

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

ნათია ქვაჩავიძე

**ერნესტ ჰემინგუეის ნოველის პოეტიკა (ნიკ ადამსის ნოველათა ციკლის
საფუძველზე)**

დარგი/სპეციალობა 1005 – ფილოლოგია
ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

სამეცნიერო ხელმძღვანელი:
ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი,
პროფესორი: ირაკლი ცხვედიანი

ქუთაისი

2017

შინაარსი

შესავალი -----	3
თავი 1. ერნესტ ჰემინგუეი და ამერიკული ნოველის ტრადიცია -----	20
1.1. ერნესტ ჰემინგუეი და ამერიკული ნოველის ძირითადი ტენდენციები 1920–იან წლებამდე -----	20
1.2. „აისბერგის პრინციპი“ ერნესტ ჰემინგუეის ადრეულ ნოველებში: ტექსტი და ქვეტექსტი -----	43
თავი 2. ნიკ ადამსის ნოველები: ციკლურობის საკითხისათვის. კომპოზიცია და სტრუქტურა -----	65
2.1. ნიკ ადამსის ნოველათა ციკლურობის სპეციფიკისათვის -----	65
2.2. კომპოზიცია და სტრუქტურა -----	84
თავი 3. ნიკ ადამსის ციკლის ნოველების ნარატიული სტრუქტურა -----	119
3.1. ავტორი, მთხრობელი და თხრობის პერსპექტივები -----	119
3.2. დიალოგის როლი თხრობაში. სათაურის პოეტიკა და თხრობის სიმბოლური პლანი - -----	144
დასკვნა -----	159
ბიბლიოგრაფია -----	165

შესავალი

ამერიკულმა ნოველამ ხანგრძლივი და მრავალფეროვანი გზა განვლო ახალმოსახლეთა შემოქმედებიდან თანამედროვე ლიტერატურამდე. ამ პერიოდში შეინიშნება რამდენიმე საკვანძო ეტაპი, რომელმაც ამა თუ იმ მიმართულებით წარმართა ჟანრის ფორმირება და შემდგომი განვითარება. მათ შორის თავისი მნიშვნელობით გამოირჩევა ერნესტ ჰემინგუის ნოველისტიკა, რომელმაც მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრა XX საუკუნის ამერიკული ნოველის ტენდენციები და დიდი გავლენა მოახდინა მწერლის თანამედროვე, თუ შემდგომი პერიოდის ამერიკელ (და არამართო ამერიკელ) მწერლებზე.

მოცემული სადისერტაციო ნაშრომის კვლევის ობიექტია ერნესტ ჰემინგუის ნიკ ადამსის ციკლის ნოველები, რომლებსაც სიუჟეტურად ამთლიანებს და ერთ ციკლად კრავს პროტაგონისტის – ნიკოლას ადამსის – ფიგურა. მკვლევარები ერთხმად აღიარებენ, რომ ხსენებული გმირი წარმოადგენს ავტობიოგრაფიულ პერსონაჟს (უფრო მეტიც, იგი შეგვიძლია განვიხილოთ, როგორც მწერლის ერთგვარი „ალტერ ეგო“), რომელსაც ავტორი არაერთგზის უბრუნდება თავისი შემოქმედებითი მოღვაწეობის განმავლობაში. შესაბამისად, გასაკვირი არ არის, რომ ნიკ ადამსზე შექმნილ ნაწარმოებთა რაოდენობა შთამბეჭდავია (დაუსრულებელ და ჰემინგუის მიერ გამოუქვეყნებლად დატოვებულ ფრაგმენტებსა და ჩანახატებს თუ არ გავითვალისწინებთ, ეს პროტაგონისტი ნოველათა სამ კრებულში დომინირებს). საქმეს ისიც ართულებს, რომ რიგ შემთხვევაში პერსონაჟი პირდაპირ არაა დასახელებული და მკვლევარებში დღემდე აზრთა სხვადასხვაობაა იმასთან დაკავშირებით, თუ რამდენად მიეკუთვნება ესა თუ ის ტექსტი ნიკ ადამსის ციკლს. ამ სირთულეთა გათვალისწინებით საკვლევი ნოველების არეალის შემოსაზღვრისას დავეყრდნობი 1972 წელს ფილიპ იანგის მიერ გამოცემულ გაერთიანებულ კრებულს სახელწოდებით *ნიკ ადამსის ნოველები*, რომელიც ჯერჯერობით ერთადერთი გამოცემაა, სადაც ერთადაა თავმოყრილი ნიკ ადამსის ციკლის ნოველები.

