ბაია კოღუაშვილი

1920-იანი წლების ამერიკული ლიტერატურა: „ჯაზის ეპოქის“ გამოძახილი

ქუთაისი
2017

სახელმძღვანელოში ავტორი განიხილავს 1920-იანი წლების ამერიკული ლიტერატურის ძირითად ჟანრებსა და ტენდენციებს, წარმოაჩენს ამ მჩქეფარე და საინტერესო ათწლეულის კულტურულ-ინტელექტუალურ ატმოსფეროს, აღწერს 1920-იანი წლების ამერიკულ სინამდვილეს და აჩვენებს „ჯაზის ეპოქის“ წინააღმდეგობრივ ხასიათს. წიგნში ინტერდისციპლინარული პერსპექტივიდან შესწავლილია ჯაზური მუსიკალური პარადიგმის ზემოქმედება მხატვრულ ლიტერატურაზე. სახელმძღვანელოში ყურადღება გამახვილებულია როგორც ზოგად ლიტერატურულ პროცესებზე, ასევე ცალკეულ ავტორებსა თუ მხატვრულ ნაწარმოებებზე.

რედაქტორი ფილოლოგიის დოქტორი,
პროფესორი **ირაკლი ცხვედიანი**

რეცენზენტები ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი,
პროფესორი **თემურ კობახიძე**
ფილოლოგიის დოქტორი,
ასოცირებული პროფესორი **ელისო ფანცხავა**

გარეკანზე გამოყენებულია არჩილ ქიქოძის „კაფე პარიზში“

ISBN 978-9941-408-78-6
© აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა,
ქუთაისი, 4600, თამარ მეფის 59. ტელ: 22-40-21
Email:atsugamomcemloba@gmail.com

ვუძღვნი ჩემ ძვირფას მშობლებს:
ლეილა გარამიძეს და დავით კოღუაშვილს

სარჩევი

რედაქტორის წინათქმა 5
შესავალი..... 7
თავი 1 – „ჯაზის ეპოქა“: კულტურულ-ინტელექტუალური ატმოსფერო 14
თავი 2 – ექსპატრიატთა ლიტერატურა: ამერიკული მოდერნიზმის ევროპული სკოლა. მოდერნისტული პოეზია 43
თავი 3 – პროზა 62
3.1. - რომანი 62
სინკლერ ლუისი 62
თეოდორ დრაიზერი 69
„დაკარგული თაობა“ და ფრენსის სკოტ ფიცჯერალდი.....75
ერნესტ ჰემინგუეი 93
ჯონ დოს პასოსი 108
უილიამ ფოლკნერი 126
3.2. ნოველა 145
თავი 4 – დრამატურგია და თეატრი 189
Summary 213
ბიბლიოგრაფია..... 215

რედაქტორის წინათქმა

1920-იანი წლები ერთ-ერთი ყველაზე უფრო საინტერესო პერიოდია ამერიკის კულტურის ისტორიაში. ესაა უაღრესად წინააღმდეგობრივი და მჩქეფარე ათწლეული, პირველი მსოფლიო ომისშემდგომი იმედგაცრუების, ილუზიების მსხვრევის, „მშრალი კანონისა" და ბუტლეგერების, 1929 წლის დიდი დეპრესიის, მაგრამ იმავდროულად ეკონომიკური ბუმის, ჯაზის, მაღალი მოდერნიზმის, სისხლსავსე კულტურული და ლიტერატურული ცხოვრების წლები. ამ ათწლეულს აქვს საკუთარი გამოკვეთილი სახე, რომელიც მკვეთრად განსხვავდება როგორც წინა ათწლეულისაგან, ასევე მომდევნო - 1930-იანი - წლებისგანაც. ამდენად, სრულიად გამართლებული და კანონზომიერია 1920-იანი წლების, როგორც მთელი დამოუკიდებელი ეტაპის, ცალკე გამოყოფა.

„ჯაზის ეპოქა", „მშფოთვარე/ხმაურიანი ოციანები", „ბრწყინვალე აბსურდის ხანა" - ეს ზღვაში წვეთია იმ განსაზღვრებებს შორის, რომლებსაც მიმართავენ ამ ეპოქის სულისკვეთების გადმოსაცემად, თუმცა თითოეული მათგანი საკმაოდ მარტივი კრიტიკული კონსტრუქციაა და მხოლოდ ნაწილობრივ თუ ასახავს 1920-იანი წლების ინტელექტუალური დიასპორის მრავალფეროვან მისწრაფებებსა და ინტერესებს. ესაა, გერტრუდ სტაინის ფორმულირება რომ მოვიშველიოთ, ე. წ. „დაკარგული თაობისა" და ექსპატრიატთა ხანა, როცა გამორჩეულ ამერიკელ ინტელექტუალთა და შემოქმედთა მთელმა თაობამ - გერტრუდ სტაინმა, ერნესტ ჰემინგუეიმ, ფრენსის სკოტ ფიცჯერალდმა, ტომას სტერნზ ელიოტმა, ეზრა ლუმის პაუნდმა და სხვებმა - ევროპა აირჩია სამოღვაწეო ასპარეზად ისე, რომ ბევრი მათგანი აღარც დაბრუნებულა სამშობლოში ხანმოკლე ვიზიტებს, ანდა წლების მანძილზე პაუნდის ფსიქიატრიულში იძულებით გამოკეტვას თუ არ ჩავთვლით. ესაა წლები, როცა მძაფრად შეიგრძნობა ტრადიციული პოეტური სენტიმენტების ყავლგასულობა და კლასიკური ტექსტების ჰეგემონიას სრულიად ახალი ესთეტიკა უპირისპირდება ამერიკული მოდერნიზმის ევროპული სკოლის სახით.

ბაია კოლუაშვილის წიგნში მრავალმხრივაა ასახული 1920-იანი წლების ამერიკის კულტურულ-ინტელექტუალური ცხოვრების მთელი ეს მრავალფეროვნება, სისავსე და ამავე დროს წინააღმდეგობრივი ხასიათი; ლიტერატურული პროცესები აღწერილია სოციალურ-პოლიტიკური და ზოგადკულტურული კონტექსტის გათვალისწინებით; სადაც საჭიროა, ავტორი ინტერდისციპლინარულ მიდგომასაც მიმართავს - ნაჩვენებია ჯაზის ენერგიული და ინტენსიური შეჭრა ამერიკის ცხოვრების სხვადასხვა სფეროში, განსაკუთრებული ყურადღება კი, ბუნებრივია, ჯაზისა და ლიტერატურის ურთიერთმიმართებას ეთმობა. ერთი სიტყვით, წიგნი მკითხველს ნათელ წარმოდგენას შეუქმნის არა მარტო ამ ათწლეულის ამერიკული ლიტერატურის ძირითად ტენდენციებზე, არამედ ზოგადკულტურულ და ინტელექტუალურ ატმოსფეროზეც.

სახელმძღვანელოში ნაჩვენებია ამერიკული მოდერნიზმის დაბადების პროცესი და გადმოცემულია ,,ექსპატრიატთა" ლიტერატურული ოდისეა ევროპაში, ე. წ. ,,დაკარგული თაობის" თავგადასავალი. მთლიანობაში, სტრუქტურა ეფუძნება ჟანრულ პრინციპს - წიგნის ცალკეულ თავებში განხილულია 1920-იანი წლების ამერიკული პროზის, პოეზიისა და დრამატურგიის მხატვრული თავისებურებანი.

წიგნი დაწერილია მშვენიერი ქართულით, იკითხება გატაცებით, კითხვისას შეიგრძნობა ეპოქის სულისკვეთება და ხასიათი; ავტორი მკითხველს აწვდის მდიდარ ინფორმაციას ამ ეპოქის კულტურული, ესთეტიკური და ლიტერატურული ტენდენციების შესახებ.

სახელმძღვანელო შეიძლება გამოყენებულ იქნას უმაღლეს სასწავლებლებში ამერიკული ლიტერატურის ისტორიის კურსებსა და სპეცკურსებში, იგი საინტერესო იქნება არამარტო სპეციალისტებისათვის, არამედ ამერიკული ლიტერატურით დაინტერესებულ მკითხველთა ფართო წრისათვის.

ირაკლი ცხვედიანი

შესავალი

XX საუკუნის ოციანი წლები მრავალი ნიშნით იყო გამორჩეული ამერიკაში. ეს იყო დიდი სოციალური ცვლილებების ხანა დაწყებული მოდით, დამთავრებული პოლიტიკით. ჯაზის ხმები დომინირებდა მუსიკალურ ინდუსტრიაში. ეს იყო აყვავებისა და იმავდროულად დაცემის ხანა, ყველაზე „ხმაურიანი“ ათწლეული, გარეგნულად მხიარულებით აღსავსე, შინაგანად კი გამოფიტული, დაცარიელებული და წინააღმდეგობრივი. ზოგიერთისათვის ეს იყო რევოლუციებისა და ომების, მავანთათვის – კულტურულ-ტექნიკური აღმავლობის, სხვათათვის – სასწაულების, ხელოვნების, უკიდურესობათა ეპოქა ...

1920-იანი წლების მრავალი ერთმანეთისგან განსხვავებული შეფასება არსებობს, თუმცა ჩვენთვის ამოსავალი წერტილია ერთ-ერთი მათგანი, რომელიც ეკუთვნის ცნობილ ამერიკელ მწერალს ფრენსის სკოტ ფიცჯერალდს - „ჯაზის ეპოქა“. ფიცჯერალდმა ყველა სხვა მწერალზე უკეთ შეძლო ოციანი წლების ბრწყინვალე, მაგრამ სასოწარკვეთილი ცხოვრების გადმოცემა და ამ პერიოდისათვის დამახასიათებელი ტიპური სახეების შექმნა. ჯაზი ისმის ფიცჯერალდის ყველა ნაწარმოებში, ჯაზს უსმენენ მისი გმირები, ნამდვილი ოციანელები.

შეიძლება ითქვას, რომ ტერმინმა „ჯაზის ეპოქა“ ახალი შეფასება მისცა ომისშემდგომი პერიოდის ამერიკას და არამდგრადობისა და ცხოვრების წარმავლობის განცდა გამოხატა. ვ. კონენი „ჯაზის დაბადებაში“ წერს, რომ ის წლები, რომლებიც უშუალოდ მოსდევს პირველ მსოფლიო ომს და „დაკარგული თაობის“ სულიერი დისჰარმონიის ნიშნითაა აღბეჭდილი, „ჯაზამდელი“ და „ჯაზის ეპოქის“ მიჯნას წარმოადგენს. ომგამოვლილი ახალგაზრდობა მძაფრ მოთხოვნილებას განიცდიდა ისეთი ხელოვნების მიმართ, რომელიც მთელი თაობის ღრმა იმედგაცრუებასა და

თავდავიწყების სურვილს აირეკლავდა. სწორედ ჯაზი - ორი მუსიკალური კულტურის - ევროპულისა და აფრიკულის - ელემენტების სინთეზის შედეგად მე-19-მე-20 საუკუნეთა მიჯნაზე ჩამოყალიბებული მუსიკალური ხელოვნების ჟანრი - აღმოჩნდა ის ფორმა, რომელიც ეპოქის ყველაზე მნიშვნელოვან თვისებას გამოხატავდა - დინამიურობასა და იმავდროულად ქაოტური აქტივობის მიღმა დამალულ ფსიქოლოგიურ გატეხილობასა თუ დაქანცულობას.

საინტერესოა, თუ რატომ აღმოჩნდა ფიცჯერალდისეული შეფასება ყველასათვის მისაღები მაშინ, როდესაც XX საუკუნის ამ ათწლეულმა მრავალნაირი ურთიერთსაპირისპირო შეფასება მიიღო.

ასე მაგალითად, დეივიდ გარნეტი "The Familiar Faces"-ში (1962) იხსენებს, რომ „იყვნენ ისეთები, ვინც ამ დეკადას აღიქვამდა, როგორც „ბინძურ 20-იან წლებს" ("Dirty Twenties"). თავად მისთვის ეს იყო „მხიარულების წლები, თავისუფლებისა და განმანათლებლობის პერიოდი".

სხვებისთვის ეს იყო „მგზნებარე ახალგაზრდობის ეპოქა" ("The Age Of Flaming Young"), „ჯაზის ეპოქა" ("The Jazz Age"), „ბრწყინვალე 20-იანი წლები" ("The Terrific Twenties"), „ხმაურიანი 20-იანი წლები" ("The Roaring Twenties"), „მშვენიერი უაზრობის ხანა" ("The Era Of Wonderful Nonsense")[1], თუმცა ალბათ ტერმინი „ჯაზის ეპოქა" ყველაზე უკეთ გამოხატავდა პირველი მსოფლიო ომისშემდგომი ე. წ. „დაკარგული თაობის" განწყობილებებსა თუ სულისკვეთებას.[2]

---

[1]Stevick, P. The American Short Story 1900-1945: A Critical History. Boston: Twayne Publishers, 1984, p. 71.

[2] ტერმინი „დაკარგული თაობა" საყოველთაოდ ვრცელდება 1926 წლიდან, როცა გამოდის ე. ჰემინგუეის რომანი "The Sun Also Rises".

ცნობილი ამერიკელი ისტორიკოსები ა. ნევინსი და გ. ს. კომაჯერი ასე აღწერენ 20-იანი წლების ამერიკას: „მაღალი იდეალებისაგან დაღლილმა და ომის შედეგებით იმედგაცრუებულმა ამერიკელებმა მოურიდებელი ენთუზიაზმით მიუძღვნეს თავი ფულის შოვნასა და ხარჯვას. ქვეყნის მოსახლეობის რაოდენობა საგრძნობლად გაიზარდა, მისი სიმდიდრეც ჩქარი ტემპით მატულობდა. თუ ეს სიმდიდრე თანაბრად არ ნაწილდებოდა, ფული მაინც საკმარისი იყო ყველასათვის და ხალხი ალაპარაკდა „ახალ ერაზე“, რომელიც ყველას ქვაბში წიწილასა და ავტოფარეხში ორ მანქანას გულისხმობდა. არასოდეს ყოფილა ამერიკა ასეთი ამაყი საკუთარი ძლევამოსილებითა და კეთილდღეობით, რითაც დააბრმავა „ჯაზის ეპოქის“ უდარდელი და ქარაფშუტა თავგადასავალთა მაძიებლები“.[3]

იმ დროს ჯაზს გაიგონებდით ყველგან - ორკესტრი უკრავდა საცეკვაო დარბაზებში, ჯაზი ისმოდა ფონოგრაფებიდან სასტუმროებში, ატელიებში, ჯაზს უკრავდნენ მაღაზიებში, ბარებში, კაფეებში, ჯაზს უსმენდა ყველა. ჯაზი არ იყო მშვიდად და გულგრილად მოსასმენი მუსიკა. იგი თავის თავში ატარებდა ცვლილებების, აღელვების ტონს, ხშირად ნაღვლიანს, მაგრამ მხიარულების, გართობის შეპირებით. ახალგაზრდებს ესმოდათ ეს მელოდია და ჰყვებოდნენ მას ყველგან, ძალიან ბევრს ცეკვავდნენ, ძალიან ბევრს სვამდნენ, მაგრამ ყოველთვის მუშაობდნენ, რათა გარკვეული მდგომარეობა მოეპოვებინათ საზოგადოებაში. ახალგაზრდობა თითქოსდა აჩქარებდა ცხოვრების რიტმს. ოციანელებმა

ეპიგრაფის სახით მას წინ უძღვის გ. სტაინის სიტყვები: „თქვენ ყველანი დაკარგული თაობა ხართ“.

[3]ციტირებულია წიგნიდან: Горбунов, А. Н. Ф. С. Фицджеральд (Монография). Москва, 1974, с. 2.

ამერიკის ცხოვრებას სრულიად ახალი ტემპი შესძინეს და ახალი სული შთაბერეს.

1920-იანი წლები არ იყო მხოლოდ „დალხენილი ათწლეული", როცა ყველა მდიდრდებოდა, ჩარლსტონს ცეკვავდა და აკრძალვის მიუხედავად ალკოჰოლურ სასმელს შეექცეოდა. ეს იყო იდეოლოგიური კლიშეების რღვევის ეპოქა. ოციან წლებში მართლაც შეირყა ამერიკელთა წარმოდგენები თავიანთ ქვეყანაზე და საკუთარ თავზე; „ამერიკული ოცნება" უკვე ტრაგიკულ ილუზიად აღიქმებოდა, რომელიც არათუ განაპირობებს პიროვნების კეთილდღეობას, არამედ დამღუპველი ინდივიდუალისტური მიდრეკილებების მარწუხებში მოაქცევს ან ცარიელი და ამაო იმედებით ავსებს მას.[4]

პირველ მსოფლიო ომამდე ამერიკული ინტელიგენციის ცნობიერება ბურჟუაზიულ-დემოკრატიულ იდეოლოგიასა და განმანათლებლურ ეთიკაზე იყო ორიენტირებული. ქვეყნის დიდებულ წარსულს ვაშინგტონის, ჯეფერსონის, ადამსის მონუმენტური ფიგურები განასახიერებდნენ, ხოლო ამერიკული ზნეობრიობის, მეცნიერებისა და ხელოვნების ფუძემდებლად ბენჯამინ ფრანკლინი მიიჩნეოდა. ახალი სახელმწიფოს ამ „დამფუძნებლებმა" საფუძველი ჩაუყარეს საზოგადოებას, სადაც, მათი აზრით, ადამიანს გარანტირებული ჰქონდა თავისუფლების, თანასწორობისა და ბედნიერებისადმი სწრაფვის უფლება. თავისუფლება და თანასწორობა ამ ტრიადაში დაქვემდებარებულ როლს ასრულებდა – მათ ხელი უნდა შეეწყოთ ბედნიერებისადმი სწრაფვის ხორცშესხმისათვის. ძალიან მალე ამერიკელთა ცნობიერებაში ბედნიერების გაგება გაუიგივდა მატერიალურ წარმატებასა და სიმდიდრეს. თავიდან ეჩვენებოდათ, რომ

[4] Зверев, А. предисловие в книге: Фицджеральд ф. С. Изб. Произв. В 3-х томах., Т.3. Москва: Худ. Лит., 1974, с. 14.

სიმდიდრე ყველასათვის სამყოფი იქნებოდა და მისი მოპოვება საკუთარი შრომით მოხერხდებოდა, მაგრამ მალე აღმოჩნდა, რომ ეს ყველაფერი სინამდვილეში ასე არ იყო. შეიქმნა პარადოქსული სიტუაცია: საზოგადოება, რომელიც თავისი დემოკრატიულობით ამაყობდა, არნახული ძალისხმევით თავადვე ანადგურებდა დემოკრატიის საფუძველს.

არ არის გასაკვირი, რომ პირველმა მსოფლიო ომმა აიძულა ამერიკელები ბევრი რამ გადაესინჯათ საკუთარ ისტორიასა და იდეოლოგიაში. ამ ყოველივემ საფუძველი დაუდო იდეალების რღვევასა და იმედგაცრუებას.[5] საზოგადოება სტაბილური, ტრადიციული ფასეულობების გარეშე დარჩა. ნაცნობი, დამკვიდრებული საზოგადოებრივი ურთიერთობების ნორმები, სამყაროს ბუნებრივი და მარადიული რიტმი, პატრიოტიზმის მასაზრდოებელი გრძნობა, რელიგიური რწმენით ჩანერგილი მორალური ფასეულობანი - ეს ყოველივე მოსპო ომმა და მისმა შედეგებმა.[6]

სავსებით ბუნებრივია, რომ ბრძოლის ველიდან დაბრუნებული ახალგაზრდები ვეღარ ეგუებოდნენ ძველ, ჩვეულ წყობას და ადრინდელ იდეალებს, რომლებიც ახლა უაზროდ ეჩვენებოდათ. ამერიკის ეკონომიკური და სოციალური ცხოვრების მძლავრმა დინებამ 20-იან წლებში უფრო მიზანმიმართული და ინტენსიური ხასიათი შესძინა დამკვიდრებული ღირებულებების გადაფასების პროცესს. „ამერიკული ოცნების“ რეალიზების მცდელობამ საპირისპირო ნაყოფი გამოიღო: უთანასწოროზა

---

[5] Ковалев, О.В. Ф.С. Фицджеральд. Москва: Азбука, 2003, с. 5.

[6] კოღუაშვილი, მ. ჯაზის ეპოქის გამომახილი: ფ. ს. ფიცჯერალდის „დიდი გეტსბი“. ამერიკანისტიკის II საერთაშორისო კონფერენციის მასალები. ქუთაისი, 2004, გვ. 72.

თანასწორობის ნაცვლად, შეზღუდულობა - თავისუფლების ნაცვლად და ტანჯვა - ბედნიერების ნაცვლად.[7]

20-იანი წლების ახალგაზრდობა არასერიოზულად ეკიდებოდა ფულსაც და საერთოდ ცხოვრებასაც. მიუხედავად იმისა, რომ თავი მეამბოხეებად და ცინიკოსებად მიაჩნდათ, ისინი გულუბრყვილოდ ეპოტინებოდნენ თავიანთ ბავშვურ მოსაზრებას, რომ სამყარო მათი დახმარების გარეშეც შეიცვლებოდა.[8] სწორედ ამგვარ განწყობილებათა გამოძახილი ისმოდა ჯაზურ მუსიკაში. „ჯუნგლისებური" რიტმები და ჯაზის ნოსტალგიური შეფერილობა", წერს ზასურსკი, „იდეალურად გამოხატავდა იმ უიმედობასა და სასოწარკვეთას, რომლის გაქარვებასაც 20-იანი წლების ამერიკელი ახალგაზრდობა ცდილობდა სიყმაწვილის თითოეული წარმავალი და ძვირფასი წუთის შეფერადებით".[9] ჯაზი მიიჩნეოდა ხელოვნებად, რომელშიც ეპოქის ყველაზე სახასიათო თვისება გამოისახა დინამიურობა და იმავდროულად შინაგანი სიცარიელე და გამოფიტულობა. ხალხმა ჩათვალა, რომ მათ ისღა დარჩენოდათ, რომ შეწყობოდნენ ეპოქის რიტმს და ეცხოვრათ ამ რიტმთან თანხმობაში, ხვალისთვის კი არაფერი გაეთვალათ.

20-იანი წლების ამერიკისათვის სწორედ ჯაზი იყო ნამდვილი და მშვენიერი მუსიკა. ჯაზი გამოხატავდა მთელი თაობის ფიქრებს, ოცნებებს. ამერიკელთათვის ის უფრო მეტი იყო, ვიდრე უბრალოდ სასიამოვნო მუსიკა. 20-იანი წლების

---

[7] Ковалев, О.В., Ф.С. Фицджеральд. Москва: Азбука , 2003, с. 6.

[8] კოღუაშვილი, მ. ჯაზის ეპოქის გამოძახილი: ფ. ს. ფიცჯერალდის „დიდი გეტსბი". ამერიკანისტიკის II საერთაშორისო კონფერენციის მასალები. ქუთაისი, 2004, გვ. 72.

[9] ციტირებულია წიგნიდან: Сомохвалов, Н.И. История Американской литературы, часть II. Москва: Просвещение, 1971, с. 113.

ამერიკელები ჯაზმენებს აღმერთებდნენ, ბაძავდნენ, კუმირებად სახავდნენ, ცდილობდნენ ყველგან შეეტანათ ჯაზის ელემენტები, თვით სიმფონიურ მუსიკაშიც კი (ა. კოპლენი, ს. ჯოპლინი).

ჯაზი იყო ისეთივე ხმაურიანი, როგორც თავად 1920-იანი წლები. იგი იმ ამერიკელთა განწყობილებებსა და მისწრაფებებს გამოხატავდა, რომელთა შეგნებული, აქტიური ცხოვრების პირველი ეტაპი პირველი მსოფლიო ომის დასრულებით დაიწყო და 30-იანი წლების დიდი დეპრესიით დამთავრდა; ეს იყო ,,სხვა" მუსიკა, არც უკეთესი, არც უარესი, უბრალოდ ,,სხვა", მათი სულისკვეთების შესაფერისი. როგორც გერშვინმა აღნიშნა, „ჯაზმა გამოხატა ისინი" და ეს არის ჩვენი პასუხიც იმ კითხვაზე, რომელიც იმთავითვე დაისვა - რატომ მოინათლა „ჯაზის ეპოქად" 1920-იანი წლები.

პირველმა მსოფლიო ომმა მოახდინა პროვინციულად მოაზროვნე ამერიკის გამოყვანა საერთაშორისო ასპარეზზე. ომის შემდეგ ქვეყანამ თავისი შემოქმედებითი ძალები მიმართა არა მხოლოდ პოლიტიკისა და ეკონომიკის სფეროსაკენ, არამედ უწინარესად – კულტურისაკენ. 1920-იან წლებში კულტურული „ბუმი" ბევრ სფეროში შეიმჩნეოდა, ლიტერატურა იქნებოდა ეს, მხატვრობა, მუსიკა, ქანდაკება თუ არქიტექტურა.

თავი 1
„ჯაზის ეპოქა“:
კულტურულ-ინტელექტუალური ატმოსფერო

„Jazz is the result of the energy stored up in America.“
Gershwin

”ჯაზის დედა ბლუზი იყო, მამა კი-დევ - რეგთაიმი... ჯაზი ჭაობიან ალაგას გაჩნდა - მდინარე მისისი-პის დელტაში, სადაც ქალაქი ნიუ-ორლეანი მდებარეობს. დელტას - სამკუთხა ფორმა აქვს, სამკუთხე-დი კი ქალური საწყისის სიმბოლო გახლავთ ოდითგანვე. ამერიკის - დედა-მდინარის-მისისიპის დელ-ტიდან იშვა ჯაზი.“
ზ. ქარუმიძე, ,,ჯაზის ცხოვრება“

1920-იან წლებში ამერიკული სულიერი ენერგია აკუმულირ-დება ხელოვნების სხვადასხვა დარგში. ეს პერიოდი ნამდვი-ლად არის გარღვევა კულტურის სფეროში. სწორედ ამ პერი-ოდში მოღვაწეობდნენ ამერიკული ლიტერატურის კორიფეები, რომლებმაც შექმნეს ეროვნული და თვითმყოფადი ამერიკული ლიტერატურა. „მანამდე და არც მერე ამერიკულ ლიტერატუ-რას არ უშვია ერთბაშად ამდენი ტიტანი, რომელთა მეშვეობი-თაც ამერიკამ მყარად მოიკიდა ფეხი მსოფლიო კულტურის პარნასზე და წამყვან სახელმწიფოთა რიგში ჩადგა.“[10] მნიშვნე-ლოვანი ცვლილებები და პროგრესი განიცადა კინომ, თეატრმა, ფერწერამ და არქიტექტურამ.

ინდუსტრიალიზაციამ და I მსოფლიო ომმა რადიკალურად შეცვალეს პატარა პროვინციული ამერიკული ქალაქების ცხოვ-

[10] კაჭარავა, ვ. ამერიკა 1920-იან წლებში. თბილისი, 2008, გვ. 220.

რების წესი. მანამდე კარჩაკეტილი ამერიკა სრულიად ახლებურად ეზიარა სამყაროს. ომგადახდილი ამერიკელი ახალგაზრდები (რომელთა რიცხვი 2 მილიონს აღემატებოდა) აქტიურად ჩაებნენ ევროპული ცხოვრების ფერხულში. გაუგონარი მასშტაბის ომმა დიდი ზეგავლენა მოახდინა მათზე. ადამიანებმა დაკარგეს ის ფასეულობები და ზნეობრივი საფუძველი, რაზეც აღიზარდნენ, ახალი კი ჯერ არ ჩამოყალიბებულიყო.

განსაკუთრებული ცვლილებები მოხდა კლასიკურ მუსიკაში, რომ აღარაფერი ვთქვათ ჯაზზე, რომელმაც განსაზღვრა კიდეც ამ ეპოქის ხასიათის ზოგიერთი შტრიხი.

ბევრი ამერიკელი კომპოზიტორი სწავლობდა პარიზთან ახლოს ფონტენბლოში გახსნილ კონსერვატორიაში, მათ შორის: არონ კოპლანდი, როი ჰარისი, უოლტერ პისტონი, დუგლას მური, ვირჯილ ტომპსონი, კოულ პორტერი და სხვა. ისინი ამერიკაში დაბრუნების შემდეგ ცდილობდნენ ეროვნული მუსიკის შექმნას. მათ შორის გამოირჩეოდა ფერენც ლისტის ტრადიციებზე აღზრდილი ედუარდ მაკდოუელი; ასევე აღნიშვნის ღირსია ჩარლზ ივესის, ვირჯილ თომასის, ჰენრი კოუტის და როი ჰარსის მოღვაწეობა. განსაკუთრებული ორიგინალობით გამოირჩეოდა კოპლანდის შემოქმედება, რომელიც ბრწყინვალედ აერთიანებდა ჯაზსა და კლასიკას. ამავე პერიოდში მოღვაწეობდნენ დიმს ტეილორი, ჰოვარდ ჰანსონი, ერნსტ ბლოჩი და სხვა.

ლიტერატურასა და მუსიკასთან ერთად უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება ამერიკულ კინემატოგრაფს, რომელმაც თითქმის ყველა ამერიკელის ოჯახი „დაიპყრო“. ამ პერიოდში ბრწყინავდნენ ისეთი კინოვარსკვლავები, როგორებიც იყვნენ: დუგლას ფერნბექსი, მერი პიკფორდი, ჩარლი ჩაპლინი, ბასტერ კიტონი, რუდოლფ ვალენტინო, ლორია სვენსონი, უილიამ ჰარტი, ბებ დანიელსი, მერილინ მილერი, კლარა ბოუ, ჯოან კროუფორ-

დი, მაე მაკავოი და გრეტა გარბო, რომელიც ევროპიდან იყო ჩამოსული.

მსგავსად ჯაზისა, ამერიკულმა კინომ უმნიშვნელოვანესი როლი ითამაშა ამერიკული კულტურის ისტორიაში. „არცერთ ქვეყანაში კინემატოგრაფს არ უთამაშია ისეთი როლი, როგორიც ამერიკაში. კინო იქ არა მარტო ხელოვნების დარგი, არამედ ცხოვრების სტილის დანერგვისა და საყოფაცხოვრებო რეკლამირების ერთ-ერთი მთავარი საშუალება იყო. ხოლო კინოვარსკვლავი - უბრალოდ მსახიობი კი არა, არამედ ობივატელის ოცნების განსახიერება. კინოინდუსტრიამ ვარსკვლავის ჭეშმარიტი კულტი შექმნა".[11] ამ პერიოდის გამოჩენილი კინორეჟისორები იყვნენ: ერიხ ფონ სტრონჰეიმი, („სულელი ცოლები", „სიხარბე"), კინგ ვიდორი („ბრბო", „დიდი აღლუმი"), ოსკარ მიშო, პირველი შავკანიანი კინორეჟისორი და მწერალი („ჰომსტედის მფლობელი", „დაბადების უფლება"), რუპერტ ჯულიანი („ოპერის ფანტომი"), რექს ინგრემი („აპოკალიფსის ოთხი მხედარი"), ჟოზეფ სტეინბერგი, („იატაკქვეშეთი"), ჯონ ფორდი („რკინის ცხენი") და სხვა.

1920-იანი წლების ფილმების უდიდესი ნაწილი ნარმოადგენდა გასართობი ხასიათის, წარმატებული ამერიკელების ცხოვრების ამსახველ ან ისტორიულ თემაზე შექმნილ ფილმებს.

1920-იანი წლებისათვის დაახლოებით 30 რეჟისორი ქალი იყო და ბევრი მათგანი „უნივერსალ პიკჭერსში" მუშაობდა (მაგ., ლიზა ვებერი, რომელმაც გადაიღო ბოლო მუნჯური ფილმი „ბროდვეის ანგელოზი" (1927). ამავე წლებში მოღვაწეობდა დოკუმენტური ფილმის მამა რობერტ ფლაჰერტი. „მართალია, პირველი ხმოვანი ფილმი 1928 წელს გადაიღეს, მაგრამ კრიტიკოსები ხმოვანი ფილმის ეპოქას რატომღაც „ჯაზის მომღერლით" იწყებენ, რომლის პრემიერა ბროდვეიზე 1927 წლის 6 ოქ-

[11] კაჭარავა, ვ. ამერიკა 1920-იან წლებში. თბილისი, 2008, გვ. 260.

ტომბერს შედგა... ამის შემდეგ ხმოვანი ფილმი ახალ სტანდარტად იქცა.[12] 1929 წლიდან უკვე არც ერთი მუნჯური ფილმი არ გადაუღიათ და „დიდი მუნჯი" გარდაიცვალა.

1920-იან წლებში დაიწყო თავისი საქმიანობა მსოფლიოს ყველაზე ცნობილმა მულტიპლიკატორმა უოლტ დისნეიმ. 1929 წელს მოხდა ამერიკის კინოაკადემიის პირველი ჯილდოს, მომავალი ოსკარის გადაცემა. (1927-28 წლების საუკეთესო ფილმად აღიარეს „ფრთები", საუკეთესო მამაკაცი მსახიობის ჯილდო ემილ ჯენინგსმა, ქალის კი ჯენეტ გენიორმა მიიღო), ცნობილი კინოკომპანიები იყო „პარამოუნთ პიქჩერსი", „მეტრო გოლდუინ მეიერი", „იუნაითედ არტისტს ქორპორეიშენი", რომელიც ცნობილი კინომსახიობების ჩარლი ჩაპლინის, მერი პიკფორდის („ამერიკის სიყვარული"), დუგლას ფერბენკსის და რეჟისორ გრიფიტსის მიერ შეიქმნა.

მსგავსად ამერიკული კლასიკური მუსიკისა, სახვით ხელოვნებაშიც ამერიკელები ევროპელთა გამოცდილებას ეყრდნობოდნენ. XX საუკუნის დასაწყისში გამორჩეულად ნიჭიერი მხატვრები იყვნენ: ჯონ სლოუნი, ჯორჯ ბელოუსი, ედვარდ ჰოპერი, სტიუარდ დევისი და ასევე კუბისტები: ჩარლზ შიილერი, ჯოზეფ სტელა, ცნობილი ექსპრესიონისტი ჯორჯია ო'კიფი (ტილო „შავი ყვავილები", 1929 წ.), ასევე ჯონ სტიუარტ კარი, თომას ბენტონი, გრანტ ვუდი („ამერიკული გოთიკა", 1930 წ.).

ამავე პერიოდში „პროსპერიტის" სულისკვეთება არქიტექტურაშიც გამოიკვეთა: „აშენდა ისეთი ზეგიგანტები, როგორიც იყო გაზეთ „ჩიკაგო ტრიბუნის" შენობა (1922-25; არქიტექტორები: რ. ჰუდი და ჯ. ჰოუელსი), ნიუ-იორკის სატელეფონო კომპანიის ნაგებობა (1926; არქიტექტორი ჰოლკბიორდი) „კრაისლერის"

[12]Cuyton, M. K. and Williams, P. W. (eds.). Encyclopedia of American Cultural and Intercultural History, v. I. N Y: Charles Scribners' Sons, 2001, p. 650.

შენობა ნიუ-იორკში (1929; არქიტექტორი უილიამ ვან ალენი). ამ პერიოდის გამორჩეული არქიტექტორები იყვნენ: ფრენკ ლოიდ რაიტი, რ. ნეტრა, რ. შინდლერი, პ. ბეკონი, ა. კანი და სხვა. ამავე პერიოდში აგრძელებდა თავის საქმიანობას პირველი ცათამბჯენის შემქმნელი გოუის სალივენი, რომლის წყალობითაც ჩიკაგო მსოფლიოს ერთ-ერთ ყველაზე შთამბეჭდავ ქალაქად იქცა."[13]

რა თქმა უნდა, პირველ რიგში ეს იყო ლიტერატურული მიღწევების ათწლეული: რომანი განიცდიდა აღორძინებას, რის დასტურადაც უ. ფოლკნერის, გ. სტაინის, ტ. ვულფის, ფ. ს. ფიცჯერალდის, ე. ჰემინგუეის, ჯ. დ. პასოსის ნაწარმოებებიც იკმარებს; დრამის აღორძინებას სათავეში ედგა იუჯინ ო'ნილი; შთამბეჭდავი აღმავლობა შეიმჩნეოდა ნოველისტიკაშიც.[14]

ტრადიციული ღირებულებების გადაფასებისა და ახლის ძიების პროცესი, ბუნებრივია, ლიტერატურაშიც აირეკლებოდა. ეს იყო ძალიან რთული, მაგრამ ნაყოფიერი პროცესი. მის საბოლოო შედეგად მივიღეთ ფართომასშტაბიანი რეალისტური თხრობის ახალი ტიპი, სადაც თანამედროვე სამყაროს წინააღმდეგობრივი სურათი ადამიანის სუბიექტური აღქმის პრიზმაშია გარდატეხილი.

მხატვრული ძიებების რთულ პერიოდში, მაშინ, როდესაც ამერიკული ლიტერატურა ძალებს იკრებდა მძლავრი ნახტომისათვის, ამერიკელი პროზაიკოსების უმეტესობას იზიდავდა წინააღმდეგობრივი საზოგადოებრივი ურთიერთობების კრიტიკული ასახვის ამოცანა, პიროვნების

---

[13] ჩიჩუა, დ. აშშ-ის არქიტექტურის გავლენა და ადგილი თანამედროვე მსოფლიო არქიტექტურის განვითარებაში. ამერიკის შესწავლის საკითხები, №2. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2003.

[14] Stevick, P. The American Short Story 1900-1945: A Critical History. Boston: Twayne Publishers, 1984, p. 72.

ტრაგიკული ბედი, რომელიც ომმა გაანადგურა ფიზიკურად და მორალურადაც, დააკარგვინა სამართლიანობისა და გონიერების რწმენა. პროზაიკოსთა ერთმა ნაწილმა „ხიდი გადო“ რომანტიკული ჰუმანიზმის ტრადიციებსა და თანამედროვე პროზის რეალისტურ მიღწევებს შორის.[15]

პარალელურად იბადება ამერიკული მოდერნიზმი ხელოვნების დრომოჭმული, კონვენციური ნორმების რღვევით, ახალი გამომსახველობითი საშუალებებისა და ფორმების ძიებით, ექსპერიმენტებით ენისა და სტილის სფეროში (ტ. ს. ელიოტი, ე. პაუნდი, გ. სტაინი, უ. ფოლკნერი, ჯონ დოს პასოსი და სხვ.)

ამ დროის მუსიკაშიც დადგა ცვლილებებისა და სიახლეების ხანა. შეიძლება თამამად ითქვას, რომ მუსიკაში მოხდა უფრო მეტი ფუნდამენტური ცვლილება, ვიდრე ოდესმე ბაროკოს ეპოქიდან მოყოლებული.

ეს ცვლილებები უპირველეს ყოვლისა შეეხო მუსიკალურ-გამომსახველობით სისტემას. ეს იყო ფუნქციონალური ჰარმონიის წამყვანი როლის დაკარგვა, პირველ პლანზე „ფონური თემატიზმის“ წამოწევა. ამის კვალდაკვალ დაირღვა კავშირი ჰარმონიას, მელოდიასა და რიტმს შორის. რბილი, სმენისათვის სასიამოვნო მელოდია, რომელიც აგებული იყო სამხმოვანებაზე, უგულვებელყოფილი იქნა. გაქრა ევროპული ტემპერაცია, თავი იჩინა მიზიდულობამ ატონალურობისა და პოლიტონალურობის, რთული რიტმების მიმართ, რომელიც გამორიცხავდა მწყობრ ევროპულ სისტემებს.

ჯაზის გამოჩენამ ევროპაში XX საუკუნის 10-იანი წლების ბოლოს მიიპყრო წამყვანი კომპოზიტორების ყურადღება.

---

[15]Ковалев, О.В. Ф.С. Фицджеральд. Азбука, Москва: 2003, с. 28

ჯაზური მუსიკის სტრუქტურის ცალკეული ელემენტები, მისი ინტონაციურ-რიტმული ხერხები თავიანთ ქმნილებებში გამოიყენეს კ. დებიუსიმ, ი. ფ. სტრავინსკიმ, მ. რაველმა და სხვებმა.

ჯაზი მუსიკალური ხელოვნების ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული და საინტერესო განშტოებაა. ის არის პროფესიული მუსიკალური ხელოვნების დარგი, რომელიც ჩამოყალიბდა ამერიკის შეერთებულ შტატებში XIX-XX საუკუნეების გასაყარზე, როგორც ორი მუსიკალური კულტურის - ევროპულის და აფრიკულის სინთეზის შედეგი. ტერმინ „ჯაზის" რაობასთან დაკავშირებით მრავალი ერთმანეთისაგან განსხვავებული მოსაზრება არსებობს. სახელწოდება "jazz" მომდინარეობს სიტყვიდან ჟასმინი. „ჯაზი ნიუ-ორლეანის საროსკიპოებში იშვა, ხოლო იქაური როსკიპები იმ დროს ძირითადად ჟასმინის სუნამოს ხმარობდნენ. ჟასმინის სუნამო, ბლუზური ტონები, ოქტავებისა და აკორდების სინკოპირებული თამაში, „კეიკუოკში" აცეკვებული, ჩახუტებული სხეულები - ზანგები, კრელოები, თეთრნიც და ფერადკანიანნიც... სუნთა, ბგერათა, რიტმთა, გრძნობათა, ვნებათა, ტკივილთა, სიამეთა, ტრაგიკულის და კომიკურის, სისხლთა და რასათა აღრევის პირველადი "ნახარში"...

არის ბიოლოგიაში ერთი მეტაფიზიკურ-კულინარიული ხასიათის ცნება: „პირველადი ბულიონი" - ბიოლოგ-მეცნიერთა აზრით სწორედ ამგვარი განსაკუთრებული სითხიდან წარმოიშვა სიცოცხლე. ჰოდა, ჯაზიც ეგეთივე „ბულიონიდან" წარმოიშვა, იმიტომ რომ ჯაზი სიცოცხლეა, ხოლო სიცოცხლე - ჯაზი.[16]

წიგნში „ინსტრუმენტული ჯაზი" ვ. ჯალიაშვილი წერს: „ჯაზის ჟანრული რაობა დიდი ხნის განმავლობაში დაუდგენელი იყო და გასართობი ხასიათის ლოკალური მნიშვნელობის მოვლენად მიიჩნეოდა. იგი მოყვარულთა

[16] ქარუმიძე, ზ. ჯაზის ცხოვრება. თბილისი: სიესტა, 2009. გვ. 29.

ვიწრო წრეში თუ იყო გავრცელებული. მხოლოდ XX საუკუნის 40-იანი წლების ბოლოდან აღიარეს ჯაზი, როგორც ახალი, მეტად ორიგინალური და თვითმყოფადი ხელოვნება, რომელმაც არა მარტო გაუძლო დროის გამოცდას, არამედ მთელს მსოფლიოში მოიმრავლა თაყვანისმცემლები."[17] მუსიკალურ ენციკლოპედიაში აღნიშნულია, რომ ამერიკული პუბლიკის ფართო წრე ჯაზს გაეცნო პირველი მსოფლიო ომის დამთავრებისთანავე (1914-1918). მისმა ტექნიკამ, რომელსაც მსმენელის დატყვევების უნარი გააჩნდა ახლებური ჟღერადობისა და ემოციური ზემოქმედების ინტენსიურობის წყალობით, წარუშლელი კვალი დატოვა მთელს ამერიკულ გასართობ მუსიკაზე.[18]

რა არის ჯაზი სუფთა მუსიკალური თვალსაზრისით? აი, რას წერს მუსიკათმცოდნე მარშალ სტერნსი თავის ქრესტომათიულ წიგნში „History Of Jazz": „უპირველეს ყოვლისა, სადაც უნდა გაიგონოთ ჯაზი, მისი ცნობა უფრო იოლია, ვიდრე სიტყვებით აღწერა. თავდაპირველი მიახლოებისას ჩვენ შეგვიძლია განვსაზღვროთ ჯაზი, როგორც ნახევრად იმპროვიზაციული მუსიკა, რომელიც წარმოიშვა ჩრდილოეთ ამერიკის მიწაზე ორი მუსიკალური ტრადიციის - დასავლეთ ევროპულისა და აფრო-ამერიკულის, ანუ თეთრი და შავი კულტურების შერწყმით. მართალია, მუსიკალური თვალსაზრისით უპირველესი როლი აქ ევროპულმა ტრადიციამ შეასრულა, მაგრამ რიტმული საწყისი, რომელმაც ჯაზი ესოდენ სახასიათო, უჩვეულო და ადვილად საცნობი მუსიკა გახადა, სათავედ უსათუოდ აფრიკაში იღებს. ამიტომ ამ მუსიკის მთავარ შემადგენელ ნაწილებს ქმნის ევროპული ჰარმონია, ევრო-აფრიკული მელოდია და აფრიკული რიტმი."[19]

---

[17]ჯალიაშვილი, ვ. ინსტრუმენტული ჯაზი. თბილისი: ხელოვნება, 2004, გვ. 5.

[18]Келдыш, Ю.В. Музыкальная Энциклопедия. Москва: Советская Энциклопедия , 1974, с. 214.

[19]Stearns, M. The Story of Jazz. New York, 1956, p. 5.

ჯაზი, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ნიუ-ორლეანის საროსკიპოებში დაიბადა. საყვირზე დამკვრელი ზანგი, რომელსაც ჯაზის პირველ შემსრულებლად მოიხსენიებენ ბადი ბოლდენი, და ის კრეოლი პიანისტიც, რომ იჩემებდა - „ჯაზი მე შევქმენიო" ჯელი როლ მორონი, თავიანთ შემოქმედებას სწორედ სტორვიულის უბნის საროსკიპოებში ხვეწდნენ. მართალია, სერიოზული მკვლევრები თვლიან, რომ მუსიკის ამ სახეობის წარმოქმნა პარალელურად მიმდინარეობდა შეერთებული შტატების სხვა კუთხეებშიც (კერძოდ, ნიუ-იუორკში, კანზას-სიტიში, ჩიკაგოში, სენტ-ლუისში), მაგრამ ახალ ორლეანს მაინც განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ამ პროცესსში.[20]

ტრადიციული აფრიკული მუსიკის ნიადაგში ჩაყრილი ევროპული მარცვლებიდან აღმოცენდა მარტივი სასიმღერო და საცეკვაო ფორმები ანუ საკუთრივ აფრიკულ-ამერიკული მუსიკის წინარე სახეები. ევროპულისა და აფრიკულის ამგვარი სიმბიოზი თავის ნაყოფს გამოიღებს და XX საუკუნის ამერიკული მუსიკის ძირეულ ჟანრებს წარმოქმნის.[21]

ჯაზის მხატვრული განუმეორებლობა განპირობებულია მუსიკალური ენის ორიგინალურობით, რომელიც აფრიკიდან იღებს სათავეს. აფრიკული მუსიკა, რომლისთვისაც დამახასიათებელი იყო მკვეთრი რიტმული საწყისის უპირატესობა მელოსთან შედარებით, ამერიკის კონტინენტზე გადმონერგვის შემდეგ შეეწყო ამერიკულ-ევროპული მელოსის კონტურებს რიტმის შერბილების, გამარტივების ხარჯზე. აქ მოხდა აფრიკული მუსიკის შერწყმა შორეულ ფოლკლორულ კულტურებთან, წარმოიშვა მეტად საინტერესო ინტონაციური

[20]Collier, J. Traditional Jazz. London, 1997, p. 5-6

[21] ქარუმიძე, ზ. ჯაზის ცხოვრება. თბილისი: სიესტა, 2009. გვ. 16.

სინთეზი, რომელიც არსად, გარდა შეერთებული შტატებისა, არ მოიძებნება.[22]

ევროპული და აფრიკული მუსიკალური ელემენტების შერწყმის პირველ ნიმუშად ითვლება „სპირიჩუელსი“ (spirituals) ჩრდილო ამერიკელი ზანგების სასულიერო სიმღერები, რომლებიც წარმოიქმნა XVII საუკუნის მეორე ნახევარში ზანგების გაქრისტიანებასთან დაკავშირებით. მათ პირველ წყაროდ მიიჩნევა რელიგიური ჰიმნები და ფსალმუნები, რომლებიც ამერიკაში შემოტანილი იქნა გადმოსახლებული თეთრი მოსახლეობისა და მისიონერების მიერ.

„სპირიჩუელსმა“ მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია ჯაზის ჩასახვასა, ფორმირებასა და განვითარებაზე. ზოგიერთი მათგანი დღემდე გამოიყენება ჯაზის მუსიკოსების მიერ, როგორც თემა იმპროვიზაციისათვის. მათ შორის ყველაზე პოპულარულია "Go Down, Moses".

ჯაზის წინამორბედებს შორის „სპირიჩუელსთან“ ერთად უნდა დავასახელოთ „ბლუზი“, „მენესტრელ შოუ“ და „რეგთაიმი“.

ბლუზის ერთ-ერთ მომღერალს უთქვამს: „ბლუზი ისაა, როცა კაი კაცი ცუდ დღეშია.“ იგი 1890-იანი წლებისთვის აღმოცენდა, როგორც აფრო-ამერიკული მუსიკალური ჟანრი. "Blue" იშიფრება, როგორც მოწყენილი, მელანქოლიური, მოდუნებული და სხვა. ბლუზი, რომლის აყვავებაც უკვე არსებითად ჯაზის ეპოქას ემთხვევა, აღარ უკავშირდება კლასიკური ევროპული მხატვრული სისტემის კარგად ტემპერირებულ წყობას და კილოტონალურ შეფერილობას.

---

[22]Конен, В. Рождение Джаза. Москва: Советский композитор, 2000, с. 7.

ბლუზებში „სპირიჩუელსისგან“ განსხვავებით ჭარბობდა უფრო მიწიერი განცდების ამსახველი თემატიკა, როგორიცაა გაცრუებული სიყვარული, მშობლიურ კუთხეს მოწყვეტილი ადამიანის ნაღველი, გლოვა-ტირილი და სხვა.

მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში ჩამოყალიბდა ჯაზის კიდევ ერთი წინამორბედი – მეტად საინტერესო თეატრალური სანახაობა „მინსტრელ შოუ“ (Minstrel Show). ეს იყო ხალხური თეატრი, სადაც თეთრკანიანი მუსიკოსები და მომღერლები ზანგის გრიმს იკეთებდნენ და ზანგური სიმღერებისა და ცეკვებისგან შედგენილი რეპერტუარით გამოდიოდნენ მაყურებლის წინაშე. „მინსტრელ შოუმ“ დიდი როლი ითამაშა ზანგური მუსიკის პოპულარიზაციის საქმეში. ამრიგად, თეთრკანიანებმა ადრევე მიმართეს ზანგების თვითმყოფად ხელოვნებას. მრავალმა ამერიკელმა კომპოზიტორმა დაწერა მუსიკა ამ თეატრებისთვის. „მინსტრელ შოუმ“ მე-20 საუკუნის დასაწყისამდე იარსება და მისი მელოდიები და რიტმები, ზანგური მუსიკის სხვადასხვა ნაირსახეობასთან ერთად, საფუძვლად დაედო მომავალ ჯაზურ მუსიკას.

ადრეული ჯაზორკესტრების შექმნის პარალელურად მე-19 საუკუნის 90-იან წლებში ზანგებმა გამოიმუშავეს საფორტეპიანო შესრულების ახლებური სტილი „რეგთაიმი“ ('Ragtime'). ეს სიტყვა აღნიშნავს „დახეულს“, „დაფლეთილ დროს“. უფრო კონკრეტულად, ტერმინი 'Rag' აღნიშნავს ხმოვანებას, რომელიც ჩნდება ტაქტის თვლებს შორის, ფაქტობრივად, ეს ნიშნავს მკვეთრად გამოხატულ სინკოპირებას მელოდიურ ხაზში ტაქტის მერვედ და მეოთხედ თვლებზე თანაბარი აკომპანირების ფონზე. ვიწრო გაგებით,

სიტყვა "რეგთაიმი" წარმოადგენს ევროპული საფორტეპიანო მუსიკის ამერიკულ ანალოგიას.[23]

მიუხედავად იმისა, რომ „რეგთაიმის ეპოქა“ მხოლოდ ორი ათწლეულის მანძილზე გრძელდებოდა, ამ მცირე მონაკვეთს მაინც დიდი მნიშვნელობა აქვს არა მხოლოდ ამერიკული მასშტაბით. რეგთაიმმა გაკვალა ახალი გზა ხელოვნებაში, რომელმაც კავშირი გაწყვიტა ევროპულ საკომპოზიტორო საფუძვლებთან და საბოლოოდ ჯაზურ კულტურაში გარდაისახა.

ჯაზის დაბადებასა და მისი პოპულარობის ზრდასთან ერთად რეგთაიმმა ნელ-ნელა უკანა პლანზე გადაინაცვლა და მე-20 საუკუნის 20-იანი წლებიდან არსებობა განაგრძო ჯერ მუსიკალურ მოვლენათა კულისებში, ძირითადად პროვინციულ წრეებში, შემდეგ კი დავიწყებასაც მალე მიეცა, მაგრამ ეს მის ღირსებებს არ აკნინებს, ვინაიდან, როგორც ვხედავთ, იგი მნიშვნელოვან ეტაპს წარმოადგენს ჯაზამდელი ეპოქის მუსიკალურ კულტურაში და აგრეთვე დიდ როლს ასრულებს ჯაზის სტილის ფორმირებაში.

აფრო-ამერიკული მუსიკის მაცოცხლებელმა სულმა, სხვადასხვა ეთნო-მუსიკალური კულტურის სინთეზმა, ბლუზური ინტონაციის ზემოქმედების მაგიურმა ძალამ, სვინგის რიტმების ენერგეტიკამ და უსასრულო იმპროვიზაციულმა ფანტაზიამ განსაზღვრა ჯაზის მნიშვნელოვანი ადგილი უახლესი დროის კულტურაში.

როგორც უკვე არაერთგზის აღვნიშნეთ, ჯაზი წარმოიშვა ორი მუსიკალური კულტურის (აფრიკულის და ევროპულის) მრავალრიცხოვანი ელემენტების სინთეზის შედეგად. აქედან

[23]Collier, J. Traditional Jazz. London, 1997, p. 3.

მოყოლებული ჯაზის სამყარო ბევრი ცვლილების მომსწრეა. გეოგრაფიულად მისმა ცენტრმა ახალი ორლეანიდან გადაინაცვლა ჩიკაგოში, კანზას-სიტისა და ნიუ-იორკში. საქმე ისაა, რომ 1917 წელს პირველ მსოფლიო ომში აშშ-ის ჩაბმასთან დაკავშირებით ახალი ორლეანი სტრატეგიულად მნიშვნელოვან ქალაქად გამოცხადდა და ამ საბაბით დაიხურა გასართობი დაწესებულებები, რის გამოც იწყება მუსიკოსების ძლიერი მიგრაცია პირველ რიგში ჩიკაგოში, სადაც 20-იანი წლებისათვის კონცენტრირებული იყო საუკეთესო მუსიკალური ძალები როგორც ახალი ორლეანიდან, ისე შტატების სხვა ქალაქებიდან.

ჩიკაგოში ხდება სტილური ცვლილებები ახალ–ორლეანელი ოსტატების შესრულებაში, იცვლება ინსტრუმენტები. შემსრულებელთა მომზადების უფრო მაღალი დონის წყალობით შესაძლებელი ხდება ფორტეპიანოს გამოყენება, რომელიც ანსამბლის აუცილებელი ინსტრუმენტი ხდება. სასულე ბასს ენაცვლება კონტრაბასი, ბანჯო იცვლება გიტარით, ხოლო საყვირი, როგორც უფრო გამომსახველობითი ინსტრუმენტი, ცვლის კორნეტს. ცვლილებები ეხება დასარტყამ ინსტრუმენტებსაც და ემსგავსება ჩვენთვის დღესდღეობით ნაცნობ მოწყობილობებს, ამასთან კავშირში შემსრულებლის შესაძლებლობები ფართოვდება და საშემსრულებლო ტექნიკაც პროგრესირებას განიცდის.

ჯაზის უმთავრესი ნიშანია იმპროვიზაციულობა, სადაც დასაშვებია რიტმული, მელოდიური და ტემბრული ნახაზის გამეორება.

იმპროვიზაცია ჯაზის გულია. უნდა აღინიშნოს, რომ ჯაზური ნაწარმოები შეიცავს როგორც იმპროვიზაციულ, ასე ფიქსირებულ ნაწილსაც, მაგრამ სწორედ იმპროვიზაცია განაპირობებს ჯაზის ხასიათს, მის სპონტანურობასა და

მიმზიდველობას. ჯაზის წარმომადგენელთა რეპუტაცია ემყარება მათი იმპროვიზაციების ორიგინალურობას.

იმპროვიზაცია ჯაზში წარმოდგენილია თემის და ვარიაციის სახით. თემა ხშირ შემთხვევაში არის პოპულარული სიმღერის მელოდია, რომელიც 32 ტაქტისგან შედგება. იმპროვიზატორი ვარირებს ამ მელოდიით მისი შელამაზებისა და რიტმების ცვლის საფუძველზე. ზოგიერთი იმპროვიზირებული ვარიაცია მსგავსია საწყისი, ორიგინალური თემისა, ზოგი კი იმდენად განსხვავებულია, რომ მასში თემის შეცნობა რთულიც კი არის. ხშირად ჯაზური იმპროვიზაცია ემყარება არა მარტო მელოდიას, არამედ ჰარმონიას და აკორდულ თანმიმდევრობას. ეს ჰარმონიული ნიმუში მეორდება და მეორდება უსასრულოდ, ვიდრე იმპროვიზატორი მელოდიას ქმნის მასზე.

ჯაზში ხშირად წარმოდგენილია ანსამბლის სხვდასხვა წევრის მიერ იმპროვიზირებული სოლოები. ამასთან ერთად იგი შეიძლება იყოს კოლექტიური იმპროვიზაციის ნაწილიც, სადაც მუსიკოსები ქმნიან მელოდიებს ერთდროულად.[24]

სინკოპირება და ტალღისებური რიტმი (რომელიც წარმოიქმნება მელოდიური მახვილებით) ჯაზის ორი ძირითადი დამახასიათებელი ნიშანია. აქ ტაქტში ოთხი თვლაა. მახვილი მოდის სუსტ დროზე. სინკოპირებული რიტმების ძალიან მდიდარი მრავალფეროვნება იქმნება ჯაზურ მუსიკაში, რაც თვლებს შორის ბგერებზე მახვილის გაკეთებით მიიღწევა. ჯაზის რიტმი იმდენად უჩვეულოა, რომ რთულია მისი ზუსტი სანოტო ჩანაწერის გაკეთება. შემსრულებელმა ჩაწერილი რიტმიდან უნდა გადაუხვიოს ხოლმე, რათა

[24]Kamien, R. Music: An Appreciation. St. Louis: The Mc'Graw-Hill co., Inc., 1996, p. 561.

ნამდვილი ჯაზის შეგრძნება წარმოშვას მსმენელში. ჯაზის განვითარებასთან ერთად მისი რიტმი სულ უფრო და უფრო უჩვეულო და რთული გახდა. რაც შეეხება ჯაზურ მელოდიას, იგი სიმაღლის ცვალებადობის თვალსაზრისით ისეთივე დრეკადია, როგორც რიტმი. ამ მუსიკის უმთავრესი თვისება არის იმპროვიზაციული საწყისის წინა პლანზე წამოწევა, რაც გულისხმობს იმას, რომ ჯაზური ნაწარმოები უშუალოდ შესრულების პროცესში იქმნება და ასეთი სახით აღარასოდეს განმეორდება. კლასიკური მუსიკის ნებისმიერ ნაწარმოებს დასრულებული შინაგანი მთლიანობა ახასიათებს, იმისდა მიუხედავად, თუ ვინ ასრულებს მას. შემსრულებელს ძალუძს მხოლოდ აზრობრივი თუ ემოციური მახვილების გადანაცვლებით მიაღწიოს ნაწარმოების განსხვავებულ შინაარსობრივ ინტერპრეტაციას. ჯაზში კი უშუალოდ შემსრულებელი ქმნის მუსიკას, ან არის კომპოზიციის შემქმნელის სწორუფლებიანი თანაავტორი.[25] გარდა ამისა, ჯაზში, აფრიკული მუსიკის დარად, დომინირებს დასარტყამი ინსტრუმენტები, რომლებიც გამოხატავენ ურთულეს პოლირიტმულ აზროვნებას. აღსანიშნავია ბგერათგადმოცემის სპეციფიური ტექნიკა, რაც იმაში გამოიხატება, რომ ინსტრუმენტები ჯაზის მუსიკოსისთვის მისი საკუთარი ხმის ერთგვარ გაგრძელებას წარმოადგენს ანუ, რაც მას გულში ემღერება, იგივე გადმოიცემა ინსტრუმენტების საშუალებით. ჯაზმა ნაწარმოების მელოდიკა ააგო გამომახილებსა და ზეპირი მეტყველების სხვა ფორმებზე, ესეც აფრიკული მემკვიდრეობის წყალობით.[26] აფრიკული მუსიკის დამახასიათებელი თვისებაა ე.წ. „ძახილი და პასუხი" (Call And Response), რაც მუსიკისმცოდნეობაში ცნობილია როგორც ანტიფონური სიმღერა. ზანგებმა ამერიკაში ქრისტიანობა

---

[25]ჯალიაშვილი, ვ. ინსტრუმენტული ჯაზი. თბილისი: ხელოვნება, 2004, გვ. 5-6.

[26]Конен, В. Рождение Джаза. Москва: Советский композитор, 2000, с. 13.

მიიღეს და ააშენეს საკუთარი ეკლესიები, სადაც წირვა-ლოცვას ეწეოდნენ. ქადაგებისას მქადაგებლის ლოცვას (ძახილი) შეკრებილნი ერთად უპასუხებდნენ (პასუხი). „ძახილი“ რიტმული ვარიაციების მრავალფეროვნებით ხასიათდება, ხოლო „პასუხი“ სრულდება ზუსტად განსაზღვრულ რიტმში. მონაცვლეობის ტაქტს არ ენიჭება დიდი მნიშვნელობა, რაც საერთოდ დამახასიათებელია აფრიკული მუსიკისათვის.

აფრიკული წარმოშობისაა ჯაზში მომღერლის ან მუსიკოსის მიერ შესრულებული ბგერის უცნაური არტიკულაციით გადმოცემული სხვადასხვა სახის შეძახილი, რომელიც ცნობილია, როგორც „ფალცეტური შეძახილი“. ისინი ამერიკელი კოვბოების, მეწვრილმანეების ან ბამბის მკრეფავების სპეციფიკურ წამოძახილებს მოგვაგონებს.

აფრიკულ მუსიკაში გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება ხმის სიმაღლეს, ხოლო შინაარსი იცვლება ამ სიმაღლის შესაბამის ცვლილებებთან ერთად. გამოირკვა, რომ ზანგი ხალხური მომღერლები, განსაკუთრებით კი ბლუზის შემსრულებლები, „უტევენ“ ხოლმე ნოტას, რაც უჩვეულოა კლასიკური მუსიკისათვის. ეს მომღერლები ხშირად იყენებენ ხოლმე „შუალედურ ტერციას“ (ანუ ტონალობის ტერციას, მაგრამ იგი ზუსტად არც დიდ და არც პატარა ტერციას არ ემთხვევა და მათ შორის არის მოთავსებული). შუალედურ ტერციას სინამდვილეში იშვიათად მღერიან ზუსტად. დადგინდა, რომ მის ადგილას მომღერლები იღებენ სხვადასხვა ბგერას, რომელიც არ არსებობს ტემპერირებულ წყობაში. აღნიშნული ბგერები თავმოყრილია შუალედური ტერციის გარშემო. როდესაც ერთმა აფრიკელმა ფორტეპიანო ნახა და დაუკრა რამდენიმე ნოტი, წამოიძახა: „ეს ბგერა ძალზე მაღალია, შემდეგი კი ძალზე დაბალი. მათ შორის კიდევ უნდა იყოს ბგერა!“

ჯაზური ჩანაწერების ანალიზის შედეგად შეიქმნა „ჯაზური კილო“ ანუ „ჯაზური გამა“, ესე იგი ბგერების განსაზღვრული მიმდევრობა ოქტავაში. ამ კილოში ორ ადგილას, მესამე და მეშვიდე საფეხურზე სტანდარტულ ნოტებს შორის, მოთავსებულია ბგერები, რომლებიც არ აისახება როიალზე, მაგრამ რომელთაც ოსტატურად გადმოცემენ ზანგი მომღერლები შესრულებისას. ეს არის ე. წ. „ბლუზური ტონალობა“, რომელიც ჯაზური მუსიკის ქვაკუთხედს წარმოადგენს.[27]

როგორც ვნახეთ, ჯაზური მუსიკის ფორმირებაში დიდი წვლილი მიუძღვის შავკანიანთა კულტურის სპეციფიკურ ნიშნებს, მაგრამ გარკვეული კუთხით გავლენის ობიექტს თავად ეს კულტურაც წარმოადგენდა ამერიკული მუსიკის მხრიდან, რომელიც მოიცავდა ჰიმნებს, პოპულარულ სიმღერებს, ცეკვებს, მარშებს და საფორტეპიანო ქმნილებებს. წარმოშობით ეს ყოველივე ნახევრად საკუთრივ ამერიკული და ნახევრად ევროპული გავლენის შედეგი იყო. XIX საუკუნის ამერიკულმა და ევროპულმა მუსიკალურმა ტრადიციამ ბევრი რამ ჩადო ჯაზის საფუძველში მელოდიის, ჰარმონიის და ფორმის თვალსაზრისით... ევროპული მემკვიდრეობა გამოიხატა მისთვის ნიშანდობლივი მელოდიური წყობით ჯაზში, რომლისთვისაც დამახასიათებელი იყო წამყვანი მელოდიური ხმა, მაჟორ-მინორული კილო-ტონალური სტანდარტები, აგრეთვე აღსანიშნავია გავლენა ინსტრუმენტების კუთხითაც. საყვირები და ტრომბონები ჯაზურ შემადგენლობაში გამოჩენამდე კლასიკურ მუსიკაში დამკვიდრებული ტრადიციის ნაწილი იყო.

