) და „დიდი დეპრესიის“ (1929-1939) მიწურულს გარდაცვლილა (1938). ქვეყნის ისტორიის მთელი ეს უმნიშვნელოვანესი მოვლენებით აღსავსე, გრანდიოზული ეპოქა, როდესაც ამერიკა ოკეანისგაღმური პროვინციიდან მსოფლიოს წამყვან სახელმწიფოდ იქცა, მოთხრობაში მინიშნებულად არ არის, ის მოთხრობის მხატვრულ სამყაროში არანაირად არ აღწევს. „ისტორიული“ დროის ერთადერთ ათვლის წერტილად ფოლკნერი საგანგებოდ ახსენებს სრულიად უმნიშვნელო თარიღს –1894 წელს და დაკვირვებული მკითხველიც მხოლოდ ამ თარიღიდან გამომდინარე აღადგენს მოთხრობის „ობიექტურ“ ქრონოლოგიას. ეს ის წელია, როდესაც ემილის მამა გარდაიცვალა და როდესაც თვითონ ემილი, როგორც ფოლკნერი აღნიშნავს, „ოცდაათს მიღწეული იყო“. ჯეფერსონში დროთა ცვლილების მაუწყებელი თითქმის არაფერი ხდება – უბრალოდ, ქალაქში მოდის მმართველთა ახალი თაობა – „პოლკოვნიკ სარტორისის თანამედროვეთა მემკვიდრეები“,

რომლებიც ემილის თავიანთ შვილებს უგზავნიან ფაიფურის მოხატვის სასწავლებლად. ბოლოს ესენიც „გაიზარდნენ, წავიდ-წამოვიდნენ და შვილებსაც ... აღარავინ უგზავნიდა.“ ამგვარად, 74 წლის მანძილზე ჯეფერსონში სამი თაობა იცვლება, მაგრამ ზანტად მთვლემარე სამხრეთულ ქალაქს არსებითი სი-ახლეები არ ეტყობა. თუ არ ჩავთვლით იმას, რომ ერთ მშვენიერ დღეს „ჩრდილოეთიდან“ ჩამოდის ხუმარა და ენერგიული ჰომერ ბერონი – იანკი, რომლის სერიოზულად აღქმა, ქალაქის მკვიდრთა აზრით, წარმოუდგენელია.

დროისმიერი რეალიებით სისტემატური მანიპულირება ნაწარმოებში ობიექტური დროის ფაზების აღრევას, თხრობით სივრცეში მათ შეკუმშვას ემსახურება. ამავე საშუალებებით წარმართავს ფოლკნერი მისთვის სასურველი მიმართულებით დროის დინებასაც. ფაქტობრივად, „ვარდი ემილისათვის“ მხატვრული დროის ორ კონცეფციას იტევს – ემილის ცხოვრება „ობიექტურად“ ქრონოლოგიურია, ის თითქოს საათის დროში მიდის და ეს საათის დრო, რაღა თქმა უნდა, წრფივია. მეორე მხრივ, „თხრობითი დრო“, რომელშიც მთხრობელის მიერ მოყოლილი ამბავი ხდება, წრფივი სულაც არ არის, პირიქით, ის წრიულია. თხრობა „ციკლურად“ მიედინება, მაგრამ ამ ციკლში ფოლკნერი სისტემატურად მიანიშნებს დროის „ობიექტურ“ სვლაზეც. მკითხველის მეხსიერებაში რჩება ისტორიული დროის იმიტაცია – დაახლოებით ნახევარი საუკუნე, ემილის ყმაწვილქალობიდან მის გარდაცვალებამდე, ან (თუ გარდაცვლილი პოლკოვნიკ სარტორისის და შეშლილი ლედი უაიეტის სახეებს გავიხსენებთ) სადღაც სამოცდათხუთმეტი წელი, ემილის დაბადებიდან. ეს „ობიექტური“ ქრონოლოგია, ერთი შეხედვით, თხრობის ციკლურობისგან განსხვავებულია, მაგრამ მოთხრობის ნარატივი დროშია არეული, წარსული მასში ხშირად წინ უძღვის იმ მომავალს, რომელიც თხრობის მომენ-

ტისათვის უკვე წარსულია, პარალელურად – მთხრობელის აწმყო ცნობიერება „იხსენებს“ წარსულს, რომელიც მანამდე მომხდარი ამბებით არის განპირობებული და იმ ამბებისთვის მომავალია, თუმცა ემილის დაკრძალვის დროისთვის ყოველივე წარსულია და თვით დაკრძალვაც წარსულში გადადის, როდესაც თანამოქალაქეთა ჯგუფი მოთხრობის ბოლოს მის საძინებელში აღწევს. საკმაოდ ბუნდოვანია ემილის მამის გარდაცვალების თარიღიც – ტექსტში არ არის დაზუსტებული, 1894 წელი მისი გარდაცვალების თარიღია, თუ მხოლოდ ის დრო, როდესაც პოლკოვნიკმა სარტორისმა ემილი გადასახადებისგან გაათავისუფლა. შემდეგ თხრობაში ირკვევა, რომ ეს ლეგენდაა, თავის დროზე თვით სარტორისის მიერ გრიერსონების ოჯახის პატივისცემით გამოგონილი და გადასახადებისაგან გაათავისუფლების არავითარი საბუთი არ არსებობს, რასაც „ქალაქის ახალი მესვეურები“ დაადგენენ. შესაბამისად, ლეგენდას წარმოადგენს „გათავისუფლების“ თარიღიც – ის მხოლოდ თვით ემილის და ქალაქის მეხსიერებაში არსებობს. არსებობდა ის პოლკოვნიკ სარტორისის ცნობიერებაშიც, რომელიც ნაწარმოების პირობითი აწმყოსთვის „უკვე ათი წლის მკვდარია“, თუმცა ემილი მასზე, როგორც ცოცხალზე, საუბრობს („მიაკითხეთ პოლკოვნიკ სარტორისს!“). ამგვარად, პირობითობას იძენს არა მხოლოდ ემილის გადასახადებისაგან განთავისუფლების დრო, არამედ ასოციაციურად მასთან მიბმული მამის გარდაცვალების თარიღიც. ტექსტში მხოლოდ ის არის ნათქვამი, რომ ეს მოხდა „1894 წლის იმ დღიდან... როდესაც მერმა, პოლკოვნიკმა სარტორისმა ემილი გადასახადებისგან გაათავისუფლა, გაათავისუფლა სამუდამოდ, მამის სიკვდილის შემდეგ“ (“... dating from that day in 1894 when Colonel Sartoris, the mayor... remitted her taxes, the dispensation dating from the death of her father on into perpetuity”). ნახსენებია ისიც, რომ მამის გარდაც-

ვალეზისას ემილი „ოცდაათს მიღწეული იყო“, მაგრამ არაფერი არ არის ნათქვამი იმის შესახებ, ემთხვეოდა თუ არა მამის სიკვდილი გადასახადებისაგან განთავისუფლებას. კრიტიკოს ჯინ მურის ცნობით (Moore 1992: 197), მისთვის ხელმისაწვდომ ადრეულ ხელნაწერში გადასახადებისაგან განთავისუფლება თარიღდება „1904 წლის იმ დღით, როდესაც პოლკოვნიკმა სარტორისმა... 16 წლით ადრე გააუქმა მისი გადასახადები, მამამისის გარდაცვალების დროიდან სამუდამოდ“ („...that day in 1904 when Colonel Sartoris ... remitted her taxes dating from the death of her father 16 years back, on into perpetuity“), რაც ლოგიკურ შეუსაბამობას შეიცავს, რადგან გამოდის, რომ ემილი მამის გარდაცვალების შემდეგ გადასახადებს 1904 წლამდე 16 წლის განმავლობაში იხდიდა. მოთხრობაში კი გარკვევით ჩანს, რომ ემილის საერთოდ არასოდეს არავითარი გადასახადი არ გადაუხდია. თუ მოთხრობის საბოლოო, „კანონიკური“ ტექსტიდან გამოვალთ, უნდა ვივარაუდოთ, რომ თუ ემილი 1894 წელს გათავისუფლდა გადასახადებისგან, მამამისიც იმ წელს უნდა გარდაცვლილიყო, რადგან მამის სიცოცხლეში პირადად მას გადასახადებს ვერავინ ვერც დააკისრებდა და ვერც გაუუქმებდა. საბოლოოდ, ამასაც მკითხველი მხოლოდ მოთხრობელის სიტყვებიდან ასკვნის, რადგან ავტორი სიტუაციისგან სრულიად განზეა გამდგარი და მოთხრობაში თითქოს არც არსებობს. მაგრამ მოთხრობელის ნათქვამზე დაყრდნობით გამოდის, რომ ემილი, რომელიც 1864 წელს დაიბადა, სამოცდათოთხმეტი წლის ასაკში მაშინ გარდაიცვლებოდა (1938), როდესაც თვით ნაწარმოები მის შესახებ უკვე კარგა ხნის დაწერილი (1929) და გამოქვეყნებულიც (1930) იყო. მურის მიკვლევულ ხელნაწერშიც ემილი ოცდაათის ხდება არა 1904 წელს, არამედ 16 წლით ადრე და, შესაბამისად, 1904 წლისათვის ის უკვე ორმოცდაექვსის იქნებოდა. ეს არ ცვლის იმ უცნაურობას, რომ მისი გარდაცვა-

ლების თარიღი (1932 იქნება თუ 1938) რეალურ დროში თვით მოთხრობის შექმნის თარიღს მოსდევს და მხოლოდ ექსტრა-ტექსტუალურ მომავალში „მოხდება“, თუმცა მოთხრობაში ეს მომავალი უახლოეს წარსულში, ლამის აწმყოში ხდება. წარმოუდგენელია, მხატვრული დროის მთელი ეს ფანტასმაგორია ისე ასახულიყო ნაწარმოებში, რომ ის ფოლკნერს „შეუმჩნეველი“ დარჩენოდა – ცხადია, ეს არც შემთხვევითობაა და არც დიდი მწერლის „წვრილმანი დაუდევრობა“. უბრალოდ, „ემილი“, როგორც მაღალი მოდერნიზმის ყველა ცნობილი ტექსტი, გამომსახველობით საშუალებათა რთულ კომპლექსს შეიცავს და მისი სიღრმისეული განზომილების წვდომა მკითხველისაგან საფუძვლიან დაფიქრებას ითხოვს.

როგორც ვთქვით, დროის აღმნიშვნელ სიტყვათა სიმრავლით ფოლკნერი თითქოს „მიანიშნებს“ საათის დროს, მას თითქოს სურს, ფარდა ახადოს მოვლენათა ობიექტურ ქრონოლოგიას, მაგრამ რეალურად, ამ ქრონოლოგიას ის სრულიად არ მოსდევს და ისე „იყენებს“ დროს, როგორც თვითონ თვლის საჭიროდ. ემილის ცხოვრების ისტორიაში არა მხოლოდ მთხრობელის სუბიექტური დროის ხედვაა არეული, მასში შეგნებულად არის გადანაცვლებული ობიექტური დროის ფაზებიც – წარსული, აწმყო და თვით ექსტრატექსტუალური მომავალი გადმოტანილია უახლოეს წარსულად (ემილის დაკრძალვა, მანამდე – გადასახადების გადახდაზე უარის სცენა), საკუთრივ წარსულად (მამამისის სიკვდილი, ჰომერ ბერონის გაქრობა, ფაიფურის მოხატვის გაკვეთილები) და იმად, რაც მთლად მანამდე ხდებოდა, „წარსულის წარსულად“ (შეშლილი ლედი უაიეტის გარდაცვალება, მოხუც ქალაქელთა ფანტაზიებში არსებული „კონფედერაცია“, წარსულის ნეტარი სივრცე – „ველი, რომელსაც ზამთარი არ ეკარება“). „ობიექტური“ დრო მოთხრობაში მაქსიმალურად შეკუმშულია, თანაც

შეკუმშულია ორმხრივად – თვით ის დრო, რომელშიც ემილის ცხოვრება (და არა მთხრობელის მიერ აღწერილი ამბავი) თითქოს საათს მისდევს, ნაწარმოებში ისეთივე მხატვრული ხერხია, როგორც მთხრობელის „წრიული“ დრო, რომელიც ემილის გარდაცვალებით იწყება და მთავრდება. „ობიექტური ქრონოლოგიის“ თანახმად, ემილი კვდება მას მერე, რაც მის შესახებ ნაწარმოები უკვე დაწერილია, მხატვრული დროით კი მისი სიკვდილი წინ უსწრებს მის საძინებელში თანამოქალაქეთა შეჭრას და, არსებითად, უშუალო წარსულია. ემილის დაკრძალვაზე მოსულ „კონფედერატებად“ გამოწყობილ მოხუცებს ეჩვენებათ, რომ „მასთან ერთად ცეკვავენ ახალგაზრდობაში, იქნებ ერთ დროს ეარშიყებოდნენ კიდეც“, რაც ვერ მოხდებოდა, იმიტომ, რომ კონფედერაციამ არსებობა 1865 წელს შეწყვიტა, როდესაც ემილი ერთი წლისა თუ იქნებოდა და ვერც კონფედერატი ვერ დაესწრებოდნენ მის დაკრძალვას – მოხუცებს, რომლებსაც თავი კონფედერატებად წარმოუდგენიათ, „დრო და მისი მათემატიკური პროგრესია ერთმანეთში ერევათ“. ყველა ეს „შეუსაბამობა“, რაღა თქმა უნდა, ავტორის გაცნობიერებული მხატვრული ჩანაფიქრის ნაწილია. ემილის ცხოვრება ისევე, როგორც თვით ჯეფერსონი, რომელშიც მისი ცხოვრება მიდის, რეალური დროიდან ამოვარდნილია, მას ობიექტურ-ისტორიული რეალობა არ გააჩნია, საათის დრო იქ არა თუ „ამუხრუჭებს“, ან არ მოქმედებს, ის თითქოს არც არსებობს რეალურად. სულ ტყუილად ესმის ემილისთან მოსულ „მუნიციპალიტეტის დელეგაციას“ მეწკვზე დაკიდებული უხილავი საათის სვლა – ის არაფერს ნიშნავს. როგორც ქვენტინ კომპსონი ამბობს „ხმაურსა და მძვინვარებაში“, „ძნელად თუ ვინმე სერიოზულად დაუფდებს ყურს საათის სვლას, მას აზრი არა აქვს“. საათი უხილავია, მეწკვის ბოლო ემილის ჯიბეში უდევს და მასთან ერთად თითქოს ჯიბეში უდევს დროც. მაგ-

რამ დრო მოთხრობაში ვერაგი ძალაა – ერთია ის, რაც მოთხრობელს, ან თვით ემილის წარმოუდგენია, როდესაც ის დროზე თავის პატარა „გამარჯვებებს“ ზეიმობს და სულ სხვა – ის, რაც მოთხრობაში რეალურად ხდება.

ისევე, როგორც დრო, მოთხრობის შინაგანი სივრცეც მრავალპლანოვანია, დანაწევრებულია, სეგმენტურია. ამავე დროს, სივრცე „ცენტრისკენულიც“ არის – რაც უფო ვიწროვდება ის (გარესამყარო, ჯეფერსონი, ემილის სახლი, საძინებელი ოთახი), მით უფრო კონცენტრირებულ ქვეტექსტებს შეიცავს თხრობა და სახეთა სიმბოლური შინაარსიც სულ უფრო მძაფრდება. სივრცის პირობითი, „გარეთა“ შრე მოთხრობაში მხოლოდ იგულისხმება, როგორც ექსტრატექსტუალური ასოციაცია, რომელიც იმით არის მინიშნებული, რომ ჰომერ ბერონი იანკია და „ჩრდილოეთელია“. ჩრდილოეთი ის შეუცნობელი სივრცეა, რომელიც იოკნაპატოფას მიღმა განლაგებული და რომელთანაც ჯეფერსონის მოქალაქეებს არაფერი აკავშირებს გარდა იმისა, რომ იქიდან „ჩამოდის სამშენებლო კომპანია ზანგებით, ჯორებითა და მოწყობილობით,“ რომელსაც მოჰყვება „იანკი სამუშაოთა მწარმოებელი, სახელად ჰომერ ბერონი.“ ქალაქელების აღქმით, ჩრდილოეთი ქარაფშუტობასთან არის ასოცირებული – ბერონი მხიარული, ხმაურიანი და ხმამაღალია, მან „უცებ ყველა გაიცნო ქალაქში“, მას დაღვევაც უყვარს და „თუ სადმე მოედანზე სიცილ-ხარხარი ისმოდა, იმ ჯგუფის შუაგულში ბერონს ნახავდით“. მოთხრობაში მინიშნებულია, რომ, ჯეფერსონთან შედარებით, „ჩრდილოეთი“ არა მხოლოდ უფრო დინამიური, ის ეკონომიკურადაც წინწასულია – ქალაქი სწორედ იქიდან გამოიწერს სამშენებლო კომპანიას, რომელიც მას, უნდა ვიგულისხმოთ, ადგილობრივად არ გააჩნია. არ გააჩნია ქალაქს ქვაფენილის დასაგებად საჭირო მანქანებიც (machinery), რომლებსაც ეს კომპანია თან ჩამოიტანს.

თვით ბერონიც „სამუშაოთა მწარმოებელია“ (foreman), რაც მას გამოარჩევს, როგორც მთელ ქალაქში ერთადერთ საქმით დაკავებულ, მშრომელ, რაღაცის შემქმნელ ადამიანს. რით არის დაკავებული ქალაქის დანარჩენი საზოგადოება, მოთხრობაში გაურკვეველია.

იოკნაპატოფას ოლქი მოთხრობაში ნახსენები არ არის, მაგრამ ჯეფერსონში კონცენტრირებულია მთელი მისი ფსიქოლოგიური სამყარო, სამხრეთული წარმოდგენები და კულტურული მეხსიერება. ეს არის მჭიდროდ დასახლებული, სოციალურად სტრუქტურირებული სივრცე, რომელიც ტრადიციების ერთგულ მოქალაქეთა სამი თაობისაგან შედგება. ჯეფერსონში, სადაც მკვდრებს კი არ იხსენებენ, არამედ ახსენებენ, როგორც ცოცხლებს, დინამიკა ძალზე შეზღუდულია, დრო იქ მდორედ მიედინება და ცხოვრება დროში გაყინულ „სამხრეთულ ფასეულობებს“ ემყარება. თუმცა რაღაც ცვლილებები ქალაქში მაინც ხდება – იცვლება მერი, ქუჩებში ქვაფენილს აგებენ, მმართველობაში „ახალი მესვეურები“ მოდიან, რომლებიც თავიანთ შვილებს ემილისთან დაატარებენ, მაგრამ მოთხრობაში ხაზგასმულია, რომ ეს შვილები „პოლკოვნიკ სარტორისის თანამედროვეების და მათი მემკვიდრეების შვილები“ არიან. ქალაქის „ახალ თაობას“ თითქოს სურს ცვლილებების შემოტანა, ნაწილობრივ ახერხებს კიდეც ამას, მაგრამ, საბოლოოდ, ისიც სამხრეთული მორალის კოდექსზეა ორიენტირებული და ემილის გვარის „ისტორიული დიდებულების“ მიმართ პატივისცემით გამსჭვალულია. „ახალი თაობა“ იმ ოთხმოცი წლის მოსამართლის თანამედროვეთა შვილებიც არიან, რომელმაც ემილის სახლიდან გამოსულ სუნზე მომჩივანს უთხრა, „რას მთავაზობთ, სერ, ქალბატონს პირში ვახალო, სუნი აგდისტოქო?“ მოთხრობის კონტექსტში ასაკოვანი სამხრეთელის მიერ წარმოთქმული სიტყვა „ქალბატონი“ (Lady) განსხვავებულ

დატვირთვას იძენს და ემილის სტატუსის მოწიწებულ აღიარებად, ლამის ტიტულად აღიქმება. ქალაქში ძნელად, მაგრამ მაინც ფეხს იკიდებს თითქოს ახალი, თუმცა ისევ ძველში არეული წესები – ემილის გადასახადების გადახდას სთხოვენ, მაგრამ ბოლოს მათ გადაუხდელობას არ აპროტესტებენ; მისი უშველებელი, პირქუში სახლი მოთხრობის პირობით აწმყოში ანაქრონიზმად მოჩანს – ის გარშემორტყმულია ახალი ნაგებობებით, ავტოფარეხებითა და ბენზინის გასამართი სადგურებით, მაგრამ თანამოქალაქეებში მაინც ძველებურ მოწიწებას იწვევს. ის, რომ ჯეფერსონში ცხოვრება წარსულის ტრადიციებთან დაკავშირებულ ემოციებზეა აგებული და არა თანადროულ, გონივრულ პრაგმატიზმზე, იქიდანაც ჩანს, რომ „ქალაქის მანდილოსნებს“ პიროვნულად ეცოდებათ ემილი, მაგრამ ამავე დროს მისი სტატუსის მიმართ ღრმა პატივისცემით არიან გამსჭვალულნი. თუმცა ამ „სტატუსს“ მოთხრობის დასაწყისშივე ჩამოხსნილი აქვს საბურველი – არავითარი გადასახადებისგან განთავისუფლება, როგორც გრიერსონების გვარის „განსაკუთრებული დამსახურების“ ნიშანი არასოდეს არ მომხდარა, ეს, უბრალოდ, პოლკოვნიკ სარტორისის სამხრეთულ-ჯენტლმენური თავაზიანობა იყო, რომელიც ემილიმ სიმართლედ მიიღო. „მხოლოდ პოლკოვნიკ სარტორისის თაობის კაცს შეეძლო ამის მოფიქრება და მხოლოდ ქალს შეეძლო ამის დაჯერებაო,“ წერს ფოლკნერი.

მოთხრობის მთელი მოქმედება დროის მიერ სივრცობრივ ბარიერთა გადალახვის მოქმედებაა – ყოველი პერსონაჟი, რაგინდ ხატოვან ფერებშიც არ უნდა იყოს ის დახატული, უპირველეს ყოვლისა დროისმიერ ასოციაციას შეიცავს და მისი მოქმედება ემილის სივრცეში დროის შეღწევის სიმბოლური მოქმედებაა. აშკარა, დაუკითხავი „ექსპანსივიდან“ (ვთქვათ, ემილისთან „მასზე უარესი გრიერსონების“, ალაბამელი ბი-

მაშვილების ჩამოსვლიდან) სავსებით ნეიტრალურამდე, მაგალითად – მის დაკრძალვაზე „კონფედერაციის ფორმიანი“ მოხუცების მოსვლამდე, ან მოჩვენებითი სიახლის შემომტან მოწაფეებამდე, რომლებიც მასთან გაკვეთილებზე დადიან (ეს მოწაფეები ემილის პროტესტს არ იწვევენ, რადგან მან მშვენივრად იცის, ისინი „ვისი-ვინ“ არიან, ანუ ფსიქოლოგიურად მათ ისევ პოლკოვნიკ სარტორისს უკავშირებს). ყოველ სტუმარს ემილისთან მისვლის სიუჟეტურად მოტივირებული მიზეზი გააჩნია, მაგრამ მოთხრობის სიმბოლურ ჭრილში მისი დაუპატიჟებელი სტუმრები დროის მიერ სივრცობრივი ბარიერის გადალახვას განასახიერებენ – მათთან ერთად, ემილის პირად სივრცეში აღწევს დრო. შემომჭრელთა მიმართ ქედმაღლობითა და უკმეხობით ემილი თითქოს მათი სტუმრობის მოტივებს უპირისპირდება, მაგრამ არსებითად ის სწორედ დროისაგან იცავს თავის სივრცეს და საკუთარ თავს. საინტერესოა, რომ გარეშე ძალების „შემოღწევებს“ მოთხრობაში სიმეტრიული ხასიათი აქვს და ყოველი მათგანი მთელი სიუჟეტისათვის მოქმედების მთავარი ინტენსიფიკატორია. მოთხრობის პირველ ნაწილში ემილის სიმყუდროვეს არღვევენ „ქალაქის ახალი მესვეურები“, რომლებიც მას გადასახადების თაობაზე სასაუბროდ ესტუმრებიან და რომლებსაც ის ცივი უარით ისტუმრებს. მეორეში უკვე ორი სტუმრობაა აღწერილი და ორივეს მიზეზი სიკვდილია – ჯერ ოთხი მამაკაცი შეიპარება ემილის სარდაფში კირის მოსაყრელად, რომ ხრწნის სუნს მოაშოროს ქალაქს. შემდეგ, მამის გარდაცვალებისას, მასთან სამძიმარზე მოდიან „მანდილოსნები“ (მათ მოჰყვებიან მღვდლები და ექიმები), რომლებსაც ის კარებიდანვე ისტუმრებს იმის მტკიცებით, რომ მამამისი ცოცხალია. მოთხრობის შუა, მესამე ნაწილი ემილის დროზე ტრიუმფის ნაწილია – აქ მასთან არავინ მოდის, პირიქით, ის თვითონ არღვევს სივრცობრივ ბარიერს და მიდის აფ-

თიაქში, სადაც დარიშხანს ყიდულობს, თან უპასუხოდ ტოვებს ფარმაცევტის კითხვას, თუ რაში ჭირდება შხამი. უკვე მეოთხე ნაწილში მის სივრცეში ისევ ორი დაუკითხავი შემოჭრა ხორციელდება – მას ჯერ ბაპტისტი მღვდელი მიაკითხავს, ბერონთან რომანის გამო „ქალაქის შერცხვენისათვის“ დასატუქსად (ვიზიტის აბსურდულობას ხაზს უსვამს ის, რომ გრიერსონები ეპისკოპალურ ეკლესიას ეკუთვნიან და იმთავითვე ცხადია, რომ ბაპტისტი მღვდლის შეგონებას ემილი არ გაითვალისწინებს). შემდეგ – იმავე ბაპტისტი მღვდლის მოუსვენარი მეუღლის წერილზე პასუხად, ემილისთან ორი „ალაბამელი ბიძაშვილი“ ჩამოდის, მასავით შინაბერები, რომლებსაც ის ჯერ კიდევ ჰომერ ბერონის გაქრობამდე გაყრის სახლიდან. ემილის სივრცეში შეღწევების ეს სიმეტრია დასრულებულ სახეს იღებს მოთხრობის მეხუთე ნაწილში, სადაც ცნობისმოყვარე თანამოქალაქენი საძინებლის კარს შეამტვრევენ და შიგ შედიან.

მოთხრობის სიუჟეტური განვითარება აღძრავს რამდენიმე კითხვას, რომელთა პასუხი ტექსტში არ იკითხება და რომელთაგან ყველაზე მნიშვნელოვანი ჰომერ ბერონის მკვლელობის მოტივია. შესაძლოა, მკვლელობის მიზეზი ეჭვიანობა ყოფილიყო, მაგრამ თხრობაში მინიშნებულიც არ არის ბერონის ღალატი, ან ის, რომ ბერონი ემილის საკუთარი ინიციატივით დაშორდა, ან დაშორებას აპირებდა. საერთოდ, ბერონის გეგმები ემილისთან დაკავშირებით ბუნდოვანია, ბოლომდე გაურკვეველია. ქალაქმა თითქოს ყური მოჰკრა, რომ ბერონს სიმთვრალეში უთქვამს, „მე ცოლის მომყვანი არა ვარო“, მაგრამ როგორც კი ემილი ალაბამელ ბიძაშვილებს სახლიდან გააგდებს, ქალაქი ხედავს, რომ ბერონი მასთან ბრუნდება („ზანგი მსახური უღებს კარს“) და სწორედ ამ მომენტიდან ქრება ის თვალთახედვის არედან. ქალაქი ფიქრობს, რომ ემილი შეყვარებულმა მიატოვა, სინამდვილეში კი მისი ცხედარი ემილის

საძინებელში ასვენია. დაუქორწინებელი წყვილის ქალაქში ეტლით დემონსტრაციული სეირნობა სხვადასხვა კულტურაში სხვადასხვა დატვირთვას შეიცავს და შესაძლოა, „ქარაფშუტა“ ჩრდილოეთელისათვის ის სულაც არ ყოფილიყო იმ ვალდებულებათა დამკისრებელი, რასაც ტრადიციების ერთგული სამხრეთელი „მანდილოსნები“ ასეთ საქციელს უკავშირებდნენ. მეორე მხრივ, რახან „მანდილოსნებმა“ დაადგინეს, რომ „მის ემილი ოქრომჭედელთან მისულა და მამაკაცის პირსაბანი ნაკრები შეუკვეთავს, ვერცხლისა, ყოველ ნივთზე ამოკვეთილი ასოებით „ჰ. ბ.“, როგორც ჩანს, საქორწინო შეთანხმება მაინც მიღწეული იყო. მითუმეტეს უცნაურია, რომ მოთხრობაში არ არის ნახსენები კონფლიქტის რეალური მიზეზი (მკვლელობის მოტივი, ანუ მთელი ინტრიგის არსი) და ყველაფერი მთხრობელზეა გადაბარებული, მან კი ამის შესახებ არაფერი იცის. მთხრობელი მხოლოდ გარეგნულ ფაქტებს აღწერს და მათ ციკლურ დროში აერთიანებს, მოვლენათა ანალიზს ის არ ახდენს. მკითხველს ეძლევა მხოლოდ ფაქტების ჩამონათვალი და „მანდილოსნების“ ვარაუდი იმის თაობაზე, თუ რა შესაძლოა მომხდარიყო: „შევიტყვეთ, რომ მამაკაცის ტანსაცმლის სრული კომპლექტი უყიდია, ღამის საცვლებიანად, და ვთქვით, რომ ალბათ უკვე იქორწინეს-თქო.“ ის, რომ ემილიმ სატრფო წინასწარი განზრახვით მოკლა, აშკარაა – ემილი დარიშხანს დანაშაულის ჩადენის მიზნით ყიდულობს, მაგრამ დანარჩენის შესახებ მთხრობელი დუმს და მკითხველიც გაურკვეველობაშია. ერთადერთი – ფრაზა იმის შესახებ, რომ ის ცოლის მომყვანი არ არის, ნასვამ ბერონს „ახალგაზრდა მამაკაცების“ საზოგადოებაში წამოსცდება, „რომლებთანაც ერთად დაღვავა უყვარდა“ და ეს, შესაძლოა, მის ჰომოსექსუალობაზე მიანიშნებდეს (ასე ფიქრობს კრიტიკოსთა ნაწილი), მაგრამ მაშინ გაურკვეველია, საერთოდ რა აკავშირებდა მას ემილისთან.

ის, რომ ემილი საქორწინო საჩუქრებს ყიდულობს, უადგილოს ხდის „პლატონურ“ სიყვარულზე, ან მისი და ბერონის „მეგობრობაზე“ საუბარს.

ის, რომ მთხრობელი არაფერს ამბობს მკვლელობის მოტივზე და არც მომხდარის საკუთარ ვერსიას გვთავაზობს, მოდერნისტულ ნაწარმოებში ლოგიკურ კავშირთა რღვევის და სათქმელის საგანგებო გაბუნდოვანების მკაფიო მაგალითია. საოცარი ოსტატობით, ამ ხერხს ჯერ კიდევ ჯოზეფ კონრადი მიმართავდა და განმარტავდა კიდევ მას, როგორც მხატვრული ჩანაფიქრის მნიშვნელოვან ნაწილს. „გარკვეულობა, ჩემო კარგო, ნაწარმოების ხარისხისათვის საბედისწეროა, ის მრავალნიშნადობას აუქმებს, ანადგურებს ილუზიას“, წერდა კონრადი მეგობარს. „ცხადი და ნათელი დებულება უმნიშვნელოა. მისი დანიშნულება მხოლოდ ის არის, რომ მან მკითხველის ყურადღება შეიტყუოს და უმნიშვნელო რაღაცეებზე გადაიტანოს იქიდან, რაც ხელოვნებაში მართლაც მნიშვნელოვანია“ (Conrad 2005: 457). მხატვრულ მიზანშეწონილებას თავისი ლოგიკა აქვს და მოდერნიზმში ის, როგორც წესი, არ გულისხმობს (ხშირად უპირისპირდება კიდევ) სიუჟეტის ლოგიკურ განვითარებას. მოთხრობის ქრონოლოგიური სათავეებიდან მკითხველს ის ახსოვს, რომ ბერონი ყველაზე დინამიური და სამხრეთული სტერეოტიპებისაგან თავისუფალი, ხალასი და ბუნებრივი პერსონაჟია. ამ სახეს შეესაბამება დრო, რომელიც სავარაუდოდ, ყველაზე ბუნებრივად სწორედ იქ მიედინება, საიდანაც მას ეს დინამიკა „ჩამოაქვს“. მაგრამ „ჩრდილოური“ დინამიკა და, მასთან ერთად, საათის დრო მძინარე სამხრეთული ქალაქისათვის (უპირველეს ყოვლისა თვით ემილისათვის) მიუღებელია – ქალაქი ბერონს უნდობლად უმზერს, როგორც უცხო საკვირველებას, ემილი კი მას დარიშხანით წამლავს. განურჩევლად იმისა, არის თუ არა ბერონის მკვლელობა სიუჟე-

ტურად მოტივირებული, მთავარია, რომ ის მოტივირებულია მხატვრული მიზანშეწონილებით – მოტივს აქ მოთხრობის სიმბოლური კოლიზია, ემილის დროსთან ჭიდილი განაპირობებს. ამ მკვლევლობით (რაც არ უნდა ყოფილიყო მისი კონკრეტული მიზეზი) ემილი მისთვის მიუღებელ „ობიექტურ“ დროისმიერებას განესხვისება და პრაქტიკულად „აუქმებს“ თავის სუბიექტურ დროსაც – ის „სამუდამოდ“ ინახავს თავის საძინებელში ბერონის ცხედარს. სიუჟეტურად, ემილი თავის სატრფოს ჰკლავს, მაგრამ სიმბოლურად – „ჰკლავს“ დროს. ცხადია, ეს დროებითი გამარჯვება ემილის ილუზიაა, მაგრამ ფაქტია, რომ მოთხრობაში, მისი დროის „შეჩერების“ შესაბამისად, უკიდურესად ვიწროვდება სივრცეც – დაახლოებით მას მერე, რაც მკვლევლობა მოხდება, სახლიდან გამოსულს ემილის აღარავინ ხედავს, ბოლოს ის სამუდამოდ ჩარაზავს შემოსასვლელ კარს.

ემილის სახლი ჯეფერსონისგან გამოყოფილი ცალკე სივრცეა – სამხრეთული ტრადიციების ციხე-სიმაგრე, რომელიც მთელი ქალაქის კოლექტიურ ფანტაზიებში ფასეულობათა უცვლელობას და სტაბილურობას განასახიერებს. ის დროზე გამარჯვების სიმბოლოც არის, – აწმყოში განსახიერებული წარსული და ის სივრცე, სადაც არაფერი არ იცვლება. დრო აქ თითქოს შეჩერებულია და ამ უძრაობის მთავარი სიმბოლური გამომხატველია ავეჯზე, ფარდებზე და იატაკზე უხვად დადებული მტვერი. როგორც იოკნაპატოფას სხვა „საგვარეულო ბუდეები“, ემილის სახლიც გარკვეულწილად ედგარ პოს ტრადიციას აგრძელებს – ის თითქოს ბრიტანელ დიდგვაროვანთა სასახლეების პაროდულ ასოციაციას შეიცავს, თუმცა მკაფიოდ იწვევს პოს „გოთიკური“ მოთხრობების, უპირველეს ყოვლისა, „შერების სახლის დაცემის“ ასოციაციასაც. მითუმეტეს, რომ ფოლკნერის სამხრეთული საგვარეულობების ისტორია,

ფაქტობრივად, ამ გვარებისა და მათი „სახლების დაცემის“ ისტორიაა. ამ კონტექსტში სრულიად ბუნებრივია ტომას ელიოტის ადრეული ლექსის, „დეიდა ჰელენის“ (1920) გახსენებაც, რომელიც, თავის მხრივ, პოსთან არის ასოცირებული და სადაც აგრეთვე მოხუცი შინაბერა კვდება, თავის ანაქრონიზმად ქცეულ სახლში, ძაღლებით, თუთიყუშებით და „დრეზდენული საათებით“ გარემოცული. ეს ვარაუდი მით უფრო არ უნდა იყოს საფუძველს მოკლებული, რომ ფოლკნერი 20-იან წლებში თვითონ იყო პოეზიით გატაცებული და თავის ლექსებში (კრებული „A Vision of Spring“, 1921) ხშირად ახდენდა ადრეული ელიოტის ციტირებას. ცვლილებები „დეიდა ჰელენის“ სახლში შინაბერას სიკვდილის შემდეგ იწყება – იქ ჩარაზულ დარაბებს გამოაღებენ, გათავხედებული ლაქია მოახლე გოგოს მუხლებზე დაისვამს და ა.შ., თუმცა რა ხდებოდა „მანამდე“, არავინ იცის. „ვარდში ემილისათვის“ განსხვავებული სიტუაციაა – მრავალი წლის მანძილზე დროში „შეჩერებულობის“ მიუხედავად, სახლში მაინც შეინიშნება მინიმალური დიმანიკა, ანუ ძალიან შეფერხებულად, ლასლასით, მაგრამ დრო იქ მაინც აღწევს. დაუპატიჟებელ სტუმართა „შედწევების“ გარდა (რაც უფრო დროისათვის ამ სახლის შეუვალობას გულისხმობს, ვიდრე მის მისაწვდომობას), იქ სხვა მოქმედებაც ხდება – შედის და გამოდის საყიდლებზე ზანგი მსახური, თვითონ ემილი ხან ოქრომჭედელთან მიდის, ხან აფთიაქში, ხან ქვედა სართულის ფანჯარაში გამოჩნდება. ემილისთან დადიან მოსწავლეები, მას სტუმრობს ჰომერ ბერონი, რომელსაც უკანასკნელად ზანგი მსახური უღებს კარს, რის შემდეგაც ემილის სატრფოს სახლის იდუმალი სივრცე სამუდამოდ შთანთქავს. ჯეფერსონთან შედარებით, მოქმედება სახლში ბევრად უფრო შეზღუდულია, მაგრამ მთლად უძრაობა იქ არ არის გამეფებული. შესაბამისად, რაღაც ფორმით მიედინება დროც, თუმცა მკითხველი

ამის გააზრებას მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეძლებს, თუ კონკრეტულად და ძალიან საფუძვლიანად დაფიქრდება იმის თაობაზე, თუ რა ხდება, ბოლოს და ბოლოს, ემილის სახლში. აშკარაა მხოლოდ ერთი რამ – ემილის სახლში შეიმჩნევა ძალზე უმნიშვნელო, შეკავებული მოქმედება, რომელიც ცხადყოფს, რომ ქალაქთან შედარებით, დროის დინამიკა მასში კიდევ უფრო შენელებულია.

მოთხრობის მთელ მრავალფეროვან სივრცობრივ სპექტრში არის კიდევ ერთი, მთლად მინიატურული სივრცე – ეს არის სახლის მეორე სართულზე, კიბის თავში მოქცეული ოთახი, რომელიც ყოველთვის ჩაკეტილია. თუ „ვარდი ემილისათვის“ სივრცობრივ შრეებს კონცენტრირებულ წრეებად წარმოვიდგენთ, ეს მთავარი, სრულიად დახშული სივრცე ის ბირთვია, რომლის გარშემოც არის დალაგებული მოთხრობის მთელი სივრცობრივი და დროისმიერი წყობა. სივრცე აქ უკიდურესად შეზღუდულია – სულ ერთი ოთახია, სადაც ორმოცი წლის განმავლობაში არაფერი შეცვლილა, რადგან, სავარაუდოდ, მთელი ამ ხნის განმავლობაში იქ არც არავინ შესულა; დროისა და სივრცის უნივერსალური კავშირი აქ თითქოს არ არსებობს, დრო ამ მინი-სივრციდან თითქოს „ამოტუმბულია“. მრავალი წლის შემდეგ, ასეთსავე დახშულ და „დროში გაყინულ“ სივრცეს წარმოსახავს მარკესი „მარტობის ას წელიწადში“, სადაც ბოშა მელკიადესი სიკვდილის შემდეგ თითქოს კი არ კვდება, არამედ N 13 ოთახში „გადასახლდება“, სადაც სულ ქარი ქრის, სულ მარტის თვეა და მარადიული ორშაბათია. იქ, მარკესთან, გარდაცვლილი მელკიადესის სიმშვიდეს აღარავინ არღვევს, ფოლკნერთან კი ემილის საძინებელში დროის ექსპანსია ცნობისმოყვარე თანამოქალაქელთა „დაუკითხავი“ შეღწევით ხორციელდება. მათთან ერთად დრო, მოქმედება, „ისტორია“ საბოლოოდ აღწევს ემილის პირად სივრცეში და იკავებს მას.

როგორც ვთქვით, დრო ფოლკნერის მოთხრობაში ვერაგი სტიქიაა. მასთან ბრძოლაში ემილი უკვე იმიტომ მარცხდება, რომ ის თვითონ, როგორც ადამიანი, დროისმიერია – როგორც სარტრი აღნიშნავს თავის ცნობილ ესეში, „ადამიანის უბედურება მისი დროში შეზღუდულობაა“ (Sartre 1963: 226). მაგრამ ობიექტურ დროსთან ჭიდილში დამარცხების გარდა, ემილი სუბიექტური დროის გაუქმების მცდელობაშიც მარცხდება. საძინებელში შეჭრილი ბრბო მისი ჭაღარა თმის კულულს აღმოაჩენს, ხოლო ბალიშს, რომელიც საწოლზე, ჩონჩხის გვერდით დევს, თავის ანაბეჭდი ემჩნევა. ირკვევა, რომ სწორედ იმ ჰერმეტიულად დახშულ სივრცეში, სადაც ემილი ყველა ძალით ცდილობდა დროის შეჩერებას, მას თვითონ შეჰქონდა მოქმედებაც და, მასთან ერთად, დროც. დრო მოთხრობაში მრავალსახოვანია, სხვადასხვა სივრცეში ის თითქოს სხვადასხვაგვარად მიედინება, მაგრამ საბოლოოდ, ის ყველგან (თვით ემილის საძინებელშიც) აღწევს და მასზე გამარჯვება წარმოუდგენელია. დროის წინააღმდეგ ემილის ამბოხი თანაგრძნობას იწვევს, რადგან ამ ამბოხში მდგომარეობს მარტოხელა, უმწეო ქალის პირადი დრამა. ემილი იმ წარმოდგენებს იცავს, რომლებსაც ის სოციუმის თვალში განასახიერებს, მაგრამ ამავე დროს, მას შეგნებული აქვს საკუთარი გამორჩეულობა და თუმცა მოთხრობაში ამ „გამორჩეულობას“ ირონიული ელფერი დაჰკრავს, დროსთან ჭიდილში ის პირველ რიგში საკუთარ მეობას იცავს. აქედან – ის წინააღმდეგობა მკვლელი და ნეკროფილი ემილის სიუჟეტურ ქმედებასა და მისი სახის განცდით ზემოქმედებას შორის, რის შედეგადაც ფოლკნერის შინაბერა აღიქმება მსხვერპლად და იწვევს თანაგრძნობას. როგორც „ხმაურსა და მძვინვარებაშია“ ნათქვამი, „ადამიანი უბედურებათა ჯამია. ერთ დღეს იქნებ იფიქროს კიდევ, რომ უბედურებას ქანცი გამოელა, მაგრამ მაშინ დრო გადაიქცევა მის უბედურებად“ (Faulkner 1990: 104).

„უბედურებად ქცეული დროის“ ესთეტიკას ფოლკნერი პირქუში სახე-სიმბოლოებით გამოხატავს – მოთხრობის მხატვრული სივრცე სამარის პირას მიმდგარი მოხუცებით და გარდაცვლილი პატრიარქების ლანდებით არის დასახლებული. ქალაქის ახალი თაობაც, ნათესაური ან სოციალური კავშირებით, ამ პატრიარქებს უკავშირდება. მოსამართლე სტივენსი ოთხმოცი წლისაა, ემილის დასაფლავებაზე მოსულ მოხუცებს თავი „კონფედერაციის მეომრებად“ წარმოუდგენიათ, თვით ემილი წარმოსახულია ჯერ მიცვალებულად, შემდეგ მოხუცად, შემდეგ ახალგაზრდა ქალად, შემდეგ ისევ მოხუცად და ბოლოს ისევ მიცვალებულად. ამავდროულად, მისი ტირანი მამა თითქოს უკვდავია („ნამეტანი ღვარძლიანი და მძვინვარე იყო იმისათვის, რომ მომკვდარიყო“) – გარდაცვალების შემდეგ, მოლბერტზე აყუდებული პორტრეტიდან ის მაინც დამთრგუნველად და ავისმაუწყებლად იცქირება. ქედმაღლობა გრიერსონებს მრავალი წლის წინ გარდაცვლილი ლედი უაიეტისაგან მოსდგამთ; „ქალაქის ახალ მესვეურებს“ ემილი გარდაცვლილ პოლკოვნიკთან აგზავნის, ხოლო ბერონის ჩონჩხს „სიყვარულის პროცესში“ იპოვნის, თითქოს ვიდაცის სხეულს მოხვეუღს და ისე „ჩაძინებულს“. მოთხრობაში მიცვალებულები თითქოს არც კვდებიან – სიუჟეტის მიზეზ-შედეგობრივ კავშირებში და სიმბოლურ მოტივებში ისინი ისევე მონაწილეობენ, როგორც ცოცხლები. დრო მათ სივრცეში ქრონოლოგიას მოკლებულია და ფოლკნერი მთელ ამბავს წარმოსახავს, როგორც გაქვავებულ წარმოდგენებზე დაფუძნებული, პატრიარქალური სოციუმის უნივერსალურ, მითოპოეტიკურ სურათს. მის მოთხრობაში „ადამიანი თავისი წარსულის ჯამია.“ წარსულის ჯამია ჯეფერსონიც, სადაც „წარსული არასოდეს კვდება“ და სადაც მას „აწმყო დაპყრობილი აქვს“ (Faulkner 1977: 663). რაღა თქმა უნდა, მთელ ამ უნივერსალურ პრობლემატიკას-

თან ერთად, მოთხრობა „ამერიკული სამხრეთის დაკნინება-საც“ ასახავს, მაგრამ მწერლის ჩანაფიქრი მხოლოდ ამერიკული სამხრეთის დაკნინების ასახვა რომ ყოფილიყო, „ვარდი ემილისათვის“ იმ გარდასულ დროთა დოკუმენტად დარჩებოდა და თანამედროვე მკითხველის ყურადღებას ნაკლებად მიიპყრობდა.

დამოწმებანი:

Conrad, Joseph. *The Collected Letters*, v. 7, 1920-1922. Cambridge: Cambridge UP, 2005.

Eliot, T. S. *Selected Essays*. London: Faber and Faber, 1999.

Faulkner, William. *The Sound and the Fury*. New York: Vintage Books, 1990.

Faulkner, William. *Faulkner at Nagano*. Robert A. Jelliffe, ed. Tokyo: Kenkyusha Ltd., 1956.

Faulkner, William. *The Potrable Faulkner*. Malcolm Cowley, ed. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1977.

Miller, J. Hillis. “Time in Literature.” *Daedalus*, Vol. 132, No. 2, *On Time* (Spring, 2003): 86-97.

Moore, Gene. M. “Of Time and its Mathematical Progression: Problems of Chronology in Faulkner's 'A Rose for Emily.' ” *Studies in Short Fiction* 29.2 (Spring 1992): 195-206.

Sartre, Jean-Paul. “Time in Faulkner: The Sound and the Fury”. Hoffmen F.J., Vickery O.W. *William Faulkner. Three Decades of Criticism*. New York and Burlingame: Harcourt, Brace & World Inc, 1963: 225-232.

Skinner, John L. “ ‘A Rose for Emily’: Against Interpretation.” *The Journal of Narrative Technique*, Vol. 15, No. 1 (Winter, 1985), pp. 42-51.

Trilling, Lionel. "Mr. Faulkner's World," rev. of *These Thirteen* in *The Nation*, 4 Nov. 1931: 491-92.

Temur Kobakhidze

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University, Professor

William Faulkner's "A Rose for Emily": Poetics of the Genre

Summary

Emily's failure in her struggle with time forms the main collision of Faulkner's story, and can only be comprehended through the analysis of its time and space structure. This can be visualized in four concentric circles of a) the 'outer' time-space or 'the North' where Homer Barron comes from; b) the first inner circle depicted as the city of Jefferson; c) the second inner circle of Emily's house, and d) the time-space hub of the story, Emily's bedroom. "A Rose of Emily" represents a spatiotemporal unity, and time in the story is perceived as a measure of movement in space. The intensity of time is personified in characters, and their actions symbolize the movement of time overcoming spatial barriers.

Emily's numerous uninvited guests suggest the intrusion of time in her private space, and on a wider scale, they suggest the inevitability of change. The action in the story slows down from the wider to the narrower narrative spaces ('the North', Jefferson, Emily's house, Emily's bedroom). Correspondingly, time also slows down, until it reaches an illusory 'timelessness' in the contracted space of Emily's bedroom. But hair and pillow hints suggest that there still has

been an action in the bedroom. It was Emily herself who brought movement into her micro-space, eventually bringing time into it. The final scene of the intrusion of townspeople in Emily's bedroom suggests the victory of time over Emily's illusion that she could have won the battle, at least in her private space.

Tamara Kobeshavidze

Associate Professor, Akaki Tsereteli State University

American Regionalism in Literature and Annie Proulx's *The Shipping News*

It is believed that the regions of the US and Canada are particularly affected by the course of globalization and are becoming more and more homogenized. However regional differences and cultural identity which define an individual as a member of a certain group still exist and present a topical subject of contemporary American Literature. “Contemporary literary regionalism in the United States – a rich, capacious body of work that resists easy classification – might best be defined by two contradictory cultural attitudes encapsulated as follows: “Region Matters” and “Yes, Isn’t It Pretty to Think So?” Regional art and identity have never seemed stronger in American society, yet there is a nagging suspicion that they may be increasingly peripheral in a postmodern “Planet Reebok” world of convenience, mobility, and postindustrial economies that run on global flows of information and capital” (Kowalevski 2003: 8). For the past decade or so, regionalism has been making a triumphant return in American literature, enabling readers to get a sense of place as well as a sense of time and humanity. The most refreshing aspects of the new regionalism are its expanse and its diversity. It compasses America, from East to West, including literature of Northeast, Albany, New York, Washington, Texas, New Mexico, Native American, Chicano/Latino, Far West, The Pacific Northwest. Society, history, technology all have had telling impact on

it. The writers explore concerns which are typical of such fiction: a place that is tied up with the past, a preoccupation with family, customs and local mores, support of a close – knit community as well as love for storytelling (Wilson and Ferris 1989).

Annie Proulx's *Shipping News* presents an interesting interpretation of this theme. The setting of her novel is typical for the local color fiction, it's remote and inaccessible, but the main character who must be marked by his adherence to the old ways, by particular personality traits central to the region, knows nothing about it, his roots and the origin of his family. Some critics believe that the best local colorists were women, and that, despite the polish of their art, the power of their fiction derives from its emotional intensity. It's easy to accept Stefanie Foote's idea who argues that "The values of such a tradition - community, nature, family, cooperation, communication, and a tradition of feminine knowing - are alternatives to the values of an urban, competitive, male-dominated sphere. If regionalism posited such alternative values in its texts, it also, for these critics, helped to redefine the importance of a feminine tradition of women's writing, moving to its center people and places who had once been considered marginal" (Foote 2003:33).

Quoye, who is the main character of the novel, is a man of few friends who leads a lonely and isolated life in Mockingburg, New York. On the first pages of the book he is described as a man who "abstracted his life from the time" (Proulx 2001: 11) A third rate newspaperman, friendless and depressed, Quoye at his thirty-six hasn't succeeded at anything. He falls in love and gets married an unworthy woman who cheats on him frequently. Finally, she runs off with a boyfriend and gets killed in a car accident after having sold her little daughters to sex traffickers. Quoye is devastated. His whole world is lost, his horrible wife died, his parents committed suicide and expected him to arrange their funeral. But all over sudden Aunt Agnis who was completely

unknown to him appears in his life and takes him to their family's place. "It makes sense", she said, "for you to start a new life in a fresh place" (Proulx 2001: 29). Devastated Quoyale can hardly protest when his hard-drinking Aunt Agnis is packing his things and they leave for the godforsaken, windswept ancestral house in Newfoundland. Quoyale with his two daughters and strange aunt settles in Killick-Claw, a Newfoundland harbor town of which he has never heard anything. The setting in *The Shipping News* is very important for Quoyale's development as a character, it has a strong effect on how a character acts throughout a story.

Already at the beginning of Agnis' and Quoyale's journey to Newfoundland, the reader is given an introduction to Newfoundland's and its people as Proulx explains why Agnis left her home many years ago, "Fifteen she was when they had moved from Quoyale's Point, seventeen when the family left for the States, a drop in the tides of Newfoundlanders away from the outports, islands and hidden coves, rushing like water away from isolation, illiteracy, trousers made of worn upholstery fabric, no teeth, away from contorted thoughts and rough hands, from desperation" (Proulx 2001: 33). The locals are already presented to be barbaric, uncivilized, poor. From many stories told to Quoyale about his ancestors, he imagines their unhuman image. The ancestors whose filthy blood ran in his veins, murdered the shipwrecked, drowned their unwanted brats, fought and howled, even had to practice cannibalism to stay alive. It is important to note that such lifestyle was lead many decades ago. The harsh landscape always influences the local community and the people living there have to be strong and persistent, resistant and rugged like their surroundings. In the portrait of coastal Newfoundland Annie Proulx doesn't break the tradition of regional literature and romanticizes the place, its sea landscapes, folk manners, kinship systems, sentimental characters, nostalgia. On the

other hand, the writer is very realistic in detailed descriptions of local landscapes and social mores, of seemingly insignificant details central to an understanding of the region, in depiction of historical changes via modernization and industrialization, accurate rendering of local dialects. In the same tradition as Willa Cather or Sarah Orne Jewett the setting in *Shipping News* becomes character in itself. As Michael Kowalewski argues, “The best American regional writing tends to be less about a place than *of* it, with a writer’s central nervous system immersed in the local ecology, subcultures, hidden history, and spoken idioms of a given location” (Kowalevski 2003:7).

For Quoye Newfoundland was “A watery place. And Quoye feared water, could not swim. Again and again the father had broken his clenched grip and thrown him into pools, brooks, lakes and surf. Quoye knew the flavour of brack and waterweed” (Proulx 2001: 9). Quoye sees Newfoundland as something “hard” and “complicated”. Probably, the place is the complete opposite of what one is looking for, it’s not perfect, but it is a stable enough community for Quoye and his daughters to recover from the terrors of their past lives. Newfoundland saves him from himself, he finds hope and home there. His fresh start begins with getting a job at the local newspaper “The Gammy Bird”. He starts writing for the paper and finds the subject he is interested in and for once in his life he is praised for doing something, “Thirty-six years old and this was the first time anybody ever said he’d done it right” (Proulx 2001: 144). Quoye becomes much stronger and lately is able to stand up for himself when the editor, rewrites his article. Jack Buggit, the owner of the paper, sides with Quoye and we see the character’s self-confidence increase significantly. Later he transforms *The Gammy Bird* from yellow press to a serious local newspaper and becomes a managing editor.

Quoye’s success in his professional life gave him more confidence

within his social life. He makes friends who respect him for who he is and he is accepted among the local people, despite the dark shadow of his accentors' past. Before Quoyale comes to Killick-Claw, he doesn't feel that he really belongs anywhere, because he has never been truly accepted. However, when he goes to Killick-Claw to build a new life for himself and his family, he learns about a new type of love: a love of the community which can be qualified as family. The community gives him the security he has been searching for since he was a child. He gets over his obsession with his dead wife and begins a new relationship with a local woman named Wavey. Though initially despairing, Quoyale blossoms in his native soil. He becomes a strong determined man with self-respect and the admiration of his community. The new feeling of family and security helps him easily defend his daughter when she has a conflict with her teacher at school: "...in the morning the principal saw three generations of Quoyales advancing up frozen driveway. The aunt's new St. John's hairstyle like a helmet, Quoyale's chin jutting, and Bunny between" (Proulx 2001:301). It's not difficult to read Annie Proulx's message throughout the book - the search for identity is a way to self-knowledge. By the end, Quoyale not only overcomes his seemingly insurmountable challenges, but becomes confident and comfortable with his body and soul. In other words, he becomes an adult. In Proulx's novel, growing up and accepting responsibility require a sense of self rooted in family and community. In this sense the house of Quoyale's is a very significant symbol. Like the house from gothic stories it represents the old and dark ways of pirate Quoyales. It is "half ruined, isolated, the walls and doors of it pumiced by stony lives of dead generations" (Proulx 2001 : 36). For Quoyale the house is heavy around him, the pressure of the past filling the rooms like odourless gas. The coast around the house seems beautiful to him, but the house is wrong: "A bound prisoner straining to get free" (Proulx 2001 : 160).

Since the house was moved there from a different place by Quoyles, it seemed to be “out of place”. When the storm knocks down the house, it symbolically takes away the strain of the past for both Quoyles and his aunt Agnis. Their idea to build a summer house in the same place proves that they are still connected to the place, however, in a more positive way.

The frame story of the novel is merged with numerous tales of the region which revolve around the community and its rituals. Some of them seem fantastic and unbelievable, some are eventual with considerable and vivid details reflecting daily routine of people who have to struggle with the harsh living conditions. The story within a story is an important stylistic technique used by Annie Proulx. By including them in the narrative structure of the novel the writer doesn't allow them to die, she communicates the information about the knowledge and experience of the people of this region because there is a strong connection between memory and identity. The local legends or myths merged with the frame story display how a collective consciousness of the people of this region have been formed. They are very important for understanding their unique cultural identity and regional differences. Each chapter of the book also starts with quotations from *Ashley's Book of Knots*, *The Mariner's Dictionary*, or *Quipis and Witches Knots*. They have a variety of functions: give symbolical meaning of the events of the chapter, foreshadow events of the chapter, or merely draw attention to one of the chapter's details. Most quotations are about knots which signify different kinds of connections, they can always be untied and retied, made and remade. They are essential to the shipping and people whose life is connected with the ocean and in general essential to the human experience. Through the knot, the shipping life represents the human experience in general.

At times the characters of Killick Claw resemble literary clichés,

because many of them seem like the archetype for the “real men”, typical sailor – a strong, witty man with white hair and a deep voice, who has great experience with the harsh seas. They are “rough around the edges”, shaped by the unforgiving landscape. One of such men, is Jack Buggit. He is the founder of *Gammy Bird*, and a person closely related to the landscape of Newfoundland in a mysterious way. It is revealed in the story that Jack has some kind of unexplainable powers regarding finding people who are missing at sea. He is tied to the sea in a tragic way. His oldest son drowned in the sea while fishing. Jack is an archetype of a father, a guide for Quoyle who was brutally neglected by his own father during his childhood. It is Jack who signs up Quoyle to *Gammy Bird*, suggests him writing shipping news and rescues Quoyle while he is drifting in the sea with his boat. Jack continues his miracles when he breaks the curse of his family and awakes at his own funeral.

Agnis Hamm who fills the role of the “stouthearted” woman in Quoyle’s life is another typical character from regional fiction where the heroines are often unmarried women. They are the keepers of the family history and legends and the place there they were born are always the part of their personality. She is nearly opposite Quoyle with her wits and self-confidence. At the beginning of the novel, she appears to take her despaired nephew to their ancestors’ house. She is the one to instruct him to overcome his fears, to tell him to go through with his newspaper job opportunity, even if he has to cover car wrecks and to buy a boat, although he fears water. Nevertheless, at the end of the novel she becomes colorless and follows her nephew in everything.

Like many regional stories Annie Proulx’s *Shipping News* shares an antipathy to change and a certain degree of nostalgia for an always-past golden age. Killick-Claw arouses big commercial and government interests. As oil becomes a more desired commodity, international companies move in on the Newfoundland way of life. Technological

changes have replaced the local, small, seasonal fishing with mass, year-round operations. Outside influences on Newfoundland force the community to deal with changes. Annie Proulx expresses her regrets that changes cause mass production when there is no need for an individual to possess a diverse skill set— how to make a boat, plant a garden, prepare for the storm, navigate through the rocky shoreline, catch fish. At the same time the novel has happy ending. Newfoundland is still the place where miracles happened, “For if Jack Buggit could escape from the pickle jar, if a bird with a broken neck could fly away, what else might be possible? Water may be older than light, diamonds crack in hot goat’s blood, mountaintops give off cold fire, forests appear in midocean, it may happen that a crab is caught with the shadow of a hand on its back, that the wind be imprisoned in a bit of knotted string. And it may be that love sometimes occurs without pain or misery”(Proulx 2001 : 337). If such miracles happen, then perhaps it is possible to love without pain. At least, it might be possible in Newfoundland. Quoyle found his happiness in life, and it was exactly Newfoundland, its nature and people that helped him achieve that.

Works Cited:

Foote, Stephanie (2003). “The Cultural Work of American Regionalism”. In *A Companion to the Regional Literatures of America*. Ed. Charles L. Crow. UK: Blackwell.

Kowalevski, Michael (2003). “Contemporary Regionalism”. In *A Companion to the Regional Literatures of America*. Ed. Charles L. Crow. UK: Blackwell.

Proulx, Annie (2001). *The Shipping News*. Simon & Schuster: NY.

Wilson, Charles Reagan, & William Ferris (eds.) (1989) "Regionalism and Local Color". In *Encyclopedia of Southern Culture*. Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina Press.

თამარა კობეშავიძე

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის

ასოცირებული პროფესორი

ამერიკული რეგიონალიზმი ლიტერატურაში და
ენი პრუს რომანი „ნაოსნობის ახალი ამბები“

რაოდენ გასაკვირიც არ უნდა იყოს, გლობალიზაციისა და ინტეგრაციის საუკუნეში თანამედროვე ამერიკული ლიტერატურის ერთ-ერთ წამყვან მიმდინარეობად რეგიონალიზმი რჩება. ანი პრუ თანამედროვე რეგიონალიზმის თემის საინტერესო ინტერპრეტაციას გვთავაზობს რომანში „ნაოსნობის ახალი ამბები“. ნაწარმოების მოქმედება ამ მიმდინარეობისათვის დამახასიათებელ განცალკევებულ გარემოში ხდება, ავტორი აშუქებს ისეთ ტრადიციულ პრობლემებს, როგორცაა წარსულთან გამკლავება, ოჯახისა და თემის მხარდაჭერა, ტრადიციებისა და ადგილობრივი ადათ-წესების დაკარგვა. მას ადგილობრივი ზეპირსიტყვიერების ნიმუშები შემოაქვს ტექსტის მხატვრულ ქსოვილში. ამავდროულად, მთავარ პერსონაჟს, ტრადიციის მიხედვით ძველი ცხოვრებისადმი ერთგულებით რომ უნდა გამოირჩეოდეს, არაფერი სმენია საკუთარი ფესვებისა და ოჯახის შესახებ. მისი თვითშემეცნება და „აღზრდა“ სწორედ ამ ფესვების ძიებასა და პოვნაში გამოიხატება.

ზაია კოლუაშვილი

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ასოცირებული პროფესორი

მედეას სახის ინტერპრეტაციისათვის მე-20 საუკუნის ამერიკულ სცენაზე

ლიტერატურისა და კულტურის სფეროში მითს არგონავტებსა და მედეაზე მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს. კოლხი მედეას ამბავი საინტერესოა საქართველოს იდენტიფიკაციის თვალსაზრისითაც. საქართველო-ამერიკის ურთიერთობის 250-ე და დიპლომატიური ურთიერთობის საიუბილეო, 25-ე წლისთავის ფონი კი აღნიშნულ თემას უფრო მეტ აქტუალობას სძენს.

ამერიკელ მაყურებელს, ძირითადად, მწირი ინფორმაცია ჰქონდა ბერძნულ ტრაგედიებზე. მათ მიმართ განსაკუთრებული ინტერესი მე-19 საუკუნიდან იწყება.

სხვა ბერძნულ ტრაგედიებს შორის განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობდა ევრიპიდეს პიესები. ისინი სხვადასხვა ინტერპრეტაციით იდგმებოდა ამერიკულ თეატრებში, მათ შორის კი ყველაზე პოპულარული იყო ევრიპიდეს „მედეა“, რომელიც ძალიან ახლოს აღმოჩნდა ამერიკელი ხალხის პრობლემათიკასთან და უკეთ გამოხატა მათ ინტერესები. „მედეას“, მისი ახალი ვერსიებითა და უამრავი რეინკარნაციით, თამამად შეიძლება ეწოდოს XIX–XX საუკუნეების ამერიკული პროფესიული სცენის ნიშანდობლივი მოვლენა, რომელშიც ასახვას პოულობდა ის ცვლილებები, რაც ქვეყანაში ხდებოდა.

მე-20 საუკუნის მრავალი დრამატურგი ცდილობდა შეექმნა მედეას მითის თანამედროვე ვერსიები, წარმატებით დაიდგა ბროდვეიზე მაქსველ ანდერსონის და რობინსონ ჯეფერსის

ინტერპრეტაციები. „მედეას“ მეტად საინტერესო ვერსიას გვთავაზობს პოეტი, ანთოლოგი, ნოველისტი ქაუნთი კულენი.

მეტად საყურადღებოა რობინსონ ჯეფერსის "მედეა", რომელიც ვერიპიდეს ორიგინალის ყველაზე ცნობილი ადაპტაციაა. ის წარმოადგენს მწერლის შემოქმედების მწვერვალს. პიესა მიძღვნილია ცნობილი მსახიობის ჯუდით ანდერსონისადმი ვისთვისაც ავტორმა გადაამუშავა "მედეა".

როგორც რობინსონ ჯეფერსმა კვლავ აღორძინებულ „მედეაში“, ასევე მაქსველ ანდერსონმაც თავის „ფრთებჩამოყრილ გამარჯვებაში“ მიმართა მედეას ეთნიკურ და უცხოურ წარმომავლობას და გამოიყენა ის ამერიკის წინაშე არსებული ეკონომიკური, რელიგიური, კულტურული და სხვა ღირებულებების წარმოსაჩენად. სპექტაკლი დაიდგა ნიუ-იორკის „Empire Theatre“-ში, 1936 წელს. ანდერსონი იყო გამორჩეული დრამატურგი, ჟურნალისტი, ასევე, კოლეჯის პროფესორი, რომელმაც საკუთარი სამსახური დაკარგა ომის დროს თავის პოლიტიკურ პიესებში გამოხატული ფაშისტური შეხედულებების გამო. ანდერსონს სურდა, აშშ-ში აეღორძინებინა პოლიტიკური დრამა ბერძნული მოდელის მიხედვით. მიუხედავად იმისა, რომ ნიუ-იორკში კატერინ კორნელის მონაწილეობით პიესა ასჯერ მაინც დაიდგა და კომპლიმენტებიც არ დაუშურებიათ მსახიობის მისამართით, კრიტიკოსებმა სპექტაკლი მაინც არ მიიღეს. მას მელოდრამა უწოდეს და გვერდი აუარეს მის მიერ დასმულ ამერიკულ რასობრივ ურთიერთობებში არსებული პრობლემების მწვავე კრიტიკას.

ანდერსონმა მოქმედება ამერიკის ისტორიის დასაწყისში გადმოიტანა. მან მოქმედება 1800 - იან წლებში დაგვიხატა - სალემში, მასაჩუსეტსში, რომლის ნაპირებსაც ნათანიელ მაკქუესტონი (იასონი) გემით მოადგა. გემი სავსეა სანელებლებით. მასზე მალაიზიელი პრინცესა ოპარა (მედეა) იმყოფება თავის ორ ქალიშ-

ვილთან ერთად. ის ქრისტიანადაც მოინათლა, მაგრამ ნათანიელის ოჯახის წევრები, დედა და ძმა პინეასი, მას მაინც მონად აღიქვამენ. ნათანიელი ცდება, როცა იწყებს ქალაქის და თავისი შვილების კეთილგანწყობის მოპოვებას მათი მოსყიდვით. მალევე ცნობილი ხდება, რომ ნათანიელს სხვა განზრახვები ამოდრავებს. პინეასი სთავაზობს ძმას უსაფრთხო ადგილზე გადაყვანას, თუკი ის ცოლსა და შვილებს თავიდან მოიცილებს. როცა ნათანიელი გადაწყვეტილებას იღებს, ძალიან გვიანაა, ოპარას უკვე მიცემული აქვს საწამლავი თავისი ქალიშვილებისა და მოახლისათვის. ამით მას სურს თავიდან ააცილოს მათ პროსტიტუციის მსხვერპლად ქცევა. ნათანიელი და მისი ძმა, რომელსაც ასევე უყვარს ოპარა, ტოვებენ ქვეყანას. ფინალურ სცენაში ოპარა მედეას მსგავსი სიამაყით ცდილობს უარყოს ნათანიელი, მაგრამ კვდება ისე, რომ სიყვარულს აღიარებს.

ამ პიესას არაევრიპიდესეული პათოსი აქვს - ორივე შეყვარებულს ერთნაირად წირავს ქალაქის რასისტული დამოკიდებულება და ფარისევლური ქრისტიანობა.

მედეა, როგორც ეთნიკური ვერსია, კიდევ უფრო მეტად 1970-იანი წლებიდან იღებს სათავეს, რაც აშშ-ს ფემინისტურმა და სამოქალაქო მოძრაობებმა გამოიწვია. გამოჩნდა სამი ახალი შავკანიანი მედეა, რომლებმაც ჯადოქრის უნარი კარიბის (აფრიკის) ვუდუსგან მიიღეს - ამ პიესებს ეწოდებათ „შავი მედეა“ (ერნესტ ფერდიტა), „პეკონგი“ (სტივ კარტერი) და „მარი ქრისტინი“ (მ.ჯ. ლარიუზა). სამი მედეა შედის სექსუალურ ურთიერთობაში თეთრკანიან მამაკაცებთან. ეს მათ წყევლასავით მოსდევთ. ყველა კარიბიელი მედეა გაურბის იმ სამყაროს, რომელშიც აღმოჩნდნენ, თუმცა აშშ-ში მცხოვრები მედეა ვერ ხედავს გამოსავალს იმ ქვეყანაში, რომელმაც ის პოლიტიკურ და სოციალურ იზოლაციაში მოაქცია.

მედეა, როგორც მაგიური ძალებით დაჯილდოებული ქალი, რასაკვირველია, შესაფერისი კანდიდატი აღმოჩნდა ვუდუს მაგიისთვის, რომელსაც იყენებდნენ აშშ-სა და კარიბის აუზში. შეიქმნა ორი პიესა, რომელშიც, ძირითადად, გამოყენებულია ვუდუს რიტუალები, რომ მომხდარიყო მედეას ტრანსკულტურიზაცია აფრიკელ ამერიკელებში.

80-იან წლებში, ფემინისტური მოძრაობის დროს, კიდევ ორი ახალი „მედეა“ იყო აშშ-ში. მათ შორის ერთი, „მედეა“ ნოს - თეატრისა და კაბუკის „მედეა“, რომლებმაც ეს ამბავი მითიურ იაპონურ კონტექსტში გადაიტანეს.

ერნესტ ფერლიტამ შექმნა ევრიპიდეს პიესის ინტერპრეტაციის საფუძველზე „შავი მედეა“. მან მოქმედება გადაიტანა ნიუ ორლენში, მაშინ როცა სტივ კარტერი ქმნის გამოგონილ კარიბის კუნძულს, სადაც მიმდინარეობს მისი პიესის „პეკონგის“ მოქმედება.

აღნიშვნის ღირსია ჩარლზ ბრაუნ ლადლემის შემოქმედება. იგი მორიგი დრამატურგი, რომელმაც შეძლო ბერძნული დრამის ამერიკულ სცენაზე გადმოტანა. ის დაიბადა ნიუ-იორკში. საიდუმლოს არ წარმოადგენდა, რომ ის იყო გეი. ლადლემი თავის პიესებში, ძირითადად, ქალთა როლების შემსრულებლად გვევლინება.

მისი ყველაზე ცნობილი პიესა იყო “The Mystery of IrmaVep“, რომელიც 1991 წლისათვის იყო ყველაზე უფრო დადგმადი პიესა ამერიკაში. ლადლემი ამ პიესაში თამაშობდა მის შეყვარებულთან, ევერეტ კვინტონთან ერთად. 1987 წლის მარტში ლადლემს დაუსვეს შიდსის დიაგნოზი. იგი შეეცადა თავი გადაერჩინა ჯანსაღი ცხოვრების წესით და ვეგეტარიანული დიეტით. გარდაიცვალა ერთი თვის შემდეგ, პნევმონიით, ნიუ-იორკში. მისი თეატრის წინ ქუჩას უწოდეს მისი სახელი. 2009 წლიდან იგი შეიყვანეს American Theatre Hall of Fame-ის წევრად.

1965 წელს ნიუ-იორკში ჩამოყალიბდა „სასაცილო თეატრალური სახლი“, სადაც სამსახიობო ნიჭის, სხვადასხვა სტილისა და მიმართულების თეატრალური დასაქმდნენ. მას 1965 წელს გამოეყო „სასაცილო თეატრალური კომპანია“. ყველა ცვლილება ემსახურებოდა ერთ მიზანს - დადგმა ყოფილიყო მაქსიმალურად შოკისმომგვრელი. ამ თეატრმა ინტენსიურად გამოიყენა ე.წ. ოქროს გენდერის თემა (ადამიანი, რომელსაც გააჩნია საპირისპირო სქესთან ყოფნის სურვილი და თავს ცუდად გრძნობს საკუთარ სხეულში). სამსახიობო დასი, ძირითადად, არაპროფესიონალი მსახიობებისგან იყო შემდგარი. მრავლად იყვნენ ე.წ. DRAG QUEEN -ები, აუდიტორიის გასახალისებლად ქალის ფორმაში გადაცმული მამაკაცები. თეატრის სცენარები იქმნებოდა პოპკულტურული ნაწარმოების პაროდიებისგან. თეატრში მნიშვნელოვანი როლი იმპროვიზაციას ეჭირა. თავად სახელწოდების შესახებ შეიძლება ითქვას, რომ მისი ავტორი გახლდათ მწერალი რონალდ თაველი, რომელმაც ამ ტერმინის ქვეშ თავისივე რამდენიმე დრამატურგიული ნაწარმოები გააერთიანა, თუმცა მოგვიანებით ის მთლიანად ჟანრის აღმნიშვნელი გახდა.

თეატრის დირექტორი იყო ჯონ ვაკარო, რომელიც ჯერ კიდევ მიწისქვეშა თეატრალურ ჯგუფს ხელმძღვანელობდა. სპექტაკლები რონალდ თაველთან თანამშრომლობით ხორციელდებოდა.

ლადლემის ოცნება, თეატრი გადაქცეულიყო დიდი სოციალური ძვრების საბაზად და ამერიკის ყველაზე დიდ კომიკურ თეატრად, თითქმის განხორციელდა. იგი იპყრობდა ყველა ტიპის აუდიტორიას და მიმართული არ იყო მხოლოდ არატრადიციული ორიენტაციის მქონე ადამიანებისადმი. ლადლემის პიესაში, თავდაპირველად, მედეას როლს მონაცვლეობით თამაშობდნენ. ზოგადად კი მედეას როლის შემსრულებლად ყოველთვის რჩებოდნენ მამრობითი სქესის წარმომადგენლები. ეს პიესა სასა-

ცილო თეატრის კონცეფციის მიხედვით იუმორისტულ ჭრილში ვითარდებოდა, მაგრამ მედეა, აქ კვლავ მეზრძოლ ადამიანად გვევლინება რაღაც მიუღებლის წინააღმდეგ. იგი იბრძვის ანტიდემოკრატიული პრინციპების, ზედისწერის არსებობისა და ტრადიციული კლიშეების წინააღმდეგ. ევრიპიდეს „მედეასაგან“ განსხვავებით ამ შემთხვევაში აქცენტი კეთდება მამაკაცის როლზე საზოგადოებაში, როგორც დომინანტზე. მოყვანილია მზარდი სიკვდილიანობის მაგალითები ამერიკის რეალობიდან, რაც სქესობრივი ურთიერთობის გზით გადამდები დაავადებებით იყო გამოწვეული. საზოგადოება კი თავს არიდებდა რეალობას. ლადლემის გარდაცვალების შემდეგ, გაგრძელდა მისი ტრადიციები. მისი ზეგავლენით აარონ მარკმა წარმოადგინა მონოსპექტაკლი „მედეა“, იგი თავად იყო სცენარის ავტორი და რეჟისორი. მთავარ როლს ასრულებდა ტომ ჰიუტი. ეს იყო მართლაც შემადრწუნებელი სპექტაკლი. იგი წარმოადგენს არატრადიციული ორიენტაციის მქონე წყვილის ტრაგედიას. კერძოდ, მასში აღწერილია გეი პერსონაჟის ურთიერთობა მდიდარ ბრიტანელ ექიმთან (იასონთან). მათ ჰყავთ ორი შვილი. რეჟისორს იდეა, რომ მედეას როლი ეთამაშა. ეს როლი, გაუჩნდა ლადლემის პიესიდან „მედეა“, თუმცა, ლადლემი თავის პიესაში ქალს განასახიერებდა.

ლადლემს უამრავი მიმდევარი გამოუჩნდა, და შეიძლება ითქვას, რომ ამ თეატრსაც გამოუჩნდა გამგრძელებლები.

1970-80-იანი წლებში ამერიკის სცენაზე იდგმებოდა იაპონური ტრადიციული თეატრის ნოსა დაკაბუკის სტილით შექმნილი ევრიპიდეს „მედეას“ ინტერპრეტაციები. იაპონიაში სამი ძირითადი ტიპის ტრადიციული თეატრი არსებობს - ნო, კაბუკი და ბურკანო. ნოს წარმოდგენები ძალიან მოკლეა, მათში მეტია სიმბოლიზმი, ვიდრე მოქმედება. სიცოცხლით სავსე კაბუკის თეატრი მოიცავს მუსიკას, მშვენიერ სცენოგრაფიას და კოსტიუმებს. ბურკანო, თოჯინების თეატრის მოდერნიზირებული ვარიან-

ტია. იაპონურ ნოს და კაბუკის შეუძლია გამოსახოს შურისმაძიებელი მითიური ქალი-პერსონაჟები. მათ სურთ გადაიქცნენ ძლევამოსილ მონსტრებად, რომლებიც მოითხოვენ სამართალს. 1970-იანი და 1980-იანი წლებში დადგმული ევრიპიდეს „მედეას“ მიხედვით ნოს ცნება დაფუძნებულია ბერძნულ მითებზე, ხოლო კაბუკის სცენებებზე დამყარებული „მედეა“ ითვისებს იაპონურ ტრადიციებს, რათა აგრესიული ფემინისტური შეტევები განახორციელოს პატრიარქალურ კულტურაზე.

კალიფორნიის უნივერსიტეტის პროფესორმა, კაროლ სორგენფრეისნოს სტილით შექმნილმა „მედეას“ ვერსიამ დიდი აღიარება მოიპოვა. მას რეჟისორობდა იურიკო დიო სან ფრანცისკოს იოგენის თეატრში. სპექტაკლმა შთანთქა აღმოსავლური და დასავლული ტრადიციები და მითები, გაშალა იაპონური თეატრალური სტილი და წყობა. ტექსტი წარმოადგენდა ნოს მარტივ სტილს: ქოროები ისხდნენ მუსიკოსების გვერდით, პერსონაჟებს ეკეთათ ნიღბები და ეცვათ კოსტიუმები. სორგენფრეის სპექტაკლი თავს ესხმის ისტორიულ პატრიარქატს, რომელიც არ იყო უჩვეულო იმ პერიოდში.

ამ პიესაში მედეა არის მეფე რიუკიუს ქალიშვილი. მეომარი პრინცი იასონი მიდის ოქროს დრაკონის იმპერიული სიმბოლოს სამებნელად. იასონს და მედეას უყვარდებათ ერთმანეთი და შეჰფიცავენ ერთგულებას. მედეა ეხმარება იასონს და ბოლოს ისინი გაიქცევიან ქვეყნიდან. მეორე სცენა იწყება მედეას დაპირისპირებით იასონთან. ის ჰკიცხავს იასონს ღალატის გამო. იასონი ამცირებს მედეას, რის გამოც ქალი კონტროლს კარგავს და იწყებს შურისმაძიებას. მესამე მოქმედება აორმაგებს მედეას შურისმაძიებას. მედეა მალე აჩენს მის შენიღბულ სახეს და იხსნის ველური დემონის პარკს. იმართება სცენა, სადაც მაყურებელი იხილავს ცეკვას დახოცილი ბავშვების სხეულებიდან მომდინარე სისხლის ნაკადულებში. სპექტაკლი მთავრდება იქ დაბრუნე-

ბით, საიდანაც დაიწყო - ულამაზესი მედეა საქორწინო სამოსში გაწყობილი ქორწინდება კორეის მეფეზე (ამ მეფის როლს თამაშობს იასონის როლში მყოფი მსახიობი). პიესა სრულდება იმით, რომ მედეა ცდილობს მოკლას მეფის ვაჟი. ამ ამბის თხრობით მედეა ხდება საზარელი პერსონაჟი, მაგრამ ფემინისტური მძვინვარების ძლევამოსილი ფიგურა.

2000 წელს მექსიკელმა ფემინისტმა მწერალმა, შერი მორაგამ დაწერა „მშვიერი ქალი“. ეს პიესა ითვისებს ბერძნულ მითს მედეას შესახებ და აძლიერებს მას ნაციონალიზმის თემებით, უცნაური ურთიერთობებითა და აშშ-სა და ლათინური ამერიკის თანამედროვე პოლიტიკური დაძაბულობებით. სპექტაკლმა დიდი ყურადღება დაიმსახურა. ის მაყურებელს ქალებს შორის ურთიერთობებს სთავაზობს. პიესა მიმდინარეობს მომავალი რევოლუციის პერიოდში. მორაგამ "მედეაში" **საკითხები დააყენა გენდერული და კულტურული კონფლიქტების შესახებ**. პიესა დაიდგა 2000 წელს, სან ფრანცისკოში „Magoc Theatre“-ში . სპექტაკლის მიმართ არაერთგვაროვანი დამოკიდებულებები გაჩნდა.

მომავლის მედეა წარმოდგენილია, როგორც ლესბოსელი ქალი. ის თავის თანამოაზრეებთან ერთად გადაასახლეს ფეონიქსში, რადგან იასონმა მედეა აღმოაჩინა საწოლში ქალთან ერთად, ლუნასთან. შვიდი წლის დევნილობაში ცხოვრების შემდეგ მედეას ურთიერთობები სხვა სახეს ღებულობს. მედეასთვის ლალატია საკუთარი შვილისგან მოულოდნელი ქმედება, როცა ის იზრდება. იგი დედას, როგორც ქალს, ისე ხედავს და იწყებს მის კონტროლს. ამას მედეა საშინლად განიცდის. ის, რა თქმა უნდა, არ ელოდა ვაჟისგან მსგავს საქციელს. მორაგას მედეა ებრძვის თავის დევნილობას. მისი გაუცხოება იზრდება განსაკუთრებით მაშინ, როცა ის იძულებულია დაშორდეს ლუნას და გადასახლდეს მისთვის უცხო ადგილას. თუმცა, ის მამაცურად იბრძვის ადგილის დასამკვიდრებლად.

დადგმები იმდენად ძლიერი იყო, რომ აუდიტორია მჭიდრო კავშირში აღმოჩნდა პერსონაჟებთან, სპექტაკლი იწვევდა შედარებით მაყურებლის მხრიდან, რომელშიც მედეას ემოციური არეულობა ირეკლება. შერი მორაგამ გამოიკვლია მედეას კლასიკური ამბავი, მიუხედავად იმისა, რომ შინაარსი განსხვავდებოდა, ეს ვერსია დიდ ნაწილს სესხულობს ევრიპიდეს პიესისგან, ის წარმატებულად ახერხებს წარმოაჩინოს გაუცხოებული ქალის გრძნობები, იხოლაცია და თითქმის გამართლებული შურისძიება, რომელიც მემკვიდრეობით მოჰყვება ამ ცნობილ მითს. ავტორი იყენებს გოთური ლიტერატურის ტრადიციების მახასიათებელ ელემენტებს. ამიტომ მორაგას „მშვიერი ქალი“ ადგილს იკავებს გოთური ნარატივების კომპანიაში მსგავსად „ფრანკემტეინისა“, სადაც სიძულვილი, ზიზღი და საიდუმლო ძალებით მოცული ქალები შთააგონებს მამაკაცებს ჩაიდინონ სატანური, ქმედებები. ეს პიესა შეიძლება მოიხსენიებული იქნას, როგორც ფემინისტური ნამუშევარს მივაკუთვნოთ, რომელიც აჩვენებს სასოწარკვეთილ ქალთა მცდელობას გამოხატონ მათი კანონიერი თავისუფლება.

მედეა თავს უცხოდ გრძნობს. იგი ცდილობს გადარჩენას სამყაროში, რომელიც პატრიარქალური პრინციპებითა და უკანონობით იმართება. კაცები ცდილობდნენ ქალების ჩრდილში დამალვას, შეიქმნა განმასხვავებელი ხაზი კაცთა და ქალთა სამყაროებს შორის, თუმცა, ქალები საკუთარ თავში ქმნიდნენ დამოუკიდებელ მუქარის მოსტრს, რომელიც ელოდა შურისძიებას. შეზღუდვები, რასაკვირველია, ეჯახება მედეასაც, განსაკუთრებით მას შემდეგ, რაც გამჟღავნდება მისი რომანტიკული ურთიერთობები სხვა ქალის მიმართ. ამით მორაგა გვაჩვენებს სისტემის უარყოფით მხარეს - ადამიანთა დევნას.

მედეასა და ლუნას სიყვარული ემუქრება ქალთა ტრადიციულ როლს, რომლებიც მათი დომინანტი ქმრების მიერ მუდმი-

ვი მითითებების ქვეშ ცხოვრობდნენ. კლასიკურ ვერსიაში მედია შემინებული და დათრგუნულია გაუცხოების გამო. მორაგას ნაწარმოებში მედია ცდილობს მისი სუპერ ბუნებრივი ძალების გაძლიერებას, მას არ შეუძლია გამოიყენოს პოლიტიკური უნარები, ამიტომ ის ეძებს ძლიერ ფემინისტურ გზას, რომ დაიბრუნოს საკუთარი ავტორიტეტი, რასაც მემკვიდრეობით ბოძებული ჯადოსნობით შეძლებს.

იმისათვის, რომ უფრო ღრმად ჩავევდეთ გენდერულ კონფლიქტს მორაგას ამ ვერსიაში, საჭიროა მოვიყვანოთ იასონისა და მისი ვაჟის ურთიერთდამოკიდებულება. იასონი ინტერესდება კარგად დავიწყებული ვაჟით, ბიჭი უკვე 13 წლისაა, ეს ის ასაკია, როცა ბავშვობა და ყმაწვილობა თანაბრად არსებობს ბიჭის განვითარებაში. ის შორსაა მამაკაცთა გარემოდან, თუმცა, იწყებს სამყაროს უკეთ შეცნობას. მედია უამბობს მას მამის მოღალატეობრივი სულის შესახებ და უყვება იმ სირთულეებზე, რომლებიც შეიძლება მას ცხოვრებაში გადახდეს; აცნობს საკუთარ შვილს კაცთა უსამართლობის ფაქტებს. ამ გაკვეთილების გამო მედია იმედოვნებს, რომ მისი ვაჟი გახდება უკეთესი კაცი, ვინც კი მას ოდესმე უნახავს. თუმცა მედია ხედავს იასონის ჩართულობას მათ ცხოვრებაში და ის წინასწარმეტყველებს შვილის მომავალს. იასონის შეჭრა გულისხმობს ბოროტ სამყაროში დაბრუნებას. იმისათვის, რომ დაიცვას მისი ვაჟი, მედია კლავს მას. ამით ის აჩერებს შვილის კაცთა სამყაროში შესვლას. ამ ტრაგიკული საქციელით მედია იცავს თავის უმანკო ვაჟს, მისი სიწმინდე ხელშეუხებელი რჩება. გარდაცვლილი შვილის სულის მოჩვენება კიდევ უფრო ზრდის გოთიკურ ელემენტებს. ბევრი გაწამებული მოგონებებისა და წარსულიდან შემადრწუნებელი ფაქტების შემდეგ, მედეას საქციელი ნაწილობრივ გამართლებული ხდება.

სპექტაკლი უფრო შორს მიდის და ლეგენდას აკავშირებს როგორც აცტეკურ ქალღმერთ კოატლიკუუსთან, რომელმაც შვა

მთვარე და მზე, ასევე პრეკოლუმბიურ მითოლოგიასთან, აცტეკურ მითთან მშვიერ ქალზე, რომელიც დღესაც მოსთქვამს შიმშილის გამო, რადგან ის ორად გაყვეს - კეცალკოატად და ტეცკატლიპოკად, ანუ მიწად და მის საბნად - ცად. სპექტაკლში გამოყენებულია მუსიკა, ცეკვა. ლეგენდები ქმნიან ქალური ნაყოფიერების მარადიულობის განცდას, რასაც მალე მოსდევს ქალთა ურთიერთდაპირისპირება და დაყოფა. ერთის მხრივ, სპექტაკლი ებრძვის ჰომოფობიას, და მიაჩნია, რომ ის ტრაგიკულია ამ კონტექსტში, მეორეს მხრივ, მისი მიზანია, მხოლოდ ზეპირ ტრადიციაში არსებული ისტორია აღუდგინოს ადამიანებს და წინ აღუდგეს ამერიკელთა ტენდენციას - დაივიწყონ წარსული.

1970-იანი წლებიდან მოყოლებული, ევრიპიდეს „მედეას“ ინტერპრეტაციებში მედეა გვევლინება ადამიანად, რომელიც იბრძვის ანტიდემოკრატიული პრინციპებისა და ტრადიციული კლიშეების წინააღმდეგ. ის თემები, რომლებიც ადრე ტაბუდადებულად ითვლებოდა, 1970-იანი წლების ევრიპიდეს „მედეას“ ახალ ვერსიებში სააშკარაოზე გამოდიოდა, ამ პრობლემატიკის დამალვას აღარ ცდილობდნენ დრამატურგები, ისინი ყოველგვარი ყოყმანის გარეშე აფიშირებდნენ აღნიშნულ საკითხს. ამ პერიოდში დიდი პოპულარობით სარგებლობდა ერნესტ ფერლიტას, სტივ კარტერისა და ჩარლზ ბრაუნ ლადლემის სპექტაკლები. მათი წყალობით შეგვიძლია ნათლად დავინახოთ ამერიკის იმდროინდელი პოლიტიკური დამაბულობა და კრიზისი.

ამგვარად, როგორც ვნახეთ, ევრიპიდეს „მედეას“ ინტერპრეტაციებს დიდი ინტერესი მოყვა ამერიკაში და მას თამამად შეიძლება ვუწოდოთ XX საუკუნის ამერიკული პროფესიული სცენის ნიშანდობლივი მოვლენა. მასში აირეკლებოდა მნიშვნელოვანი მოვლენები, რაც ქვეყანაში ხდებოდა, ეს ყველაფერი კი მტკიცე კავშირში იყო ეროვნულ ღირებულებებთან.

ევრიპიდეს „მედეა“ დღემდე რჩება იმ ერთ-ერთ განუმეორებელ პერსონაჟად, რომლის ადაპტაცია შესაძლებელია ნებისმიერ დროსა და ეპოქაში, ნებისმიერი სოციალური თუ პოლიტიკური გარდაქმნების ფონზე.

ბერძენი მწერლის მიერ აქტუალიზირებული საქართველოსთან დაკავშირებული პერსონაჟის სახე თავისი მნიშვნელობით დღესაც მსოფლიო ლიტერატურის ე.წ. პროტაგონისტთა რიგებშია. ქართული თემატიკის ასახვა მსოფლიო ლიტერატურაში არ არის დროსა და სივრცეში ჩაკეტილი მოვლენა, იგი ისევე დინამიური და ცვალებადია, როგორც საზოგადოდ ლიტერატურული პროცესი, რაც მის სისტემატურად გამოვლენასა და კვლევას საჭიროებს.

დამოწმებანი:

Corty, L. "African American Review." *New York Press* 32 (1998): 32.

Foley, H. P. *Reimagining Greek Tragedy on the American Stage*. New York: University of California Press, 2012.

Jeffers, R. *Medea*. New York: Samuel French, 1935.

Richardson, E. "Re-Living the Apocalypse: Robinson Jeffers' *Medea*". *International Journal of the Classical Tradition* 11 (2005): 369-382.

Wetmore. K. Jr. *Black Dionysus, Greek Tragedy and African American theatre*. North California: McFarland & Company. Inc Publishers, 1969.

BaiaKoghuashvili

**The Interpretations of the Medea Figure on the 20th Century
American Stage**

Abstract

The paper examines the ways in which Euripides' *Medea* is reinterpreted on the 20th century American stage. Euripides' plays were widely popular in America and their numerous adaptations have been staged in the American theatres over decades. The wide audiences of theatre-goers were especially attracted to the modern interpretations of *Medea* on the American stage. This play by Euripides, in its inexhaustible variety of scenic adaptations and interpretations, reflected the ongoing changes and conflicts of the American society.

The paper follows the metamorphoses and/or reincarnations of the *Medea* figure on the American stage from 1930s up to the end of the 20th century.

მარიამ მარჯანიშვილი

ფილოლოგიის დოქტორი,

ქუთაისის ისტორიული მუზეუმის მეცნიერ-თანამშრომელი

„ვეფხისტყაოსნის“ „მჩხრეკელნი“ ამერიკაში

რუსთაველის უკვდავი პოემა დიდი ხანია გასცდა ეროვნულ საზღვრებს და უაღრესად საპატიო ადგილი დაიმკვიდრა მსოფლიო კულტურის საგანძურში.

1921 წლის ცნობილი ისტორიული მოვლენების გამო პოლიტიკურ ემიგრაციაში წასული ქართველი მოღვაწეებიც ინტენსიურად იკვლევდნენ „ვეფხისტყაოსანს“.

დამოუკიდებელი საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის მთავრობის თავმჯდომარის, ნოე ჟორდანიას ჩათვლით.

„ვეფხისტყაოსნის“ ემიგრანტ „მჩხრეკელთაგან“ გამოირჩეოდა ვიკტორ ნოზაძე, რომელმაც თავისი მაღალი დონის მეცნიერული კვლევა სამხრეთ ამერიკაში ოთხი ტომის გამოცემით დაავირგვინა.

ვიკტორ ნოზაძის პირველი სამეცნიერო ნაშრომი „ვეფხისტყაოსნის ფერთამეტყველება“ 1953 წელს არგენტინის დედაქალაქ ბუენოს-აირესში დაიბეჭდა. წიგნი ნათელყოფს, რომ შოთა რუსთაველის გენიალურ ნაწარმოებში ყოველ ფერს თავისი ლოგიკური დატვირთვა გააჩნია და მათი შემეცნების საშუალებით აღიქმება როგორც პერსონაჟთა განწყობა, ასევე სიტუაციაც.

მეორე წიგნი „ვეფხისტყაოსნის ვარსკვლავთმეტყველება“ ვ. ნოზაძემ ოთხი წლის შემდეგ დაასრულა და 1957 წელს სანტიაგო-დე-ჩილეში გამოსცა. მასში ავტორი დაწვრილებით ეხება ბედისწერის რუსთაველისეულ კონცეფციას. მან ამ საკითხს შემდგომ ცალკე თავი მიუძღვნა, რომელსაც „ვეფხისტყაოსნის ბედისმეტყველება“ უწოდა.

ისევ სანტიაგო-დე-ჩილეში, 1957 წელს მისი მესამე წიგნი – „ვეფხისტყაოსნის მზისმეტყველება“ გამოვიდა. მასში გამოკვლეულია მნათობთა შეყრა-მოშორების მოვლენა რომელიც პოემის ასტროლოგიურ შეხედულებას ემყარება და მთავარ გმირებისაკენ მიემართება, თანაც სიმბოლური დატვირთვა აქვს.

ერთი წლის შემდეგ ვ. ნოზამემ დაასრულა თავის რუსთველოლოგიური კვლევის მეოთხე წიგნი - „ვეფხისტყაოსნის საზოგადოებათმეტყველება“, რომელიც ასევე სანტიაგო-დე-ჩილეში დაიბეჭდა.

წიგნში ნათლად ჩანს, რომ ქართული სულიერების სათავეს ავტორი სწორედ ამ ძეგლში ეძებდა, ვინაიდან „ვეფხისტყაოსანი“ ქართული ეთნოფსიქოლოგიური მეობის სრულყოფილი მხატვრული განსხეულება და ქართული ენის უმაღლესი პოეტური ხორცშესხმაა, სადაც ქრისტიანული ცნობიერების კარგად ჩამოყალიბებული მხატვრულ-ესთეტიკური კოდი დახვეწილი პოეტური სახისმეტყველებითაა გამოხატული.

ცნობილ რუსთველოლოგს ვიკტორ ნოზამეს სამხრეთ ამერიკაში მასპინძლობა გაუწია ჩილეში მცხოვრებმა ქართველმა მრეწველმა ავთანდილ მერაბაშვილმა, რომელმაც დააფინანსა მისი რუსთველოლოგიური ნაშრომების ბოლო სამი წიგნი.

ვიკტორ ნოზამემ სქელტანიან ნაშრომთა შექმნის პარალელურად კოლოსალური შრომა გასწია ესპანელ მთარგმნელთან გუსტაო დე ლა ტორესთან ერთად „ვეფხისტყაოსნის“ ესპანურად თარგმნის საქმეშიც. ისინი 8 წელი თარგმნიდნენ რუსთაველის უკვდავ პოემას და საბოლოოდ 676 სტრიქონის თარგმნა შეძლეს, რომელიც მაქსიმალურად მიახლოებული იყო ორიგინალთან. ეს წიგნიც ავთანდილ მერაბაშვილის დაფინანსებით გამოიცა.

და, როგორც თამარ პაპავა აღნიშნავდა: „ასეთი დიდი განძის ისპანურ ენაზე გამოცემა, – ენაზე, რომელსაც პირველი ადგილთაგანი უჭირავს და რომელზედაც მრავალი მილიონიანი სახელ-

მწიფობის ერები ლაპარაკობენ და სწერენ – ამერიკა-ევროპაში, რასაკვირველია, უზადო უნდა იქნეს თარგმანის მხრივ“ (ფონდი 28103/19).

ავთანდილ მერაბაშვილი ესპანურ ენაზე გამოცემულ „ვეფხისტყაოსნის“ წინასიტყვაობაში წერდა: „ჩემს თვალწინ მოხდა ბატონ გუსტავოსა და ბატონ ნოზადის დამეგობრება, რომელთაც რუსთაველის დიდი სიყვარული აერთიანებდათ. მათი მეგობრობა 1960 წლამდე გრძელდებოდა, სანამ ნოზაძე არ გაემგზავრა“ (La torre 1964: 120).

ავთანდილ მერაბიშვილის დამოკიდებულება შოთა რუსთაველისა და მისიპოემის „ვეფხისტყაოსნისადმი“ მარტო ვიკტორ ნოზადის ლიტერატურულ-სამეცნიერო ნაშრომთა სამი წიგნის დასტამბვითა და გუსტავო დე ლა ტორესთან ერთად „ვეფხისტყაოსნის“ ესპანურ ენაზე თარგმნით არ ამოწურულა.

1966 წელს რუსთაველის 800 წლის იუბილის აღსანიშნავად ავთანდილ მერაბაშვილის შეკვეთით ჩილეელმა მხატვარმა შექმნა რუსთაველის პორტრეტი, რომელიც ამშვენებდა ჩილეელ მწერალთა ასოციაციის მიერ მოწყობილ საიუბილეო სადამოს მოსაწვევ ბარათს.

აქვე, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ სამხრეთ ამერიკაში დასახლებულმა ა. მერაბაშვილმა ჩილეს გვარჯილისა და სპილენძის საწარმოები შეიძინა. წარმოებაში მიღებული ფულით მან სანტიაგოს მახლობლად, ოკეანის სანაპიროზე მიწები შეიძინა და სააგარაკო ქალაქი გააშენა, სადაც ცენტრალურ გამზირს რუსთაველის ქუჩა უწოდა (მარჯანიშვილი 2014: 176).

ასე დამკვიდრდა სამხრეთ ამერიკელი ხალხის ცნობიერებაში რუსთაველი და მისი „ვეფხისტყაოსნი“, როგორც მსოფლიო ლიტერატურის მნიშვნელოვანი ძეგლი.

სამხრეთ ამერიკაში მოღვაწე კიდევ ერთი მეცნიერი, რომელიც „ვეფხისტყაოსანს“ იკვლევდა, ცნობილი ემიგრანტი აკაკი პაპავა გახლდათ.

არგენტინაში ცხოვრებისა და მოღვაწეობის პერიოდში, 1964 წელს, აკაკი პაპავამ დაწერა ორი რუსთველოლოგიური ხასიათის წერილი: „ვეფხისტყაოსანი და მისი ავტორი“ და „მადლიანი მჩხრეკელი“, რომლებიც შოთა რუსთაველის დაბადების 800 წლისთავისადმი მიძღვნილ ჟურნალ „კავკასიონის“ სპეციალურ ნომერში დაიბეჭდა.

პირველი წერილი „ვეფხისტყაოსანი და მისი ავტორი“ ძირითადად პავლე ინგოროყვას „რუსთველიანას“ ეხება, ხოლო მეორე რეცენზიაა ვიკტორ ნოზაძის ნაშრომზე „ვეფხისტყაოსნის ღმრთისმეტყველება“, რომლის შესახებ ავტორი აღნიშნავდა: „ვიკტორ ნოზაძემ პირდაპირ დაუფასებელი შრომა გასწია და დაგვიმტკიცა, რომ „ვეფხისტყაოსანი“ არის ქართული, ქართულ ნიადაგზე, ქართულ სინამდვილეში აღმოცენებული და ძვირფასად გაფურჩქნილი უჭკნობი მცენარე...“ (ჟღენტი 1944: 63).

წერილში „ვეფხისტყაოსანი და მისი ავტორი“ კრიტიკოსი იკვლევს შოთა რუსთაველის ვინაობისა და წარმომავლობის საკითხს და პავლე ინგოროყვას შეხედულებებს.

ასევე მკვლევარი ეხება რუსთველოლოგიის მიერ განვლილ გზას, ქართული რენესანსის წარმოშობის მიზეზებს. ამასთან მიაჩნია, რომ სწორედ „საქართველოს ლოიალურმა განწყობილებამ ნაირტომთა და სულიერ კულტურათა მიმართ წარმოშვა აღორძინების ხანა თავისი პროგრესული, ჰუმანისტური იდეებით, მაღალი მცნებებით, სიყვარულისა, ძმობა-მეგობრობისა, საერთაშორისო იდეებისა და პიროვნების განთავისუფლებისა, რითაც ხასიათდება ჰუმანიზმისა და რენესანსის პერიოდი“ (ჟღენტი 1944: 63).

შოთა რუსთაველის პიროვნებისა და ვინაობა-წარმომავლობის საკითხზე აკაკი პაპავა აშკარად აღიარებდა მკვლევარ პავლე ინგოროყვას კონცეფციას და აცხადებდა: „მრავალი რამ დიდი მოსნის ბიოგრაფიიდან უკვე გარკვეულად ჩაითვლება; ყოველ შემთხვევაში, მთავარი მომენტები მისი ცხოვრებისა მკვლევარმა პ. ინგოროყვამ ბურუსიდან გამოიტანა“ (პაპავა 1966: 137).

თუმცა პავლე ინგოროყვას მსჯელობას რუსთაველის ვინაობის შესახებ ნაკლებად იზიარებდა ვიკტორ ნოზაძე და აცხადებდა: „მკვლევარ პავლე ინგოროყვას „რუსთველიანას ეპილოგი“-ც ჩემთვის არის მხოლოდ ლამაზი ზღაპარი“-ო (ნოზაძე 1966: 147).

ამერიკის შეერთებულ შტატებში, კერძოდ კალიფორნიაში მოღვაწე ქართველი პოლიტიკური ემიგრანტებიდან რუსთაველსა და მის პოემას მეცნიერული გამოკვლევები მიუძღვნა პატრიოტული ორგანიზაცია „თეთრი გიორგის“ ერთ-ერთმა დამაარსებელმა და იდეოლოგმა, საქართველოს ისტორიის, ქართული მწერლობისა და რუსთველოლოგიის, ეროვნული პოლიტიკისა და დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის საკითხებზე 14 წიგნის ავტორმა, ქართული ემიგრანტული ჟურნალისტიკის თვალსაჩინო წარმომადგენელმა ალექსანდრე მანველიშვილმა.

ემიგრაციაში წასვლისთანავე ალექსანდრე მანველიშვილმა, ჯერ კიდევ სტამბოლში ცხოვრებისას, 1933 წელს დაბეჭდა „ვეფხისტყაოსანი და რუსთაველის ზნეობრივი იდეოლოგია“. მისი აზრით, „ვეფხისტყაოსანი“ წარმოადგენს „აკალდამას საუნჯეთა“; გურამ შარაძე თავის წერილში ალექსანდრე მანველიშვილის შესახებ იმოწმებს მკვლევარის სიტყვებს: „იქ ინახება ჩვენი ეროვნული სული ამაცი; სიყვარულის, მიჯნურობის, სიმართლის, მეგობრობის, სიმამაცის, ძლიერი ნებისყოფის – უმაღლესი ფორმის შემეცნება“ (შარაძე 1990: 13-14).

60-იანი წლებიდან ალ. მანველიშვილი საცხოვრებლად საფრანგეთიდან აშშ-ში გადავიდა. ჯერ ცხოვრობდა ვაშინგტონსა

და სან-ფრანცისკოში, საბოლოოდ კი კოლორადოს შტატში, ქ. დენვერთან ახლოს, დაბა არვარდაში დამკვიდრდა.

ამერიკის კონტინენტზე ალ. მანველიშვილის მიერ „ვეფხისტყაოსნის“ ირგვლივ გამოცემულ წიგნებსა და ნაშრომებს გარკვეული კულტურულ-ისტორიული და მეცნიერული ღირებულება გააჩნია.

ჟურნალ „კავკასიონში“ დაიბეჭდა მანველიშვილის რეცენზიები: „პავლე ინგოროყვას „რუსთველიანას ეპილოგი“ (მანველიშვილი 1966: 22-26) და „ვეფხისტყაოსანი“, ფრანგული თარგმანი ს. წულაძისა“ (მანველიშვილი 1966: 179-183).

ჟურნალ „კავკასიონის“ XII ნომერში გაშუქდა ალექსანდრე მანველიშვილის მეცნიერული ნაშრომი „რუსთაველის სოციალური და პოლიტიკური დოქტრინა“ (მანველიშვილი 1967: 10-14).

„მანველიშვილი დინჯი მოაზროვნეა და კარგი პოლიტიკური მოღვაწე. გაცნობილი ვარ მის ნაწერებს, როგორც ჟურნალისტისას, ისე მწერლისას. მის ნაწერს ყოველ სფეროში აქვს დამდგარი მოაზროვნის ხასიათი და მოსჩანს ნიჭი“, – წერდა გ. წერეთელი თავის წიგნში „ქართული ემიგრაცია და ადამიანები“ (წერეთელი 1971: 106).

ამერიკაშივე დაწერა ალექსანდრე მანველიშვილმა „ვეფხისტყაოსანის დიალექტი“, რომელიც პარიზში დაიბეჭდა (მანველიშვილი 1981: 69-88).

ამ სათაურებიდან კარგად ჩანს ალ. მანველიშვილის ნაშრომთა აქტუალობა და მეცნიერული მნიშვნელობა ჩვენი ეროვნული კულტურისათვის.