ერნესტ ჰემინგუეის ცხოვრებას და შემოქმედებას უკვე თითქმის საუკუნოვანი პერიოდის განმავლობაში აურაცხელი რაოდენობის კვლევა მიემდგნა. შთამბეჭდავია თუნდაც მისივე თანამედროვე იმ ცნობილ მკვლევართა და მწერალთა ნუსხა, რომლებმაც თავის დროზე მიმოიხილეს ჰემინგუეის შემოქმედების ესა თუ ის ასპექტი. მათ შორისაა, მაგალითად, ფ. ს. ფიცჯერალდი, სინკლერ ლუისი, ეზრა პაუნდი, გერტრუდ სტაინი, დ. ჰ. ლოურენსი, ვირჯინია ვულფი, უილიამ ფოლკნერი, ივლინ ვო, ჯონ ო'ჰარა, ედმუნდ უილსონი, ალენ თეითი, დოროთი პარკერი, მელქოლმ ქოული, ლაიონელ თრილინგი, ჰოვარდ მამფორდი, ჯოზეფ უორენ ბიჩი და სხვანი.

ჰემინგუეის თანამედროვე კრიტიკოსთა და მწერალთა აბსოლუტურმა უმრავლესობამ ყურადღება გაამახვილა მწერლის უნიკალურ სტილზე, მინიმალური სიტყვებით მაქსიმალური სათქმელის გადმოცემისა და მკვეთრი ცხოვრებისეული სურათების შექმნის უნარზე. ბევრი მათგანი იზიარებდა ლუის კრონენბერგერის აზრს, რომ, შერვუდ ანდერსონისა და გერტრუდ სტაინის გარკვეულ გავლენათა მიუხედავად, ჰემინგუეის სტილი არ ავლენს სხვა მწერლებთან მნიშვნელოვანი „ნათესაობის“ ნიშნებს და უნიკალური პერსონალური გამოცდილების პროდუქტს წარმოადგენს¹. ისინიც კი, ვინც გაცილებით დიდ როლს ანიჭებდა სტაინისეულ და ანდერსონისეულ გავლენას², აღიარებდნენ ჰემინგუეის სტილის უნიკალურობასა და ნოვატორულობას.

ადრეულ კრიტიკულ შეფასებათაგან განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ედმუნდ უილსონის სტატია სახელწოდებით “Mr. Hemingway’s Dry-Points”³, რომელიც შეიძლება ჩაითვალოს ერნესტ ჰემინგუეის შემოქმედებითი შესაძლებლობების ერთ–ერთ პირველ მნიშვნელოვან კვლევად. უილსონი აცხადებს, რომ ჰემინგუეის ნოვატორული სტილი ემსახურება ძლიერი ემოციებისა და გონების რთული მდგომარეობის გადმოცემას. მისივე მტკიცებით, ეს ახალი სტილი მკვეთრად ამერიკული მიმართულებაა პროზაში (უილსონი 1924: 341). აღსანიშნავია, აგრეთვე, ედმუნდ

¹ “[Hemingway style] shows no important affinity with any other writer, and it represents the achievement of unique personal experience” (კრონენბერგერი 1926: 555).

² საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ თავად გერტრუდ სტაინი სტატიაში “Ernest Hemingway and the Post-War Decade” (1933) ამტკიცებს, რომ ყველაფერი საუკეთესო, რასაც ჰემინგუემ მიაღწია, მისი და შერვუდ ანდერსონისეული მეურვეობა–სწავლების შედეგია (სტაინი 1933).