ჯაზი დღესაც განაგრძობს ცხოვრებას. მართალია, ჯაზის სიკვდილის ამბავიც ბევრჯერ გამოუცხადებიათ,

[27]ჯალიაშვილი, ვ. ინსტრუმენტული ჯაზი. თბილისი: ხელოვნება, 2004, გვ.14-15.

განსაკუთრებით 60-იანი წლებიდან მოყოლებული ზოგს ალალი ცრემლით, ზოგს კიდევ ღვარძლიანი ქირქილით, მაგრამ ესეც ნაადრევი გამოდგა, ისევ და ისევ იმ დიდი ამერიკელის, მარკ ტვენისა არ იყოს. ცხადია, ყოველივეს, რასაც დასაწყისი აქვს, თავისი ბოლოც უნდა ჰქონდეს, მაგრამ სახელოვნებო ფორმა, რომელიც სხვადასხვა ენებთანაც „ურთიერთმეტყველებს," ასე ადვილად არ კვდება. ჯაზს შინაგანი განახლების უნარიც აღმოაჩნდა და გარეგანისაც - სხვა კულტურათაგან საზრდოობის უნარიც.

ჯაზის ცხოვრების ამბავი ბლუზის ხსენებით დავიწყე და ამითვე დავამთავრებ. უინტონ მარსალისს ერთი სიუიტა აქვს, სახელწოდებით „The Majesty of the Blues" – „ბლუზის უდიდებულესობა." ეს სიუიტა ჯაზის სიკვდილის და პათანატომიური გაკვეთის მუსიკალურ სცენებს შეიცავს, ხოლო დამაგვირგვინებელი კომპოზიცია კი იტყვის: „Oh, but on the Third Day..." – „გარნა დღესა მესამესა..."[28]

[28]ქარუმიძე, ზ. ჯაზის ცხოვრება. თბილისი: სიესტა, 2009, გვ. 492

the Jazz Age

კინემატოგრაფი

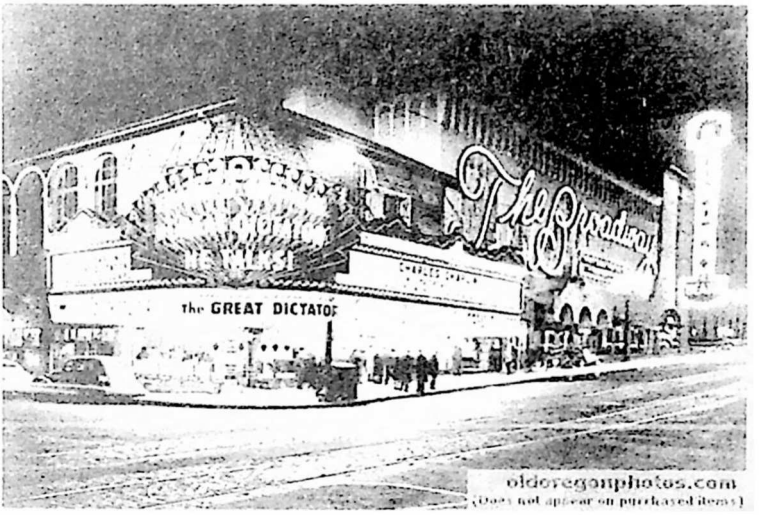




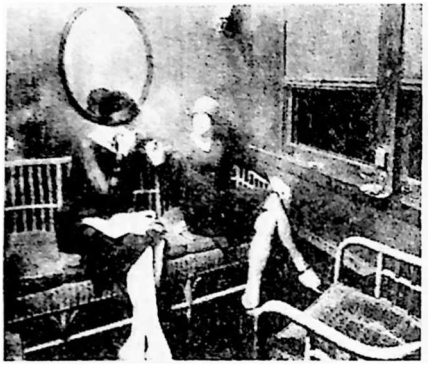





THE HOUSE OF CONSISTENCY
CONSETT'S
CARNIVAL CINEMA


The Broadway
the GREAT DICTATOR
oldoregonphotos.com
(Does not appear on purchased items)

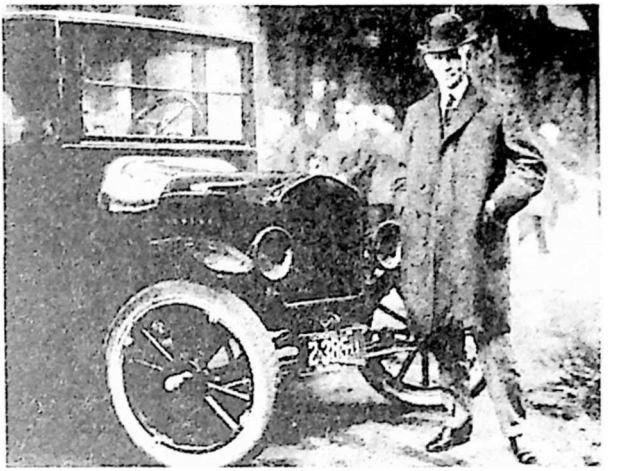
ფლეპერები

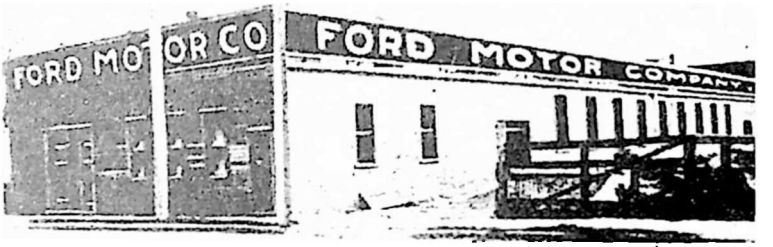


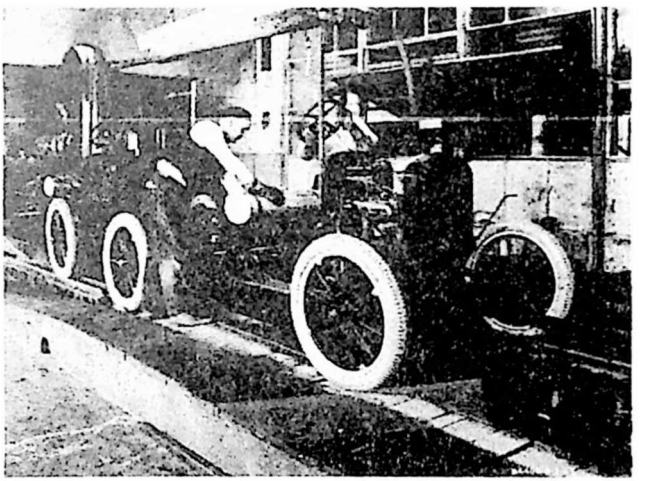




ფორდი

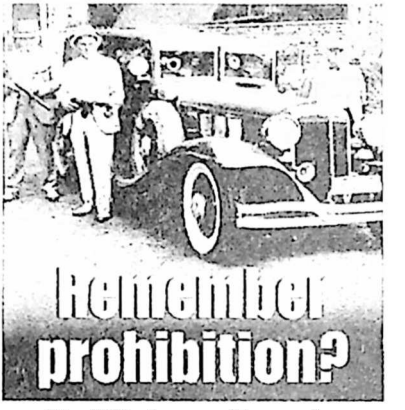






,,მშრალი კანონი“

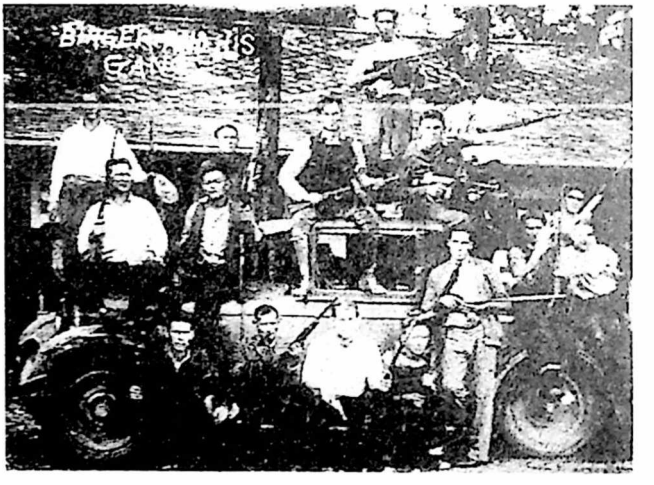




It still doesn't work.



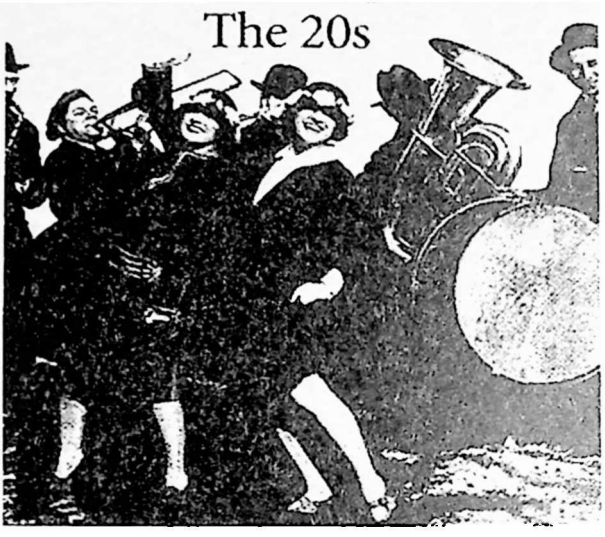






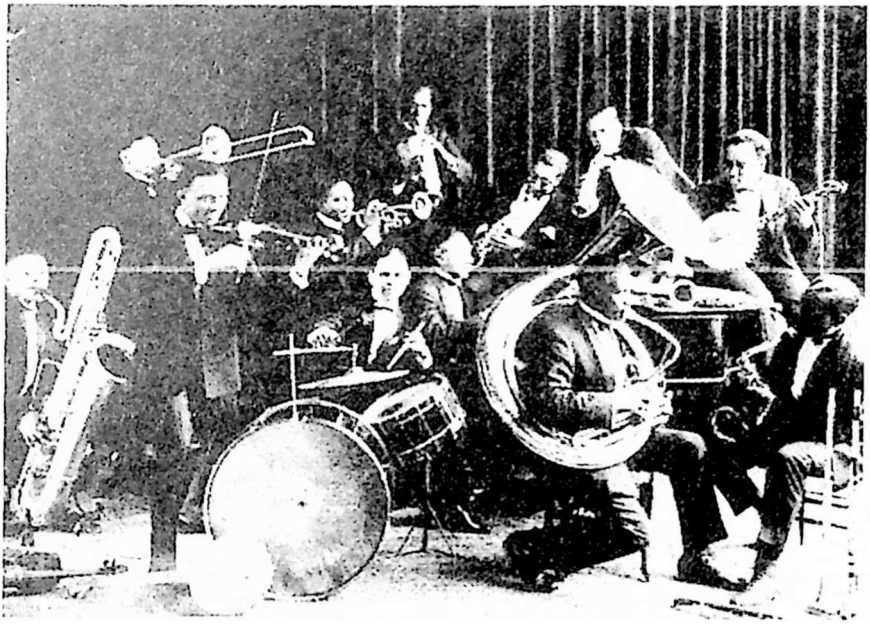


ალ კაპონე, ,,მშრალი კანონის“ ეპოქის განგსტერი,
ჩიკაგოს მაფიის ბოსი

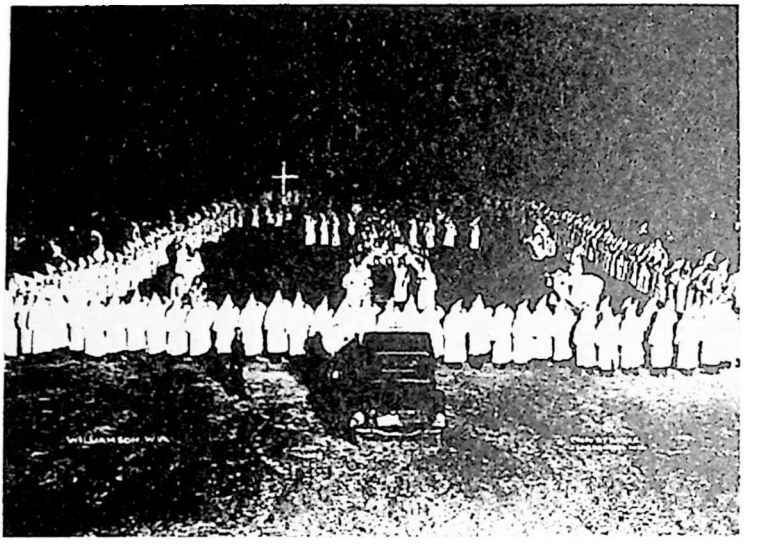

The 20s

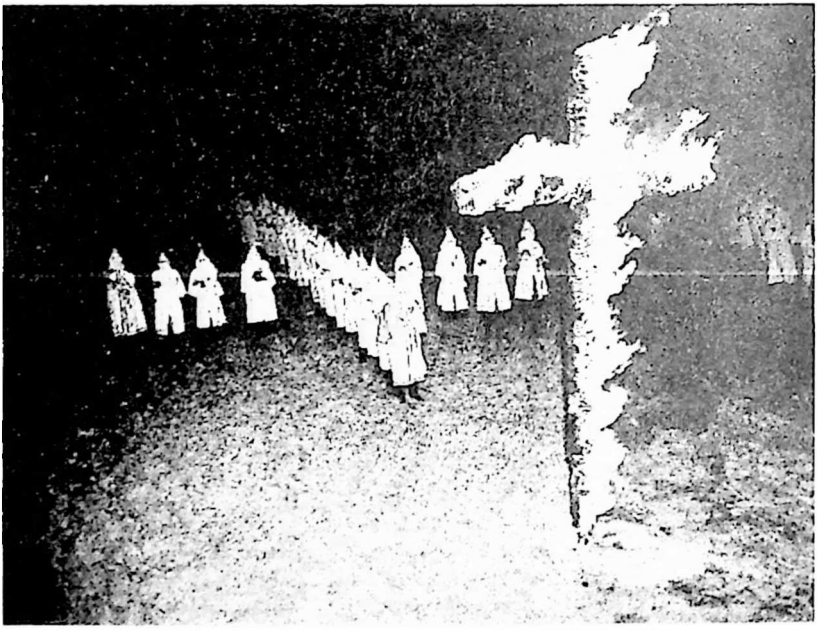

THE
JAZZ
KINGS



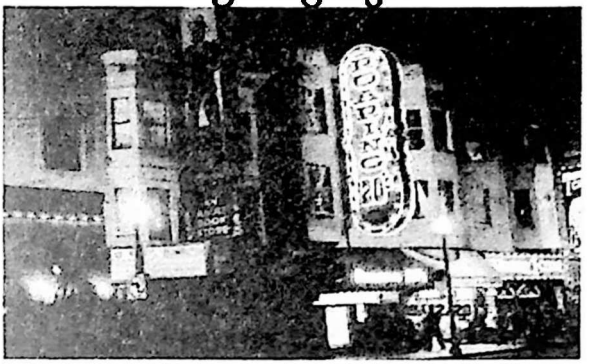


კუ-კლუქს-კლანი





სან ფრანცისკო



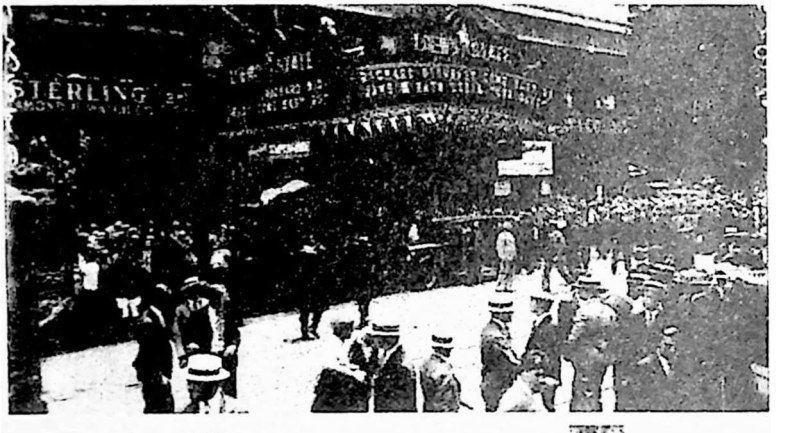
ფოტოს ავტორი: ი. ცხვედიანი

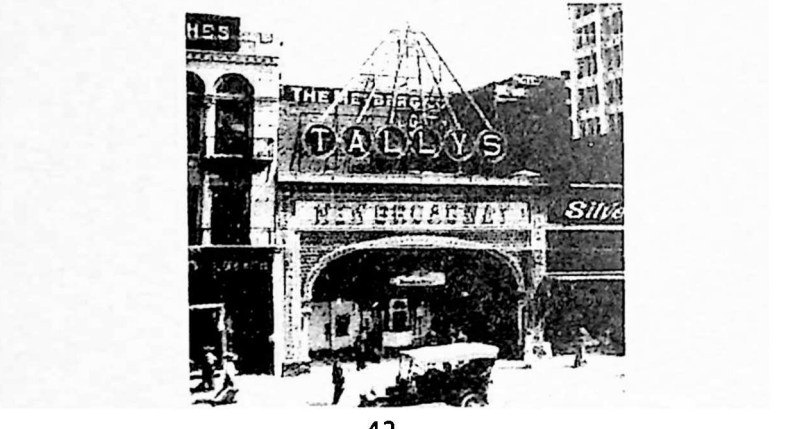
1920-იანი წლების ნიუ იორკი








STERLING


TALLY'S

ექსპატრიატთა ლიტერატურა: ამერიკული მოდერნიზმის ევროპული სკოლა. მოდერნისტული პოეზია

„გედმა თუ გაგიღიმა და ახალგაზრდობისას მოხვდი პარიზში, მერე სადაც უნდა წახვიდე, იგი სიკვდილის დღემდე შენთან იქნება, რადგან პარიზი განუყრელი დღესასწაულია, რომელიც მუდამ თან გახლავს“.

ერნესტ ჰემინგუეის პირადი წერილიდან, 1950

ამერიკული, ისევე როგორც ევროპული, მოდერნიზმის ისტორია კომპლექსური ფენომენია, უაღრესად მდიდარი და ნაირგვაროვანი მხატვრული ფორმებით, ესთეტიკური მანიფესტებითა თუ თეორიული პოსტულატებით: ამერიკული მოდერნიზმის კულტურულმა მემკვიდრეობამ, თავად ტერმინ "მოდერნიზმის" მსგავსად, უამრავი ურთიერთსაწინააღმდეგო შეხედულება და შეფასება გამოიწვია და დაუსრულებელ დებატებსა და პოლემიკას დაუდო სათავე.

მოდერნიზმი, როგორც ისტორიულ-კულტურული ფენომენი, ევროპაში დაიბადა, სადაც ფასეულობათა ტრადიციული სისტემის ტოტალური რღვევა-გადაფასება და ტექნოლოგიური პროგრესი სამყაროში ადამიანის ადგილის, სამყაროსა და ადამიანის, ადამიანისა და ღმერთის ურთიერთმიმართების, პიროვნების კონცეფციისა თუ მისი ეგზისტენციის ახლებური გააზრების აუცილებლობას წარმოშობდა. ბუნებრივია, შეერთებული შტატები, ქვეყანა, რომლის ურთიერთობაც ევროპულ კულტურულ ფორმაციებთან დიდი ხნის მანძილზე ახდენდა

ზეგავლენას ამერიკული ურბანული იდენტობის ჩამოყალიბებაზე, ამ ისტორიულ-კულტურული პროცესებისგან მოწყვეტილი ვერ დარჩებოდა.

ინტერესი ევროპული კულტურისადმი, ევროპაში მიმდინარე სახელოვნო თუ სალიტერატურო პროცესებისადმი განსაკუთრებით 1920-იან წლებში გაღვივდა; ბუნებრივია, ევროპული კულტურის გამანაყოფიერებელი ზეგავლენაც უწყობდა ხელს ახალი ესთეტიკისა და პოეტიკის დამკვიდრებას ამერიკის შეერთებულ შტატებში; შემთხვევითი არ არის, რომ ლიტერატურის კრიტიკოსები ამ პერიოდს, როგორც წესი, ამერიკული ლიტერატურის მეორე რენესანსს უწოდებენ, ვინაიდან იგი ჰემინგუეის, ფოლკნერის, ფიცჯერალდისა და სხვათა სახით ემერსონის, ჰოთორნის, მელვილის, თოროსა და უიტმენის კლასიკური ტექსტების ჰეგემონიას დაუპირისპირდა.

გერტრუდ სტაინი, ერნესტ ჰემინგუეი, ტომას სტერნზ ელიოტი და ეზრა პაუნდი ჰენრი ჯეიმზის შემდეგ პირველი თაობა იყო, რომელმაც ექსპატრიაციის გზა აირჩია ავთენტური ამერიკული ცნობიერების "გამოსაჭედად" "ახალი სამყაროს'' ნაპირებიდან ძალიან შორს. რაღა თქმა უნდა, ისეთი ტერმინები, როგორიცაა "ჯაზის ეპოქა'' და "დაკარგული თაობა" მარტივი კრიტიკული და ისტორიული კონსტრუქციებია, რომლებიც ვიწრო ჩარჩოებში მოაქცევენ ეპოქალურ განწყობილებებს, სოციალურ ტენდენციებსა თუ ბევრი ამერიკელი ხელოვანის რთულ, ამბივალენტურ დამოკიდებულებას 1920-იანი წლების ინტელექტუალური დიასპორას კულტურული მისწრაფებების მიმართ. მარკუს კლაინი საეჭვოდ მიიჩნევს იმ მოსაზრებას, რომ ე.წ. "თაობის გადასახლება" (პირდაპირი აზრითაც და მეტაფორულადაც) მაღალი იდეალების მსხვრევით და უხეში კომერციალიზმით გამოწვეულმა იმედგაცრუებამ განაპირობა. ამერიკული ცივილიზაციის ეს ნიშნები არანაკლებ საგრძნობი იყო საუკუნის დასაწყისამდე, ე.წ. "მძარცველი ბარონების" პერიოდში. შემოქმედნი, რომლებიც მე-19 საუკუნის მიწურულს მოღვაწეობდნენ, ასევე

გრძნობდნენ, რომ მაშინ, როცა სამოქალაქო ომის შემდეგდრო-ინდელმა ბურჟუაზიულმა საზოგადოებამ სოციალური სტაბი-ლურობის და სიმდიდრის არნახულ დონეს მიაღწია, რეკონ-სტრუქციის პერიოდში ნაციის "კულტურული გული" კონსერ-ვატიული, მოუმწიფებელი რჩებოდა და არ იყო მზად ცვლილე-ბების მისაღებად. წინა თაობის ანტაგონიზმს ამერიკულ საზო-გადოებაში გაბატონებული ტენდენციების მიმართ შეიძლებო-და გამოეწვია 1920-იანი წლების პრივილეგირებული დისკურ-სი; „ამერიკული ოცნების" მსხვრევისა და ექსპატრიაციის ამ ოქ-როს ხანის კულტურული მითოლოგია ინარჩუნებს კავშირს ჩა-მოყალიბების გზაზე მდგარი ერის კულტურულ მემკვიდრეო-ბასთან.

ისევე, როგორც ტომას სტერნზ ელიოტის "ისტორიის შეგრძნე-ბამ" განსაზღვრა ევროპული გრძნობიერების პოეტურ-ისტორი-ული პარადიგმა, ამერიკასა და ევროპაში მოღვაწე ხელოვანებ-საც სურდათ საკუთარი ანაბეჭდი დაეტოვებინათ ხელოვნების ახალ ფორმებზე. ჰენრი ჯეიმზიდან გერტრუდ სტაინამდე და კამინგსიდან ჰარტ კრეინამდე ამერიკელი მწერლები ცდილობ-დნენ დაერღვიათ ტრადიციული, "ყავლგასული" და "გაქვავე-ბული" ფორმები და პოეტური სენტიმენტები.

ჯერ კიდევ 1910-იან წლებში ამერიკის შეერთებულ შტატებში შემოქმედებით ასპარეზზე გამოდის პოეტთა ჯგუფი, რომელიც ცდილობს ამერიკულ ნიადაგზე ,,დანერგოს" უახლესი მოდერ-ნისტული ლიტერატურული ტენდენციები. მათ შორის ყველა-ზე აქტიურნი იყვნენ ტომას სტერნზ ელიოტი და ეზრა პაუნდი.

ეზრა პაუნდი, ჟურნალ ,,პოეთრის", მოგვიანებით კი ჟურნალ ,,ლიტლ რივიუს" კორესპონდენტი საზღვარგარეთ, ამ ჟურნა-ლებში პროპაგანდას უწევდა სხვადასხვა მოდერნისტულ მიმ-დინარეობას. პაუნდი დიდხანს ცხოვრობდა პარიზში. ერთ-ერთ წერილში იგი წერდა: ,,პარიზი იდეების ლაბორატორიაა. სწორედ აქ მიმდინარეობს ცდები და იბადება ახალი ტიპის სა-

ღი აზროვნება. სწორედ აქ არსებობს ლაბორატორიის ანტისეპტიკური პირობები. ასეთია პარიზის ფუნქცია".[29] მართლაც, პარიზი იმ მიზიდულობის ცენტრად იქცა, რომელსაც ამერიკელ მწერალთა ლამის მთელმა თაობამ მიაშურა, რათა იქ ზიარებოდა ახალ ხელოვნებას - მოდერნისტულ კონცეფციებსა და თეორიებს.

ამერიკელი მწერლები პარიზში საკმაოდ მრავლად იყვნენ. 20-იანი წლების პარიზში დიდხანს ცხოვრობდნენ ერნესტ ჰემინგუეი, ჯონ დოს პასოსი, ფრენსის სკოტ ფიცჯერალდი, მალკოლმ კაული, ჰარტ კრეინი, გერტრუდ სტაინი, ე. ე. კამინგსი და მრავალი სხვა პროზაიკოსი, პოეტი თუ კრიტიკოსი; აქ იქმნებოდა და გამოიცემოდა სხვადასხვა ჟურნალი, ყალიბდებოდა ლიტერატურული დაჯგუფებები.

1920-იანი წლების პარიზში, ფაქტობრივად, ამერიკული მოდერნიზმის ერთგვარი ევროპული სკოლა ჩამოყალიბდა. ეს „სკოლა" სხვადასხვა სოციალურ-პოლიტიკური თუ ესთეტიკური მრწამსის მქონე მოღვაწეებს აერთიანებდა.

პარიზში მცხოვრებ ამერიკელ მწერლებს ორიგინალური მოდერნისტული მიმდინარეობანი არ შეუქმნიათ, თუმცა ისინი აქტიურად მონაწილეობდნენ პარიზში ჩამოყალიბებული სხვადასხვა მოდერნისტული ჯგუფის საქმიანობაში; უპირატესად, ეს ინტერნაციონალური ჯგუფები იყო, რაზეც მეტყველებს ჟურნალ „ცოცხის" ისტორია, რომელიც 1921-1924 წლებში გამოიცემოდა რომში, ბერლინსა და ნიუ იორკში და რომლის ქვესათაურიც იყო - „ხელოვნებათა საერთაშორისო ჟურნალი." ამ ჟურნალში იბეჭდებოდა როგორც კონტინენტური, ასევე ბრიტანული და ამერიკული მოდერნიზმის წარმომადგენელთა ნაწარმოებები. თავისი პოზიციით ამ ჟურნალთან ახლოს იდგა

---

[29]ციტირებულია წიგნიდან: Hoffman, F. J. The Twenties. NY, 1962, p. 196.

ჟურნალი ,,სესეშენ" (,,განხეთქილება"), რომელიც გამოიცემოდა ვენაში, ბერლინში, ფლორენციასა და ნიუ იორკში. ეს ჟურნალები სიამოვნებით უთმობდნენ ადგილს იმ ავტორთა ნაწარმოებებს, რომელნიც ახალი ფორმის ძიებით იყვნენ გართული. 1920-იანი წლების ბოლოს მოდერნისტული ტენდენციები გააგრძელა ჟურნალმა ,,ტრენზიშენ" (,,გარდატეხა"), რომელიც 1927-1938 წლებში გამოდიოდა პარიზში. ამ ჟურნალის ერთ-ერთი წინამორბედი იყო ,,ტრანსატლანტიკური მიმოხილვა", რომელსაც ფორდ მედოქს ფორდი გამოსცემდა. სწორედ ამ უკანასკნელში იბეჭდებოდა ჰემინგუეის, სტაინის, პაუნდის ქმნილებები, ასევე ჯოისის ,,ფინეგანის ქელეხის" ნაწყვეტები. ძნელია ყველა იმ ჟურნალის ჩამოთვლა, რომელსაც ამერიკიდან ევროპაში ემიგრირებული, როგორც თვითონ უწოდებდნენ თავის თავს, ,,განდევნილი" მწერლები გამოსცემდნენ.

მართლაც, ამ პერიოდის პარიზი ნამდვილი ხელოვნების მექა გახლდათ.

ამერიკელთა პარიზულ ,,კოლონაში" განსაკუთრებული ადგილი ეჭირა გერტრუდ სტაინს (1874-1946). სტაინმა განათლება ჰარვარდში მიიღო, სადაც ფსიქოლოგია შეისწავლა და უილიამ ჯეიმზის გავლენით ,,ავტომატური ფიქსაციის" მეთოდი აითვისა. 1903 წელს მან დატოვა ამერიკა და პარიზში დასახლდა, სადაც თავისი ცხოვრების დიდი ნაწილი გაატარა. მან ირგვლივ შემოიკრიბა ევროპელ და ამერიკელ მოდერნისტ ხელოვანთა ფართო წრე, რომელიც ხშირად იკრიბებოდა მის სალონში.

გერტრუდ სტაინი, რომელიც ძველი არისტოკრატული ოჯახიდან იყო, სტუდენტობის წლებში გატაცებული იყო ფსიქოლოგიით და მედიცინით. სან-ფრანცისკოში უნივერსიტეტის დამთავრების შემდეგ, იგი 1903 წელს გადადის პარიზში. 20-იან

წლებში მისი სალონი ბევრი გამოჩენილი მწერლის და ხელოვანის შეხვედრის ადგილად იქცა.

ახალმა მიმართულებებმა მხატვრობაში, პოეზიაში, ფროიდის ფსიქოლოგიურ თეორიაში განაპირობა გერტრუდ სტაინის ესთეტიკური კრედო. მისი ესთეტიკური პოზიციის განხორციელებას ვპოულობთ წიგნებში „ნაზი კოკრები“ (“Tender Buttons”, 1914) და „ამერიკელების შექმნა“ (“The Making of Americans”, 1925).

გერტრუდ სტაინის შემოქმედებითი პრაქტიკა აგებულია მხატვრული ნაწარმოების ისეთი ტრადიციული კომპონენტების რღვევაზე, როგორიცაა სიუჟეტი და ხასიათი.

ხელოვანის დანიშნულებას სტაინი ხედავს „ცხოვრების რიტმის“ აბსტრაქტულ გადმოცემაში, რაც მაშინ არის შესაძლებელი, თუ სიტყვა თავისუფალია მისი აზრობრივი ფუნქციისგან.

გერტრუდ სტაინის ნაწარმოებები გამოირჩევიან თხრობის განსაკუთრებული სტატიკურობით. „წარსულის“, „მომავლის“ და „აწმყოს“ გაგება მასთან შეცვლილია ე. წ. „განგრძობითი/უწყვეტი ახლანდელი დროით“, „მარადიული ახლათი“. ამერიკული კრიტიკა არაერთგზის აღნიშნავდა გ. სტაინის „ინფანტილურობის“ შესახებ, რაც არამარტო სინტაქსის უკიდურესი პრიმიტიულობით გამოიხატებოდა, არამედ მისი გმირების პოზიციითაც. ამ მხრივ საინტერესოა იმ დროისთვის საკმაოდ გახმაურებული „ელის ტოკლასის ავტობიოგრაფია“ (“Autobiography of Alice B. Toklas”, 1933), რაც თითქმის თვით გერტრუდ სტაინის ავტობიოგრაფია იყო.

სტაინის ესთეტიკამ და მსოფლმხედველობამ უდიდესი ზეგავლენა მოახდინა გამოჩენილ ხელოვანებზე, რომელთა

შორის უპირველეს ყოვლისა უნდა დავასახელოთ „დაკარგული თაობის“ მწერლები.

„დაკარგული თაობა“ ეს ტერმინი ძალზედ პირობითია, რადგან იგი გამოიყენება ისეთი მწერლების მიმართ, რომლებიც განსხვავდებიან თავიანთი მსოფლმხედველობრივი პოზიციებით, ესთეტიკური შეხედულებებით, შემოქმედებითი მანერით. მათ აერთიანებთ ომისშემდგომი ამერიკის სინამდვილის მიუღებლობა, ჩიხიდან გამოსვლის მტანჯველი, უპერსპექტივო ძიებები, რასაც თან ახლდა ხელოვნების ახალი ფორმების, ახალი შესაძლებლობების დაჟინებული ძიება.

„დაკარგული თაობის“ მწერლების პრობლემატიკაში წამყვან ადგილს იჭერდა ახალგაზრდა ადამიანის ტრაგიკული ბედის თემა, რომელიც არამარტო ფიზიკურად, არამედ მორალურადაც იყო დასახიჩრებული. თავიანთი ინდივიდუალური განსხვავებულობის მიუხედავად, ასეთები არიან ჰემინგუეის („მშვიდობით, იარაღო!“, 1929), ფოლკნერის („ჯარისკაცის ჯილდო“, 1926) დოს პასოსის („სამი ჯარისკაცი“, 1921) რომანების გმირები. ისინი ვერ ეგუებიან არსებულ გარემოს, ვერ პოულობენ ადგილს გამაძღარ და თვითკმაყოფილ ადამიანებს შორის. სწორედ ამითაც განისაზღვრება მკითხველის სიმპათია მათ მიმართ. ეს წიგნები, როგორც წესი, ღრმად პესიმისტურია. მათი გმირები იღუპებიან როგორც დონალდი (ფოლკნერის „ჯარისკაცის ჯილდო“), ან მიდიან „არსად“, როგორც ჯიმი ჰერფი (ჯ. დოს პასოსის „მანჰეტენ ტრანსფერი“), ან საყვარელი ადამიანის დაღუპვით კარგავენ სიცოცხლის ინტერესს (ჰემინგუეის „მშვიდობით, იარაღო!“). ეს გმირები ძალიან ფაქიზნი არიან და მათი ბუნტი არასდროს მთავრდება გამარჯვებით (ფიცჯერალდის „დიადი გეტსბი“, 1925).

გერტრუდ სტაინის ზეგავლენა შესამჩნევია ჰემინგუეის ლაიტმოტივებში, დოს პასოსის კინემატოგრაფიულ სტილში

და უილიამ ფოლკნერის დეფორმირებულ კომპოზიციებსა თუ დროის ინვერსიებში, თუმცა ფორმალური ექსპერიმენტები მათი თვითმიზანი არ იყო.

სტაინის მხატვრულ პრაქტიკასა თუ თეორიულ ნააზრევში წამყვანია აბსტრაქციონისტული ტენდენციები. მან ჩამოაყალიბა ლიტერატურული აბსტრაქციონიზმის სკოლა, რომლის მეთაურიც და ერთადერთი წარმომადგენელიც თვითონვე იყო. სტაინი გამოდიოდა „დროის შეგრძნების" წინააღმდეგ ხელოვნებაში და აყენებდა თეზისს, რომ მე-20 საუკუნეში დროის შეგრძნება თხრობაში გარდაიქმნება აწმყოს მომენტის შეგრძნებად. ამის აღსანიშნავად მან სპეციალური ცნებაც კი შემოიღო - „გახანგრძლივებული აწმყო."

კუბისტების დარად, სტაინიც ცდილობდა გადატრიალება მოეხდინა ხელოვნებაში და შეექმნა ის, რასაც თვითონ „მეოთხე განზომილებას" უწოდებდა. იგი ცდილობდა სიტყვაკაზმულ მწერლობაში დაენერგა ფერწერული მეთოდები და ხერხები. იგი ზოგჯერ უარსაც კი ამბობდა სიტყვების შინაარსზე, რათა ენის პლასტიურ შესაძლებლობათა მაქსიმალური რეალიზაციისათვის მიეღწია. ეს იყო უნიკალური ცდა თუ ექსპერიმენტი ლიტერატურაში.

ასევე აღნიშვნის ღირსია სილვია ბიჩი და მისი ცნობილი წიგნების მაღაზია „შექსპირი და კომპანია" ("Shakespeare & Company"), რომელსაც „დაკარგული თაობის" პარიზს შეხიზნული მწერლების შემოქმედებით წინსვლაში უდიდესი როლი მიუძღვის. მან ცხოვრების უმეტესი ნაწილი პარიზში გაატარა, სწორედ მის მიერ იქნა დაარსებული „შექსპირი და კომპანია" 1913 წელს. მისი თაოსნობით გამოიცა 1922 წელს ჯეიმზ ჯოისის „ულისე".

Rue de l'odeon-ის ქუჩაზე მდებარე ინგლისურენოვანი წიგნების მაღაზია "Shakespeare & Company" მალევე იქცა ინგლისელი,

ამერიკელი და ირლანდიელი მწერლების თავშეყრის ადგილად და შესაბამისად, ანგლო-ამერიკული ლიტერატურული მოდერნიზმის ცენტრად.

სილვია ეხმარებოდა ახალგაზრდა და ხელმოკლე მწერლებს. ჰემინგუეი თავის ესეების კრებულში "A Moveable Feast" აღწერს სილვიას უანგარობას, ნდობას და კეთილგანწყობას მის მიმართ.

მე-20 საუკუნის 10-20-იანი წლების ამერიკული პოეზია გამოირჩევა ახალი ხმებითა და ექსპერიმენტებით ფორმის სფეროში, დემოკრატიზმითა (უოლტ უიტმენისა და ემილი დიკინსონის ხაზი) და ტრადიციული პოეტური კლიშეების გადასინჯვით. ამერიკელი პოეტები შეუდგნენ პოეტიკის რადიკალურ გარდაქმნას და ზოგიერთ შემთხვევაში პოეზიის სხვა ჟანრებისაგან განმასხვავებელი ნიშან-თვისებების წაშლასაც კი. ,,განახლება" ის იმპერატივი იყო, რომელსაც ეზრა პაუნდი მის თანამედროვეთ უყენებდა. სწორედ სიახლეების ძიებისა და ნოვატოროობისაკენ მისწრაფებაა მე-20 საუკუნის პირველი ათწლეულების ამერიკული პოეზიის ყველაზე გამოკვეთილი ნიშანი.

პოეტთა ახალი თაობა უპირისპირდებოდა ბრიტანული ვიქტორიანული პოეზიის ზეგავლენას, ტრადიციული პოეტურ ფორმებს (მაგალითად, სონეტს) და მყარ სალექსო საზომებს. ამ დროისათვის ინგლისურენოვან პოეზიაში ყველაზე უფრო გავრცელებული სალექსო საზომი იამბური პენტამეტრი იყო (მაგ., იმ დროს ფრიად პოპულარული ალფრედ ლორდ ტენისონის პოეზია) და ბოლორითმიანი ლირიკული ლექსი მეფობდა.

ვიქტორიანული ტრადიციისაგან დაშორება ჯერ კიდევ მე-19 საუკუნეში შეიმჩნევა უოლტ უიტმენისა და ემილი დიკინსო-

ნის პოეზიაში. სწორედ უიტმენმა დაამკვიდრა ე. წ. თავისუფალი ლექსი - იამბური სტრიქონი მან ფსალმუნებსა და სახარებებზე დამყარებული რიტმიკით ჩაანაცვლა. უიტმენთან ერთად მომდევნო თაობების პოეტებზე ზეგავლენას ახდენდა ემილი დიკინსონის იუმორით გაჟღენთილი და ტელეგრაფული სტილიც. მე-20 საუკუნის დასაწყისში უიტმენი და დიკინსონი სანიმუშო აღმოჩნდნენ იმ ამერიკელი პოეტებისათვის, რომლებიც ცდილობდნენ ბრიტანული პოეტური ფორმების ზეგავლენისაგან დაეღწიათ თავი. ისინი ნოვატორები იყვნენ არა მარტო ფორმის, არამედ შინაარსის თვალსაზრისითაც - მათ შემოიტანეს პოეზიაში ყოველგვარი გრძნობების თავისუფალი გამოხატვა, რადიკალური პოლიტიკური და გენდერული თემატიკა.

ფაქტობრივად, მე-20 საუკუნის პირველი ათწლეულების ამერიკული პოეზია აირეკლავს კონფლიქტს უკვე დამკვიდრებული ბრიტანული პოეტური ფორმების მომხრე პოეტებსა და ეზრა პაუნდის იმპერატივის მიმდევართა შორის.

მე-20 საუკუნის პირველი სამი ათწლეულის მოდერნისტი პოეტები განაგრძობდნენ უიტმენისებურ ექსპერიმენტებს შინაარსისა და ფორმის სფეროში. ეზრა პაუნდი (1885-1972), ტ. ს. ელიოტი (1888-1965), გერტრუდ სტაინი (1874-1946), უოლოს სტივენსი (1879-1932), უილიამ კარლოს უილიამსი (1883-1963), ეიჩ დი (HD[30], 1886-1961), მერიენ მორი (1887-1972), ე. ე. კამინგსი (e. e. cummings[31], 1894-1962) და ჰარტ კრეინი (1899-1932) პოეტური მეტყველების სრული განახლებისაკენ მიისწრაფოდნენ. გამოეხმაურა რა უიტმენის მოწოდებას პოეზიაში სპეციფიკურად ამერიკული ხმის დამკვიდრებისაკენ, ბევრმა მათგანმა ლექსში

[30] ჰილდა დულიტლის ფსევდონიმი მისივე სახელისა და გვარის ინიციალების მიხედვით.

[31] ედუარდ ესტლინ კამინგსი, რომელიც თავის ინიციალებს პატარა ასოებით წერდა.

რეგიონალური და დიალექტური მეტყველების ფორმებიც კი შეიტანა.

ლამის ყველა ზემოჩამოთვლილი ამერიკელი პოეტის კოსმოპოლიტიზმის მიუხედავად, ყოველი მათგანი აღიარებდა, რომ მათი სამშობლო შეიცავდა აუცილებელ ინგრედიენტებს ახალი პოეზიისა და პოეტიკისათვის. მაგალითად, ელიოტმა, რომელმაც ცხოვრების დიდი ნაწილი ლონდონში გაატარა, დონალდ ჰოლთან ინტერვიუში განაცხადა: ,,ჩემი პოეზიის ემოციური თავწყარო ამერიკიდან წარმოსდგება". ეზრა პაუნდმაც უოლტ უიტმენისადმი მიძღვნილ ლექსში ,,ზავი" აღიარა, რომ მის და უიტმენის პოეზიას საერთო ფესვი ჰქონდა - ამერიკის შეერთებული შტატები.

თვით პაუნდი, სანამ საცხოვრებლად პარიზში გადავიდოდა, 12 წელი ინგლისში მოღვაწეობდა. წარმომავლობით იგი აიდაჰოს შტატიდან იყო და მთელი ცხოვრების მანძილზე გაჰყვა იქაური მეტყველების თავისებურებანი. ამერიკაში პაუნდმა რომანული ენები შეისწავლა და მათ ასწავლიდა კიდეც უნივერსიტეტში, მაგრამ მალევე დატოვა სამშობლო და ევროპაში გაემგზავრა. 1908 წელს იტალიაში თავისი პირველი ლექსების კრებული გამოაქვეყნა. შემდეგ ლონდონში გადავიდა, სადაც დაუკავშირდა ერნსტ ჰიუმსა და ფ. ს. ფლინტს. სწორედ ეს იქცა ანგლო-ამერიკული მოდერნისტული მიმდინარეობის - იმაჟიზმის - ბირთვად.

პოეზიაში პაუნდი იცავდა ე. წ. ,,თავისუფალი ლექსის" პრინციპებს; მისი ესთეტიკური კრედო ნათლად ჩანს ზემოთ უკვე მოხსენიებულ ლექსში ,,ზავი", სადაც პოეტი თავის დიდი თანამემამულეს, ,,თავისუფალი ლექსის" პიონერს და დამამკვიდრებელს ამერიკულ ლიტერატურაში, ასე მიმართავს:

მე შენთან ზავს ვდებ, უოლტ უიტმენ --
საკმაოდ დიდხანს მეჯავრებოდი
მოვდივარ შენთან როგორც უკვე გაზრდილი ბავშვი

რომელსაც ყავდა ჯიუტი მამა;
ახლა საკმაოდ ბებერი ვარ მე იმისათვის რომ მეგობრები შევიძინო
შენ იყავი ის, ვინც პირველმა გაკაფა ახო,
ახლა კი დროა ჩუქურთმათა ამოკვეთისა.
ჩვენ ერთი სისხლი გვაქვს და ერთი ფესვი --
დაე, თანხმობა იყოს ჩვენს შორის..[32]

პაუნდი, ერთი მხრივ, უიტმენს ,,ახალი" ამერიკული პოეზიის ,,მამად", ,,გზის გამკაფავად" აღიარებს, თუმცა, მეორე მხრივ, აშკარაა მასთან მეტოქეობის, მამის გავლენის დაძლევის, უფრო შორს წასვლის სურვილიც. მისთვის უპირველესი ამოცანაა გასცდეს ამერიკის ფარგლებს, ამერიკული პოეზიას შეათვისებინოს ევროპული ყაიდა, მოახდინოს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მისი ინტერნაციონალიზაცია, რაც უცხო იყო უიტმენის პოეტური ნატურისათვის.

პაუნდი ევროპაში თანდათან იქცევა მოდერნიზმის მეტრად, იმ ფიგურად, რომელიც ეჭვმიუტანელ ავტორიტეტს წარმოადგენს მრავალი ამერიკელი თუ ევროპელი შემოქმედისათვის. იგი გვევლინება როგორც დიდი კულტურტრეგერი - შემოქმედებით ასპარეზზე ახლადგამოსულ ელიოტს ეხმარება მისი პირველი ლექსების დაბეჭდვაში, ხელს უწყობს ჯეიმზ ჯოისის რომანის ,,ხელოვანის პორტრეტი ახალგაზრდობისას" გამოცემას 1916 წელს, ხოლო ჟურნალ ,,ლიტლ რივიუში", სადაც იგი უცხოური განყოფილების რედაქტორად მუშაობდა, აქვეყნებს ნაწყვეტებს ,,ულისედან". მოგვიანებით, 20-იან წლებში, საფუძვლიანად ასწორებს - პრაქტიკულად, ანახევრებს - ელიოტის პოემას ,,უნაყოფო მიწა", რომელსაც ელიოტი მიუძღვნის კიდეც პაუნდს წარწერით: ,,ჩემზე დიდ ოსტატს."

---

[32]ზაალ ჩხეიძის თარგმანი. იხ.:
http://lib.ge/book.php?author=6&book=175

1921 წელს პაუნდი საცხოვრებლად გადადის პარიზში, სადაც რჩება 1925 წლამდე. აქ იგი გატაცებულია მუსიკით, აქვე იღვიძებს მასში ინტერესი სოციალური და პოლიტიკური პრობლემებისადმი, რომლებსაც იგი განიხილავს უკიდურესად მემარჯვენე პოზიციებიდან. თარგმნის ინტენსიურად, იმაჟიზმით გატაცების პერიოდში დაინტერესებულია ჩინური და იაპონური პოეზიით, სწავლობს იეროგლიფებს და ხელს მიჰყოფს თარგმნას ჩინურიდან. იეროგლიფების სისტემის შესწავლით იგი ეზიარა „იდეოგრამულ" პოეზიას, სადაც ნებისმიერი ცნება, მათ შორის ყველაზე აბსტრაქტულიც კი, გადმოცემულია კონკრეტული სახეების შეხამებით.

იდეოლოგიურად პაუნდი ფაშიზმს მიემხრო და იტალიაში მხარს უჭერდა მუსოლინის რეჟიმს. მეორე მსოფლიო ომის დასრულების შემდეგ იგი დააპატიმრეს და სამშობლოს ღალატი წაუყენეს ბრალად, თუმცა პოეტი სასამართლოს განაჩენისაგან იხსნა ფსიქიატრების დასკვნამ მისი შეურაცხადობის შესახებ. ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში წლობით გამოკეტილი პოეტი მხოლოდ 1950-იანი წლების ბოლოს განთავისუფლდა და განთავისუფლებისთანავე გაემგზავრა იტალიაში.

პაუნდის შემოქმედების მთავარ ნაწარმოებს, მის **magnum opus**-ს, წარმოადგენს პოემა „კანტოები", რომელსაც პოეტი წლების განმავლობაში ქმნიდა. „კანტოები" მოდერნისტული პოეზიის უმნიშვნელოვანესი ტექსტია. ეს დაუსრულებელი პოემა 120 ნაწილისაგან ანუ „კანტოსაგან" შედგება. ტექსტში შეხვდებით ჩინურ იეროგლიფებს, ციტირებებს სხვადასხვა ევროპულ ენაზე. პოემის კომენტარების გარეშე წაკითხვა, ფაქტობრივად, შეუძლებელია. ალუზიებისა და წარმოსახული ისტორიული მოვლენების დიაპაზონი განუსაზღვრელია; ასევე განუსაზღვრელია პოემის გეოგრაფიული არეალიც; პოემაში აირეკლება პაუნდის დაინტერესება კლასიკური მედიტერანული და აღმოსავლეთ აზიის კულტურით, ასევე მედიაველური და უფრო გვიანდელი იტალიითა და პროვანსით. „კანტოები" წინააღმდე-

გობრივი ნაწარმოებია თავისი ექსპერიმენტული ხასიათით და „იდეოგრაფული" ტექნიკით. ერთი შეხედვით, იგი ქაოტურია და მოკლებულია სტრუქტურულ სიმწყობრეს, ვინაიდან არც სიუჟეტი აქვს და არც დასასრული. ერთ „კანტოში" დაწყებული ალუზია, წინადადება თუ ანეკდოტური ამბავი შესაძლოა სხვა „კანტოში" გაგრძელდეს; თითქოს არც „კანტოების" განლაგება ექვემდებარება რაიმე ლოგიკას. საქმე ისაა, რომ პაუნდი მიმართავს ადამიანის გამოცდილების ფრაგმენტაციას; ამ ფრაგმენტებს ერთმანეთთან თითქოს კავშირი არა აქვთ, მაგრამ ისინი მაინც მთლიანდება გარკვეული ფორმით. შეიძლება ითქვას, რომ „კანტოები" დგას ელიოტისეულ მითოსურ მთლიანობასა და ჯოისისეულ „ცნობიერების ნაკადს" შორის; ესაა მცდელობა ისეთი ფორმის შექმნისა, სადაც ისტორია (როგორც ფრაგმენტი) და პიროვნება/პიროვნულობა (თანამედროვე ყოფიერებით შერყეული) პოეზიაში შეძლებენ ერთმანეთთან შეწყობას.

ამერიკელ ექსპატრიატთა მეორე უმნიშვნელოვანესი ფიგურა იყო ტომას სტერნზ ელიოტი, კონსერვატორული მსოფლმხედველობის პოეტი და ესეისტი. 1910 წელს მან დაამთავრა ჰარვარდის უნივერსიტეტი, შემდეგ კი სორბონის უნივერსიტეტში გააგრძელა სწავლა, ბოლოს კი ოქსფორდში გადავიდა. ინგლისში მან დაწერა დისერტაცია „გამოცდილება და შემეცნების საგანი ბრედლის ფილოსოფიაში", რომელიც 1916 წელს წარუდგინა ჰარვარდის უნივერსიტეტს. ბრედლის აბსოლუტურმა იდეალიზმმა მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია მის ფილოსოფიურ შეხედულებებზე, რომლებიც მის პოეზიაში აირეკლა.

1927 წლის 29 ივნისს ელიოტმა უარყო უნიტარიზმი[33] და ანგლიკანიზმის[34] მიმდევარი გახდა, იმავე წლის ნოემბერში კი, 39

[33]მიმდინარეობა ქრისტიანულ თეოლოგიაში, რომელიც უპირისპირდება სამების დოქტრინას და ამტკიცებს, რომ ღმერთი თავის თავში არ აერთიანებს სამ იპოსტასს (მამა ღმერთი, ძე ღმერთი და სულიწმიდა).

წლის ასაკში, ბრიტანეთის მოქალაქეობა მიიღო. თვით პოტი საკუთარ თავს ანგლო-კათოლიკეს უწოდებდა და აღნიშნავდა, რომ იგი იყო ,,კლასიცისტი ლიტერატურაში, როიალისტი პოლიტიკაში და ანგლო-კათოლიკე რელიგიაში." თავისი ეროვნებისა და მისი როლის შესახებ შემოქმედებაში ელიოტი წერდა: ,,ჩემს პოეზიას აშკარად უფრო მეტი აქვს საერთო ჩემი თაობის გამორჩეულ წარმომადგენლებთან ამერიკაში, ვიდრე ჩემი თაობის მიერ ინგლისში დაწერილ ნებისმიერ ნაწარმოებთან. იგი არ იქნებოდა ის, რაც არის და ალბათ არც ასეთი კარგი, ინგლისში რომ დავბადებულიყავი და იგი არ იქნებოდა ის, რაც არის, ამერიკაში რომ დავრჩენილიყავი. ეს ერთგვარი კომბინაციაა. თუმცა მისი სათავე და ემოციური წყარო ამერიკიდან წარმოსდგება." ელიოტმა საბოლოოდ თქვა უარი ამერიკის მოქალაქეობაზე და განაცხადა: ,,შესაძლოა, ჩემი გონება ამერიკულია, მაგრამ ჩემი გული კი ბრიტანულია." ელიოტი ხედავდა, რომ ევროპაში დამკვიდრებულ ამერიკელს საშუალება ჰქონდა მთლიანად ზოგადევროპულ კულტურულ ტრადიციასთან ზიარებისა.

ელიოტის შემოქმედების არსებითი ნიშანი ისაა, რომ ელიოტი არ ყოფილა ,,ხალასი" შემოქმედი, რომელიც ,,ნაივურად" წერს იმას, რასაც მუზა შთააგონებს. ელიოტის პოეტური მეტყველება ზედმიწევნით ,,რაციონალურია", უკიდურესად ,,გათვლილია", ყველა მისი ასოციაციური სახე მრავალგზის გადამოწმებული, დეტალურად ,,შესწავლილი" და ავტორისეულ ჩანაფიქრთან ზუსტ შესაბამისობაში მოყვანილია. მეორე მხრივ, მწერლური რაციონალიზმი ელიოტთან იშვიათ მხატვრულ დონეს ერწყმის. გაცნობიერებული, რაციონალური საწყისი ელიოტის

---

[34]ანგლიკანიზმი - მიმდინარეობა ქრისტიანულ რელიგიაში, რომელიც აერთიანებს ,,ინგლისის ეკლესიასთან" ისტორიულად დაკავშირებულ ეკლესიებს. ანგლიკანიზმი ქრისტიანობის ერთ-ერთი ძირითადი ტრადიციაა პროტესტანტიზმთან, რომაულ კათოლიციზმთან და მართლმადიდებლობასთან ერთად.

პოეზიაში საკუთარ თავს, საკუთარ მკაცრ ანტირომანტიკულ „რაციონალიზმს" გადალახავს და ჭეშმარიტ შემოქმედებაში, დახვეწილ პოეზიაში გადაიზრდება. პირად, სუბიექტურ შთაბეჭდილებებს ელიოტი, როგორც წესი, სავსებით გაცნობიერებული პოეტიკური სისტემის ელემენტად გარდასახავს და მითოლოგიური საყოველთაობის პლანში განაზოგადებს.

1922 წელს ელიოტის პოემის „უნაყოფო მიწა" გამოქვეყნება უმნიშვნელოვანეს მოვლენად იქცა ანგლო-ამერიკულ მოდერნისტულ პოეზიაში. პოემას ხშირად განიხილავენ როგორც I მსოფლიო ომისშემდგომი თაობის იმედგაცრუებისა და ილუზიების მსხვრევის მხატვრულ განსხეულებას. ტექსტი გამოირჩევა მხატვრული ქსოვილის სირთულით, დროისა და ადგილის უეცარი მონაცვლეობით. პოემის ტექსტი, ფაქტობრივად, წარმოადგენს უამრავი ასოციაციის, ციტატის, ალუზიისა თუ რემინისცენციისაგან მოქსოვილ, ინტერტექსტუალურად უაღრესად მდიდარ ქსოვილს. პოემაში ხშირია ლიტერატურული, ბიბლიური და სახარებისეული ალუზიები, მინიშნებები უპანიშადებზე, ასევე კულტუროლოგიურ და ანთროპოლოგიურ გამოკვლევებზე როგორიცაა სერ ჯეიმზ ფრეიზერის „ოქროს რტო" ანდა ჯესი უესტონის „რიტუალიდან რომანამდე".

საერთოდ, ალუზია ელიოტისათვის მხატვრული ინფორმაციის კონდენსირების ტექნიკური საშუალებაა; ეს ხერხი რომ არა, ამ პატარა პოემაში ჩატეულ მხატვრულ ინფორმაციას მთელი ბიბლიოთეკაც ვერ დაიტევდა. ამავე დროს ამ მხატვრული ხერხით იგი თავისი სათქმელის განზოგადებას და ფასეულობათა უნივერსალიზაციას ახდენს. გარდა ამისა, ალუზია და რემინისცენცია ახალი ემოციური და ინტელექტუალური მთლიანობის შექმნის საშუალებაც არის. ყოველ ასოციაციურ სახეს, ყოველ ექსტრატექსტუალურ დეტალსა თუ სიუჟეტს, ყოველ მინიშნებას თან ახლავს როგორც დედნისეული ემოციური შეფერილობა, ასევე სრულიად ახალ კონტექსტში, ახალ პოეტურ ქსოვილში შეძენილი ახალი ჟღერადობა.

პოემის ტექსტში ინგლისურ ენას ხან გერმანული ენაცვლება, ხან იტალიური, ხან ფრანგული და ხანაც ლათინური. ელიოტის ამოცანა იყო მთელი ეს ჰეტეროგენული მასალა ესთეტიკურ მთლიანობად გარდაესახა. „უნაყოფო მიწის" სტრუქტურის ორგანიზებისათვის ელიოტი მიმართავს „მითოსს" - ერთგვარ პოტენციურ სიუჟეტს, საკვანძო მითოსურ სიტუაციას, უზოგადეს სქემას, რომელიც ელიოტის მიერ გადამუშავებული სახით უამრავ ასოციაციურ პლანს, წახნაგს თუ ასპექტს იძენს და, ფაქტობრივად, მისი პოემის მთელ მხატვრულ სისტემას განსაზღვრავს.

პოემის მითოსურ-სქემატურ საფუძვლად დაკარგული სულიერი საწყისის ძიების (და მისი პოვნის შეუძლებლობის) მოტივი გვევლინება, რომლის ხორცშესასხმელადაც ელიოტი იყენებს მითებს გრაალის თასის, ბრმა წინასწარმეტყველის, ტირესიასა და ნაყოფიერების ღმერთების სიკვდილისა და მათი მკვდრეთით აღდგომის დაუსრულებელი ციკლის, ბუნების სეზონების დაუსრულებელი ციკლური წრებრუნვის შესახებ, ასევე მეთევზე მეფისა და უნაყოფო მიწის ლეგენდას.

პოემის მოქმედების დრო და ადგილი არ არის კონკრეტულ-ისტორიული დრო და კონკრეტული გეოგრაფიული არეალი. ელიოტი ქმნის „უნაყოფო მიწის" ზედროულ მითოსურ ხატს, ურთულეს მითოსურ ქრონოტოპს, სადაც ყველა დრო ერთდროულად თანაარსებობს.

ელიოტსა და პაუნდს ესთეტიკური არისტოკრატიზმი აერთიანებდათ, თუმცაღა მათ სრულიად სხვადასხვაგვარი დამოკიდებულება ჰქონდათ ე. წ. „თავისუფალი ლექსისადმი." პაუნდისა და იმაჟისტებისაგან განსხვავებით, ელიოტი წინააღმდეგი იყო თავისუფალი ლექსის აბსოლუტიზაციისა. ესეიში „ფიქრები თავისუფალი ლექსის შესახებ" იგი წერდა: „არ არსებობს კონ-

სერვატიული და თავისუფალი ლექსი, არსებობს მხოლოდ კარგი ლექსი, ცუდი ლექსი და ქაოსი."[35]

ელიოტსა და პაუნდთან ერთად ევროპაში ემიგრირებულ ამერიკელ პოეტთა შორის გამორჩეული ადგილი უჭირავს ე. ე. კამინგსს. მისი შემოქმედება ამერიკული პოეზიის ოდნავ განსხვავებულ ხაზს განეკუთვნება იგი ხასიათდება წმინდად ფორმალისტური ექსპერიმენტებით, რაც ფურცელზე ლექსის თავისებურ განლაგებასა და მის ტიპოგრაფიულ გაფორმებაში ვლინდება. კამინგსი ხშირად ანაწევრებს სიტყვას ჩასმული ფრაზებით, ზოგჯერ ლექსს ისე განალაგებს, რომ ყოველ სტრიქონში მხოლოდ ორი-სამი ბგერა რჩება ისე, რომ ხუთსიტყვიანი ლექსი შესაძლოა ცხრასტრიქონიან ჰორიზონტალურ მწკრივად იქცეს, ერთი სიტყვით, აზრობრივ რებუსებს კამინგსი კიდევ უფრო ართულებს გრაფიკული რებუსებით.

1920-იან წლებში ევროპაში მოღვაწე ამერიკელმა ექსპატრიატებმა ჩამოაყალიბეს ამერიკული მოდერნიზმის ერთგვარი ევროპული სკოლა, რომელმაც მხატვრული ფორმებითა და ენობრივ-სტილური ექსპერიმენტებით გაამდიდრა ამერიკული ლიტერატურა და შექმნა უმნიშვნელოვანესი ანგლო-ამერიკული ლიტერატურა, რომელიც ამერიკული და ევროპული გამოცდილებისა და ტრადიციების უნიკალურ სინთეზს წარმოადგენს და მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს ინგლისურენოვანი ლიტერატურის შემდგომი განვითარების გეზს.

---

[35]ციტირებულია წიგნიდან: Thompson, E. T. T. S. Eliot: The Metaphysical Perspective. Illinois, 1963, p. XXI



ეზრა პაუნდი



ტომას ელიოტი



გერტრუდ სტაინი და პაბლო პიკასო

თავი 3
პროზა
3.1 რომანი
სინკლერ ლუისი
(Sinclair Lewis, 1885-1951)



ამერიკული ლიტერატურის მომავლის დიდი იმედი და ღრმა რწმენა გამაჩნია. მჯერა, თავს დავაღწევთ სიმშვიდეს, დახშულობას და წარმოუდგენლად ერთფეროვან პროვინციალიზმს.

ს. ლუისი, 1930

სინკლერ ლუისს (Sinclair Lewis, 1885-1951) სამართლიანად უჭირავს ადგილი XX საუკუნის ისეთი ამერიკელი დიდოსტატების გვერდით, როგორებიც არიან ჰემინგუეი, ფოლკნერი, დრაიზერი, სტაინბეკი... მან ძალიან დიდი მემკვიდრეობა დატოვა.