სან-ფრანცისკოში 90 წლის მკვლევარმა ასევე ზედიზედ გამოსცა ორი ახალი წიგნი: 1987 წელს – „ძველი ქართული მწერლობა“, ხოლო 1989 წელს, – „ოქროს ხანა ქართველი ერის ისტორიისა“. როგორც გ. შარაძე აღნიშნავდა, ავტორი ამ უკანასკნელ წიგნს მოკრძალებით ასე ამთავრებდა: „ჩვენი აღორძინების, XII საუკუნის ისტორიის საფუძვლიანი გაცნობა საუკეთესო პირო-

ბაა მთელი ჩვენი წარსულის შესაფასებლად და მომავლის გასათვალისწინებლად“ (შარაძე 1990: 13-14).

პირველი წიგნი „ძველი ქართული მწერლობა“ 199 გვერდიანია და 14 თავისაგან შედგება. მასში მეცხრე თავი საგანგებოდ ეთმობა შოთა რუსთაველს. კერძოდ, აქ განხილულია რუსთაველის ვინაობა, ლეგენდები, პოემის სტრუქტურა, „ვეფხისტყაოსნის“ მთავარი მოტივები, რუსთაველის ენა, სიყვარული, ქალის კულტი, მეგობრობა, რუსთაველის სარწმუნოება, რუსთაველის სოციალური და პოლიტიკური შეხედულებანი, „ვეფხისტყაოსნის“ ეროვნული და საკაცობრიო ხასიათი.

ძველი ქართული მწერლობის მომდევნო პერიოდს, რომელსაც მეათე თავი აქვს დათმობილი, ავტორი უწოდებს „გარდატეხის ხანას“. მასში დახასიათებულია საერთო მდგომარეობა, „ვეფხისტყაოსნის“ დამატება-გაგრძელებანი, ხვარაზმელთა და გმირთა სიკვდილის ამბავი.

ცნობილია, რომ ნიუ-იორკში 1953-61 წლებში გამოდიოდა ქართული ემიგრანტული ჟურნალი „ჩვენი გზა“, რომელიც ორენოვანი გახლდათ. ჟურნალი შემდეგ გაზეთად გადაკეთდა. ხოლო ერთი წლის შემდეგ, 1957 წელს, იგი კრებულის სახით გამოვიდა. მასში დაბეჭდილი იყო გიორგი გამყრელიძის ლექსები „ვეფხისტყაოსანზე“ და ლიტერატურული ნარკვევი მის მკვლევარებზე. კრებულის ფურცლებზე ყურადღებას იქცევს ირაკლი ოთხმეზურის ნარკვევიც „შოთა რუსთაველისა და მისი პოემის გარშემო“ და სხვ.

1955 წლის დეკემბრიდან 1974 წლის ოქტომბრამდე ნიუ-იორკში გამოდიოდა ამერიკის შეერთებულ შტატებში მცხოვრებ ქართველთა გაზეთი „ქართული აზრი“. გაზეთში გამოქვეყნებული მასალებიდან აღსანიშნავია აკაკი პაპავას ნაშრომი „რუსთაველიანას ეპილოგის გამო“, რომელიც გაზეთის ორ ნომერში დაიბეჭ-

და (N59, N60), სადაც ავტორი ღრმად მიმოიხილავს „ვეფხისტყაოსნის“ კვლევასთან დაკავშირებულ აქტუალურ საკითხებს.

1968 წელს ნიუ-იორკის ქართულ სტამბაში გამოვიდა თეიმურაზ ბაგრატიონ-მუხრანელის ილუსტრირებული წიგნი „შოთა რუსთაველი, ერთი ადამიანი იმ დროს და 800 წლის შემდეგ“, რომელიც ავტორმა 1966 წელს წაიკითხა „ვეფხისტყაოსნის“ 800 წლის იუბილეზე ამერიკაში.

ასე რომ, უცხოეთში გადახვეწილ ქართველ პოლიტიკურ ემიგრანტებთან „ვეფხისტყაოსანი“ სიამაყის საგანაც იყო, იმედისა და მხნეობის მიმნიჭებელი წიგნიც.

დამოწმებანი:

გ. ლეონიძის სახელობის სახელმწიფო ლიტერატურის მუზეუმი. ფონდი 28103/19.

მანველიშვილი, ალექსანდრე. „ვეფხისტყაოსნის“ დიალექტი“. კავკასიონი, XX, პარიზი, 1981.

მანველიშვილი, ალექსანდრე. „პავლე ინგოროყვას „რუსთველიანას ეპილოგი“. კავკასიონი, XI, პარიზი, 1966.

მანველიშვილი, ალექსანდრე. „ვეფხისტყაოსანი“, ფრანგული თარგმანი ს. წულაძისა“. კავკასიონი, XI, პარიზი, 1966.

მანველიშვილი, ალექსანდრე. „რუსთველის სოციალური და პოლიტიკური დოქტრინა“. კავკასიონი, XII, პარიზი, 1967.

მარჯანიშვილი, მარიამი. ქართული ემიგრანტული მწერლობის სამხრეთ ამერიკული პერიოდი. თბილისი: გამომცემლობა „მწიგნობარი“, 2014.

მარჯანიშვილი, მარიამი. „სამხრეთ ამერიკაში ვიკტორ ნოზაძის ლიტერატურულ-მეცნიერული მოღვაწეობა“. ქუთაისის სა-

ხელმწიფო ისტორიული მუზეუმის შრომები, XXII. ქუთაისი, 2012.

ნოზაძე, ვიკტორი. „შოთა რუსთაველს“. კავკასიონი, XI. პარიზი, 1966.

პაპავა, აკაკი. „ვეფხისტყაოსანი და მისი ავტორი „მადლიანი მწხრეკელი“. კავკასიონი, XI. პარიზი, 1966.

ჟღენტი, ბესარიონი. თანამედროვე ქართული მწერლობა. თბილისი, 1944.

წერეთელი, გიორგი. ქართული ემიგრაცია და ადამიანები. პარიზი, 1971.

შარაძე, გურამი. ამერიკელი ქართველები. თბილისი: გამომცემლობა „სამშობლო“, 1992.

შარაძე, გურამი. „ალექსანდრე მანველიშვილი“. ლიტერატურულ საქართველო, 2 თებერვალი, 1990.

La torre, Gustavo de. *Shota Rustaveli – el caballero de la piel de tigre*. Santiago de Chile, 1964.

Mariam Marjanishvili

Doctor of Philology

Researcher, Kutaisi State Historical Museum

Researchers of “The Knight in the Panther’s Skin” in America

Abstract

Shota Rustaveli’s masterpiece “The Knight in the Panther’s Skin” was studied from social and national perspective by the political emigrants who were forced to flee Georgia after the well-known political events of 1921. Thus, there were numerous researchers working on the poem abroad.

The first prominent Rustaveli scholar was Victor Nozadze, who lived and worked in South America, and whose first research work on Rustaveli, “The Colours in “The Knight in the Panther’s Skin”, was published in 1953 in Argentina.

V. Nozadze published three books on “The Knight in the Panther’s Skin” in South America, namely, in Chile: “What Stars say in “The Knight in the Panther’s Skin” (1957), “What the Sun Says in “The Knight in the Panther’s Skin” (1957) and “What the Society Says in “The Knight in the Panther’s Skin” (1958). It was here that Victor Nozadze, together with Gustavo de la Torre, translated “The Knight in the Panther’s Skin” into Spanish. The books were funded by an entrepreneur, Avtandil Merabashvili.

In his Argentinian period, Akaki Papava also wrote two scholarly works on Rustaveli in 1964: “The Knight in the Panther’s Skin” and its Author” and “A Dedicated Researcher”.

A. Manvelishvili, who lived and worked in Washington and San Francisco since the 1960s, also dedicated several scholarly works to Rustaveli and his work: “P. Ingorokva’s “The Epilogue of Rustveliana”, “The Knight in the Panther’s Skin in French translation by S. Tsuladze” “Rustaveli’s Social and Political doctrine”, “The Dialect in “The Knight in the Panther’s Skin”.

At the age of 90, A. Manvelishvili published two new books in San Francisco: “Old Georgian Literature” (1987) and “Golden Age in the History of Georgian Nation” (1989).

The first book “Old Georgian Literature” consists of 199 pages and 14 chapters. The 9th chapter is dedicated to Shota Rustaveli.

New York Press systematically published G. Gamkrelidze and I. Otkhmezuri’s works dedicated to Rustaveli.

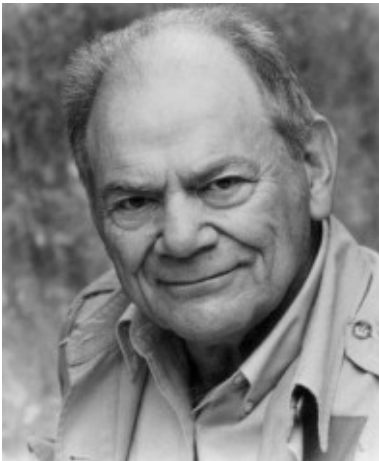
ნუგზარ მგელაძე

ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი

თემურ ტუნაძე

ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის მასწავლებელი

ამერიკული ანთროპოლოგიური ბიოგრაფიები – ჯორჯ მერდოკი



ჯორჯ პიტერ მერდოკი (George Piter Murdock) 1897 წელს ამერიკაში, მერიდენის შტატში დაიბადა, გარდაიცვალა 1985 წელს. ჯორჯ მერდოკის ოჯახი ფერმერთა შთამომავლები იყვნენ და, ბუნებრივია, ბავშვობაში ფიზიკური შრომა მასაც უწევდა. სანაცვლოდ ახალგაზრდამ ტრადიციული, არამექანიკური სოფლის მეურნეობის წარმოების კარგი გამოცდილება შეიძინა.

ჯორჯ მერდოკმა 1915 წელს ქალაქ ენდოვერში კოლეჯის დასრულების შემდგომ სწავლა იელის უნივერსიტეტში გააგრძელა, სადაც ამერიკის ისტორიის ბაკალავრის წოდება მიიღო. მალე ჰარვარდის იურიდიულ კოლეჯში ჩაირიცხა, მაგრამ, დედამიწის გარშემო მოგზაურობის სანაცვლოდ, იგი ისე დატოვა, რომ იქ ორი წელიც არ უსწავლია. ეს მოგზაურობა 1920-1922 წლებში შედგა და იგი მნიშვნელოვანწილად იელის უნივერსიტეტის ცნობილი პროფესორის ალბერტ კელერის რჩევით იყო განპირობებული. მან ჯორჯ მერდოკს ტრადიციული კულტურებისადმი

ინტერესი გაუღვიძა და მოუწოდა იელში ანთროპოლოგია შეესწავლა. იმ დროისათვის იელის ანთროპოლოგიური სკოლა ევოლუციონისტური მიმართულების იყო, სადაც მრავალი მეცნიერი თავის შეხედულებებს ანვითარებდა. იგი ასევე ისტორიულ პარტიკულარიზმსაც მოიცავდა, რომელსაც სათავეში ცნობილი ანთროპოლოგი, თანამედროვე ამერიკული ანთროპოლოგიის ფუძემდებელი, კოლუმბიის უნივერსიტეტის პროფესორი ფრანც ბოასი ედგა. ფრანც ბოასმა ჯორჯ მერდოკის, როგორც მისი გადასახედიდან დილეთანტის, კოლუმბიის უნივერსიტეტის ანთროპოლოგიის კათედრაზე მიღებაზე უარი განაცხადა, რის შემდგომაც ჯორჯ მერდოკმა გადაწყვიტა იელის უნივერსიტეტის ასპირანტურაში ჩარიცხულიყო. ჯორჯ მერდოკი, ფრანც ბოასის მიმდევართა ტრადიციულად დომინანტურ გარემოცვაში, დიდწილად, დამოუკიდებლად შეუდგა მუშაობას (Seimour-Smith 1986: 202).

ჯორჯ მერდოკმა 1925 წელს იელის უნივერსიტეტში სადოქტორო დისერტაცია (“Kulturgeschichte der Menschheit in Ihrem Organischen Aufbau“) დაიცვა. 1930-იან წლებში იგი ამერიკის ჩრდილო-აღმოსავლეთის ინდიელებში ეთნოგრაფიულ მასალებს აგროვებდა, 1938 წლიდან კი იგი სათავეში იელის უნივერსიტეტის ანთროპოლოგიის კათედრას ჩაუდგა. მანამდე, ერთი წლით ადრე, პირველი სტატია გამოაქვეყნა, რომელიც კროსკულტურულ კვლევებში რაოდენობრივ ანალიზს ეხებოდა.

XIX საუკუნე არა მხოლოდ სამეცნიერო თეორიების ინტენსიური განვითარების, არამედ ემპირიული მონაცემების – ისტორიული და ეთნოგრაფიული ფაქტების - დაგროვების საუკუნეც იყო. საუკუნის ბოლოს ცხადი გახდა, რომ დაგროვილი ემპირიული მასალა ევოლუციური ცალხაზოვანი განვითარების სქემის სასარგებლოდ სრულებითაც არ იხრებოდა. დაახლოებით XX საუკუნის 20-იან წლებში, ფრანც ბოასის და მის მომხრეთა წყალობით,

მსოფლიო ანთროპოლოგიაში, ბუნებრივია, საბჭოთა სივრცის გამოკლებით, ბევრმა მეცნიერმა ევოლუციონიზმს, როგორც ანთროპოლოგიურ თეორიას, ზურგი აქცია, თუმცა ჯორჯ მერდოკი, ალბერტ კელერის გავლენით, რამდენიმე ხნის მანძილზე ევოლუციონისტური შეხედულებების ზოგიერთ პოსტულატს მაინც ემხრობოდა (Коротаев 2003: 478-479, 490). საბოლოოდ, ჯორჯ მერდოკისა და მისი სამეცნიერო თვალთახედვის გამზიარებელთა იდეების საფუძველზე, ევოლუციონისტურ შეხედულებებში მრავალი სოციალური კონცეფცია გადაიხედა, კრიტიკულად შეფასდა და გადაჭარბებული არ იქნება თუ ვიტყვით – უარყოფილიც იქნა. მიუხედავად ამისა, ჯორჯ მერდოკი სერიოზულად ეკიდებოდა იმ ანტიევოლუციონისტების კრიტიკულ შენიშვნებს, რომლებიც თავიანთ ოპონენტებს „კაბინეტის მკვლევარებს“ უწოდებდნენ. ამ განმარტების შინაარსიდან გამომდინარე, ჯორჯ მერდოკმა გადაწყვიტა საველე კვლევებით სერიოზულად დაინტერესებულიყო. ამიტომაც იგი 1932-1935 წლებში ამერიკის ინდიელთა სხვადასხვა ტომში ინტენსიურ საველე სამუშაოებს აწარმოებდა.

1932 წელს ჯორჯ მერდოკმა გამოაქვეყნა თავისი პირველი სტატია – „მეცნიერება კულტურის შესახებ“, სადაც ყურადღება იმ გარემოებაზე გაამახვილა, რომ სოციო-კულტურულ ანთროპოლოგიაში ეთნოგრაფიული ფაქტების უზარმაზარი რაოდენობა დაგროვდა, რომლის უდიდესი ნაწილი არ იყო მთლიანობაში განალიზებული. სოციო-ანთროპოლოგიურ მეცნიერებაში საუბარი შეგროვებული მასალის მარგი ქმედების დაბალ კოეფიციენტს ეხებოდა. ჯორჯ მერდოკი აღნიშნავდა, რომ ანთროპოლოგთა ყოველი ახალი თაობა ახალ ეთნოგრაფიულ აღწერებს აწარმოებდა. ფაქტები გროვდებოდა, მაგრამ მისგან კუმულაციური¹ ეფექ-

1 კუმულაცია - სამედიცინო ხასიათის ტერმინია, ნიშნავს „დაგროვებას“. ეს არის სამკურნალო ანდა შხამიან ნივთიერებათა დაგროვება ორგანიზმში

ტი არ ჩანდა. მისი შემდგომი მოღვაწეობა სწორედ ამ ეფექტის მისაღებად იყო მიმართული.

საბოლოო ჯამში, ჯორჯ მერდოკმა ევოლუციონისტი მასწავლებლებისადმი კეთილგანწყობა მაინც შეინარჩუნა. 1937 წელს მისი რედაქტორობით გამოვიდა ალბერტ კელერისადმი მიძღვნილი კრებული – „გამოკვლევები საზოგადოებათმცოდნეობაში“. ამ კრებულში მან თავისი პირველი კროს-კულტურული გამოკვლევა: „მატრილინეალური და პატრილინეალური ინსტიტუტების თანაფარდობები“ გამოაქვეყნა. სტატიაში ჯორჯ მერდოკმა საკუთარი მიდგომა კროს-კულტურული კვლევის მეთოდისადმი მკაფიოდ წარმოაჩინა, კერძოდ, იგი აღნიშნავდა, რომ სოციალური კანონზომიერებების ძიება მსოფლიოს ძირითადი კულტურული არეალების შერჩევას უნდა ეყრდნობოდეს, ამასთან, გამოყენებული პარამეტრები მკაცრად უნდა იყოს განსაზღვრული, ხოლო მათ შორის არსებული სავარაუდო კავშირები კროს-ტაბულაციის² თუ მატრიცის საშუალებით უნდა ყოფილიყო წარმოდგენილი. ამგვარად, სოციო-ანთროპოლოგიური პრობლემატიკის სფეროში მან, როგორც ცალხაზოვანი ევოლუციონიზმისაგან, ასევე ფრანც ბოასის პატრიკულარული „ისტორიული სკოლისაგან“ განსხვავებული საკუთარი დამოკიდებულება ჩამოაყალიბა.

ჯორჯ მერდოკის ადრეული ანთროპოლოგიური დაკვირვებე-

მათი ხანგრძლივად ხმარების გამო და ამ დაგროვების შედეგად ნივთიერების მოქმედების გაძლიერება.

2 კროსტაბულაცია (Cross-Tabulation) – სოციოლოგიური მონაცემების ორგანზომილებიანი ცხრილის სახით წარმოდგენა, სადაც ერთი განზომილების მნიშვნელობა მეორის მნიშვნელობას შეესაბამება. სიტყვა «Крощ» რუსულში XX საუკუნის დასაწყისიდან დამკვიდრდა, როგორც ინგლისური ენიდან ნასესხები სიტყვის – cross-country-ის შემოკლებული ვარიანტი. კროსტაბულაციები, მაგალითად, ეთნოგრაფიული ატლასის მაგალითზე, იხილეთ ვებ-გვერდზე: <http://lucy.ukc.ac.uk/cgi-bin/uncgi/Ethnoatlas/atlas.vopts>

ბი ემპირიულ მეთოდს ეყრდნობოდა. იგი ფაქტებს, მათ შორის, არტეფაქტებს ცალკეული კულტურის შესახებ კრებდა და სტატისტიკური ტესტების მეშვეობით აანალიზებდა. იელში მეცნიერმა თანამოაზრეებთან ერთად მსოფლიო კულტურების შესახებ მონაცემთა ბაზა შექმნა. ასპირანტურის შემდგომ ჯორჯ მერდოკი მერილენდის უნივერსიტეტში ორი წელი ასწავლიდა, ხოლო შემდგომ იგი კვლავ დაუბრუნდა იელის უნივერსიტეტს დოცენტის თანამდებობაზე.

მეორე მსოფლიო ომის პერიოდში ჯორჯ მერდოკმა ამერიკის სამხედრო საზღვაო ძალები დაარწმუნა, რომ იაპონიასთან ბრძოლაში მისი ცოდნა სასარგებლო იქნებოდა. იგი ორ სხვა კოლეგასთან ერთად სამხედრო საზღვაო ფლოტის კვლევით ცენტრში გაემგზავრა, სადაც ისეთი ცნობარები მოამზადა, რომლებიც ოკეანის ხალხების კულტურასა და წეს-ჩვეულებებს ეხებოდა. ცნობარები ამერიკელი სამხედროებისა და ოკეანის კუნძულების აბორიგენ მოსახლეობას შორის მეგობრული ურთიერთობების დასამყარებლად გამოიყენებოდა, სადაც განლაგებული იყო ამერიკელთა ბაზები. შესაძლოა ამის შედეგად იყო, რომ პაპუასები ამერიკელებს მშვიდობიანად ეპყრობოდნენ. მათ „ჩვენი დედების ძმებს“ ემახდნენ. ომის დროს ჯორჯ მერდოკმა ოფიცრის წოდება მიიღო და ომის დასრულებიდან ერთი წელი ოკუპირებულ ოკინავას ამერიკის ადმინისტრაციაში მსახურობდა. ამ წლებში მას მიკრონეზიის ხალხებისადმი ინტერესი მკაფიოდ ჩამოუყალიბდა, რომელთა შესახებ კვლევები მეცნიერმა 1960 წლამდე გააგრძელა (Бутинов 2000: 77).

1949 წელს ჯორჯ მერდოკმა ცნობილი ნაშრომი „სოციალური სტრუქტურა“ გამოსცა (Murdock 1949; Мердок 2003). ნაშრომმა სამეცნიერო სფეროებში ყურადღება მაშინვე მიიპყრო. სხვათაშორის, შემდეგში ბევრმა, მათ შორის ჯონ ვაითინგმა და ირვინ ჩაილდმა, მომზადების პროცესში კოდირებული ინფორმაციის

გამოყენების საფუძველზე ჰიპოტეტური ტესტირებები ჩაატარეს, რაც სათავეს სწორედ ჯორჯ მერდოკისა და მისი კოლეგების ანთროპოლოგიური აზროვნებიდან იღებდა (Whaiting & Child 1953). მიუხედავად იმისა, რომ ჯორჯ მერდოკი ფრანც ბოასის სკოლის – ბოასელების - ახლო-მახლო მოღვაწეობდა, იგი იელში მაინც სოციოლოგ ალბერტ კელერის საკონსულტაციო გზას დაადგა. მან სოციალური მეცნიერებათა თეორიულ სისტემაში ყველა ძირითადი პუნქტი უზრწყინვალესად აითვისა, განსაკუთრებით სოციო-კულტურული ანთროპოლოგიის ისეთი მიმართულებები, როგორებიც ბიოლოგიურ-ფიზიკური ანთროპოლოგია, არქეოლოგია, ფსიქოლოგია და სოციოლოგია იყო, თუმცა ბიოლოგიურ-ფიზიკურ ანთროპოლოგიასა და არქეოლოგიას სოციალური მეცნიერებებისაგან განსხვავებით იგი შედარებით ნაკლებ ყურადღებას უთმობდა. ზოგიერთი მიიჩნევდა, რომ ანთროპოლოგია და სოციოლოგია ერთი დისციპლინის ნაირსახეობებს წარმოადგენდა, უფრო მეტიც, ისინი ერთი დისციპლინა იყო, მათი კვლევის საგანი კი ბიოლოგიური ქცევისაგან დამოუკიდებლად კულტურული ქცევის ანალიზი იყო. მან, როგორც პროფესორმა, კარიერის დასაწყისში, მართალია, სამეცნიერო ხასიათის გავლენები განიცადა, მაგრამ მიუხედავად ადრეული შეხებისა, განსხვავება კლარკ ვისლერისა და ედვარდ საპირის შემოქმედებასთან მიმართებაში შემდეგში მაინც გამოიკვეთა, რადგან იგი უფრო სოციალური ანთროპოლოგიისაკენ გადაიხარა (Wisler 1917; 1923; 1926; Sapir, 1917; 1921; 1924). ჯორჯ მერდოკმა იმთავითვე კარგად იგრძნო, რომ ფრანც ბოასის მოღვაწეობის პერიოდში შეკრებილი ეთნოგრაფიული წყაროების დიდი ნაწილის გააზრება გარკვეულწილად დასრულებული იყო. საჭირო იყო ედვარდ ტეილორის მიგნებების გათვალისწინება და, რაც მთავარია, არსებული მასალის მიზანმიმართული დახარისხება, ტესტირება და ახალი ჰიპოტეზებით მისი ისეთი სტატისტიკური კორელა-

ცია, რომელიც ერთ ფაილში (HRAF) მოიყრიდა თავს და ამა თუ იმ საზოგადოების ინდექსირებულ აღწერად იქცეოდა. ამერიკის უნივერსიტეტებში ჯორჯ მერდოკის იდეები აიტაცეს ინგლისის უნივერსიტეტებისაგან განსხვავებით, სადაც ამ იდეების მიმართ უფრო გულგრილები აღმოჩნდნენ, მაგრამ დროის გარკვეულ მონაკვეთებში ამერიკაში დასმულ პრობლემებზე აქცენტირება მუდმივად ხდებოდა. ფრედ ეგანმა (Eggan 1950), ინგლისიდან ჩიგაკოს უნივერსიტეტში გადასულმა რედკიფ-ბრაუნმა და სხვებმა საზოგადოებაში მიმდინარე სოციალურ პრობლემებს პრიორიტეტული მნიშვნელობა მიანიჭეს. ასევე, გამოიკვეთა სტრუქტურული ანთროპოლოგიის ჩამოყალიბების სამომავლო პერსპექტივები, რადგან ყურადღება სტრუქტურულ-ფუნქციური და დიაქრონული ანალიზის კომბინაციის მეთოდოლოგიურ პრინციპებს მიექცა. აქ არ უნდა გამოგვრჩეს რობერტ რედფაილდი, რომელმაც გასული საუკუნის 30-იან წლებში მცირე სოციუმების, ასევე გლეხური თუ სათემო საზოგადოებების, ფეოდალური და კაპიტალისტური საზოგადოებების ტრანსფორმაციების შესახებ კვლევები გაააქტიურა. საუბრობენ იმის შესახებაც, რომ მან განიცადა როგორც რობერტ პარკისა და ლუის ვაითის, ასევე ემილი დიურკეიმის შრომითი კონცეფციების გავლენა (Garbarino 1977: 70). რა მივიღეთ? გაირკვა, რომ საზოგადოების განვითარება იდეალურად მოდელირებადია, იკვეთება სოციალურ მოვლენათა იდეალური ტიპები, ყველა დონეზე მუდმივი ცვლილებები ხდება. საზოგადოებები შეიძლება იყოს დიდი და პატარაც, იზოლირებულიცა და ერთგვაროვანიც, რომელთაც გააჩნიათ მწყობრი რელიგიური შეხედულებები, ჩვეულებითი სამართლის ზეპირსიტყვიერი კანონიკური დოგმები, ინტიმური და გენდერული, ასევე მათ მიერ ისტორიულად ჩამოყალიბებული ნორმები. მათ აქვთ დადგენილი ნორმების საფუძველზე განვითარებული ოჯახები, ნათესაობის სისტემები, საერთო ფსიქოლოგიური წყობა და

დიდ სამყაროში თითქოსდა ურბანული ცვლილებებისადმი თანადგომა, რადგან მათ იციან პრეისტორიული ადამიანებისადმი თუნდაც რეტროსპექტული თანადგომა და ისიც კარგად ესმით, რომ მცირე თანამეგობრობის დიდ ცივილიზაციებში ინტეგრაცია მათი თვითმყოფადობის დარღვევაა. ამიტომ ისინი არსებულზე ყაბულს არიან და ცდილობენ დღევანდელი იერსახე შეინარჩუნონ. ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი, რაც ჯორჯ მერდოკსაც მიეწერება, ესაა ოჯახის უნივერსალური ბუნების აღიარება, რაც ფაქტობრივად ევოლუციური სკოლის წარმომადგენელთა შეხედულებებისაგან რადიკალურად განსხვავდებოდა. იგი ცდილობდა დაესაბუთებინა, რომ ოჯახი იყო გენდერული განაწილების მიკროსამყარო, მემკვიდრეობითი კვლავწარმოების ადგილი, ეკონომიკის მართვისა თუ განათლების – არსებულ საზოგადოებაში სოციალიზაციის უჯრედი. ყველაფერი ეს ინტეგრაციულ მწყობრში უფრო ფართო ტიპის საზოგადოებრივ გაერთიანებებთან იმყოფებოდა (Moore 1978: 76).

ჯორჯ მერდოკის მონოგრაფიამ – „სოციალური სტრუქტურა“ აკადემიურ წრეებში კოლოსალური წარმატება მოიპოვა. 1980 წლის სტატისტიკით კროს-კულტურულ გამოკვლევებს შორის „სოციალურ სტრუქტურას“ ყველაზე მაღალი ციტირების ინდექსი გააჩნდა, რაც მის უდავო მაღალ რეიტინგზე მიუთითებდა, თუმცა წიგნის ცალკეულ თავზე მკითხველთა ყურადღება არათანაბრად ნაწილდებოდა. სინქრონული სოციო-კულტურული მონაცემებით, საზოგადოების სოციალური ევოლუციის რეკონსტრუქციის მერდოკისეული მეთოდისადმი შედარებით ნაკლები ინტერესი დაფიქსირდა, მიუხედავად იმისა, რომ ჯორჯ მერდოკი აღნიშნულ მეთოდოლოგიას ჩრდილო ამერიკელი ინდიელებისა (Murdock 1955) და აფრიკელების (Murdock 1959) კვლევის დროს ხშირად და თანაც წარმატებულადაც იყენებდა. სამწუხაროდ, ჯორჯ მერდოკის შემდგომ, კულტურულ ანთრო-

216

პოლოგიაში ამ მეთოდის გასაუმჯობესებლად არც ერთი მკვლევარი არ გარჯილა. შესაძლოა, ეს იმიტომაც, რომ იგი მკვლევრისაგან მაღალ ლოგიკურ და მეთოდოლოგიურ კულტურას ითვალისწინებდა, რაც განსაკუთრებულ და მიზანმიმართულ ანთროპოლოგიურ წვრთნასა და მომზადებას მოითხოვდა. დავუშვათ, რომ ამ მეთოდს სპეციალისტები სრულყოფილად არ თვლიან, მაგრამ თავდაპირველად თითქმის ანალოგიური, გლოტოქრონული რეკონსტრუქციის მეთოდიც³ სრულყოფილად არ მიიჩნეოდა, გლოტოქრონული მეთოდი, რომელიც მ. სვოდეშის მიერ სტანდარტული კროს-კულტურული რეკონსტრუქციის მეთოდის თითქმის პარალელურად ჩამოყალიბდა (Дьячов 2002). ამ მეთოდის მიმართაც თავის დროზე არანაკლები, შესაძლოა, უფრო მეტი რაოდენობის შენიშვნებიც იყო გამოთქმული. მიუხედავად ამისა, არაერთმა ლინგვისტმა სწორედ მ. სვოდეშის მეთოდს მინიჭა უპირატესობა, რის საფუძველზეც იგი უფრო დაიხვეწა, ხოლო რიგმა მკვლევარმა მისგან ბრწყინვალე შედეგებიც კი მიიღო. უეჭველია, რომ ანალოგიური პოტენციალი სოციო-ანთროპოლოგიური რეკონსტრუქციის მერდოკისეულ მეთოდსაც გააჩნდა. ამ მეთოდის გამოყენება მ. სვოდეშის გლოტოქრონული რეკონსტრუქციის მეთოდთან ერთად განსაკუთრებულად პერსპექტიული იქნებოდა (Коротаев 2003: 31).

„სოციალური სტრუქტურის“ შემდგომ ჯორჯ მერდოკის მსხვილი მონოგრაფია „აფრიკა: მისი ხალხი, ისტორია და კულტურა“ იყო, რომელიც 1959 წელს გამოიცა. აფრიკის ხალხთა ანთროპოლოგიის კვლევისას ჯორჯ მერდოკმა მის მიერ სოციალურ სტრუქტურაში შემუშავებული მეთოდიცა გამოიყენა და, სინ-

3 „გლოტოქრონული მეთოდი“ ლინგვისტიკაში ესაა სამეცნიერო-კვლევითი მეთოდი. 1952-1955 წლებში იგი ამერიკელმა ლინგვისტმა მ. სვოდეშმა შეიმუშავა. ტერმინის „გლოტოქრონული“ ბერძნული სიტყვისგან glossa – ენა – ჩამოყალიბდა, რომელიც სიტყვა-სიტყვით „ენობრივ ქრონოლოგია“-ს ნიშნავს.

ქრონულ ეთნოგრაფიულ მონაცემებზე დაყრდნობით, დაახლოებით შვიდი ათასი წლის მანძილზე ტროპიკული აფრიკის საზოგადოებების სოციო-კულტურული ევოლუციის რეკონსტრუქცია მოახდინა. წიგნში განხილულია ისეთი საკითხები, როგორებიცაა: მიწათმოქმედების განვითარება; ძირითადი ლინგვისტური ოჯახებისა და ჯგუფების მიგრაცია; აფრიკული კულტურების ეთნოგრაფიული რეგიონალიზაცია, რის საფუძველზეც ჯორჯ მერდოკმა აფრიკული კულტურა დაახლოებით ორმოცდაათ ეთნოგრაფიულ ჯგუფად გაანაწილა. აღსანიშნავია, რომ თავდაპირველად ამ წიგნს აფრიკანისტ-ანთროპოლოგთა მხრიდან უკმაყოფილებაც მოჰყვა, განსაკუთრებით კი იმათგან, ვინც საველე-ეთნოგრაფიულ საქმიანობას პრიორიტეტულ მიმართულებად აღიარებდა. ველზე მუშაობისადმი ასეთი გადაჭარბებული შეფასება დასავლურ ანთროპოლოგიაში ჯერ კიდევ ბრანისლავ მალინოვსკის პერიოდში გაჩნდა. თავად ჯორჯ მერდოკს აფრიკაში საველე მუშაობის ხანგრძლივი პრაქტიკა არ გააჩნდა. ამის გამო მას აკრიტიკებდნენ კიდევ, თუმცა მიუხედავად ამგვარი შეფასების რიგი ანთროპოლოგი, განსაკუთრებით ჯორჯ მერდოკის მიმდევრები, 1980-იან წლებში მიიჩნევდნენ, რომ აფრიკის შესახებ წიგნმა მეცნიერის სოციო-ანთროპოლოგიური რეკონსტრუქციის მეთოდის ეფექტურობა დაადასტურა და აფრიკის ისტორიისა და ანთროპოლოგიის განვითარებაშიც გარდამტეხი როლი შეასრულა (Коротаев 2003: 29-30).

სოციო-კულტურული მონაცემების პირველი ფორმალიზებული ბაზის შექმნის აუცილებლობის საკითხი, როგორც ჩანს, სწორედ სოციო-კულტურულ ანთროპოლოგიაში დაისვა. ამგვარი ბაზის შექმნის ტრადიცია ედვარდ ტეილორის შეხედულებებიდან – 1889 წლიდან მომდინარეობს. ამ საკითხში შესამჩნევ წარმატებებს ამსტერდამის სკოლამ მიაღწია, სადაც ს. პ. შტაინმეცის ხელმძღვანელობით ეთნოგრაფიულ ლიტერატურაში არსებული

მასალების კატალოგიზაცია დაიწყო. ეს სამუშაო დაახლოებით 1500-მდე ეთნოსს ეხებოდა, მაგრამ იგი ბოლომდე მაინც ვერ იქნა მიყვანილი. 1930-იან წლებში ხოლოკულტურული⁴ კვლევების ტრადიცია ევროპაში რეალურად შეწყდა, მაგრამ თითქმის იმავე დროულად იგი ატლანტიდის ოკეანის მეორე მხარეს – ამერიკაში აღმოცენდა, რაც ჯორჯ მერდოკის სახელს დაუკავშირდა. ამ კუთხით განსაკუთრებული მნიშვნელობა ე. წ. „ორშაბათის საღამოს ჯგუფში“ (Monday Night Group) ჯორჯ მერდოკის მონაწილეობას ჰქონდა, რომელიც იელის უნივერსიტეტის ადამიანთა ურთიერთობების შემსწავლელ ინსტიტუტთან (Institute of Human Relations) არსებობდა. ამ ჯგუფში ჯორჯ მერდოკს შესთავაზეს სოციო-კულტურული ანთროპოლოგიისათვის ეხელმძღვანელა. მან ეს წინადადება მიიღო და მეორე მსოფლიო ომამდე ინსტიტუტის საქმიანობაში აქტიურად იყო ჩართული.

ადამიანთა ურთიერთობების შემსწავლელ ინსტიტუტში ჯორჯ მერდოკმა მიზნად სწორედ მონაცემთა ბაზის შექმნა დაისახა, რომლის საშუალებითაც მისი კოლეგები – ფსიქოლოგები და სოციოლოგები შესძლებდნენ სოციო-ანთროპოლოგიური მასალები გაეცნოთ და ამის საფუძველზე საკუთარი შეხედულებები გადაემოწმებინათ. ამ მიზნის მისაღწევად, ინსტიტუტის ეგიდით, ჯორჯ მერდოკმა ორგანიზება გაუკეთა სამეცნიერო პროექტს – „კროს-კულტურული მიმოხილვა“ (Cross-Cultural Survey). ამ პროექტის ამოცანა მსოფლიოს ყველა ხალხის შესახებ ფუნდამენტური ინფორმაციის რეპრეზენტაციული შერჩევით შეკრება და კლასიფიცირება იყო, საბოლოო მიზნად კი – ყველა ცნობილი კულტურიდან, სტატისტიკურად რეპრეზენტაციული შერჩევის

4 „ხოლოკულტურული“ რაოდენობრივი კროს-კულტურული კვლევის ტრადიციას წარმოადგენდა, რომლის დროსაც მსოფლიოს ყველა ძირითადი ეთნოგრაფიული არეალის წარმომადგენელთა თუ მათი კულტურების შერჩევითობა გამოიყენებოდა.

გზით და მომხმარებლისათვის ადვილად მისაღწევი ფორმით იგი მეცნიერების განკარგულებაში არსებული მონაცემების ორგანიზებას ისახავდა. ჯორჯ მერდოკმა რამდენიმე სხვა ანთროპოლოგთან ერთად „კულტურის შესახებ მონაცემთა ორგანიზების სქემა“ მოამზადა, რომელიც საფუძვლად უნდა დასდებოდა ეთნოგრაფიული მონაცემების კლასიფიკაციას. ამ შრომის პირველი გამოცემა 1938 წელს გამოქვეყნდა და იგი ანთროპოლოგთა დიდ ჯგუფსა და მონათესავე დისციპლინის წარმომადგენელთ მაშინვე დაეგზავნათ. შეიკრიბა გამოთქმული კრიტიკული წინადადებები, შენიშვნები და უკვე 1942 წელს შესწორებული და შევსებული ვარიანტი მომზადდა, რომელიც 1945 წელს გამოქვეყნდა. ამის შემდგომ კვლავ გამოვიდა აღნიშნული ნაშრომის სამი შესწორებული და შევსებული გამოცემა. ჯორჯ მერდოკის და მის თანამოაზრეთა ამგვარი შრომის შედეგი იყო, რომ 1949 წელს ჩამოყალიბდა ორგანიზაცია, რომელიც რამდენადმე მსხვილ, ანთროპოლოგიურ ტექსტობრივ მონაცემთა ბაზის განახლებასა და გაფართოებას კურირებდა. საუბარია ე. წ. იელსის უნივერსიტეტთან არსებული ადამიანთაშორისი ურთიერთობების მონაცემთა ბაზის რეგიონულ კართოთეკაზე. შემდგომშიც ჯორჯ მერდოკი აქტიურად ნერგავდა და მხარს უჭერდა ანთროპოლოგიური მონაცემების ფიქსაციას, რამაც ამერიკის ანთროპოლოგიაში სათავე დაუდო სულ სხვა ტიპის მონაცემთა ბაზის წარმოშობას (Коротаев 2003: 24).

ჯორჯ მერდოკის მონაცემთა ბაზის გიგანტური შესამღებლობების დადებითი ეფექტი მისივე კოლეგების მიერ თავისდროულად სათანადოდ იქნა შეფასებული. ჯერ კიდევ 1950 წელს მას შესთავაზეს მონაცემთა ბაზა გამოექვეყნებინა. პირველი ასეთი პუბლიკაცია – „საერთაშორისო ეთნოგრაფიული შერჩევა“ 1957 წელს გამოვიდა. იგი მსოფლიოს 565 კულტურიდან ფორმალურად იმ ინფორმაციას ითვალისწინებდა, რომელიც ოცდა-

თი მაჩვენებლით – კრიტერიუმით იყო შერჩეული და დახარისხებული. ამ მიმართულებით მუშაობა ჯორჯ მერდოკმა მაშინაც გააგრძელა, როცა პიტსბურგის უნივერსიტეტში გადავიდა. აქ მან აქტიური მონაწილეობა მიიღო თანამედროვე მსოფლიოს ერთ-ერთი პოპულარული, სოციო-ანთროპოლოგიური ჟურნალის „Etnology“-ის დაფუძნებაში. ამ ჟურნალში, რომელიც 1962 წლიდან გამოდიოდა, ჯორჯ მერდოკმა ყველაზე მომცველი მონაცემთა ბაზის, ე. წ. „ეთნოგრაფიული ატლასის“ ბეჭდვა დაიწყო. ნაბეჭდი სახით „ეთნოგრაფიული ატლასის“ სრული ვერსია არასდროს არ გამოქვეყნებულა, მაგრამ საზოგადოებისათვის სრული სახით იგი ელექტრონული ფორმითაა ხელმისაწვდომი (<http://hraf.yale.edu/>). 1969 წელს ჯორჯ მერდოკმა დ. უაიტთან ერთად გამოაქვეყნა სტატია „სტანდარტული კროს-კულტურული ნაკრები“ (Murdok & White 1969: 329-369). სტატია რომელიმე მონაცემთა ბაზას არ შეიცავდა, რადგან მისი მნიშვნელობა სხვაგვარი იყო. იგი „ეთნოგრაფიული ატლასისაგან“ პრინციპულად განსხვავებული მონაცემთა ბაზის საზღვრების აღწერას შეეხებოდა. „სტანდარტული კროს-კულტურული შერჩევის“ მიხედვით მსოფლიო ასოთხმოცდაექვს ეთნოგრაფიულ არეალად დაიყო. ამასთან, თითოეული მათგანიდან მხოლოდ ერთი კულტურა შეირჩა (Kopotaev 2003: 27). „სტანდარტული კროს-კულტურული შერჩევის“ მონაცემთა პირველი კრებულები ჯორჯ მერდოკისა და მისი კოლეგების მიერ 1970-1980-იან წლების მანძილზე ქვეყნდებოდა. მთავარ მიღწევად კი ის ითვლებოდა, რომ „სტანდარტული კროს-კულტურული შერჩევით“ უკვე სხვა მკვლევრებზე სარგებლობდნენ. ისინი დაინტერესებული იყვნენ სტანდარტული კროს-კულტურული კვლევებით და მასალებსაც შესაბამისი მეთოდით აგროვებდნენ. აღნიშნული მეთოდი ტექნიკური თვალსაზრისითაც მოსახერხებელი იყო და, ამასთანავე, მკვლევრებს გარკვეულ სტიმულსაც აძლევდა. საბოლოო ჯამში, მეცნი-

ერთა ერთი დამოუკიდებელი ჯგუფის თავდაუზოგავი შრომის შედეგად, კლასიკური კუმულაციური ეფექტი იქნა მიღებული, რის შესახებაც ჯორჯ მერდოკი იმთავითვე სწუხდა. მეოცე საუკუნის დასაწყისში უკვე შესაძლებელი გახდა რამდენიმე მონაცემთა ბაზის ტექნიკური თავსებადობა და ერთმანეთთან დაკავშირება, რომლებსაც „მონაცემთა კუმულაციური ბაზა“ ეწოდა: ინგლისური აბრევიატურით – STDS. 2001 წლისათვის ეს ბაზა 1863 ეთნოგრაფიული მაჩვენებლით დამუშავებულ 186 საზოგადოების მონაცემებს აერთიანებდა (Коротаев 2003: 28).

1960-იან წლებში, საპენსიო ასაკის გამო, ჯორჯ მერდოკი იძულებული იყო იელსის უნივერსიტეტში სამსახური დაეტოვებინა. მიუხედავად ამისა პიტსბურგის უნივერსიტეტიდან მას მუშაობა შესთავაზეს და ჯორჯ მერდოკიც მეუღლესთან ერთად პიტსბურგში გადავიდა. 1962 წელს ჯორჯ მერდოკი ეთნოლოგიის რუბრიკას ხსნის ჟურნალში „კულტურული და სოციალური ანთროპოლოგიის საერთაშორისო ჟურნალი“, რომელიც პიტსბურგის უნივერსიტეტშივე გამოდიოდა. ეს ავტორიტეტული ჟურნალი დღესაც გამოდის. პიტსბურგში ჯორჯ მერდოკი 1973 წლამდე მუშაობდა, შემდგომ იგი საცხოვრებლად ფილადელფიაში გადავიდა, რათა შვილთან უფრო ახლოს ყოფილიყო. მეცნიერი 1985 წელს დეკონში გარდაიცვალა.

ამდენად, ამერიკულ ანთროპოლოგიაში კროს-კულტურული კვლევების მიმართულების ჩამოყალიბება ჯორჯ მერდოკის სახელთანაა დაკავშირებული, რომელსაც კროს-კულტურული სკოლაც შეიძლება დაერქვას. კროს-კულტურულ კვლევებში რაოდენობრივი ანალიზი განსაკუთრებით მნიშვნელოვან ადგილს იკავებდა. ასე რომ ჯორჯ მერდოკმა სათავე დაუდო კროს-კულტურულ კვლევების სკოლას. კულტურის კვლევის ეს თეორიული მიმართულება ეყრდნობოდა მტკიცებულებას, რომ კაცობრიობის ყველა კულტურა, მიუხედავად მათი მრავალფეროვნებისა,

222

საფუძველშივე ბევრ საერთოს ატარებდა და რომ კულტურათა ეს საერთო ასპექტები სამეცნიერო ანალიზს ექვემდებარება. ჯორჯ მერდოკი მიიჩნევდა, რომ კროს-კულტურული კვლევების თეორიული ორიენტაცია კულტურის შვიდი ძირითადი მდგომარეობით იყო მოცემული (Murdock 1997: 49-57). ესენია: კულტურა დასწავლის საშუალებით გადაეცემა; კულტურა დაფუძნებულია აღზრდაზე; კულტურა სოციალურია; კულტურა იდეების მატარებელია; კულტურა უზრუნველყოფს კმაცოფილებას; კულტურა ადაპტირებადია; კულტურა ინტეგრალურია.

დამოწმებანი:

Eggan, F. *Social Organization of the Western Pueblos*. Chicago: University of Chicago Press, 1950.

Garbarino, Merwin S. *Sociocultural Theory in Anthropology (A Short History)*. Illinois, 1977.

Murdock, G. P. *Social Structure*. New York: Macmillan, 1949.

Murdock, G. P. "North American Social Organization". *Davidson Journal of Anthropology*. Vol. 1., N 11, 1955: 1-11.

Murdock, G. P. *Africa: Its peoples and their culture history*. New York: McGraw-Hill, 1959.

Murdock, G. P. & D. R. White. "Standard Cross-Cultural Sample". *Ethnology*, Vol. 8, 1969.

Moore, Alexander. *Cultural Anthropology*. New York, 1978.

Sapir, Edward. "Do we a Superorganic?" *American Anthropologist*, 1917.

Sapir, Edward. *Language*. New York, 1921.

Sapir Edward. "Culture, Genuine and Spurious". *Journal of Sociology*, 1924.

Seimour-Smith, Charlote. *Macmillan Dictionary of Anthropology*. London, 1986.

Whiting, J. W. M. "George Piter Murdock (1897-1985)". *American Antropologist*. New Series, V 88, 1985.

Wisler, Cklark. *The American Indian*. New York, 1917.

Wisler, Cklark. *Man and Culture*. New York, 1923.

Wisler, Cklark. *The Relation of Nature to Man in Aboriginal America*. New York, 1926.

Бутинов, Н. А. "Народы Папуа - Новой Гвинеи". *Петербургское востоковедение*. С-Пб, 2000.

Коротаев, А. В. "Джордж Питер Мёрдок и школа количественных кросс-культурных (холокультурных) исследований". Дж. П. Мёрдок. *Социальная структура*. Москва, 2003.

Мердок, Д. П. *Социальная структура* (Пер. с англ. А. В. Коротаева). Москва, 2003.

Мёрдок, Д. П. *Фундаментальные характеристики культуры*. Антология исследований культуры. Т. 1. Интерпретация культуры. С-Пб.: Университетская книга, 1997.

Nugzar Mgeladze

Professor, Batumi Shota Rustaveli State University

Temur Tunadze

Teacher, Batumi Shota Rustaveli State University

American Anthropological Biographies: George Murdoch

Abstract

George Peter Murdoch was born in Meriden, Connecticut, the United States of America. He gained comprehensive knowledge in American colleges and Universities in the field of Humanities and Social Sciences. In 1920-1922 under the influence of famous professor Albert Keller he expressed interest in traditional cultures and started studying anthropology. It was Albert Keller whose theories were doubted by George Murdoch afterwards. At that period Anthropological School of Yale was developed in traditional evolutionary direction. Many scientists developed their outlooks there. It also included historical particularism which was headed by famous anthropologist, founder of current anthropology, Professor of Columbia University Franz Boas. In American anthropology development of cross-cultural studies which can be called cross-cultural school is connected with George Murdoch. In cross-cultural research the most significant place is designated to quantitative analysis. On the basis of ideas of George Murdoch and his scientific supporters many evolutionary concepts were reexamined, critically assessed and even rejected.

რუსუდან მიქაუტაძე

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი

მკვიდრი ამერიკელები და ანთროპოლოგიის ჩამოყალიბება აშშ-ში

ამერიკის კონტინენტზე მცხოვრები ხალხის, აქაური ფლორის და ფაუნის შესწავლით ევროპელები მე-18 ს-ის მეორე ნახევრიდან დაინტერესდნენ. კვლევები სხვადასხვა მიმართულებით გაიშალა. შეიქმნა ამერიკის ბიოლოგიური სამყაროს კლასიფიკაციის სისტემა, ხოლო სოციოლოგებმა წამოაყენეს ადამიანის პროგრესის საფეხურების იდეა: ველურობა – ბარბაროსობა – ცივილიზაცია, რათა შესაძლებელი ყოფილიყო აბორიგენი მოსახლეობის აღწერა და მათი მიკუთვნება პროგრესის რომელიმე საფეხურისათვის. თუმცა დღეისათვის მეცნიერთა დიდი ნაწილი მიიჩნევს, რომ ეს უკანასკნელი იყო პოლიტიკური აქტი. ადამიანთა ამგვარი დაყოფით ევროპელებმა საზღვარი გაავლეს მათსა და არაევროპელებს შორის, წარმოაჩინეს ისინი როგორც მეორეხარისხოვანნი, გონებრივად ჩამორჩენილნი.

მე-18 ს-ის მეორე ნახევრიდან აშშ-ში განსაკუთრებული ყურადღება დაეთმო აბორიგენი მოსახლეობის შესწავლას, განსაკუთრებით ინდიელთა რასობრივი და ეთნიკური მიკუთვნებულობის საკითხებს. ამ მიზნით, კერძოდ, „შედარებითი კულტურული კვლევების“ ჩასატარებლად დაიწყო ინდიელთა ანთროპოლოგიური ნაშთების „მეცნიერული“ შესწავლა. მათ სურდათ გამოერკვიათ, რომელ რასას ეკუთვნოდნენ ინდიელები, რა გავლენა მოახდინა გარემომ მათი ფიზიკური ტიპის ჩამოყალიბებაზე, რა დაავადებები იყო გავრცელებული, რით იკვებებოდნენ და ა.შ.

სწორედ აქედან ჩაეყარა საფუძველი აშშ ანთროპოლოგიის სხვადასხვა მიმართულებას.

ინდიელთა ანთროპოლოგიური ნაშთების შესწავლით პირველად ფრანგები დაინტერესდნენ. ფრანგმა ნატურალისტმა ქაუნთ ბუფონმა წამოაყენა თეორია, რომლის მიხედვითაც ახალ კონტინენტზე, გარკვეული ფაქტორების გავლენის შედეგად, მოხდა ცხოველთა სამყაროს ფიზიკური დეგრადაცია, რამაც გავლენა მოახდინა ადამიანებზეც. მოხდა მათი ფიზიკური დასუსტება და დებილიზაცია. ამ თეორიის თანახმად, ამერიკის ინდიელები იყვნენ პასიურები, ფიზიკურად დეფექტიანები, რეპროდუქციის დაბალი უნარით. არ ქონდათ სხეულზე თმა, უნარი გარემოს გარდაქმნისა, მათ არ ჰქონდათ გამომუშავებული ოჯახის არსებობისათვის აუცილებელი სოციალური ურთიერთობები და არ გააჩნდათ პოლიტიკური ორგანიზაციები. ის მიიჩნევდა, რომ გარემო პირობებმა ინდიელები გროტესკულ ადამიანებად ჩამოაყალიბა, გამოიწვია მათი დეგენერაცია და არა პროგრესი (Bieder 2001: 20). სამწუხაროდ, ბუფონის ამ შეხედულებებს ინდიელების მისამართით იმხანად იზიარებდა მეცნიერთა დიდი ნაწილი.

ენვაირონმენტალისტები მე-19 ს-ის პირველ ნახევარშიც ამტკიცებდნენ ბუნების და ინდიელების ერთიანობას. მეტიც, ბუნება პერსონიფიცირებული იყო ინდიელთან იმ ხარისხით, რომ ინდიელები გახდნენ მეტრონიმები ყველაფრის, რაც ბუნებრივი იყო. ევროპელებს ბუნება მიაჩნდათ როგორც ფემინური და პასიური და რადგანაც ბუნება და ინდიელები მათ მიერ ერთ ერთობად მოიაზრებოდა, ინდიელებიც იყვნენ ფემინურები და ჭირდებოდათ მასკულიზურ, ანუ ევროპულ ცივილიზაციასა და კულტურასთან ზიარება, რათა შესაძლებელი ყოფილიყო მათი აღმავალი საფეხურით განვითარება და ცივილიზაციის კიბეზე ასვლა. ეს კი შეუძლებელი იყო თეთრკანიანთა დახმარების გარეშე. ამის შესახებ საუბრობდა ბენჯამინ სმიტ ბარტონი (Bieder 2001: 22) ამერი-

კული ფილოსოფიური საზოგადოების წინაშე 1797 წელს.

მე-18-19 საუკუნეებში ბევრ თეთრკანიან ამერიკელს გულწრფელად სჯეროდა, რომ ინდიელები თავიანთი ბიოლოგიური ბუნებით იყვნენ მეორეხარისხოვანნი. 1839 წელს, სამუელ მორტონმა, ფილადელფიელმა ექიმმა დაბეჭდა შრომა “Crania Americana”, სადაც საკითხი შეეხო სხვადასხვა რასების და ეთნოსების თავის ქალების განსხვავებულობებს. იგი მიიჩნევდა, რომ თავის ქალების გაზომვით და ურთიერთშემდარებით შესაძლებელი იყო ადამიანის ინტელექტის დადგენა. იგი ცდილობდა გაერკვია, როგორი ინტელექტი და ტემპერამენტი იყო დამახასიათებელი სხვადასხვა რასობრივი ჯგუფებისათვის. მორტონისათვის, რომელიც ამერიკის ანთროპოლოგიურ სკოლას წარმოადგენდა, მთავარი და განმსაზღვრელი რასის და ეთნიკურობის დადგენაში იყო თავის ქალა. იგი ყველა ხერხს მიმართავდა, რომ ემოვნა ინდიელთა თავის ქალები. ამ მიზნით იყენებდა ინდიელ აგენტებს, ექიმებს, მას ამარაგებდნენ საფლავების მძარცველებიც. იგი სწავლობდა ომებში დაღუპული ევროპელი და აზიელი ჯარისკაცების თავის ქალებსაც და საბოლოოდ მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ ინდიელებს ჰქონდათ დაბალი ინტელექტი ვიდრე კავკასიელებს და მონღოლებს, რომ მათი თავის ქალა ასწლებულების განმავლობაში არ შეცვლილა. მორტონი და სხვა კრანოლოგები მიიჩნევდნენ, რომ, ბიოლოგიური ბუნებიდან გამომდინარე, ინდიელები იყვნენ ველურები, ისინი ვერ გახდებოდნენ ცივილურნი და მათი განადგურება ტრაგიკული, თუმცა გარდაუვალი იყო (Bieder 2001: 23).

1830-1840-იან წლებში ანთროპოლოგმა ჯეიმს მაკულიკმა წინ წამოსწია ფრენოლოგიის საკითხები. მისი მიმდევრები არ უარყოფდნენ კლიმატის გავლენას ადამიანის ფიზიონომიის ჩამოყალიბების ზოგიერთ ასპექტზე, მაგრამ აუცილებლად მიაჩნდათ გარემოს და გონების ურთიერთშერწყმის აუცილებლობა. ჯ. 228

მაკულიკის მიხედვით, ფიზიკური ცვლილებები მაინც დამოკიდებული იყო „გონებრივ“, „მორალურ“ მიზეზებზე. მაგალითითათვის მას მოჰყავდა სახის ნაკვთებზე გონებრივი განვითარების ეფექტის ასახვა და შენიშნავდა, რომ მენტალური სტიმულაციის ნაკლებობამ ინდიელებს შორის გამოიწვია მათ სახეზე ემოციების ნაკლებობა. ინდიელების გონებრივი განვითარების დაბალმა დონემ კი მათი სახის გამომეტყველების უსიცოცხლობა, გაყინულობა. იმ პერიოდში მაკულიკს ბევრი მომხრე გამოუჩნდა, რომლებიც ამტკიცებდნენ, რომ ინდიელებს არ ჰქონდათ აბსტრაქტული აზროვნების უნარი.

ამავე პერიოდში ზოგიერთმა მეცნიერმა (ჰენრი როუფ სქულქრაფტი) წამოაყენა თეორია, რომ აუცილებელი იყო ინდიელთა ტვინის გავარჯიშება, ისინი უნდა აეძულებინათ შეეცვალათ ცხოვრების სტილი, მათთვის უნდა ჩაებეჭდათ ახალი იდეები და ამას უნდა ჰქონოდა კულტურული შოკის სახე (Freeman 1965: 301-312).

სამოქალაქო ომის დასრულებამ ახალი ცვლილებები მოიტანა ანთროპოლოგიაში, გეოლოგიასა და ეთნოლოგიაში. გამოჩნდა ჩარლზ დარვინის ევოლუციონისტური თეორია, რომელიც მაშინვე პოპულარული გახდა. ადამიანის სხეული განიხილებოდა როგორც ადამიანის ევოლუციის გასაღები. ომის დროს დაარსდა აშშ სანიტარული კომისია, რომელმაც დაიწყო გარდაცვლილთა ანთროპოლოგიური ნაშთების შესწავლა. არაერთი მეცნიერი ომისშემდგომ პერიოდს განიხილავდა როგორც „ბაროკოს“ პერიოდს კრანიოლოგიასა და ფიზიკურ ანთროპოლოგიაში. დაიწყეს ინდიელთა ნაშთების გამაღებელი შეგროვება. აშშ სანიტარული კომისიის მიერ შეგროვილი მასალების საფუძველზე 1862 წელს დაარსდა არმიის სამედიცინო მუზეუმი, რომლის მთავარი მიზანი იყო დახმარებოდა ანთროპოლოგიურ მეცნიერებას ჩრდილოეთ ამერიკის აბორიგენი მოსახლეობის თავის ქალების მო-

პოვეზოსა და გაზომვაში. აგროვებდნენ ნებისმიერ არტეფაქტებს, რომლებიც დაასაბუთებდნენ ეთნიკურობას. მასიურად დაიწყეს ინდიელთა საფლავების თხრა, რადგან ისინი მიაჩნდათ ევოლუციის ნიმუშებად და სურდათ მათ გადაშენებამდე მოესწროთ მათი არტეფაქტების შეგროვება.

ლუის ჰენრი მორგანმა, რომელიც ზოგჯერ მიიჩნევა „ამერიკული ანთროპოლოგიის მამად“, შეისწავლა იროკეზთა ტომი და დაასკვნა, რომ ისინი იყვნენ მოსულები აზიიდან, რომ მათი ჩვეულებები, საჭმელები, ჩაცმულობა, სიმღერები, ცეკვები ძალიან გავდა აზიელების კულტურას. მას სჯეროდა, რომ თუ ინდიელებს შეუქმნიდნენ შესაფერის პირობებს განათლების მისაღებად, ისინი შეძლებდნენ სოციალური, ეკონომიკური და პოლიტიკური ინსტიტუტების ჩამოყალიბებას, ხოლო თეთრ რასასთან შერევა დააჩქარებდა მათი „ცივილიზაციის“ პროცესს. მორგანისათვის ინდიელი ქალების სხეული წარმოადგენდა პროგრესის წყაროს. მათ მიერ თეთრკანიანებისგან გაჩენილი შთამომავლობა იქნებოდა უფრო მაღალინტელექტუალური, ლამაზი და თეთრი. თუმცა მოგვიანებით მისი დასკვნები უფრო ფრთხილი და მოზომილი გახდა. იგი მიუთითებდა, რომ ინდიელთა თავის ქალა და ტვინის მოცულობა ჯერ კიდევ ბარბაროსული იყო და მათ უნდა გაეველოთ გრძელი გზა ცივილიზაციისაკენ, როგორც ეს მთელმა კაცობრიობამ გააკეთა. იგი მოუწოდებდა ინდიელთა სწრაფი ბიოლოგიური აკულტურაციისაკენ, ეწინააღმდეგებოდა მთავრობის პოლიტიკას, რომელიც არ იჩენდა სენსიტიურობას ინდიელთა მიმართ. ამის დასტურად შეგვიძლია მოვიყვანოთ „დამფუძნებელი მამების“ გამონათქვამები ინდიელთა მისამართით. თ. ჯეფერსონი: „მათი წინააღმდეგობა ნაჯახით უნდა ჩავახშოთ. თუკი ამა თუ იმ ტომთან საბრძოლველად ნაჯახს დავიჭერთ ხელში, ჩვენ მას ძირს აღარ დავუშვებთ მანამ, სანამ ამ ტომს მთლიანად არ გავანადგურებთ. ამ ომში ინდიელები ზოგიერთ ჩვენგანს

მოკლავენ, ჩვენ კი მათ ყველას ამოვწყვიტავთ“. ჯ. ვაშინგტონი: „განადგურეთ ისინი და გააუკაცრიელეთ ყველა მათი დასახლება. ტერიტორია არა მხოლოდ დაცული უნდა იქნას, არამედ ისინი მთლიანად უნდა გავანადგუროთ, ბოლო ჩვილამდე“ (Stannord 1999). ინდიელთა მიმართ ამგვარ დამოკიდებულებას ჰქონდა პოლიტიკური სარჩული. ევროპელებს სურდათ გაემართლებინათ ინდიელთა მიწების მიტაცება და იქედან მკვიდრი მოსახლეობის განდევნის აუცილებლობა. აქ არაფერ შუაში იყო ინდიელთა მითოლოგია და მათი ბარბაროსებად წარმოჩენა.

რაც შეეხება მათ წარმოჩენას როგორც კონტინენტის არამკვიდრი მოსახლეობისა, ინდიელი მეცნიერების აზრით ეს გამოწვეულია იმით, რომ ამჟამად ინდიელი ტომები ითხოვენ თავიანთი მიწების დაბრუნებას. თუკი ისინი წარმოჩენილნი იქნებიან როგორც კონტინენტის ისეთივე ამთვისებლები და მოსულები, როგორც ევროპელები, პრეტენზიას ვერ განაცხადებენ აღნიშნულ მიწებზე. სწორედ ამიტომ, მათი აზრით, ევროამერიკელები პროპაგანდას უწევენ ე. წ. „ბერინგის სრუტის“ თეორიას. ამ მიმართებით საინტერესოა ალექსის დე ტოკვილის საუბარი სემ ჰიუსტონთან, სადაც ის შეკითხვას უსვამს მას: „მართალია თუ არა, რომ მისისიპის დაბლობზე მცხოვრები ხალხის არტეფაქტები გვიჩვენებენ აქ უფრო მაღალი ცივილიზაციის არსებობის კვალს, ვიდრე ინდიელები არიან?“ ჰიუსტონი პასუხობს დადებითად და აღნიშნავს, რომ არაფერი მიუთითებს, რომ თანამედროვე ინდიელები მათი შთამომავლები არიანო (Toqueville 1971: 254-255). ეს შეხედულება, ინდიელი მეცნიერების აზრით, იყო ამერიკული მითი, რომელიც 1830-იან წლებში წარმოიშვა და ფესვები გაიდგა. ამ შეხედულებას სიმყარე შესძინა 1996 წელს კავკასიური წარმომავლობის ადამიანის ჩონჩხის აღმოჩენამ ვაშინგტონის შტატში, კენეუიკის დასახლებაში, მდ. კოლუმბიასთან. რადიოკარბონულმა კვლევებმა დაადასტურა, რომ იგი 9300 წლის წი-

ნანდელია. ამან ბევრ მკვლევარს და რელიგიური ჯგუფების წარმომადგენლებს მისცა შესაძლებლობა დარწმუნებით ემტკიცებინათ, რომ ევროპელები უფრო ადრე გამოჩნდნენ ამ კონტინენტზე, ვიდრე მკვიდრი ამერიკელების წინაპრები.

აღნიშნული პრობლემა დღესაც მეტად წინააღმდეგობრივია, რადგან მკვიდრ ამერიკელ მეცნიერთა უმეტესობა მიიჩნევს, რომ ისინი წარმოშობილნი არიან ამ ნახევარსფეროში. ისინი ეწინააღმდეგებიან ევროამერიკელ ანთროპოლოგებს, რომლებიც მოითხოვენ, რომ მკვიდრი მოსახლეობის შესწავლის მიზნით აუცილებელია მათი ანთროპოლოგიური ნაშთების შესწავლა. ნაშთებისადმი ამგვარი დამოკიდებულება, როცა ისინი მუზეუმის სარდაფებშია მოთავსებული ან საგამოფენო დარბაზებშია გამოფენილი სხვა არტეფაქტებთან ერთად, ეწინააღმდეგება ინდიელთა რელიგიურ რწმენას, რომლის მიხედვით მიცვალებულის სული ვერ იქნება მოსვენებული, თუ სხეული მიწას არ იქნა მიბარებული.

ინდიელი მეცნიერები საკითხს ამგვარად სვამენ: თუ მათი წინაპრების ანთროპოლოგიური ნაშთების შესწავლა მიმდინარეობს მართლა იმ კუთხით, რომ დაადგინონ მათში გავრცელებული დაავადებები, გადახრები, აგებულების თავისებურებები, ხელი შეუწყონ ინდიელთა ინტელექტის ამაღლებას და ა.შ., რატომ არ ხდება ამ დასკვნების გამოყენება ინდიელთა სასარგებლოდ? რატომ არ ამახვილებენ ანთროპოლოგები ყურადღებას ინდიელთა ფსიქოლოგიაზე? რატომ არ ცვლის მათი ტვინის შესწავლა თვითმკვლევლობების რიცხვს, ალკოჰოლიზმისაკენ სწრაფვას? მაგრამ ეს მიზეზი, მათი აზრით, არის გამოგონილი და დამოკიდებულება ინდიელების მიმართ არ შეცვლილა. ისინი კვლავ განიხილებიან მეორეხარისხოვან ადამიანებად, კვლავ დიდი ენთუზიაზმით ეძებენ მათ ანთროპოლოგიურ ნაშთებს და სხვა არტეფაქტებთან ერთად გამოაქვთ გასაყიდად ან სამუზეუმო გამოფენებში. რატომ

ხდება ეს? საქმე ეხება ბევრი ანთროპოლოგის კარიერას. ინდიელების არსებობა საშუალებას აძლევს მათ, ისტორიკოსებთან ერთად, მიიღონ სხვადასხვა სტიპენდიები, გრანტები, აიმაღლონ საკუთარი ავტორიტეტი, ისინი ყველაფერს აკეთებენ ინდიელთა ხარჯზე და არაფერს ინდიელებისათვის.

აშშ ანთროპოლოგები მოუწოდებენ ინდიელებს დაიცვან „აკადემიური თავისუფლება“, რათა შესწავლილ იქნას მათი წინაპრების ნაშთები, რომ აღნიშნული სამუშაოს შესრულება უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე რომელიმე ტომის რწმენა. თავის მხრივ, ინდიელები იმოწმებენ „რელიგიურ თავისუფლებას“ და მიუთითებენ კონსტიტუციის პირველი დამატების დაცვისაკენ, თუმცა მათი ეს სტრატეგია იშვიათად ამართლებს.

ინდიელების მიმართ ამგვარი დამოკიდებულება მე-20 ს-შიც გრძელდებოდა, კერძოდ, მათი ბიოლოგიური ბუნებისა და მემკვიდრეობისათვის გადაებრალებინათ ის სიღარიბე და გაუნათლებლობის მაღალი დონე, რაც არსებობდა ტომებში და ამით თავი გაეთავისუფლებინათ მათ მიმართ პასუხისმგებლობისაგან, გაემართლებინათ ის ძალადობები, რასაც ისინი (ევროპელები) საუკუნეების განმავლობაში ახორციელებდნენ ინდიელი მოსახლეობის მისამართით.

დამოწმებანი:

Bieder, Robert E. “The Representations of Indian Bodies in Nineteenth-Century American Anthropology”. *Repatriation reader*. Ed. by Devon A. Mihesuah. University of Nebraska Press, 2001.

Freeman, John. “Religion and Personality in the Anthropology of Henry Schoolcraft”. *Journal of the History of Behavioral Sciences I*, 1965.

Stannord, David. *American Holocaust*. Oxford University Press, 1999.

Toqueville, Alexis de. *Journey to America*. Ed. J. P. Mayer. Garden City NY: Anchor Books, 1971.

Rusudan Mikautadze

Associate Professor, Akaki Tsereteli State University

Native Americans and Formation of Anthropology in the USA

Abstract

When Europeans appeared on the new continent they began collecting physical remains and sacred things of Native Americans. It intensified from the second half of the 18th century for conducting “Comparative Cultural Studies”.

From the 18th century Native Americans’ racial and ethnic issues became the main field of research of anthropological science. Scientists and physicians began digging Indians’ remains from cemeteries and moving them to different museums and Institutes. Europeans tried to prove that native people were weak and passive, incapable of mastering the environment, physically defective, they evinced little ability to produce, they were unable to form political organizations or establish social relationships.

In order to prove their theory craniologist-anthropologists began digging thousands of Indian crania from graves and took them for exploration. Pseudoscience Phrenology began to study their brains and intelligence. In the 19th century the prevailing evolutionary theory still worked negatively against the Indians.

The main reason of these views was political and not scientific. They wanted to prove that Indians had degenerated and this decline was not the fault of cultural contacts with Europeans but had indigenous roots.

Their biology equipped them to survive only in a world of savagery and dependency and their attempts to civilize them was impossible and viewed the impending extinction of the Indians perhaps tragic but inevitable. Europeans wanted to put the blame for the high level of poverty and illiteracy on Indians' biology and justify the violence that they have been conducting for centuries on Indian population, they wanted to justify Indian land seizure.

Brian Railsback

Professor, Western Carolina University, USA

A 21st Century Grapes of Wrath: Jesmyn Ward's Salvage the Bones

In April 2016, American novelist Ayana Mathis summed up contemporary writers as being “flummoxed by joy”: “With few exceptions . . . we seem to have decided that despair, alienation and bleakness are the most meaningful, and interesting, descriptors of the human condition,” a result of our “end-of-days malaise” (BR 27). The general lack of joy in 21st century American fiction has plenty of bleak but important milestones. In Cormac Mc Carthy’s celebrated 2005 novel, *No County for Old Men*, Sheriff Bell considers the violent wasteland of the Texas/Mexico borderland and concludes that it will just get worse; the novel ends with Bell’s dream of following his father in a dark and cold land. McCarthy’s follow-up, his Pulitzer Prize-winning 2006 novel, *The Road*, fleshes out Bell’s dream as a doomed father and son trek through a dark, cold, apocalyptic deathscape. Don DeLillo’s latest novel refutes Ernest Hemingway’s famous quote, translated through Robert Jordan’s final thoughts in *For Whom the Bell Tolls*, that “The world is a fine place and worth the fighting for and I hate very much to leave it” (467). In DeLillo’s *Zero K*, a billionaire grieving over the terminal illness of his second wife finances a post-modern cryogenic house of horrors where wealthy people can be literally frozen out of the present world so they might be reanimated when (if) things get better. The cryogenic center, known as the Convergence, reminds its participants (and the novel’s readers) of the present world’s incessant failings through filmed or theatrically produced scenes of modern disaster: climate catastrophes, terrorist violence, bloody wars, even suicide by self-

immolation. American fiction today reflects a new century that is rife with disorder, environmental degradation, economic unease, cultural and racial division, and a feeling of things teetering on the edge of chaos; a summary of these anxieties has manifested itself in the unusually ugly 2016 U.S. presidential race.

It takes great works of art to make sense of our disarray; as Robert Frost once said, “We rise out of disorder into order and the poems that I make are little bits of order” (“Frost” 00:39:53). In another era of disorder, the 1930s, a decade beginning with the Great Depression and ending with World War II, prominent American authors reflected the despair but they were also searching for ways to overcome it. They tended to believe in order, even as they witnessed great systems of order—Democracy, Fascism, and Communism—in massive collision. As brilliantly depicted in Paul Mariani’s 2016 biography of Wallace Stevens, *The Whole Harmonium*, the poet dedicated his life to finding ideas of order in the tenuous bridge between reality and imagination that might be found in poetry. *Ideas of Order*, published in 1936, was a milestone artifact of the poet’s quest. Though at the time Stevens himself was a Hoover Republican with some affinity for Mussolini’s brand of Fascism, his poems did not subscribe to a particular “ism” but shined with the confidence that an order of some kind might be found. As Mariani notes, for the time “The question now—as everyone from Franco to Mussolini to Hitler to FDR was discovering or imagining—was what shape the new order should take” (202). The general trend of the 1930s in literature to find the shape of the new order was so pervasive that when a writer of the stature of F. Scott Fitzgerald appeared to drop out, with his highly personal “Crack Up” *Esquire* pieces of 1936, he was taken to task by Hemingway and, more pointedly, by John Dos Passos: “I’ve been wanting to see you, naturally, to argue about your *Esquire* articles—Christ, man, how do you find time in the middle of the general conflagration to worry about all that stuff? . . . We’re living in one

of the damndest tragic moments in history” (Fitzgerald 311). Fitzgerald’s sad last meeting with Hemingway, who was finding his own kind of order in steadfast resistance to Fascism, occurred when Hemingway visited Hollywood in July 1937 to raise money for the Spanish Loyalists; likely the two did not speak as Fitzgerald was in the audience, keenly feeling his failure and that with Hemingway “their close friendship was over” (Bruccoli 421). Many major American writers of the 1930s believed in order, a sense of things, if one could find it or depict it—for writers like Dos Passos or Stevens, that was the mission of an artist.

The rage for order was in John Steinbeck as well, but typically the author went his own way, searching for it in places quite different from his contemporaries. Steinbeck, though well read, was not necessarily looking for answers in the artists, the philosophers, or the political movements; in the 1930s, he was more likely to find ideas of order in books of science or anthropology or from observations in the tide pools. John Steinbeck made order out of environmental degradation, income inequality, and social divides in his monumental novel, *The Grapes of Wrath*. Seventy-two years later, Jesmyn Ward was attempting to make sense of the disaster of Hurricane Katrina. Her novel, *Salvage the Bones*, has some striking parallels to Steinbeck’s novel and is a 21st century *Grapes of Wrath*. However, as a product of 2011, Ward’s novel reaches a conclusion that differs from Steinbeck’s and one that is, at least thematically, far more bleak.

The Idea of Order in John Steinbeck: *The Grapes of Wrath*

John Steinbeck’s trek to *The Grapes of Wrath* was over a half dozen years, traveling a road that, much like the author’s mind, branched out into several directions. Important influences and experiences on this pathway have been highly detailed over more than a half century of scholarship. From 1934 through to the production of his novel, Steinbeck

inhaled relevant books, film, and newspaper articles that ranged across the social and hard sciences, as well as information gleaned from firsthand reports, interviews, and personal trips into the field; Jackson J. Benson's monumental biography, *John Steinbeck, The True Adventures of a Writer* provides a sweeping narrative of the novelist's research into *Grapes* while Robert DeMott's *Steinbeck's Reading, A Catalogue of Books Owned and Borrowed* demonstrates the wide field of Steinbeck's reading. My own somewhat obsessive *Charles Darwin and the Art of John Steinbeck* reviews the scientific underpinnings. The important influence of Steinbeck's essential literary and personal friend, the biologist/naturalist Edward F. Ricketts, is found in Richard Astro's *John Steinbeck and Edward F. Ricketts: The Shaping of a Novelist* and, in an even more personal view of Ricketts, Eric Enno Tamm's *Beyond the Outer Shores*. A painstakingly researched and touching portrait of Carol Henning Steinbeck's partnership with Steinbeck, as a wife who worked shoulder to shoulder with him as editor, typist, and personal/creative force, will be found in Susan Shillinglaw's *Carol and John Steinbeck, Portrait of a Marriage*. An excellent and moving record of Steinbeck's writing of the novel is in the published journal the author wrote before, during, and after his work on the book, 123 entries between February 1938 and January 1941, compiled and edited by Robert DeMott as *Working Days, The Journals of The Grapes of Wrath*. Suffice it to say here that Steinbeck's researches into the California labor problem, building through such classic books as *Of Mice and Men* and *In Dubious Battle* and culminating in *The Grapes of Wrath*, became an all-consuming personal and professional enterprise—so much so that the novel completely exhausted him. As DeMott writes in his essay, "This Book Is My Life," when Steinbeck finished the novel (26 October 1938) "It should have been cause for wild celebrating, but between bouts of bone-weary tiredness and nervous exhaustion, Steinbeck felt only numbness and perhaps some of the mysterious satisfaction that comes

from having transformed the weight of his whole life, his entire body, into the new book, though at that moment he had no idea how debilitating that would prove to be” (186). His work leading up to and including the writing of the novel was so intense that the process galvanized his working partnership with Carol, only for the completion to cause him and his marriage to unravel: “For John and Carol, finishing *Grapes* finished them, leaving them physically and emotionally drained and setting the stage for marital problems” (Shillinglaw 202). By March 1943, they were divorced.

The Grapes of Wrath begins with a god’s view of the world and an omniscient understanding of an environmental disaster: the Dust Bowl, a drought exacerbated by reckless corporate farming practices. In the first chapter, men and women are writ small, hardly dominant in a narrative that examines plants, ant lions, and gophers with equal attention until the end, where the unnamed men sit in doorways, fingering rocks and sticks, “thinking-figuring” to no good end (Steinbeck 7).

John Steinbeck, steeped in the science of his day and a holistic view of human in nature, spends a great deal of space in the early chapters of *The Grapes of Wrath* describing the wasteland of Dust-Bowl Oklahoma. Chapter Three is dedicated to the trek of a single turtle across the ruined landscape, and as Tom Joad meets Casy and later the rest of the Joad clan, the land they walk through is one of endless dry crop rows and remnants of busted or obliterated farm houses—the early scenes are reminiscent of McCarthy’s post-apocalyptic novel, *The Road*. The drought is magnified because the small farmers cannot rotate crops as they should and natural wind breaks are bulldozed so more nutrient-depleting cotton can be planted. The ruin is accelerated by the recklessness of the bank “monster” and corporate greed (Steinbeck 43). Part of the environmental degradation that creates the mass migration of the Joads and others like them is caused by men, as Tamm underscores: “the Dust Bowl was a wholly *man-made*

240

disaster; misguided farming practices had destroyed the native sod which was a vital buffer against wind and drought” (40).

The men who hastened the environmental disaster and accelerated the subsequent migration to feed an inhuman labor machine in California are so vastly separated by wealth and power from people like the Joads that they might as well be living in another country. Chapter Five reveals how the owners, or more often their spokesmen, visit the land in “closed cars” and through an opened window explain to the farmers why the land is dying and why the people need to move away; the “owner men” are “caught in something larger than themselves” and the faceless company or bank is described as “a monster . . . which had ensnared them” (42-43). The wealth gap between the farmers and the corporate owners is huge—a case of immense income inequality. Other members of this distant class include the voracious farm equipment buyers and used car salesmen, or the “shitheels” who drive luxury cars across the country to vacation in California and complain that nothing is quite good enough (212). Even more removed are the other races, if they are mentioned at all, relegated to the fringes: perhaps an ugly joke about African Americans that Tom hears but cannot fully recite or a vague reference, in Chapter 27, to a white cotton picker who gave birth to a black child. From the Joads’s view, their trek to California begins in an environmentally destroyed land and they meet with economic oppression and misery at nearly every turn in a social order that has been violently fractured between the haves and the have-nots.

For all that the Joad family suffers, however, the god-like, omniscient intercalary chapters suggest that there is a great system of things; if the Joads can understand how it works, they might be saved by that knowledge. The progression of the novel is the movement toward that understanding. Chapter 14, an echo of John Steinbeck’s 1936 articles for *The San Francisco News*, explains that the owners cannot understand

how the oppressed people come together to overcome their oppressors, if need be, by bloody revolution of the kind that gave birth to the United States or the Soviet Union. The nervous owners worry that some kind of dramatic change to the old system is coming but they do not understand the undeniable will of oppressed people: “when theories change and crash, when schools, philosophies, when narrow dark alleys of thought, national, religious, economic, grow and disintegrate, man reaches, stumbles forward . . . Having stepped forward, he may slip back, but only half a step, never the full step back” (*Grapes* 204-205). At the end of the novel, Tom, Ma, and Rose of Sharon understand that by giving themselves to something bigger than their narrow interests, they will prevail because, as Tom puts it, people like him will be “ever’where” (572).

John Steinbeck did not leave the issues raised in *The Grapes of Wrath* to the dustbin of history after the Great Depression ended. Ahead of his time in the early 1960s, in his books *Travels with Charley* and *America and Americans* particularly, he understands the dangerous persistence of environmental degradation, vast income gaps between classes, and racial segregation. Yet he retains his optimistic view that with a holistic understanding of their problems, people will not fail, as he puts it in the last words of *America and Americans*: “we have never slipped back--never” (205).

In a chapter from *America*, “Americans and the Land,” Steinbeck summarizes the mindless environmental destruction of North America, including its waters, forests, farm lands, and distressed flora and fauna. Echoing his presentation of the Dust Bowl as partially the result of human recklessness in *The Grapes of Wrath*, Steinbeck notes “the plows went in and ripped off the protection of the buffalo grass and opened the helpless soil to quick water and slow drought and the mischievous winds that roamed through the Great Central Plains” (128). This observation, along with his statement that the “destruction of the forests changed the

242

rainfall,” is an eerie prediction of the present climate change dilemma (128). But despite the ultimate environmental destruction posed by the atomic bomb, Steinbeck concludes that Americans are becoming aware, even frightened, by the changing ecology: “We are no longer content to destroy our beloved country” (130). As it was for people like the Joads pouring into Depression-era California, “We are slow to learn; but we learn” (130). The chapter is a catalogue of ecological disasters, but it ends like *The Grapes of Wrath*: the people can understand and overcome.

Of course, Steinbeck’s optimism in the future, his persistent belief in human progress, is always tempered with hard-headed, well-researched realism. Perhaps he is never more cautious about a brighter future than in his consideration of race relations in the United States. While oppression, in economic terms and prejudice (wealthy farmers and their allies in California versus “Okie” migrant workers), is a central issue in *The Grapes of Wrath*, racism is not. In *Travels with Charley*, Steinbeck acknowledges very little direct observation of prejudice toward blacks while he grew up; the one black family he knew of in Salinas, the Coopers, were industrious members of the community: “these were the only Negroes I knew or had contact with in the days of my flypaper childhood, and you can see how little I was prepared for the great world” (929). But by September 23, 1960, when Steinbeck left Sag Harbor in his overloaded truck, he was well-traveled and incredibly experienced. Although by November he was weary with the trip and more than ready to come home to New York and his third wife, Elaine, he purposefully set out to understand the race problem in America through the kind of firsthand observation and field study that went into *The Grapes of Wrath* over 20 years earlier. He plunged into the heart of the school segregation controversy by driving to New Orleans to see how locals like the infamous “Cheerleaders” dealt with black and white children who dared to be escorted to an integrated school by their parents (under the necessary protection of U.S. Marshals).

Steinbeck felt sick watching the housewives and middle-aged matrons, the Cheerleaders, scream profanities at the offending children and parents as the crowd roared. Aside from a hateful rally for the cameras and crowds, it all made little sense to Steinbeck: “Here was no principle good or bad, no direction . . . These were not mothers, not even women. They were crazy actors playing to a crazy audience” (937). In the pages that follow, Steinbeck relates a thoughtful dialogue with a southern gentleman, a blunted conversation with a black hitchhiker who is instinctively terrified by Steinbeck’s innocent queries, a blatant racist who applauds the work of the Cheerleaders (Steinbeck kicks him out of the truck), and finally a black student impatient with the slow but peaceful progress of Martin Luther King and wants “action now” (947). His admittedly inadequate investigations (“I’ve only told what a few people said to me and what I saw”) have left him with the knowledge that a “solution” will eventually arrive: “the end is not in question” (948). But he worries about how it will happen: “It’s the means—the dreadful uncertainty of the means” (948). In *America and Americans*, Steinbeck recognizes that black people “are surging toward the equality we promised them and did not give them in 1867” as they attain supportive religion, art, education, and a key factor that was long denied them: “economic importance and impact” (66). He recognizes all too well the race hatred that will make true equality in the U.S. difficult to achieve, but still he hopes for a day when “we cannot remember whether the man we just spoke to in the street was Negro or white” (66).

Although Steinbeck’s observations, particularly in *America and Americans*, are strikingly relevant and prescient today, he is a product of a generation of writers who tended to believe in (even if they hotly debated) systems of order. With understanding, knowledge, sheer humanity, and the willingness to fight hard, people—whether they are up against an oppressive upper class, an environmental disaster, crushing racism, or all three—the *people* will eventually, somehow, prevail.

“We are savages”: *Salvage the Bones*

John Steinbeck’s measure of hope for the future is missing in a *Grapes of Wrath* for the 21st century: Jesmyn Ward’s *Salvage the Bones*. As *The Grapes of Wrath* was the quintessential novel depicting the Dust Bowl crisis, winning critical praise as well as the 1940 Pulitzer Prize, *Salvage the Bones* has been hailed as the best novel published about Hurricane Katrina and won the 2011 National Book Award. Ward’s novel recasts important issues found in *The Grapes of Wrath*. Both novels warn readers about persistent environmental degradation, income inequality, and social fragmentation with such artistic force and compelling empathy that the books are not easily dismissed to quaint discussions of literary history. *Salvage the Bones* suggests that Depression-era conditions have not disappeared for impoverished people in places like rural Mississippi.

Steinbeck explored labor problems in 1930s California through several books and, after *The Grapes of Wrath*, he followed up with his *Sea of Cortez*, a nonfiction narrative and phyletic catalogue that he put together with Ed Ricketts—a book that illuminates philosophical and scientific ideas that are dramatized in *Grapes*. In a similar way, Jesmyn Ward’s depiction of poverty and despair in rural Mississippi is introduced in her first novel, *Where the Line Bleeds* (2008) and followed up by *Salvage the Bones*. The poverty cycle and social fragmentation borne of racial and economic divides, dramatized in her first two novels, are discussed explicitly in her 2013 memoir, *Men We Reaped* and the collection of essays that she introduced and edited which examine the American racial dilemma: *The Fire This Time* (2016).

While Cormac McCarthy’s *No Country for Old Men* suggests a coming apocalypse, fulfilled in *The Road*, *Where the Line Bleeds* is an introduction to life in fictional Bois Sauvage in Mississippi (modeled on Ward’s home town, DeLisle) and literally ends just before the small town’s apocalyptic

event: Hurricane Katrina. *Salvage the Bones* picks up after *Bleeds*, depicting the absolute devastation wrought by a Category 3 storm (as it was at landfall on August 29, 2005). *Where the Line Bleeds* portrays the summer of 2005 in Bois Sauvage when twin brothers, Joshua and Christophe DeLisle, graduate from high school and begin their careers. Prospects in this part of Mississippi have never been easy for black families, where the first Creole settlers could eke out a living on small ten-acre farms in land that few others wanted: “sandy earth that reeked of rotten eggs in a dry summer and washed away easily in a wet one” (6). Still, poor blacks and whites could serve the white upper class who built mansions nearby on the coast; over the years these workers “intermarried with others like themselves,” made their own liquor, started families as teenagers, lived in ramshackle houses, and found enough work to get by on the poverty line (6). By 2005, boys like Joshua and Christophe could get work at big box stores or fast food restaurants in nearby towns or they could make better money by dealing drugs. Joshua lands one of the best jobs around as a stevedore at the docks; Christophe, depressed by dead-end job prospects and his rejected applications, falls into the local drug trade. There is a sense of decline in the community, from the bootleg liquor of earlier generations to marijuana, cocaine, and crack for young and old by 2005. With their mother, Cille, gone to Atlanta for a better job and their father, a dealer known as the Sandman who has become a hopeless addict, the boys have been raised by Cille’s mother, Ma-mee. Their grandmother does the best she can, but years of housekeeping work have broken her down: she is a diabetic who has gone blind. In only a few months, the tension between Joshua and Christophe rises because Christophe hates the drug trade and resents his brother’s success. The two are confronted by their mother’s absence and the return of the Sandman, a father the boys despise. In a deadly confrontation at the local drug dealer’s house, the Sandman cuts Christophe open with a broken beer bottle—the

boy nearly dies. At the end of the novel, the brothers fish with their friend, Dunny (another reluctant employee in the drug trade). There has been vague talk of a hurricane forming somewhere east of Cuba. Feeling a puff of wind and looking up at the pink sky, Christophe muses about their situation: “Bad luck everywhere” (235). While fishing, the three discuss the strange disappearance of the Sandman and talk of jobs at the docks and some hope for the future. But Joshua considers the undersize mullets he returns to the water, thinking the fish, while young, can survive “battered and cunning” (238). The novel concludes with his dark imaginings of the older fish bloated and dead in deep water: “Out and out through the spread of the bay until their carcasses, still dense with the memory of the closed, rich bayou in the marrow of the bones, settled to the bottom of the Gulf of Mexico and turned to black silt on the ancient floor of the sea” (238-239). As tough as the people of Bois Sauvage might be, an overwhelming tide is coming their way. The future, ever dim, is becoming darker.

Salvage the Bones, narrated by a 15-year-old girl, Esch, chronicles twelve days before, during, and after Hurricane Katrina for the Batiste family in Bois Sauvage. The Batistes are a poor Black family who own the remnants of a destroyed farm; they barely get by. Claude, the father, is like Steinbeck’s farming men: frustrated, not above the occasional escape into the bottle, good with his hands—a tinkerer and a figurer with too little work and too much to figure out. Randall, the oldest boy, like *Grape’s* Al with his dreams of success in Hollywood or Connie Rivers’s correspondence school plans, is a young man dreaming of a way out; for Randall, the escape is a basketball scholarship that never comes. Ironically, Randall’s admirable decision to stick by his family during a scuffle at a high school game where recruiters are watching dashes his college opportunities. Skeetah, a year younger than Randall, hopes that fighting and selling pit bulls will make the scratch needed to do better; he pins all his hopes on China, his prize bitch (he is introduced in *Where the*

Line Bleeds). Skeetah, too, will choose family over economic opportunity when he gives China up to save Esch in the flood of the hurricane. Junior, like Ruthie or Winfield, is the youngest and in the chaos of events is largely neglected. And like Rose of Sharon, Esch must endure the tragedies that befall the family while she is pregnant. But the situation for the Batistes is worse than that of the Joads: there is no Ma figure because Mama Batiste died while giving birth to Junior. This aching loss has dismayed the family.

The environmental disaster coming to root out and nearly destroy the Batistes is as devastating as the Dust Bowl: Katrina, as described by Ward (who was in it herself), a storm that “unmade the world, tree by tree by house by person” (“National Book Award Winner . . .” 262). As a novel about Katrina, *Salvage the Bones* is a book associated with climate change. Critic Raymond Malewitz, in his study of the impact of climate change on contemporary regional fiction, notes “The rapid and often catastrophic results of weather linked to climate change play a prominent role in contemporary regional fiction” and turns immediately to *Salvage the Bones* as an example (716). Like the ravaged Joad farm, the Batiste’s place has been destroyed. Even before Katrina, the good soil was sold off to white developers. What remains is a crumbling cliff that the dump trucks left, a land of bare clay, and a deep pool of toxic run-off that the children swim in. “The Pit,” as the family calls their land, is perfect for flooding, ripe for the destruction Hurricane Katrina has in store for it. In a shallow ditch next to the Pit, the Batistes burn their garbage so the land around “smells like burnt plastic” (15).

Thomas Piketty’s book, *Capital*, demonstrates in over 650 pages of analysis, statistics, and notes that in every country where it can be measured, income inequality has grown rapidly in the 21st century; in the United States, the gap between rich and poor resembles the situation during the Gilded Age. The gap between rich and poor was in fact narrower during

the Great Depression. The distance between the classes in *Salvage the Bones*, as expressed between the poor blacks and the wealthier whites, is greater than in *The Grapes of Wrath*. At least in Steinbeck's novel the Joads could encounter those with more money through business transactions: the owners have emissaries who come to explain that they are all victims of a vast banking system. There are no emissaries in *Salvage the Bones* and there are no explanations of a larger system at work, save the looming Hurricane, described in broken weather alerts through the spotty reception on Claude Batiste's old television. The whites, the people with property and means, might as well be far-removed beings of another species. When Skeetah plans to rob a white farmer to secure some medicine for his sickly dog, he uses the convenient boogeymen—white people—to keep Junior in line: “You ever heard of Hansel and Gretel? Well, that's who own that house, and they want to fatten you up like a little pig and eat you” (75). When the white farmer does see them, shooting at them with his gun, he is so far away it's as if he is a dot on the horizon. The white man's dog, his emissary, chases after the fleeing Batistes until it comes on their land and is almost killed by Skeetah's pit bull, China.

Salvage the Bones lacks the big picture of Steinbeck's intercalary chapters. The *Grapes of Wrath's* omniscient chapters slowly converge with the Joads's as Tom and Ma and Rose of Sharon begin to understand the greater picture and its greater truths. In the final intercalary chapter of the novel, the flood is described but so is the aftermath. A different kind of storm—a coming revolution—looms as the men come together, as “the fear went from their faces, and anger took its place” (592). Reaching conclusions in his *San Francisco News* articles (later organized into a book, *The Harvest Gypsies*), Steinbeck observes the oppression suffered in California by Chinese, Japanese, Mexican, Filipino, and finally so-called “Okie” workers. He predicts that without better treatment by owners “the whole mass of labor will revolt” (61). In the scheme of Steinbeck's

big-picture view of California, eventually the workers will come together and prevail in a powerful labor movement that will transform the state. If the owners persist in their “Fascistic methods,” revolution might be the only answer (61). Yet Steinbeck holds out the hope that the workers are not alone, and there can be a “militant and watchful organization of middle-class people, workers, teachers, craftsmen, and liberals to fight this encroaching social philosophy, and to maintain this state in a democratic form of government” (61-62). The power of moving from *I* to *we* becomes apparent on Rose of Sharon’s lips as she smiles in the last chapter of Steinbeck’s novel. For all of the chaos and despair at the end of the book, the people will not fail and they will move forward.

There are no great movements or possible systems of order, even a new order, that the Bastiste family can bend toward as they endure Hurricane Katrina and its aftermath. The social fragmentation between the people is unrelenting. There are no omnipotent chapters of narration. The system, whatever it is, remains too remote for Esch and the Batistes to benefit from it. The distance, whether by race, or class, or geography, is too great. All that remains for the Batistes is a force of nature, Katrina, which destroys Mississippi and Louisiana, Bois Sauvage, floods the Pit and demolishes the Batiste home, and finally comes after the family as they flee in a remarkably chaotic 348-word sentence that ends in a single, wailing note: “NO” (236).

Even before the hurricane, as she considers her pregnancy, Esch understands that her options have narrowed “to none” (103). After Katrina, nothing changes. Though the Batistes and their few friends are fierce and band together in a small knot as the Joads did at the beginning of their trek, Esch, her family, and friends in the community remain isolated. Rose of Sharon has lost her baby, but Ma assures her that someday there will be others and as the teenager gives her breast to a starving man she glimpses a world bigger than herself. Esch has no mother for guidance

250

(earlier, in fact, her father pushed her into the flood when he learned of her pregnancy though he immediately regretted it). Although she likely will keep the baby, the novel ends with Esch pining for the day her most powerful role model—the missing pit bull, China—might return from the flood; what matters to her in the last line of the book is that China “will know that I am a mother” (258).

It might be tempting to read some of the hope implied at the end of *Grapes* into the bleak pages of *Where the Line Bleeds* and in particular *Salvage the Bones*. In both novels there exists in Bois Sauvage a small but tight community of survivors; some cheering talk in *Bones* comes near the end, when Big Henry (a good friend who quietly loves Esch) responds when she declares her coming child “‘don’t have a daddy’” (254). Big Henry tells her, “‘This baby got plenty of daddies . . . Don’t forget you always got me’” (255). But the moment is undercut as Esch squats over “the ruined ground,” wishing he could have been there to help when the storm came (255). Immediately her thoughts turn to Katrina: “She left us to learn to crawl. She left us to salvage. Katrina is the mother we will remember until the next mother with large, merciless hands, committed to blood, comes” (255). In the wreckage of the storm that has brought everyone to their knees—white, black, Vietnamese—Esch surveys the complete destruction and concludes that “No one is coming” (250). At the end of the novel Skeetah clings to the hope that somehow China will return, as does Esch, but that other Mother—absolute destruction—is more likely to come for them someday. The image of a coming force, merciless and committed to blood, is as chilling and as devastating as the imagined future at the bottom of the Gulf that ends *Where the Line Bleeds*.

As Ward explained in a *Paris Review* interview, hope resides in “your hands, your feet, your head, your resolve to fight, you do the only thing you can: you survive” (264). In her memoir, *Men We Reaped*, she describes an epidemic of death in a span of just four years that killed five young Black

men close to her, including her brother, Joshua; she hopes by writing the book she can understand “why this epidemic happened

. . . how the history of racism and income inequality and lapsed public and personal responsibility festered and soured and spread here. Hopefully, I’ll understand why my brother died while I live, and why I’ve been saddled with this rotten fucking story” (8). If she felt that *Salvage the Bones* “wasn’t political enough,” *Reaped* makes the politics of her two novels clear (*Paris Review* 266). And there is no mistaking the anger Jesmyn Ward has toward a “lapsed public” that has forsaken her family and community. Considering C.J., one of the dead, a man who understood that he would die young, Ward writes: “Maybe he looked at those who still lived and those who’d died, and didn’t see much difference between the two; pinioned beneath poverty and history and racism, we were all dying inside . . . he saw no American dream, no fairy-tale ending, no hope” (121). In the perpetually crushing and fated life of poverty, Ward writes that her “entire community suffered from a lack of trust” as everyone in it lacks faith in a society that will not provide them with a good education, safe neighborhoods, careers, or even “fairness in the justice system” (189). The general spiraling down of her community under the stress of an astonishing array of factors, from drugs to apocalyptic storms, is something that Ward has lived. *Men We Reaped* shows how clearly her two novels are mapped from bitter firsthand, lifelong experience. After her brother was killed on October 2, 2000, by a drunk white driver who would later be sentenced to only five years, Ward reasons: “By the numbers, by all the official records, here at the confluence of history, of racism, of poverty, and economic power, this is what our lives are worth: nothing” (237). The idea of an order out there, of some system of progress that will prevail for the people, does not exist in Ward’s world. In a tough community that becomes tougher each year, there is only one sure reality: “We survive; we are savages” (250).

The world of *The Grapes of Wrath* has passed; the Okies are no more and the disastrous corporate farming practices that contributed to the Dust Bowl have been rectified. Steinbeck's warning of a coming revolution in California now seems a relic of the bygone Depression. But Steinbeck's great novel underscored that the conditions of *The Grapes of Wrath* persist in some places. Although he was still optimistic about human progress nearly 30 years later, in *America and Americans* he still warned about the dangers of environmental degradation, of the emptiness of excess consumerism/capitalism, and of the sad state of race relations in the United States. *Salvage the Bones* is our *Grapes of Wrath* today: Ward has created a contemporary warning cut from widening income inequality, growing racial alienation, and disastrous climate change—all without the comfort of a system to analyze or the promise that somehow the people will keep moving forward. Perhaps, *Salvage the Bones* suggests, in the 21st century the people have nowhere to go.

Works Cited:

Astro, Richard. *John Steinbeck and Edward F. Ricketts: The Shaping of a Novelist*. New Berlin: University of Minnesota Press, 1973. Print.

Benson, Jackson J. *The True Adventures of John Steinbeck, Writer*. New York: Viking, 1984. Print.

Bruccoli, Matthew J. *Some Sort of Epic Grandeur; The Life of F. Scott Fitzgerald*. 2nd revised edition. Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press, 2002. Print.

DeLillo, Don. *Zero K*. New York: Scribner, 2016. Print.

DeMott, Robert. *Steinbeck's Typewriter: Essays on His Art*. Troy, New York: The Whitston Publishing Company, 1996. Print.

Fitzgerald, F. Scott. *The Crack-Up*. Ed. Edmund Wilson. New York: New Directions, 1945. Print.

Frost, Robert. *Robert Frost*. Dir. Peter Hammer. New York Center for Visual History. 1988. Video. 00:39:53.

Hemingway, Ernest. *For Whom the Bell Tolls*. 1940. New York: MacMillan/Collier Books, 1986. Print.

Malewitz, Raymond. "Climate-Change Infrastructure and the Volatizing of American Regionalism." *Modern Fiction Studies* 61.4 (2015): 715-730. Print.

Mathis, Ayana. "Which Subjects Are Underrepresented in Contemporary Fiction?" *New York Times Sunday Book Review*. 17 April 2016. BR 27. Print.

Mariani, Paul. *The Whole Harmonium, The Life of Wallace Stevens*. New York: Simon and Schuster, 2016. Print.

McCarthy, Cormac. *No Country for Old Men*. New York: Knopf, 2005. Print.

--- *The Road*. New York: Knopf, 2006. Print.

Piketty, Thomas. *Capital in the Twenty-First Century*. Trans. Arthur Goldhammer. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2014. Print.

Railsback, Brian. *Charles Darwin and the Art of John Steinbeck*. Moscow, Idaho: University of Idaho Press, 1995. Print.

Shillinglaw, Susan. *Carol and John Steinbeck, Portrait of a Marriage*. Las Vegas: University of Nevada Press, 2013. Print.

Steinbeck, John. *America and Americans*. New York: Viking, 1966. Print.

---. *The Grapes of Wrath*. 1939. New York: Penguin, 1992. Print.

---. *The Harvest Gypsies*. 1936. Berkeley: Heyday Books, 1988. Print.

---. *In Dubious Battle*. 1936. New York: Penguin, 1992. Print.

---. *Of Mice and Men*. 1937. New York: Penguin, 1993. Print.

---. *Travels with Charley in Search of America*. 1962. *Travels with Charley and Later Novels*. New York: The Library of America, 2007. Print.

---. *Working Days, The Journals of The Grapes of Wrath*. Ed. Robert DeMott. New York: Viking, 1989. Print.

- Stevens, Wallace. *Ideas of Order*. New York: Knopf, 1936. Print.
- Tamm, Eric Enno. *Beyond the Outer Shores*. New York: Four Walls Eight Windows, 2004. Print.
- Ward, Jesmyn, ed. *The Fire This Time*. New York: Scribner, 2016. Print.
- . *Men We Reaped*. New York: Bloomsbury, 2013. Print.
- . Interview by Elizabeth Hoover. *Paris Review*. 30 August 2011. Rpt. In *Salvage the Bones*. Jesmyn Ward. New York: Bloomsbury, 2011. 263-66. Print.
- . “National Book Award Winner Tells Tale of Katrina.” Narr. Jesmyn Ward. *All Things Considered*. Natl. Public Radio. 17 Nov. 2011. Rpt. In *Salvage the Bones* as “Living Through a Category Five Hurricane.” New York: Bloomsbury, 2011. 261-62. Print.
- . *Salvage the Bones*. New York: Bloomsbury, 2011. Print.
- . *Where the Line Bleeds*. Chicago: Agate Publishing, 2008. Print.

ბრაიან რეილსბეკი

დასავლეთ კაროლინას უნივერსიტეტის (აშშ) პროფესორი

ოცდამეერთე საუკუნის მრისხანების მტევნები:
ჯესმინ უორდის *Salvage the Bones*

რეზიუმე

სტატიაში მოცემულია ორი რომანის - ჯონ სტეინბეკის მრისხანების მტევნებისა და ჯესმინ უორდის *Salvage the Bones* - შედარებითი ანალიზი. ავტორი მიიჩნევს, რომ ამ უკანასკნელს აკლია ის ოპტიმისტური ნოტა და მომავლის იმედი, რომლითაც გამსჭვალულია სტეინბეკის რომანი. სტეინბეკი გვიხატავს 1930-

იანი წლების „მტვრის ქარიშხლის“ კრიზისს, როცა მტვრის ქარიშხლებმა სერიოზული ზიანი მიაყენა ამერიკის პრერიების ეკოლოგიასა და სოფლის მეურნეობას, ხოლო ჯერმინ უორდი „კატრინად“ სახელდებული ქარიშხლის შესახებ მოგვითხრობს. ორივე რომანი აფრთხილებს მკითხველს იმ მოსალოდნელი საფრთხეების შესახებ, რომელიც თან ახლავს ეკოლოგიური გარემოს პერმანენტულ განადგურებას, არათანაბარ შემოსავლებს, სოციალურ ფრაგმენტაციას. უორდის რომანი მიგვანიშნებს, რომ დიდი დეპრესიის ხანის პირობები არსად გამქრალა ისეთ რეგიონებში მცხოვრები ღარიბებისათვის, როგორცაა მისისისპის აუზის სასოფლო-სამეურნეო მხარეები. სამყარო, რომელსაც სტეინბეკი გვიხატავს, წარსულს ჩაბარდა, მაგრამ *მრისხანების მტევნების* სილიადე წორედ ისაა, რომ რომანში ნაწინასწარმეტყველება ის საფრთხეები, რომლებიც 21-ე საუკუნეშიც აქტუალურია და რომლებსაც შეეხება უორდის რომანი - ესაა ეკოლოგიური პრობლემები, რასობრივი დისკრიმინაცია, კონსიუმერიზმი ... ავტორი ასკვნის, რომ *Salvage the Bones* 21-ე საუკუნის *მრისხანების მტევნების*: დღეს უკვე უორდი გვაფრთხილებს იმ დამღუპველი შედეგების შესახებ, რომლებიც შეიძლება მოჰყვეს მზარდ არათანაბარ შემოსავლებს, რასობრივ გაუცხოებას, კლიმატის შეცვლას.

ირინა სარუხანოვა

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ასოცირებული პროფესორი

სერგეი პროკოფიევი და ამერიკა

უდიდესი მელოდისტი, XX საუკუნის კლასიკოსი სერგეი პროკოფიევი (1881-1953) უდავოდ ყველაზე ორიგინალური და ხალისიანი კომპოზიტორია მათ შორის, ვინც ასეთ არამელოდიურ და სასტიკ საუკუნეს მიეკუთვნება. მისი მუსიკა პირველივე ბგერიდან ამოიცილობა და თავის სასიცოცხლო ძალით და სილამაზით გვაოგნებს. პროკოფიევის მუსიკა შინაარსობრივად მრავალფეროვანია, ის ეპოსს და ლირიკას, დრამას და იუმორს, სახასიათო სახეებსა და ფსიქოლოგიზმს ითავსებს. პროკოფიევის შემოქმედება არ იძლევა შესაძლებლობას მისი ხელწერა ერთ რომელიმე მიმართულებას მივაკუთნოთ, თუმცა გარკვეული კავშირები კონსტრუქტივიზმთან, ნეოკლასიციზმთან, ნეოფოლკლორიზმთან უდავოა. როგორი მართლები იყვნენ მისი თანამედროვეები, რომლებმაც დიდ მუსიკოსში ანტირომანტიზმის ნიღაბს მიღმა მარადიული ჰარმონიულობის და მშვენიერების სიდიადე ამოიცივნეს.