³ პირველად დაიბეჭდა ჟურნალში *Dial*, October 1924, vol. 77, no. 4, pp. 340-341.

უილსონის მიერ 1939 წელს გამოქვეყნებულ ესე “Hemingway: Gauge of Morale“, რომელსაც ჯეფრი მეიერსი ჰემინგუეის შემოქმედების ყველაზე მნიშვნელოვან და გავლენიან გამოკვლევად მოიაზრებს (მეიერსი 1982: 34). ამ ესეში უილსონმა სათავე დაუდო ჰემინგუეისეული ფილოსოფიისა და ტექნიკის შემდგომ მრავალწლოვან განხილვას. მან აღნიშნა, რომ ჰემინგუეის პესრონაჟთა ზედაპირული ფუქსავატობისა და ცხოვრების თავისუფალი სტილის მიღმა ყოველთვის არსებობს ქცევის გარკვეული კოდექსი, რომელიც წარმართავს მათ ქმედებებს უაზრო და სასტიკ სამყაროში, სადაც თითოეული ადამიანი იტანჯება და სხვისი ტანჯვის მიზეზიც ხდება, სადაც საბოლოოდ ყველა ვმარცხდებით, მაგრამ შეგვიძლია ამ მარცხის ჟამს ღირსება შევინარჩუნოთ. ეს კოდექსი უზრუნველყოფს „საიმედო მორალური საყრდენის“ (“a dependable moral backbone”) არსებობას ჰემინგუეის ნოველათა და რომანთა უმრავლესობაში (უილსონი 1939). უილსონის მიერ შემოთავაზებული ეს ტერმინები ერთგვარ ბანალურ კლიშედაც შეიძლება მოგვეჩვენოს, მაგრამ ჰემინგუეის შემოქმედების (მათ შორის, ნიკ ადამსის ნოველების) ანალიზისას ვრწმუნდებით ამ მსჯელობის ლოგიკურობაში.

ერნესტ ჰემინგუეის შემოქმედების შესახებ არსებულ მრავალრიცხოვან და მრავალწახნაგოვან სამეცნიერო კვლევებს შორის მრავლადაა შრომები, რომლებიც ხსენებული ავტორის ნოველისტიკას ეხება და ჰემინგუეისეული ნოველის პოეტიკის ამა თუ იმ თავისებურებას შეისწავლის. არაერთი მკვლევარი მიიჩნევს, რომ ერნესტ ჰემინგუეის შემოქმედებითი ნიჭი სწორედ ნოველის ჟანრში გამოვლინდა ყველაზე სრულყოფილად, რადგან მისი ნოვატორული მხატვრული სტილის ხორცშესხმა ამ ჟანრმა ყველაზე უკეთ შეძლო. ზოგიერთი ლიტერატურის კრიტიკოსი მწერლის რომანებს მისივე ნოველების ვრცელ ფორმაში „გადაყვანის“ არცთუ წარმატებულ მცდელობადაც კი განიხილავს. ჰემინგუეის თანამედროვე ისეთი ცნობილი პროზაიკოსი, როგორცაა ვირჯინია ვულფი, თავისი მეტწილად კრიტიკული დამოკიდებულების მიუხედავად, ჰემინგუეის ყველაზე დიად მოქმედ ნოველისტად ცნობს, მაგრამ არ აღიარებს მას როგორც რომანისტს (ვულფი 1927). ამავე თემაზე საინტერესო მოსაზრებას გვთავაზობს მკვლევარი უილიამ ქეინი, რომელიც მიიჩნევს, რომ ჰემინგუეის თავი უნდა

შეკავებინა რომანების წერისაგან და ნოველის ჟანრით შემოფარგლულიყო, ვინაიდან მისი ესთეტიკა ნაკლებად შეესატყვისებოდა ვრცელ პროზაულ ფორმას (ქეინი 2015: 84).