სილკნერ ლუისი დაიბადა პატარა პროვინციულ ქალაქ სოკ სენტერში (მინესოტას შტატი), ექიმის ოჯახში. 1902 წელს იგი ტოვებს მშობლიურ სახლს და სწავლას იწყებს ობერლინის აკადემიაში, რათა მიიღოს უფლება ჩაირიცხოს იელის უნივერსიტეტში. მან ადრეულ ასაკშივე გამოამჟღავნა ლიტერატურული ინტერესები. 15 წლის ასაკში იგი თავის ძალებს ცდის ადგილობრივ გაზეთში. იელის უნივერსიტეტში სწავლისას იგი აქტიურად თანამშრომლობს სტუდენტურ ჟურნალებსა და ალმანახებში, სადაც ბეჭდავს ლექსებსა და ნარკვევებს, თავადაც გვევლინება ერთ-ერთი ჟურნალის რედაქტორად. მას მოუწია კალიფორნიაში ოთხი წლის განმავლობაში მუშაობა, სადაც გაიცნო ჯეკ ლონდონი,

რომელსაც რამდენიმე თავისი სიუჟეტი მიჰყიდა კიდეც. შემდეგ თანამშრომლობს გაზეთ „დეილი კურიერში“ აიოვაში. 1912 წელს იგი გადადის ნიუ იორკში, სადაც ღებულობს ერთ-ერთი გამომცემლობის წიგნის რეკლამის რედაქტორ-შემდგენელის ადგილს.

მან, როგორც ბევრმა ამერიკელმა მწერალმა, დიდი დრო დაუთმო ჟურნალისტიკას და საგაზეთო მუშაობას, რამაც დიდი როლი ითამაშა მისი სტილის ჩამოყალიბებაში, რომელიც გამოირჩევა საქმიანი-ფოტოგრაფიული, დეტალიზებული, კონკრეტული და მშრალი სასიათით.

1914 წელს ლუისი დაქორწინდა გრეივს ივინგსტონ ჰეგერზე, რომელიც ჟურნალის რედაქტორი იყო. მათ ჰყავდათ ერთი შვილი. ქორწინება 1925 წელს დასრულდა, ხოლო 1928 წელს ლუისმა ცოლად დოროთი ტომპსონი შეირთო, რომელიც მოგვიანებით პოლიტიკური გაზეთის მიმომხილველი გახდა. ისინი ერთად 1937 წლამდე ცხოვრობდნენ, თუმცა ოფიციალურად 1942 წელს განქორწინდნენ. მათ ჰყავდათ ერთადერთი ვაჟი მაიკლი, რომელიც პროფესიით მსახიობი იყო.

სინკლერ ლუისის ადრეულ რომანებში „შევარდნის ფრენა“ ("The Trail of the Hawk", 1915), „საქმე“ ("The Job", 1917) მწერლის ინტერესი აშკარად მიმართულია უბრალო ადამიანის, ე.წ. „მასების“ რიგითი წარმომადგენლის ბედისადმი. ომის დამთავრების შემდეგ შექმნილმა მისმა რომანებმა მწერალს აღიარება მოუპოვეს არამარტო ამერიკაში, არამედ ევროპაშიც. მას ყავდა თავისი საყვარელი გმირები და საყვარელი სოციალური ფენა საშუალო ფენა, რიგითი, საშუალო ამერიკელი. მას მიაჩნდა, რომ ყოველდღიურობა შეიძლება ისეთივე საინტერესო იყოს ხელოვნებისათვის, როგორც გამორჩეული და არაჩვეულებრივი მოვლენები.

რომანი „მთავარი ქუჩა“ (“Main Street”, 1920) ლუისს მიაჩნდა თავის „მთავარ წიგნად“. მწერლის აზრით სწორედ ამ წიგნით იწყება მისი ლიტერატურული კარიერა.

წიგნი მკითხველზე შთაბეჭდილებას ახდენს თავისი სიახლით და მასშტაბურობით. მასში სინკლერ ლუისი აგრძელებს პროვინციული ცხოვრების რეალისტურად ასახვის ტრადიციას, თუმცა განზოგადოების განსაკუთრებულ მასშტაბებს აღწევს და სცილდება „ლოკალურობას“ და „რეგიონალურობას“. მან აჩვენა, რომ მთლიანად შტატებში ცხოვრება არსებითად პროვინციულია; „ყველა დიდებული სენატორი და პრეზიდენტი პროვინციელი ბანკირია გაზრდილი ცხრა ფუტამდე“ - აღნიშნავს მწერალი. რომანის პროლოგში ავტორი აღნიშნავდა რომანში ასახული მოვლენების ყოვლისმომცველობის შესახებ: „ჩვენს ნაწარმოებში პატარა ქალაქს გოფერ პრერი ჰქვია და მინესოტას შტატში მდებარეობს, მაგრამ მისი „მთავარი ქუჩა“ ნებისმიერი სხვა ქალაქის მთავარი ქუჩის გაგრძელებაა“.

რომანში ახალგაზრდა გოგონას, ქეროლ მილფორდის, ამბავია მოთხრობილი, რომელიც უილი კენიკოტის მეუღლეა. მწერალი დაწვრილებით გვიხატავს ქეროლის ცხოვრების ეტაპებს: გათხოვებას, სიყვარულის და თანაგრძნობის საჭიროებას, იმედგაცრუებას. კეროლის ყველა ინიციატივა წარუმატებლობას განიცდის. მას სურს შეცვალოს გოფერ პრერი, მაგრამ „ქალაქის მამები“ ამით არ ინტერესდებიან და ერთ ცენტსაც არ იმეტებენ საერთო კეთილდღეობისათვის. ასევე კრახს განიცდის კეროლის მცდელობა შექმნას დრამატურგიული ასოციაცია. გოფერ პრერის მიძინებული და მექანიკური არსებობა ჩანასახშივე კლავს ყოველგვარ ინიციატივას.

საბოლოოდ რომანის გმირი იძულებულია, შეეგუოს გაბატონებულ მოწყენილობას. იგი ერთ–ერთია იმ მილიო-

ნობით ამერიკელ ქალს შორის, „რომლებიც კითხულობენ როლანს, შოს, დრაიზერს“ და ცდილობენ ჰქონდეთ საკუთარი მსოფლმხედველობა. მარტო კეროლი როდია მეშჩანური ყოფის მსხვერპლი. ადვოკატი გაი პოლოკი, ერთ-ერთი განათლებული და კრიტიკულად მოაზროვნე ადამიანი, „მოწამლულია პროვინციის შხამით“, რომელიც „კიბოზე საშიშია“. ასევე, ახალგაზრდა მასწავლებლის, ფერნ მალინზის, უშუალო და მხიარული ქცევა მთავარ ქუჩაზე აღიქმება მეტად უარყოფითად და მას აძევებენ ქალაქიდან. აქვე გამოყვანილია „წითელი შვედის“, მაილს ბიორნსტამის, სახე, რომელიც არ ეგუება არსებულ ყოფას და იგი მწერლის საყვარელი გმირია.

რომანის მთავარი გმირი ქალის წინაშეა ტიპიური პროვინციული ქალაქის მეშჩანური ყოფა. რომანში იმსხვრევა მითი „საყვარელ ამერიკულ სოფელზე, რომელიც კეთილმოსურნე ადამიანებით არის დასახლებული“. მწერალი ქალაქის მკვიდრთ სატირულად ხატავს. უილი დენიკოტი ლუისის „საშუალო ამერიკელთა“ გალერეაში პირველი ფიგურაა. იგი გაწონასწორებული, ფხიზელი, შრომისმოყვარე, სამაგალითო მეოჯახე და ამავდროულად მესაკუთრეა, რომელიც მხოლოდ მეშჩანური „საღი აზრის“ პოზიციიდან, უტილიტარულად აზროვნებს, რათა დაიცვას ქალაქი „რადიკალებისგან“. ლუისმა ნათლად და კონკრეტულად დაანახა მკითხველს, როგორ იწვევს მეშჩანობა უძრაობას და ბადებს შიშს ყოველივე ახლისა და არაჩვეულებრივისადმი.

ამ აზრს იგი ანვითარებს მხატვრულ ნარკვევში „მთავარი ქუჩა მოაპირკეთეს“ (1924), რომელიც რომანის ერთგვარი ეპილოგია. მწერალი ლიბერალური ჟურნალის „ნეიშენ“-ის კორეს-პონდენტის რანგში „იღებს“ გამოგონილ ინტერვიუებს მისი წიგნის გმირებისგან, რომლებმაც სერიოზული ევოლუცია განიცადეს: უილი კენიკოტს საბოლოოდ ითრევს მეშჩანური ჭაობი, ხოლო ქეროლი გადადის მეორე პლანზე და გადაიქცევა

უსახურ, სიკეთისგან გამოცლილ მატრონად, რომელიც ყველაფერში მისი ქმრის „საღ აზრს“ იზიარებს.

„ბებიტში“ ("Babbitt", 1922), მორიგ რომანში, ლუისი განაგრძობს „მთავარი ქუჩის“ ხაზს. რომანის მოქმედება ხდება ამერიკის ტიპურ ქალაქში, სადაც 300 000 მაცხოვრებელია. ქალაქი „უფრო პატარაა, ვიდრე ნიუ-იორკი“, მაგრამ უფრო დიდია, ვიდრე გოფერ პრერი.

ბებიტი უძრავი ქონებით ვაჭრობს, ჩვეულებრივი მეშჩანია, რომელიც არაფრით განსხვავდება ათასობით მის მსგავსთაგან. მთელი მისი ცხოვრება რაღაც მექანიკურ ინერციას ემორჩილება. ავტორი ჩვეული სკურპულოზურობით იყენებს ბევრ დეტალს, რაც პერსონაჟების ჩაცმულობას, ყოფით გარემოებებს, მეტყველებას ეხება. თუმცა ისეთი ადამიანიც კი, როგორიც ბებიტია, არ შეიძლება იყოს კმაყოფილი თავისი ბედით. იგი ცდილობს დაუსხლტეს არსებობის რუტინას, რაზეც აგებულია მთელი რომანი. თუმცა „ბუნტი“ სრულდება კაპიტულაციით. გაფიცვას ქალაქში ბებიტი მესაკუთრეთა ბანაკში, კეთილ მოქალაქეთა ლიგაში მიჰყავს. ბებიტის სახე ძალზედ რეალური და ნაცნობი იყო ამერიკელთათვის. მსგავს ტიპებს ისინი ყოველდღიურად ხვდებოდნენ სამსახურსა თუ სახლში. უფრო მეტიც, ბევრი ამერიკელი მასში საკუთარ თავს ხედავდა. ბებიტი წარმოადგენს „საშუალო კლასს“. იგი თვითკმაყოფილია, საშუალო კლასის „მიკროსამყაროა“. მას ძალიან ჰგავს მისი ოჯახი, მოწყენილი და ორდინალური ცოლი და უნიჭო შვილი. საერთოდ, მის გარშემო მრავალი ბებიტია: კოლეგები, საქმოსნები, მძლეოსნობის კლუბის კლიენტები, საღი პოლიტიკური მრწამსის მქონე ადამიანები, რომლებიც ხმას აძლევენ რესპუბლიკელთა პარტიას. ჩამფრინკი, „სარეკლამო პოეტი“, დარწმუნებულია, რომ „წარმატებული მწერალი განუყოფელია პატიოსანი კერძო ბიზნესმენისგან“.

„ბებიტში“, განსაკუთრებით კი მის ფინალში, იგრძნობა ავტორის გაორება მისი გმირის მიმართ. დროდადრო მას ებრალება კიდეც თავისი გმირი, რომელიც დათრგუნულია კანტორული რუტინით.

„ბებიტის“ თემის უშუალო გაგრძელებაა სატირული მოთხრობა „ადამიანი, რომელიც იცნობდა კულიჯს“ (“The Man Who Knew Coolidge”, 1928).

რომანში „ეროუსმიტი“ (“Arrowsmith”, 1925) ლუისი გვიხატავს თავის დადებით იდეალს მეცნიერის სახით. რომანის თემაა ტალანტის ბედი მესაკუთრეთა სამყაროში.

ეროუსმიტი გარემომცველი სამყაროს წინააღმდეგ იბრძვის, თუმცა ფინალში მისი განმარტოება ბუნებაში პესიმისტურია. „ეროუსმიტში“ მწერალი მეცნიერის შრომას გვიხატავს, როგორც ხელოვნების ერთ-ერთ სახეს. მწერალი ისე აგებს რომან-მიმოხილვას, რომ ეროუსმიტის ცხოვრების ყველა საფეხური გვიხატავს ამერიკის სინამდვილეს. მაგალითად, ასეთია ტოზერების ოჯახის სატირული პორტრეტი, ან კიდევ მეცნიერების საშუალებით ჩამოყალიბებული ბიზნესმენების ცინიკური დახასიათება (ჰოლაბერდი, როსკო გიკი, ტაბაზი და სხვა).

რომანში „ელმერ გენტრი“ ("Elmer Gantry“, 1927) მწერალი გვიხატავს ამერიკელი მღვდლის სახეს. იგი არ დაბადებულა არამზადად, მაგრამ რეალური გარემო ხელს უწყობს მისი ხასიათის ყველაზე მანკიერი მხარეების განვითარებას. თუმცა რომანის ბოლოს იგი საკმაოდ წარმატებულია და ქრისტეს სახელით მოუწოდებს ჯვაროსნული ლაშქრობისაკენ, რათა დედამიწაზე იზეიმოს ქრისტიანულმა მორალმა.

ელმერ გენტრის ამაღლებას ჩრდილს აყენებს ფრენკ შალარდის, გულწრფელი და პატიოსანი ადამიანის, ბედი.

ეს რომანი, „ბებიტთან“ და „მთავარ ქუჩასთან“ ერთად, მწერლის უდიდესი მიღწევა იყო „პროსპერიტის“ პერიოდში. თუმცა ამავე პერიოდში იგი ქმნის უფრო გასართობი ხასიათის მოთხრობას „ხაფანგი“ (“Mantrap”, 1926) და რომანს „დოდსვორტი“ (“Dodsworth”, 1929), სადაც ავტორი შეეცადა დაეხატა საქმიანი ადამიანის მიმზიდველი სახე, ფართო მასშტაბის ბიზნესმენი, ავტომობილების მეფე, ენერგიული, არაორდინალური მოღვაწე.

სინკლერ ლუისის 20-იანი წლების შემოქმედება ღირსეულად დასრულდა 1930 წლის დეკემბერში, როცა მან წარმოთქვა ცნობილი სიტყვა ნობელის პრემიის გადაცემისას. იგი პირველი ამერიკელი მწერალია, რომელსაც ერგო ეს ჯილდო ლიტერატურის დარგში.

სინკლერ ლუისი გარდაიცვალა 1951 წლის 10 ინავარს, რომში, 65 წლის ასაკში. მისი უკანასკნელი წიგნია „სამყარო ასეთი ფართოა“ ("World so Wide“, 1951). სინკლერ ლუისმა დიდი კვალი დატოვა ამერიკული ლიტერატურის ისტორიაში, რომლის გარეშეც შეუძლებელია სრულყოფილი წარმოდგენა ვიქონიოთ მისი განვითარების გზაზე.

თეოდორ დრაიზერი
(Theodore Dreiser, 1871-1945)



თეოდორ დრაიზერის შემოქმედება წარმოადგენს სოციალური რომანის მწვერვალს, ხოლო თავად მწერალი სოციალურ-ფსიქოლოგიური ჟანრის ოსტატად გვევლინება. იგი ტოროსა და უიტმენის ტრადიციების გამგრძელებელია, რომელმაც განამტკიცა რეალიზმის პოზიციები თავის შემოქმედებაში.

თეოდორ დრაიზერი დაიბადა ინდიანას შტატის პატარა ქალაქში ტერე ჰოუტში, ღარიბი გერმანელი ემიგრანტის ოჯახში. დედა სლავური წარმოშობისა გახლდათ. 16 წლის დრაიზერი ხელმოკლეობის გამო იძულებული გახდა ჩიკაგოში გადასულიყო, სადაც ის რესტორანში დამლაგებლად და ჭურჭლის მრეცხავად მუშაობდა.

1888 წელს დრაიზერი ეცადა საუნივერსიტეტო განათლება მიეღო და სწავლა დაიწყო ინდიანას უნივერსიტეტში. სწავლისას იგი გატაცებული იყო ლიტერატურით და ფილოსოფიით. (კერძოდ, ჰერბერტ სპენსერით), თუმცა ფინანსების არქონის გამო იგი ტოვებს უნივერსიტეტს და კვლავ ჩიკაგოს უბრუნდება. 1892 წელს დიდი სიძნელეების გადალახვის შემდეგ რეპორტიორის ადგილს იკავებს ჩიკაგოს ერთ-ერთ გაზეთში, საიდანაც იწყება ჟურნალისტური მოღვაწეობის მეტად დაძაბული პერიოდი. დრაიზერი იძულებულია ხშირად გადავიდეს გაზეთიდან გაზეთში, რაც საშუალებას აძლევს იმუშაოს ქვეყნის უმსხვილეს სამრეწველო ცენტრებში: ჩიკაგოში, სენტ-ლუისში, ტოლედოში, კლივლენდში, ბუფალოში, პიტსბურგში. მისი

მოგზაურობა დასრულდა 1894 წელს, როცა დრაიზერი ჩადის ნიუ-იორკში და წლების განმავლობაში სხვადასხვა ჟურნალს რედაქტორობს.

90-იანი წლებისათვის დრაიზერმა დიდი ცხოვრებისეული გამოცდილება დააგროვა და ამერიკული სინამდვილე რეალისტურად ასახა მის პირველ რომანში „დაიკო კერი" ("Sister Carrie", 1900). ეს იყო დამწყები რომანისტისთვის შესანიშნავი დებიუტი, რომელშიც მოცემულია დრაიზერის შემოქმედების ძირითადი თემები: მატერიალური წარმატების, როგორც ბედნიერების საფუძვლის, გაკიცხვა, „პატარა ადამიანის" ხასიათის ჰუმანური შტრიხების ჩვენება, „დიდებულ ამერიკულ შესაძლებლობებზე" ლეგენდების უარყოფა და ა.შ. აქვე იკვეთება მისი სამწერლობო მანერის ძირითადი მახასიათებლები.

1920-იანი წლებისათვის დრაიზერი სიტყვის ჩამოყალიბებულ ოსტატად გვევლინება. მას ამ დროისათვის უკვე გამოქვეყნებული აქვს ისეთი მნიშვნელოვანი სოციალურ-ფსიქოლოგიური ჟანრის პროზაული ნაწარმოებები, როგორიცაა „დაიკო კერი" ("Sister Carrie", 1900), „ჯენი გერჰარდი" ("Jennie Gerhard", 1911), „სურვილის ტრილოგიის" ორი წიგნი („ფინანსისტი" ("The Financier", 1912) და „ტიტანი ("The Titan", 1914; ტრილოგიის ბოლო წიგნი მწერლის გარდაცვალების შემდეგ, 1947 წელს გამოქვეყნდა), „გენიოსი" ("The Genius", 1915, რომელიც მხოლოდ 1923 წელს გამოიცა); ასევე პიესები „ბუნებრივი და ზებუნებრივი პიესები" ("Plays of the Natural and Supernatural", 1916), ავტობიოგრაფიული „ინდიანას მკვიდრის არდადეგები" ("Hoosier Holidays", 1916), ნოველების კრებულები „გათავისუფლებულები და სხვა მოთხრობები" ("Free and other stories", 1918) და „თორმეტი ამერიკელი" ("Twelve Men", 1919).

1920-იანი წლები საკმაოდ ნაყოფიერი ათწლეულია დრაი-

ზერის შემოქმედებაში. ამ პერიოდში იგი ქმნის ისეთ საინტერესო ნოველების კრებულებს, როგორიცაა „ჯაჭვები“ ("Chains", 1927), „ქალთა გალერეა“ ("A Gallery of Women", 1929) და სხვა. დრაიზერის ნოველები განუსაზღვრელად შეკუმშული მოთხრობები და რომანებია. დრაიზერი მათში გვიჩვენებს გმირის მთელ ცხოვრებას, ნაცვლად ტრადიციული ნოველისა, სადაც გმირის ცხოვრების მხოლოდ რომელიმე ეპიზოდია ნაჩვენები. ნოველების ინტერესი და დაძაბულობა დაფუძნებულია არა სიუჟეტზე და კვანძის მოულოდნელ გახსნაზე (როგორც ო. ჰენრისთან), არამედ ღრმა ფსიქოლოგიზმზე და ხასიათის სიღრმისეულ ანალიზზე.

დრაიზერი უმთავრესად მაინც სოციალური ტილოების შექმნისაკენ ილტვოდა; სწორედ ასეთი შედევრია „ამერიკული ტრაგედია" ("An American Tragedy", 1925), რომელიც ალბათ მის საუკეთესო მხატვრულ ქმნილებად უნდა მივიჩნიოთ.

ჯერ კიდევ 1921 წელს, დანტეს გარდაცვალებიდან 600 წლისთავისადმი მიძღვნილ ინტერვიუში დრაიზერმა განაცხადა, რომ დანტეს გენიაა საჭირო, რათა სიმართლით აღწერო თანამედროვეობის ჯოჯოხეთი, სადაც იტანჯება მილიონობით ადამიანი. თანამედროვე დიდი ქალაქის ეპოსი ჯერ კიდევ არ დაწერილაო, - აღნიშნავდა თ. დრაიზერი.

ასე გაუჩნდა დრაიზერს იდეა, დაეწერა მონუმენტური რომანი „ამერიკული ტრაგედია". მთავარი გმირის პრობლემა აქ ფართო სოციალურ ფონზეა ნაჩვენები. თხრობის ცენტრშია რიგითი ამერიკელის, კლაიდ გრიფიტსის, ისტორია. კლაიდის დაცემა იწყება მისი სამუშაოს დაწყებით სასტუმროში, სადაც იგი საკმარის თანხას ღებულობს. კლაიდი ნელ-ნელა გადაიქცევა ანგარიშიან, ეგოისტ და სასტიკ ახალგაზრდად. სხვების გასაჭირი კლაიდისათვის უცხოა. იგი საკუთარ დედასაც არ სესხულობს მის დანაზოგს. ავტოკატასტროფის დროს, კლაიდი თავს არიდებს პოლიციას და გარბის ქალაქ ლიკურგში, სადაც თავისი

ბიძის სემეულ გრიფიტსის ფაბრიკაში ეწყობა სამუშაოდ. ლიკურგში კლაიდი ნახულობს მუშათა ოჯახების ცხოვრებას, ჯურღმულებს, სადაც ისინი ცხოვრობენ და, მეორე მხრივ, მისი ბიძის და სხვა მსგავსი მდიდრების სახლებს, რაც კიდევ უფრო უღრმავებს სურვილს, მოხვდეს ფუფუნებისა და სიმდიდრის სამყაროში. კლაიდს სჯერა იმის, რასაც მთელი სიცოცხლის მანძილზე უმტკიცებდნენ: რომ ამერიკა ის ქვეყანაა, სადაც ყველაფერია შესაძლებელი, რომ აქ ყველას შეუძლია მიაღწიოს წარმატებას. და კლაიდიც შეუპოვრად მიიწევს სიმდიდრისა და წარმატებისაკენ.

ვიდრე კლაიდს სემეულ გრიფიტსის ბინაში შესვლის უფლება მისცეს, იგი ეცნობა ფაბრიკაში მომუშავე რობერტა ოლდენს. მას ძალიან ბევრი საერთო აქვს კლაიდთან.

მკაცრი წესების მიმდევარ ქალიშვილს წარმატების ცდუნება აიძულებს, გახდეს კლაიდის საყვარელი. ორივეს ღუპავს სიმდიდრისაკენ სწრაფვა და წარმატების მიღწევის ცდუნება, თუმცა რომანში ზოგიერთი შტრიხით ნაჩვენებია რობერტას მორალური და ინტელექტუალური უპირატესობა. უბრალო ფერმერთა ქალიშვილი შეიძლება გამხდარიყო არაჩვეულებრივი მეუღლე, კლაიდის უღალატო თანამგზავრი, მაგრამ კლაიდი ვერ ხვდება, რომ ეს არის ნამდვილი სიყვარული, ნამდვილი ბედნიერება. ბიძის სიმდიდრით დაბრმავებული კლაიდი ღუპავს რობერტას და საკუთარ თავსაც.

ბიძის სახლში იგი ეცნობა სანდრა ფინჩლის, მსხვილი მეწარმის ქალიშვილს და იმ იმედით რომ მასზე დაქორწინდება, კლაიდი გადაწყვეტს ჩამოიშოროს დაბრკოლება რობერტას სახით, ვისგანაც იგი ბავშვს ელოდება. კლაიდი ფიქრობს, რომ მიზანთან ძალიან ახლოა, მაგრამ სინამდვილეში კი იგი ამ მიზნიდან საკმაოდ შორსაა. ამაზე მეტყველებს მისი განაჩენი. იმის ნაცვლად, რომ ფუფუნების სამყაროში მოხვედრილიყო, იგი ელექტრონულ სკამზე ხვდება.

დრაიზერი, რომელიც არ ამართლებს კლაიდ გრიფიტსის საქციელს, ამავე დროს მაინც თანაუგრძნობს მას. მას ებრალება კლაიდიც და რობერტაც, რომლებიც ყალბ იდეალებს შეეწირნენ.

კლაიდის ცხოვრება ნაჩვენებია მდიდარ სოციალურ ფონზე. მწერალი გვთავაზობს ამერიკული ცხოვრების ფართო პანორამას. ღარიბთა ქოხებიდან მას მკითხველი გადაჰყავს მილიონერთა სასახლეებში, მდიდრული სასტუმროებიდან და ფეშენებელური კურორტებიდან მოქმედება გადააქვს ლიკურგის ბნელ ჯურღმულებში და ფერმერთა ნახევრადდანგრეულ საცხოვრებლებში.

წიგნში განსაკუთრებით დიდი ადგილი ეთმობა გრიფიტსის სასამართლო პროცესს. რეგიონის პროკურორი მეზონი ნაკლებად ინტერესდება ჭეშმარიტებით. გრიფიტსის საქმე პოლიტიკური გარიგებისა და სპეკულაციის საგნად იქცევა. განსაკუთრებით მძიმეა გვერდები, სადაც აღწერილია „სიკვდილის სახლი", რომელშიც მოხვდება სასჯელმისჯილი კლაიდი.

„სიკვდილის სახლის" ბინადრები სოციალური ყოფის მსხვერპლნი არიან. ეს სახლი შეიძლება მივიჩნიოთ მწერლის სოციალური მრისხანების მხატვრულ განსახიერებად, სახე-სიმბოლოდ. რომანის ფინალი კვლავ ხაზს უსვამს სიტუაციიდან თავის დაღწევის შეუძლებლობას.

„ამერიკული ტრაგედია" ითვლება მწერლის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მიღწევად, სადაც განსაკუთრებით ღრმავდება დრაიზერის ფსიქოლოგიზმი. ამ მხრივ მეტად საინტერესოა კლაიდის სულიერი მდგომარეობის აღწერა რობერტას მოკვლის წინ: მას ეშინია არავინ მოხვდეს მისი ბოროტი აზრების დინებას, შიშით აქეთ-იქეთ იხედება და უმატებს ნაბიჯს. ეკონომიური საშუალებებით ქმნის დრაიზერი რომანის ერთ-ერთ ყველაზე შემაძ-

რწუნებელ სცენას, როცა რობერტას მშობლებს მომხდარის შესახებ ატყობინებენ. ავტორს ყველაფერი დეტალურად, თავშეკავებულად და ხელის აუკანკალებლად, ერთი ყალბი ნოტის გარეშე აქვს აღწერილი. რომანის ენა და სტილი მაღალმხატვრული სიმწიფით გამოირჩევა. თვით ამერიკელმა ლიტერატურათმცოდნეებმა ერთხმად აღიარეს ამ რომანის მხატვრული ღირსებები, რაც ასე იშვიათი მოვლენა გახლდათ დრაიზერთან მიმართებაში. რომანის კომპოზიცია გამოირჩევა სიმწყობრით, ლოგიკურობით. რომანი იყოფა 3 წიგნად: პირველში ნაჩვენებია კლაიდის პიროვნების ჩამოყალიბება, მეორეში - მისი დანაშაული (რობერტას დაღუპვა), რომელიც კულმინაციას წარმოადგენს, მესამეში - კლაიდის სიკვდილი - რომანის კვანძის გახსნა. კომპოზიცია, გარკვეულწილად ხელს უწყობს რომანის არსის გაგებას.

დრაიზერის თხრობის სტილი გამოირჩევა აუჩქარებლობით, ანალიტიკურობით, დეტალური აღწერილობით, რაც მის ნაწარმოებებს უფრო ეპიკურ მასშტაბურობას სძენს. მიუხედავად ზემოთქმულისა, დრაიზერი არასდროს არის ერთფეროვანი და მისი თხრობა ყოველთვის მდორედ და შენელებულად არ მიედინება, ტემპიც მოვლენების განვითარების კვალობაზე იცვლება.

დიდმა მხატვარმა გაამდიდრა XX საუკუნის ამერიკული ლიტერატურა სოციალურ-ფსიქოლოგიური რომანებით, რომლებიც ეროვნულ შედევრებად იქცნენ.

„დაკარგული თაობა“ და ფრენსის სკოტ ფიცჯერალდი
Frencis Scott Fitzgerald (1896-1940)



ფრენსის სკოტ ფიცჯერალდი ამერიკული ლიტერატურის ისტორიაში შევიდა, უპირველეს ყოვლისა, როგორც „ჯაზის ეპოქის“ მხატვარი, რადგან მან ყველა სხვა მწერალზე უკეთ შეძლო იშვიათი პლასტიურობით გადმოეცა ამერიკის რიტმები, ფერები, შეხედულებები, ილუზიები. ციებ-ცხელებიანმა „ჯაზის ეპოქამ“ ფიცჯერალდის სახით თავისი მემატიანე და პოეტი ჰპოვა.

ფიცჯერალდმა ყველაზე უკეთ შეძლო 1920-იანი წლების ბრწყინვალე, მაგრამ სასოწარკვეთილი ცხოვრების გადმოცემა. მას „ჯაზის ეპოქის“ ლაურეატსაც ეძახდნენ, რადგანაც მან მოახერხა ამ ათწლეულის ამერიკული ყოფის წარმოჩენა და ამ პერიოდისთვის ტიპური სახეების შექმნა. იგი გაიგივებულია იმ ეპოქასთან, რომელსაც თავადვე უწოდა „ჯაზის ეპოქა“.

თავისებური და წინააღმდეგობრივი მოვლენაა 1920-იანი წლების ამერიკულ ლიტერატურაში იმ ახალგაზრდა მწერალთა ჯგუფის შემოქმედება, რომელიც სამოღვაწეო ასპარეზზე პირველი მსოფლიო ომის დამთავრებისთანავე გამოვიდა და ომისშემდგომი პერიოდის სირთულეები ასახა. ესენი იყვნენ ე. წ. „დაკარგული თაობის“ წარმომადგენლები - ფ. ს. ფიცჯერალდი, ე. ჰემინგუეი, უ. ფოლკნერი, ჯ. დ. პასოსი, ს. ლუისი და სხვა. მათთვის დამახასიათებელი იყო

იმედგაცრუება ამერიკის ბურჟუაზიული დემოკრატიით, ადამიანის ბედის ტრაგიზმის გაცნობიერება, ჰუმანისტური ტენდენციები.

„დაკარგული თაობა“ პარიზში მცხოვრებმა ამერიკელმა მწერალმა, გერტრუდ სტაინმა უწოდა თავის თანამემამულეთა მთელს თაობას: „თქვენ ყველა დაკარგული თაობა ხართ“-ო, მიმართა სტაინმა მათ. ეს გამონათქვამი ჰემინგუეიმ ეპიგრაფად გამოიყენა თავის პირველ რომანში „აღმოხდების მზე“ („ფიესტა“). ეს სიტყვები მთელი სიზუსტით განსაზღვრავენ იმ დანაკარგის და ტკივილის შეგრძნების სიძლიერეს, რომელიც ასახულია ამ ომგამოვლილი თაობის წიგნებში.

„დაკარგული თაობის“ ლიტერატურა ჩამოყალიბდა ევროპასა და ამერიკაში პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ, ოციან წლებში, როცა გამოვიდა რომანები: ერნესტ ჰემინგუეის „აღმოხდების მზე“ და „მშვიდობით, იარაღო!“, რიჩარდ ოლდინგტონის „გმირის სიკვდილი“ და ერიხ მარია რემარკის „დასავლეთის ფრონტი უცვლელია“.

„დაკარგული თაობის“ მიერ შექმნილი ლიტერატურა, როგორც წესი, ღრმად პესიმისტურია. მათ წიგნებში წამყვანი ადგილი უკავია ახალგაზრდა ადამიანის ტრაგიკული ბედის თემას. იგი ომით დამახინჯებულია სულიერად და ზოგჯერ ფიზიკურადაც. მას დაკარგული აქვს სამართლიანობის და გონივრულობის რწმენა. იგი ორგანულად ვერ ეგუება ცხოვრებას, არსებულ გარემოს; ვერ პოულობს თავის ადგილს მაძღრების სამყაროში და განცხრობით მაცხოვრებელ ადამიანთა შორის. ომის სიცოცხლეს აკარგვინებს ადამიანს, მაგრამ უფრო მეტი საშინელება ისაა, რომ ომი სიყვარულს ართმევს მას.

„დაკარგული თაობა“ შემადგენლობით მეტად არა-ერთგვაროვანი იყო, ისევე როგორც მათ მიერ ომისშემდგომი

პერიოდის პირველ ათწლეულში შექმნილი ლიტერატურაც. ძალიან მკვეთრი და თვითმყოფადი იყო ამ მწერალთა ინდივიდუალური მხარეები, მიზნები კი საკმაოდ განსხვავებული. მათ აერთიანებდათ უმალ ნეგატიური, ვიდრე პოზიტიური საწყისი. მათ შორის განსხვავებები თანდათან უფრო გამოიკვეთა, როცა მათმა შემოქმედებითმა ნიჭმა მოწიფულობას მიაღწია, თუმცა ამ მწერლების საუკეთესო წიგნები - ჰემინგუეის „ფიესტა“ და „მშვიდობით, იარაღო“, დოს პასოსის „სამი ჯარისკაცი“ და „მანჰეტენი“, ფიცჯერალდის „დიადი გეტსბი“ და სხვ. - მძაფრი სიმართლით გადმოგვცემენ „დაკარგული თაობის“ საერთო განწყობას, რომელიც 20-იანი წლების ამერიკული ლიტერატურის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან თემას წარმოადგენს.

ლიტერატურის კრიტიკოსები სხვადასხვაგვარად აფასებენ ტერმინ „დაკარგულ თაობას“.

ცნობილი კრიტიკოსის, ა. მიზნერის თქმით, სტაინმა საკმაოდ მცდარად უწოდა მწერალთა ამ თაობას „დაკარგულები“, ვინაიდან ეს ტერმინი, მისი აზრით, გულისხმობს გარკვეულ დაბნეულობას, საკუთარ თავში დაურწმუნებლობას. “They were anything but lost" - წერს კრიტიკოსი. რაც შეეხება იმედგაცრუებას, მიზნერის აზრით, ოციანი წლების მწერლები არ იყვნენ იმედგაცრუებულნი, მათ უბრალოდ თავისუფლება მოიპოვეს წინა თაობების შეზღუდულობისა და ამპარტავნული ურთიერთობებისგან, რაც მათთვის სულისშემხუთველი იყო. დადგა დრო, როდესაც ამერიკელმა მწერლებმა შესაძლებლად მიიჩნიეს ლიტერატურის მნიშვნელოვანი ქმნილებების წერა ამერიკული გამოცდილების უგულვებელყოფით.

მ. კაული, რომელიც თავს „დაკარგული თაობის“ წარმომადგენლად თვლიდა, სხვაგვარად უდგება ამ საკითხს და თავის წიგნში “Exile's Return: A Literary Odyssey of the 1920s” ასე განსაზღვრავს ამ თაობის „დაკარგულობას“: „უპირველესად

ის დაკარგული იყო იმის გამო, რომ მოწყვეტილი იყო ნებისმიერ ტრადიციას, თუ ადგილს. დაკარგული იყო, რადგანაც განათლებამ ისინი სხვაგვარი სამყაროსათვის მოამზადა და არა ისეთისთვის, როგორიც ომისშემდგომი პერიოდი იყო. დაკარგული იყო, რადგანაც ცდილობდა ეცხოვრა დევნის პირობებში, არ იღებდა მითითებებს ქმედებისათვის და რადგანაც ჩამოყალიბდა . მცდარი აზრი საზოგადოებაზე და მწერლის ადგილზე მის წიაღში. ეს თაობა ეკუთვნოდა გადაფასებული ღირებულებებიდან ახლად შესაქმნელ ღირებულებებზე გარდამავალ პერიოდს".

აღნიშნავს: ლ. რომანჩუკი თავის ნაშრომში ამ საკითხთან დაკავშირებით: „ამ თაობის დამახასიათებელი ნიშანი იყო უმოქმედობა, ჰედონისტუროობა, წარმატებისადმი ქედის მოხრა, მლიქვნელობა მდიდრების წინაშე. ლიტერატურაში თავი იჩინა „საზოგადოებრივი დუღილის" გამოძახილმა და გამოიკვეთა იმ დროისთვის სპეციფიკური, ძველებური ყოფის რღვევის შეგრძნება, რომელიც პროვოცირებული იქნა ომის მიერ".

გაჩნდა ისტორიის მკვეთრი გარდატეხის შეგრძნება, ძლიერდებოდა დიდი სოციალური ძვრების წინათგრძნობა, როგორსაც ამერიკა ჯერ არ იცნობდა. ამ წინათგრძნობების ნიადაგზე პირველად ომისშემდგომ წლებში მწერლები მოიცვა ბუნტარულმა განწყობამ, რომელიც ფერების საოცრად მკვეთრ გამას მოიცავდა: გაბანკროტებულ და აგონიზირებულ გარემომცველ სამყაროში ისინი „დაკარგულობას" განიცდიან იმ შეგრძნებით, რომ უნარი შესწევთ შეცვალონ არსებული სამყარო. მთელი იმ წლების ამერიკული პროზა გამსჭვალულია მსგავსი განწყობით, რომლის გარეშეც არ შეიძლება ამერიკის 20-იანი წლების საზოგადოებრივი ცხოვრების წარმოდგენა. ეს განწყობა წარმოიშვა ბურჟუაზიული ღირებულებებისადმი რწმენის შერყევით, ცხოვრების სიცარიელის შეგრძნებით, მისი ტრადიციული ნორმებისა და პრინციპების რღვევით.

თვით ტერმინი „დაკარგული თაობა“ პირობითია, ვინაიდან მწერლები, რომელთაც ჩვეულებრივ ამ ჯგუფს მიაკუთვნებენ, განსხვავდებიან თავიანთი პოლიტიკური, სოციალური და ესთეტიკური შეხედულებებით, თავიანთი მხატვრული პრაქტიკის თავისებურებებით. თითოეული ამ მწერალთაგან არ ჰგავს მეორეს და მაინც, გარკვეულწილად ეს ტერმინი შეიძლება გამოყენებულ იქნას მათ მიმართ: ტრაგიზმის გაცნობიერება განსაკუთრებული ტკივილით სწორედ ამ ახალგაზრდა ადამიანების შემოქმედებაში აისახა.

„დაკარგული თაობის“ წარმომადგენლები მიმართავდნენ ომის უაზრობის თემას და ახალგაზრდა ინტელექტუალის ბედის საკითხს ომის შემდგომი პერიოდის ამერიკაში. ბ. შულბერგის აზრით, ეს იყო ის თაობა, რომლის წარმომადგენლთა უმეტესობაზეც ბრძოლის ველზე ყოფნის გარეშე მოახდინა ზემოქმედება ომის ექომ.

ცნობილი ამერიკელი პოეტის, ჯონ ფილბიშოფის აზრით, „ომის ძირითადი ტრაგედია მდგომარეობდა არა იმაში, რომ აქ დაიღუპა უამრავი ადამიანი, არამედ იმაში, რომ მან მოსპო სიკვდილის ტრაგედია. ომის დროს დაშავდნენ არა მხოლოდ ახალგაზრდები, არამედ ის იდეებიც, რომელთაც შეეძლოთ სულის სიმტკიცე მიეცათ მათთვის და შეემსუბუქებინათ მათი ტანჯვა. ომმა მიუღებელი გახადა ტრადიციული ეთიკა, მაგრამ არა მისი განადგურების, არამედ იმ ნაკლოვანებების გამოაშკარავებით, რომლებიც მას ახასიათებდა. ამდენად, ისინი, ვინც ცოცხალი დარჩა ომის შემდეგ პირისპირ აღმოჩნდა სამყაროსთან, რომელსაც ღირებულება დაკარგული ჰქონდა“.

ფიცჯერალდიც ამ თაობას მიეკუთვნებოდა. სხვა მრავალი მწერლის მსგავსად, არც ის წასულა ფრონტზე. მართალია, მის წიგნებში არ არის აღწერილი შეტაკებები, მისი გმირები არ სხედან სანგრებში და ხელჩართულ ბრძოლაში არ ებმებიან, მაგრამ სულიერად, ინტელექტუალურად, ემოციურად ის

„დაკარგული თაობის“ პოზიციებზე იდგა ტრაგიკული მსოფლაღქმა ფიცჯერალდსაც ისევე ახასიათებდა, როგორც „დაკარგული თაობის“ ნებისმიერ სხვა წარმომადგენელს.

ბევრი კრიტიკოსის თვალთახედვით ფიცჯერალდი „ჯაზის ეპოქის“ მეხოტბეა, რომელიც „აყვავების“ეპოქის სილაღეს, უდარდელობას უმღერის. 20-იან წლებში „ჯაზის ეპოქის“ ცნება მართლაც გახდა ცხოვრების კარნავალური სტილით მასობრივი გატაცების აღმნიშვნელი სიმბოლო, მაგრამ იგი სტიმულირდება ომისშემდგომი ეპოქის სწრაფი დასასრულის წინათგრძნობით. ფიცჯერალდის ასეთი აღქმა ცალმხრივია და ვერ ითვალისწინებს მწერლის შემოქმედებისა თუ მსოფლმხედველობის საპირისპირო მხარეს. ფიცჯერალდი ისეთივე წინააღმდეგობრივი მწერალია, როგორიც ის ეპოქა, რომელსაც იგი გამოსახავდა თავის მხატვრულ ქმნილებებში. ცხოვრების სიმსუბუქესა და უდარდელობასთან ერთად ტრაგედიის მოლოდინითა და წინასწარმეტყველებითაა გაჯერებული ფიცჯერალდის შემოქმედება. მისივე თქმით, ყველა სიუჟეტი, რომელიც მას თავში მოსდიოდა, უსათუოდ შეიცავდა რაღაც უბედურებას“.

ასეთი იყო ალბათ ცხოვრების სიღრმისეული აღქმის მისეული უნარი, განსაკუთრებით კი მისი თანამედროვე ამერიკული სინამდვილისა, რომელიც სწორედ ლხინს მიღმა დაფარულ ტრაგიზმსა და სიცარიელეს შეიცავდა. ეპოქის ეს ნიშანდობლივი პლასტი აისახა ფიცჯერალდის შემოქმედებაში.

თანამედროვეთა ცნობიერებაში ფ. ს. ფიცჯერალდი იყო არა მხოლოდ მწერალი, არამედ ცოცხალი ლეგენდა, 20-იანი წლების ამერიკელი ახალგაზრდობის კუმირი, რომელიც მასში საკუთარი მსოფლშეგრძნების ბრწყინვალე გამომსახველს ხედავდა.

ბევრ მწერალს არ ხვდომია წილად პატივი, მთელი თაობის

სიმბოლო გამხდარიყო. 20-იანი წლები - არნახული აყვავებისა და ფანტასტიკური სიმდიდრის წლები, როცა „ამერიკა ყველაზე მასობრივ, ყველაზე ხმაურიან კარნავალს მართავდა მთელი მისი ისტორიის მანძილზე“ ფიცჯერალდის ნოველების კრებულის „ჯაზის ეპოქის მოთხრობები“(1922) მიხედვით სახელდებულ იქნა „ჯაზის ეპოქად“. ფიცჯერალდმა თავის შემოქმედებაში შეძლო გადმოეცა ცხოვრების რთული და ნერვული რიტმი. ჯაზის ხმები დომინირებდა 20-იანი წლების მუსიკალურ ინდუსტრიაში. ამ მუსიკის უჩვეულო რიტმებით არის გამსჭვალული მისი შემოქმედებაც.

1920-იან წლებში ფიცჯერალდი ერთი შეხედვით საკმაოდ ფუქსავატურ და უდარდელ ცხოვრებას ეწეოდა. ცოტა ვინმე თუ ამჩნევდა, როგორ თავდაუზოგავად მუშაობდა იგი - სამი-ოთხი წლის განმავლობაში მან გამოაქვეყნა ნოველების სამი კრებული, პიესა და ორი რომანი (“The Beautiful And Damned”, 1921; “The Great Gatsby”, 1925), რომ აღარაფერი ვთქვათ უამრავ მოთხრობაზე ჟურნალებისათვის.

დღისით ის ასრულებდა „ჯაზის ეპოქის ლაურეატის“ როლს, ღამღამობით კი წერდა, ძალიან ბევრს მუშაობდა, რათა მოეპოვებინა ფული, რომლიც საშუალებას მისცემდა ეცხოვრა „ჯაზის ეპოქის“ რიტმში.

1924 წელს ფიცჯერალდი და მისი მეუღლე ზელდა სეირი გადასახლდნენ ევროპაში და შეუერთდნენ იმ „ექსპატრიატთა“ რიცხვს, რომლებიც მასიურად ტოვებდნენ ამერიკას 20-იანი წლების დასაწყისში. პოეტები, პროზაიკოსები, ლიტერატურის კრიტიკოსები, რომლებსაც სული ეხუთებოდათ კომერციული ცივილიზაციის ატმოსფეროში, თავს გაქცევით შველოდნენ და სათაკილოს ამაში ვერაფერს ხედავდნენ. პარიზში შეხვდებოდით ე. ჰემინგუეის, ჯ. დ. პასოსს, ტ. ელიოტს, ე. პაუნდს, ე. უილსონს, გ. მენკერს, მ. კაულის... თითქოსდა მთელი ამერიკის ლიტერატურული წრე საფრანგეთში გადაბარგებულიყო.

შემოქმედებითი ნაყოფიერების თვალსაზრისით ევროპაში გატარებული წლები არც თუ წარმატებული აღმოჩნდა ფიცჯერალდისათვის. მაშინდელმა კრიტიკოსებმა ჩათვალეს, რომ იგი „ამოიწურა“, როგორც შემოქმედი. 1934 წელს მან გამოაქვეყნა მოთხრობების კრებული და რომანი “Tender Is The Night”, მაგრამ ვერც კრიტიკამ და ვერც მკითხველმა ვერ შეაფასა ამ ქმნილებების მაღალი ღირსება. ასე რომ, ფიცჯერალდის დიდება და პოპულარობა მოდურ გასართობთა რიცხვს მიათვალეს და „ჯაზის ეპოქასთან“ ერთად დამარხეს. გარდაცვალების შემდეგ მწერალი თითქმის მიივიწყეს. თუკი კრიტიკოსები იხსენებდნენ მას, მხოლოდ როგორც ციცინათელას, რომელსაც დიდი დღე არ ეწერა. ერთ-ერთი ყველაზე გავლენიანი კრიტიკოსი ასეთ შეფასებას აძლევს ფიცჯერალდის „დიად გეტსბის“ – “No more than a glorified anecdote”. ცნობილი სალიტერატურო მიმომხილველი იზაბელ პეტერსონი უწოდებს მას “A book for the season only”.

ცნობილმა ამერიკელმა ლიტერატურათმცოდნემ, ვ. ლ. ლარინ-გტონმა ფიცჯერალდს უწოდა „პატარა სანთელი, რომელმაც უკვე მოასწრო ბოლომდე დაწვა“.

თანამედროვეებს იგი ეჩვენებოდათ უკიდურესად წინააღმდეგობრივ, ზედაპირულ, უდარდელ და საკუთარი თავისადმი უპასუხისმგებლო ადამიანად. მრავალრიცხოვან მოგონებებში სწორედ ეს წარმოდგენა დომინირებს. ჰემინგუეიმ „განუყრელ დღესასწაულში“ ასე აღწერა თავისი ლიტე-რატურული მეგობრის პორტრეტი: „მისი ნიჭი იყო ისეთივე ბუნებრივი, როგორც მოხატულობა პეპლის ფრთებზე. ადრე ამას პეპელაზე უკეთ ვერ აცნობიერებდა და ვერც ის შეამჩნია, როგორ გაცვდა და გახუნდა მოხატულობა, მოგვიანებით მიხვდა, რომ მას ფრთები დაუზიანდა და ისწავლა ფიქრი, მაგრამ ფრენა აღარ შეეძლო, რადგანაც ფრენის სიყვარული გამქრალიყო, მეხსიერებაში კი შემორჩა მხოლოდ აზრი იმის შესახებ, თუ რაოდენ იოლი იყო ეს ერთ დროს.“

მთელი თავისი მიმზიდველობის მიუხედავად, ეს მეტაფორა არაზუსტია და გამოხატავს როგორც ფიცჯერალდის პიროვნების, ასევე მისი ბიოგრაფიის ტრაგიკული მოვლენების ძალიან სუბიექტურ გააზრებას.

1930 წელს ფიცჯერალდის მეუღლე, ზელდა, ყველა მისი თავდავიწყებული და უდარდელი ქმედების მონაწილე, ავადდება ფსიქიკური აშლილობით. ეს დარტყმა აიძულებს მწერალს, დაფიქრდეს და დაიწყოს ბრძოლა ,,სამ დემონთან": ალკოჰოლიზმთან, საყვარელი მეუღლის სულიერ დაავადებასთან და მატერიალური კეთილდღეობისაკენ სწრაფვაზე მიჯაჭვულობასთან. ამ ბრძოლას იგი ეწევა ათი წლის განმავლობაში, მაგრამ 1940 წელს სიცოცხლეს ამთავრებს 44 წლის ასაკში. ცხოვრების ბოლო ათი წელი ფიცჯერალდისთვის ძალიან მძიმე იყო. იგი თვლიდა, რომ, როგორც ადამიანმა და მწერალმა, მარცხი განიცადა. ახალგაზრდობის წლებში სიცოცხლის ხალისიანობითა და ოპტიმიზმით გამორჩეულმა ფიცჯერალდმა გამოსცადა ყველაფრის კრახი, რისიც სჯეროდა, რითაც ცხოვრობდა. დაკარგა სიცოცხლისადმი სიყვარული, თავისუფალი ცხოვრების ნება და მიხვდა, რომ „მორალურად გაკოტრდა". ამის შეგნებამდე ის მივიდა გვიან, როცა კატასტროფა უკვე მოხდა. მისი აზრით, ბზარი მის ცხოვრებაში გაჩნდა იმიტომ, რომ თექვსმეტი წელი მისი პირველი რომანის ("This Side of Paradise", 1920) გამოსვლის შემდეგ, რომელმაც მას დიდი აღიარება და საყვარელ ადამიანთან ქორწინება მოუტანა, გაატარა ისე, რომ არ შეუსრულებია ინტელექტუალური და საზოგადოებრივი ვალდებულება. ცხოვრობდა უდარდელად და უპასუხისმგებლოდ. ახლა კი დასკვნების გამოტანა მოუწია:

„შეიძლება მე ყველაფერი ძალიან ადრე ვთქვი, რისი თქმაც კი შემეძლო, მაგრამ ჩვენ ხომ გამუდმებით უკიდურეს სიჩქარეში ვცხოვრობდით ყველაზე მხიარული ცხოვრების ძიებაში" წერდა ფიცჯერალდი ჰემინგუეის.

ამერიკელი კრიტიკოსების უმეტესობა ფიცჯერალდის რომანებში ხედავდა მხოლოდ პირადი ტრაგედიის ასახვას, ხოლო მთავარ პერსონაჟებში - ავტორისა და მისი მეუღლის ნიშნებს.

ცნობილი ამერიკელი მკვლევარი ა. კეიზინი სამართლიანად აღნიშნავს, რომ გარდაცვალებამდე კრიტიკა მას უკიდურესად უსამართლოდ და არაობიექტურად ექცეოდა, 1945 წლიდან კი დაიწყო სათანადო პატივის მიგება.

გამოხდა ხანი და თვალსაჩინო გახდა, რომ ფიცჯერალდის შემოქმედება მეტად მნიშვნელოვანი მოვლენაა ამერიკული ლიტერატურისათვის, რომ ის ასახავს მთელს ეპოქას ამერიკული ცნობიერების განვითარებაში და არ შემოიფარგლება „ჯაზის ეპოქის“ ვიწრო-იდეოლოგიური სპეციფიკით.

ფიცჯერალდის წიგნები ტრაგიკულია, ისევე როგორც მისი მსოფლშეგრძნება და შემოქმედებითი აზროვნება. კრიტიკოსები ამ ტრაგიზმის სათავეს ორ საწყისს უკავშირებენ: პირადი, ბიოგრაფიული პლანის გარემოებებს და ე.წ. „დაკარგული თაობის“ იდეოლოგიას.

ფიცჯერალდი ორ კატეგორიად ჰყოფდა თავის ნაწარმოებებს: „ნამდვილი ქმნილებები“ - ისეთები, როგორიცაა "The Great Gatsby", "Tender Is The Night", "The Last Tycoon" და „უსარგებლო ქმნილებები“, რომლებიც იწერებოდა პოპულარული ჟურნალებისთვის ერთადერთი მიზნით ფულის საშოვნელად.

ათწლეულს, რომელიც ფიცჯერალდმა „ჯაზის ეპოქად“ მონათლა, თავისებური ქვეტექსტი გააჩნდა. თვითონ ფიცჯერალდი აღნიშნავდა, რომ 20-იანი წლების დასაწყისში სიტყვა „ჯაზი“ შეიცავდა განსაკუთრებულ ელფერს, რომელსაც

არაფერი ჰქონდა საერთო მუსიკასთან: „როდესაც საუბრობენ ჯაზზე, წერდა ის გულისხმობენ ისეთ ნერვიულ მდგომარეობას, როგორიც დიდ ქალაქთან ფრონტის ხაზის მიახლოებით წარმოიშობა ხოლმე."

ფიცჯერალდი ერთ-ერთი პირველთაგანი იყო, ვინც განსაკუთრებულად მძაფრი მგრძნობელობა და აღქმის უნარი გამოავლინა „ჯაზის ეპოქის" მტკივნეული მოვლენებისადმი, წარმოაჩინა თავისი უნარი უშეცდომოდ შეეცნო ტრაგედია მაშინაც კი, როცა ის ბრწყინვალე მასკარადს იყო ამოფარებული.

მკითხველთა მრავალი თაობისთვის ფიცჯერალდის მთავარი შედევრი, მისი magnum opus-ი, „დიადი გეტსბი" ("Great Gatsby", 1925), სწორედ „ჯაზის ეპოქის" უტყუარი „მატიანეა". დრომ, როდესაც ეს წიგნი დაიწერა (1925), მართლაც იშვიათი და ღრმა კვალი დატოვა მასზე. აქ თითოეული ეპიზოდი იმ წლების ატმოსფეროთია გაჯერებული, როდესაც „ყველაზე ძვირადღირებული ორგია" ბობოქრობდა - 20-იანი წლების ატმოსფერო თავისი ჯაზური რიტმებით.

20-იანი წლები ხელს უწყობს გეტსბის სახის შექმნას. გეტსბის მონაწილეობა ბუტლეგერულ საქმიანობაში, ექსტრავაგანტული საღამოები, რომლებსაც ის მართავს, სიმდიდრე, უდარდელი ცხოვრების წესი, ბიუქენენების ოჯახი... ეს ყველაფერი იმ დროის ჩარჩოში მოქცეული ნათელი სურათებია. მთელი რომანი გამსჭვალულია ჯაზის მუსიკის უჩვეულო რიტმებით. გეტსბის სასახლის აღწერა იწყება მუსიკით, ორკესტრით, რომელიც მას ასრულებს, ახალგაზრდობის ცეკვით, რომლებიც ფარვანებივით დაფარფატებდნენ გეტსბის ლურჯ ბაღნარში:

"There was music from my neighbor's house through the summer

nights... By seven o'clock the orchestra has arrived, no thin five-piece affair, but a whole pitful of oboes and trombones and saxophones and viols and cornets and piccolos, and low and high drums."

არაჩვეულებრივი იუმორი და თხრობის სიმსუბუქე თითქოს ტაქტებში ეთანხმება ჯაზურ მელოდიებს, რაც საყოველთაო ზეიმის განწყობას ქმნის. თავად ცხოვრებაც უსასრულო ფეიერვერკს მოგვაგონებს, რომელიც საკუთარი უსაზღვრო სიმდიდრის სავანეში მოწყენილი ადამიანების გასამხიარულებლად ეწყობა.

იმისათვის, რომ უფრო თვალნათლივ წარმოვიდგინოთ, თუ როგორ აისახა XX საუკუნის ჩვენთვის საინტერესო დეკადა ფიცჯერალდის ამ რომანში, ოდნავ სქემატური ხასიათი მივცეთ პარალელებს ეპოქასა და ნაწარმოებს შორის:

1) ნაწარმოები თანამედროვე მკითხველს წარმოდგენას უქმნის ოციანი წლების ამერიკის სოციალური და ეკონომიკური მდგომარეობის შესახებ;

2) ტექსტი ასახავს 20-30-იანი წლების პრივილეგირებულ ამერიკელთა ცხოვრებას;

3) გვიჩვენებს, რომ სმაურიანი ოციანი წლები ზოგიერთისთვის სიმდიდრის დაგროვების ხანა იყო, მავანთათვის კი ტანჯვა-წამების; ზოგი ფასეულობა გაქრა, ზოგი კიდევ უფრო ღირებული გახდა; ეს იყო დრო თვითკმაყოფილებისა და სოფისტიკისა;

4) „დიადი გეტსბი" ნათელყოფს ხმაურიან ოციანელთა დამოკიდებულებას ქალის ერთგულებისადმი, სენსაციებისა და ჭორებისადმი, დანაშაულებრივი ქმედებებისადმი, რეალიზმის, ნიჰილიზმისა და თავდადებისადმი. ასე

მაგალითად, 1920-იან წლებში შეიცვალა საზოგადოების დამოკიდებულება ქალისადმი. მოდაში შემოვიდა „მამაკაცური ქალები“, დამოკლებული კაბებით, ბიჭურად შეკრეჭილი თმებითა და აბოლებული სიგარეტებით. ეს ნაკლებად შეეხო დეიზის მსგავს „მაღალი კლასის“ ქალებს, თუმცა ფემინისტური განწყობილება კარგად ჩანს დეიზის სიტყვებში: “A beautiful little fool, that's the best thing a girl can be in this world”. დეიზის ამბოხი ჩანს გეტსბისთან ურთიერთობაში, თუმცა იგი ტომის მეუღლედ რჩება, მიუხედავად იმისა, რომ ამ უკანასკნელთან ცოტა რამ თუ აკავშირებს. ფიცჯერალდი აიდეალებს ერთგულებას და სიმტკიცეს ოჯახურ კავშირებში, მაგრამ აფიქსირებს ოციანელთა შეხედულებას უთანასწორო ქორწინების უიღბლობის შესახებ. (გეტსბი-დეიზი; ტომი-მირტლი)

ჯაზის ეპოქა სენსაციების და ჭორების ხანა იყო. ბევრს ჭორაობენ გეტსბის წარსულის შესახებაც. ერთადერთი, რაც დანამდვილებით იციან, არის ის, რომ “He's just a man named Gatsby”.

რომანში წარმოჩენილია ოციანელების ძალზე მტკივნეული პრობლემა კონტრაბანდული ალკოჰოლური სასმელებით ვაჭრობა, ფულისა და ძალაუფლების სიყვარული, რაც საფუძვლად ედო ოციანელთა ყველა მთავარ ღირებულებას. გეტსბის სიმდიდრის ძირითადი წყარო აკრძალული სასმელებით ვაჭრობაა. მის წვეულებებზე არასოდეს იმალებოდა ალკოჰოლი.

ნაწარმოებში მნიშვნელოვანი თემაა ომისშემდგომი თაობის რელიგიისაკენ შემობრუნება. ჯორჯ უილსონი ცოლის გარდაცვალების შემდეგ ამბობს: “You ought to have church... for times like this.”

„დიადი გეტსბი“ ემსახურება ჯაზის ეპოქის ამერიკელთა

ოცნებებისა და ცრუ ილუზიებისაგან გათავისუფლებას და რეალობისაკენ მათ შემობრუნებას. გეტსბიმ მწარედ ზღო " for living too long in a single dream". საკუთარი ფანტაზიის მსხვერპლი ხდება მთხრობელიც, ნიკიც, რომელიც ხელოვნურად ცდილობს დეიზისა და გეტსბის ურთიერთობების გაღვივებას და ხშირად წყდება რეალობას. ერთგან ნიკი ამბობს: "Everyone suspects himself of at least one of the cardinal virtues."

ფიცჯერალდი წარმოაჩენს „დაკარგული თაობის" ამერიკელთა მარტოსულობას. მუდმივად სტუმრებით გარშემორტყმული გეტსბი მარტოსული იყო. მისი წვეულებები მისივე დამსხვრეული ოცნებების შედეგი იყო. როცა გეტსბი გარდაიცვალა, მის მრავალრიცხოვან სტუმართაგან არავინ დასწრებია დაკრძალვას, დეიზიც კი. ფიცჯერალდმა გამოააშკარავა ოციანელთა სიყალბე და ფუქსავატობა და თანამედროვე მკითხველი საკუთარ მეგობრობასა და ერთგულებაზე დააფიქრა.

მიუხედავად ამისა, რომანის პრობლემატიკა არ შეიძლება დავიყვანოთ მხოლოდ „ჯაზის ეპოქისათვის" ნიშანდობლივ კოლიზიებამდე. აქ აღწერილი ტრაგედია ტიპური ამერიკული ტრაგედია აღმოჩნდა, მთავარი კონფლიქტის ფესვები უფრო ღრმადაა დამარხული - ისინი ერწყმიან ამერიკული გამოცდილების საწყისებს, რომლებსაც შესაძლებლობების სრულ თანასწორობასა და ბედნიერებისათვის მებრძოლი პიროვნების უსაზღვრო თავისუფლებაზე აუხდენელ ოცნებაში აქვს ფესვი გადგმული.

სწორედ ოცნების რეალიზებისაკენ დაჟინებული სწრაფვაა ის, რაც ჯეი გეტსბის ცხოვრებას ტრაგიკულს ხდის; ამავე სწრაფვამ ფიცჯერალდის ცხოვრებისეული ტრაგიზმიც განაპირობა.

ის, რაც „დიად გეტსბში" ერთი პიროვნების დრამა იყო,

თანდათან გადაიქცა მთელი თაობის ტრაგედიად, რომლის ახალგაზრდობაც თავბრუდამხვევი სიამოვნების ძიებაში გავიდა.

„დიად გეტსბიში“ გამოვლინდა „ჯაზის ეპოქის“ ტრაგიზმიც და მისი განსაკუთრებული, ავადმყოფური სილამაზეც და სწორედ ამის წყალობითაა, რომ მთელს რომანს მიყვება გაორებული განწყობის კვალი, რომელიც ერწყმის ხან პოეტურ, ხანაც სევდიან ტონალობას.

საერთოდ, ფიცჯერალდის ეს რომანი წარმოადგენს, თუ მალკოლმ კაულის სიტყვებს მოვიხმობთ, „ორმაგი ხედვის“ მაგალითს. ამ მხატვრული ხერხის არსს ფიცჯერალდი ხსნიდა, როგორც უნარს, ცნობიერებაში ორი სრულიად ურთიერთსაპირისპირო იდეის შეთავსებისა. მისი თქმით, „მკაცრ დისციპლინას დამორჩილებული ემოციების სიმდიდრე ქმნის იმ განსაკუთრებულ დაძაბულობას, რომელშიც დამალულია ყოველგვარი მიზიდულობის ძალის საიდუმლოება“.