1936 წელს პროკოფიევი ოჯახთან ერთად სამშობლოში დაბრუნდა, რომელიც 1918 დატოვა. საზღვარგარეთ ყოფნისას პროკოფიევი მუდამ შინაგან საქმეთა სახალხო კომისარიატის (НКВД) ყურადღების ცენტრში იყო. საბჭოთა სახელმწიფოს პრესტიჟული იკონიკური მხატვრული პიროვნებები ესაჭიროებოდა. ჯერ კიდევ 1925 წელს, როდესაც საბჭოთა ხელისუფლებას სულაც არ ეცალა მუსიკალური პრობლემებისათვის, მთავრობა ღებულობს გადაწყვეტილებას: „ნება დაერთოს ს.ს. პროკოფიევს და ი.ფ.

სტრავინსკის ჩამოვიდნენ სსრკ-ში“. სტრავინსკი არ აპირებდა ბოლშევიკურ რუსეთში დაბრუნებას. პროკოფიევს კი ამ გადაწყვეტილების მისაღებად 11 წელი დაჭირდა.

პროკოფიევი რუსეთიდან დროებით წავიდა და მისი გამგზავრება ჩრდილოამერიკულ კონტინენტზე დევნილის მწარე გზა კი არ იყო, არამედ თავისუფალი მხედრის, სკვითის გზა, რომელიც ამომავალი მზის შესახვედრად კონტინენტალურ ველებს კვეთს. იყო კი პროკოფიევი ემიგრანტი ან აპირებდა კი მიეღო ასეთი სახელი? პასუხი ცალსახაა: არა. პროკოფიევი სამოქალაქო ომს გაექცა, რადგან არც „თეთრებს“ და არც „წითლებს“ არ თანაუგრძნობდა. ის გამობდა სისასტიკეს, რომელიც სამოქალაქო დაპირისპილებაში ორივე მხარეს ახასიათებდა – ბოლოს და ბოლოს რუსები რუსებს უსწორდებოდნენ. ტოვებდა რა რუსეთს, პროკოფიევი იმედოვნებდა იმ ძალის გამარჯვებას, რომელიც ქაოსს დაუპირისპირდებოდა.

ნიუ-იორკში პირველი ორი თვის განმავლობაში პროკოფიევი აგრძელებდა სავიოლინო სონატაზე მუშაობას, რომელიც რუსეთში დაიწყო. შემდეგ ჩაუჯდა „მოხუცი ბებოს ზღაპრებს“, op. 31 და ცეკვების ციკლს, რომელიც მოგვიანებით გახდა ცნობილი როგორც „ოთხი პიესა ფორტეპიანოსთვის“, op. 32. ნოემბერში პროკოფიევი დარწმუნდა იმაში, რომ მზადაა ამერიკელი მსმენელი საკუთარი შემოქმედებით დაიპყროს. კონცერტი, რომელშიც საკუთარი ნაწარმოებების (პირველი საფორტეპიანო კონცერტი და „სკვითური სუიტა“) გარდა ს. რახმანინოვისა და ა. სკრიაბინის ნაწარმოებები შესრულდა, 20 ნოემბერს შედგა. კრიტიკული გამოხმაურება ამ კონცერტზე შიშის მომგვრელი იყო. ის, რომელიც საიდუმლოებით მოცული ქვეყნიდან იყო, „ახალი ბარბაროსების ბელადად“ შეამკეს. რაც მისი დაკვრის სტილს შეეხება, მას „ფოლადის წარმოების ტრესტი“ უწოდეს. მაგრამ პროკოფიევის მიმართ სხვა დამოკიდებულება აღინიშნებოდა. კომპოზიტორის

მომავალი ცოლი ლინა კოდინა იხსენებდა, რომ გაოგნებული იყო, „თუ როგორ უმკლავდებოდა რიტმს და ტექსტს ახალგაზრდა კომპოზიტორი“ (Чемберджи 2008: 9). პროკოფიევთან თითქმის ერთდროულად ამერიკაში ს.რახმანიჩოვი ჩამოვიდა. შედარება რახმანიჩოვთან თან სდევდა პროკოფიევს პრესის ფურცლებზე. რახმანიჩოვის არისტოკრატიზმის საპირისპიროდ კრიტიკოსებმა პროკოფიევი ბოლშევიკად შერაცხეს. რაც არ უნდა ელაპარაკა კრიტიკოსებს რახმანიჩოვის რეპერტუარის ტრადიციულობაზე, შესრულების მანერა და მისი შეხედულებები ხელოვნებაზე, მისი გარეგნობა ამერიკელი მსმენელის კონსერვატიულ, გვიანრომანტიკულ სიმპათიებს მეტად შეესატყვისებოდა. მიუხედავად ამისა, მსოფლიო საოპერო ხელოვნება ამერიკას უნდა უმაღლოდეს, რომ XX საუკუნე პროკოფიევს ოპერა-buffa-თი „სამი ფორთოხლის სიყვარული“ გამდიდრდა.

1918 წელს ჩიკაგოს საოპერო თეატრსა და პროკოფიევს შორის ხელი მოეწერა კონტრაქტს ოპერის დაწერაზე (ამ დროისათვის კომპოზიტორი ექვსი ოპერის ავტორი იყო). სიუჟეტად პროკოფიევმა აირჩია 1761 წელს დაწერილი კარლო გოცის ზღაპარი „სამი ფორთოხლის სიყვარული“, ვ.მეიერხოლდის და ვ.სოლოვიოვის მიერ რუსულ ენაზე ინტერმედიის ჟანრში გადამუშავებული. სწორედ ამ ნაწარმოებს კითხულობდა პროკოფიევი გემზე, ამერიკისკენ რომ მიიმართებოდა. თხრობის იმპროვიზირებული ხასიათი, ნახტომები სიუჟეტის განვითარებისას და პერსონაჟების ფსიქოლოგიურად არამოტივირებული ქმედებები, ყველა მოქმედი გმირის შეგნებული პირობითობა – ქალაქიდან გამოჭრილი ფიგურებია ეს, თუ ნიღბები, თუ ბავშვები – ყველაფერი ეს იძლეოდა შესაძლებლობას თანამედროვე ფსიქოლოგიური ან მითოლოგიური ოპერის სტანდარტებისგან გამოსვლას და ზოგ შემთხვევაში მათ გაქილიკებასაც კი. „ეს ნამდვილი ექსპერიმენტია ჟანრზე, შემოწმება, წესებიდან რამდენი გადახრა შეიძლება

ერთ ოპერაში ჩაატო“ (Вишневецкий 2009: 220). ლიბრეტო, რომელიც შემდეგ ინგლისურ და ფრანგულ ენაზე ითარგმნა, პროკოფიევს ეკუთვნის. ოპერის მუსიკალური ენა ტრადიციულია, რადგანაც კომპოზიტორისთვის საკმარისი იყო, რომ ამერიკაში მისი მუსიკა შეფასდა როგორც „სკვითო-ბოლშევიკური“.

ოპერის ორიგინალობის გასარკვევად საკმარისია კომპოზიტორის გამაოგნებელი, ირონიული პროლოგის გაანალიზება, რომელიც ახალგაზრდა პროკოფიევის ესთეტიკურ სახიერებას და სტილისტიკას ამომწურავად ხსნის. პროკოფიევი პროლოგის და მისი პერსონაჟების სახით პოლიტიკური პარტიების მიტინგების და მათი კამათის გროტესკულ სურათს ჰქმნის, რითაც 1917–18 წლებში რუსეთი დუღდა. ტრაგიკოსების პერსონაჟები, რომლებიც ითხოვენ: «Высоких трагедий! Философских решений мировых проблем! Убийств! Страдающих отцов! Безысходного! Трансцендентального!», დამაჯერებელი პაროდიაა ესერებზე თავისი პათოსითა და რიტორიკით. განსხვავებულია კომიკოსების პროგრამა: «Оздоровляющего смеха!», «Романтической любви! Цветов! Луны! Нежных поцелуев!». არიან „ხისთავიანებიც“, რომელთა იდენტიფიცირება 1917–18 წლების ტერმინოლოგიით შესაძლებელია როგორც „ბურჟუაზიული კლასი“ და ისინი გაჰკვივან: «Фарсов! Занятой ерунды! Двусмысленных острот!». საწინააღმდეგოდ „უსერიოზულესი“ ტრაგიკოსები ხისთავიანებს „გახრწნილებად“ და „ვულგარულებად“ გამოაცხადებენ. ყველა ჩამოთვლილ ჯგუფს ნიჩბით აგროვებენ შერეკილები შეძახილით «Разойдитесь!» და მაღალი კოშკიდან მოქმედების დაწყებას აცხადებენ. ოპერის მუსიკა, რომელიც ცოცხალ ტემპში ვითარდება, სკერცოზოული ხასიათისაა, დულს და „შამპანურივით ათრობს მსმენელს“ – ამ სიტყვებით გაუზიარებს აზრს მოგვიანებით ა.ლუნაჩარსკი პროკოფიევს (Вишневецкий 2009: 250). 1919 წლის ოქტომბრის თვეში ოპერა დასრულებული იყო, მაგრამ

სხვადასახვა მიზეზებით მისი დადგმა არ შედგა, მიუხედავად იმისა რომ დადგმისთვის გამოყოფილი 80 ათასი დოლარი იყო, რაც იმ დროისთვის კოლოსალურ თანხას წარმოადგენდა. პირველად ოპერა „სამი ფორთოხლის სიყვარული“ დაიდგა ჩიკაგოს საოპერო თეატრის სცენაზე (ფრანგულ ენაზე) 1921 წელს. დირიჟორობდა პროკოფიევი. 1922 წელს ოპერა დაიდგა (უკვე ინგლისურ ენაზე) ნიუ-იორკში კვლავ ავტორის დირიჟორობით. ამავე წელს ნიუ-იორკში პროკოფიევის მესამე საფორტეპიანო კონცერტის პრემიერა შედგა. სოლირებდა ავტორი, დირიჟორობდა ს.კუ-სევიცი.

„სამი ფორთოხლის“ გარდა ამერიკას უკავშირდება პროკოფიევის საორკესტრო ნაწარმოების „უვერტიურა ებრაულ თემებზე“ შექმნა, რომელიც 1920 ებრაელური წარმოშობის რუსმა ემიგრანტმა მუსიკოსებმა კომპოზიტორს შეუკვეთეს. ასე დაიწყო ტრიუმფალური „მსვლელობა“ ამ არართული, ტრადიციული, მაგრამ რომანტიული ლირიზმით აღსავსე კომპოზიციისა. და მაინც პროკოფიევისთვის არ იყო საკმარისი ასეთი აღიარება, ის ღებულობს გადაწყვეტილებას დატოვოს ამერიკა და საცხოვრებლად საფრანგეთში გადავიდეს.

პროკოფიევის ცხოვრებაში ამერიკას უკავშირდება მისი ცხოვრების ისეთი უმნიშვნელოვანესი მოვლენა, როგორცაა 1919 წელს ესპანელი წარმომავლობის მანდილოსან ლინა კოდინასთან გაცნობა (როგორც მომღერალი კოდინა გამოდიოდა სცენური ფსევდონიმით ლიუბერა), რომელიც 24 წლის მანძილზე მისი თავდადებული მეუღლე და ცხოვრების ერთგული თანამგზავრი იყო. ლინას პირველივე დანახვით შეუყვარდა პროკოფიევი და, მიუხედავად პირადი ცხოვრების ტრაგიკული პერიპეტიებისა, დალატისა პროკოფიევის მხრიდან, ის ამ თავბრუდამხვევ, ღრმა გრძნობის ერთგული სიკვდილამდე დარჩა. ლინა კოდინას და პროკოფიევის ქორწინება დარეგისტრირებული იყო 1923 წელს

გერმანიაში. ქორწინების რეგისტრაცია საზღვარგარეთ იმ საბედისწერო ფაქტორად იქცა, რამაც საბჭოთა ხელისუფლებას მომავალში შესაძლებლობა მისცა მათი ქორწინება არაკანონიერად ჩათვალოს, როგორც საბჭოთა საკონსულოში არარეგისტრირებული, და პროკოფიევის და მირა მენდელსონის კავშირი დაეკანონებინა. გადაწყვეტილება იყო გამოტანილი 1947 წელს და 1948 წლის 13 იანვარს ლინა კოდინა ჯამშუმობის მუხლით დაპატიმრებული იქნა. საბჭოთა ხელისუფლებას გენიოსის ისეთი დეკორატიული ფიგურა აწყობდა, რომლის ცხოვრებიდან ემიგრანტული წარსული და „უცხოური ოჯახი“ ამომლილი იქნებოდა. ლინა კოდინას მკაცრი რეჟიმის ბანაკში 28 წელი მიუსაჯეს. პროკოფიევის გარდაცვალებიდან რვა წლის შემდეგ ის რეაბილიტირებული იყო.

პირველი ტრიუმფალური მოგზაურობა სერგეი და ლინა პროკოფიევის საბჭოთა რუსეთში 1924 წელს, ხოლო მეორე 1929 წელს შედგა. პროკოფიევის სრული ოჯახი საბჭოთა კავშირში საცხოვრებლად 1936 წელს გადავიდა. იმ მიზეზთაგან, რომლებმაც განაპირობა პროკოფიევის სამშობლოში დაბრუნება ათი წლის შემდეგ, შესაძლებელია, საზოგადოების უზადო სიყვარული დასახელდეს, რომელიც პროკოფიევმა პირველივე ჩამოსვლისთანავე შეიგრძნო.

1925–1933 წლების განმავლობაში პროკოფიევი ოთხჯერ იყო გასტროლით ამერიკაში. ამჯერად ის ამერიკელების თვალში უკვე გამოჩენილი კომპოზიტორია, ევროპაში და საბჭოთა კავშირში აღიარებული. გამოდის სოლო და სიმფონიური კონცერტებით ნიუ-იორკში, ჩიკაგოში, ბოსტონში, ფილადელფიაში; დირიჟორობს საკუთარ ოპერას „მოთამაშე“ ჩიკაგოს საოპერო თეატრში. მეხუთე მოგზაურობა ამერიკაში სერგეი და ლინა პროკოფიევიმ მოახდინეს 1938 წელს, უკვე იმის შემდეგ, რაც საბჭოთა კავშირში გადავიდნენ საცხოვრებლად. ეს პროკოფიევის ბოლო გასვლა

262

იყო საზღვარგარეთ. პროკოფიევს აღარ მიეცა საშუალება სსრკ საზღვრები გადაეღაზა. კონცერტების გარდა მას ამერიკაში ორი დიდი საქმე უნდა მოეგვარებინა. პირველ რიგში გაცნობოდა ჰოლივუდის სტუდიების პრაქტიკას კინოფილმების მუსიკალურ პარტიტურაზე მუშაობის გამოცდილებას (ამ დროისთვის პროკოფიევს უკვე ჰქონდა დაწერილი მუსიკა კინოფილმისთვის „პორუჩიკი კიჟე“ და უნდა დაეწყო მუშაობა ს.ეიზენშტეინის ფილმის „ალექსანდრე ნეველი“ მუსიკალურ პარტიტურაზე). მეორე საქმე არ უნდა გამხილულიყო: მან საიდუმლოდ გაიტანა საბჭოთა კავშირიდან და საფრანგეთიდან უზარმაზარი ხელნაწერი დღიური და ეპისტოლარული მასალები 1907–1935 წლებისა. მათი შენახვა მასთან ან ბედისამარა დატოვება ომის მოლოდინის მყოფ ევროპაში საფრთხეს წარმოადგენდა და ამიტომ ს. და ლ. პროკოფიევებმა არქივი ამერიკის ერთ-ერთი ბანკის საცავში დატოვეს (1955 წელს იურიდიული პროცედურების დაცვით საბჭოთა კავშირმა არქივი დაიბრუნა). ამ ვიზიტისას ამერიკაში პროკოფიევმა აღმოაჩინა სერიოზული ინტერესი მის შემოქმედების მიმართ: უიტონის (შტატი მინესოტა) და ჰანოვერის (შტატი ნიუ-ჰემპშირი) კოლეჯებთან მისი სახელობის საზოგადოება იყო დაარსებული, რომლის ამოცანა მისი მუსიკის შესწავლა და პროპაგანდა იყო. უოლტ დისნეის სტუდიასთან დადებული იყო კონტრაქტი სიმფონიური ზღაპრის „პეტია და მგელის“ ეკრანიზაციაზე. მაგრამ ეს პროექტი მხოლოდ 1946 წელს განხორციელდა (Вишневецкий 2009: 441).

ამერიკა, რომელმაც ადრე ვერ გაიაზრა და ვერ შეიცნო პროკოფიევი, ეხლა თავის საუკეთესო მუსიკოსების აღფრთოვანებული დამოკიდებულებით მის მსოფლიო მნიშვნელობას აღიარებდა. ზედიზედ შედგა მეექვსე (1942 წელი), მეშვიდე (1944) და მერვე (1945) სონატების ამერიკული პრემიერები ვ.გოროვიცის შესრულებით. 1945 წელს ბოსტონის სიმფონიურმა ორკეს-

ტრმა ს.კუსევიცკის დირიჟორობით მეხუთე სიმფონია შეასრულა. პრემიერის შემდეგ კუსევიცკიმ მოსკოვში წერილი გადმოაგზავნა, სადაც წერდა, რომ „სიმფონიის შესრულება ბოსტონში ნამდვილ ტრიუმფად იქცა“ (Прокофьев 2011: 291). 1947 წელს ბოსტონში დიდი წარმატებით შედგა ს. ეიზენშტეინის ფილმის „ალექსანდრე ნეველის“ პრემიერა, რომლის მუსიკა პროკოფიევის ეკუთვნის. მუსიკა კინოფილმისთვის პროკოფიევმა კანტატის სახით შექმნა და ის 1946 წელს ნიუ-იორკის სიმფონიური ორკესტრის მიერ ლ.სტოკოვსკის ხელმძღვანელობით შესრულდა. ამის შემდეგ სტოკოვსკიმ საბჭოთა საელჩოს წერილით მიმართა, რათა პროკოფიევის ოპერის „ომი და მშვიდობა“ ბედი გაერკვია და კითხულობდა, შესაძლებელია თუ არა მისი ამერიკაში დადგმა. ამონარიდი წერილის ტექსტიდან გვამცნობს: „იმ დროიდან, რაც პროკოფიევმა ოპერაზე მუშაობა დაიწყო, მე ვიმედოვნებდი ამ ოპერით ტოლსტოის მიხედვით მედირიჟორა. იმ შემთხვევაში თუ მეტროპოლიტენ-ოპერა რაიმე მიზეზის გამო ვერ დადგამს „ომი და მშვიდობას“, მე მაქვს კონტაქტი გავლენიან პირებთან ნიუ-იორკში, რომლებიც ჩემსავით ღრმად არიან დაინტერესებულნი კულტურული კონტაქტებით საბჭოთა კავშირსა და ამერიკის შეერთებულ შტატებს შორის“ (Вишневецкий 2009: 558). წერილი პროკოფიევის გადასცეს და მან სასწრაფო დეპეშით უპასუხა სტოკოვსკის, რომ მხოლოდ ერთი სურვილი აქვს „რომ მისი მუსიკა და მუსიკა ყველა საბჭოთა და ამერიკელი კოლეგებისა ორი დიადი ერის სულიერ და კულტურულ ურთიერთგაგებას გააღრმავებს“ (Вишневецкий 2009: 559). სტოკოვსკის სურვილი დაედგა ოპერა „ომი და მშვიდობა“ განუხორციელებელი დარჩა.

განსაკუთრებულად მძაფრი იყო ამერიკელი მუსიკოსების რეაქცია საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის 1948 წლის დადგენილებაზე ვ.მურადელის ოპერის შესახებ „დიადი მეგობრობა“. ამ დადგენილებას მოჰყვა ბრძანება

აიკრძალოს პროკოფიევის და რამდენიმე საბჭოთა კომპოზიტორის „ფორმალისტური“ ნაწარმოებების შესრულება. საპასუხოდ კუსევიცკიმ ბოსტონის სიმფონიურ ორკესტრთან გამართა კონცერტი, რომლის პროგრამაში შედიოდა ს.პროკოფიევის „სკვითური სუიტა“, დ.შოსტაკოვიჩის მეხუთე სიმფონია და ა.ხაჩატურიანის კონცერტი ვიოლონჩელოსთვის. მიუხედავად იმისა რომ კუსევიცკი მანამდეც ასრულებდა აღნიშნული კომპოზიტორების ნაწარმოებებს, ამ შემთხვევაში ამ ავტორების ნაწარმოებების დემონსტრაციული შესრულება აშკარა იყო. იდეოლოგიური დარტყმა იმდენად დიდი აღმოჩნდა, რომ პროკოფიევის გოლიათური ჯანმრთელობა შეირყა. მას თავის ტკივილი ტანჯავდა, ცერებრალური მოვლენები დაეწყო. ვინ იყო მის გვერდით? ახლობლებიდან მხოლოდ საბჭოთა იდეოლოგიის ერთგული მსახური მირა მენდელსონი იყო. თავისუფლად მოაზროვნე ლინა პროკოფიევა ამ დადგენილებიდან ერთი თვის შემდეგ ბანაკშია. 1949 წელს მან შვილს გამოუგზავნა წერილი, რომელშიც გამოიხატა მისი ტკივილი და განცდა პროკოფიევის მდგომარეობის გამო. მიუხედავად ქმრის ლალატისა, დიადი მუსიკოსის ცოლის მისია ლინაში ურყევი რჩებოდა. საპირისპიროა მირა მენდელსონ-პროკოფიევას პოზიცია. ის მეუღლეს მისთვის მიუღებელი ქმედებისკენ უბიძგებს და პროკოფიევა კომპოზიტორთა კავშირს წერილით მიმართა, რომელშიც ინანიებს, ბოდიშს ითხოვს „ცუდი მუსიკისთვის“ და პირობას იძლევა მხოლოდ „კარგი მუსიკა“ წეროს. წერილის ფრაგმენტი ნათლად გვიჩვენებს, თუ როგორ ახდენდა სისტემა გენიალური კომპოზიტორის ცნობიერების მსხვერვის: «Постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 г. отделило в творчестве композиторов прогнившие ткани от здоровых. Как это ни болезненно для целого ряда композиторов, в том числе и для меня, я приветствую Постановление ЦК ВКП(б), создающее условие для оздоровления всего организма советской музыки...

Скажу о себе: элементы формализма были свойственны моей музыке ещё 15-20 лет назад. Зараза произошла, по-видимому, от соприкосновения с рядом западных течений...» (Вишневецкий 2009: 601).

1949 წლის დასაწყისში ცნობილი გახდა, რომ ს. პროკოფიევი და დ. შოსტაკოვიჩი საბჭოთა დელეგაციის შემადგენლობაში უნდა გამგზავრებულიყვნენ ნიუ-იორკში მეცნიერებისა და კულტურის მოღვაწეთა სასწრაფოდ შეკრებილ მშვიდობის დაცვის კონფერენციაზე. პროკოფიევის ჯანმრთელობა ვერ გაუძლებდა მოულოდნელ ტრანსატლანტიკურ მოგზაურობას. აშშ-ში შოსტაკოვიჩი მარტო გაემგზავრა. ამერიკაში მცხოვრები კომპოზიტორი ნიკოლაი ნაბოკოვი იხსენებდა, რომ შოსტაკოვიჩი დეპრესიულ მდგომარეობაში იყო და საჯაროდ დასმულ კითხვაზე მის დამოკიდებულებაზე გაზეთში „პრავდა“ დაბეჭდილ დადგენილებაზე თანამედროვე მუსიკის შესახებ თავდახრილმა უპასუხა, რომ „სრულიად ეთანხმება საბჭოთა კავშირის მთავარი გაზეთის ხაზს“ (Вишневецкий 2009: 601). ბედის წყალობით პროკოფიევს არ მოუხდა ამერიკელ მეგობრებთან დამამცირებელი საუბარი იმაზე, რაც არ ჯეროდა.

დამოწმებანი:

Вишневецкий, И. *Сергей Прокофьев*. М.: Молодая гвардия, 2009.

Нестьев, И. *Жизнь Сергея Прокофьева*. 2-ое изд. М.: Советский композитор, 1973.

Прокофьев, Св. *Сергей Прокофье – Сергей Кусевицкий. Переписка 1910-1953*. Труды Гос. центрального музея музыкальной культуры имени М.И. Глинки. М.: Дека ВС, 2011.

Чемберджи, В. *XX век Лины Прокофьевой*. М.: Классика – XXI, 2008.

Irina Sarukhanova

Associate Professor, Akaki Tsereteli State University

Sergei Prokofiev and America

Abstract

The great melodist and classic of the XX century, Sergei Prokofiev (1891-1953), probably should be considered as the most original and bright composer among those who created in such a tuneless and severe century. His music can be recognized from the very first sound and it is amazing for its life power and beauty. It is diverse in content which combines the epic and the lyric, drama and humor, nature and psychology. There is no reason to link Prokofiev's music to any direction, though its contact with constructivism, neoclassicism, neo-folklorism undoubtedly exists. Some of his contemporaries saw the signs of eternal harmony and simplicity of the great musician under the external mask of antiromanticism. Firmly connected with the traditions of the past art, Prokofiev's music expands the boundaries of musical art. By using and introducing new principles and methods of musical drama, opera and ballet Prokofiev's works represent important achievements and innovations in the field of musical theatre. In 1918, Prokofiev left Russia and lived abroad until 1934. He had successful tours in Europe and America. During this time he made three concert tours in the USSR that led him to return to his home country. Despite the fact that Prokofiev was seemingly respected by the government and he became six-time winner of the highest award - the Stalin Prize, he found himself humiliated and broken in his home country, oppressed by the Soviet system. Except five concert tours, production of the opera "The Love for Three Oranges" is connected with America. In America,

Prokofiev met with Lina Kodina who became his wife. Sergei and Lena Prokofiev took their huge personal archive to America. Prokofiev was on friendly terms with such outstanding American musicians as I. Stravinsky, L. Stokovsky, S. Kusevitsky, V. Dukelsky.

ბადრი ფორჩხიძე

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ასოცირებული პროფესორი

სოციალურ-ფილოსოფიური კვლევის სტრატეგიები ჩარლზ ჰორტონ კულის მიხედვით

მიჩიგანის უნივერსიტეტის პროფესორი, ჩარლზ ჰორტონ კული, თავისი სამეცნიერო და პედაგოგიური მოღვაწეობით, გამოირჩეოდა როგორც მრავალმხრივი მიმართულების მოაზროვნე, არაორდინალური ტიპის მკვლევარი, რომელსაც შეეძლო არა მხოლოდ თანაბარი წარმატებით განეხილა ფილოსოფიის, ფსიქოლოგიისა და სოციოლოგიის პრობლემატიკა, არამედ შემოეთავაზებინა მათი გადაწყვეტის სხვადასხვა ალტერნატიული გზები და საშუალებები. მისი სოციოლოგიური თეორიის საწყისები განისაზღვრება ორგანიციისტული იდეებით, რომელიც, მისი გაგებით, წარმოადგენს ცნობიერებისა და სოციალური პროცესების ჩამოყალიბების უმთავრეს წინაპირობას. აცხადებდა რა პრეტენზიას ფილოსოფიური და სოციოლოგიური მონიჭების პოზიციაზე, იგი თვლიდა, რომ მთელი საზოგადოება, სოციალური ჯგუფები და ცალკეული ინდივიდები განასახიერებენ ცოცხალი ორგანიზმისათვის დამახასიათებელ ორგანულ მთლიანობას, თუმცა მისი ორგანიციზმი მაინც საკმაოდ შორს დგას წინამორბედი ბიოლოგისტური თეორიების ანალოგიებისაგან. მისი ჰოლიზმი ეფუძნება „ზე-მეს“ სოციალური ორგანიზმისათვის ნიშანდობლივ მენტალურ ბუნებას, ე.წ. „დიდ ცნობიერებას“. კულის თეორიის ამოსავალი წანამდვარი გახლავთ მისი მტკიცებულება ადამიანის სოციალური ბუნების შესახებ, რასაც, ყოველგვარი გადაჭარბების გარეშე, შეიძლება ვუწოდოთ ადამიანის, როგორც

კულტურული არსების ხატი. ადამიანის სოციალური ბუნების შემუშავების პროცესი კომპლექსურად ვლინდება ისეთ პირველად ინტიმურ ფორმებთან ურთიერთზემოქმედების კავშირურთიერთობებში, როგორიცაა: ოჯახის, მეზობლობის, მეგობრობის, ამხანაგობისა და თანამშრომლობის ჯგუფები, რომლებიც ნებისმიერ ინდივიდთან ერთად თანაარსებობენ ყველგან და ყოველთვის (Jandy 1942: 81-171). სოციალიზაციის პროცესი ავსებს და შეადგენს აგრეთვე იმ სოციალურ გრძნობათა კომპლექსს, ხასიათებს, განწყობილებებსა და მორალურ ღირებულებებს, რომლითაც მთლიანობაში განისაზღვრება ადამიანის მოღვაწეობის სულიერი გარემო. ადამიანის სოციალური ბუნება ზედმიწევნით შესაბამისობაში იმყოფება სოციალურ ცნობიერებასთან, რომელსაც უნარი შესწევს ხილული ქცევისა და წარმოდგენების გაერთიანებისა. ასეთი სახის ცნობიერებისთვის მაქს ვებერს შეეძლო ეწოდებინა „გაგება“, რომელშიც იგულისხმება ქცევა-საქმიანობის სუბიექტური საზრისი, ხოლო მასზე დაფუძნებულ სოციოლოგიას – გაგების სოციოლოგია (Mommssen 1992: 46).

ჩარლზ ჰორტონ კულის ნაწარმოებებიდან შედარებით უფრო მეტად გავრცელებული და პოპულარულია ისეთი სამეცნიერო შრომები, როგორიცაა: „ადამიანური ბუნება და სოციალური წესრიგი“ (1902), „სოციალური ორგანიზაცია“ (1909), „სოციალური პროცესი“ (1918) და „სოციალური თეორია და სოციალური გამოკვლევა“ (1930). კული ცნობილია თავისი უკმაყოფილებით იმ გარკვეულ დაჯგუფებათა მიმართ, რომლებიც მეთოდოლოგიურ საქმიანობას ეწეოდნენ მისი მოღვაწეობის დროინდელ სოციოლოგიურ საზოგადოებაში. მას არ იზიდავდა წმინდა რაციონალური და სპეკულატური კატეგორიები, ამიტომაც უპირატესობას ემპირიული დაკვირვების მეთოდს ანიჭებდა. მაშინ, როდესაც ის მაღალ შეფასებას აძლევდა სტატისტიკური მონაცემების გამოყენებას, მაინც საჭიროდ მიიჩნევდა თემატურ გამოკ-

270

ვლევებს. დაკვირვების მიზნით, ის სისტემატიურად იყენებდა საკუთარ შვილებს საკუთარი სოციალური დაკვირვების ობიექტებად, ის აგრეთვე სხვა სოციოლოგებსაც იწვევდა, რათა აქტიურად მიემართათ საგულისხმო ინტროსპექციის მეთოდისათვის, ადამიანის ცნობიერებაში უკეთ გარკვევის მიზნით, რადგანაც გრძნობდა, რომ ამის გარეშე გაუგებარი გახდებოდა სოციალური აქტორის მიერ მიღებული მოქმედების შესაბამისი გადაწყვეტილების მოტივაცია. მიუხედავად მისი გამუდმებული მცდელობისა, სოციოლოგთა უმრავლესობა მაინც არ ღალატობდა ტრადიციულ მეცნიერულ მეთოდთა გამოყენების პრინციპს (Wood 1930: 707-717).

კულის პირველი ვრცელი ნაშრომი, „სატრანსპორტო თეორია“ (1894), ჩამოყალიბებულ იქნა, როგორც ეკონომიკური დოქტრინა, სადაც ის განიხილავს სატრანსპორტო კომუნიკაციების ზრდისა და გაფართოების პერსპექტივა მეოცე საუკუნეში. აღნიშნული წიგნი განსაკუთრებით პოპულარული გახდა მისი შემაჯამებელი დასკვნის მიხედვით, რომელშიც ქალაქების სამრეწველო პოტენციალის ზრდისა და მასში მოსახლეობის კონცენტრაციის ხვედრითი წილი მსხვილი სატრანსპორტო კვანძების წარმოქმნაზე იქნებოდა დამოკიდებული (Cooley 1894: 9). ამის შემდეგ კული გადადის ინდივიდუალურ და სოციალურ პროცესთა ურთიერთგანპირობებულობისა და ზემოქმედების თეორიულ და მეთოდოლოგიურ ანალიზზე, რაც მკაფიოდ იქნა ასახული მის მორიგ ნაწარმოებში, „ადამიანური ბუნება და სოციალური წესრიგი“ (1902), რომელიც მან მიუძღვნა ჯორჯ ჰერბერტ მიდის მიერ წამოყენებული მიწის სიმბოლური თვითმმართველობის სადისკუსიო საკითხის განხილვას. აქ აშკარად იკვეთება ინდივიდთა სოციალური რეაქციების როლი სოციალურ პროცესებში მათი ჩართულობის მიმართ. ინდივიდუალური მე-ს არსება ერთგვარ სარკისებურ ასახვას პოულობს სოციალური მე-ს რელევანტურ

განსაზღვრულობაში, რომელიც მნიშვნელოვნად დიფერენცირდება ადამიანის შინაგანი ბუნებისგან, თუმცა სოციალურ პროცესებში მისი ინტენსიური მონაწილეობის კვალობაზე, ინტეგრაციის გზით, კვლავ მოდის თავდაპირველ ბუნებრივ მდგომარეობასთან შესაბამისობაში. სოციუმში „სარკისებურად არეკლილი მე“ გულისხმობს არა მარტო იმას, რასაც ინდივიდი ფიქრობს საკუთარ თავზე, არამედ იმასაც, რასაც სხვები ფიქრობენ მის შესახებ. აღნიშნული კონცეფცია კულმა საგრძნობლად გააფართოვა მის მომდევნო ნაშრომში „სოციალური ორგანიზაცია“ (1909), რომელშიც მან სრულყოფილად დაგვიხატა საზოგადოებასა და მის ძირითად პროცესებში დამკვიდრებული ინდივიდთა სოციალური რეაქციების, კომპლექსური კავშირ-ურთიერთობების დამოკიდებულება. მითითებული წიგნის მთელი სამოცი გვერდი წარმოადგენდა ზიგმუნდ ფროიდის საწინააღმდეგო სოციოლოგიური თვალსაზრისის დეკლარირებას. მოცემულ ხშირად ციტირებულ სემინტში კულიმ შეიმუშავა პირველადი სოციალური ჯგუფების შესახებ დასაბუთებული პოზიცია. დასახელებულ ჯგუფში აღმოჩნდა ოჯახი, ინსცენირებული ჯგუფები და უხუცესთა თანამეგობრობა, რომელიც ხასიათდებოდა მორალის, სოციალური განცდებისა და იდეალების ამოსავალ წყაროდ. პირველადი ჯგუფები განასახიერებენ იმ პირთა გაერთიანებებს, რომლებიც მათ უნერგავენ გარკვეულ წარმოდგენებს, დამოკიდებულებებსა და მრწამსს. ისინი აგრეთვე ვლინდებიან ინტენსიური ურთიერთობებისა და კორპორაციული შეთანხმებების არაერთგვაროვანი შედეგების მიხედვით. ადამიანთა ცხოვრებას განსაზღვრავს ორი ტიპის წინაპირობა, ერთი გახლავთ ბიოლოგიურად და გენეტიკურად დეტერმინირებული მემკვიდრეობა, რომელიც ადამიანური ინდივიდის ბუნებრივი მდგომარეობით ხასიათდება, ხოლო მეორე წინაპირობა გახლავთ საზოგადოებრივი თანაარსებობის შინაგანი მოთხოვნილება, რაც ნებისმიერ ადამიანურ ინდივიდს

უჩნდება დაბადებისთანავე. სოციალური წინაპირობა, როგორც თანდაყოლილი ფორმა ადამიანთა კოლექტიური თანაარსებობისა, აისახება ყველა მეტ-ნაკლებად განსხვავებულ, ისტორიულად არსებულ ცივილურ ურთიერთობებში, ამიტომაც პირველადი სოციალური ჯგუფების ზემოქმედების ძალა იმდენად შთამბეჭდავია, რომ ადამიანთა უმეტესი კატეგორია განიცდის პირველად იდეალებსა და ღირებულებებზე მიჯაჭვულობას, მაშინაც კი, როდესაც თავის მხრივ, თვითონ ცდილობენ ახალი პირველადი სოციალური ჯგუფების ჩამოყალიბებას, თვით ყველაზე უფრო ფორმალიზებული ორგანიზაციების ჩარჩოებში (Cooley 1909: 210-213).

„საზოგადოებრივ ორგანიზაციაში“ კული სვამს შეკითხვას, თუ რისგან შედგება საზოგადოება. იგი ფოკუსირდება ფიზიკურ პირისა და დიდ საზოგადოებრივ გაერთიანებას შორის ურთიერთობებში. ფიზიკურ პირსა და საზოგადოებას ის განიხილავდა, როგორც ერთ მთლიანობას, იმდენად, რამდენადაც მათ არ შეუძლიათ ერთი მეორის გარეშე არსებობა. იქ, სადაც საზოგადოება ძლიერ ზემოქმედებას ახდენს ინდივიდუალურ ქცევაზე და ასევე – პირიქით, თავის მხრივ, ინდივიდუალური ქცევაც გარკვეულ ასახვას ჰპოვებს საზოგადოებრივი თანაცხოვრების ფორმებზე. ის იმ დასკვნამდეც კი მივიდა, რომ საზოგადოებრივი წარმოების სისტემის განვითარების შედარებით უფრო მაღალი დონე განპირობებულია მისი მზარდი ინდივიდუალურობის ხარისხის მაჩვენებლებით. ამასთანავე, მასთან მთელი საზოგადოება წარმოდგენილია, როგორც სოციალური ცდის გაფართოების მუდმივი ექსპერიმენტი და ინდივიდუალური ქცევის ინტენსიური მრავალფეროვნების ტენდენცია. მის წინაშე დასახული საკვლევო ამოცანების გადასაწყვეტად, საჭირო გახდა ისეთი რთული სოციალური სტრუქტურებისა და ფორმალიზებული ინსტიტუტების ანალიზი, რომლებიც კვალიფიცირდებიან სოციალური კლა-

სების პოლარიზაციით და მათ მიერ დეკლარირებული ზოგად სოციალური შეხედულებების დიფერენციაციით. კლასობრივი განსხვავება ააშკარავებს აგრეთვე საზოგადოების განვითარების პროცესში ამა თუ იმ ჯგუფის მიერ შეტანილი წვლილის შესაბამისად გაზრდილი ექსპლოატაციის კანონზომიერებასაც (Mann 2008: 183) .

კულის ერთ-ერთი უკანასკნელი ნაწარმოების, „სოციალური პროცესი“ (1918) მიხედვით, ხაზგასმულია სოციალური ორგანიზაციისა და სოციალური კონკურენციის ირაციონალური, მოსამზადებელი ეტაპი, რომელშიც სოციალური პროცესი ერთ-ერთ უმთავრეს და ცენტრალურ პრობლემად არის წამოჭრილი მის მიერ წარმოდგენილ კონცეფციაში. ამასთანავე უნდა ითქვას ისიც, რომ ამ ნაწილში მისი გამოკვლევის სპეციფიკა უფრო მეტად ფილოსოფიური გახლდათ, ვიდრე სოციოლოგიური, ვინაიდან აქ მან მოახდინა ისეთი რთული თემების ინტერპრეტაცია, როგორცაა: პირველადი სოციალური ჯგუფების ინსტიტუციონალური ნორმებისა და ინდივიდთა მორალურ-ეთიკური ქცევის ღირებულებათა ურთიერთდაპირისპირება – ასე მაგალითად, ინდივიდის მიერ მოტივირებული სიყვარული, ამბიციაცია, ლოიალურობა, სიჯიუტე, გახელება და სხვა წინააღმდეგობაში მოდის უპიროვნო იდეოლოგიებთან: პროგრესივისტულ, პურიტანულ, ან სულაც პროტესტანტულ პრინციპებთან და ძირითად თეზისებთან. საზოგადოების განვითარების კვალდაკვალ იდგმება პრაქტიკული ნაბიჯები სოციალური და ინდივიდუალური ქცევის დაბალანსებისა და ურთიერთთავსებადობის ეფექტის გასაძლიერებლად, მათი ჰარმონიული თანაარსებობის მისაღწევად, რისთვისაც წარმატებით იყენებენ გმირების თავყვანისცემის იდეას, რაც განუხრელად ემსახურება სოციალურ ნორმათა ინტერნალიზაციის ღონისძიებას, რამდენადაც გმირებად სახელდებული საჭირო პერსონალები, თავიანთი მორალური მაგალითების დე-

მონსტრირებით, აღჭურვილნი არიან სოციალურ ღირებულებათა დამკვიდრებისა და განმტკიცების საგანგებო ფუნქციებით (Cooley 1918: 366-374).

ერთობ საყურადღებოა კულის თვალსაზრისი სოციალური სუბიექტურობის საკითხთან მიმართებაში, რის შესახებ იგი გთავაზობს სამი ძირითადი ასპექტის ანალიზს. პირველი ასპექტი გახლავთ მიზეზი, რამაც გამოიწვია სოციალური ფაქტისა და მოვლენის გაგების საჭიროება, იყო ინდივიდთა მკვეთრად გამოკვეთილი სუბიექტური ფსიქიკური წანამდვრები, რომლებიც განისაზღვრებიან, როგორც სოციალურ პროცესთა გამომწვევი ეფექტები და წინაპირობები. მეორე ასპექტი უშუალოდ დაკავშირებულია სოციალური განვითარების დინამიურ კონცეფციასთან, რომელიც აღწერს თანდაყოლილი სოციალური მოვლენების ქაოსურ მდგომარეობას, რასაც მივაკუთვნებდით „ადაპტირებული ინოვაციების“ შესაძლებლობათა კატეგორიას. და ბოლოს, მესამე ასპექტი, რომელიც ხასიათდება ინდივიდთა შინაგანი მისწრაფებებისა და ქცევის მოტივაციების სოციალიზაციის საჭიროებით, რათა მიმდინარე საჭირობოროტო პრობლემებისა და მიზანდასახულობათა მიმართ, მეტი გაბედულებისა და დამაჯერებლობის მიზნით, დაწესდეს ერთგვარი საზოგადოებრივი ფორმის მაგვარი „ინფორმირებული მორალური კონტროლი“.

აღნიშნულ ასპექტებთან მიმართებაში წამოჭრილმა ზოგად-მეთოდოლოგიურმა და სოციალურ-ფსიქოლოგიურმა დილემებმა კული მიიყვანა იმის აღიარებამდე, რომ საზოგადოება და ფიზიკური პირი გაგებულ იქნეს, როგორც ერთმანეთისგან განუყოფელი სოციალური მოვლენა, იმის გათვალისწინებით, რომ თითოეული მათგანის ნიშანდობლივი განსხვავებული ასპექტები, ერთ შემთხვევაში წარმოგვიდგება, როგორც რაღაც გაუცნობიერებელი ცდის აბსტრაქციის სახით, ხოლო მეორე შემთხვევაში, საზოგადოებაც, როგორც ინდივიდის პერსონალური თავისთავადობის

დადგენის საშუალება, რაღაცნაირად, ფიზიკური პირის ტრადიციული გაგების მიღმა მოცემულობის სახით. შექმნილი სირთულიდან გამომდინარე, კულიმ გადაწყვიტა შეექმნა ე. წ. სოციალური კვლევის კომპლექსური მეთოდოლოგიური მექანიზმი, რომელიც ცნობილია „მენტალურ-სოციალური თავისთავადობის სარკის“ სახელით. სარკე თავად იქმნება გარკვეული წარმოდგენების საფუძველზე, რომელიც ისევე შეიძლება ნაცნობი და გასაგები იყოს სხვა ადამიანთათვის, როგორც საკუთარი თავისთვის; მოგვიანებით ამას უწოდებენ: „ემფატიკურ თვითანალიზს“. აღნიშნული თეორია გამოყენებადია არა მარტო ცალკეულ ადამიანთან მიმართებაში, არამედ კონკრეტული საზოგადოების ეკონომიკურ პრობლემათა მაკროდონეზე, მათ შორის, მაკრო-სოციალურ პირობებში, რომლებიც იქმნება დროის დინების შესაბამისად. ეკონომიკის მიმართ კულიმ წარმოადგინა არსებული ნორმიდან დაცილებული ვარიანტი, რაც მან ახსნა ეკონომიკური ინსტიტუტების არათანმიმდევრული საქმიანობით, რაზეც გადამწყვეტ გავლენას ახდენდა ანონიმური საბაზრო სისტემა. რაც შეეხება სოციოლოგიურ თვალსაზრისს და მის თავსებადობას კონკრეტულ საზოგადოებრივ ტრადიციებთან, ის ამტკიცებს, რომ ტრადიციის რღვევა იმ შემთხვევაში შეიძლება იყოს პოზიტიური ცვლილებების გამომწვევი, თუკი ის ხელს უწყობს განახლებული სიკეთისა და მანკიერების პროპორციულ თვითწარმოქმნას, რასაც ჩვენ ვაწყდებით ყოველი ახალი სასიცოცხლო ეტაპის გზაგასაყარზე: გულწრფელობას, მტკიცე ხასიათისა და ძალისადმი აღტაცებას, სიკეთეს, იმედს, სტუმართმოყვარეობასა და სიმამაცეს. ის თვლიდა, რომ ამგვარი შეხედულებისა და შეფასების საფუძველზე სოციოლოგია კვლავაც აგრძელებს საკუთარი წვლილის შეტანას „მზარდი ინტელექტუალური პროცესების ეფექტურობაში“, რომლითაც სინათლე შეაქვს მზარდი საზოგადოებრივი ნების გარკვეულობაში (Levine 1995: 263-267).

დასასრულს შეიძლება ითქვას, რომ ჩარლზ ჰორტონ კულის სოციალურ-ფილოსოფიურ სტრატეგიებში დომინირებს ინდივიდუალური ადამიანური ბუნება, რომელიც კონსტანტირდება ცალკეული ფიზიკური პირის მიერ გამოხატული სოციალური რეაქციების გამოხატულებით და იმავდროულად კონკრეტული სოციალური ჯგუფების მიერ განხორციელებული ურთიერთზემოქმედების პროცესთა თანმიმდევრობით, რაც მთლიანობაში განასახიერებს ბუნებრივ-ინდივიდუალური მემკვიდრეობითი თვისებებისა და მუდმივ განახლებაში მოქცეული კოლექტიური კავშირების, სხვადასხვაგვარ ფორმალურ და ინსტიტუციონალურ მოდელთა თანაარსებობას, მათ ურთიერთგანპირობებულ, მიზეზ-შედეგობრივ დეტერმინაციას, მიზანდასახული ქცევისა და მოქმედების წესის შესაბამისად.

დამოწმებანი:

Cooley, Charles. "The Theory of Transportation". *Journal of Political Economy*, Vol. 3, Number 1, Dec., 1894.

Cooley, Charles . *Social Organization: A Study of the Larger Mind*. New York: Charles Scribner's Sons, 1909.

Cooley, Charles. "Political Economy and Social Process". *Journal of Political Economy*, Vol. 26, Number 4, Apr., 1918.

Jandy, E. C. C. H. Cooley: *His Life and His Social Theory*. N. Y.: The Dryden Press, 1942.

Levine, Donald N. *Visions of the Sociological Tradition*. The University of Chicago Press, 1995.

Mann, Doug. *Understanding Society: A Survey of Modern Social Theory*. Oxford University Press, 2008.

Mommsen, Wolfgang J. *The Political and Social Theory of Max Weber: Collected Essays*. University of Chicago Press, 1992.

Wood, A. E. "Charles Horton Cooley: An Appreciation". *The American Journal of Sociology*, Vol. 35, Number 5, Mar., 1930.

Badri Porchkhidze

Associate Professor, Akaki Tsereteli State University

The Social-Philosophical Research Strategies of Charles Horton Cooley

Abstract

The research carried out by Professor of Michigan University, Charles Horton Cooley, one of the distinguished representatives of American sociology and social philosophy in the past century, is very important in terms of social psychology and philosophy. His main research strategies operate as multidimensional knowledge systems linking the individual with the collective. His main ideas and doctrines are embodied in such works as *The Human Nature and the Social Order*, *Social Organization*, *Political Economy and Social Process*, *Social Theory and the Social Research*.

In Cooley's foundational works clear outlines of organicist concepts are intersected with the active role of awareness and consistent, systematic manner of compatibility in the production and formation of social processes. As a renowned representative of social monism, Cooley analyzes community, social groups, and individuals as unified elements, components of mutually defining ties, of one living organism as a whole. Nevertheless, the concept proposed by Cooley is obviously far from the diverse bio-social teachings of organicism as far as his holism is based on the mental nature of "great awareness", the so-called 'looking-glass self', our self-image shaped by the society.

Natia Kvachakidze

PhD student, Akaki Tsereteli State University

The Art of Hemingway's Dialogue in The Nick Adams Stories

Ernest Hemingway's exceptional writing skill has long been acknowledged worldwide. His powerful technique has fascinated and influenced many writers, both of his time and the ones that followed. Gabriel Garcia Marquez states: "Hemingway is the one who had the most to do with my craft _ not simply for his books, but for his astounding knowledge of the aspect of craftsmanship in the science of writing" (Marquez 1981).

One of the crucially important aspects of this craftsmanship is a Hemingwayan dialogue. It can even be argued that Hemingway's most influential and original contribution to the art of fiction is his creation of a completely new role for dialogues. Many reviewers agree that he did revolutionize the dialogue so thoroughly that this accomplishment alone would have guaranteed his reputation in literary history.

Speaking of Hemingway's work in his book *The World Weighs a Writer's Influence*, Alan Pryce-Jones claims: "There is not a living writer in England who has been unaffected by the laconic speed of his dialogue, the subtle revelation of character that lies behind a spoken phrase" (Pryce-Jones 1961). This "subtle revelation of character" is what most significantly distinguishes Hemingway's usage of this element. As Robert Lamb puts it: "with a few notable exceptions such as Jane Austen in her novels of manners or Nathaniel Hawthorne in his romances, dialogue lacked subtlety: characters said what they consciously thought, meaning lay on the surface, and their words were remarkably free from the sorts of

inner conflicts and psychological complexities inherent in the speech of real people” (Lamb 2011: 170).

It can go without saying that with the appearance of realism and its focus on character the dialogue advanced and many of the peculiarities of real-life speech emerged in fiction. A number of writers have contributed to the development of the art of dialogue writing, but Hemingway’s vital role in this process is indubitable.

Though he employed his unique technique throughout his whole work, Hemingwayan dialogues mostly derived from his short stories. This genre, alongside his earlier journalism, motivated the author to seek radical compression. This naturally led him to a high degree of suggestiveness and implication. And all these resulted in further compression of dialogues leaving out everything that could be implied one way or other. Hemingway thus gave the dialogue a completely new function, almost entirely removing the narrative commentary and authorial voice. These novelties were not immediately appreciated by everyone, of course. Virginia Woolf, for example, did criticize Hemingway in her 1927 review of *Men Without Women*:

“A writer will always be chary of dialogue, because dialogue puts the most violent pressure upon the reader’s attention. He has to hear, to see, to supply the right tone, and to fill in the background from what the characters say without any help from the author. Therefore, when fictitious people are allowed to speak it must be because they have something so important to say that it stimulates the reader to do rather more than his share of the work of creation. But, although Mr. Hemingway keeps us under the fire of dialogue constantly, his people, half the time, are saying what the author could say much more economically for them” (Woolf 2014).

With all my respect to Virginia Woolf, I have to disagree completely. One of the powers of Hemingway’s style lies in the fact that he does not say things on behalf of his characters; he lets them speak for themselves.

And though every word in his work is carefully chosen and the direct speech is actually strictly controlled as well, the reader has a real feeling of directly listening to the characters, while the author almost completely disappears.

As Dorothy Parker says, reviewing the same volume of Hemingway's short story collection, the author's style is "far more effective, far more moving in the short story than in the novel" (Parker 1927: 93), as the genre demands radically different techniques of construction that empowers readers by giving them a larger role in "the work of creation".

Another reason of criticism towards Hemingway's dialogues aroused from the fact that most writers before him usually involved highly intelligent characters in dialogues. And some critics, like Lee Wilson Dodd, comment on Hemingway's "narrow" attention towards "certain sorts of people" with "oddly limited minds, interests, and patterns of behaviour" (Dodd 1927: 322). Such attitudes are, of course, mostly disagreed with or overlooked nowadays. And the truth is that Hemingway lets every single character speak, granting them with exactly the necessary words or speech patterns. And whatever they say, no matter how unimportant it may seem at first sight, gives us the opportunity to see much more than the most thorough descriptions or explanations could have achieved.

In an attempt to sum up Hemingway's technical accomplishments in creating the dialogue, three main factors may be distinguished:

- (a) Minimum speech with maximum meaning;
- (b) The elevation of banality into art;
- (c) The blurring of distinctions between drama and fiction.

To achieve these goals, Hemingway minimized or even completely removed the controlling presence of the author's voice and employed the techniques of his non-dialogue prose: indirection, juxtaposition, irony, omission, repetition, the objective correlative, and referential ambiguity. In doing so, as Robert Lamb states it, "he met the challenge of writing

modern dialogue: representing the dynamics of real-life speech” (Lamb 2011: 177).

The very first signs of Hemingwayan dialogue (present and constantly refined throughout his whole writing life) can be seen in the earliest stories and sketches he wrote as a student and later at the beginning of his career as a journalist. But it was only after he settled to live in Paris in the early 1920s that he truly embarked upon a remarkable period of creativity leading to the publication of two of the finest story collections in literature and his first major novel. It is in these works that he starts employing to the fullest the new kind of dialogue always present in his writing from then on.

This, of course, concerns Hemingway’s Nick Adams stories as well, a set of stories united by a so called autobiographical protagonist who keeps appearing and reappearing throughout three collections (*In Our Time*, *Men Without Women*, *Winner Take Nothing*). The earliest of these stories is a well-known *Indian Camp*.

After successfully performing an emergency caesarean with fishing equipment on an Indian woman, Nick’s father finds out that her husband, confined to the upper bunk with a foot injury, has committed suicide cutting his throat. This terrible scene is witnessed not only by the doctor, but his little son Nick who had even assisted his father during the caesarean. Shocked by the realization that the boy has gone through all these Dr. Adams leaves his brother behind and takes his son away. In the final dialogue of the story (as the inner tension reaches its peak) the author completely disappears. Even identification tags are eliminated (which wasn’t the case in the story’s previous dialogues) and only pure dialogue remains masterfully leading the plot to its conclusion:

“I’m terribly sorry I brought you along, Nickie,” said his father, all his post-operative exhilaration gone. “It was an awful mess to put you through.”

“Do ladies always have such a hard time having babies?” Nick asked.
“No, that was very, very exceptional.”
“Why did he kill himself, Daddy?”
“I don’t know, Nick. He couldn’t stand things, I guess.”
“Do many men kill themselves, Daddy?”
“Not very many, Nick.”
“Do many women?”
“Hardly ever.”
“Don’t they ever?”
“Oh, yes. They do sometimes.”
“Daddy?”
“Yes.”
“Where did Uncle George go?”
“He’ll turn up all right.”
“Is dying hard, Daddy?”
“No, I think it’s pretty easy, Nick. It all depends” (Hemingway 1972: 20-21).

So many things are compressed in this final dialogue that stating and discussing them could have taken some other writer dozens of pages. Eight brief questions and answers we witness here form a masterpiece of indirection, miscommunication, suggestiveness and compression. In addition to the central and most widely reviewed themes of death and suicide this extract masterfully manages to give us deeper insight into the characters (even the one not present during the conversation) and into events having just taken place, as well as into the background story deliberately omitted. And it is the subtle miscommunication of the father and son throughout this final dialogue that clearly shows how, despite all the realization of his own guilt, Dr. Adams still fails to comprehend his paternal inadequacies and remains unable to understand his little son’s

needs, thoughts, fears or desires, as well as he fails to truly realize his own egocentrism and arrogance, which causes Uncle George's resentment previously in the story (which can only be perceived through a short dialogue between the two brothers and especially due to the bitter irony in Uncle George's laconic response to his brother's boastful words _ "Oh, you're a great man, all right").

Similar use of dialogues is employed in all the other Nick Adams Stories, as well as Hemingway's short stories in general. Dialogues seem to serve the author as a vital device in subtly building up the inner tension of the story and that of the characters (the protagonist particularly). The final dialogue of *The Killers* can serve as another good example of this:

"Did you see Ole?"

"Yes," said Nick. "He's in his room and he won't go out."

The cook opened the door from the kitchen when he heard Nick's voice.

"I don't even listen to it," he said and shut the door.

"Did you tell him about it?" George asked.

"Sure. I told him but he knows what it's all about."

"What's he going to do?"

"Nothing."

"They'll kill him."

"I guess they will."

"He must have got mixed up in something in Chicago."

"I guess so," Nick said.

"It's a hell of a thing."

"It's an awful thing," Nick said.

They did not say anything. George reached down for a towel and wiped the counter.

"I wonder what he did?" Nick said.

"Double-crossed somebody. That's what they kill them for."

"I'm going to get out of this town," Nick said.

“Yes,” said George. “That’s a good thing to do.”

“I can’t stand to think about him waiting in the room and knowing he’s going to get it. It’s too damned awful.”

“Well,” said George, “you better not think about it” ((Hemingway 1972: 68-69).

The dialogue brilliantly reveals Nick’s despair, disgust, fear, helplessness, as well as the bitter realization of pains and imperfections of life he felt mostly intuitively as a small child and now is quite well aware of. In reference to the previously discussed dialogue from *Indian Camp*, this conversation gains even more depth. Nick’s words that he “can’t stand” it are of particular importance in this respect if we take into consideration how in *Indian Camp* Dr. Adams explains to his son the possible reason of suicides, stating that some men just “can’t stand things”. Thus, the dramatic character of the concluding dialogue from *The Killers* increases even more when we remember that as a little boy Nick vowed never to be one of these men.

This search for deeper meaning and the study of Hemingwayan dialogue can take us to incredible depths which prove to be bottomless. And one of the peaks of the author’s art in this respect is undoubtedly *Hills Like White Elephants* (not a Nick Adams story) which can be viewed as a truly pure dialogue altogether. Here Hemingway’s dialogue technique is at its very best, as human life with its multiple aspects, relationships, hardships, pain, emptiness and so much more is revealed through that pure dialogue alone. And it is revealed (here and in all the other stories by the author) the way, I would say, no other kind of narrative could have done it. Minimal words, but the words well chosen, make the meaning deeper. The author seemingly disappears and leaves it to the reader to see and comprehend. Thus, Hemingway makes all of us the participants in the masterful way characteristic only to him.

Works Cited:

Dodd, Lee Wilson. "Simple Annals of the Callous." Review of *Men Without Women* by Ernest Hemingway. *Saturday Review of Literature*, 19 November, 1927: 322-323.

Hemingway, Ernest. *The Nick Adams Stories*. New York: Scribner, 2003.

Lamb, Robert Paul. *Art Matters: Hemingway, Craft, and the Creation of the Modern Short Story*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2011.

Marques, Gabriel Garcia. "Gabriel Garcia Marques Meets Ernest Hemingway". *New York Times*, 26 July, 1981. www.nytimes.com/books/99/07/04/specials/hemingway-marquez.html

Parker, Dorothy. "A Book of Great Short Stories." Review of *Men Without Women* by Ernest Hemingway. *New Yorker*, 29 October, 1927: 92-94.

Pryce-Jones, Alan. "The World Weighs a Writer's Influence". *The Saturday Review*, 29 July, 1961. <http://www.unz.org/Pub/SaturdayRev-1961jul29-00021>

Woolf, Virginia. *Complete Works*. Delphi Classics, Kindle Edition, 2014.

ნათია ქვაჩაკიძე

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი

ჰემინგუეის დიალოგის ხელოვნება ნიკ ადამსის ნოველებში

რეზიუმე

სტატიის მიზანია ერნესტ ჰემინგუეის გამორჩეული სამწერლო სტილის ერთ–ერთი ასპექტის – დიალოგის შექმნის ხელოვნების – ანალიზი. ჰემინგუეის ექსპერიმენტული ძიებები თხრობის სფეროში, უწინარეს ყოვლისა, დიალოგებში იჩენს თავს, რომელთაც იგი სრულიად ახალ მხატვრულ ფუნქციას ანიჭებს. მართალია, დიალოგის აგების უნიკალურ ტექნიკას მწერალი თავის ყველა ნაწარმოებში მიმართავს, მაგრამ განსაკუთრებული დატვირთვა მას სწორედ ნოველებში ენიჭება, რასაც, ბუნებრივია, ნოველის ფორმის ლაკონიურობაც განაპირობებს, სადაც ავტორმა შედარებით „ეკონომიურად“ უნდა გამოიყენოს მხატვრული ხერხები და, ამდენად, ყველა სიტყვას განსაკუთრებული ფასი აქვს. ადრეული ჟურნალისტური გამოცდილება და ნოველის ჟანრში მუშაობა ჰემინგუეის სტილის რადიკალურ „შეკუმშვას“ აჩვევს. ჰემინგუეი მაქსიმალურად კვეცს დიალოგს და გამოტოვებს ყველაფერს, რაც შეიძლება იგულისხმებოდეს. იგი დიალოგს თითქმის სრულიად ათავისუფლებს ნარატიული კომენტარის ან ავტორის ხმისაგან. მიზნის მისაღწევად ჰემინგუეი იყენებს თავისივე არადიალოგური პროზის მეთოდებს (გადატანითი მეტყველება, შეპირისპირება, ირონია, გამოტოვება, განმეორება, ობიექტური კორელატივი და რეფერენციული ორაზროვნება). ყოველივე ეს თვალსაჩინოა ნიკ ადამსის ციკლის თითოეულ ნოველაში (რომლებიც მოცემული სტატიის საკვლევ მასალადაა გამოყენებული). ჰემინგუე-

ისეული ოსტატობისა და დიალოგის აგებისას ავტორისეული ექსპერიმენტების ნიმუშად გამოყენებულია ორი განსაკუთრებით ცნობილი ნოველის, ინდიელთა ბანაკისა და მკვლელების, ტექსტი, რაც ნათელს ხდის, რომ მინიმუმამდე დაყვანილი, მაგრამ სათანადოდ შერჩეული სიტყვები სათქმელს მეტ სიღრმეს სძენს და მხატვრულ სახეთა მაქსიმალური გახსნის შესაძლებლობას იძლევა.

ლეილა ქველიძე

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ასოცირებული პროფესორი

ჯიბრან ხალილ ჯიბრანი და სირიულ-ამერიკული ლიტერატურული სკოლა

მეოცე საუკუნე არაბული მწერლობისათვის დასავლური ლიტერატურული მიმართულებების შეცნობისა და გათავისების პერიოდად იქცა. ამავე დროს ახალი არაბული ლიტერატურა ახერხებს, შეინარჩუნოს ეროვნული ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი თავისებურებანი საერთო კულტურულ-ლიტერატურულ კონტექსტში. ახალი არაბული ლიტერატურის განვითარებაში დიდია მაჰჯარის – ამერიკაში საცხოვრებლად გადასული სირიელი და ლიბანელი ლიტერატორებისა და საზოგადო მოღვაწეების დამსახურება.

ამერიკაში არაბების ემიგრაცია, ისტორიკოსების მტკიცებით, განპირობებული იყო მეცხრამეტე საუკუნის ოსმალეთის პერიოდის სირიისა და ლიბანის უმძიმესი პოლიტიკური და ეკონომიკური მდგომარეობით. ცნობილი აღმოსავლეთმცოდნე ბროკელმანი მიუთითებდა, რომ ამერიკაში ქრისტიანი არაბების პირველი ემიგრაცია მეჩვიდმეტე საუკუნის მეორე ნახევრიდან ივარაუდებოდა. მიგრაცია ხდებოდა ასევე ეგვიპტეში, საფრანგეთსა და ინგლისში, მოგვიანებით სამხრეთ ამერიკაშიც. ემიგრანტთა პირველი ნაკადი ლიბანიდან გადასახლდა ეგვიპტეში. მეცხრამეტე საუკუნის ბოლოს ემიგრაციამ მასობრივი ხასიათი მიიღო.

XIX ს-ის მეორე ნახევარსა და XX ს-ის დასაწყისში არაბულ ქვეყნებში სოციალურ-პოლიტიკური და კულტურული ყოფის აღმავლობა შეიმჩნევა. „ნაჰდა“ (აღორძინება) ხასიათდება კულ-

ტურული ცხოვრების გამოცოცხლებით, მუსლიმური რეფორმაციით, ანტიფეოდალური და ეროვნულ-გამათავისუფლებელი მოძრაობით. „ნაჰდამ“ და საგანმანათლებლო მოძრაობამ ეგვიპტესა და სირია-ლიბანში განსაკუთრებით ძლიერი ხასიათი მიიღო. ახალი არაბული ლიტერატურის განვითარებაში უდავოა „ნაჰდას“ როლი. ლიტერატურათმცოდნეები კი ემიგრაციის პროცესს აკავშირებენ აღნიშნულ მოვლენასთან და მიუთითებენ, რომ ემიგრაცია რეალურად იყო მეოცე საუკუნის დასაწყისის „ნაჰდას“ პროცესის არაბული მოძრაობის განუყოფელი და ძალიან მნიშვნელოვანი ნაწილი (Allen 2012: 19). ის იყო როგორც არაბული კულტურის მოდერნიზაციის ერთ-ერთი კატალიზატორი, ასევე დასავლური ღირებულებების აღმოსავლურ კულტურასთან პოზიტიური კუთხით სინთეზის ინიციატორი. მარონიტმა არაბებმა შეძლეს ცხოვრების მოძველებული, ტრადიციული წესებიდან ახალ, თანამედროვე მოდელზე შედარებით უმტკივნეულოდ გადასვლა. უდიდესია მათი ღვაწლი დასავლეთისათვის მუსლიმური ახლო აღმოსავლეთის და ისლამის პრინციპების ჭეშმარიტი სახით წარდგენასა და გაცნობაში (გარდავაძე 2015: 6).

მეოცე საუკუნის ახალი არაბული ლიტერატურის განვითარებაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ემიგრაციაში შექმნილმა რამდენიმე ლიტერატურულმა გაერთიანებამ. ემიგრანტი არაბები ცდილობდნენ შეენახათ და დაეცვათ ტრადიციები, ენა, კულტურა. ისწრაფოდნენ, საკუთარი ქვეყნების საზოგადოებრივი და კულტურული ცხოვრების განვითარება-აღორძინებისათვის. ამისათვის აარსებდნენ სხვადასხვა გაერთიანებებსა და ორგანიზაციებს, ჟურნალ-გაზეთებს. ცდილობდნენ, ხელი შეეწყოთ ემიგრაციაში მყოფი არაბი სტუდენტებისათვის, ასე დაარსდა, მაგალითად, ნიუ იორკში 1916 წელს „სირიის საგანმანათლებლო საზოგადოება“ – „ალ-ჯამი'ია ას-სურია ატ-ტა'ლიმია“. ემიგრანტები ჟურნალ-გაზეთებს გამოსცემდნენ არა მხოლოდ ამერიკის

შეერთებულ შტატებში, არამედ მექსიკასა და კანადაშიც. ემიგრანტულმა პრესამ დიდი როლი შეასრულა არაბულ სამყაროსა და დასავლეთს შორის კულტურულ-ლიტერატურული ურთიერთობების განვითარებაში (Имангулиева 1988: 71). პერიოდულ პრესაში აქვეყნებდნენ თავიანთ ნაწარმოებებს ემიგრანტი მწერლები: ჯიბრან ხალილ ჯიბრანი, ამინ არ-რეიჰანი, მიხაილ ნუაიმე, აბუ მაადი, ნასიბ არიდა და სხვ. (არაბული ლიტერატურის განვითარების საქმეში არაბულ ქვეყნებში მცხოვრები ლიტერატორების გვერდით ამერიკის კონტინენტზე საცხოვრებლად გადასული სირიელი და ლიბანელი ლიტერატორებისა და საზოგადო მოღვაწეთა დამსახურება განსაკუთრებული და მნიშვნელოვანია. მათ ჩამოაყალიბეს სამი ლიტერატურული საზოგადოება, კერძოდ: „არ-რაბიტა ალ-კალამია“ (1920) ამერიკის შეერთებულ შტატებში, „ალ-უსბა ალ-ანდალუსია“ (1933) ბრაზილიაში და „არ-რაბიტა ალ-ადაბია“ (1939) არგენტინაში. ამ ლიტერატურულ ორგანიზაციებში გაერთიანდნენ არაბული ლიტერატურის ისეთი თვალსაჩინო წარმომადგენლები, როგორებიც იყვნენ: ჯიბრან ხალილ ჯიბრანი, მიხაილ ნუაიმე, აბუ მაადი და სხვა. დასახელებულ ლიტერატურულ ორგანიზაციებში გამორჩეული ადგილი ეკავა „არ-რაბიტა ალ-კალამიას“, რომელიც 1920 წლის 28 აპრილს ნიუ იორკში დააარსეს ემიგრანტმა ლიტერატორებმა და მწერლებმა აბდ ალ მასიჰ ჰადადმა, ნადრა ჰადადმა, ნასიბ არიდამ, რაშიდ აიუბმა, მიხაილ ნუაიმემ. ორგანიზაციისთვის ჯიბრანმა შექმნა ემბლემა, ხოლო მიხაილ ნუაიმემ შეადგინა წესდება, რომელიც გამოხატავდა საზოგადოების წევრთა განწყობას და დამოკიდებულებას ლიტერატურისადმი, მისი განვითარებისადმი. მასში ნათქვამია: „ლიტერატურა, რომელიც ცხოვრების წიაღიდან საზრდოობს, პატივსაცემია. ჩვენი შეხედულებით ახალი სული, რომელიც ჩვენს ლიტერატურას უბიძგებს გამოვიდეს ადათ-წესებისა და უძრავობის წრიდან, მიმართულია შემოქმედე-

ბის, სტილისა და შინაარსის თავისუფლებისაკენ, რაც დღევანდელი დღის იმედი და ხვალინდელის საფუძველია. ამასთანავე ახალი ლიტერატურული სულის გააქტიურებაზე ზრუნვა სრულებითაც არ ნიშნავს ძველთან ყოველგვარი კავშირის გაწყვეტას“ (Имангулиева 1988: 77). საზოგადოების თავმჯდომარედ ჯიბრანი იქნა არჩეული, ხოლო ნუაიმე – მოადგილედ. განზრახული იყო საკუთარი ლიტერატურული აღმანახის „მაჯმუყა არ-რაბიტა ალ კალამიას“ გამოცემა პერიოდულად, მაგრამ მატერიალური მდგომარეობის გამო მხოლოდ ერთი კრებული გამოვიდა. გაერთიანების ბეჭდური ორგანო იყო გაზეთი „ალ-სა'იჰ“, რომელშიც აქვეყნებდნენ როგორც ასოციაციის წევრთა, ასევე უცხოელ მწერალთა ნაწარმოებების თარგმანებს. გაზეთს ყოველწლიურად ახლდა დანართი აღმანახის სახით – „ას-სა'იჰ ალ-მუმთაზ“, რომელშიც იბეჭდებოდა კალმის ასოციაციის წევრთა მხატვრული ნაწარმოებები, ნარკვევები და სტატიები. გაერთიანების წევრები არა მარტო ლიტერატურული შემოქმედებით იყვნენ დაკავებული, ასევე აქვეყნებდნენ სტატიებს არაბული ენის რეფორმირების აუცილებლობის, ახალი არაბული პროზის და პოეზიის განახლებისა და განვითარების გზების შესახებ. აღნიშნული პრობლემების შესახებ ემიგრანტი მწერლები ღიად და აქტიურად საუბრობდნენ. სწორედ მათი დამსახურებაა, რომ შექმნეს და შემოიტანეს არაბულ ლიტერატურაში ახალი ჟანრი – ლექსი პროზად („ში'რ მანსური“). ამ ჟანრის დამფუძნებლად გვევლინება ამინ არ რეიჰანი, ჯებრანმა და ნუაიმემ კი საკუთარ შემოქმედებაში მას მისცეს დასრულებული სახე (Badawi 1993: 86).

ჯიბრან ხალილ ჯიბრანი, მაჰჯარის (ემიგრანტული) ლიტერატურული სკოლის უდიდესი წარმომადგენელი და გამორჩეული ლიდერი, დაიბადა 1883 წლის 6 იანვარს ლიბანის პატარა სოფელში, მარონიტთა – ლიბანის ქრისტიან არაბთა ოჯახში. მარონიტები იმ ერთ-ერთი კათოლიკური განშტოების მიმდევრე-

ბი არიან, რომლებიც მეხუთე საუკუნის ბიზანტიის ეკლესიაში ჩამოვარდნილი განხეთქილების შემდგომ წმინდა მარონის მიერ დაარსდა. 1895 წელს ჯიბრანის ოჯახი ამერიკის შეერთებულ შტატებში, ქალაქ ბოსტონში გაემგზავრა. იმ დროისათვის ბოსტონში ამერიკაში სიდიდით მეორე ლიბანური დასახლება იყო. იქ ის ადგილობრივ სკოლაში მიაბარეს. სპეციალურ კლასში დასვეს იმიგრანტთათვის, რათა ინგლისური შეესწავლა. მოგვიანებით ჯიბრანი დაბრუნდა ლიბანში რამდენიმე წლით და არაბული ენის დასაუფლებლად განაგრძო სწავლა „სიბრძნის სკოლაში“ – ბეირუთის უმაღლესი ტიპის სასწავლებელში. საბოლოოდ ის ორენოვან მწერლად ჩამოყალიბდა და თავის საუკეთესო თხზულებებს არაბულთან ერთად ინგლისურ ენაზე ქმნიდა. ხალილი ნიჭიერებით ბავშვობიდანვე გამოირჩეოდა. მოგვიანებით ის ბოსტონელ ფოტოგრაფსა და გამომცემელ ფრედ ჰოლანდ დეის შეხვდა, რომელიც თავის მხრივ მისი არტისტული ნიჭის გამომჟღავნებაში დაეხმარა, გამოფენებში მონაწილეობის მიღების საშუალება მისცა.

ხალილის პირველი სამხატვრო გამოფენა 1904 წელს მოეწყო ბოსტონში. შემდეგ ის პარიზში მიდის ხელოვნების შესასწავლად ოგიუსტ როდენთან (1908 – 1910). პარიზში მას ურთიერთობა ჰქონდა ევროპის კულტურის ცნობილ მოღვაწეებთან და შექმნა მათი პორტრეტები.

ჯიბრანის, როგორც ხელოვანის, ცხოვრებაში დიდი როლი ითამაშა ბოსტონის ქალთა გიმნაზიის დირექტორმა პოეტმა და მეცენატმა მერი ჰასკელმა, რომელმაც 1904 წლის ზაფხულში ბოსტონში ჯიბრანის ესკიზებისა და გრაფიკული ნამუშევრების გამოფენა მოაწყო. მის ორენოვან მწერლად ჩამოყალიბებაში დიდი წვლილი სწორედ მერი ჰასკელს მიუძღვის. მან ურჩია ჯიბრანს თავისი თხზულებები უშუალოდ ინგლისურ ენაზე ეწერა. 1912 წელს ჯიბრანი საცხოვრებლად გადავიდა ნიუ იორკში.

ჯიბრანი პირველად 1905 წელს გაეცნო საზოგადოებას როგორც მწერალი. ნიუ-იორკში მან გამოსცა ლექსი პროზად „მუსიკა“. 1906-1908 წლებში გამოვიდა მისი მოთხრობების კრებულები: „მუჰაჯირები“, „ამბოხებული სულები“, „ურწმუნო ჰანი“ და სხვა. „დამსხვრეული ფრთები“ გამოიცა 1912 წელს, თუმცა იგი დაწერილი ჰქონდა 1908 წლისთვის. 1903-1908 წლებში ჯიბრანმა შეადგინა კრებული სათაურით „ცრემლები და ღიმილი“. 1919 წელს ჯიბრანმა გამოაქვეყნა ლექსების ციკლი „პროცესიები“. მასში მკაფიოდ გამოჩნდა ავტორის რომანტიკული განწყობილება. არაბულ ლიტერატურაში რომანტიზმის წარმოშობა და განვითარება ევროპის უდიდესი გავლენის საფუძველზე მოხდა ევროპასთან შედარებით ერთი საუკუნით გვიან, XX ს-ის დასაწყისიდან. ეს გავლენა კი აიხსნება იმით, რომ არაბებს ევროპასთან მჭიდრო ურთიერთობა ჰქონდათ. არაბულ ლიტერატურაში რომანტიზმის უდიდესი წარმომადგენლის ჯიბრან ხალილ ჯიბრანის ადრეული პერიოდის შემოქმედებაში, როგორც არაბი მკვლევარები მიუთითებენ, აშკარად შეიმჩნევა ფრიდრიხ ნიცშეს შეხედულებათა გავლენა, ისევე როგორც მის ნახატებში შეინიშნება უილიამ ბლეიკით გატაცება. რის გამოც მას როდენმა „აღმოსავლეთის ბლეიკი“ უწოდა. 1920 წელს ჯიბრანმა გამოაქვეყნა კრებული „ქარიშხლები“, სადაც ჩანს ფრიდრიხ ნიცშეს გავლენის შესუსტება. როგორც მ. ქუთელია მიუთითებს, აქ თვალსაჩინოა ჯიბრანის, როგორც მწერლისა და მოაზროვნის, ზრდა და განვითარება (ქუთელია 2009: 202).

ჯიბრან ხალილ ჯიბრანმა პირველი თხზულებები – „ცრემლი და ღიმილი“, „დამსხვრეული ფრთები“, „ველის ნიმფები“, „მსვლელობა“ – არაბულად დაწერა. მისმა წიგნებმა ასევე ლიბანელი ქრისტიანი არაბის ემინ რეიჰანის ყურადღება მიიპყრო და დაიწყო ორი მწერლის შემოქმედებითი მეგობრობა. ორივე ორენოვანი მწერალი იყო, ორივე აღმოსავლეთ-დასავლეთის კულ-

ტურულ ტრადიციათა სინთეზისთვის იღვწოდა. საქვეყნო აღიარება კი ხალილ ჯიბრანმა სწორედ ინგლისურად დაწერილი, რამდენიმე პოეტურ-მისტიკური თხზულებით მოიპოვა, რომელთა მხატვრული ესთეტიკა დიდად არის დავალებული აღმოსავლური პოეზიისა და მისტიციზმისაგან. დღეს ჯიბრანი ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული არაბი ავტორია, ვის შემოქმედებასაც ორივე ენაზე ინტერესით თარგმნიან და კითხულობენ მთელს მსოფლიოში.

პირობითად ჯიბრანის შემოქმედებაში მკვლევარები გამოყოფენ სამ პერიოდს: სამწერლო ასპარეზზე გამოსვლიდან 1914 წლამდე, როდესაც გამოქვეყნდა კრებული „ცრემლი და ღიმილი“; მომდევნო პერიოდი გრძელდება 1920 წლამდე, ემიგრანტი მწერლების საზოგადოების „არ-რაბიტა ალ-კალამიას“ შექმნამდე; და ბოლო მესამე პერიოდი 1920 წლიდან გარდაცვალებამდე (1931) (Shehadi 1988: 40).

პირველი პერიოდის დასასრულად 1914 წელი შეიძლება ჩაითვალოს. ამ წელს გამოვიდა ცალკე წიგნი „ცრემლი და ღიმილი“, მაგრამ მასში შესული ნაწარმოებები 1908 წლამდე იყო გამოქვეყნებული სხვადასხვა ჟურნალ-გაზეთებში. „დამსხვრეული ფრთები“ ასევე 1908 წელს დაამთავრა, რომლის გამოქვეყნებაც 1912 წელს მოხერხდა.

1920 წელს ჯიბრანმა გამოაქვეყნა კრებული „ქარიშხლები“, რომელიც ჯიბრანის უკანასკნელი არაბულენოვანი წიგნია, რომელსაც ჯერ კიდევ ეტყობა ფრიდრიხ ნიცშეს ფილოსოფიით გატაცების კვალი.

1918-1920 წლებში ინგლისურ ენაზე გამოდის წიგნები „შემილილი“, „პროცესიები“ და „წინმავალი“, რომლებშიც შესულია ლექსები პროზად, მოთხრობები, ანდაზები და არაკები.

1923 წელს ეგვიპტეში არაბულ ენაზე გამოდის „გასაოცარი და შესანიშნავი“, რომელშიც თავმოყრილია სხვადასხვა დროს პრესაში გამოქვეყნებული ნაწარმოებები.

მსოფლიომ ხალილ ჯიბრანი დიდ მწერლად აღიარა 1923 წელს, როცა ნიუ-იორკში გამოქვეყნდა მისი ყველაზე ცნობილი ნამუშევარი „წინასწარმეტყველი“ (The Prophet), რომელიც 26 პოეტური ესესგან შედგება. ჯიბრანს სხვადასხვა წლებში „წინასწარმეტყველის“ რამდენიმე ვარიანტი დაუწერია, პირველი სამი ვარიანტი არაბულ ენაზე. როცა მისი მსოფლმხედველობა საბოლოოდ ჩამოყალიბდა, დაწერა საბოლოო მეოთხე ვარიანტი, ამჯერად ინგლისურად. იგი ათმილიონიანი ტირაჟით გავრცელდა და იმავე წელს ითარგმნა სხვადასხვა ენაზე (გიგინეიშვილი 2006 :10).

1926 წელს გამოვიდა „ქვიშა და ქაფი“, რომელიც აფორიზმების და გამონათქვამების კრებულია, ხოლო 1928 და 1931 წლებში იბეჭდება ორი უმნიშვნელოვანესი ნაწარმოები „იესო-ძე კაცისა“ და „მიწის ღმერთები“. „მიწის ღმერთებში“ ჯიბრანი საბოლოოდ განუდგა ნიცშესეულ მსოფლმხედველობას.

ჯიბრან ხალილ ჯიბრანმა სიცოცხლის ბოლო წლებში ინგლისურადვე დაწერა „წინასწარმეტყველის წალკოტი“, რომელიც „წინასწარმეტყველის“ გაგრძელებად შეიძლება ჩაითვალოს. ნაწარმოების გამოქვეყნება მწერლის სიცოცხლეში ვერ მოხერხდა, მხოლოდ 1933 წელს გამოიცა ბარბარა იუნგის მიერ. ჯიბრან ხალილ ჯიბრანი 1931 წლის აპრილში გარდაიცვალა. დასაფლავეს ბოსტონში, იმავე წელს მისმა დამ გადაასვენა სამშობლოში. იგი დასაფლავეს მშობლიური სოფლის ბიშარას მონასტერში და საფლავის ქვაზე გაუკეთეს წარწერა: „აქ განისვენებს ჩვენი მოციქული ჯიბრანი“.

ჯიბრანის გარდაცვალების შემდეგ მალევე გარდაიცვალა რაშიდ აიუბიც, ხოლო მიხაილ ნუაიმე ლიბანში დაბრუნდა. ყველა ამ ფაქტორმა განაპირობა არაბ ემიგრანტთა საზოგადოების „არაბიტა ალ-კალამიას“ დაშლა.

ჯიბრანის ნაწარმოებებიდან ქართულად თარგმნილია: „მესაფლავე“ (დ. გოჩოლეიშვილი), „პოეტი“, „თვითმკვლელობამ-296

დე“, „მე ჩემი ლიბანი მაქვს, თქვენ თქვენი ლიბანი“, „ემმაკი“, „გუშინ, დღეს, ხვალ“, „სკალპელი და საანესთეზიო საშუალებები“, „ბედნიერების სახლი“, „საფლავთა ძახილი“ (დ. გარდავაძე), „ჩემი დაბადების დღე“, „შვიდი საფეხური“, „სრულყოფილება“, „ცხადი და დაფარული“, „მონობა“, „ხილვა“, „შუალამიდან განთიადამდე“ (ი. გრძელიძე), ფრაგმენტები წიგნიდან „ქვიშა და ქაფი“ (გ. ლობჯანიძე, ი. მახარაძე), „შლეგი იოანე“, „წარმავალობასა და მარადიულობას შორის“, ფრაგმენტები წიგნიდან „სიტყვები“, „იესო-ძე კაცისა“ (გ. ლობჯანიძე), „არაბული ენის მომავალი“ (ნ. სურმავა), „მუსიკა“, „წინასწარმეტყველი“ (ნ. დოლიძე). ინგლისურიდან ქართულად თარგმნა მანანა გიგინეიშვილმა „წინასწარმეტყველი“, „წინასწარმეტყველის წალკოტი“, „სიმღერები“, „იესო ძე კაცისა“ .

ჯიბრან ხალილ ჯიბრანისა და მისი თაობის სხვა არაბ რომანტიკოსთა ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებები კარგად გამოვლინდა არაბ ემიგრანტთა საზოგადოების „არ-რაბიტა ალ-კალამიას“ საქმიანობაში, რომელმაც დიდი როლი შეასრულა ამერიკაში არაბული ლიტერატურის პოპულარიზაციაში და ემიგრანტულ წრეებში არაბული კულტურული ფასეულობების შენახვა-შენარჩუნებაში (გარდავაძე 2015: 9).

აღნიშნული საზოგადოების წევრები უპირველესად იყვნენ რეფორმატორები, რომლებიც ცდილობდნენ აეთვისებინათ საუკეთესო გამოცდილება დასავლური ლიტერატურისა. „არ-რაბიტა ალ-კალამიას“ წევრთა შემოქმედების თემატიკა მრავალფეროვანია. მათი მოღვაწეობის არეალი კი ფართო. მათ მიზნად დაისახეს უარი ეთქვათ კლასიკური ლიტერატურის ტრადიციებისათვის და არ ერიდებოდნენ კლასიკური პოეზიის კანონებისა და ნორმების დარღვევას; საფუძველი ჩაუყარეს თანამედროვე სალიტერატურო ენის გაახლების პროცესს; შეძლეს ისეთი შემოქმედებითი მეთოდების ათვისება, რომელიც პასუხობდა ახალ ესთეტიკურ

მოთხოვნებს. ახალ არაბულ ლიტერატურაში მათ შემოიტანეს და დაამკვიდრეს „ში’რ მანსურ“ – ლექსი პროზად, რამაც ფართო აღიარება მოიპოვა მეოცე საუკუნის დასაწყისის არაბულ ლიტერატურაში. ამრიგად, უდავოა მათი დამსახურება არაბული პოეზიის და პროზის რეფორმირებასა და განვითარებაში, შეძლეს რა ტრადიციის ჩარჩოებიდან თავის დაღწევა და ახალი ენობრივი სტილის შექმნა. ჯიბრანის შესახებ გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ მისი მხატვრული შემოქმედება მჭიდროდ უკავშირდება დასავლურ კულტურას, ფილოსოფიას და ორი კულტურის – აღმოსავლურისა და დასავლურის – ჭეშმარიტ ღირებულებათა მატარებელია.

„არ-რაბიტა ალ-კალამიას“ წევრთა შემოქმედებითმა მოღვაწეობამ ახალ არაბულ ლიტერატურაში მთელი ეპოქა შექმნა, რომლის გავლენა განუზომლად დიდია მომდევნო პერიოდის არაბ მწერალთა შემოქმედებაზე.

დამოწმებანი:

ქუთელია, მ. *არაბული რომანტიზმი*. თბილისი: მწიგნობარი, 2009.

გარდავაძე, დ. „აღმოსავლეთსა და დასავლეთს შორის ბედნიერების ძიებაში“.

შესავალი წერილი წიგნისათვის: ჯიბრან ხალილ ჯიბრანი, ამინ არ-რეიჰანი. *მცირე*

პროზა ესეისტიკა. თბილისი: ქართული აკადემიური წიგნი, 2015: 6-22.

ჯიბრან, ხალილ ჯიბრანი. *იესო, ძე კაცისა, წინასწარმეტყველი, წინასწარმეტყველის*

წალკოტი. მთარგმნელი მ. გიგინეიშვილი. თბილისი: პალიტრა L, 2006.

Allen, R. "The Nahdah and Its Problematics: Ameen F. Rihani and the Mahjar". *Ameen*

F. Rihani's Arab-American Legacy: From Romanticism to Postmodernism. Proceedings of the

Second International Conference on Lebanese-American Literary Figures. Lebanon: Notre Dame University, 2012.

Badawi, M. M. A. *Short History of Modern Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1993.

Shehadi, W. *Gibran Khalil Gibran*. Beirut: Dar Sadir, 1988.

Имангулиева, А. Н. «Становление и основные тенденции арабской эмигрантской литературы». *Советское востоковедение*. Москва, 1988: 69-82.

Leila Kvelidze

Associate Professor, Akaki Tsereteli State University

Gibran Khalil Gibran and 'al-Rabitah al-Qalamiyyah' (The Pen League)

Abstract

Gibran Khalil Gibran is widely known and respected as a great writer and thinker in the academic circles of the East as well as the West: his works - *A Tear and Slime* (1914), *The Procession* (1918), *Madman* (1918), *The Forerunner* (1920), *The Prophet* (1923), *Sand and Foam* (1926) and *Jesus, the Son of Man* (1928) – are written in two languages: Arabic and English.

In April 1920 Gibran and his friends formed the first Arab-American literary society known as 'al-Rabitah al-Qalamiyyah' ('The Pen League'),

or 'Arrabitah', as they called it when writing in English. The group elected Gibran as president and Mkhail Naimy as a secretary and met regularly until Gibran's death eleven years later. The group had literary as well as political goals. Gibran and some other members were fervent nationalists with vague ideas of liberation through literature. The group published a journal, *al-Sa'ih* (*The Traveler*). The works of the Arrabitah members were eagerly read in the Arab world, where literature was only beginning to break free from a stale and rigid traditionalism.

Khalil Gibran was the key figure in the Romantic movement that transformed Arabic literature in the first half of the twentieth century. Educated in Beirut, Boston and Paris, Gibran was influenced by the European modernists of the late nineteenth century.

გვანცა ღვინჯილია

თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორიის ასოცირებული პროფესორი

"იესო ქრისტე სუპერვარსკვლავი": ანგლო-ამერიკული შოუ-ბიზნესის საეტაპო მოვლენა

საყოველთაოდ აღიარებული ფაქტია, რომ როკ-ოპერა კოლექტიური ცნობიერების სამომხმარებლო მოთხოვნებზე გათვლილი მსუბუქი, გასართობი ჟანრია, განსხვავებით ელიტარულ სეგმენტზე ორიენტირებული აკადემიური მუსიკისაგან, რომელიც ინდივიდუალიზმის ცნობიერებას ემყარება. თუკი მაინც მოიძებნება არგუმენტები იმის დასამტკიცებლად, რომ დესაკრალიზებული მასობრივი ხელოვნების ესთეტიკური მხარე ვერ უტოლდება ელიტარულ ხელოვნებას, ცალკეული ნიმუშების სიცოცხლისუნარიანობამ (მხატვრულ-სახეობრივი მხარის უდავო ღირსებებთან ერთად) დაამტკიცა, რომ მათ მნიშვნელოვან საზოგადოებრივ მოვლენად ქცევა შეუძლიათ. ამის კლასიკური მაგალითი ლოიდ უებერის მიუზიკლი „იესო სუპერვარსკვლავია“, რომელმაც იმთავითვე შეიძინა თეატრალური ლეგენდის, მისმა ავტორმა კი ანგლო-ამერიკული შოუ ბიზნესის და თეატრის რეფორმატორის სტატუსი (Игнатьев 2004: 25).

როკ-ოპერის პრემიერას ალბერტ ჰოლში 1 მარტს 1970 წელს ანგლო-ამერიკული ეკლესიის თავდასხმა მოჰყვა, წინააღმდეგობის უფრო მასშტაბური ტალღა კი 1971 წლის 12 ოქტომბერს ბროდვეიზე ერთ-ერთ თეატრში (Mark Hellinger) გამართულ ამერიკულ პრემიერას (ტომ ო'ჰორგანის შოუ) მოჰყვა (http://www.bagiron.narod.ru/jcs_fakt.htm). საზოგადოების აქცენტი წმინდა წერილის ქრისტიანული კანონიკის დარღვევაზე გადავიდა. რეზონანსი გა-

მოიწვია პოპულარული კულტურის მიერ გამომუშავებულმა საზოგადოებრივი აზრის აქტივაციის ისეთმა მეთოდმა, როგორიცაა ეპატაჟი, სკანდალი (Игнатъев 2004:8).

უებერისთვის მიუზიკლის საშენი მასალა საკმაოდ დიდ სივრცეზეა გადაჭიმული – აკადემიური მუსიკის არსენალი, როკი, ჯაზი, რიტმ-ენდ-ბლიუზი, ბალადა, ელექტრონული მუსიკის გავლენა, სონორული ეფექტები იესოს და იუდას სიკვდილის სცენებში, აფრო-ამერიკული საკულტო სპირიტუელსი, ქანთრი, ბლიუზი, კელტური ბალადის ელემენტები, რაც ძალუმად შეიწოვა ინგლისურ-ამერიკულმა როკმა (Сахарова 2008:14).

მიუზიკლის პალიტრა გაფართოვდა როკის სტილის შემდეგი ელემენტებით – იმპროვიზაციული წამოყვრებები, რეჩიტატიული დეკლამაცია ბგერის სკანდირებებით, ექსპრესიული ინტონირების ჰიპერბოლიზაცია, ხმოვანების ფორსირება, დიაპაზონის კიდურა ბგერების ხშირი გამოყენება, რიტმული ხერხების სახისშემქმნელი ფუნქციის ხაზგასმა (Сахарова 2008:16). იუდას, იესოს რეპლიკებში თავს იჩენს ჰარდ როკის სტილისტიკა, ბაროკო როკი გამოიყენება იესოს პარტიაში, იუდას მონოლოგი სოულმონოლოგსაც გვაგონებს, სოფთ-როკის სტილი და ლირიკულ-სასიმღერო ბალადის მელოდიური საწყისის უპირატესობა აშკარაა მარია მაგდალინელის პარტიაში, რეგტაიმი გროტესკის ხაზგასასმელადაა გამოყენებული ჰეროდეს დახასიათებაში. ამგვარად, როკ-ოპერის სტილური „ამალგამა“ ინტონაციური მრავალფეროვნებაა.

როკის რიტმული სტერეოტიპების და თემატიზმის როკ-ნ-როლური ხასიათის მიუხედავად, მიუზიკლის ძირითადი ინტონაციური საფუძველი მაინც პოპ მუსიკაა (Игнатъев 2004:8).

„ესო ქრისტე სუპერვარსკვლავი“ გასაოცარი დემოკრატიულობის მიუხედავად ღრმა მხატვრულ-იდუური კონცეფციის მატარებელია.

უებერმა დაგვანახა თანამედროვე მიუზიკლის, როგორც აკადემიური მუსიკის საზღვრებს მიღმა ფენომენის უნივერსალიზმი, რომელიც მსუბუქი და აკადემიური მუსიკალურ-თეატრალური ტრადიციების და სტილების გზაგასაყარზე დინამიკურად განვითარდა. მასობრივი და აკადემიური ხელოვნების ურთიერთქმედებამ მიუზიკლის ჟანრული მოდელი ინტონაციური ლექსიკონის და დრამატურგიის დონეზე გაამდიდრა. სხვადასხვა ეპოქის მოდელებზე დაყრდნობა პროვოცირებს ისტორიულ-კულტურული ასოციაციების ფართო ველს. მოდელირების ობიექტებს უებერი ემებს ბაროკოში (ქორალი, პოლიფონია, რიტორიკული ფიგურები), რომანტიზმის საოპერო დრამატურგიასა და აკადემიური მუსიკის სტილისტიკაში (გვიანრომანტიკული ოპერის გამჭოლი დრამატურგია, ლაიტმოტივები, კილო-ჰარმონიული გადასვლები).

მიუხედავად იმისა, რომ მას, ლოიდ უებერს, ხშირად კრიტიკულად ესხმიან თავს ამერიკელი ავტორები და მის საკომპოზიტორო უმწიფარობას უსვამენ ხაზს, ვფიქრობთ, ამ მიუზიკლის მაღალი დონე განპირობებულია მსუბუქი ჟანრების გარდაკლასიკური მუსიკის ტრადიციებზე დაყრდნობით (Игнатъев 2004:16). აკადემიური მუსიკა შემოქმედებითი ორიენტირის, ერთგვარი ეტალონის ფუნქციას ასრულებს.

პირველად მიუზიკლის და როკ-ოპერის ისტორიაში სიუჟეტურ საფუძვლად უებერმა პასიონის ჟანრის სახარებისეული ამბავი გამოიყენა, რამაც ბუნებრივად გამოიწვია პასიონის არქტიპული ნიშნების როკ-მუსიკის სივრცეში ასიმილირება. ამერიკელი მკვლევარი რობერტ პრაისი ნაშრომში „ახალი სახარების შექმნა“ მიუზიკლს ახალი სახარების დეფინიციას აძლევს და თვლის, რომ არსებობის უფლება როკ-ოპერაში ამტკიცებულ სახარების ალტერნატიულ ვერსიასაც აქვს (Price 2011). მიუზიკლის ავტორებისთვის ამოსავალი წერტილი იესოს არა ღვთაებ-

რივი, არამედ კეთილი არსის მქონე ადამიანური ბუნებაა. ტიმ რაისი წერდა: „ჩვენი ჩანაფიქრი მდგომარეობს იმაში, რომ გვეჩვენებინა ქრისტე იუდას თვალებით, წარმოგვეჩინა ის როგორც ადამიანი და არა ღმერთი. ვცდილობდით არა რელიგიური მოსაზრების გამოთქმას, არამედ კითხვების დასმას. ჩვენ შეგნებულად მოვსპეთ ყოველგვარი მინიშნება ქრისტეს ღვთაებრივ ბუნებაზე“ (Андрющенко 2007: 57). მიუზიკლის ბოლოს ჰეროდეს, პილატეს, მღვდელმთავრის მაგივრად იუდა კიდევ ერთხელ, ამჯერად მეოცე საუკუნის გადასახედიდან სვამს კითხვებს. თავის დროზეც იესომ დუმილით უპასუხა მათ, ვისაც აინტერესებდა, იყო თუ არა ის იუდეველთა მეფე ან ძე ღვთისა (მათე 26: 63; 27: 11; მარკოზი 15: 2; ლუკა 23: 3, 9; იოანე 18: 37, 19: 9). მიუზიკლის როგორც სახარების ალტერნატიული ვერსიის იდეურ-კონცეპტუალური გასაღები სწორედ ეს დუმილია, ეჭვებით შეპყრობილ გმირებს რომ ტანჯავთ. პასიონის ჟანრის მთავარი თავისებურება მდგომარეობდა მაცხოვრის ფიზიკური ტანჯვის, ტკივილის აქცენტირებაში, რის გამომსახველობით ერთ-ერთ ხერხად მუსიკალურ-რიტორიკული ფიგურები გვევლინება. საგულისხმოა, რომ როკ-ოპერის სოლო თუ საანსამბლო მონაკვეთებში იესოს გარდა სხვა გმირების ტანჯვაც გადმოიცემა. ამგვარად ტანჯვის ფსიქოლოგია არა იდეის დონეზე, არამედ კონკრეტული გმირების ფსიქოლოგიური პორტრეტის საფუძველია. უებერიც მიმართავს ბაროკოში გავრცელებულ რიტორიკულ ფორმულებს. ქრისტიანულ სიმბოლიკასთან დაკავშირებული ე. წ. „მუსიკალურ-რიტორიკული ფიგურების“, როგორც ტიპიზირებული ინტონაციების გამოყენებისას ავტორი „ხელმძღვანელობს რენესანსის და ბაროკოს კომპოზიტორების რეცეპტით, რომელთაც მოახდინეს მათი სისტემატიზება მუსიკალურ-რიტორიკული ფიგურების და „აფექტების“ სახით და აქტიურად იყენებდნენ შემუშავებულ ნიშანთა სისტემას საერო ჟანრებში... აღქმისთვის ყველაზე მარტივი

და ამიტომ გავრცელებული ხერხია - დისონანსების გამოყენება უარყოფითი პერსონაჟების და დრამატული სიტუაციების დასახასიათებლად. იგი მომდინარეობს რიტორიკული ფიგურებიდან- pathopoiia, passus duriusculus და saltus duriusculus და ასახავს ერთ-ერთ ძირითად მუსიკალურ ანტითეზას „კონსონანსი (ნათელი)-დისონანსი (წყვედიანი)“ (Сахарова 2008: 19). საგულისხმოა, რომ რიტორიკული ფიგურები საოცარ რეზონირებაში მოდიან ორივე მიმართულებით გახსნილ როკის რიფებთან. ისინი შეიძლება დაუსრულებლად განმეორდეს და რიტორიკული ფიგურებით გამოწვეული აფექტების მსგავსად მოახდინოს მახომბირებელი ეფექტი.

მიუზიკლში ძალზე მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა ოპერის ჟანრული მოდელის ნიშნების გამოყენება. საოპერო დრამატურგიას გვაგონებს მოქმედების და მდგომარეობის პლანების მონაცვლეობა (Андрющенко 2007:114). XIX საუკუნის აკადემიურ ოპერაზე ორიენტაცია ვლინდება შემდეგში – მიუზიკლისთვის ტიპიური სიმღერების მელოდეკლამაციით ჩანაცვლება, სალაპარაკო დიალოგები, ჩანართები კიდალოგური სცენებით და ანსამბლებით (Сахарова 2008:20).

მიუზიკლში მუსიკალურ-დრამატურგიული კავშირების განმტკიცებას უზრუნველყოფს ლაიტმოტივების სისტემა და რემინისცენციის ხერხები, რომლებიც ასევე აკადემიურ ოპერაში გამომუშავდა, როგორც არქიტექტონიკული მთლიანობის გარანტორი. მიუზიკლში გვხვდება იესოს (უვერტიურა, მოქმ. II - №10), მოწაფეების (მოქმ. I - №3, მოქმ. II - №3), ბრბოს ლაიტმოტივები (მოქმ. I - №10, მოქმ. II - №3), ჯვრის ლაიტთემა (უვერტიურა, მოქმ. II - №5, მოქმ. II - №9), მღვდელთმთავრების ლაიტთემა, რომელიც გაიჟღერს იუდას დასახასიათებლად მისი სუიციდის სცენაში (მოქმ. II - №8), იუდას ლაიტთემა, რომელიც ბრბოს სურვილის ლაიტთემადაც გვევლინება (უვერტიურა, მოქმ. I - №2,

მოქმ. II - №8, მოქმ. II - №9). მრავლადაა რემინისცენციის მაგალითებიც. მაგ. ჯვარცმის სცენის მუსიკა გაიჟღერებს იესოს ამბოხის ამსახველ სცენაში (მოქმ. II - №2), პეტრეს განდგომის სცენა (მოქმ. II - №4) აგებულია იუდას მიერ მარიამის ცილისწამების სცენის მუსიკაზე (მოქმ. I - №4), უვერტიურის საწყის თემაზეა აგებული პილატეს თემა მის დიალოგში მღვდელმთავართან (მოქმ. II - №9), უვერტიურის კითხვის ინტონაციად აღქმული ბოლო თემა ოპერის ფინალშიც მეორდება, რომელიც მუსიკალურადაც კრავს მიუზიკლს და აზრობრივადც მიანიშნებს პასუხგაუცემელ კითხვებზე, რასაც ქრისტიანობის გზაზე შემდგარი კაცობრიობა მუდმივად სვამს, მეორდება Hosanna (მოქმ. II - №5) და იუდა-მსხვერპლის სახესთან დაკავშირებული ქორალი, რომელშიც მის მიმართ თანაგრძნობა და სიბრალული გამოსჭვივის (მოქმ. I - №13, მოქმ. II - №8). მარიამის არიის მუსიკა (მოქმ. I - №12) იუდას სიკვდილის სცენაში მისი სინდისის ქენჯნას სიმბოლიზებს (მოქმ. II - №8).

მიუხედავად ოპერის, პასიონის, როკ მუსიკის მრავალი სტილური ნიშნისა ნაწარმოებში, ცხადია, ეს როკ მიუზიკლია. წინა ეპოქების ჟანრული ნიშნების ინტეგრირება კი ხაზს უსვამს მათი იმანენტური თვისებების აქტუალობას ახალ ეპოქალურ, ჟანრულ და ინტონაციურ კონტექსტში. თანამედროვე ცეკვებით გამდიდრებულ უებერის მიუზიკლს შეუძლია შეიწოვოს წარსულის აკადემიური მუსიკის გამოცდილება, გააცოცხლოს ჟანრული მოდელები მასობრივი კულტურის ინტონაციურ ენაზე, ჩააყენოს ისინი შოუ-ბიზნესის სამსახურში. შედეგი – ყოველივეს გათვალისწინებით მიუზიკლის პოპულარობის ხარისხი გასცდა თავის დროზე პასიონების თუ ოპერების მისაწვდომლობის თუ დემოკრატიულობის ხარისხს. ჰედონიზმით, სანახაობრივი მხარის აქცენტირებით გამორჩეული ეკლექტური მიქსტი სწორედ მიუზიკლის ჟანრისთვისაა დამახასიათებელი; კოლაჟის პრინ-

306

ციპით და პაროდირების ხერხით მიუზიკლი ერთმანეთთან აკავშირებს საკრალურს და საეროს, მაღალი ხელოვნების და შოუ-ბიზნესის დესაკრალიზებულ თემატიკას, აკადემიური ოპერის და პოპ. მუსიკის ინტონაციურ ენას (Игнатьев 2004:9). უებერი ქმნის მიუზიკლის ახალ სახეობას – “sung-through” გამჭოლი განვითარებით, სალაპარაკო ეპიზოდების გარეშე (Сахарова 2008: 23). მიუზიკლში გამოყოფილია მისთვის ყველაზე ტიპიური ლირიკული და დრამატული ხაზი. როგორც ნებისმიერ მიუზიკლში, აქაც გათანამედროვეებულია ლიტერატურული ენა და ნიველირებულია არქაიზმები (Сахарова 2008:10). გასართობი ჯგუფური ცეკვები სტრატეგიულ საკვანძო მომენტებში გადმოგვცემს აქტირებული ხალხის რიტუალურ ტრანსში ჩავარდნას, რაც ასევე მიუზიკლისთვისაა ტიპიური. ცხადია, როკის რიტმოფორმულები საცეკვაო ნომრების ეპატაჟური ბუნების უტრირებას ახდენს (მოქმ. I - 8, მოქმ. II-6) (Сахарова 2008:13). მიუზიკლისთვის ასევე ტიპიურია კინემატოგრაფიული მონტაჟის პრინციპი, რაც მოვლენებზე სწრაფი და ეფექტური გადასვლის გარანტორი ამ როკ-ოპერაშიც არის (I მოქმ. №6, №7) (ცოცხალაშვილი 2015:112).