მხატვრულად გადაუჭრელი ორმაგი ხასიათი ავტორისეული დამოკიდებულებებისა ადრე არღვევდა ფიცჯერალდის წიგნების მთლიანობას, მაგრამ „დიადი გეტსბის“ შემთხვევაში მწერლის მრავალფეროვანი და წინააღმდეგობრივი ემოციები ემორჩილება მკაცრად გათვლილ ჩანაფიქრს და სწორედ ამ ჩანაფიქრის თანახმად არის შექმნილი რომანის გმირის ხასიათიც.

„ორმაგი ხედვის“ ნათელ მაგალითს წარმოადგენს თავად გმირის სახე, რაც მის პიროვნებას ტრაგიკულობას სძენს. გარდა ამისა, თხრობაში უხვადაა ჩართული კონტრასტული მეტაფორები, რომლებიც ხაზს უსვამენ აღწერილი მოვლენების ორმაგ პერსპექტივას: ზეიმი გეტსბის სასახლეში - მისი სახლის ახლოს მდებარე ნაგავსაყრელი, ბედნიერების მომასწავებელი

„მწვანე შუქი“ - გიგანტურ სარეკლამო აბრაზე გამოსახული დოქტორ ეკლბარგის გაყინული თვალები. რომანის თავდაპირველი სათაურიც - „ნაგვის გროვასა და მილიონერებს შორის“ - ავლენს კონტრასტს უდიდეს მატერიალურ სიმდიდრესა და იმ სულიერ სიცარიელეს შორის, რომელიც მდიდრებს ახასიათებს. „დიად გეტსბიში“ ყველაფერი ემყარება გმირის გაორებულ ხასიათს, მისი მისწრაფებების გაურკვევლობას. ორმაგია თავად სიუჟეტშიც, რომელიც გარეგნულად „საიდუმლოების რომანს“ მოგვაგონებს. გაურკვევლობა და ბუნდოვანება თავმოყრილია თავად გეტსბიში და, ავტორის აზრით, ეს ზუსტად ის იყო, რაც მას სჭირდებოდა. გეტსბის სულში ხდება კონფლიქტი ორ საწინააღმდეგო მისწრაფებას, ორ სხვადასხვა საწყისს შორის. ერთ-ერთი მათგანია მისწრაფება „კარგი ცხოვრებისაკენ“, ხოლო მეორე - საღი გონი, რომლის წყალობითაც გეტსბი ეწევა არც ისე უსაფრთხო, მაგრამ შემოსავლიან ბუტლეგერულ საქმიანობას და თავისთვის უბედნიერეს დღეს, როცა დეიზი მისი სახლის ზღურბლს გადააბიჯებს, ტელეფონით მითითებებს იძლევა თავისი „ფირმის“ ფილიალებისთვის. ერთი პოლუსია გეტსბის მეოცნებე ხასიათი, ხოლო მეორე - პრაქტიციზმი, რომლის გარეშეც არ იქნებოდა არც სასახლე და არც მილიონები.

საინტერესოა თვით რომანის სათაურიც. ავტორი აქაც იგივე ხერხს იყენებს, რომლის საშუალებითაც ეპითეტი „დიადი“ ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობის საპირისპირო შინაარსს და ირონიულ ჟღერადობას იძენს, თუმცა ირონია ავტორისეული „ორმაგი ხედვის“ მხოლოდ ერთი მხარეა. მას შემდეგ, რაც გეტსბის წარსულის საიდუმლოება მჟღავნდება, მკითხველის წინაშე იხსნება გმირის მეორე სახე. მოპოვებული სიმდიდრით დაუკმაყოფილებელი გეტსბი ესწრაფვის რაღაც სხვას, რაც მისი ცხოვრების პროზას არ ჰგავს. ჯერ რომანის ლირიულ შესავალში და შემდგომ სიუჟეტის განვითარების კვალობაზე მკითხველის წინაშე წარსდგება სხვაგვარი გეტსბი

რომანტიკოსი, იდეალისტი-მეოცნებე, რომელიც მკვეთრად გამოირჩევა მისი გარემომცველი საზოგადოების ფონზე. მდიდართა სამყაროში, „ჯაზის ეპოქის“ ბრწყინვალებისა და ფუფუნების ატმოსფეროში, ის უცხოა, რადგანაც, მატერიალური წარმატების მწვერვალების დაპყრობის მიუხედავად, მან შეინარჩუნა მორალური მთლიანობა. მის გარშემო მყოფ სულიერად გამოფიტულ და ცინიკურ ხალხს შორის გეტსბი მაღლდება, როგორც უკანასკნელი რომანტიკოსი, რომელსაც მტკიცედ სჯერა ახალგაზრდული იდეალებისა და შეუძლებლის მოხდენისა - წარსულის დაბრუნების. თანდათან გეტსბის პიროვნება უფრო და უფრო მეტ რომანტიკულ ნიშნებს იძენს და მისი ეპითეტის ,,დიადის" - არსი უახლოვდება თავის ნამდვილ მნიშ-ვნელობას. ეს არის ავტორის „ორმაგი ხედვის“ მეორე პოლუსი.

როდესაც მთხრობელი, ნიკი, მსჯელობს გეტსბიზე, ის ამბობს: "If personality is an unbroken series of successful gestures, then there was something gorgeus about him, some heightened sensitivity to the promises of life, as if he were related to one of those intricate machines that register earthquakes ten thousand miles away. This responsiveness had nothing to do with that flabby impressionability which is dignified under the name of the "creative temperament" - It was an extraordinary gift for hope, a romantic readiness such as I have never found in any other person and which it is not likely I shall ever find again".

ფიცჯერალდის უნარი, გეტსბის პიროვნება აღიქვას ორი საპირისპირო კუთხიდან ერთდროულად, მის სახეს განსაკუთრებულ რელიეფურობას სძენს.

ფიცჯერალდის გარდაცვალების შემდეგ მისი შემოქმედება ჩრდილში მოექცა, თუმცაღა 60-იანი წლებიდან შეიმჩნევა ფიცჯერალდის პოპულარობის სწრაფი ზრდა აშშ-ს ლიტერატურულ სამყაროში. ამ პერიოდში გამოიცემა

სერიოზული ნაშრომების უმრავლესობა მწერლის ცხოვრებისა და შემოქმედების შესახებ.

1962 წელს ენდრიუ ტერნბულმა გამოსცა ფიცჯერალდის ბიოგრაფია, 1963 წელს მანვე გამოაქვეყნა ფიცჯერალდის წერილები; ასევე დაიბეჭდა მეთიუ ბრუკოლის გამოკვლევა "ნაზია ღამე": რომანის კომპოზიცია".

სხვა ნაშრომთაგან აღნიშვნის ღირსია: ამერიკელი ლიტერატურისმცოდნეების, ჯეკსონ ბრაიერის "ფ. ს. ფიცჯერალდის კრიტიკული რეპუტაცია" (1967) და ტომას ტენზელის "დიადი გეთსბი": ლიტერატურული რეპუტაციის კვლევა" (1964). 1963 წელს აშშ-ში გამოვიდა კრიტიკული სტატიების კრებული არტურ მიზენერის რედაქციით: "ფ. ს. ფიცჯერალდი: კრიტიკული ესეების კრებული". ეს კრებული აღინიშნება ორი სხვადასხვა მიდგომით ფიცჯერალდის შემოქმედებისადმი: ერთ-ერთი აშკარად ტენდენციურია, ვინაიდან ფიცჯერალდის ტრაგედიას მხოლოდ და მხოლოდ პირადი მიზეზებით ხსნის (ლაიონელ ტრილინგი, უილიამ ტროი, რაიტა მორისი, ლესლი ფიდლერი, ენდრიუ უონინგი), კრიტიკოსთა მეორე ნაწილი ცდილობს დაიცვას მწერლის რეპუტაცია და მაღალ შეფასებას აძლევს მის შემოქმედებას (მ. კაული, ე. ფუსელა, დ. ს. სევიჯი).

დღესდღეობით ფიცჯერალდი აღიარებულია ამერიკის ერთ-ერთ საუკეთესო მწერლად. ფიცჯერალდი არ იყო პირველი ამერიკელი ტრაგიკოსი მწერალი, მაგრამ ის იყო პირველი ომისშემდგომი ამერიკელი მწერლების იმ თაობაში, რომელმაც ტრაგიკულ ტონალობაში აღწერა თავისი თანამედროვეობა. მან პირველმა მიმართა მარად აქტუალურ თემას ფულისა და ადამიანის მორალური სახის ურთიერთმიმართებას და შექმნა რომანი, რომელსაც სრულიად განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ამერიკულ ლიტერატურაში.

ერნესტ ჰემინგუეი
(Ernest Hemingway, 1899-1961)



ერნესტ ჰემინგუეის რომანები მხატვრული პროზის კლასიკურ ნიმუშებადაა მიჩნეული - ეს ქმნილებები ისეთივე განუმეორებელი მოვლენაა, როგორც ფოლკნერისა და ფიცჯერალდის შედევრები.

ერნესტ ჰემინგუეი დაიბადა ქალაქ ოუკპარკში, ჩიკაგოსთან ახლოს, ექიმის ოჯახში. მამასთან ერთად ახლო სოფლებში მოგზაურობისას ჰემინგუეი, ჯერ კიდევ მოზარდი, ძალიან დაუახლოვდა ბუნებას, გაიტაცა ნადირობამ, იგი აკვირდებოდა ინდიელების ცხოვრებას, დაუმეგობრდა ინდიელ ბაშვებს. მომავალი მწერალი სწავლობდა ქალაქის სკოლაში, მაგრამ არაერთხელ გაიქცა სახლიდან, ხეტიალისას მუშაობდა ფერმაში მოჯამაგირედ, ოფიციანტად, კრივის მწვრთნელად. სკოლის დამთავრების შემდეგ, იგი წავიდა კანზასში და მუშაობა დაიწყო გაზეთ „კანზას-სტარში“ რეპორტიორად. როცა 1917 წლის აპრილში აშშ ჩაება პირველ მსოფლიო ომში, ჰემინგუეი არმიაში არ მიიღეს იმის გამო, რომ კრივის გაკვეთილებზე მას დაზიანებული ჰქონდა თვალი. თუმცა 1918 წლის მაისში წითელი ჯვრის ავტოკოლონასთან ერთად ჰემინგუეიმ მოახერხა ევროპაში ფრონტზე სანიტრად წასვლა. იგი მოხვდა იტალიაში, ავსტრიულ ჯარებთან ბრძოლების ზონაში. 1918 წლის ივლისის დასაწყისში ჰემინგუეი მძიმედ დაიჭრა: პირველად ავსტრიულ ნაღმზე, შემდეგ როდესაც მას დაჭრილი იტალიელი ჯარისკაცი ფრონტიდან გამოჰყავდა ტყვია-მფრქვევის ჯერი მოხვდა. რამდენიმე თვე იწვა მილანის ჰოსპიტალში, შემდეგ, ზავის დადების წინ, კვლავ წავიდა

ფრონტზე. ომში მონაწილეობამ და იქ მიღებულმა გამოცდილებამ დიდი გავლენა იქონია ჰემინგუეის მსოფლმხედველობაზე, მისი შემოქმედების ხასიათზე. 20-იანი წლების ადრეულ ნაწარმოებებში ჰემინგუეი „დაკარგული თაობის“ წარმომადგენლად მოგვევლინა, ევროპისა და ამერიკის იმ ახალგაზრდა თაობისა, რომელის ბედი დასახიჩრდა იმპერიალისტური ომით. ომმა – სხვისმა ომმა სხვისი ინტერესების გამო – წაართვა მათ ჯანმრთელობა, ფსიქოლოგიური წონასწორობა, ამოაგდო ისინი ცხოვრების ჩვეული რიტმიდან. ადრეული იდეალების ნაცვლად მათ ეხლა ტრავმები და ღამეული კოშმარებიღა შერჩათ, ომისშემდგომი კრიზისები და ინფლაციები მხოლოდ ამყარებდა მათ მტანჯველ სიცარიელეს, ავადმყოფურ გატეხილობას. ჰემინგუეის ადრეულ ნოველებში ნათლად ჩანს მისი შემოქმედებითი ხელწერა, მისი მანერა: აზრის მოკლედ გადმოცემა. მაღალფარდოვანი სიტყვების, რიტორიკის, სენტიმენტალობის გამოუყენებლობა, ლაიტმოტივის ოსტატური გამოყენება, ლირიული ქვეტექსტი, ასახვის „მეორე გეგმა“ ეს არის ჰემინგუეის სტილის თავისებურებები, რომლებიც ცნაურდება როგორც მის ნოველებში, ისე მოთხრობებსა და რომანებში.

აშშ-ში მოკლე ვიზიტის შემდეგ ჰემინგუეი კვლავ მიემგზავრება ევროპაში, ამჯერად კანადური გაზეთის, „ტორონტოსტარის“ კორესპონდენტად. დიდი ხნის განმავლობაში მისი თავშესაფარი იყო პარიზი, ესპანეთი, იტალია.

რომანების „აღმოხდების მზე“ და „მშვიდობით, იარაღო!“ წარმატებამ მწერლის მატერიალური დამოუკიდებლობა უზრუნველყო. ჰემინგუეი სახლდება ქი-უესტში, ფლორიდაში, გატაცებულია ნადირობით და თევზჭერით. არაერთხელ მიემგზავრება აფრიკაში, სადაც კენიის და კონგოს სავანეებში ნადირობს ლომებსა და მარტორქებზე; სტუმრობს ესპანეთს. სწავლობს მის საყვარელ სპორტს – ხარებთან ბრძოლას.

მწერალი განიცდის შემოქმედებით კრიზისს – ამ დროს მან დაწერა მხოლოდ ორი ნარკვევი - „სიკვდილი ნაშუადღევს“ (“Death in the Afternoon”, 1932) და „აფრიკის მწვანე ბორცვები“ (“Green Hills of Africa”, 1935). პირველი წიგნი ეძღვნება ხარებთან ბრძოლას, ხოლო მეორე - მწერლის სანადირო მოგზაურობებს. არც ერთი არ მიეკუთვნება მწერლის რჩეულ ნაწარმოებთა რიცხვს, თუმცა უზარმაზარი შემოქმედებითი წარმატება ხვდა წილად იმავე პერიოდში დაწერილ ორ ნოველას - „ფრენსის მაკომბერის ხანმოკლე ბედნიერებას“ და „კილიმანჯაროს თოვლიან მთას“.

როცა 30-იან წლებში ევროპაში ფაშისტები გამოჩნდნენ, ჰემინგუეი ამ აღვირახსნილ რეაქციასთან ბრძოლაში ჩაება. 1936 წელს რესპუბლიკურ ესპანეთს თავს დაესხა იტალიის და გერმანული ფაშიზმის გაერთიანებული ძალები და ესპანელ ხალხს მოუწია ეწარმოებინა მძიმე სამოქალაქო ომი. ჰემინგუეიმ თავისი ხარჯებით აღჭურვა სანიტარული მანქანები რესპუბლიკელებისთვის, გაემგზავრა ფრონტზე და ჩაება შეიარაღებულ ბრძოლაში. ესპანეთში ყოფნამ, ქვეყანაში, რომელიც მას ადრევე უყვარდა, სულიერად გაამდიდრა ჰემინგუეი; პიესა „მეხუთე კოლონა“ (“The Fifth Column”, 1938) და მოთხრობათა და ნარკვევების ციკლი „ვის უხმობს ზარი“ (“For Whom The Bell Tolls”) – ესპანეთის სამოქალაქო ომს ეძღვნება. იქვე, ესპანეთში, მან დაასრულა თავისი რომანი „ქონა თუ არ ქონა“ (“To Have and Have Not”, 1937), რომელზეც იგი ადრეც მუშაობდა, მაგრამ რომლის დამთავრებაც არ გამოსდიოდა.

ცნობილია, რომ მწერლის გარდაცვალების შემდეგ საბანკო სეიფებში დარჩა რამდენიმე დასრულებული ხელნაწერი, რომელთა გამოქვეყნებაც ავტორს თავის სიცოცხლეში არ სურდა. მწერლის ქვრივმა გამოსაქვეყნებლად გადასცა ჰემინგუეის ხელნაწერთა კრებული „საშიში ზაფხული“ და 20-იანი წლების პარიზული მოგონებები „განუყრელი

დღესასწაული“ (“A Moveable Feast”, 1964). მწერლის ქვრივის მტკიცებით, ომის შემდეგ გამოცემული ეს ორი ნაწარმოები წარმოადგენს მხოლოდ მთლიანი ციკლის ნაწილს, ფრაგმენტებს.

უკანასკნელი წლები ჰემინგუეიმ გაატარა კუბაზე, სადაც მწერალი გაურბოდა საზოგადოებაში გამოჩენას, თავს არიდებდა საჯარო გამოსვლებს და შეხვედრებს. მთელ თავის დროს იგი უთმობდა სამუშაოს, ისწრაფოდა დაესრულებინა თავისი ჩანაფიქრები. როცა 1954 წელს ჰემინგუეის მოთხრობისთვის „მოხუცი და ზღვა“ ნობელის პრემია მიენიჭა, მწერალმა უარი განაცხადა პრემიის მისაღებად სტოკჰოლმში წასვლაზე; მან შვედეთში გააგზავნა მადლობის ტელეგრამა და თვითონ მაშინვე გაემგზავრა სათევზაოდ ზღვაზე. მისთვის დასვენება იყო თევზაობა და აფრიკაში სანადირო ექსპედიცია. რამდენიმეჯერ მწერალი კორიდის სანახავად ესპანეთს ეწვია. 1949 წელს ნადირობისას დაუზიანდა თვალი. ავადმყოფობა დიდხანს გაგრძელდა, ექიმები ჰემინგუეის სიკვდილს უწინასწარმეტყველებდნენ. მალე ფრონტზე და ავტო-კატასტროფაში მიღებულ ჭრილობებს ახალი ჭრილობები მიემატა. 1953 წლის დასასრულს ჰემინგუეი ცოლთან ერთად გაემართა სანადიროდ ცენტრალურ აფრიკაში, სადაც ორჯერ ზედიზედ მძიმედ დაშავდა ავიაკატასტროფაში. კატასტროფის მძიმე შედეგებისგან ძლივს მომჯობინებული ჰემინგუეი კვლავ მუშაობას შეუდგა. თაროებზე ელაგა ჰემინგუეის მიერ არაერთხელ წაკითხული წიგნები სტენდალი, ფლობერი, ტვენი, ლონდონი, კრეინი, ტურგენევი, ტოლსტოი, ჯოისი – ის მწერლები, რომლებმაც მის შემოქმედებაზე იქონიეს გავლენა.

1959 წელს კუბაში სახალხო რევოლუციამ იფეთქა. რევოლუციის მეთაურთან, ფიდელ კასტროსთან, ჰემინგუეის მეგობრული ურთიერთობა ჰქონდა, იგი ფიქრობდა, რომ მას

ყველა ის თვისება გააჩნდა, რაც საჭიროა ჰქონდეს მამაც ადამიანს; ჰემინგუეი არა მხოლოდ თანაუგრძნობდა კუბის რევოლუციას, არამედ მონაწილეობდა კიდეც მასში. 1961 წლის ზაფხულში ჰემინგუეი აშშ-ში გამემგზავრა სამკურნალოდ. მძიმე ავადმყოფმა გარკვეული ხანი როჩესტერის კლინიკაში დაჰყო, შემდეგ კი გადავიდა შტატ აიდაჰოს მთიან რაიონში. 1961 წელს, 2 ივლისის დილით, მან თავი მოიკლა სანადირო თოფიდან გასროლილი ტყვიით. 6 ივლისს იგი დაასაფლავეს იქვე, შტატ აიდაჰოში, კეჩუმის პატარა სასაფლაოზე.

ჰემინგუეის 1920-იანი წლების რომანებში მოქმედების ადგილები საკმაოდ მრავალფეროვანია - შვეიცარია, იტალია, "მსოფლიო დედაქალაქი პარიზი" თუ აფრიკის გაუვალი ჯუნგლები, და მაინც, მისი რომანების ყველაზე ხშირ სტუმრად ესპანეთი რჩება, პირინეის ნახევარკუნძულზე მდებარე ეს მართლაც ულამაზესი სახელმწიფო. მასზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა კორიდამ და იმ დასკვნამდე მივიდა, რომ ხარების ბრძოლა ტრაგიკული რიტუალია და არა უბრალოდ სისხლისღვრა. ბარსელონას მომაჯადოებელი არქიტექტურული ძეგლები, ბილბაოსა და სევილიას ულამაზესი სანაპიროები კიდეც რომ არ არსებობდნენ, ნავარას მხარეში - პამპლონაში - სან ფერმინის ივლისის ფიესტაზე დასწრების სურვილიც სავსებით საკმარისი საბაბია, რათა ესპანეთში გაემგზავრო.

ჰემინგუეის პირველ რომანში "აღმოხდების მზე" მოქმედება სწორედ პამპლონაში ხდება: ამერიკელ და ბრიტანელ ექსპატრიატთა ჯგუფი პარიზიდან მიემგზავრება პამპლონაში სან ფერმინის ფესტივალზე დასასწრებად და კორიდას სანახავად. ეს ნაწარმოები, რომელსაც ბევრი კრიტიკოსი

მწერლის საუკეთესო რომანად აღიარებს, პირველად 1926 წელს გამოიცა აშშ-ში, ხოლო ერთი წლის შემდეგ ლონდონში დაიბეჭდა სათაურით ,,ფიესტა". წიგნი უზარმაზარი ტირაჟით გავრცელდა და მსოფლიო აღიარება მოუტანა მწერალს. ჰემინგუეი მას "ტრაგიკულს" უწოდებდა. უკმაყოფილო იყო იმით, რომ არა სწორად გებულობდნენ ამ რომანს და ამბობდა: "ასეთი ტრაგიკული წიგნი დაწერო, მას კი ისე აღიქვამენ, როგორც ზედაპირულ ჯაზურ ისტორიას".

აქ ვხედავთ, ასე ვთქვათ, ომგამოვლილ ადამიანთა მთელ ჯგუფს, რომელთაც აღარც აწმყო და არც მომავალი არ აინტერესებთ. ჰემინგუეის სჯერა, რომ დაკარგულობის განცდასაც ექნება ოდესმე დასასრული. ეს გამწარებული თაობა ან დაიღუპება, ან შეიცვლება, ისიც წავა, რადგან არა არის რა მარადიული, გარდა სიცოცხლისა. სწორედ ამიტომ შეურჩია ჰემინგუეიმ რომანს სათაურად ეკლესიასტეს სიტყვები - "აღმოხდების მზე", ხოლო ეპიგრაფად, გერტრუდ სტაინის სიტყვებთან ,,თქვენ ყველანი დაკარგული თაობა ხართ" - ერთად, კონტრასტისათვის ისევ ეკლესიასტეს პასაჟი წარუმძღვარა: ,,ნათესავი წარვალს და ნათესავი მოვალს, და ქუეყანა უკუნისამდე ჰგიეს. და აღმოვალს მზე და დავალს მზე და ადგილსა თჳსსა მივალს იგი. და მუნვე მივალს სამხრით და მოჰვლის ჩრდილოთ, გარემოვლის გარემო სული და სიმრგულესა თჳსსა მოიქცევის სული. ყოველი ჴევნები შესდის ზღუასა და ზღუა ვერ განძღების ადგილსა მას, სადა-იგი ჴევნები მივალს, მუნვე კუალად მიიქცევინ იგინი განსლვად."

მქადაგებლის ეს ღაღადი მიგვანიშნებს ამქვეყნად ადამიანის ხანმოკლე ცხოვრების ტრაგედიაზე. საგულისხმოა თვით ავტორის მოსაზრება რომანზე. მის გამოქვეყნებამდე, 1924 წელს ჰემინგუეი წერდა ფიცჯერალდს: "მე პირადად არ მაწუხებს ამაოების პრობლემა, წიგნი არ იქნება უბრალო ან მწვავე

სატირა, არამედ ტრაგედია, რომელშიაც მიწა იარსებებს მარად".

„დაკარგული თაობა", რომელზეც საუბარია რომანში, 20-იანი წლების მონპარნასელები არიან. ესაა იმ მხატვრების, ინტელექტუალთა და მეცნიერთა საოცრად მრავალფეროვანი საზოგადოება, რომელთა წრეში დროდადრო ვინმე სახელოვანი პიროვნება გამოჩნდებოდა და ისევ გაუჩინარდებოდა.

პერსონაჟები, რომლებსაც ჰემინგუეი გვიხატავს რომანში, სინამდვილეში ის ადამიანები არიან, პარიზის მარცხენა სანაპიროს კაფეში რომ შეხვედრია მწერალი. თავადაც ხომ გარკვეულწილად მათი წრიდან იყო, იმ განსხვავებით, რომ ჰემინგუეის ცხოვრებაში საყრდენი წერტილი არსებობდა შემოქმედება.

რომანი "ფიესტა" ე. წ. წრიული სიუჟეტის ნაწარმოებია რითაც იწყება, იმითვე მთავრდება. იწყება იგი ლედი ბრეტ ეშლისა და ჯეიკ ბარნსის უსაზმნო დროსტარებით. მართალია, ჰემინგუეი ამ თაობას პირდაპირ არ უწოდებს "დაკარგულს" ან "დაღუპულს", მაგრამ ნაწარმოების ფურცლებზე ჩვენ ვხედავთ, როგორ დაეხეტებიან ისინი ქვეყნიდან ქვეყანაში, ქალაქიდან ქალაქში, დღენიადაგ კაფე-რესტორნებში სხედან, იცინიან, ახალ-ახალ თავშესაქცევებსა და გასართობებს იგონებენ... მაგრამ ეს ყველაფერი მოჩვენებითია, სისხლი გაყინული აქვთ, გული-გამოფიტული. ისინი საკუთარი სურვილით და ინიციატივით კი არ მოქმედებენ, ცხოვრების დინებას დაჰყოლიან, ჰემინგუეის სიტყვებით რომ ვთქვათ, მზე ცაში დაცურავს, ულმობელი დრო ბრუნავს, მთელი მოძრაობა თითქოს განგებ შეყოვნებულა, და სამყაროს ამ შენელებულ მოძრაობაში ჩვენ ვხედავთ ჰემინგუეის ნაწარმოების მოფარფატე გმირებს. იმდენად გულგრილნი არიან ისინი

ცხოვრების მიმართ, რომ თითქოს თანაგრძნობასაც კი არ აღძრავენ.

ნაწარმოების პროტაგონისტი, ჯეიკ ბარნსი, რთული და გაორებული სახეა, რომელიც ცდილობს ომში მიღებული ტრავმა არა მარტო ლოთობით და თავდავიწყებით მოიშუშოს, არამედ ბუნებასთან სიახლოვით და შემოქმედებითი მოღვაწეობით. ომმა სამუდამოდ ,,დააჯილდოვა" ის არასრულფასოვნების კომპლექსით. უკიდურეს მდგომარეობაში მყოფი, იგი პირისპირ დარჩა ამ ჭრილობის საბედისწერო შედეგთან. ჭრილობისა, რომლისგანაც არა მარტო ფიზიკურად იტანჯება, არამედ სულიერ და ემოციურ კრიზისსაც განიცდის. ის "დაკარგული თაობის" ერთ-ერთი ყველაზე ტრაგიკული გმირია.

ჰემინგუეი განუმეორებლად გვისურათებს პამპლონაში მიმდინარე ფიესტას. ფოიერვერკები, ცეკვა, ხარების საასპარეზოდ გამოშვება და მათი ხალხში გამოვარდნა ყველაფერი ეს იმდენად სრულყოფილადაა აღწერილი, რომ შენც, უბრალო მკითხველი, ამ გრანდიოზული სანახაობის მონაწილე ხდები. ეს ოსტატობის ნამდვილი ნიმუშია, რაც სიმბოლიზმით გატაცებულ მწერლებს ღვთაებრივ მადლად მიაჩნდათ. ბობოქარი სცენები, რომლებიც ესპანურ ეროვნულ ზეიმს გვიხატავს, ნათლად დაგვანახებს ამერიკელი და ევროპელი ტურისტების უსუსურობას. რომანის ამ ეპიზოდებს უპირისპირდება პარიზის სურათები, სხვადასხვა კაფებარებით, მეძავებით და უსაქმური ახალგაზრდებით.

მკითხველი თანდათანობით ხვდება, რომ ყველაფერი, რაც ხდება, მხოლოდ მოვლენის ზედაპირია; მთავარია ის, რაც ამ "რაღაც მოხდას" უკან იმალება. ისიც დაძაბული ცდილობს, რომ სტრიქონებს შორის ამოიკითხოს ეს ყველაფერი. ომის

ინვალიდი ბარნსი ქუჩის მეძავსაც კი აიყვანს თავშესაქცევად, რომ რესტორანში მასთან ვიღაც მაინც იჯდეს. ბარნსს ეშინია მარტოობის, ფხიზელი გონებისა და საკუთარ თავთან დარჩენის. როცა ამას გაიგებს ბრეტ ეშლი, მას "რომანტიკოსს" უწოდებს. "არა, მე მხოლოდ მოწყენილი ვარ" პასუხობს ბარნსი. კონტექსტში სრულიად უბრალო, უმნიშვნელო ორიოდე სიტყვა - "მოწყენილი ვარ", ნათლად წარმოგვიდგენს ბარნსის სულიერ მდგომარეობას და აშკარა ხდება, რომ თვით ფაქტებიც მძაფრად გვისურათებს მის განწყობას.

ბრეტ ეშლი, რომანის „ტრაგიკული წყვილის" მეორე წარმომადგენელი, სრულიად გულწრფელია საკუთარი თავის მიმართ. მას შეგნებული აქვს, რომ ულმობელმა ცხოვრებამ მორალურად გატეხა: ბრეტი ყველაზე უფრო რეალისტი პერსონაჟია რომანში. ჰემინგუეიმ ის ისე წარმოგვიდგინა, როგორსაც მას იცნობს ჯეიკი მოხდენილს, ალკოჰოლის ბურუსში გახვეულს, ამოუცნობსა და ჭეშმარიტად მომხიბვლელს. ბრეტის უსუსურ სულს ჯერ კიდევ შემორჩენია მხსნელი სათნოება.

ჩვენ ბევრ საერთოს ვიპოვით ჯეიკს, ნიკ ადამსსა და სხვა „დაჭრილ" გმირებს შორის: მათ არ ებრალებათ საკუთარი თავი, იბრძვიან მარტო, მაშინაც კი, როცა გონება არევიათ, ბნელში მოჩვენებები აწვალებთ, მიმართავენ პირად რიტუალებს. არსებობს რაღაც ფარული ურთიერთგაგება იმათ შორის, ვისაც ცხოვრებაში ერთიდაიგივე პრობლემა დაუძლევია. „მე მეგონა, ყველაფერი გადახდილი მქონდა..." - ამბობს ჯეიკი, „დროს კარგად ვატარებდით... გაივლის ხუთი წელი, ვიფიქრე მე, და ეს ფილოსოფიაც ისეთივე სულელური მოგეჩვენება, როგორც ადრინდელი შენი ნააზრევი".

ჩვენ აქ შევხვდებით არა მარტო მათ, ვისაც კაფე „როტონდას" საზოგადოება ხიბლავს, ან ვინც იგი მიატოვა, არამედ მათაც, ვინც არასოდეს არაფრად აგდებდა ამ საზოგადოებას, თუმცაღა

განადიდებს სისხლსავსე ცხოვრებას, მზეს და ღვინოს, და სიკვდილთან შერიგებას. ბოლო თავში ჯეიკი გემრიელ კერძს ამზადებს: მართალია, იგი „ავადმყოფია", მაგრამ მაინც „უამრავი რამ გვრის სიხარულს". მასაც აქვს თავისი ესთეტიკური იდეალი - ნორმალური ცხოვრება, ბუნებასთან სიახლოვე. ეს უკანასკნელი სიმბოლოს მასშტაბსაც კი იძენს და ხდება „მარადიული, როგორც გმირი". მართლაც, ბუნება თითქოს ერთ-ერთი პერსონაჟია ნაწარმოებში, სწორედ ის უპირისპირდება ადამიანური ყოფის არარაობას.

რომანს თავბრუდამხვევი წარმატება მოჰყვა. იგი განეკუთვნება იმ იშვიათ წიგნთა რიცხვს, რომელთაც ზეგავლენა იქონიეს ადამიანთა ცხოვრების წესზე და მეტყველების ხასიათზე. პატარა რესტორნებში ჰემინგუეის გმირების მსგავსი მამაკაცები გამოჩნდნენ ცხოვრებისაგან გადაღლილი, მკაცრი ახალგაზრდები, რომლებმაც სასოწარკვეთილება ცხოვრების წესად გაიხადეს. გოგონები ბრეტის მეტყველებასა და მოქმედებას ბაძავდნენ. 30-ოდე წლის ჰემინგუეი მოვლენად იქცა. კრიტიკამ სასწრაფოდ აღიარა ის „დაკარგული თაობის" მგოსნად, რაც უდიდესი შეცდომა იყო მათი მხრიდან ჰემინგუეის არ შეეძლო ეს გამოფიტული ხალხი განედიდებინა, მან უბრალოდ აღწერა ისინი ისეთებად, როგორებიც იყვნენ.

„მე ვთვლი, რომ ცხოვრება - ეს დიდი ტრაგედიაა, რომლის ბოლოც გადაწყვეტილია" - წერდა ჰემინგუეი.

ტრაგიკულის შეგრძნება ჰემინგუეის ბევრ ნაწარმოებში იჩენს თავს. რეალობას ის აღიქვამდა, როგორც მოზაიკას, ადამიანების პატარა და დიდი ტრაგედიებისაგან აგებულს, სადაც ჩანს ადამიანის უნაყოფო მცდელობა ბედნიერების მოპოვებისა.

ტრაგიზმის შეგრძნება თავის მწვერვალს აღწევს 1920-იან წლებში შექმნილ კიდევ ერთ რომანში „მშვიდობით, იარაღო!“ (1929). ეს ნაწარმოები იწერებოდა პარიზში. როდესაც რომანის პირველი ვარიანტი დაიწერა, ჰემინგუეის ვაჟი შეეძინა, მაგრამ იგი გულგატეხილობამ შეიპყრო, რაც წარმატების ულმობელი თანმხლებია. სახელოვან მწერალს შეეძლო იქ ეცხოვრა, სადაც მოისურვებდა, მაგრამ ეს ადგილი ყველგან იყო იმ ადგილის გარდა, სადაც გადაწყვეტდა, ეცხოვრა. უამინგში ყოფნისას პარიზისაკენ მიუწევდა გული, მაგრამ ისიც იცოდა, რომ პარიზშიც მოიწყენდა და სხვა ადგილები მოენატრებოდა. ამ მხრივ გამონაკლისი მხოლოდ ესპანეთი იყო.

„მშვიდობით, იარაღო!“ დიდი ტირაჟით იყიდებოდა; კრიტიკოსთა აღტაცებას საზღვარი არ ჰქონდა. ჰემინგუეი თავის ნაწარმოებებს ღრმა შინაარსის სათაურებს ურჩევს, ხშირ შემთხვევაში ისინი ხანგრძლივი ძიების შედეგია. ამჯერად მან შექსპირის თანამედროვის, მე-16 საუკუნის ინგლისელი დრამატურგისა და პოეტის, ჯორჯ პილის ლექსის სათაური „მშვიდობით, იარაღო" უცვლელად გადმოიტანა, თუმცა საკუთრივ ლექსთან რომანს არაფერი აქვს საერთო. პილი ლექსში დასცინის ფიზიკურ უღონობას, რადგან აღარ შეუძლია იბრძოლოს, ჰემინგუეი კი ამ სიტყვებში იმ აზრს გამოხატავს, რომ რომანის მთავარი გმირი შეგნებულად ტოვებს ბრძოლის ველს, რადგანაც ომი უაზრო ბოროტებად მიაჩნია.

„მე მახსოვს ყველა ის ადგილი, სადაც ჩვენ გვიცხოვრია, რა მოხდა იმ წელიწადს კარგი, თუ ცუდი, მაგრამ კიდევ უკეთესად მახსოვს ის ცხოვრება, რომელსაც მე თვითონ ყოველწლიურად ვთხზავდი. არასოდეს არ ვყოფილვარ ასეთი ბედნიერი - მე ყველაფერს ვიგონებდი - ქვეყანას, ხალხს. ყოველ დღე თავიდან ბოლომდე ვკითხულობდი, მერე კი ახალს ვწერდი".

I მსოფლიო ომის მთელი ტრაგედია რომანში გარდატეხილია

ლეიტენანტ ფრედერიკ ჰენრის განცდების პრიზმაში. ჰენრი ჩვეულებრივი ამერიკელია, რომელიც იბრძვის იტალიელთა რიგებში. აღსანიშნავია, რომ რომანის დასაწყისში ჰენრის ვერ გაუცნობიერებია ომის არსი, თუმცა მოგვიანებით განვითარებული მოვლენები არწმუნებს მას, რომ აღარ სურს მონაწილეობა მიიღოს ამ უაზრო მკვლელობებში. ის აღიარებს, რომ უკვე სულერთია, ვინ გაიმარჯვებს და ვინ დამარცხდება, ოღონდაც ადამიანთა ხოცვას, შიმშილს ბოლო მოეღოს. რომანში მთელი სიცხადით არის ნაჩვენები ომის სურათები, რომელთა მსგავსს იშვიათად თუ შევხვდებით ლიტერატურაში.

ჰენრი არ არის „იდეების ადამიანი", რომელიც თავისი აზრებისათვის იბრძვის. ყველაზე მეტს ის საკუთარ თავსა და ქეთრინზე ფიქრობს, დანარჩენი კაცობრიობა კი ნაკლებად აწუხებს. ის საბოლოოდ გამოეთხოვება იარაღს და ქეთრინთან ერთად ნეიტრალურ შვეიცარიაში გარბის, მაგრამ მშობიარობისას ქეთრინი იღუპება და მასთან ერთად ქრება ჰენრის უკანასკნელი იმედი მშვიდობიანი ცხოვრებისა.

„ყველაფერი არარაობაა, თავად ადამიანიც - არარაობაა" - ასეთ უიმედო დასკვნამდე მივიდა ჰენრი, რადგან „დაკარგული თაობის" ლიტერატურაში სიყვარული განწირულია გარდაუვალი მარცხისა და დაღუპვისათვის.

დასავლეთის ლიტერატურაში ცოტაა ისეთი ნაწარმოები, სადაც პროტესტი ომის წინააღმდეგ გამოხატულია ისეთი მხატვრული ძალით, როგორც ჰემინგუეის რომანში „მშვიდობით, იარაღო!". ავტორმა მხატვრულად ასახა ორი თემა – ომისა და სიყვარულის. ეს თემები ისეა ერთმანეთთან გადახლართული, რომ პირველი განსაზღვრავს მეორეს. ომი თავისთავად ტრაგედიაა, სიყვარულიც კი ომით მოცულ სამყაროში, სადაც ყველგან სისხლი, ბოროტება და სიკვდილია, ტრაგიკულია. შემთხვევითი არ არის, რომ ე. ჰემინგუეიმ საკუთარ რომანს

„მშვიდობით, იარაღო“ თავისი „რომეო და ჯულიეტა“ უწოდა. ქეთრინ ბარკლის და ფრედერიკ ჰენრის სახით ჰემინგუეიმ შექმნა XX საუკუნის რომეო და ჯულიეტა. ჰემინგუეის გმირები გადარჩენის გზას სიყვარულში ეძებენ. სიყვარული ეხმარება მათ ომის საშინელებების დავიწყებაში. ქეთრინს და ჰენრის ძალა არ ყოფნით, რომ დაიცვან თავიანთი სიყვარული; დაბოლოს, ქეთრინის მოულოდნელი სიკვდილით მთავრდება მათი ტრაგიკული სიყვარული.

ჰემინგუეის მეთოდის განსაკუთრებულ თავისებურებას წარმოადგენს ობიექტურის და სუბიექტურის ორგანული შერწყმა. ავტორი თითქოს თან სდევს პერსონაჟს და ყველაფერს საკუთარი თვალით აღიქვამს. ჩვენც იგივეს ვგრძნობთ, რასაც გმირი, რადგან ეს იმ სამყაროს მოვლენათა სურათებია, რომელმაც გმირის ასეთი რეაქცია გამოიწვია.

დაკვირვებული მკითხველი არასოდეს არ აურევს ჰემინგუეის განსაკუთრებულ სტილს რომელიმე სხვა მწერლის სტრიქონებში. უნდა აღინიშნოს, რომ, როგორც ეს დიდ მწერლებს სჩვევიათ, ჰემინგუეისათვის სტილი არ არის თვითმიზანი, არამედ ხერხია, საშუალებაა, რათა გამოხატვის აბსოლუტურ სრულყოფილებას მიაღწიოს; ამისათვის ჰემინგუეიმ იმ პერიოდში გავრცელებულ ყველა პოპულარულ მეთოდს მიმართა. ბოლომდე „ართქმული", „დაყოფილი" რეპლიკები, გამეორებები, „ქვეტექსტი", შინაგანი მონოლოგები ჰემინგუეის პროზის განუყოფელ ელემენტებად იქცა, მაგრამ თავად მწერლისათვის ეს ყოველივე მხოლოდ ექსპერიმენტები იყო, რაც საკუთარი ფორმის და სტილის დაუღალავ ძიებას გამოხატავდა. „არაფერი არ არის იმაზე რთული, ვიდრე დაწერო მართალი პროზა ადამიანზე".

ჰემინგუეი არასოდეს არ წერდა იმის შესახებ, რაც თვითონ არ იცოდა, არ ენახა და არ ესმოდა. ის ცდილობდა ყოფილიყო თანამედროვეობის რეპორტიორი.

გავრცელებული იყო აზრი, რომ ჰემინგუეის შემოქმედება ანუ, ერთი მთლიანი, ლაკონური, ზუსტი და გარეგნულ სილამაზეს მოკლებული სინამდვილის ობიექტური წარმოსახვა, უბრალოდ ნატურალისტური დეტალიზაციის ხასიათს ატარებდა, მაგრამ ჰემინგუეის ნოველები და რომანები მართლაც სინამდვილის ფოტოფირი იქნებოდა, მათ რომ არ ჰქონდეთ განზოგადოებული შინაარსი.

ჰემინგუეი პროზის დიდი ოსტატია. ის წერას ფლობერის, სტენდალის, ფოლკნერის, ანდერსონის, ვან გოგისა და სეზანისაგან სწავლობდა, თუმცა, ფოლკნერისაგან განსხვავებით, ჰემინგუეის კომპოზიცია სისადავით გამოირჩევა, ანდერსონისაგან კი ენის სიზუსტით და დახვეწილობით.

ჰემინგუეი გმობს თვითმიზნურ „მწიგნობრულობასა“ და პათეტიკას, უარყოფს მოვლენების ავტორისეულ კომენტარებს. ავტორისეული მონოლოგები, ლირიკული წაღსვლები ჰემინგუეისათვის მიუღებელია, ასე რომ, ის შლის ზღვარს პოეზიასა და პროზას შორის, ამ უკანასკნელს კი აზრთა პირდაპირ გამოთქმის, ფაქტის ახსნის უფლებას ართმევს. სწორედ აქ ვაწყდებით ჰემინგუეის სტილის კიდევ ერთ მნიშვნელოვან შტრიხს - „აისბერგის პრინციპს". ის ერთგან აღნიშნავს, რომ აისბერგის ძალა, მოძრაობის სიდიადე აიხსნება იმით, რომ წყლის ზედაპირზე მხოლოდ მისი ერთი მერვედი ჩანს; ცხადია, ქვეტექსტი არ იყო ჰემინგუეის აღმოჩენა. მას თავისი ისტორია აქვს, მაგრამ როდესაც ჰემინგუეი ამბობს, რომ „აისბერგის პრინციპით" წერს, ის გულისხმობს იმ ზუსტ თანაფარდობას, რაც თქმულსა და ნაგულისხმევს შორის არსებობს. ქვეტექსტი - „აისბერგის" წყლისქვეშა ნაწილი

უშუალო კავშირშია ტექსტთან, უბრალოდ ის ტექსტის მიღმა უნდა დაინახო - სწორედ ეს იყო ჰემინგუეის ნოვატორობა, პროზის ერთგვარი ორპლანიანობა, ორი სიბრტყე - ფაქტობრივი და სიმბოლური. მწერალი ერთ რჩევას სთავაზობს ამ პრინციპის მიმდევართ: „აუცილებლად უნდა გაითვალისწინონ ერთი პირობა: ის, რაც „წყლის ქვეშ" რჩება, არ ქრება უკვალოდ, ნაწარმოებში ილექება და მკითხველზედაც გარკვეულ გავლენას ახდენს". ამ პრინციპიდან გამომდინარე, ჰემინგუეის სჯეროდა, რომ მკითხველს ყველაფერი „ხელისგულზე" არ უნდა შესთავაზო, შეიძლება რაღაც გამოტოვო, მაგრამ ძალიან კარგად უნდა იცოდე, რას არ ამბობ ბოლომდე: მხოლოდ ამ შემთხვევაში ხვდება მკითხველი, რომ ის, რაც ხდება, უბრალოდ მოვლენის ზედაპირია; მთავარია ის, რაც ამ „რაც მოხდას" უკან იმალება. ხშირად სწორედ ეს „მე-2 პლანი" შეიცავს მთავარს, თავად ტექსტი კი მეორეხარისხოვან ინფორმაციას გვაწვდის. ასეთ შთაბეჭდილებას ძირითადად პერსონაჟთა დიალოგები ტოვებს, მათი დანაწევრებული, „ტელეგრაფის" მაგვარი საუბარი.

ჰემინგუეი ტრაგიკული მსოფლაღქმის მხატვარია. ასეთად მწერალი ჩამოაყალიბა ცხოვრებამ, მისი თაობის ბედმა, დასავლეთის მთლიანმა სულიერმა და ტრაგიკულმა ატმოსფერომ, ოცდაათი წლის განმავლობაში გადატანილმა ორმა ომმა, თუმცა, ყველა წინააღმდეგობების მიუხედავად, ჰემინგუეი დარჩა ჰუმანისტ მწერლად. მისი შემოქმედება ტრაგიკული ჰეროიზმითაა გამსჭვალული.

ჰემინგუეის ნაწარმოებებს საფუძვლად ედო რეალური ცხოვრება. უფრო მეტიც, მისი შემოქმედება აღმოცენდა მწერლის ცხოვრებისეული გამოცდილებიდან. „მე ვიცი მხოლოდ ის, რაც ვნახე", - ამბობდა ჰემინგუეი. ეს გარემოება ჰემინგუეის ნაწარმოებებს დამაჯერებლობას, სიახლეს და დიდ მხატვრულ ძალას ანიჭებდა.

ჯონ დოს პასოსი
John Dos Passos (1896-1970)



დოს პასოსის შემოქმედება უაღრესად მრავალფეროვანია. ის იყო მოდერნისტი მწერალი, მხატვარი, პოეტი, მუშაობდა ექსპერიმენტულ თეატრში, გატაცებული იყო დრამატურგიით. დოს პასოსის შემოქმედებაში დიდი ადგილი უჭირავს პუბლიცისტურ წერილებსაც:"როსინანტი კვლავ გზაშია" ("Rosinante to the Road Again", 1922), "აღმოსავლეთის ექსპრესი" ("Orient Express", 1927), "ყველა ქვეყანაში" ("In All Countries", 1936), რომლებშიც მწერლის მოგზაურობის მდიდარი შთაბეჭდილებებია გადმოცემული. ამ ნაწარმოებებში აღწერილია ამერიკელი მწერლის თვალით დანახული გარესამყარო.

დოს პასოსმა 1920 წელს პირველ მსოფლიო ომის თემაზე გამოაქვეყნა რომანი "ერთი ახალგაზრდა კაცის ნათლობა" ("One Man's Initiation", 1917), ხოლო 1921 წელს - მეორე რომანი „სამი ჯარისკაცი", რომელიც პირველი რომანია "დაკარგული თაობის" თემაზე.

დოს პასოსის მრავალფეროვანი შემოქმედებიდან განსაკუთრებული მხატვრული ღირებულებით გამოირჩევა რომანი "მანჰეტენ ტრანსფერი" და ტრილოგია "აშშ", ვინაიდან ეს რომანები ასახავენ ამერიკის ცხოვრების განზოგადებულ სურათს და წარმოადგენენ მწერლის შემოქმედების უმნიშვნელოვანეს ეპიკურ

ქმნილებებს.

დოს პასოსის 20-30-იანი წლების რომანებში ("მანჰეტენ ტრანსფერი", ტრილოგია "აშშ") ეპოქის ფართო, პანორამული სურათია ასახული. მწერალი ცდილობდა შეექმნა ამერიკის ცხოვრებისა და ამერიკული საზოგადოების ეპიკური ტილო, რისთვისაც გაბედული ექსპერიმენტების ჩატარება დასჭირდა ფორმისა და ენის სფეროში.

დოს პასოსის ექსპერიმენტის წყაროები მისი შემოქმედებითი გზის სათავეებთან – 20–იან წლებშია საძიებელი,

პირველი მსოფლიო ომის დაწყებამდე დოს პასოსი სწავლობდა ჰარვარდის უნივერსიტეტში, ხოლო 1916-1917 წლებში ესპანეთში ეუფლებოდა არქიტექტურას, რამაც შემდგომ დიდი გავლენა იქონია მის შემოქმედებაზე.

დოს პასოსი პირველი მსოფლიო ომის თვითმხილველი და მონაწილეც კი იყო. ომმა აიძულა მომავალი მწერალი სხვა თვალით, ახლებურად შეეხედა კაპიტალისტური საზოგადოებისათვის, თავისი უარყოფითი დამოკიდებულება არსებული წეს-წყობილებისა და საზოგადოებრივი ურთიერთობებისადმი მან პირველივე წიგნში – "ახალგაზრდა კაცის ნათლობა" (1917) გამოხატა. უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ნაწარმოები იქცა "სამი ჯარისკაცის" ("Three Soldiers", 1921) ერთგვარ ესკიზად. ამ რომანში, სადაც აღწერილია სამი ამერიკელი ჯარისკაცის ბედი პირველ მსოფლიო ომში, კიდევ უფრო საგრძნობია დოს პასოსის მისწრაფება რომანის ტრადიციული ფორმების, ერთიანი სიუჟეტის უარყოფისაკენ, რაც თავისთავად წარმოადგენს ლიტერატურული მოდერნიზმის ყველაზე არსებით და უტყუარ ნიშანს.

1926 წელს გამოქვეყნდა სინკლერ ლუისის რეცენზია დოს პასოსის რომანზე "მანჰეტენ ტრანსფერი" ("Manhattan Transfer", 1925). ცნობილი ამერიკელი მწერალი მიესალმა ამ

წინააღმდეგობრივ ნაწარმოებს და აღნიშნა, რომ იგი სათავეს უდებდა სრულიად ახალ მიმართულებას ამერიკულ პროზაში და არაფრით ჩამოუვარდებოდა ევროპული ლიტერატურის საუკეთესო ნიმუშებს. წერილში ლუისი გამოხატავს უკმაყოფილებას ზოგადად რომანის თანადროული ტრანსატლანტიკური განვითარების მდგომარეობით და მიიჩნევს, რომ ამ ფონზე აშკარად გამოირჩევა "მანჰეტენ ტრანსფერი", როგორც ახალი პროზის ნიმუში. აშკარაა, რომ სინკლერ ლუისისათვის ეს რომანი, ტიპოლოგიური თვალსაზრისით, მოასწავებდა კავშირის გაწყვეტას რომანის ჰომოგენურ ტრადიციასთან, რომელსაც აღარ შეეძლო ეპოქის სულის გამოხატვა.

დოს პასოსის ექსპერიმენტები თხრობის ტექნიკის, ენისა და სტილის სფეროში ფართომასშტაბიანი და რადიკალური პირველად სწორედ "მანჰეტენ ტრანსფერში" ხდება. რომანი წარმოადგენს მრავალი ეპიზოდისა და მოვლენისაგან შემდგარ კალეიდოსკოპს, რომელშიც მკითხველს ძალიან უჭირს თვალი მიადევნოს უამრავი პერსონაჟის ბედს, მათი ცხოვრების გზას, მით უმეტეს, რომ ზოგჯერ ეს გზები არც კი იკვეთება; სიუჟეტი დარღვეულია, "მანჰეტენი" თითქოსდა რამდენიმე დამოუკიდებელი ნაწარმოებისაგან შედგება, რომელთა ეპიზოდები და ნაწყვეტები, ერთი შეხედვით, აქ შემთხვევითაა თავმოყრილი; მათ მხოლოდ მოქმედების ადგილი(ნიუ იორკი) და დრო (1890-1925) აერთიანებს. დოს პასოსი მიიჩნევდა, რომ რომანის ასეთი აგება მას საშუალებას აძლევდა ყოველმხრივ და ობიექტურად ეჩვენებინა სინამდვილე, გადმოეცა არა მარტო პერსონაჟების ცნობიერების ნაკადი, არამედ თავად ნიუ იორკის ცხოვრების დინებაც.

რომანში მწერალი მიმართავს კოლაჟს - ტექსტი დანაწევრებულია ჰეტეროგენული მასალით, ამონარიდებით გაზეთებიდან, ნიუ იორკის ცხოვრების ჩანახატებით, რომლებიც უშუალოდ არც ერთმანეთთან და არც პერსონაჟების ბედ-იღბალთან არ არიან დაკავშირებულნი. რომანის ტექსტში ერთმანეთშია გა-

დახლართული პერსონაჟების შინაგანი მონოლოგები და მათი ცხოვრების ცალკეული ეპიზოდების აღწერა. დასაწყისში მკითხველს მთავარი გმირების გამორჩევაც კი უჭირს. რომანი დიდი ქალაქის ცხოვრებიდან აღებული ნამსხვრევების უწესრიგო გროვის შთაბეჭდილებას ტოვებს. მწერალი ცდილობს დიდი ქალაქის ცხოვრების ქაოსი რომანის სტრუქტურითაც გადმოსცეს. შემთხვევითი არ არის ის ფაქტი, რომ რომანს ბევრი კრიტიკოსი იმპრესიონისტული ლიტერატურის ნიმუშს უწოდებდა. მალკოლმ კაული ამტკიცებდა, რომ "მანჰეტენში" რომანისტის სოციალური იდეები ეწინააღმდეგებოდნენ მის პირად ემოციებს" იგი თვლიდა, რომ დოს პასოსის იდეები რევოლუციური იყო, ხოლო ემოციები-ესთეტური. ეს წინააღმდეგობა, რომელიც კაულიმ დაინახა, უპირველეს ყოვლისა, რომანის სტრუქტურაში, მის წყვეტილ კომპოზიციაში მჟღავნდება.

ნიუ იორკის ცხოვრების ცალკეული, ერთმანეთთან დაუკავშირებელი ჩანახატები რომანს ალბომს ამსგავსებს, სადაც რამდენიმე პერსონაჟის მსხვილი პლანით დახატული პორტრეტი "უჩინარდება" ეპიზოდთა სიმრავლეში, ადგილისა და დროის დეტალურ აღწერებში. დოს პასოსს მიაჩნდა, რომ რომანის ასეთი აგებით მან შესძლო სრულყოფილად და ყოველმხრივ წარმოესახა სინამდვილე და ხაზი გაესვა, რომ რომანის მთავარ გმირს, უფრო ზუსტად-ეპიზოდების, ჩანახატების, შინაგანი მონოლოგების, საგაზეთო სათაურების გამაერთიანებელ საწყისს დიდი მეტროპოლისი - ნიუ იორკი წარმოადგენს.

დოს პასოსისათვის თანამედროვე ამერიკის ისტორიის არასაიმედოობის საძირკველი სწორედ თანამედროვე ქალაქშია საძიებელი. 'მანჰეტენ ტრანსფერი'', დოს პასოსის მესამე რომანი და პანორამული ტრილოგიის "აშშ" (1930-1936) ერთგვარი კარიბჭე, გვიხატავს ნიუ იორკს, მანჰეტენის გრანიტის კლდეზე წარმომდგარ ქალაქს, როგორც ისტორიის მოცემული ფაზის სიმბოლოს, ,,ახალი გამეცნიერებული მსოფლიო წესრიგის სანიტარული ცივილიზაციის" განსხეულებას, სამყაროს, რომელმაც საკუ-

თარი თავი ინდუსტრიულ სისტემას დაუმონა. დოს პასოსის რომანი ეყრდნობა იმ ამოსავალ კონცეპტუალურ პოზიციას, რომ თანამედროვე ქალაქის ტოტალობა, ისევე როგორც თავად ამერიკის ისტორიის ტოტალობაც, გაუგებარი, მიუწვდომელი გახდა ადამიანის შემეცნებისათვის. უფრო კონკრეტულად კი, ვუდროუ ვილსონის პრეზიდენტობის დროინდელი ამერიკა გადაიქცა "ავთვისებიან კოლოსად", რომელიც ამსხვრევს დასავლური სამყაროს იმედს".

ჯონ დოს პასოსმა თავისი პოზიცია და შეხედულებანი ინდუსტრიული ხანის ამერიკის შესახებ, ისევე როგორც ნაციონალური ლიტერატურული ესთეტიკის ძირითადი პოსტულატები, ჯერ კიდევ პირველივე ორ ესეიში ჩამოაყალიბა, რომლებიც 1916 წელს გამოქვეყნდა ("A Humble Protest"; "Against American Literature"). "მოკრძალებულ პროტესტში" წარმოდგენილია მოდერნიზმისა და პროლეტარიატის იდეოლოგიის თეორიული და ესთეტიკური გადაკვეთის წერტილები. ეს ბუნებრივიცაა, ვინაიდან, როგორც მართებულად მიუთითებს პროფ. ვ. ამაღლობელი, გარკვეული გავლენა დოს პასოსის შემოქმედებასა და პოლიტიკურ შეხედულებებზე იქონია მისმა ვიზიტებმა გასაბჭოებულ და ახლადანექსირებულ საქართველოში 1921 წელს და საბჭოთა კავშირში 1928 წელს რეტროსპექტულ ესეებში "Contemporary Chronicles" (1960) და "What Makes A Novelist" დოს პასოსი მიმოიხილავს იმ ეპოქას, როცა სხვადასხვა "მხატვრული სტილი ეპიდემიასავით ვრცელდებოდა, ოკეანეებსა და საზღვრებს გადაკვეთდა და მთელ მსოფლიოს მოედებოდა". საკუთარ თავს დოს პასოსი სოციალური ჟღერადობის მწერლებს უკავშირებდა. მისი სეკულარული ოდისეა თანამედროვე ამერიკის ცნობიერებაში მიზნად ისახავდა რომანის ფორმით გადმოეცა "მაშინერიის დამოკიდებულება ადამიანისადმი" ("the ways of machinery to man"), დიდი ქალაქის, მეტროპოლიის სუნთქვა. დოს პასოსის ნიუ იორკი მასიური ურბანული პალიმფსესტია, რომელიც გამსჭვალულია ინდუსტრიული სახეებით და "დასერილია" ურთიერთგადამკვეთი ამბების და ცხოვრების

გზების ქსელით. მართალია, "მანჰეტენი" თუ შეიძლება ასე ითქვას, კოლექტიური ხედვის მხატვრულ განსხეულებას წარმოადგენს, მაგრამ ამავე დროს ეპიფანიის მომენტებში სუკუნის პირველი ათწლეულების ნიუ-იორკის, ამ მეგაპოლისის მშვენიერებაც ვლინდება. მოდერნისტული ქალაქის დოს პასოსისეული კონცეფცია იმ ტრანსატლანტიკური მოდერნისტული დისკურსის ცენტრალური ნაწილია, რომელიც ფოკუსირებულია ქალაქზე, როგორც თანამედროვე ადამიანის ცნობიერების განმსაზღვრელ ერთ-ერთ ფაქტორზე.

დოს პასოსი საკუთარ რომანებს თვითონვე განსაზღვრავდა, როგორც "თანადროულ ქრონიკას" ან "აწმყოს ქრონიკას", "პროტესტის ქრონიკას", "სიმულტანურ ქრონიკას", "რომანს, რომელიც სავსეა ცხოვრებით ისევე, როგორც დოკუმენტური ფილმი". როგორც ესთეტიკური არტეფაქტი, "მანჰეტენი" თავისი ფორმალური სტრუქტურით განასხეულებდა ამერიკული მოდერნიზმის ტენდენციას – ტექსტუალურ დონეზე გადმოეცა ურბანული გამოცდილების ენერგია და გეომეტრია.

რომანში უფრო სრულყოფილად გადმოცემულია ელენ ტეტჩერის, ჯიმი ჰერფის და ჯორჯ გოლდუინის ბედი. ელენ ტეტჩერი მსახიობია, რომელიც შემდგომში ჟურნალისტი ხდება. ელენი სცილდება წარუმატებელ მსახიობს, ოგლტორპს, შემდგომ მის მეორე ქმარს, ჟურნალისტ ჰერფს, რომელიც, მისი წარმოდგენით, ასევე წარუმატებელია და თხოვდება მესამეჯერ, ცოლად მიჰყვება ადვოკატ ბოლდუინს. დაშორდა რა იმ ადამიანებს, რომლებიც მას უყვარდა, ელენი თითქოს კაპიტულაციას განიცდის ბოლდუინის ძალისა და სიმდიდრის წინაშე. მისი ბედი განასახიერებს ილუზიების მსხვრევას. ადვოკატი ჯორჯ ბოლდუინი თავის კარიერას ქმნის მერძევე მაკნილის პროცესზე, რომელსაც მატარებელი გაიტანს. წარმატებული ბოლდუინი ივიწყებს ლიბერალური ფრაზების შესახებ, რომლებსაც ის წარმოსთქვამდა თავისი გზის დასაწყისში და გადაიქცევა ტიპიურ საქმოსნად.

რომანში ავტორთან ყველაზე ახლოს დგას ჯიმი ჰერფი, რომელიც, ელენ ტეტჩერისა და ბოლდუინისაგან განსხვავებით, არ ექცევა ბურჟუაზიული ამერიკის ცდუნების ქვეშ. იგი ცდილობს ამბოხდეს და გაექცეს ნიუ იორკს. ჰერფი გადის შოსეზე და თხოვს მძღოლს წაიყვანოს ის "საკმაოდ შორს". ამ სიტყვებით მთავრდება რომანი. ავტორმა თითქოს ფორმულის სახით ჩამოაყალიბა თავისი პროტესტი ბურჟუაზიული ამერიკის მიმართ და ამავე დროს აღმოაჩინა მისი განუსაზღვრელობა. მან იცის, რომ წინ უდევს დიდი გზა, მაგრამ არ იცის, სად მიიყვანს იგი.

რომანში მოქმედებენ ემიგრანტები, უმუშევრები, დამნაშავეები და სხვა სოციალური ფენის წარმომადგენლები. თითოეული მათგანი წარმოგვიდგენს ნიუ იორკის ცალკეული სოციალური კატეგორიის მდგომარეობას. ავტორი ანაწევრებს რომანს ამონარიდებით გაზეთებიდან, ჩანახატებით ნიუ იორკის ცხოვრებიდან, რომლებიც უშუალოდ არ არიან დაკავშირებულნი ერთმანეთთან და არც პერსონაჟთა ბედ-იღბალთან.

ეპიზოდები, რომლებიც ქმნიან რომანის ძირითად ტექსტს, არაერთგვაროვანია: ეპიზოდები გმირების ცხოვრებიდან, ეპიზოდური ხასიათების ჩანახატები (რომლებიც რომანში მხოლოდ ერთხელ ჩნდებიან); ქალაქის ცხოვრების სცენები ქუჩაში, ბორანზე, კაფეში; ნაწყვეტები საგაზეთო ინფორმაციებიდან. მწერალი ისწრაფვის შექმნას რომანი გმირების გარეშე. მისი მიზანია, აღადგინოს ეპოქის სული; ამიტომ, ხშირად დიდი იდეურ დატვირთვას ატარებენ ქალაქის ცხოვრების სცენები.

ავტორი რომანში აძლიერებს ცალკეული თავების დასათაურების როლს, რომლებსაც იგი თავისებური ეპიგრაფების თანხლებით წარმოგვიდგენს. ეს ეპიგრაფები გადმოგვცემენ ქალაქის ცხოვრების დინებას. რომანის პირველ თავს ეწოდება "ბორანი ნავსაყუდელთან". მას წინ უძღვის ჩანახატი ბორნის შესა-

ხებ, რომელსაც თითქოს შევყავართ ნიუ იორკის ცხოვრების ატმოსფეროში.

ეს არის ქალაქის ცხოვრებიდან აღებული თავისებური სურათი, რომელმაც უნდა შექმნას წარმოდგენა ნიუ იორკის უბრალო მცხოვრებთა დათრგუნვილი ცხოვრების შესახებ, მას ორგვარი აზრი გააჩნია - პირდაპირი და მეტაფორული.

ეპიგრაფის როლი კიდევ უფრო მკაფიოდ სჩანს მესამე თავში, რომელსაც ეწოდება "დოლარები". ამ ეპიგრაფში თითქოს გვესმის ქალაქის ცხოვრებიდან აღებული ჩვეულებრივი საუბარი რიგითი ადამიანების ცხოვრებიდან. ეს საუბარი მთავრდება შემდეგნაირად "ამერიკა დიდი შესაძლებლობების ქვეყანაა". ეს არის ფრაზა, რომელიც წინ უსწრებს მკითხველის ურთიერთობას საქმოსნობის, ბიზნესის და დოლარის სამყაროსთან. დოს პასოსი ამ ფრაზას მოადევნებს ამერიკული ცხოვრების რეალურ სურათებს, რის საფუძველზეც უარყოფს ამ გავრცელებულ გამოთქმას.

მესამე ნაწილის პირველი თავის სათაურია "მხიარული ქალაქი". იგი სრულდება ეპიზოდით ბორანთან, რომელსაც გადაჰყავს ამერიკიდან გაძევებული ხალხი. კაპიტალისტური ქალაქის კონტრასტები აქ ჭეშმარიტი დრამატიზმითაა გადმოცემული - ერთი მხრივ, ჩნდებიან ადამიანები ჭოგრიტებით ხელში, რომლებიც განასახიერებენ მდიდარ ნიუ იორკელებს და, მეორე მხრივ, მათ წინააღმდეგ მიმართული ხმები, რომლებიც მღერიან "ინტერნაციონალს". ყოველივე ამის შემდეგ ირონიულად აღიქმება თავის სათაური - "მხიარული ქალაქი".

მესამე, დასკვნითი ნაწილის ბოლო თავი "ნინევიის ტვირთი" იწყება გაზაფხულის ნიუ იორკის პეიზაჟით, რომელიც გადმოგვცემს იმ ქალაქის გაუცხოებას, სადაც ცათამბჯენებმა დათრგუნეს ადამიანები; ესაა ქალაქი, რომელიც მტრულად არის განწყობილი ყოველგვარი ადამიანურისა და თვითონ ადამია-

ნის მიმართ.

ნიუ იორკის ცხოვრების ჩანახატებს, ავტორის მოსაზრებით, უნდა გაეერთიანებინა ცალკეული ეპიზოდების კალეიდოსკოპი ერთ მთლიან მონათხრობში ნიუ იორკის შესახებ, მაგრამ მათი უკიდურესი დანაწევრების გამო ისინი მთლიანობაში ძლივს აღწევენ მიზანს.

დოს პასოსის რომანი, უპირველეს ყოვლისა, საინტერესოა იმით, რომ მწერალი ცდილობდა გადმოეცა თავის თანადროული ამერიკის სუნთქვა.

დოს პასოსის პანორამულ ტრილოგიაში "აშშ" კიდევ უფრო ღრმავდება "მანჰეტენ ტრანსფერში" "ჩატარებული" ენობრივ-სტილური და ნარატიული ექსპერიმენტები. ამ ტრილოგიაში დოს პასოსი ეხმიანება ეპოქის ყველაზე მწვავე პრობლემებს, გვიხატავს ამერიკის ცხოვრების განზოგადოებულ სურათს. "მანჰეტენისაგან" განსხვავებით, "აშშ" ნაკლებად კალეიდოსკოპური რომანია, სადაც კონკრეტულ-ისტორიული პასაჟების გვერდით სოციალურ-პოლიტიკური განზოგადოებებიც გვხვდება.

ტრილოგიაში შესულია რომანები: "42-ე პარალელი" ("The 42nd Parallel", 1930), "1919" ("Nineteen Nineteen", 1932) და "დიდი ფული" ("The Big Money", 1936). "42-ე პარალელში" აღწერილია აშშ-ის მუშათა მოძრაობის აღმავლობა, "1919'-ში – პირველი მსოფლიო ომი და "დიდ ფულში" – 1929 წლის ეკონომიკური კრიზისი. 1937 წელს ამერიკელ მწერალთა კონგრესმა ,,დიდი ფული" წლის საუკეთესო რომანად აღიარა.

ტრილოგიაში მოქმედება იწყება ამერიკის ცხოვრების სურათების აღწერით საუკუნის დასაწყისში და მთავრდება1929 წლის კრიზისით. დოს პასოსი ცდილობდა შეექმნა ეპიკური ტილო, რომელიც დაგვიხატავდა ამერიკის შეერთებული შტატების

ცხოვრებას 30 წლის მანძილზე. ტრილოგიის შემადგენელი თითოეული რომანის კონსტრუქცია ოთხი ძირითადი კომპონენტისგან შედგება: ლიტერატურული გმირების პორტრეტები (narratives); ისტორიულ პიროვნებათა ბიოგრაფიები (biographies); კინოქრონიკები (newsreels); ავტორის თავისებური შინაგანი მონოლოგები – ე.წ. „კამერის თვალი" (Camera Eye).

„42-ე პარალელი", მაგალითად, წარმოადგენს ამ ოთხი ელემენტის მონაცვლეობას გარკვეული თანმიმდევრობით – ჩვეულებრივ, ლიტერატურული გმირების პორტრეტებს გამსჭვალავს და ერთმანეთისგან ყოფს კინოქრონიკები, „კამერის თვალი" და ისტორიულ პიროვნებათა ბიოგრაფიები. რომანი ამგვარად იწყება: კინოქრონიკა I; „კამერის თვალი" (1); „კამერის თვალი" (2); კინოქრონიკა II; „კამერის თვალი" (3); კაცობრიობის მეგობარი; „კამერის თვალი" (4); მაკი; კინოქრონიკა III და ა.შ. თითოეული კომპოზიციური ნაწყვეტი დასათაურებულია; მაკი – ლიტერატურული გმირის პორტრეტია, კაცობრიობის მეგობარი – იუჯინ დეფსის პორტრეტი, შესაბამისად დანომრილია კინოქრონიკები და „კამერის თვალიც". „მანჰეტენის" ქაოტურობას ზუსტი ნუმერაცია და თითოეული კომპოზიციური ნაწილის სათაურით გამოყოფა ცვლის.

რომანის კონსტრუქციის თითოეული ელემენტი გარკვეულ როლს თამაშობს ეპოპეის განვითარებაში და მნიშვნელოვან იდეურ-მხატვრულ ფუნქციას ასრულებს. ისტორიულ პიროვნებათა ბიოგრაფიებს, დოს პასოსის ჩანაფიქრით, უნდა შეექმნა მკითხველისათვის წარმოდგენა მეოცე საუკუნის პირველი ოცდაათი წლის ამერიკის ისტორიული ფონის შესახებ. კინოქრონიკები, რომლებიც კომპოზიციურ ნაწყვეტებს შორისაა „ჩამონტაჟებული", მოგვითხრობენ რომანის მთავარი გმირების ცხოვრების შესახებ და ამერიკის საზოგადოებრივი ისტორიის რომელიმე ცალკეული ვითარებისა თუ მომენტის დოკუმენტირების, ეპოქის კონკრეტული ისტორიული კოლორიტის შექმნის ფუნქციას ასრულებენ; დაბოლოს, დოს პასოსის მოსაზრებით,

„კამერის თვალი" გამოხატავს ავტორის დამოკიდებულებას ცხოვრებისადმი. ეს არის ავტორის ცნობიერების ნაკადის თავისებური ნაწყვეტები, ავტობიოგრაფიული შინაგანი მონოლოგები, რომლებიც გვიჩვენებენ მის დამოკიდებულებას ცხოვრებისადმი განსაზღვრულ ისტორიულ მომენტში. ისინი გადმოგვცემენ ავტორის დამოკიდებულებას ცხოვრებისადმი და ეპოპეაში შეაქვთ გარკვეული ლირიკული საწყისი.

რაც შეეხება ლიტერატურულ პერსონაჟებს, ისინი, ისევე როგორც რომანში "მანჰეტენ ტრანსფერი", წარმოადგენენ ამერიკის მოსახლეობის სხვადასხვა ფენას. მათი ისტორიები მოცემულია ნაწყვეტების სახით ისე, რომ ერთად შეერთების შემთხვევაში, წარმოაჩენენ ამა თუ იმ გმირის ცხოვრებისეულ გზას, თუმცა ბევრი პერსონაჟის ცხოვრების გზა აქ ერთმანეთს არ ჰკვეთს.

რომანის ასეთი აგება, დოს პასოსის თვალსაზრისით, ხელს უწყობს ამერიკის ცხოვრების სურათის წარმოჩენას ყველა მხრიდან. ეს საშუალებას იძლევა, მწერალმა გადმოსცეს ამერიკული საზოგადოების სხვადასხვა ფენის წარმომადგენელთა მისწრაფებანი და აზრები ლიტერატურული პერსონაჟების საშუალებით, გამოხატოს ისტორიის განვითარების ძირითადი ტენდენციები ისტორიული პერსონაჟების ბიოგრაფიების დახმარებით, შექმნას კონკრეტული ისტორიული კოლორიტი კინოქრონიკების „ჩამონტაჟებით" და ბოლოს, მიანიჭოს რომანს დიდი ემოციური ძალა, შეუხამოს ეს ყოველივე ავტორის ემოციურად დატვირთულ პირად შთაბეჭდილებებს, რომლებსაც გამოხატავს „კამერის თვალი".

გამომცემლობა "მოდენ ლაიბრერის" 1937 წლის გამოცემაში, რომან "42-ე პარალელის" შესავალში, დოს პასოსი ტრილოგიას "აშშ" შემდეგნაირად აღწერს: „ვრცელი ნარატივი, რომელიც ეხება უამრავი ამერიკელის მეტ-ნაკლებად აწეწილ ცხოვრებას ამ საუკუნის პირველი სამი დეკადის განმავლობაში... მათი იმდროინდელი ცხოვრების რაც შეიძლება უფრო ვრცლად გად-

მოსაცემად, ამ ამბებს შორის სამი განცალკავებული თხრობაა ერთმანეთში ჩაწნული. ამათგან: "კამერის თვალის" დანიშნულებაა დამკვირებლის პოზიციის აღწერა, "კინოქრონიკისა" – ეპოქის საზოგადოებრივი მეხსიერების ნართაულად გადმოცემა. ნარატივებს შორის ჩართულია მთელი რიგი რეალური ადამიანების პორტრეტები, რადგან მგონი, ყველაზე კარგად მათი ბიოგრაფიები განასახიერებენ იმ ნიადაგის ხარისხს, რომელზედაც ამ ამერიკელთა თაობები აღიზარდნენ".[36]

ალბათ, მომავალში დოს პასოსის ეს განმარტება გახდა საფუძველი ტრილოგიის მკვლევართათვის, რომლებმაც ამ ნაწარმოებს დოს პასოსის ექსპერიმენტული ახალი ტიპის "ისტორიული ტრილოგია" უწოდეს. ტრილოგია მეოცე საუკუნის პირველი სამი დეკადის პანორამულ მხატვრულ ისტორიას წარმოადგენს, რომელიც დოს პასოსის მოდერნისტულ-ექსპერიმენტული რომანების მწვერვალია და მთელი მისი სამწერლო შემოქმედების შედევრადაა მიჩნეული.

დოს პასოსის ტრილოგია სინამდვილის ასახვის თვალსაზრისით შეიძლება შევადაროთ თეოდორ დრაიზერის "სურვილთა ტრილოგიას" ან ფოლკნერის ტრილოგიას "სნოუპსების შესახებ", მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ დრაიზერისა და ფოლკნერისაგან განსხვავებით, დოს პასოსი თავის ტრილოგიას აგებს არა პერსონაჟების განვითარების მიხედვით, არამედ – მეოცე საუკუნის პირველი სამი ათწლეულის მანძილზე ამერიკული საზოგადოების განვითარების ეტაპების შესატყვისად. "42-ე პარალელში" წარმოსახულია საუკუნის დასაწყისი და ამერიკის შეერთებულ შტატებში მუშათა მოძრაობის აღმავლობა; "1919"-ში – პირველი მსოფლიო ომის პერიოდი; "დიდ ფულში", ("The Big Money", 1936) კი ის სოციალური წინააღმდეგობანი, რო-

[36] ყველა დამოწმებული ციტატის თარგმანი ეკუთვნის ბ-ნ ვ. ამაღლობელს.

მელთაც ქვეყანა 1929 წლის კრიზისამდე მიიყვანეს.

ეპიკური საწყისის მძლავრად წარმოჩენისათვის დოს პასოსი მიისწრაფვოდა მაქსიმალური ისტორიული ობიექტურობისაკენ, რისთვისაც უარს ამბობდა პირდაპირ ავტორისეულ კომენტარზე, რომლებიც შეცვალა "კამერის თვალით" და ლიტერატურული პერსონაჟებით, ამიტომ სიუჟეტის განვითარების ზამბარას, დოს პასოსის ჩანაფიქრით, ტრილოგიაში წარმოადგენს თვით ისტორიის სვლა. დოს პასოსის აზრით, „რომანისტი ვალდებულია ისწრაფოდეს, გახდეს ისტორიის არქიტექტორი". რომანის "1919" დასრულების შემდეგ მას შემთხვევით არ განუცხადებია, რომ ტრილოგიაში "აშშ", კონსტრუქციული არქიტექტურის ნიმუშების კვალად, იგი გადადის "მანჰეტენის" ლიტერატურული იმპრესიონიზმისგან ერთგვარ ლიტერატურულ კონსტრუქტივიზმზე.

ექსპრესიონისტებისაგან განსხვავებით, დოს პასოსმა შეძლო, თავისი პერსონაჟების განზოგადების მაღალ ხარისხთან ერთად შეენარჩუნებინა ხასიათთა ცხოვრებისეულობა არამარტო დეტალებში, არამედ მათ ქცევებშიც. ამას ხელი შეუწყო დოს პასოსის მიერ გმირების მსხვილი პლანით წარმოჩენამ. ამ მეთოდს იგი დაესესხა კინოს პრაქტიკას და უპირველეს ყოვლისა – სერგეი ეიზენშტეინსა და ალექსანდრე პუდოვკინს, რომლებსაც დოს პასოსი გაეცნო 1928 წელს, საბჭოთა კავშირში ვიზიტისას.

მსხვილი პლანის გარდა, დოს პასოსი კინემატოგრაფიული ხელოვნების სხვა გამომსახველობით პრინციპებსაც მიმართავს: დოკუმენტალიზმი, დეტალთა სიზუსტე, სოციალურ-ისტორიული ფონის სიფართოვე და მასშტაბურობა, და, რაც მთავარია, მონტაჟის ხელოვნება, რომელიც ტრილოგიის შემადგენელი რომანების სიუჟეტის განვითარების და გახსნის ძირითად ინსტრუმენტად იქცევა.

რომანის თხრობაში ორი განსხვავებული, მაგრამ იმავდროუ-

ლად ერთმანეთში "გადახლართული", ერთმანეთთან მჭიდროდ დაკავშირებული პლანი იკვეთება: რეალური (სკრუპულოზური, ნატურალისტური ხასიათისა) და წარმოსახვითი (პერსონაჟთა სუბიექტური ასოციაციები, რეფლექსიები), რომლებიც "კონტრაპუნქტულად" ვითარდება და ორგანულად უკავშირდება ერთმანეთს, რაც გარეგანი, ემპირიული სინამდვილისა და "შინაგანი გამოცდილების" ტოტალობის გამოსახვის ფუნქციას ასრულებს.

ტრილოგიაში "აშშ" დოს პასოსი იყენებს როგორც მონტაჟს, ასევე კოლაჟის ხერხს. ტრილოგიაში ლიტერატურული კონსტრუქციის სხვადასხვა ელემენტი იმგვარადაა მონტირებული, რომ მკითხველის ყურადღებასაც იპყრობს, აიძულებს მას მისდიოს ავტორისეულ აზრსა თუ ჩანაფიქრს, ხან ისტორიული პიროვნებების მონუმენტურ ფიგურებს გამოკვეთს, ხანაც – ნატურალისტური სიზუსტით აღწერილ დეტალებს ლიტერატურული გმირების ცხოვრების ეპიზოდებიდან. სიუჟეტის განვითარებას ხშირად წყვეტს ავტორისეული მოგონებები, რაც თხრობას არა მარტო გარკვეულ ლირიკულობას ანიჭებს და ტექსტში ავტორის პიროვნულ მყოფობას განაპირობებს, არამედ მოქმედების სინქრონულობის შთაბეჭდილებასაც ქმნის. შინაგანი მონოლოგის ხერხი, რომელმაც კინემატოგრაფიულ ხელოვნებაში ახალი გამომსახველობითი შესაძლებლობები შეიძინა, დოს პასოსთან უაღრესად თავისებურადაა გამოყენებული – დოკუმენტური და ისტორიული კადრების ჩასმა ტექსტში ზუსტად განსაზღვრავს პერსონაჟთა შინაგან მონოლოგებს დროსა და სივრცეში, მიუხედავად მათი დანაწევრებულობისა და სიუჟეტური კავშირის უქონლობისა. მონტაჟის ტექნიკა საშუალებას აძლევს დოს პასოსს ეპიკური თხრობის მექანიკურად შემუშავებულ ისტორიულ-სოციალურ სტრუქტურას მხატვრული მთლიანობა მიანიჭოს.

ტრილოგიაში "აშშ" მნიშვნელოვან როლს თამაშობს "კინოქრონიკები", რომელთა რაოდენობა სულ სამოცდარვაა. თითოეული

თავის თავში შეიცავს სხვადასხვა კომპონენტს (პოპულარული სიმღერების ფრაგმენტები, საგაზეთო სათაურები, საგაზეთო შეტყობინებათა ნაწყვეტები), რომლებიც გადმოგვცემენ ეპოქის სულს.

"კინოქრონიკა" (I), რომლითაც იხსნება "42-ე პარალელი", იწყება ნაწყვეტით სიმღერიდან "ბევრი დაიღუპა ლუსონზე", რომელიც ძალიან პოპულარული იყო ესპანეთ-ამერიკის ომის დროს (1898-1899). ამერიკელი მკითხველისათვის ამ სიმღერამ მაშინვე წარმოაჩინა ომის ატმოსფერო და მე-19 საუკუნის დასასრულისა და მე-20 საუკუნის დასაწყისის ეპოქის მაჯისცემა.

შემდგომ მოდის საგაზეთო შეტყობინებათა სათაურები, რომლებიც ეძღვნება საუკუნეთა მიჯნის მოვლენებს; "დედაქალაქი ორი საუკუნის ზღვარზე"; "ვითხოვთ ფილიპინებს სამუდამოდ"; "ეკლესია მიესალმება ახალ საუკუნეს". სათაურებიდან ყურადღებას იპყრობს მაღალი საზოგადოების ქრონიკის გამონათქვამები სენატორ ბევერიჯის გამოსვლის შესახებ - "მე-20 საუკუნე იქნება ამერიკის საუკუნე, ამერიკელი ადამიანი იბატონებს მასში, ამერიკის პროგრესი მას გზას უჩვენებს. ამერიკის ქმედებები გადაარჩენენ მას... "

მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ მე-20 საუკუნე ამერიკის საუკუნე იქნება, ტრილოგიის ერთგვარი პროლოგია, მაგრამ მისი შინაარსი უარყოფს სენატორის ამ პროგნოზს. ამერიკული კაპიტალისტური საზოგადოების დაცემა თვალსაჩინოდაა ნაჩვენები ამ ქრონიკებში. ტრილოგიის ბოლო ქრონიკა იწყება "უოლ სტრიტ პატრისენის" საგაზეთო სათაურით და შემდეგ მას მოჰყვება სათაურები კრიზისის შესახებ, ბურჟუაზიულ ფასეულობათა მიმართ ამერიკელთა რწმენის შერყევის შესახებ, ნაწყვეტები პოპულარული სიმღერებიდან.

"კინოქრონიკების" სტრუქტურა გარეგნულად უწესრიგოა - საგაზეთო სათაურები და ნაწყვეტები სტატიებიდან ხშირად

წყდება ნახევარ სიტყვაზე და იწყება ფრაზის შუა ადგილიდან. მკითხველი სწრაფად გადადის ერთი სათაურიდან მეორეზე და ამ დროს იგი ისმენს ან თვითონ მღერის ცნობილ მელოდიას. ავტორს აქაც სურს მოგვაჩვენოს, რომ იგი არაფერ შუაშია ისტორიულ რეალიათა შერჩევისას, მაგრამ რეალურად ეს არის ავტორის შინაგანი კომენტარი, რომელსაც მკითხველი შეჰყავს ისტორიულ მოვლენათა კურსში.

"კინოქრონიკები" გადმოგვცემენ დროის სვლას და ამავე დროს ჩრდილში აქცევენ ტრილოგიის ეპიკურ მხარეს. შემოსაზღვრავენ რა რომანის ქრონოლოგიურ ჩარჩოებს, ისინი აფიქსირებენ ცალკეულ დროით მონაკვეთებს ამერიკული საზოგადოების ცხოვრებაში. ამ თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია პირველი და უკანასკნელი "კინოქრონიკები" ეპოპეა იწყება სიტყვებით, რომლებიც მეოცე საუკუნეს წარმოგვიჩენს ამერიკის საუკუნედ და სრულდება საგაზეთო ინფორმაციით 1929 წლის მსოფლიო ეკონომიკურ კრიზისზე – აშშ-ს ისტორია უარყოფს ამერიკელ პოლიტიკოსთა პროგნოზებს.

ტრილოგიის კონსტრუქციულად ყველაზე უფრო რთული ელემენტი არის "კამერის თვალი". ეს არის ავტორის თავისებური ლირიკული გადახვევა, მისი ცნობიერების ნაკადი და ავტობიოგრაფიული შინაგანი მონოლოგები, ავტორის პირადი კომენტარი ეპოქის შესახებ, ისტორიის სვლის შეფარდება საკუთარი ცხოვრების გზასთან. "კამერის თვალი" არის აგრეთვე მწერლის მიმართვა თავისი თაობის მკითხველისადმი.

რომანში "42-ეპარალელი" "კამერის თვალში" (19) დოს პასოსი - წერს: „მე მიყვარდა წიგნები: გიბონის "რომის იმპერიის დაცემა''; ''კაპიტან მარიეტას რომანი"; და მინდოდა აქედან წავსულიყავი შორეულ ზღვებსა და უცხო ქალაქებს იქეთ....". უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ავტობიოგრაფიული შენიშვნა არ დაიყვანება მხოლოდ ინფორმაციამდე იმის შესახებ, თუ რისი კითხვა - უყვარდა დოს პასოსს ბავშვობაში და რაზე ოცნებობდა იგი,

არამედ იგი გვაგონებს ზოგადად იმ დროის ამერიკელი თაობის ოცნებებსა და საკითხავ ლიტერატურას.

"კამერის თვალი" (27) რომანიდან "1919" გადმოგვცემს ავტორის შინაგან მონოლოგს, რომელიც ეძღვნება პირველი მსოფლიო ომის დროს ამერიკული საექსპედიციო კორპუსის ჯარისკაცთა გამგზავრებას ოკენის გადაღმა. ეს ტექსტი გვაგონებს დოს პასოსის პირველი მოთხრობის "ერთი ახალგაზრდა კაცის ნათლობა;" (1917) გმირის განწყობას და თავის პირველ ნაწილში თითქმის ტექსტუალურად აღადგენს საფრანგეთში თბომავლის ჩასვლას.

ტრილოგიის დასკვნით ნაწილში "დიდი ფული" კამერის თვალი (50) წარმოადგენს კვლავ ავტორის შინაგან მონოლოგს. იგი მონაწილეობას ღებულობს დემონსტრაციაში, რომელსაც არბევენ შეიარაღებული პოლიციელები; ეს იყო საკოსა და ვანცეტის სიკვდილით დასჯის წინააღმდეგ მიმართული დემონსტრაცია. ავტორის შინაგანი მონოლოგი გადმოგვცემს რომანის უმნიშვნელოვანეს აზრს; "ამერიკა არ არის ერთიანი, ამერიკა ეს არის ორი ერი. ამერიკა, ჩვენი ერი, ამერიკელი ხალხი, ნაცემი იქნა მდიდრების მიერ, რომლებმაც სიკვდილით დასაჯეს საკო და ვანცეტი და უსწორდებიან პროგრესულ მოძრაობას"

ამგვარად, "კამერის თვალი" ავტორის ლირიკული დღიურებია, რომლებიც მჭიდროდ უკავშირდება რომანის შინაარსს, ავტორის ხმა უფრო მკაფიოდ ისმის და ორგანულად ერწყმის ტრილოგიის სხვა კომპონენტთა შინაარსს. ავტორისეული შეფასება გადაიზრდება ამაღელვებელ პუბლიცისტურ აღმოჩენებში, რომლებიც წარმოაჩენენ თანამედროვე ამერიკის უარყოფით მხარეებს.

"კამერის თვალს" (სამ რომანში ისინი სულ ორმოცდათერთმეტია) გააჩნია დამოუკიდებელი მნიშვნელობა. ისინი წარმოგვიდგენენ ავტორის შინაგან ევოლუციას მისი ცხოვრების 30

წლის განმავლობაში და თვითონ მას აქცევენ რომანის გმირად, მეცამეტე ლიტერატურულ პერსონაჟად, დანარჩენი პერსონაჟებისაგან მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ მისი ისტორია იკვრება ავტორის შინაგანი მონოლოგების 51 ფრაგმენტიდან.

ტრილოგიაში "აშშ" აირეკლა მეოცე საუკუნის პირველი სამი ათწლეულის ცხოვრების რთული პერიპეტიები, ეპოქალური ტენდენციები, იდეოლოგიური თუ სოციალური კონფლიქტები, თავად მწერლის წინააღმდეგობრივი პოლიტიკური შეხედულებანი და ესთეტიკური კრედო და ყოველივე ეს გადმოცემულია სრულიად ახალი, ორიგინალური, ექსპერიმენტული ფორმით, კომპოზიციური წყობითა და სტრუქტურით.

,,მანჰეტენ ტრანსფერი“ და "აშშ" მეოცე საუკუნის ამერიკული ლიტერატურის უმნიშვნელოვანეს ეპიკურ ქმნილებებად იქცნენ. ტრილოგიაში "აშშ" მწერალმა უაღრესად ფართო პლანით გადმოგვცა მე-20 საუკუნის პირველი სამი ათწლეულის ამერიკის ისტორიის ძირითადი ტენდენციები თუ საკვანძო მომენტები. ტრილოგიის შეფასებისას 1937 წელს მალკოლმ კაული წერდა: "ტრილოგიის რომანები გვიხატავენ თანამედროვე ცხოვრების არაჩვეულებრივად ფართო სურათს".

შეიძლება გადაუჭარბებლად ითქვას, რომ დოს პასოსი ამერიკული ლიტერატურული მოდერნიზმის ერთ-ერთი ცენტრალური ფიგურაა.

უილიამ ფოლკნერი
William Faulkner (1897-1962)



ჩვენი დროის ტრაგედია ის საყოველთაო ცხოველური შიშია, რომლითაც დიდი ხანია ვძრწით და რომელსაც შევეგუეთ კიდეც. სულიერი პრობლემები გამქრალია. ახალგაზრდა მწერლებმა დღეს-დღეობით მიივიწყეს პრობლემა ადამიანისა და სულისა მისი შინაგანი წინააღმდეგობებითურთ, მიივიწყეს მწერლის შრომისა და ტანჯვის ერთადერთი თემა.

უ. ფოლკნერი

დიდი ამერიკელი მწერალი უილიამ ფოლკნერი დღეს უკვე მე-20 საუკუნის კლასიკოსადაა აღიარებული. ა. კამიუ ფოლკნერს ჩვენი დროის უდიდეს ამერიკელ მწერლად მიიჩნევდა. ფოლკნეროლოგები აღნიშნავენ მისი შემოქმედების არაჩვეულებრივ სირთულეს. ერთ-ერთი ინტერვიუს დროს მწერალს შესჩივლეს, „თქვენი ნაწარმოების გაგება ერთი წაკითხვით ძნელია, ზოგჯერ სამჯერ წაკითხვითაცო". ,,მეოთხეჯერ წაიკითხეთო" - მიუგო ფოლკნერმა.

ფოლკნერმა საკმაოდ ვრცელი პროზაული მემკვიდრეობა დატოვა - თვრამეტი მნიშვნელოვანი რომანი („ჯარისკაცის საზღაური" ("Soldiers' Pay", 1926), „ქინქლები" ("Mosquitoes", 1927), ,,ხმაური და მძვინვარება" ("The Sound and the Fury", 1929), „მომაკვდავი რომ ვესვენე" ("As I Lay Dying ", 1930), „სავანე" ("Sanctuary", 1931), „აგვისტოს ნათელი" ("Light in August", 1932), ,,აბესალომ, აბესალომ" ("Absalom, Absalom!", 1936), „ველური პალმები" ("The Wild Palms", 1939) და სხვ.) და მრავალი

მოთხრობა თუ ნოველა („დათვი“, „ვარდი ემილისათვის“ და სხვ.).

მისი ტექსტების მხატვრული თავისებურება ეხმიანება ერთდროულად ძველბერძნულ ტრაგედიასაც და ბიბლიასაც, ე. წ. გოტიკურ საშინელებათა და კოშმარების რომანსაც. უილიამ ფოლკნერისადმი ინტერესი მის მიერ სოციალური და ფილოსოფიური საკითხების მხატვრული კვლევის სიღრმით არის განპირობებული. მისმა შემოქმედებამ მოიცვა ამერიკის სამხრეთის პრობლემები, რომლებიც გადაწყვეტილია გლობალურ პრიზმაში; ამის გამო იგი ახლოს დგას არა მხოლოდ ამერიკულ ყოფასთან, არამედ ნაცნობი და ახლობელია მთელი მსოფლიოსათვის. ფოლკნერი ერთდროულად რამდენიმე ჟანრში მუშაობდა, მისი შემოქმედება მოიცავს პოეზიას, ნოველებს, მოთხრობებს და სცენარებს. სირთულის გამო მისი რომანები ადვილი აღსაქმელი არ არიან ყველა კატეგორიის მკითხველისთვის, მის ნაწარმოებს ურთულესი ენა, გრძელი და ჩახლართული წინადადებები ახასიათებს. დრო ხშირად ერთმანეთშია აღრეული, თუმცა მწერალი განზრახ არ ქმნიდა ბარიერს მკითხველსა და ტექსტს შორის. ფოლკნერი პულიცერის (ორჯერ) და ნობელის პრემიების ლაურეატია ლიტერატურის დარგში.

უილიამ ფოლკნერმა, გაღატაკებული პლანტატორის შთამომავალმა, მთელი სიცოცხლე აშშ-ის სამხრეთში, ე.წ „ღრმა სამხრეთში“ გაატარა და მთელი თავისი შემოქმედება სამხრეთის თემატიკას მიუძღვნა.

უილიამ ქათბერდ ფოლკნერი დაიბადა 1897 წლის 25 სექტემბერს, ნიუ ოლბანიში, მისისიპის შტატში, უნივერსიტეტის საქმეთა მმართველის, მიურეი ჩარლზ და მოდ ფოლკნერების ოჯახში. მისი პაპა, უილიამ კლარკ ფოლკნერი, ჩრდილოეთისა და სამხრეთის ომში სამხრეთელთა მხარეს იბრძოდა, კონფედერატთა არმიის პოლკოვნიკი და გავლენიანი პიროვნება იყო. ის

ასევე ცნობილია როგორც რომან „მემფისის თეთრი ვარდის“ ავტორი.

მომავალი მწერალი ჯერ კიდევ 4 წლის იყო, როდესაც ოჯახი საცხოვრებლად ოქსფორდში გადავიდა, სადაც მწერალმა მთელი ცხოვრება გაატარა. სკოლამდე უილიამს, მორცხვ, გულჩათხრობილ ბიჭუნას, დედა ასწავლიდა კითხვას, 13 წლისამ ლექსების წერა დაიწყო, რომლებსაც საყვარელ გოგონას ესტელ ოლდჰემს უძღვნიდა. სკოლაში მომავალმა მწერალმა გაიცნო ახალგაზრდა, საინტერესო ყმაწვილი ფილ სტოუნი, სწორედ მისი რჩევით გაეცნო ფოლკნერი ისეთი შემოქმედების ნაწარმოებებს როგორებიც იყვნენ, კიტსი და სუინბერნი, აგრეთვე თანამედროვე ავტორს, შერვუდ ანდერსონს.

მწერალს სკოლა არ დაუსრულებია, მცირე ხანს პაპასთან ბანკში მუშაობდა. 1918 წელს ესტელ ოლდჰემმა ჯვარი სხვაზე დაიწერა, პირველი მსოფლიო ომის პერიოდში უილიამმა გადაწყვიტა ამერიკის შეერთებული შტატების საჰაერო ფლოტში მოხალისედ წასულიყო, მაგრამ არ აიყვანეს, რის შემდეგაც საზაფხულო სამხედრო სკოლაში ჩაირიცხა, თუმცა სანამ კურსს დაასრულებდა, პირველი მსოფლიო ომიც დამთავრდა და ფოლკნერი ოქსფორდში დაბრუნდა, მისისიპის უნივერსიტეტში ჩაირიცხა, თუმცა მალე ისიც მიატოვა. მანამდე ერთი წლით ადრე, 1919 წელს, შედგა მისი ლიტერატურული დებიუტი - ჟურნალში „New Republic“ გამოქვეყნდა მისი ლექსი “ფავნის შუადღის ძილი“

1920 წელს ფოლკნერი ნიუ-იორკში გადავიდა, სადაც რომანისტის და თეატრალური კრიტიკოსის სტარკ იანგის მოწვევით ელიზაბეტ პროლის წიგნების მაღაზიაში გამყიდველად მუშაობდა. გარკვეული პერიოდის შემდეგ მომავალი მწერალი კვლავ დაბრუნდა ოქსფორდში და უნივერსიტეტში საფოსტო განყოფილებაში მოეწყო, თუმცა 1924 წელს სამუშაო საათების დროს კითხვისთვის გაათავისუფლეს.

1925 წელს მწერალი ახალ ორლეანში გაემგზავრა, სადაც გაიცნო მწერალი შერვუდ ანდერსონი, რომელიც დაინტერესდა ფოლკნერის შემოქმედებით და ურჩია, პოეზიის ნაცვლად მეტი ყურადღება პროზისთვის დაეთმო და ეწერა იმაზე, რაც ყველაზე კარგად იცოდა - ამერიკულ სამხრეთზე. ფოლკნერი ნიუ-ორლეანში იმ ლიტერატურულ ჟურნალში აქვეყნებდა პროზაულ ნაწარმოებს, რომელიც ბეჭდავდა ახალგაზრდა ჰარტ კრეინის და რობერტ პენ უორენის ადრეულ ტექსტებს. პოეტური კრებულის "მარმარილოს ფავნის" მარცხმა, რომელიც პასტორალურ სტილში იყო დაწერილი, მწერალი ანდერსონის სიტყვების ჭეშმარიტებაში დაარწმუნა და 1926 წელს დაწერა რომანი „ჯარისკაცის ჯილდო" (1926), რომელიც ანდერსონმა თავის გამომცემელს გადასცა დასაბეჭდად. ნაწარმოებს დადებითი გამოხმაურება მოჰყვა კრიტიკოსთა მხრიდან. 1927 წელს ჩნდება ფოლკნერის მომდევნო რომანი „ქინქლები" (1927), რომელიც წინამორბედივით წარმატებული არ აღმოჩნდა. არც თუ უიღბლომ, მაგრამ არც წარმატებულმა დასაწყისმა მწერალი მიიყვანა გადაწყვეტილებამდე, ეწერა იმ თემაზე, რაც ყველაზე კარგად ესმოდა, ამერიკულ სამხრეთზე, მის ისტორიასა და ლეგენდებზე, მის წარსულსა და თანამედროვეობაზე. სწორედ ეს აღმოჩნდა ის თემა, რომელმაც ფოლკნერს დიდი ამერიკელი მწერლის სახელი მოუხვეჭა.

1929 წელი მრავალმხრივ საინტერესო და მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა ფოლკნერის ცხოვრებასა და შემოქმედებაში. 12 თვის განმავლობაში მან ორი ნაწარმოები გამოსცა და შეუდგა მომდევნო ორის წერას, იქორწინა ესტელ ოლდჰემზე პირველ ქმართან მისი განქორწინების შემდეგ, თუმცა დადებითთან ერთად უარყოფითი ეპიზოდებითაც ხასიათდება ეს პერიოდი მწერლის ცხოვრებაში. 1931 წელს მას შეეძინა ქალიშვილი, ალაბამა, რომელმაც სულ რამდენიმე დღე იცოცხლა. ამავე წელს დაიბეჭდა მწერლის მოთხრობა „ვარდი ემილისათვის", რომელიც ამ ჟანრის შედევრად აღიარეს, მოთხრობა შეირაცხა სამ-

ხრეთული გოთიკის ნიმუშად, რომელიც აღწერდა სამხრეთის ლპობას სამოქალაქო ომის შემდეგ მოთხრობას მართლაც დიდი რეზონანსი მოჰყვა და იგი დღემდე ფოლკნერის შემოქმედების ერთ-ერთ ძლიერ ნაწარმოებად ითვლება.

1933 წელს ფოლკნერებს შეეძინათ მეორე და ერთადერთი ქალიშვილი, სახელად - ჯილი. 1934 წელს მწერლის ძმა, დინ ფოლკნერი, ავტოკატასტროფაში დაიღუპა, რომლის ფეხმძიმე ცოლის მეურვეობა მწერალმა იკისრა. 1936 წელს გამოვიდა უილიამ ფოლკნერის „აბესალომ, აბესალომ!". ამ რომანში მწერალმა სცადა, ნათლად გამოეხატა, როგორ ითავსებდა ახალი სამხრეთი ძველი მონობის ჩრდილს. აღნიშნული რომანი მწერლის შემოქმედებაში მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს.

1932 წელს ფოლკნერს ჰოლივუდიდან, მეტრო გოლდენ მაიერიდან დაუკავშირდნენ და კონტრაქტი შესთავაზეს. ოჯახის შესანახად მწერალმა ჰოლივუდისთვის სცენარების წერა დაიწყო და ამ საქმეს მთელი თხუთმეტი წელი შეალია - 1932-დან 1946-მდე. ჰოლივუდში ფოლკნერის საყვარელი რეჟისორი იყო ჰოვარდ ჰოუკსი, რომლისთვისაც 6 სიუჟეტი დაწერა. რეჟისორი კარგად იცნობდა ფოლკნერის რომანებს ჯერ კიდევ „ჯარისკაცის ჯილდოდან". სწორედ ფოლკნერის სიუჟეტის მიხედვით გადაიღეს ფილმი "Today we live" (1933). 1935 წელს ფოლკნერი გახდა 20 Century Fox-ის სცენარისტი, სადაც მუშაობდა 1937 წლამდე. 1942-45 წლებში ფოლკნერი კვლავ ჰოლივუდშია, ამჯერად უორნერ ბრაზერსთან აფორმებს კონტრაქტს. ფოლკნერის სცენარმა ფილმისთვის „სამხრეთელი" (1945) ვენეციის კინოფესტივალზე გრანპრიც დაიმსახურა. 1950 წელს ფოლკნერმა ჰოვარდ ჰოუკსის მიწვევით იმოგზაურა ეგვიპტეში, ბრიტანეთში, ბრაზილიაში, საბერძნეთში, იტალიაში, იაპონიაში, ფილიპინებზე და ვენესუელაში. უკანასკნელი სრულმეტრაჟიანი ფილმი, რომელზეც ფოლკნერმა იმუშავა ჰოვარდ ჰოუკთან ერთად, იყო „ფარაონთა მიწა", რომელიც 1955 წელს გამოვიდა. გარდა სრულმეტრაჟიანი ფილმებისა, ფოლკნერი სცენარებს

წერდა მოკლემეტრაჟიანი ფილმებისთვის და სატელევიზიო სერიალებისთვისაც. მწერალი აქტიურად მონაწილეობდა კულტურულ გაცვლით პროგრამებში, რომლებიც აშშ-ის სახელმწიფო დეპარტამენტის ეგიდით ხორციელდებოდა. მისი პოლიტიკური ინტერესი მხოლოდ და მხოლოდ სამოქალაქო უფლებების დაცვაში გამოიხატა.

1949 წელს ფოლკნერს ნობელის პრემია მიანიჭეს და მხოლოდ ამის შემდეგ აღიარეს იგი სამშობლოში. ამ დროს მისი შემოქმედება ევროპაში ცნობილი და აღიარებული იყო. სტოკჰოლმში, 1950 წელს, ნობელის პრემიის გადაცემისას წარმოთქმული სიტყვა, ფოლკნერის შემოქმედების სარკედ იქცა, სადაც მწერალმა ნათლად ჩამოაყალიბა ნამდვილი შემოქმედის მიზანი და დანიშნულება, შეეხო ზოგადსაკაცობრიო პრობლემებს და მათი გადაწყვეტის გზებიც შესთავაზა თავის მკითხველს.

1957 წელს ფოლკნერმა გამოაქვეყნა ნოველა „იგავი" ("A Fable", 1954), რომელზეც წლების განმავლობაში მუშაობდა. იგი წარმოგვიდგენს სიმბოლოებით დატვირთულ სიუჟეტს ფრანგ ჯარისკაცზე პირველი მსოფლიო ომის პერიოდში. მიუხედავად იმისა, რომ „იგავმა" დაიმსახურა პულიცერის ეროვნული წიგნის პრემია, ის მაინც არ მიიჩნევა ფოლკნერის ძლიერ ნაწარმოებად. ამავე წელს დაისტამბა უილიამ ფოლკნერის „ქალაქი" ("The Town", 1957), რომელიც ტრილოგიის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილი იყო. მისი პირველი ნაწილი „სოფელი" ("The Hamlet") ჯერ კიდევ 1940 წელს გამოქვეყნდა, ბოლო ნაწილი „სახლი" ("The Mansion") კი 1959 წელს დაიბეჭდა. სამივე ნაწილს სნოუპსების ტრილოგიას უწოდებენ, რადგან რომანში სწორედ სნოუპსების ოჯახის ამბავია მოთხრობილი.

მწერლის სიცოცხლის ბოლო 15 წელი მისი მხრიდან განსაკუთრებული ლიბერალური დამოკიდებულებით ხასიათდება, თეთრ და შავკანიან მოქალაქეთა ურთიერთობის საკითხებში - ის ორივე მხარეს ტოლერანტობისკენ მოუწოდებდა, სამხრეთე-

ლებს ურჩევდა არ შეწინააღმდეგებოდნენ ინტეგრაციის პროცესს, აწესებდა სტიპენდიებს შავკანიანი სტუდენტებისთვის. ბოლო ნოველა, რომელიც მწერალმა გარდაცვალებიდან ერთი თვით ადრე გამოსცა, იყო ,,გამტაცებელნი“ („The Reivers“, 1962). ნაწარმოები ასახავს მწერლის სიყმაწვილის წლებს. უილიამ ქათბერდ ფოლკნერი 1962 წლის 6 ივლისს, სანატორიუმში გულის შეტევით გარდაიცვალა.

უილიამ ფოლკნერის შემოქმედების სირთულეს არა მხოლოდ მისი მკითხველნი, არამედ ფოლკნეროლოგებიც ერთხმად აღიარებენ. თუმცა მკითხველი დასაწყისშივე აცნობიერებს, რომ ეს არ არის ნაძალადევად, მისთვის განგებ შექმნილი სირთულე, არამედ მრავალფეროვნად აღწერილი, ჩახლართული, მშვენიერი და ხშირ შემთხვევაში ტრაგიკული რეალობაა. მწერალმა ნობელის პრემიის გადაცემის ცერემონიალზე წარმოთქმულ სიტყვაში მწერლობის მთავარი პრობლემა შემდეგნაირად ჩამოაყალიბა ,,ჩვენი დროის ტრაგედია ის საყოველთაო ცხოველური შიშია, რომლითაც დიდი ხანია ვცხრწით და რომელსაც შევეგუეთ კიდეც. სულიერი პრობლემები გამქრალია. ახალგაზრდა მწერლებმა დღესდღეობით მიივიწყეს პრობლემა ადამიანისა და სულისა მისი შინაგანი წინააღმდეგობებითურთ, მიივიწყეს მწერლის შრომისა და ტანჯვის ერთადერთი თემა“.

ფოლკნერის შემოქმედებაში ერთ-ერთ მთავარ საკითხად ითვლება დროის პრობლემა. მისი უმომავლო წარსულით შეპყრობილი გმირები სიკვდილისკენ მიისწრაფვიან, დროის დინებაში ადამიანის მტერს ხედავენ, რითაც ისინი მთელი გზნებით გამოხატავენ პიროვნების ტრაგედიას და სულიერ დეფორმაციას თანამედროვე ბურჟუაზიულ სამყაროში. მოვლენას არსებობის უფლებას მწერალი ანიჭებს მაშინ, როცა ის უკვე გაივლის, რათა ცნობიერებაში აღიბეჭდოს, მოგონებად იქცეს. დრო მაშინაა კაცის მეგობარი, როცა მას აქვს მომავლის რწმენა, ხოლო მტე-

რია, როცა ეს რწმენა ქრება. მაშინ დრო მართლაც ძველბერძნულ ღმერთს კრონოსს ემსგავსება, რომელიც საკუთარ შვილებს ნთქავს, რასაც ქმნის, თავადვე ანადგურებს. როცა ჟან პოლ სარტრი ამბობდა, რომ ფოლკნერთან დრო არ მოძრაობს, იგი ყურადღებას ამახვილებდა იმ მუდმივ აწმყოზე, რომელშიც სუბიექტურად ერთიანდებოდა წარსულიცა და მომავალიც. ფოლკნერის გმირები ბუნებრივად განიცდიან წარსულს, განცდა კი ხდება აწმყოში. ქრონოლოგიურად დაულაგებელ დროში ფოლკნერის გმირებს ქაოტური შთაბეჭდილებები ექმნებათ, ამიტომ სუბიექტურ აღქმაში ობიექტური რეალობის ამოცნობის ტვირთი მთლიანად მკითხველს აკისრია.

უილიამ ფოლკნერის სტილის განუყოფელი ნაწილია „ცნობიერების ნაკადის" ტექნიკა და შინაგანი მონოლოგის ხერხი. „ცნობიერების ნაკადის" ლიტერატურა ადამიანის შინაგანი ბუნების, მისი ფსიქიკის, სულიერი სამყაროს ღრმად წვდომას ისახავს მიზნად და ამისთვის ახლებულ მხატვრულ ხერხებს იყენებს, ისეთს, როგორიცაა პარალიზებული მეტყველება, წყვეტილი აზრები და ა.შ. ტერმინი „ცნობიერების ნაკადი" ფსიქოლოგიიდანაა აღებული, უილიამ ჯეიმზის ნაშრომიდან „ფსიქოლოგიის საფუძვლები", მაგრამ მისი, როგორც ლიტერატურული მოვლენის გასაგებად საკმარისი არ არის მხოლოდ ფსიქოლოგიის დარგის მოშველიება. ლიტერატურაში „ცნობიერების ნაკადი" მკითხველს გზას უჩვენებს ნაწარმოების გმირის გონებისა და ცნობიერებისკენ. იგი ცვლის ჩვეულებრივ თხრობას და პერსონაჟის აზრების თანდათანობით გამომზეურების წყალობით საშუალებას გვაძლევს გავეცნოთ მის მოქმედებებს და განცდებს.

უილიამ ფოლკნერმა უდიდესი სიღრმით აღწერა ამერიკის სამხრეთული შტატები თავის რომანებში. მან შექმნა მითიური იოკნაპატოფას ოლქი, რომელიც რეალურად მისი საცხოვრებელი ადგილი, მისისიპის შტატი, ლაფაიეტის ოლქია. ამ შტატის ქალაქ ოქსფორდში, სადაც ფოლკნერმა თავისი ბავშვობა გაატარა, პატარა მდინარე ჩაედინება, ამ მდინარეს დიდი ხნის წინ

იოკნა-პატოფა რქმევია, რაც ჩიკასოს ინდიელთა ენაზე ნიშნავს ,,წყალი მშვიდად მიედინება". იოკნაპატოფა ფოლკნერის შემოქმედებაში ამერიკის სამხრეთ შტატების სიმბოლო გახდა. იოკნაპატოფას ციკლი ,,სარტორისი"-თ ("Sartoris", 1929) იწყება. სწორედ ამ ციკლში ვხვდებით ისეთ ცნობილ და გენიალურ ნაწარმოებებს, როგორებიცაა ,,ხმაური და მძვინვარება", აბესალომ, აბესალომ!", ,,მომაკვდავი რომ ვესვენე", ,,აგვისტოს ნათელი", ,,ქალაქი", ,,სოფელი", ,,სახლი" და ა.შ.

1920-იან წლებში დაწერილ და გამოქვეყნებულ რომანთაგან ყველაზე მნიშვნელოვანია ,,ხმაური და მძვინვარება". ამ რომანის შესახებ თავად ავტორი წერდა: ,,მივხვდი, მომავალში რამდენი რამეც უნდა დავწერო, ყოველი მათგანი უგულოდ არ შეიქმნება, მაგრამ აღარც ის სიხარულის მოლოდინი მექნება, რადგან ,,ხმაურსა და მძვინვარებაში" ჩაჭდეულია ის ერთადერთი რამ, რასაც გული შეუძრავს ჩემთვის, მწერალი კაცისთვის, და ვხედავ, თუ როგორ მიძვრება კედი მსხალზე, რათა სარკმელში შეიჭვრიტოს და ბებიას პანაშვიდი დაინახოს, ხოლო კვენტინი, ჯეისონი, ბენჯი და ზანგები ამოსცქერიან მის პაწაწინა დასვრილ ნიფხავს. ჩემი შვიდი რომანიდან ეს ერთადერთია, რომლის წერისას თავისთვის ძალა არ დამიტანებია, არც დაძაბულობა განმიცდია და შემდეგ არც დაქანცულობა, არც შვება მიგრძვნია, და არც წყენა. ყოველგვარი გეგმის გარეშე შევუდექი მის წერას, წიგნადაც არ იწერებოდა. იქნებოდა ეს წიგნი, თუ არა, დაბეჭდავდნენ მას, თუ არა, არ მინდოდა ამაზე მეფიქრა; საკუთარ თავს ვეუბნებოდი, არ უნდა იდარდო, მოეწონებათ იგი გამომცემლებს, თუ არა. ახლა კი შეიძლება წერა. ახლა კი შეიძლება, შევქმნა ლარნაკი, რომლის მსგავსი მოხუცმა რომაელმა სასთუმალთან დაიდგა და თანდათანობით გაცვითა კოცნა-კოცნით, და მე, ვისაც ბედად ეწერა, სიცოცხლის პირველსავე წელს დაეკარგა ასული, შევუდექი მშვენიერი და ტრაგიკული გოგონას ძერწვას."

„ხმაური და მძვინვარება“ ჩაფიქრებული იყო როგორც მოთხრობა პატარა ბავშვებზე, რომლებსაც ბებიის სიკვდილის გამო სახლში არ უშვებდნენ, პატარა გოგომ კი გაბედა, ხეზე აძვრა და სასტუმროს ოთახში შეიხედა, ხეზე ასვლისას კი დასვრილი საცვალი გამოუჩნდა. ამ გოგოს და ძმების სახე არ ჩაეტია მოთხრობაში და დიდი რომანი დაიწერა, რომელიც ერთ-ერთ საგანძურად იქცა ამერიკული და მსოფლიო ლიტერატურისთვის.

სათაური „ხმაური და მძვინვარება“ აღებულია უილიამ შექსპირის „მაკბეტი“-ს მონოლოგიდან, რომელშიც მაკბეტი დროს აღიქვამს სუბიექტურად, ის ჩაფლულია მისივე დანაშაულის მორევში, მისი ბედ-იღბალი სასწორზე ჰკიდია, იგი შეშინებულია. მომავალი არსებობას წყვეტს იმდენად, რამდენადაც სულ მუდამ წარსულშია ჩაფლული. ყოველი მომავალი შეიცავს წარსულს, წარსული კი არ შეიცავს მომავალს, წარსული უაზროა და უშედეგოდ ქრება, მაშ ცხოვრება სხვა რა არის, თუ არა იდიოტის მიერ მოჩმახული ამბავი, აღსავსე ხმაურით და მძვინვარებით:

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.[37]

ამით მთავრდება შექსპირის ტრაგედია და ამავე ფორმულით იწყება ფოლკნერის რომანი. შეგნებულად თუ შეუგნებლად, ფოლკნერის გმირები მაკბეტური მსოფლაღქმის და ტანჯვის შორეული მემკვიდრეები არიან.

„ხმაური და მძვინვარება“ შეიძლება განვიხილოთ ისტორიულ, სოციალურ, რომანტიკულ, ფსიქოლოგიურ და ა. შ. ჭრილში,

[37] Macbeth, Act 5, Scene 5

მაგრამ, უპირველეს ყოვლისა, ეს არის ფსიქოლოგიური რომანი, რომლის ყურადღების ცენტრშია მე-20 საუკუნის ადამიანის დამარცხება, უსასოობა, დაცემა, შინაგანი ტკივილები, შერყეული ფსიქიკა. ასეთია კომპსონების მთელი ოჯახი, არეული, ქაოსური, შეპყრობილი დაკარგულობისა და განწირულობის შეგრძნებით, ძლიერი ვნებებით და მღელვარებით, მოკლედ, ხმაურით და მძვინვარებით.

კომპსონების ოჯახი ჯეფერსონში თავის დროზე ყველაზე ძველ და გავლენიან ოჯახთა რიცხვს მიეკუთვნებოდა. ჯეისონ კომპსონს და მის მეუღლეს, კეროლაინს, ოთხი შვილი ჰყავდათ: კვენტინი, კენდეისი (დედის გარდა ყველა რომ კედის ეძახდა), ჯეისონი და ბენჯი. ნაწარმოები იწყება კომპსონების 33 წლის გონნაკლული წევრის, ბენჯის, მონოლოგით, რომელიც პირდაპირ ეხმიანება მაკბეტის სიტყვებს, რომ სიცოცხლე იდიოტის მიერ მოყოლილი ამბავია, სავსე ხმაურით და მძვინვარებით. თავდაპირველად მას მორი ერქვა, მაგრამ 5 წლის ასაკში სახელი გადაარქვეს და ბენჯი უწოდეს. იგი სიყვარულს მხოლოდ დისგან, კედისგან გრძნობს. მისი ნაწილი რთული აღსაქმელია, რადგან არ არის სიუჟეტური ხაზი, მკითხველი ცდილობს აღიქვას ბენჯის შეგრძნებები. მის 33-ე დაბადების დღეზე, მსახური ლესტერი ამბობს, რომ ბენჯი 33 წლის კი არ გახდა, არამედ 30 წელია სამი წლისაა.

მომდევნო ნაწილის მთავარი გმირი ბენჯის ძმა კვენტინ კომპსონია; ის ინტელექტუალია, გარემოს მეტისმეტად ღრმადაც კი აღიქვამს, თუმცა ეს გონებრივი უპირატესობა დამღუპველი აღმოჩნდება მისთვის. დროის ფოლკნერისეულ ინტერპრეტაციას, პირველ რიგში, კვენტინის მონოლოგში ვხვდებით. ის სიკვდილისკენ გაუთავებლად ისწრაფვის, ერთადერთ გამოსავლად მიიჩნევს მას, რადგან ის ვერ ეგუება კედის, მათი დის, ქალწულობის დაკარგვას; მისთვის კედის სიწმინდის დაკარგვა ყველაზე დიდი ღირსების შელახვას ნიშნავს. ბენჯისა და კვენტინის ცხოვრებაში კედი ერთადერთი მნიშვნელოვანი ადამია-

ნია, რომელსაც არ უმართლებს; დალტონ ეიმზისგან დაფეხმძიმების შემდეგ საქმრო, რომელიც თავისი მდგომარეობის დასაფარად უნდოდა გამოეყენებინა, მარტო ტოვებს, რის შემდეგაც მისი ცხოვრება მხოლოდ მრუდე კალაპოტში მიედინება; ჰყავს უკანონო შვილი, კვენტინა, რომელსაც მესამე ძმა ჯეისონი და დედა, კეროლაინი ზრდიან. კედი ყოველ თვეში უგზავნიდა შვილს ორას დოლარს, რის უმეტეს ნაწილს ჯეისონი ითვისებდა, კვენტინას უმცირეს ნაწილს აძლევდა და ჩეკებს აყალბებდა, რათა დედისთვის საქმის პირნათლად შესრულების დოკუმენტები წარედგინა. კვენტინა საბოლოოდ შეყვარებულთან ერთად გაიქცა და თავისი კუთვნილი სამი ათასი დოლარიც გაიტაცა. ჯეისონმა განცხადებით მიმართა შერიფს, მაგრამ შერიფმა უპასუხა, რომ ჯეისონმა და დედამისმა თავისი დამოკიდებულებით თავად გააქციეს კვენტინა; ჯეისონს სხვა არაფერი დარჩენოდა და თავად გაემართა მეზობელ მოტსონში, სადაც ცირკი გამოდიოდა, მაგრამ იქ მხოლოდ ერთი-ორი წაუთაქეს და დასის ხელმძღვანელის მკაცრი საყვედურიც მოისმინა, რომ გაქცეულები და გარყვნილები სადაც უნდა იქ ეძებოს, ოღონდ მის მსახიობებს შორის ასეთები აღარ არიან.

სიუჟეტი არათანმიმდევრულად ვითარდება. ერთი მხრივ, თხრობა რამდენიმე გმირს მიჰყავს, მეორე მხრივ, დროის თანმიმდევრობა გამუდმებით ირღვევა - ავტორი ერთსა და იმავე ეპიზოდს სხვადასხვა კუთხით აღწერს და აწმყოდან წარსულში ინაცვლებს. ფოლკნერის რომანებში მისი წინადადებები პირველყოფილი სახით აღიქმება, წარმოთქმამდელი ფორმით, რადგან მწერალი ბევრს ცდილობდა ზუსტად ის განცდა მიეტანა მკითხველთან, რომელიც თვითონ მას ჰქონდა წერის მომენტში. იგი „ცნობიერების ნაკადის" ტექნიკის საუკეთესო ოსტატია, რომლის საშუალებითაც მწერალმა ადამიანის შინაგანი სამყაროს უფრო ღრმა და დაწვრილებითი აღწერა შეძლო, ვიდრე ეს ხერხდებოდა ტრადიციული ლიტერატურული საშუალებებით. ცნობიერების ნაკადში აზრები, შეგრძნებები, მოგონებები, უეცარი ასოციაციები გამუდმებით ეჯახება ერთმანეთს.

ხშირად საჭირო ხდება მიბრუნება და მხედველობიდან გამორჩენილი დეტალების აკრეფა, შეკრება, შესაბამის ადგილას ჩასმა, რითაც ამა თუ იმ ეპიზოდის, ფრაზის, პერსონაჟის ქმედების, ჟესტის მნიშვნელობა განუზომლად, თვალსადახელსშუა იზრდება. ფოლკნერის ნაწარმოებებისათვის ნიშანდობლივია არასრულფასოვანი, უცნაური პერსონაჟები, რომელთაც ადამიანის ფსიქოლოგიის თვალნათელი ჩვენების ფუნქცია აკისრიათ. რომანი მოგვითხრობს სამხრეთის ყოფილი პლანტატორულ-არისტოკრატიული ოჯახის, კომპსონების უკანასკნელ შთამომავალთა ისტორიას. ამბის თხრობას კი იწყებს ეპილეფსიით შეპყრობილი, ჭკუასუსტი ბენჯი დიდედის სიკვდილის დღეს.

პირველსავე თავში ნახსენებია, რომ 7 აპრილი ბენჯის დაბადების დღეა, რომელსაც 33 წელი უსრულდება. ამ ასაკთან მიმართებაში შეუძლებელია არ გაგვახსენდეს იესო ქრისტე, რომელიც 33 წლისა აცვეს ჯვარს. სწორედ ეს გვაძლევს საფუძველს ვიფიქროთ, რომ ბენჯი თანამედროვე მესია, ანუ იესოს პაროდირებაა. მართლაც, ის ისევე იტანჯება, როგორც ქრისტე, მაგრამ მათ შორის სხვაობაც დიდია - ბენჯი გრძნობს უბედურებას, მაგრამ არ შეუძლია ამის გამოთქმა, არ შეუძლია იხსნას ან დაიცვას ვინმე, ჩაერიოს არსებულ რეალობაში, რადგან ის სრულიად უუნარო ადამიანია. ბენჯის იმპოტენცია კი სიმბოლოა იმისა, რომ თანამედროვე მესიას, განსხვავებით იესოსაგან, არ შეუძლია იყოს პროდუქტიული, გადამრჩენელი, ის სრულიად უუნაროა მსოფლიოში არსებული ბოროტების წინააღმდეგ. ბენჯის არ შეუძლია თავისით ავიდეს გორაკზე, სწორედ ამიტომ წყაროსთან თამაშის შედმეგ, ის ვერგშს აჰყავს ზურგზე მოკიდებული მაშინ, როცა ნაწამებმა და დასახიჩრებულმა იესომ შეძლო ხის ჯვრის ტარება და გოლგოთაზე ასვლა. ამ დაპირისპირებით, უფრო სწორად რომ ვთქვათ, პაროდირების ხერხით უილიამ ფოლკნერი მიგვანიშნებს, რომ ქრისტეს ფიგურა თანამედროვე ცივილიზაციაში დაყვანილია იმპოტენტ, უჭკუო, განუვითარებელ ადამიანამდე, რომელსაც ღრიალის გარდა არა-

ფერი შეუძლია. პირველივე თავში იხსნება ნაწარმოების მორიგი საიდუმლო - აღნიშნულია, რომ ბენჯი ყველაფერს 1982 წლის 7 აპრილს იხსენებს. აპრილის თვე სიმბოლოა აყვავებისა და დაცემის, სიკვდილისა და სიცოცხლის.

გაზაფხულის ამ თვეში იწყება სიცოცხლის ახალი ციკლი - ზამთარში მიძინებული ბუნება აყვავებას იწყებს. ნიშანდობლივია, რომ ქრისტეს მსგავსად ბერძნული თუ ეგვიპტური ღმერთები, ისეთები, როგორიცაა ადონისი და ოზირისი, სწორედ აპრილში აღდგნენ. ამიტომაც აპრილის თვე სიცოცხლის ხელახალი დაწყების, სიახლისა და განახლების, ნაყოფიერების თვედ ითვლება. უილიამ ფოლკნერმა კი აპრილის ნაყოფიერებასა და სიმწვანეში მოათავსა ბენჯი, რომელიც იმპოტენტია - სწორედ ამიტომ, ავტორის რეალობაში შეუძლებელია აპრილის თვეში ახალი სიცოცხლის დაწყება, აქ სიცოცხლე არ ანაცვლებს სიკვდილს და ეს უკანასკნელი სამუდამოდ გრძელდება, რაც თანამედროვე ცივილიზაციის სიმბოლიზაციაა და მეტი არაფერი (აპრილის თვის ხსენებით იწყება ტომას ელიოტის პოემა „უნაყოფო მიწა". სიცოცხლის მომტანი გაზაფხულის ეს თვე ავტორისათვის „მკაცრი და პირქუში ჟამია"). ასეთია უილიამ ფოლკნერის მიერ შექმნილი მხატვრული რეალობა, რეალობა, სადაც დრომოჭმული ღირებულებები ინგრევა, ახალი კი იაფფასიანი სიყალბეა, სადაც საზოგადოების მორალი გაძარცულ საფრთხობელას ემსგავსება, სადაც არ ჩანს იმედი, ხალხის სიბრიყვესა და გარყვნილებას კი საზღვარი არ უჩანს.