აკადემიური საოპერო ხელოვნებისგან შეთვისებული რემინისცენციის ხერხი მიუზიკლში კომუნიკაციის საუკეთესო ხერხია, რადგან დასამახსოვრებლად მარტივი ხიტის გამეორება მის მისაწვდომლობას ზრდის.

მსმენელის ქვეცნობიერზე არქეტაპული სახეებით ზემოქმედება მიუზიკლის ნოვატორული მხარეა, მაგრამ ამ შემთხვევაში მარადიული თემის აქტუალიზაცია თანხლებულია მისი ექსტრაპოლირებით თანამედროვე მასობრივი აუდიტორიის ფსიქოლოგიური გამოცდილების სფეროში. კერძოდ, გავლებულია პარალელი მაცხოვრის უკანასკნელი 7 დღის ისტორიას და ჰიპების მოძრაობას, იესოს და თანამედროვე პოპ. ვარსკვლავს შორის, რაც გასართობის ჟანრისთვის უპრეცედენტოდ ნოვატო-

რული იყო. შემთხვევით არ უწოდეს მიუზიკლს „ჰიპების სახარება“ (Андрющенко 2007: 53). სპექტაკლის ავტორებმა დაგვანახეს გადაკვეთის წერტილები – იესოს მომხრეების და ჰიპების ღირებულებები, სახალხო მოძრაობის სტიქიური ხასიათი, პროტესტი ძალმომრეობის გზით დაგროვილი ფუფუნების, ძველი ნორმების მიმართ. ჰიპების ახალი აღქმა როკ’ნ’როლი იყო, რომელიც სიმბოლიზებდა საზოგადოების მარწუხების გარღვევასა და თავისუფლების მოპოვებას. იესოს პოპ. ვარსკვლავთან შედარების იდეას მიუზიკლში ერთგვარი საფუძველი მოუმზადა ჯონ ლენონის განცხადებამ იმის თაობაზე, რომ იგი ქრისტეზე პოპულარული იყო (Андрющенко 2007: 55). როკ ოპერის ავტორებმა დრამატურგიაში ამგვარი დუალიზმი ჩადეს. იესოს მართლაც ვარსკვლავით აღმერთებენ, ბრბო მას ზარზეიმით ხვდება. თვითპიარის ფორმა აქვს მინიჭებული ავადმყოფების მორჩენას, შემთხვევით არ ადანაშაულებს იუდა მას საკუთარი პოპულარობით ტკბობასა და ვარსკვლავის დაავადებაში. შოუმენად წარმოდგენილი ჰეროდე პოტენციური ანტრეპრენიორით ესაუბრება მის კაბარეში გამოგზავნილ იესოს და ჯადოსნური ძალის გამოყენებით სასწაულის მოხდენას თხოვს მას. საეკლესიო პირებს იესოს პოლიტიკურად საშიშ გასტროლირებად პოპულისტად ესახებათ. დაპატიმრებულ იესოს ხალხი ისევე ექცევა, როგორც ყოფილ ვარსკვლავს, რომელიც აღარავის აინტერესებს. გზად კაიაფასთან უსვამენ კითხვებს, რაც ჟურნალისტების შესევას გვაგონებს, გოლგოთას გზა ჩამოჰგავს პრესკონფერენციას, რომელზეც ყველაზე მეტ კითხვას იუდა სვამს, ხალხი კი შოუთი ტკბება (Комраков, Мюзикл «Иисус Христос – суперзвезда»).

მიუზიკლის ჟანრისთვის მეტად უჩვეულოა და ასევე ნოვაციად შეიძლება მივიჩნიოთ საკუთარ თავთან შინაგანი კონფლიქტის წარმოჩენა, რაც ფსოქოლოგიური პლანის გამსხვილებას უკავშირდება. ეს არის ერთგვარი რეფლექსირების შრე, რომელიც

308

ძალზე ტიპური იყო ბაროკოს ეპოქის პასიონის და რომანტიკული ოპერისთვის, თუმცა სრულიად უჩვეულო მიუზიკლისთვის. სულიერი ბრძოლების და გაორების შედეგად გმირები ხშირად პაროქსიზმის მდგომარეობამდე (პილატე გამოლტვის დროს, იესო კეთროვანებისგან თავის დახსნის და მამა ზეციერის წინააღმდეგ ამბოხის დროს) ან იუდას შემთხვევაში სუიციდამდე მიდიან. იესო ზედმეტად ემოციური და იმპულსურია, იგი ნაკლებ თავდაჯერებულია. მოწაფეებისგან მიტოვებულ სახარებისეულ იესოს აძლიერებს საკუთარი მისიის სრული გაცნობიერება და ჯვარცმისათვის მზაობა. მიუზიკლში კი მამა ღმერთის ნებასთან დისკარმონია და მტანჯველი უნდობლობა ადამიანური სისუსტეებისგან დაუძღურებულ იესოს ბაროკოს პასიონების იესოზე ბევრად ტრაგიკულს ხდის (გეთსიმანიის ბაღი, I მოქმ. №2). მუსიკალური დახასიათებაც ორ პლასტს ემყარება; მისი ღვთაებრივი მისიის დახასიათება ხდება კლასიკური მუსიკალური სტილისტიკით, ამბოხის, იუდასთან და კეთროვანებისგან თავის დახსნის სცენებში კი კომპოზიტორი მიმართავს როკს. იუდა ტოვებს რაციონალური და თანმიმდევრული ადამიანის შთაბეჭდილებას, რომელიც მოწაფეების ეგზალტირებულ მდგომარეობას ემიჯნება და მოვლენებს გვერდიდან აფასებს. მიუზიკლში იგი ყველაზე მოაზროვნე მოციქულია და, სპექტაკლის ავტორების აზრით, ამიტომაც აღმოჩნდა ასეთ სიტუაციაში. იუდა ადანაშაულებს იესოს მისთვის გამცემის როლის შერჩევაში, თავად აცხადებს თავს მსხვერპლად. მას ეკუთვნის მიუზიკლის პირველი და თითქმის ბოლო სიტყვაც, ამ პერსონაჟის წინა პლანზე წამოწევით სპექტაკლის ავტორებმა კიდევ ერთხელ შეახსენეს საზოგადოებას, რომ არსებობს იუდას ქცევის მოტივაციის ახსნის ალტერნატიული ვერსია, რამაც აპოკრიფული სახარების გაჩენა განაპირობა და ეკლესიაზე მუდმივი შეტევის საგანს წარმოადგენს (Андрющенко 2007: 57). მიუზიკლის ბოლოს იუდა საუბრობს თანამედროვე კა-

ცობრიობის გადმოსახედიდან. ავტორებს სურდათ ეჩვენებინათ, რომ არც თანამედროვეობაში შეცვლილა ადამიანის მტანჯველი მარტოსულობის მდგომარეობა. იუდას სახის ალტერნატიულ ინტერპრეტაციასთან ერთად, მარიამ მაგდალინელიც სხვაგვარად არის დანახული. ქრისტიანი წმინდანი და მენელსაცხებლე უებერმა მიწიერი სიყვარულის სიმბოლოდ აქცია. ეს პერსონაჟი ყველაზე მეტად ეხმიანებოდა ვესტერნულ სამყაროში სექსუალურ რევოლუციას (I მოქმ.№5, №11, №12, II მოქმ.№7). პილატე ყველაზე ლირიკული და ფაქიზი სულის გმირია, რომლის პირველი მუსიკალური დახასიათება ქრისტეთი აღტაცებული ადამიანის გახმოვანებულ ფიქრებს გავს. იესოს მიმართვას ხალხისადმი, რომ სიკვდილი სიკვდილით ითრგუნება, უშუალოდ მოსდევს იმავე მუსიკაზე აგებული პილატეს მონოლოგი, რითაც ჯალათის და მსხვერპლის სულიერი სიახლოვეა ხაზგასმული (I მოქმ. №8). მოციქულებს ბრბოს ფსიქოლოგია და ბანალური განცდები აქვთ. ამგვარად, მიუზიკლმა ამ ჟანრის ეკო-სისტემა სრულიად უპრეცედენტო სახეობრივ-სტილური ნოვაციებით გააფართოვა, რის გამოც მას უკავშირებენ ახალ ეტაპს ანგლო-ამერიკული მიუზიკლის ისტორიაში, ხოლო უებერი კი ღირსეულად ატარებს მიუზიკლის მეფის ტიტულს (Игнатъев 2004:16).

დამოწმებანი:

ცოცხალაშვილი, მარიამ. როკ მუსიკა (გენეზისი, ისტორია, პერსპექტივები). სამაგისტრო ნაშრომი. თბილისი, 2015.

Price, M. Robert. *Jesus Christ Superstar. The Making of a Modern Gospel*. published in eBookf format by eBookIt.com 2011. Retrieved: https://books.google.ge/books?id=A1elMmA5WswC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Андрущенко, Елена. *Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960-1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика*. Диссертация на 310

соискание учёной степени кандидата искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2007.

Игнатъев, Филипп. *Эндрю Ллойд-Уэббер как феномен современной художественной культуры*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Санкт-Петербург, 2004.

Комраков, Олег. *Мюзикл Иисус Христос – суперзвезда: Бродвейский взгляд на евангельскую историю*. Retrieved: <http://kbanda.ru/index.php/articles/242-muzyka/1165-myuzikl-iisus-khristos-superzvezda-brodvejskij-vzglyad-na-evangelskuyu-istoriyu.html>

Сахарова, Анна. *Музыкальный театр Эндрю Ллойд Уэббера: Жанрово-стилевые модели массовой и академической музыки*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Москва, 2008.

http://www.bagiron.narod.ru/jcs_fakt.htm

Gvantsa Ghvinjilia

Associate Professor, Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire

Jesus Christ Superstar: A Landmark Event of the Anglo-American Show-Business

Abstract

The musical *Jesus Christ Superstar*, nicknamed as a rock opera, with music by Andrew Lloyd Webber (composer) and lyrics by Tim Rice (Librettist), has been a landmark event for the Anglo-American show business. The opus, which, at a first glance, exactly corresponds to the demands of masses (hippie movement, sexual revolution, motifs

of identification with the life of a star), is a novelty, too, in terms of viewing sociological, religious, and political issues from an interesting and original angle. Choice of the Anglo-American musical theatre and other sources of intonation as a support has amazingly widened the ecosystem of this genre.

Authors of the musical have transferred a plot typical for the genre of passion into the domain of rock, and they have been successful to fuse traditional opera dramaturgy with the intonational sphere of the mass musical culture of 60s-70s of the 20th century, having created an intonationally eclectic mixture. These very genre archetypes pertaining to the high art (passion, opera), now transferred to the form of musical and employed by the show business, have caused enrichment of the intonational vocabulary of the genre model of musical as well as enrichment of its dramaturgy. Namely:

1. Apart from the street slangs typical for musicals, it relies upon the academic text, too;
2. Apart from the outward type of conflict typical for musicals, it is focused on internal conflicts;
3. 'Action episodes', which are usually a priority for musicals, are reduced in favor of 'episodes of circumstances' that narrate the heroes' emotions, and this substitution has made the psychological plane more thrilling;
4. The use of leitmotiv system typical for the developed opera dramaturgy has raised the rock opera to the heights of academic genres.

These innovations are retold by the music of a highly artistic level, that's why it is considered to be a new stage in the history of the Anglo-American musical. Broadway staging (1971) has made a major contribution to the outcome of making this musical popular, and its wide availability was conditioned by the film version directed by a Canadian film director Norman Jewison (1973).

Ana Chakvetadze

PhD Student, Akaki Tsereteli State University

Grading System at School in America and in Georgia

Assessment is something educators use daily to gauge what students are learning and inform how they teach. Assessments come in many different forms and serve different purposes. However, most public conversation around assessment tends to focus on state testing and its use for evaluating teachers and schools.

The United States does not use written or oral national examinations to determine graduation from school or access to further studies, and there is no national curriculum on which to base such examinations (Looney 2009). School curricula are set by local school districts, private schools, and homeschooling parents with reference to state standards and postsecondary requirements.

There is considerable commonality across the U.S. education system despite the absence of legally enforced national curricula or examinations. Common evaluation and assessment standards and tools are the result of the pressures of the competitive academic marketplace, the expectations and requirements of employers and state agencies, and the standards required by accrediting agencies and professional and research associations (U.S. Department of Education/ www2.ed.gov).

Academic grading in the United States commonly takes on the form of five letter grades. Traditionally, the grades are A, B, C, D and F — A being the highest and F, denoting failure, the lowest. Numeric to letter grade conversions generally vary from system to system and between academic disciplines. Grade point average ranges standardized test scores and other native systems of measuring academic excellence can be used. "A" corresponds to "mastery" or "excellence", "B" to "good", a "C"

is "acceptable" or "average", a "D" is "poor", and an F is "unacceptable" or "failing".

There is no national curriculum, and therefore US schools do not prepare students for national examinations. Rather students work toward completing a high school diploma (the requirements for which are set by each state), and are assessed for university entry based on GPA (Grade Point Average), class rank within the year group, rigour of classes taken (AP, honors, regular) and admissions tests. Students are generally assessed continually throughout the semester via a combination of tests, mid-term/final exams, essays, quizzes, homework assignments, classroom participation, group work, projects and attendance. This assessment culminates with a final "grade" for each course awarded at the end of the semester.

As I've already mentioned that marks can be given as letters (A+, A, B+, B, etc), or as numbers out of 100%. These grades are averaged over the student's high school career, resulting in a Grade Point Average (GPA). Students may also receive a class rank, ranking his/her GPA amongst other members of his/her grade (year in school).

Generally the student's parents are sent a "report card" indicating the grades earned in each subject at the end of a quarter, semester or year. The student's overall academic history is recorded in a transcript which is later requested by universities seeking to evaluate the student. A "transcript" is an official document produced by the school listing the classes completed by the student, his/her marks (grades), GPA (grade point average), class rank and/or academic honors.

Example Grading Scale

A		B		C		D		F or E				
+	96.9–	92.9–	89.9–	86.9–	82.9–	79.9–	76.9–	72.9–	69.9–	66.9–	62.9–	60.0
	93.0	90.0	87.0	83.0	80.0	77.0	73.0	70.0	67.0	63.0	60.0	59.9–
												0.0

As for grading system at Georgian schools, it was inherited from the soviet union and used to be five pointed. The soviet educational government had tried to implement a radically new evaluation system with no grades at all, but it never fully took root.

Here is given the grading scale, how it used to be at Georgian schools till the reforms which took place since 2004-2005 (<http://www.mes.gov.ge>).

5	"Excellent" - denotes highest distinction and excellent knowledge of a subject
4	"Good- denotes good knowledge of a subject
3	"Satisfactory"-sometimes translated as "Fair", denotes a creditable or passing grade
2	"Unsatisfactory" - denotes hardly any knowledge, below average, the first level of failing
1	"Very Poor" - the lowest possible grade, denotes complete failure, and is very rarely used

Qualifiers + and – were often used to add some degree of differentiation between the grades, e.g. 4+ was better than 4 but not as good as 5–.

The education system of Georgia has undergone sweeping modernizing, although controversial, reforms since 2004. These reforms touched the grading system as well. The 5 point grading system was substituted by 10 point system. This enables the teacher to show the progress and regress in academic performance of the student.

In 2005 Georgia joined the Bologna process. Changes since then

are mainly the result of Bologna-related reforms. National Education Accreditation Center (NEAC) was established in 2006. The NEAC's functions are to implement the accreditation procedures for all levels of education. It also houses the European Integration and Mobility Division (ENIC). Accreditation applies to both private and state institutions: (1) Licensing (for private institutions), which gives the institution permission to offer education programs. (2) Accreditation of the institution. Only Institutions that are accredited have the right to issue recognized degrees. A system of accreditation for programs at accredited institutions is being developed ([www.ncp.ge \(curriculum/general-part\)](http://www.ncp.ge/curriculum/general-part)).

From 2011, a new national curriculum was introduced to schools; The National curriculum determines the grading system. The document is recognized by international experts and UNESCO.

Grading Systems Secondary Education is as follows:

10, 9 (excellent); 8, 7 (good); 6, 5 (satisfactory); 4 (failed). (2 possible scales) 7 (excellent); 6 (very good); 5 (good); 4 (satisfactory); 3 (sufficient); 2 (conditional pass); 1 (failed).

As in America Some institutions use 100% scale.

Students with an average of 'excellent' are awarded a "Diplomi Tsarchinebit" (Diploma with Honor).

As for the primary level, the grading system is a bit different (1-4 classes). It is not generally recommended to give annual grades/marks to pupils at all. Schools can introduce some special symbols to successful pupils to encourage them and others (stars, ticks etc...). At the end of a trimester and by the end of the year class teacher has to write a brief summery which characterizes the student's progress and gives advices to revel their talents better (www.naec.ge).

Thus, the grading systems in the US and in Georgia are not similar, though it in both countries is focused on the correct and adequate assessment of the student's skills and knowledge, and do works well.

Works Cited:

Looney, J. W. "Assessment and Innovation in Education". *OECD Education Working Papers*, No. 24, OECD Publishing, 2009 <http://dx.doi.org/10.1787/222814543073>

საქართველოს განათლების და მეცნიერების სამინისტრო: <http://www.mes.gov.ge/>

ეროვნული სასწავლო გეგმების პორტალი: www.ncp.ge
<http://ncp.ge/ge/curriculum/general-part/general-part/chapter-iv-student-assessment-system>

შეფასებისა და გამოცდის ეროვნული ცენტრი: საერთაშორისო კვლევები და შეფასებები <http://www.naec.ge/#/ge/posts/byCategory/523>

U.S. Department of Education:
<https://www2.ed.gov/about/offices/list/ous/international/usnei/us/edlite-evaluation.html>

U.S Department of Education: *International Strategy 2012-2016*
<https://www2.ed.gov/about/inits/ed/international/international-strategy-2012-16.pdf>

ანა ჩაკვეტაძე

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი

შეფასების სისტემა საქართველოსა და ამერიკის სკოლებში

რეზიუმე

სტატიაში წარმოდგენილია ამერიკის და საქართველოს სკოლების შეფასების სისტემების ზოგადი მიმოხილვა და გაშუქებულია სკოლებში არსებული ზოგადი სურათი.

ამერიკის შეერთებულ შტატებში შეფასების სისტემა მეტნაკლებად იცვლება შტატების შიდა რეგულაციების მიხედვით. ასე-

ვე აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ამერიკის სკოლები ბავშვებს არ ამზადებენ კონკრეტული ერთიანი ეროვნული სასწავლო გეგმით, არამედ მათი მიზანია მოსწავლეებმა წარმატებით ჩაატარონ სკოლის გამოსაშვები გამოცდა (რომელიც ასევე ინდივიდუალურია შტატების მიხედვით) რაც განსაზღვრავს უმაღლეს სასწავლებელში შემდგომი სწავლის გაგრძელებას. ზოგადად ამერიკაში აქტუალურია მიღებული ცოდნის მუდმივი შეფასება შუა სემესტრული ტესტ-გამოცდებით, ესეებით, ქვიზებით, ჯგუფური მუშაობებით, საშინაო დავალებების შესრულებით, ასევე კლასში მიმდინარე აქტივობებზე აქტიურობით და სხვა.

რაც შეეხება შეფასების სისტემას საქართველოში, სკოლები 2004 წლამდე საბჭოთა კავშირის ნამემკვიდრალი შეფასების სისტემით ხელმძღვანელობდნენ. მხოლოდ 2005 წელს საქართველო შეუერთდა ბოლონიის პროცესს და ამის შედეგად შეფასების სისტემა ბევრად უფრო მოქნილი გახდა.

ამერიკული ლიტერატურული სლენგი და მისი ქართული შესატყვისები

(ჯერომ სელინჯერის ნაწარმოების „თამაში ჭვავის ყანაში“ ორი ქართული თარგმანის მიხედვით)

სლენგის კვლევას საკმაოდ დიდი ისტორია აქვს, თუმცა კვლავ რჩება აქტუალურ საკითხად ლინგვისტიკაში, რაც მის უნიკალურობას კიდევ უფრო უსვამს ხაზს. მეცნიერთა თქმით, ენის ზოგად განვითარებას სლენგმაც, თავის მხრივ, შეუწყო ხელი. ჯერ კიდევ შუა საუკუნეებში სოსიურმა და მისმა თანამოაზროვნეებმა შეაჩერეს ყურადღება განსხვავებულ გამონათქვამებსა და დიალექტებზე, მათ შორის სლენგზეც. სლენგის არსებობა მე-16-17 საუკუნეებში დაიწყო. მკვლევარები იმასაც აღნიშნავენ, რომ სლენგის მასიური გამოყენება ხალხის მასების მხრიდან ერთგვარი საშუალება იყო საწინააღმდეგო აზრის დაფიქსირებისა მთავრობის მიმართ. სლენგის არსებობის რამდენიმე მიზეზს გამოყოფენ. მათ შორისაა იუმორი, გამჭრიახობა, სიახლის შექმნის სურვილი, კოლორიტულობა, ენის ლექსიკური თვალსაზრისით გამდიდრების საშუალება, აზრის გასაიდუმლოება, ამა თუ იმ სიტყვისათვის დამატებითი მნიშვნელობის შექმნა, დამატებითი სასაუბრო თემის შემსუბუქება, ურთიერთობებში მეტი სიმშვიდისა და ჰარმონიის დამყარება. მას მართლაც დიდი ისტორია აქვს. იგივე ისეთივე ძველია, როგორც თვით ენაც. ბევრი მეცნიერი მიიჩნევს, რომ სწორედ სლენგია ის ძალა, რომელიც ამერიკულ ენას სიცოცხლისუნარიანობას უნარჩუნებს. ინგლისურ ენაში ყოველწლიურად ახალი სიტყვები მკვიდრდება. თუკი ადამიანები რამდენიმე წლის

წინ განსხვავებული ტერმინოლოგიით საუბრობდნენ, დღეს ლექსიკურმა მარაგმა მნიშვნელოვანი ცვლილებები განიცადა, „ახალი სიტყვები“ ხშირად გვხვდება მხატვრულ, სამეცნიერო და პოლიტიკურ ლიტერატურაში. ხშირია შემთხვევები, როდესაც ამა თუ იმ სიტყვის მნიშვნელობა ადამიანებს ზუსტად არ ესმით, თუმცა მათ გამოყენებას თავს მაინც არ არიდებენ.

ახალგაზრდული სლენგი სოციოლექტის ნაწილია. ის ხასიათდება მოზარდების მეტყველების ექსპრესიულობით და მიემართება ზეპირმეტყველების სფეროს, სადაც მოსაუბრეს შეუძლია საკმაოდ თავისუფლად და სრულად გამოხატოს თავისი ემოციები.

პირობითად, ახალგაზრდული სლენგი დამახასიათებელია 12-22 წლის ახალგაზრდებისათვის, თუმცა მკვეთრი ასაკობრივი ზღვარის გავლება მიზანშეწონილი არაა. ამგვარი სლენგი გავრცელებულია ძირითადად ქალაქში მცხოვრებ მოზარდებს შორის. ისევე, როგორც სლენგის სხვა სახეები, ისიც დაფუძნებულია ინტერნაციონალურ ტერმინებზე, მაგრამ, ხშირ შემთხვევაში, გამოირჩევა ფამილარული ელფერითაც. (კენჭიაშვილი 2012: 5).

ე. ბაკარაძის აზრით, „ახალგაზრდული სლენგი მეტად საინტერესო ლინგვისტური ფენომენია, რომლის ყოფა და საერთოდ არსებობა შეზღუდულია არა მხოლოდ განსაზღვრული ასაკობრივი, როგორც ეს თავად მისი ნომინაციითაც ჩანს, არამედ სოციალურად, დროისა და სივრცის ჩარჩოებით. როგორც ყველა სოციალური დიალექტი, ის არის ლექსიკონი, რომელიც საერთო ეროვნული ენით იკვებება, არსებობს მის ფონეტიკურ და გრამატიკულ ნიადაგზე“ (ბაკარაძე 2005:16).

ახალგაზრდული სლენგის ლექსიკონი მოიცავს გაცილებით მეტ ახალ სიტყვას, ვიდრე ნებისმიერი სხვა, ეს იმით არის განპირობებული, რომ ახალგაზრდული მეტყველებით გამოიყენება ბევრი პოპულარული სიტყვა და რაც უფრო პოპულარულია ის,

მით უფრო მეტი სინონიმი აქვს ენაში, თან ძირითადად – სლენგური მნიშვნელობის მქონე.

როგორც ზემოთ აღინიშნა, ახალგაზრდულმა სლენგმა თავდაპირველად ზეპირმეტყველებაში მოიკიდა ფეხი. ამერიკული ინგლისურისა და ქართული სლენგის შედარებამ გვიჩვენა სხვაობა და მსგავსება სხვადასხვა კულტურის კოლექტივში. განსაკუთრებით თვალშისაცემია ის მსგავსება, რაც ჩანს ადამიანის გადაადგილებისა თუ გონებრივი აქტივობების ამსახველ ზმნებში.

მაგ.: - to hit smth - to eat, drink, smoke smth

(დავურტყათ რამე - ითქმის საჭმელზე, სასმელზე)

- to go somewhere - გავშპეთ სადმე

- to mess smth up (to do smth wrong, to ruin smth)

არევა, მან რაღაც აურია, ე. ი. ვერ გაიგო, არასწორად იმოქმედა

- to get it (to understand smth) sorry, but I just don't get it

- ჩემამდე არ დადის, ე. ი. ვერ გავიგე

არსებით სახელებში აღინიშნება: rubbish - ნაგავი, უსაქმური ადამიანი

zero - ნული, არარაობა და ბევრი სხვა.

სტატიის მიზანია ახალგაზრდული ამერიკული სლენგის ქართულ თარგმანებზე დაკვირვება. ამერიკელი მწერლის ჯერომ სელინჯერის ნაწარმოების *The Catcher in the Rye* ორი სხვადასხვა დროის თარგმანის ერთმანეთთან შედარება საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ, რამდენად ინტენსიური გახდა ქართულ რეალობაში მეტყველების არაფორმალური და არასტანდარტული სახეობის – სლენგის – გამოყენება.

1951 წელს გამოქვეყნებული რომანი პირველად ვახტანგ ჭელიძემ თარგმნა 60-იან წლებში (წიგნს *თამაში ჭვავის ყანაში* ერქვა), ოცდამეერთე საუკუნის დასაწყისში კი გია ჭუმბურიძის თარგმანი გამოიცა. ჭელიძისეულ ვარიანტთან შედარებით ახალ თარ-

გმანში მთავარი გმირის 17 წლის ჰოლდენ კოლფილდის მეტყველება (40-იანი წლების ამერიკული სლენგი) მეტადაა დაახლოებული სასაუბრო ენას და დიდწილად თავისუფალია ევფემიზმებისაგან. სელინჯერი ერთ წერილში აღნიშნავდა, რომ ამ „წიგნის მთელი ღირსება მთხრობელის ხმაშია“. მთხრობელი კი ერთი აყლაცუდა თინეიჯერია, მოფარკავეთა გუნდის კაპიტანი, რომელიც თმას ყოველთვის ისე მოკლედ იკრეჭს, რომ სავარცხელიც კი არ სჭირდება. აბდაუბდა, ჟარგონით სავსე მეტყველება, მთავარი თემიდან ხშირად გადახვევა და უმნიშვნელობა, დეტალების სიყვარული ჰოლდენ კოლფილდის ხმას სამუდამოდ გამახსოვრებს“.

ნაწარმოებში მოზარდ პერსონაჟთა მეტყველება, ავტორისეული მოსაზრებები ნათლად ასახავენ მაშინდელი ამერიკელი ახალგაზრდების სოციალურ ყოფას, მათ განწყობას. სლენგის გამოყენება წერით მეტყველებაში მეტი მომგებიანია მწერლისათვის, ამით იგი რეალურ ცხოვრებას უფრო უახლოვდება, თუმცა მათი გადმოთარგმნა ნებისმიერ ენაზე დიდ ძალისხმევას მოითხოვს მთარგმნელისაგან. ინგლისურენოვანი სლენგი და კოლოქვიალიზმები ქართულში ჩვეულებრივ სტილურად მდაბიო ლექსიკის ექვივალენტებით გამოიხატებოდა და მთარგმნელს ხშირად არ გამოდიოდა ყველა იმ ელფერისა და სპეციფიკის გადმოცემა, რაც ინგლისური ენის სლენგსა და ჟარგონებს ახასიათებთ, შედეგად ორიგინალთან შედარებით თარგმანს აკლდა ორიგინალობა და ექსპრესიულობა.

ჭუმბურიძისეული თარგმანი აღარ ფარავს ინგლისურ სლენგსა და ჟარგონს. უმეტეს შემთხვევაში მთარგმნელი უკვე ქართულ საზოგადოებაში დამკვიდრებულ სლენგს იყენებს ან ისეთ ქართულ ფრაზას, რომელიც საუკეთესოდ ახასიათებს ამერიკული ახალგაზრდების ყოფასა და ინტერესებს. მეორე თარგმანს სათაურიც სხვა აქვს კლდის პირზე, ჭვავის ყანაში, რაც უფრო ინტრიგას უტოვებს მკითხველს.

მაგ.: - It was cold as a witch's teat (Salinger 1968: 30).

- ძალღი არ გაიგდებოდა კარში (ჭელიძე 1969: 8);

- ისე ციოდა, როგორც დედაბრის უბეში (ჭუმბურიძე 2006: 7).

ვ. ჭელიძემ თარგმნისას ქართული ფრაზა გამოიყენა სიცივის გადმოსაცემად, მაშინ როცა გ. ჭუმბურიძე შეეცადა თარგმანი დედანისათვის მიეახლოვებინა.

მაგ. - Game, my ass. Some game (Salinger 1968: 30).

- კაი თამაში კია, თქვენმა მზემ (ჭელიძე 1969: 8);

- გავკარი ეგეთ თამაშს (ჭუმბურიძე 2006: 7).

ძველ თარგმანში მთარგმნელმა ქართული ფრაზა „თქვენმა მზემ“ დაცინვის მიზნით გამოიყენა, თუმცა ახალში უკვე სლენგია ნახმარი „გავკარი“ – უწმაწურ სიტყვას აღარ მოერიდა.

მაგ.: - He was hot as a firecracker (Salinger 1968: 30).

- მაშხალასავით ფეთქდებოდა (ჭელიძე 1969: 8);

- იშტაზე იყო მოსული (ჭუმბურიძე 2006: 7).

სიტყვა „იშტა“ საუკეთესოდ გადმოსცემს პერსონაჟის მფეთქავ ხასიათს.

მაგ.: - You're nuts (Salinger 1968: 30).

- შერეკილი ხარ ნამდვილად (ჭელიძე 1969: 8);

- სულ გარეკე? (ჭუმბურიძე 2006: 7).

მაგ.: - I am very yellow about those things (Salinger 1968: 30).

- ცოტა არ იყოს მოვილაჩრებ (ჭელიძე 1969: 100); არ მევასება ეგეთები (ჭელიძე 1969: 8).

მაგ.: - Where the hell ja get that hat? (Salinger 1968: 45);

- ეს ქუდი საიდან გამოაძვრინე? (ჭელიძე 1969: 33);

- ეგ ქუდი სად დაიადე? (ჭუმბურიძე 2006: 35).

მაგ.: - I know it annoyed hell out of old Ackley (Salinger 1968: 45);
- თანაც ვიცოდი, რომ ეკლი გაცოფდებოდა (ჭელიძე 1969: 26);
- კარგად ვიცი, ეგეთ რამეებზე მანდრაჟში ვარდება ჩვენი ბიჭი ეკლი (ჭუმბურიძე 2006: 35).

ორიგინალთან შედარებამ გვიჩვენა, რომ ჭუმბურიძისეული თარგმანი კიდევ უფრო თვალსაჩინოს ხდის იმ ფუქსავატური ახალგაზრდების ხასიათს. მთარგმნელი უხვად იყენებს უკვე ქართულ რეალობაში დამკვიდრებულ ჟარგონებს, ზოგჯერ ქართულ ფრაზეოლოგიასაც მიმართავს, რომ თარგმანი ორიგინალს დაუახლოვოს.

თარგმანში ვხვდებით რუსიციზმებსა და ანგლიციზმებს, მათზე მორგებული ქართული ენის ზმნის პირის ნიშნები ადვილი მისახვედრია ქართველი მკითხველისათვის :

1. ეს ხომ უკვე ველარ ხვდება, როდის ჯიგრიანად უკრავს და როდის ახალტურებს (ჭუმბურიძე 2006: 118);

2. They tell me to stop, so I stop (Salinger 1968: 107);

ასეა თუ ისე, ადგილზევე ვასტოპებ ხოლმე (ჭუმბურიძე 2006: 130).

3. She knocked me out, though - (Salinger 1968: 93);

მაგრამ მე ჭკუას ვკარგავდი (ჭელიძე 1969: 79);

მე კი და-მ-ცენტრ-ა (ჭუმბურიძე 2006: 109).

სიტყვაზე „მანდრაჟი“ ზმნისწინები უკეთ გვაგრძნობინებენ „შიშის“ ხარისხს „დავმანდრაჟდი“ (ჭუმბურიძე 2006: 86); „ჩავმანდრაჟდი“ (ჭუმბურიძე 2006: 57).

საინტერესოდ არის გადმოცემული ქართული ენის ზმნის გუნების ვნებითის შემთხვევა:

მაგ.: I didn't do it because I felt like walking or anything (Salinger 1968:103);

ძალიან კი არ მეხალისებოდა ფეხით ფრუტუნნი (ჭელიძე 1969: 88);

იმიტომ კი არა, თითქოს გასეირნების იმტაზე ვიყავი (ჭუმბურძიძე 2006: 124).

ხშირად გვაქვს ფრაზა „ქინძზე მკიდა“ - ე. ი. არ მენაღვლება, არ ვჩივი, რასაც ქართულში შემდეგი ფრაზა გადმოსცემს: „ფეხებზე მკიდა“.

თანამედროვე ამერიკული ლიტერატურა, რომ არაფერი ვთქვათ, ამერიკულ ფილმებზე, სავსეა სლენგის ერთეულებით, თუმცა ამჟამად არც ქართული ჩამორჩება მას. თანამედროვე ქართული მწერლები აღარ ერიდებიან იმ ვულგარული ლექსიკის ერთეულების გამოყენებას, რასაც ასე უხვად ვხვდებით განსაკუთრებით ქართველ ახალგაზრდებთან.

კარგია თუ არა სლენგისა თუ ჟარგონის ასეთი ინტენსიური ხმარება? ისმის კითხვა. ხომ არ რყვნის იგი ახალგაზრდობას? აქ აზრი ორად იყოფა. ნაწილი ამტკიცებს, რომ საზოგადოებრივი ცხოვრება ასეთია და თავს ვერ მოვიტყუებთ, მეორენი კი აცხადებენ, რომ იგი ახალგაზრდებისათვის დამღუპველია. უმეტესობა თვლის, რომ მათ უნდა შეძლონ გარჩევა კარგისა და ცუდის, ასე რომ, ნებისმიერი სლენგი თუ ჟარგონი ჩვენი ცხოვრების განუყოფელი ნაწილია და მას ვერსად გავექცევით.

სოციალური დიალექტის არსებობა ბუნებრივი მოვლენაა ენისათვის. უნდა გვახსოვდეს, რომ ენა არის ორგანული მთელი და იგი წარმოგვიდგება განვითარებისათვის მეტ-ნაკლებად უწყვეტი პროცესის სახით, თუმცა შეგვიძლია მისი კონტროლი გარკვეულ ფარეგლებში, რათა არ მოხდეს ენაში ექსპრესიული ლექსიკის ჭარბი რაოდენობით გავრცელება.

დამოწმებანი:

ბაკრაძე, ეკატერინე. „სლენგი, როგორც იუმორისტული მოვლენა თანამედროვე ახალგაზრდობის მეტყველებაში“. *საენათმეცნიერო ძიებანი*, ტ. 8. თბილისი, 2005.

კენჭიაშვილი, ნინო. „სოციალური დიალექტის ფუნქციონირების საკითხისათვის“ (*სერგო ჟღენტის 100 წლისთავისადმი მიძღვნილი სტუდენტთა სამეცნიერო კონფერენციის მასალები*). თბილისი, 2012.

სელინჯერი, ჯერომ. *თამაში ჭვავის ყანაში*. თარგმანი ვ. ჭელიძისა. თბილისი: ნაკადული, 1969.

სელინჯერი, ჯერომ. *კლდის პირზე ჭვავის ყანაში*. თარგმანი გ. ჭუმბურიძისა. თბილისი: დიოგენე, 2006.

Salinger, Jerom. *The Catcher in the Rye*. Москва: Изд. "Прогресс", 1968.

Nunu Charkviani

Assistant Professor, Akaki Tsereteli State University

American Literary Slang and Its Georgian Equivalents

(Two Georgian Translations of *The Catcher in the Rye* by J. D. Salinger)

Abstract

Slang's popularity and power with speakers of American English should not come as a surprise. With slang, each generation or subculture/ counterculture group has the chance to shape and propagate its own lexicon and in so doing to exercise originality and imagination.

The article deals with the youth slang that is a core element of youth culture as a defiant gesture of resistance and emblem of tribe identity.

The aim of the article represents to make comparative description of slang in the languages of different system (American English and Georgian) as manifested in the original text of J. D. Salinger's *The Catcher in the Rye* and its two Georgian translations.

The comparative study of the translations by V. Chelidze and G. Chumburidze gives evidence to the fact that rendering American slang into Georgian gets more freedom later in the second translation at the beginning of the 21-st century. Georgian readers have great possibility to get acquainted with the speech of American young people that is so rich in slang. With the help of slang translated into Georgian in different ways we get aware of lifestyle, mood, interests and views of American youth. Their real life becomes closer to our readers but it requires a lot of effort from the translator to reach this goal.

Comparing two translations of *The Catcher in the Rye*, it is noticeable that slang equivalents in the earlier translation fail to convey all subtones, subtle nuances and shades of meaning of the slang words and expressions in the original text. So the first translation lacks the expressiveness of the second one.

Georgian set phrases, various Georgian slangs and word combinations used in the second translation prove that slang is already deeply rooted in Georgian society and widely used in literary texts.

ირაკლი ცხვედიანი

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი

რეალური ქალაქი, მითოსური ქალაქი: მითოპოეტიკური ქრონოტოპი ჯონ დოს პასოსის რომანში მანჰეტენ ტრანსფერი

იყო ბაბილონი და იყო ნინეფია; ისინი აგურით იყვნენ ნაგები. ათენი ოქროსფერი მარმარილოს სვეტებზე იდგა. რომი ნანგრევების ფართო თაღებს ემყარებოდა. კონსტანტინოპოლში მინარეთები უზარმაზარი სანთლებივით ბრწყინავენ ოქროს რქის ირგვლივ ... ფოლადი, მინა, ფილა, ბეტონი იქნება ცათამბჯენების მასალა. ვიწრო კუნძულზე დახვავებული მილიონფანჯრიანი შენობები იელვარებენ, პირამიდა პირამიდაზე, როგორც თეთრი ღრუბელი ჭექა-ქუხილის თავზე.

ჯონ დოს პასოსი, მანჰეტენ ტრანსფერი¹

დასავლური კულტურის „ახალი“ გამოცდილება და „თანამედროვე“ დასავლელი ადამიანის ცნობიერება მნიშვნელოვანწილად ურბანიზაციის, ინდუსტრიალიზაციისა და მოდერნიზაციის ადრეულ ეტაპზე ჩამოყალიბდა. როგორც სტივენ მარკუსი აღნიშნავს, ქალაქის ახლებური წაკითხვა, მისი პერცეფცია და კონსტრუირება როგორც მნიშვნელობის მატარებელი სტრუქტურისა, შეგვიძლია პარადიგმულ მოვლენად ჩავთვალოთ მთელი მე-19 საუკუნისა და მე-20 საუკუნის I ნახევრისათვის (Marcus 1987: 232). ქალაქის ამგვარი მხატვრულ-ესთეტიკური გააზრების მოდიფიკაციებია ბალზაკის პარიზი, დიკენსის ლონდონი, დოსტოევსკის პეტერბურგი, ჯოისის დუბლინი, დობლინის ბერლინი, ტ. ს. ელიოტის ლონდონი თუ ჯონ დოს პასოსის ნიუ იორკი.

¹ ტექსტში დამოწმებული ყველა ციტატის ქართული თარგმანი ეკუთვნის სტატის ავტორს.

მოდერნისტულ ლიტერატურაში ქალაქი ხშირად კონცეპტუალური აღიზებულია ოპოზიციური დისკურსების ჭრილში - ურთიერთსაპირისპირო ცნებათა ორი წყება არსებით გავლენას ახდენს ქალაქის ფიქციონალურ ხატზე. ამ ხატის პოზიტიური მხარე მოიცავს ისეთ ფასეულობებს, როგორცაა ცივილიზაცია, კოსმოპოლიტიზმი, კომპლექსურობა, სინათლე, შემწყნარებლობა, ხოლო ნეგატიური მხარე ასოცირდება დეგენერაციასთან, ძალადობასთან, ანომალიასთან, სიბნელესთან, ობსკურანტიზმთან, ცოდვასთან (ცხვედიანი 2015: 44). მოდერნისტულ ტექსტებში ქალაქი წარმოსახულია, ერთი მხრივ, როგორც გარყვნილების ბუდე, რომელიც ასოცირდება ცოდვითდაცემასთან, ზნეობრივ გახრწნა-გადაგვარებასა და მორალურ დეგრადაციასთან, ხოლო მეორე მხრივ, როგორც მჩქეფარე სიცოცხლით სავსე ადგილი, სადაც სინამდვილე მთელი თავისი სისავსითა და მრავალსახეობით ვლინდება, რაც ურბანული ესთეტიკის დუალისტურ ხასიათს განსაზღვრავს. ქალაქის ეს შინაგანი წინააღმდეგობრიობა, პარადოქსულობა და ამბივალენტური ბუნება მოდერნისტული პროზის ცნობიერ სუბსტანციად მოგვევლინა.²

ვერ დავეთანხმები რიჩარდ ლეანს, რომ ქალაქის მხატვრული ტრანსფორმაცია მოდერნისტულ ლიტერატურაში რადიკალურად განსხვავდება ნატურალისტური მიდგომისაგან (Lehan 1998: 70, 77-79). საქმე ისაა, რომ მოდერნისტები ქალაქის წარმოსახვითი ხატის შექმნისას, ერთი მხრივ, სწორედ ნატურალიზმის ტრადიციას აგრძელებენ, მათი მხატვრული მეთოდი კი, გარკვეულ-

2 ქალაქისადმი მოდერნისტების დამოკიდებულების დუალისტურ ხასიათს ხაზგასმით აღნიშნავს, მაგალითად, ქრისტინ ვერსლუისი, რომელიც მიუთითებს, რომ მოდერნისტი ავტორები, ერთი მხრივ, მეტროპოლისს გვიხატავენ, როგორც გამანადგურებელ, ქაოტურ ფენომენს, რომელიც ახშობს შემოქმედებით იმპულსსა და სულიერებას; მეორე მხრივ, აშკარაა მათი ძალისხმევა, გადარჩენენ როგორც ფსიქოლოგიურად, ასევე ესთეტიკურადაც (Versluis 1987: 114).

წილად, ნატურალისტურს (განსაკუთრებით ზოლასა და ფლობერისას) ენათესავება - ჯოისი თუ დოს პასოსი ნატურალისტებივით აკვირდებოდნენ თავიანთ ქალაქებს და ნატურალისტური დეტალიზაციითა და სკრუპულოზურობით აღწერდნენ ურბანულ პეიზაჟებს თუ ქალაქის ყოველდღიურ ყოფას³; მეორე მხრივ, ქალაქის მოდერნისტულ კონცეფციებში აირეკლა ნატურალიზმთან კონცეპტუალური დაპირისპირება, რაც, რიჩარდ ლეანის სიტყვებით რომ ვთქვათ, იმპერსონალურისა და ობიექტურის სფეროდან პერსონალურისა და სუბიექტურისაკენ „მომრაობაში“ გამოიხატა (Lehan 1998: 77). მოდერნისტული „ჩაშინაგება“⁴ უპირისპირდება განმანათლებლობისა და დარვინიზმის ძირითად დებულებებს. ნატურალისტურ სახეთა ფენას თუ სტილურ ხაზს მოდერნისტულ ტექსტებში ახალი - მითოსურ-უნივერსალური - პლასტი ემატება: მოდერნისტები, რომლებიც ვერ ახერხებენ ერთმანეთთან მთავარ ციკლური ისტორიის თეორიები და ლინეარული ევოლუციისა თუ მექანიკური პროგრესის კონცეფცია, უპირისპირდებიან მექანიკურ რეალობას, უარყოფენ ხელოვნებასა და წარმოსახვაზე მეცნიერებისა და რაციონალიზმის უპირატესობის იდეას და აქცენტს აკეთებენ ქალაქის მითოსურ-სიმბოლურ განზომილებაზე (Tskhvediani 2012: 140). რიჩარდ ლეანი გამოყოფს რამდენიმე ფუნდამენტურ განმასხვავებელ მომენტს ნატურალისტურ და მოდერნისტულ მხატვრულ მეთოდებს შორის: 'სციენტიზმიდან' მითოსურ/სიმბოლურ საფუძვლებზე გადასვლას; ლინეარული დროის ციკლური დროით ჩანაცვლებას, რაც მეცნიერული ემპირიზმის ბერგსონისეული სუბიექტური რეალობით შეცვლას იწვევს და მაღალი და დაბალი კულტურის „ელიტურ“ ბინარულ ოპოზიციას წარმოქმნის; ნატურალისტურ-

3 ამ საკითხთან დაკავშირებით უფრო ვრცლად იხ. ი. ცხვედიანის წიგნში *ულისეს მითოპოეტიკა* (ცხვედიანი 2006 (ბ): 55-58).

4 ნოდარ კაკაბაძის ტერმინია; გერმ. 'die innerlichkeit', ინგლ. 'inward turn'.

რი ქალაქის 'ცენტრისკენულობას' ('centripetal'; ცხოვრება კონტროლდება ურბანული ძალის ცენტრიდან) და მოდერნისტული ქალაქის 'ცენტრიდანულობას' ('centrifugal'; ცენტრი გვიბიძგებს გარეთკენ, სიმბოლური შესატყვისობებისაკენ დროსა და სივრცეში). ნატურალისტი მთხრობელი ძალთა ურთიერთქმედებას ცენტრიდან აკვირდება, მოდერნისტ მთხრობელს უჭირს ცენტრის მიგნება, რომელიც სულ უფრო და უფრო კომპლექსური და ბუნდოვანი ხდება, მისი თვალთახედვა კი - სუბიექტური (Lehan 1998: 70). ლეანის მიერ ფორმულირებული ეს არსებითი ხასიათის განსხვავებანი ქალაქის ნატურალისტურ და მოდერნისტულ მხატვრულ კონცეფციებს შორის გარკვეულ დაზუსტებას საჭიროებს: თავი დავანებოთ იმ ფაქტს, რომ მოდერნისტული ქალაქის „ცენტრიდანულ ძალად“ მიჩნევა სადავოა⁵; რაც მთავარია, ალბათ უფრო ზუსტი იქნებოდა გვეთქვა, რომ მოდერნისტულ ნარატიულ ტექსტებში (და პირველ რიგში, ბუნებრივია, რომანში) ლინეარული/ისტორიული და ციკლური/მითოსური, ობიექტური/ასტრონომიული და სუბიექტური (ე. წ. ცნობიერების დრო, ბერგსონისეული 'la durée' - ინგლ. 'duration', 'ხანიერება') დრო, მეცნიერული ემპირიზმი და ბერგსონისეური სუბიექტური რეალობა, რეალური/ნატურალისტური და წარმოსახვითი, კონკრეტულ-ისტორიული და მითოსურ-უნივერსალური თანაარსებობს და ერთმანეთს ერწყმის კომპლექსურ, ასოციაციურად და ინტერტექსტუალურად უაღრესად მდიდარ მხატვრულ ქსოვილში, რაც, თხრობის სხვადასხვა პერსპექტივისა თუ სხვადასხვა ტიპის მთხრობელის მონაცვლეობასა, ერთი ტექსტის ფარგლებში

5 უფრო მეტიც, მკვლევართა უმეტესობა მიიჩნევს, რომ ცენტრისკენული ('centripetal') ძალა ქალაქმა, მე-19 საუკუნის რომანისაგან გასხვავებით, სწორედ მოდერნისტულ ურბანულ პროზაში შეიძინა. მაგალითად, დესმონდ ჰარდინგის აზრით, სწორედ ამით განსხვავდება ევროპული მეტროპოლისის წარმოსახვითი ხატი მე-19 საუკუნის პროზაში ქალაქის მოდერნისტული მხატვრული რეპრეზენტაციისაგან (Harding 2003: 11).

სხვადასხვა ჟანრის (მოთხრობა, თავისუფალი ლექსი, ესე, დღი-ური და სხვ.) შერევასა და წარმოსახვითი/ფიქციონალური სამყაროების ნაირგვაროვნებასთან ერთად, მოდერნისტული რომანის პროტევესულ ბუნებას განსაზღვრავს. მისთვის ნიშანდობლივია პოლიმორფიზმი და პოლიქრონოტოპული სტრუქტურა⁶.

მოდერნისტულ დისკურსში ქალაქი გააზრებულია როგორც ლოკალურ-კონკრეტული, ასევე უნივერსალური პერსპექტივიდან, როგორც ერთგვარი ისტორიულ-კულტურული პალიმფსესტი, სადაც ერთი ენა გადაწერილია მეორეზე. ეს არ არის უბრალოდ ერთი კონკრეტულ-ისტორიულ ქალაქი, არამედ ყველა

6 მიხეილ ბახტინის მიხედვით, ქრონოტოპი მხატვრული ტექსტის ტემპორალური პროცესებისა და სივრცითი განზომილებების ინტეგრირებული ხატია. დრო და სივრცე, ორი ტექსტუალური ელემენტი, რომლებიც ხშირად მეორეხარისხოვნად იყო მიჩნეული ტექსტის ინტერპრეტაციისას, ის მენტალური ერთეულებია, რომლებიც წერისა და კითხვის პროცესების საყრდენ ღერძს, ხერხემალს შეადგენს. ლიტერატურულ კრიტიკაში დამკვიდრებული ხანგრძლივი ტრადიციის საპირისპიროდ ბახტინი მხატვრული ტექსტის ანალიზისას აქცენტს ადარაკეთებს ნარატიულ მოქმედებაზე და ამტკიცებს, რომ მხატვრული პროზის *faits primitifs* პროტაგონისტის ბუნება ანდა პერსონაჟთა შორის ურთიერთობები კი არ წარმოადგენს, არამედ ქრონოტოპული კონსტრუქციები/კონფიგურაციები, რომლებსაც მწერლები და მკითხველი ტექსტთან აკავშირებენ (Bakhtin 1990: 84-258); ბახტინი ხაზს უსვამს, რომ ქრონოტოპი უნდა გავიგოთ როგორც „მარგანიზებული ცენტრი“, რომელიც რომანის ფუნდამენტური ნარატიული მოვლენების ხორცშესხმის ფუნქციას ასრულებს. ქრონოტოპი, ფუნქციონირებს რა როგორც დროისა და სივრცის მატერიალიზაციის უმთავრესი საშუალება, რეპრეზენტაციის კონკრეტოზაციის ცენტრად გვევლინება, ძალად, რომელიც მთელ რომანს განასხეულებს. ქრონოტოპი იზიდავს რომანის ყველა აბსტრაქტულ ელემენტს - ფილოსოფიურ და სოციალურ განზოგადოებებს, იდეებს, მიზეზ-შედეგობრივი კავშირების ანალიზს, რომლებიც მისი საშუალებით ისხამენ ხორცს, რაც საშუალებას აძლევს ხელოვნების წარმოსახვით ძალას თავისი საქმე აღასრულოს (Bakhtin 1990: 250). ბახტინის აზრით, ნებისმიერ მხატვრულ ნაწარმოებში გვხვდება არაერთი ქრონოტოპული ხატი. ქრონოტოპის ბახტინისეულ კონცეფციაზე აქ სიტყვას აღარ გავაგრძელებ, ვინაიდან ამ თემაზე უამრავი ნაშრომია დაწერილი (მაგ. იხ. Holquist 2002; Bemong, Borghart et al. 2010), თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ „ქრონოტოპი“ საკმაოდ ბუნდოვანი ცნებაა და დებატები მის ირგვლივ დღემდე არაა დასრულებული.

დროის ყველა ქალაქის განსხეულებაა, მარადიული, მითოსური ქალაქია, ისტორიულიცა და ტრანსისტორიულიც ერთდროულად.

...

ჯონ დოს პასოსის *მანჰეტენ ტრანსფერი* ე. წ. „ქალაქური“ რომანია, სადაც ნიუ იორკი წარმოსახულია როგორც ისტორიის მოცემული ფაზის სიმბოლო და, თავად დოს პასოსის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „სანიტარული ცივილიზაციის, გამეცნიერებული მსოფლიოს ახალი წესრიგის“ განსხეულება, იმ მსოფლიოსი, რომელმაც საკუთარი თავი „გამომათაყვანებელ ინდუსტრიულ სისტემას“ დაუმონა (Dos Passos 1916: 115-120). მწერლის თქმით, „ეს იყო მცდელობა, შემექმნა ქალაქის ცხოვრების ქრონიკა. ეს იყო რომანი უამრავი სხვადასხვაგვარი ადამიანის შესახებ. დიდ ქალაქში იმდენი რამ ხდება, რომ შეუძლებელია ეს ყოველივე ერთი ადამიანის ცხოვრებაში ჩაატო. მე მსურდა, რომ თხრობა ძალიან დატვირთული ყოფილიყო“ (Dos Passos 1988: 238). დოს პასოსი წიგნს ახასიათებდა როგორც „თანამედროვე ქრონიკას“, რასაც რომანის იმდროინდელი კრიტიკული რეცეფციაც ეთანხმებოდა - კრიტიკოსები ხაზგასმით აღნიშნავდნენ, რომ იგი წარმოადგენდა თანამედროვეობის რეპრეზენტაციას: „სამყარო გამოჭერილი en dishabile“ (Stuart 1988: 67); „წიგნი მოიცავს არა მარტო ასი თუ მეტი პერსონაჟის, არამედ მთელი ქალაქის ზრდისა და გადაგვარების ოცდახუთ წელიწადს“ (Lewis 1988: 69); „დღევანდელი ნიუ იორკის გამაღიზიანებელი მოუსვენრობის აკუმულაცია“ (Lawrence 1988: 18).⁷

მანჰეტენ ტრანსფერი პოლიფონიური⁸ რომანია, ერთგვარი კა-

7 ამ საკითხებთან დაკავშირებით იხ. ი. ცხვედიანის სტატია „ჯეიმზ ჯოსის და ჯონ დოს პასოსი: ტრანსატლანტიკური ლიტერატურული მოდერნიზმის პოეტიკა“ (ცხვედიანი 2006 (ა)) და მისივე „ჯონ დოს პასოსი და მისი რომანი *მანჰეტენ ტრანსფერი*“ (ცხვედიანი 2014).

8 პოლიფონიის კონცეპტი ლიტერატურის თეორიაში მიხეილ ბახტინმა მუსიკალური ტერმინის ანალოგიით შემოიტანა. მან იგი პირველად გამოიყენა

ლეიდოსკოპი, რომელშიც უამრავი პერსონაჟის ცხოვრების გზა თუ ბედი პარალელურად მიედინება და ტექსტის რომელიღაც წერტილში გადაჰკვეთს ერთმანეთს, თუმცაღა რომანის მთავარი გმირი მაინც ნიუ იორკია, ის უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ნებისმიერი ინდივიდუალური მოქმედი პირი. დოს პასოსის ნიუ იორკი ერთგვარ მასიურ ურბანულ პალიმფსესტს წარმოადგენს, რომელიც „დასერილია“ ინდუსტრიული სახეებითა და ურთიერთგადაძვევით ცხოვრების გზათა ენერგიული რიტმებით. ამავე დროს, საუკუნის პირველი ათწლეულების მეგალოპოლისის მშვენიერებაც ვლინდება ეპიფანიის ძნელად მოსახელთებელ გაელვებებში. ნიუ იორკი, როგორც ქალაქი-კულტურა თუ ქალაქი-ცივილიზაცია, განსხეულებულია ქალაქის ქუჩებში, ხიდებში, ტროტუარებში, უბნებში, რომლებიც ერთად წარმოქმნიან დიქოტომიას ეთნიკურ ჯგუფებსა და კლასებს შორის. ქალაქი წარმოგვიდგება როგორც ამერიკის კულტურული პეიზაჟის ცენტრი - როგორც ერთ-ერთი პერსონაჟი აღნიშნავს, "The terrible thing about having New York go stale on you is that there's nowhere else. It's the top of the world. All we can do is go round and round in a squirrel cage" (Dos Passos 1963: 220). („ნიუ იორკი თავს გაბეზრებს, რაც საშინელებაა, რადგან სხვაგან არ არსებობს. ის სამყაროს ჭიპია.

ნაშრომში დოსტოევსკის რომანების პოეტიკის შესახებ. ეს ტერმინი აღნიშნავს თვალსაზრისებისა და ხმების სიმულტანობას მოცემულ ნარატიულ პლანში. ბახტინის კონცეფციით, დოსტოევსკი, მისი წინამორბედი რომანისტიებისაგან განსხვავებით, „ერთადერთ ხედვას“ კი არ წარმოგვიდგენს და სიტუაციებს 'მონოლოგური' ავტორისეული ხმით კი არ აღწერს, არამედ ქმნის „იდეების რომანებს“, სადაც კონფლიქტური შეხედულებანი და პერსონაჟები/ხასიათები თავისით ვითარდებიან არათანაბრად; დოსტოევსკის რომანების მთავარი დამახასიათებელი ნიშან-თვისებაა დამოუკიდებელი და განცალკევებული ხმებისა და 'ცნობიერებების' მრავლობითობა, თვითკმარი ხმების პოლიფონია. მისი მთავარი პერსონაჟები, მისივე მხატვრული ჩანაფიქრის ძალით, მხოლოდ ავტორისეული დისკურსის ობიექტებს კი არ წარმოადგენენ, არამედ იმავდროულად საკუთარი დისკურსის სუბიექტებიც არიან (Bakhtin 1984).

ჩვენ ისღა დაგვრჩენია, წრეზე ვიტრიალოთ ციყვის გალიაში“). რომანის ამ და სხვა მსგავს პასაჟებზე დაყრდნობით ზოგიერთი კრიტიკოსი ასკვნის, რომ დოს პასოსის დამოკიდებულება ნიუ იორკის, როგორც მეტროპოლისის ზოგადსიმბოლური განსახიერების, მიმართ ცალსახად ნეგატიურია, მაგრამ ტექსტში აშკარად ჩანს ავტორის ამბივალენტური დამოკიდებულება ნიუ იორკისადმი: ერთი მხრივ, ესაა მარად მფეთქავი რიტმებით აღვსილი, მუდამ განვითარებადი, ცოცხალი და ცხოველმყოფელი სივრცე, „საგანთა ცენტრი“, ხოლო მეორე მხრივ, ფანტასმაგორიული ლაბირინთი, ყოვლისშთანთქმელი, ინდიფერენტული მონსტრი, რომელიც ყოველგვარ ინდივიდუალობას ახშობს და სხვადასხვა ჯურისა თუ სოციალური ფენის პერსონაჟებს ან ფიზიკურად ანადგურებს, ან - სულიერად, ან სულაც განდევნის საკუთარი წიაღიდან, როგორც რომანის მთავარ პროტაგონისტს, ჟურნალისტსა და ხელმოცარულ ხელოვანს, ჯიმი ჰერფს. ტექსტში იმპრესიონისტულ ურბანულ პეიზაჟებსა თუ სამოქმედო გარემოს გამსჭვალავს ნატურალისტური ნარატივი, კერძოდ კი, ნატურალიზმის ესთეტიკის ზეგავლენით სიუჟეტში დეტერმინისტული დისკურსი იჩენს თავს - პერსონაჟთა წინაშე გამუდმებით აღიმართება ზღუდეები და წარმოიქმნება გამოუვალი სიტუაციები, რაც მათ მოქმედებას ფატალური დასასრულისაკენ წარმართავს (ცხვედიანი 2015: 46). როგორც ზუსტად შენიშნავს პიტერ ბრუკერი, რომანში დეტერმინისტული, ნატურალისტური ნარატივი „მიედინება“ სახეცვლილი იმპრესიონისტული ნაკადის ქვეშ (Brooker 1996: 53).

ეპოქა თუ ისტორიის ფაზა, რომლის მხატვრულ-დოკუმენტურ სურათსაც დოს პასოსი გვიხატავს, დროის საკმაოდ ვრცელ მონაკვეთს მოიცავს. რომანში მოქმედება ეფუძნება კონკრეტულ ქრონოტოპს - მე-20 საუკუნის პირველ ოცდახუთ წელიწადს ნიუ

იორკის ისტორიაში⁹, თუმცა, ბუნებრივია, ესაა არა ერთადერთი, არამედ ერთ-ერთი ქრონოტოპი, რომელსაც მრავალპლანიანი თხრობის მხოლოდ ერთი - რეალურ-ისტორიული - პლანი უკავშირდება, მთლიანობაში კი რომანის მხატვრულ სტრუქტურას დროისა და სივრცის მხატვრული მოდელირების ვარიაციების თუ, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, ქრონოტოპული კონფიგურაციების ერთობლიობა განსაზღვრავს. საქმე ისაა, რომ *მანჰეტენ ტრანსფერის*, ისევე როგორც ნებისმიერი რომანის, სტრუქტურა პოლიქრონოტოპულია.¹⁰ ბახტინის აზრით, ქრონოტოპები ერთმანეთს მოიცავენ, თანაარსებობენ, ერთმანეთში არიან გადახლართული, ენაცვლებიან ან უპირისპირდებიან ერთმანეთს, ან სულაც კიდევ უფრო კომპლექსურ ურთიერთმიმართებებს ამყარებენ (Bakhtin 1990: 252). გარდა ამისა, ქრონოტოპი ფუნქციონირებს როგორც მცირე ტექსტუალური ერთეულების, ასევე სამყაროს ყოვლისმომცველი მოდელის დონეზეც. პირველ შემთხვევაში ქრონოტოპი შეიძლება განვსაზღვროთ როგორც ოთხგანზომილებიანი მენტალური ხატი, რომელიც სამი სივრცითი განზომილებისა და დროში განფენილი მოქმედების ტემპორალური სტრუქტურის კომბინირებას ახდენს; მაგალითად, რეალისტურ და მოდერნისტულ რომანებში იმ პროტაგონისტის მხატვრული სახე, რომელიც დიდ ქალაქში ჩადის, ხშირად შექმნილია ურბა-

9 რომანში მოქმედების ათვლის წერტილად შეიძლება მივიჩნიოთ 1898 წელი, ანუ „გაზის განათების“ ეპოქის ნიუ იორკის მეგალოპოლისად ტრანსფორმაციის დასაწყისი, რასაც სამირველი ჩაუყარა „დიდი ნიუ იორკის კანონპროექტმა“ (Greater New York Bill, 1898). ეს ის ხანაა, როცა ევროპელი ემიგრანტები თუ ამერიკული სოფლების მოსახლეობა უწყვეტ ნაკადად მიედინებიან ახალი მეტროპოლიისაკენ. რომანში მოქმედება სრულდება სადღაც 1920-იანი წლების შუა ხანაში.

10 ტერმინი ‘პოლიქრონოტოპია’ (‘polychronotopicity’) ბახტინის „პოლიფონიის“ ანალოგიით შემოიღო ლინ პირსმა (Pearce 1994: 174). ამავე ტერმინს, ოდნავ სახეცვლილს (‘polychronotopia’), აქტიურად იყენებს ბარტ კეუნენი (Keunen 2001: 421).

ნული სივრცის აღწერის საშუალებით, რაც მეტროპოლისთან შეხვედრის (ტემპორალური) პროცესის კონტექსტუალიზაციას იწვევს. მეორე შემთხვევაში ქრონოტოპი უნდა მივიჩნიოთ სამყაროს ფუნდამენტურ ტექსტუალურ ხატად.¹¹ ქრონოტოპების დიალოგში მკითხველი ერთ-ერთ მათგანს აღიქვამს როგორც დომინანტურს, რასაც ბ. კეუნენი „ყოვლისმომცველ ქრონოტოპს“ (‘overarching chronotope’) უწოდებს (Keunen 2001: 421). როგორც ბახტინი აღნიშნავს, „ერთი მხატვრული მთელის ფარგლებში ჩვენ შეიძლება შევნიშნოთ მთელი რიგი ქრონოტოპებისა და მოცემული ნაწარმოებისათვის ნიშანდობლივი რთული ურთიერთქმედება მათ შორის: როგორც წესი, ამ ქრონოტოპთაგან ერთ-ერთი მოიცავს ან დომინირებს სხვებზე“ (Bakhtin 1990: 252). ქრონოტოპთა იერარქია დამოკიდებულია იმ სემანტიკურ ჰიპოთეზაზე, რომელსაც მკითხველი უკავშირებს ტექსტს. ამ პროცესში მნიშვნელოვან როლს თამაშობს პერსონაჟთა სისტემა: მნიშვნელოვან პერსონაჟებთან დაკავშირებული „მეორეხარისხოვანი ქრონოტოპები“ (‘secondary chronotope’) უფრო ასოცირდება ტექსტში გამოხატულ დომინანტურ მსოფლმხედველობასა თუ სამყაროს ფუნდამენტურ ტექსტუალურ ხატთან, ვიდრე სხვები. „ყოვლისმომცველი ქრონოტოპი“ მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ინტერპრეტაციის პროცესში, ვინაიდან თხრობაში მოქმედი პირი და თვით მოქმედებაც ყოველთვის უკავშირდება სამყაროს იმ მოდელს, რომელსაც ის წარმოგვიდგენს. მოდერნისტული ქალაქური რომანის გმირი რამდენიმე სხვადასხვა ნიღაბს ირგებს, რომლებიც სხვადასხვა ესთეტიკისა და ქრონოტოპული პრეფერენციების ცვლილებების ჰომოლოგიურია. გმირი იცვლება სამყაროს მოდელისა და იმ ესთეტიკური პარადიგმების ცვლის კვალობაზე, რომლებიც მე-18 საუკუნის ბოლოდან მოყოლებული ჩამოყალიბდა.

11 წინამდებარე წერილში ჩემი ინტერესის საგანს სწორედ ეს უკანასკნელი წარმოადგენს.

მაღალი მოდერნიზმის ტექსტებისათვის, როგორც წესი, დამახასიათებელია სამყაროს მოდელების რადიკალური პლურალიზმი. ბ. კუუნენი *მანკეტენ ტრანსფერს* მოდერნისტული მიდგომის თვალნათლივ ნიმუშად მიიჩნევს, რომანის პერსონაჟებს ოთხ კატეგორიად - რომანტიკულ, ნატურალისტურ-რეალისტურ, დეკადენტურ (ესთეტიზმთან დაკავშირებულ) და ავანგარდისტულ გმირებად - აჯგუფებს და ამ ჯგუფებს ოთხი ტიპის „ყოვლისმომცველ ქრონოტოპთან“ თუ სამყაროს მხატვრულ მოდელთან აკავშირებს. კერძოდ, მკვლევარი რომანში გამოჰყოფს იდილიურ ('idyllic'), დოკუმენტურ ('documentary'), თვითრეფერენციულ ('self-referential') და ჰიპერრეალისტურ ('hyperrealist') ქრონოტოპებს.

მე-18 საუკუნის მეორე ნახევრიდან მოყოლებული რომანის პროტაგონისტი მჭიდროდ უკავშირდება სამყაროს მოდელს, რომელშიც იდილიური გარემო და დროის ციკლური პროცესები დომინირებს. ამგვარ მოდელს ბახტინი 'იდილიურ ქრონოტოპს' უწოდებს, ვინაიდან იგი ცხოვრებასა და ცხოვრებისეულ მოვლენებს გარკვეული ადგილით, ნაცნობი ტერიტორიით შემოსაზღვრავს (Bakhtin 1990: 225). ამ ტიპის ნარატივებში ცენტრალური ადგილი უჭირავს ვიწრო საზოგადოებრივი წრისა თუ მცირე თემის ცხოვრების ინტიმური მხარეების აღწერას სოფლად ან არაურბანიზებული კულტურის ფარგლებში. ძირითადი თემაა ქალაქიდან საცხოვრებლად სოფელში გაქცევა. ურბანულმა სივრცემაც შეიძლება განასხეულოს იდილიური ქრონოტოპი, მაგრამ მხოლოდ იმგვარ ურბანულ გარემოში, სადაც ციკლური რეგენერაცია ხდება: ისეთ ინტიმურ ანკლავებში, როგორიცაა საშუალო ფენის სახლები, გარეუბნის ვილები, პარკები და ისტორიული ძეგლები. ქალაქის სხვა ასპექტები უგულვებელყოფილია ანდა ფუნქციონირებენ როგორც ბანალური და არაესთეტიკური გამოცდილებების სიმბოლოები. ურბანული მოდერნიზაციის

პროცესი დაკავშირებულია ციკლური დროის უარყოფასთან და აღწერილია როგორც დაცემის, დაკნინების, გადაგვარების ფაზა. პროტაგონისტი წარმოსახულია როგორც მსხვერპლი, რომელიც იძულებულია გაექცეს მოდერნიზაციით დაღდასმულ საზოგადოებას.¹²

კრიტიკოსთა საკმაოდ დიდი ნაწილი მიიჩნევს, რომ *მანჰეტენ ტრანსფერში* სწორედ იდილიური სამყაროს მოდელი დომინირებს, რასაც ისინი შემდეგი არგუმენტებით ასაბუთებენ: 1. რომანის ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟის, ჯიმი ჰერფისა და მანჰეტენის ურთიერთობა ქალაქიდან პერსონაჟის „იდილიური“ გაქცევით სრულდება, ხოლო კიდევ ერთი პერსონაჟი, სტენ ემერი, ქალაქური ცხოვრების ორომტრიალით თავმოებურებული და სულიერად გატეხილი, თავს იკლავს, რის საფუძველზეც ჯონ რენი ასკვნის, რომ მანჰეტენი ორივე პერსონაჟის ცხოვრებაში მხოლოდ „სატრანზიტო სადგურია“ (Wrenn 1961: 121); 2. ქალაქის ნეგატიური დახასიათება პერსონაჟების მიერ: „ეს საზარელი ქალაქი“ (“this horrible city”), „საზარელი არსებობა ამ ეპილეპტიკურ ქალაქში“ (“a miserable existence in this epileptic town”), „ეს ღვთისაგან დაწყევლილი ქალაქი“ (“this goddam town”) და სხვ; 3. ავტორისეული მეტაფორები, რომლებიც უკავშირდება ნინევიას, როგორც მითოსურ სიმბოლოს (ნინევია სიმბოლურად ზნეობრივ დეგრადაციას განასახიერებს).

მანჰეტენ ტრანსფერის ამგვარ „რომანტიკულ“ წაკითხვას არ ეთანხმება ბარტ კეუნენი, რომელიც, მართალია, ერთი მხრივ, აღიარებს ზემოჩამოთვლილი ელემენტების არსებობას ტექსტში,

12 მოდერნისტული ურბანული რომანის პროტაგონისტის პროტოტიპებად ითვლებიან, მაგალითად, გოეთეს ვერთერი, რომელიც დაცინის ქალაქური ცხოვრებისათვის დამახასიათებელ ბურჟუაზიულ უტილიტარიზმს, და მეთიუ ბრემბლი ტობიას სმოლეტის რომანიდან *ჰამფრი კლინკერის ექსპედიცია* (*The Expedition of Humphry Clinker*, 1771), რომელიც ერთდროულად მოხიბლული და დათრგუნულია ქალაქის ბრწყინვალეობითა და სიმახინჯით.

მაგრამ, მეორე მხრივ, მიიჩნევს, რომ რომანში რომანტიზმის ეს-თეტიკის მხოლოდ მკრთალი ნიშნები შეინიშნება და შეცდომა იქნებოდა, ამ მხატვრული სამყაროს საზღვრები მხოლოდ იდი-ლიური ქრონოტოპით შემოგვეფარგლა. მისი აზრით, ბიბლიურ კონტექსტსა თუ რომანტიკულ ლიტერატურაში ნინევია ამორა-ლურობის სიმბოლოა, დოს პასოსის ტექსტში კი ქალაქი უფრო სოციალური და ეთიკური სტანდარტების მოშლას, ფასეულობა-თა სისტემისაგან სუბიექტის გაუცხოებას უკავშირდება. „სწორედ დეგენერაციული პროცესების რეორიენტაცია ეგზისტენციალუ-რი პერსპექტივიდან“, - აღნიშნავს მკვლევარი, „აქცევს მანჰეტენ ტრანსფერს მოდერნისტულ რომანად. გარდა ამისა, დოს პასოსის მიერ აღწერილი კონფლიქტი ქალაქსა და ინდივიდს შორის გა-ცილებით უფრო ნაკლებადაა მითოსურად დამუხტული, ვიდრე რომანტიზმში. ქალაქი არ განასახიერებს ბოროტებას და გაცილე-ბით უფრო კონკრეტულ ყაიდაზეა წარმოსახული, იმის შესატყ-ვისად, რასაც მე დოკუმენტურ ქრონოტოპს ვუწოდებ“ (Keunen 2001: 423-424). ამრიგად, კეუნენის კონცეფციით, ქალაქისა და პიროვნების კონფლიქტი მოდერნისტულ რომანში საზოგადოდ და მანჰეტენ ტრანსფერში კერძოდ, რომანტიზმის ესთეტიკისაგან განსხვავებით, მნიშვნელოვანწილად, იმპერსონალურ/უნივერსა-ლურ-მითოსურიდან კონკრეტულ-ყოფით/პერსონალურ/ინდი-ვიდუალურ პლანშია გადატანილი. ფაქტობრივად, აქ კეუნენი ცდილობს, მანჰეტენ ტრანსფერს მიუსადაგოს უ. შარპისა და ლ. უოლოკის კონცეფცია, რომელიც მეორე მსოფლიო ომისშემდგომ რომანს ეხება. ამ კონცეფციით, ბიბლიური ჩარჩო, რომელიც მნიშ-ვნელოვანწილად განსაზღვრავდა ქალაქის მხატვრულ-ესთეტი-კურ გააზრებას თითქმის მთელი მე-19 საუკუნის განმავლობაში და მე-20 საუკუნის ადრეულ ეტაპზე, ახლაც (იგულისხმება მეო-რე მსოფლიო ომისშემდგომი პერიოდი - ი. ც.) ქმედითია, მაგრამ უფრო ინდივიდუალურ პლანში. ქალაქური ყოფის თვით ყველა-

ზე უფრო ფართოდ გავრცელებული და გაზიარებული ემბლემა-ბიც კი თანამედროვე ურბანულ ეპოსში ინდივიდის გაუცხოების, პიროვნული ბედის(წერის) სიმბოლოებად გადაიქცნენ (Sharpe & Wallock 1987: 28).

მანჭეტენ ტრანსფერის ქრონოტოპთა იერარქიაში კეუნენი იდილიურზე უფრო მნიშვნელოვნად დოკუმენტურ ქრონოტოპს მიიჩნევს, რომელიც დაკავშირებულია რეალისტური და ნატურალისტური რომანის ტრადიციასთან. რეალისტური რომანის სიუჟეტი ემყარება ახალგაზრდა პროტაგონისტის განვითარებას, რომელიც სოციალურ სამყაროსთან (რომელიც ხშირად ქალაქითაა სიმბოლიზებული) ბრძოლაში იწრთობა და სიმწიფეს აღწევს ან მარცხდება (იღუპება ან გარბის). კონფრონტაცია ქალაქსა და ინდივიდს შორის ხშირად ტრაგიკული კონფლიქტის ფორმას იძენს, რომელიც მეტწილად ამ უკანასკნელის მარცხით მთავრდება. ნატურალისტური რომანიც ინდივიდისა და საზოგადოების დაპირისპირებას გვიხატავს და გვიჩვენებს, თუ როგორ იბრძვის პროტაგონისტი სოციალურ კიბეზე აღმასვლისა და ურბანული გეტოსაგან თავდახსნისათვის. ეს ყოველივე, მეტ-ნაკლებად, არც ქალაქის რომანტიკული მხატვრული ინტერპრეტაციისათვის ყოფილა უცხო, თუმცა ქალაქის რომანტიკული რეპრეზენტაციისაგან განსხვავებით, რეალისტური და ნატურალისტური რომანის სტრუქტურა კონკრეტული დროით-სივრცითი კოორდინატებით განისაზღვრება. რომანტიკოსებისაგან განსხვავებით, ბალზაკი, ზოლა, თუ დიკენსი აქცენტს აკეთებენ არა იდილიურ თემურ ცხოვრებაზე თუ ქალაქისაგან გაქცევაზე, არამედ მოდერნიზაციასა და იმ კონკრეტულ სივრცეებზე, სადაც პროცესები ვითარდება. ამ ტიპის ქრონოტოპული ხატი იდილიური ქრონოტოპის შებრუნებული ვერსიაა: იგი არღვევს იდილიურ მსოფლგანცდასა და ფსიქოლოგიას, რომელიც არაადეკვატურია კაპიტალისტურ სამყაროში ... იხატება კაპიტალისტური ცენტრის მიერ პროვინციუ-

ლი იდეალიზმის განადგურების სურათი. რეალისტური რომანი კითხულობს შენობებს, ქუჩებს, ხელოვნების ნიმუშებს, ტექნოლოგიას და სხვა სოციალურ ორგანიზაციებს, როგორც ნიშნებს, რომლებიც ისტორიული განვითარების პროცესებზე მიგვანიშნებენ: ადამიანების ცვალებად ბუნებაზე, თაობათა და ეპოქათა ცვლაზე, კლასობრივ კონფლიქტებზე. სწორედ ამ ტიპის ქრონოტოპის აღსანიშნად შემოაქვს კეუნენს ტერმინი „დოკუმენტური ქრონოტოპი“. იდილიური ქრონოტოპისაგან განსხვავებით, იგი უფრო კულტურის დოკუმენტებს ეფუძნება, ვიდრე ბუნების ციკლურ პროცესებს. დოკუმენტები საფუძვლად უდევს სამყაროს ნატურალისტურ მოდელს არა იმდენად სოციალურ რეალობაზე მიმეტური მინიშნებების, არამედ უპირატესად იმის გამო, რომ კულტურის ისტორიის ილუსტრირებას ახდენენ. ჩვეულებრივ, დოკუმენტური ქრონოტოპის ისტორიით გაჯერებული სამყარო გლობალურ ისტორიულ პროცესებსაც გულისხმობს. დოს პასოსიც დაინტერესებულა გლობალური ისტორიული პროცესებით, თუმცა არა მხოლოდ იმიტომ, რომ მისი პროზა გამონაგონისა და დოკუმენტურის ოსტატურ შერწყმას წარმოადგენს, არამედ მეტწილად იმის გამო, რომ იგი არ გვიხატავს მანჰეტენს როგორც უბრალოდ პირქუშ კომმარს; პირიქით, მისი მიზანია, წარმოასახოს ქალაქი, როგორც ისტორიით გაჯერებული და დამუხტული სივრცე. ურბანული სივრცის ნატურალისტური დეტალიზაციის ფონზე¹³ მწერალი ქალაქის ცხოვრების სხვადასხვა ასპექტის თემატიზაციას ახდენს (ემიგრანტების განუწყვეტელი შემოდინება, საცალო თუ ბითუმად მოვაჭრეთა თუ კომერსანტთა ბიზნესი, უძრავი ქონების სააგენტოების საქმიანობა, მშენებლობა, არქი-

13 მკვლევარები დოს პასოსს უმნიშვნელოვანეს ფიგურად მიიჩნევენ ნატურალიზმის განვითარების საქმეში, განსაკუთრებით ნატურალისტური ფორმების ევოლუციის ბოლო ეტაპზე (Wrenn 1961: 126; Walcutt 1971: 81-85). რიჩარდ ლეანი მიიჩნევს, რომ დოს პასოსი წინ უსწრებს დეტერმინიზმის სოციო-ბიოლოგიურ მიმართულებას (Lehan 1998: 241).

ტექტურა, ხელოვნების (თეატრის) სამყარო და სხვ). მოკლედ, რომანი ქალაქის ცხოვრების დოკუმენტირებას წარმოგვიდგენს; ქალაქის მკვიდრთა ცხოვრების საშუალებით იგი გადმოგვცემს სინეკდოქურ ისტორიებს. დოს პასოსი იყენებს მე-19 საუკუნის რომანის სპეციფიკურ ტექნიკას, რომელიც ხაზს უსვამს პროტაგონისტისა და ქრონოტოპის დეტერმინისტულ ურთიერთობას (Keunen 2001: 424-427).

კეუნენი სამართლიანად აღნიშნავს, რომ მიუხედავად ამგვარი დეტერმინისტული ურთიერთობისა, ჯონ დოს პასოსის მიდგომა არც მხოლოდ წმინდად ნატურალისტური მეთოდით შემოიფარგლება. ნატურალისტურ რომანებს ხშირად თან ახლავს მზამზარეული ინტერპრეტაციები სოციოლოგიური და პოზიტივისტურ-ფილოსოფიური თეორიების საშუალებით, *მანჰეტენ ტრანსფერის* ინტერპრეტაცია კი უმეტესწილად მკითხველზეა მიმდობილი. ისევე როგორც სხვა მოდერნისტულ რომანებში, აქაც ხასიათები/პერსონაჟები სოციალურ თუ პათოლოგიურ პირობებზე კი არ დაიყვანება, არამედ კომპლექსურ ინდივიდებს წარმოადგენენ. აქ გადამწყვეტ როლს თამაშობს არა კონტრასტი ინდივიდსა და საზოგადოებას შორის, არამედ დაპირისპირება ფსიქოლოგიურ და სოციალურ პროცესებს შორის. პერსონაჟებს განსაზღვრავს არა მათი კონფლიქტი საზოგადოებასთან, არამედ მათი შინაგანი სამყარო. აქცენტი გადატანილია ცნობიერებაში მიმდინარე პროცესებზე, რაც ესთეტიზმის მემკვიდრეობას უკავშირდება. დოს პასოსი იყენებს დოკუმენტურ ქრონოტოპს, რათა ხორცი შეასხას კომპლექსურ ურთიერთმიმართებებს ინდივიდუალურ და სოციალურ სამყაროებს შორის. კაუზალური კავშირების დამყარება მკითხველს უწევს. მან თვითონვე უნდა მოახდინოს დოკუმენტური ქრონოტოპის ინტერპრეტაცია. ზოლასაგან განსხვავებით, რომელიც მისი თანამედროვეობის თითოეულ ასპექტს ცალკე რომანს უძღვნიდა, *მანჰეტენ ტრანსფერი* მეტონიმიური დო-

კუმენტების კომბინირებას ერთი რომანის ფარგლებში ახდენს. სხვადასხვა სინეკდოქეს შეპირისპირება განსხვავებულ ეფექტს იწვევს: იგი ქმნის შთაბეჭდილებას, რომ ისტორიული რეალობა, რომელსაც დოკუმენტური ქრონოტოპი გამოსახავს, აღარაა გასაგები. ისტორიას მანკეტენ ტრანსფერში აღარა აქვს ცენტრი თუ ტელეოლოგიური მიმართულება. ტექსტი ჯერაც დამუხტულია ისტორიული დროით, მაგრამ ისტორიის შინაარსის რეკონსტრუირება მკითხველს უწევს (Keunen 2001: 427).

სამყაროს მესამე მოდელს, რომელსაც მოდერნისტული რომანი მიმართავს, კუუნენი უწოდებს თვით-რეფერენციულ ქრონოტოპს. ამ ქრონოტოპის ცენტრალური ელემენტია სუბიექტური გამოცდილება ასეთი ქრონოტოპი დეკადენტურ ლიტერატურაში გვხვდება - სიმბოლისტურ პოეზიასა და ლირიკულ/პოეტურ პროზაში (ბოდლერი), დეკადენტურ რომანში (უაილდი, ჰიუსისმანსი), იმპრესიონისტულ პროზაში (გონკურები). რამდენადაც ეს ტექსტები სემანტიკურ მასალას სუბიექტის საზღვრებში მოაქცევს, მათ ქრონოტოპებს თვით-რეფერენციული შეიძლება ეწოდოს. სამყაროს ხატი დაყვანილია შთაბეჭდილებათა წყებაზე, რომლებიც მეხსიერებაში ინახება. შესაბამისად, სამყაროს ამ მოდელის დროით-სივრცითი სტრუქტურა სპეციფიკურ ხასიათს ატარებს: მის სივრცით კოორდინატებს განსაზღვრავს სუბიექტური დაკვირვება ან/და მოგონება, ხოლო ტემპორალურ პროგრესიას პერსონალური/პიროვნული ან ფიქტიური ბიოგრაფია განაპირობებს. სამყაროს ეს მოდელი მკვეთრად განსხვავდება რომანტიკული ქრონოტოპისაგან. ბახტინის მიხედვით, თანამედროვე ლიტერატურა უპირატესობას ანიჭებს 'ინტერიორიზებულ იდილას' ('interiorized idyll'). მკვლევარი ხაზს უსვამს რუსოს გადამწყვეტ როლს ამ თვალსაზრისით. რუსო არა მარტო ქმნის იდილიურ ლიტერატურულ სამყაროს, როგორც ყოველდღიურობის „მშვენიერი“ ასპექტების მიმეტურ რეპრეზენტაციას; იგი ცნობი-

ერად მიმართავს იდილიურის თემატიზაციას სუბიექტურ კონსტრუქციად, „იზოლირებული ინდივიდუალური ცნობიერების“ შემადგენელ მასალად (Bakhtin 1990: 230).¹⁴ ამ პროცესში სივრცე ხშირად კარგავს თავის „ბუნებრივ“ და ციკლურ ხასიათს და გზას უხსნის დაკვირვებისა და გახსენების/მოგონების განმეორებადი ფსიქიკური პროცესების შინაგან ციკლურობას. თუ რეალისტურ მხატვულ ნაწარმოებში პროტაგონისტი ყალიბდება და იწრთობა ქალაქთან ურთიერთზემოქმედების გზით, დეკადენტურ ურბანულ რომანში ქალაქთან კონფრონტაცია შემოზღუდულია მოხეტიალე სულის დაკვირვებებითა და ფსიქოლოგიური პროცესებით. დეკადენტური რომანის სივრცითი ხატოვანების სპეციფიკა ისაა, რომ მწერალი რომანის მოქმედებისაგან მოწყვეტილ სივრცით ხატებს კი აღარ ქმნის, არამედ იყენებს აღწერებს პერსონაჟის მენტალური პროცესების გადმოსაცემად. კეუნენის მიხედვით, დოს პასოსს სწორედ ამ ტექნიკის საშუალებით შეაქვს კორექტივი რეალისტურ-ნატურალისტური მეთოდის დეტერმინიზმში (Keunen 2001: 428).

თვით-რეფერენციული ქრონოტოპი მანჰეტენ ტრანსფერში ხშირად დოკუმენტურ ქრონოტოპს ერწყმის; გვხვდება ისეთი შემთხვევებიც, როცა იგი სრულიად დამოუკიდებლად, იზოლირებულად არსებობს, რაც უპირატესად განსხვავებულია ქალაქის იმპრესიონისტულ სურათ-ხატებში. იმპრესიონისტული დაკვირვებები ასაზრდოებს პროტაგონისტის შინაგან რეფლექსიებს. მწერალი არ აცალკევებს ქალაქის მატერიალურ სამყაროს პერსონაჟთა ფსიქოლოგიური სამყაროსაგან და, პირიქით, მჭიდროდ აკავშირებს მათ ერთმანეთთან.

14 თუ ადრე იდილია პროტაგონისტს იდილიურ ქრონოტოპში განათავსებდა, რუსო ქმნის იზოლირებულ პერსონაჟებს „შინაგანი პერსპექტივიდან“ (Bakhtin 1990: 231). ასე რომ, ბერგსონისეული „ჩაშინაგნება“ (‘inward turn’), რომელსაც ლეანი მოდერნიზმს უკავშირებს (Lehan 1998: 70-82), გაცილებით უფრო ძველ ლიტერატურულ ფორმებშიც გვხვდება.

კრიტიკოსთა უმრავლესობა მიიჩნევს, რომ სამყაროს დეკადენტური მოდელი მოდერნისტული რომანის ერთ-ერთი ძირითადი ქრონოტოპია.¹⁵ განსხვავებულ მოსაზრებას გამოთქვამს ბარტ კუუნენი, რომელიც ამტკიცებს, რომ ცნობიერების ფორმები ('the modes of consciousness') მანკეტენ ტრანსფერში არ არის მთლიანად თვით-რეფერენციული, ვინაიდან ისინი უპირატესად მაინც რეალურ სამყაროს უკავშირდებიან. ამის მიზეზი, კუუნენის მიხედვით, ისაა, რომ დოს პასოსის ძირითადად დაინტერესებულია ცნობიერების იმ ფორმებით, რომლებიც მჭიდროდაა დაკავშირებული თანადროულ ვითარებასთან. ის ყურადღებას ამახვილებს ინდივიდის მდგომარეობასა და გამოცდილებაზე მასებთან მიმართებაში, წყვეტს ფლანერის¹⁶ აშკარად თვით-რეფერენციულ დაკვირვებებს ემპირიული სამყაროს თანამედროვე და სოციალურ ასპექტებზე მინიშნებებით (Keunen 2001: 430).

დოს პასოსის კონცეფციით, ადამიანის მდგომარეობა სამყაროში მხოლოდ ეგზისტენციალური კრიზისით კი არ განისაზღვრება, არამედ უპირატესად ცნობიერებისა და სოციალური პროცესების ურთიერთქმედებით. მწერალი ხშირად აგვიღწერს მისი პერსონაჟების მგზავრობის მარშრუტებს, რომლებსაც გადაკვეთს პერსონაჟთა დიალოგები და წყვეტს ვიზუალური თუ აუდიო შთაბეჭდილებების აღწერები. სხვაგვარად, ეს აღწერები არც ობიექტურია და არც სუბიექტური; შედეგად, ქალაქის ხატი, რომელიც წარმოუდგება მკითხველს, უაღრესად ფრაგმენტულია

15 ამ საკითხის შესახებ უფრო ვრცლად იხ. ასტრადურ ეისტეინსონის წიგნში *Concept of Modernism*, სადაც საუბარია „მოდერნისტული ხელოვნების ჩაკეტილ სამყაროებზე“ (Eysteinnsson 1990: 10).

16 ფლანერი (Flâneur) - ქალაქში უსაზღვროდ მოხეტიალე განათლებული ადამიანი, განზე გამდგარი, განაპირებული დამკვირვებელი, რომელიც დისტანციიდან აკვირდება გარემოს. ამ საკითხთან დაკავშირებით იხ. რ. ლეანის წიგნი (Lehan 1998: 74; ასევე შდრ. დენდის/დენდიზმის ლეანისეული დახასიათება, იქვე, 75)).

და შეუძლებელია მას „დოკუმენტური“ ეწოდოს, ვინაიდან იგი მჭიდროდაა დაკავშირებული პერსონაჟების ინდივიდუალურ პერცეფციასთან. უფრო მეტიც, ასევე შეუძლებელია ქალაქის ინტერპრეტირება როგორც სუბიექტური პროექციისა, რადგან მთხრობელი აშკარად ერევა პერსონაჟთა ცნობიერების დინებაში თანადროულობის ყოველდღიურ გამოცდილებაზე მინიშნებებით (მატარებლის რახრახი, მანქანების ღმუილი, ეტლების ჭრიალი, პოპულარული სიმღერები საცეკვაო დარბაზში, საგაზეთო სათაურები, ურბანული მომხმარებლური საზოგადოების სიმბოლოები და ა. შ.). ამ ნარატიული ტექნიკის საშუალებით დოს პასოსი არც სუბიექტურ იდენტობაზე აკეთებს აქცენტს და არც დოკუმენტურ რეალობაზე, არამედ სუბიექტურ პერცეფციებსა და თანამედროვე სამყაროს ყოველდღიურ დინამიკაზე ერთდროულად, უფრო ზუსტად კი, მათ ურთიერთქმედებაზე. კიდევ ერთი სტრატეგია, რომელსაც დოს პასოსი იყენებს დეკადენტურ-ესთეტიკურ გამოცდილებათა რელატივიზაციისათვის, ტექსტის მაკროსინტაქსურ დონეზე მჟღვანდება. ეს სტრატეგია საშუალებას აძლევს მწერალს, რომ ფიქციონალური ნიუ იორკი მკითხველმა არ აღიქვას ქალაქის მისეულ ან რომელიმე მთავარი პერსონაჟისეულ წარმოსახვით ხატად. ტექსტის მთლიანი სტრუქტურა შეუძლებელს ხდის ერთი რომელიმე პერსონაჟის ინდივიდუალური სამყაროს მოაზრებას რომანის ცენტრალურ სამყაროს მოდელად (Keunen 2001: 430-431).

პოსტრომანტიკული ესთეტიკის ბოლო, მეოთხე სამყაროს მოდელი, რომელიც, კეუნენის მიხედვით, მანჰეტენ ტრანსფერში გვხვდება, ავანგარდულმა მიმდინარეობებმა/ადრეულმა მოდერნიზმმა განავითარა. ამ მოდელის სივრცით და დროით განზომილებებს ახასიათებს წყვეტილობა. ამ სამყაროში ორდინარული ემპირიული დაკვირვების სივრცითი და დროითი უწყვეტობა დარღვეულია. ყოველდღიურ პერცეფციაში ერთმანეთის მომ-

დევნო სივრცითი შთაბეჭდილებები დაკავშირებულნი არიან კა-
უზალური ურთიერთმიმართებებით, რომლებიც პროეცირებუ-
ლია დროის უწყვეტ ღერძზე, ჰიპერრეალისტურ ქრონოტოპში კი
საქმე გვაქვს რეალობის ფრაგმენტების უადრესად კომპლექსურ
და დინამიკურ რეაარანჟირებასა თუ კომბინირებასთან. ავანგარ-
დული ქრონოტოპი განასხეულებს არა რეალურ სამყაროს, არა-
მედ რეალობის ფრაგმენტების ხელოვნურ კოლაჟს. ესაა მონტა-
ჟის ექსტრაორდინარული, ჰიპერრეალური პერცეფციის სამყარო.
ჰიპერრეალურ ქრონოტოპს ახასიათებს სხვადასხვა ელემენტის
სიმულტანური ან კვაზი-სიმულტანური პრეზენტაცია. ცენტრა-
ლური კონცეპტია *tempo*. ამ კონტექსტში *სისწრაფის/სიჩქარის*
ტოპსი დაკავშირებულია ქალაქის ჰიპერთანამედროვე ასპექ-
ტებთან, განსაკუთრებით კი ინდუსტრიული და კომერციული
მეტროპოლისის პოტენციალთან, წარმოქმნას ჰიპერრეალური
ინტენსიურობა; ურბანულ გარემოს განუსაზღვრელი დინამიკუ-
რი პოტენციალი გააჩნია, ვინაიდან მისი მრავლობითობა, აჩქარე-
ბული ტემპი და ნაირგვაროვნება ცდება გამოცდილების ჩვეული
ფორმების ფარგლებს ან მათ არაადეკვატურად აქცევს. მაგალი-
თად, შეუძლებელი ხდება მყარი სივრცითი კოორდინატების
დაფუძნება თანამედროვე საგზაო მოძრაობის შუაგულში. ავან-
გარდისტი ხელოვანი, შლის რა სივრცეს დაკვირვებათა სწრაფ
მონაცვლეობად თუ თანამიმდევრობად, გვთავაზობს დესპატი-
ლიზებულ სამყაროს ან სამყაროს, სადაც ექსტრაორდინარული,
ქაოტური სივრცეებია ინტენსიფიცირებული. *მანჰეტენ ტრან-
სფერში* ავანგარდული მიმდინარეობებით, კერძოდ ექსპრესიო-
ნიზმითა და უნანიმიზმით¹⁷, შთაგონებული ორგვარი ტექსტები

17 უნანიმიზმი ('unanimism') - მიმდინარეობა ფრანგულ ლიტერატურაში,
წარმოიშვა XX საუკუნის პირველ ათწლეულში; მისი მიმდევრები
სინამდვილის მართალი ასახვისა და სტილის უბრალოებისაკენ
ისწრაფოდნენ. ფუძემდებელია ჟიულ რომენი, რომლის ნამდვილი სახელი
და გვარია ლუი ანრი ფარიუელი.

გვხვდება: რაფსოდული ტექსტები, რომლებითაც იწყება ყოველი თავი და ცნობიერების ნაკადის პასაჟები. ზოგიერთი თავის ლირიკული დასაწყისი, როგორებიცაა, მაგალითად, “Steamroller” და “Nineveh”, ჰიპერრეალურ ქრონოტკვს წარმოქმნის, სადაც კავშირის უქონელი სივრცითი ელემენტები ისეა კონცენტრირებული, რომ შეუძლებელია მათი ჩვეულებრივი სივრცითი აღქმა. იგივე მოვლენასთან გვაქვს საქმე იმ პასაჟებში, სადაც ცნობიერების ნაკადის ტექნიკაა გამოყენებული ურბანული გამოცდილების ინტენსივობის ასაღწერად. მაგალითად, სტენ ემერის თვითმკვლევლობის სცენა დაკვირვებათა და რეფლექსიათა კომპლექსურ შერწყმას წარმოადგენს. ანალოგიურად, ერთ-ერთ ეპიზოდში ჯიმი ჰერფის ცნობიერება შთაინთქმება უკიდურესად დეფორმირებულ ურბანულ პერცეფციაში. მართალია, ეს პასაჟები ემყარება მთელ რიგ მიმეტურ რეფერენციებს, მაგრამ პერცეპცია იფილტრება პერსონაჟთა ასოციაციებში. კეუნენი მიიჩნევს, რომ, საბოლოო ჯამში, ეს პასაჟები, მიუხედავად ჰიპერრეალისტური წარმოსახვის ზეგავლენისა, არ არის ისეთივე რადიკალური, როგორც ანალოგიური პასაჟები ექსპრესიონიზმში, უნანიმიზმში თუ ფუტურიზმში. რაფსოდული შესავლები, მაგალითად, მკვეთრად ესთეტიზებულია: მათი ვიზუალური სენსუალობა ძალიან მიაგავს ძმები გონკურების იმპრესიონისტულ ტექნიკას. მიუხედავად იმისა, რომ ქალაქის აღწერებში აშკარად შესამჩნევია დესპატიალიზაცია და დინამიზმი, ზოგჯერ რომანი აშკარად ამჟღავნებს სენსორული ესთეტიზაციის ტენდენციას. კეუნენი ასკვნის, რომ ორი - ჰიპერრეალური და თვით-რეფერენციული - წარმოსახვიდან დოს პასოსის არც ერთს არ ირჩევს. უფრო მეტიც, ის ცნობიერების ნაკადის ტექნიკას არ იყენებს ექსკლუზიურად ჰიპერრეალური რეპრეზენტაციებისათვის და ზოგიერთ შემთხვევაში ეს ტექნიკა სამყაროს თვით-რეფერენციული მოდელის, გაუცხოებული ცნობიერების გამოსახვას ემსახურება. და, რაც მთავარია, პერსონაჟ-

თა ასოციაციების ჯაჭვის ელემენტები ისტორიით გაჯერებული და დამუხტულია. ავანგარდისტული მიმდინარეობების თუ ესთეტიზმის წარმომადგენლები თავიანთ ქმნილებებს „ცლიან“ ისტორიისაგან, მანჰეტენ ტრანსფერი კი ცნობიერებაში მიმდინარე პროცესებს ისტორიული გამოცდილებით მუხტავს (Keunen 2001: 431-433).

ამრიგად, ბარტ კუუნენი მანჰეტენ ტრანსფერში გამოყოფს ოთხი ტიპის ქრონოტოპს - იდილიურს, დოკუმენტურს, თვით-რეფერენციულს და ჰიპერრეალისტურს - და მათ შორის არსებულ კომპლექსურ ურთიერთმიმართებებს იკვლევს; იგი ასევე გვთავაზობს მოდერნისტული (ცხადია, ძირითადად მანჰეტენ ტრანსფერის მაგალითზე) და მოდერნიზმამდელი (ძირითადად პოსტ-რომანტიკული) რომანის შედარებით-ტიპოლოგიურ ანალიზს ამ თვალსაზრისით. მკვლევარის ძირითადი დებულებები და დასკვნები მოკლედ შეიძლება ასე ჩამოყალიბდეს:

1. თითქმის ყველა თანამედროვე რომანს, მოდერნიზმის ეპოქიდან მოყოლებული, საფუძვლად უდევს პოლიქრონოტოპია, რასაც განაპირობებს მოდერნისტული წარმოსახვის ექსტრაორდინარული ჰეტეროგენულობა; კერძოდ, მოდერნისტულ რომანში, და მანჰეტენ ტრანსფერში, როგორც მოდერნისტული ურბანული ეპოსის ნიმუშში, თანაარსებობს პოსტ-რომანტიკული ლიტერატურის ოთხი ძირითადი ე.წ. „ყოვლისმომცველი ქრონოტოპი“, ანუ სამყაროს ფუნდამენტური ტექსტუალური ხატი, რომლებიც არა მარტო უპირისპირდებიან, არამედ იმავდროულად განსაზღვრავენ ერთმანეთს და კომპლექსურ ურთიერთმიმართებებს ამყარებენ;

2. მართალია, პოლიქრონოტოპია, როგორც ბახტინმა აჩვენა, საზოგადოდ დამახასიათებელია რომანისათ-

ვის და, უფრო მეტიც, მხატვრული ტექსტი ქრონოტოპების ბრძოლის ველს წარმოადგენს, სადაც ერთ-ერთი ქრონოტოპი ცდილობს „იბატონოს“ სხვებზე, მაგრამ თუ მოდერნიზმამდე ტექსტებში, როგორც წესი, ერთი რომელიმე ტიპის პროტაგონისტი და ქრონოტოპი დომინირებდა, დოს პასოსის ურბანულ ეპოსში რამდენიმე ტიპის გმირი და ქრონოტოპი თანაბრად თანაარსებობს;

3. პრემოდერნისტულ ტექსტებში, ჩვეულებრივ, შესაძლებელია განისაზღვროს, თუ სამყაროს რომელი კონკრეტული ტექსტუალური მოდელი ამყარებს ჰეგემონიას, ხოლო მოდერნისტულ ტექსტებში, და საერთოდ, I მსოფლიო ომის შემდგომ შექმნილ ლიტერატურაში, ფაქტობრივად, ძალიან რთულია, თუ შეუძლებელი არა, დადგინდეს რომელი 'ყოვლისმომცველი ქრონოტოპი' დომინირებს ნარატივში;

4. მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურას, როგორც წესი, ახასიათებს სამყაროს მხატვრული მოდელების რადიკალური პლურალიზმი; ამიტომაც არ არის სწორი მოდერნისტული ტექსტების ანალიზისას კვლევის დიაპაზონის დავიწროება და შემოფარგვლა სამყაროს მხოლოდ ერთი მოდელით და აუცილებელია ერთი მხატვრული მთელის ფარგლებში არსებული სხვადასხვა სამყაროს მოდელის კომპლექსურ ურთიერთმიმართებათა კვლევა;

5. მანჰეტენ ტრანსფერი არ აკეთებს მკვეთრ არჩევანს მასში განსხეულებულ ოთხ ესთეტიკურ პარადიგმას, სამხაროს ოთხ მოდელს, ოთხ ქრონოტოპულ ხატს შორის; დოს პასოსი ან ჰიბრიდულად იყენებს მათ, ან ერთმანეთს უპირისპირებს ძველი ყაიდის და ახალ სამყაროს მოდე-

ლებს. მოკლედ, მანჰეტენ ტრანსფერი მექანიკურად კი არ იღებს წარსულის მხატვრულ-ესთეტიკურ პარადიგმებს, არამედ ახდენს მათ შემოქმედებით გადამუშავებას და მოდიფიცირებას ზოგადმოდერნისტული ესთეტიკის კონტექსტში; გარდა ამისა, რომანი იყენებს მაკროსინტაქსურ ტექნიკას, რაც შეუძლებელს ხდის რომელიმე ერთი ქრონოტოპის დომინირებას;

6. მანჰეტენ ტრანსფერის მონტაჟზე დამყარებული სტრუქტურა, პოლიქრონოტოპიის რადიკალიზაციას ახდენს, რაც ყველაზე მკაფიოდ გამოხატულია იმ პერსონაჟთა სიმრავლეში, რომლებიც სწრაფად გადინაცვლებენ სამყაროს ერთი მოდელიდან მეორე, საპირისპირო/მოქიშპე მოდელში. თუ გავითვალისწინებთ პერსონაჟთა სიმრავლეს და ყოვლისმომცველი სიუჟეტური სტრუქტურის არარსებობას, ეს ტექნიკა ავტომატურად ქმნის პლურალისტურ სამყაროს. მანჰეტენ ტრანსფერის კომპოზიციაში მონტაჟის ტექნიკის საშუალებით ერთმანეთთან კავშირის უქონელი ელემენტები ჩამონტაჟებულია ნარატივის განვითარების ხელოვნურ უწყვეტობაში/კონტინუუმში. სამყაროს სხვადასხვა მოდელი უპირისპირდება, უახლოვდება და თანხვდება ერთმანეთს რომანის კონსტრუქციაში, რაც სამყაროს კომპლექსურობას წარმოაჩენს. ეს არ არის ქაოტური კომპლექსურობა, არამედ ინდივიდების, მოქმედებების, დაკვირვებებისა და სიტუაციების რთული ქსელია. სადაც ქრონოლოგია ირღვევა, ცნობიერება აწესრიგებს მასალას, ქრონოლოგიის კანონები კი სწორედ ცნობიერების მნიშვნელობის ხაზგასასმელად ირღვევა;

7. აშკარაა, რომ მონტაჟის კინემატოგრაფიულმა ტექნიკამ დიდი ზეგავლენა იქონია დოს პასოსის პოეტიკაზე.

ეს მოდერნისტული ტენდენცია მჭიდროდ უკავშირდება გენიოსის კულტის დაკნინებას - მე-20 საუკუნეში მწერალი აღარ გვევლინება სამყაროს ფარულ კანონზომიერებათა ბრძენ მცოდნედ თუ პროფეტად, რომელსაც შეუძლია მკითხველს სამყაროს ერთადერთი უზენაესი და უტყუარი მოდელი შესთავაზოს. აქედან - ქრონოტოპთა სიმრავლე ლიტერატურულ ნაწარმოებში. ამგვარ კულტურულ სიტუაციაში მოდერნისტული მონტაჟი ფუნქციონირებს როგორც მითის „ანტიდოტი“, არა მხოლოდ იმ მითებისა, რომლებსაც ყოველდღიურ ცხოვრებაში ვხვდებით, არამედ იმ მითებისა, რომლებიც ლიტერატურაში მოიძვება. ნატურალიზმი იყენებს დეტერმინიზმის იდეას როგორც მითოსურ კონსტრუქციას, რათა თანამედროვე კაცობრიობა განკურნოს ისეთი მითებისაგან, როგორიცაა „ამერიკული ოცნება“; ესთეტიზმი იყენებს ხელოვანი-პროფეტის სახეს მოდერნიზაციის პროცესების წინააღმდეგ საბრძოლველად; მოდერნიზმი არ იყენებს ალტერნატიულ მითებს თანამედროვეობის მითების გასანადგურებლად. პირიქით, ის მიმართავს მეთოდს, რომელიც საშუალებას აძლევს მკითხველს ეჭვი შეიტანოს მის საკუთარ რეპრეზენტაციებში, შეხედოს მათ, როგორც უბრალო კონსტრუქციებს. დოს პასოსის მოდერნისტული რომანი-მონტაჟი შეგვიძლია განვიხილოთ როგორც მცდელობა, თანამედროვეობის კულტურული ხატების მომაკვდავი ფრაგმენტებიდან აიგოს სამყარო, რომელიც ისეთივე კომპლექსურია, როგორიც ჩვენი საკუთარი.