ფოლკნერი თავის პოეტიკას ქმნის ტრადიციული გრამატიკის დანგრევით, სინტაქსის ახალი წყობით, დაუმთავრებელი დიალოგებით, თამამი ნეოლოგიზმებით. რომანი „ხმაური და მძვინვარება" რთული აგებულებისაა. ერთსა და იმავე ამბავს სხვადასხვანაირად მოგვითხრობს ოთხი პიროვნება: პირველ თავში საუბრობს იდიოტი ბენჯი; მეორე თავში, პესიმისტი და ნოსტალგიური კვენტინი; მესამე ნაწილში გადაგვარებული ჯეისონი და ბოლოს, მეოთხე თავში, მთავარი გმირი არის ერთგუ-

ლი და კეთილშობილი ზანგი მსახური დილზი, რომელზედაც თავად ავტორი გვიყვება. რომანი ძალზე უახლოვდება თეოდორ დოსტოევსკის ფანტასტიკურ რეალიზმს. რომანის ერთერთი გმირის, კვენტინის დროის სუბიექტური განცდის გარეგნული გამოსახულება მოიცავს მისი შინაგანი ტრაგედიის მთელ შრეებს. კვენტინის პესიმისტურ განცდებს ფოლკნერის ქართველი მკვლევარი ე. თოფურიძე აიგივებს თვით ამერიკის სამხრეთის დაცემასთან, მის ისტორიულ ბედთან, თუმცა რომანში მთავარი მაინც ადამიანის ცნობიერების ის გაუშიფრავი ნაწილია, რომლის მართვას ზოგჯერ პიროვნება ვერ ახერხებს. მიუხედავად იმისა, რომ ფროიდული თეორიების პირდაპირ გავლენას ფოლკნერის ნაწარმოებებზე ზოგადად აღნიშნავს მკვლევარი, იგი არ გამოკვეთს რომანში შეუმჩნევლად სიმბოლიზირებულ განუხორციელებელ ინცესტურ მომენტს, რომელიც არსებობდა კვენტინსა და მის დას, კედის შორის. სწორედ ეს იწვევს კვენტინის გარდაუვალ თვითმკვლელობას.

უილიამ ფოლკნერმა ამბის თხრობის თავისებური მანერა შეიმუშავა, სიტყვებს განსხვავებული თანწყობა მოარგო და მასში მთელი მიკროსამყარო ჩაატია. ძნელად მოიპოვება კრიტიკული ნაშრომი ფოკლნერის მხატვრული ოსტატობის შესახებ, სადაც მოტანილი არ არის მწერლის მიერ იაპონიაში აუდიტორიის წინაშე წარმოთქმული სიტყვები: „სათქმელს განგებ არ ვაბუნდოვანებ... მე არ ვეკუთვნი განათლებული ადამიანების რიგს. სკოლა არ მომწონდა და 6 კლასის შემდეგ თავი დავანებე. ამიტომ ჩემი აზროვნება სრულიად არ არის რაციონალური და ლოგიკური. ძალიან ცოტა ვიცი მათემატიკაშიც, რომლითაც ტვინის დისციპლინირებას ახდენს ადამიანი". ნაგონოს სემინარზე კი ფოლკნერი ამბობს: „ვცდილობდი ყველაფერი მომეგროვებინა, შემექუჩებინა, მთელი გამოცდილება ერთ აბზაცში მომექცია და ხელიდან არ გამეშვა წამიერი განცდის არც ერთი ნიუანსი, მზის სხივის არცერთი გაელვება. ამიტომაც არის ჩემი სტილი მოუქნელი და ძნელად საკითხავი. სულაც არ მდომებია მოუქნელი ყოფილიყო, მაგრამ ვერაფერი მოვუხერხე".

აი, სიტყვები, რომელთაც დიდი მნიშვნელობა აქვთ რომანის იდეური კონცეფციის გარკვევაში: „დადგა დრო, როცა სამხრეთს ვალი უნდა გადაეხადა იმისთვის, რომ მან თავისი ეკონომიკური სისტემის შენობა ააგო არა კეთილგონიერების მკაცრ, მყარ კლდეზე, არამედ სილაზე, გარემოსადმი უპრინციპო შეგუებით და ყაჩაღური მორალის დამკვიდრების გზით, რომელიც დიდხან ვერ გაძლებს და სილის გაბნევასთან ერთად დაიშლება". ფორმალურად ეს სიტყვები უფროს კომპსონს ეკუთვნის, რომელიც თავის მხრივ კვენტინს მოჰყავს მაგალითად, მაგრამ აზრის ასეთი სიღრმე, ასეთ ხარისხში აყვანილი თვითკრიტიკა ერთისთვისაც და მეორესთვისაც მიუღებელია, თუ იმასაც მივიღებთ მხედველობაში, რომ კომპსონი-მამა მკითხველთა შემეცნებაში ჩამოყალიბდა სამხრეთის ზნე-ჩვეულებების და წესების მტკიცე დამცველად. ყველაზე უპრიანი იქნება „გმირის" ნაცვლად ამ სიტყვების ავტორად თავად ნაწარმოების ავტორი წარმოვიდგინოთ, ერთხელ ფოლკნერმა გარკვევით განაცხადა: „სამხრეთი მონობით არის დაწყევლილი".

შემთხვევით არ ჩარეულა ავტორი მოქმედების მსვლელობაში, მაშინ როცა მათ კერძო ოჯახური ხასიათი დაკარგეს. ბუნებრივია, მე-20 საუკუნის დასაწყისში შემოსულმა ლიტერატურულმა მიმდინარეობებმა უდიდესი გავლენა მოახდინეს ფოლკნერზე, და არა მარტო ფოლკნერზე, არამედ ყველა იმ შემოქმედზე, რომელიც ლიტერატურული მოღვწეობის გზას იწყებდა.

უილიამ ფოლკნერის შემოქმედებაში საერთოდ და კერძოდ ,,ხმაურსა და მძვინვარებაში" დიდი ადგილი უჭირავს მითოსურ, ბიბლიურ და ფოლკლორულ-ლიტერატურულ მოტივებსა და სახეებს.

უილიამ ფოლკნერის რომანის სიუჟეტურობამ თავისებურად შეისისხლხორცა ცნობიერების ნაკადისეული შინაგანი მონოლოგის ზოგი პოეტიკური ელემენტი. ფოლკნერის შინაგანი მონოლოგი, ისე როგორც „ცნობიერების ნაკადის" ტექნიკა მოი-

თხოვს, მრავალპლანიანია, ყველა დეტალი მნიშვნელოვანია, ფოკუსურია. მთავარი ფოკუსი თითქმის გამქრალია.

ფოლკნერი „ცნობიერების ნაკადის“ ტექნკის გამოყენებისას ახალ მხატვრულ ექსპერიმენტს ახორციელებს – ჯოისისებური მოდერნისტული შინაგანი მონოლოგის ფორმა ტრადიციული რომანის ფორმასთანაა შერწყმული.

უილიამ ფოლკნერის რთული და მრავალპროფილიანი შემოქმედება ტრადიციულიცაა და ნოვატორულიც. მწერლის მთელი შემოქმედება არ თავსდება არც ერთ მოდელში, არ შეესიტყვება ერთ რომელიმე მეთოდს.

ფოლკნერის უშუალო მიზანია, ისტორიული წარსულისა და აწმყოს, ტრაგიკული სინამდვილისა და დრამატული, ტრავმირებული გმირების რთული სულიერი ცხოვრების წარმოსახვა.

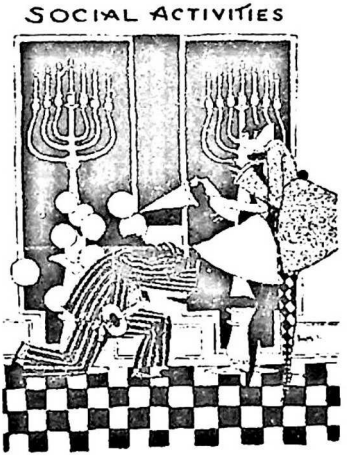
მართალია, უილიამ ფოლკნერი მიჩნეულია „ცნობიერების ნაკადის“ მწერლად, მაგრამ იგი არ მიეკუთვნება არც ერთ მიმდინარეობას. ამას ადასტურებს თვით მისი სიტყვები. როცა მწერალს ჰკითხეს, თუ რომელ ლიტერატურულ სკოლას ეკუთვნოდა, მან უპასუხა: „მე ვერ ვიტყოდი ასე და ვიმედოვნებ, რომ ერთადერთი სკოლა, რომელსაც მე ვეკუთვნი, ეს არის სკოლა ჰუმანისტებისა“. თუმცა ცნობილია ის ფაქტიც, რომ თავისებური სტილის გამო მას აცხადებდნენ ხან ფროიდისტად, ეგზისტენციალისტად, ხან კიდევ ქრისტიან მწერლად, ზოგჯერ კი რეაქციონრად.

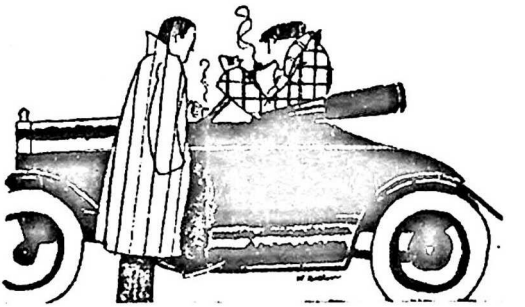
უილიამ ფოლკნერი არასოდეს ერიდებოდა კლასიკურ ლიტერატურაში დამკიდრებულ მხატვრულ ტრადიციებს, პირიქით, იგი ბრწყინვალედ ახერხებდა მოდერნისტულ ფორმათა სინთეზირებას მათთან, რაც ავტორის დიდ ნიჭიერებაზე მიუთითებს.

უილიამ ფოლკნერის ნახატები










RED & BLUE







3.2 ნოველა

ნოველა ამერიკული ლიტერა-
ტურის ნაციონალური ჟანრია...
ბრეტ ჰარტი

ამერიკული ეროვნული ლიტერატურის წარმოშობა და განვითარება მჭიდროდაა დაკავშირებული ნოველასთან. ქვეყნის არაერთი გამოჩენილი მწერლის შემოქმედებაში ამ ჟანრს ცენტრალური ადგილი უჭირავს. ახლადშექმნილი სახელმწიფოს ლიტერატურას საუკუნეზე მეტი დასჭირდა იმისათვის, რომ საკუთარი თვითმყოფადობა დაემტკიცებინა და დანარჩენი მსოფლიოს ყურადღება მიეპყრო. პირველად სწორედ ამერიკელმა ნოველისტებმა აიძულეს ევროპა მათზე ალაპარაკებულიყო. უოშინგტონ ირვინგი, რომელმაც, ფაქტობრივად, საფუძველი ჩაუყარა ამერიკულ მოთხრობას, ამბობდა: „ნოველას ვუდგები, როგორც ჩარჩოს, რომელიც ჩემს ხელთ არსებული მასალის გადმოცემის საშუალებას მაძლევს".[38]

ამერიკულმა ნოველამ განვითარების რთული და მრავალფეროვანი გზა განვლო და ეროვნულ ლიტერატურაში დღემდე წამყვან პოზიციებს ინარჩუნებს. ამჯერად ჩვენი ყურადღების არეში ის სამი შესანიშნავი ნოველისტი მოექცა, რომლებმაც მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრეს XX საუკუნის ამერიკული ნოველის განვითარება და დიდი გავლენა მოახდინეს თავიანთ თანამედროვე თუ მომდევნო თაობების ამერიკელ (და არამარტო ამერიკელ) მწერლებზე. კრიტიკოსი ენ ჩარტერსი შერვუდ ანდერსონს, ფრენსის სკოტ ფიცჯერალდს და ერნესტ ჰემინგუეის „I მსოფლიო ომის შემდგომდროინდელ სამ დიად ნოვე-

[38] Charters, A. Major Writers of Short Fiction. Boston: St. Martin's Press, 1992. p. 162.

ლისტად"[39] მოიხსენიებს. ძნელია არ დაეთანხმო ამ აზრს, თუმცა, როგორც ყოველთვის, აღიარებასთან ერთად არც კრიტიკა დაუკლიათ მწერალთათვის.

მაგალითად, ლაიონელ თრილინგი თავის კრიტიკულ ესეში აცხადებს, რომ შერვუდ ანდერსონი „გატაცებულია ბურუსით მოცული სენტიმენტალიზმით, ერთგვარი ბუნდოვანი ემოციური ყბედობით" და მის ნოველებს „აკლია სოციალური და სულიერი მდგრადობა"[40]. როგორც ირვინგ ჰოუი აღნიშნავს, ამ სიტყვებში გარკვეული სიმართლე არის, ოღონდ ეს ძირითადად მწერლის შედარებით სუსტ ნაწარმოებებს ეხება და არა მის საუკეთესო ქმნილებებს. ჰოუი იქვე აღნიშნავს: „ანდერსონზე უფრო რთული, შესაძლოა, უფრო გამორჩეული მწერლების შემოქმედებას გავცნობივარ, მაგრამ მისმა მდუმარე ნოველებმა მტკიცედ მოიკიდეს ფეხი ჩემს მეხსიერებაში"[41].

რაც შეეხება ფრენსის სკოტ ფიცჯერალდს, თავის სიცოცხლეში იგი კრიტიკოსთა დადებითი შეფასებებით განებივრებული არ ყოფილა და ვერც მკითხველთა განსაკუთრებული ყურადღებით დაიკვეხნიდა. მხოლოდ მოგვიანებით დაიმკვიდრა მან კუთვნილი ადგილი XX საუკუნის გამოჩენილ მწერალთა შორის. თანამედროვე კრიტიკა მეტ-ნაკლები ერთსულოვნებით აღიარებს ფიცჯერალდის რომანების მნიშვნელობას, მაგრამ იგივეს ვერ ვიტყვით ნოველისტიკაზე. ერთნი მიიჩნევენ, რომ ფიცჯერალდის მოთხრობებს მეორეხარისხოვანი ადგილი უკავიათ მწერლის შემოქმედებაში. მათი აზრით ნოველები ავტორისათვის წარმოადგენენ „ერთგვარ ბანკს", სადაც ხდებოდა იმ იდეების დაგროვება, რომლებმაც სათანადო რეალიზაცია

---

[39] Charters, A. Major Writers of Short Fiction. Boston: St. Martin's Press, 1992, p. 166.

[40] ციტირებულია წიგნიდან: Twentieth Century American Literature. Moscow: Progress Publishers, 1976, p. 8.

[41] იქვე. p. 8.

მწერლის რომანებში ჰპოვეს"[42]. მეორენი საერთოდ უგულებელ-ჰყოფდნენ ფიცჯერალდის ნოველებს. მაგალითად, ჯონ მაკორმიკი ამტკიცებს, რომ მწერალმა „თავის მოთხრობების უმრავლესობა სიჩქარეში დაწერა, იმისათვის რომ ფული ეშოვნა"[43]. ეს, ალბათ, იმითაცაა განპირობებული, რომ თავად ავტორი არასოდეს ყოფილა საკუთარი ნოველებით კმაყოფილი და აღიარებდა, რომ მათ კომერციული მიზნით ქმნიდა. მართლაც ბევრი მისი მოთხრობა ერთდღიან ნაწარმოებად დარჩა, მაგრამ უსამართლობა იქნება იმის უარყოფა, რომ ფიცჯერალდის საუკეთესო ნოველებმა დროის გამოცდას გაუძლეს. ისინი მწერლის შემოქმედებითი მემკვიდრეობის განუყოფელ ნაწილს შეადგენენ და, როგორც მ. კორენევა აღნიშნავს, „უდავოდ შედიან ამერიკული ნოველისტიკის ოქროს ფონდში"[44].

ყველაზე წარმატებული ამ სამ შემოქმედს შორის ერნესტ ჰემინგუეი აღმოჩნდა. შეიძლება ითქვას, რომ მას ხელოვანისათვის იშვიათი ბედი ხვდა წილად - აღიარება და დაფასება არათუ შთამომავლობაში, თანამედროვეებს შორისაც კი არ აკლდა. მაგრამ, რა თქმა უნდა, არც კრიტიკის გარეშე დაუტოვებიათ ხელოვანი. ზოგიერთი კრიტიკოსი ჰემინგუეის პესიმისტ მწერლად მიიჩნევს. ამერიკელი ლიტერატურათმცოდნე ჯონ ოლდრიჯი თვლის, რომ მისი გმირები ცდილობდნენ გამოიმუშავონ უხიფათო საქციელის რელიგია[45]. ფილიპ იანგის აზრით კი, ჰემინგუეის გმირებს იმდენად სძლია ბოროტმა ძალამ, სასოწარკვეთილებამ, რომ ისინი მზად არიან ტკივილებისაგან ისტერიულად იკივლონ, მაგრამ მათ შეუმუშავებიათ რაღაც მორალი, საქციელის ნორმა, რომლის თანახმადაც მოქმედებენ,

---

[42] Засурский, М. Н. Американская Литература 20 века, Москва, 1966, с. 5

[43] იქვე, с. 4

[44] იქვე, с. 5

[45] თოფურიძე, ც. ჰემუნგუეის მხატვრული სტილი. თბილისის უცხოურ ენათა ინსტიტუტის შრომები, ტომი 4, 1967, გვ. 26

რათა ტკივილები დაფარონ და მიაყუჩონ[46]. ეს მოსაზრებები, ერთი მხრივ, სიმართლეს მოკლებული არ არის, მაგრამ ციალა თოფურიძე სავსებით მართებულად აღნიშნავს, რომ ოლდრიჯსა და იანგს ავიწყდებათ ის, რომ ამ ტრამვირებულ გმირებს სიცოცხლე მაინც უყვართ[47]. და სწორედ ეს მნიშვნელოვანი ფაქტორი არ გვაძლევს უფლებას ჰემინგუეის ბოლომდე პესიმისტი ვუწოდოთ. ეს არის მიზეზი მისეულ მხატვრულ სახეთა მიმზიდველობისა და, გარკვეულწილად, ამ ფაქტორითაც დგას ჰემინგუეი ანდერსონსა და ფიცჯერალდზე მაღლა.

ეროვნული ლიტერატურის განვითარება ამერიკაში, ფაქტობრივად, XIX საუკუნიდან იწყება.

„ნოველა ამერიკული ლიტერატურის ნაციონალური ჟანრია" - ამბობს ცნობილი ამერიკელი ნოველისტი ბრეტ ჰარტი[48]. მართლაც, ამერიკული ლიტერატურის ჩამოყალიბება და მთელი მისი შემდგომი განვითარება მჭიდროდაა დაკავშირებული ნოველისტიკასთან. აღნიშნულ ჟანრს ცენტრალური ადგილი უჭირავს ქვეყნის არაერთი მწერლის შემოქმედებაში. ფაქტობრივად, სინამდვილის მხატვრული წარმოსახვისა და მოვლენათა განზოგადების მთელი სიმძიმე ნოველას და ნარკვევს დააწვა. ამით აიხსნება XIX საუკუნის დასაწყისიდანვე ამერიკაში ნოველის იდეური სიმახვილე, მხატვრული ფორმის დახვეწილობა და, ცხადია, პოპულარობაც. ამერიკაში ნოველამ თავიდანვე მეტად სპეციფიკური ხასიათი შეიძინა, ყველაზე სრულად მასში გამოვლინდა ნაციონალური სულისკვეთება და ყვე-

---

[46] თოფურიძე, ც. ჰემუნგუეის მხატვრული სტილი. თბილისის უცხოურ ენათა ინსტიტუტის შრომები, ტომი 4, 1967, გვ. 26.

[47] იქვე, გვ. 27.

[48] თოფურიძე, ც. ამერიკული ნოველა. შესავალი სტატია წიგნიდან „ამერიკული ნოველა", ტ. 1, თბილისი: „საბჭოთა საქართველო", 1967, გვ. 5.

ლაზე უფრო ნაკლებ იჩინა თავი უცხოური ლიტერატურის ზეგავლენამ.

ამერიკული ნაციონალური ლიტერატურის ფორმირებაში ნოველის ცენტრალური პოზიციის, გადამწყვეტი როლის მიზეზებს მკვლევარები სხვადასხვაგვარად ხსნიან.

ქეთრინ ვან სფენქენერი მიიჩნევს, რომ „ამერიკელი მწერლებიდან რომანის ფორმის სრულყოფა მხოლოდ რამდენიმემ თუ შეძლო. ეს პრობლემა ამერიკულ ლიტერატურაში დღესაც გადაუწყვეტელია"[49]. მკვლევარი ამ ზოგადი ხასიათის განცხადებით იფარგლება და ნათქვამის ქვეტექსტს ბუნდოვანს, გაუშიფრავს ტოვებს.

ამ უკანასკნელ ინტერპრეტაციასთან ახლოს დგას სკეგსის თვალსაზრისი, რომ „ბევრმა ამერიკელმა მწერალმა, რომელმაც ვერ მიაღწია ოსტატობას რომანის ფორმაში, წარმატება მოიპოვა ნოველის ჟანრში."[50] ამასთან დაკავშირებით საინტერესოა უილიამ ფოლკნერის აზრი, რომელიც, სხვებისგან განსხვავებით, ნოველას რომანზე უფრო რთულ ჟანრად თვლიდა და მიიჩნევდა, რომ რომანისტი ხელმოცარული ნოველისტია.

რობერტ გელერი ამერიკულ ლიტერატურაში ნოველის ასეთ პოპულარობას რამდენიმე მიზეზით ხსნის: ნოველის შეკუმშული, დაწურული ფორმით, მკითხველის გრძნობებზე ზემოქმედების უნარით და იმ ფაქტით, რომ ამერიკელებს ყოველთვის ჰყვარებით კარგი ამბის, მონათხრობის მოსმენა: "That compression, that appeal to the private sense in our nature, gave the

---

[49]ვან სფენქერენი, ქ. ამერიკული ლიტერატურის მიმოხილვა. ამერიკის შეერთებული შტატების საინფორმაციო სააგენტო. 1994, გვ. 44.

[50] Skaggs, C. Introduction to The American Short Story, v. I, "Laurel", Dell, 1977, p. 11.

short story its popularity and the fact that Americans have always loved a good yarn."[51]

ამერიკულ ლიტერატურაში ნოველის პოპულარობის მიზეზები, უპირველეს ყოვლისა, ქვეყნის განვითარების ამ ეტაპზე მიმდინარე ისტორიულ-კულტურული პროცესების სპეციფიკაშია საძიებელი. ეს არის პერიოდი, როცა ამერიკა ცდილობს თავი დააღწიოს ბრიტანეთის კულტურულ ჰეგემონიას, გადალახოს ეპიგონობის, პერიფერიულობის ეტაპი და თვითმყოფადი ნაციონალური კულტურა შექმნას. მხატვრული ლიტერატურის სფეროში საამისოდ ყველაზე ხელსაყრელი ჟანრია ნოველა. XIX საუკუნის I ნახევარში ინგლისურ ლიტერატურაში ნოველის ჟანრს რაიმე მნიშვნელოვანი მიღწევები არ ჰქონდა. ბრიტანულ რომანტიკულ ლიტერატურაში ეს ჟანრი, ფაქტობრივად, არც ფიგურირებს. რეალისტი მწერლების შემოქმედებაშიც მას მეორეხარისხოვანი, უმნიშვნელო ადგილი უჭირავს, შესაბამისად, სწორედ ნოველის ჟანრში ეძლეოდათ ამერიკელ მწერლებს თავისუფალი ფორმათქმნადობის, ბრიტანული ზეგავლენისაგან თავისუფალი, ორიგინალური მხატვრული ნაწარმოებების შექმნის შესაძლებლობა.

სწორედ ამიტომ, ნოველა აღიქმებოდა როგორც ამერიკული ლიტერატურის ნაციონალური ჟანრი, ის ფორმა, რომელშიც 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".[52] ამ დებულების გასამყარებლად სკეგსს შემდეგი არგუმენტები მოჰყავს: ამერიკელი მწერლები იყვნენ პირვე-

---

[51] ციტირებულის წიგნიდან: The American Short Story. v. 1, 'Laurel", Dell, 1977.

[52] Skaggs, C. Introduction to the The American Short Story, v. 1, "Laurel", US, 1977. p. 11

ლები, ვისაც, თავიანთი წინამორბედისაგან განსხვავებით გაცნობიერებული ჰქონდათ, რომ ისინი მუშაობდნენ დამოუკიდებელ, თავისთავად, სპეციფიკურ ლიტერატურულ ჟანრში, რომელსაც საკუთარი ჟანრული კანონები და ღირებულებები ჰქონდათ. გარდა ამისა, პირველად ამერიკელმა მწერლებმა განსაზღვრეს ნოველა, როგორც სპეციფიკური ლიტერატურული ფორმა, რომელიც რომანისა და ნარატიული პოემისაგან მარტო სიგრძით კი არ განსხვავდებოდა, არამედ თვისობრივადაც.[53]

სკეგსის მიერ მოტანილი არგუმენტი საკამათოა და მის უარსაყოფად გამოდგება თუნდაც ის ფაქტი, რომ გოეთემ ჯერ კიდევ 1795 წელს იტალიურიდან ისესხა და გერმანულში შეიტანა იტალიური სიტყვა "novela", რათა ამ სიტყვით აღენიშნა მის მიერ შექმნილი გერმანული ნოველების პირველი კრებული, რომელიც შვიდ ნოველას აერთიანებს. რადგან ტერმინის მოძიება და სესხება დასჭირდა, გოეთესაც კარგად ესმოდა, რომ იგი სპეციფიკური, დამოუკიდებელი, ავტონომიური ჟანრის ნაწარმოებებს ქმნიდა.

ამერიკული ნოველა ცარიელ ნიადაგზე არ აღმოცენებულა. მას ამერიკული ხალხური კულტურის, ამერიკული ფოლკლორის მძლავრი ფესვი ჰკვებავდა. იმ პერიოდის ამერიკულ ფოლკლორში უაღრესად პოპულარული იყო ზეპირსიტყვიერი თქმულება-გადმოცემები მამაც მონადირეებზე, ფერმერებზე, ტყის მჭრელებზე, რომლებიც ხასიათდებოდა იუმორისტული ელფერით (ე.წ. „ფრონტირის იუმორი"), ადამიანის ძლიერების, მისი ამოუწურავი ენერგიისა და ბუნებაზე გამარჯვების რწმენით. ამ ზეპირსიტყვიერი ანეკდოტურ-იუმორისტული თქმულება-ამბებიდან იმემკვიდრა მე-19 საუკუნის ამერიკულმა ნოველამ ცალკეული ფოკლორული მოტივები, ზოგიერთი სიუჟეტი, მხატვრული სახე და გამომსახველობითი საშუალებაც.

---

[53] იქვე, p. 11

ნოველის ჩამოსხმული ფორმა, ოსტატური არქიტექტონიკა, თხრობის სისადავე და ლაკონიურობა, ხშირად უჩვეულო და ფანტასტიკური ამბავი, მისი პარადოქსული გადაწყვეტა, მოულოდნელი და მკვეთრი დასასრული, რომელშიც ვლინდება მთელი მონათხრობის შინაგანი აზრი, XIX საუკუნის ამერიკულმა ნოველამ მზამზარეული სახით მიიღო და შეისისხლხორცა ახალი ინგლისის მდიდარი ფოლკლორიდან.

რომანტიზმის ტალღამ, რომელიც გერმანიიდან დაიძრა, მხოლოდ 1820 წელს მიაღწია ამერიკის სანაპიროს. სამყაროს ახალმა და საღმა ხედვამ შემოქმედებითი, ინტელექტუალური წრეები გამოაფხიზლა, რომანტიკული იდეებით გაიჟღინთა მთელი ამერიკული ხელოვნება. რომანტიკა გახდა შთაგონების წყარო, ბუნების სულიერი და ეთიკური არსის განმსაზღვრელი, მისი ჰარმონიულობის მეტაფორა. რომანტიკოსები ამტკიცებდნენ, რომ ხელოვნების ძალა ჭეშმარიტების გამოხატვაშია, რომ წარმოსახვის ხელოვნება აყალიბებს პიროვნებას და საზოგადოებას. საკუთარი „მე"-ს განვითარება და დახვეწა მთავარ თემად იქცა, საკუთარი „მე"-ს შეცნობის მეთოდი - უპირველეს მეთოდად. როგორც უნიკალურმა მოვლენამ, სუბიექტურმა „მე"-მ მნიშვნელობა შეიძინა ფსიქოლოგიური თვალსაზრისითაც. უკიდურესად ეფექტური მხატვრული ხერხებისა და საშუალებების გამოგონება შეიქნა საჭირო მძაფრი და ღრმა ფსიქოლოგიური ემოციების გასაღრმავებლად.

XIX საუკუნის II ნახევრის ამერიკელი მწერალი ბრეტ ჰარტი (1836-1902) ამერიკული ნოველის მთავარ განმასხვავებელ ნიშან-თვისებად სწორედ მის სპეციფიკურ ეროვნულ კოლორიტს მიიჩნევს. მისივე აზრით, სწორედ ეს აკლიათ ამერიკელ რომანტიკოსებს.[54] ეს მოსაზრება, ერთი მხრივ, გადაჭარბებულია, მაგრამ გარკვეულწილად მართალიცაა. მიუხედავად იმისა, რომ ამერიკული ლიტერატურა გაკვალულ გზას არ გაჰყოლია ევ-

[54] Засурский М. Н. Американская Литература 20 века. Москва, 1966, с.6

როპული ლიტერატურის გავლენა XIX საუკუნის I ნახევრის ამერიკელ მწერალთა შემოქმედებაზე მაინც საკმაოდ დიდი იყო. რომანტიკოსებმა მნიშვნელოვანი როლი ითამაშეს ამერიკული ნოველის განვითარებაში, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, „ახალშობილი" ქვეყნის ლიტერატურამ მხოლოდ რეალისტი მწერლების პირველი პლეადიდან (მარკ ტვენი, ბრეტ ჰარტი, ამბროზ ბირსი, სტივენ კრეინი, ჯეკ ლონდონი, ო' ჰენრი) მოყოლებული დაიმკვიდრა თვითმყოფადობა და მტკიცედ გაიდგა ფესვები მშობლიურ მიწაში [55].

წამყვანი პოზიცია რეალისტებთანაც ნოველას უჭირავს, მაგრამ, რა თქმა უნდა, ახალმა ესთეტიკურმა ამოცანებმა ჟანრის სპეციფიკის ახლებური განსაზღვრა მოითხოვეს. გაქრა რომანტიკოსთათვის დამახასიათებელი ალეგორიულობა და ფილოსოფიური მნიშვნელობა. მათ ნაცვლად წინა პლანზე წამოიწია ყოველდღიურობისადმი, საკუთრივ ამერიკული ყოფისადმი ყურადღებამ.

ორი მსოფლიო ომის შორის პერიოდს ბევრი ისტორიკოსი „შეერთებული შტატების მტკივნეული „დავაჟკაცების" ხანას"[56] უწოდებს. ომმა მძიმე სულიერი ტრამვა მიაყენა ქვეყნის ახალგაზრდა თაობას; და ეს მიუხედავად იმისა, რომ აშშ-ს უშუალო ჩარევა ომში ძალზე ხანმოკლე იყო, ხოლო მსხვერპლი ბევრად უფრო მცირე, ვიდრე მისი მოკავშირეებისა ან მტრებისა.

ქეთრინ ვან სფენქერენის მოსაზრებით, ამერიკული ნოველა თემატურად მრავალფეროვანია, შეიძლება ითქვას, ყოველი ახალი ნოველა ახალ თემას ამუშავებს, მრავალფეროვანია მასში მოთხრობილი ტრაგედიებიც, განწყობილებები, გმირთა ხასია-

---

[55] იქვე, c.6

[56]ვან სფენქერენი, ქ. ამერიკული ლიტერატურის მიმოხილვა. ამერიკის შეერთებული შტატების საინფორმაციო სააგენტო, 1994, გვ. 71.

თები, ტიპური სახეები. მრავალფეროვანია მისი მხატვრული ოსტატობაც - ნამდვილი ამბავი თუ ფანტასტიკური თავგადასავალი, სიუჟეტი თუ უსიუჟეტობა, სატირა თუ ჰუმორი, ცივი ობიექტური თხრობა, თუ ლირიკული ტონი, პირდაპირი თხრობა და შინაგანი მონოლოგი, სადა თუ რთული ენა, - ერთი სიტყვით ყოველგვარი მხატვრული ხერხი გამოსცადა, ორგანულად შეითვისა ამერიკულმა ნოველამ და ბუნებრივად წარიმართა სინამდვილის გადმოსაცემად.

მხატვრული ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი სპეციფიკური თვისება მხატვრული სახის აგებაა. როგორც არნოლდ ბენეტი აღნიშნავს, „ღირებული ლიტერატურული ნაწარმოების საფუძველი მხატვრული სახეების შექმნაა"[57]. რა თქმა უნდა, დიდი მნიშვნელობა აქვს სიუჟეტსაც, სტილსაც, მაგრამ ნამდვილი ხელოვანის კალმით შექმნილ გმირებში ბევრად მეტი სიღრმეა; ისინი ნაწარმოების ცენტრალურ ბირთვს ქმნიან. სიუჟეტი, ბოლოსდაბოლოს, უბრალოდ რაღაც ამბავია, სტილი მხოლოდ და მხოლოდ „ხორკლია" (როგორც ერნესტ ჰემინგუეი უწოდებდა მას); ლიტერატურული ქმნილების ჭეშმარიტი არსი კი მრავალფეროვან მხატვრულ სახეებშია, რომლებსაც მწერალი საკუთარ ცხოვრებისეულ გამოცდილებასა და მსოფლმხედველობაზე დაყრდნობით ქმნის. სწორედ „მხატვრული სახის მეშვეობით ასახავს ხელოვნება ცხოვრებას"[58]. ამიტომაც, ნაწარმოების მოქმედ გმირთა ანალიზს დიდი მნიშვნელობა აქვს.

თითოეულ მწერალს მხატვრული სახის აგების საკუთარი მეთოდი გააჩნია, ყველა თავისებურ დატვირთვას აძლევს პერსონაჟებს. მაგრამ მთავარი ის კი არ არის, თუ რა მნიშვნელობას ანიჭებს ავტორი მოქმედ გმირს, ან რა გზას ირჩევს მხატვრული

---

[57] Twentieth Century American Literature. Moscow: Progress Publishers, 1976, p. 25.

[58] ჰემინგუეი, ე. თხზულებანი 4 ტომად. თბილისი: „ლიტერატურა და ხელოვნება", 1965, გვ. 56.

სახის აგებისათვის, არამედ ის, თუ რამდენად ახერხებს საკუთარი ჩანაფიქრის განხორციელებას.

ნოველაში ავტორი ყურადღების ცენტრში უმეტესად ერთ მხატვრულ სახეს ათავსებს. ნოველათა უმრავლესობაში ეს მთავარი გმირი დინამიკურია. მისი ხასიათის სიღრმეები და წინააღმდეგობრიობა შეძლებისდაგვარად მაქსიმალურადაა გახსნილი. მეორეხარისხოვანი მოქმედი პირები კი მეტწილად სწორხაზოვანნი და სტატიკურნი არიან. მათი პიროვნება ცალმხრივად და ზედაპირულადაა წარმოჩენილი, რაც სავსებით არ ნიშნავს იმას, რომ ასეთი პერსონაჟები პრიმიტიულნი და ნაკლებად საყურადღებონი არიან. უბრალოდ მათი ხასიათის სრულყოფილად გახსნა ნაწარმოების მიზანს არ წარმოადგენს.

მხატვრულ სახეს მწერლები სხვადასხვაგვარად აგებენ: აღწერენ გმირების გარეგნობას, გადმოსცემენ მის მოქმედებასა და საუბრებს, გვაწვდიან გარკვეულ ინფორმაციას მისი წარსულის შესახებ, გვატყობინებენ აგრეთვე, თუ რას ამბობენ ან ფიქრობენ ამ გმირებზე მოთხრობის სხვა პერსონაჟები, ზოგჯერ კი საკუთარი კომენტარებითაც ახასიათებენ მას. ხშირად მწერალს თავად გმირის ფიქრები და განცდებიც გამოაქვს სააშკარაოზე, რათა უკეთ ჩაუღრმავდეს მის შინაგან სამყაროს.

ეპოქიდან ეპოქაში მხატვრული სახეების აგების პრინციპები ცვლილებებს განიცდიან. ანტიკურ ხანაში ყურადღება გამახვილებული იყო არა იმდენად მოქმედ პირთა ხასიათებზე, რამდენადაც საკუთრივ მოქმედებაზე. თანდათანობით ეს მიდგომა ცვლილებას განიცდის და მხატვრული ლიტერატურის ცენტრში ადამიანის ხასიათის გახსნა ექცევა. მხატვრული სახის მნიშვნელობა იზრდება, ხოლო მისი აგება ძველი და ახალი მსოფლმხედველობების გადაკვეთაზე ხდება[59]. აღორძინების

[59] Twentieth Century American Literature. Moscow: Progress Publishers, 1976. p. 216.

ხანაში გმირის ხასიათი ინდივიდუალობას კარგავს და „ზოგადსაკაცობრიო ჩარჩოში" თავსდება.

XX საუკუნემ თავისი ომებითა და დამსხვრეული ოცნებებით სასოწარკვეთილი, იმედდაკარგული, გზააბნეული, უნუგეშოდ დარჩენილი ადამიანებისა და შესაბამისი მხატვრული სახეების მთელი პლეადა შექმნა. ცხოვრებას თითქოს არსი გამოეცალა და სრულ ამაოებად იქცა. ერთგვარად ამანაც განაპირობა ის ფაქტი, რომ თანამედროვე მწერლებთან ხშირად ე. წ. ანტიგმირს ვხვდებით, ანუ პროტაგონისტს, რომელსაც ტრადიციული გმირებისათვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებანი აღარ გააჩნია ანტიგმირი XX საუკუნის ჩვეულებრივი, არაფრით გამორჩეული მკვიდრია. იგი ხშირად წარმოდგენელია, როგორც „გზააბნეული, ჩიხში მოქცეული, გაჯავრებული, დამცინავი, იმედგაცრუებული და იზოლირებული" ადამიანი[60]. თუ ტრადიციულად მწერლებს ძირითადად მაღალი იდეალების მატარებელი, გამორჩეული პიროვნებები გამოჰყავდათ თავიანთ ნაწარმოებთა მთავარ მოქმედ პირებად, თანამედროვე ლიტერატურის ანტიგმირები მარტოსულ, სრულყოფილებისაგან შორს მდგომ ადამიანებად გვევლინებიან. მათ აკლიათ ხასიათის სიმტკიცე და მიზანდასახულობა.

აშკარაა, რომ ცვლილება განიცადა არა მარტო მხატვრულმა სახემ, არამედ აგრეთვე შეხედულებამ ადამიანის შინაგან სამყაროზე. XVIII საუკუნის შოტლანდიელი ფილოსოფოსი დეივიდ ჰიუმი ამტკიცებდა, რომ ინდივიდის ბუნება მეტ-ნაკლებად მყარი და უცვლელია; და თუ განსხვავებულ ფაქტთან გვაქვს საქმე, ეს მხოლოდ შემთხვევითობად უნდა იქნეს მიჩნეული. ხანგრძლივი დროის განმავლობაში რომანისტთა და ნოველისტთა დიდი ნაწილი ამ თვალსაზრისს იზიარებდა, მაგრამ იყვნენ ისეთი მწერლებიც, რომლებსაც საპირისპირო შეხედულება გააჩნდათ. მაგალითად, ჯეინ ოსტინი თავის რომანში „სიამა-

[60] იქვე, p. 69.

ყე და ცრუ აზრი" ("Pride and Prejudice") აღნიშნავს: „ადამიანები იმდენად ცვალებადნი არიან, რომ მუდმივად შეიძლება მათზე დაკვირვება" ("People themselves alter so much, that there is something to be observed in them forever").[61]

სამაგიეროდ, ბევრი თანამედროვე მწერალი ისე შორს წავიდა, იმასაც კი უარყოფს, რომ თითოეულ ადამიანში არის რაღაც განსაზღვრული პიროვნული „მე" და, შესაბამისად, არ არსებობს ის, რამაც ცვლილება შეიძლება განიცადოს. ზიგმუნდ ფროიდისა და სხვა თანამედროვე ფილოსოფოსთა კვალდაკვალ, ისინი მიიჩნევენ, რომ ადამიანის ქცევათა დიდი ნაწილი არაცნობიერის დონეზე ყალიბდება. ზოგი მწერალი თვლის, რომ პიროვნული „მე" უმეტეს შემთხვევაში ასაკის, ავადმყოფობის, ნევროზის, ფსიქიკური შოკისა და მსგავსი მოვლენების შედეგად განიცდის ცვლილებას. აქედან გამომდინარე, XX საუკუნის ლიტერატურაში მხატვრული სახეები ხშირად იმპულსების ერთიანობას წარმოადგენენ.[62]

მხატვრულ სახეთა აგების ტრადიციული ხერხები თანამედროვე ლიტერატურაში ნაწილობრივ გაქარწყლდა. ფრანგი მწერალი ალან რობ-გრიე (Alain Robbe-Grillet) იმასაც კი ამბობს, რომ „მხატვრული სახე წარსულს ჩაბარდა"[63]; მაგრამ მიუხედავად ამ თამამი განცხადებისა, მხატვრულ სახეს არსებობა არ შეუწყვეტია. პირიქით, მას დღემდე მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს არაერთი თანამედროვე მწერალის, მათ შორის XX საუკუნის I ნახევრის ამერიკელი ნოველისტების შემოქმედებაში.

---

[61] Twentieth Centry American Literature. Moscow: Progress Publishers, 1976. p. 69.

[62] Charters, A. Major Writers of Short Fiction. Boston: St. Martin's Press. 1992. p. 70.

[63] იქვე, p. 70.

ამერიკული ნოველის ისტორიაში გადამწყვეტი როლი შეასრულა ედგარ პოს შეხედულებებმა მხატვრული ოსტატობის, განსაკუთრებით ნოველის აგებულების შესახებ. მისი აზრით, მწერლის მთავარი მიზანია მკითხველის დამორჩილება, გატაცება, „კონტროლის ქვეშ მოქცევა". ამიტომ მხატვრული ქმნილება, ლექსი იქნება თუ ნოველა, ფორმის მხრივ უნდა იყოს სრულყოფილი, კომპოზიციურად შეკრული, მთლიანი, ერთი ძირითადი მოტივის ირგვლივ კონცენტრირებული. პო აღნიშნავდა, რომ თითქმის ყველა სახის ნაწარმოებში უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება ეფექტებს და შთაბეჭდილებათა ერთიანობას. ნოველაში მწერალმა ისე უნდა შეარჩიოს ფაქტები, ეპიზოდები და იმგვარად უნდა ააწყოს ისინი, რომ ნაწარმოების მთავარი, „განსაზღვრული ერთი ეფექტი" დამაჯერებლად გადმოგვცეს. მწერალი პირველ წინადადებაშივე თუ არ ავლენს მისწრაფებას ამ ეფექტის გამოხატვისკენ, მაშინ იგი პირველი ნაბიჯის გადადგმისთანავე მარცხს განიცდის. მეტიც, მწერლის აზრით, „ნოველაში არ უნდა მოხვდეს არც ერთი სიტყვა, რომელიც პირდაპირ არ ითვალისწინებს წინასწარ დადგენილი ეფექტის მიღებას".

ედგარ პო დიდ უპირატესობას ანიჭებდა ნოველას, რადგან მასში შეიძლება ყოველგვარი თემის გაშლა და სინამდვილის მრავალფეროვნად ასახვა. რომანტიკოსი მწერლის აღიარებამ, რომ „ნოველის საფუძველია სინამდვილე", ნიადაგი შეუქმნა მომავალში რეალისტური ამერიკული ნოველის განვითარებას.

ედგარ ალან პოს ნოველისტიკას რეალიზმის ელემენტებით განზავებული ღრმად მეტაფიზიკური ხედვა ახასიათებს. პარადიულობითა და ბურლესკური შენაკადებით მან საბოლოოდ დახვეწა ნოველის ჟანრი და საფუძველი ჩაუყარა დეტექტივის ჟანრს მხატვრულ ლიტერატურაში.

რომანტიკოსებმა (პო, მელვილი, ჰოთორნი) ნიადაგი შეამზადეს რეალისტური ლიტერატურის განვითარებისათვის ამერი-

კაში. XIX საუკუნის მეორე ნახევარში, 60-70 წლებში იწყება რეალისტური ლიტერატურის აღმავლობა და მკვიდრდება რეალისტური ნოველაც.

შესანიშნავი იუმორისტისა და სატირიკოსის მარკ ტვენის შემოქმედებას ღრმად აქვს გადგმული ფესვები მდიდარ ამერიკულ ფოლკლორში. მარკ ტვენი განუმეორებელია თავისი ოსტატობით, ორიგინალური სიუჟეტებით, მოქნილი იუმორით, თემების მიგნებით. მისი ნოველა მრავალფეროვანი და უჩვეულოდ ტევადია. ტვენის ნოველას ახასიათებს პამფლეტური გზნება და სიმახვილე, განსაკუთრებით, როცა მწერალი მწვავე სოციალურ-პოლიტიკურ საკითხებს ეხება.

XIX საუკუნის დამლევს და XX საუკუნის დასაწყისში ამერიკულ რეალისტურ ლიტერატურაში იქმნება რთული და მრავალფეროვანი განშტოებანი. თუ მარკ ტვენი და ბრეტ ჰარტი თავიანთი შემოქმედების წყაროს პოულობდნენ მშობლიურ ფოლკლორში, ახალი თაობის ნოველისტები ჰენრი ჯეიმზი, უილიამ პაუელსი, ამბროზ ბირსი, სტივენ კრეინი მეტად მწვავედ და ტრაგიკულად აღიქვამდნენ ამერიკულ სინამდვილეს.

XIX საუკუნის ბოლოს ამერიკულ ლიტერატურაში წამყვანი მიმართულება ნატურალიზმი იყო. ნატურალისტი მწერლები უკიდურესი სიზუსტით ასახავდნენ პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთდამოკიდებულებას. თავიანთი კონცეფციის გამოსათქმელად ისინი ხშირად დარვინის დეტერმინიზმის თეორიას იშველიებდნენ და მიუსაფარ ადამიანს მძლავრ ეკონომიკურ და სოციალურ მარწუხებში წარმოსახავდნენ.

XIX საუკუნის დასაწყისის ცნობილი ნოველისტის ო'ჰენრის შემოქმედება ნატურალიზმის გავლენის მიღმა დარჩა. ო'ჰენრი განუმეორებელი ოსტატია, მეტად თვითმყოფადი და თავისებური. ამერიკული ფოლკლორის ნოველისტურ-იუმორისტული ბუნება მისი შემოქმედების სტიქია იყო. ო'ჰენრის ნოველები-

სათვის დამახასიათებელია მსუბუქი კამერულობა, მოსხლეტილი, ლაკონური, შეკრული სტილი, სიუჟეტის დაძაბულობა, მოულოდნელი ეფექტური ამბით მკითხველის დაინტერესება. მწერალი სიუჟეტურ ოინბაზობას ოსტატურად უხამებს სოციალურ პრობლემებს, ფსიქოლოგიურ ანალიზსა და ჰუმანურ იდეალებს.

ნატურალისტური ესთეტიკა, პოზიტივიზმი რეალიზმს ასუსტებდა. მათი გავლენით ამერიკელი მწერლები მოვლენებს ბიოლოგიური ფაქტორებით ხსნიდნენ, მაგრამ მეორე მხრივ, ნატურალისტური ესთეტიკა ცხოვრების ყოველმხრივ ანალიზს მოითხოვდა, ცხოვრების ბნელი კუნჭულების გაბედულად გამოვლენისა და მოვლენათა დეტალური ასახვის ამოცანას აყენებდა. ნატურალისტური ლიტერატურის წარმომადგენლებმა შესანიშნავი ალღო გამოავლინეს მასალის შერჩევა განზოგადებისას და შექმნეს მდიდარი რეალისტური ლიტერატურა[64].

ჯეკ ლონდონის შემოქმედება ამერიკული ლიტერატურის ერთერთი მშვენიერი ფურცელია. მიუხედავად ნატურალისტური თეორიით გატაცებისა, მის შემოქმედებაში რეალისტურმა ესთეტიკამ გაიმარჯვა. ჯეკ ლონდონის ნოველებისათვის დამახასიათებელია სიცოცხლის სიყვარული და კეთილშობილი რომანტიკა. მწერალი აკრიტიკებდა კაპიტალისტურ ცივილიზაციას და ჩრდილოეთის უკაცრიელი ბუნების წიაღში ეძებდა მშვენიერებასა და თავდავიწყებას.

მეოცე საუკუნის ამერიკულ ლიტერატურაში თეოდორ დრაიზერმა დაამკვიდრა სოციალური შინაარსის ნოველა. შემოქმედების ადრეულ ეტაპზე მწერალმა ბრძოლა გამოუცხადა „სათუთ" რეალიზმს და მიზნად დაისახა ყოველგვარი შელამაზე-

---

[64] ც. თოფურიძე, ამერიკული ნოველა. შესავალი სტატია წიგნიდან „ამერიკული ნოველა", ტ. 1, თბილისი: „საბჭოთა საქართველო", 1967, გვ. 18.

ბის გარეშე გამოეხატა სინამდვილე. მის ნოველებში მოქმედების დინამიკურ განვითარებას, დრამატულ კონფლიქტებს საფუძვლად უდევს ამერიკაში პიროვნების „ყოვლისშემძლეობის" მითი, პიროვნებასა და მის გამანადგურებელ სინამდვილეს შორის არსებული წინააღმდეგობა.

I მსოფლიო ომით გამოწვეულმა საყოველთაო იმედგაცრუებამ ლიტერატურაზეც დიდი გავლენა იქონია. წინა პლანზე გამოვიდნენ ე. წ. „დაკარგული თაობის" მწერლები. სპეციალისტების აზრით, ამერიკული ლიტერატურის განვითარების ამ ახალ ფაზას, სხვა ნაწარმოებებთან ერთად, სათავე დაუდო შერვუდ ანდერსონის მოთხრობების კრებულმა „უაინსბერგი, ოჰაიო". ამ ნაწარმოებმა და საერთოდ „ანდერსონის ნოველისტიკამ მნიშვნელოვნად განსაზღვრა ამერიკული პროზის განვითარების გზები მომდევნო 50 წლის განმავლობაში"[65]. ეს იყო ჭეშმარიტად ნოვატორული მოვლენა, ახალი სიტყვა არა მხოლოდ ნოველის ისტორიაში, არამედ მთელ ლიტერატურაში.

როგორც კრიტიკოსი სიუზენ ლოჰაფერი აღნიშნავს, ანდერსონმა, ფიცჯერალდმა და ჰემინგუეიმ „ღრმად შეაღწიეს ადამიანის ფსიქიკაში"[66].

შერვუდ ანდერსონმა თავისებურად წარმართა XX საუკუნის ამერიკული ნოველა. მისი შემოქმედება ჟანრობრივად მრავალფეროვანია, მაგრამ ანდერსონი ცნობილია როგორც ნოველების ავტორი, უსიუჟეტო, ფსიქოლოგიური ნოველის შემქმნელი. რთული და შინაგანად წინააღმდეგობრივია მისი რეალიზმი.

---

[65] Anderson, Sh. Selected Short Stories. Moscow: Progress Publishers, 1981, p. 7.

[66] Twentieth Century American Literature. Moscow: Progress Publishers, 1976, p. 156.

მოდერნისტულმა მიმდინარეობებმა ღრმა კვალი დატოვეს მის შემოქმედებაში. ფროიდისტულმა თეორიებმა და ჯოისისებურმა „ცნობიერების ნაკადმა" განსაკუთრებით თავი იჩინეს მის რომანებში, თუმცა ნაწილობრივ ვერც მისი ნოველები ასცდა მათ ზეგავლენას. მაგრამ ანდერსონის შემოქმედების მაგისტრალური ხაზი მაინც რეალისტურმა მეთოდებმა განსაზღვრა. სწორედ ნოველამ მისცა მას საშუალება მნიშვნელოვანი შემოქმედებითი შედეგისათვის მიეღწია და სათანადო ადგილი დაეკავებინა მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიაში.

ანდერსონის ნოველა სიცარიელიდან არ გაჩენილა. მის უკან დგას როგორც საკუთრივ ამერიკული ლიტერატურის გარკვეული ტრადიციები, ასევე ევროპელ მწერალთა მდიდარი გამოცდილება. თავის თანამემამულეთაგან შერვუდ ანდერსონისათვის ყველაზე ახლო მარკ ტვენის ესთეტიკაა. ამ მხრივ, ანდერსონის შემოქმედებაში განსაკუთრებით აღსანიშნავია რამდენიმე ასპექტი: ადამიანებისა და საზოგადოების შესახებ სიმართლის დადგენის მცდელობა; უნდობლობის გამოხატვა დამკვიდრებული ლიტერატურული ფორმების მიმართ, სადაც სასურველს ხშირად რეალობად ასაღებენ, ნამდვილი კონფლიქტები კი მისტიფიცირებულია; და ყოველდღიური სალაპარაკო ენისათვის უპირატესობის მინიჭება.

ანდერსონი აგრძელებს და ავითარებს რეალისტური ხელოვნების ტრადიციებს. თუმცა, ამერიკელი კრიტიკოსები, არცთუ იშვიათად, ცდილობენ მწერალი მისტიკოსად და სიმბოლისტად წარმოადგინონ. ამის დამადასტურებლად მათ თავად ნოველისტის სიტყვები მოჰყავთ, რომლებშიც იგი თითქოსდა უარყოფს რეალიზმს. სინამდვილეში კი ანდერსონის პროტესტი დაკავშირებულია რეალიზმის ვიწრო გაგებასთან, როცა ეს ცნება მხოლოდ და მხოლოდ ცხოვრებისეული მოვლენების გარეგნულ რეალობად აღიქმება. ამასთან, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ანდერსონისეული რეალიზმი რთული და წინააღმდეგობრივია.

აღსანიშნავია ამერიკელი რომანტიკოსების, ჰერმან მელვილისა და ნათანიელ ჰოთორნის, ლიტერატურული მემკვიდრეობის გავლენა ანდერსონის ნოველისტიკაზე. სწორედ ჰოთორნის შემოქმედებასთანაა დაკავშირებული ამერიკულ ლიტერატურაში მოგვიანებით დამკვიდრებული ტიპი ნახევრადდოკუმენტური მოთხრობისა, რომლის სიუჟეტური ხაზი საგრძნობლად შესუსტებულია. თუ უფრო ჩავუღრმავდებით, ნოველის ამ ტიპს უოშინგტონ ირვინგთან აღმოვაჩენთ, ან კიდევ უფრო ადრე - პირველი ამერიკელი ახალმოსახლეების ნაწარმოებებში. ასეთ მოთხრობებში მთავარი აქცენტი გადატანილია არა მოვლენების თანმიმდევრულობაზე (პოს მიერ დამკვიდრებული ტრადიციისაგან განსხვავებით), არამედ ავტორის ცნობიერებაზე. გარკვეულწილად ამითაც შეიძლება აიხსნას ამერიკული ლიტერატურის ლტოლვა ავტობიოგრაფიულობისაკენ.

მწერლის შემოქმედებით მისწრაფებებს შესანიშნავად ეხამება „უსიუჟეტო" ნახევრავდდოკუმენტური ნოველის ტიპი. ანდერსონის ნოველისტიკა ამერიკული ნოველის ფორმის განვითარებაში მნიშვნელოვან ეტაპს ქმნის; აქ „თხრობის პოეტიკის ჰოთორნისეული პრინციპები რეალიზმის ესთეტიკას ერწყმის"[67]. ასე რომ, მწერალმა მიაგნო ჟანრს, რომელშიც მკვეთრად წარმოჩინდა მისი შემოქმედებითი შესაძლებლობანი. მაგრამ შეიძლება სხვაგვარადაც ითქვას: ჟანრმა იპოვა ხელოვანი, რომელმაც ჟანრის ბუნებაში ჩადებული ახალი შესაძლებლობები აღმოაჩინა და განავითარა. სიუჟეტურობას, რეალობის ზედაპირულ ასახვას ანდერსონი ამერიკული ნოველის სერიოზულ ნაკლად მიიჩნევს. იუმორი, ცოცხალი ინტრიგა, მოულოდნელი ფინალი - ამერიკული ნოველის ყველა ეს დამახასიათებელი თვისება მწერლისათვის აუცილებლობას არ წარმოადგენს. პირიქით, ნოველისტი კატეგორიულად ეწინააღმდეგება მათ. ასეთი მე-

---

[67] Засурский, М. Н. Американская Литература 20 века. Москва, 1966, с. 21.

თოდებით აგებულ მოთხრობებს ანდერსონი „მოპასანის, პოსა და ო'ჰენრის უკანონო შვილებს"[68] უწოდებს, თავად სიუჟეტს კი „შხამიანს", რადგან იგი, მისი აზრით, მთელ ლიტერატურას წამლავს და ნამდვილი ცხოვრების ასახვის ნაცვლად პირობით, ყალბ სამყაროს ქმნის"[69]. ასეთ შემთხვევაში, ანდერსონისვე სიტყვებით რომ ვთქვათ, „შედეგი ისაა, რომ ადამიანის ცხოვრების გადმოცემა მნიშვნელობას კარგავს და მეორეხარისხოვანი ხდება"[70].

ანდერსონი უარს ამბობს ხელოვნურ სიუჟეტზე, იმ პერიოდის ამერიკული ნოველისათვის დამახასიათებელ სტანდარტულ მხატვრულ სახეებზე და დასრულებულ სიუჟეტიან მოთხრობებზე. ამიტომაც, მისი ნოველების უმრავლესობაში არ არის მოქმედება, მათში თითქმის არაფერი ხდება. მთავარი ყურადღება შინაგანი განცდებისა და გუნება-განწყობილების გადმოცემას ეთმობა. როგორც კრიტიკოსი ფრენკ გადო აღნიშნავს, „ანდერსონმა თავდაყირა დააყენა ქრონოლოგიური სიუჟეტის მქონე მოთხრობის პირობითობა იმისათვის, რომ გაეთავისუფლებინა მხატვრული ლიტერატურა დროისა და ინციდენტის განსაზღვრულობისაგან. მისეულ ნოველაში მნიშვნელობა ენიჭება არა მოვლენებს ან, თუნდაც, ურთიერთკავშირს მთხრობელსა და მონათხრობს შორის, არამედ საკუთრივ თხრობის პროცესს"[71].

მწერალი გულგრილია ეგზოტიკისა და ექსცენტრიულობისადმი, ამჯობინებს მშვიდ ტონს, ჩვეულებრივ, არაფრით გამორჩეულ ყოველდღიურ კონფლიქტებს, რომლებიც ფარული ტრაგიზმით ხასიათდებიან. ანდერსონი ჯიუტად ეწინააღმდეგება

---

[68] Twentieth Century American Literature Moscow: Progress Publishers, 1976., p. 250.

[69] იქვე, p. 211.

[70] იქვე, p. 221.

[71] ციტირებული წიგნიდან: Засурский, М. Н. Американская Литература 20 века. Москва, 1966, с. 5.

გაბატონებულ ლიტერატურულ შაბლონებს, რომლებიც სავსებით არ გამოდგებიან ამერიკის მისეული მხატვრული ხედვის გადმოსაცემად. მწერლის აზრით, არც დახვეწილი ლიტერატურული ენა ივარგებს მის მიერ დასახული მიზნის მისაღწევად. ნოველისტის უკმაყოფილებას იწვევს ის ფაქტიც, რომ მისი თანამემამულე მწერლები საოცრად მცირე რაოდენობით იყენებენ საკუთრივ ამერიკულ სიტყვებს. ანდერსონს არც ის მოსწონს, რომ ბევრი შემოქმედი თავისი ამერიკელობის ხაზგასმით წარმოსაჩენად სლენგს მიმართავს და ამით ნაძალადევ ამერიკულ ჟღერადობას ანიჭებს ნაწარმოებს.

თავის ნოველებში შერვუდ ანდერსონს უბრალო ამერიკელების ენა შემოაქვს. მისი პროზა ერთი შეხედვით მარტივი ჩანს: მოკლე წინადადებები, მწირი ლექსიკური მარაგი, მარტივი სინტაქსური წყობა. თავდაპირველად ყოველივე ეს ერთგვარი პრიმიტიულობის შთაბეჭდილებას ტოვებს და გარკვეულ იმედგაცრუებასაც კი იწვევს მკითხველში, მაგრამ თანდათანობით, რაც უფრო უკეთ ვეცნობით მწერლის შემოქმედებას, მით უფრო ნათელი ხდება, თუ რაოდენ ზედმიწევნით შეესაბამება ეს ყველაფერი იმას, რისი გადმოცემაც სურს ავტორს. ნოველის ენა და მასში ასახული ცხოვრებისეული რეალობა სრულ ჰარმონიაშია ერთმანეთთან.

ანდერსონი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს სიტყვას. ამ მხრივ მის სტილზე დიდი გავლენა იქონია გერტრუდ სტაინის იდეებმა, კერძოდ კი მისეულმა ექსპერიმენტმა, რომელიც სიტყვების მათი მნიშვნელობისაგან დამოუკიდებლად აღქმას უკავშირდებოდა. ანდერსონის აზრით, სიტყვები იგივეა მთხრობელისათვის, რაც ფერები მხატვრისათვის. ფორმა კი სულ სხვა საქმეა. იგი მოთხრობის მასალიდან და მისდამი მთხრობელის დამოკიდებულებიდან გამომდინარეობს. სიტყვებთან კი სხვაგვარადაა საქმე. ისინი ზედაპირს, ნოველის ტანისამოსს წარმოადგენენ.

ენობრივი ძიებების შედეგად ანდერსონმა ჩამოაყალიბა საკუთარი დახვეწილი სტილი, რაშიც მარკ ტვენის მიმდევრად, ხოლო ერნესტ ჰემინგუეის წინამორბედად მოგვევლინა. უბრალო, თითქოსდა შეუმჩნეველი სიტყვებისაგან შერვუდ ანდერსონმა „თავისი ნოველების პოეზია შექმნა". მან ამერიკული მეტყველების საფუძველზე დაძაბული რიტმული პროზა ჩამოაყალიბა, რითაც მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია ამერიკელ მწერალთა შემდგომ თაობებზე.

ანდერსონის ნოველამ ყოველივე საუკეთესო შეისისხლხორცა ეროვნული ნოველისტური ტრადიციისაგან და, ამავდროულად, ორიგინალურ, ნოვატორულ მოვლენად იქცა.

„მწერლის ხელობის თავისებურება ისაა, რომ ავტორი მთელ თავის არსებას უნდა მიმართავდეს იმ ადამიანებისაკენ, რომლებზედაც წერს, უნდა გააჩნდეს განსაკუთრებული რწმენა ამ ადამიანების არსებობისა"[72], წერს ანდერსონი თავის ავტობიოგრაფიულ ნაწარმოებში „მთხრობელის ისტორია" ("A Story Teller's Story", 1924). ანდერსონს (ისევე როგორც ჰემინგუეის) მიაჩნია, რომ მწერალმა იმის შესახებ უნდა წეროს, რაც კარგად იცის თავად. მთელ მის შემოქმედებას ეს კრედო წარმართავს. ნოველისტი ერთ-ერთი პირველთაგანია, რომელიც სრულ სიმართლეს ამბობს ამერიკის ყოფიერებასა და ცხოვრების წესზე. 1936 წელს. იგი დრაიზერისადმი მიწერილ წერილში აღნიშნავს: „ამერიკაში საშინლად მარტო გრძნობს თავს ადამიანი... მე ძირითადად პატარა ქალაქში ვცხოვრობ. პატარა ქალაქი გარკვეულწილად აკვარიუმს ჰგავს: შეგიძლია უცქირო და ყველაფერი დაინახო. და მე ხშირად ვხედავ როგორ ყრიან ფარხმალს ყველაზე მგრძნობიარენი და ცხოვრებას ინგრევენ დამთრგუნ-

---

[72] ციტირებულია წიგნიდან: Анастасьев, Н. Творчество Э. Хемингуэя. Москва, 1981, с. 24.

ველი მოწყენილობისა და ერთფეროვნების გამო."[73] სწორედ ასეთი პატარა ქალაქის, ამერიკული პროვინციის ასახვას აქცევს თავისი შემოქმედების ობიექტად შერვუდ ანდერსონი. პროვინციულ ცხოვრებას ამერიკულ ლიტერატურაში, როგორც წესი, იდილიურ ფერებში წარმოადგენდნენ, მაგრამ ანდერსონმა ფარდა ახადა მოჩვენებითი კეთილშობილების მიღმა დაფარულ ანგარებასა და თვალთმაქცობას.

ანდერსონის შემოქმედებითი თავისებურება განსაკუთრებით ნათლად აისახა 20-იანი წლების ნოველათა კრებულებში. „უაინსბერგი, ოჰაიო" ("Winesburg, Ohaio", 1919), „კვერცხის ტრიუმფი" ("The Triumph of the Egg", 1921), „ცხენები და ადამიანები", ("Horses and Men", 1923).

თავის პირველ და ერთ-ერთ საუკეთესო კრებულში „უაინსბერგი, ოჰაიო" ანდერსონმა ისეთად წარმოადგინა მშობლიური მხარე, როგორიც ბავშვობიდან ახსოვდა, და როგორადაც მოგვიანებით აღიქვა იგი მოწიფულობის დროინდელი მოგზაურობების პერიოდში. მწერალმა მოგვცა ამერიკის არა გარეგნული, არამედ შინაგანი, ღრმად ფსიქოლოგიური სურათი. აქ ამერიკული ყოფიერება პირდაპირ, უშუალოდ კი არ არის აღწერილი, არამედ ქვეყნის რიგით მცხოვრებთა შინაგან პრიზმაში გარდატეხილი წარსდგება მკითხველის წინაშე. შესაბამისად, მთავარი დატვირთვა მხატვრულ სახეზე გადადის.

თითოეული ნოველის, ისევე როგორც ანდერსონის მთელი შემოქმედების, ცენტრში დგანან მარტოსული, ყოველდღიურობის წნეხქვეშ მოყოლილი, დაუძლურებული, ზოგჯერ სასოწარკვეთილებითა თუ ფანატიზმით შეპყრობილი ადამიანები, რომლებიც ხშირად შიშით შეჰყურებენ მომავალს და საკუთარ

[73] ამერიკული ნოველა, ტომი 2. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო", 1967, გვ. 69.

თავში ძალას ვერ პოულობენ იმისათვის, რომ წინ აღუდგნენ დამთრგუნველ რეალობას.

ანდერსონისეულ მხატვრულ სახეთა სპეციფიკის გაგებისათვის, ისევე როგორც მთელი მისი ნოველისტიკის აღქმისათვის მეტად მნიშვნელოვანია მწერლის კრებულის „უაინსბერგი, ოჰაიო"-ს (Winesburg, Ohio, 1919) შესავალი - „წიგნი გროტესკულ ადამიანებზე" ("The Book of the Grotesque"). აქ მთხრობელი მკითხველს ამცნობს, რომ „დასაწყისში, როცა სამყარო ახალგაზრდა იყო, არსებობდა მრავალი მოსაზრება, მაგრამ არაფერი სიმართლის მსგავსი. ადამიანმა თავად შექმნა სიმართლე და თითოეული ჭეშმარიტება უამრავი ბუნდოვანი ფიქრის ნაერთი იყო". ყოველმა ადამიანმა თითქოს წამიერად გაიელვა მწერლის თვალწინ და მიიტაცა სიმართლის რაღაც ნაწილი, რომელიც საკუთარ სიმართლედ დაიგულა და შეეცადა მის მიხედვით გაელია ცხოვრება, მაშინ: „იგი იქცა გროტესკულ ადამიანად, მის მიერ მიტაცებული ჭეშმარიტების ნაწილი კი სიცრუედ".[74]

სიტყვა „გროტესკი" პირველად გამოიყენა რენესანსის ეპოქის მხატვარმა, რომელმაც აღწერა მიწისქვეშა ნანგრევებზე გამოხატული არაბესკები. „გროტო" ("Grotto") ქართულად ნიშნავს გამოქვაბულს, ბნელ ადგილს, რომელიც საუკეთესო თავშესაფარია საზოგადოებიდან გაქცეული ადამიანის ნავსაყუდელად. დღესდღეობით სიტყვა „გროტესკი" აღნიშნავს „უცნაურს", „მახინჯს", „არაბუნებრივს". ლიტერატურული ტერმინი „გროტესკი" კი აღნიშნავს ორ საპირისპიროს - რეალურსა და ფანტასტიკურს, ტრაგიკულსა და კომიკურს ერთად.[75]

---

[74] ამერიკული ნოველა, ტომი 2. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო", 1967, გვ. 72.

[75] Twentieth Century American Literature. Moscow: Progress Publishers, 1976, p. 59.

ანდერსონის გაგებით, „გროტესკული" ნიშნავს განსაკუთრებულს, განსხვავებულ ადამიანს, რომელიც გამოირჩევა ჩვეულებრივი გარემოსაგან, ვერ ეგუება დადგენილ საზოგადოებრივ ნორმებს, რადგანაც ამ გარემოსა და ნორმებს რაღაც სულიერი ტრავმა მიუყენებია მისთვის და ამის შემდეგ იგი საკუთარ თავში ჩაკეტილა, გულჩახვეულ, გარიყულ, უცნაურ პიროვნებად ქცეულა.

სწორედ კრებულის პერსონაჟთა შინაგანი სამყაროს დანაწევრებულობა აქცევთ ამ უკანასკნელთ „გროტესკულებად". ამ ადამიანებში დომინირებს ხასიათის რაღაც თვისება, გუნება-განწყობილება, ერთგვარი ფსიქოლოგიური მდგომარეობა, რომელიც ზედმეტად მკვეთრადაა გამოხატული. შედეგად, ისინი გამოირჩევიან ჩვეულებრივი გარემოსაგან, ვერ ეგუებიან არსებულ რეალობას, მაგრამ ვერც გამოსავალს ხედავენ. ამიტომაც, „იგი სხვებთან ვეღარ ამყარებს კონტაქტს, სურვილების რეალიზაციას ვერ ახდენს, აწამებს მარტოობა, შიში, უპერსპექტივობა".

ყოველივე ზემოთქმული განსაზღვრავს ანდერსონის ნოველის სპეციფიკას. მწერლის ყურადღების ცენტრშია პატარა, უსუსური ადამიანის განცდების, ტკივილების, გუნება-განწყობილების გადმოცემა და არა იმ ფაქტების აღწერა, რაც პერსონაჟს გადახდა. შესაბამისად, ანდერსონი უარყოფს ნოველის სიუჟეტურ აგებას და მოითხოვს მასში პერსონაჟთა შინაგანი სამყაროს ასახვას. შინაგანი მონოლოგი ერთ-ერთი წამყვანი მეთოდია, რომელსაც ნოველისტი დასახული მიზნის მისაღწევად იყენებს.

ანდერსონის გმირები გადაჭარბებული ინდივიდუალიზმისა და იზოლირებულობისაგან იტანჯებიან. დიდი სურვილის მიუხედავად გარშემომყოფებთან საერთო ენას ვერ პოულობენ და ვერც საზოგადოებაში თავიანთი ადგილისათვის მიუგნიათ. ამის მიზეზი არა მარტო თითოეული მათგანის შინაგან სამყა-

როში, არამედ გარემომცველ სინამდვილეშიც უნდა ვებრძოლოთ. შედეგად, ბევრი მათგანი ფსიქოლოგიურად გაუწონასწორებელი და ზედმეტად მგრძნობიარე გამხდარა.

„უაინსბერგი, ოჰაიო" ტიპური ამერიკული პროვინციული ქალაქის სურათს ქმნის. ამ სულისშემხუთველ, დაძაბულ გარემოში უმიზნოდ დაეხეტებიან „დაკარგული სულები"[76]. მათთვის ცხოვრებას აზრი დაუკარგავს. ხსნას უმეტეს შემთხვევაში არც კი ეძებენ, ხოლო თუ ცდილობენ მიაკვლიონ, ამ მცდელობას ისეთი უსუსური და უმისამართო ხასიათი აქვს, რომ იმთავითვე მარცხისთვისაა განწირული.

ანდერსონის ვერც ერთ პერსონაჟს დასრულებულ მხატვრულ სახეს ვერ ვუწოდებთ. უფრო მართებული იქნება აღვნიშნოთ, რომ „ისინი წარმოადგენენ ცხოვრების ნატეხებს, ტანჯვისა და მარცხის ნამსხვრევებს, რომლებიც წამიერად გაიელვებენ ხოლმე. თითოეულ მოთხრობაში ადამიანურ ურთიერთობებს მოწყურებული ერთ-ერთი მათგანი წინა პლანზე წარმოჩინდება და მორცხვად ან მოჩვენებითი შეუპოვრობით ცდილობს მიაღწიოს მეგობრობასა და სიყვარულს"[77], მაგრამ ამაოდ. მატერიალურ ფასეულობებზე დამყარებულ საზოგადოებაში ამაღლებული გრძნობებისათვის ადგილი არ რჩება. მაგრამ მხოლოდ ეს როდია ანდერსონის პერსონაჟთა ტრაგედიის მიზეზი. ადამიანები იმდენად იმედგაცრუებულნი, დათრგუნულნი და სასოწარკვეთილნი არიან, რომ არც კი ცდილობენ რაიმეს შეცვლას. ბევრ მათგანს გულისსწორის პოვნა სწყურია, მაგრამ სურვილი სურვილადვე რჩება. ანდერსონის გმირები არათუ მოქმედების, ხშირად თავს იმედის უფლებასაც არ აძლევენ. „მე არასოდეს არავინ შემიყვარებს" - ასეთი განაჩენი გამოაქვს საკუთარი თავისათვის სეთ რიჩმონდს („მოაზროვნე"; "The thinker"). პერსო-

---

[76] ამერიკული ნოველა, ტ. 2. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო", 1967, გვ. 12.

[77] იქვე, გვ. 13.

ნაჟს ნოველისა „ტენდი" ("Tandy") მიაჩნია, რომ სიყვარულისთვისაა გაჩენილი, მაგრამ შესაფერ სატრფოს ვერ პოულობს. ასევე არ იცის, ვინ შეიყვაროს ახალგაზრდა ტომ ფოსტერმაც („სასმელი", "Drink"). მართალია, საბოლოოდ მას სიყვარული ეწვევა, მაგრამ საბრალო ჭაბუკი ალბათ ვერასოდეს გაუმხელს ჰელენ უაითს თავის გრძნობას. სხვა ადამიანთა საზოგადოებაში იგი საერთოდ დუმილს არჩევს. ერთადერთი რასაც ახერხებს, ისაა, რომ ცხოვრებაში პირველად დათვრება და ჰელენისა და თავისი სიყვარულის შესახებ არარსებულ ისტორიას თხზავს.

სიყვარულს ანდერსონის უფრო გვიანდელ ნოველებშიც მხოლოდ ტანჯვა და ზოგჯერ სიკვდილი მოაქვს გმირებისათვის („ძმები", „მოთხრობა ადამიანზე", „სხვა ქალი", „არსაიდან არაფრისაკენ").

ზოგიერთები, ელის ჰინდმენის მსგავსად, სხვებზე დიდხანს ებღაუჭებიან სიყმაწვილიდან შემორჩენილ იმედებს. ელისი წლების განმავლობაში ერთგულად და მოთმინებით ელოდება თავის პირველ და ერთადერთ სიყვარულს; დიდხანს ვერ ეგუება აზრს, რომ ნედი აღარ დაბრუნდება („თავგადასავალი"; "Aadventure"), მაგრამ ულმობელი დრო გადის და ყველაფერი, რასაც ელისი სატრფოს მოლოდინში მომავალი ბედნიერი თანაცხოვრების საწინდრად აკეთებდა, თანდათან მექანიკურ, უმიზნო ჩვეულებაში გადადის. მარტოობა ქალისათვის სულ უფრო გაუსაძლისი ხდება და სიყვარულისადმი მისი ერთ დროს გულწრფელი ლტოლვა პათოლოგიურ ხასიათს იღებს. ელისის „ბედისადმი შეუგუებლობა" იმაში გამოიხატება, რომ სასოწარკვეთილი ქალი ქუჩაში გარბის და პირველივე შემხვედრ მამაკაცს თავისკენ უხმობს. მისთვის უკვე აღარა აქვს მნიშვნელობა ნედი ეყოლება გვერდით, თუ სხვა. მას უბრალოდ უნდა უყვარდეს, სურს გააჩნდეს რაიმე იმ ძახილის საპასუხოდ, რომელიც სულ უფრო ხმამაღლა გაისმის გულში, მაგრამ რეალობა ულმობელია. ელისი, უაინსბურგის სხვა მკვიდ-

რთა მსგავსად, უშედეგოდ ელის ცვლილებას. ყოველი დღე ერთიმეორეს ჰგავს და განსხვავებული არაფერი ხდება. და ელისიც იძულებულია საკუთარ ხვედრს შეეგუოს. თავისი „უჩვეულო თავგადასავლის" შემდეგ შინ დაბრუნებული ქალი „პირს კედლისაკენ იბრუნებს და ცდილობს, ძალა დაატანოს თავს, ღირსეულად გაუსწოროს თვალი იმ ფაქტს, რომ ბევრი ადამიანი იძულებულია მარტოდმარტო გალიოს თავისი სიცოცხლის დღენი, თვით უაინსბერგიც კი". რაოდენ ირონიულად ჟღერს ეს უკანასკნელი ფრაზა; თითქოსდა ელისის შემთხვევა იშვიათი გამონაკლისი იყოს უაინსბერგის მკვიდრთა ცხოვრებაში.

სინამდვილეში კი ყველაფერი პირიქითაა და მკითხველი ამას ყოველ სიტყვაში გრძნობს. ანდერსონისეული მხატვრული სახეები ყოველწლიურად „აუვლიან და ჩაუვლიან ერთმანეთს ქუჩასა თუ მინდვრებში, ისინი ხედავენ სხეულებს და არ ესმით ხმები, მაგრამ ამას სულაც არ აქვს მნიშვნელობა - ისინი განცალკავებულნი, ფიზიკურად დაკარგულნი არიან"[78].

თუ ღრმად ჩაუკვირდებით, ეს მხოლოდ პატარა ქალაქის მცხოვრებლებს როდი შეეხება. ანდერსონის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ყოველ კაცს თავისი ცხოვრება იმ გაუგებრობების კედლისკენ მიჰყავს, რომელიც თავად ააგო, და უმეტესობა ადამიანებისა ხმისამოუღებლად, ყველასაგან შეუმჩნევლად კვდება ამ კედლის უკან"[79]. მხოლოდ ერთეულები ახერხებენ კედლებს მიღმა გაღწევას. მართალია, არავინ იცის, თუ რა ელით მათ იქ, მაგრამ თუნდაც თავისთავად ეს პირველი ნაბიჯი უაღრესად მნიშვნელოვანია და ბევრად სჯობს პასიურობას ან გაუაზრებელ, უმიზნო, უკონტროლო აქტიურობას.

---

[78] Anderson, Sh. Selected Short Stories. Moscow: Progress Publishers, 1981, p. 13.

[79] იქვე, p. 142.

რეალობაში ამ ორ უკანასკნელ შემთხვევასთან უფრო ხშირად გვაქვს საქმე. ანდერსონის პერსონაჟები უმეტეს შემთხვევაში მორჩილად ეგუებიან ბედს და უხმოდ დგანან „სიცოცხლის კედლის ჩრდილში" მხოლოდ იმიტომ, რომ „ჩრდილში დგომა" მათი ხვედრია. ასეთები გარეგნულად ბედნიერებიც კი შეიძლება სჩანდნენ. მაგალითად, ტომ ფოსტერის („სასმელი") ცხოვრება ერთი შეხედვით ნორმალურად მიედინება და გარეგნულად იგი თითქოს კმაყოფილიცაა. აუღელვებლად განაგრძობს თავის წამგებიან ბიზნესს ებენეზერ კოული („უცნაური" "Queer"), მიუხედავად იმისა, რომ მისი ვაჟიშვილის, ელმერის, აზრით, „უაინსბერგის საზოგადოებრივმა აზრმა კოულების ოჯახს უცნაურობა მიუსაჯა". შვილისაგან განსხვავებით მამა არ განიცდის თავის მდგომარეობას (ყოველ შემთხვევაში, გარეგნულად მაინც), რასაც ელმერი იმით ხსნის, რომ მოხუცს „საკმარისი ინფორმაცია არ აქვს იმისათვის, რომ ინერვიულოს"[80]. და იქნებ, ზოგიერთ შემთხვევაში, ასეც სჯობდეს.

ანდერსონის გმირები გადაჭარბებული მგრძნობელობით გამორჩევიან და ადვილად ექცევიან ემოციური იმპულსების გავლენის ქვეშ. ალბათ, ესეცაა მათი ტრაგედიის ერთ-ერთი მიზეზი. ისინი ყველგან წინააღმდეგობას და გადაულახავ კედლებს ხედავენ. რა თქმა უნდა, ასეთი ბარიერებისა და შემზღუდავი გარემოებების არსებობა მნიშვნელოვანწილად განპირობებულია უბადრუკი რეალობით და მხოლოდ მატერიალურ ფასეულობებზე ორიენტირებული იმ საზოგადოებით, რომელშიც გმირებს უწევთ ცხოვრება. მაგრამ მხოლოდ დროსა და ვითარებას ნუ დავაბრალებთ ყველაფერს. თავისივე გარემომცველი დამთრგუნველი კედლების აღმართვაში დიდი როლი თითოეულ ადამიანს მიუძღვის. ამიტომ ხშირად ძნელია, გაარჩიო ესა თუ ის პერსონაჟი უფრო დამნაშავეა იმ დრამატულ სიტუაციაში, რომელშიც იგი აღმოჩნდა, თუ ამ გმირის ირგვლივ არსებული სასტიკი რეალობა.

---

[80] Anderson, Sh. Winesburg, Ohio. A Signet Classic, 1993, p. 65.

ანდერსონის გმირები ხშირად თვითგადარჩენას გაქცევაში პოულობენ. „ჩემი საკუთარი მოთხრობები, ქაღალდზე გადატანილნი თუ გადაუტანელნი, სავსე არიან გაქცევებით, ... გაქცევით შექმნილი მდგომარეობისაგან, მოწყენილობისაგან, ცრუ ხელოვანთა მძიმე სერიოზულობისგან. რომელ მწერალს არ აბოდებს ამით! გაქცევა ჰაერია, რომლითაც ჩვენ ვსუნთქავთ"[81] - აღიარებს ნოველისტი. „აქ ჩემი ადგილი არ არის. ... აქაურობას უნდა გავშორდე"[82], აცხადებს სეთ რიჩმონდი, რომელიც „გარიყულად" გრძნობს თავს საკუთარ ქალაქში, და მსგავსი სიტყვები ამერიკული პროვინციული ქალაქების არაერთ მცხოვრებს უტრიალებს თავში. ზოგიერთი ახერხებს განზრახვის განხორციელებას (დეივიდ ჰარდი, ელმერ კოული, ჯორჯ უილარდი), სხვები კი მხოლოდ წამიერ ოცნებას ჯერდებიან. მაგრამ ძნელი სათქმელია, მათგან ვის უფრო უმართლებს. გაქცევა ხომ, უპირველეს ყოვლისა, სისუსტისა და ლაჩრობის გამოხატულებაა; ანდერსონისეულ მხატვრულ სახეთა ტრაგიზმის მიზეზები კი ერთი პროვინციული ქალაქით არ შემოიფარგლება. დიდ ქალაქებში გაქცევა საქმეს ვერ შველის. არც იქაა უკეთესი მდგომარეობა.

კრებულის ერთიანობის შეგრძნება საოცრად დიდია. ეფექტს, გარდა იმ საერთო სულისკვეთებისა, რომელიც ყველა ნოველას გამსჭვალავს, მნიშვნელოვანწილად ჯორჯ უილარდის მხატვრული სახეც განაპირობებს. სწორედ ახალგაზრდა ჟურნალისტის გარშემო ერთიანდება ყველა მოთხრობა. ჯორჯ უილარდი თავისდაუნებურად თითქმის ყველა სხვა უაინსბერგელის ტრაგედიის თანაზიარია. ემოციებმოზღვავებული გმირები სწორედ ჯორჯის სახით პოულობენ მსმენელს, მას ანდობენ თავიანთი გულის საიდუმლოს. ამის მიზეზი ისაა, რომ ამ

---

[81] Anderson, Sh. Selected Short Stories. Moscow: Progress Publishers, 1981, p. 41.

[82] იქვე, p. 41.

„გროტესკულ" ადამიანებს საოცრად სჭირდებათ ერთმანეთი, მაგრამ მათი გაუცხოება იმდენად ძლიერია, რომ ისინი უსუსურნი არიან ურთიერთშორის დარღვეული კავშირი აღადგინონ და ამის გაკეთებას ჯორჯის დახმარებით იმედოვნებენ, მაინცდამაინც ეს ყმაწვილი კი ალბათ იმიტომ შეარჩიეს, რომ იგი „განსხვავებულია" მათგან, ცხოვრებას ჯერ ვერ მოუსწრია მისი გროტესკად ქცევა.

მე-20 საუკუნის ამერიკულ ნოველაზე მსჯელობა წარმოუდგენელია ერნესტ ჰემინგუეის გარეშე. ჰემინგუეი „დაკარგული თაობის" მწერლად და მესვეურადაა მიჩნეული. „დაკარგული თაობის" ახალ ღირებულებად იქცა ამაოების შეგრძნება და ძველ ღირებულებათა უარყოფა. „დაკარგული თაობა" თავის უარყოფის ტენდენციითაა ძლიერი და მისაღები[83].

ერნესტ ჰემინგუეის შემოქმედების მიზიდულობის ძალა მის თავისებურ მხატვრულ სტილში იმალება. ღრმა ლირიზმი და მღელვარე დრამატიზმი, გმირის შინაგანი სამყაროს წვდომა, მახვილი ფსიქოლოგიური ანალიზი და მოქმედების დაძაბული განვითარება დიდი ოსტატობითაა დაკავშირებული მის ქმნილებებში.

შემოქმედების ადრეულ ეტაპზე, XX საუკუნის 20-იან წლებში, ჰემინგუეის მხატვრული სტილი რთული და წინააღმდეგობრივი გზით ყალიბდებოდა. ეს იყო ღირებულებათა გადაფასების პერიოდი, რომელმაც, სხვა დანარჩენებთან ერთად, ადამიანთა ესთეტიკური შეხედულებანი და ენისადმი მათი დამოკიდებულება მოიცვა. ამაღლებული ცნებები და გრძნობები გაუფასურდა; მათ გამომხატველ აბსტრაქტულ სიტყვებს იმედგაცრუებუ-

[83]ჰემინგუეი, ე. თხზულებანი 4 ტომად. თბილისი: „ლიტერატურა და ხელოვნება", 1965, გვ. 23.

ლი თაობა სიყალბედ აღიქვამდა. რეალური მნიშვნელობა მხოლოდ უბრალო, კონკრეტულმა სიტყვებმა შეინარჩუნეს. და ახალგაზრდა ჰემინგუეი ცდილობდა სწორედ მათი მეშვეობით გადმოეცა სათქმელი.

„მწერლის ვალია სიმართლის თქმა" - ასე მოხაზა თავიდანვე ჰემინგუეიმ თავისი შემოქმედების კრედო. მისი საყვარელი მხატვრული სახეა მტკიცე ხასიათის ადამიანი. ომით გატეხილ თაობაში იგი ხედავს სიმტკიცეს, ტკივილების მოთმენისა და ამტანობის ძალას. ჰემინგუეის გმირები მძაფრი სულიერი ტკივილებით ცხოვრობენ, იტანჯებიან, მაგრამ არ ამჟღავნებენ ამას, ზნეობრივ სტოიციზმს ინარჩუნებენ. ტანჯვისა და ტკივილის საბურველით შემოსვა ჰემინგუეის გმირთა ზნეობრივი კრედოა[84].

ჰემინგუეისათვის მთავარია პიროვნებაზე სინამდვილის გავლენის ჩვენება, მაგრამ ამ მიზნის მისაღწევად იგი სინამდვილის ეპიკურ ასახვას არ მიმართავს. პირიქით, ყოველგვარი კომენტარის გარეშე, ემპირიულად წარმოაჩენს მას, ხოლო თავის ტენდენციას მხატვრულ სახეებში აქსოვს. მოვლენა მასთან მჭიდროდ უკავშირდება გმირის შინაგან სამყაროს. ჰემინგუეის მკითხველი სინამდვილეს აღიქვამს პერსონაჟის განწყობილების, ფიქრების, მოქმედების, განცდებისა და ემოციების საშუალებით. აქ ყველაფერი ლირიკული გმირის განცდის პრიზმაშია გარდატეხილი.

კორესპონდენტად მუშაობის წლებმა ჩამოუყალიბა ჰემინგუეის ნათლად და ეკონომიურად წერის უნარი, მიაჩვია მის ირგვლივ არსებულის უკეთ დანახვასა და დამახსოვრებას, შემდეგ კი ყოველივე ამის კონკრეტულად, რეალურად გადმოცემას. მაგრამ, რა თქმა უნდა, მხოლოდ ჟურნალისტურ პრაქტიკასა და უბრალო „ფოტოგრაფირების" მეთოდს რომ დაყრდნობოდა, ჰემინ-

---

[84]კენჭოშვილი, ი. ჰემინგუეის ნოველა. „მნათობი", 1967, № 6, გვ. 159.

გუეი ვერასოდეს შეძლებდა ისეთი შესანიშნავი ნაწარმოებების შექმნას, რომლებიც მნიშვნელოვან ადგილს დაიჭერდნენ მსოფლიო ლიტერატურაში. ჟურნალისტური წერის მანერა ღრმა იდეური შინაარსის გარეგნულად გამოხატვის ფორმაა მხოლოდ, ნოვატორული მხატვრული სტილია, რასაც თვითონ ჰემინგუეი „ხორკლს" უწოდებს: „დილეტანტები რომ სტილს ეძახიან, ის, ბოლოს და ბოლოს, ხორკლია, რასაც ვერასდიდებით ვერ ასცდები და რაც იმის შედეგია, რომ კაცი ცდილობ დღემდე რომ არ შექმნილა, ისეთი რამე შექმნა. ... თავდაპირველად მხოლოდ ეს ხორკლი მოგვხვდება თვალში. მერე და მერე სულ უფრო შეუმჩნეველი ხდება".

მხედველობაში მისაღებია, აგრეთვე, ჰემინგუეის აღიარება, რომ მასზე ადრეულ პერიოდში სერიოზული გავლენა მოახდინეს გუსტავ ფლობერმა და ჯეიმზ ჯოისმა. იგი განსაკუთრებით აღტაცებულია ამ მწერალთა „დისციპლინით". „ფლობერისაგან ჰემინგუეი სწავლობს ფორმის დაუფლებას, სტილურ მოქნილობას, ჯოისისაგან - „ცნობიერების ნაკადის" მეთოდის გამოყენებას"[85].

ჰემინგუეის ნოველები ერთმანეთთანაა დაკავშირებული, ზოგი თემით, ზოგი ანალოგიური გმირებით. ნოველები ერთმანეთს პოლიფონიურადაც ავსებენ სიტუაციების, დიალოგების, განწყობილებების კონტრაპუნქტული კავშირით. ჰემინგუეის დიდი ზნეობრივი საკითხები აწუხებს - როგორ იცხოვრო, როგორ შეინარჩუნო ვაჟკაცობა შინაგან და გარეგან კონფლიქტთა წინაშე. მწერალი სინამდვილეს ტრაგიკულ კოლიზიად მიიჩნევს. ამავე დროს, ადამიანის ღირსების, მისი ძალის რწმენითაა გამსჭვალული ჰემინგუეის ნოველები.

---

[85] Aldrige, S. The Society of Three Novels. In Search of Heresy: American Literature in the Age of Conformity. New-York: Mc Graw-hill Book Company, 1965, p. 82.

ჰემინგუეი თავის ნოველისტიკაში ეროვნული ლიტერატურის ტრადიციებს აგრძელებს. იგი წერს: „მთელი ამერიკული ლიტერატურა გამოვიდა მარკ ტვენის ერთი წიგნიდან, რომელსაც „ჰაკლბერი ფინი" ჰქვია. უკეთესი წიგნი ჩვენ არა გვაქვს". სხვათა შორის, თავის საყვარელ ლიტერატურულ გმირთა შორის ერთ ინტერვიუში ფოლკნერიც „ჰაკლბერი ფინს" ასახელებს და იქვე დასძენს: „ტომ სოიერი მაინცადამაინც არასოდეს მყვარებიაო". იგი მარკ ტვენს ამერიკული ლიტერატურის მამად მიიჩნევდა.

თავის შემოქმედებაში ჰემინგუეიმ წინ წამოსწია სრულქმნილი ადამიანის იდეალი. მისი გმირები ეტრფიან ცხოვრებას, დროსტარებას: მოგზაურობენ, ერთობიან სპორტით, ნადირობითა და თევზაობით, სვამენ, ემორჩილებიან სიყვარულის ძალას. ერთი შეხედვით ეს შორს არაა ჰედონიზმისაგან, მაგრამ აშკარაა, რომ მის შემოქმედებაში ასკეტიზმის ანტითეზა მიზანი კი არაა, არამედ გზაა ადამიანური ღირსებისაკენ. ჰემინგუეი ეძებს ადამიანური ღირსების ნიმუშს. ამ ძიების გზაზე აღსანიშნავია ნოველა „ფრენსის მაკომბერის ხანმოკლე ბედნიერება". ფრენსისისა და მისი ცოლის ანტაგონიზმი ადამიანის ღირსებისა და, საერთოდ, ადამიანობის მრავალ მხარეს ააშკარავებს. ცოლს მთლიანად დაუმორჩილებია ფრენსისის მამაკაცური თავმოყვარეობა. ქმარი იმასაც კი ითმენს, რომ ცოლი ღალატობს, ღამით მონადირე უილიამსთან ერთობა, მაგრამ ერთ-ერთი ნადირობის დროს ფრენსისი სძლევს შიშს, რომელიც ცოლისა და ყველაფრის წინაშე ჰქონდა, საოცარ გამბედაობას ამჟღავნებს, იძენს უილსონის თვისებებს. უილსონის პირველი ნიშანთაგანი კი ისაა, რომ დამოუკიდებელი, თავისი მეობის მქონე ადამიანია, დაბრკოლებათა წინაშე ქედის მოხრის, შიშისა და ქალის ზეგავლენისაგან თავისუფალი. ამდენად, იგი არის „კაცი უქალოდ". ეს თვისებები შეიძინა ფრენსისმა ნადირობისას, მაგრამ მისი

ბედნიერება ხანმოკლე აღმოჩნდა, დაახლოებით ნახევარი საათი, ვიდრე ეს ბედნიერება მისმა ცოლმა ტყვიით არ აღკვეთა[86].

ადამიანური ღირსების, ზნეობრივი საკითხების ტრაგიკულ ჭრილში კვლევაა „კილიმანჯაროს თოვლიანი მთა", რომელიც თავისი სტრუქტურით უფრო რთულია, ვიდრე სხვა ნოველები. ესაა ჭეშმარიტი ტრაგედია. უპირველესად ესაა არა ფიზიკური, არამედ სულიერი სიკვდილის ამბავი. სულიერად ჰარი უფრო ადრე მოკვდა, ვიდრე განგრენამ იგი წუთისოფელს გამოასალმა: მისთვის „მიღება დამთავრდა", „არ ჰქონდა სიმართლე, რომ ეთქვა. მან ცხოვრება განვლო, დაამთავრა, მაგრამ მაინც ცხოვრობდა"[87]. ჰარის ფუჭი ცხოვრების გზის სიმბოლოა მისი შემოქმედებითი მარცხი და ზნეობრივი სკეპსისი: „ჩემი აზრით, არასოდეს მყვარებიხარ... სიყვარული ნეხვის გროვაა"[88] - ეუბნება იგი ცოლს, ხოლო თავის შემოქმედებით მარცხს ასე ახასიათებს: „მაგრამ თავს ინუგეშებდი, რომ დასწერდი ამ ადამიანებზე რომ მიატოვებდი ამ ადამიანთა წრეს და აღწერდი ისე, როგორც ეს საქმის მცოდნეს შეჰფერის. მაგრამ ეს ვერასოდეს შეასრულე"[89]. ჰარისა და მისი ცოლის ურთიერთობა თავისებური ნაირსახეობაა ფრენსისის და მისი ცოლის ურთიერთდამოკიდებულებისა. ფრენსისი ცოლმა ტყვიით მოკლა, ხოლო ჰარის სულიერ სიკვდილში, მისი ადამიანური ღირსების მანკიერებაში მის ცოლსაც ურევია ხელი. „ჩემი ნიჭის დამღუპველი", - ფიქრობს თავის ცოლზე ჰარი. ნოველის გმირის სულიერი დრამა ჰემინგუეიმ მთას დაუკავშირა, რომელსაც, როგორც ნოველის ეპიგრაფი გვამცნობს, „ღმერთის სახლი" ჰქვია. მოთხრობის ეს ეპიგრაფი და სიმბოლიკით აღსავსე ფინალი, როგორც

---

[86]ჰემინგუეი, ე. თხზულებანი 4 ტომად. თბილისი: „ლიტერატურა და ხელოვნება", 1965, გვ. 231.

[87] ამერიკული ნოველა, ტომი 2. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო", 1967, გვ. 86.

[88] იქვე, გვ. 87.

[89] იქვე, გვ. 87.

აღნიშნავენ, ეხმაურება ფსალმუნის 120-ე მუხლს: „აღვიხილენ თუალნი ჩემნი მთათა, ვინ მოხვიდე შეწევნად ჩემდა". მთა არის ჭეშმარიტების სიმბოლო, რაღაც წმინდა და თავისებური კათარზისი, რომლისკენაც ჰარი მიილტვოდა. სიკვდილის წინ ჰარიმ დაინახა არა სიკვდილი ცელით და თავის ქალით, არამედ კილიმანჯაროს თოვლიანი მთა - „ღმერთის სახლი": „ვრცელი, როგორც მთელი ქვეყანა, დიდი, მაღალი, მზის შუქისაგან წარმოუდგენლად ქათქათა. მაშინ კი მიხვდა, რომ ეს ის ადგილია, საითკენაც იგი მიდიოდა". ჰარის ღირსებას აკლდა ქედუხრელობა და მსახურება რაღაც მიზნისადმი - ის თვისებები, რაც ადამიანს გმირად აქცევს[90].

ერნესტ ჰემინგუეი რთული და ღრმად წინააღმდეგობრივი მწერალია, ბრძოლის, ძალთა ჭიდილის მეხოტბე, იმავე ბრძოლას მაინც ამაოდ თვლის და პესიმისტური ფორმულით - „გამარჯვებულს არაფერი ხვდება", საკუთარი ცხოვრებისა და შემოქმედების მაგისტრალურ ხაზს უპირისპირდება. ჰემინგუეი მკითხველს აოცებს გულწრფელობით, ადამიანის სიყვარულით, ლირიკული ტონით და სტილის ოსტატობით. ეს ოსტატობა ბრწყინვალედ ჩანს ნოველებში.

ჰემინგუეი ერთგან აღნიშნავს: აისბერგის ძალა, მოძრაობის სილაღე იმით აიხსნება, რომ მისი ერთი მერვედი წყლის ზედაპირზე ჩანს და დანარჩენი წყლის ქვეშაა დაფარულიო. მწერალი თავის ნოველებში გადმოგვცემს მოვლენის შინაგან და გარეგან მხარეს, იწყებს გარეგნულად ცივი, ზუსტი, კონკრეტული ფაქტების აღწერით, თანაც აღწერს მათ ტიპური, მკვეთრად დამახასიათებელი, დეტალური შტრიხებით. ჰქმნის ასეთი ფაქტების ინტენსიურ, თანმიმდევრულ ჯაჭვს, რაც მიმართულია

[90] ბეჯერსი, ე. ჰემინგუეი და მისი სამყარო. თბილისი: „მერანი", 1987, გვ. 63.

მოვლენის იდეური და ემოციური შინაარსის სრულყოფილი გახსნისაკენ[91].

დიალოგები და შინაგანი მონოლოგები ნოველებში არა მარტო ოსტატურადაა აგებული, არამედ მათ ახასიათებთ აისბერგული ძალა, წყლის ქვეშ დაფარული მოძრაობის სიდიადე. ჰემინგუეის დიალოგების ქვეტექსტები ღრმა, მღელვარე და ადვილად გასაგებია.

ჰემინგუეის სტილი სადა და მარტივია, მოკლებულია რომანტიკულობას, აფექტაციას, ხელოვნურობას, ეგზოტიციზმს და დეკორატიულობას. იგი გაურბის ე. წ. „მეტიჩარა" სიტყვებს, მხატვრული ხერხების უადგილო ხმარებას, სტილური ერთიანობის დარღვევას. ჰემინგუეის სტილი არ არის ხატოვანი, ვერ ისისხლხორცებს ჩუქურთმულობას, გარეგნულ ეფექტებს. ეს არის დინამიური, თავდაჭერილი რეპორტიორული სტილი, სადა და ლაკონიური. ჰემინგუეი ფრთხილად ეპყრობა ნოველის ენობრივ ქსოვილს. მისი ენა სტილის შესაბამისად უბრალო, ყოველდღიური სალაპარაკო ენაა. იგი სიტყვას განსაკუთრებული სიფაქიზით ეპყრობა. „დაუდევარი ხმარებით ყველა სიტყვამ დაკარგა სიმართლე", ამბობს მწერალი. მის პროზაში სიტყვა იბრუნებს ელვარებას, სიმახვილეს, სიცოცხლეს და სიღრმეს.

ჰემინგუეიმ შექმნა ახალი და ორიგინალური მხატვრული სტილი, რომლის გავლენა მრავალი მწერლის შემოქმედებას დაეტყო არა მარტო ამერიკაში, არამედ მთელს მსოფლიოში.

---

[91]ბეკერსი, ე. ჰემინგუეი და მისი სამყარო. თბილისი: „მერანი", 1987, გვ. 64.

„დაკარგული თაობის" ერთ-ერთ ტიპურ წარმომადგენელს, ფრენსის სკოტ ფიცჯერალდს, წილად ხვდა „ჯაზის ეპოქის" ფუფუნებისა და სიღატაკის, გარეგნული „პროსპერიტისა" და შინაგანი დეპრესიის, სულიერი გამოფიტვისა და „ცინიზმის"[92] მემატიანე გამხდარიყო. ფიცჯერალდის ნოველა ერთდროულად „ცინიკურიცაა" და „პესიმისტურიც".

გარდა ამისა, როგორც თავად აღიარებს მწერალი, იგი „გულის სიღრმეში მორალისტია და უფრო მეტად სურს გარკვეული მისაღები ფორმით უქადაგოს ხალხს, ვიდრე გაართოს ისინი" [93]. ამ მხრივ მისი ნოველა ერთგვარი იგავის სახესაც იძენს. შესაბამისად, ფიცჯერალდის ნოველებსა თუ მოთხრობებში მრავლად მოიძებნება ზღაპრული და ფანტასტიკური ელემენტები (მისი თანამედროვეების, ანდერსონისა და ჰემინგუეისაგან განსხვავებით), მაგრამ ყველაფერი მწერლის მთავარი მიზნისაკენ - ეპოქის რეალისტური სურათის შექმნისა და ცხოვრებისეული მხატვრული სახეების ასახვისკენაა მიმართული. ფიცჯერალდს არც ექსპერიმენტული პროზისათვის მიუმართავს, არც სიუჟეტზე უთქვამს უარი. „მისი ორიგინალობა განწყობილების, თემისა და სახეების გამოცემაში მდგომარეობს და არა სტრუქტურაში"[94], თუმცა შემოქმედებითი მოღვაწეობის ბოლო ეტაპზე სიუჟეტური პერიპეტიები, რომლებიც ფიცჯერალდის ნოველებსა და მოთხრობებს ერთგვარ სათავგადასავლო-ავანტიურისტულ ხასიათს მატებდნენ, უკანა პლანზე გადავიდნენ. წამყვანი როლი ლირიკულ ელემენტს ხვდა წილად. რაც შეეხება მწერლის სტილს, საგულისხმოა, რომ შემოქმედებითი მოღვაწეობა მან ლექსების წერით დაიწყო, რამაც დიდი გავლენა იქონია მის ნაწარმოებებზე. ფიცჯერალდი თავადაც გრძნობს

---

[92]თოფურიძე, ც. შესავალი სტატია წიგნში „ამერიკული ნოველა", ტ. 1. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო", 1967, გვ. 25.

[93] Засурский, М. Н. Американская Литература 20 века. Москва, 1966, с. 12.

[94] იქვე, с. 14.

ამას: „ერთადერთი რაც დაგეხმარება, შენი პოეზიაა, რომელიც სტილის ყველაზე უფრო კონცენტრირებულ ფორმას წარმოადგენს", აცხადებს იგი. და მართლაც, მწერლის თვალისმომჭრელი სტილი შესანიშნავად ეხამება მისი თემების მაცდუნებელ ჯადოს[95]. ლირიკული ტონით, თანამედროვეობის უშუალო განცდით თუ სტილური ოსტატობით, სადა, ლაკონიური თხრობით, დიალოგების დახვეწილობით ფიცჯერალდი ანდერსონსა და ჰემინგუეის არ ჩამოუვარდება.

ამერიკულ ლიტერატურაში ფრენსის სკოტ ფიცჯერალდი შევიდა, უპირველეს ყოვლისა, როგორც „ჯაზის ეპოქის" მომღერალი. „ამერიკა თავის ისტორიაში უდიდეს, უბრწყინვალეს წვეულებაში ჩაერთო და ამაზე ბევრი რამ იყო სათქმელი" [96], განაცხადა მწერალმა და შეუდგა კიდეც ამ სათქმელის ფურცელზე გადატანას. როგორც ინგლისელმა კრიტიკოსმა ქ. კროსმა აღნიშნა, „ჯუნგლების რიტმები და ჯაზის ნოსტალგიური ჰანგები გამოსატავენ იმას, თუ რა უიმედო სასოწარკვეთილებით ცდილობდნენ ფიცჯერალდისეული მამაკაცები და ქალები ახალგაზრდობის ყოველი წამის დატკბობას"[97].

განსაკუთრებით მწვავედ და მრავალფეროვნად ეს ყოველივე ფიცჯერალდის რომანებში აირეკლა. თავად მწერალიც უპირატესობას სწორედ ამ ჟანრს ანიჭებდა, ნოველებს კი, როგორც თვითონ ამბობდა, ჰონორარისათვის წერდა, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, აშკარაა, რომ სწორედ ნოველებში ჩაეყარა საფუძველი ფიცჯერალდის ევოლუციისათვის მნიშვნელოვან იდეურ-მხატვრულ ტენდენციებს. შეგვიძლია თავისუფლად დავეთანხმოთ მ. კორენევას იმაში, რომ შემოქმედებითი აღმოჩენების

---

[95] Twentieth Century American Literature. Moscow: Progress Publishers, 1976, p. 82.

[96] Van Spanckeren, K. Outline of American Literature. The United States Information Agency, 1996, p. 111.

[97] იქვე, p. 113.

თვალსაზრისით ფიცჯერალდი-ნოველისტი ერთგვარად წინ უსწრებდა ფიცჯერალდ-რომანისტს.

„რიგითი ამერიკელი, პროვინციელი, რომელიღაც უაინსბერგის მკვიდრი - ეს პერსონაჟი „აღმოჩენილ იქნა" მე-20 საუკუნის დასაწყისის ამერიკული ლიტერატურის მიერ და შედეგად არაერთხელ იქცა მწერალთა ყურადღების ობიექტად"[98], მაგრამ ამ პერიოდის ამერიკული რეალობისათვის დამახასიათებელი მხატვრული სახეების შექმნის შესაძლებლობა ამით როდი ამოიწურებოდა. ფიცჯერალდის შემოქმედებაში ცენტრალური ადგილი „ხმაურიანი ოციანების" ფერხულში ჩაბმულ ახალგაზრდებს უჭირავთ, ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მხატვრულ სახეს კი აქ, რაოდენ უცნაურადაც უნდა ჟღერდეს, ფული წარმოადგენს.

„მდიდრები განსხვავდებიან ჩვენგან" - წერს ფიცჯერალდი თავის ნოველაში „მდიდარი ყმაწვილი" ("The Rich boy"). მოგვიანებით ამ ფრაზას ერთგვარი სარკაზმით იხსენებს ჰემინგუეი „კილიმანჯაროს თოვლიან მთაში", მაგრამ ისიც გასათვალისწინებელია, რომ ოციანი წლების ამერიკისათვის ასეთი მიდგომა დამახასიათებელი იყო. ქვეყნის „ორ ერად" გაყოფა სულ უფრო მკვეთრ სახეს იღებდა, სოციალური კონტრასტები დღითიდღე მწვავდებოდნენ. სწორედ სოციალური პრობლემების შეგრძნება და მთელი სისავსით ასახვა განაპირობებს ერთ-ერთ მთავარ თემას ფიცჯერალდის ნოველისტიკაში. ამ ფაქტორებიდან გამომდინარე აგებს იგი თავის მხატვრულ სახეებსაც.

ოციანი წლების ამერიკული ყოფა და ამ პერიოდისათვის დამახასიათებელი ტიპური სახეები სოციალური ძალით წარმოაჩინა ფიცჯერალდმა ნოველების კრებულში „ჯაზის ეპოქის მოთხრობები" ("Tales of the Jazz Age", 1922). მწერალი დაუფარავად აკრიტიკებს მატერიალურ ფასეულობებზე ორიენტირებულ სა-

[98] Twentieth Century American Literature. Moscow: Progress Publishers, 1976, p. 182.

ზოგადოებას, ამხელს ფულის დამანგრეველ, დამღუპველ ძალას. ფიცჯერალდის გმირები მეტწილად ან გულქვა მდიდრები არიან, ან ახალგაზრდები, რომლებსაც გამდიდრება სწყურიათ. მწერალი თითქმის ყოველ მოთხრობაში აჩვენებს, თუ რა შედეგები მოჰყვება ფულის ასეთ ზომაგადასულ ტრფიალს.

ფიცჯერალდის მხატვრული სახეები ერთდროულად ინდივიდუალურიცაა და ტიპურიც: „დაიწყეთ ინდივიდით და ვერც კი იგრძნობთ, როგორ შექმნით ტიპიურ სახეს; დაიწყეთ ტიპიური სახით და თქვენ აღმოაჩინეთ, რომ ვერაფერი შექმენით"- აღნიშნავდა მწერალი.

ენსონ ჰანტერი ფანტასტიკურად მდიდარია. ცხოვრებაში მისთვის პრაქტიკულად ყველა გზა ხსნილია, მაგრამ ყმაწვილი უგზო-უკვლოდ დაეხეტება აქეთ-იქეთ. ენსონს არც ოჯახი ჰყავს, მიუხედავად იმისა, რომ უამრავ ქალს იცნობს და არაერთხელ დაუპირებია დაქორწინება. იგი სასტიკია იმ ადამიანთა მიმართ, რომლებთანაც ახლო ურთიერთობა აქვს, რადგან მიჩნეულია, რომ მისთვის ყველაფერი ნებადართულია. ენსონი უყოყმანოდ ერევა სხვების ცხოვრებაში, თუ ეს საჭიროდ მიაჩნია, და არც მაშინ გრძნობს თავს დამნაშავედ, როცა მისი ჩარევა სავალალო შედეგით მთავრდება.

იმდროინდელი ტრადიციული შეხედულებით, ფული თითქოს წარმატების გარანტი უნდა ყოფილიყო ენსონისათვის, მაგრამ ჰანტერს არაფერი შექმნია ცხოვრებაში, თავისი კუთვნილი დრო მან უმიზნოდ და უშინაარსოდ განვლო. ოცდაათი წლის ასაკში იგი თითქოს უკვე მოხუცს ჰგავს. ერთი შეხედვით, ენსონს უამრავი ნაცნობი და ახლობელი ჰყავს, მაგრამ სინამდვილეში იგი სრულიად მარტოა. ამაში თავად მიუძღვის ბრალი, ვინაიდან გულთან ახლოს ვერავინ გაიკარა, ის ქალიც კი, რომელიც, როგორც ამბობს, უყვარს. ფიცჯერალდის აზრით სიმდიდრემ უპირატესობის გრძნობა შთაუნერგა ენსონს სიჭაბუკიდან და სწორედ ამან დათრგუნა მასში ადამიანი. ეს სენი, მწერ-

ლის აზრით, საერთოდ დამახასიათებელია მდიდრებისათვის: „გულის სიღრმეში მათ მიაჩნიათ, რომ ჩვენზე უკეთესები არიან იმიტომ, რომ ჩვენ საკუთარი ძალებით გვიწევს ცხოვრებაში კომპენსაციის და თავშესაფრის ძიება".

მამაკაცი პროტაგონისტები კრებულში „ეს სევდიანი ახალგაზრდები" მეტწილად პიროვნულ კრახს განიცდიან. პატივმოყვარეობას შედეგად ტანჯვა მოსდევს. ეს შეგრძნება დამახასიათებელი იყო ახალგაზრდა ჰემინგუეისათვის, მაგრამ აქ ვერ ვხედავთ იმ სიცოცხლის ხალისს, რომლითაც შერვუდ ანდერსონი ეგებება მოსაწყენ ყოველდღიურობას.

ფიცჯერალდისეული ქალთა სახეების უმრავლესობა ემანსიპირებულ, თამამ, მბრძანებლური ბუნების მქონე, თავნება არსებებს წარმოადგენენ. ისინი მომხიბვლელნი და მაცდურნი არიან. ფული მათ ცხოვრებაში გადამწყვეტ როლს თამაშობს. ასეთნი არიან ჰენრი მარტსონის „ერთგული" მეუღლე („მცურავები" "The Swimmers"), ჯოზეფინი და კონსტანსი მოთხრობიდან „პირველი სისხლი" ("First blood"), უილი კალჰაუნი „უკანასკნელი ლამაზმანიდან" ("The last of the Belles"). მატერიალურ ფასეულობებზეა ორიენტირებული კეროლაინ დენდიც, რომელიც თითქოს ჰამილტონის გაკოტრების შემდეგაც საქმროს ერთგული რჩება და მის ცოლობაზე უარს არ ამბობს. მწერალი ნათლად აგრძნობინებს მკითხველს, რომ ქალის ამ გადაწყვეტილებასთან სიყვარულს არანაირი კავშირი არ აქვს. კეროლაინი უბრალოდ ალღოთი გრძნობს, რომ ჰამილტონის კრახი დროებითი შემთხვევითობაა და ამიტომაც ანიჭებს მას უპირატესობას მაიკლთან მიმართებაში. ამ უკანასკნელთან კეროლაინს მართლაც „რომანტიკული" გრძნობები აკავშირებდა, მაგრამ მისი სიღარიბის გამო ქალმა იგი მიატოვა.

წარსული ცოდვების და სინანულის აჩრდილი განუწყვეტლივ თან სდევს მთავარ გმირს მოთხრობიდან „ბაბილონში დაბრუნება" ("Babylon Revisited"). ეს არის ამბავი კაცისა, რომელმაც

ყველაფერი დაკარგა „ხმაურიანი ოციანების" განმავლობაში. „ჯაზის ეპოქის" კრიზისი მთელი სისავსით აისახა ჩარლზ უეილსის მხატვრულ სახეში. ბობოქარ, თავქარიან წლებს უკვალოდ არ ჩაუვლია, გმირმა თითოეულ შეცდომასა და დანაშაულზე მთელი სიმკაცრით უნდა აგოს პასუხი. და, მიუხედავად იმისა, რომ ამჯერად ჩარლზი სამაგალითოდ იქცევა, ყოველნაირად ცდილობს ცხოვრების აწყობას, ცოდვების ერთგვარ გამოსყიდვას, ეს ყოველივე საკმარისი არ აღმოჩნდება წარსულის მისატევებლად. ჩარლზის გრძნობები და მისი უდიდესი სურვილი შვილის დაბრუნებისა სავსებით ბუნებრივი და სამართლიანია, მაგრამ მას უკვე აღარ ენდობიან. და, მართალია, ნოველის ბოლოს გმირი გულმოკლული და განადგურებულია, მაგრამ მთავარი ისაა, რომ პირველი ნაბიჯები გადაიდგა. მწერალი გვაგრძნობინებს, რომ ჩარლზი კიდევ „დაბრუნდება ბაბილონში", ფარ-ხმალს არ დაყრის და, ადრე თუ გვიან, მიზანს აუცილებლად მიაღწევს. მნიშვნელოვანია, რომ სხვა უამრავ პერსონაჟთაგან განსხვავებით, ჩარლზი ჩაუკვირდება საკუთარ თავს და გაიზიარებს, რომ მის თავს დამტყდარ უბედურებაში არა მარტო გარემოებებისა და სოციალური პროცესების, არამედ მისი საკუთარი ხელიც ურევია. საკუთარ თავზე ამ გულწრფელი მსჯელობის მეშვეობით ნოველის გმირი პიროვნული ღირსების გრძნობასა და ჭეშმარიტი ფასეულობების ყალბისგან გარჩევის უნარს იბრუნებს.

ფიცჯერალდი საოცარ მამხილებელ ძალას ანიჭებს თავის მხატვრულ სახეებს. მთელ მის ნოველისტიკაში მკაფიოდ იკვეთება ფულის დამანგრეველი ძალა და ნათელი ხდება, რომ საკუთრივ სიმდიდრე კი არ არის დამღუპველი, არამედ მისადმი ტრფიალი და ადამიანთა მუდმივი ლტოლვა ქონების მოხვეჭისაკენ. ფიცჯერალდის ნოველები სავსეა უგულო მდიდართა მხატვრული სახეებით, პერსონაჟებით, რომლებიც თავს ყოვლისშემძლედ მიიჩნევენ, რომელთათვისაც არ არსებობს არაფერი წმინდა და ამაღელვებელი. ისინი სულიერად გამოფიტულნი, დაცარიელებულნი არიან.

ბევრად უკეთესი ხვედრი არც ისეთ პერსონაჟებს ელით, რომლებიც, მართალია, ქონებით განებივრებულნი არ არიან, მაგრამ მათი გონება იოლი ფულის მოპოვების დაუოკებელ სურვილს მოუწამლავს. ასეთი გმირის ხსნა საკუთარი თავის შეცნობასა და განვლილი ცხოვრების კრიტიკულ გადაფასებაშია, რაც მხოლოდ ერთგულებს ძალუძთ.

ფიცჯერალდისეულ პერსონაჟებს შორის ისეთ ადამიანებსაც ვხვდებით, რომლებიც ფულის მონები არ გამხდარან და, შესაბამისად, ადამიანობა შენარჩუნებული აქვთ. ასეთი გმირები სულიერად გადარჩებიან, ფიზიკურად კი, უმეტესწილად, იღუპებიან, მდიდართა სისასტიკის მსხვერპლნი ხდებიან, რადგან არ შესწევთ ძალა წინ აღუდგნენ მათ.

ამრიგად, ფიცჯერალდის ნოველები ძირითადად მაინც პესიმიზმის ნიშნით ხასიათდებიან. ამერიკული ყოფის, მწვავე სოციალური პრობლემების, ისევე როგორც ამ პერიოდისათვის დამახასიათებელ მხატვრულ სახეთა ასახვის უპირველესი დანიშნულება საზოგადოების გამოფხიზლება და ილუზიების გაქრობაა, ვინაიდან რეალობისაგან გაქცევას (რაც დამახასიათებელია „დაკარგული თაობის" წარმომადგენელთათვის) ადამიანი გარდაუვალი დაღუპვისაკენ მიჰყავს.

„ხმაურიანი ოციანების" და მისი შემდგომი კრიზისის პირობებში რთული გასარჩევია, ვინ არის გამარჯვებული და ვინ - დამარცხებული. არსებითი ცვლილებების მოლოდინში ამ ეპოქის ადამიანებს, ფიცჯერალდის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „მხოლოდ ის დარჩენოდათ, საკუთარ ნებისყოფას, სულიერ სიმტკიცეს დაყრდნობოდნენ, როგორც ერთადერთ ურყევ ფასეულობას, ყოველივე დანარჩენი მიწასთან იყო გასწორებული".

თავი 4

დრამატურგია და თეატრი

ჩემს პიესებს მხოლოდ დროისა და გარემოებათა გამო გაუღიმათ ბედმა ყველაზე ცნობილნი რომ გამხდარიყვნენ პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ ამერიკელი დრამატურგების მიერ შექმნილ იმ ნამუშევრებს შორის, რომლებმაც ჩამოაყალიბეს თანამედროვე ამერიკული დრამა თავისი უმშვენიერესი ასპექტებითა და მიღწევებით, რითაც ამერიკელებს სამართლიანად შეუძლიათ იამაყონ, რადგან როგორც იქნა, იგი დამსახურებულად გაუტოლდა თანამედროვე ევროპულ დრამას, საიდანაც, უდავოდ, ჩენი თავდაპირველი შთაგონება იღებს სათავეს.

იუჯინ ო' ნილი, 1936

მე-20 საუკუნის დასაწყისი მეტად ნაყოფიერი გამოდგა ამერიკული ხელოვნების ყველა სახეობისთვის, მათ შორის თეატრისა და დრამატურგიისთვის. სწორედ ამ პერიოდში ყალიბდება ამერიკული ეროვნული თვითმყოფადი თეატრალური ხელოვნება. ამას განაპირობებდა დრამატურგების დიდი ჯგუფის გამოჩენა იუჯინ ო' ნილის თაოსნობით, რომელიც ტოლს არ უდებდა პოეზიისა და პროზის კორიფეებს. ასევე, ეს გახლავთ პერიოდი, როცა ბევრი ნიჭიერი რეჟისორი და მსახიობი ერთიანდება ახალ თეატრალურ კოლექტივებად. მათ შორის განსაკუთრებით გამოირჩევა იუჯინ ო' ნილი და პროვინსთაუნის მსახიობები, რომლებმაც უდიდესი როლი შეასრულეს ახალი ამერიკული დრამისა და თეატრის ჩამოყალიბების საქმეში.

მართალია, ამერიკის თეატრალური კულტურის ჩანასახები მე-19-მე-20 საუკუნეების მიჯნაზე შეინიშნება, მაგრამ ამერიკული ეროვნული დრამატურგიის ჩამოყალიბება მხოლოდ მე-20 საუკუნის 20-იან წლებში ხდება.

საუკუნის დასაწყისის ამერიკაში ტონის მიმცემი იყვნენ საშუალო დონის დრამატურგები: ოგასტეს ტომასი (1857-1934), კლაიდ ფიტჩი (1865-1909), უილიამ ვოენ მუდი (1869-1910) და სხვა. თეატრებში, რომლებიც კომერციული ხასიათის იყვნენ, დომინირებდა გასართობი მელოდრამა, რომელიც ეყრდნობოდა მხოლოდ გარეგნულ სცენურ ეფექტებს. ეს განსაკუთრებით იგრძნობოდა ბროდვეიზე.

ამერიკული დრამატურგიის დაბადების პროცესს უკავშირებენ რეალისტური მიმართულების გაძლიერებას ამერიკულ ლიტერატურაში (რ. ფროსტი, კ. სენდბერგი, ს. ლუისი, შ. ანდერსონი, თ. დრაიზერი), მეორე მხრივ კი, ევროპული და ნაწილობრივ რუსული დრამის (იბსენი, შო, ჩეხოვი, გერმანელი ექსპრესიონისტები...) დაგვიანებულ ზეგავლენას. ამას თან ერთვოდა „პატარა“ და „მხატვრული“ თეატრების მოძრაობის გააქტიურება, რომლებიც დაუპირისპირდნენ კომერციულ ბროდვეის, ე.წ. „ვარსკვლავთა“ სისტემას და პიესების დადგმის პრაქტიკას, რომელთა არსებობის დრო რეპერტუარში განისაზღვრებოდა შემოსავლების რაოდენობით (ე.წ. 'Long-run plays').

20-იანი წლების პიესები თავიდან იცილებენ რომანტიკულ მელოდრამულ შტამპებს, ითვისებენ ამერიკული ცხოვრების წესის მიმართ კრიტიკულ დამოკიდებულებას. განსაკუთრებით მკაცრი კრიტიკის საგანი ხდება მეშჩანობა, მესაკუთრეობა, წარმატების კულტი კაპიტალისტური ეკონომიკის სტაბილიზაციის დროს პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ.

იუჯინ ო'ნილის გარდა, რომელიც განსაზღვრავს იმ წლების დრამატურგიას, დიდი პოპულარობით სარგებლობს ელმერ რაისის პიესები. მისი „გამომთვლელი მანქანა“ (“The Adding Machine“, 1923) „ექსპრესიონისტულ ფანტასტიკურ ტრაგედია-

თა" რიგს მიეკუთვნება. ასევე ექსპრესიონისტულია ჯონ ჰოვარდ ლოუსონის „პროცესიის ჰიმნი" ("Processional", 1925), სადაც ვოდევილის ხერხებით, ჯაზითა და ცეკვებით წარმოდგენილია გაფიცული მუშებისა და პოლიციის ურთიერთდაპირისპირება. უაზრო და სასტიკი ომის თემაა წარმოჩენილი პიესაში „ფასი დიდებისათვის" ("What Price to Glory", 1924), რომელიც ლ. სტოლინგსომისა და მ. ანდერსონის მიერაა შექმნილი.

რეალისტური დრამატურგია თავს იმკვიდრებდა ამერიკულ თეატრში ყველაზე გავრცელებულ ჟანრთან, გასართობ მუსიკალურ კომედიასთან - მიუზიკლთან შეურიგებელ ბრძოლაში, რომელიც გამოირჩეოდა მსუბუქი და გასართობი ხასიათით. ისინი პასუხობდენ ბროდვეის, ბურჟუაზიული პუბლიკის მოდასა და გემოვნებას. მათ შეიძლება მივაკუთვნოთ სიდნი ჰოვარდის (1891-1939) პიესები და კერძოდ, მისი ადრეული ნაწარმოები „მათ იცოდნენ, რა სურდათ" ("The Knew What They Wanted", 1924).

30-იანი წლების ამერიკის თეატრალური ცხოვრება ხასიათდება ბროდვეის თეატრებისგან დამოუკიდებელი თეატრებისა და დასების ჩამოყალიბებით. მოწინავე დრამატურგებს შორის გამოირჩევა კლიფორდ ოდეტსი (1906-1963). მისი პიესები "Waiting for Lefty" (1935), "Awake and Sing" (1935), "Golden Boy" (1937) ჩეხოვის დიდი ზეგავლენით გამოირჩევა. "Awake and Sing" ღარიბი წვრილბურჟუაზიული ოჯახის უღიმღამო ცხოვრებას ეხება. ეს პიესები გაბედულ სიახლეს წარმოადგენდნენ იმ პერიოდის ამერიკულ სინამდვილეში.

სოციალურ-ფსიქოლოგიური დრამის დიდოსტატად ითვლება ლილიან ჰელმანი, ამერიკელი მწერალი ქალი, რომელიც დაიბადა და აღიზარდა ამერიკის სამხრეთში. მისი პიესა "Days to come" (1936) გვიჩვენებს, როგორ იცვლება სხვადასხვა ადამიანების ბედი კლასობრივი დაპირისპირებების დროს. მისი შემოქმედების შედევრებად ითვლება "The Little Foxes" (1939) და "Another Part of the Forest" (1946); აქ შეიმჩნევა ჩეხოვისა და იბ-

სენის აშკარა გავლენა. ჰელმანის პიესებისათვის დამახასიათებელია დაძაბული კონფლიქტი, მძაფრი სიუჟეტი და მკაცრად დამუშავებული კომპოზიცია, რასაც ანგლო-ამერიკულ თეატრებში უწოდებენ 'Well-Made Play' -ს.

განსაკუთრებული ადგილი ამერიკულ დრამაში უჭირავს მაქსუელ ანდერსონს (1888-1959), რომელიც ცნობილი იყო, როგორც პოეტური ისტორიული ტრაგედიების ავტორი. ამავე პერიოდში იზრდება თორნთონ უაილდერის რეპუტაცია. მისი შეხედულება ხელოვნებაზე, როგორც „მითზე, იგავ-არაკზე", პრობლემატიკის მეტაფიზიკურობა, ირონია და ფილოსოფიური სკეპტიციზმი, სცენური პირობითობის გაშიშვლება და ნგრევა საშუალებას იძლევა უაილდერი თანამედროვე ამერიკული ანტითეატრის წინამორბედად მოვიაზროთ.

30-იან წლებში სრულდება ამერიკის ეროვნული დრამატურგიის ჩამოყალიბება. ამერიკული დრამატურგიის სახეს განსაზღვრავდა უკვე მწერალთა ახალი თაობა, რომელთა შორის გამოირჩევიან იუჯინ ო'ნილი, არტურ მილერი და ტენესი უილიამსი.

როგორც აღინიშნა, ამერიკული თეატრი ბროდვეის თეატრების წინააღმდეგ ბრძოლაში ყალიბდებოდა. მათ უმნიშვნელოვანესი ადგილი ეჭირათ და უჭირავთ ამერიკის ცხოვრებაში. თავდაპირველად სახელწოდება ,,ბროდვეი" აღნიშნავდა გეოგრაფიულ ადგილს, სადაც განლაგებული იყო ეს თეატრები, მაგრამ შემდგომ მან სხვა დატვირთვაც შეიძინა. ,,ბროდვეი" უკვე გულისხმობს თეატრის ან სპექტაკლის ტიპს. ბროდვეის თეატრები პირველადვე ჩამოყალიბებული იყვნენ, როგორც კომერციული თეატრები, რომლებიც დაკავშირებული იყვნენ ფინანსებთან. თანამედროვე ბროდვეის თეატრის ტიპი ჩამოყალიბდა მე-19 საუკუნის დასასრულსა და XX საუკუნის დასაწყისში. ანტერპრენიორები იჯარით იღებდნენ შენობებს თეატრისათვის, რათა ეჩვენებინათ დრამატული სპექტაკლები და მუსიკალური კომედიები.