რა თქმა უნდა, ამ წერილის ფარგლებში ჩემს მიზანს არ წარმოადგენს ბარტ კუუნენის უაღრესად საინტერესო და საგულისხმო, უფრო მეტიც, მე ვიტყვოდი, საეტაპო მნიშვნელო-

ბის ნაშრომის დეტალური ანალიზი, მისი დადებითი მხარეებისა თუ ხარვეზების წარმოჩენა¹⁸; ყურადღებას შევაჩერებ მხოლოდ რამდენიმე მომენტზე, რომელსაც არსებითი მნიშვნელობა აქვს შემდგომი მსჯელობისათვის:

1. კეუნენის კონცეფციის თანახმად, ქალაქისა და პიროვნების კონფლიქტი მოდერნისტულ რომანში საზოგადოდ და მანკეტენ ტრანსფერში კერძოდ, რომანტიზმის ესთეტიკისაგან განსხვავებით, მნიშვნელოვანწილად, იმპერსონალურიდან და უნივერსალურ-მითოსურიდან კონკრეტულ-ყოფით, პერსონალურ და ინდივიდუალურ პლანშია გადატანილი. ფაქტობრივად, აქ კეუნენი ცდილობს, მანკეტენ ტრანსფერს მიუსადაგოს უ. შარპისა და ლ. უოლოკის ზემოთ განხილული კონცეფცია, რომელიც მეორე მსოფლიო ომისშემდგომ რომანს ეხება. კეუნენის ეს მცდელობა, ჩემი აზრით, არ უნდა იყოს მთლად გამართლებული, ვინაიდან იგი არ ითვალისწინებს ორი სრულიად განსხვავებული კულტურულ-ისტორიული და ლიტერატურული ეპოქის - მაღალი მოდერნიზმისა და პოსტმოდერნიზმის - ზოგადესთეტიკურ-პოეტოლოგიურ თუ კონცეპტუალურ-მსოფლმხედველობრივ ტენდენციებსა და პარადიგმებს. საქმე ისაა, რომ მოდერნისტულ მხატვრულ-ესთეტიკურ ცნობიერებაში დაახლოებით 1930-იან წლებამდე - გვიანდელ მოდერნიზმამდე - „ესთეტიკური წესრიგის“ დისკურსი პრევალირებს და კულტურული მენტალობის მაგისტრალური გეზი ნეომითოლოგიზმია: მაღალი მოდერნიზმი აპელირებს მითით

18 აქვე დავძენ, რომ კეუნენის მსჯელობის მაგისტრალური მიმართულება და მისი ზოგადი დასკვნების ძირითადი ნაწილი ჩემთვის, როგორც ლიტერატურული მოდერნიზმის მკვლევარისათვის, აბსოლუტურად მისაღებია.

როგორც ეპისტემოლოგიური, ასევე რელიგიურ-პოლიტიკური თვალსაზრისითაც, რაც ხელოვანს საშუალებას აძლევს, ესთეტიკურად მოაწესრიგოს დესაკრალიზებული, ფრაგმენტირებული ფაქტები, საკრალური მნიშვნელობით დატვირთოს და მხატვრულ მთლიანობად გარდაქმნას ისინი; ამის საპირისპიროდ, გვიანდელი მოდერნიზმისა და პოსტმოდერნიზმისათვის დამახასიათებელია ანტიმითიური, პესიმისტური პოზიტივიზმი, რომელიც ცნობს ფაქტების გარდუვალობას და ხელუხლებლად ტოვებს მათ მრავლობითობას, წინასწარვე უარყოფს ნებისმიერ ესთეტიკურ წესრიგს ცხოვრებაში, ხელოვნებასა თუ პოლიტიკაში.¹⁹ ის ფაქტი, რომ მანჰეტენ ტრანსფერის მხატვრული სამყარო ნაკლებად ენათესავება რომანტიზმის ესთეტიკას, ხოლო იდილიური ქრონოტოპი არ წარმოადგენს არც დომინანტურ და, მითუმეტეს, არც ერთადერთ ყოვლისმომცველ ქრონოტოპს ან, სხვაგვარად, სამყაროს ფუნდამენტურ ტექსტუალურ ხატს რომანში, არ ნიშნავს იმას, რომ ქალაქის ფიქციონალური ხატი „ნაკლებადაა მითოსურად დამუხტული“; უბრალოდ აქ საქმე გვაქვს რომანტიკულისაგან თვისობრივად განსხვავებულ მითოპოეტიკურ ხატთან;

2. მკვლევარს ძალიან ვიწროდ ესმის „მითის“ ცნება და მას განიხილავს, მხოლოდ როგორც მითოსურ-კოლექტიური, სინთეზური (და არა ანალიტიკური) ცნობიერების მიერ სინამდვილედ/ჭეშმარიტებად აღქმულ ხელოვნურ, ილუზორულ სოციალურ-პოლიტიკურ და კულტურულ კონსტრუქციას, მასობრივი, მომხმარებ-

19 ამ საკითხის შესახებ უფრო ვრცლად იხ. ი. ცხვედიანის წერილი „წმინდა“ რომანი და ‘ეპიკური’ რომანი: მოდერნისტული რომანის ორი შესაძლებლობა“ (ცხვედიანი 2006 (გ): 7-28).

ლური ცნობიერებისათვის თავსმოხვეულს, რომელიც ხელოვანმა უნდა „ამხილოს“ და „გაანადგუროს“ (მაგ., „ამერიკული ოცნების“ მითოსური იდეა); სინამდვილეში, მოდერნისტული ნეომითოლოგიზმის დაყვანა „თანამედროვე მითების“ „ამოყირავების“ ნეგატიურ ფუნქციაზე და ტერმინ „მითის“ შინაარსის ასეთი დავიწროვება სრულიად გაუმართლებელია; საქმე ისაა, რომ მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკის ფარგლებში გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანია მხატვრული აზროვნების რემითოლოგიზაციის ურთულესი, კომპლექსური და წინააღმდეგობრივი პროცესი, რომელიც ნაირგვარ ფორმებს იძენს მოდერნისტულ ლიტერატურაში, ტრადიციული მითოლოგიური სიუჟეტებისა და სახეების ინდივიდუალური მხატვრული რეინტერპრეტაცია და ტრანსფორმაცია-მოდულიზაცია იქნება ეს, ცალკეული არქეტიპებისა და მითოლოგემების აქტუალიზაცია, მითის გათანამედროვეება, პაროდირება და ტრავესტირება, თუ ანტიმითის შექმნა. მანკეტენ ტრანსფერში მონტაჟი ვერ იქნება მითის „ანტიდოტი“ სწორედ იმიტომ, რომ, როგორც თავად კუენენი აღნიშნავს, დოს პასოსის ეს მოდერნისტული რომანი-მონტაჟი შეგვიძლია განვიხილოთ როგორც მცდელობა, თანამედროვეობის კულტურული ხატების მომაკვდავი ფრაგმენტებიდან აიგოს სამყარო, რომელიც ისეთივე კომპლექსურია, როგორც ჩვენი საკუთარი, რაც სრულიად წარმოუდგენელია მითოსის, როგორც მაორგანიზებელი საწყისისა თუ პრინციპის, ტექსტში შემოტანის გარეშე; სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მონტაჟის, ისევე როგორც მითოსის, ფუნქცია უნიფიკაციაა და არა ფრაგმენტაცია; ამ თვალსაზრისით მონტაჟიც და „მითოსური მეთოდიც“ ერთი და იმავე მხატვრულ-ესთეტიკური ამოცანის - ტექ-

სტუალური ქაოსის ესთეტიკურ წესრიგად გარდაქმნის - გადაჭრას ემსახურება;

3. კეუნენი *მანჰეტენ ტრანსფერში* (და ზოგადად, მოდერნისტულ რომანში) განარჩევს ოთხ 'ყოვლისმომცველ ქრონოტოპს', ოთხ ქრონოტოპულ ხატს, სამყაროს ოთხ ფუნდამენტურ ტექსტუალურ მოდელს, რომელთაგან სამი მოდერნიზმმა პოსტრომანტიკული ლიტერატურული ფორმებიდან თუ ტრადიციებიდან იმემკვიდრა და საკუთარი ესთეტიკის ყაიდაზე გარდასახა, ხოლო მეოთხე - ჰიპერრეალისტური ქრონოტოპი - თვით მოდერნიზმის ესთეტიკის ფარგლებში, უფრო ზუსტად იმ მხატვრული ცნობიერების აქტივობის შედეგად ჩამოყალიბდა, რომელიც ავანგარდისტულ მიმდინარეობებს/ადრეულ მოდერნიზმს უკავშირდება; მკვლევარი არაფერს გვეუბნება დროისა და სივრცის მხატვრული მოდელირების იმ ფორმაზე, რომელიც *საკუთრივ მაღალი მოდერნიზმის* ლიტერატურული ესთეტიკის ფარგლებში შეიქმნა, სამყაროს იმ ქრონოტოპულ კონფიგურაციაზე, რომელიც ცენტრალურია მაღალი მოდერნიზმის და, საბოლოო ჯამში, მთლიანად მოდერნიზმის მხატვრულ-ესთეტიკური დისკურსისათვის და რომელიც სპეცილურ ლიტერატურაში მითოპოეტუკური ქრონოტოპის სახელწოდებითაა ცნობილი. მაღალი მოდერნიზმის ამ *უნივერსალური ქრონოტოპული ხატის* გათვალისწინების გარეშე კი შეუძლებელია იმის ცალსახად მტკიცება, რომ მოდერნისტული რომანის პოლიქრონოტოპული სტრუქტურის იერარქიაში არც ერთი 'ყოვლისმომცველი ქრონოტოპი', სამყაროს არც ერთი ფუნდამენტური მხატვრული მოდელი არ დომინირებს და საქმე გვაქვს ამგვარი მხატვრული მოდელების პრინ-

ციპულ პლურალიზმთან ანუ, სხვაგვარად, რადიკალურ პოლიქრონოტოპიასთან.

...

მინც რას ნიშნავს „მითოპოეტიკური ქრონოტოპი“? ვნახოთ, რას წერს ამის შესახებ თემურ კობახიძე:

„შინაგანი“ დრო და სივრცე ნებისმიერი ტრადიციული, მე-19, ან თუნდაც მე-20 საუკუნის ნაწარმოებისათვის აპრიორული კატეგორიებია. ამგვარი ნაწარმოების შექმნისას, ავტორი ინტუიტიურად „ათავსებს“ თავის ნარატივს გარკვეულ სივრცე-დროში, ანუ აღწერს „ამბავს“, რომელიც თავისთავად, რაღაც სივრცესა და დროში ხდება, იმიტომ, რომ სივრცე-დროის გარეშე ის უბრალოდ, ვერ მოხდებოდა. მისგან განსხვავებით, მოდერნიზმში დრო და სივრცე გაცნობიერებული პოეტიკის საშუალებებია, სამყაროს მოდელირების ინსტრუმენტი, ავტორის შემოქმედებითი „ლაბორატორია“, სადაც ის სივრცესა და დროზე ექსპერიმენტს ატარებს და მათ იმ სახით წარმოაჩენს, რა სახითაც სურს თავისი მხატვრულ სამყაროს წარმოჩენა. როგორც წესი, ამ მინი-სამყაროში სივრცე მკაფიოდ არის შემოფარგლული, დრო შედედებული ან სულაც შეჩერებულია, ხოლო „შიგ“ მიმდინარე მოქმედების ტემპი ან უსასრულოდ მდორე, ან უსაზღვროდ ინტენსიური, ან გაუთავებლად განმეორებადია. სამყაროს ამგვარი მოდელი კი არ „ასახავს“ რეალობას, როგორც ამას დრომოჭმული ფსევდოესთეტიკური კლიშე გვამცნობს, არამედ გარდასახავს მას ნაწარმოების მხატვრულ რეალობად - ისეთად, როგორადაც ის ავტორის მიერ არის ჩაფიქრებული. სამყაროს ამგვარ მინი-მოდელს წარმოადგენს ჯოისის დუბლინი, კაფკას კოშკი და მიმდებარე სოფელი, ფოლ-

კნერის იოკნაპატოფა, ჰესეს კასტალია, მანის მაღალმთიანი სანატორიუმი ბერგჰოფი, ელიოტის „უშენი ადგილი“ (უნაყოფო მიწა), მოგვიანებით შექმნილთაგან - მარკესის მაკონდო და სივრცე-დროის კიდევ რამდენიმე სხვა, უაღრესად მრავლნიშნადი ხატი, რომელიც სპეციალურ ლიტერატურაში მითოპოეტიკური ქრონოტოპის სახელწოდებით არის ცნობილი“ (კობახიძე 2015: 20-21).

ამ ჩამონათვალს მე დავამატებდი ჯონ დოს პასოსის ნიუ იორკს/მანჰეტენს, როგორც სამყაროს მინი-მოდელს, „უაღრესად მრავალნიშნად ხატს“, სადაც თხრობის სტრუქტურის ფრაგმენტაციის მეოხებით თხრობის მდინარება დროში შეყოვნებულია და მოქმედების სხვადასხვა პლანის ერთდროულობის ეფექტი იქმნება, ხოლო „შიგ“ მიმდინარე მოქმედების ტემპი ან უსასრულოდ მდორე (შედარებით იშვიათად, ცნობიერების ნაკადის პასაჟებში, სადაც მოქმედების წინამავალი განვითარება შეყოვნებული ან სულაც შეჩერებულია და საქმე გვაქვს ცნობიერების აწმყო მომენტის აბსოლუტიზაციასთან, ე. წ. „წამის გაყინვასთან“), ან უსაზღვროდ ინტენსიური (ქალაქის ცხოვრების ტემპო-რიტმის გადმოცემა), ან - გაუთავებლად განმეორებადია (არქეტიპული მოქმედება, მითოლოგიები, „მარადიული დაბრუნების“ დოქტრინის მხატვრული ხორშესხმა რომანის იერარქიული სტრუქტურის სხვადასხვა დონეზე). ამ მითოპოეტიკური ქრონოტოპის ხორშესასხმელად დოს პასოსი მიმართავს ურთიერთდაკავშირებული მხატვრული საშუალებების მთელ კომპლექსს, პოეტიკური ხერხების ერთობლიობას, რაც მას საშუალებას აძლევს ნიუ იორკს/მანჰეტენს, როგორც ისტორიულ ქალაქს, უნივერსალურ-მითოსური ტოპოსის თვისებები და სიმბოლური განზომილება შესძინოს:

თხრობის ფრაგმენტაცია და დროის სპატიალიზაცია

მანკეტენ ტრანსფერი იწყება იმის აღწერით, თუ როგორ უახლოვდება ბორანი ნიუ იორკის ნავსადგურს. ტექსტის საწყისი აზრადი წარმოადგენს რომანის პირველ 'vignette'-ს, ერთგვარ ეპიგრაფს, რომელიც მანკეტენ ტრანსფერის თვრამეტივე თავს აქვს წამძღვარებული. ეს სტილური ხერხი დოს პასოსმა პირველად სწორედ ამ რომანში გამოიყენა. აქედან თხრობა ერთბაშად სულ სხვა ეპიზოდზე გადადის, სადაც აღწერილია ნიუ იორკის რომელიღაც საავადმყოფოში ბავშვის დაბადება და მაშინვე კვლავ გადაინაცვლებს სულ სხვა სცენაზე, რომელიც ბორანზე თამაშდება. ამგვარი ფრაგმენტირებული თხრობის სტრუქტურა დამახასიათებელია მთელი რომანისათვის და მისი ერთ-ერთი ფუნქციაა შინაგანი და გარეგანი სივრცეების მთელი სპექტრის ურთიერთშეპირისპირება მე-20 საუკუნის დასაწყისის ამერიკის კულტურული პეიზაჟის სიმდიდრისა და მრავალფეროვნების გადმოსაცემად. ამავე დროს, თხრობის სტრუქტურის ამგვარი ფრაგმენტაცია საშუალებას იძლევა, სხვადასხვა ადგილას მიმდინარე მოქმედებების ერთდროულობის მხატვრული ეფექტი შეიქმნას და მოქმედების სხვადასხვა პლანის სიმულტანური აღქმა უზრუნველყოს ანუ, სხვაგვარად, სინქრონული/მიტოსური ხედვის პერსპექტივა წარმოიქმნას.²⁰

პირველი 'vignette', ამ თავის სათაურთან ერთად ("Ferryslip"²¹), მიანიშნებს, რომ ნიუ იორკი დინამიური, გარესამყაროსათვის ღია, გახსნილი ადგილია, სადაც განუწყვეტლივ შეედინება თუ

20 ამ საკითხთან დაკავშირებით უფრო დაწვრილებით იხილეთ ი. ცხვედიანის სტატიაში "Spatial Form in James Joyce's *Ulysses*: "Nausicaa" Episode" (Tskhvediani 2010).

21 დოკის სპეციალური მოწყობილობა, რომლის საშუალებითაც ბორანს იღებენ ნავსადგურში.

გაედინება ადამიანთა ნაკადი. როგორც რობერტ ოლტერი აღნიშნავს, „ნიუ იორკი წარმოგვიდგება როგორც სატრანზიტო ადგილი და ამერიკის დაბნელებულ სულში შესასვლელი პორტი“ (Alter 2005: 140). თუმცა ეს „ღიაობა“ მოჩვენებითია - მოდერნიზმის „ღია ქალაქი“, ფაქტობრივად, კონსტრუირებულია როგორც ერთგვარი სატყუარა, ლაბირინთი, რომელიც განუწყვეტლივ აღმართავს ახალ და ახალ ბარიერებს პერსონაჟთა წინაშე. „ღიაობის“ რიტორიკა ნიღბავს „დახურულობის“, „ჩაკეტილობის“ ესთეტიკას, რომელიც, არსებითად, განსაზღვრავს კიდევ ლაბირინთის ნარატიულ სტრუქტურას. ლიტერატურული ტექსტის ურბანულ ესთეტიკასაც ამ „ღია“ და „დახურული“ სივრცეების სიმბოლური გადაკვეთა წარმოქმნის. მანჰეტენ ტრანსფერშიც მეტროპოლისის ესთეტიკა სივრცეების ინვერსიის ლოგიკას ეფუძნება.²² მართალია, დოს პასოსის ნიუ იორკში უწყვეტად შეედინება ხალხის ნაკადი, კარი თითქოსდა ყველასათვის ღიაა, მაგრამ სინამდვილეში ათასი ჯურის ემიგრანტი, ავანტიურისტი და ლტოლვილი დაბრკოლებებით სავსე დახშულ სივრცეში, ერთგვარ ფანტასმაგორიულ ლაბირინთში ამოყოფს თავს - ქალაქი არ ღებულობს და გარიყავს მათ საკუთარი წიაღიდან. რომანში, ფაქტობრივად, აღწერილია „ტრანსფერი“ შიგნიდან გარეთ და არა პირიქით, ვინაიდან პერსონაჟები ვერასოდეს წვდებიან ქალაქის მოუხელთებელ გულს, ამ ენიგმატურ „საგანთა ცენტრს“ (ცხვედიანი 2015: 44).

მანჰეტენ ტრანსფერის მეორე თავს „მეტროპოლისი“ ("Metropolis") ჰქვია, რითაც მწერალი კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს, რომ რომანის ცენტრალური თემა ქალაქია. ამ თავის 'vignette'-ში ავტორი უძველეს ისტორიულ და ბიბლიურ ქალაქებს (რომი, კონსტანტინოპოლი, ათენი, ბაბილონი, ნინეცია) ჩა-

22 ამ საკითხთან დაკავშირებით უფრო დაწვრილებით იხ. შტეფან ბრანდტის ნაშრომი „ღია ქალაქი, ჩაკეტილი სივრცე: მეტროპოლიური ესთეტიკა ამერიკულ ლიტერატურაში ბრაუნინდან დელილომდე“ (Brandt 2010).

მოთვლის და ერთმანეთს უპირისპირებს მათ და თანამედროვე ქალაქების სამშენებლო მასალებს. თავის დასაწყისში ერთ-ერთი პროტაგონისტი, ედ თეთჩერი საავადმყოფოდან გამოსვლისას შემთხვევით მოკრავს თვალს სტატიის სათაურს იატაკზე დაგდებულ ჟურნალში: „მორტონი ხელს აწერს 'დიდი ნიუ იორკის' კანონპროექტს. ასრულებს ნიუ იორკის მსოფლიოს მეორე მეტროპოლისად გადაქცევის აქტს" ("MORTON SIGNS THE GREATER NEW YORK BILL. Completes the Act Making New York World's second Metropolis") (Dos Passos 1963: 12). ეს სათაური გვამცნობს ნიუ იორკის მეტროპოლისის კონსოლიდაციის ფაქტს, რომელიც განხორციელდა მანჰეტენის გუბერნატორის, ლევი მორტონის მიერ მიღებული კანონპროექტის შედეგად. ამ კანონის ძალით ერთ მეგალოპოლისად გაერთიანდა მანჰეტენი, ბრუკლინი, სტეიტ აილენდი, ქუინზი და ბრონქსის აღმოსავლეთ ნაწილი. ამ ფაქტის მოხსენიებით დოს პასოსი იმთავითვე ხაზს უსვამს ქალაქის სიდიადეს, მაგრამ უფრო მნიშვნელოვანი კი ის არის, რომ იგი აქ იყენებს თხრობის ტექნიკას, რომელიც რომანის სტილურ ორიგინალობას განსაზღვრავს. ჟურნალიზმის ენის გამოყენება და სტატიის სათაურის „ჩამონტაჟება“ ტექსტში მწერალს ყოველმომცველი სურათის დასახატად სჭირდება. როგორც თავადვე აღნიშნავდა, „თხრობაში ყველაფერი უნდა შევიდეს. სიმღერები და ლოზუნგები, პოლიტიკური მისწრაფებანი და ცრურწმენები, იდეალები, იმედები, იმედგაცრუებანი, თაღლითობები, ამონარიდები ყოველდღიური გაზეთებიდან“ (Dos Passos 1988: 271-272). ფაქტობრივად, მთელი რომანის მანძილზე გვხვდება არა მარტო საგაზეთო სტატიების სათაურები, არამედ ნაწყვეტები საგაზეთო სტატიებიდან, რომლებიც მკითხველს აწვდის ინფორმაციას პოლიტიკური თუ ეკონომიკური ვითარების შესახებ, სენსაციურ ახალ ამბებს, სარეკლამო განცხადებებს და ა. შ. თხრობაში ასევე ხშირად „ჩამონტაჟებულია“ საგზაო ნიშნები, ბილბორდები, აბ-

რები, სიმღერების ტექსტები და პოპულარული კულტურის სხვა ელემენტები, რომლებშიც ავთენტური მასალა და მხატვრული გამონაგონი ერთმანეთს ერწყმის. თხრობის ამგვარი ტექნიკის მოშველიებით დოს პასოსი ცდილობს „დაიჭიროს“ ქალაქის ყოველდღიური ცხოვრების ტონალობა და არსი და დამაჯერებლად წარმოგვიდგინოს თანამედროვეობა. ამავე დროს, დოს პასოსისათვის მანჰეტენის ცხოვრება, ამერიკის ცხოვრება, სინკლერ ლუისის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „მარადიული კაცობრიობის სისხლი და ხორცია“. რომანში ერის ძალმოსილება აირეკლება ყოველდღიური ცხოვრების დეტალებში, რომლებიც დაკავშირებულია ეროვნული ცხოვრების მეტაფორებთან. ამიტომაც, დრო და სივრცე ერთმანეთს გადაეწვნება და ხდება ისტორიული დროის „სპატიალიზაცია“.²³ ისტორიული დროის ამგვარი „სივრცედ ქცევა“ ავტორის მითიურ ხედვაზე მიუთითებს. დოს პასოსის, როგორც მითოშემოქმედის, ხედვა სინქრონულია, იგი ქმნის არქეტოპულ პერსონაჟებს, რომლებიც მოქმედებენ ზედროულ სამყაროში და ასრულებენ მარადგანმეორებად მოქმედებებს; და პირიქით, დოს პასოსის, როგორც ისტორიკოსის, ხედვა დიაქრონულია, იგი კი არ ქმნის, არამედ აღწერს ადამიანურ არსებობას ტემპორალურ თანამიმდევრობაში. *მანჰეტენ ტრანსფერში* ორივე

23 თანამედროვე პროზის სივრცითი ფორმისა და დროის სპატიალიზაციის, როგორც მოდერნისტული პროზის ცენტრალური სამწერლო ტექნიკის, შესახებ კონცეფცია 1945 წელს ჩამოაყალიბა ჯოზეფ ფრენკმა ჯუნა ბარნისის *Nightwood*-სადმი მიძღვნილ გამოკვლევაში „სივრცითი ფორმა თანამედროვე პროზაში“ (*“Spatial Form in Modern Fiction”*), სადაც იგი ამტკიცებს, რომ წერის ეს ტექნიკა, რომელიც სათავეს ფლობერის მადამ ბოვარიდან იღებს, რადიკალურ მასშტაბებს იძენს მოდერნიზმის ისეთი ცენტრალური ფიგურების პროზაში, როგორებიცაა ჯეიმზ ჯოისი და მარსელ პრუსტი. ფრენკი ამტკიცებს, რომ თხრობის ფრაგმენტაციით, ტემპორალური პროგრესის რღვევით მოდერნისტი მწერალი ტექსტის პერცეფციისათვის საჭირო დროის გაუქმებას და მკითხველის აღქმის სინქრონიზაციას ახერხებს ანუ, სხვაგვარად, შესაძლებელს ხდის, რომ ვერბალური ტექსტი აღქმულ იქნას ერთბაშად, სიმულტანურად, როგორც, ვთქვათ, პლასტიკური ხელოვნების ნიმუში ან ფერწერული ტილო (Frank 1988).

ხედვაა განსხეულებული - მისი სტრუქტურა გამუდმებით წარმოქმნის დაძაბულობას რომანის დიაქრონულ და სინქრონულ პოლუსებს შორის. მანჰეტენი ამგვარად იქცევა მოუხელთებელი „საგანთა ცენტრის" ("center of things") მეტაფორად. როგორც დესმონდ ჰარდინგი აღნიშნავს, რომანში მანჰეტენის მითიური იდეა უპირისპირდება ქალაქის დიაქრონულ რეალობას, ხოლო ასეთი წაკითხვა ქალაქს, ქალაქის ცნობიერებას ტრანსისტორიული კონტინუუმის კონტექსტში მოაქცევს (Harding 2003: 127). თავად დოს პასოსი ნიუ იორკს ადარებდა ერთგვარ „ცუდად დახატულ კარიკატურას", „ჭკუიდან შეშლილ ბაბილონს". ნიუ იორკი მწერლისათვის იყო, ერთი მხრივ, ინდუსტრიული სახეებისა და აჩრდილების უზარმაზარი პანორამა, მეორე მხრივ კი, სიცოცხლით სავსე, ცხოველმყოფელი მეტროპოლისი, რომელიც მას მოაგონებს „ნინევას და ბაბილონს, ქალდეველთა ქალაქ ურს, იმ დიდებულ ქალაქებს, რომლებიც მითიური ურჩხულებივით ილანდებიან ჰორიზონტს მიღმა ებრაულ თქმულებებში". ეს პარალელი უძველეს ბიბლიურ თუ ისტორიულ ქალაქებსა და თანამედროვე მეგალოპოლისს შორის მწერალს შემოაქვს მეორე თავის „მეტროპოლისი" ეპიგრაფში:

There were Babylon and Nineveh: they were built of brick. Athens was gold marble columns. Rome was help up on broad arches of rubble. In Constantinople the minarets flame like great candles round the Golden Horn... Steel, glass, tile, concrete will be the materials of the skyscrapers. Crammed on the narrow island the millionwindowed buildings will jut glittering, pyramid on pyramid like the white cloudhead above a thunderstorm" (Dos Passos 1963: 12).

(იყო ბაბილონი და იყო ნინევია; ისინი აგურით იყვნენ ნაგები. ათენი ოქროსფერი მარმარილოს სვეტებზე

იდგა. რომი ნანგრევების ფართო თაღებს ემყარებოდა. კონსტანტინოპოლში მინარეთები უზარმაზარი სანთლებით ბრწყინავენ ოქროს რქის ირგვლივ ... ფოლადი, მინა, ფილა, ბეტონი იქნება ცათამბჯენების მასალა. ვიწრო კუნძულზე დახვავებული მილიონფანჯრიანი შენობები იელვარებენ, პირამიდა პირამიდაზე, როგორც თეთრი ღრუბელი ჭექა-ქუხილის თავზე).

ამ პასაჟში, ერთი მხრივ, ქალაქის არქიტექტურული განზომილება განსაზღვრავს მის თანადროულ ხასიათს; მეორე მხრივ, ისევე როგორც ზოგადად მოდერნისტულ დისკურსში, ქალაქი გააზრებულია როგორც ლოკალური, ასევე უნივერსალური თვალსაზრისით, როგორც ერთგვარი ისტორიულ-კულტურული პალიმფსესტი, რომელშიც ერთი ენა გადაწერილია მეორეზე. ეს არ არის მხოლოდ ერთი ქალაქი, არამედ ყველა დროის ყველა ქალაქის განსხეულებაა, მარადიული, მითიური ქალაქი, ერთდროულად ისტორიულიც და ტრანსისტორიულიც. მანჰეტენ ტრანსფერში დოს პასოსი ერთმანეთს უპირისპირებს ნიუ იორკის, როგორც ისტორიული ქალაქის, ისტორიულ (დიაქრონულ) და მითოსურ (სინქრონულ) ასპექტებს.

ურბანული სივრცის სიმბოლოზაცია: ბიბლიური ფონი, მითოლოგიური მოტივი²⁴/მითოლოგემა

თანამედროვე ურბანული სივრცის სახეს მანჰეტენ ტრანსფერში უამრავი სიახლე განსაზღვრავს და მათ შორის, ალბათ, უმნიშვნელოვანესია ცათამბჯენები და სატრანსპორტო საშუალებები. ცათამბჯენი წარმოგვიდგება ქალაქის მეტონიმიად და იმ უმნიშვნელოვანეს სიმბოლოდ რომანის სახეთა სისტემაში, რომელიც ქალაქის გამანადგურებელ ძლევამოსილებას განასახიერებს და ასოციაციურად ბაბილონის გოდოლის მშენებლობისათვის ადამიანთა დასჯის ბიბლიურ გადმოცემას უკავშირდება. რომანის მეორე თავის ეპიგრაფის უძველეს ქალაქებს და თანამედროვე მეგალოპოლისს, მიუხედავად სამშენებლო მასალების განსხვავებისა, აერთიანებთ ის გარემოება, რომ ორივე სადამსჯელო და დესტრუქციულ ძალას წარმოადგენს ინდივიდისათვის. მაგალითად, იმ პასაჟში, რომელიც სტენ ემერის ტრაგიკულად დაღუპვას აგვიღწერს, ზემოხსენებული ეპიგრაფის ქალაქები რეფრენივით

24 ამ შემთხვევაში უპრიანია საუბარი სწორედ „მითოლოგიურ“ და არა „მითოსურ“ მოტივზე, ვინაიდან სიტყვა „მითოლოგიურის“ გამოყენებით თავიდან ავიცილებთ იმ იოლად თავსმოხვეულ წარმოდგენას, რომ ნაწარმოები, რომელიც ძველი მითოლოგიებიდან აღებული სუბსტანციურ ელემენტებს შეიცავს, ქმნის მითს, ან გამიზნულია, რომ ქარმოქმნას მითი. ლიტერატურაში „მითოსური“, და არა „მითოლოგიური“, ელემენტების გამოვლენის მცდელობას ჯონ უაიტი რომანტიზმის თეორიასა და ისეთ შრომებთან აკავშირებს, როგორცაა ჯეიმზ ფრეიზერის *ოქროს რტო*, ერნსტ კასირერის *სიმბოლური ფორმების ფილოსოფია*, კლოდ ლევი-სტროსის *მითოლოგიები*, მირჩა ელიადეს გამოკვლევები და სხვა. უაიტის აზრით, მხოლოდ ის ფაქტი, რომ ლიტერატურული ნაწარმოები შეიცავს მითოლოგიურ მოტივებს, არ ნიშნავს იმას, რომ იგი გამიზნულია მითის შესაქმნელად, ან გასაცოცხლებლად. ის მწერლები, რომლებიც „ახალი მითების“ შემქმნელებად არიან აღიარებული (ბორხესი, კაფკა, ფოლკნერი, პავიჩი), უარს ამბობენ „აგონ“ ახალი მითები „ძველი მითოლოგიებიდან აღებული აგურებით“, და პირიქით, ბროხთან, ჯოისსა და თომას მანთან „ახალი მითის“ შექმნის მცდელობა სრულიად სხვაგვარია (White 1971: 3-18). ასე რომ, „მითოლოგიური მოტივი“ სრულიად განსხვავდება როგორც ძველი, ასევე ახალი „მითებისაგან“.

მეორდება, ხოლო სიმთვრალისაგან გონარეული სტენის სიტყვები „ნეტავ ცათამბჯენი ვიყო“ (“Kerist I wish I was a skyscraper” (Dos Passos 1963: 252), იკითხება როგორც მისი მოახლოებული სიკვდილის წინათგრძნობა. შეიძლება ითქვას, რომ **ბაბილონის გოდოლის ბიბლიური მითოსი რომანის მთელ მხატვრულ სამყაროს გასდევს ასოციაციურ ფონად და სამყაროს მხატვრული მოდელირების თუ მითოპოეტიკური ქრონოტოპული ხატის სპეციფიკას განსაზღვრავს.**

ურბანული სივრცე თავისი სიმბოლიზმით რომანში მე-20 საუკუნის პირველი ათწლეულების ნიუ იორკის ისტორიულ სინამდვილესაც წარმოგვიჩენს და პერსონაჟებისა და ქალაქის ურთიერთზემოქმედებასაც. (გრაალის თასის/საკრალური ცოდნის) ძიების მითოლოგიური მოტივი აქ, ფაქტობრივად, ტრანსფორმირდება და დეგრადირდება წარმატების კულტისაკენ, მატერიალური კეთილდღეობისაკენ თვითმიზნურ მისწრაფებად. მთელი რიგი პერსონაჟებისა, მეტროპოლისის დომინანტური, გლობალური ატმოსფეროს გავლენით, დაუცხრომლად ცდილობს სოციალური სტატუსისა და ეკონომიკური წარმატების მიღწევას, თუმცაღა ამ მიზნების განხორციელებას მათთვის არც პიროვნული კმაყოფილება მოაქვს და არც ბედნიერება. ფაქტობრივად, **ამგვარად იქმნება ტრადიციული მითოსის ერთგვარი თანამედროვე პაროდული რეინტერპრეტაცია თუ ტრავესტია, შეიძლება ითქვას, ერთგვარი ანტიმითიც კი, რაც თანამედროვე სამყაროში ტრადიციულ სულიერ ღირებულებათა გადაფასებასა და გაუკულმართებას უსვამს ხაზს.**²⁵

25 თუ გავითვალისწინებთ, რომ „ამერიკული ოცნება“ ამერიკელი ერის დაბადებისთანავე მისი ნაციონალური მითოლოგიის ერთ-ერთ სამირკველად და კულტურული უნიკალურობის განმსაზღვრელ ფენომენად იქცა, ამ კონცეპტის ეთიკური განზომილების გაუკულმართების ჩვენება მანჰეტენ ტრანსფერში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს - ეკონომიკური წარმატება და მატერიალური კეთილდღეობა უმეტესად უკანონო გზითა და

სატრანსპორტო საშუალებები - ელმავალი, ავტობუსი, ტაქსი, მეტრო - ასევე ურბანული პეიზაჟის პერმანენტული ელემენტებია, რაც, ისევე როგორც თვით რომანის სათაურიც, ხაზს უსვამს ქალაქის ცხოვრების რიტმს, დაუსრულებელ მოძრაობას, თამედროვეობის აჩქარებულ ტემპს და, თუ უფრო განვაზოგადებთ, ყოფიერების მსწრაფლწარმავლობასაც. დაუსრულებელი მოძრაობის, გადაადგილებისა და განუწყვეტელი ცვლილებების, გარდაქმნებისა თუ გარდამავლობის იდეა ასევე უკავშირდება სამკვიდრო ადგილს, კერიას, რომელსაც რომანის ძირითადი პერსონაჟები მოკლებულნი არიან. გარდა იმისა, რომ ურბანული/გარეგანი სივრცის განუყოფელი ელემენტია, სატრანსპორტო საშუალებები გზის, ძიების მითოლოგიასთანაც ასოცირდება, თავშესაფრის, საყრდენის, სამკვიდროს თუ ბედნიერების ძიებისა, რისთვისაც მთავარი პროტაგონისტი, ჯიმი ჰერფი სწორედ სატრანსპორტო საშუალებებს იყენებს - ჯერ ბორნით ტოვებს ქალაქს, შემდეგ კი, რომანის ბოლოს, სატვირთო მანქანით.

მარადიული დაბრუნება: სიმბოლიკა, ლაიტმოტივი, სტრუქტურა

„მარადიული დაბრუნების“ ნიცშეანური დოქტრინა რომანის მხატვრული კონცეფციის უმნიშვნელოვანესი ნაწილია, რომელიც მრავალშრიანი სტრუქტურის სხვადასხვა დონეზეა ხორცშესხმული:

1. **პერსონაჟი:** ჯიმი ჰერფი, მთავარი პროტაგონისტი, რომანის ერთადერთი პერსონაჟია, რომელიც არ ნებდება მეინსტრიმული მატერიალური კულტურის ზეგავლენას, ქალაქის დამთრგუნველ, დესტრუქციულ ძალას და პოულობს გამოსავალს. რომანის ბოლო ნაწილში იგი გვევლი-

ნება ხელმოცარულ, წარუმატებელ კაცად და მისი ეს წარუმატებლობა მხოლოდ მატერიალური მიზეზებით ანდა წარმატების მითით არ არის განპირობებული - კიდევ უფრო ემოციურ, პიროვნულ დონეზე ამის მიზეზი თვით ქალაქია, მითიური მონსტრი - ბაბილონი. მესამე ნაწილის მეოთხე თავში, რომლის სათაურია „ცათამბჯენი“ ("Skyscraper"), უფულო, ცოლთან გაყრილი და საკუთარ ცხოვრებაზე ჩაფიქრებული ჯიმი ღამის ქალაქში დაეხეტება. მის შინაგან მონოლოგებში ამკარად ჩანს, რომ იგი დაბნეულია, ვერ გადაუწყვტია, როგორ მოიქცეს, რა გზა აირჩიოს. ეს ყოყმანი, თუ თითქოსდა გამოუვალი მდგომარეობა, ერთისა და იმავეს მარადიული განმეორების ჩაკეტილი წრისა თუ ისტორიის მარადიული წრებრუნვისაგან თავდახსნის მცდელობის უსაზრისობა სიმბოლურად ხაზგასმულია პერსონაჟის წრიული მოძრაობებით, რომლებსაც იგი არსაითკენ მიჰყავს:

"And he walks round blocks and blocks looking for the door of the humming tinselwindowed skyscrapr, round blocks and blocks and still no door" (Dos Passos 1963: 365). („და ის წრეებს უვლის და უვლის საცხოვრებელი ბინების კორპუსებს მოზუზუნეფანჯრებიანი ცათამბჯენის კარის ძიებაში, უვლის და უვლის, კარი კი არა და არ ჩანს“).

ცათამბჯენი აქაც თავად მეგალოპოლისის მეტონიმიად გვევლინება, რომლის არსიც მთავარი პერსონაჟისათვის მოუხელთებელი, გაუგებარი რჩება - ის ვერ პოულობს მასში შესასვლელ კარს. ჯიმის წინაშე ასეთია არჩევანია:

“one of two inalienable alternatives: go away in a dirty soft shirt or stay in a clean Arrow collar. What’s the use of spending your whole life fleeing the City of Destruction?” (Dos Passos 1963: 365-366). („ორი განუყოფელი არჩევანიდან ერთი: ჭუჭყიანი, რბილი პერანგით წასვლა ან-და დარჩენა გაქათქათებულ საყელოში. რა აზრი აქვს მთელი ცხოვრების ამ გამანადგურებელი ქალაქისაგან გაქცევაში გატარებას?“).

მხოლოდ რომანის ბოლოს ვგებულობთ პროტაგონისტის საბოლოო გადაწყვეტილებას: ის „ჭუჭყიანი პერანგით“ გარბის გამანადგურებელი ქალაქისაგან, რითაც, ფაქტობრივად, **იმეორებს მაძიებელი ან/და განდევნილი მითოლოგიური გმირის მარადგანმეორებად, არქეტიპულ ქმედებას.**

2. სიმბოლიკა და ლაიტმოტივი: „მარადიული დაბრუნების“ დოქტრინა რომანში ხორცშესხმულია სიმბოლიკისა და ლაიტმოტივების დონეზეც. ასე მაგალითად, რომანის ერთ-ერთ ცენტრალურ სიმბოლოდ გვევლინება „მბრუნავი კარი“ (“revolving door”), რომელიც, როგორც ერთისა და იმავეს დაუსრულებელი წრებრუნვის სიმბოლო, არაერთგზის მეორდება ტექსტში და ლაიტმოტივად იქცევა, საბოლოო ჯამში კი, რომანის ბოლო, მე-3 ნაწილის მე-3 თავის სათაურადაც კი გვევლინება.

3. წრიული სტრუქტურა: რომანის ფორმა წრიულია: იგი იწყება ისევე, როგორც მთავრდება: დასაწყისში აღწერილია, თუ როგორ შემოდის ნიუ იორკის ნავსადგურში ბორანი, ფინალურ სცენაში კი პროტაგონისტი მიემგზავრება ქალაქიდან ანუ, სხვაგვარად, რომანის ფინალი ღიაა

და დიდ სივრცეს ტოვებს ინტეპრეტაციებისა და ვარაუდის პოეტისათვის; რომანი მოგვითხრობს დაუსრულებელ, არქეტიპულ, მარადგანმეორებად ამბავს, გვიხატავს უნივერსალურ მითოსურ სიტუაციას, რომელშიც ყოფიერების მარადუცვლელი მეტაფიზიკური საწყისები ვლინდება.

ჯიმი ჰერფი, როგორც უკვე აღინიშნა, ერთადერთი პერსონაჟია რომანში, რომელიც ნიუ იორკის დამთრგუნველი ძალაუფლებისა თუ ზეგავლენისაგან თავის დაღწევის გზას სთავაზობს მკითხველს. უმუშევარი, უფულო და სრულიად მარტო დარჩენილი, იგი იწყებს უმისამართო და უსაზმნო მოგზაურობას მის წინაშე გადაშლილ ვრცელ კონტინენტზე, რითაც, ერთი მხრივ, არქეტიპულ, ამერიკის ფუძემდებლური მითების მამიებელ გმირად იქცევა, ხოლო მეორე მხრივ, განამტკიცებს ამერიკულ რწმენას, რომ მუდამ შესაძლებელია ყველაფრის ახლიდან დაწყება. ამ თვალსაზრისით ჯიმი ჰერფი განასახიერებს თვით დოს პასოსის რწმენას ამერიკული იდეალები-სა და კულტურისადმი.

ამრიგად, ერთი მხრივ, რომანი გვიხატავს იმდროინდელი ამერიკული პოპულარული კულტურისა და საზოგადოების ფართო, ყოვლისმომცველ პანორამას, რითაც იგი ამერიკული კულტურის ფუძემდებლურ, დემოკრატიულ განზომილებას განასხეულებს. მანჰეტენ ტრანსფერი აირეკლავს სოციალურ-ეკონომიკურ და კულტურულ სინამდვილეს და იმასაც გვიჩვენებს, თუ რა ზეგავლენას ახდენს ეს სინამდვილე ინდივიდებზე, ადამიანთა ბედზე ანუ, შინაგან სივრცეზე. რომანში წარმოსახული ნიუ იორ-

კი, ფაქტობრივად, მთელი ამერიკელი ერის სინეკდოქეს წარმოადგენს; მანჰეტენ ტრანსფერი მოგვიტხოვს უამრავი პერსონაჟის ცხოვრების გზის შესახებ, რომელიც მათ ქალაქის ზემოქმედების შედეგად აირჩიეს. ქალაქი რომანში გააზრებულია როგორც ნაციონალური იდენტობის განსხეულება, ხოლო ეპიგრაფებში, დიალოგებში, აღწერილობებში, საგაზთო სტატიების ნაწყვეტებსა თუ სიმღერებში არეკლილი ერის ისეთი ისტორიული თუ კულტურული ნიშანსვეტები, როგორცაა კოლონიზაცია, დამოუკიდებლობა, ემიგრაციის ტალღები, საბირჟო კრიზისი და სხვ., რომანის ერთგვარ კულტურულ-ისტორიულ ჩარჩოს ქმნის. გარკვეულწილად დოს პასოს თხოვრების ტექნიკის ნაირგვაროვნება გამომდინარეობს მისი განზრახვიდან, გამოსახოს ამერიკის ცხოვრების მრავალფეროვნება და ეროვნული ხასიათის არსი. მთელი ეს მასალა რომანის მმხატვრულ ქსოვილში ორგანიზებულია კომპლექსური ქრონოტოპული კონფიგურაციების თუ ხატების მეშვეობით, რომლებიც თანაარსებობენ, უპირისპირდებიან, ერწყმიან ან/და ენაცვლებიან ერთმანეთს, გადადიან ერთმანეთში, ერთი სიტყვით, რთულ, ჩახლართულ ურთიერთმიმართებებს ამყარებენ.

მეორე მხრივ, მანჰეტენ ტრანსფერი, როგორც „თანამედროვე ქრონიკა“, სცდება დროის ფარგლებს და იკითხება როგორც ამერიკის კულტურული იდენტობის მხატვრული ხორცმესხმა. ნიუ იორკი წარმოგვიდგება მითოსურ ქალაქად, მიკროკოსმოსად, რომელიც მოიცავს მაკროკოსმოსს, ერთგვარ ქაოსმოსად, ისტორიულ ქაოსად და მითოსურ წესრიგად ერთდროულად, უნივერსალურ ტოპოსად, ყველა დროის ყველა ქალაქის ზედ-

როულ, ტრანსისტორიულ განსხეულებად; მანჰეტენი, როგორც სამყაროს მხატვრული მიკრომოდელი, მწერლის სრულიად გაცნობიერებული, მიზანმიმართული ძალისხმევით და გათვლილი, საგანგებოდ შემუშავებული პოეტიკური პრინციპებისა თუ კონკრეტული სამწერლო ტექნიკის გამოყენებით, განზოგადდება მითოსური მარადისობის პლანში და წარმოქმნის მითოპოეტიკურ ქრონოტოპს, რომელიც სამყაროს ყველა სხვა ფუნდამენტურ ტექსტუალურ მოდელს თუ ქრონოტოპულ ხატს მოიცავს და იქვემდებარებს, განსაზღვრავს და არეგულირებს მათ შორის არსებულ კომპლექსურ, ამბივალენტურ ურთიერთმიმართებებს, საბოლოო ანგარიშით კი, რომანის იმ ცენტრალურ ყოვლისმომცველ ქრონოტოპად თუ სამყაროს მითოპოეტიკურ ხატად გვევლინება, რომელიც დომინირებს რომანის პოლიქრონოტოპული სტრუქტურის იერარქიაში.

დამოწმებანი:

კობახიძე, თ. *ტომას ელიოტი და მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკა*. თბილისი: „უნივერსალი“, 2015.

ცხვედიანი, ი. „ქალაქის საგა: „საგანთა ცენტრი“ თუ ფანტასმაგორიული ლაბირინთი? (ჯონ დოს პასოსი და მისი რომანი *მანჰეტენ ტრანსფერი*)“. *არილი*, 4(234), აპრილი, 2015.

ცხვედიანი, ი. „ჯონ დოს პასოსი და მისი რომანი *მანჰეტენ ტრანსფერი*“. ი. ცხვედიანი (რედ.), *ამერიკის შესწავლის საკითხებისადმი მიძღვნილი მე-7 საერთაშორისო ბინაღლური კონფერენციის მასალების კრებული*. ქუთაისი: აწსუ გამომცემლობა, 2014.

ცხვედიანი, ი. (ა). „ჯეიმზ ჯოისი და ჯონ დოს პასოსი: ტრან-

სატლანტიკური ლიტერატურული მოდერნიზმის პოეტიკა“. ვ. ამაღლობელი (რედ.), *ამერიკული ლიტერატურა და ქართულ-ამერიკული ურთიერთობები: ამერიკის შესწავლის საკითხები-სადმი მიძღვნილი მე-3 საერთაშორისო კონფერენცია*. ქუთაისი: აწსუ გამომცემლობა, 2006.

ცხვედიანი, ი. (ბ). *ულისეს მითოპოეტიკა*. ქუთაისი: აწსუ გამომცემლობა, 2006.

ცხვედიანი, ი. (გ). „წმინდა‘ რომანი და ‘ეპიკური‘ რომანი: მოდერნისტული რომანის ორი შესაძლებლობა“. ნ. კაკაურიძე (რედ.). *XX საუკუნის დასავლეთევროპული და ამერიკული რომანის პოეტიკის საკითხები*. ქუთაისი: ქუთაისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2006.

Alter, R. *Imagined Cities: Urban Experience and the Language of the Novel*. New Haven and London: Yale University Press, 2005.

Bakhtin, M. “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes toward a Historical Poetics”. M. Bakhtin. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. 1981. Austin: University of Texas Press, 1990.

Bakhtin, M. *Problems of Dostoevsky’s Poetics*. Ed. and trans. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

Belkind, A. (ed.). *Dos Passos, The Critics and the Writer’s Intention*. London: Feffer & Simons, 1971.

Bemong, N., P. Borghart, M. De Dobbeleer, K. Demoen, K. De Temmerman & B. Keunen (eds.). *Bakhtin’s Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*. Gent: Academia Press, 2010.

Brandt, S. L. “Open City, Closed Space: Metropolitan Aesthetics in American Literature from Brown to DeLillo”. Stefan L. Brandt, Winfried Fluck & Frank Mehring (eds.). *Transcultural Spaces: Challenges of*

Urbanity, Ecology, and the Environment in the New Millennium. REAL: Yearbook of Research in English and American Literature, Vol. 26. Tübingen: Gunter Narr, 2010.

Brooker, P. *New York Fictions: Modernity, Postmodernism, the New Modern*. London: Longman, 1996.

Dos Passos, J. "Contemporary Chronicles". Donald Pizer (ed.). *John Dos Passos. The Major Nonfictional Prose*. Detroit: Wayne State University Press, 1988.

Dos Passos, J. "What Makes a Novelist". Donald Pizer (ed.). *John Dos Passos. The Major Nonfictional Prose*. Detroit: Wayne State University Press, 1988.

Dos Passos, J. *Manhattan Transfer*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1963.

Dos Passos, J. "A Humble Protest". *Harvard Monthly*, 62, June 1916.

Eysteinnsson, A. *The Concept of Modernism*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1990.

Frank, J. "Spatial Form in Modern Literature". In: Michael Hoffmann & Patrick Murphy (eds.). *Essentials of the Theory of Fiction*. Durham and London: Duke UP, 1988.

Harding, D. *Writing the City: Urban Visions and Literary Modernism*. NY: Routledge, 2003.

Holquist, M. *Dialogism: Bakhtin and his World*. 2nd Edition. London and New York: Routledge, 2002.

Keunen, B. "The Plurality of Chronotopes in the Modernist City Novel: The Case of *Manhattan Transfer*". *English Studies: A Journal of English Language and Literature*, 82 (5), 2001.

Lawrence, D. H. "Review". Barry Maine (ed.). *Dos Passos. The Critical Heritage*. London: Routledge, 1988.

Lewis, Sinclair. "Manhattan at Last!". Barry Maine (ed.). *Dos Passos*.

The Critical Heritage. London: Routledge, 1988.

Lehan, R. *The City in Literature: An Intellectual and Cultural History*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1998.

Marcus, S. "Reading the Illegible: Some Modern Representations of Urban Experience". William Sharpe & Leonard Wallock (eds.), *Visions of the Modern City: Essays in History, Art, and Literature*. The Johns Hopkins University Press, 1987.

Pearce, L. *Reading Dialogics*. London: Hodder Education Publishers, 1994.

Sharpe, W. & L. Wallock (eds.). *Visions of the Modern City: Essays in History, Art, and Literature*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1987.

Sharpe, W. & L. Wallock. "From "Great Town" to "Nonplace Urban Realm": Reading the Modern City". W. Sharpe & L. Wallock (eds.). *Visions of the Modern City: Essays in History, Art, and Literature*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1987.

Stuart, Henry Longan. "Review". Barry Maine (ed.). *Dos Passos. The Critical Heritage*. London: Routledge, 1988.

Tskhvediani, I. "Modernist City: James Joyce's Dublin and John Dos Passos's New York". Manana Gelashvili & Irakli Tskhvediani (eds.). *James Joyce 130: Collected Papers of the International Conference*. Tbilisi: Universal, 2012.

Tskhvediani, I. "Spatial Form in James Joyce's *Ulysses*: "Nausicaa" Episode". Application Appendix to the Journal Newsletters of Academy of Educational Sciences of Georgia. Tbilisi, 2010.

Versluys, K. *The Poet and the City: Chapters in the Development of Urban Poetry in Europe and the United States 1800-1930*. Tübingen: John Benjamins Pub Co, 1987.

Walcutt, Ch. C. "Dos Passos and Naturalism". A. Belkind (ed.).

Dos Passos, The Critics and the Writer's Intention. London: Feffer & Simons, 1971.

White, J. J. *Mythology in the Modern Novel: A Study of Prefigurative Technique.* Princeton University Press, 1971.

Wrenn, J. H. *John Dos Passos.* New York: Twayne Publishers, 1961.

Irakli Tskhvediani

Professor, Akaki Tsereteli State University

**Real City, Mythic City: Mythopoeic Chronotope in John Dos
Passos's *Manhattan Transfer***

Abstract

The purpose of the present paper is to apply the Bakhtinian concept of chronotope to the texture of John Dos Passos's experimental narrative *Manhattan Transfer*.

I will discuss the forms of fictional representation of New York in the novel and complex time-space interrelations shaping its polycronotopical structure. I will also analyze Dos Passos' fragmented urban imagery and poetics, the innovative writing techniques and devices the writer uses in order to create imaginative urban vision of New York City within the confines of his experimental narrative; I will explore the ways in which the novel represents the consciousness of its fictional characters in relation to modern city.

Dos Passos's New York will be viewed, on the one hand, as a city in history, metonymically embodying a whole phase of American history and culture - the first two decades of the twentieth century; on the other hand, it will be viewed as a city placed in the transhistorical continuum, a kind of palimpsest embodying all cities of all times, a kind of mythopoeic chronotope where historical/objective time is

იოსებ ბროდსკი: პოეტური იდეოლოგიის ფორმირება და ერთი ალუზიის ისტორია

დავიწყით ქრესტომათიული შენიშვნით.

ბროდსკი პოეტი-ერუდიტია, და ეს განსაკუთრებით მის ესსე-ისტოკაში იგრძნობა. ის აქტიურად ითვისებდა და ითავისებდა რუსული და უცხოური პოეზიის საუკეთესო ნიმუშებს; მან მკაფიოდ ჩამოაყალიბა მუდმივი სულიერი ზრდის უცილობლობის პრინციპი და ინდივიდუალური, სხვათაგან გამორჩეული პოეტური შედევრის ძიების რეცეპტი: კონდენსირებულობა, სიმდიერე, სიახლე, ინტერტექსტუალობა, ეზოპური იგავმეტყველება, აფორისტულობა, ოსტატობა, ჰარმონია და, როგორც თვითონ უყვარდა ფრაზის დასრულება, etc, etc, etc...

ცოდნამ და ბრწყინვალე მეხსიერებამ, პოლემიზებისა და დაკანონების წყურვილმა ხელი შეუწყო მტკიცე, ხანდახან – პარადოქსული, პოზიციის გამომუშავებას ამა თუ იმ პრობლემაზე, საკუთრივ, ლიტერატურაში, თუ მის მიღმა. მას ხიბლავდა ლიტერატურულ ალუზიათა ისე ტრანსფორმირება და განვითარება, რომელთა ამოცნობა ხშირად შეუძლებელიც კი იყო.

ალბათ, ყველასათვის ცნობილია მისი გამონათქვამები ენაზე, როგორც ასეთზე. განსაკუთრებით ესენი დამამახსოვრდა:

„ჩნდება შეგრძნება, რომ ენას ძალუმს ისეთი კონსტრუქციების შექმნა, რომლებმაც საუკეთესო შემთხვევაში ადამიანი ჩამწერად აქციეს. სინამდვილეში ენა იყენებს ადამიანს და არა – პირიქით. ენა ზეადამიანურ ჭეშმარიტებათა და დამოკიდებულებათა საუფლოდან მოედინება. საბოლოოდ ის უსულო მატერიის ხმაა და პო-

ეზია მხოლოდ დროდადრო თუ აღწესხავს მისგან გადმოფრქვეულ ტალღებს“ (Бродский 2000: 5);

„მწერალი ლექსს იმიტომ წერს, რომ უბრალოდ ენა უკარნახებს შემდეგ სტროფს. ლექსის დაწყებისას პოეტმა, წესისამებრ, არ იცის, რით დამთავრდება იგი, და ხანდახან ძალიან გაკვირვებულია იმიტომ, რაც გამოუვიდა, რადგან ხშირად იმაზე უკეთესი გამოდის, ვიდრე ეგონა; ფიქრი იმაზე შორს მიდის, ვიდრე ვარაუდობდა. სწორედ ესაა ის მომენტი, როდესაც ენის მყოლობადი ერევა მის აწმყოში“ (Бродский: *Нобелевская лекция*);

„ენა უფრო ძველი და გარდაუვალი რამაა, ვიდრე – სახელმწიფო“ (*Письмо Бродского Л.И. Брежневу*);

„პოეტმა ყოველთვის იცის, რომ ის, რასაც ხალხში მუზას ეძახიან, სინამდვილეში ენის დიქტატია; ენა კი არ არის პოეტის ინსტრუმენტი, არამედ თვითონაა საკუთარი არსებობის გაგრძელების ენობრივი საშუალება“ (Бродский: *Нобелевская лекция*);

„... ოდენმა მართლაც თქვა, რომ დრო (ზოგადი, და არა – კონკრეტული დრო) აღმერთებს ენას და ის აზრი, რომელსაც ამ მტკიცებამ უბიძგა, ჩემში დღევანდლამდე მოედინება, რადგან „გაღმერთება“ უდარესის დამოკიდებულებაა უაღრესისადმი. თუ დრო აღმერთებს ენას, ეს იმას ნიშნავს, რომ ენა უფრო დიდი და მეტია, ვიდრე – დრო, რომელიც, თავის მხრივ, უფრო დიდია სივრცეზე. ასე მასწავლიდნენ და თვითონაც ასე ვგრძნობდი. ამგვარად, თუ დრო, რომელიც ღვთის სინონიმურია, მეტიც, რომელიც ითავსებს ღვთიურობას, ენას აღმერთებს, მაშ, საიდან იღებს სათავეს ენა? ძღვენი ხომ ყოველთვის მცირეა მომძღვნელზე? ხომ არ არის ენა დროის საცავი? და ამიტომაც ხომ არ აღმერთებს დრო ენას? ხომ არ არის სიმღერა ან ლექსი, და თვით მეტყველებაც – თავისი ცეზურებით, პაუზებით, სპონდეებითა და ა.შ. – ენის თამაში დროის რესტრუქტურირებისათვის? ერთი და იგივე არსებანი ხომ არ უდგამენ სულს ენასაც და დროსაც? და თუ დრო „ჰპატიობს“

380

მათ, ამის მიზეზი დიდსულოვნებაა თუ უცილობლობა?“ (Brodsky 1986).

ამ ამონარიდების შემხედვარეს, შესაძლოა, წამოგცდეს, რომ აშკარაა ოდენის გავლენა, რომელიც წერს იეიტსის ხსოვნისადმი მიძღვნილ ლექსში: [დრო] (Time)

Worships language and forgives
Everyone by whom it lives;
Pardons cowardice, conceit,
Lays its honours at their feet (Auden: *In Memory of W. B. Yeats*).

თვით ბროდსკიმ ეს სტროფი ასე თარგმნა:

читит язык и всех, кем он
сущ, продлен, запечатлен,
их грехи прощая им
как преемникам своим (Оден: *Памяти В. Б. Йейтса*).

ეს კი ჩემი თარგმანია:

ენას ეთაყვანება,
ვინც აცოცხლებს, მათია,
ლაჩარსა და თავნებას
ცოდვები აპატია.

ზოგ მკვლევარს უფრო „დაუნდობლად“ უძებნია ბროდსკის მიერ ენის გაღმერთების თაობაზე გამოთქმულ დებულებათა თავწყარო და მიუჩნევია, რომ ის იცნობდა სეპირ-უორფის დისკუსიას ლინგვისტური თანაფარდობის შესახებ, რომელიც 1960-70-იან წლებში მიმდინარეობდა (Ахапкин 2000: 272).

სხვები ვარაუდობენ, რომ ბროდსკის სცოდნია თვით უორფამდელი კონცეფციებიც ადამიანზე ენის ბატონობის შესახებ – უწინარესად, ჰუმბოლდტის იდეები. განა ჰუმბოლდტი არ ამბობდა,

რომ ადამიანები კი არ ეუფლებიან ენას, არამედ ენა ეუფლება ადამიანებს?! (Хаїров 2004: 67).

სკანდალურად ცნობილ ედუარდ ლიმონოვს არაერთხელ წამოუყვედრებია ბროდსკისთვის, შენი მტკიცება, მწერლის სამშობლო მისივე ენააო, რომ-გრიიესთვის აგიწაპნავს – აქსიომად ასაღებდი, არადა პირწავარდნილი პლაგიატიაო:

„როცა მე-20 საუკუნის 80-იან წლებში ბუდაპეშტის მწერალთა კონფერენციაზე სამი დღით რომ-გრიიეს კომპანიაში აღმოვჩნდი და მისი რამდენიმე გამოთქმა მოვისმინე, მივხვდი, საიდან იღებს სათავეს ბროდსკის ლოზუნგი, არსებითად, მთელ მის ლიტერატურულ იდეოლოგიას რომ შეადგენს“ (Лимонов 2000: 55-59).

ლიმონოვი სხვაგანაც იმეორებს იგივეს: „ალენ რომ-გრიიესთან რამდენიმე მცირეხნიან საუბარში უეცრად მივხვდი, რომ ჩვენი ბროდსკი მთლიანად რომ-გრიიესგანაა ამოზრდილი. სწორედ რომ-გრიიემ ჩამოაყალიბა პირველად იდიომა, მწერლის სამშობლო მისი ენააო. ბროდსკის მთელი სიცოცხლის განმავლობაში თავი მოჰქონდა ამ იდიომით“ (Лимонов: *Кладбища*).

* * *

ერთ რამეში არავის არასოდეს დავუდანაშაულებივარ – სიზარმაცეში. ამის დასტურად, არ დამზარებია, ეს გამოთქმა მომეძებნა ბროდსკის ესსეებსა და ინტერვიუებში, მაგრამ ვერ ვიპოვე: სწორედ ასეთი ინტერპრეტაცია არ აღმოჩნდა, რამდენად საწყენიც უნდა იყოს. იქნებ ლიმონოვისეული ვერსია უბრალოდ ჰაიდეგერის გამოთქმის – „ენა ყოფიერების სახლია“ – ინვერსირებული გამოძახილია? სწორედ ჰაიდეგერი ამბობდა, რომ ენა თვითონ ზემოქმედებს ადამიანის ყოფიერებაზე...

მგონია, რომ ბროდსკი ნელ-ნელა, ეტაპობრივად აყალიბებდა თავის ლიტერატურულ და ადამიანურ კრედოს და სხვადასხვა ვარიაციით გამოთქვამდა მას.

მაგალითად, ის ხშირად ახსენებდა, რომ მისთვის, ვისი მშობლიური ენაც რუსულია, პოლიტიკურ ბოროტებაზე საუბარი საკვების გადამუშავებასავით ბუნებრივია.

მანვე გაათამაშა რეიგანის ფრაზა 'evil empire' („ბოროტების იმპერია“), პოლიტიკურ კლიშედ რომ იქცა, და სოლჟენიცინისა და მისი არქიპელაგი გულაგისადმი მიძღვნილი დითირამბი ასე დაასათაურა – „ბოროტების გეოგრაფია“ (Бродский 1999: 4-8).

მოგვიანებით კი, 1984 წელს, უილიამს-კოლეჯის კურსდამთავრებულთა წინაშე გამოსვლისას, ილაპარაკა ბოროტებასთან შეხვედრასა და მასთან ბრძოლის ნაირსახეობაზე.

ბოროტების სიძლიერე მონოლითურობაა. ის იფურჩქნება ბრბოსა და დარაზმულობის, იდეისათვის ბრძოლის, ყაზარმული დისციპლინისა და შეუვალი დასკვნების ატმოსფეროში. ამგვარი პირობებისადმი მიდრეკილება იოლად აიხსნება მისი შინაგანი სისუსტით, მაგრამ ამის შეგნება ძალას ვერ შეგმატებს, თუ ბოროტებამ გაიმარჯვა, ის კი იმარჯვებს სამყაროს ბევრ ნაწილში და, საკუთრივ, ჩვენშიც.

ბროდსკი უამბობს ჭაბუკ ამერიკელებს ბოროტებასთან შეწინააღმდეგების საშუალებაზე, რომელიც დაეხმარებათ, ამ შერკინებას თუ დიდი შედეგით არა, უმნიშვნელო დანაკლისით მაინც დააღწიონ თავი, და იხსენებს ახალი აღთქმისეულ ცნობილ შეგონებას:

„ხოლო მე გეტყვი თქვენ: „რომელმან გცეს შენ ყურიძალსა შენს მარჯუენესა, მიუპყარ მას ერთკერძოიცა“ (მათე, 5, 39).

ორთოდოქსული გამოსავალი პასიური წინააღმდეგობის კონცეფციაა, რომლის მთავარი პრინციპიც ბოროტების წილ სიკეთის ქმნა ანუ სამაგიეროს გადახდაზე უარის თქმაა. მაგრამ მას, ვინც მეორე ყვრიძალს უშვერს, იმის მიღწევა თუ ძალუძს, მოწინააღმდეგის წარმატება გააქარწყლოს. „შეხე, – თითქოს ამბობს მეორე ყვრიძალი, – შენ მხოლოდ ხორცს აწამებ. ჩემამდე მოსვლას ვერ

მოახერხებ, სულს ვერას დააკლებ“. ამან კი მტერი, შესაძლოა, კიდევ უფრო გააგულისოს.

შემდეგ ბროდსკი იხსენებს, 20 წლის წინათ რუსეთის ჩრდილოეთში არსებულ მრავალათასიან ციხეთაგან ერთ-ერთში დილის 7 საათზე საკნის კარი როგორ გაიღო და ზედამხედველმა ზღურბლიდან როგორ მიმართა პატიმრებს:

- მოქალაქენო! გასამხედროებულ ბადრაგთა კოლექტივი გიწვევთ სოციალისტურ შეჯიბრებაში, რაც გულისხმობს ჩვენს ეზოში დახვავებული შემის დაჩეხვას.

- და თუ არ მინდა შეჯიბრება? – იკითხა ერთმა პატიმარმა.

- ულუფის გარეშე დარჩები, – უპასუხა ზედამხედველმა.

ტყვეები და მცველები გულმოდგინედ გაისარჯნენ და შუადღისთვის ყველას, უწინარესად კი – დამშეულ პატიმრებს, ქანცი გაუწყდა. შესვენება გამოცხადდა. იმ პატიმრის გარდა, დილით რომ იკითხა, რა მომივა, თუკი შეჯიბრებაში მონაწილეობას არ მივიღებო, ყველამ წასახემსებლად ჩაიძუხლა. ის ჩეხვას განაგრძობდა. დასცინოდნენ, ენას იქავებდნენ, ამბობდნენ, სულ ტყუილი ყოფილა, რომ ამბობენ, ებრაელები ეშმაკები არიან, ერთი ამას უყურეთო... მალე საქმე განახლდა, მაგრამ – უფრო ნაკლები ჟინით. ოთხ საათზე ბადრაგი გამოცვალეს. ოდნავ გვიან პატიმრებიც გაჩერდნენ. მხოლოდ ერთი ცული გაიღვებდა ხოლმე ჰაერში. რამდენჯერმე უთხრეს, გეყოფაო, ხან – პატიმრებმა, ხანაც – ბადრაგმა, მაგრამ ის ყურადღებას არ აქცევდა: თითქოს ჩათვლია ჩეხვას, რიტმის დაკარგვა არ უნდოდა, ან იქნებ აღარც შეეძლო. უცხო თვალს რობოტი ეგონებოდა. გავიდა ერთი საათი, ორი... – ის კვლავ ცულს იქნევდა. ბადრაგი და პატიმრები გაფაციცებულნი შესცქეროდნენ, დამცინავი მზერა გაოცებამ შეუცვალათ, შემდეგ კი – ძრწოლამ. რვის ნახევარზე მან ცული გადააგდო, ბანცალ-ბანცალით მიაღწია საკნამდე და ჩაიძინა. იმ დარჩენილი დროის

განმავლობაში, მან რომ ციხეში გაატარა, ბადრაგსა და პატიმრებს შორის სოციალისტური შეჯიბრება აღარ გამართულა.

ბროდსკის აზრით, ამ პატიმარს ახსოვდა ბიბლიური ლექსის გაგრძელება:

„და რომელსა უნდეს სასჯელად და მიღებად კუართი შენი, მიუტევე მას სამოსელიცა შენი. და რომელი წარგიქცევდეს შენ მილიონ ერთ, მივლე მის თანა ორიცა“ (მათე, 5, 40-41).

ამ სიტყვების არსი პასიურობა კი არა, ბოროტების აბსურდამდე მიყვანაა. ეს შეგვაგონებს, რომ ბოროტების დამცრობა შესაძლებელია, თუ მის ძალისხმევას საკუთარ დათმობის უნარს დავუპირისპირებთ: ის აუფასურებს მოყენებულ ზარალს (Бродский: *Напутствие*).

ცნობილი ამერიკელი პოეტი და მთარგმნელი, ლინ კოფინი დავიხმარე, რომელიც იმხანად მიჩიგანის უნივერსიტეტის კოლეჯენ-ერბორში მუშაობდა, და გავარკვიე, რომ ბროდსკის ეს ამბავი მოუყოლია 1972 წელს, სლავისტიკის ფაკულტეტზე, საკუთარ კაბინეტში, როცა ქალბატონ კოფინს უთხოვია „მოქალაქე ჯოზეფისათვის“, როგორადაც წარდგომა უყვარდა მაშინ, თავის გადასახლებაზე ეამბა. ლინ კოფინს მისი ნაამბობი გაუღიქსავს კიდევ:

The first prison was built around a large courtyard and they used that yard to stack Siberian timber: the whole area was, to employ the Americanism, under-developed, and lumber was its only resource ... და ა. შ. (Coffin 2012).

ქალბატონი კოფინი, სხვა რუსი მკვლევრების დარად, ფიქრობს, რომ ეს ამბავი თვით ბროდსკის გადახდენია თავს, თუმცა, ცნობილია, რომ ბროდსკი ბანაკში არასოდეს მჯდარა. ისე ჩანს, ეს უცნობი წარმომობის სიუჟეტია, რომელმაც შვა სახარებისეული პასაჟის არაორდინარული ახსნა.

ახლა ყურადღება გავამახვილოთ ზემოთ მოხმობილი ტექსტის იმ ადგილზე, სადაც პოეტი ბოროტების აბსურდამდე მიყვანაზე ლაპარაკობს.

ლევ ლოსვეი ადასტურებს, რომ ბროდსკის ახალი დროის ლიტერატურის ნამდვილ აღმოჩენად აბსურდი მიაჩნდა. ბროდსკის ბოროტება-აბსურდი ბოროტება-ქაოსია, რომელიც ადამიანს რომანტიკოსთა ყოფიერების ღრეჩოდან შემოსცქერის. ნებისმიერი გასართობი, ნებისმიერი ლიტერატურულობა ფერუმარილს უსვამს, გარდასახავს, ნიღბავს ქაოსს. განა შესაძლებელია იმით გაართობა, რისი ბუნებაც ერთფეროვანი, განმეორებადი და მონოტონურია? ლიტერატურა კი ბოროტებას აშინაურებს!

მგონია, რომ ამ მიდგომის ჩამოსაყალიბებლად პოეტს შეეძლო ალბერ კამიუს ბრწყინვალე ესეის *სიზიფოსის მითი* გამოყენებაც, მაგრამ ამ შემთხვევაში ეს არ მაინტერესებს.

ბროდსკის მიაჩნდა, რომ სოლჟენიცინმა „კიბოიანთა კორპუსის“ ამბავი აბსურდამდე ვერ მიიყვანა, არქიპელაგი გულაგი კი მართლაც ბოროტების ადეკვატური წიგნია, რადგან ბოროტების ნებისმიერი ამბავი გრძელია და მონოტონური (Лосев 2000).

პასტერნაკის იმ წერილებზე მუშაობისას, რომლებიც პოეტს ქართველი მწერლებისთვის გამოუგზავნია, წავაწყდი ერთ ტექსტს: ეს გახლავთ უახლოესი მეგობრისადმი, პოეტ სიმონ ჩიქოვანისადმი მიძღვნილი 1951 წლის 29 აპრილით დათარიღებული ბარათი. სიმონ ჩიქოვანი 1944-51 წლებში საქართველოს მწერალთა კავშირს თავკაცობდა, 1951 წელს კი თანამდებობიდან გაუთავისუფლებიათ. მას „ბუნდოვანება და ფორმალიზმი“ დასწამეს.

ცნობილია, რომ 1936 წლის შუა ხანებში ხელისუფლების დამოკიდებულება თვით პასტერნაკისადმიც შეიცვალა – მას ბრალად სდებდნენ არა მხოლოდ „ცხოვრებისაგან მოწყვეტას“, არამედ „ეპოქისათვის შეუთავსებელ მსოფლმხედველობას“ და უპირობოდ სთხოვდნენ თემატურ და იდეურ გარდაქმნას. ეს ოფიციალური ლიტერატურისაგან პასტერნაკის დიდხნიანი გაუცხოების დასაწყისი გახლდათ.

პასტერნაკს უკვე თვითონაც უწვნივია, რომ უნიჭო და უღირსი არარაობანი, რომლებიც თავიანთ ბუნებრივ ნაკლს გაუბოროტებია, მზად არიან, სამაგიერო გადაუხადონ ყველას, ვისთვისაც ეს ნაკლი უცხოა. ამიტომაც სწერს მეგობარს:

„გახსოვდეთ, სიმონ, იმდენად უფრო უდრტვინველად დაეთანხმეთ გაგონილს, რამდენადაც აბსურდული იქნება ის. სახარებისეული მეორე ყვრიმალის მიშვერა წმინდა სასწაული ან თანამოსაგრეობის მწვერვალი როდია: ის ერთადერთი პრაქტიკული გამოსავალია იმ მდგომარეობიდან, როდესაც მოჩვენებითობა განსჯის სინამდვილეს“ (Пастернак 1990: 43).

ისტორიკოსის უხილავი მანტია მაცდუნებს, შევუერთდე ახეზარ კრიტიკოსთა რიგებს და იმის მტკიცება ვცადო, ბოროტების მიტევების პოსტულატის ბაზისი სწორედ პასტერნაკის ამ წერილში განიჭვრიტება-მეთქი, მაგრამ ეს აჩემება ორმხრივად ბერწი და უაზრო მგონია.

პოეტური იდეოლოგია ისევე ფორმირდება, როგორც პოეტური მემკვიდრეობა: ასოციაციათა, მინიშნებათა, ენობრივ და მეტაფორულ პარალელთა მეშვეობით... პოეტი იყენებს აზროვნებას საკუთარი მიზნის მისაღწევად, ის ნთქავს იდეებს, თემებსა და სხვ., და თუ ამის შედეგად მკითხველი იცვლება ანუ, როგორც თანამედროვე ქართველი პოეტი ამბობს, ერთი ცრემლით მეტია სხვებზე, მიზანი მიღწეულია.

თვით ბროდსკის კი ასე თქმაც შეეძლო:

„ო, ღამდამობით რამხელა შუქს გამოასხივებს

შავი მელანი, ბნელ წყვდიადს რომ შენივეთებია!“ (იოსიფ ბროდსკი, რომაული ელევგიები).

დაბოლოება:

Auden, W. H. *In Memory of W. B. Yeats*. <https://www.poets.org/poetsorg/poem/memory-w-b-yeats>

Brodsky, Joseph. “Less Than One”. *Selected Essays*. New York: Farrar Straus Giroux, 1986.

Brodsky, Joseph. “The Geography of Evil: Review of *From Under the Ruble* by A. Solzhenicyn et al; *The Gulag Archipelago* III, IV by A. Solzhenicyn; *On Socialist Democracy* by R. Medvedev”. *Partisan Review*, vol. 44, № 4, Winter 1977, pp. 637–645.

Coffin, L. “One Hand Clapping”. *Joseph Brodsky was Joseph Brodsky*. Tbilisi: Levan Kavleli Publishing, 2012. <http://lyncoffin.com/?p=297>

Ахапкин, Д. «Иосиф Бродский — поэзия грамматики». *Иосиф Бродский и мир: Метафизика, античность, современность*. СПб.: Изд-во журнала Звезда, 2000.

Бродский, И. «География зла». *Литературное обозрение*, 1999, № 1.

Бродский, И. *Напутствие*. http://www.lib.ru/BRODSKIJ/br_naput.txt

Бродский, И. *Нобелевская лекция*, <http://lib.ru/BRODSKIJ/lect.txt>

Бродский, И. “С любовью к неодоушевленному. Четыре стихотворения Томаса Гарди”. *Журнал Звезда*, 2000, № 5.

Лимонов, Э. “Ветхий Бродский — великий американский поэт”. *Книга мёртвых*. Санкт-Петербург: Лимбус Пресс, 2000.

Лимонов, Э. *Книга мёртвых -3. Кладбища*. <http://www.litmir.co/br/?b=273248&p=1>

Лосев, Л. *Солженицын и Бродский как соседи*. *Журнал Звезда*, 2000, № 5. http://imwerden.de/pdf/losev_brodsky_i_solzhenizyn_sosedi_2000.pdf

Оден, В.Х. *Памяти В. Б. Йейтса*. <http://neolirik.livejournal.com/62649.html>

Письмо Бродского Л. И. Брежневу. http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/BRODSKI_IOSIF_ALEKSANDROVICH.html?page=0.2

Пастернак, Б. *Из писем разных лет*. Москва: Правда, 1990.

Хайров, Ш. “Если Бог для меня и существует, то это именно язык: языковая рефлексия и лингвистическое мифотворчество Иосифа Бродского эссеистика, беседы, интервью”. *Новое литературное обозрение*, 2004, № 3, с. 198-223.

Gia Jokhadze

Professor, Ilia State University

Joseph Brodsky: Formation of the Poetic Ideology and a Story of One Allusion

Abstract

The article discusses what Joseph Brodsky meant when he said that language will outlive us, especially as his approach was dramatic, aggressive, challenging and always unashamedly definite: "poetry is the supreme form of human locution in any culture", he announces in "An Immodest Proposal", and cautions that by failing to read or listen to poets, a society dooms itself to inferior modes of articulation.

Our understanding is that a poet always knows that what in the vernacular is called the voice of the Muse is, in reality, the dictate of language; that it's not the language that happens to be his instrument, but that he is language's mean toward the continuation of its existence.

Consequently, one may presume that poetic ideology as well as poetic heritage is formed by means of associations, hints, and allusions, linguistic or metaphoric parallels... Poet uses philosophical thought and suits his own ends to devour the ideas, issues and topics, and if, in result, reader is changed, and, as modern Georgian poet says, turned into "one who has one more tear", the purpose is attained.

ქართულ-ამერიკული ურთიერთობები,
პოლიტიკა, ისტორია, ეკონომიკა,
განათლება და სოციალური ცხოვრება

Georgian-American Relations, Politics, History,
Economics, Education, Society

Lela Abdushelishvili

Associate Professor, International Black Sea University

American and Global Leadership Styles and How They Influence Communication

Good leaders are made with the help of a variety of factors, such as, good judgment, integrity, and people skills. Provided that cultures differ from country to country and organization to organization, the qualities that individuals need to demonstrate to be considered leaders are also varied. Depending on the cultural context, the leader's typical style and behavioral tendencies may be an asset or a weakness. In other words, to be a good leader is linked with having respective personality in the right place.

This article will explore various American and global leadership styles and how they impact communication.

To start with global ones, the **synchronized leader** is the one which follows through, looks for consensus on decisions and is responsible for process orientation of others. Such leaders are more focused on potential threats than rewards.

The straight-shooting leader is the one who goes against the issues directly and immediately gets to the point. Such leaders react to team members' undesirable actions immediately. Straight-shooting leaders tend to be less interpersonally sensitive.

The opportunistic leader initiates and demonstrates flexibility on how to achieve a goal and is an ambitious risk taker.

The diplomatic leader keeps business conversations friendly and pleasant and uses empathy when it comes to managing confrontation, is polite and makes sure to adjust the messaging accordingly.

The **passive-aggressive leader** is skeptical and critical and most often gets into conflicting situations.

As for the American leadership styles, they are as follows:

Directive, which stresses the direction given by executives to others in the firms. The leader is very much in charge. **Participative**, which involves close teamwork with others. **Empowering** is relatively new and stresses delegation of responsibility to subordinates. American companies that operate with largely autonomous divisions employ this style of leadership. It involves the ability to energize the people in a company. **Charismatic**, who looks like a leader. People follow such a leader because of who he is, not because of good management or even business success; nor because the people are offered participation, partnership, or empowerment. Human magnetism is the thing, and it is very different in different national cultures. What looks like a charismatic leader to Americans may appear to be something very different to people from other societies. **Celebrity leadership** looks outside the company to the impact on others customers and investors. It requires good looks, a dramatic style, and an ability to deal effectively with the media.

As Robert J. Anderson and William A. Adams state, an integrated approach to leadership is useful for leaders to become skilled and, most importantly, positively influence those they lead (Anderson & Adams 2016). Indeed, this has a positive effect on everyone who is being led which gives them a chance to lead with a purpose.

The role models available for business leadership in the different regions of the world are significant. In America, with its longstanding experience with professional business leadership, the most readily

available role model for the head of a company is the corporate CEO. In China and Chinese-related businesses it is the head of the family. In France it remains the military general. In Japan it is the consensus builder. In Germany today it is the coalition builder.

There are nine key qualities that research shows people seek in a successful leader:

- Passion
- Decisiveness
- Conviction
- Integrity
- Adaptability
- Emotional Toughness
- Emotional Resonance
- Self-Knowledge
- Humility

The emotionalism that goes with passion is more common in America than elsewhere. Europeans are very suspicious about it. Effective executives in all countries should demonstrate decisiveness.

Styles of leadership are currently different in the whole world. Culture largely determined them.

Charismatic

Effective global leaders establish a vision for the future and energize others to pursue it successfully. Charismatic leaders give inspirational speeches. They tend to establish the vision and then allow their

subordinates to figure out how to achieve the vision. According to the "Global Leadership and Organizational Behavior Effectiveness" study, leaders from the Middle East typically prefer this style less than American leaders do (Gundling & Caldwell 2015).

Team-Oriented

Effective global leaders build successful teams by establishing roles and responsibilities so that everyone knows when and how to complete their job tasks. Leaders from the United States use this style when subordinates have sufficient experience. Latin American leaders also prefer this style as opposed to other leadership styles used elsewhere in the world.

Participative

Participative leaders encourage collaboration. Leaders from the United States tend to use this style more than other global leaders. They invite subordinates to contribute their opinions to discussions and encourage employees to provide feedback on process improvement. Effective participative leaders gather input from subordinates because they recognize that people performing the work usually have the most insight on how to fix problems.

Humane-Oriented

Humane-oriented leaders focus on providing considerate and supportive guidance to their staff. Asian leaders tend emphasize this style more than their counterparts in the United States. Leaders from Nordic European countries tend to use this leadership style less frequently than other global leaders.

Self-Protective

Self-protective leaders ensure the safety and security of team members. This type of leader concerns himself with face-saving activities and follows established procedures. Leaders in Asian cultures prefer this style more than their counterparts from the United States. Leaders from Nordic European countries consider this type of leadership to inhibit success.

Autonomous

Autonomous leaders endorse independent and individualistic leadership. This style is popular with entrepreneurs in the United States, which favors recognizing the individual, according to Research Professor Geert Hofstede. Eastern European leaders prefer this style as well, while those from Latin America dislike using it on a regular basis.

In conclusion, it should be stated that the above-mentioned varied styles of leadership strongly influence communication and it is advisable to know them to be able to maintain proper and efficient communication in the organizational context.

Works Cited:

Anderson, Robert J. & William A. Adams. *Mastering Leadership: An Integrated Framework for Breakthrough Performance and Extraordinary Business Results*. Hoboken, New Jersey: John Wiley and Sons, Inc., 2016.

Gundling, Ernest & Christi Caldwell. *Leading Across New Borders: How to Succeed as the Centre Shifts*. Wiley, 2015.

ლელა აბდუშელიშვილი

შავი ზღვის საერთაშორისო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი

ამერიკული და გლობალური ლიდერობის სტილები და მათი გავლენა კომუნიკაციაზე

რეზიუმე

კარგი ლიდერის ჩამოყალიბებაში მრავალი ისეთი ფაქტორი თამაშობს როლს, როგორცაა, კარგი განსჯის უნარი, ერთგულება და ადამიანებთან ურთიერთობის უნარები. იქედან გამომდინარე, რომ ყველა ქვეყნის თუ ორგანიზაციის კულტურა განსხვავებულია, ასევე ნაირფერია ის თვისებები, რომლებიც ადამიანებს ჭირდებათ იმისათვის, რომ ისინი ლიდერებად მიიჩნიონ. კულტურის კონტექსტიდან გამომდინარე, ლიდერობს ჩვეული სტილი შესაძლოა იყოს ლიდერის როგორც დადებითი, ისე სუსტი მხარე. ეს იმას ნიშნავს, რომ კარგ ლიდერს უნდა გააჩნდეს შესაბამისი პიროვნული უნარები, რომლებსაც იგი შესაბამისად გამოიყენებს.

სტატიაში გამოკვლეულია ამერიკული და გლობალური ლიდერობის ტიპები და მათი გავლენა კომუნიკაციაზე. ავტორი გამოყოფს რამდენიმე ტიპის ლიდერს (ქარიზმატულს, გუნდზე ორიენტირებულს, ავტონომიურს და სხვ.) და გვთავაზობს მათ დახასიათებას. იგი ასკვნის, რომ ლიდერობის სტილი დიდ გავლენას ახდენს კომუნიკაციაზე და ამიტომაც სასურველია ლიდერის ფსიქოტიპის ცოდნა ეფექტური კომუნიკაციის დასამყარებლად.

გივი ამაღლობელი

შავი ზღვის საერთაშორისო უნივერსიტეტის ასისტენტ პროფესორი

ქართული პოლიტიკური დისკურსის იდეოლოგიურ-მორალური საფუძვლები ფრეიმინგის თეორიის კონტექსტში

შესავალი

საკითხის განხილვას ვიწყებთ მეტაფორისა და ფრეიმის ცნებების განსაზღვრებით. ჯორჯ ლაკოფის მიხედვით მეტაფორა არის სპეციფიკური სამეტყველო ფორმა, რომლის მეშვეობითაც ვიგებთ და აღვიქვამთ ერთ რომელიმე ფენომენს (ან იდეას) მეორე სამეტყველო ფორმის მეშვეობით. მეტაფორა ვრცელდება ჩვენს ყოველდღიურ ცხოვრებაში და არა მხოლოდ ენაში, არამედ ჩვენს აზროვნებასა და მოქმედებაში. მთელი ჩვენი ცნებათა სისტემა თავისი ბუნებით ფუნდამენტურად მეტაფორულია (Lakoff 1980).

ფრეიმი წარმოადგენს მენტალურ სტრუქტურას, რომლის მეშვეობითაც აღვიქვამთ და მნიშვნელობას ვანიჭებთ ობიექტურ რეალობას, ისევე როგორც ფრეიმების მეშვეობით ვქმნით იმას, რაც ჩვენს მიერ რეალობადაა დასახული. ფრეიმები ახდენენ იდეებისა და ცნებების სტრუქტურირებას, განსაზღვრავენ აზროვნების სტილს. მეტწილად ფრეიმები ავტომატური და გაუცნობიერებელია, მათ იყენებენ გაუცნობიერებლად.

მეტაფორული აზროვნება (მეტაფორების მეშვეობით აზროვნება) ფუნდამენტურია პოლიტიკურ-იდეოლოგიური პრეფერენციების ფორმირების მხრივ და შესაბამისად პოლიტიკური დისკურსისათვის, ზოგადად. პოლიტიკური მეტაფორები წარმოიქმნება და აქტუალიზირდება სპეციფიკური მენტალური ფრეიმების ფარგლებში, რომლებიც შეიძლება განისაზღვროს როგორც იდე-

ოლოგიური პლატფორმები. თითოეულ იდეოლოგიურ პლატფორმას გააჩნია საკუთარი კონცეპტუალური ფრეიმები (ცნებითი ჩარჩოები) და შესაბამისი მეტაფორები, რომლებიც გამოიყენება მთავარი დებულებების გადასაცემად. გარდა ამისა, თითოეულ იდეოლოგიურ-პოლიტიკურ პლატფორმას გააჩნია განსაზღვრული მორალური პრინციპები, რომელთა მეშვეობითაც ისინი ამყარებენ თავიანთ მოსაზრებებს. შესაბამისად, იდეოლოგიური განსხვავებები ამასთანავე ასახავენ განსხვავებებს მორალურ-ეთიკურ წარმოდგენებშიც.

მოცემულ ნაშრომში განსაზღვრულია ორი მთავარი ამერიკული პოლიტიკური პარტიის (რესპუბლიკური და დემოკრატიული პარტიები) პოლიტიკურ-იდეოლოგიური პლატფორმები და მათი დისკურსები შესაბამისი კონცეპტუალური მეტაფორების ჩათვლით ამერიკელი ლინგვისტ ჯორჯ ლაკოფის ლინგვისტური ანალიზის მიხედვით. ამასთანავე, ჩვენ შევეცდებით იგივე თეორიული მიდგომა მოვარგოთ ქართული პოლიტიკური დისკურსის ანალიზს და შევადაროთ აღნიშნული ორი დისკურსი და მათი პარამეტრები ერთმანეთს.

აღნიშნულ კონტექსტში მნიშვნელოვანია შემდეგი ფუნდამენტური ასპექტების გამოვლენა ნებისმიერი ტიპის პოლიტიკური დისკურსის ანალიზისას:

- მსოფლმხედველობრივი სხვაობები დისკურსებს შორის
- რა მორალური საფუძვლები გააჩნიათ პოლიტიკურ-იდეოლოგიურ მიმდინარეობებს?
- როგორ ხდება ფრეიმინგი პოლიტიკურ დისკურსებში?

მსოფლმხედველობრივი სხვაობები დისკურსებს შორის

ამ ნაწილში ხაზი ესმება მსოფლმხედველობრივ სხვაობებს. ჯორჯ ლაკოფი ამერიკული პოლიტიკური დისკურსის ფარგლებში გამოყოფს ორ ძირითად იდეოლოგიურ პლატფორმას. აღნიშ-

ნული დისკურსები წარმოებული და აქტუალიზირებულია ორი მთავარი პოლიტიკური პარტიის მიერ – რესპუბლიკური და დემოკრატიული პარტიები. შესაბამისად, შესაძლებელია საუბარი რესპუბლიკურ (ან კონსერვატიულ) და დემოკრატიულ (ან პროგრესულ) კონცეპტუალურ ჩარჩოებზე. თითოეულს ამ ორთაგან გააჩნია საკუთარი მორალური საფუძველი, რისი მეშვეობითაც ისინი ამყარებენ თავიანთ შეხედულებებს. საინტერესოა, რომ ფრეიმინგის თეორიის ფარგლებში ლაკოფი განიხილავს და მასვე მიუსადაგებს აღზრდის განსხვავებულ ორ სტილს, რომელთაც იგი საბოლოოდ განაზრცობს და არგებს პოლიტიკური აზროვნების იდეოლოგიურ ასპექტებს. მკვლევარის მიხედვით თითოეული პარტიის მორალურ-იდეოლოგიური პლატფორმა ემყარება აღზრდის სპეციფიკურ სტილებს, რაც საბოლოოდ გამოიხატება შესაბამის პოლიტიკურ შეხედულებებსა და პრეფერენციებში. აღზრდის ეს ორი სტილია “მკაცრი მამისა” და “მზრუნველი მშობლის” მოდელები (*Strict Father and Nurturant Parent family models*). “ამერიკული კულტურა შედგება ორი ერთმანეთთან დაპირისპირებული მსოფლმხედველობისგან, რომლებიც ფართო გაგებით შეესაბამებიან აღზრდის “მკაცრ” და “მზრუნველ” მოდელებს. პირველი პარადიგმის მიხედვით ადამიანური ბუნება არასრულია, რაც შესაბამისად მოითხოვს “მკაცრი მამის” არსებობას, რომელიც უზრუნველყოფს წესრიგს და საჭიროების შემთხვევაში სჯის ბავშვს იმ მიზნით, რათა მას მისცეს სწორი ორიენტირები ცხოვრებისეული განვითარების გზაზე. “მკაცრი მამის” პარადიგმა, გამოხატული პოლიტიკური აზროვნების სფეროში, ასოცირდება მთავრობისა და ზოგადად სახელმწიფოს ლიმიტირებულ როლთან – სახელმწიფოს მმართველობითი ფუნქცია აუცილებელია ძირითადად წესრიგის (და გარეშე საფრთხეებისგან) დაცვის მხრივ, ხოლო შიდა პრობლემების უმეტესობა არის და უნდა იყოს ინდივიდთა პირადი პასუხისმგებლობის საკითხი. ამ

მოსაზრების მიხედვით, თუკი ინდივიდები ღარიბები არიან, ეს იმიტომ, რომ ისინი არასაკმარის ინიციატივას ფლობენ; ინდივიდები, რომლებიც უმუშევრები არიან, შეძლებენ სამსახურის შოვნას საკმარისი მცდელობის შემთხვევაში. ამ ლოგიკის მიხედვით სოციალური დახმარების პროგრამები კონტრპროდუქტიულია, რადგანაც ისინი ინდივიდებში იწვევენ სახელმწიფოზე დამოკიდებულებას და ახშობენ მათი პირადი პასუხისმგებლობის გრძნობას. თავის მხრივ დემოკრატია და სხვა პროგრესულ ჯგუფთა პოლიტიკა კი ემყარება “მზრუნველი მშობლის” პარადიგმას. ადამიანური ბუნების, როგორც ფუნდამენტურად პოზიტიურის ინტერპრეტაციის, აღნიშნული შეხედულება ითვალისწინებს სახელმწიფოს მიერ შედარებით მეტი სოციალური პასუხისმგებლობების საკუთარ თავზე აღებას“ (Iyengar 2005).

სახელმწიფოს ფუნქციათა ორი ფუნდამენტური იდეოლოგიური პროექციის აღნიშნული ასპექტები პროგნოზირებადს ხდიან ამერიკული პოლიტიკური პარტიების მიდგომებს, რაც თავის მხრივ ემყარება მათ მიერ გათავისებულ მორალურ პრინციპებს. ნათელია, თუ რომელი პოლიტიკური პარტია ემხრობა მემარჯვენე ან/და მემარცხენე სოციალური პოლიტიკების წარმოებას გარკვეული დოზის ცენტრისტული მიდრეკილებებით.

ქართულ პოლიტიკურ პარტიებზე დაკვირვებისას რთულია იმის გამოკვეთა, თუ რომელ პოლიტიკურ იდეოლოგიას დეკლარირებენ და ემხრობიან ისინი. რიგი პოლიტიკის ექსპერტების განსაზღვრავენ ძირითად ქართულ პოლიტიკურ პარტიებს როგორც მემარჯვენე-ცენტრისტულებს, თუმცა სპეციფიკური პოლიტიკური მიზნების მიღწევის მიზნით ისინი არ ერიდებიან მემარცხენე ტიპის სტრატეგიების გამოყენებასაც.

როგორც აღინიშნა, ქართულ პოლიტიკურ პარტიათა იდეოლოგიურ-მორალური პრინციპების განსაზღვრის მხრივ არსებობს გარკვეული სირთულე და ბუნდოვანება. ამ სახის შეუსაბა-

მოზა გამოიხატება სხვადასხვა ასპექტებში. ზოგადად მიღებულია მოსაზრება, რომ თვითიდენტიფიცირება ამა თუ იმ პარტიასთან განისაზღვრება და ყალიბდება პარტიების ლიდერების მიერ და მათთან აფილიაციით. მხარდამჭერები უერთდებიან ან/და ხმას აძლევენ ამა თუ იმ პარტიას არა იმიტომ, რომ ისინი (პარტიები) ასახავენ იმ სოციალურ ჯგუფთა კონკრეტულ პოლიტიკურ შეხედულებებსა თუ იდეოლოგიურ პრინციპებს, რომლებთანაც ისინი (მხარდამჭერები) ახდენენ თვითიდენტიფიცირებას, არამედ იმიტომ, რომ ეს უკანასკნელნი ენდობიან პარტიულ ლიდერებს (შესაბამისად, იდენტიფიცირება ხდება კონკრეტულ პიროვნებებთან და არა იდეებთან/იდეოლოგიებთან). ამასთანავე, პოლიტიკური პარტიები და ალიანსები არცთუ ყოველთვის მისდევენ მათ მიერვე დეკლარირებულ იდეოლოგიურ პრინციპებსა და მათ ლოგიკას.

“არსებობს მნიშვნელოვანი შეუსაბამობა კონკრეტულ საკითხებსა და მათთან მიმართებაში პოლიტიკურ პარტიათა მიერ ფორმალურად აღიარებულ პრინციპებსა და პოზიციებს შორის. მაგალითად, ხშირ შემთხვევაში ხდება ისე, რომ მემარჯვენე-ცენტრისტული პარტია მხარს უჭერს მემარცხენე ტიპის პრინციპებსა და სტრატეგიებს (Scholtbach & Nodia 2006: 125). მთავარი ამერიკული პარტიები კი როგორც წესი არ ახდენენ გადახრას საკუთარი იდეოლოგიური და მორალური პრინციპებისგან.

- რა მორალური საფუძვლები გააჩნიათ პოლიტიკურ-იდეოლოგიურ მიმდინარეობებს?

როგორც უკვე აღინიშნა, ნებისმიერ იდეოლოგიას გააჩნია საკუთარი მენტალური ფრეიმი, რაც თავის მხრივ იმას ნიშნავს, რომ ამა თუ იმ პოლიტიკური იდეოლოგიის მიმდევრები აზროვნებენ იმავე იდეოლოგიური ფრეიმების ჩარჩოებში ამა თუ იმ პოლიტიკურ საკითხებთან მიმართებაში. მაგალითისთვის, ლაკოფის მიხედვით, დემოკრატები და რესპუბლიკელები ოპერირებენ (შესა-

ბამისი) ორი განსხვავებული მენტალური ფრეიმის ფარგლებში.

მოცემული ნაშრომის ერთ-ერთი მთავარი მიზანია იმის დადგენა-გამოვლენა, გააჩნიათ თუ არა ქართულ პოლიტიკურ პარტიებს ისეთივე (ან მსგავსი) მორალურ-იდეოლოგიური საფუძვლები, როგორც ამერიკულ/დასავლურ პოლიტიკურ პარტიებს, რომლებზე დაყრდნობით და რომლებიდანაც გამომდინარე ისინი აწარმოებენ თავიანთ რეალურ პოლიტიკას? რა (რომელი) მენტალურ-იდეოლოგიური ფრეიმების ფარგლებში ოპერირებენ ქართული პოლიტიკური პარტიები? აქვე უნდა დაისვას შემდეგი სახის კითხვა: არის თუ არა საერთოდ შესაძლებელი, ზემოთაღნიშნული თეორიული მიდგომის მისადაგება და გამოყენება ქართული პოლიტიკური სფეროს განხილვისას?

აღნიშნულ კონტექსტში საინტერესო იქნება ქართული საზოგადოების ტოტალიტარულ სისტემაში არსებობის 70 წლიანი გამოცდილება. ცნობილია, რომ კომუნისტურმა წარსულმა უდიდესი გავლენა იქონია სისტემის ფარგლებში მყოფი ეთნოსების ცნობიერებაზე. მრავალი ინდივიდი კვლავ იმ ცნებათა ფარგლებში ოპერირებს, რომელთა ინდოქტრინაცია მოახდინეს კომუნისტური რეჟიმის პერიოდში. ამის თვალსაჩინო მაგალითია სტალინის (პიროვნების) კულტი, რომელიც კვლავ ინარჩუნებს აქტუალობას (ძირითადად უფროსი თაობის ინდივიდებში). თუკი შევეცდებით თეორიული ახსნა მოვუძებნოთ ჩვენს მიერ ზემოაღნიშნული პიროვნების კულტს ჯორჯ ლაკოფის მიერ შემოთავაზებული ფრეიმინგის თეორიის ფარგლებში, იგი შეიძლება მოერგოს “მკაცრი მამის“ მენტალურ მოდელს. აღნიშნული მოდელის კონტექსტში სტალინი წარმოჩნდება როგორც მკაცრი მამა, რომელიც აკონტროლებს და განაგებს ცხოვრების ყველა სფეროს, განსაზღვრავს იმას, თუ რა არის ოპტიმალური თითოეული ინდივიდისათვის, ხოლო ამ უკანასკნელთა ერთადერთი ფუნქციაა მათი ლიდერის ნების უპირობოდ მიღება და კონფორმიზმი.

დაუმორჩილებლობა აუცილებლად იწვევს დასჯას. ღირებულებათა ამ სისტემაში სახელმწიფო აბსოლუტური დომინაციის ფუნქციას იძენს. მისი მთავარი ფუნქციაა ცალკეული ინდივიდის ცხოვრების ყველა ასპექტის განსაზღვრა. აქედან გამომდინარე, კომუნისტურ-ტოტალიტარული მენტალობის მატარებელი ინდივიდები ზედმეტად დამოკიდებულნი ხდებიან სახელმწიფოზე, რადგანაც ისინი ახდენენ “მკაცრი მამის“ (სტალინის პიროვნების კულტი) მოდელის პროექტირებას ზოგადად სახელმწიფოს ფუნქციებზე.

სტალინის პიროვნების კულტის ტოტალიტარული დისკურსისათვის დამახასიათებელი კიდევ ერთი საინტერესო თვისებაა რელიგიურ კატეგორიებთან მისი სიმბიოზი, რასაც ადგილი აქვს რიგ პოსტსაბჭოთა საზოგადოებებში. აღნიშნული ფენომენი ამჟამად შეიმჩნევა რუსეთის ფედერაციაში, თუმცა მას ჰყავს თავისი ადეკტები საქართველოშიც. ამ სპეციფიკური დისკურსის ფარგლებში, რომელიც წარმოადგენს ტოტალიტარული მენტალობისა და რელიგიური აზროვნების ერთგვარ ნაზავს, ლიდერი (სტალინი) წარმოჩნდება როგორც ღრმად მორწმუნე პიროვნება, რომელსაც არ ჩაუდენია არანაირი დანაშაული ადამიანთა ფართო მასების წინააღმდეგ და მას არანაირი წილი არ უდევს ყოველივე იმ უარყოფითში, რასაც ადგილი ჰქონდა კომუნისტური რეჟიმის პერიოდში. ეს არის კარგი მაგალითი იმისა, თუ როგორ ახდენს ტოტალიტარული დისკურსი რელიგიური კატეგორიების (ან პირიქით) საკუთარ თავში ინკორპორირებას.

მსგავსი ფენომენის კიდევ ერთ მაგალითად შეიძლება ჩაითვალოს ილია ჭავჭავაძის, როგორც თანამედროვე ქართველი ერის “მამის“, დისკურსი. აღნიშნული დისკურსის საინტერესო ასპექტია ილია ჭავჭავაძის, როგორც სეკულარული ტიპის განმანათლებლისა, და მისი მიღწევების რელიგიური დისკურსის მიერ სა-

კუთარ თავში ინკორპორირება, როდესაც იგი გამოცხადდა წმინდანად საქართველოს მართლმადიდებელი ეკლესიის მიერ.

აღნიშნული ფენომენის ამერიკულ პოლიტიკურ დისკურსში ანალოგად შეიძლება მოყვანილ იქნას ის გარემოება, რომ დღესაც პროგრესულ და კონსერვატულ სეგმენტებს შორის მიმდინარეობს კამათი იმის თაობაზე, იყენენ თუ არა ამერიკის “დამფუძნებელი მამები” რელიგიურნი თუ სეკულარულნი თავიანთ მსოფლმხედველობებში, როდესაც თითოეული მხარე ახდენს საკუთარი იდეოლოგიური მოსაზრებების პროეცირებას მათ (“დამფუძნებელ მამათა”) მემკვიდრეობაზე.

რაც შეეხება მეტაფორებს, რომელთა აქტუალიზებასაც ახდენენ პოლიტიკური პარტიები თავიანთი დისკურსების ფარგლებში: ამერიკელი პოლიტიკოსები იყენებენ განსაზღვრული ტიპის მეტაფორებს, რომლებიც ასახავენ მათსავე იდეოლოგიურ-მენტალურ ფრეიმებს. ჯორჯ ლაკოფის დაკვირვებით დემოკრატი პოლიტიკოსები იყენებენ პროგრესულ-კრეატიულ მეტაფორებს, რომლებიც ასახავენ პროგრესულ მორალურ ფრეიმებს, რაცაა “მზრუნველი მშობლის” მოდელი – ემპათია, სხვებზე ზრუნვის პარადიგმა. მაგალითად, ბარაკ ობამას დისკურსს მკვლევარები მიიჩნევენ “მზრუნველი მამის” დისკურსის კონტექსტში. იგი იყენებდა “ნაცია, როგორც ოჯახი“-ს მეტაფორას (ამერიკული) საზოგადოების ყველა სეგმენტისათვის საკუთარი გზავნილების მიწვედნის მიზნით.

საინტერესოა, რომ ქართველი პოლიტიკოსები არ მიმართავენ ოჯახის (“ნაცია, როგორც ოჯახი”) მეტაფორას დისკურსის წარმოებისას (ანუ არ ხდება ამ ტერმინის მეტაფორული გამოყენება). ტერმინი პერიოდულად ინტენსიურად გამოიყენება პირდაპირი მნიშვნელობით მაშინ, როდესაც აქტიურდება დებატები ერთსქესიანთა შორის ქორწინების ლეგალიზების საკითხთან დაკავშირებით.