ზოგჯერ სანახაობრივი და არაფრისმთქმელი სპექტაკლების ნაცვლად ბროდვეიზე კლასიკური სპექტაკლებიც იდგმებოდა, თუმცა ისინი დიდხანს ვერ რჩებოდნენ რეპერტუარში. ასე მაგალითად, ბროდვეის თეატრების ისტორიაში ფრიად მნიშვნელოვანი ფურცელი უკავშირდება ცნობილი რეჟისორის, ელი კაზანის, სახელს, რომელიც 1941 წელს, ცნობილი თეატრის (Group Theatre, 1932) დახურვის შემდეგ, ბროდვეის თეატრების წამყვანი რეჟისორი გახდა. ის ძალიან მალე აღიარეს ბროდვეიზე. კაზანი ცდილობდა, დაედგა სერიოზული პიესები, სადაც მნიშვნელოვანი პრობლემები იყო დასმული. მან ბროდვეიზე არტურ მილერის 3 პიესა დადგა.

აღსანიშნავია, რომ სერიოზული თეატრის ჩამოყალიბებაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა დრამატურგიული ხელოვნების სემინარმა, რომელიც ჰარვარდის უნივერსიტეტში ჩამოაყალიბა პროფესორმა ჯორჯ პირს ბეიკერმა (1866 – 1935). 1925 წლიდან იგი ამ სემინარს ხელმძღვანელობდა იელის უნივერსიტეტში.

1922 წელს დაიდგა 47 ამერიკელი დრამატურგის 93 ახალი ამერიკული პიესა. აფრო-ამერიკელი მსახიობები (ჩარლზ ჯიპლინი, ჯეიმზ ჯონსონი) აღნიშნავდნენ, რომ პროვინსთაუნი იყო ის დიდი ძალა და დასაბამი, რომელმაც გზა გაუხსნა შავკანიანებს დრამატულ სცენაზე.

ამ პერიოდისათვის ბროდვეის თეატრებში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო მიუზიკლი, რომელსაც ამერიკელები სამართლიანად თვლიან თავიანთ საკუთარ ჟანრად და განძად XX საუკუნის მსოფლიო მუსიკალურ პანორამაში (ვებერი და მისი სპექტაკლები: „განკიცხულნი“, „ოპერის აჩრდილი“, „კაცები“, „სიყვარულის ასპექტები“). ბროდვეის თეატრებში სხვადასხვა დროს გამოდიოდნენ ისეთი ცნობილი მსახიობები, როგორებიც არიან: კ. კორნელი, ა. ლანტი, ლ. ფონტანი, მ. უებსტერი, გ. კლერმენი, ე. კაზანი, ლაიზა მინელი, ბროდვეიზე თამაშობდნენ ელიზაბეტ ტეილორი და რიჩარდ ბარტონი. ლეგენ-

დარული ჯინა ლოლობრიჯიდა მიწვეული იყო ბროდვეიზე, რათა შეესრულებინა მთავარი როლი ტენესი უილიამსის პიესაში „ტატუირებული ვარდი". თავად ამერიკელები ფიქრობენ, რომ ბროდვეი სწორედ ის ერთადერთი ადგილია ამერიკულ თეატრში, სადაც შეგიძლია გახდე ცნობილი მთელი ამერიკის მასშტაბით. ცნობილი ბროდვეის თეატრები იყო:

- Winter Garden Theatre (1911)
- Palace Theatre (1913)
- Majestic Theatre (1927 წ.)
- Al Hirschfeld Theatre (1924 წ.)
- Ambassador Theatre (1921)
- New Amsterdam Theatre (1933)
- Nederlander Theatre (1921)
- Gerald Schoenfeld Theatre (1917)
- Lunt – Fontane Theatre (1910)
- Helen Hays Theatre (1912)
- John Golden Theatre (1927)
- Bernard B. Jacobs Theatre (1927)

1915-1925 წლები გამოირჩევა დრამისა და სცენის განახლებით, რასაც ზოგი კრიტიკოსი „თეატრალურ აღორძინებასაც" კი უწოდებს. სწორედ ამ დროს წინა პლანზე გამოდის „ახალი დრამატურგების" ჯგუფი, რომლის ლიდერად იქცა იუჯინ ო' ნილი (1888 – 1953). მის მიერ შექმნილი დრამები თავიანთი სოციალური სიმძაფრით, სატირული და ტრაგიკული ელფერით, ფილოსოფიური ჩაღრმავებით დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდა ამერიკელ მაყურებლებზე.

ამ დროს სხვა კოლექტივებიც ჩამოყალიბდა, რომლებმაც 4 წლის განმავლობაში 60-მდე პიესა დადგეს, მათ შორის - მ. მეტერლინკის, ჯ. რიდის, ტ. დრაიზერის, ბ. შოს, ა. პ. ჩეხოვის და სხვ. მათ ბაზაზე 1919 წ. წარმოიშვა უმსხვილესი თეატრალური ჯგუფი, რომელიც აყვავებას 20-იან წლებში აღწევს. ეს გახლდათ "Theatre Guild". მან იარსება 1948 წლამდე; ჯგუფს ხელმძღვანელობდნენ ფილიპ მელერი, ლოურენს ლენჯერი და სხვები. აქ იდგმებოდა სახელგანთქმული დრამატურგების -

იბსენის, სტრინდბერგის, შოს, ჩეხოვის, ტოლსტოის, ჰაუპტმანის და სხვათა - პიესები.

თეატრალური ხელოვნების ძირეული გარდაქმნა გამოიწვია ე.წ. პატარა თეატრების მოძრაობამ 1910 წლიდან. ისინი წარმოიშვნენ ნიუ-იორკში, ბოსტონში, ფილადელფიაში და დასაწყისში სამოყვარულო ხასიათი ჰქონდათ. მოგვიანებით პროფესიული კოლექტივებიც აღმოცენდნენ. ისინი მსოფლიო დრამატურგიის ნიმუშების გარდა დგამდნენ ახალგაზრდა ამერიკელ ავტორებს: იუჯინ ო' ნილს, ჯონ რიდს და ა.შ. ისინი ძირს უთხრიდნენ ბროდვეის კომერციულ, სანახაობით თეატრებს.

ამ თეატრებს შორის გამოირჩეოდა ექსპერიმენტალური ჯგუფი ,,პროვინსთაუნის მსახიობები", რომელიც 1915 წელს შეიქმნა. მასში შედიოდნენ ახალგაზრდა ო' ნილი, კრიტიკოსი ფლოიდ დელი, ჯონ რიდი. პროვინსთაუნის მსახიობები მწერალთა და ხელოვანთა ის ჯგუფია, რომელიც XX საუკუნის დასაწყისში შეეცადა ძირეული ცვლილებები შეეტანა ამერიკულ დრამატურგიასა და თეატრში. მათ შექმნეს კომპანია და ცდილობდნენ დაედგათ ამერიკელი დრამატურგების ახალი პიესები. ამან ხელი შეუწყო ე.წ. ,,პატარა თეატრის" ტრადიციის დამკვიდრებას და მოძრაობას განვითარებას ამერიკაში.

მათი პირველი შეკრება 1915 წლის 15 ივლისს შედგა, როცა მწერალთა და ხელოვანთა ჯგუფი ისვენებდა პროვინსთაუნში, მასაჩუსეტსში. ნაქირავებ, ოკეანისპირა კოტეჯის აივანზე მათ წარმოადგინეს 2 პიესა. ნეით ბოისის (Neith Boyce) "Constancy" და ცოლ-ქმარ ჯორჯ ქრემ კუკისა (George Cram Cook) და სიუზენ გლასპელის (Susan Glaspell) "Suppressed Desires".

პროვინსთაუნის მსახიობების (რომლებიც მოგვიანებით დაფუძნდნენ ნიუ-იორკში, გრინვიჩ ვილიჯში) მიერ პირველად იქნა დადგმული ო' ნილის ერთაქტიანი პიესები, რომლებიც გამოირჩეოდნენ მკაცრი და უხეში რეალიზმით, რაც თავისთავად

წარმოადგენდა თავისებურ გამოწვევას დადგენილი თეატრალური კანონის წინააღმდეგ.

იუჯინ ო'ნილი (Eugene Gladston O'Neill, 1888-1953) დაიბადა პოპულარული მელოდრამატული მსახიობის ჯეიმს ო'ნილის ოჯახში. მისმა ბავშვობამ ხშირ მოგზაურობებში გაიარა. მამამისი ხშირად დადიოდა გასტროლებზე მთელს ქვეყანაში, ხოლო დედა, ეჭვიანი კათოლიკე, ბავშვებითურთ თან ახლდა მას. იგი ვერ იტანდა თეატრს. იუჯინ ო'ნილი აღნიშნავდა: „ყველა ბავშვს აქვს უფლება ქონდეს საკუთარი სახლი, ჩემზე კი შეიძლება ითქვას, რომ დასის წევრად ვიზრდებოდი". ბორბლებზე ცხოვრებამ ო'ნილს შეუშალა ხელი მიეღო სისტემატური განათლება. 1907 წლიდან, როცა იუჯინ ო'ნილი პრინსტონის უნივერსიტეტის მეორე კურსიდან გარიცხეს სტუდენტური მაქინაციების გამო, ფაქტობრივად, მომავალი დრამატურგი დამოუკიდებელ ცხოვრებას იწყებს.

1916 წელს ო'ნილი დაუახლოვდა პატარა ქალაქ პროვინსთაუნის ახალგაზრდა ენთუზიასტების ჯგუფს, რომელშიც გაერთიანებული იყვნენ მწერლები, პოეტები, მხატვრები. ამ ჯგუფმა ბრძოლა გამოუცხადა კომერციულ, მეშჩანურ და სენტიმენტალურ ბროდვეის თავისი პიესებით.

რადგან ნიუ-იორკში გამომცემლებმა ო' ნილის ადრეული ნამუშევრები არ მიიღეს, თითქოსდა ისინი ვერ პასუხობდნენ თანამედროვე მოთხოვნებს. მას გაეგონა ექსპერიმენტული თეატრალური დასის არსებობის შესახებ მეთევზეთა სოფელ პროვინსთაუნში, სადაც ზაფხულის თვეებში სტუმრობდა გრინვიჩ ვილიჯის ბოჰემური ჯგუფი, რომელთა შორის იყვნენ მწერლები, მხატვრები, მსახიობები, ჟურნალისტები, ანარქისტები და კომუნისტებიც კი. ისინი განიხილავდნენ რეალობის ნებისმიერ პრობლემას, მათ შორის ლიტერატურულსაც. იუჯინ ო'ნილმა

სწორედ აქ შექმნა და დადგა "Bound East for Cardiff", ერთაქტიანი პიესა, რომელიც თანამედროვე ამერიკულ თეატრის საფუძველი გახდა.

პროვინსთაუნის მსახიობების მიერ დადგმულმა პიესებმა ბრძოლა გამოუცხადეს ტრადიციულ თეატრალურ დადგმებს. ისინი მხოლოდ ერთი მიზნით იდგმებოდნენ - მოეტანათ სარგებლობა ხელოვნებისთვის და არ ინტერესდებოდნენ ფინანსური შემოსავლებით. პიესებში წინ წამოწეული იყო არამარტო სოციალური პრობლემები, არამედ თავად დრამატურგების პირადი ცხოვრების ეპიზოდები, თუმცა ო' ნილის ჩამოსვლამ მოახდინა ნამდვილი გარდატეხა და მთელი დასის სხვა სიმაღლეზე აყვანა განაპირობა.

დასის ყველა წევრმა ერთხმად აღიარა იუჯინ ო' ნილის გენიალურობა. ეს რევოლუციური დრამის სწორედ ის სახეობა იყო, რომლის შესრულებაზეც დიდხანს ოცნებობდნენ. პირველივე დადგმულ ერთაქტიან პიესაში მოთხრობილი იყო მეზღვაურების მძიმე მდგომარეობის შესახებ ოკეანის გემის გემბანზე ნისლში. ერთ-ერთი კრიტიკოსი სამართლიანად აღნიშნავდა: "It was not merely figurative language to say the old wharf shook with applause" -ო და სწორედ აქედან დაიწყო იუჯინ ო' ნილის ხანგრძლივი, წარმატებული კარიერა. პიესები ერთმანეთს მოსდევდა: "Fog" (1914), "The Sniper" (1915), ,"Before Breakfast" (1916), "The Long Voyage Home" (1917), "The Rope" (1918), "Beyond the Horizon" (1920), "Anna Cristie" (1922), "Desire Under the Elms" (1924), "The Ice Man Calms" (1939), "A Long Day's Journey into Night"(1941).

იუჯინ ო' ნილმა პროვინსთაუნში გაატარა 9 წელი. შეიძლება გამოვყოთ პრობლემების განსაზღვრული წრე, რომელიც დომინირებს ო' ნილის დრამატურგიაში. მისი პიესების განსაკუთრებულ მახასიათებლად უსაფუძვლოდ არ ასახელებენ ტრაგიკულ განხეთქილებას ოცნებასა და რეალობას შორის, რაც იწ-

ვევს ილუზიების გაქრობას, პიროვნების ტრაგედიას, რომელიც ვერაფრით პოულობს ადგილს გარე სამყაროში. ოჯახი ის შეკუმშული სივრცეა, სადაც აღნიშნული კონფლიქტები ბობოქრობენ. გმირი წინააღმდეგობაშია არამარტო გარე სამყაროსთან, არამედ თავის თავთან, თავის მოწოდებასთან, ბუნებასთან და ღმერთთან.

აღსანიშნავია, რომ ო'ნილის პიესებმა გაადიდრეს სცენური ენა: ექსპრესიონიზმის ნიშნებთან ერთად მასში შეინიშნება ნიღბების თეატრის სტილისტიკა, პოეტური თეატრის ტრადიციებს ერწყმის ფსიქოლოგიური დრამის მახასიათებლები.

მაშინ, როცა ო' ნილი ჰარვარდის პროფესორს ჯორჯ პ. ბეიკერს წერდა, რომ სურდა, "გამხდარიყო დრამატურგი ან არავინ", მას უკვე შეეძლო ეამაყა კრებულით „წყურვილი და სხვა ერთმოქმედებიანი პიესები" ("Thirst, and Other One-Act Plays", 1914), რომელიც მამამისის დაფინანსებით გამოიცა.

რეალურად დრამატურგის განსწავლის წლები არა პროფესორ ბეიკერის კლასში, არამედ ზღვაზე მოგზაურობებში მიმდინარეობდა. მისი ე.წ. „საზღვაო" ერთაქტიანი პიესები: "Bound East for Cardiff" (1914), "The Long Voyage Home" (1917), „In the Zone" (1917) ერთგვარ ტრილოგიას ქმნიან. 1920 წელს ბროდვეიზე აჩვენეს ო'ნილის პირველი დიდი დრამა "Beyond the Horizon" (1920). პიესა, რომელსაც პულიცერის პრემია ერგო წილად, თავისი ღრმა დრამატიზმით სრულიად უცხო აღმოჩნდა იმ წლების თეატრალური პუბლიკისათვის. ერთი წლის შემდეგ დადგმული მელოდრამა "Anna Christie" (1922) სეზონის საუკეთესო პიესა გახდა, რაც აღინიშნა პულიცერის მეორე პრემიით და ავტორს დიდი პოპულარობა მოუტანა.

სოციალური კრიტიკის მაღალ ხარისხს ახალგაზრდა ო'ნილი აღწევს ფართოდ ცნობილ პიესაში "The Hairy Ape" (1922). პიესა ეხმიანება გერმანელი ექსპრესიონისტების, კერძოდ, გ. კაი-

ზერისა და ე. ტოლერის შემოქმედებას (ბევრი მიზანსცენის კონსტრუქტივისტული გადაწყვეტა, მონოლოგიზირებული სტრუქტურა და ა.შ.).

პიესის მთავარი მოქმედი პირი, ვინმე იანკი, ხშირად ჩაფიქრებულია და ცდილობს ჩაწვდეს ცხოვრების აზრს. იგი ღრმად განიცდის თავის გაუცხოებას. პიესა გვიხატავს იმ ადამიანის ხვედრს, რომელმაც დაკარგა პირველყოფილ ბუნებასთან ჰარმონია და ვერც საზოგადოებასთან ჰპოვა ის. ამდენად, არ არის შემთხვევითი პიესის ქვესათაური: „ძველი და ახალი ცხოვრების კომედია“.

ამ ადრეული პიესის ფილოსოფიური პესიმიზმი მწერლის შემოქმედების და მსოფლმხედველობის დამახასიათებელი ნიშანი ხდება, ხოლო ოცნებასა და რეალობას შორის განხეთქილება და ბედნიერების მიუღწევლობა მწერლის ტრაგედიის კონცეფციის საფუძველია.

პიესაში “God Wings“ (1924) აღწერილია შავკანიანი ჯიმ ჰარისის ტრაგიკული ისტორია, რომელიც დაქორწინებულია თეთრკანიან ქალზე. ელა დაუნი და ჯიმ ჰარისი ერთად გაიზარდნენ და შემდეგ დაცილდნენ, ისევე როგორც ნიუ-იორკის ორი ქუჩა, სადაც ერთ ქუჩაზე შავკანიანები და მეორეზე თეთრკანიანები ცხოვრობენ. თეთრკანიანმა არამზადამ მიატოვა ელა დაუნი და აქ მშველელად ჩნდება ჯიმი, თუმცა პარიზში საქორწინო მოგზაურობის შემდეგ მათი ურთიერთობა იძაბება. გარშემომყოფთა შეხედულებანი აძლიერებენ ამ ვითარების დრამატიზმს. ჯიმს არასრულფასოვნების კომპლექსი აწუხებს. იგი ვერაფრით აბარებს საადვოკატო გამოცდას. მათ გულწრფელად უყვართ ერთმანეთი, მაგრამ იტანჯებიან.

პიესის “Desire Under the Elms” (1924) ძირითადი ღირსება ისაა, რომ დრამატურგი ოსტატურად ავითარებს რთულ, ფსიქოლოგიურად მოტივირებულ (მიუხედავად მოდერნისტული ობერტონებისა) ინტერესთა თამაშს, ხსნის სიყვარულს მიწის, ქალის, საკუთრების, ახლო ადამიანების სულების მიმართ. სიყვარუ-

ლი ამაღლებს პერსონაჟებს უბრალო საკუთრებაზე. უბრუნებს მათ ჭეშმარიტად ადამიანურს, მაგრამ ამას მათთვის ბედნიერება არ მოაქვს.

პიესაში "Marco Milloins" (1923-25), ფსევდოისტორიულ სოციალურ დრამაში, რომელიც თითქმის პარალელურად იქმნებოდა, ავტორი კიცხავს დასავლური ბურჟუაზიული ცივილიზაციის ინსტიტუტებს და კვლავ უბრუნდება მესაკუთრეობის თემას. პიესის სატირულობა არ არის შესუსტებული იმით, რომ საქმიან პრაქტიციზმს აქ უპირისპირდება სულიერი ფასეულობანი, რაც აღმოსავლური ფილოსოფიისთვისაა დამახასიათებელი, რომელმაც სწორედ ამ წლებში გაიტაცა ო'ნილი.

1920 წლისათვის „პროვინსთაუნელი მსახიობების" დასი არსებითად დაიშალა - ნაწილობრივ ფინანსური სირთულეების და ნაწილობრივ შინაგანი განხეთქილების შედეგად. 1928 წლის იანვარში "Marco Milloins"-მა იხილა რამპის შუქი ბროდვეიზე. საგულისხმოა, რომ ეს პიესა თითქმის დაემთხვა "Strange Interlud"-ის (1923) პრემიერას, რითაც მწერლის შემოქმედებაში გარდატეხა დაიწყო. ამ პიესის პრემიერას მოუთმენლად და შიშით ელოდნენ. იგი 9 მოქმედებისგან შედგებოდა და 5 საათზე მეტხანს გრძელდებოდა. კრიტიკოსებს ყველაზე მეტად ეშინოდათ, არ შემცდარიყვნენ შეფასებაში, თუმცა ჩანაფიქრის მნიშვნელობა აშკარა იყო. სპექტაკლმა 428 წარმოდგენას გაუძლო და პიესის წიგნად გამოცემასთან ერთად ავტორს ნახევარი მილიონი დოლარი მოუტანა. ეს იყო ო'ნილის პიესებს შორის პირველი კომერციული წარმატება.

9 აქტიანი მოქმედების მანძილზე, რომელიც 30 წლის ისტორიას მოიცავს, მაყურებლის წინაშე წარმოდგება პიესის გმირი ქალის, ნინა ლიდსის, ინტიმური ცხოვრება. ო'ნილი აქ ოსტატურად ახორციელებს თავის ექსპერიმენტს. იგი იყენებს ახალი რომანის ხერხებს. დიალოგებს ცვლის გმირთა შინაგანი მონოლოგები, რომლებიც არ ესმით მათ თანამოსაუბრეთ. სცენაზე „ცნობიერების ნაკადის" მატერიალიზაციამ ო'ნილს საშუალება მისცა შეეღწია მოქმედი პირების ცნობიერების ყველაზე გასაი-

დუმლოებულ სამალავებში და ქვეცნობიერში, აეხსნა მათი ქმედების სიღრმისეული მოტივები, გამოეკვლია უფაქიზესი სულიერი მოქმედებების მექანიზმი. არცერთ სხვა მის პიესაში არ არის ასეთი ფილოსოფიური ექლექტიკა, ასეთი განუსაზღვრელი შერწყმა უახლესი ფროიდისტული თეორიების, არცერთ სხვა მის პიესაში სცენური დრო არ უსწრებს ისტორიულს: პიესა, სადღაც 1940-იან წლებში მთავრდება, მაგრამ მასში არ არის ისტორია.

ო'ნილი ხვდება, რომ საუკუნე ავადაა და არაერთხელ საუბრობს ამის შესახებ. იგი ცდილობს, მოძებნოს ავადმყოფობის მიზეზი ადამიანის გაორებულ ბუნებაში.

ო'ნილის პიესები უფრო და უფრო პირქუში და ტრაგიკული ხდება. 1926 წელს იმ მიზნით, რომ გამხდარიყო ამერიკელი ესქილე, ო'ნილი ცდილობს საფრანგეთში განმარტოებას. მან იქირავა ორმოცდახუთოთახიანი ციხე-სიმაგრე, სადაც შექმნა თანამედროვე ტრაგედია-ტრილოგია "Mourning Becomes Electra" (1931). ტრილოგიის მოქმედება ხდება სამოქალაქო ომის შემდეგ, მოქმედი პირების სახელები მოგვაგონებენ ესქილეს გმირებს: ეზრა მენონი (აგამემნონი), ქრისტინი (კლიტემნესტრა), ადამ ბრანტი (ეგისფი), ორინი (ორესტი), ლავინია (ლაოდიკა - ასე ერქვა ელექტრას მითს ადრინდელ ვარინტში), მაგრამ ო'ნილი ბერძენ ტრაგიკოსს მიყვება ტრილოგიის მხოლოდ პირველ დრამაში - „სახლში დაბრუნება". ტრილოგიას თან გასდევს სამხრეთისა და ჩრდილოეთის ომის და აბრაამ ლინკოლნის მკვლელობის თემა. ტრილოგიის მოქმედი გმირების ქმედებები ისე მჭიდროდაა ერთმანეთში გადახლართული, რომ ისინი ქმნიან სქელ ბადეს, საიდანაც არავის შეუძლია თავის დაღწევა.

1933 წელს ო'ნილი წერს დრამას "Days without End". მისი შემდგომი პიესები "A Touch of the Poet" (1936) (რომელიც 1956 წელს გამოქვეყნდა) და "More Stately Mansions" (1939) (გამოქვეყნდა 1965 წელს) კიდევ უფრო აძლიერებენ შთაბეჭდილებას ო'ნილზე, როგორც XX საუკუნის ერთ-ერთ საუკეთესო დიდოსტატზე, რომლის სახელი ამერიკის დიდი შემოქმედების: ედ-

გარ ალან პოს, უოლტ უიტმენის, თეოდორ დრაიზერის და სხვათა გვერდით მოიაზრება.

20-ანი წლების დასასრული და 30-იანი წლების დასაწყისი ძალზედ რთული პერიოდი იყო მის ცხოვრებაში. ასევე მეტად მძიმედ განიცადა მან ჰიტლერული არმიის სვლა ევროპაში. მომავალს იგი ძალიან უიმედოდ უყურებდა. 1940 წლის ივლისში იგი თავის დღიურში წერს: „იშლება ცივილიზაცია, ნადგურდება ფასეულობები, ყოფილი სილამაზე ბინძურ ბოზად გადაიქცევა, ინგრევა სამყარო"... და მაინც არ შეიძლება, ზოგიერთი ავტორის შეხედულების მიუხედავად, ამ წლების ო'ნილი ჩავთვალოთ გარიყულ, განადგურებულ ადამიანად, რომელსაც სდევდა მშობლებისა და ძმის სიკვდილით გამოწვეული დანაშაულის გრძნობა. იგი, თავის საკუთარ „მე"-ში ჩაკეტილი, მილტვის, ჩაწვდეს არსებობის და სიკვდილის მეტაფიზიკურ სიღრმეებს.

1936 წელს ო' ნილს მიანიჭეს ნობელის პრემია, „დრამატული ნაწარმოებებისათვის, რომლებიც აღსავსეა სასიცოცხლო ენერგიით, გულწრფელობით, გრძნობათა გამოვლენით და ტრაგედიის ორიგინალური კონცეფციით". თუმცა ო'ნილმა, რომელსაც კარგად ესმოდა მისი, როგორც ნიჭიერი დრამატურგის, ფასი, აღნიშნა, რომ ეს პრემია უნდა მიენიჭებინათ დრაიზერისთვის ან გორკისთვის.

ო'ნილმა დასძლია სულიერი კრიზისი, ავადმყოფობა, ეჭვი და განაგრძო წერა. 1939 წელს იგი წერს პიესას "The Iceman Cometh", რომელიც 1948 წელს გამოქვეყნდა. ეს ნატურალისტური იგავია, რომელშიც ო'ნილის ფილოსოფიური პესიმიზმი გამოვლინდა.

ო'ნილმა დიდი ძალისხმევა შეალია ისტორიულ-საყოფაცხოვრებო პიესების გიგანტურ ციკლს – "A Tale of Possessors Self-

dispossessed“ . იგი ო'ნილის ყველაზე გრანდიოზული ჩანაფიქრია.

ეჭვგარეშეა, რომ ო' ნილი მე-20 საუკუნის ერთ-ერთი მაძიებელი ავტორია. მის ძიებებს თან ახლდა ტრაგიკული კრიზისები, მაგრამ სწორედ ტრაგიკულის ო' ნილისეული ფილოსოფია აღმოჩნდა ის ქვაკუთხედი, რომელმაც გადატრიალება მოახდინა ამერიკულ დრამატურგიასა და თეატრში.

ტრაგედიის შექმნისათვის აუცილებელი იყო ო' ნილის მსგავსი, განსაკუთრებული ნიჭიერების მქონე დრამატურგი. უაილდის და ბოდლერის, სტრინდბერგისა და ნიცშეს დიდი თაყვანისმცემელი, იგი ეძებდა საკუთარი აზრების გამოხატვის ადეკვატურ ფორმას. ტრაგიკული ხედვა უკვე სავსებით ნათლად ჩანს მისი პირველი პერიოდის პიესებში: "The Emperor Jones“, (1920), "All God's Chillun Got Wings“ (1924), "A Moon for the Misbegotten“ (1941-43) და სხვა. ეს პიესები საშუალებას იძლევიან, თვალი მივადევნოთ ტრადიციული, ტრაგიკული თემების ტრანსფორმაციას (საბედისწერო წყევლა, მსხვერპლთშეწირვა) მე-20 საუკუნის ერთ-ერთი ყველაზე ორიგინალური დრამატურგის თეატრში. ეს პიესები პლასტიკური თეატრის ნათელი მაგალითებია.

ო 'ნილის ავტორიტეტული მკვლევრები ჯ. რელი, ო. კარგილი, ე. ტორნკისტი, ტ. ბოგარდი და სხვანი ტრადიციულად მის შემოქმედებას სამ პერიოდად ყოფენ. ბუნებრივია, ჩვენთვის განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს პერიოდი, რომელიც მოიცავს 1910-იანი წლების შუა ხანას და 1920-იან წლებს, „სადაც თავს იყრის მისი ადრეული პიესები: ერთაქტიანი, ეგრეთწოდებული „ზღვის პიესები“: კრებული „წყურვილი და სხვა ერთაქტიანი პიესები“ ("Thirst and Other One-Act Plays“, 1914), კრებული „კარდიფში და სხვა პიესები“ ("Bound East For Gardiff and Other Plays“, 1916). აქვე შეიძლება გავაერთიანოთ "Beyond the Horizon“ (1920), "Gold“ (1921), "Different" (1921), "Anna Christie" (1922),

"The Emperor Jones" (1920) და "The Hairy Ape", 1922, რომლებიც განიცდიან ექსპრესიონიზმის ზეგავლენას, ამავე პერიოდს ეკუთვნის "Welded" (1924), სადაც ცნაურდება სიყვარულისა და სიძულვილის სტრინბერგისეული მოტივები.

ამ ეტაპის პიესებს მკვლევრები ძალიან მაღალ შეფასებებს აძლევენ. ზოგიერთი ო' ნილს იბსენს, შექსპირს და გოეთესაც კი ადარებს.

მალევე თავი იჩინა საწინააღმდეგო მოსაზრებებმაც, რომ ო' ნილის ადრეულ პიესებში იგრძნობა ფილოსოფიის უპირატესობა, რომელიც მომავალში უარყოფით ზეგავლენას მოახდენს მისი პიესების მხატვრულ სრულყოფილებაზე: "Drama and philosopy in his plays do not harmonize in a smooth convincing rhythm."[99] ამ ნაშრომში ო' ნილისეული ტრაგედია მელოდრამამდეა დაყვანილი, რომელიც ასევე თეატრალურობასაა მოკლებული: "In the world of theatre... O'Neill is not at home" [100]

აქვე ხაზგასმულია ის „სისუსტეები", რომლებიც დამახასიათებელი იყო ო 'ნილის 1920-30-იანი წლების დრამატურგიისათვის. საინტერესო გამოკვლევა ეკუთვნის რ. სკინერს: „იუჯინ ო'ნილი: პოეტის ძიებანი" (Skinner, Richard. Eugene O'Neill: A Poet's Quest, 1935), სადაც დრამატურგი განიხილება, როგორც პოეტი-კათოლიკე. კ. იუნგის, შეხედულებებმა ცნობიერსა და არაცნობიერს შორის „მუდმივად არსებული" წინააღმდეგობის შესახებ განაპირობა ის, რომ ო' ნილის დრამატურგიის პერსონაჟები იძულებულნი არიან მუდმივ ბრძოლაში იყვნენ საკუთარ თავთან: "Men must find self-knowledge and a middle way which reconciles the unconscious needs with those of the conscious ego. This means that life inevitably envolves conflict and tension, but that the significance of this pain is the growth which jung calls

---

[99] Mickle, A.D. Six Plays of Eugen O'Neill. L.: Cape, 1929, p.12-13.

[100] Mickle A.D. Six Plays of Eugen O'Neill. L.: Cape, 1929, p. 8.

"individuation" – the gradual realization of the inner, complete personality through constant change, struggle and process".

1956 წელს გამოდის დ. რელის მონოგრაფია „იუჯინ ო' ნილის პიესები", სადაც მკვლევარი ო' ნილის დრამატურგიის როგორც შინაარსობრივ, ასევე ფორმალურ მხარეებს განიხილავს. მკვლევარი ისტორიული პიესების განხილვისას მიდის იმ დასკვნამდე, რომ ო' ნილისათვის ნიშანდობლივია განსაკუთრებული მიდგომა ლიტერატურაში ისტორიული რეალიების გადმოცემისას. თავად დრამატურგი კი ამის შესახებ წერდა:

"I do not think that you can write anything of value or understanding about the present. You can only write about life if it is far enough in the past. The present is too much mixed up with superficial values; you can't know which thing is important and which is not".

რაც შეეხება ო' ნილის ტექნიკას, აქ გამოვყოფდით 60-იან წლებში გამოსულ ორ მონოგრაფიას: ე. ტორკვინტის "A Drama of Soul: Studies in O'Neill's Supernaturalistic Techniques" (1968) და ასევე ტ. ტიუსანენის გამოკვლევა "O'Neill's Scenic Images" (1968). პირველ მონოგრაფიაში მოყვანილია სიტყვები 1924 წლის მწერლის ინტერვიუდან: "I hardly ever go to the theatre, although I read all the plays I can get. I don't go to the theatre because I can always do a better production in my mind than the one on the stage".

ამ პოსტულატის საფუძველზე თითქოს ო 'ნილს უნდა შეექმნა „საკითხავი დრამები" და არ ეფიქრა მათ სცენურობაზე. სინამდვილეშიც ო' ნილი უფრო დიდ ყურადღებას უთმობდა ვრცელ რემარკებს, ვიდრე დიალოგს, რითაც მისი პიესები ზოგიერთი თვისებით ეპიკურ ნაწარმოებებს უახლოვდებიან. დრამატურგი ცდილობდა დაემტკიცებინა, რომ სცენაზე დაუდგმელი პიესა ფასეულია როგორც ლიტერატურული ნაწარმოები, თუმცა მის პიესებს არასოდეს აკლდა სცენურობა.

ძალიან ბევრი შრომა მიეძღვნა ო' ნილის დრამატურგიული ოსტატობის განხილვას. ასეთია, მაგალითად, 70-იან წლებში გამოსული მონოგრაფიები: ტ. ბოგარდის "Contour in time: The Plays of Eugene O'Neill" (1972) და ჩებროუს "Ritual and Pathos – The Theatre of O'Neill" (1976). ძალიან საინტერესო და არატრადიციული კვლევა ეკუთვნის ჯ. რობინსონს: "Eugene O'Neill and Oriental Thought: A Divided Vision" (1982), სადაც გაანალიზებულია ინდუიზმის, ბუდიზმის და დაოიზმის ზეგავლენა ო' ნილის პიესების თემატიკაზე და მხატვრულ სახეებზე, თუმცა ო' ნილი მაინც ვერ აღწევს თავს მსოფლაღქმის დასავლურ დუალიზმს, რაც მისი ტრაგიკული ხედვის საფუძველია.

ბოლო წლებში განსაკუთრებით გაიზარდა ინტერესი დრამატურგის შემოქმედების ფსიქოანალიტიკური ასპექტებისადმი (ბ. ბოგლინოს "Perverse Mind: Eugene O'Neill's Struggle with Closure" 1999; ს. ბლეკის "Eugene O'Neil: Beyond Mourning and Tragedy", 1999).

წიგნში „დრამის თანამედროვე თეორიები: „სტატიები თეატრზე და დრამაზე, 1840-1990", რომელიც გ. უ. ბრანდის საერთო რედაქციით გამოვიდა (1998), ო' ნილის შეხედულებანი თეატრალური ხელოვნების ამოცანებზე განიხილება, როგორც „ანტინატურალიზმის" ("anti-naturalism") მაგალითი და აღიქმება ერთ ტრადიციად ფრანგ სიურეალისტებთან (გ. აპოლინერი), იტალიელ ფუტურისტებთან (ფ. ტ. მარინეტი) და ევროპული თეატრის ისეთ გამოჩენილ მოღვაწეებთან, როგორებიცაა ა. აპია, გ. დრეიგი და ა. არტო.

ამერიკელი მკვლევარის ზ. ბრიცკეს ნაშრომში "The Aesthetics of Failure: Dynamic Structure in the Plays of Eugen O'Neill" (2001) წინა პლანზეა წამოწეული დრამატურგის ფორმალური ძიებანი, მისი მცდელობა, მოეძებნა თავისი შემოქმედების მთავარი თემების განხორციელებისათვის თანამედროვე სცენური ენა.

განსაკუთრებით საგულისხმოა ა. რომის მონოგრაფია „მე-20 საუკუნის I ნახევრის ამერიკული დრამატურგია" და მ. კორენევას

„ო' ნილის შემოქმედება და ამერიკული დრამის გზები" (1990), სადაც ასევე წამოწეულია „ტრაგიკულის" პრობლემა, კერძოდ, „პიროვნების ტრაგედია" და „ზოგადსაკაცობრიო ტრაგედია". „ტრაგიკულის" გაგებას განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს ასევე რუსი მკვლევარი ს. მ. პინაევი მონოგრაფიაში „ტრაგიკულის პოეტიკა ამერიკულ ლიტერატურაში. ო' ნილის დრამატურგია" (1988).

მე-19 საუკუნეში შექსპირული ტრაგედიის „ესტაფეტა" გადაიბარა არა თეატრმა, არამედ რომანმა (ჰოთორნი, მელვილი, დოსტოევსკი) და მხოლოდ იბსენის და ო' ნილის სახით თეატრმა კვლავ დაიბრუნა ორიგინალური ტრაგიკოსები. მათ შემოქმედებაში ტრაგედია უკვე აღიქმება არა როგორც ჟანრი, არამედ როგორც განსაკუთრებული მსოფლაღქმის კვინტესენცია. თანამედროვე ტრაგედიას შეიძლება მივუდგეთ არა ფორმალურად, არამედ თემატურად. მათ რიგებში მოიაზრება იუჯინ ო' ნილი, რომელიც ღრმად იხედებოდა ადამიანის სულის კუნჭულებში, ეყრდნობოდა რა ფსიქოანალიტიკოსების, იუნგისა და ფროიდის, თეორიებს.

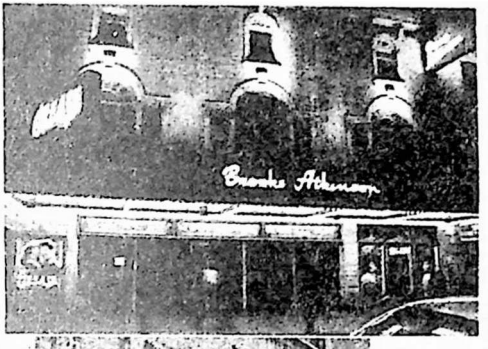
ო' ნილის მხატვრული მეთოდი გამოირჩეოდა ახალი სტილისტიკით, სიმბოლისტური, ნატურალისტური და ექსპრესიონისტული პოეტიკის ელემენტების სინთეზით. თავად დრამატურგი თავის მეთოდს უწოდებდა „სუპერნატურალიზმს", რომლის მიზანსაც იგი სიცოცხლის კვინტესენციის, მხუთავი სხეულისგან და ცხიმიანი, მსუქანი ფაქტებისგან „სულის გაშიშვლებაში" ხედავდა.

ო' ნილი ამერიკული დრამატურგიის ფუძემდებელი და კლასიკოსია, მსოფლიო მნიშვნელობის დრამატურგი, ექსპერიმენტატორი და ნოვატორი, რომელიც მიისწრაფვოდა, შეექმნა „თანამედროვე ტრაგედია". ო' ნილი მჭიდროდ იყო დაკავშირე-

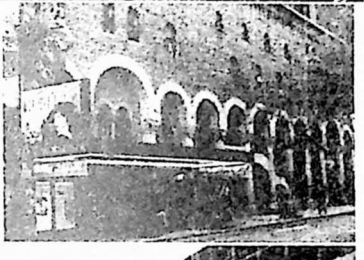
ბული კლასიკურ დრამატურგიულ ტრადიციებთან: სოფოკლეს და ესქილეს ანტიკურ ტრაგედიასთან, შექსპირთან, XIX – XX საუკუნეთა მიჯნის თეატრთან - იბსენთან, შოსთან, ჰაუპტმანთან, ჩეხოვთან, ,,ახალ დრამასთან", რომელიც მისი შემოქმედების ძირითადი ფორმა გახდა. ო' ნილისთვის ტრაგედია იყო მხატვრული და ფილოსოფიური იდეალების განხორციელების ადექვატური ფორმა, რომლის საშუალებითაც იგი დაუპირისპირდა არაფრისმთქმელ „ბროდვეის თეატრებს".

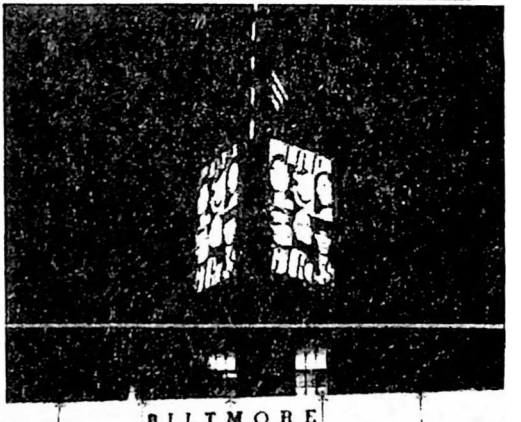
იუჯინ ო 'ნილის დრამატურგიამ გადამწყვეტი როლი ითამაშა მე-20 საუკუნის ახალი ამერიკული დრამატურგიის და ამერიკული თეატრის ჩამოყალიბების საქმეში. იუჯინ ო 'ნილმა შექმნა ისეთი თეატრი, რომელმაც საბოლოოდ გაწყვიტა კავშირი, ერთი მხრივ, გასართობ პიესებთან და ფსევდორომანტიკულ ტრადიციებთან და, მეორე მხრივ, ეროვნული კოლორიტის მქონე პროვინციალურ პიესებთან. პირველად ამერიკული სცენაზე ადგილს იმკვიდრებს მაღალი ტრაგედია, რომელსაც ჰქონდა არამარტო ეროვნული და დრამატურგიული, არამედ ზოგადსალიტერატურო მსოფლიო მნიშვნელობა. ო' ნილი შეიძლება მე-20 საუკუნის ერთ-ერთ დიდ ტრაგიკოსად მივიჩნიოთ.

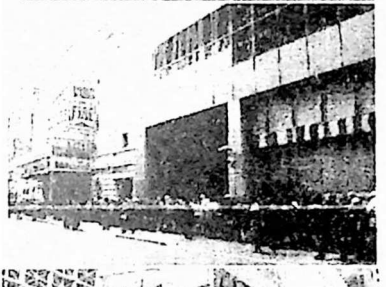
ბროდვეის თეატრები



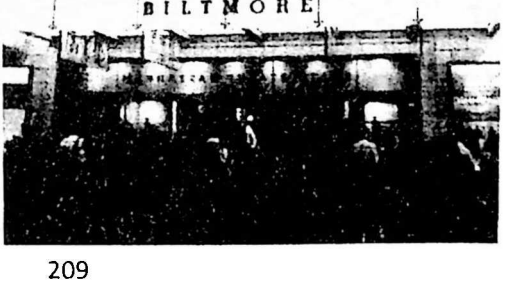




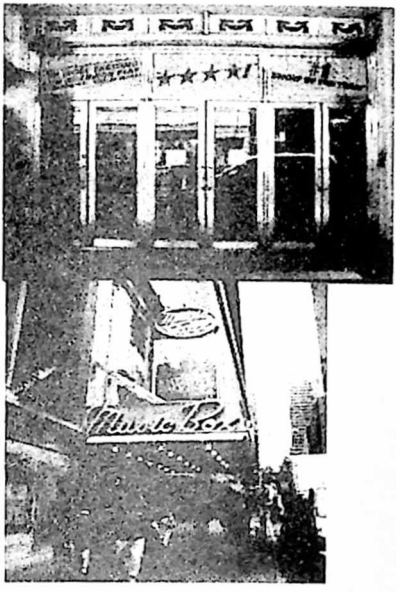


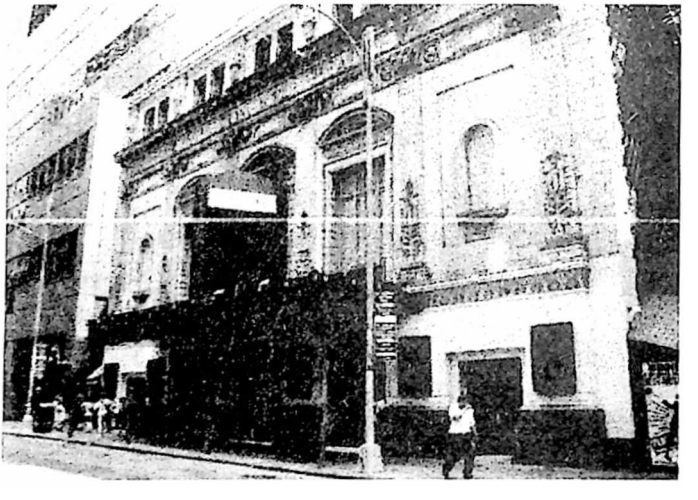


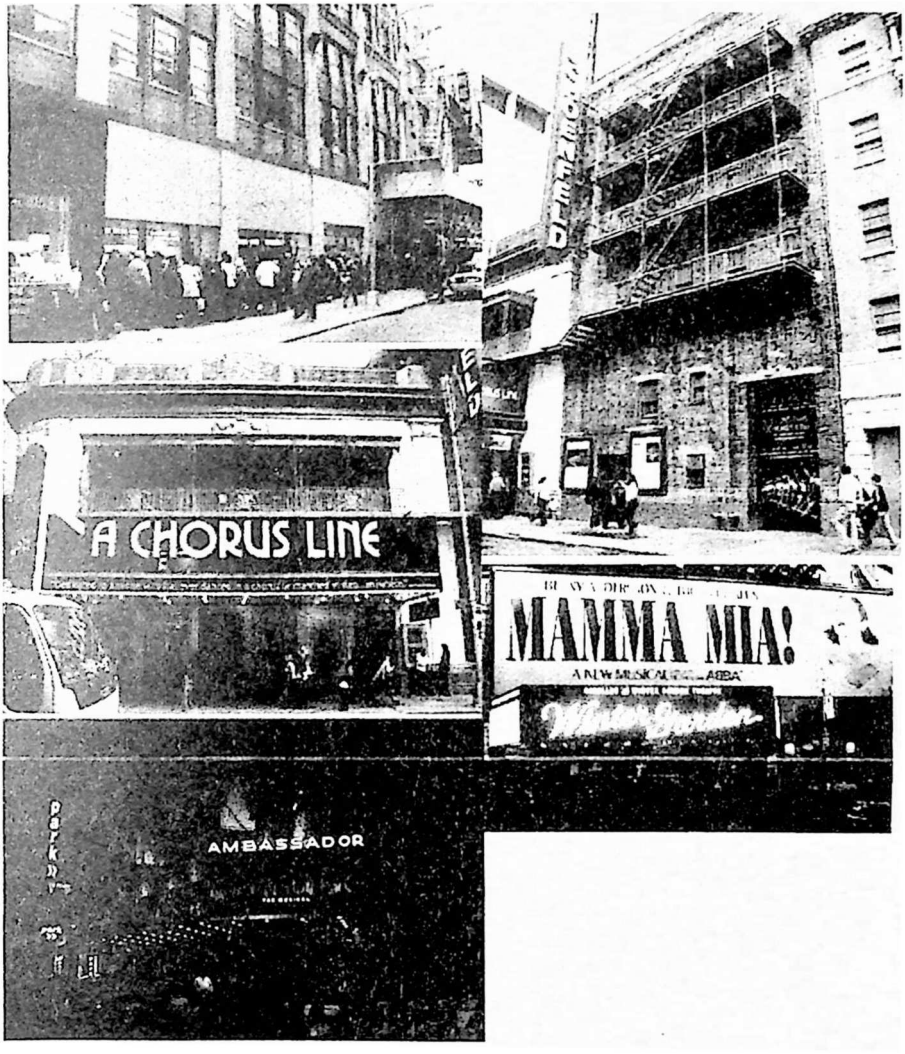






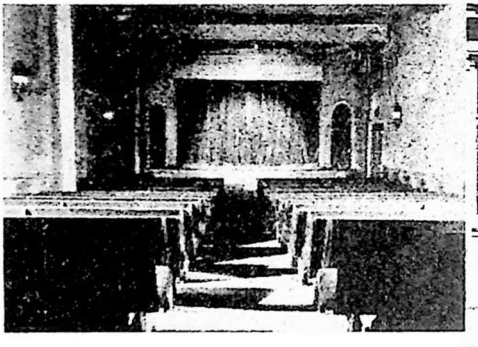


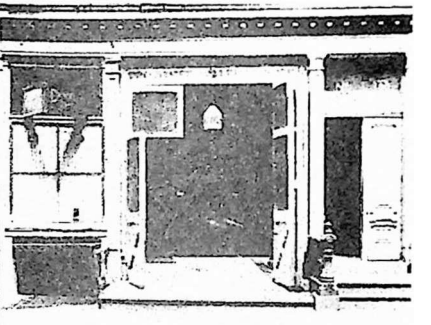


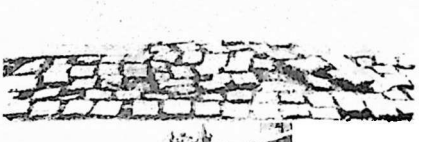

A CHORUS LINE
MAMMA MIA!
AMBASSADOR

პროვინსთაუნი

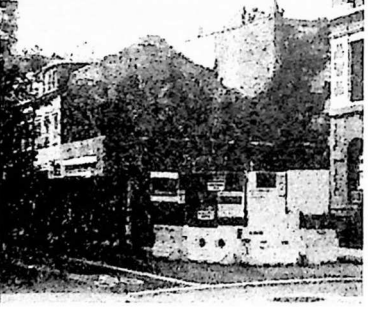












American Literature in 1920s: Echoes of the "Jazz Age"

Summary

The Book is concerned with the main tendencies and genres of American literature in 1920s. It outlines the cultural-intellectual atmosphere of this vibrant decade, describing American reality in general terms and revealing controversial nature of the so-called "Jazz Age". Complex interrelations between arts and literary genres is studied from the interdisciplinary perspective; the book explores the ways in which Jazz music impacts literature. In short, the book provides a broad picture of American literary landscape in 1920s, making emphasis on major literary movements as well as such mainstream individual authors as Fitzgerald, Hemingway, Faulkner, Gertrude Stein, Ezra Pound, T. S. Eliot, E. O'Neil etc.

The **Roaring Twenties** is a term for Western society and culture during the 1920s. It was a period of sustained economic prosperity with a distinctive cultural edge in the United States, particularly in major cities such as Chicago, Los Angeles, New York City, San Francisco etc. The decade was known as the "Crazy Years", emphasizing the era's social, artistic and cultural dynamism. Jazz music blossomed, the flappers redefined the modern look for British and American women. This era saw the large-scale use of automobiles, telephones, motion pictures, radio, and electric appliances. Aviation became a business. The economies saw rapid industrial growth, accelerated consumer demand, plus significant changes in lifestyle and culture. The media focused on celebrities, especially sports heroes and movie stars. In most major democratic states, women won the right to vote.

The social and cultural features known as the Roaring Twenties began in leading metropolitan centers, then spread widely in the aftermath of World War I. The spirit of the Roaring Twenties was marked by a general feeling of novelty associated with modernity and a break with traditions. Jazz and dancing rose in popularity, in opposition to the mood of World War I. As such, the period is also often referred to, as is the case in the book, as the Jazz Age. The book discusses new styles of music brought into the mainstream of culture in avant-garde cities, making emphasis on Jazz which became the most popular form of music for youth.

The book is focused on the cultural and intellectual aspirations of the so-called "Lost Generation" which was composed of young people who came out of World War I disillusioned and cynical about the world. The term usually refers to American literary notables who lived in Paris at the time. Famous members included Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald, and Gertrude Stein, among others. These authors, some of them expatriates, wrote novels and short stories expressing their resentment towards the materialism and individualism rampant during this era.

The book also traces developments in cinematography and theatre, analyzing creativity of major American dramatists of the decade.

ბიბლიოგრაფია

ამაღლობელი, ვ. ჯონ დოს პასოსის სტატია „გასაბჭოებული კავკასია“ და საქართველო. ამერიკის შესწავლის საკითხები, ტ.4. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2006

ამაღლობელი, ვ. სუინბერნის ფილოსოფია და ჯაზის ეპოქის ახალგაზრდობა. "ჩვენი მწერლობა", №9, 2003

გელაშვილი, მ. დროის პრობლემა მოდერნისტულ ლიტერატურაში. თბილისი, 2005

დანელია, მ. ეთიკის პრობლემა ფოლკნერის ფსიქოლოგიურ ნოველებში. „მაცნე“, №3, 1972

დონდოლაძე, ნ. შექსპირული ალუზიის როლი ფოლკნერის რომან „აბესალომ, აბესალომ!“-ის წინადადებაში. თსუ შრომები, ტ. 16, 1989

ბერჯესი, ე. ჰემინგუეი და მისი სამყარო. თბილისი: „მერანი“, 1987

თოფურიძე, ც. უ. ფოლკნერის რომანის პოეტიკა. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1984.

კაჭარავა, ვ. მშრალი კანონი ამერიკაში. თბილისი: გამომცემლობა „განათლება“, 1991

კაჭარავა, ვ. ამერიკა 1920-იან წლებში. თბილისი, "საქართველოს მაცნე", 2008

კენჭოშვილი, ი. ჰემინგუეის ნოველა. „მნათობი“, №6, 1967

კილაძე, ზ. „მონაზვნის რექვიემი“: უ. ფოლკნერის და ალბერ კამიუს ტრაგედია. „მნათობი“, №5, 1981

კობახიძე, თ. ტომას სტერნზ ელიოტი და მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკა. თბილისი: უნივერსალი, 2015

კობახიძე, თ. გზის მითოლოგემა ტ. ს. ელიოტის „მოგვთა მგზავრობაში“. ამერიკანისტიკის მე-4 საერთაშორისო კონფერენციის მასალების კრებული. ქუთაისი: აწსუ გამომცემლობა, 2008

კობახიძე, თ. ტ. ს. ელიოტი: პოეზია და მითოსი. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1991

კობახიძე, თ. პოეტური ხატის მემკვიდრეობითობა: ჯონ დონი, უ. ბ. იეიტსი, ტ. ს. ელიოტი. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1984

კოღუაშვილი, მ. ჯაზის ეპოქის გამოძახილი: ფ.ს. ფიცჯერალდის „დიდი გეტსბი“. ამერიკანისტიკის II საერთაშორისო კონფერენციის მასალები, ქუთაისი, 2004

კოღუაშვილი, მ. 1920-იანი წლების ამერიკა და ფრენსის სკოტ ფიცჯერალდი. ამერიკის შესწავლის საკითხები, ტ.4, თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2006

მგალობლიშვილი, ე. ედგარ პოს მოთხრობები ქართულად. „მნათობი“, #2, 1984

ნიკოლაძე, ნ. სკოტ ფიცჯერალდი: "დაკარგული თაობა" და "ჯაზის საუკუნის" მემატიანე. „დილის გაზეთი“, №8, 2008

ფირცხალავა, ლ. იუჯინ ო'ნილის დრამის "Desire under the Elms" სათაურის თარგმნის თაობაზე. თსუ შრომები 339(2), თბილისი, 2001

ქარუმიძე, ზ. ჯაზის ცხოვრება. თბილისი: სიესტა, 2009

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". ამერიკისმცოდნეობის მე-7 საერთაშორისო კონფერენციის მასალების კრებული. ქუთაისი: აწსუ გამომცემლობა, 2014

ცხვედიანი, ი. ჯონ დოს პასოსის ,,მანჰეტენ ტრანსფერი": ნიუ იორკის ურბანული ცხოვრება ჯაზის ეპოქაში. პროფ. ვ. ამაღლობელის ხსოვნისადმი მიძღვნილი V საერთაშორისო კონფერენცია ამერიკისმცოდნეობაში. ქუთაისი: აწსუ გამომცემლობა, 2010.

ცხვედიანი, ი. ჯონ დოს პასოსი და ჯეიმზ ჯოისი: ტრანსატლანტიკური ლიტერატურული მოდერნიზმის პოეტიკა. III საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია ამერიკანისტიკაში ,,ამერიკული ლიტერატურა და ქართულ-ამერიკული ურთიერთობები." კონფერენციის მასალები. ქუთაისი, 2006

ცხვედიანი, ი. დრო ამერიკულ მოდერნისტულ რომანში (ტომას ვულფი და უილიამ ფოლკნერი). II საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია ამერიკანისტიკაში ,,ამერიკული ლიტერატურა და ქართულ-ამერიკული ლიტერატურული ურთიერთობები." კონფერენციის მასალები. ქუთაისი, 2004

ჯალიაშვილი, ვ. ინსტრუმენტული ჯაზი. თბილისი: ხელოვნება, 2004

ჰემინგუეი, ე. თხზულებანი ოთხ ტომად. თბილისი: „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1965

Allen, F. L. The Big Change. America Transfers Itself 1900-1950. NY: Harper & Row Publishers, 1969

Alison, W. Masterpieces of Drama. NY: Macmillan Publishing Company, 1991

Anderson, Sh. Selected Short Stories. Moscow: Progress publishers, 1981

Aldridge, S. The Society of Three Novels. In Search of Heresy: American Literature in the Age of Conformity. New-York: McGraw-Hill Book Company, 1965

Baker, G. Hemingway: The writer as an Artist. Princeton University Press, 1973

Bergess, A. E. Hemingway and World. Moscow, 1987

Baritz, L. (ed.). The Culture of Twenties, 1920-1929. NY, Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1970

Barnet, S. Drama, Plays and Essays. Harper Collins College Publishers, 1993

Beweley, M. The Great Gatsby: Symbolism of Houses and Cars. New York: Gotskills, 2005

Bode, C. Highlights of American Literature. Washington, 1988

Brockett, Oscar. World Drama. Texas: Holt, Rinehart and Winston, 1984

Charters, A. Major Writers of Short Fiction. Boston: St. Martins Press, 1992

Cohen, Robert. Twelve Plays for Theater. London, Toronto: Mayfield Publishing Company, 1993

Collier, J. Traditional Jazz. London, 1997

Cuyton, M., P. W. Williams (eds.). Encyclopedia of American Cultural and Intercultural History, v. I. NY: Charles Scribners's Sons, 2001

Eble, K. Scott Fitzgerald. Luisiana State University Press, 1993

Falk, Doris. Eugene O'Neill and the Tragic Tension: An Interpretive Study of the Plays. New Brunswick (N.J.): Rutgers UP,1958

Faulkner, W. Absalom, Absalom!. Moscow: Progress Publishers, 1982

Fitzgerald, F.S. Echoes of the Jazz Age. NY: Hill Wang., 1998

Ford, Margaret, and Suzanne Kincaid. Who's Who in Faulkner. Baton Rouge Louisiana: Louisiana State University Press, 1963

Geddes, C. The Melorumadness of Eugene O'Neill. The Brookfield Players, 1934

Geismar, M. The last of the Provincials. Boston, 1947

Hawley, E. W. The Great War and the Search for Modern Order: A History of the American People and Their Institutions, 1917-1933. N.Y.: St. Martin's Press, 1979

Hicks, J. D. Republican Ascendancy 1921-. 1933. NY: Harper and Row Publishers, 1963

Hoffman, F. J. The Twenties. NY: Macmilan Publishing co., 1962

Jacobus, L. A. The Bedford Introduction to Drama. Boston, 1993

Kamien, R. Music: An Appreciation. St. Louis: The Mc'Graw-Hill co., Inc., 1996

Kazin, A. On Native Grounds. N. Y. , 1942

Kobakhidze, T. "The Quest for Sacred Time in T. S. Eliot's 'Journey of the Magi". New Pilgrimages: Selected Papers from the IAUPE Beijing Conference in 2013. Li Cao and Li Jin, eds. Beijing: Tsinghua UP, 2015

Kobakhidze, T. "Squaring the Circle: Dantesque Aspects of "The Point of Intersection of the Timeless with Time". In: T. S. Eliot, Dante, and the Idea of Europe. Ed. by Paul Douglass. Cambridge Scholars Publishing, 2011

Leighton, I. (ed.). The Aspirin Age: 1919-1941. N.Y., 1968

Levin, R. Tragedy: Plays, Theory and Criticism. Brace and Company, 1985

McRoy, D. R. Coming of Age: The United States During the 1920's and 1930's. Penguin Books, 1977

Mellers, W. Elements of Jazz. NY: Schirmer, 1993

Merz, Ch. The Dry Decade. NY: Garden City, 1931

Mickle, A.D. Six Plays of Eugen O'Neill. London: Cape, 1929

Mizener, A. (ed.). F. S. Fitzgerald: A Collection of Ciritical Essays. NY: Prentice Hall, 1963

Morvo, K. William Faulkner. London, 1971

Mowry, G. E. (ed.). The Twenties: Fords, Flappers and Fanatics. New Jersey: Prentisce-Hall, Inc., Englewood Cliffs, 1962.

Parrish, M. E. Anxious Decades: America in Prosperity and Depression, 1920-1941. NY, London: W.W. Norton & Company, 1994

Raleigh, J. H. The Plays of Eugene O'Neill. Carbondale – Edwardswille: Southern Illinois UP, 1965

Stevick, P. The American Short Story 1900-1945: A critical History. Boston: Twayne Publishers, 1984

Skaggs, C. Introduction to The American Short Story, v. 1. "Laurel", 1977

Stearns, M. The Story of Jazz. New York, 1956

Thompson, E. T. T. S. Eliot: The Metaphysical Perspective. Illinois, 1963

Tomqvist, E. A. Ehram of Souls: Studies in O'Neill's Super-Naturalistic Technique. New Haven: Yale UP, 1969

Tskhvediani, I. Modernist City: James Joyce's Dublin and John Dos Passos' New York. In: M. Gelashvili and I. Tskhvediani (eds.), James Joyce 130. Collected Papers of the International Conference. Tbilisi: Publishing House "Universal", 2012

Tskhvediani, I. 'Lost Generation': Defining the Concept. In: T. Shioshvili (ed.), American Studies Periodical. International Black Sea University. Tbilisi, 2008

Tskhvediani, I. Myth in James Joyce's "Ulysses" and William Faulkner's "The Sound and the Fury" (Comparative Study). Proceedings of the I International Conference on American Studies. Kutaisi: Kutaisi UP, 2002

Twentieth Century American Literature. Moscow: Progress Publishers, 1976

VanSpanckeren, K. Outline of American Literature. Washington: The United State Information Agency, 1996

Volpe, E. William Faulkner. The City College of University of New York, 1985.

Weiss, A. S. Drama in the Modern World. Plays and Essays. Massachusetts: Heath & Company, 1964

Анастасьев, Н. Творчество Хемингуэя. Москва, 1981

Анастасьев, Н. В поисках цельности. Faulkner, W. "Absalom, Absalom!" Moscow: Progress Publishers, 1982

Анастасьев, Н. Фолкнер. М.: «Художественная литература», 1976

Бернацкая, Н. Расправиться порядок: о писательской индивидуальности Фолкнера. «Вопросы литературы», №6, 1968.

Горбунов, А.Н. Ф.С. Фицджеральд. Москва, 1974

Засурский, Я.Н. Американская Литература XX века. Москва: Московский Университет, 1984

Зверев, А. Легенда и Истина. Москва: Прогресс, 1984

Зверев, А. Фицджеральд Ф.С. Изб. Произв. В 3-х томах, Т.3. Москва: Худ. Лит., 1974

История Американской литературы. Москва: "Просвещение", 1971

Келдыш, Ю.В. Музыкальная Энциклопедия. Москва: Советская Энциклопедия, 1974

Ковалев, О. В. Ф.С. Фицджеральд. Москва: Азбука, 2003

Конен, В. Рождение Джаза. Москва: Советский композитор, 2000

Коренева, М. М. Творчество Ю. О'нила и пути американской драмы. М.: Наука. 1990

Крупская, А. Творчество Ф.С. Фицджеральда в критике. Москва, 1976

Пинаев, С. М. Поэтика трагизма в американской литературе. Москва, 1988

Романчук, Л. Проблематика Великого Гэтсби. Москва: Русский Журнал, 2002

Самохвалов, Н.И. История Американской литературы, часть II. Москва: Просвещение, 1971

Саульский, А. Гармония Джаза. Москва, 1992

Старцев, А. Фицджеральд Ф.С. Великий Гэтсби. Москва, 1965

ინტერნეტ-რესურსები:

Gelashvili, M. William Faulkner's "Sartoris": In search of a new form. http://www.literature-study-online.com/essays/william-faulkner.html

http://public.wsu.edu/~campbelld/amlit/1920.htm

http://public.wsu.edu/~campbelld/amlit/litfram.html

http://www.bartleby.com/hc/

http://www.novelguide.com

წიგნი დაიბეჭდა აკაკი წერეთლის სახელმწიფო
უნივერიტეტის სტამბაში

აწყობა და დაკაბადონება: ნინო ბაკურაძე

საბეჭდი ქაღალდი 60X84 1/16
პირობითი ნაბეჭდი თაბახი 20,75