დემოკრატიულ/პროგრესული დისკურსის სხვა მახასიათებელი ისაა, რომ მის ფარგლებში ხაზი ესმება ღირებულებებსა და იდენტობას უფრო მეტად, ვიდრე რეალურ პოლიტიკებს (თუმცა, ღირებულებებსა და იდენტობაზე კონსერვატული დისკურსიც აპელირებს). იგივე რამ შეიმჩნევა ქართულ პოლიტიკურ დისკურსშიც. იმის პარალელურად, რომ ქართველ ამომრჩეველთა მხრიდან ძირითადი აქცენტი კეთდება პიროვნება-ლიდერებზე, ამასთანავე მნიშვნელობას იძენენ ისეთი აბსტრაქტული ცნებები, როგორებიცაა: “(წართმეული) ღირსების დაბრუნება“, “სამართლიანობის აღდგენა“, “ეროვნული თვითმყოფადობის შენარჩუნება“ და სხვა.

რაც შეეხება კონვენციონალურ მეტაფორებს აღნიშნულ ორ დისკურსში, აქ იკვეთება ერთი ძირითადი მეტაფორა, რომლებიც თითქმის ერთმანეთის იდენტურები არიან ფორმის (და, სავარაუდოდ, შინაარსის) მიხედვით: American Dream (ამერიკული ოცნება) – ქართული ოცნება (Georgian Dream). ერთი მოსაზრების მიხედვით, ამ მეტაფორის ამერიკულმა ვერსიამ დროთა განმავლობაში დაკარგა აქტუალურობა, ის აღარ (ან ვეღარ) ასახავს ამერიკული ნაციის რეალურ ასპირაციებს. საინტერესოა ის ფაქტი, რომ თუკი მეტაფორის ამერიკული ვარიანტი საკმაოდ დიდი ხნის განმავლობაში ინარჩუნებდა აქტუალობას, შესაძლებელია მისმა ქართულმა ანალოგმა დაკარგოს მნიშვნელობა დროის ზუსტად იმ მონაკვეთში, რაც უდრის მისი, როგორც ტერმინის, დამამკვიდრებელი პოლიტიკური ძალის ხელისუფლებაში ყოფნის პერიოდს, რადგანაც: “მეტაფორა იცვლება და განსაკუთრებით იცვლება მისი გამოყენების სიხშირე. ნებისმიერი ბუნებრივი ენის სემანტიკა შეიცავს მრავალფეროვან მეტაფორულ მოდელებს. რაც შეეხება პოლიტიკას, ემპირიული კავშირი მეტაფორის ცვლილებასა და პოლიტიკურ ცვლილებებს შორის თითქოსდა არ მიაჩნდება, თუ რომელია ამ ორ ცვლილებას შორის კაუზა-

ლური, მაგრამ ზოგიერთი მეცნიერი (რ. დ. ანდერსონი) მიიჩნევს, რომ მეტაფორული ცვლილება წინ უსწრებს პოლიტიკურ ცვლილებებს“ (ბერეკაშვილი 2007: 59).

ჩვენს შემთხვევაში მეტაფორულმა ცვლილებამ წინ გაუსწრო პოლიტიკურ ცვლილებას (ქართული ოცნება).

ქართულ პოლიტიკურ დისკურსზე დაკვირვებისას საინტერესოა სპეციფიკური ფორმა ნარატივისა, რომელსაც ზოგადად “სიძულვილის ენა“ შეიძლება ეწოდოს. ქართულ საჯარო დისკურსში საკმაოდ გავრცელებულია ისეთი გამოთქმები, როგორცაა: “სისხლიმსმელი/სადისტური რეჟიმი, მფატრავები, “სისხლიანი გეგმა“ და მსგავსნი.

როგორც ჩანს, ამ ტიპის მეტაფორები დიდ გავლენას ახდენს მოსახლეობის მნიშვნელოვან ნაწილზე და ახდენს შესაბამისი (ნეგატიური კონოტაციის) ფრეიმების კონსტრუირებას. შესაბამისად, ასეთი ტიპის დისკურსი იძენს დომინანტი დისკურსის ფორმას.

- ფრეიმინგი ქართულ პოლიტიკურ დისკურსში

თუკი არსებობს განსხვავებული იდეოლოგიურ-მორალური პლატფორმები, შესაბამისად შეიძლება საუბარი განსხვავებულ ფრეიმებზეც. ამერიკის პოლიტიკურ დისკურსში იკვეთება ორი ფუნდამენტური ფრეიმი შესაბამისი იდეოლოგიურ-მორალური განსხვავებებით – კონსერვატორული (რესპუბლიკელთა) და პროგრესული (დემოკრატთა) ფრეიმები.

საქართველოს შემთხვევაში კი, თუკი გავითვალისინებთ ზემოაღნიშნულ მოსაზრებას იმის თაობაზე, რომ ქართულ პოლიტიკურ ძალებს არ გააჩნიათ გამოკვეთილი იდეოლოგიური პოზიციები, რთული იქნება იმის გამოვლენაც, თუ რა ტიპის ფრეიმების გამოყენებით ახდენს ესა თუ ის პარტია ზოგადად დისკურსის წარმოებას, საკითხების დასმასა და პრობლემათა მოგვარების გზების შემუშავებას.

გასათვალისწინებელია აგრეთვე ისიც, რომ ქართველი პოლიტიკოსების მიერ ნაწარმოები დისკურსები ძირითადად მიმართულია ოპონენტებისადმი და არა ზოგადად საკითხებისადმი (ატარებს პირად ხასიათს: Ad Hominem).

დამოწმებანი:

ბერეკაშვილი, თ. „ზოგიერთი თანამედროვე პოლიტიკური მეტაფორის შესახებ“. *სემიოტიკა*, №1, 2007.

Iyengar, Shanto. “Speaking of Values: The Framing of American Politics”. *The Forum*, Vol. 3, Issue 3, 2005. Accessed: <http://pcl.stanford.edu/common/docs/research/iyengar/2005/speaking.pdf>

Lakoff, George & Mark Johnson. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

Scholtbach, Alvaro Pinto & Gia Nodia, *The Political Landscape of Georgia: Political Parties: Achievements, Challenges and Prospects*. Eburon Academic Publishers, 2006.

Givi Amaglobeli

Assistant Professor, International Black Sea University

Ideological-Moral Grounds of Georgian Political Discourse in the context of the Framing Theory

Abstract

In the given paper we will try to examine contemporary Georgian political metaphors according to American linguist George Lakoff's Theory of Framing. In the context of this theory, bases of two main

ideological platforms (Conservative / Progressives) are defined according to their worldviews and moral judgments/standards. The main emphasis is made on differences between these two parties that is revealed in discourses produced by them. Political Metaphors in the context of Cognitive Framing are perfect examples of such type of ideological difference.

ქეთევან ანთელავა

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ამერიკისმცოდნეობის ინსტიტუტის მოწვეული პროფესორი

ამერიკელი მეცენატი ქალის პორტრეტი: ედიტ ჰალპერტი

ხელოვნების პროპაგანდისა და მფარველობის სფეროში ამერიკელ ქალთა დაწინაურება ხანგრძლივი და რთული პროცესის შედეგი იყო, რომელმაც სათავე მე-19 საუკუნის შუა წლებში აიღო და ეტაპობრივად და ევოლუციური საფეხურების გავლით ვითარდებოდა. დეკორატიული ხელოვნების განვითარებით დაწყებულმა ამ პროცესმა გასული საუკუნის 30-იან წლებში მწვერვალს მიაღწია და ევროპული ავანგარდისა და თანამედროვე ამერიკული ხელოვნების ინსტიტუციონალიზაციით დაგვირგვინდა. მე-20 საუკუნის დასაწყისში სწორედ ქალების მიერ დაარსებულმა მუზეუმებმა ნიუ-იორკი და, ზოგადად, ამერიკა მსოფლიოს ერთ-ერთ კულტურულ ცენტრად აქცია.

სამოქალაქო ომის შემდეგ, ზემოხსენებულ მოვლენებამდე სულ რაღაც 50-60 წლით ადრე, ქალთა როლი ხელოვნების პოპულარიზაციისა და სახელოვნებო დაწესებულებების საქმიანობაში წარმოუდგენლად მცირე იყო. ხელოვნების ისტორიკოსი და ფემინისტური კვლევების ავტორი დაიან მაქლეოდი წერს, რომ ამ შეზღუდვების მიუხედავად მე-19 საუკუნის ქალები დეკორატიულ ხელოვნებასთან ერთად, ევროპული და ამერიკული, ზოგიერთ შემთხვევაში, ქალი ფერმწერების მიმართაც იჩენდნენ ინტერესს, რაც ამ უკანასკნელთ მკვეთრად გამოარჩევდა იმ დროის ქალების დიდი უმრავლესობისაგან (MacLeod 2008: 21). ეს კი ის გზა იყო, რომელმაც ჭეშმარიტი ქალურობის კულტიდან მე-20 სა-

უკუნის დასაწყისის ე.წ. ახალი ტიპის ქალის ჩამოყალიბებისკენ გაკვალა გზა.

მე-19 საუკუნის ბოლოს და მე-20 საუკუნის დასაწყისში საზოგადოებრივ ასპარეზზე სრულფასოვანი მოთამაშის სახით დამკვიდრდა ახალი ტიპის ქალი, რომელმაც ხელშესახები ცვლილებების განხორციელება შეძლო როგორც სოციალური და პოლიტიკური თანასწორობისთვის ბრძოლაში, ასევე სხვა სფეროებში, მათ შორის ხელოვნებასა და მისი პროპაგანდისა და მფარველობის საქმეში. ისტორიკოსი ქეთლინ მაქართი ამ პროცესების შესახებ წერს:

„მეოცე საუკუნის 20-იანი წლებისთვის, ქალური სითამამისადმი საზოგადოების შემწყნარებლური დამოკიდებულება თანდათან სხვა რამით შეიცვალა: ამჯერად ნამდვილი პატივი მიეგო ახალ გმირ ქალთა მთელს წყებას, გერთრუდ უითნის, მერი პიკფორდისა და ემილია ერჰარტის ჩათვლით, რომლებმაც უჩვეულოდ წარმატებული კარიერა შეიქმნეს“ (McCarthy 1991: 241).

ამ ტენდენციების ნათელ მაგალითს წარმოადგენენ საუკუნეების მიჯნაზე ხელოვნების პროპაგანდის სფეროში მოღვაწე ქალები, რომელთაც სრულიად ახალ სტატუსში დაიმკვიდრეს თავი. პირველ ეტაპზე ისინი მამაკაც ხელოვანებთან და მეცენატებთან ერთად აქტიურ ინტერესს იჩენდნენ ავანგარდული ხელოვნების მიმართ, რასაც არც საზოგადოება და არც ოფიციალური სახელოვნებო წრეები ენთუზიაზმით არ შეხვდნენ. ამგვარ ვითარებაში დიდი როლი ეკისრებოდა ქალთა მიერ გაწეულ მრავალმხრივ საქმიანობას: იქნებოდა ეს სალონები, ქალთა კლუბები, ალტერნატიული საგამოფენო სივრცეების შექმნა და მართვა, ხელოვნების ნიმუშთა დილერობა თუ პუბლიკაციები. ამ საქმიანობის ეფექტურობაზე ის ფაქტიც მეტყველებს, რომ თითოეულმა ზემოთ ჩამოთვლილმა ღონისძიებამ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა და

ქალთა ინიციატივით ავანგარდის პოპულარიზაციის პროცესი დღემდე უმნიშვნელოვანესი მუზეუმების დაარსებით დაგვირგვინდა. ყურადსაღებია ის ფაქტიც, რომ თუ მამაკაცი ხელოვნებისა და მეცენატების მიერ დაწყებული თანამედროვე ხელოვნების დამკვიდრების პროცესი თავდაპირველად ერთობლივი ინტერესის სფერო იყო ეტაპობრივად, ის ძირითადად ქალების ხელში გადავიდა.

ხელოვნების ისტორიის მკვლევარი ავის ბერმანი წერდა, რომ მეოცე საუკუნის 30-იანი წლებისთვის არსებული წინააღმდეგობები და სტერეოტიპები საბოლოოდ დაინგრა და ქალებმა სადავეები თავიანთ ხელში აიღეს (Berman 1990: 291). ამ მოსაზრებას არაერთი მკვლევარი იზიარებს და ამ პროცესის ყველაზე მკაფიო მაგალითებად ები როკეფელერისა და გერტრუდ ვანდერბილთის მიერ დაარსებული თანამედროვე ხელოვნებისა (*The Museum of Modern Art, MOMA, 1929*) და გერტრუდ უითნისა და ჯულიანა ფორსის მიერ დაარსებული თანამედროვე ამერიკული ხელოვნების (*The Whitney Museum of American Art, 1931*) მუზეუმები მიიჩნევა.

ამ გამორჩეული ქალების რიგებს თამამად შეიძლება დავუმატოთ ედიტ ჰალპერტი (1900-1970), რომელმაც ევროპული და ამერიკული ავანგარდის მარკეტინგული წარმატება უზრუნველყო და ამ მუზეუმების შექმნა შესაძლებელი გახადა. 1906 წელს დედასთან და დასთან ერთად ოდესიდან სრულიად უსახსროდ ემიგრირებულმა, მან ფინანსური და კარიერული დამკვიდრების ურთულესი გზა განვლო და ახალი ტიპის ქალის წარმატებული საქმიანობისა და ამერიკული ოცნების ხორცშესხმის ერთგვარ სიმბოლოდაც შეიძლება ჩაითვალოს.

ედით ჰალპერტი სრულიად ახალგაზრდა იყო, როდესაც მისი ინტერესების მიმართულება გამოიკვეთა და თანამედროვე ხელოვნების ნიმუშების კოლექციონირების, პოპულარიზაციისა და

მარკეტინგის სახე მიიღო. 1925 წელს ქმართან, სემიუელ ჰაპლერ-ტთან ერთად, ევროპაში მოგზაურობის შემდეგ, ის დარწმუნდა, რომ ევროპასთან შედარებით შეერთებულ შტატებში თანამედროვე მხატვრებს წინსვლისა და ცნობადობის გაზრდის ცუდი შანსები ჰქონდათ და 1926 წელს ბიზნეს პარტნიორ ბერტა ქროლ გოლდსმიტთან ერთად გრინვიჩ ვილიჯში გახსნა გალერეა აუა გელერი (*Our Gallery*), რომლის მიზანი თანამედროვე ამერიკული ხელოვნების პროპაგანდა იყო. გალერიის ერთ-ერთ პირველ სარეკლამო ბროშურაში მისი კრედო ასე იყო ჩამოყალიბებული:

„აუა გელერი რომელიმე ერთი სკოლაზე კონცენტრირებას არ ლამობს. აქ თავმოყრილმა ნიმუშებმა ხარისხის კუთხით მიგვიზიდა. აქ ნახავთ არა იმას, რაც მოდაშია, არამედ იმას, რაც დროს უძლებს.“

(<http://www.aaa.si.edu/collections/downtown-gallery-records-6293/more>)

ერთი წლის შემდეგ, გალერიის სახელი დაუნთაუნ გელერიდ (*Downtown Gallery*) შეიცვალა და დღეს ედიტ ჰალპერტის დამსახურება სწორედ ამ გალერიის საქმიანობას უკავშირდება. ეს სივრცე სულ მალე ხელოვნების მოყვარულთა, კოლექციონერთა და დილერთა შეკრების პოპულარულ ადგილად იქცა, სადაც ფინჯან ყავაზე საუბრები, აზრთა გაცვლა-გამოცვლა და ზოგჯერ ოფიციალური სალექციო საქმიანობა ერთმანეთს ენაცვლებოდა. 1931 წელს დაუნთაუნ გელერის მეორე სართულზე ამერიკული თვითნასწავლი მხატვრობის გალერეა (*American Folk Art Gallery*) გაიხსნა, რაც თვისობრივად ახალი სიტყვა იყო და საგალერეო და სამუზეუმო მოძრაობის გამრავალფეროვნების გზაზე წინგადადგმულ ნაბიჯს წარმოადგენდა. მოგვიანებით ედიტ ჰალპერტმა და მისმა გალერიამ არაერთი ასეთი ნოვატორული ინიციატივა შესთავაზა დაინტერესებულ საზოგადოებას.

გალერიის დაარსების მიზანი, როგორც აღინიშნა, თანამედრო-

414

ვე ხელოვნების პოპულარიზაცია იყო, რომლის მისაღწევად ედიტ ჰალპერტმა თანამედროვე ხელოვნებით დაინტერესებულ მყიდველთა რაოდენობრივი გაზრდა გადაწყვიტა. ამისთვის, ჰალპერტის აზრით, თანამედროვე ხელოვნებით დაინტერესებულ მყიდველთათვის ნახატების მისაწვდომ ფასად შეთავაზება იყო საჭირო. ბიზნეს ალღოს წყალობით მან სხვადასხვა შესაძლებლობის მქონე მყიდველთა მოზიდვა საშობაოდ ფასების საგრძნობლად დაწვეისა და განვადების მოქნილი სისტემის მეშვეობით მოახერხა.

ედიტ ჰალპერტის ხედვები თანამედროვე ხელოვნების პოპულარიზაციასთან დაკავშირებით მარკეტინგული სვლებით არ შემოიფარგლებოდა და ამ თემაზე შექმნილი წიგნების გამოცემასაც მოიაზრებდა. იმ დროს ამ ჟანრის სპეციალური ლიტერატურა იშვიათობა იყო. გალერეები გამოფენების შემდეგ მოკრძალებულ ინფორმაციას ბეჭდავდნენ და ამ მხრივ ჰალპერტი გამონაკლისი არ იყო. თუმცა, ეს არ იყო სრულფასოვანი კატალოგები, ან რეპროდუქციებითა და ვრცელი ტექსტებით გაჯერებული წიგნები. ამ ხარვეზის გამოსწორების გზაზე მთავარი წინააღმდეგობა გამომცემლობების დაუინტერესებლობა აღმოჩნდა. ედიტ ჰალპერტი ამ საკითხსაც მისთვის ჩვეული შემოქმედებითი ხედვით მიუდგა და პირველი გამოცემის ობიექტად „Pop“-ის სახელით ცნობილი, 60 წლის ჯორჯ ჰარტი აირჩია. წიგნის გამოსვლა მარკეტინგულად ისევე გათვლილი იყო, როგორც მისი ხარისხი და მისაწვდომი ფასი. ჰარტის დიდი გულშემატკივრის, ები როკეფელერის დახმარებით, წიგნის გამოსვლისთვის 1928 წლის 7 დეკემბერს, როკეფელერების მანჰეტენურ სახლში გაიმართა წვეულება, რომელსაც ჟურნალისტები, ხელოვანები და საზოგადოების ცნობილი წარმომადგენლები ესწრებოდნენ. ჰარტის შესახებ გამოსული წიგნის წარდგენის გარდა, ეს ღონისძიება იმითაც იყო აღსანიშნავი, რომ საზოგადოებამ თვალნათლივ დაინახა თავად მასპინძლის, ები როკეფელერის ინტერესი თანამედროვე ხელოვნ-

ნებისადმი. საგამოფენო დარბაზად გადაკეთებული ბავშვების ოთახი ამ წვეულების ერთ-ერთი ცენტრი გახდა. მეცენატობისა და კოლექციონერობის სფეროში როკეფელერების გავლენასა და როლს თუ გავითვალისწინებთ, წიგნის წარდგენისთვის შერჩეული ადგილის მნიშვნელობა გასაგები გახდება.

მაქს უებერის შესახებ გამოსული შემდეგი მონოგრაფია ამ სერიის ბოლო წიგნი აღმოჩნდა. იგი დაუნთაუნ გელერიში იყიდებოდა, მაგრამ კომერციულად წამგებიანი იყო. ჰალპერტმა სერიის გაკეთების იდეაზე უარი თქვა და თანამედროვე ხელოვნების პოპულარიზაციისა და მხატვართა სტატუსის ამაღლების სხვა გზებზე დაიწყო ფიქრი.

ნიუ-იორკის ოფიციალური საგამოფენო და სამუზეუმო სივრცის თანამედროვე ამერიკული ხელოვნების ნიმუშებით დატვირთვა კიდევ ერთი ურთულესი ამოცანა იყო, რომელსაც ჰალპერტმა თვალი გაუსწორა. 1927 წლის დეკემბერში, ნიუ-იორკის უნივერსიტეტის მეურვეთა საბჭოს წევრმა და საბანკო იმპერიის მემკვიდრემ ა. გალატინმა დაუნთაუნ გელერის სიახლოვეს, ნიუ-იორკის უნივერსიტეტის შენობის მესამე სართულზე თანამედროვე ხელოვნების ნიმუშები გამოფინა. როგორც ედიტ ჰალპერტის ბიოგრაფი, ლინდსი პოლოკი წერს, მხოლოდ მეტროპოლიტენ მუზეუმის რანგის დაწესებულებას შეეძლო ამინდის შეცვლა გემოვნების სტანდარტებისა და თანამედროვე ამერიკული ხელოვნების საყოველთაოდ აღიარების საქმეში (Pollock 2006: 108). ამ ხედვის სრული აღქმისა და თითქმის ექვსწლიანი მცდელობის შედეგად, 1932 წელს ჰალპერტმა მოახერხა მეტროპოლიტენ მუზეუმისთვის ორი ნახატი მიეყიდა და ეს მხოლოდ ჰალპერტის საქმიანი ურთიერთობების ცოდნისა და ალღოს წყალობით მოხერხდა. მან მეტროპოლიტენის ერთ-ერთ კურატორს უილიამ ირვინს (მეტსახელად „საშინელი ირვინი“/Irvin the Terrible) მიმართა წინადადებით, შეეძინა გლენ კოულმანის გრა-

ვიურები. ირვინი დაუფარავად აღშფოთებულა თვით იმ ფაქტის გამო, რომ ამერიკელ მხატვრებს მსგავსი მოლოდინი გაუჩნდათ (Pollock 2006: 109). საბოლოოდ, ირვინი გრავიურების ციკლის 100 დოლარად შეძენას დათანხმდა, თუმცა ედიტის დაჟინებული თხოვნით, თანხა საჯაროდ არ უნდა გაცხადებულიყო. უამრავი სირთულისა და დამამცირებელი მორიგებების მიუხედავად, ეს ფაქტი მუზეუმების მხრიდან არსებული ბარიერის დაძლევის მნიშვნელოვანი პრეცედენტი იყო.

ჰალპერტი მიღწეულით არ დაკმაყოფილდა და ამერიკელ მხატვართა შემდგომი პოპულარიზაციის გზა დასახა. მისი შეთავაზება იყო ათი კოლექციონერი ქალისგან შემდგარ კომიტეტს შეეძინა თანამედროვე ამერიკელი მხატვრების ნამუშევრები და მეტროპოლიტენის ერთ-ერთ დარბაზში გამოეფინათ. ჰალპერტი ამბობდა, რომ მისი გეგმა „მეტისმეტად მოკრძალებულია საიმი-სოდ, რომ ექსპერიმენტული უწოდო, მაგრამ საკმაოდ მნიშვნელოვანი სამომავლო განვითარების საფუძვლის გასამყარებლად“ (Pollock 2006: 110).

საყურადღებოა, რომ ჰალპერტმა ამ გეგმის განხორციელება საზოგადოებრივ საქმიანობაზე ორიენტირებულ თანამოაზრე ქალთა ჯგუფთან ერთად განიზრახა. ამ გადაწყვეტილების უკან პრინციპული და გააზრებული პოზიცია იდგა:

„მე თუ მკითხავთ, სრულიად დროულია, რომ ქალებმა ეს გეგმა განახორციელონ. ქალი ტრადიციულად უფრო თამამია რეფორმებისა და ახალი იდეების დამკვიდრების მიმართულებით. ქალებს აქვთ საკუთარი აზროვნების შეცვლისა და ამდენად ახალი ექსპერიმენტების ჩატარების უპირატესობა. ქალებს მეტი დრო აქვთ საიმი-სოდ, რომ თავი ხელოვნებას მიუძღვნან, რასაც ხელოვნების სხვადასხვა სფეროებში მათი მონაწილეობა მოწმობს“ (Pollock 2006: 110).

ედიტ ჰალპერტი ერთადერთი არ იყო, ვისაც თანამედროვე ხელოვნების სამუზეუმო სივრცეში გამოფენის იდეა ჰქონდა და როდესაც ები როკეფელერმა, მერი სალივანმა და ლილი ბლისმა საკუთარი მუზეუმის შექმნის გადაწყვეტილება მიიღეს, ედიტ ჰალპერტის როლი ამ წამოწყებაში ასევე დიდი იყო. იგი ები როკეფელერის მრჩეველი და ნახატების ძირითადი მიმწოდებელი გახდა. ზოგადად მიიჩნევენ, რომ 1928 წელს დაუნთაუნ გელერში ჯონ მარტინისა და უილიამ ზორეკის ნამუშევრების შექმნით დაიწყო ის ურთიერთობა, რომელიც როკეფელერისა და ჰალპერტისთვის ურთიერთსასარგებლო გამოდგა.

როკეფელერისა და ჰალპერტის ურთიერთმხარდაჭერის ერთ-ერთი მიზეზის ახსნას ლინდსი პოლოკი ების მიერ მისი ვაჟისადმი მიწერილ წერილში გამოთქმული მოსაზრებით ცდილობს. ები როკეფელერი წერდა:

„ამქვეყნად ბოროტების ერთ-ერთი ყველაზე დიდი სათავე რასობრივი ზიზღი და ცრუ შეხედულებებია. ორი ხალხი, რომელიც ამ მხრივ ყველაზე მეტად დაიჩაგრა, ებრაელები და ფერადკანიანები არიან“ (Pollock 2006: 91).

ახალგაზრდა ებრაელი ქალისა და მისი აფრო-ამერიკელი თანამემწის მიერ მართული გალერეა ები როკეფელერის სიმპათიას დაიმსახურებდა, ასკვნის სიდნი პოლოკი და იქვე დასძენს, რომ მათი ურთიერთობა მხოლოდ ალტრუიზმზე არ იყო აგებული. როკეფელერების ვეებერთელა სახლის დეკორირება ის საქმე იყო, რომელმაც ისინი დაახლოვა. თუ თავიდან ები თავისი მეუღლის ინტერესთა სფეროს და გემოვნების სრული გამზიარებელი იყო (აზიური კულტურა, ჩინური ფაიფური, რელიგიური თემატიკის ნამუშევრები), მოგვიანებით მისი ინტერესები თანამედროვე ხელოვნებამ ჩაანაცვლა და ედიტ ჰალპერტის როლი ამ მეტამორფოზაში, უდაოდ, დიდი იყო.

თანამედროვე ამერიკული ხელოვნების პოპულარიზაციაში ჰალპერტის წვლილზე საუბრისას, უნდა აღინიშნოს კიდევ ერთი მიმართულება – მასშტაბური თემატური, ნოვატორული გამოფენების მოწყობა: 1928 წელს იანვარში გამართული *Landscape Experiment*, 1928 წლის ოქტომბერში გამართული *Americans in Paris*. საგანგებო ყურადღების ღირსია 1931 წელს დაწყებული გამოფენათა სერია *American Ancestors*, რომელიც თვითნასწავლი მხატვრების ნახატებს, სკულპტურებს წარმოადგენდა და მათი მემკვიდრეობის აღნუსხვასა და საზოგადოების ფართო წრეებში პოპულარიზაციას ემსახურებოდა წლების მანძილზე. მოგვიანებით ამ მხატვრებისადმი ინტერესი ცალკე მიმართულებად ჩამოყალიბდა და ამერიკის კულტურულ ასპარეზზე სრულაიდ განსაკუთრებული ადგილი დაიმკვიდრა.

იგივე შეიძლება ითქვას ჰალპერტის მიერ 1941-1942 წლებში დაუნთაუნ გალერიში ორგანიზებული გამოფენის *American Negro Art, 19th and 20th Centuries* შესახებ. ამ გამოფენის მასშტაბურობასა და როლზე მისი სპონსორების სიაც მეტყველებს, რომელთა შორის იყვნენ ისეთი ცნობილი ფიგურები, როგორც ელეონორა რუზველტი, ნიუ-იორკის მერი ფიორელო ლა გარდია, ამერიკული მოდერნისტული პოეზიის სკოლის წარმომადგენელი არჩიბალდ მაქლეიში და სამოქალაქო უფლებების დამცველი ფილიპ რანდოლფი. აფრო-ამერიკელი მხატვრების პოპულარიზაციასთან ერთად გამოფენის მიზანი Negro Art Fund-ისთვის სახსრების მოძიება და გალერეებისა და მუზეუმების ინტერესის მიპყრობა იყო. დაუნთაუნ გალერიმ ამ მიმართულებით თავად გადადგა პირველი ნაბიჯი და საგამოფენო სივრცის დათმობის გარდა გაყიდვებიდან მიღებული მთელი მოგება ფონდს გადაურიცხა.

სრულაიდ გამორჩეული იყო 1929 წელს ატლანტიკ სითიში გამართული *The First Municipal Art Exhibition*. 1913 წლის არმორი შოუთი და მისი შედეგებით შთაგონებული ჰალპერტი იღებს გა-

დაწყვეტილებას თანამედროვე ამერიკული ხელოვნება ნიუ-იორკის მე-13 ქუჩის ფარგლებს მიღმა გაიტანოს და ჰოლგერ კაპილის დახმარებით ამ პროექტის განხორციელებას იწყებს. ამ შემთხვევაშიც თამასა საკმაოდ მაღალი იყო:

„ამერიკული ხელოვნება უდაოდ შედგა. მანამდე ჩვენი მხატვრები და კოლექციონერები მსოფლიო ხელოვნების ცენტრად ევროპას მოიაზრებდნენ, დღესდღეობით კი იმის აშკარა ნიშნებია, რომ ხსენებული ცენტრი დასავლეთისკენ ინაცვლებს“, წერდა ჰოლგერ კაპილი საინფორმაციო ცნობარში (Pollock 2006: 113).

ედიტ ჰალპერტი თავად იყო ჩართული ღონისძიების ყველა დეტალის მომზადებაში. მისი დიდი დამსახურება იყო: იმ დროისთვის საუკეთესოდ აღიარებული 70 ნამუშევარის თავმოყრა, რომლებიც სხვადასხვა კოლექციიდან თუ გალერეიდან იყო შერჩეული; ავტორიტეტული საპატიო კომიტეტის შექმნა, რომელიც წონას სძენდა ღონისძიებას; პრეს-რელიზებისა და სტატიების გამოქვეყნება, რომლებიც სრულად აშუქებდნენ გამოფენას; ექსპოზიციის სრულიად უცხო და რადიკალურად თანამედროვე იერი; მოწვეული მხატვრები და კრიტიკოსები, რომელთა ატლანტიკ სითიში განთავსება და გზის ხარჯები საორგანიზაციო კომიტეტმა თავის თავზე აიღო. ამ გამოფენამ საბოლოოდ გაამყარა ედიტ ჰალპერტის, როგორც ამერიკული ხელოვნების დილერისა და პროპაგანდისტის რეპუტაცია, რომელსაც ძალუმს ერთ ჭერქვეშ გააერთიანოს საერთო იდეით ანთებული კონკურენტებიც კი.

ჰალპერტის ნოვატორული სულისა და ახალი ტიპის ქალისთვის დამახასიათებელი პირობითობების იგნორირების კიდევ ერთი საინტერესო გამოვლინება იყო დაუნთაუნ გალერის პარალელურად ახალი დეილაით გალერის გახსნა (The Daylight Gallery, 1930), რომლის ერთ-ერთი ამოცანა იმ დროს ახალი და უჩვეულო მიმართულებების წარდგენა-პოპულარიზაცია იყო. 1950

და 1951 წლებში გახსნილი მსგავსი გალერეები ნაკლებად გამოცდილი, მაგრამ ექსპერიმენტებისთვის გახსნილი მხატვრებისა და კოლექციონერების წარმოსაჩენად იყო მოწოდებული.

ამერიკული ხელოვნების განვითარებისთვის შეტანილი წვლილისთვის ჰალპერტმა სხვადასხვა დროს არაერთი სამთავრობო და პროფესიული ჯილდო მიიღო.

ხელოვნების სფეროში მოღვაწე ქალთა საქმიანობა ქალთა ისტორიის ისეთივე სრულფასოვანი ნაწილია, როგორც სოციალური და პოლიტიკური უფლებებისთვის ბრძოლის ისტორია. ამ სფეროში ქალთა მოღვაწეობის შესწავლამ ცხადყო, რომ მკაცრი პატრიარქალური ჩარჩოებიდან, რომელიც ქალთათვის მისაღებად მხოლოდ ხელსაქმეს, სახლის დეკორირებასა და დეკორატიული ხელოვნებისადმი ზომიერ ინტერესს მიიჩნევდა, მათი საქმიანობა იმ დროს რადიკალურად მიჩნეული, ევროპული და ამერიკული ავანგარდის ინსტიტუციონალიზაციით დაგვირგვინდა. ხელოვნების მფარველობისა და პროპაგანდის სფეროში ამერიკელი ქალების მოღვაწეობამ უდიდესი როლი შეასრულა ქალთა განათლებაში, დასაქმების შესაძლებლობათა გაფართოებასა და ფასეულობათა ჩამოყალიბებაში.

ედით ჰალფერტის ფიგურას ამ კონტექსტში განსაკუთრებული ადგილი უკავია. მისი წარმატებული საქმიანი კარიერა, რომელიც მე-20 საუკუნის დასაწყისში ჩაისახა, შეუძლებელი იქნებოდა იმ დროს აშშ-ში მიმდინარე ტენდენციების გარეშე: ასპარეზზე გამოჩენილი ახალი ტიპის ქალთა მიერ გაფართოებული კარიერული და საგანმანათლებლო შესაძლებლობები ის ნაყოფიერი ნიადაგი აღმოჩნდა, რომელზედაც ემიგრანტმა ედიტ ჰალპერტმა თავის ამერიკულ ოცნებას ხორცი შეასხა და ქალთათვის სრულიად ახალი სფერო, ხელოვნების დილერობა ახალ საფეხურზე აიყვანა.

დამოწმებანი:

Berman, A. *Rebels on Eighth Street: Juliana Force and the Whitney Museum of American Art*. New York: Atheneum, 1990.

Goldstein, M. *Landscape with Figures: A History of Art Dealing in the United States*. Oxford University Press, 2000.

Macleod, D. S. *Enchanted Lives, Enchanted Objects*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 2008.

McCarthy, K. D. *Women's Culture. American Philanthropy and Art, 1830-1930*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1991.

Pollock, L. *The Girl with the Gallery*. New York: Public Affairs, 2006.

Downtown Gallery Records, 1824-1974, bulk 1926-1969. https://www.aaa.si.edu/collections/search?edan_q=Downtown+Gallery+records%2C+1824-1974%2C+bulk+1926-1969&op=Search

Ketevan Antelava

Guest Professor, American Studies Institute,

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

The Portrait of an American Woman Art Patron: Edith Halpert

Abstract

At the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, the so-called New Woman, who appeared on public arena, established herself under a new status in the cultural sphere. At first, together with

422

men artists and philanthropists, they showed an active interest toward avant-garde art, which was not met with enthusiasm by society or official artistic circles. Later, it was philanthropist and collector women who took the initiative of promoting and institutionalizing European and American art, and were successful at implemented it.

Edith Halpert (1900-1970) was the figure who ensured the successful marketing of European and American avant-garde. The founding and management of *the Downtown Gallery* in Greenwich Village, the publication of books on art and the promotion of modern art, holding thematic exhibitions in America and Europe, diverse marketing activities, and effective cooperation with collectors brought her the name of an advocate of modern European and American art.

Women's work in the field of art and its promotion is as equally important part in women's history as the struggle for social and political rights. The activities of American women in the fields of art patronage and popularization played a major role in women's education, increase of employment opportunities, and development of values.

Bruce Makoto Arnold

Professor, The Ohio State University, Columbus, USA

A Slovakian Span Named the “Chuck Norris Bridge”: The Expressions of American Optimism in War and Peace through Chuck Norris, 1980-2012

In September 2012, the Bratislavan regional rejected popular calls for a bridge between Slovakia and Austria to be named the Chuck Norris Bridge, a moniker that garnered over twelve thousand votes in an online poll, winning by a landslide. The final name, the Freedom Cycling-Bridge, received a mere 457 votes (Santa 2012). So overwhelming was the vote that Google Maps even displayed the bridge as the Chuck Norris Bridge for some time. In actuality, this is at least the second time since 2006 that online polls had chosen Norris’ name to grace a bridge in Europe, and the regional assembly was probably emboldened by the fact that Norris did not seek retribution on individuals or councils who had ignored similar calls in the past (Reuters 2006).¹

While many movie stars have staying power across continents, what is it about Chuck Norris that has garnered him so much attention around the Western world that not only once, but twice, would Eastern Europeans attempt to name bridges after him? What is it about Chuck Norris that allowed him to gain so much common, everyday fame? When compared with action stars who became popular in the same era—Arnold Schwarzenegger, Jean Claude van Damme, and Sylvester Stallone—Norris even seems to measure the lesser. Where

¹ It should be noted that a separate group of Slovakian citizens held their own ceremony in October of that year where they independently named the bridge the Chuck Norris Bridge.

Schwarzenegger was quick and powerful, Norris was slow and tedious. Where Van Damme was exotic and flashy, Norris was utilitarian and prosaic. Where Stallone was snarling and menacing, Norris was subdued and stoic. While none of these men would probably be asked to teach acting at Julliard, Norris' acting is consistently stilted and pushes the boundaries of believability. But there is not the same internet power ascribed to Norris exhibited by Schwarzenegger, Van Damme, and Stallone. Yes, each will appear in the news when they do something notable, there was no meteoric rise to bridge naming and meme-dom as experienced by Norris.

I argue that Norris, while certainly extraordinary in his fighting skills, became popular because he gave simple answers to many of his viewers who sought to contemplate American culture in terms of its mythic emphases on bravery, courage, and just retribution. For the United States, Norris' portrayals of a vengeful American spirit out to right the wrongs of Vietnam not only spoke to Americans, but spoke to Eastern Europeans who suffered political loss after their defeat of the Axis Powers in World War II and who watched the Soviet Union become engulfed in the quagmire that was the Soviet-Afghan War. While many films such as *Platoon* strove to portray events as "realistic" portrayals of Vietnam, Norris appealed to a segment of Reagan-era society that believed in heroism, courage, and the possibility of Cold War redemption. It is almost as if Norris' quiet and quotidian heroism was, in fact, what made him so likable. Unlike Schwarzenegger, Van Damme, or Stallone, one could possibly imagine Norris as their suburban neighbor, living quietly next door, hardly seen during the day, while in reality, his lack of appearance meant that he lived a rough and tumble life as some sort of enforcer for good or a voice in the wilderness who was not afraid to get down, dirty, and physical if the need arose. In Europe, particularly in the former Soviet Bloc, Chuck

Norris' indefatigable, but simple-minded, pursuit of the American Way spoke to audiences who could see their versions of ideal masculinity in action without the support of layered dialog.

But Chuck Norris is more than a movie star—he is a hard-working white, socially and fiscally conservative, evangelical middle-class standardbearer that goes against the grain of left-leaning celebrities who seem to dominate headlines. Unlike Schwarzenegger (a politician), Stallone (a screenwriter), and Van Damme (at times, difficult to understand), Norris' public persona is also straightforward, unglossed, and to-the point, and he reflects the same values as his movies. Norris has appeared in many television advertisements in the United States and around the world, not to promote high-class liquors or European sports cars, but gym equipment, action video games, and down-to-earth, conservative, evangelical politicians. Norris continually recognizes, thanks, and aids those in the military while he, himself, served in the Air Force in South Korea. Norris is also outspoken about his Christianity, which is evangelical, focused, and uncompromising.

Norris and Vietnam

Much of the way Norris began to endear himself to American (and, in some cases, worldwide) audiences was through his films depicting the American belief that the Vietnam War was left unfinished and in need of resolution. For Norris, what lacked in the minds of his audiences were the heroics that were a part and parcel of war and needed be acknowledged in order to truly understand the nature of armed conflict. *Platoon*—Oliver Stone's 1986 tragic portrait of the costs associated with the Vietnam War to the soldiers who fought there—was one of the reasons Norris began to speak out more publically about the war. Norris stated that “Maybe it happened. But I don't believe it worth a

426

damn. If I was a Vietnam vet who'd put my life on the line over there, and then went to see *Platoon*...I'd be furious." Norris recalled the letters his brother wrote home, recalling that his brother who perished in Vietnam stressed "brotherhood and camaraderie," in the field, not the "scenes of G.I.s tormenting villagers and raping young girls" as depicted in Stone's film (Suid 2002: 514). Norris felt validated when he attended a public theater showing of the first of his *Missing in Action* films. "The audience literally stood to their feet in a standing ovation" during the film's climatic scene when Norris' character, Colonel James Braddock, barges into a Saigon courtroom hearing with several MIAs in tow, proving, once and for all, that there were men the United States had left behind in 1975 (Norris : 78).

Here, the important aspect of Norris' film was not the acting, but the simple emotional message it conveyed with little dialog, and this combination became a mainstay of his career. In 1985, *Time* dedicated an article to analyzing Norris, and his appeal. Of the martial artist-cum-actor, the magazine stated that "Norris is not magnetic; he does not even have the freak appeal of Mr. T. His popularity, all in all, is curious" (Andersen 1985). Recounting Norris' belief that presence was more important than acting skills while on the screen, the author responded with "maybe so, but he takes artlessness to an extreme." The article further opined that "Gary Cooper seems mannered and fidgety by comparison... Norris comes across as an expressionless blank, conveying nothing but tenacity and absolute cool." Of his actual acting skills, the writers noted that Norris' "voice is flat and high pitched" and although he instructed screenwriters to "give him as few lines as possible" he still "rushes the elemental dialogue that remains." In what must have been no surprise to Jonathan Harris, *Time* found that Norris' "words slur: 'didn't' becomes 'dint.'" "If," the article continued, "he is the first really bankable blond leading man since Robert Redford, he

is also the most successful really terrible actor since Audie Murphy.” Although many reviewers agreed with the preceding statement, others also found what the *Time* article concluded in that Norris’ “blandness has its advantages” in that he was “seldom off-putting” and “a righteous, nice-looking automaton [that] is caught in a lot of crossfire” who “displays an unflinching courage and shoots straight, period.”

While the Vietnam War may have not been directly relevant to anyone in Eastern Europe, its philosophical relationship to the Soviet-Afghan War was as well as its basic message of the toll war takes against the economically, politically, and militarily stronger country. Not only that, those in the Soviet Bloc, although victorious in their struggles against the Axis Powers, were left feeling oddly unsatisfied by their victory, as if what had been a military victory in 1945 was strangely a political defeat in the post-war era. Those in both the United States and the Soviet Bloc were, in this way, inexorably linked by the hand of fate and both came away with a chapter of their histories seemingly unfinished and the questions posed therein, unanswered (Norris: 78).

Chuck Norris Fighting Communism

These films spoke directly to citizens of the Soviet Bloc at the same time they were speaking to those in the United States. In *Chuck Norris vs. Communism*, a documentary about illegal video distribution in Cold War Romania, it is evident that Chuck Norris was seen and revered to a fair extent in the Eastern Bloc during the final decade of the Soviet Era. The films smuggled into Eastern Europe this way were shown to hundreds of thousands, if not millions of people in makeshift home theaters. Many of the males featured in the documentary clearly remembered the testosterone-packed action films of the late 1970s and ‘80s and several interviewed remembered Norris’ striking, manly

presence, and unlike many of the other action stars of the day, Norris wasn't fighting the Soviets. To watch these Cold War refugees recount their stories of watching these films, it was written, was "like watching a kid open presents on Christmas morning while you try to figure out how in the world that could actually be illegal" (Porch 2016).

Some insights into the popularity of Norris can be found in Geert Hofstede's masculinity-femininity dimension of his cultural dimensions model. In this model, "masculine" traits include: materialism; physical conflict resolution, stress on competition, performance society ideal, sympathy and support for the strong, and assertive leadership. Using this framework, the thesis concluded that while most Scandinavian and Western European countries bent toward the "feminine" (with the exception of Great Britain), the United States and countries from Eastern and Southern Europe were "masculine," including Germany, Switzerland, Italy, Australia, and all countries of the former USSR (Zedlar 1998: 87). In this, it is easy to see why Norris could be universally liked in the aforementioned bridge-building nations, particularly given the value he placed on his abilities to connect physically with his audience in the theater rather than through dialog.

By the mid-1990s, the Soviet Bloc had crumbled and Norris was already so well-known there that he thought it wise to begin a business empire in Russia. In 1994, *Entertainment Weekly* announced that Chuck Norris would open the Chuck Norris Supper Club and Casino just five blocks away from Moscow's Red Square (Henrikson 1994). Although the history of this club has been obscured, the resort, slated to open sometime in 1996, was probably considered shrewd at the time when Moscow, strapped for cash, turned itself into the Las Vegas of the former Soviet Empire (Hannigan 1998: 152). The resort was billed at a cool twenty million dollars and was to feature a "Las Vegas-style gambling hall, a discotheque, and two restaurants" (Hannigan 1998:

152). Myron Emery, the president of Chuck Norris Company, stated that the club would easily draw crowd because Norris was, “gigantic overseas, especially in Russia...he’s bigger than a deity over there” (Henrikson 1994).

Today, Chuck Norris appears in the former Eastern Bloc in a series of Czechoslovakian T-Mobile advertisements. In one of them, Norris is being instructed on how to kill a live fish with a mallet by a Czech housewife. “Master,” she addresses Norris she makes a downward chopping motion, encouraging him to strike the coup de grâce upon the still-writhing fish. Norris, consternated, refuses with a shake of his head. As the housewife raises the mallet above her head, Norris faints and is knocked out cold. He awakens, lying in a recliner, to the husband lightly patting him on the cheek. When Norris comes to, the husband scoffs, “well, anyone can be sharp [tough] on TV.” The commercial’s announcer then proclaims that T-Mobile’s new satellite television service is “sharper [tougher] than Chuck Norris.”

Conclusion

It is this kind of duality that exists within figures such as Norris—the ability to be a fairly poor actor that receives little critical praise, yet, despite this (and, indeed, possibly thanks to it) he is able to use his raw personality to transcend language barriers. The cultural values of the United States and much of Europe as they pertain to the notions of masculinity are similar enough that Norris’ simplistic, relatively dialog-free action persona speaks a type of universal truth that resonates with the ideals of courage, comradery, just vengeance, and martial spirit. Norris is, in a way, as large a figure as he is because of his desire to portray who he is and what his beliefs are using universal nothing more than his spirit and his belief in his abilities to communicate with his audience through his physical presence, honest beliefs, and sheer force of will.

Works Cited:

Andersen, K. (1985, May 20). And Now, a Wham-Bam Superstar: Chuck Norris. *Time*.

Black Belt Magazine. (n.d.). *Finding Chuck Norris*. Retrieved from Black Belt Magazine: <http://www.blackbeltmag.com/category/finding-chuck-norris/>

Hannigan, J. (1998). *Fantasy City: Pleasure and Profit in the Postmodern Metropolis*. London: Routledge.

Henrikson, C. (1994, July 29). *Chuck Norris Goes to Moscow*. Retrieved from Entertainment: <http://ew.com/article/1994/07/29/chuck-norris-goes-moscow/>

Norris, C. (n.d.). *Aginast All Odds: My Story*. Nashville: Broadman & Holman Publishers.

Porch, S. (2016, January 4). *How Chuck Norris and Secret VHS Tapes Roundhouse Kicked Communism's Ass*. Retrieved from Decider: http://decider.com/2016/01/04/how-chuck-norris-and-secret-vhs-tapes-roundhouse-kicked-communisms-ass/?_ga=1.31337983.1128897529.1476382083

Reuters. (2006, August 2). *Chuck Norris leads vote for Budapest bridge name*. Retrieved from New Zealand Herald: http://www.nzherald.co.nz/world/news/article.cfm?c_id=2&objectid=10394218

Santa, M. (2012, September 21). *Slovak lawmakers reject online vote to name bridge after Chuck Norris*. Retrieved from Reuters: <http://www.reuters.com/article/entertainment-us-slovakia-chucknorris-idUSBRE88K0U820120921>

Suid, L. H. (2002). *Guts and Glory: The Making of the American Military Image in Film*. Lexington: The University Press of Kentucky.

Zedlar, N. (1998). *Heterophallogocentric Binarism in International Relations Theory and Praxis*. University of Tampere, International Relations, Tampere.

**სლოვაკური „ჩაკ ნორისის ხიდი“: ამერიკული
ოპტიმიზმის გამოხატულება ომსა
და მშვიდობაში ჩაკ ნორისის საშუალებით,
1980-2012**

რეზიუმე

სტატიის მიზანია, ღრმად ჩაწვდეს ამერიკის კულტურული კერპის, ჩაკ ნორისის გარემომცველი კულტურის ზოგიერთ ნიუანსს. ექვსგზის ჩემპიონი საბრძოლო ხელოვნებაში, რომელიც კინო და ტელევიზორულად გადაიქცა, უაღრესად პოპულარული გახდა ამერიკის შეერთებულ შტატებში და, რაოდენ უცნაურიც უნდა იყოს, ევროპაშიც, მაგრამ არავის უცდია გაერკვია, თუ რატომ ურჩევნიათ ის მრავალი თვალსაზრისით უფრო შემოსავლიან/წარმატებულ და შესაძლოა უფრო ცნობილ ისეთ ვარსკვლავებს, როგორებიცაა სილვესტერ სტალონე და თვით ევროპელი არნოლდ შვარცენეგერი და ჟან კლოდ ვან დამი. ნორისი სამსახიობო მიღწევებით და ოსტატობით მთელი თავით ჩამოუვარდება სხვა ვარსკვლავებს (თუმცა, შეიძლება ვან დამის თანაბარი დონის იყოს), ხოლო მის საბრძოლო ხელოვნებას, რომელიც შესაძლოა რეალურ ცხოვრებაში ფრიად შთამბეჭდავიცაა, თითქოსდა აკლია სტალონესა და შვარცენეგერის ბუნებრივი ძალმოსილება და ვან დამის დახვეწილი ელეგანტურობა. მაშინ, როცა ნორისის ზოგიერთის თვალში აკლია სხვა ვარსკვლავების აკადემიური მიმზიდველობა, პრაქტიკოსმა კულტუროლოგებმა უნდა გადალახონ აკადემიური ცრურწმენა, რათა უკეთ გაიგონ, თუ როგორ გადაიქცა ერთი შეხედვით მეორეხარისხოვანი მსახიობი ეგზომ პოპულარულ პირველი კლასის კულტურულ კერპად.

ნათელა დანგაძე

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი

ამერიკის შეერთებული შტატები და სირიის კრიზისი

სირიის კონფლიქტი დაიწყო 2011 წლის 15 მარტს. ოპოზიციამ მოთხოვა პრეზიდენტ ბაშარ ალ-ასადს დემოკრატიული რეფორმების გატარება და პოლიტიკური პატიმრების განთავისუფლება, რასაც მთავრობა სასტიკად გაუსწორდა. ამის შემდეგ დაიწყო მოვლენათა ესკალაცია, რაც სამოქალაქო ომში გადაიზარდა. დღევანდელ სირიაში კრიზისის არსებობა მრავალ ფაქტორთან არის დაკავშირებული. ბაშარ ალ-ასადის მთავრობა, რომელსაც ჯერ კიდევ აქვს გავლენა, ოპოზიციური ძალები და ისლამური სახელმწიფო ერაყსა და ლევანტში (იშიდი). ეს უკანასკნელი იბრძვის, ხელში ჩაიგდოს ნავთობით მდიდარი ადგილები ერაყსა და სირიაში, რასაც ნაწილობრივ მიაღწია კიდევ. ამ კონფლიქტში ჩართულია როგორც მსოფლიო გლობალური პოლიტიკის მთავარი მოთამაშე ძალები (აშშ და რუსეთი), ასევე რეგიონალური ძალებიც (თურქეთი, ირანი, საუდის არაბეთი, იორდანია, ბაჰრეინი, არაბთა გაერთიანებული ემირატები, ყატარი) (https://en.wikipedia.org/wiki/Syrian_civil_war).

სირიის ოპოზიციურმა ჯგუფებმა ჩამოაყალიბეს სირიის თავისუფალი არმია (FCA) და აკონტროლებენ ალეპოსა და ნაწილობრივ სირიის სამხრეთ ნაწილს. სირიის ოპოზიციაში მოხდა განხეთქილება სირიის ისლამისტური ხედვიდან გამომდინარე. ეს არის ალ-ნუსრას ფრონტი. სირიის მთავრობის ჯარები ჩრდილოეთში ებრძოდნენ როგორც სირიის თავისუფალ არმიას, ასევე ქურთთა ძალებს (YPG). თუმცა, მთავრობამ ხელი არ შეუშალა ქურთებს ქვეყნის ჩრდილოეთში de facto ავტონომია გამოეცხადე-

ბინათ. რაც შეეხება თურქმენებს, მათი უმეტესი ნაწილი სირიის თავისუფალი არმიის რიგებს შეუერთდა (https://en.wikipedia.org/wiki/Syrian_civil_war).

აშშ 2011 წლიდან სირიის თავისუფალ არმიასა და ოპოზიციას უწევდა მხოლოდ ჰუმანიტარულ დახმარებას, მაგრამ მალე დაიწყო ოპოზიციური ძალების გაწვრთნა, ფულადი დახმარება და მეომრებს შორის სტრატეგიულად მოაზროვნეთა გამორჩევა. სირიის კონფლიქტმა 2013 წლიდან სულ სხვა სახე მიიღო. ერაყის ტერიტორიაზე შეიქმნა ე.წ. ერაყისა და ლევანტის ისლამური სახელმწიფო, რომელმაც ბრძოლების შედეგად ხელში ჩაიგდო ნავთობით მდიდარი ერაყის ჩრდილოეთის რაიონი და სირიის საზღვრებთანაც გამოჩნდა. ბრძოლების შედეგად იშიდმა ხელში ჩაიგდო სირიის ტერიტორიის ნავთობით მდიდარი რეგიონები. 2014 წლის სექტემბერში აშშ-მ დაიწყო დამკვირვებლების გაგზავნა იშიდის პოზიციებზე სირიაში. ხოლო 10 სექტემბერს პრეზიდენტმა ბარაკ ობამამ თავის გამოსვლაში ხაზგასმით განაცხადა, რომ იბრძოლებს ტერორისტების წინააღმდეგ, სადაც არ უნდა იყვნენ, რადგან ისინი ამერიკას ემუქრებიან (https://en.wikipedia.org/wiki/American-led_intervention_in_Syria).

თურქეთისათვის სასიცოცხლო მნიშვნელობა აქვს სირიის სტაბილურობას. კონფლიქტის დასაწყისში თურქეთი ძალიან მკვეთრად კრიტიკული იყო პრეზიდენტ ასადის მიმართ, რომელმაც საკუთარი ხალხიც კი არ დაინდო. თურქეთი ერთ-ერთი ძირითადი მხარდამჭერია სირიის ოპოზიციისა. თურქეთში სირიის საზღვართან ახლოს 2 მილიონზე მეტი ლტოლვილია დაბანაკებული. თუმცა, მათ რიგებში ხშირად არიან ჯიჰადისტებიც, რომლებიც ცდილობენ თურქეთიდან ისლამურ სახელმწიფოში გადასვლას. თურქეთმა 2015 წელს, ჯიჰადისტების მიერ აფეთქების მოწყობის შემდეგ, აშშ-ს და კოალიციის ჯარებს ნება დართო გამოეყენებინათ ინჯირლიკის საჰაერო ბაზები ისლამური სახელმწიფოს წინააღმდეგ შეტევის საწარმოებლად. თურქეთი ვერ ეგუება აშშ-ს მიერ სირიის ქურთისტანის რეგიონის დაცვას,

რადგან იქ თავშეფარებულია მათ მიერ აკრძალული ქურთისტანის მუშათა პარტია (PKK), რომლის საქმიანობა თურქეთის მთავრობას აკრძალული აქვს და ტერორისტებად ჰყავს გამოცხადებული. ქურთების სახელმწიფოებრიობისა და ავტონომიის საკითხი თურქეთის თავზე „დამოკლეს მახვილივით“ არის დაკიდებული (დანგაძე 2014: 95).

2014 წლის 22 სექტემბერს აშშ-მ, ბაჰრეინმა, იორდანამ, ყატარმა, საუდის არაბეთმა და არაბთა გაერთიანებულმა ემირატებმა დაიწყეს ბრძოლა ისლამური სახელმწიფოს წინააღმდეგ. კოალიციურ ძალებთან ერთად დაიწყო სიტუაციის დასარეგულირებლად საჰაერო ოპერაციების წარმოებაც. 2015 წლიდან საომარ ოპერაციებში ჩაერთო რუსეთი ბაშარ ალ-ასადის მხარდასაჭერად, ხოლო 2016 წელს აგვისტოს თვეში თურქეთმა წამოიწყო ფართომასშტაბიანი ევფრატის საომარი ოპერაციები, სირიის საზღვრებიდან ქურთი ტერორისტების ალაგმვის მიზნით. აილო ქ. ჯერაბლუსი და განაგრძობს წინსვლას სრულ გამარჯვებამდე ისლამის სახელმწიფოს წინააღმდეგ.

სირიაში 2014 წლის 3 ივნისს ჩატარდა საპრეზიდენტო არჩევნები ბაშარ ალ-ასადის მთავრობის კონტროლირებად ტერიტორიაზე. პირველად სირიის ისტორიაში არჩევნებში რამდენიმე კანდიდატმა მიიღო მონაწილეობა. როგორც სირიის უმაღლესი საკონსტიტუციო სასამართლო აცხადებს, არჩევნებში 11.63 მილიონმა ადამიანმა მიიღო მონაწილეობა, რაც სირიის მოსახლეობის 73.42%-ს შეადგენს. ბაშარ ალ-ასადმა მიიღო ამომრჩეველთა 88.7%. დამკვირვებლები მოწვეული იყვნენ ასადის მოკავშირე ქვეყნებიდან, როგორცაა: რუსეთი, ბოლივია, ბრაზილია, ეკვადორი, ინდოეთი, ირანი, ერაყი, ნიკარაგუა, ვენესუელა და ა.შ. (სულ 30 ქვეყანა). სპარსეთის ყურის ქვეყნების კონსულმა, ევროკავშირმა და აშშ-მ დაგმეს ეს არჩევნები, როგორც არალეგიტიმური. სულ მცირე 6 მილიონ ამომრჩეველს არ მიუღია მონაწილეობა ამ არჩევნებში. ესენია: ასადის ოპოზიცია, ქურთები და ისლამური სახელმწიფოს კონტროლირებადი რეგიონი, რაც

სირიის ტერიტორიის 60%-ს შეადგენს (https://en.wikipedia.org/wiki/Syrian_civil_war).

ამერიკას სირიის მიმართ თითქოს არ გააჩნია განსაკუთრებული გეოპოლიტიკური ინტერესი და არც ქვეყნის შიგნით არა ჰყავს ძალა, რომელსაც დაეყრდნობა. გასული წლის დასაწყისში ჩიკაგოს უნივერსიტეტის მეცნიერმა ჯონ მერშაიმერმა გამოაქვეყნა სტატია, სადაც წერს, რომ აშშ-მ თავი უნდა შეიკავოს სამხედრო ინტერვენციისაგან მისთვის „სასიცოცხლო სტრატეგიული ინტერესების“ რეგიონებში: ევროპა, ჩრდილო-აღმოსავლეთ აზია და სპარსეთის ყურე. ტერმინი „მახლობელი აღმოსავლეთის“ ნაცვლად გამოიზნულად ხმარობს ტერმინს „სპარსეთის ყურე“. იგი თვლის, რომ ამერიკის მთავრობის მთავარ ინტერესს რეგიონში, რომელიც გადაჭიმულია აღმოსავლეთ ხმელთაშუა ზღვისპირეთიდან არაბეთის ზღვამდე, წარმოადგენს სპარსეთის ყურე, საიდანაც თავისუფლად გაედინება დიდი რაოდენობით ნავთობი. აუცილებელია კონტროლის გაწევა ამ „კრიტიკული რესურსის“ გადინებაზე, რომ რეგიონის არც ერთ ქვეყანას არ ჰქონდეს პრეტენზია (www.newyorker.com/news/john...Cassidy.../nov.3./2015/americas-vital-interests-in-syria).

ამერიკა ერთადერთი სახელმწიფოა, რომელსაც გლობალური გეოპოლიტიკური კოდი აქვს, ანუ მის ინტერესს წარმოადგენს ყველაფერი, რაც მსოფლიოს ნებისმიერ კუთხეში ხდება (www.interpressnews.ge/ge/interviu/287493-recav-gachechiladze-a...Jun25,2014-..).

აშშ-სათვის ევროპის უსაფრთხოების დაცვა რა თქმა უნდა უპირველესი სასიცოცხლო ინტერესის სფეროს წარმოადგენს. სირიაში მიმდინარე საომარი ოპერაციების შემდეგ ლტოლვილების კოლონა დაიძრა ევროპის ქვეყნებისაკენ, სადაც დიდი პრობლემები შექმნეს. ამ ქვეყნების ბანაკებში თავშეფარებულთა შორის კი დიდია ტერორისტთა არსებობის რისკი. გარდა ამისა, სირიაში გავრცელდა პოლიოს ავადმყოფობა და მისი ვაქცინაცია იოლი არ არის, რადგან უამრავი ხელისშემშლელი ფაქტორი

არსებობს. სირიაში არსებული კონფლიქტის მოგვარება დამოკიდებულია, თუ როგორ გადაწყდება ბაშარ ალ-ასადის ყოფნა-არყოფნა. ოპოზიციური ძალები მის არსებობას უკვე ვერ დაუმზებენ (<https://nucleardiner.wordpress.com/2015/10/.../russian-and-american-interests-in-syria...Oct>).

სირია წინათ საბჭოთა კავშირის, ხოლო შემდეგ რუსეთის კლიენტი იყო, ამიტომ აშშ-ს იქ თავისი ბაზა და სასიცოცხლო გეოპოლიტიკური ინტერესი არა აქვს; მისთვის სირიაში არ არსებობს რეალურად ღირებული, გარდა სირიის სტაბილურობისა. რაც შეეხება სირიაში თავშეფარებულ ჰამასსა და ჰეზბოლასს, რომლებიც ამერიკას თავის მტრებად მიაჩნია, მათი დასუსტება რა თქმა უნდა პლიუსი იქნებოდა (<https://nucleardiner.wordpress.com/2015/10/.../russian-and-american-interests-in-syria...>).

ხმელთაშუა ზღვის რეგიონში ერთადერთი საბჭოთა კლიენტი, რომელიც რუსეთმა შეინარჩუნა, ბაშარ ალ-ასადის მთავრობაა. რუსეთს ტარტუსსა და ლათაკიაში აქვს პორტი და პატარა ავიაბაზა ლათაკიაში. რუსეთისათვის სასიცოცხლო მნიშვნელობა აქვს ასადის რეჟიმის შენარჩუნებასაცა და ამ ბაზების გადარჩენასაც, რამაც უნდა უზრუნველყოს ყირიმის საზღვაო ბაზების დაცვა და კასპიისპირა სანაპიროზე არსებული ბაზებიდან მანევრირება ხმელთაშუა ზღვის რეგიონში. სანამ რუსეთი ჩაერთვებოდა სირიის ომში, ასადის ძალები გამოფიტულები იყვნენ და შესაძლოა დამარცხებულიყვნენ კიდევ. ასადისათვის რუსეთის დახმარებამ შესაძლოა გაზარდოს ამ უკანასკნელის ბერკეტი სირიაზე. სირიას რუსეთთან ხელმოწერილი აქვს კონტრაქტი გაზის მოძიებაზე, რაც რუსეთისათვის გაზსადენის პოტენციური გზაა ხმელთაშუა ზღვისკენ (<https://nucleardiner.wordpress.com/2015/10/.../russian-and-american-interests-in-syria...Oct>).

რეგიონში ასევე დიდი ინტერესი აქვს ირანს, რომელიც ერაყისა და სირიის შიიტების დამცველად გამოდის. სირიის კონფლიქტის მოგვარების საკითხში რუსეთსა და ირანს შორის თითქოს აზრთა ერთობაც არ უნდა ჩანდეს, ამიტომ რუსეთი ცდილობს

გადაფაროს ირანის ინტერესები და სირიაზე მეტი უპირატესობა მოიპოვოს. პუტინი მიიჩნევს, რომ დასავლეთის ქვეყნებმა მოახდინეს ერაყის, ლიბიისა და სირიის ინტერვენცია და დესტაბილიზაცია, ამიტომ რუსეთი ცდილობს მახლობელი აღმოსავლეთის „სტაბილიზაციას“. აღსანიშნავია, რომ საკუთრივ რუსეთს ჰყავს დიდი რაოდენობით სუნიტი მუსლიმი მოსახლეობა. კავკასიის რეგიონიდან რუსეთის ბევრი მოქალაქე იბრძვის ანტი-ასადის კოალიციურ ჯარებში, რომელთაც ალბათ ძალიან არ მოსწონთ რუსეთის ყოფნა ალავიტი ასადის მხარეს (<https://nucleardiner.wordpress.com/2015/10/.../russian-and-american-interests-in-syria...Oct>).

რუსეთს სურს სამშვიდობო მოლაპარაკებებში თავისი ადგილი ჰქონდეს, რაც რა თქმა უნდა რუსეთის სამხედრო ოპერაციების შემდეგ უნდა მოხდეს. მას სურს რეგიონში „ტორტის მსუყე ნაჭერი ერგოს“. რუსეთის სურვილია გამოიწვიოს დასავლეთის დომინანტური ძალები და მსოფლიოში უფრო ძლიერად მოხდეს პოზიცია დაიმკვიდროს. ამ თვალსაზრისით პუტინი სტრატეგიის ოსტატად შეიძლება ჩაითვალოს. მისი ტაქტიკა ფოკუსირებულია რუსეთის სამხედრო შესაძლებლობებზე თავისუფლად მოახდინოს კასპიის ზღვიდან სირიამდე გადაადგილება. რუსეთის ეკონომიკას არყევს ნავთობის დაბალი ფასები, ნავთობით მდიდარ რეგიონში ომი კი შესამჩნევად გაზრდის მასზე ფასს (<https://nucleardiner.wordpress.com/2015/10/.../russian-and-american-interests-in-syria...Oct>).

სირიაში არსებული სიტუაცია თითქმის რაღაცით ერაყში არსებულს ჰგავს. ჩრდილოეთ სირიის ტერიტორიაზე ქურთებმა 2014 წელს ე.წ. როჯავას ავტონომია გამოაცხადეს, რაც საერთაშორისო საზოგადოების მიერ არ არის აღიარებული. იმიდმა საკმაოდ დიდი ტერიტორია დაიპყრო. ოპოზიციის ხელთ არსებული ტერიტორია საკმაოდ მცირეა. ტერიტორიის დიდ ნაწილს კვლავ ასადის მთავრობა აკონტროლებს. თითქმის ქვეყნის ერთიანობას საფუძველი გამოეცალა და დაშლის პირასაა.

ამერიკელი პოლიტოლოგის, მერშაიმერის შეფასებით უმცროსი ბუშის მიერ წარმოებული სამხედრო ავანტიურა ერაყში ამერიკას ძალიან ძვირი დაუჯდა, რაც დღესაც გრძელდება. ამერიკამ 12 წლის წინ გახსნა პანდორას ყუთი. მას შემდეგ ევროპა ისევ იტანს იმ გასაჭირს, რაც ერაყში სამოქალაქო ომის დაწყებას მოჰყვა შედეგად. ლტოლვილთა მასები დაიდრა ევროპისაკენ და ითხოვენ თავშესაფარს. მიგრანტებს შორის პოტენციურად დიდია ტერორისტთა არსებობაც, რაც არაერთგზის დადასტურდა საფრანგეთში, ბელგიასა და გერმანიაში მომხდარი ტერაქტების დროს. ევროკავშირის პრეზიდენტის დონალდ ტასკის აზრით, ლტოლვილთა კრიზისი თვით ევროკავშირის ერთიანობასაც კი დაემუქრა და აცხადებს, რომ ეს შესაძლოა გახდეს მიზეზი ტექტონიკური ცვლილებებისა ევროპის პოლიტიკურ ლანდშაფტზე (www.newyorker.com/news/john.. /john...Cassidy.../nov.3. /2015./americas-vital-interests-in-syria).

შიში იმის შესახებ, რომ სირიის კონფლიქტი გამოიწვევს ფართო რეგიონალური ნგრევის პროვოცირებას, გადაჭარბებული არაა. რუსეთის ჩარევა კონფლიქტში ასადის მხარეზე ამერიკისათვის სახეში სილის გარტყმის ტოლფასია. გაჩნდა თითქოს იმის შეგრძნება, რომ ამერიკის პოზიციები დასუსტდა იმის გათვალისწინებით, რომ ბოლო 25 წლის მანძილზე აშშ აწარმოებდა დიდი ძალის პოლიტიკას (great-power politics). რუსეთთან ახალი თამაში სირიაში ეს არის მიზნების გამჟღავნება, ტესტი ბრძოლის გასაგრძელებლად (www.newyorker.com/news/john.. /john...Cassidy.../nov.3. /2015./americas-vital-interests-in-syria). გარდა ამისა, დაიძაბა ურთიერთობა ამერიკასა და მის ძველ მოკავშირე თურქეთს შორის. რამდენადაც უცნაურად არ უნდა მოგვეჩვენოს, 2016 წლის ივლის-აგვისტოს თვიდან დაიწყო თურქეთისა და რუსეთის ურთიერთობათა დათბობა.

ამგვარად, ამერიკისათვის მახლობელ აღმოსავლეთში არსებული სიტუაცია მეტად სასიცოცხლო მნიშვნელობისაა. სირიის კონფლიქტის მოგვარება მრავალ ფაქტორზეა დამოკიდებული.

ამ კონფლიქტში ჩართულია მრავალი სახელმწიფო და კომპლექსური შეთანხმების გზით უნდა მოხდეს მისი დარეგულირება. უპირველესია სირიის სახელმწიფოებრიობის შენარჩუნება. ეს იქნება რეგიონში მშვიდობის შენარჩუნების გარანტი. თუმცა აზროთა სხვადასხვაობაა, სირიაში პრეზიდენტ ასადს რა ადგილი ექნება. ამ მიზნით ვენის 2015 წლის 30 ოქტომბრის და ჟენევის 2016 წლის 1 თებერვლის სამშვიდობო კონფერენციებს ცეცხლის შეწყვეტის თაობაზე დიდი მნიშვნელობა ენიჭება.

დამოწმებანი:

გაჩეჩილაძე, რევაზ. *ამერიკა ერთადერთი ქვეყანაა, რომლის ინტერესს წარმოადგენს ყველაფერი, რაც მსოფლიოს ნებისმიერ კუთხეში ხდება.* - ინტერვიუ ინტერპრესნიუსთან www.interpressnews.ge/ge/interviu/287493-recav-gachechiladze-a...Jun25,2014-..

დანგაძე, ნათელა. „სირიის კრიზისი – ქურთთა ავტონომიის წარმოქმნის საკითხი და თურქეთის საგარეო პოლიტიკის ორიენტირი“ (92-98 გვ.). *წელიწდეული, VI. ქუთაისი, 2014.*

Baker, Graeme. “ISIL: Rising power in Iraq and Syria” www.aljazeera.com/news/middleeast/2014/06/isil-eminent-threat-iraq-syria-20146101543970327.html

Khatib, Lina. “U.S. Foreign Policy on Syria and Iraq: Between Words and Actions”. www.carnegie-mec.org/2014/06/29/u.s.-foreign-policy-on-syria-and-iraq-between-wordsand-actions/heso

Press Availability on Syria and Iraq www.state.gov/secretary/remarks/2014/06/228327.htm

https://en.wikipedia.org/wiki/Syrian_civil_war

www.newyorker.com/news/john.. /john...Cassidy.../nov.3. /2015./americas-vital-interests-in-syria

<https://nucleardiner.wordpress.com/2015/10/.../russian-and-american-interests-in-syria...>Oct.

https://en.wikipedia.org/wiki/American-led_intervention_in_Syria

Natela Dangadze

Associate Professor, Akaki Tsereteli State University

USA and Syrian Crisis

Abstract

During the Syrian Civil War, which began in 2011, the United States first supplied the rebels of the Free Syrian Army with non-lethal aid (including food rations and pickup trucks), but quickly began providing training, cash, and intelligence to selected Syrian rebel commanders. The United States began surveillance missions on ISIL positions in Syria in September 2014. On September 10, President Barack Obama gave a speech indicating his intent to "degrade and ultimately destroy" Islamic State of Iraq and the Levant (ISIL). On September 22, 2014, the United States, Bahrain, Jordan, Qatar, Saudi Arabia, and the United Arab Emirates began to strike targets of the Islamic State of Iraq and the Levant (ISIL) inside Syria.

The conflict in Syria has drawn in major global powers, supporting and opposing President Bashar al-Assad and the myriad rebel groups ranged against him. On 30 October 2015, world powers meeting in Vienna agreed to a nine-point plan they hope will pave the way for a ceasefire in Syria - but they remain divided on what happens to President Assad.

The US has accused President Assad of responsibility for widespread atrocities and says he must go. But it agrees on the need for a negotiated

settlement to end the war and the formation of a transitional administration. The US supports Syria's main opposition alliance, the National Coalition, and provides limited military assistance to "moderate" rebels. Since September 2014, the US has been conducting air strikes on IS and other jihadist groups in Syria as part of an international coalition against the jihadist group. But it has avoided attacks that might benefit President Assad's forces or intervening in battles between them and the rebels.

Russia is one of Syrian President Bashar al-Assad's most important international backers and the survival of the regime is critical to maintaining Russian interests in the country. It has blocked resolutions critical of President Assad at the UN Security Council and has continued to supply weapons to the Syrian military despite international criticism. Moscow wants to protect a key naval facility which it leases at the Syrian port of Tartous, which serves as Russia's sole Mediterranean base for its Black Sea fleet, and has forces at an air base in Latakia, President Assad's Shia Alawite heartland. In September 2015 Russia began launching air strikes against rebels, saying the so-called Islamic State (IS) and "all terrorists" were targets. However, Western-backed groups were reported to have been hit. President Vladimir Putin has though said that only a political solution can end the conflict.

International organizations have accused the Syrian government, ISIL and other opposition forces of severe human rights violations and of multiple massacres. The Conflict has caused a considerable displacement of population. On 1 February 2016, a formal start of the UN-mediated Geneva Syria peace talks was announced by the UN, but fighting continues unabated.

რუსუდან დაუშვილი

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი

პოეტ ალექსანდრე ჭავჭავაძის შთამომავლები ამერიკაში

პოეტ ალექსანდრე ჭავჭავაძის მრავალრიცხოვანი შთამომავლებიდან ნაწილი ემიგრაციაში აღმოჩნდა, მათგან ორი – პავლე და დავით ჭავჭავაძეები – ამერიკის შეერთებულ შტატებში.

ალექსანდრე ჭავჭავაძის ვაჟს, ნიჟეგოროდის 44-ე დრაგუნთა პოლკის მეთაურს, წმ. გიორგის ჯვრის კავალერს, გენერალ-მაიორ დავით ჭავჭავაძეს ცოლად ჰყავდა ანა გრუზინსკაია (ბაგრატიონ-მუხრანელი) – გიორგი XII და მარიამ ციციშვილის ვაჟის ილია ბატონიშვილის ასული. ილია ბატონიშვილს ანასტასია ობოლენსკაიასთან 4 ვაჟი და 9 ქალიშვილი ჰყავდა. ისინი გრუზინსკების გვარს ატარებდნენ. დებში მესამე იყო ანა (1828-1905) (დაუშვილი 2002: 85). მულების – ეკატერინე ჭავჭავაძის სამეგრელოს მთავარ დავით დადიანზე გათხოვებისა და ნინო ჭავჭავაძის გარდაცვალების შემდეგ, ანა გახდა ჭავჭავაძეების სალონის დიასახლისი. სწორედ მან გაუწია მასპინძლობა 1858 წელს თბილისში ჩამოსულ ალექსანდრ დიუმას.

„თავად ჭავჭავაძის მეუღლე საქართველოში, ამ ლამაზი თვალებით განთქმულ ქვეყანაში, ცნობილია, როგორც ულამაზესი თვალების მქონე მანდილოსანი. მაგრამ შეხედვისთანავე გაგოცებთ მისი წმინდა ბერძნული პროფილი, უკეთ რომ ვთქვათ, მისი წმინდა ქართული პროფილი, რაიცა გულისხმობს ბერძნულ სიწმინდეს, თუ მას სიცოცხლე მივუმატეთ. საბერძნეთი არის გალათეა, ოღონდ მარმარილოსი, საქართველო კი სულჩადგმული და ქალად ქცეული გალათეაა. ამ საუცხოო პროფილიდან თა-

ვადის მეუღლის სახეს ღრმა სევდის იერი გადაჰკრავს. რა უნდა იყოს საწყისი ამ მეღანქოლისა? ის ხომ ბედნიერი ცოლი და მრავალი შვილის დედაა? იმიტომ ხომ არ არის სევდიანი, რომ ბუნებამ ისურვა მეტისმეტად დიდი სილამაზით დაეჯილდოებინა... ან იქნებ დღემდე გრძელდება მოგონება იმ საშინელი შემთხვევისა, რომლის მიზეზითაც თითქმის ერთი წელიწადი იყო თავის ოჯახს მოშორებული? უცნაური ის არის, რომ ამ წარჩინებულმა ტყვე ქალმა შამილისადმი ნამდვილი აღტაცება შეინარჩუნა“, – შენიშნავდა ალექსანდრე დიუმა „კავკასიაში“ ანა ჭავჭავაძეზე, როდესაც ლეკების მიერ მისი და მისი ოჯახის წევრების გატაცებასა და შამილთან ტყვეობაზე წერდა (დიუმა 1964: 300-301). დავითსა და ანას 10 შვილი ჰყავდათ – 4 ვაჟი და 6 ქალი. მათგან უმცროსი ლიდა გზაში დაიღუპა, როცა 1853 წელს ლეკებმა წინანდლიდან გაიტაცეს დავითის ოჯახი სტუმრებთან და მსახურებთან ერთად. მხოლოდ ერთი წლის შემდეგ, 1954 წელს მოახერხა დავითმა ტყვეობიდან ოჯახის დახსნა.

დავითისა და ანას მეორე ქალიშვილი მარიამ (კაკო) ჭავჭავაძე ასევე ჭავჭავაძეს, ცნობილი გულბაათ ჭავჭავაძის ვაჟს ზაქარიას გაჰყვა ცოლად. უფროსი ვაჟი ალექსანდრე 1871 წელს შეემინათ. რუსეთის არმიის გენერალი ალექსანდრე წავჭავაძე კორნილოვის „ველური დივიზიის“ მეთაური, მრავალი ჯილდოს მფლობელი და მამაცი მხედარი იყო. 1897 წელს პეტერბურგში იგი სახელმწიფო სათათბიროს თავმჯდომარის მიხეილ რომიანკოს ძმისშვილზე, დედოფლის ფრეილინა მარია პავლეს ასულ რომიანკოზე დაქორწინდა. შეემინათ 3 შვილი. პავლე, ნიჭიერი პიანისტი იური, რომელიც საფრანგეთში ცხოვრობდა, და მარინა, რომელიც ასევე მწერალი იყო და ლონდონში ცხოვრობდა. მარია და ალექსანდრე 1915 წელს დაშორდნენ ერთმანეთს. მოგვიანებით მარია თავად ტრუბეცკოის გაჰყვა და შვილებით ინგლისში გადასახლდა. ალექსანდრე რევოლუციის შემდეგ საქართველოში დაბრუნდა.

1922 წელს მეორედ დაქორწინდა. ის 1930 წელს დახვრიტეს, როგორც კონტრრევოლუციური შეთქმულების ორგანიზატორი (ru.wikipedia.org/.../Чавчаваძე,_Александр_Захарьевич).

პავლე 1899 წელს დაიბადა. 1917 წელს დაამთავრა გიმნაზია. პეტერბურგიდან საქართველოში, წინანდალში მამასთან ორჯერ იყო ჩამოსული. საქართველოს ოკუპაციის შემდეგ კი ინგლისში გადასახლდა. დაამთავრა ტრინიტი კოლეჯი, სადაც მეგობრობდა ვლადიმირ ნაბოკოვთან.

1922 წელს ლონდონში დაქორწინდა რუსეთის იმპერატორის ნიკოლოზ I შვილთაშვილ ნინა რომანოვაზე. ნინას პაპა მიხეილ კავკასიის მეფისნაცვალ იყო. მიხეილის ოჯახს საქართველო ძალიან უყვარდა და პატივისცემით ეპყრობოდნენ ქართულ კულტურას. მიხეილის სახელს უკავშირდება ბორჯომისა და ლიკანის განაშენიანება. მისი სახელი ერქვა პლენხანოვის გამზირს – „მიხეილის პროსპექტი“ და №1 კლინიკურ საავადმყოფოს – „მიხეილის საავადმყოფო“ („მიხაილოვი“). მიხეილის შვილები საქართველოში დაიბადნენ. უმცროსი ვაჟი გოგი თეთრწყაროში დაიბადა და სამხედრო კარიერას იმით გადაურჩა, რომ ფეხი მოიტეხა. როგორც ისტორიკოსი, ის სანკტ-პეტერბურგში მუზეუმის დირექტორად დანიშნეს. საინტერესოა, რომ მისი პირველი სიყვარული ყოფილა პავლე ჭავჭავაძის დეიდა ნინო, მაგრამ რომანოვებმა არ დაუშვეს ეს ქორწინება და გოგი ბერძენ პრინცესაზე დაქორწინდა. გოგის ქალიშვილი, პავლე ჭავჭავაძის მომავალი მეუღლე ნინა ბორჯომში დაიბადა, მაგრამ პავლემ მომავალი სიმამრის გაცნობა ვერ მოასწრო – 1919 წელს ის ბოლშევიკებმა უფროს ძმასთან ერთად დახვრიტეს, თუმცა მასაც მშვიდობიანი პროფესია ჰქონდა – ისიც ისტორიკოსი იყო (www.hrono.ru › БИОГРАФИИ › РОМАНОВЫ).

1926 წელს პავლე ჭავჭავაძე ოჯახთან – ცოლთან და ორი წლის დავითთან ერთად ამერიკაში გადასახლდა. მიიღო ამერიკის მო-

ქალაქეობა და 50-იან წლებამდე, როგორც წითელი ჯვრის თანამშრომელი, მთელ მსოფლიოში მოგზაურობდა საბჭოთა კავშირისა და მშობლიური საქართველოს გარდა.

პავლე ჭავჭავაძე პეტერბურგში ცხოვრობდა და ემიგრაციაში სრულიად ახალგაზრდა აღმოჩნდა. A მიუხედავად ამისა, ქართული არ დავიწყებია და ქართველებთან ურთიერთობა არ გაუწყვეტია. ის იყო ნიუ-იორკის ქართული სათვისტომოს დაარსების მონაწილე. 1932 წლის 31 იანვარს სათვისტომო საზეიმოდ კურთხევის შემდეგ გამართულ ნადიმზე, რომელიც 12 საათი გაგრძელდა – დღის 3 საათიდან ღამის 3 საათამდე, თამადა უჩა დადიანის თანაშემწედ დიდი ეროვნული მოღვაწისა და პატრიოტის გიორგი მაჩაბელი გვერდით პავლე ჭავჭავაძეც დაასახელეს (კვარაცხელია 1956: 9-11).

მისი გვარი ქართულ ემიგრანტულ პრესაში შეგვხვდა 1935 წელს 26 მაისის დღესასწაულის აღწერისას. თუ მანამდე ამერიკელი ქართველები შინაურულად აღნიშნავდნენ ამ დღეს, 1934 წელს ერთა ლიგაში საბჭოთა კავშირის მიღების შემდეგ პირველად ფართო მასშტაბით იზეიმეს და ოფიციალური ხასიათიც მისცეს. მართალია, მაშინ ამერიკის შეერთებულ შტატებში ქართველთა რიცხვი 60-ს არ აღემატებოდა, ნიუ-იორკში კი – 40-ს, მაგრამ ისინი ერთმანეთთან მჭიდროდ იყვნენ დაკავშირებული და საერთო საქმეში ერთსულოვნებას იჩენდნენ. ნიუ-იორკის საუკეთესო ნაწილში მდებარე სვიმონ სიდამონ-ერისთავის რესტორანში „კავკასიის არწივი“ გამართულ სადილზე 200-მდე სტუმარი იყო დაპატიჟებული. მათ შორის კავკასიელები, ყოფილი რუსეთის იმპერიაში მყოფი ხალხების წარმომადგენლები, ამერიკელები, უცხოელები. ზემის ორგანიზატორებს ყველაზე მეტად აფიქრებდათ რუსების პოზიცია. ბევრი ქართველებთან მეგობრობდა, მაგრამ უმრავლესობა საქართველოს დამოუკიდებლობას მაინც ვერ იღებდა. ყველაფერი შესანიშნავად ჩატარდა. შეიძლება

446

იმიტომაც, რომ ზეიმზე მიწვეული ორი რუსული ორგანიზაცია ქართველი ხელმძღვანელებით იყვნენ წარმოდგენილი: რუს მხედართა საზოგადოებას გენერალი იმნაძე თავმჯდომარეობდა, შეერთებულ რუსთა ორგანიზაციებს – ნიუ-იორკის ქართული სათვისტომოს აქტიური წევრი პავლე ჭავჭავაძე (კვარაცხელია 1935: 14-15).

მეორე მსოფლიო ომის წლებში პავლე ჭავჭავაძე მაიორის ჩინით მსახურობდა ამერიკის არმიაში. ომის შემდეგ სამოქალაქო ცხოვრებას დაუბრუნდა, მოგვიანებით კი წერა დაიწყო. პირველი რომანი „საოჯახო ალბომი“ ბიოგრაფიული ხასიათისაა. ერთ თავში აღწერილია მისი ცხოვრება წინანდალში. 1952 წელს გამოქვეყნდა რომანი „მთები ალაჰისა“, რომელშიც აღწერილია მისი წინაპრების ისტორია – შამილის მიერ წინანდლიდან დავით ჭავჭავაძის ოჯახის გატაცება. რომანმა საზოგადოების ინტერესი გამოიწვია და პოპულარობაც მოიპოვა. 1955 წელს გამოქვეყნებულ რომანში „მამაო ვიკენტი“ მოგვითხრობს რუს მღვდელსა და მის ნიუ-იორკულ მრევლზე. 1966 წელს გამოცემული წიგნი კი ოქტომბრის რევოლუციაზე „რამეთუ იდგა შავბნელი ღამე“ ხუთი წლის შემდეგ ხელახლა გამოიცა. თამაზ ნატროშვილის მიერ თარგმნილი ამ რომანის ერთი ნაწილი ნიკოლოზ II ოჯახის დახვრეტაზე დაიბეჭდა ჟურნალ „ჩვენ მწერლობაში“ (ამერიკელი მწერალი – შვილთაშვილი ქართველი პოეტისა 2006: 43-46). 1968 წელს გამოცემულ რომანში „მარია ავინოვა“ აღწერილია რუსეთის ატისტოკრატთა ბედი რევოლუციის შემდეგ და სტალინურ ეპოქაში. გარდა იმისა, რომ ამ რომანების თემატიკა ჩვენთვის და საერთოდ მკითხველისათვის საინტერესოა, პავლე ჭავჭავაძე კარგი მწერალიცაა. ალბათ ამიტომ იყო, რომ 1960-იან წლებში, როცა ოჯახს ძალიან გაუჭირდა, ნაბოკოვის რეკომენდაციით თარგმნა სტალინის ქალიშვილის სვეტლანა ალილუევას წიგნი „მარტო ერთი წელიწადი“.

პავლე ჭავჭავაძე გარდაიცვალა 1971 წელს. მისი წიგნები ინტერნეტში დღესაც იყიდება, თუმცა კი ქართულად დღემდე არაა ნათარგმნი.

დავით ჭავჭავაძე დაიბადა 1924 წელს ლონდონში. 2 წლის იყო როცა ოჯახი ამერიკაში გადასახლდა. დავითს რუსი ძიძა ზრდიდა და კარგად ისწავლა რუსული ენა. პავლე შვილისთვის იშვიათად იცლიდა. ამიტომ დავითმა ქართული ვერ ისწავლა. პავლე ნიუ-იორკის ქართული სათვისტომოს წევრი იყო და შეკრებებზე შვილიც დაჰყავდა, რის წყალობითაც დავითს თანამემამულეებთან ხშირი კონტაქტი ჰქონდა, თუმცა მხოლოდ რამდენიმე ქართული სიტყვით ახერხებდა მათთან ურთიერთობას.

პავლე ყველაფერს აკეთებდა, რომ შვილს სამეფო ჩამომავლის შესაფერისი განათლება მიეღო. 1942 წელს დავითი იელის უნივერსიტეტის სტუდენტი გახდა. იმ დროს ამერიკა უკვე ჩაბმული იყო მეორე მსოფლიო ომში, ამიტომ არმიის რეზერვშიც ჩაეწერა. პირველი კურსის დახურვისთანავე გაიწვიეს სამხედრო-საჰაერო ძალებში, მაგრამ ბრძოლაში ჩაბმა არ მოუწია. როგორც რუსული ენის კარგი მცოდნე სამხედრო დაზვერვის განყოფილებაში გაგზავნეს. საველე პრაქტიკა მთებში გაიარა. იქ გამოჩენილი ინიციატივისა და მოსაზრებულობის გამო დავითი სერჟანტად დააწინაურეს. ერთ წელიწადში ჯერ უმცროსი, შემდეგ კი უფროსი ლეიტენანტის წოდება მიიღო. ომის განმავლობაში, როგორც თარჯიმანი, ბევრ ცნობილ საბჭოთა მოღვაწეს შეხვდა. ომის შემდეგაც ხშირად უხდებოდა იმ შეკრებებზე თარჯიმნად მუშაობა, სადაც მოკავშირეები გერმანიის მომავლის, ევროპის ომის შემდგომი მოწყობისა და ახალი საერთაშორისო სისტემის შექმნის საკითხებზე მსჯელობდნენ. ამის გამო ერთხანს გერმანიაშიც ცხოვრობდა. 1950 წლის აგვისტოში დავითი ვაშინგტონში ანგარიშის ჩასაზარებლად გამოიძახეს და ასე დაიწყო მისი 25-წლიანი კარიერა პრეზიდენტ ჰარი ტრუმენის ინიციატივით შექმნილ

ცსს, ცენტრალურ სადაზვერვო სამსახურში (CIA, „ცსს“). ის იყო ერთადერთი რუსეთის საიმპერატორო ოჯახის შთამომავალთაგან, ვინც ბოლშევიკური რეჟიმის წინააღმდეგ აქტიურად საქმიანობდა და ამ უწყებაში მუშაობდა (ლებანიძე 1999: 11).

1974 წელს 50 წლის დავითი გადადგა, მაგრამ უწყებისთვის აუცილებელი იყო. ამიტომ კონტრაქტით გააგრძელა სამსახური. იმ პერიოდში მან ძალები სრულიად განსხვავებულ ასპარეზზე მოსინჯა – სიმღერასა და მწერლობაში. მომღერლობაზე მეტად მწერლობა გამოუვიდა. არის რამდენიმე ისტორიულ-პოლიტიკური, პუბლიცისტური ნაშრომისა და მოგონების ავტორი – „დიდმოთავრები“, „ვლასოვის მოძრაობა: გერმანელების მხარეს მებრძოლი საბჭოთა მოქალაქეები 1941-1945 წლებში“ (1989), „გვირგვინები და შინელები სანგრებში: რუსი ბატონიშვილი ცენტრალურ სადაზვერვო სამმართველოში“ (1990). ეწეოდა მთარგმნელობით საქმიანობასაც – ინგლისურ ენაზე თარგმნა რამდენიმე რუსული ნაწარმოები. საბჭოთა სისტემის შესახებ ასწავლიდა ქალაქ ფერფაქსის ჯორჯ მებისონის უნივერსიტეტში; კერძო კომპანიების შეკვეთით გამოკვლევებს ატარებდა ტერორიზმის პოტენციალის შესახებ (ka.wikipedia.org/.../ცნობილი_ქართველები:_ჟ).

დავითი აქტიურად იყო ჩაბმული ამერიკის რუსული დიასპორის ცხოვრებაში. რუსეთიდან ჩასული ერთი ჟურნალისტი იხსენებდა, როგორ გაიცნო დავითი ძველით ახალ წელს ვაშინგტონში გამართულ არისტოკრატიულ მეჯლისზე. როცა შეძახილით „ასა-ასა!“ დარბაზში ჩოხიანი, ქამარ-ხანჯლით წელდამშვენებული „ჯიგიტი“ შემოიჭრა და ლეკურის ხმაზე, ფეხის წვერებზე შემდგარმა, ამაყად მხარგაშლილმა ჩაუქროლა დარბაზს. „ჯიგიტმა“ რამდენიმე წრე ჩამოუარა და ისევე უცაბედად გაქრა, როგორც გამოჩნდა. ასეთი დაამახსოვრდათ იმ და არაერთი სხვა მეჯლისის მონაწილეებს დავით ჭავჭავაძე. დავითის სახლი 70-80-იან წლებში საბჭოთა დისიდენტთა ნამდვილი თავშესაფარი გახდა.

დავითი მათ პრესკონფერენციების მოწყობასა და კონგრესმენტებთან შეხვედრაში ეხმარებოდა. ამას „ცეერუ“ არ ავალეზდა – საკუთარი მრწამსის მიხედვით მოქმედებდა. ამერიკელებს ჭავჭავაძის გვარის წარმოთქმა უჭირდათ და როცა წარმოშობის შესახებ ეკითხებოდნენ, „ინდიელი, ჩეროკის ტომიდან ვარო“, პასუხობდა დავითი. რა თქმა უნდა, არისტოკრატიული გარეგნობისა და მანერების ადამიანს არ უჯერებდნენ „ჩეროკულ“ წარმოშობას. ამის მერე, დავითი დაწვრილებით უხსნიდა მათ, თუ სად მდებარეობდა მისი წინაპრების მიწა-წყალი და საუბრისას, ყოველთვის ერთ დასკვნამდე მიდიოდნენ – „სტალინიც ქართველი იყო, არა?“ „დიახ, სამწუხაროდ“.

სტალინთან კიდევ ერთმა ისტორიამ დააკავშირა. როგორც აღვნიშნეთ, ნაბოკოვის რეკომენდაციით პავლემ თარგმნა სვეტლანა ალილუევას წიგნი „მხოლოდ ერთი წელიწადი“. სტალინური რეპრესიების გამო, ლტოლვილად ქცეული ოჯახის წევრისგან ამ საქმისთვის ხელის მოკიდება, რბილად რომ ვთქვათ, უცნაურია. „ფული ძალიან გვჭირდებოდაო“, – თავს იმართლებდა დავითი. „კომუნისტი დესპოტის“ ქალიშვილი სახლშიც მიიწვიეს. დედამისმა სახლის დალაგება დაიწყო, შუალედში სუპერმარკეტში პროდუქტებზე გაიქცა. დაბრუნებულმა კი სამზარეულოში უცნობი ქალი აღმოაჩინა, რომელიც მუხლებზე დაჩოქილი გულმოდგინედ ხეხავდა იატაკს. ეს იყო სვეტლანა, რომელიც დათქმულ დროზე ადრე მისულა ჭავჭავაძეებთან. სვეტლანა მალე დაუმეგობრდა ჭავჭავაძეებს. დავითი იმ დროს ცოლს გაშორებული იყო და ხშირად აკითხავდა მშობლებს. მასა და სვეტლანას შორის რაღაც გრძნობა გაჩნდა. დავითი სტუმრად ჩადიოდა პრინსტონში, სადაც იმ დროს ალილუევა ცხოვრობდა. სვეტლანას სპეციალურად მისთვის გიტარაც კი შეუძენია და ორ ხმაში ასრულებდნენ რუსულ სიმღერებს. ერთხელ ძველი და ძალიან სევდიანი სიმღერის ბოლო აკორდზე აცრემლებული სვეტლანა

ხელზე ემთხვია და უთხრა: „დამიჯერე, დავით, ეს მოსკოვური ბანდა რომანოვებზე მეტადაც კი მძულს“. „მაშინ ვიგრძენი, რომ ეს იყო ერთგვარი მობოდიშება იმისთვის, რაც მამამისმა და მისმა გარემოცვამ ჩვენ და, საერთოდ რუსეთს, დამართა“, – შენიშნავდა დავითი. 1974 წელს, როცა დავითმა გადადგომაზე პატაკი დაწერა, მისი კოლეგები იცინოდნენ: სწორედ რომ დროულია, წარმოიდგინეთ, „ცეერუს“ ანკეტას როგორ შეავსებდი: სიმამრი – იოსებ სტალინი (ჯულაშვილი). ასეთ დარტყმას სააგენტო როგორ გადაიტანდაო. შვილი თუ გაგიჩნდებოდათ, ჭავჭავაძე-ჯულაშვილი-სტალინი-რომანოვი როგორი შესაკავშირებელი იქნებოდაო?! თავად დავითი კი ამტკიცებდა, რომ მას მხოლოდ მეგობრული გრძნობა ამოდრავებდა, თუმცა სვეტლანას ამის გაგონებაც კი არ სურდა. „ცეერუსა“ და ანტისაბჭოთა ემიგრაციის საბედნიეროდ, დავითის მომდევნო ცოლი სვეტლანა არ გამხდარა. დავითის პირველმა ცოლმა ჰელენ ჰასტედმა კარგად შეისწავლა რუსული ენა, დისერტაცია კი ქართულ ფონემებზე დაიცვა. მათი ქალიშვილები – მარიამი და ალექსანდრა – ქორწინების პირველ სამ წელიწადში – 1953 და 1954 წლებში დაიბადნენ. ჰელენთან გაშორების შემდეგ, 1960 წელს, დავითი მეორედ დაქორწინდა ჯუდით კლიპინგერზე. მასთან ორი შვილი ჰყავს – 1960 წელს დაბადებული ქალიშვილი – კატერინა და 1966 წელს დაბადებული ვაჟი მაიკლი. მესამედ დავითმა ცოლად შეირთო ნიუიორკელი რუსი – ჟენია (ეჟენ) სმიტი, რომელიც მეორე ქორწინებამდე ცოტა ხნით ადრე გაიცნო ჯორჯთაუნის რუსულ რესტორანში, სადაც გოგონა მღეროდა. მართალია, დავითი მაშინ თავს მოერია, მშვენიერი ჟენიას ნაცვლად ჯუდით კლიპინგერზე იქორწინა, მაგრამ 20 წლის შემდეგ, ისინი ისევ შეხვდნენ ერთმანეთს და 1979 წელს დაქორწინდნენ (ლებანიძე 1999: 11).

დავითი საქართველოში 1977 წელს ჩამოვიდა უფროს ქალიშვილ მარიამთან (მარუსია) ერთად. ამ მოგზაურობის შესახებ წერ-

და, რომ საქართველოში აღმოაჩინა, თუ რა ეფექტს ახდენდა ქართველებზე, როცა თავისი მწირი ქართულით საკუთარ ვინაობას დაასახელებდა; რა დიდი პატივით ეპყრობოდნენ უცხოელებისთვის არაფრისმთქმელ მის გვარს. იმის გამო კი, რომ ალექსანდრე ჭავჭავაძის შთამომავალი იყო, ტაქსის მძღოლმა მგზავრობის ფული არ გადაახდევინა, თუმცა მანამდე დაბალ შემოსავალზე ეწეწუნებოდა. უფასოდ ემსახურებოდნენ რესტორანში და ერთმა ქალმა ხელებიც კი დაუკოცნა (ეს უკვე მეორედ, სვეტლანას შემდეგ). საქართველოში აღმოაჩინა ის ქართული გულუხვობა, სტუმართმოყვარეობა და წარსულისადმი მოწიწება, რაც მხოლოდ მონათხრობითა და წიგნებით იცოდა. კახეთში ჩასვლისას, ვენახებით დაფარული ველის ჩრდილოეთით გადაჭიმული თოვლიანი ქედის დანახვაზე, წარმოიდგინა – რა საშიში იქნებოდა 100 წლის წინ ლეკების შემოსევა და დაუცველი ქალების მოგზაურობა გამტაცებლებთან ერთად, ამ პირქუშ მთებში. წინანდალში, როცა სამუზეუმო ექსპონატად ქცეულ, დიდი წინაპრის საწერ მაგიდასთან დაჯდომის ნება მისცეს, საოცარი გრძნობა დაეუფლა. თითქოს თვალწინ გადაეშალა მრავალი თაობის ცხოვრება ამ სახლში, რაც მამის წიგნებიდან კარგად იცოდა. კიდევ ერთი დიდი შთაბეჭდილება იყო, ჭავჭავაძეთა შთამომავლების ფოტოებს შორის მამის ფოტოს და ორი წიგნის აღმოჩენა. „იქნებ იმისთვის ვიცხოვრე, რომ ამ დღეს მოვსწრებოდი?“ – წერდა დავითი. მისი უფროსი ქალიშვილი, მარიამ (მარუსია) ჭავჭავაძე ხშირად ჩამოდის წინაპრების სამშობლოში. ის არის საქართველოს უმძიმეს ჟამს – 1994 წელს ნიუ-იორკის ყოფილი ვიცე-მერის კონსტანტინე სიდამონ-ერისთავის მიერ დაარსებული „საქართველოს მეგობართა ფონდის“ აღმასრულებელი დირექტორი. ფონდი ეხმარება ძეგვის ბავშვთა სახლს, თბილისის ფერისცვალების მონასტერთან არსებულ მიუსაფარ ბავშვთა თავშესაფარს, ქუთაისის ფსიქო-ნევრო-

ლოგიურ კლინიკას, ტუბერკულოზით ავადმყოფ, გაჭირვებულ ბავშვებსა და მოხუცებს (გედენიძე 2003: 9).

2014 წლის ნოემბერში დავითის გარდაცვალებას გამოეხმაურა „ვაშინგტონ პოსტი“ (Barnes 2014). ორი სტატია მივუძღვენიტ ჩვენც (დაუშვილი 2015 (ა); დაუშვილი 2015 (ბ): 49-51).

საერთოდ, დავითის შთამომავლობა ცალკე საუბრის თემაა. ბოლო წლებში საქართველოს პარლამენტის ეროვნულმა ბიბლიოთეკამ, სმიტსონიანის ინსტიტუტთან თანამშრომლობით მოამზადა ვებ-გვერდი – ჭავჭავაძეების ოჯახი (www.nplg.gov.ge/chavchavadze/moderndavid.html). ინტერნეტის ქართულ, რუსულ თუ ინგლისურენოვან საიტებზეც ბევრი რამის გაგება შეიძლება „ამერიკელ ჭავჭავაძეებზე“. მაგრამ, ალბათ, უფრო კარგი იქნება – ითარგმნოს პავლე და დავით ჭავჭავაძეების წიგნები, რაც გახდება ჩვენი მწერლობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი სემენტი, საზოგადოება კი უკეთ გაიცნობს ჭავჭავაძეების ოჯახს.

დამოწმებანი:

„ამერიკელი მწერალი – შვილთაშვილი ქართველი პოეტისა“. ჟურნ. ჩვენი მწერლობა, 2006, №3.

გედენიძე, კ. „ამერიკაც და საქართველოც – ორივე ძვირფასია ჩემთვის“. გაზ. ახალი ეპოქა, 2003, 27 ივნისი - 3 ივლისი: 9.

დაუშვილი, რ. „ანა ჭავჭავაძე“. ჟურნ. ომეგა, 2002, №10: 85

დაუშვილი, რ. (ა). „ალექსანდრე ჭავჭავაძის შთამომავალი – CIA-ს აგენტი“. გაზ. კვირის პალიტრა, 2015, 2-8 თებერვალი, №5.

დაუშვილი, რ. (ბ) „ალექსანდრე ჭავჭავაძის შთამომავალი CIA-ს აგენტი“. ჟურნ. ისტორიანი, 2015, №2.

დიუმა, ალ. კავკასია. თბილისი, 1964.

ლებანიძე, რ. „თავადი ჭავჭავაძე – ‘ცეერუს’ აგენტი“. გაზ. ალია, 1999, 27-28 XI.

კვარაცხელია, პ. როგორ დაარსდა ქართული სათვისტომო ამერიკის შეერთებულ შტატებში. გ. კობახიძის პირადი არქივი, ემიგრაციის მუზეუმის ფონდი. ფლორიდა, 1956.

კვარაცხელია, პ. „წერილი ამერიკიდან“. ჟურნ. დამოუკიდებელი საქართველო. პარიზი, 1935, №113.

ჭავჭავაძეების ოჯახი: დავით ჭავჭავაძე. საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკა: <http://www.nplg.gov.ge/chavchavadze/moderndavid.html>

Barnes, B. "David Chavchavadze, CIA spy with Russian royal roots, dies at 90". *The Washington Post*, November 8, 2014 https://www.washingtonpost.com/local/obituaries/david-chavchavadze-cia-spy-with-russian-royal-roots-dies-at-90/2014/11/08/ddd65f86-5ec6-11e4-9f3a-7e28799e0549_story.html?utm_term=.6f162888840e

ka.wikipedia.org/.../ცნობილი_ქართველები:_ჭ

ru.wikipedia.org/.../Чавчавадзе,_Александр_Захарьевич

www.hrono.ru › БИОГРАФИИ › РОМАНОВЫ

Rusudan Daushvili

Professor, Ivane Javakhishvili Tbilisi State University, Professor

Poet Alexander Chavchavadze's Descendants in America

Abstract

The article deals with Pavle and David Chavchavadze, the descendants of Georgian poet Aleksandre Chavchavadze .

Pavle Chavchavadze (1899-1971) settled in England after occupation. Married to Nina Romanova, the great-grandchild of the Russian emperor Nikoloz I. He graduated from Trinity College. In 1926 he moved to the United States. He was a Red Cross employee

and an active member of the New York Georgian community. During World War II he served as a Major in the American Army. After the war he returned to civilian life and started writing. The novel **Family Album** is biographical, The **Alahi Mountains** tells of the kidnapping of his ancestor David Chavchavadze's family by Shamil (1952) , **Father Vicente** on the Russian priest and his New York congregation (1955). The novel **For a Black Night** (1966), on the October Revolution, After 5 years, it was re-published again, **Marie Avinov** (1968), Though she was born to nobility, Marie Avinov went against her family's wishes and married a commoner, though her aristocratic genetics kept her under constant surveillance after the Russian Revolution and throughout the Stalinist era.

His son David Chavchavadze (1924-2014) was called up during the war, the Air Force, then - military intelligence. Became Senior Lieutenant and Translator. After the war there was an interpreter for the meetings where the European war and the international system were discussed, That's why he lived in Germany for a while. In 1950, David's 25-year career in the Central Intelligence Service (CIA) began. He is the author of several translations, work – **The grand dukes (1989)** , **Crowns and Trenchcoats: A Russian Prince in the CIA (1989)** , **The Vlasov Movement: Soviet Citizens Who Served on the German Side - 1941-1945**. He graduated from Yale University. He taught J. At Mason University. He actively worked against the Bolshevik regime. In the 1970s and 1980s, David's house became a shelter for Soviet dissidents. He helped them to organize press conferences and meet with congressmen.

The books of Paul and David Chavchavadze are still sold on the Internet, although they are not translated in Georgian yet.

ია იაშვილი

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი
ვ. ამაღლობელის სახელობის ამერიკის შესწავლის ცენტრის დირექტორი

საერთაშორისო მიგრაციის თეორიული კონცეფციები და საქართველოს თანამედროვე შრომითი მიგრაციის გენდერული ანალიზი

(ქართული იმიგრაციის მაგალითზე აშშ-ში)¹

ჩვენი მოხსენების **მიზანია** საზოგადოებრივ მეცნიერებებში სა-
ყოველთაოდ აღიარებული მიგრაციის თეორიების ფონზე ქარ-
თული შრომითი ემიგრაციის ტენდენციების, განვითარების კა-
ნონზომიერებებისა და სტრუქტურის წარმოჩენა იმ მიზეზების
გათვალისწინებით, რომლებიც **მაკრო, მეზო და მიკრო** დონეზე
გავლენას ახდენს ქალთა საერთაშორისო მობილობაზე. შევეცდე-
ბით პასუხი გავცეთ შეკითხვას, რამდენად ახალი და უცხოა მიგ-
რაციის ფემინიზაცია ქართული რეალობისათვის და ჰქონდა თუ
არა ქალთა მიგრაციას წინაპირობები საქართველოში.

მოხსენებაში ვეყრდნობით იაპონელი მკვლევარი ქალის, ნანა
ოიშის კრიტიკულ მიდგომას არსებულ თეორიებთან, სადაც ავ-
ტორი ცდილობს ახსნას ქალთა მიგრაციული ნაკადების წარმო-
შობის მიზეზები სახელმწიფოებრივ (მაკრო), საზოგადოებრივ
(მეზო) და ინდივიდუალურ (მიკრო) დონეზე ანუ, როგორც თა-
ვად უწოდებს, *ინტეგრაციული მიდგომით* (Oishi 2002: 1). აქედან
გამომდინარე, ჩვენის მხრივ შევეცდებით ვაჩვენოთ, თუ რამდე-

¹ კვლევა შესრულებულია რატგერსის უნივერსიტეტში (ნიუ ჯერსი, აშშ)
ფულბრაიტის სტიპენდიის ფარგლებში. მადლობას ვუხდით აშშ სახელმწიფო
დეპარტამენტს დახმარებისა და მხარდაჭერისათვის.

ნად ემორჩილება ქართული რეალობა მსოფლიო მიგრაციული ნაკადების ამ ტენდენციებსა და კანონზომიერებებს. ამ მიმართებით, მთავარი კითხვებია: რამ განაპირობა ემიგრანტ ქალთა მძლავრი ნაკადების წარმოქმნა საქართველოდან და იყო თუ არა ეს გამოწვეული მხოლოდ ქვეყანაში შექმნილი ეკონომიკური კრიზისითა და სიღარიბით? (**მაკრო დონე**); არის თუ არა ახალი და უცხო ფენომენი ქალთა ემიგრაცია ქართული საზოგადოებისათვის და როგორია სოციუმის განწყობა ამ მოვლენის მიმართ? (**მეზო დონე**) და რამდენად დამოუკიდებლად მიიღეს ქალებმა გადაწყვეტილება ემიგრაციის შესახებ? (**მიკრო დონე**).

ჩვენს კვლევაში, რომელიც ჩავატარეთ 2010 და 2015 წლებში აშშ-ში, როგორც აღმოსავლეთ ასევე დასავლეთ სანაპიროზე (ქ. ნიუ იორკი, ნიუ ჯერსისა და კალიფორნიის შტატები), ვეყრდნობით ანკეტური გამოკითხვისა და სიღრმისეული ინტერვიუს **მეთოდებს**. მიღებულია 263 ვარგისი ანკეტა და ჩაწერილია 65 ინტერვიუ; ჩატარდა ერთი ფოკუს ჯგუფი. შერჩევისათვის „თოვლის გუნდის“ პრინციპი გამოვიყენეთ, როცა თავად რესპონდენტები უზრუნველყოფდნენ ჩვენს მომდევნო შეხვედრებს სხვა ქართველ იმიგრანტებთან. სამიზნე აუდიტორიასთან დაკავშირება მოხდა ქართულ ეკლესიებში, საკვირაო სკოლებში, საქართველოს გენერალურ საკონსულოში, ეროვნულ დღესასწაულებზე მოწყობილ თავყრილობებზე და სხვ.

ნანა ოიში აღნიშნავს, რომ გავრცელებულ თეორიებში, ძირითადად, მიგრაციის გამომწვევ ანუ "ზიბგებს" ფაქტორიად (push factor), ხშირად სიღარიბე მიიჩნევა (ქვეყნებში შექმნილი ეკონომიკური კრიზისი, დაბალი ხელფასები, მცირე შემოსავლები, სამუშაოს დაკარგვა და სხვ.), ხოლო მიმზიდველ ფაქტორად (pull factor) საიმიგრაციო ქვეყანაში სტაბილობა, უკეთესი ხელფასები და შედარებით მაღალი შემოსავლები. უფრო მეტიც, **სტრუქტურული შრომის ბაზრის მაკროთეორია**, რომლის ყველაზე აქტი-

ური მხარდამჭერი არის მაიკლ პიორი (Michael Piore, 1979), გადაწყვეტ როლს მხოლოდ მიზიდულობის ფაქტორს ანიჭებს და ამბობს, რომ განვითარებულ ქვეყნებში ე.წ. „სტრუქტურული ინფლაციის“ გამო მუდმივად არის შრომის ბაზარზე მოთხოვნა იაფ მუშახელზე და ინდივიდის მიერ მიღებული გადაწყვეტილება განმსაზღვრელი არ არის (Alonso 1981: 527; Massey 1999: 35). ასეთი სიტუაცია ევროპულ მეტროპოლიებში II მსოფლიო ომის შემდეგ შეიქმნა, როცა საფრანგეთმა, ბრიტანეთმა და ჰოლანდიამ თავად გაუღეს კარი ყოფილი კოლონიებიდან იაფი და დაბალკვალიფიციური მუშახელის შესვლას – შეიმუშავეს მიმზიდველი საიმეგრაციო პოლიტიკა, რომლის ფარგლებში იმიგრანტ შრომით რესურსს გარანტირებული სამუშაო და მასპინძელი ქვეყნის მოქალაქეობა ელოდა (Wenden 2014: 135–146; Düvell and Vollmer 2014: 363–376). იგივე პირობებს სთავაზობს დღეს იმიგრანტებს, მაგალითად, კანადა, რომელიც აქტიურად იწვევს პროფესიონალებს, განსაკუთრებით აღმოსავლეთ აზიიდან (Challinor 2011).

ქალთა შრომითი მიგრაციის განხილვისას, ნანა ოიში მხოლოდ მაკრო ფაქტორების გავლენას არამართებულად მიიჩნევს, თუმცა თვლის, რომ სახელმწიფოს მიგრაციულ პოლიტიკას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს იმ კუთხით, თუ რამდენად ლიბერალურია ის ქალთა ემიგრაციის მიმართ (Oishi 2002: 8). მაგალითად, ფილიპინები და შრი-ლანკა გამოირჩევა ქალთა ძალიან აქტიური ემიგრაციით და ნაკადების დიდი ნაწილი მიმართულია ნავთობით მდიდარი სპარსეთის ყურის ქვეყნებისაკენ (Pulsiper 2000: 483), მაშინ როცა ახლო აღმოსავლეთის ამ სახელმწიფოებში მაღალია მოთხოვნა მუსლიმ შინამოსამსახურეებზე, მაგალითად, ბანგლადეშიდან. მიუხედავად სიღარიბისა, როგორც ავტორი ამბობს, ამ ქვეყნიდან, ფაქტიურად, ქალთა ემიგრაცია ნულის ტოლია. მაგრამ საქმე ის არის, რომ სახელმწიფო პოლიტიკა მხარს უჭერს მამაკაცთა ემიგრაციას და ძლიერ ზღუდავს ქალთა საერთაშორი-

სო მობილობას. მთავარი მოტივაცია ასეთი მიდგომისა არის ის, რომ ემიგრანტი ქალი ხშირად ხდება არაკანონიერი მოპყრობის ობიექტი და უცხო ქვეყანაში მეტად დაუცავია (**მაკრო დონე**). მეზო დონეზე ხელისშემშლელ ფაქტორად მკვლევარი საზოგადოების დამოკიდებულებას მიიჩნევს ემიგრანტი ქალის მიმართ ანუ სტიგმას, რომელიც ფაქტიურად გამორიცხავს მის თემში უკან დაბრუნებას და რეინტეგრაციას (Oishi 2002: 9). იმისათვის, რომ საზოგადოებამ დაუშვას ქალთა საერთაშორისო მიგრაცია, მან ჯერ უნდა მიიღოს მიგრანტი ქალი, რომელიც სოფლიდან ქალაქში მიდის სამუშაოს საძებნელად და იქ აქტიურ შრომით ასპარეზობს. და ბოლოს, ინდივიდუალურ ფაქტორად (**მიკრო დონეზე**) ნანა ოიში ოჯახში ქალის ავტონომიის ხარისხს მიიჩნევს, როგორც გადაწყვეტილების მიმღებისა და ფინანსების განმკარგავისას. ბანგლადეშის საზოგადოებაში ამ როლს, ტრადიციულად, მამაკაცი ასრულებს, რაც მინიმუმამდე ამცირებს ქალისათვის იგივე ინიციატივის გადაცემას. შრი-ლანკასა და ფილიპინებში კი, შინამეურნეობაში ქალის ავტონომიის ხარისხი მაღალია. ამიტომ, ოიშის კვლევის მიხედვით, ემიგრაცია უმეტეს შემთხვევაში ინდივიდუალური და ნაკლებად კოლექტიური გადაწყვეტილების შედეგია (Oishi 2002: 12–13).

აშშ-ში ჩვენს მიერ ჩატარებულ კვლევაში ემიგრანტ ქართველ ქალთა 56,3 პროცენტმა მიუთითა, რომ გადაწყვეტილება ემიგრაციის შესახებ ინდივიდუალურად მიიღო, 43,7 პროცენტმა კი ოჯახთან ერთად.

და მაინც, რჩება მთავარი კითხვა – რატომ აქვს ასეთი აქტიური სახე ქალთა ემიგრაციას საქართველოდან და რამდენად უცხოა ეს ქართული საზოგადოებისათვის?

რამდენიმე სტატისტიკა, სანამ მსჯელობაზე გადავალთ: 2002 წლის აღწერის მონაცემებით, ქალებმა საქართველოში მიგრანტთა საერთო რიცხვის 62,2 პროცენტი შეადგინეს, ხოლო ემიგრან-

ტთა 41,3 პროცენტი; ანუ ყოველ 100 ემიგრანტ მამაკაცზე, ვინც ეკონომიკური მდგომარეობის გაუმჯობესების მიზნით დატოვა ქვეყანა, 67 ემიგრანტი ქალი მოდიოდა. უფრო მაღალ ასაკობრივ ჯგუფებში ეს პროპორცია იცვლება ქალების სასარგებლოდ (თოქ-მაზიშვილი 2007: 51).

2014 წლის აღწერის მონაცემების მიხედვით, მოვლენის ფემინიზაცია კიდევ უფრო იკვეთება – შიდა მიგრანტთა 33,6 პროცენტს მამაკაცები, ხოლო 66,4 პროცენტს ქალები შეადგენენ. ემიგრანტთა შორის კი 45,4 პროცენტი მამაკაცია, 54,6 პროცენტი ქალი. 39 წლამდე ასაკის ემიგრანტებში მამაკაცები სჭარბობენ, ხოლო 40 წელს ზემოთ პროპორცია ქალების სასარგებლოდ იცვლება; 50 წელზე ხნიერ კოჰორტაში კი ქალთა რაოდენობა ორჯერ აღემატება იმავე ასაკის მამაკაცების რიცხვს ("მოსახლეობის 2014 წლის...").

თუ გადავხედავთ საბჭოთა საქართველოს ეკონომიკურ ისტორიას, ვნახავთ, რომ 1960-იანი წლებიდან აქტიურად იწყება საზოგადოებრივ შრომით საქმიანობაში ქალთა ჩაბმა, რაც მათი სოფლიდან ქალაქში გადასვლით დაიწყო. როგორც ვ. ჯაომვილი აღნიშნავს, ურბანიზაციის დაჩქარებულმა პროცესმა მეტად ინტენსიური გახადა ქალთა შრომის გამოყენება, რაც, ერთის მხრივ, საზოგადოებაში ქალთა როლის გაზრდაზე, ხოლო მეორეს მხრივ, დემოგრაფიულ სიტუაციაზე აისახა – მოიკლო შობადობამ და დაიკარგა მრავალშვილიანობის ტრადიცია (ჯაომვილი 1996a: 187).

მეორე მაგალითი: 1979 წლის საბჭოთა საქართველოს მოსახლეობის საყოველთაო აღწერით, გორის რაიონში 15000 დიასახლისი ანუ „დაუსაქმებელი მოსახლეობა“ გამოვლინდა. საბჭოთა მთავრობის პასუხი ამ პოტენციურ შრომით რესურსზე გორის ბამბეულის კომბინატის დაარსებით დასრულდა, სადაც, ძირითადად, ქართლის სოფლებიდან მიგრირებული 6 000 ქალი დასაქმდა (ჯაომვილი 1996b: 115). იგივე შეიძლება ითქვას 1980-იან წლებში

ქუთაისში აგებულ ტრიკოტაჟის ფაბრიკაზე, სადაც რაჭა-ლეჩხუმ ქვემო სვანეთის მოსახლეობის ქალთა კონტინგენტის შრომა იქნა გამოყენებული. ამგვარად, შეიძლება ითქვას, რომ ქალთა ანაზღაურებადი შრომა და დასაქმების მიზნით მათი გეოგრაფიული მობილობა ქართული საზოგადოებისათვის უცხო არ არის. სოფლიდან ქალაქად ქალთა შრომითი მიგრაციის პროცესები არ განელეებულა 1990-იან წლებამდე.

ამდენად, აღნიშნულიდან გამომდინარე, თუკი მკვლევარები ქალთა საერთაშორისო მიგრაციის მთავარ წინაპირობად შიდა მიგრაციასა და მის მიმართ სახელმწიფოსა და საზოგადოების ლიბერალურ დამოკიდებულებას მიიჩნევენ, გასაკვირი არ უნდა იყოს 1990-იანი წლების შემდეგ საქართველოდან ქალთა საერთაშორისო მიგრაციის ნაკადების უპრეცედენტოდ მაღალი აქტივობა. თუკი იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ ქალთა საზოგადოებრივი აქტივობის ზრდამ და საბჭოთა ქართული ოჯახის ტრანსფორმაციამ მე-20 საუკუნის მეორე ნახევრიდან ეგალიტარული ტიპის ოჯახისაკენ იწყო შეცვლა (ბექაია, წულაძე, გოქაძე, მელაძე 1998: 245), ბევრ შინამეურნეობაში ქალი გადაწყვეტილების მიმღებიც და ფინანსური განმკარგავიც გახდა. დამოუკიდებლობის ამ ხარისხმა კი 1990-იანი წლების ეკონომიკური კრიზისის პირობებში იოლად უზიძგა ქართველ ქალს ოჯახის ერთპიროვნულ მარჩენალადაც წარმოჩენილიყო უკვე საერთაშორისო მიგრანტის რანგში.

იმისათვის, რომ აჩვენოს თუ, როგორ უკავშირდება ერთმანეთს მაკრო, მეზო და მიკრო ფაქტორები, ნანა ოიშს შემოაქვს „**სოციალური ლეგიტიმაციის**“ ცნება. ეს არის დაფუძნებულ ნორმათა ერთობლიობა, რომელიც ეთანხმება და მხარს უჭერს კონკრეტული ქცევის ხასიათს მოცემულ საზოგადოებაში. ქალთა მიგრაციისათვის სოციალური ლეგიტიმაცია ნიშნავს ნორმათა ერთობლიობას, რომელიც ხელშემწყობია ქალთა საერთაშორისო

მოზილობისათვის. ქვევის ეს სტრუქტურა კი უკავშირდება ისეთ სოციალურ-ეკონომიკურ ფაქტორებს, როგორცაა ა) ქალთა საზოგადოებრივი საქმიანობის ისტორიული მემკვიდრეობა, ბ) ქვეყნის ინტეგრაცია გლობალურ ეკონომიკაში, რომელმაც შრომითი რესურსის ფემინიზაცია გამოიწვია, გ) ქალთა შიდა მიგრაცია (სოფლიდან ქალაქში გადასვლა), დ) განათლებაში გენდერული თანასწორობა (Oishi 2002: 15).

საქართველოდან შრომითი მიგრაციის თანამედროვე სტრუქტურა ზუსტად ეხმიანება ქალთა საერთაშორისო მიგრაციისათვის ყველა აღნიშნულ წინაპირობას და აკმაყოფილებს მას, კერძოდ:

პირველი, საქართველოში ისტორიულად ქალთა შრომითი საქმიანობა, როგორც ფორმალურ (ანაზღაურებად), ასევე არაფორმალურ დონეზე (მაგალითად, სოფლის თემში ქალთა აქტივობა ან მამაკაცის მიგრაციის შემთხვევაში ქალის მიერ გადაწყვეტილების მიღება და ოჯახის საქმიანობის განკარგვა) ყოველთვის მნიშვნელოვანი იყო, სოციუმიც დადებითად აღიქვამდა და აფასებდა მას;

მეორე, გლობალურ ეკონომიკაში ინტეგრირებამდე, საბჭოთა საქართველოში ქალებმა კარგად აუწყვეს ფეხი ურბანიზაციისა და ინდუსტრიალიზაციის საყოველთაო პროცესს, რაც, პირველ რიგში, სოფლიდან ქალაქში მიგრაციაში გამოიხატა. ქალთა ეს სივრცითი ტრანსფორმაციაც სრულიად მისაღები აღმოჩნდა ქართული საბჭოთა საზოგადოებისათვის, რითაც დაეთანხმა კიდევ შრომითი რესურსის ფემინიზაციას. მოგვიანებით, როცა ამ პროცესებს გლობალიზაციაც დაემატა, მსოფლიო ბაზარზე გაჩნდა მოთხოვნა იაფ შრომით რესურსზე. თუმც, საბჭოთა ქალი ამ მოთხოვნის მიღმა რჩებოდა 1990-იანი წლების პოლიტიკურ და ეკონომიკურ კრიზისამდე. ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ არა საბჭოთა საქართველოს სინამდვილეში ქალთა შიდა შრომითი

მოზილობა, ალბათ, იმპერიის დაშლის შემდეგ, საერთაშორისო მიგრაცია ჩვენი ქვეყნიდან ფემინიზაციის ასეთ მასშტაბებს ვერ შეიძენდა.

და ბოლოს, გოგონასა და ვაჟის განათლებაზე თანაბრად ზრუნვა ტრადიციულია ქართული ოჯახისათვის. ქალი, რომელსაც პროფესია გააჩნია, უფრო თამამად ღებულობს გადაწყვეტილებას და მოლოდინიც უფრო დიდია მასთან დაკავშირებით – ემიგრაციის შემთხვევაში ის უკეთ გაართმევს თავს პრობლემებს, ვიდრე სხვა მის ადგილზე, სათანადო კვალიფიკაციის გარეშე.

აღნიშნული დასკვნები მიგრაციის **მიკრო და მეზო** ფაქტორების (ინდივიდი –საზოგადოება) ურთიერთკავშირის გვიჩვენებს.

რაც შეეხება **მაკრო დონეზე** მოვლენის სოციალურ ლეგიტიმაციას: მიუხედავად იმისა, რომ ქართული სახელმწიფო ოფიციალურად ემიგრაციისაკენ არ მოუწოდებს თავის მოქალაქეებს, ის მაინც მხარს უჭერს ამ პროცესს, რადგან საქართველოს მთავრობას დღემდე არ გააჩნდა ქმედითი მიგრაციული პოლიტიკა ქვეყნიდან პოტენციურ მიგრანტთა გადინების შესაჩერებლად ან ემიგრანტთა ღირსეულად დაბრუნებისათვის. ჯერ კიდევ 1990-იანი წლების მეორე ნახევარში, როცა ალტერნატიულ ექსპერტთა გამოთვლით (დემოგრაფი გია წულაძე, გეოგრაფი რევაზ გაჩეჩილაძე), 1990–1996 წლებში საქართველოდან ემიგრაციაში წასულთა რიცხვმა 1 მილიონს გადააჭარბა (გუგუშვილი 1999:123), ისინი მიუთითებდნენ ისეთი ქმედითი ღონისძიებების გატარების შესახებ ქართული სახელმწიფოს მხრიდან, როგორც იყო:

- ✓ გარე მიგრაციის მოწესრიგება და დარეგულირება;
- ✓ საკუთარ მოქალაქეთა საზღვარგარეთ დასაქმების მიმართებით ცალკეულ სახელმწიფოებთან ხელშეკრულების დადება და მინიმალური სტანდარტების დაცვა;
- ✓ დაქირავების, ე.წ. რეკრუტირების მოწესრიგება;
- ✓ რეინტეგრაცია;

✓ ემიგრაციის აღრიცხვის კონტროლი და შრომითი მიგრაციისა და დასაქმების სახელმწიფო პოლიტიკის კონცეფციის შემუშავება (გუგუშვილი 1999: 125).

მიუხედავად იმისა, რომ საქართველოს მიგრაციის პოლიტიკის პირველი კონცეფცია ჯერ კიდევ 1997 წელს შეიქმნა, იგი დეკლარირებულ ხასიათს ატარებდა და არ გააჩნდა სამოქმედო გეგმა. მეორე დოკუმენტი, 2013–2015 წლების საქართველოს მიგრაციის სტრატეგიას და მიგრაციის მართვის მექანიზმების ინსტიტუციურ განვითარებას მოიცავდა. პროცესები განვითარების ეტაპზეა, რაც ევროკავშირის წევრ სახელმწიფოებთან და სხვა ქვეყნებთან ლეგალური მიგრაციის შესაძლებლობების გაფართოებას გულისხმობს. უფრო მნიშვნელოვანი ნაბიჯები გადაიდგა იმიგრაციისათვის საკანონმდებლო ბაზის დახვეწის მიზნით, ვიდრე შრომითი ემიგრაციის დასარეგულირებლად. მესამე დოკუმენტი კი საქართველოს 2016–2020 წლების მიგრაციის სტრატეგიაა, რომლის მთავარი მიზანია:

✓ საქართველოს ევროკავშირის ქვეყნებთან კიდევ უფრო დაახლოება;

✓ იმიგრანტთა უფლებების დაცვა და საზოგადოებაში წარმატებული ინტეგრაცია;

✓ დაბრუნებულ მიგრანტთა რეინტეგრაციის ხელშეწყობა;

✓ მიგრაციის დადებითი ეკონომიკური ასპექტების გამოყენება ქვეყნის განვითარებისათვის;

✓ საქართველოს მოქალაქეთა ლეგალური მიგრაციის შესაძლებლობების გაზრდა (საქართველოს 2016–2020 წლების... 2015: 3; 6).

საქართველომ მიგრაციული პოლიტიკის კუთხით ქმედითი ნაბიჯების გადადგმა 2010 წლიდან, მიგრაციის საკითხთა სამთავრობო კომისიის შექმნით დაიწყო, რომელიც 13 სახელმწიფო უწყებას (სამინისტროებსა და სტატისტიკის ეროვნულ სამსა-

ხურს) აერთიანებს. ამ 25 წლის მანძილზე, მცირე გამოწვევის გარდა, პრაქტიკულად, თითქმის არაფერი გაკეთებულა ქართული შრომითი ემიგრაციის დარეგულირების მიზნით, თუ არ ჩავთვლით 2011 წელს ხელმოწერილ „საქართველოსა და ევროკავშირის შორის უნებართვოდ მცხოვრებ პირთა რეადმისიის შესახებ შეთანხმებას“, რომელიც არალეგალურ მიგრანტთა საქართველოში დაბრუნებას გულისხმობს. 2011 წლიდან 2015 წლამდე პერიოდში საქართველოში დაბრუნდა 3000 ადამიანი. ევროკავშირის გარდა ჩვენი ქვეყანა მოლაპარაკებებს აგრძელებს ევროპისა და აზიის სხვა სახელმწიფოებთანაც (საქართველოს 2016–2020 წლების... 2015: 25-26).

მეორე დოკუმენტი, „სავიზო რეჟიმის ლიბერალიზაციის სამოქმედო გეგმა“, შრომით მიგრანტებს ნაკლებად ეხება, მაგრამ წინ გადადგმული ნაბიჯია ჩვენი ქვეყნის მიგრაციულ პოლიტიკაში, რომელიც 2017 წლიდან საქართველოს მოქალაქეებს, შენგენის ზონის ქვეყნებში, 90 დღის განმავლობაში, უვიზოდ მიმოსვლის უფლებას აძლევს (საქართველოს 2016–2020 წლების... 2015: 8; 10).

საქართველოს 2016–2020 წლების მიგრაციის სტრატეგია კვლავ იმ პრობლემათა მოგვარებას ისახავს მიზნად, რომლებიც ვერ იქნა დარეგულირებული ბოლო ათწლეულების განმავლობაში, კერძოდ:

- ✓ ლეგალური მიგრაციის შესაძლებლობების გაფართოებით, საქართველოს მოქალაქეების უცხო ქვეყნებში უკანონოდ ყოფნის შემთხვევების შემცირება;

- ✓ საზღვარგარეთ ლეგალურად და არალეგალურად მყოფი ემიგრანტების უფლებების დაცვა და თვითმყოფადობის შენარჩუნება;

- ✓ ემიგრაციული ნაკადების აღრიცხვისა და შესწავლისათვის არსებული საშუალებების დახვეწა.

დოკუმენტში ასევე აღნიშნულია ემიგრაციით გამოწვეული იმ უარყოფითი სოციალური შედეგების შესახებ, ნუკლეარული ოჯახის წევრების დაშორებას რომ ახლავს თან, რაც მეტად აზარალებს ურთიერთობებს, როგორც თავად მეუღლეებს, ასევე მშობლებსა და შვილებს შორის (საქართველოს 2016–2020 წლების... 2015: 17).

მეტად მნიშვნელოვანია საზღვარგარეთ არალეგალურად მცხოვრებთა რეინტეგრაციის საკითხი, რომელსაც ბოლო დრომდე, საქართველოში საერთაშორისო ორგანიზაციები ახორციელებენ. 2016 წლის დეკემბრიდან ის ეტაპობრივად გადადის საქართველოს ოკუპირებული ტერიტორიებიდან იძულებით გადაადგილებულ პირთა, განსახლებისა და ლტოლვილთა სამინისტროს კომპეტენციაში. მაგრამ ამავე დროს, ღიად რჩება დასავლური განათლების მქონე მაღალკვალიფიციური სპეციალისტების რეინტეგრაციის პრობლემა, რომელიც სათანადო მხარდაჭერას ჯერ კიდევ ელოდება ქართული სახელმწიფოს მხრიდან.

საქართველოს რეალური მიგრაციული პოლიტიკა მხოლოდ ახლა იქმნება. მისი მთავარი კონცეფციები ჩამოყალიბებულია სამთავრობო დოკუმენტში „საქართველოს 2016–2020 წლების მიგრაციის სტრატეგია“, რომლის უმნიშვნელოვანეს მიმართულებას საქართველოს მოქალაქეებისთვის, ლეგალური მიგრაციის ხელშეწყობა, არალეგალურ იმიგრაციასთან ბრძოლა, თავშესაფრის სისტემის განვითარება, იმიგრანტთა ინტეგრაცია და დაბრუნებულ მიგრანტთა რეინტეგრაცია, მიგრაციის მართვის გაუმჯობესება და საერთაშორისო თანამშრომლობის გაღრმავება წარმოადგენს.

იმის გათვალისწინებით, რომ დღეს ქვეყნიდან 1 მილიონზე მეტი ემიგრანტია გასული, ხოლო მეორე მხრივ, ეკონომიკის განვითარების არსებული მდგომარეობა და ტემპები ახლო პერსპექტივაში მათი დაბრუნების საშუალებას არ იძლევა, აუცილებლად

მიგვაჩნია ცირკულარული მიგრაციის ხელშეწყობა. როგორც დოკუმენტშია აღნიშნული, მიგრაციის დადებითი ეფექტის გაზრდა შესაძლებელია ამ ტიპის მობილობის განვითარებით, რაც კანონიერ ჩარჩოებში აქცევს პროცესს და უადვილებს მიგრანტს სამშობლოში დაბრუნებას (საქართველოს 2016–2020 წლების... 2015: 46; 69). ვფიქრობთ, ამ პოლიტიკის არარსებობა უნდა იყოს ერთ-ერთი მიზეზი იმისა, რომ ჩვენს რესპონდენტთა 43,2%-მა აშშ-ში ვერ მიუთითა სამშობლოში სავარაუდო დაბრუნების თარიღი.

მიგვაჩნია, რომ საკითხი მეტად მნიშვნელოვანია, რამეთუ ჩვენი კვლევების მიხედვით, ყველაზე დიდი სოციალური დანაკარგი, რაც საქართველოდან შრომით ემიგრაციას ახლავს თან, ნუკლეარული ოჯახის გაყოფა და მის წევრებს შორის ურთიერთობების გაუცხოებაა. ცირკულარული მიგრაცია, რომლის ირგვლივ მოლაპარაკებები ახლა მიმდინარეობს ევროკავშირის რამოდენიმე სახელმწიფოსთან (ავსტრია, გერმანია, საბერძნეთი; ხოლო ესტონეთთან და პოლონეთთან საცდელი პროექტები ხორციელდება), კონკრეტულად განსაზღვრავს ემიგრანტის უცხო ქვეყანაში ყოფნის დროს, ის დაცული იქნება, როგორც ლეგალური შრომითი რესურსი და არც ოჯახთან დაშორების პერიოდი იქნება გაურკვეველი და უსასრულო. ასეთი ტიპის მიგრაცია ხელს შეუწყობდა ჩვენი მოქალაქეების კანონიერ გასვლას, განამტკიცებდა და დაიცავდა მათ უფლებებს უცხო ქვეყანაში.

დამოწმებანი:

ბექაია, მზია; წულაძე, გია; გოქაძე, ზურაბ; მელაძე გია. *ოჯახის კრიზისი საქართველოში და საოჯახო პოლიტიკის პრინციპები. დემოგრაფიისა და სოციოლოგიური კვლევის ინსტიტუტი. თბილისი, 1998.*

გუგუშვილი, თომა. *საქართველოს გარე-მიგრაციულ დემოგრაფიული პრობლემები. მოსახლეობის კვლევის ეროვნული ცენტრი, თბილისი, 1999.*

მოსახლეობის 2014 წლის საყოველთაო აღწერის ძირითადი შედეგები. ზოგადი ინფორმაცია. სტატისტიკის ეროვნული სამსახური, 2016.

http://census.ge/files/results/Census%20Release_GEO.pdf

საქართველოს 2016–2020 წლების მიგრაციის სტრატეგია. მიგრაციის საკითხთა სამთავრობო კომისია. 2015.

ჯაოშვილი, ვახტანგ. *საქართველოს მოსახლეობა. თბილისი: გამომც. მეცნიერება, 1996a;*

ჯაოშვილი, ვახტანგ. *საქართველოს სოციალურ-ეკონომიკური გეოგრაფია. თსუ გამომცემლობა, 1996b.*

Challinor, A.E. “Canada's Immigration Policy: a Focus on Human Capital.” September 15, 2011.

Migration Policy Institute. ნანახია 20 მარტს, 2017. [Migration Policy institute. http://www.migrationpolicy.org/article/canadas-immigration-policy-focus-human-capital](http://www.migrationpolicy.org/article/canadas-immigration-policy-focus-human-capital)

Düvell, Franck, and Vollmer, Bastian. “United kingdom.” In: *European Immigration: a Sourcebook*, edited by Anna Triandafyllidou, and Ruby Gropas, 363-376. England: Ashgate Publishig Limited, 2014.

Pulsiper, Lydia Michelič. *World Regional Geography*. New York: W.H. Freeman and Company, 2000.

Tokmazishvili, Mikheil. "Socio-Economic and Institutional Aspects of Labour Market Development in Georgia". *Georgian Economic Trends*. July 2007:49-58.

Triandafyllidou, Anna and Gropas, Ruby. *European Immigration: a Sourcebook*. 2nd ed. England: Ashgate, 2014.

Wenden, Catherine Wihtol. "France." *European Immigration: a Sourcebook*, edited by Anna Triandafyllidou, and Ruby Gropas, 135-146. England: Ashgate Publishig Limited, 2014.

Ia Iashvili

Associate Professor, Akaki Tsereteli State University

Head of the V. Amaglobeli Center for American Studies

International Migration Theories and The Gender Analysis of Contemporary Georgian Labor Migration (Case of Georgian Immigrants in the USA)²

Abstract

The goal of our research is to investigate the basic trends and patterns of contemporary Georgian labor migration against the well approved migration theories considering the reasons that influence women international labor migration from Georgia. We will try to answer the question if some preconditions existed for the feminization of migration in the country and if is it a really new phenomenon for the Georgian society. In this regard we refer to the critical paper on migration theories by a Japanese researcher Nana Oishi who tries to

² I would like to express my gratitude to the Department of State for awarding me the Fulbright scholarship under which this research was conducted.

explain the reasons of the world female migration trends on *macro* (state), *meso* (community/society) and *micro* (individual) levels. She argues that the main push factor for the feminization of labour migration is not simply an economic hardship or poverty of the family, but rather a state policy (macro level), attitudes of a society (meso level) and a degree of women's personal freedom (micro level).

From our side we will try to identify in which regard the Georgian labor female migration refers to the Oishi's opinion. In demonstrating this we judge according to our 2015 USA survey that was conducted during my Fulbright schavarchip. The results of the project revealed historically high tolerance on macro, meso and micro levels toward the women internal job migration (rural-urban) as early as from the Soviet period. After the 1990s this female social mobility was accepted from the state, society and individuals on international scale as well.

ვასილ კაჭარავა

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი, თსუ ამერიკისმცოდნეობის ინსტიტუტის ხელმძღვანელი, ამერიკის შესწავლის საქართველოს ასოციაციის თავმჯდომარე

ბარაქ ობამასა და მიხეილ სააკაშვილის შეხვედრა თეთრ სახლში და მისი შედეგები

ცნობილია, რომ ქართულ-ამერიკულ ნაყოფიერ თანამშრომლობაზეა დამოკიდებული საქართველოს დამოუკიდებელი და დემოკრატიული განვითარება. მას შემდეგ, რაც 1992 წლის აპრილში დამყარდა დიპლომატიური ურთიერთობები ჩვენ ქვეყნებს შორის, ამერიკა მუდამ გვერდში გვედგა გაჭირვებისა თუ ლხინის ყამს. ამ წარმოდგენლად სწრაფად და წარმატებულად განვითარებული თანამშრომლობის მრავალი მიზეზი არსებობს, მაგრამ ყველა მათგანის განხილვის შესაძლებლობას სტატიის ფორმატი არ იძლევა, მით უმეტეს, რომ მათი უდიდესი უმრავლესობა ისედაც კარგადაა ცნობილი. ჩვენი ქვეყნების დამეგობრებაში პიროვნულმა ფაქტორმაც, ჯერ ედუარდ შევარდნაძის, შემდეგ კი მიხეილ სააკაშვილის სახით, მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა. 2005 წელს საქართველოს თავად ამერიკის პრეზიდენტი ჯორჯ ბუში ეწვია. ასეთი მაღალი რანგის სტუმარი მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის დამოუკიდებელ საქართველოს არასოდეს სწვევია.

2008 წლის ომის დროს, და შემდეგაც, ამერიკელებმა უდიდესი დახმარება გაგვიწიეს. ზოგს ეს არასაკმარისად მოეჩვენა, ზოგი კი თვლიდა, რომ სწორედ ამერიკელთა მკვეთრმა განცხადებებმა და მათ მოქმედებამ შეაჩერა თბილისისკენ მომავალი რუსეთის 58-ე არმია. ომის დაწყებას თავად ჯორჯ ბუში უმცროსი განსაკუთრებულად აღნიშნავს თავის მოგონებებში (Bush 2010: 269-271). სხვა

ნაშრომებთან ერთად, ეს ომი განსაკუთრებით საინტერესოა ალწერილი რონალდ ასმუსის წიგნში (ასმუსი 2010). ომის დასრულებისას ამერიკამ ერთი მილიარდი დოლარის დახმარება მცისვე გამოუყო საქართველოს, ხოლო ჯამში ამერიკის აქტიური ჩართულობითა და მხარდაჭერით საქართველომ მსოფლიო თანამეგობრობისგან 4,5 მილიარდი დოლარის დახმარება მიიღო სხვადასხვა ფორმით (გეგეშიძე 2017: 12).

თუმცა ამ ომის დროს გარკვეულმა ჩრდილმა მაინც გადაუარა ჩვენს ურთიერთობებს. ზოგი ამერიკელი მოღვაწე თვლიდა, რომ სააკაშვილს მეტი სიდიინჯე უნდა გამოეჩინა და მაქსიმალურად უნდა აერიდებინა ქვეყნისაგან რუსეთის პროვოკაციები, თუმცა იმ საოცრებას, რომ ომი საქართველომ დაიწყო, თითქმის არავინ ამბობდა. იყვნენ ისეთებიც, რომელთაც მიაჩნდათ, რომ ამერიკელთა მწვანე შუქის გარეშე სააკაშვილი ვერაფერს გაბედავდა, ანუ შეტევაზე გადმოსული მტრისგან საკუთარი ხალხის დასაცავად საპასუხო ცეცხლის გახსნას. ერთი სიტყვით, მიუხედავად მრავალი კომისიებისა თუ მემუარებისა, ეს საჭოჭმანო საკითხი ჯერ კიდევ არაა ბოლომდე შესწავლილი. თუმცა ერთი რამ ცხადია, რომ ომი რუსეთმა დაიწყო და არა საქართველომ.

ომის ჭრილობების მოსაშუშებლად და საქართველოს შემდგომი უსაფრთხოების დაცვის მიზნით, ბუშის ადმინისტრაციის წასვლამდე რამდენიმე დღით ადრე, 2009 წლის 9 იანვარს ქართულ-ამერიკული სტრატეგიული თანამშრომლობის ქარტიას მოეწერა ხელი, რომელიც ჩვენი ქვეყნების შემდგომი თანამშრომლობის მთავარ საფუძვლად იქცა.

ასე რომ, ბუშისგან განებივრებული ქართველობა განსაკუთრებული ყურადღებით ელოდა ბარაკ ობამას ადმინისტრაციასთან მუშაობის დაწყებას. ალბათ, ისიც ბუნებრივია, რომ საქართველოს პრეზიდენტი მიხეილ სააკაშვილი მოუთმენლად ელოდა პირადი ურთიერთობების ჩამოყალიბებას მისი მეგობრის ჯორჯ

ბუშის მემკვიდრესთან, ვინაიდან მას სწამდა, რომ ქვეყნის ლიდერების პირად ურთიერთობაზე ბევრად იყო დამოკიდებული თანამშრომლობის ეფექტურობა. ისიც უნდა ითქვას, რომ დასავლეთელი პოლიტიკოსების მოხიბვლის ნიჭი მას მართლაც გააჩნდა. ზოგიერთი ვაშინგტონში იმასაც კი უსვამდა ხაზს, რომ სააკაშვილმა, თავისი ქარიზმატული პიროვნებითა და დემოკრატიის განვითარების დაპირებებით, მეტისმეტად დიდი მოლოდინები წარმოქმნა ამერიკელ პოლიტიკოსებში (Nichol 2010: 7-8).

ამერიკის ვიცე პრეზიდენტის ჯორჯ ბაიდენისა და სახელმწიფო მდივნის ჰილარი კლინტონის საქართველოში გამამხნეველი ვიზიტების მიუხედავად, ისეთი შთაბეჭდილება რჩებოდა, რომ თავად ამერიკის პრეზიდენტი არ ჩქარობდა საქართველოს პრეზიდენტთან პირად შეხვედრას. მით უმეტეს, რომ 2009 წლის 6 მარტის შეხვედრაზე ჰილარი კლინტონი და სერგეი ლავროვი რუსეთ-ამერიკის ურთიერთობებში ე.წ. გადატვირთვის შესახებ შეთანხმდნენ და საქართველოს თემა სულ უფრო ჩრდილში იწევედა. როგორც ამბობენ, რუსები და ამერიკელები შეთანხმდნენ, რომ ვერ თანხმდებიან ამ საკითხში (Agree to disagree) და ურთიერთობები გააგრძელეს. როგორც ქართველი მკვლევარი არჩილ გეგეშიძე აღნიშნავს, ობამას დროს ქართულ-ამერიკული ურთიერთობების „დეპერსონიზაცია“ დაიწყო, რომელიც, მისი აზრით, სააკაშვილის პრეზიდენტობის დასასრულს დასრულდა კიდევ (გეგეშიძე 2017: 17). იგივე აზრს ავითარებენ ქართველი და ბრიტანელი მკვლევარები თავის ერთობლივ სტატიაში (Khelashvili, Macfarlane 2010: 120).

შემცირდა აგრეთვე ამერიკელ პოლიტიკოსთა ვიზიტების რაოდენობა და ქართულ-ამერიკული მეგობრობის მანიფესტაციის მასშტაბები. 2010 წელს საქართველოში ჰილარი კლინტონის ვიზიტის შემდეგ სააკაშვილი იმედგაცრუებული მოითხოვდა თავდაცვით შეიარაღებას – ჩვენ ვერ დავესხმებით რუსეთს, მა-

შინ როცა შეუიარაღებელი საქართველო დიდი ცდუნებაა რუსეთისთვის, რათა მან ძალის მემკვიდრით შეცვალოს ჩვენი მთავრობა (Nichol 2010: 9).

ასე რომ, უშუალოდ ობამასთან შეხვედრა ეს საქართველოს პრეზიდენტის აკვიატება კი არა, საქართველოს უსაფრთხოების უმნიშვნელოვანესი საკითხი იყო. არც ისაა დასამალი, რომ სააკაშვილს ეს შეხვედრა წმინდა საშინაო პოლიტიკის პიარის მიზნითაც სჭირდებოდა, რათა დაემტკიცებინა საქართველოს მოსახლეობისათვის ამერიკის კეთილგანწყობა პირადად მისდამი.

შესაბამისად, მისთვის ჩვეული შეუპოვრობით, სააკაშვილი ყველა საშუალებას იყენებდა ამისთვის. იქნებოდა ეს პრეზიდენტების გადაკვეთა რაიმე მნიშვნელოვან საერთაშორისო ფორუმზე, თუ ძალისხმევის გააქტიურება სახელმწიფო ვიზიტის ორგანიზებისთვის. როგორც აღმოჩნდა, ეს არც ისე ადვილი და სწრაფი პროცესი იყო და უმაღლეს დონეზე მოლაპარაკებები 2010 წლამდე არ მომხდარა.

პირველი ხანმოკლე არაოფიციალური შეხვედრა 2010 წლის აპრილში ნიუ-იორკში გამართულ ბერთეული უსაფრთხოების სამიტზე შედგა, სადაც ობამამ ქართველ კოლეგას მადლობა გადაუხადა ავღანეთის სამშვიდობო ოპერაციასა და ბერთეული კონტრაბანდის აღკვეთაში მონაწილეობისთვის.

საკაშვილისა და ბარაქ ობამას პირველი ასევე ხანმოკლე ოფიციალური პირისპირ მოლაპარაკებები ნოემბრის ბოლოს, ნატო-ს ლისაბონის სამიტის ფარგლებში შედგა. თეთრი სახლის პრესსამსახურის ცნობით, აშშ-ს პრეზიდენტმა საქართველოს სუვერენიტეტისა და ტერიტორიული მთლიანობის მხარდაჭერა დაადასტურა და ქართველ კოლეგას მადლობა გადაუხადა ავღანეთის ოპერაციაში შეტანილი წვლილისთვის. თავის მხრივ, შეხვედრის შემდეგ მიხეილ სააკაშვილმა განაცხადა, რომ ბარაქ ობამამ საქართველოში განხორციელებულ რეფორმებს მაღალი შეფასება მის-

ცა. საქართველოს პრეზიდენტის თქმით, საუბარი დეტალური იყო და როგორც უსაფრთხოების საკითხებს, ასევე ქვეყანაში არსებულ ვითარებასა და თანამშრომლობის ყველა მიმართულებას ეხებოდა (აქტიური დიპლომატიის წელიწადი 2011).

შემდეგი შეხვედრა მოხდა 2011 წლის 14 იანვარს ვაშინგტონში ცნობილი ამერიკელი დიპლომატის რიჩარდ ჰოლბრუკის დაკრძალვის ცერემონიალის შემდეგ, რომელიც სააკაშვილმა სიკვდილის შემდეგ წმინდა გიორგის სახელობის გამარჯვების ორდენით დააჯილდოვა. ამ შეხვედრას ვიცე პრეზიდენტი ბაიდენიც დაესწრო. როგორც თეთრი სახლის ადმინისტრაციამ განაცხადა, საუბარი შეეხო საქართველოს ეკონომიკის წარმატებული განვითარების უზრუნველყოფას და ვაჭრობის მასშტაბების ზრდას ორ ქვეყანას შორის. მათ ასევე განიხილეს უსაფრთხოების საკითხები სამხრეთ კავკასიაში და მამაც ქართველ ჯარისკაცთა მონაწილეობა ავღანეთში მიმდინარე სამშვიდობო ოპერაციებში.

თავის მხრივ, საქართველოს პრეზიდენტის ადმინისტრაციამ ხაზი გაუსვა, რომ შეხვედრა 25 წუთზე მეტს გაგრძელდა და თეთრი სახლის ინიციატივით შედგა. ამავე წყაროს მიხედვით, ობამამ ხაზი გაუსვა ამერიკის მტკიცე მხარდაჭერას საქართველოსადმი (Obama Meets Saakashvili 2011).

საბოლოოდ, სააკაშვილი მაინც ჩავიდა ვაშინგტონში ოფიციალური ვიზიტით და 2012 წლის 30 იანვარს ოვალურ კაბინეტში შეხვდა ბარაკ ობამას. ეს ძალზე მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო საქართველოსთვის, თუმცა ამას უფრო ადრე ველოდით. შეხვედრა შედარებით უფრო მშრალი და ფორმალური იყო, ვიდრე ეს ჯორჯ ბუშთან ხდებოდა (დეპერსონიზაცია უკვე სახეზე იყო), თუმცა, რასაკვირველია, პროტოკოლი დაცული იყო და შეხვედრის შემდეგ ჟურნალისტებისთვის გამართულ ბრიფინგზე ობამამ თბილი სიტყვები არ დაიშურა როგორც საქართველოს, ისე უშუალოდ მისი პრეზიდენტის მიმართ. მაგრამ თავად შეხვედ-

რაზე რა და როგორ ითქვას, ეს არაა ცნობილი, ვინაიდან შეხვედრის ჩანაწერი დღემდე არ გამოქვეყნებულა. ასე რომ, ჯერჯერობით ბრიფინგს უნდა დავჯერდეთ.

ოზამამ შეაქო რეფორმები პოლიციაში, უმცირესობების უფლებების დაცვის პროცესი, ასევე რეფორმების მცდელობა სასამართლო სისტემაში. ამერიკის პრეზიდენტმა განაცხადა, რომ ის მადლიერია, რომ საქართველოს დემოკრატიისა და გამჭვირვალობის მოდელი სამაგალითოა მთელი რეგიონისთვის. „მისი შემხედვარე, ალბათ, სხვა სახელმწიფოებიც იტყვიან, თუ საქართველომ შეძლო ეს გარდაქმნა, მაშინ ამას ჩვენც შევძლებთ“. მან ასევე აღნიშნა, რომ საქართველო როგორც საერთაშორისო არენაზე, ასევე ორმხრივ ფორმატში პასუხისმგებლობით მოქმედი მოთამაშეა. სხვათა შორის, ეს სამაგალითო ქვეყნის თეზისი ამერიკის საქართველოსადმი უაღრესად აქტიური მხარდაჭერის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მიზეზი იყო და არის დღესაც. მით უმეტეს, რომ ამერიკელები ნათლად ხედავდნენ, რომ პოსტსაბჭოთა სივრცეში, ბალტიური რესპუბლიკების შემდეგ, სწორედ საქართველო იყო ყველაზე უფრო მზად დემოკრატიული რეფორმებისა და, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ევროატლანტიკური ცხოვრების წესისთვის.

აშშ-ის პრეზიდენტმა განსაკუთრებული მადლობა გადაიხადა ავღანეთის ოპერაციაში ქართული ჯარის მონაწილეობისთვის. ოზამამ კვლავ დაადასტურა ამერიკის მხარდაჭერა საქართველოს ნატოში გაწევრიანებასთან დაკავშირებით. მან საქართველოს ნატოს არაწევრი ქვეყნებიდან ყველაზე ერთგული „კონტრიბუტორი“ უწოდა.

ძალზე მნიშვნელოვანი იყო ოზამას საუბარი სავაჭრო ურთიერთობების შემდგომი განვითარების შესახებ. მან აღნიშნა, რომ უნდა მიღწეულ იქნას თავისუფალი ვაჭრობის შეთანხმება ჩვენ ქვეყნებს შორის და „იგი ორივე ქვეყნისთვის იქნება მომგებიანი, რადგან ამერიკა განაგრძობს საქართველოში ინვესტიციების განხორციელებისთვის ბიზნესშესაძლებლობების ძიებას, რათა ამე-

რიკამ საქართველოს მიყიდოს თავისი მომსახურება და საქონელი და თავის მხრივ საქართველომაც იგივე გააკეთოს“. ობამამ ისიც დაამატა, რომ კიდევ ბევრი რამ უნდა გაკეთედეს ამ მიმართულებით. ამაზე სააკაშვილმა უპასუხა: „ძალიან მნიშვნელოვანია, რომ ხაზი გაუსვით საქართველოსთან თავისუფალი ვაჭრობის შესახებ შეთანხმების პერსპექტივას. რადგან ის მოიზიდავს ჩემს ქვეყანაში უამრავ დამატებით აქტივობას და არსებითად დაეხმარება ჩემი ქვეყნის მშენებლობის პროცესს“ (Remarks by President Obama and President Saakashvili of Georgia After Bilateral Meeting 2012).

რადიო თავისუფლების ანალიტიკოსმა რიჩარდ სოლაშმა ამასთან დაკავშირებით ისიც გაიხსენა, რომ საქართველომ ამერიკის დიპლომატიური ზეწოლის შედეგად აღარ გაუწია შემდგომი წინააღმდეგობა რუსეთის მსოფლიო სავაჭრო ორგანიზაციაში გაწევრიანებას (სოლაში 2012).

ობამამ ხაზგასმით აღნიშნა, რომ იგი საქართველოში სამართლიან და თავისუფალ არჩევნებს მოელოდა. „ხელისუფლების ოფიციალური გადაცემა, რაც საქართველოში მოხდება, განამტკიცებს ბევრ იმ რეფორმას, რომელიც უკვე ტარდება“. ბუნებრივია, მას კონკრეტული სახელები არ დაუსახელებია, მაგრამ აშკარად იგულისხმებოდა, რომ სააკაშვილის მიერ ხელისუფლების დატოვებას გულისხმობდა.

საკაშვილის პასუხი ალბათ უფრო ადმოსავლური ენაწყლიანობის ფორმის იყო, უხვი მადლობებით და კომპლიმენტებით, როგორც უშუალოდ ობამას, ასევე მისი ადმინისტრაციის მიმართ. სააკაშვილმა ისიც აღნიშნა, რომ საქართველოს მართლაც ახალი პრეზიდენტი ეყოლებოდა და ეს „ასევე მნიშვნელოვანია, რადგან ჩვენს დემოკრატიას კიდევ უფრო წინ წავეწევთ მალე“. თუმცა მანამდე არც ის დაუმალავს, რომ საქართველოს საკონსტიტუციო სისტემა უფრო პარლამენტარული რესპუბლიკისკენ იხრებოდა.

საკაშვილმა განსაკუთრებულად გამაძხვილა ყურადღება

უსაფრთხოების საკითხში ამერიკელების დახმარებაზე. მით უმეტეს, რომ ობამა ესაუბრა მას, თუ როგორ შეიძლებოდა გაძლიერებულიყო თანამშრომლობა თავდაცვით სფეროში. სააკაშვილმა მადლობა გადაიხადა თავდაცვის სფეროში თანამშრომლობის შემდგომ ეტაპზე აყვანისა და საქართველოს თავდაცვისუნარიანობის განვითარების აუცილებლობის აღნიშნისთვის (Remarks by President Obama and President Saakashvili of Georgia After Bilateral Meeting 2012).

საინტერესოა, რომ თუმცა საქართველოს უსაფრთხოებაზე იყო საუბარი, მაგრამ, როგორც ერთმა სააკაშვილისადმი კრიტიკულად განწყობილმა ჟურნალისტმა შენიშნა, რუსეთი და რუსული აგრესია არც ერთ პრეზიდენტს არ უხსენებია, თუმცა ერთხელ ობამამ უნებლიედ საქართველოს მაგივრად რუსეთი ახსენა (მხეიძე 2012).

ალბათ, ეს გარკვეულწილად რუსეთთან გადატვირთვის პოლიტიკის შედეგიც იყო. ობამას არ სურდა თავისი რუსი პარტნიორის გაღიზიანება. შესაბამისად, ალბათ საქართველოს პრეზიდენტზე იძულებული იყო არსებული ვითარება გაეთვალისწინებინა და თავისი ტემპერამენტი დაეოკებინა.

ეს შეხვედრა უცხოურ მედიაშიაც საკმაოდ აქტიურად გაშუქდა. რეიტერის სააგენტომ ყურადღება გაამახვილა ობამას მიერ თავისუფალი ვაჭრობის თემის წამოწევაზე, „ვამინგტონ პოსტმაც“ ობამას თავისუფალი ბაზრის განვითარებაში დახმარებაზე ისაუბრა, „ამერიკის ხმამ“ კი უსაფრთხოების და თავდაცვის საკითხებზე გაამახვილა ყურადღება (Foreign Media Publishes Articles About Meeting Between Barack Obama, Mikheil Saakashvili 2012). არჩილ გეგეშიძე აღნიშნავს, რომ ამ შეხვედრის მთავარი შედეგი იყო ამერიკული განცხადებები მომავალში თავისუფალი სავაჭრო ურთიერთობის შესახებ და იქვე ამატებს, რომ ობამას პირველი ვადის ბოლოს საქართველოს ხელისუფლებისადმი მთავარი გზავნილი იყო საპარლამენტო არჩევნების ღიად და სამართლიანად ჩატარების უზრუნველყოფა (გეგეშიძე 2017: 20).

ბრიტანელმა ჟურნალისტმა, კავკასიისა და აღმოსავლეთ ევროპის ცნობილმა ექსპერტმა თომას დე ვალმა აღნიშნა, რომ ამ შეხვედრაზე ორივემ ის მიიღო, რაც უნდოდა, თუმცა მას აკლდაო ბუმის დროინდელი სიტუაცია. სააკაშვილმა მიიღო შეხვედრა ოვალურ კაბინეტში, რომელიც ესოდენ უნდოდა, მიიღო მადლობა რეფორმებისა და ქართველთა აქტიურობისთვის ნატოში და თავისუფალი სავაჭრო ხელშეკრულების გაფორმების დაპირება.

თავის მხრივ ობამას უნდოდა საქართველოსთვის მადლიერების გამოხატვა სამხედრო თანამშრომლობისა და აგრეთვე საქართველოს დათმობის გამო მსოფლიო სავაჭრო ორგანიზაციაში რუსეთის მიღებასთან დაკავშირებით და გააკეთა კიდეც ეს. ამავდროს მან აჩვენა რესპუბლიკელთა ოპოზიციას, რომ მიუხედავად რუსებთან გადატვირთვის პოლიტიკისა მან ამერიკის ძველი მოკავშირეები არ დაივიწყა. ამ ასპექტში მისთვის ისიც მნიშვნელოვანი იყო, რომ სააკაშვილმა კაბინეტი დატოვა სიტყვებით – „მე ბედნიერი ვტოვებ ამ შეხვედრას.“ რაც, ალბათ, გადაჭარბებული და უფრო რიტუალური განცხადება იყო სააკაშვილის მხრივ, ამას დე ვალიც ხვდება, როცა ობამას სიტყვებს იხსენებს ხელისუფლების მშვიდობიანი გადაცემის შესახებ (De Waal 2012).

მით უმეტეს, რომ შეხვედრამდე რამდენიმე დღით ადრე იგივე დე ვალი „ვაშინგტონ პოსტში“ გამოქვეყნებულ სტატიაში სააკაშვილს არასაიმედო პარტნიორად მიიჩნევდა, რომელსაც სიურპრიზების მოწყობა შეეძლო და რომ ის და მისი პარტია ფაქტობრივად ხელისუფლების ყველა შტოს აკონტროლებდნენ, რაც ხელისუფლების უზურპაციის ელემენტებს შეიცავდა. დე ვალის აზრით, სააკაშვილი და მისი გუნდი მოდერნიზატორები იყვნენ და არა დემოკრატები და თავის სიმკაცრეს იმით ამართლებენ, რომ ლიბერალიზმი უკან, წარსულისკენ დააბრუნებდა საქართველოს. დე ვალს სააკაშვილის აქტიური ანტირუსული რიტორიკაც აღიზიანებდა (De Waal 2012).

ალბათ, არ შეიძლება ამ ძალზე მნიშვნელოვანი ოფიციალური შეხვედრის ერთმნიშვნელოვნად შეფასება. ერთი მხრივ, უშუალოდ შეხვედრის შემდეგ გამართულ ორი პრეზიდენტის ბრიფინგზე ყველაფერი სწორედ და პროტოკოლის მიხედვით წარიმართა. იყო მადლიერების თბილი სიტყვები ორივე მხრიდან და კომპლიმენტების გაცვლა გამოცვლა. ამერიკის პრეზიდენტმა კიდევ ერთხელ უაღრესად დადებითად შეაფასა საქართველოში მიმდინარე რეფორმები, მისი ევროატლანტიკური კურსი, მსოფლიოს, მათ შორის რუსეთის, გასაგონად დაადასტურა ამერიკის მხარდაჭერა საქართველოს ტერიტორიული მთლიანობის მიმართ და ხაზი გაუსვა შემდგომ თანამშრომლობას სტრატეგიული ქარტიის ფარგლებში. ასე რომ, საკმაოდ პოზიტიური შედეგი ნამდვილად სახეზე იყო და სააკაშვილის მცდელობა, რომ აუცილებლად პირადად შეხვედროდა ობამას, საქართველოს სახელმწიფო ინტერესებიდან გამომდინარე გამართლებული იყო. მაგრამ, თუ ობამას მხრიდან ამერიკული ინტერესები სრულიად იქნა დაცული, კერძოდ კი საქართველოს წახალისება, რუსეთთან გადატვირთვის პოლიტიკის პროცესის ფარგლებში, ალბათ, ვერ ვიტყვით, რომ საქართველოსთვისაც ყველაფერი სასურველად წარიმართა. შეიძლება ითქვას, რომ ამ შეხვედრას არ მოყოლია რაიმე გარდატეხა ან ხარისხობრივი გაუმჯობესება ქართულ-ამერიკულ ურთიერთობებში. ისიც აღსანიშნავია, რომ არც ერთ მნიშვნელოვან დოკუმენტს და შეთანხმებას არ მოეწერა ხელი არც ერთ დონეზე.

მიუხედავად შთამბეჭდავი განცხადებებისა თავისუფალი სავაჭრო ხელშეკრულების შესახებ, იგი დღემდე არ დადებულია. საქართველოსათვის ესოდენ მნიშვნელოვანი თავდაცვითი იარაღის მიყიდვის საქმეც მაშინ წინ არ წაწეულა.

ალბათ, განყენებულად დგას ის ფაქტი, რომ, თუმცა სააკაშვილის პირადი იმიჯისთვის ეს შეხვედრა მნიშვნელოვანი წარმატე-

ბა იყო, მაგრამ არც ობამას სიტყვები ხელისუფლების გადაცემის შესახებ გამორჩენია ვინმეს, და უპირველეს ყოვლისა თავად სააკაშვილს. ვინ იცის, გარკვეულწილად, იქნებ ამანაც განაპირობა ხელისუფლების მშვიდობიანი ცვლილება 2012 წლის არჩევნების შემდეგ, რაც, ბუნებრივია, ძალიან მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა ჩვენი ქვეყნისთვის.

ნებისმიერ შემთხვევაში, ეს შეხვედრა ძალიან მნიშვნელოვანი იყო და, როგორც ქართულ-ამერიკული მეგობრობისა და თანამშრომლობის მანიფესტაციამ, დიდი და დადებითი როლი ითამაშა ჩვენი ქვეყნის ცხოვრებაში.

დამოწმებანი:

ასმუსი, რ. დ. *მცირე ომი, რომელმაც მსოფლიო შეძრა*. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2010.

„აქტიური დიპლომატიის წელიწადი“, გაზეთი 24 საათი, 1 იანვარი, 2011. მოძიებულია: <http://www.24saati.ge/weekend/story/12705-aqtiuri-diplomatiis-tselitsadi>

გეგეშიძე, ა. „საქართველო და ამერიკა: თანამედროვე ორმხრივი ურთიერთობების ევოლუციის ძირითადი შტრიხები“. *ექსპერტის აზრი*, 74, 2017.

მხეიძე, დ. „ციცას ეფერება ლუი 14-ე“, ჩემი სამშობლო ამერიკას ვეხზე ჰკიდა“. *საქართველო და მსოფლიო*, 1 მარტი, 2012.

მოძიებულია: <http://www.geworld.ge/View.php?ArtId=3426&lang=ge&Title=%C2%ABcicas-efereba-lui-XIV%C2%BB>

სოლაში, რ. „ობამა და სააკაშვილი თავისუფალი ვაჭრობის პაქტს განიხილავენ“. *Radio free Europe/Radio Liberty, Foreign Press*, January 1, 2012. მოძიებულია: <http://foreignpress.ge/analitika/3687->

obama-da-saakashvili-thavisufali-vatcrobis-paqts-ganikhilaven.html?lang=ka-GE

Bush, G. W. *Decision Points*. Crown Publishing Group, 2010.

De Waal, T. “Obama - Saakashvili Debriefing”. *Democracy & Freedom Watch*, February 01, 2012. მოძიებულია: <http://carnegieeurope.eu/2012/02/01/obama-saakashvili-debriefing-with-tom-de-waal-pub-47009>

De Waal, T. “Will Georgia’s Leader ‘Pull a Putin’ or Trust his People”. *Washington Post*, January 27, 2012. მოძიებულია: <http://carnegieeurope.eu/2012/01/27/will-georgia-s-leader-pull-putin-or-trust-his-people-pub-46827>

“Foreign Media Publishes Articles About Meeting Between Barack Obama, Mikheil Saakashvili”. *Georgian Journal*, January 31, 2012.

მოძიებულია: http://www.georgianjournal.ge/news/index.php?option=com_content&view=article&id=7630%3Aforeign-media-publishes-articles-about-meeting-between-barack-obama-mikheil-saakashvili&catid=9%3Anews&Itemid=23

Khelashvili, G. Macfarlane S. N. “The Evolution of US Policy towards the Southern Caucasus”. *Uluslararası İlişkiler*, Volume 7, #26, 2010.

Nichol, J. “Georgia (Republic): Recent Developments and US Interests”. *Congressional Research Service*, September 23, 2010.

“Obama Meets Saakashvili”. *Daily News Online*, January 15, 2011. მოძიებულია: <http://www.civil.ge/eng/article.php?id=23048&search>

“Remarks by President Obama and President Saakashvili of Georgia After Bilateral Meeting 2012”. *The White House, Office of the Press Secretary*, January 30, 2012. მოძიებულია: <https://obamawhitehouse.archives.gov/the-press-office/2012/01/30/remarks-president-obama-and-president-saakashvili-georgia-after-bilatera>

Vasil Kacharava

Professor, Ivane Javakhsishvili Tbilisi State University

Director, TSU American Studies Institute

President, Georgian Association for American Studies

**Obama –Saakashvili Meeting in the White House and its
Consequences**

Abstract

The paper describes the official meeting of President Obama and President Saakashvili in the White House held on January 30th of 2012. It was a very important summit for Georgia's security and the further development of democracy and economy. At the same, it had a significant value for Saakashvili's image in Georgia, and internationally equally. In the above-mentioned paper, there was an attempt to make analyses of the meeting and the outcome, examine what type of priorities were emphasized, and which cases were supposed to be avoided.

Despite the fact that Georgia did not obtain everything what it was expecting and hoping on, such as the promised *Free Trade Agreement with US* and defense weapon for the Georgian army, the summit was still very good for USA, and certainly, was very positive for Georgia. Most importantly, the summit was a manifest of Georgian American friendship, cooperation and a firm support of Georgia's territorial integrity.

გიორგი კვიციანი

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ისტორიის დოქტორი

მოქალაქეთა პოლიტიკური აქტივობის პრობლემა შეერთებულ შტატებში

თავისუფალი არჩევნების პრინციპების დაცვა უშუალოდაა დამოკიდებული პოლიტიკური სისტემის ტიპზე, კერძოდ იმაზე, არსებობს თუ არა საზოგადოებაში დემოკრატიულობის სისტემატიური გარანტიები. მათ შორისაა ქვეყანაში დემოკრატიისათვის ხელსაყრელი პოლიტიკური კულტურის არსებობა, ხელისუფლებათა დანაწილება, დამოუკიდებელი სასამართლო, ორგანიზებული და ანგარიშგასაწევი ოპოზიცია და ა.შ. ნებისმიერ დემოკრატიულ ხელისუფლებათა საფუძველს საარჩევნო პროცესი განსაზღვრავს. ხოლო თავისუფალი არჩევნები კი სახელმწიფოს დემოკრატიულობის აუცილებელ პირობას და არა მის გარანტს წარმოადგენს. დემოკრატიული და არადემოკრატიულ ქვეყნები ერთმანეთისაგან იმის მიხედვით განსხვავდებიან, ტარდება თუ არა ქვეყანაში არჩევნები და თუ ტარდება – როგორი სახის. აღსანიშნავია, რომ განსხვავებულ პოლიტიკურ სისტემებში არჩევნებს განსხვავებული ფუნქციები აქვს. სამხედრო დიქტატურების შემთხვევაში, როგორც წესი, არჩევნები უბრალოდ არ ტარდება, რაც ასეთ რეჟიმებში სამოქალაქო მონაწილეობის მინიმალურ ან სრულ არარსებობაზე მიანიშნებს. ტოტალური რეჟიმებიც კი რეგულარულად ატარებენ არჩევნებს, ოღონდ ისე რომ რეჟიმის მოწინააღმდეგეებს წარმატების მინიმალური შანსიც არ აქვთ. თუ არჩევნები ტოტალიტარულ სახელმწიფოში მაინც ტარდება, მას უბრალოდ პოლიტიკური რიტუალის სახე აქვს, რაც მმართველებს საკუთარი ხელისუფლების ლეგიტიმაციის საშუალებას აძ-

ლევს. მაგალითად, საბჭოთა კავშირში და ერაყში (...), (სადაც ჰუსეინის მმართველობის პერიოდში) რეგულარულად ტარდებოდა არჩევნები, რომელშიც მოსახლეობის 99 ან 100 პროცენტი იღებდა მონაწილეობას. თუმცა ეს მათი ხელისუფლების დემოკრატიურობის მაჩვენებელი არ იყო. მათგან განსხვავებით, კონსტიტუციური დემოკრატიების პირობებში არჩევნები პრინციპული საშუალებაა მოქალაქეთა მიერ მმართველის განსასაზღვრავად. ასევე იმის ირიბად გასარკვევად, მათი მხრიდან თუ რა სახის პოლიტიკა იქნება გატარებული მომავალში (მაგშტადტი 2011: 345).

შეერთებულ შტატებში არჩევნებში მოქალაქეთა პოლიტიკური ფორმებიდან ყველაზე მნიშვნელოვანს ის ფაქტი წარმოადგენს, რომ არჩევნებში მონაწილეთა პროცენტული მაჩვენებელი დაბალია და თანდათან უფრო იკლებს. 1960 წელს კენედი-ნიქსონის არჩევნებში ზრდასრული მოსახლეობის 63 პროცენტმა მიიღო მონაწილეობა. 1996 წელს კი არჩევნებში მონაწილეთა რაოდენობა 49 პროცენტამდე შემცირდა. ხოლო 2000 წელს ოდნავ მაღალი 50,46% დაფიქსირდა. ამომრჩეველთა ხვედრითი წილის ყველაზე მკვეთრი დაცემა (5 პროცენტული პუნქტით) აღინიშნა 1968 და 1972 წლებს შორის. აღსანიშნავია, რომ არჩევნებში მონაწილეთა რაოდენობის შემცირებაზე ვერ იმოქმედა ამ პერიოდში, კერძოდ 1971 წელს, აშშ-ში კონსტიტუციის XXVI შესწორების რატიფიცირებამაც, რომლის მიხედვით, ნაცვლად მიღებული ოცდაერთისა, მინიმალურ საარჩევნო ასაკად თვრამეტი წელი დაკანონდა (ამერიკის შეერთებული შტატების კონსტიტუცია 1993: 38; Basic Readings in US Democracy 1994: 42). ფაქტია, რომ ზოგადად ოცდაერთ წლამდე ასაკის ადამიანები ჩვეულებრივ ნაკლებად არიან დაინტერესებული არჩევნებში მონაწილეობით, თუმცა, მკვლევართა შეფასებით, საარჩევნო ასაკის თვრამეტ წლამდე დაწევას შეეძლო გამოეწვია, 1952 წელთან შედარებით, არჩევნებში მონაწილეთა რიცხვის კლება სულ რაღაც 1-2 პროცენტული პუნქტით

(შენიშვნა: საუბარია ფაქტობრივ მონაწილეთა შეფარდებაზე სა-
არჩევნო ხმის უფლების მქონეთა საერთო რაოდენობასთან), რაც
არ გამოიწვევდა არჩევნებში მონაწილეთა რიცხვის მნიშვნელოვ-
ნად შემცირებას. მკვლევართა ნაწილი ამ მოვლენას პოლიტიკი-
სადმი ამომრჩეველთა დამოკიდებულების შეცვლას უკავშირებს,
რაც მთავრობის მიმართ იმედგაცრუებაში მდგომარეობს. მიუ-
ხედავად იმისა, რომ შეერთებულ შტატებში განათლების დონე
მაღალია და ამერიკელები ჩვეულებრივზე მეტად მონაწილეობენ
პოლიტიკური საქმიანობის სხვადასხვა ფორმებში, არჩევნებში
მონაწილეობის მაჩვენებელი სხვა ქვეყნებთან შედარებით მაინც
დაბალია. მკვლევარები ამას ორი ფაქტორით ხსნიან. პირველი
ფაქტორი ადმინისტრაციული სისტემისა და საარჩევნო კანონებს
შორის განსხვავებაში მდგომარეობს. ამასთან დაკავშირებით, სა-
ინტერესოა აღინიშნოს, რომ ხმის მიცემა ზოგიერთ ქვეყანაში სა-
ვალდებულოა. ამდენად, მაღალია ამომრჩეველთა მონაწილეთა
რიცხვიც. გარდა ამისა, ზოგიერთ ქვეყნებში არსებობს ხმის მიცე-
მის წამახალისებელი სხვა გზებიც. მაგ., არჩევნების დღის უქმედ
გამოცხადება, ორი დღის განმავლობაში არჩევნების ჩატარება და
სხვ. აშშ-ში კი არცერთ აღნიშნულ ფორმას არ მიმართავენ. ამომ-
რჩევლის რეგისტრაცია ინდივიდუალური საქმეა, განსხვავე-
ბით იმ ქვეყნებისაგან, რომლებიც მოქალაქეთა რეგისტრაციის
ტვირთს ხელისუფლებას აკისრებენ, ვიდრე ცალკეულ ამომრჩე-
ველს. ეს ფაქტორი კი ძალზე მნიშვნელოვანია. როგორც ვიცით,
ხმის მიცემა შეერთებულ შტატებში ორსაფეხურიანია და პირ-
ველი – რეგისტრაცია ამომრჩევლისაგან მოითხოვს იმაზე მეტ
დროს, ვიდრე მეორე – საარჩევნო ყუთთან მისვლასა და ბიულე-
ტინის ჩაგდებას. შტატების უმეტესობაში რეგისტრაციის პროცე-
სი დროით და ადგილმდებარეობით გამოყოფილია ხმის მიცემის
პროცესისაგან. თანაც რეგისტრაციის პროცესი ხშირად ბუნდოვა-
ნია და მოითხოვს იმის გარკვევას, თუ რა უნდა გაკეთდეს ამომ-

რჩევლის მხრიდან. ეს ეხება, უმეტესად, იმ ადამიანთა კატეგორიას, რომლებიც საცხოვრებელს იცვლიან. ასეთი კი, საპრეზიდენტო არჩევნებს შორის პერიოდში აშშ-ს მოსახლეობის მესამედია და მათ ხელახლა უნდა გაიარონ რეგისტრაცია. მეორე ფაქტორი, რომელსაც ხშირად ახსენებენ ამერიკის არჩევნებში დაბალი მონაწილეობის ასახსნელად, არის შეერთებულ შტატებში ისეთი პოლიტიკური პარტიების არარსებობა, რომლებსაც ძალუბთ გარკვეული სოციალური ჯგუფების, განსაკუთრებით დაბალი კლასისა და დაბალი განათლების მქონე ადამიანების არჩევნებისათვის მობილიზება (ჯანდა, ბერი, გოლდმენი 1995: 177).

მოქალაქეთა არჩევნებში მონაწილეობის აქტივობის ერთ-ერთი საზომი მათი შუალედურ არჩევნებში მონაწილეობაცაა. 1962 წელს შუალედურ არჩევნებში მონაწილეობა მიიღო ამომრჩეველთა 46,3 პროცენტმა, 1994 წელს ეს რიცხვი 38,7 პროცენტამდე შემცირდა. საინტერესოა, რომ არჩევნებში მონაწილეთა რაოდენობას მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ 45 პროცენტისათვის არ გადაუჭარბებია. სხვა დემოკრატიებთან შედარებით ამომრჩეველთა აქტივობა შეერთებულ შტატებში მნიშვნელოვნად დაბალია. მაგალითისათვის, ევროკავშირის წევრ ქვეყნებში ეს მაჩვენებელი 80 პროცენტს აღწევს. ამომრჩეველთა დაბალი აქტივობა აშშ-ში, შეიძლება ითქვას, ერთგვარი გამოცანაა, ვინაიდან იგი იმ ცვლილებათა საფუძველზე წარმოიშვა, რომელთაც სრულიად სხვა ეფექტი უნდა ჰქონოდა. თეორიულად არჩევნებში ამომრჩეველთა მონაწილეთა რიცხვის მატება უნდა გამოეწვია ყველა იმ საკანონმდებლო ცვლილებებს, რომლებიც აშშ-ში ამომრჩეველთა კლების პერიოდში განხორციელდა. პირველ რიგში ეს ეხება წესებსა და დადგენილებებს, რომლებიც კენჭისყრაში ამომრჩეველის დაშვებას ართულებდა, კერძოდ, განათლების ცენზის, ქვეყანაში ხანგრძლივი ბინადრობის მოთხოვნებსა და საარჩევნო გადასახადის დაწესებას. შეერთებულ შტატებში განათლების ცენზთან

დაკავშირებით საინტერესოა აღინიშნოს ის ფაქტი, რომ აშშ-ს სამხრეთ შტატებში XX საუკუნის 60-იან წლებამდე არსებობდა წესი, რომლის თანახმადაც ამომრჩევლებს რეგისტრაციის დროს უნდა წაეკითხათ კონსტიტუციიდან რამდენიმე სტრიქონი და აეხსნათ, თუ როგორ ესმით იგი. ე. ი. საჭირო იყო პოლიტიკური განათლებისა და ზოგადად, განათლებულობის გარკვეული დონის დემონსტრირება. ამ გზით ძირითადად შავკანიანი გაუნათლებელი ამომრჩევლების „გაცხრილვა“ ხდებოდა (მაცაბერიძე 2003: 202).

ნათელია, რომ პოლიტიკაში ამერიკის მოქალაქეთა მხოლოდ უმცირესობა იღებს აქტიურ მონაწილეობას. ერთ-ერთმა პირველმა კვლევამ, რომელიც 1950 წელს ჩატარდა, აჩვენა, რომ ზრდასრული მოსახლეობის დაახლოებით 70 პროცენტი პოლიტიკურად პასიური იყო. მოგვიანებით ჩატარებული კვლევების მიხედვით კი ამერიკის მოსახლეობის დაახლოებით 26 პროცენტი მიეკუთვნებოდა აქტივისტებს, ხოლო მოსახლეობის დანარჩენი ნაწილის მონაწილეობა შემოიფარგლებოდა მხოლოდ ხმის მიცემით ან საერთოდ პოლიტიკისათვის თავის არიდებით (მაგმუტადტი 2011: 355).

იმ მიზეზთა ჩამონათვალში, რომლებიც აშშ-ს მოსახლეობის პოლიტიკურ პროცესებში პასიურობას განაპირობებს, მკვლევარები ასახელებენ მოქალაქეთა გაზრდილ მობილურობას, პარტიებთან იდენტიფიკაციის კლებას და იმის მზარდ შეგრძნებას, რომ ინდივიდუალური ქმედებები არაეფექტურია, პოლიტიკა კი მოსაწყენი ან ხელოვნური გახდა. გარდა ამისა არანაკლებ საყურადღებო ფაქტორია ქვეყანაში ხანგრძლივი პოლიტიკური კამპანიების არსებობა, განსაკუთრებით საპრეზიდენტო არჩევნების დროს, და უგემოვნო სატელევიზიო რეკლამების არნახული შეტევა ამომრჩევლებზე, რაც ხშირ შემთხვევაში განსაზღვრავს კიდევ ამ უკანასკნელთა პოლიტიკურ ქმედუნარიანობას. უნდა ითქვას, რომ მთავრობისადმი უნდობლობა მხოლოდ ნაწილობრივ

488

ხსნის ამომრჩეველთა მონაწილეობის კლებას. ერთ-ერთი ფაქტორი, თუ რამ გამოიწვია თანამედროვე ამერიკელთა შეხედულებების ასეთი ტრანსფორმაცია, რიგ მკვლევართა აზრით, მათი ყოველდღიური ცხოვრების წესის შეცვლიდანაც გამომდინარეობს. ფრანგი მწერლისა და მოგზაურის ალექსის დე ტოკვილის დაკვირვებით, მეცხრამეტე საუკუნის ამერიკელები გაწევრიანებული იყვნენ მრავალრიცხოვან სამოქალაქო ასოციაციებში. აღნიშნული ასოციაციები კი აფართოებდნენ საშუალო ამერიკელის თვალსაწიერს, კანონმდებლობით გათვალისწინებული პროცედურებისა და უმრავლესობის ძალაუფლებისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობის მინიჭებით აძლიერებდნენ დემოკრატიის საფუძველს. (ტოკვილი 2011: 401; მაგშტადტი 2011: 357)

დღეს ზოგიერთ ექსპერტს სწამს, რომ შეერთებულ შტატებში ჯგუფური აქტივობა კლებულობს. ასე მაგალითად, 1980 და 1993 წლამდე ბოულინგის მოთამაშეთა რიცხვი აშშ-ში 10 პროცენტით გაიზარდა, მაშინ როდესაც ბოულინგის ლიგის წევრთა რიცხვი 40 პროცენტით შემცირდა. მკვლევარების აზრით, ანალოგიური მდგომარეობაა რელიგიურ ჯგუფებში, პროფკავშირებში, მასწავლებელთა და მშობელთა ასოციაციებში, ტრადიციულ ქალთა ჯგუფებსა და მოხალისეთა სერვის ორგანიზაციებში (მაგშტადტი 2011: 359).

როგორც ვხედავთ, შეერთებული შტატების მოქალაქეები პოლიტიკური უკმაყოფილებისაგან თავისუფალი არ არიან. პოლიტიკოსების მიმართ ამერიკელები სულ უფრო მეტ უკმაყოფილებას გამოთქვამენ, მაგრამ რიგ მკვლევართა, კერძოდ ამერიკელი მკვლევარის თ. მაგშტადტის, შეხედულებით, ამომრჩეველთა აპათია ძირითადად გამომდინარეობს არა რწმენიდან, რომ არჩეულ თანამდებობის პირთა უმეტესი ნაწილი კორუმპირებულია, ან პოლიტიკური სისტემა არ ფუნქციონირებს, არამედ ამერიკელების გულგრილობის მიზეზი უფრო მეტად ის არის, რომ ისი-

ნი, სხვა ქვეყნების მოსახლეობისაგან განსხვავებით, მეტად არიან დაცული საფრთხეებისაგან, არ იხდიან უზარმაზარ გადასახადებსა და არ განიცდიან შევიწროებას მთავრობის მხრიდან. გამოდის, რომ პოლიტიკური აპათიის გამომწვევი მთავარი მიზეზი ამერიკელთა ფუფუნებაში მდგომარეობს.

დაბოლოს, შეცდომა იქნებოდა დაგვესკვნა, რომ ზოგადად დემოკრატიას და მათ შორის ამერიკულსაც შეუძლია ფუნქციონირება აპათიის მიუხედავად, ხოლო რადგან არასტაბილურობა ასოცირდება მზარდ ან საყოველთაო მონაწილეობასთან, ამიტომ აპათია კარგია და მონაწილეობა ცუდი. თუმცა მეორე მხრივ, მიუხედავად იმისა, რომ მონაწილეობის მაღალი მაჩვენებელი დემოკრატიისათვის არ არის სავალდებულო და გამსაზღვრელი, წარმომადგენლობითი ხელისუფლების ლეგიტიმურობის მეტი ხარისხისათვის და მისი ეფექტური მუშაობისათვის ამომრჩეველთა მინიმალურ დონეზე დაინტერესება მაინც აუცილებელია.

დამოწმებანი:

მაგშტადტი, თ. *გავიგოთ პოლიტიკა*. თბ., 2011.

ჯანდა, ქ., ბერი ჯ., გოლდმენი ჯ. *ამერიკული დემოკრატია*. თბ., 1995.

ტოკვილი, ალექსის დე. *დემოკრატია ამერიკაში*. თბ., 2011.

ამერიკის შეერთებული შტატების კონსტიტუცია. თბ., 1993.

მაცაბერიძე, მ. *არჩევნები და საზოგადოება*. თბ., 2003.

Basic Readings in US Democracy. Washington D.C. 1994.

GIORGI KVITASHVILI

Doctor of History, Akaki Tsereteli State University

The Problem of the Citizens' Political Activities in the USA

Abstract

In the US, it is the most important fact in the life of citizens that the percentage of people taking part in the elections is low and it is becoming much lower. A group of researchers explain this problem by the fact that the attitude of voters towards politics has changed due to the disappointment by their lives. The second factor that is the reason of low participation in the elections in the US is the fact that there are no such political parties in the US which can mobilize certain social groups, especially the low class people and those with low education to take part in the elections.

Among a number of reasons that condition political inactivity of population in the US, are stated increased mobility of citizens and reducing identification with certain political parties.

Although, it is interesting to note, that the main reason of political apathy of Americans is their luxury, either. Namely, in difference with citizens of other countries, they feel themselves safer; they don't have to pay huge taxes and aren't oppressed by the Government.

And yet, in our opinion, despite these factors, minimal interest of voters towards elections and participating in political processes are still importanta for the effective functioning of representative government.

ელენე მეძმარიაშვილი

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი

შეერთებულ შტატებში ქართული იმიგრაციის ეთნო-კულტურული ადაპტაცია: რელიგიის ფაქტორი

მოხსენებაში ვიკვლევ ქართველი იმიგრანტების რელიგიუ-
რი იდენტობის გავლენას ახალ გარემოში მათ ადაპტაციასა და
ასიმილაციაზე. გამოკითხვების, სხვადასხვა ხასიათის პირველ-
წყაროსა და სპეციალური სამეცნიერო ლიტერატურის ანალი-
ზის საფუძველზე, ხაზს ვუსვამ, რომ რელიგიურობა არასდროს
წარმოადგენდა იმიგრაციის პრობლემურ სფეროს შეერთებულ
შტატებში, რასაც ვერ ვიტყვით ევროპის განვითარებულ ქვეყნებ-
ზე, სადაც იმიგრანტების რელიგიური იდენტობა (უპირველეს
ყოვლისა, იგულისხმება მუსლიმობა) ხელს უშლის მათ ინტეგ-
რაციას ევროპულ საზოგადოებაში. მსგავსი ვითარება კიდევ ერ-
თხელ გვაძლევს იმის მტკიცების საშუალებას, რომ შეერთებული
შტატებისაგან განსხვავებით, ევროპაში მულტიკულტურალიზ-
მის პოლიტიკამ მარცხი განიცადა და იმიგრანტების რელიგიუ-
რი იდენტობა განსხვავებულ როლს თამაშობს ინტეგრაციისა და
ადაპტაციის პროცესში.

იმისათვის, რომ ქართული იმიგრაციის ეთნო-კულტურული
ადაპტაციის საკითხში რელიგიის ფაქტორი განვსაზღვროთ, აუ-
ცილებელია რელიგიის ადგილის ცოდნა შეერთებულ შტატებში.

უპირველესად, ალბათ, ხაზგასასმელია, რომ შტატები და-
ნარჩენი, უპირატესად, ქრისტიანული კულტურის მატარებელი
ქვეყნებისგან განსხვავებით, გამოირჩევა მოსახლეობის რელიგი-

ურობის საკმაოდ მაღალი დონით, სადაც რელიგიურ ტრადიციებს საზოგადოების ყოველდღიურ ცხოვრებაზე დიდი გავლენა აქვს. ამერიკელების უმრავლესობას (58%-ს), ძირითადად, თეთრკანიან პროტესტანტებს, კათოლიკეებს, აფროამერიკელებსა და ესპანურენოვან ქრისტიანებს სჯერა, რომ შეერთებული შტატები თავის ძალასა და წარმატებას რელიგიას, ეროვნული სახელმწიფოებრიობის ღირებულებების სისტემის ფორმირებაში მის ისტორიულ როლსა და გავლენას უნდა უმაღლოდეს. გამოკითხვის თანახმად, ამერიკელთა 86.5% აღიარებს, რომ ის რელიგიურია (The Association of Religion Data Archives). ძირითადად, ამას ქრისტიანები აღიარებენ, რომელთა რაოდენობა ამერიკელთა 78-დან 84 %-მდეა (American Religious Identification Survey და Pew Research Center for the People & the Press Survey Reports 2014).

როგორც 2004 წლის გელაპის გამოკითხვამ აჩვენა, ამერიკელთა 44% ყოველ კვირას ღვთისმსახურებას ესწრება. მათი უმრავლესობისთვის საკუთარი თემის ყოველდღიურ ცხოვრებაში აქტიური მონაწილეობა, განსაკუთრებით პატარა დასახლებებში, მათი პირადი რელიგიურობის შემადგენელი ნაწილია. ასეთ ადგილებში რელიგიური თემისადმი კუთვნილება უზრუნველყოფს კომუნიკაციას, ოჯახებს შორის ურთიერთობას და თანაარსებობას. ხშირად ეკლესია არა მარტო საკულტო, არამედ თავისუფალი დროის გატარებისა და საგანმანათლებლო ცენტრიც არის. ამერიკელების რელიგიურობაზე ისიც მეტყველებს, რომ მათი 69% ქორწინებისას ეკლესიაში ჯვარს იწერს, 97% კი შობას აღნიშნავს და მას უმთავრეს დღესასწაულად თვლის (American Religious Identification Survey 2014).

პიტერ უილიამსის მონაცემების მიხედვით (Williams 2008: 660), რელიგია შეერთებულ შტატებში „გეოგრაფიული“ პრინციპით ვრცელდება, თანაც მსხვილ ქალაქებში მრავალი კონფესიაა თავმოყრილი და თანაარსებობს, სამაგიეროდ, მეგაპოლისების

გარეთ რელიგიური ნიშნით აშკარად გამოიჯნული ერთობებია. მაგალითად, კათოლიკეები ძირითადად თავმოყრილები არიან ქვეყნის ჩრდილო-დასავლეთით (სადაც ოდესღაც ირლანდიელი, პოლონელი და იტალიელი იმიგრანტები დასახლდნენ) და სამხრეთ-აღმოსავლეთით (აქ ყველაზე აქტიურად ლათინური ამერიკიდან გადმოსახლებულები სახლდებიან). ლუთერანები, მეტოდისტები, პრესბიტერიანელები ყველაზე მრავალრიცხოვანნი შუა დასავლეთში არიან. ასევე კონკრეტულ შტატებში არიან თავმოყრილნი ბაპტისტები (დასავლეთ ვირჯინია, ილინოისი, არკანზასი), მორმონები (იუტა) და ა.შ. ალბათ ამიტომ არის, რომ დემოკრატიული პარტია განსაკუთრებით პოპულარულია მეგაპოლისებში და სანაპიროზე, სადაც ცნობილი „სადნობი ღუმელია“ – ანუ სხვადასხვა ხალხი და რელიგია აღრეული, მაშინ როდესაც რესპუბლიკელების დასაყრდენია ცენტრალური შტატები, სადაც ძირითადად თეთრი პროტესტანტები, უმთავრესად, კონსერვატიულად განწყობილი ბაპტისტები ცხოვრობენ. ქართველი იმიგრანტები, ძირითადად, მეგაპოლისებსა და მსხვილ ქალაქებში სახლდებიან, თანაც არაკომპაქტურად. უფრო მეტიც, ხშირად ცდილობენ ერთმანეთისგან შორს იყვნენ, რაც მათ ადაპტაციასა და ასიმილაციას ამარტივებს.

ამგვარად, ზოგადი სურათი ამერიკელებს საკმაოდ რელიგიურ ერად წარმოაჩენს, თუმცა ბევრ მკვლევარს მიაჩნია, რომ ამერიკელები საჯაროდ თავიანთ რელიგიურობას აზვიადებენ, ვინაიდან ეროვნული კუთვნილების სიმბოლური კოდი, განსაკუთრებით, ქრისტიანებისთვის, რელიგიაა, ხოლო „ამერიკელთა უდიდესი უმრავლესობა ეძიებს ეთიკის ან ზნეობრიობის ერთგვარ კოდს. ბევრი მას რელიგიურ ორგანიზაციებში პოულობს“ (Grieboski 2005).

ჯერ კიდევ შეერთებული შტატების მამა-დამაარსებლები თვლიდნენ, რომ რომელიმე რელიგიის მხარდაჭერა სახელმწი-

ფოს ავნებდა. მათი აზრით, განსხვავებული აღმსარებლობის ადამიანებისადმი უარყოფითი დამოკიდებულება შეიძლება და პოლიტიკურ სიძულვილში გადაზრდილიყო, რაც მთელი სახელმწიფო სისტემის არსებობას საფრთხეს შეუქმნიდა. ამავე დროს, სახელმწიფო რელიგიის სტატუსი თვით რელიგიისთვისაც საფრთხის შემცველი იყო, რადგან ხელისუფლებს „მცდარი“ კულტების წინააღმდეგ სანქციების გატარების უფლება ექნებოდათ და აღმსარებლობის თავისუფლებაც შეიზღუდებოდა. ამის გამო შემუშავდა კონსტიტუციის პირველი შესწორება, რომლის ძალით კონგრესს არ შეუძლია ისეთი კანონების მიღება, რომლებიც რომელიმე რელიგიის უპირატესობას გამოაცხადებდა ან შეზღუდავდა აღმსარებლობის თავისუფლებას. ამგვარად, პირველი შესწორება არა მარტო რელიგიას იცავდა სახელმწიფოსგან, არამედ სხვადასხვა რელიგიის მემდეგარს ერთმანეთისგან.

ამ პრინციპებმა მრავალრელიგიური ერისა და რელიგიური პლურალიზმის შესაქმნელად კარგი საფუძველი შექმნა, რაც არ ნიშნავს იმას, რომ პროტესტანტიზმისგან განსხვავებული აღმსარებლობის მატარებელ იმიგრანტებს გულითადად ხვდებოდნენ.

მე-20 საუკუნის მეორე ნახევრიდან პროტესტანტობის გვერდით, კათოლიკობა, იუდეველობა, 1990-იანი წლებიდან კი (ბილ კლინტონი) ისლამიც ამერიკულ რელიგიებად გამოცხადდა (Herberg 1960: 309), ვინაიდან ყველა ეთნოსებისა და რელიგიების ერთ ღუმელში დნობის მცდელობამ აჩვენა, რომ ზოგიერთი მათგანი ამ დნობას არ ემორჩილებოდა. ამიტომ სულ უფრო მეტი მეცნიერი და პოლიტიკოსი იმ დასკვნამდე მივიდა, რომ მრავალკულტურული ამერიკული საზოგადოება უფრო „მოზაიკას“ ჰგავს, ვიდრე „სადნობ ღუმელს“.

საინტერესოა, რომ ამერიკელთა რელიგიური კუთვნილება ხშირად პოლიტიკურ პროცესებსაც განსაზღვრავს. მაგალითად, სამხრეთის ბაპტიტები ტრადიციულად რესპუბლიკელებს უჭე-

რენ მხარს. გარდა ამისა, მორწმუნეები უფრო დისციპლინირებული ამომრჩევლები არიან, ამიტომ პოლიტიკოსები მათ გადმობირებაზე ზრუნავენ. აღსანიშნავია, რომ შტატებში ბჭობენ იმაზე, რელიგიური ორგანიზაციები ქვეყნის პოლიტიკურ ცხოვრებაში უნდა მონაწილეობდნენ თუ არა. 2006 წლის გამოკითხვამ აჩვენა, რომ ამერიკელები ორად გაიყვნენ: გამოკითხულთა 51% თვლის, რომ ეკლესია ვალდებულია ამ სფეროში თავისი მრევლის ინტერესები გამოხატოს, 46%-ს კი მიაჩნია, რომ მისი საქმე რელიგიაა და არა პოლიტიკა (Pew Research Center for the People & the Press Survey Reports 2014).

ჩვეულებრივ, შეერთებული შტატების გამოცდილება რასობრივი, ეთნოსებსა და კონფესიებს შორის ურთიერთობის რეგულირების სფეროში, უმთავრესად, დადებითად არის შეფასებული. ეს, ალბათ, სამართლიანიც არის: ქვეყანაში აღარ გვხვდება არათანასწორუფლებიანობის უხეში გამოვლინებები, რაც დიდი ხნის განმავლობაში არსებობდა აფროამერიკელების ან სხვა ეთნიკური ჯგუფების მიმართ, რომლებიც ისტორიულად, თეთრკანიან მოსახლეობასთან შედარებით, უარეს მდგომარეობაში იყო. დღეს, კულტურული პლურალიზმის (მულტიკულტურალიზმის) პარადიგმიდან გამომდინარე, შტატებში უმცირესობების სამართლებრივი დაცვა მათი თვითმყოფადობის შენარჩუნებისა და განვითარების გარანტიას უზრუნველყოფს. ამ გზით ქვეყნის ხელისუფლება სამოქალაქო თანასწორობასთან დაკავშირებული ისეთი პრობლემების მოგვარებას ახერხებს, როგორც არის ქსენოფობია ან დისკრიმინაცია რასობრივ ან რელიგიურ საფუძველზე. ანუ იმ პრობლემებისა, რომლებიც სხვა ეროვნების, რელიგიის წარმომადგენლის სრული სოციალური, მით უმეტეს, ეთნოკულტურული ინტეგრაციის პროცესს აბრკოლებს.

მიუხედავად უმცირესობების თანასწორუფლებიანი პოლიტიკურ-სამართლებრივი სტატუსისა, შეერთებულ შტატებში (რო-

496

გორც ევროპის ქვეყნებში) მაინც გვხვდება პრობლემები კულტურათაშორისი და ეროვნებათაშორისი ურთიერთობის სფეროში. (Паин 2011). ერთ-ერთია ჯერ კიდევ სემიუელ ჰანტინგტონის მიერ ნაშრომში „ვინ ვართ?“ აღწერილი ამერიკული იდენტობის კრიზისი. მეცნიერის აზრით, შეერთებულ შტატებში მრავალრიცხოვანი უმცირესობების არსებობა, რომლებსაც არც სახელმწიფო ენის შესწავლა სურთ და არც მისი საზოგადოების წესებით ცხოვრება, ამერიკელი ერის ერთიანობას საფრთხეს უქმნის (Huntington 2004; იხ ასევე მეძმარიაშვილი, გელაშვილი 2012: 172-186).

მართლაც, ჰანტინგტონის პროგნოზს ბოლო წლების სტატისტიკური მონაცემები ადასტურებს, რომელთა მიხედვით, უმცირესობების რაოდენობა შტატებში ძალიან სწრაფად იზრდება (Population Profile of the United States: Dynamic Version 2004:11). უფრო მნიშვნელოვანი კი ის არის, რომ შტატებში ეთნიკურ და რელიგიურ უმცირესობებს საკუთარ ჩაკეტილ სოციალურ-კულტურულ გარემოში ცხოვრების შესაძლებლობა ეძლევა, სადაც არც ინგლისურს სწავლობენ და არც მუშაობის აუცილებლობაა, ვინაიდან დახმარებით სარგებლობენ. ექსპერტთა ნაწილი, განსაკუთრებით რუსეთიდან, ვარაუდობს, რომ 2018 წლისთვის უმცირესობები ქვეყნის მოსახლეობის ნახევარს შეადგენენ, რასაც შეიძლება კონფრონტაცია და სეპარატისტული განწყობილებაც კი მოყვეს (В США быстрыми темпами ... 2009), რაც ჩემთვის ძნელად დასაჯერებელია. თუმცა, მიუხედავად კულტურათაშორისი ინტეგრაციისა და ასიმილაციის დიდი ხნის წინათ კარგად შემუშავებული მექანიზმებისა, ბევრი ასეთი ჯგუფი ისეთი პირობების შექმნას ცდილობს, რომელიც მისთვის არათუ ეროვნული იდენტობის შენარჩუნების შესაძლებლობას აძლევს, არამედ პრაქტიკულად ამერიკულ საზოგადოებაში ინტეგრირების მცდელობასაც კი გამორიცხავს.

მსგავსი ჯგუფების რიცხვს ქართული დიასპორა არ განეკუთვნება. ზუსტი სტატისტიკური ცნობები ქართველების რაოდენობაზე აშშ-ში არ მოგვეპოვება, ვინაიდან მათ შორის ბევრი ქვეყანაში არალეგალურად ცხოვრობს. თუმცა, მათი რაოდენობა დაახლოებით 30 ათასს უდრის¹. რელიგიური უმცირესობების ჩამონათვალში კი სხვა მართლმადიდებლებთან ერთად ისინი მთელი მოსახლეობის 0.02 %-ს შეადგენენ, რაც სრულიად უმნიშვნელოა. მიუხადავად ამისა, ჩვენთვის საინტერესოა, რა როლს თამაშობს რელიგიის ფაქტორი იმიგრაციის, კონკრეტულად კი, ქართული იმიგრაციის ადაპტაციისა და ასიმილაციის საქმეში.

ნებისმიერი რელიგიური თემის წევრთა რაოდენობა შტატებში არა მისიონერთა საქმიანობის, არამედ მასობრივი იმიგრაციის შედეგად იცვლება. მაგალითად, ბოლო ათწლეულში ინდოეთიდან იმიგრაციის ზრდამ ინდუიზმის მიმდევართა რაოდენობა 240%-ით გაზარდა. ამავე გზით გაიზარდა ბუდისტების, ბაჰაისტების, სიქებისა და მუსლიმების რიცხვიც (Eck 2008).

ცხადია, მიგრანტებს შორის მართლმადიდებლები არიან და მათ შორის ქართველებიც. ქრისტიანობა კი ასიმილაციას ხელს უწყობს. ამერიკელ მეცნიერთა ნაწილი (მაგალითად, ჩარლზ ჰირშმანი) თვლის, რომ იმიგრანტების უმრავლესობის გაამერიკელებაში დიდი როლი ითამაშა კონკრეტულ რელიგიურ ორგანიზაციებში საქმიანობამ (Hirschman 2004: 1206-1233). სწორედ მათი მეშვეობით იმიგრანტები იღებენ იმ აუცილებელს, რაც მათ ახალ საზოგადოებაში ინტეგრირებისთვის ეხმარება. როგორც უილ ჰერბერგი წერს: „ძირითადად, ... რელიგიის მეშვეობით ის (იმიგრანტი), უფრო მეტად კი, მისი შვილები და შვილიშვილები იპოვიან თავიანთ ადგილს ამერიკულ ცხოვრებაში“ (Herberg

1 შეერთებულ შტატებში საქართველოს საკონსულოში 25 ათასი ქართველი იმიგრანტია აღრიცხული. აქ მხოლოდ მესამე თაობის იმიგრანტები იგულისხმება.

1960: 27-28). აქ ამერიკელი მეცნიერის ჩარლზ ჰირშმანის „სამი R“-ს - refuge, respectability и resources (თავშესაფარი, რესპექტაბელურობა და რესურსი) ფორმულა უნდა მოვიშველიოთ, რომელშიც ის რელიგიის ფუნქციებს აერთიანებს და რომელიც იმიგრანტების სოციალურ მოთხოვნებს აკმაყოფილებს (Hirschman 2004: 1206-1233).

მართლმადიდებლური ეკლესიაც სამშობლოდან შორს გადახვეწილი იმიგრანტებისთვის თავშესაფრის ფუნქციას ასრულებს და მათ სათვისტომოსადმი კუთვნილების განცდას უქმნის. რელიგიურ ჯგუფში, სათვისტომოში კარგი რეპუტაცია პიროვნების დაფასებას, მის ლიდერობას უწყობს ხელს და პრესტიჟული ხდება, რაც იმიგრანტებისთვის რესპექტაბელურობის დამატებითი წყაროა. გამონაკლისია რესურსები, რომელიც ქართულ მართლმადიდებლურ ეკლესიას შეერთებულ შტატებში არ გააჩნია, რათა, სხვა კონფესიების რელიგიური ორგანიზაციების მსგავსად, ახლად ჩასულ იმიგრანტებს, ძირითადად, სხვადასხვა სახის პრაქტიკული დახმარება (სამსახურის შოვნა, საცხოვრებელი უზრუნველყოფა, განათლების მიღება, ბიზნესის ორგანიზება, ინგლისური ენის შესწავლა, ფინანსური მხარდაჭერა) აღმოუჩინოს.

მართალია, შეერთებულ შტატებში ქართული მართლმადიდებლური ეკლესიის უმნიშვნელოვანესი ფუნქცია ქართული დიასპორის შეკავშირება, მისი თვითმყოფადობისა და დედამამშობლოსთან კავშირის შენარჩუნება არის, მაგრამ ის ყოველთვის ეფექტური არ არის. ამასთან ერთად, ქვეყანაში არსებული კულტურათაშორისი ინტეგრაციისა და ასიმილაციის მექანიზმები ხელს არ უშლის ეროვნული იდენტობის შენარჩუნებას. მიუხედავად ამისა, ქართული იმიგრაცია, სხვა უმცირესობებისაგან განსხვავებით, არ ცდილობს ამერიკულ სოციალურ ინტეგრირებისაგან თავის შეკავებას, პირიქით, მისი ეთნო-კულტურული

ადაპტაცია და შემდგომი ასიმილაცია პრობლემას არ წარმოადგენს. ამ შემთხვევაში, რელიგია (განსაკუთრებით, ქრისტიანობა) და იმიგრანტთა რელიგიურობა ადაპტაციისა და ასიმილაციის ხელშემწყობ ფაქტორს წარმოადგენს.

ქართული იმიგრაცია ყოველთვის იმდენად მცირერიცხოვანი იყო, რომ არ ჰქონდა საშუალება, დაეარსებინა თავისი ეკლესიები და სკოლები, რაც ენის, იდენტობის შენარჩუნებას შეუწყობდა ხელს. მათგან განსხვავებით, დიდი ქვეყნების მრავალრიცხოვანმა იმიგრანტებმა მოახერხეს ბილინგვური სკოლების დაარსება, სადაც ბავშვები, ინგლისურის გარდა, მშობლიურ ენას სწავლობდნენ და, შესაბამისად, არ ივიწყებდნენ. ვინაიდან მართლმადიდებლურ ეკლესიებში არსებულ საკვირაო სკოლებში ინგლისური ენა არ ისწავლება, იმიგრანტების ბავშვები სახელმწიფო სკოლებში სწავლობენ, რაც მათი ადაპტაციისა და, მოგვიანებით, ასიმილაციის ყველაზე ეფექტური გზა ხდება.

ამგვარად, ერთის მხრივ, მართლმადიდებლობა, როგორც ქრისტიანული რელიგია, ხელს უწყობს ქართული იმიგრაციის წარმომადგენელთა ასიმილირებას და, მეორე მხრივ, სრული რელიგიური თავისუფლება შერეული ოჯახების (თუკი „მეორე ნახევრები“ სხვა ეროვნების ასევე მართლმადიდებლები არიან) შემთხვევაში, მართლმადიდებლობის შენარჩუნების საშუალებას იძლევა. ამ თვალსაზრისით, რელიგია, მართლმადიდებლობა ამერიკანიზაციის გზაზე აღმართული წინაღობა ხდება ისევე, როგორც საუკუნეების მანძილზე ქართველების გადარჩენის საშუალება იყო.

დამოწმებანი:

მემმარიაშვილი, ე., გელაშვილი მ., „ამერიკული იდენტობის თავისებურებები“. *მე-6 საერთაშორისო კონფერენციის მასალები ამერიკისმცოდნეობაში*, VI, 2012, გვ.172-186.

American Religious Identification Survey. URL: <http://www.americanreligionsurvey-aris.org> (მოძიებულია 14.01.2014).

The Association of Religion Data Archives. URL: <http://www.thearda.com> (მოძიებულია 15.06.2016)

Eck, D. A. “New Religious America”, *Washington Profile*, 2008.26.02.
Grieboski, J. K. “The Religious Renaissance”. *Washington ProFile*, 22.12. 2005.

Herberg, W. *Protestant, Catholic, Jew*. N.Y.: Anchor Books, 1960, 309 p.

Hirschman, Ch. “The Role of Religion in the Origins and Adaptation of Immigrant Groups in the United States”. *International Migration Review*, 2004, vol. 38, issue 3, pp. 1206-1233.

Huntington, Samuel P. *Who Are We? America’s Great Debate*. London: Free Press, Simon & Schuster UK Ltd, 2004, 428 p.

Pew Research Center for the People & the Press Survey Reports. URL: <http://www.pewresearch.org> (მოძიებულია 21.01.2014).

Population Profile of the United States: Dynamic Version. U.S. Department of Commerce Economics and Statistics Administration, US Census Bureau <https://www.census.gov/population/pop-profile/dynamic/profiledynamic.pdf>

Williams P.W. *America's Religions: From the Origins to the 21st Century*. Urbana: University of Illinois Press, 2008, 660 p.

Паин Э.А. „Волновая природа подъема традиционализма на рубеже XX–XXI вв.“ *Общественные науки и современность*. 2011, № 2.

В США быстрыми темпами убывает белое население. 15.03.2009
<http://top.rbc.ru/society/15/05/2009/303925.shtml>

Elene Medzmariashvili

Associate Professor, Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

**Georgian Immigration's Ethno-Cultural Adaptation in the U.S.:
Religious Factor**

Abstract

In this article I discuss the influence of the Georgian immigrant's religious identity on the adaptation and assimilation in the new conditions. In general, the study of the role of religion is one of the main factors to ascertain its factor in the process of Georgian immigration's ethno-cultural adaptation. Based on the analyses of the various surveys, primary sources and specific scientific literature, I highlight that the religiosity has never been the problematic issue of the immigration in the U.S. In this paper I examine that one of the most important role of the Georgian Orthodox Christian Church in the U.S., such as the preserve of Georgian Diaspora, its identity and contacts with the homeland is not always effective. In addition, the mechanisms of the intercultural integration and assimilation in the U.S. do not obstruct the maintenance of national identity. Despite the other minority groups, Georgian immigration does not try to curb itself to integrate in the American society. Moreover, its ethno-cultural adaptation and assimilation are not referred to be the problematic issue in this process. In this paper I try to discuss this particular circumstance by highlighting the role of religion. To my mind, despite the non-Christian immigrants, it is easy to Georgians to adapt and assimilate in the new conditions in a short time. I agree with the American scholar Hirschman, who coins the religious aspects in the formula of three R that refuge, respect

and resources and that gratifies the social needs of immigrants. I think that Orthodox Christianity has the role of refuge for the Georgian immigrants. On the other hand, the good reputation in the Diaspora helps a person to advance the leadership and get the respectability. It is worth to note, that Georgian Orthodox Christian Church does not have the resources to provide new immigrants different kind of practical assistance, among them the accommodation, financial support or to help them to study English, get an education and a job.

**მშობელ ქვეყანას „წმინდა მიწით“
დაბრუნებული – ალექსანდრე პაპუაშვილი
(სანდრო ნებლო)**

სამწუხაროდ, ამერიკაში მოღვაწე ქართველი ემიგრანტი მწერლის – ალექსანდრე პაპუაშვილის (სანდრო ნებლოს) შესახებ დღესდღეობით მეტად მწირი ბიოგრაფიული ცნობები მოგვეპოვება. ემიგრაციაში მცხოვრები ამ საინტერესო პროზაიკოსის ცხოვრებასთან და შემოქმედებასთან დაკავშირებით ყველაზე მეტ ინფორმაციას ჯერ-ჯერობით გურამ შარაძე და რუსუდან დაუშვილი გვაწვდიან (იხ. შარაძე 1991: 214-220; დაუშვილი 2014: 153-154). ა. პაპუაშვილი, რომელიც უმთავრესად სანდრო ნებლოს გვარ-სახელითაა ცნობილი, ამერიკის შეერთებულ შტატებში მოღვაწე ქართველი ემიგრანტი მწერალი იყო, რომელიც თავის მხატვრულ ნაწარმოებებს ინგლისურად წერდა და ინგლისურენოვან მკითხველთა შორის საკმაოდ პოპულარულ ავტორს წარმოადგენდა.

იმის გამო, რომ ა. პაპუაშვილის შემოქმედებიდან ქართულად ჯერ-ჯერობით მხოლოდ ერთი – ვრცელი მოცულობის მოთხრობა „წმინდა მიწა“ თარგმნილი (თარგმნა მაკა ლომაძემ. იხ: ჟურნ. „ლიტერატურული პალიტრა,“ 2015, №3), ქართველ მკითხველს მასზე, როგორც მწერალზე, ბუნდოვანი წარმოდგენა აქვს.

ხსენებული მოთხრობის განხილვამდე, გ. შარაძისა და რ. დაუშვილის მიერ ქართულ ემიგრანტულ პერიოდულ გამოცემებში მოძიებულ მასალებზე დაყრდნობით, მკითხველს მოკლედ მივა-

წოდებ ა. პაპუაშვილის ბიოგრაფიიდან დღესდღეობით ცნობილ მონაცემებს.

ა. პაპუაშვილის გარდაცვალებასთან დაკავშირებით ნესტორ ალავიძის მიერ ნიუ-იორკში გამოცემული ქართული ჟურნალის – „ცნობის ფურცლის“ 1954 წლის მეექვსე ნომერში გამოქვეყნებული წერილიდან ვგებულობთ, რომ ალექსანდრე პაპუაშვილი საქართველოდან უცხოეთში საცხოვრებლად 1924 წელს წასულა (სამწუხაროდ, დღემდე ჩვენთვის ცნობილ არც ერთ პუბლიკაციაში მწერლის დაბადების თარიღი და ადგილი აღნიშნული არ არის). თავდაპირველად იგი საფრანგეთში, კერძოდ ქალაქ პარიზში, ცხოვრობდა, შემდეგ კი (როგორც ჩანს, გასული საუკუნის 30-იან წლებში) ამერიკის შეერთებულ შტატებში გადასახლებულა და საბოლოოდ კალიფორნიაში, სახელდობრ, ქალაქ ლოს-ანჯელესში, დამკვიდრებულა, სადაც გარდაიცვალა 1954 წელს.

ამერიკაში ცხოვრების პერიოდში ალექსანდრე პაპუაშვილს სანდრო ნებლოს ფსევდონიმით ინგლისურ ენაზე გამოქვეყნებული აქვს პროზაული ნაწარმოებების ხუთი წიგნი.

გარდა ინგლისურ ენაზე შექმნილი მხატვრული ტექსტებისა, ა. პაპუაშვილი უცხოეთში გამომავალ ქართულ ემიგრანტულ პრესაში ჩვენი ემიგრანტების შესახებ დაბეჭდილი წერილების ავტორიცაა. მათგან განსაკუთრებით საინტერესოა ქალაქ მბუენოს-აირესში (არგენტინა) ვიქტორ ნოზაძის მიერ 1951-1953 წლებში გამოცემულ ქართულ ჟურნალ „მამულში“ ამერიკაში მცხოვრებ ქართველ ემიგრანტთა შესახებ გამოქვეყნებული მისი წერილები.

არგენტინის ქართულ დიასპორასთან ა. პაპუაშვილი არა მარტო შემოქმედებითად იყო დაკავშირებული, არამედ „მამულის“ გამომცემლებს ფინანსურ დახმარებასაც უწევდა. ამის შესახებ „ჟურნალის რედაქტორის – ვიქტორ ნოზაძის არაერთ მადლობას ვპოულობთ „მამულის“ სხვადასხვა ნომერებში“ (შარაძე 1993: 216). ანალოგიური მონაწილეობა მიუღია ა. პაპუაშვილს მბუენოს-აი-

რესშივე 1953 წელს აკაკი პაპავას მიერ ქართველი სოციალისტ-ფედერალისტების ერთდროული საგანგებო რვეულის – „სახალხო საქმის“ გამოცემაშიც.

ა. პაპუაშვილის მხატვრულ-ბელეტრისტული შემოქმედებიდან ყველაზე მეტად განმაურებულ ნაწარმოებს წარმოადგენს ვრცელი მოცულობის მოთხრობა (ზოგჯერ მას რომანის სახელითაც მოიხსენიებენ ხოლმე) „წმინდა მიწა,“ რომელშიც ემოციურად ძალზე შთამბეჭდავი ფორმითაა მოთხრობილი ემიგრანტთა ტრაგიკული ცხოვრების ამბავი. თავდაპირველად 1948 წელს ცალკე წიგნად დაბეჭდილი ამ ნაწარმოებისადმი ინტერესი ინგლისურენოვან მკითხველს დღემდე რომ არ დაუკარგავს, ამას ის ფაქტიც ადასტურებს, რომ მისი პირველი გამოცემიდან საკმაოდ დიდი ხნის შემდეგ, 2005 და 2007 წლებში, რომანის ორი ფოტოტიპური გამოცემაც განხორციელდა, 2013 წლის გამოცემა კი უმსხვილეს ინტერნეტმაღაზია „ამაზონის“ წიგნების განყოფილებაში იყიდება (დაუშვილი 2014: 154).

ა. პაპუაშვილის მოთხრობას სპეციალური რეცენზიით პირველად ვიქტორ ნოზაძე გამოეხმაურა ჟურნალ „მამულის“ 1951 წლის მეოთხე ნომერში გამოქვეყნებული წერილით, რომლითაც ნაწარმოებს ამგვარი შეფასება მისცა: „დასახელებული მოთხრობა ემიგრაციის ცხოვრებიდან არის და ბუნებრივია, რომ მას მხატვრული სახის გარდა პოლიტიკური სახეც ჰქონდეს. და ეს „წმინდა მიწა,“ რაც ამ წიგნს სათაურად აქვს, არის ის წმინდა მიწა, რომელზეც ასი ათასობით ემიგრაცია ოცნებობს – იგი არის სამშობლო, რომელსაც თითოეული გარდახვეწილი ეძებს და თავს სწირავს...

სიყვარული წმინდა მიწა სამშობლოსადმი არის მთავარი მოტივი, რომელიც მთელ მოქმედებას საფუძვლად უდევს და რომელიც დრამატიულად განვითარებულია და ტრადიკულად სრულდება. ემიგრანტის ფსიხოლოგია აქ მოცემულია მთელი

სიმძაფრით და ისეთი სიმკვეთრით, რომელიც მხოლოდ ძლიერ კალამს შეუძლია“ (მამული 1951: 125).

„წმინდა მიწის“ დაწერის მიზანი ალექსანდრე პაპუაშვილმა თავადვე განუმარტა მკითხველს მოთხრობისთვის წამმღვარებულ პროლოგში. კერძოდ, მისი თქმით, „ეს არის ამბავი კაცისა, რომლის ცხოვრება გაცილებით სავსე და ნაკლებად ტრაგიკული იქნებოდა, ნაკლებად მარტოსული რომ ყოფილიყო, და ვისი გამოცდილებაც სავსებით ამართლებს ამ ამბის არსებობას და ამტკიცებს ამ მაგალითის ღირებულებას“ (პაპუაშვილი 2015: 49).

ნაწარმოების მთავარი პერსონაჟის, ყოფილი რუსი გენერლისა და იმჟამად ამერიკას შეხიზნული ემიგრანტის (ნაწარმოებში მისი სახელი მოხსენიებული არ არის) თავგადასავლის მოთხრობის საფუძველზე ა. პაპუაშვილი შეეცადა მკითხველისათვის არა მარტო მშობლიურ გარემოს მოწყვეტილი ემიგრანტის სულიერი ტრაგედია წარმოესახა ღრმად შთამბეჭდავი ფორმით, არამედ ისიც ეჩვენებინა, „რაოდენ აბსურდულია, საკუთარი ნებით ჩამოშორდე საზოგადოებრივ ცხოვრებას, განუდგე მეგობრებს და იხოლაცია აირჩიო.“ მწერლის ხაზგასმით, პირველ ყოვლისა სწორედ ეს იყო ძირითადი თემა მისი წიგნისა (პაპუაშვილი 2015: 50).

იქიდან გამომდინარე, რომ ნაწარმოებში მოთხრობილ ამბავს ქართველი კაცი (უნდა ვივარაუდოთ, რომ თავად ავტორი) ყვება, მწერალი მკითხველის ყურადღებას შიგადაშიგ ქართულ პასაჟებსაც მიაპყრობს; თუმცა ა. პაპუაშვილის თვალთახედვის არეში პირველ ყოვლისა მაინც რუს ემიგრანტთა ამერიკული ცხოვრებაა მოქცეული.

მწერლის ხაზგასმით, მიუხედავად იმისა, რომ ამერიკამ ამ ქვეყანას შეხიზნულ სხვადასხვა ეროვნების ადამიანებს პიროვნული კეთილდღეობის მისაღწევად და ცხოვრებისეულ წარმატებათა მოსაპოვებლად ყოველგვარი შესაძლებლობა მისცა, მათ შორის

ისეთებიც საკმაოდ მრავლად იყვნენ, რომლებიც თავიანთი პირვანდელი სამშობლოსგან იძულებითი განშორების გამო სულიერად დამთრგუნველი ნოსტალგიით იყვნენ შეპყრობილნი.

მართალია, ამ ადამიანთა ტრაგიკული ხვედრის წარმოსახვა ა. პაპუაშვილმა უმთავრესად რუსი ემიგრანტების ცხოვრებისეულ თავადასავალთა მოთხრობას დაუკავშირა, მაგრამ ნაწარმოებიდან ისიც ნათლად ჩანს, სამშობლოსაგან სამუდამო განშორებით განპირობებული სულიერი ტკივილი ნებისმიერი ემიგრანტის პიროვნულ ტრაგედიასაც რომ წარმოადგენს მეტ-ნაკლები ძალით. ასე რომ, ნაწარმოების სათაურად შერჩეული სინტაგმა – „წმინდა მიწა“ ამ ადამიანთა მიერ მარადიული ნატვრის საგნად ქცეული ის სიმბოლურ-ალეგორიული გამოთქმას, რითაც მწერალი განზოგადებული ფორმით განგვაცდევინებს პირვანდელი სამშობლოსადმი მათ უმძაფრეს ნოსტალგიას.

მაგალითად, აი, როგორ გამოხატავს ნაწარმოების ერთ-ერთი პერსონაჟი ამ უწმინდეს გრძნობას: „მე მხოლოდ 8 წლის ვიყავი, ჩემი და კი ათის, როცა ჩიკაგოში ჩამოგვიყვანეს. დედაჩემი ძალევე გარდაიცვალა და ჩვენ არათუ რუსული, პოლონურიც კი დაგვავიწყდა. მამაჩემი რუსი იყო, დედა – რუსი პოლონელი. ოცდასამი წელი გავიდა, რაც ამერიკის შეერთებულ შტატებში ჩამოვედით, მაგრამ ჩვენ რუსეთი ისევ გვახსოვს და არასოდეს დავივიწყებთ მას. თუ უფალი ინებებს, ერთ დღესაც ისევ ჩავალთ“ (პაპუაშვილი 2015: 55).

იმისათვის, რომ მწერალმა კიდევ უფრო ნათელი წარმოადგენა შეგვიქმნას ნაწარმოების ემიგრანტ პერსონაჟთა ცხოვრების დაუცხრომელ სულიერ ტკივილად ქცეული ამ გრძნობის არსზე, იგი ზემოთ ხსენებული პერსონის მიერ ესოდენი სიმძაფრით გამოხატულ ნოსტალგიას ასეთ კომენტარს უკეთებს: „უბრალოდ დაფიქრდით! რვა წლისაც არ იყო, რომ რევოლუციამ იფეთქა. მამამისი იქ მოკლეს – დედა მასთან და მის დასთან ერთად იძულებ-

ბული გახდა, გამოქცეულიყო. ის, პრაქტიკულად, ომის ქარცეცხლში დაიბადა. რა შეიძლებოდა, ასეთ პატარა ბავშვს სცოდნოდა, ან ენახა იმ დროს რუსეთში! მაგრამ მას მაინც ახსოვს და ძლიერ უყვარს სამშობლო. ამერიკაში 23 წელია, ცხოვრობს, ამ დალოცვილ, ლამაზ ქვეყანაში. და მაინც, მან არ იცის, რა არის მოსვენება! ის ნოსტალგიითაა შეპყრობილი – ქვეყნისადმი, სადაც მისი უძვირფასესი ადამიანი – მამა მოკლეს. ო, მაინც რა არის ეს მიწის ყივილი, სამშობლოს სიყვარული! რა ღრმა და ძლიერ ემოციას იწვევს ადამიანში!.. ო, წმინდაო სამშობლოვ! როგორი ნაზი, სასიამოვნო და ტკბილია შენს მკერდზე გატარებული თუნდაც უმწარესი დღეები! რა დიადი, ფერადი, კაშკაშა და თბილია შენთან ახლოს ყოფნა ყველაზე პირქუში ყინვების დროსაც კი“ (პაპუაშვილი 2015: 55).

საკუთარი სამშობლოსაგან იძულებითი მოწყვეტის საფუძველზე წარმოქმნილი უმძაფრესი ნოსტალგიით ნაწარმოების მთავარი პერსონაჟი – თავის ქვეყანაში გენერლის უმაღლესი სამხედრო ჩინის მქონე, უცხოეთში ლტოლვილობის ჟამს კი საარსებო სახსრის მოსაპოვებლად ღამის დარაჯად მომსახურე რუსი ემიგრანტიც იტანჯება. თუმცა ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ რუსეთის სათავეში კომუნისტური ხელისუფლების მოსვლის შედეგად მისთვის თავსდატეხილმა ოჯახურმა და პიროვნულმა ტრაგედიამ, რის გამოც იგი იძულებული გახდა ემიგრანტი გამხდარიყო, სამშობლოსადმი სიყვარულის გრძნობა მას თავდაპირველად იმდენადაც კი გაუნელა, რომ არათუ საკუთარ ქვეყანას შეაქცია ზურგი, არამედ თავის ეროვნებასაც საგულდაგულოდ მალავდა და რუს ემიგრანტებთანაც ჰქონდა ყოველგვარი ურთიერთობა გაწყვეტილი. ამ გარემოების განმაპირობებელ უმთავრეს ფაქტორად უპირველეს ყოვლისა ის ფაქტი იქცა, რომ რუსი ნაგენერლის ცნობიერებაში სამშობლო და მის სათავეში მოქცეული ახალი ხელისუფლება ფაქტობრივად სინონიმურ ცნებებს წარმოადგენდა.

მაგრამ მისი შემდგომი ცხოვრებისეული თავგადასავლის მოთხრობის საფუძველზე მწერალმა კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნა იმაში, საკუთარ სამშობლოსა და ეროვნულ ფესვებს ადამიანი ვერაფრით რომ ვერ მოწყდება. სწორედ ამ ჭეშმარიტების შეცნობაში დაეხმარა ნაწარმოების მთავარ პერსონაჟს მისსავე ბედში მყოფი ქართველი ემიგრანტი. კერძოდ, თავისი თანამგრძნობი დამოკიდებულებითა და არგუმენტირებული მსჯელობით მან ადვილად შეძლო მისი იმაში დარწმუნება, ქვეყნისა და ხელისუფლების ერთმანეთთან გაიგივება უდიდესი შეცდომა რომაა და განსხვავებით სახელისუფლებო რეჟიმებისგან, რომლებიც ხშირად იცვლება, ერი და სამშობლო მარადიულია.

ამ აღმოჩენის შედეგად სულ სხვა პიროვნებად გარდაქმნილი რუსი ემიგრანტის ეროვნული ცნობიერება და თავისი პირვანდელი სამშობლოსადმი უკვე რადიკალურად შეცვლილი მისი პატრიოტული დამოკიდებულება მოთხრობაში შემდეგნაირადაა წარმოსახული: „რუსეთს უნდა დავეხმაროთ, – გაიფიქრა რუსმა, – ყველა რეჟიმი დროებითია, მაგრამ რუსეთი მარადიულია,“ – გაახსენდა მას. შემდეგ უცებ შერცხვა, რომ თავის ეროვნებას ამდენი ხნის მანძილზე მალავდა.

„ამას აღარასოდეს ვიზამ! ჩემს ნაციონალობას სიამაყით გამოვაცხადებ! – გამოეხმაურა თავის თავს და მტკიცე გადაწყვეტილებით ასწია თავი და სხვებს სიმღერაში შეუერთდა. ის აღფრთოვანებული იყო არსებული ატმოსფეროთი. და ასევე იმითაც, რომ სხვებთან ერთად მღეროდა“ (პაპუაშვილი 2015: 65).

როგორც ნაწარმოების სათაურიდანაც თვალნათლივ ჩანს, იძულებით დათმობილი სამშობლოსადმი რუსი ემიგრანტის სიყვარულის გამოხატვა მწერალმა ემიგრაციაში გადახვეწის წინ მის მიერ იქიდან წაღებულ მიწასაც დაუკავშირა სიმბოლურად, რითაც ამ სიყვარულის წარმოსახვას კიდევ უფრო მეტი ემოციური დატვირთვა შესძინა. შემთხვევითი არ არის ის გარემოება, რომ

ზემოთ ნახსენებ გარემოებათა გამო მის ცნობიერებაში დროებით მინავლულმა სიყვარულის ამ გრძნობამ სწორედ სამშობლოდან წამოდებული მიწის ნახვის შემდეგ იჩინა თავი განახლებული ძალით. კერძოდ, აი, როგორ გამოხატავს მწერალი იმ ემოციას, რომელიც ამ მოვლენის შედეგად ეუფლება მას: „ჩემოდნის ჩხრეკა განაგრძო. უეცრად წამოიყვირა, თითქოს რაღაცამ დაარტყაო:

– აქ არის, აქ არის! – ყვიროდა ბავშვური სიხარულით და ჩემოდნიდან პატარა, ნაცრისფერი ქსოვილის ჩანთას იღებდა. ხელში მაგრად მომუჭა. ის მან ველურივით ააგდო ჰაერში, დაიჭირა და გაუთავებელ კოცნას მოჰყვა. როცა ჩანთა გახსნა, ხელი შიგნით ჩაჰყო და აურია. მერე ხელისგულზე დაიყარა და უსუნა. – ო, რა სურნელია! რა სურნელი! ო, რუსეთო, ჩემო დედა სამშობლოვ! შენ ისევ ჩემი სიყვარული და ოცნება ხარ. როგორ შემემლო შენი დავიწყება! შენ ისევ ჩემი სიყვარული და ოცნება ხარ... მე შენი უხარმაზარი სხეულის ნაწილი ვარ“ (პაპუაშვილი 2015: 68).

მართალია, ამ ეპიზოდით მწერალი მხოლოდ ერთი კონკრეტული პიროვნების პატრიოტულ ემოციას გამოხატავს, მაგრამ ნაწარმოებიდან ისიც თვალნათლივ ჩანს, რუსი ემიგრანტი ამ თვალსაზრისით გამონაკლისი სულაც რომ არ არის და ეს ემოცია იმავდროულად მშობლიურ ფესვებს იძულებით მოწყვეტილი ყველა პიროვნების პატრიოტულ გრძნობებსაც და დაუცხრომელ ნოსტალგიასაც რომ წარმოაჩენს განზოგადებული ფორმით.

დამოწმებანი:

- დაუშვილი, რ. *ქართული ემიგრაცია ამერიკაში*. თბ., 2014.
პაპუაშვილი, ა. (ნებლო ს.). „წმინდა მიწა“. *ჟურნ. ლიტერატურული პალიტრა*, თბ., 2015, №3.
ჟურნ. *ცნობის ფურცელი*. ნიუ-იორკი, 1951, №4; 1954, №6.
შარაძე, გ. *უცხოეთის ცის ქვეშ. წიგნი მესამე*. თბ., 1993.

Avtandil Nikoleishvili

Professor, Akaki Tsereteli State University

**Alexander Papuashvili (Sandro Neblo) _
Return to Homeland with “The Sacred Earth”**

Abstract

Unfortunately, biographical data on the famous Georgian emigrant writer Alexander Papuashvili commonly known as Sandro Neblo, who lived in America in the first half of the XX century, are very scarce. He wrote fiction in English and was quite a popular author. Among the works by A. Papuashvili only one long story "The Sacred Earth" has been translated into Georgian so far. Therefore, Georgian readers have a very vague idea about him as a writer. While living in America Alexander Papuashvili published five books of prose works written in English. Apart from these books Papuashvili is the author of letters about Georgian emigrants published in the Georgian emigrant press printed overseas. His letters published in the Georgian magazine 'Mamuli' (Homeland), that was issued in Buenos Aires (Argentina) in 1951-1953, are of note. The most widely known work of A. Papuashvili is a long story "The Sacred Earth" in which the author talks about the tragic life of emigrants.

ოთარ ნიკოლეიშვილი

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ასოცირებული პროფესორი

დავით ჭავჭავაძე – ამერიკაში მოღვაწე ქართველი ოფიცერი

საქართველოს მისი წიაღიდან გამოსული ბევრი ისეთი შვილი ახსოვს, რომელთაც მსოფლიოში ფართოდ გაითქვეს სახელი და დიდი აღიარება მოიპოვეს. სწორედ ერთ-ერთ ასეთ წარმატებულ პიროვნებას წარმოადგენდა ამერიკის შეერთებული შტატების ცენტრალური სადაზვერვო სააგენტოს ოფიცერი დავით ჭავჭავაძე.

დ. ჭავჭავაძის წინაპრები უაღრესად წარჩინებული პიროვნებები იყვნენ. კერძოდ, მისი დიდი ბაბუა გახლდათ რუსეთის არმიის კავალერიის გენერალი ზაქარია გულბათის ძე ჭავჭავაძე (1825–1906). მისი ვაჟი ალექსანდრე (1870–1931) კი რუსეთისა და საქართველოს არმიების გენერალ-მაიორი იყო, რომელიც 1931 წელს კონტრევოლუციური მოღვაწეობის ბრალდებით დახვრიტა საბჭოთა ხელისუფლებამ.

რაც შეეხება დავითის მამას – პავლე ჭავჭავაძეს (1899–1971), იგი თავისი დროისათვის ცნობილი მწერალი და 1932 წელს ნიუ-იორკის ქართული სათვისტომოს ერთ-ერთი დამაარსებელი გახლდათ. ხსენებული სათვისტომოს შექმნასთან დაკავშირებით გამართულ წვეულებაზე სუფრას თავადი დავით (უჩა) დადიანი (1875–1932) უძღვებოდა, პავლე ჭავჭავაძე კი, ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ერთ-ერთ გამორჩეულ მოღვაწე გიორგი მაჩაბელთან (1885–1935) ერთად, თამადის თანაშემწე ყოფილა. ნადიმი 12 საათს გაგრძელებულა – დღის 3 საათიდან ღამის 3 საათამდე.

წარჩინებულთა ოჯახის წარმომადგენელი, კერძოდ კი რუსეთის საიმპერატორო ოჯახის წევრი, იყო დავით ჭავჭავაძის დედა ნინა რომანოვაც (1901–1974). იგი იყო დიდი მთავრის – გიორგი მიხეილის ძის (1863–1919) შვილი, ასევე დიდი მთავრის – მიხეილ ნიკოლოზის ძის (1832– 1909) შვილიშვილი და თავად იმპერატორ ნიკოლოზ პირველის (1825–1855) შვილთაშვილი.

რაც შეეხება ნინა რომანოვას დედას, იგი საბერძნეთის მეფის – გეორგიოს პირველის (1863–1913) შვილი გახლდათ. თავად ნინა რომანოვა კი პეტერბურგში დაიბადა მიხაილოვსკოეს სასახლეში. მან 1914 წელს, პირველი მსოფლიო ომის დაწყებამდე, დატოვა სამშობლო და ცხოვრება ჯერ დიდ ბრიტანეთში, 1927 წლიდან კი ამერიკის შეერთებულ შტატებში განაგრძო. პავლე ჭავჭავაძემ და ნინა რომანოვამ 1922 წლის 3 სექტემბერს იქორწინეს ლონდონში.

დავით ჭავჭავაძე დაიბადა 1924 წლის 20 მაისს ლონდონში. როგორც ითქვა, მისი ოჯახი 1927 წელს ამერიკის შეერთებულ შტატებში გადასახლდა, სადაც ჯერ ნიუ-იორკში დამკვიდრდნენ, 1939 წლიდან კი მასაჩუსეტისის შტატის პატარა ქალაქ უელფლიტში (Wellfleet, Massachusetts), სადაც დავითს ახლო ურთიერთობა დაუმყარებია ინტელექტუალური წრის ისეთ წარმომადგენლებთან, როგორებიც იყვნენ: ცნობილი ამერიკელი მწერლები ედმუნდ უილსონი (Edmund Wilson – 1895–1972) და ჯონ დოს პასოსი (John Dos Passos – 1896–1970) (<http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/11219248/Prince-David-Chavchavadze-obituary.html>).

როგორც ინტერნეტში მოპოვებული საარქივო დოკუმენტიდან ჩანს, 1941 წელს დავითმან სწავლა დაიწყო ამერიკის შეერთებული შტატების ქალაქ ანდოვერის (მასაჩუსეტისის შტატი) ფილიფსის აკადემიაში (Phillips Academy Andover). 1942 წელს კი სწავლა განაგრძო იელის უნივერსიტეტში (Yale University) (<http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/11219248/Prince-David-Chavchavadze-obituary.html>).

თუმცა, არც იქ მოუხდა მას სწავლის უწყვეტად დასრულება, რადგან 1943 წელს, პირველი კურსის დახურვის შემდეგ, ჯარში გაიწვიეს. ხსენებული სასწავლებლის საბოლოოდ დასრულება დავითმა 1950 წელს მოახერხა (<http://www.independent.co.uk/news/people/prince-david-chavchavadze-descendant-of-czar-nicholas-who-became-a-cia-officer-recruiting-and-interrogating-cold-war-russian-agents-9878127.html>).

დავით ჭავჭავაძის სამხედრო კარიერა, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, 1943 წლიდან იწყება. იგი თავდაპირველად ამერიკის შეერთებული შტატების ჯარის იმ შენაერთში მუშაობდა კავშირგაბმულობის ოფიცრად, რომელიც ალასკაზე იყო ბაზირებული. აქ ყოფნის პერიოდში დავითს რუს სამხედროებთანაც იმდენად ახლო მეგობრული ურთიერთობა დაუმყარებია, რომ ისინი მას თურმე „ამხანაგ პრინცსაც“ კი (Comrade Prince) ეძახდნენ(http://www.washingtonpost.com/local/obituaries/david-chavchavadze-cia-spy-with-russian-royal-roots-dies-at-90/2014/11/08/ddd65f86-5ec6-11e4-9f3a-7e28799e0549_story.html).

როგორც რუსულის კარგად მცოდნე, დ. ჭავჭავაძე მალევე გადაიყვანეს მერილენდის შტატში არსებულ სამხედრო ბაზა კემპ რიჩიზე (Camp Ritchie), სამხედრო დაზვერვის დეპარტამენტში კვალიფიკაციის ამღლების მიზნით. აღნიშნულ ადგილზე საქმისადმი გამოჩენილი ერთგულებისა და თავდადების გამო მას შტაბის სერჟანტის წოდება მიანიჭეს. ამის შემდეგ იგი ისევ ალასკაზე გადაიყვანეს ისეთ სამუშაოზე, რომელიც რუსული ენის კარგად ცოდნას მოითხოვდა. თუმცა იმის გამო, რომ ხსენებული პოზიციის დასაკავებლად სამხედრო წოდების ქონაც იყო აუცილებელი, რაც დ. ჭავჭავაძეს იმხანად არ ჰქონდა, მის ადგილზე კირილ შიშმარევი (Kyrill F. de Shishmareff – 1907–1975) დანიშნეს.

ხსენებული პიროვნება ძალზე ცნობილი სამხედრო მოღვაწე იყო, რომელიც გარდაცვალებამდე ცოტა ხნით ადრე წმინდა იო-

ანე იერუსალიმელის მალტის ორდენით (The Sovereign Order of Saint John of Jerusalem) იქნა დაჯილდოვებული და მიენიჭა ლეიტენანტ გრანდ მასტერის (Lieutenant Grand Master) წოდება (<http://web.archive.org/web/20120320072051/http://www.sosjmalta.org/content.php?ID=9>).

მაგრამ სულ მალევე გაირკვა, რომ მიუხედავად სამხედრო საქმეში ასეთი დიდი მიღწევებისა, შიშმარევმა რუსული ენა არ იცოდა, რის გამოც იგი დაკავებული თანამდებობიდან გაათავისუფლეს, მის ადგილზე კი კვლავაც დ. ჭავჭავაძე დანიშნეს. 1944 წლის 24 ივლისს მას ჯერ უმცროსი ლეიტენანტის წოდება მიანიჭეს, არასრული ერთი წლის შემდეგ კი უფროსი ლეიტენანტობა უბოძეს (<http://achp.si.edu/chavchavadze/moderndavid.html>).

1943–1946 წლებში დ. ჭავჭავაძე მუშაობდა აშშ-ში საბჭოთა კავშირის საგანგებო და სრულუფლებიანი ელჩის – ანდრეი გრომიკოს (1909–1989) თარჯიმნად, რაც უდავოდ წარმოადგენდა მისადმი უდიდესი ნდობის გამოცხადებას ორივე ქვეყნის მხრიდან.

დავითის მიერ რუსული ენის საფუძვლიანად და სიღრმისეულად შესწავლის საქმეში გადამწყვეტი როლი ითამაშა მისი მშობლების მიერ ბავშვის აღზრდაში დამხმარედ აყვანილმა რუსმა ქალბატონმა ვერა ნაგოვსკიმ (Vera Nagovsky). ხსენებული პიროვნება, როგორც 1930 წლით დათარიღებული აშშ-ს აღწერის დოკუმენტით დასტურდება, 1894 წელს დაბადებულია რუსეთის იმპერიაში. შეერთებულ შტატებში საცხოვრებლად იგი 1927 წელს გადასულა (<https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:X42K-PJ5>).

ვერა ნაგოვსკიმ ცამეტი წელი გაატარა ჭავჭავაძეების ოჯახში, რა დროსაც მან დავითს არა მარტო რუსული ენა შეასწავლა საფუძვლიანად, არამედ რუსული ცხოვრების წეს-ჩვეულებანიც.

მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ დ. ჭავჭავაძემ კვლავ განაგრძო თარჯიმნად მუშაობა. იგი ამჯერად ამერიკის ჯარის სარდლობაში ბერლინში გაგზავნა, სადაც მონაწილეობა მიიღო ამერიკელი,

ბრიტანელი, ფრანგი და საბჭოთა პოლიტიკოსების მიერ გამართულ ისეთ შეხვედრებში, სადაც ომისშემდგომი გერმანიისა და საერთაშორისო წესრიგის პრობლემატური საკითხები განიხილებოდა (<http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/11219248/Prince-David-Chavchavadze-obituary.html>).

მხოლოდ ამის შემდეგ, 1950 წელს, შეძლო დავითმა იელის უნივერსიტეტის საბოლოოდ დასრულება.

იმავე 1950 წელს იწყება დავით ჭავჭავაძის მოღვაწეობა ცენტრალურ სადაზვერვო სააგენტოში (CIA), რაც ოცდახუთი წლის განმავლობაში გაგრძელდა. აი, როგორ იხსენებს დავითი მისი ცხოვრების ამ უმნიშვნელოვანეს მოვლენას 1989 წელს გამოცემულ თავის მემუარული ხასიათის წიგნში „გვირგვინები და შინელები სანგრებში: რუსი ბატონიშვილი ცენტრალურ სადაზვერვო სამმართველოში“ (“Crowns and Trenchcoats: A Russian Prince in the CIA”):

„ავვისტოს ბოლოს ტელეგრამა მომივიდა. „გთხოვთ, 1950 წლის 5 სექტემბერს ანგარიში წარუდგინოთ ვაშინგტონს.“ ამგვარად დაიწყო ჩემი ოცდახუთწლიანი კარიერა ცენტრალურ სადაზვერვო სააგენტოში და მე გავხდი რომანოვთაგან პირველი და ერთადერთი, რომელიც ბოლშევიკების რეჟიმის წინააღმდეგ იმუშავებდა“ (<http://achp.si.edu/chavchavadze/moderndavid.html>).

რაც შეეხება მისთვის სამსახურებრივად დაკისრებულ მოვალეობას, მას დ. ჭავჭავაძე თავის მემუარებში შემდეგნაირად აღწერს: „საქმეთმწარმოებლის (Case Officer) საქმიანობა დაუსრულებლად გრძელდებოდა, აგენტთან (ან ინფორმატორთან) შეხვედრის შემდეგ მე უნდა დამეწერა ანგარიში ყოველივე ზემოთქმულის თაობაზე. მათ შორის, შეხვედრის დროის, ადგილისა და მომავალი შეკრების შესახებ; ასევე აგენტის მორალური და ოჯახური მდგომარეობის თაობაზე. აგრეთვე იმის შესაძლებლობებზე, რამდენად შემიძლო ახალი ინფორმაციის მოპოვება, უსაფ-

რობობის სფეროში არსებული რეალური თუ პოტენციური სიძნელეების დაძლევა და ა. შ.“ (<http://www.independent.co.uk/news/people/prince-david-chavchavadze-descendant-of-czar-nicholas-who-became-a-cia-officer-recruiting-and-interrogating-cold-war-russian-agents-9878127.html>).

აქვე, სამწუხაროდ, ისიც აუცილებლად უნდა აღინიშნოს, რომ დავითი თავს უფრო რუსული სამყაროს ნაწილად მიიჩნევდა და მისი ისტორიული სამშობლოს – საქართველოს შესახებ ნაკლებად ამახვილებდა ყურადღებას. ამის ნათელ მაგალითს თუნდაც ზემოთ ნახსენები მისი მემუარული წიგნის სათაურიც წარმოადგენს, სადაც იგი თავის თავს „რუს ბატონიშვილად“ მოიხსენიებს. ასევე უცნაური და რამდენადმე მიუღებელია ისიც, რომ მისი ძალზე ღირსეული ქართული საგვარეულო წარმომავლობის მიუხედავად, დავითი თავის თავს რომანოვად მოიხსენიებს და არა ქართველად.

დავით ჭავჭავაძის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის შესახებ საუბრის დროს რამდენიმე სიტყვა სტალინის ქალიშვილთან – სვეტლანა ალილუევასთან მისი ურთიერთობის შესახებაც უნდა ითქვას. აი, რას წერს დავითი თავის მემუარებში ამასთან დაკავშირებით:

„1967 წელს, როდესაც საბჭოთა დიქტატორის – სტალინის ქალიშვილმა სვეტლანა ალილუევამ აშშ-ში ცხოვრების უფლება მიიღო, მე და ის დავმეგობრდით. თვეების განმავლობაში, როცა კი ვნახულობდი, ან ვეხმიანებოდი მას, სვეტლანას ერთი საქებარი სიტყვაც კი არ უთქვამს სტალინის შესახებ“.

ერთხელ სვეტლანამ დავითს, როგორც რუსული სიმღერების მოყვარულსა და უბადლო შემსრულებელს, თურმე თხოვა, გიტარის თანხლებით ემღერა მასთან. „იგი მთხოვდა კიდევ და კიდევ მემღერა, – იხსენებს დავითი, – ვიდრე თითქმის მთლიანად არ ამოვწურე ჩემი რეპერტუარი რევოლუციამდელი ჟანრის სიმღე-

რებისა. ამის შემდეგ სვეტლანამ ხელზე მაკოცა. არც ერთ ქალს მანამდე ჩემთვის ხელზე არ ეკოცნა. იმ საღამოს მისი სიტყვებიდან ვიგრძენი, რომ ეს იყო მობოდიშება იმისთვის, რაც მამამისმა და მისმა გარემოცვამ ჩაიდინეს ჩვენი და რუსეთის წინააღმდეგ“ (<http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/11219248/Prince-David-Chavchavadze-obituary.html>).

დ. ჭავჭავაძემ ცენტრალურ სადაზვერვო სააგენტოში აქტიური მოღვაწეობა 1974 წელს დაასრულა. თუმცა, მისი ავტორიტეტიდან და დამსახურებიდან გამომდინარე, მას ნება დართეს, მისი ინტერესების გათვალისწინებით გაფორმებული კონტრაქტორის საფუძველზე კვლავაც გაეგრძელებინა მუშაობა ხსენებულ სააგენტოში. დავითის თქმით, „ეს ნიშნავდა, რომ მე კვლავ საჭირო ვიყავი, ხელფასს ნამუშევარი დღეების მიხედვით მივიღებდი და ასევე უფლებას ვიტოვებდი, დავთანხმებოდი, ან უარი მეთქვა კონკრეტულად რომელიმე სამუშაოს შესრულებაზე. ეს მართლაც დიდებული რამ იყო!“ (<http://achp.si.edu/chavchavadze/moderndavid.html>)

პენსიაზე გასვლის შემდეგ, 1974 წელს, დ. ჭავჭავაძემ პირველად იმოგზაურა რუსეთში და მოინახულა ის ადგილები, სადაც ემიგრაციაში წასვლამდე მისი ოჯახი ცხოვრობდა. საბჭოთა კავშირში მან მეორედაც იმოგზაურა 1977 წელს. როგორც ლონდონში გამომავალ გაზეთ „ტელეგრაფში“ ამ მოგზაურობასთან დაკავშირებით გამოქვეყნებული წერილიდან ვგებულობთ, ამ მოგზაურობის დროს მას საქართველოშიც მოუხერხებია ჩამოსვლა ქალიშვილთან – მარიასთან ერთად და თავისი წინაპრების კარ-მიდამოც მოუხანახულებია წინანდალში.

კერძოდ, აი, რა ინფორმაციას გვაწვდის გაზეთი ამასთან დაკავშირებით: დავით ჭავჭავაძე „ეწვია წინაპრების სახლს წინანდალში, სადაც ახლა მუზეუმი გახსნილი. მისი ერთ-ერთი წინაპარი იყო XIX საუკუნის სახელგანთქმული პოეტი ალექსანდრე

ჭავჭავაძე (1786–1846 – ო. ნ.)“ (<http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/11219248/Prince-David-Chavchavadze-obituary.html>).

ამ მოგზაურობამ დავითზე იმდენად დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა, რომ ეს ამბავი მან თავის მემუარებში ცალკე ეპიზოდად შეიტანა. ნათქვამის დასტურად, დავიმოწმებ შესაბამის ფრაგმენტს ხსენებული ეპიზოდიდან:

„დამეუფლა შეგრძნება, რომ ისეთ ადგილას ვიყავი, სადაც ჩემი გვარი ასოების არეულ-დარეულ და ძნელად წარმოსათქმელ კომბინაციას კი არ წარმოადგენდა, არამედ ყველა მცნობდა... გამორჩეული ქართული სტუმართმოყვარეობა, რომლის შესახებაც გადმოცემით ვიცოდი, ყველგან იგრძნობოდა. სულ რამდენიმე ქართული სიტყვა ვიცი და მხოლოდ იმის თქმას ვახერხებდი, რომ ამერიკიდან ჩამოსული ქართველი ვიყავი... ისინი მაშინვე გვარს მეკითხებოდნენ. ეფექტი კი გასაოცარი გახლდათ. ტაქსის მძღოლები, რომლებიც სულ თავიანთ მცირე შემოსავალზე ჩიოდნენ, ჩემგან ერთ კაპიკსაც არ იღებდნენ, ფულს არც რესტორნები გვახდევინებდნენ... ერთმა ქალმა ხელზე ორჯერ მაკოცა, როდესაც გაიგო, რომ ალექსანდრე ჭავჭავაძის შთამომავალი ვიყავი...

ნება დამრთეს, ალექსანდრეს საწერ მაგიდასთან დავმჯდარიყავი, რომელიც სტუმრებისაგან თოკით იყო გამოყოფილი; ეს დიდი პატივია, მითხრეს მათ... იქ გარსევანის დიდ პორტრეტთან ერთად ჭავჭავაძეთა ოჯახის გენეალოგიაც იყო წარმოდგენილი, რომელიც მამაჩემით მთავრდებოდა. ჩემთვის ყველაზე უფრო დიდი სიურპრიზი იყო იქ გამოფენილი მამაჩემის პორტრეტი და მისი ორი წიგნი; გამახსენდა მამაჩემის ნათქვამი, რომ მან წინანდლის კოლმეურნეობის თავმჯდომარისაგან ქართულად დაწერილი შეტყობინება მიიღო, რომლითაც იგი საოჯახო ფოტოების გამოგზავნას ითხოვდა. მამას ჩემი ფოტო არ გაუგზავნია, რადგან მიიჩნია, რომ ეს „კგბ“-ს ფანდი იყო ჩემი ფოტოს ხელში ჩასაგდებად. წერილი ამ სიტყვებით მთავრდებოდა: „ყველას გვჯერა, რომ

ერთ დღეს თქვენს წინანდალს თქვენც ეწვევით...“ (<http://achp.si.edu/chavchavadze/moderndavid.html>).

პენსიაზე გასვლის შემდეგ დ. ჭავჭავაძე აქტიურ ლიტერატურულ, მთარგმნელობით და სასწავლო-აკადემიურ მოღვაწეობას შეუდგა. კერძოდ, გარდა ზემოთ არაერთხელ დამოწმებული მემუარული ხასიათის წიგნისა „გვირგვინები და შინელები სანგრებში: რუსი ბატონიშვილი ცენტრალურ სადაზვერვო სამმართველოში“ (1989 წ.), მას შემდეგი წიგნებიც აქვს გამოცემული: *ვლასოვის მოძრაობა: გერმანელების მხარეზე მებრძოლი საბჭოთა მოქალაქეები – 1941-1945 (The Vlassov Movement: Soviet Citizens Who Served on the German Side, 1941-1945, 1950)* და *დიდი ჰერცოგები (The Grand Dukes, 1989)*. რაც შეეხება სასწავლო-აკადემიურ მოღვაწეობას, დავითი ლექციებს კითხულობდა ჯორჯ ვაშინგტონის (George Washington University, Washington DC) და ჯორჯ მეისონის უნივერსიტეტებში (George Mason University, Fairfax, Virginia).

რაც შეეხება დ. ჭავჭავაძის ოჯახურ მდგომარეობას, იგი სამჯერ იყო დაქორწინებული. მან პირველად 1952 წლის 13 სექტემბერს იქორწინა ჰელენ ჰასტედზე (Helen Husted – დაიბადა 1933 წელს ნიუ-იორკში). ჰელენთან დაკავშირებით აქ მეტად მნიშვნელოვანი ერთი ფაქტიც მინდა აღვნიშნო: გარდა იმისა, რომ მან ბრწყინვალედ იცოდა რუსული ენა, მას დისერტაციაც ჰქონია დაცული ქართული ანბანის შესახებ. აღნიშნული ქორწინებიდან დავითსა და ჰელენს ორი შვილი ეყოლათ – მარია (დაიბადა 1953 წლის 28 აგვისტოს ვაშინგტონში) და ალექსანდრა (დაიბადა 1954 წლის 24 დეკემბერს დასავლეთ ბერლინში, გერმანიაში). მიუხედავად ამისა, მათი ქორწინება ხანმოკლე აღმოჩნდა და ისინი 1959 წელს განქორწინდნენ (<http://www.thepeerage.com/p6400.htm>).

მეორედ დავითმა იუდიტ კლიპინგერზე (Judith Clippinger – 1929-1997) იქორწინა 1959 წლის 28 დეკემბერს. დავითს მასთანაც

ორი შვილი შეეძინა – კატერინი (დაიბადა 1960 წლის 29 დეკემბერს ვაშინგტონში) და მაიკლი (დაიბადა 1966 წლის 24 დეკემბერს ვაშინგტონში). პირველი ქორწინების მსგავსად, 1970 წელს მათი ქორწინებაც გაყრით დასრულდა (<http://fr.rodovid.org/wk/Personne> : 129042).

საინტერესო ფაქტს იხსენებს დ. ჭავჭავაძე თავის მემუარებში ვაჟის – მაიკლის დაბადებასთან დაკავშირებით: „როდესაც დედაჩემმა ჩემი ვაჟის დაბადების შესახებ შეიტყო, ტელეფონში სინარულისაგან შესძახა: „ვაშა, დინასტია გადარჩა!“ (http://www.washingtonpost.com/local/obituaries/david-chavchavadze-cia-spy-with-russian-royal-roots-dies-at-90/2014/11/08/ddd65f86-5ec6-11e4-9f3a-7e28799e0549_story.html)

დ. ჭავჭავაძემ მესამედ 1979 წელს იქორწინა ეუჯინი დე სმიტზე (Eugenie de Smitt. დაიბადა 1939 წელს ნიუ-იორკში). მიუხედავად იმისა, რომ მასთან დავითს შვილი აღარ შესძენია, ეს ქორწინება მისი სიცოცხლის ბოლომდე გაგრძელდა.

დავით ჭავჭავაძე 2014 წლის 5 ოქტომბერს, 90 წლის ასაკში, თირკმლის უკმარისობით გარდაიცვალა. სიცოცხლის ბოლო წლები მან გაატარა ვაშინგტონში, სადაც ძალზე ხშირად სტუმრობდნენ რუსეთიდან ემიგრირებულები და დისიდენტები (http://www.washingtonpost.com/local/obituaries/david-chavchavadze-cia-spy-with-russian-royal-roots-dies-at-90/2014/11/08/ddd65f86-5ec6-11e4-9f3a-7e28799e0549_story.html).

ასეთია უმთავრესი შტრიხები მთელი თავისი სიცოცხლის განმავლობაში უცხოეთში ნაცხოვრები ჩვენი თანამემამულის მოღვაწეობისა. სამწუხაროდ, მიუხედავად იმისა, რომ მას, როგორც ამერიკის შეერთებული შტატების სამსახურში აქტიურად მდგარ პიროვნებას, საგულისხმო დამსახურება მიუძღვის ამ ქვეყნის წინაშე, იგი მშობლიურ ქართულ ფესვებსა და ცნობიერებას იმდენად აღმოჩნდა მოწყვეტილი, რომ საკუთრივ მისი ისტორიული

სამშობლოსადმი არსებითად ფასეული და მნიშვნელოვანი ფაქტობრივად არაფერი გაუკეთებია.

საბედნიეროდ, მის მიერ ნებსით თუ უნებლიედ დაშვებული ამ შეცდომისა თუ უნებური დანაშაულის ერთგვარად გამოსწორებას დღეს მისი შვილი – მარიამი აპირებს, რომელიც 1994 წელს დაარსებული საქველმოქმედო ორგანიზაციის – „საქართველოს ამერიკელ მეგობართა ასოციაციის“ აღმასრულებელი დირექტორია და შეძლებისდაგვარად ცდილობს საკუთარი წვლილი შეიტანოს ჩვენი ქვეყნის ეკონომიკური განვითარების საქმეში.

დამოწმებანი:

http://www.washingtonpost.com/local/obituaries/david-chavchavadze-cia-spy-with-russian-royal-roots-dies-at-90/2014/11/08/ddd65f86-5ec6-11e4-9f3a-7e28799e0549_story.html

<http://www.independent.co.uk/news/people/prince-david-chavchavadze-descendant-of-czar-nicholas-who-became-a-cia-officer-recruiting-and-interrogating-cold-war-russian-agents-9878127.html>

<http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/11219248/Prince-David-Chavchavadze-obituary.html>

<http://achp.si.edu/chavchavadze/moderndavid.html>

https://archive.org/stream/catalogueofphill00phil_11/catalogueofphill00phil_11_djvu.txt

<http://web.archive.org/web/20120320072051/http://www.sosjmalta.org/content.php?ID=9>

<https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:X42K-PJ5>

<http://www.thepeerage.com/p6400.htm>

<http://fr.rodovid.org/wk/Personne:129042>

Otar Nikoleishvili

Associate Professor, Akaki Tsereteli State University

Davit Chavchavadze – Georgian Officer Working in USA

Abstract

Many people coming from Georgian roots have gained a great reputation throughout the world. One of such is Central Intelligence Agency (CIA) officer Davit Chavchavadze. His ancestors, both from father and mother's sides were very famous people.

Davit Chavchavadze was born in 1924, May 29 in London. In 1927, his family moved from Great Britain to the USA. In different times Davit was working, in US army as an officer and as a Russian language interpreter for high political and state officials as well as in CIA. When he retired, he became active in literature translations, as well as in academic and education direction.

Davit Chavchavadze died, in 2014 in Washington. Unfortunately, despite the fact that he was dedicated to the USA and played a significant role in this country, he turned out to be so cut off from the native Georgian origin and national awareness that he has done very little or even nothing for his historical homeland.

რუსუდან ნიშნიანიძე

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი

1960-იანი წლების ამერიკა ქართველი მწერლების თვალთ

60-იანი წლებიდან საბჭოთა კავშირის პოლიტიკური ტენდენციები შეიცვალა. შესაძლებელი ხდებოდა უცხოეთთან გარკვეული კავშირების დამყარება, აღდგენაც. ეს ძირეულად განსხვავდებოდა 30-40-იანი წლების სახელმწიფო იდეოლოგიური სტრატეგიისაგან. დრომ, ახალმა ვითარებამ სხვა შესაძლებლობები მოიტანა. ოფიციალური დელეგაციების გაგზავნა, საოჯახო კავშირების აღდგენა, საზღვარგარეთ მყოფი ნათესავების მოძებნა თანდათან დაშვებული ხდებოდა...

სწორედ 60-იან წლებში მოგზაურობის თაობაზე განსხვავებული მოგონებები არსებობს: სხვადასხვა შთაბეჭდილებით, ინტერესებით, შეხვედრებით და „გაბედულებით“ სავსე, ღიმილითაც. იმ დროს, თანაც „პირველი საბჭოთა დელეგაციის“ პირობებში ეს საკმაოდ რთული იქნებოდა, თამამიც... აქვე ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტი ხაზგასმით უნდა აღვნიშნო: არა მარტო მხატვრული ტექსტების შემთხვევაში, არამედ დოკუმენტური პროზის – მოგონებების, ჩანაწერების, შთაბეჭდილებების გაანალიზებისას ძალიან ანგარიშგასაწევი ფაქტორია, თუ რა წერია ხელნაწერებში და შემდგომ რა გამოქვეყნდა. პარტიული ცენზორისათვის რამდენად დასაშვები იქნებოდა სხვა, თანაც „კაპიტალისტური“ ქვეყნით აღტაცება, ამის გაზიარება მსმენელისთვის; და თან ისე წერა, რომ ავტორი მართალი დარჩენილიყო საკუთარ თავთან, მკითხველთანაც... რთულია! საბჭოთა სივრცეშია რთული...

როგორც ვთქვი, დოკუმენტურ პროზას არაერთი საყურადღებო ტექსტი შეემატა. მათ შორის ორ ტექსტს გამოვყოფდი: პოპულარული პროზაიკოსის, აკაკი ბელიაშვილის ამერიკაში პარიზზე გავლით და ცნობილი პოეტის, ირაკლი აბაშიძის ამერიკა თვალის ერთი გადავლებით. თითოეულ მათგანს თავისი „საბჭოთა ისტორია“ გააჩნია. დოკუმენტურ პროზაში ავტორთა პირადი შთაბეჭდილებაა გამჟღავნებული, თუმცა, პოლიტიკორექტულობა და ცენზურისათვის წასაკითხი „გათვალისწინებულია.“ ვფიქრობ, ეს ორი ტექსტი განსხვავდება ერთმანეთისაგან, წარმოდგენილია ამერიკა – მათი თვალით და მწერლური შესაძლებლობებით.

შეერთებული შტატებიდან საქართველოში დაბრუნებული აკაკი ბელიაშვილი თავის მოგონებებში შეეცადა, დიალოგები ზუსტად აღედგინა; ეს არა მხოლოდ სიზუსტისთვის სჭირდებოდა, არამედ იმიტომაც, რომ ქართველი მკითხველისათვის თავს გადახდენილი დეტალურად მოეთხრო. უსათუოდ ისიც უნდა ითქვას, რომ ამ მოგონებების სრული ვერსია წლების განმავლობაში მხოლოდ ხელნაწერის სახით იდო გ. ლეონიძის სახელობის ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმში, აკაკი ბელიაშვილის არქივში (სსლმ – 027244-28 889), სათაურით: *ამერიკაში პარიზზე გავლით*. დაბეჭდვით 1964 წელს დაიბეჭდა მისი თხზულებების II ტომში, ძალიან შემოკლებული და თან სათაურით: „მოგზაურობა ამერიკაში“. პარიზი მთლიანად გამოტოვებულია, თხრობა პირდაპირ გადადის ამერიკაზე. როგორც ჩანს, გამოცემისას „გავლა“ აღარ „მოხერხდა“. აქვე აღვნიშნავ, სულ რამოდენიმე ხნის წინ ლიტერატურის მუზეუმის გამომცემლობამ ჩემი რედაქტორობით გამოსცა ამ ტექსტის სრული და სრულყოფილი ვერსია.

ქართული ინტელექტუალური ემიგრაციის შემოკლებული ისტორიები... იმ ადამიანების თავგადასავალთა ხსენება, დასავიწყებლად რომ ვერ გაუმეტებია; არც შეიძლებოდა. საფრანგეთმა

უამრავი ქართველი მიიღო: პოლიტიკოსები, შემოქმედებითი სფეროს წარმომადგენლები, ჩვეულებრივი მოქალაქეები... მათი თუნდაც „ხსენება“ აქ დარჩენილ რამდენ ადამიანს გაუჩენდა იმედს, რომ მათი ახლობლები ცოცხლები არიან. იმათ ამბავს ხომ ვიღაც უყვება; უამბობს, ერთი შეხედვით, გარკვეულ კონტექსტშიც კი, მაგრამ გვარ-სახელით, კონკრეტულად მოიხსენიებს: მიხეილ ჩუბინიძე, ვანო მშვენიერაძე, გოგი ნოზაძე, ნასყიდაშვილი... ზოგადადაც, ჭიათურლები...

ამჯერად კი კონკრეტულად – ამერიკაში...

1920 წელს საქართველოში გამოიცა გიორგი გამყრელიძის ლექსების წიგნი *შემოდგომის ჭიანურები*, 1922 წელს – *დალურსმული ხელები*. ამ წიგნს ყდაზე აწერია: „გრიგოლ ზოდელი.“ ამ ფსევდონიმით იბეჭდებოდა ქართველ სიმბოლისტთა ჟურნალში *მეოცნებე ნიამორები* და იმჟამად გამოცემული კრებულიც ფსევდონიმით გამოაქვეყნა. 1932 წელს პარიზში ქართულ ენაზე გამოდის ასევე პოეტური კრებული *ლურჯი მონოკლი*. 1960 წელს უკვე არა მხოლოდ სხვა სახელმწიფოში, არამედ სხვა კონტინენტზე, სანტიაგო დე ჩილეში დაისტამბა გვიანი რთველი, ხოლო 1963 წელს ვაშინგტონში ქართულ ენაზე გამოიცა წიგნი სათაურით: *ლექსები, მოთხრობები და ნარკვევები ფრინველებზე*, სადაც ორიგინალურ ლექსებთან ერთად, არაერთი გამოჩენილი პოეტის (ედგარ ალან პო, ჯოისე კილმერი, ლუის უნტერმაიერი, რობერტ ფროსტი, კარლ სანდბერგი, პოლ ვერლენი, არტურ რემბო, შარლ ბოდლერი, ჰუგო ფონ ჰოფმანსტალი, რაინერ მარია რილკე, ჰაინრიხ ჰაინე, იოჰან ვოლფგანგ გოეთე, ფრიდრიხ შილერი...) ლექსების თარგმანი დაბეჭდა.

გიორგი გამყრელიძემ საქართველო მეოცე საუკუნის 20-იან წლებში დატოვა. ჯერ ცხოვრობდა ევროპაში, ხოლო 40-იან წლებიდან ამერიკის შეერთებულ შტატებში გადავიდა. გარდაცვალებამდე რამდენიმე წლით ადრე (1972) დაბრუნდა ევროპაში,

კერძოდ, გერმანიაში. 1975 წელს გარდაიცვალა ქალაქ მიუნხენში.

„ჩემი ბავშვობის მეგობარი და ამჟამად ჩემი ცოლის ძმა“, – დააკონკრეტებს ამ მოგონებებში აკაკი ბელიაშვილი და მოსასმენად განაწყობს მკითხველს. მოგვიანებით საუბარს დეტალურად აღიდგენს: როგორ აიღებს ტელეფონის ყურმილს და ღამის 10 საათზე დაურეკავს; დაურეკავს და ქართულად იკითხავს:

„ – ალლო, გრიგოლი ხარ?

– თქვენ ვინ ბრძანდებით? – მესმის ქართულის გაგონებით გაცეებული ხმა გრიგოლისა.

– მე ვარ აკაკი ბელიაშვილი, შენი სიძე“ (ბელიაშვილი 2016: 34).

გახარებულმა გიორგიმ სასწრაფოდ დაპატიჟა ჩამოსული. ცნობილია, გიორგი გამყრელიძე 1923 წელს სასწავლებლად წავიდა გერმანიაში. ოჯახს ჰქონდა ამის შესაძლებლობა.

„მას შემდეგ იგი აღარ მინახავს,“ – წლების შემდეგ, ახლა-ღა დააზუსტებს. დიდი დრო გასულა. მაშინ მხოლოდ ოცი წლის ყმაწვილები იყვნენ, „მეოცნებენი და პოეტურად უსაქმურნი.“ წესიერი მწერალია აკაკი ბელიაშვილი, იცის, 60-იან წლებში ეგებ, აღარც ხსომებოდა მკითხველს 20-იან წლებში საქართველოში გამოცემული კრებულები, აღარც მისი ავტორი; არც ასე იოლი იქნებოდა ემიგრანტი პოეტის ხსენება და მისი გვარის სააზროვნო სივრცეში ისევ ჩართვა. ამიტომაც დაასახელა მის მიერ გამოცემული პოეტური კრებული, და ისიც თქვა, რომ „ამ პატარა წიგნაკმა მაშინდელი ლიტერატურული წრეების ყურადღებაც მიიპყრო.“ მერე „წავიდა ეს ბიჭი უცხოეთში და ჩარჩა იქ. კარგა ხანს გერმანიაში ცხოვრობდა, შემდეგ პრალაში, პარიზში და ბოლოს ამერიკაში ამოჰყო თავი“ (ბელიაშვილი 2016: 52).

როგორც ირკვევა, ხანდახან წერილების გაგზავნა და პასუხების მიღებაც ხერხდებოდა, რამდენადაც ამის შესაძლებლობას რეალობა იძლეოდა. ასე რომ, ერთმანეთის შესახებ არსებითი მაინც იცოდნენ.

ამდენი ხნის უნახავებმა სასტუმროს ვესტიბულში იცნეს ერთმანეთი – უცნაურად კი იცნეს:

„გუმანით მივხვდი, შენ უნდა ყოფილიყავ,“ – ეს გამყრელიძის ვარაუდია.

„ვუცქერი და ვხედავ, თითქო ჩემი სიდედრი გაცოცხლებულიყოს, ისე საოცრად ჰგავს სახით დედამისს,“ – ეს აკაკი ბელიაშვილის.

გადაეხვივნენ, დასხდნენ. ოჯახის წევრებისა და ნაცნობების მოკითხვით გააგრძელეს... რას წარმოიდგენდნენ, თითქმის ორმოცი წლის შემდეგ ვაშინგტონში რომ შეხვდებოდნენ ერთმანეთს. გიორგი ახალი ნაავადმყოფარი იყო, ურთულესი ოპერაცია ჰქონდა გადატანილი და ისე ველარ იყო – ვერც ჯანმრთელობით და ველარც მატერიალურად:

„ურთულესი ოპერაცია გამიკეთეს და მთელი ჩემი ქონება, რაც კი გამაჩნდა: სახლი, კარი (დალასში ვცხოვრობდი, იქ საკუთარი პატარა სახლი მქონდა) ყველაფერი ექიმებმა შეიწირეს...“ (ბელიაშვილი 2016: 61).

რასაკვირველია, სიტყვა პოეზიაზეც ჩამოვარდა. ბელიაშვილმა ბევრი რამ არ იცოდა, ვერც ეცოდინებოდა.

„– ლექსებს აღარ სწერ?“

აღმოჩნდა, რომ სანტიაგოში მცხოვრებ ვიკტორ ნოზამეს დაუკითხავად გამოუცია მისი ლექსების კრებული. გიორგი, რასაკვირველია, ნასიამოვნები იყო მომხდარი ფაქტით, მაგრამ შენიშვნაც ჰქონდა.

შეხვედრისას კიდევ ორი შეკითხვა დაისვა, უცნაური. უცნაური შორიდან, თორემ იქ ძალიან ბუნებრივ კონტექსტში გაჩენილი. ისეთი, ერთმანეთს რომ ავსებენ როგორც ტკივილით, ასევე ღიმილითაც:

პირველი: „სამშობლო არ გენატრება?“

მეორე: „არ გენატრება ჩვენებური ციცქა?“

ორი ქართველი მეგობარი, თმაშვერცხლილები... პასუხი თითქოს ერთ კითხვას – საქართველოში ჩამოსვლას გაეცემა, მაგრამ „მეორისთვის“ იგულისხმება: „ნუღარ იტყვი.“ თუმცა იქვე სამომავლო სურვილი და შიშიც გულწრფელად გამჟღავნდება:

„თუ ოდნავ დავდექი ფეხზე, უნდა დავბრუნდე ჩემს ქვეყანაში. ხელცარიელს მიჭირს დაბრუნება. მეშინია, ვაითუ, ვერ შევეგუო ამ სიბერის დროს თქვენი ყოფა-ცხოვრების თავისებურებას და გამიჭირდეს“ (ბელიაშვილი 2016: 76).

და მაინც: „ნუღარ იტყვი.“ როგორ გავიგოთ – ნუღარ გაიმეორებ, თუ სიტყვები არ გეყოფა იმის გამოსახატავად, როგორ?... მართალია, ბევრად ადრე, კერძოდ, 1930 წელს დაიწერა გიორგი გამყრელიძის ეს ლექსი („მოგზაურობა ბნელი ღამით“), მაგრამ ამ კონტექსტში მაინც მინდა გავიხსენო:

ღამეა ბნელი

და ნორდოსტის მძაფრი სუსხია,

ლეგა ღრუბლები

ბნელი ფრთებით სადღაც მიდიან...

ცას სამკაული

მშვენიერი ჩამოუხსნია

და ლეგენდარულ

გველემაპზე გაუყიდა.

გულში სივრცეა

სარკოფაგის, სული სველია.

ფიქრებს უცნაურს,

უკან მისდევ, როგორც მარხილი.

ჰო, რა სიჩუმე, სიმარტოვე,

რა სიბნელეა!

მე მივალ ჩუმიად...

მოწყენილი... და თავდახრილი“ (გამყრელიძე 1932: 17).

სარკოფაგის ბნელი სიჩუმე არაერთხელ ჩამომდგარა ქართველი ემიგრანტების სულში.

აკაკი ბელიაშვილს გიორგისთან შეხვედრამდე აკი ჯერ დედამისი გაახსენდა, გამომშვიდობებისასაც მშობელმა უნდა დააკავშიროს; თვითონ ხომ დედასამშობლოში ბრუნდება. შეუძლებელია, მშვიდად წაიკითხო ის, რაც გიორგი გამყრელიძესთან დამშვიდობებისას მოხდება; ეს არაა პათეტიკა, ეს რეალობაა – მკაცრი და ტკივილიანი რეალობა. შეუძლებელია, ერთმნიშვნელოვნად მშვიდად წაიკითხო ის, რაც სასტუმროს წინ მოხდება. ეპიზოდი კი ასე დასრულდა: დელეგაციის წევრები ვაშინგტონიდან ლოს-ანჯელესში გასაფრენად ემზადებოდნენ. გასაცილებლად გიორგი გამყრელიძე მეუღლესთან ერთად მივიდა, თან ახლდა ქართულ ემიგრაციაში ასევე ძალიან ცნობილი პიროვნება გივი კობახიძე. ეს უკანასკნელი ვაშინგტონის ბიბლიოთეკაში მუშაობდა და ქართველ მწერალს ქართული წიგნების შესახებ სწორედ მან უამბო. ვესტიბულში ბარგი ჩამოიტანეს და ავტობუსიც ჩამოდგა. აკაკი ბელიაშვილი გამოეშვიდობება ცოლის ძმას და გივი კობახიძესაც:

„ – მშვიდობით, ჩემო გიორგი და თქვენც, პატივცემულო გივი, – ვუთხარი მე მათ. ვაშინგტონი არც ქუთაისია და არც ჭიათურა, რომ ხშირი ჩამოსვლა შემეძლოს და მეღირსება თუ არა კიდევ თქვენთან შეხვედრა, არ ვიცი, მაგრამ ახლა ჯერი თქვენზეა, თუ არ დაკარგავთ სამშობლოს.“

ცოტა გრძელი მონოლოგი კი გამოუვა იმათ დასარწმუნებლად, როგორი აუცილებელია სამშობლოში დაბრუნება, მაგრამ ამაზე მეტად კარგა ხნის უნახავი დის მეუღლისა და იმავდროულად, მისი მეგობრის – აკაკი ბელიაშვილის მიცემული სიტყვა, თუ შეპირება შეაცბუნებს მკითხველს:

„ჩემო გიორგი... აი, ახლა გიცქერი და ჩემს თვალწინ გაცოცხლდა და მიღიმის დედაშენი. მან შენს მოლოდინში დახუჭა თვალები. იგი ჩემი საკუთარი ხელით ჩავასვენე კუბოში, მის ნაც-

ვლად მე მეღირსა შენი ნახვა და როდესაც დავბრუნდები საქართველოში, ავალ მის საფლავზე და ჩავძახებ, აი, დედა, ვინახულე შენი შვილი, ასე რომ ნატრობდი მის დაბრუნებას და ვერ ეღირსეთქი...“ (ბელიაშვილი 2016: 97).

არაერთი მოგონება შეიძლება წაიკითხო, რომელმაც დატოვოს სევდა, სიცარიელე... მკითხველში განსხვავებული ემოცია გააჩინოს, არცთუ იშვიათად, ბანალური სენტემენტალობის განცდაც, მაგრამ აკაკი ბელიაშვილის ტექსტი ერთ-ერთი გამონაკლისია, ისეთი შთამბეჭდავია და მძაფრი:

„გიორგის პატარა ბავშვივით აუტყდა ქვითინი და გარეთ გავარდა. მე გავყევი და დამშვიდება დავუწყე. ის კი გულამომჯდარი ზღუქუნებდა და იმეორებდა:

– დედა... ჩემო დედა...

სამოცი წლის, ხანშიშესული მამაკაცი მიყრდნობოდა ვაშინგტონის მთავარ ქუჩაზე ცაცხვს და მდულარე ცრემლებს აფრქვევდა“ (ბელიაშვილი 2016: 98).

აკაკი ბელიაშვილის არქივში გიორგი გამყრელიძის ერთი ახალგაზრდობისდროინდელი ფოტოა, რომელზეც წლების წინ, გამოგზავნამდე რაღაც საბედისწეროდ წაუწერია: „ძვირფას დედიკოს თავისი დაკარგული შვილი გუგულისაგან“ (გუგულის შინაურობაში ეძახდნენ).

აკაკი ბელიაშვილის მოგონებები არაერთ უცნობ ბიოგრაფიულ ფაქტს აზუსტებს და საინტერესო შტრიხებით ავსებს დოკუმენტურ პროზაში დახატული არაერთი პერსონაჟის სახეს.

ცნობილი ქართველი პოეტის ირაკლი აბაშიძის კალამს მნიშვნელოვანი ლიტერატურული ნაწარმოებები ეკუთვნის; განსაკუთრებით გამორჩეულია ის, როგორც არაერთი საუკეთესო ლირიკული ლექსის ავტორი, თუმცა საინტერესო დოკუმენტური ნაწარმოებებიც აქვს დაწერილი. ასე მაგალითად: პალესტინის

დღიური, ინდოეთის გზებზე, მსგავსი სათაურითაც: ევროპა თვალის ერთი გადავლებით და სხვ.

ამერიკა თვალის ერთი გადავლებით დაიწერა 1960 წელს. ეს იყო კულტურის მუშაკების პირველი საბჭოთა დელეგაციის ვიზიტი შეერთებულ შტატებში. თუკი გავითვალისწინებთ იმჟამინდელ პოლიტიკურ და იდეოლოგიურ ვითარებას, გასათვალისწინებელია ის სიფრთხილე, გაუბედაობა და შეფასების კრიტერიუმებიც, რომელიც ზოგადად არსებობდა და, აქედან გამომდინარე, ძალიან განასხვავებდა ამ პერიოდში დაწერილ სხვადასხვა დოკუმენტური პროზის ნიმუშს.

პირველი საბჭოთა დელეგაციის პირობებში ქართველი მკითხველი, ალბათ, განსაკუთრებული მოლოდინით დაელოდებოდა ამ ნაწარმოების გამოქვეყნებას. ამერიკა – ქვეყანა, რომლის შესახებაც ერთმანეთის გამომრიცხავი უამრავი რამ სმენოდათ... და სინამდვილეში როგორი იყო? საინტერესო იქნებოდა ახალი ცნობები: როგორ ცხოვრობდნენ იქით, ოკეანის გაღმა, რას იცვამდნენ, რითი ინტერესდებოდნენ, მათი საქმელები. აკი აქეთ ნამყოფი მოგზაურები არცთუ იშვიათად საკუთარ მოგონებებს ხაჭაპურის, ქართული ღვინის, გუდის ყველისა და ხინკლის გახსენებით იწყებდნენ.

რას მოუყვებოდა მათ მრავლისმნახველი ქართველი პოეტი, მას რა მოეწონებოდა და რა მოხვდებოდა თვალში, მაგრამ პირველივე წინადადებები ცხადჰყოფდა, რომ მკითხველს დიდი მოლოდინი არ უნდა ჰქონოდა:

„გვინდა მკითხველს დაბეჯითებით ვთხოვოთ: ამ შთაბეჭდილებათა კითხვის დროს კარგად დაიმახსოვროს მისი სათაური: „თვალის ერთი გადავლებით.“ მართლაც, ხომ წარმოუდგენელია, რაღაც ორი-სამი კვირის მოგზაურობის შედეგად დაჯდე და სერიოზულად შეუდგე წერას ამ უზარმაზარი ქვეყნის ცხოვრებასა და ადამიანებზე, მის ნაკლსა თუ მიღწევებზე?

რალა თქმა უნდა, წარმოუდგენელია!“ (აბაშიძე 1977: 456).

დაბეჭდილ ვერსიას „ამერიკა ერთი თვალის გადავლებით“ აშკარად აკლია აბაშიძისეული იუმორი, თხრობის პლასტიკა. ამან განაპირობა, რომ არქივში მისი ხელნაწერი მომეძიებია და მენახა. თუმცა, მკითხველს არ აინტერესებს, რა ეწერა თავდაპირველ ვარიანტში, არც არის ვალდებული ხელნაწერებს ადაროს მის მიერ წაკითხული ტექსტი. მაღაზიაში ნაყიდი თუ ბიბლიოთეკის თაროდან ჩამოდებული წიგნი მას ერთიან წარმოდგენას უქმნის; ამგვარი ჩანართები ნაწარმოებში მაინც მცირეოდენი გამონაკლისია; დასასრულ უნდა ვთქვა, რომ ირაკლი აბაშიძის „ამერიკა თვალის ერთი გადავლებით“ უძრაობის ხანის ერთი ჩვეულებრივი და „ამხანაგი ცენზორისათვის“ სრულად მისაღები საბჭოთა ტექსტია.

დამოწმებანი:

აბაშიძე, ირაკლი. *თხზულებანი ორ ტომად*. ტომი 2. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1977.

ბელიაშვილი, აკაკი. *ამერიკაში პარიზზე გავლით*. თბილისი: ლიტერატურის მუზეუმის გამომცემლობა, 2016.

გამყრელიძე, გიორგი. *ლურჯი მონოკლი*. პარიზი, 1932.

Rusudan Nishnianidze

Professor, Ivane Javakhsishvili Tbilisi State University

1960s America Through the Eyes of Georgian Writers

Abstract

Akaki Beliashevili is a famous Georgian writer, an author of historical and contemporary novels about Georgia. His literary heritage includes numerous short stories, novels and screenplays, also critical essays and articles.

„To America via Paris“ is a documentary novel. Akaki Beliashevili takes readers with him to travel to different cities, to meet with Hollywood stars and visit Disneyland with a childish admiration. Readers meet Georgian amigrant and learn about their stories.

Irakli Abashidze was a Georgian poet, literary scholar and politician. His poems are viewed as classical works of Georgian literature. His poetry was mostly patriotic based on Georgian cultural and religious value. Numerous interesting and important artistic texts for history of Georgian literature belong to well-known Georgian writer Irakli Abashidze's pen. Among them there is one sample of documentary prose: „America at a glance“.

It is the 60s. new tendencies are felt in politics, at least externally. Later this period in culture (writing, cinematography ...) became especially noticeable. „Curtain“ whichever during the whole period of existence of soviet space was excepting any kind of relation with foreign countries, is removed little by little. Despite the fact that some changes in the manuscript, it still is a typical example of „Soviet“ impress.

Tsitsino Dzotsenidze

Doctor of Economics, Akaki Tsereteli State University,

On Some Aspects of American Economic Policy

The economic history of the past hundred years can be divided into three periods, each guided by one of two different economic theories: classical and Keynesian economics.

Before 1930, classical economics was dominant. In the period from 1946 to 1976 classical ideas were replaced by a new theory, Keynesian economics. From 1976 through to 2008 classical economics once more gained the upper hand.

The swing from classical to Keynesian economics (1946 to 1976) and back again to classical ideas (1976 to 2008) was driven by historical events. The rise of capitalist free-market economies in the mid-eighteenth century led to dramatically improved living standards and Scottish economist Adam Smith developed classical economics to explain their remarkable success.

During the Great Depression of the 1930s capitalism failed in a spectacular way as the unemployment rate in the United States climbed to 24 percent. This failure of free markets to deliver prosperity led to a rejection of classical economic theory and the development of an alternative set of ideas to explain what had gone wrong: Keynesian economics.

From the end of World War II through the mid-1970s, most economists were Keynesians. But during the 1970s, Keynesian economics itself came under attack when it failed to explain how high inflation and unemployment could coincide as they did at the end of that decade. Economists retreated to classical ideas, which they reformulated using mathematics. By that time, the Great Depression had been forgotten and faith in free markets was once again the dominant view.

All that changed in 2008 when a financial crisis of epic proportions reminded us that market economies could sometimes go spectacularly wrong. The 2008 recession caused economic theorists once again to rethink their positions. Now, we are likely to enter a new era that draws on ideas from both schools of thought.

Capitalism began in sixteenth-century Europe. It was made possible by a new legal institution, the joint stock company, which allowed many people to pool their resources in large-scale ventures while limiting their liability if the venture failed. The first joint stock company in England was the Muscovy Company, created by royal charter in 1555, although it wasn't until the eighteenth century that capitalism really began to flourish.

Capitalism was accompanied by the rise of political and economic liberalism. Political liberalism is the idea that every adult human being has the right to express his or her opinions freely. Economic liberalism is the idea that the free exchange of goods in markets makes everybody better off.

By the American Revolution in 1776, liberal ideas were in the ascendancy. Political liberalism gave birth to democracy, fostered by the then-radical notion that rulers govern with the consent of the people. Economic liberalism led to our modern system of production whereby individuals are free to buy and sell goods in markets in pursuit of profit.

In 1776, the Scottish philosopher Adam Smith penned *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations* and the science of economics was born. Smith wrote:

It is not from the benevolence of the butcher, the brewer, or the baker, that we expect our dinner, but from their regard to their own self-interest. We address ourselves, not to their humanity but to their self-love, and never talk to them of our own necessities but of their advantages.

Or as Gordon Gekko, the fictional character in Oliver Stone's 1987

movie *Wall Street* put it; “Greed is good.” What is the evidence for this remarkable claim?

Before the advent of capitalism, there was very little improvement in living standards. The lifestyle of the average person in Roman times, two thousand years ago, was not very different from that of a peasant in fifteenth-century England (Maddison: <http://www.ggdcc.net/maddison/>). Although the rulers of Rome lived in relative luxury, as did the kings of England, even the poorest person in an advanced society today enjoys many luxuries that would have been inconceivable to Julius Caesar or Henry VIII.

Since the inception of capitalism in sixteenth-century Europe, income per person has grown at a bit less than 2 percent per year, and as a consequence, the standard of living of the average person has doubled every thirty-five years (Maddison: <http://www.ggdcc.net/maddison/>). The power of compound growth is staggering. By fostering this growth, capitalism has been responsible for pulling more human beings on this planet out of misery than any other known form of social organization.

Yet capitalism is not a monolithic concept. Free exchange cannot happen without a legal system that clearly defines how contracts will be enforced. Ever since the inception of capitalism, a fierce debate has raged between those who favor more or less regulation of free markets.

On the one hand, classical economists believe that more often than not, unregulated markets work well. On the other, Keynesian economists believe that it is the responsibility of the government to intervene in markets to make sure all are employed.

Although capitalism delivers growth, it does not deliver steady growth. Sometimes growth sputters, and when it does, many people lose their jobs at the same time. When growth falls temporarily, we say that the economy is in recession. There have been ten recessions

since World War II and most of them have been relatively mild. But sometimes recessions can be very deep. When this happens, many people begin to question the ability of capitalism to deliver prosperity.

Capitalism developed in a symbiotic relationship with democratic political institutions. When a crisis occurs, democracies evolve new institutions to help combat the crisis. A good example of this is the development of central banks like the Bank of England in the United Kingdom or the Federal Reserve System in the United States. Central banks were created to cope with a series of financial panics, very similar to the current crisis, that occurred during the nineteenth century. In the United States, deep recessions were accompanied by bank failures in 1819, 1837, 1857, 1873, and 1893.

As we saw in 2008, when a nation's financial system fails, it pulls the whole economy down. To help prevent the disastrous effects of financial crises, the English economist Walter Bagehot (pronounced "Ba-jet") wrote a book in 1873 called *Lombard Street* in which he outlined the principles of effective central banking. Bagehot was an early editor of the *Economist* and the son-in-law of its founder, James Wilson. Lombard Street was London's financial center and the nineteenth-century equivalent of Wall Street today. Partly as a result of his seminal ideas, the Federal Reserve System, America's central bank, was created in 1913.

The 1920s was a period of remarkable prosperity in the United States, much like the 1990s and early 2000s. President Calvin Coolidge fiercely defended free markets. During his presidency, from 1923 to 1929, the stock market climbed to remarkable heights and free-market ideas were on the rise.

All of this suddenly came to an end when the stock market fell by 24 percent in two days in October 1929. By 1933, the market had lost 84 percent of its value. Shortly after the stock market crash,

unemployment began to climb. By 1933, 24 percent of the labor force was without a job. The immense human misery of this period gave rise to a deep distrust of capitalism. As the American author John Steinbeck put it in his novel *The Grapes of Wrath*, “Men who have created new fruits in the world cannot create a system whereby their fruits may be eaten. And the failure hangs over the State like a great sorrow . . . and in the eyes of the people there is the failure; and in the eyes of the hungry there is a growing wrath. In the souls of the people the grapes of wrath are filling and growing heavy, growing heavy for the vintage.”

In response to this failure of the free market, the English economist John Maynard Keynes wrote an important and influential book, *The General Theory of Employment Interest and Money*, published in 1936 (Keynes 1936). This book changed the world. Before *The General Theory*, the idea that the government has a responsibility to provide jobs was almost unheard of. After the publication of *The General Theory*, it became widespread. In 1946, Congress passed the Employment Act, which gave government a new responsibility, the maintenance of full employment.

Capitalist economies have been subject to repeated cycles of prosperity and depression ever since the seventeenth century. Classical economists developed theories of why these cycles occur. In 1928, the English economist Arthur Pigou wrote an important book on the topic called *Industrial Fluctuations*.

Pigou listed at least six different causes of business cycles: industrial disputes, agricultural shocks caused by bad weather, monetary disturbances, changes in tastes, invention of new technologies, and shocks to consumer and business confidence. The Norwegian economist Ragnar Frisch provided a physical model that further captures this classical vision, likening the economy to a rocking horse that is constantly hit by a child with a club. Blows from the

club represent economic shocks. An airline pilots' strike, an oil spill in the Gulf of Mexico, or the invention of the computer are significant blows. If the rocking horse were no longer hit with these blows it would quickly come to rest. Similarly, if the economy were no longer hit with shocks, the free market would quickly restore full employment.

As a direct result of his real life experience of the Depression, Keynes disagreed with the classical vision. Instead, he introduced what I consider to be his two most important new ideas. First, he argued that the labor market does not work well and that without a little help from government, very high unemployment can persist forever. Second, he argued that the rate of unemployment is determined by the beliefs of participants in the financial markets; he said that the beliefs of traders on Wall Street were governed by "animal spirits." In a famous passage in *The General Theory*, Keynes compared investors in the stock market to judges of a beauty contest who, instead of judging the beauty of the contestants, are trying to guess how beautiful the other judges think the contestants are.

Keynes' theory linked the stock market with the labor market. In his view, the loss of confidence by investors *caused* the Great Depression. When businessmen and women lost confidence in the economy they stopped buying new machines and factories. The firms that produced factories and machines laid off workers. When workers lost their jobs they stopped spending and that reduction in purchasing power caused more layoffs in other industries.

Keynes' vision of the economy was very different from Frisch's characterization of classical economics as a rocking horse. In his book *How the Economy Works*, Roger Farmer develops a different metaphor to describe Keynes' vision (Farmer 2010). The economy is like a sailboat on the ocean with a broken rudder. Gusts of wind

represent economic shocks. If the winds die down, a sailboat can become becalmed on the ocean. In the same way, if the economy was no longer blown by economic winds, the free market could leave it with unemployment of 5 percent, 10 percent, or 20 percent.

From 1946 until the mid-1970s, the rise of Keynesian ideas directly influenced economic policy. The size of government increased from 10 percent of the economy in 1929 to 20 percent in 1945. Since government spending is more stable than private spending, this helped dampen business cycles, which were four times less volatile after World War II than before. By reducing the volatility of business cycles, government intervention in the economy prevented large increases in unemployment during recessions. The use of government spending and taxes to stabilize the business cycle is called *fiscal policy*.

After WWII, central banks throughout the world began to intervene actively to combat recessions. In every one of the ten post-war recessions, the Federal Reserve lowered the interest rate at the beginning of each recession to help stimulate private demand. The use of interest rate changes to control recessions is called *monetary policy*. Fiscal and monetary policy worked well to keep unemployment low from 1946 through 1976. But at the same time, there was a steady increase in inflation. By 1975 it had reached 11 percent per year while the unemployment rate was at 8 percent, a very high number by post-war standards.

Inflation is a steady increase in the average price of goods. It was not a problem during the Great Depression and instead, contemporary economists were concerned about *deflation*, a situation of falling prices. Between 1929 and 1933 prices and wages fell by 25 percent. Keynes thought that inflation would only occur if the economy were operating at full employment. He built this idea into the new theory he wrote about in his 1936 book.

Yet the coincidence of inflation and unemployment does occur. We call this *stagflation*. Because stagflation cannot occur in Keynesian theory, academic economists gave up on Keynes and the pendulum of ideas swung back to classical thought from 1979 to 2009. A new wave of classical economists refined Pigou's ideas by developing a mathematical theory that made them more precise.

Economics is a science, but it is not an experimental science. We cannot disrupt the lives of millions of people to find out if one policy works better than another. Instead, we must wait for time to experiment for us. The Great Depression and the occurrence of stagflation were two experiments that helped economists refine their ideas. The 2008 financial crisis is a third. The 2008 crisis has been disruptive to economic theory because it has reminded us that free markets can fail in a spectacular way. Once again, policy makers are looking to Keynesian remedies. But the ideas of Keynes' *General Theory* are not enough to help us now because his ideas do not explain the **stagflation** we experienced in the 1970s. Instead, economists are developing new ideas that put together Keynesian and classical ideas.

In the past, there developed institutions to help markets function smoothly. The Federal Reserve System was created to deal with nineteenth-century financial crises. The use of active fiscal and monetary policy evolved from our experiences in the Great Depression. Stagflation in the 1970s also led to change as central bankers created a new policy, called inflation targeting, to help deal with inflation. In each of the previous episodes of change, academic economists developed new theories to explain the failure of the old. Our democratic system has created new institutions and policies to implement the recommendations that have come from new theories. The 2008 crisis, like its predecessors, is likely to lead not just to the birth of new ideas, but also to new policies to guide our economy into the next century.

Works Cited

Farmer, Roger E. A. *How the Economy Works: Confidence, Crashes and Self-Fulfilling Prophecies*. New York: Oxford University Press, 2010.

Keynes, J. M. *The General Theory of Employment, Interest and Money*. Cambridge University Press, 1936.

Maddison, Angus. "The World Economy, 1–2001 AD". *Historical Statistics*, <http://www.ggdc.net/maddison/>

ციცინო ძოწენიძე

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ეკონომიკის აკადემიური დოქტორი

ამერიკული ეკონომიკური პოლიტიკის
რამდენიმე ასპექტის შესახებ

რეზიუმე

2008 წელს მსოფლიო მოიცვა ფინანსურმა კრიზისმა. ერთი თვის განმავლობაში საფონდო ბირჟებმა დაკარგეს თავიანთი ღირებულების 40 პროცენტი და მსოფლიო შევიდა 1930 წლის შემდეგ ყველაზე მძიმე რეცესიაში. აშშ-ში უმუშევრობის დონემ 4,5 %-დან 10 პროცენტს მიაღწია. 2008 წლიდან მოყოლებული მწვავე დებატებია გამართული, ერთი მხრივ, კლასიკური ეკონომიკის ისეთ წარმომადგენლებს შორის, როგორებიცაა ევგენი ფამა (ჩიკაგის უნივერსიტეტი), რობერტ ბარო (ჰარვარდის უნივერსიტეტი), და, მეორე მხრივ, კეინსიანელ ეკონომისტებს – პოლ კრუგმანსა (პრინსტონის უნივერსიტეტი) და ბრედ დელონგს (კალიფორნიის უნივერსიტეტი) შორის.

ეკონომიკის კლასიკური და კეინსიანური იდეები უკვე 70 წელია აქტიურად განიხილება. როდესაც რომელიმე მხარე აღწევს მეტ პოპულარობას, ეს მნიშვნელოვნად აისახება საზოგადოების ცხოვრებაზე.

პოლიტიკოსები ხელმძღვანელობენ ეკონომიკური თეორიებით. 1990 და 2000-იან წლებში კლასიკური ეკონომიკის მიმდევრები ამტკიცებდნენ, რომ ბაზარს უნდა მიეცეს თავისუფალი მართვის უფლება. მათმა იდეებმა განაპირობეს 1990 წლების ფინანსურ ბაზრებზე დერეგულაციის პროცესები და გააუქმეს კანონმდებლობა, რომელიც შემოდებული იქნა დიდი დეპრესიის დროს. კლასიკური ეკონომიკის იდეები აღმავლობას განიცდიდნენ 30 წლის განმავლობაში, 1970 წლიდან მოყოლებული. ეს აღმავლობა დასრულდა 2008 წლის მსოფლიო ფინანსური კრიზისით.

2008 წლის კრიზისის საპასუხოდ ეკონომიკური იდეები გადაიხარა დარეგულირების სასარგებლოდ. ობამას ადმინისტრაციის პოლიტიკოსებზე დიდი გავლენა მოახდინა ინგლისელი ეკონომისტის ჯონ მეინრად კეინსის იდეებმა. კეინსი ამტკიცებდა, რომ თავისუფალი ბაზარი საჭიროებდა სახელმწიფოს მხრიდან გაკონტროლებას და მთავრობას უნდა უზრუნველყო დასაქმება ყველასათვის, ვისაც კი მუშაობა სურდა.

რატომ არის ასეთი აზრთა სხვადასხვაობა ეკონომისტებს, პოლიტიკოსებსა და ჟურნალისტებს შორის ეკონომიკასთან დაკავშირებით? ვინ არიან კლასიკური და კეინსიანური ეკონომიკის წარმომადგენლები და რას ამბობენ ისინი? რა გავლენა მოახდინა ეკონომიკურმა ისტორიამ კლასიკური და კეინსიანური იდეების განვითარებაზე?

კლიმატური ცვლილებები და მათი გავლენა ამერიკის მკვიდრ მოსახლეობაზე

შესავალი

ამერიკის შეერთებულ შტატებში მცხოვრები მკვიდრი ამერიკელების უნიკალური ურთიერთობა ბუნებასა და გარემოსთან კარგად გამოიხატება მათ რელიგიურ შეხედულებებში. მაგალითად, ჩიროკის ეთნოსის (აშშ-ს ინდიელთა ერთ-ერთი ყველაზე დიდი ეთნიკური ერთეული) რელიგია დაფუძნებული იყო ზუთეიზმის პრინციპებზე. ამ ძირძველ ხალხს მტკიცედ სწამდა ზებუნებრივი ძალებისა, რომლებიც მათი შეხედულების მიხედვით ადამიანებს ყველა ცოცხალ არსებასთან აკავშირებდა. ყველა ცხოველს, ფრინველსა თუ მცენარეს ბუნებაში ცნობიერი და ზებუნებრივი არსი გააჩნდა.

ამგვარ შეხედულებას მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა არამხოლოდ ჩიროკის ტომის მითებში, არამედ მათ ყოველდღიურ ცხოვრებასა და საქმიანობაში (Raley 1998).

ისინი საკუთარ თავს იმ გარემოს ნაწილად მიიჩნევდნენ, რომელშიც ცხოვრობდნენ. მათი რწმენით, არ არის საჭირო ბუნებაზე ბატონობა, ნაცვლად ამისა საჭიროა მასში სათანადო, შესაფერისი ადგილის შენარჩუნება. მაგალითად, მკურნალს შეეძლო მოესმინა და გაეგო მცენარის შინაგანი არსი იმისთვის, რომ გაერკვია, რომელი დაავადების განკურნება შეეძლო ამ მცენარეს; მონადირეს შეეძლო ელოცა ცხოველთა სულებზე, წინამძღოლობისა (გზის ჩვენებისა) და მიტევებისთვის (Raley 1998).

ამერიკელი ანთროპოლოგი და ეთნოგრაფი ჯეიმს მუნი, რომელიც წლების განმავლობაში ცხოვრობდა ჩიროკის საზოგადოებაში, თავის წიგნში „ჩიროკის მითები“ საუბრობს მათ რწმენაზე, ადამიანთა, ცხოველთა და მცენარეთა ურთიერთობებზე; ძველად, ცხოველებსა და მცენარეებს შეეძლოთ ერთმანეთთან საუბარი და ჰარმონიული თანაცხოვრება ადამიანებთან, თუმცა დროთა განმავლობაში ეს ყველაფერი შეიცვალა, ადამიანებმა მცენარეების განადგურება და ცხოველებზე ნადირობა დაიწყეს (Mooney 2008).

მკვიდრი ამერიკელების პერსპექტივა კლიმატის ცვლილებასთან დაკავშირებით

დღეისათვის ამერიკის შეერთებულ შტატებში მცხოვრები მკვიდრი ამერიკელები მწვავედ განიცდიან დისლოკაციასა და საკვების უკმარისობას. ეს ადამიანები ამერიკის მოსახლეობის 1%-ს შეადგენენ და ტერიტორიების მხოლოდ 4%-ი უკავიათ (Weinhold 2010).

კლიმატის ცვლილების, გარემოს დაცვისა და ბუნებრივი რესურსების საკითხებში ამერიკელ ინდიელთა ეროვნული კონგრესის მრჩეველი ხოსე აგუტო აღნიშნავს, რომ, ჩრდილოეთ ამერიკის სხვა მკვიდრ მოსახლეობასთან შედარებით (რომლებიც განაგრძობენ ტრადიციული ცხოვრების წესით არსებობას), ალასკის მკვიდრი მოსახლეობა ამ საკითხს ყველაზე მწვავედ განიცდის. აგუტოს თქმით, საკვები რაციონის 80%-ი იმპორტირებულია (Weinhold 2010).

მონტანას შტატის ქროუს ტომის წევრი და მკვიდრ ამერიკელთა საკითხების ბიუროს მდივან-თანამემწე დელ ლავერდუსი აღნიშნავს, რომ ალასკის მკვიდრმა მოსახლეობამ ყველაზე რადიკალური პოზიცია დაიკავა კლიმატურ ცვლილებებთან მიმართებაში. ქუინაულთის ინდიელთა ტომი, რომელიც ვაშინგტონში, წყნარი

ოკეანის სანაპიროს ჩრდილო-დასავლეთით სახლობს, საგრძნობლად აქტიურია კლიმატის ცვლილებების საკითხებთან, კერძოდ კი გადაშენების პირას მყოფი ოკეანის ბინადარი ფაუნის პრობლემებთან მიმართებაში (Weinhold 2010).

სამხრეთ-დასავლეთით მდებარე მოჯავის ტომის წევრი და ინდიელთა ბიზნეს ასოციაციის პრეზიდენტი პიტ ჰომერი ხაზგასმით აღნიშნავს გარემოს დაცვის საკითხების მნიშვნელობას, თუმცა ამავდროულად მკვიდრი ამერიკელები აწყდებიან ისეთ პრობლემებს, როგორებიცაა სიღარიბე და უმუშევრობა, „აუცილებელია რეზერვაციებში ეკონომიკური ბაზის შექმნა. ჩვენ გვესმის კლიმატის ცვლილებისგან გამოწვეული საშიშროება. თუმცა ჩვენი წევრები გვეუბნებიან, რომ ეს არ არის დიდი და სერიოზული პრობლემა. მათ არ განუცდიათ ზარალი ამის გამო“ (Weinhold 2010: 65).

„დააფასეთ დედამიწა“ ორგანიზაციის აღმასრულებელი დირექტორი და მინესოტას შტატის ოჯიზვას ტომის წევრი ვინონა ლადუკი აცხადებს, რომ კლიმატის ცვლილებებისგან გამოწვეულ პრობლემებზე რეაგირება ხანგრძლივი პროცესია და ისეთი ორგანიზაციები, როგორებიცაა ინდიელ ტომთა გაერთიანება, ფედერალური სააგენტოები და კონგრესი, ვერ შეძლებენ სწრაფად გამონახონ გზები ამ პრობლემების გადასაჭრელად. „სხვა არაფერი დამრჩენია, გარდა იმისა რომ ვიბრძოლო არსებობისთვის“, აცხადებს ლადუკი (Weinhold 2010).

კლიმატური ცვლილების გავლენა მკვიდრ ამერიკელებზე

კლიმატური ცვლილების სახელმწიფოთაშორისი პანელის მიხედვით, მკვიდრი ამერიკელები არაპროპორციულად არიან დაზარებულნი კლიმატური ცვლილების გამო. ყველაზე დაუცველი დასახლებები და საზოგადოებები სანაპიროს მიმდებარე დაბლობებზე მდებარეობენ; ეს ის დასახლებებია, რომელთა ეკონო-

მიკა/მეურნეობა მჭიდროდ არის დაკავშირებული ისეთ რესურსებთან, რომლებზეც პირდაპირ ზეგავლენას ახდენს კლიმატური ცვლილება; ალიასკის მკვიდრი მოსახლეობა კი ყველაზე მწვავედ განიცდის აღნიშნულ ცვლილებებს (Climate Change 2016).

ამერიკელ ინდიელთა ეროვნული კონგრესის მიხედვით, ალიასკის სოფლებში მცხოვრები მკვიდრი მოსახლეობა პირველ კლიმატურ დევნილებად ითვლებიან, „ალიასკის კლიმატი მსოფლიოს სხვა რეგიონების კლიმატისგან მკვეთრად განსხვავდება; იქ ტემპერატურა ნორმაზე ორჯერ უფრო მაღალია, ფედერალური ბიუროს ანგარიშის მიხედვით ალიასკის 213 მკვიდრი სოფლებიდან 184 (86%) მწვავედ განიცდის წყალდიდობასა და ეროზიას, რაც 31 სოფლის მუდმივ გადაადგილებას იწვევს. გარემოს დაცვის სააგენტოს მიხედვით, მომდევნო 40-80 წლის განმავლობაში ამერიკის შეერთებულ შტატებში ორაგულისა და კალმახის ჯიშების პოპულაციის ნახევარზე მეტი გადაშენდება (Climate Change 2016: 1) ინდიელთა ტომების დიდი ნაწილისთვის თევზრეწვა არსებობის ძირითადი საშუალებაა, რაც აგრეთვე მნიშვნელოვანია ეკონომიკური განვითარების ხელშეწყობისთვის. აღსანიშნავია, რომ საკვებთან ერთად მკვიდრ მოსახლეობაში მეთევზეთა რაოდენობაც იკლებს.

2011 წელს ამერიკული ველური ბუნების დაცვის ფედერაციამ ამერიკელ ინდიელთა ეროვნული კონგრესისა და სხვა ორგანიზაციების მხარდაჭერით გამოაქვეყნა ანგარიში „ამერიკელ ინდიელთა ტომები, კლიმატური ცვლილებით გამოწვეული მეტეოროლოგიური მოვლენები და ინდიელთა საზოგადოების მომავალი“.

ანგარიშში აღნიშნულია, რომ კლიმატის ცვლილება საგრძნობლად მოქმედებს იმ ინდიელთა ტომებზე, რომელთა ეკონომიკური, კულტურული და სულიერი ცხოვრება მნიშვნელოვნად არის დამოკიდებული ჯანსაღ გარემოზე (Federation 2011).

ანგარიშში ყურადღება ექცევა სახიფათო მეტეოროლოგიურ მოვლენებს, როგორებიცაა:

- გვალვები კლიმატის ცვლილების შედეგად ყველაზე გავრცელებული ბუნებრივი მოვლენაა ინდიელ ტომთა საარსებო არეალში. იქედან გამომდინარე, რომ წყალი მრავალი ტომის კულტურის, ცხოვრების წესის, ეკონომიკური კეთილდღეობისა და ზოგადად არსებობის საფუძველს წარმოადგენს, მნიშვნელოვანია ველური ბუნების (ფლორა და ფაუნა) შენარჩუნება.

ხშირი გვალვების გამო მცენარეები კარგავენ რეზისტენტულობას პესტიციდების მიმართ. აშშ-ს 326 რეზერვაციაში დაახლოებით 18,6 მილიონი აკრის ტყის საფარია (დაახლოებით 0,4 ჰექტარი). გვალვები იწვევს წყლის დონის დაწევას, რაც ზიანს აყენებს სოფლის მეურნეობის პროდუქტიულობას (განვითარებას) (Federation 2011: 6).

- გახშირებული ხანძრები – კიდევ ერთ პრობლემას წარმოადგენს ხანძრების ინტენსიობის ზრდა, რაც უფრო ცხელი, მშრალი და ხანგრძლივი გვალვიანი სეზონის შედეგია (Baron, et al. 2008).

ბოლო ათწლეულების განმავლობაში შეერთებული შტატების დასავლეთ ნაწილში გაიზარდა ხანძრების ინტენსიობა (Westerling, Hidalgo, Cayan & Swetnam, 2006), რაც საფრთხეს უქმნის ადამიანის ჯანმრთელობას, ეკოსისტემასა და ზოგადად ეკონომიკურ კაპიტალს.

უფრო თბილი გაზაფხულის სეზონისა და შედარებით მშრალი ზაფხულის სეზონიდან გამომდინარე, 1980-იანი წლების შუა ხანებიდან ხანძრების სიხშირე ოთხჯერ გაიზარდა, ხანძრების სეზონი 78 დღემდე გრძელდება, ხოლო კონკრეტული ცეცხლსაშიში პერიოდი 30 დღე (Westerling, et al. 2006).

- წყალდიდობა – კლიმატის ცვლილების გამო მკვიდრი ამერიკელები მწვავედ განიცდიან უხვ ნალექიანობას (წვიმა ზამ-

თარში თოვლის ნაცვლად და თოვლის მასის ადრეული სეზონური დნობა).

როგორც ანგარიშშია აღნიშნული, „წყალდიდობები აშშ-ს ყველაზე ხარჯიან კლიმატურ კატასტროფებს მიეკუთვნება, რაც განდგურებული სახლებით, ინფრასტრუქტურით, დაავადებების გამწვავებაში, კულტურული ძეგლების დაკარგვასა და მოსავლის განადგურებაში ვლინდება. ინდიელთა ტომები განსაკუთრებით დაუცველნი არიან ძლიერი წყალდიდობებისგან, რადგან არ გააჩნიათ ზარალის შემდგომი აღდგენის შესაბამისი რესურსები“ (Federation 2011: 11).

წყალდიდობის გამომწვევი მიზეზები მრავალია, მაგალითად, ალიასკის შტატში ამის მიზეზი შეიძლება იყოს თოვლის ადრეული დნობა, მუდმივად ნოტიო ნიადაგი, ზღვის დონის მატება, „2003-2009 წლების აშშ-ს ზოგადი ანგარიშვალდებულების ოფისის კვლევის მიხედვით, აშშ-ს მკვიდრ ინდიელთა სოფლების 200-ზე მეტი სოფელი დაზარალდა წყალდიდობისა და ეროზიისგან, ხოლო 31 სოფელი გარდაუვალი საფრთხის წინაშე დგას და მოსახლეობას გამუდმებული გადაადგილების პრობლემა ექმნება“ (Federation 2011: 12).

- ქარიშხლები – კიდევ ერთი მძიმე მეტეოროლოგიური მოვლენა, რასაც მკვიდრი ამერიკელები განიცდიან, არის ქარიშხლების სიხშირე. მეცნიერთა პროგნოზით, მომდევნო რამდენიმე ათეულ წელიწადში მოსალოდნელია უჩვეულოდ თბილი ზამთარი და რეკორდული რაოდენობის ქარიშხალი. დათბობასთან ერთად დიდთოვლობა უფრო ინტენსიურ სახეს მიიღებს 21-ე საუკუნის მეორე ნახევარში.

ამავდროულად, აშშ-ს ჩრდილოეთ ნაწილში მცხოვრები ტომები დიდთოვლობასთან დაკავშირებული გამოწვევების წინაშე დადგებიან.

დასკვნა

სტატიაში მოწოდებული ინფორმაციიდან გამომდინარე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ

კლიმატის ცვლილების უარყოფითი გავლენა მოითხოვს ამერიკის შეერთებული შტატების ფედერალური მთავრობის მიერ გადაუდებელი ქმედებების განხორციელებას. აუცილებელია ინდიელთა ტომების უფლებების გაძლიერება ბუნებრივ რესურსებთან და კულტურულ მემკვიდრეობასთან მიმართებაში. მკვიდრ ამერიკელებს სჭირდებათ მხარდაჭერა, რათა შეინარჩუნონ თავიანთი კულტურის უნიკალურობა და მრავალფეროვნება; გარდა ამისა, მათ უნდა გააჩნდეთ ძალაუფლება (სუვერენული უფლება) და ცოდნა, რათა გაუმკლავდნენ კლიმატური ცვლილებებისგან გამოწვეულ ნეგატიურ შედეგებს.

დღეისათვის ამერიკელ ინდიელთა ეროვნული კონგრესი აქტიურად თანამშრომლობს როგორც აშშ-ს კონგრესთან, ისე მთავრობის ადმინისტრაციასთან, რათა უზრუნველყოფილ იქნას ადგილობრივ ეთნიკურ ერთეულთა ინტერესები და მოხდეს კლიმატის ცვლილებასთან დაკავშირებული კანონებისა და პროგრამების იმპლემენტაცია.

დამოწმებანი:

Baron, Jill; Joyce, Linda A.; Griffith, Brad; Kareiva, Peter; Keller, Brian D. & Palmer, Margaret. *Preliminary Review of Adaptation Options for Climate-Sensitive Ecosystems and Resources*. The U.S. Climate Change Science Program, 2008.

Climate Change. Retrieved from National Congress of American Indians <http://www.ncai.org/policy-issues/land-natural-resources/climate-change>. 2016.

Federation 2011. *Facing the Storm: Indian Tribes, Climate-Induced Weather Extremes, and the Future for Indian Country*. Retrieved from

National Wildlife Federation, 2011 https://www.nwf.org/~media/PDFs/Global-Warming/Reports/TribalLands_ExtremeWeather_Report.ashx

Mooney, James. *Myths of the Cherokee*. New York: forgottenbooks, 2008.

Raley, Karen. "Maintaining balance: The religious world of the Cherokees". *Tar Heel Junior Historian*. USA, 1988.

Weinhold, Bob. "Health Disparities: Climate Change and Health: A Native American Perspective". *Environmental Health Perspectives*, Vol. 118 (2), Feb. 2010.

Westerling, LeRoy; Hidalgo, Hugo; Cayan, Daniel & Swetnam, Thomas. "Warming and Earlier Spring Increase Western U.S. Forest Wildfire Activity". *Science*, 2006.

Tea Chumburidze

PhD Student, International Black sea University

The Effects of Climate Change on Native American Nations

Abstract

Climate change is affecting the planet, societies and will continue to do so for generations to come. Differences in how regions are affected by varying degrees of warming, precipitation and changes in animal and plant species are likely to get even more extreme as climate change continues. Nowadays, Native Americans are experiencing the effects of dislocation and food shortages, which they attribute to the Climate Change.

The article aims to elaborate the impact of the Climate Change on Native American communities, particularly, the research examines the basis for Native Nations to consider how they may be affected by changes in climate and extreme measures they can take in order to proactively address those impacts.

გამომცემლობის დირექტორი: მაღნაზ ღობრაშვილი

ტექნიკური რედაქტორი: მაღვინა დავითულიანი

კორექტორი: ნინო კვიციანი

კომპიუტერული უზრუნველყოფა: შორენა ხუნდაძე

წიგნი დაიბეჭდა აკაკი წერეთლის
სახელმწიფო უნივერსიტეტის სტამბაში

ქალაქის ზომა 60X84 1/16
ნაბეჭდი ფორმა 29