იმ მრავალრიცხოვან გამოკვლევას შორის, რომლებიც ჰემინგუეის ნოველისტიკას ეხება (ცალკეული სტატიები იქნება ეს, სტატიათა კრებულები, თუ მონოგრაფიები), მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ნიკ ადამსის ნოველათა ანალიზსაც. ამ მხრივ განსაკუთრებით საყურადღებოა სტატიათა კრებულები – *The Short Stories of Ernest Hemingway: Critical Essays* (1975) (ჯექსონ ბენსონის რედაქციით), *Hemingway's Neglected Short Fiction: New Perspectives* (1989) (სიუზენ ბიგელის რედაქციით), *New Critical Approaches to the Short Stories of Ernest Hemingway* (1990) (ჯექსონ ბენსონის რედაქციით), *New Essays on Hemingway's Short Fiction* (1998) (პოლ სმითის რედაქციით) და რობერტ პოლ ლემის მონოგრაფია *Art Matters: Hemingway, Craft, and the Creation of the Modern Short Story* (2010).

ჰემინგუეის ნოველების შესახებ დაწერილ პირველ მნიშვნელოვან სტატიათა კრებულად ითვლება *The Short Stories of Ernest Hemingway: Critical Essays* (1975) ჯექსონ ბენსონის რედაქტორობით. შესავალში ბენსონი აღნიშნავს, რომ ჰემინგუეის ნოველების შესახებ არსებულ კვლევათაგან უმეტესობა ზედმეტად ზოგადი, ზედმეტად ტრივიალური, ან ზედმეტად კონცენტრირებული იყო რამდენიმე განსაკუთრებით პოპულარულ ნოველაზე (ბენსონი 1975: xiv). ამ კრებულში ნიკ ადამსის ნოველებს ეთმობა რამდენიმე სტატია, რომელიც მნიშვნელოვანია ჩემი კვლევის კონტექსტში.

ფილიპ იანგის “Big World Out There’: *The Nick Adams Stories*”, რომელიც თავდაპირველად დაიწერა როგორც შესავალი კრებულისათვის *ნიკ ადამსის ნოველები*⁴, გვაწვდის ინფორმაციას იმის შესახებ, თუ როგორ გაჩნდა ნოველების და გამოუქვეყნებელი ფრაგმენტების ერთ წიგნად გამოცემის იდეა და რა სირთულეებთან იყო ეს ყოველივე დაკავშირებული. ავტორი ცდილობს დაასაბუთოს კრებულის ამ სახით არსებობის საჭიროება, თუმცა, სადავოა მისი მთავარი არგუმენტი, რომ, მიუხედავად

⁴ თუმცა, საბოლოო ვერსიაში, ეს მასალა ცალკე სტატიის სახით გამოქვეყნდა 1972 წელს, კრებულში კი მცირე შესავალი სტატიით ჩანაცვლდა.

ცალკეულ ნოველათა პოპულარობისა, მკითხველი თითქმის არ იცნობდა თავად ნიკ ადამსს, ვინაიდან მას პერიოდულად და არათანამიმდევრულად აწყდებოდა ჰემინგუეის ნოველათა სხვადასხვა კრებულში (იანგი 1972). ამ მოსაზრების უსაფუძვლობას ის სამეცნიერო შრომებიც ადასტურებს, რომლებიც ჰემინგუეის ნოველათა პირველი სამი კრებულის (განსაკუთრებით, კრებულის *ჩვენს დროში*) ციკლურ მთლიანობას ეხება და ამ კუთხით ნიკ ადამსის, როგორც პერსონაჟის, საკვანძო როლსაც გამოკვეთს. საგულისხმოა, აგრეთვე, ლიტერატურულ კრიტიკაში არაერთგზის დაფიქსირებული პოზიცია, რომლის მიხედვითაც ნიკ ადამსი შეგვიძლია მოვიაზროთ როგორც ნაგულისხმევი ავტორ-მთხრობელი კრებულისა *ჩვენს დროში* მთლიანად.

ნიკ ადამსის ციკლის ცალკეულ ნოველათა ანალიზი მოცემულია, აგრეთვე, შემდეგ შრომებში: ჯოზეფ დეფალკოს “Initiation ("Indian Camp" and "The Doctor and the Doctor's Wife")”, სადაც ნაწარმოებები გაანალიზებულია პერსონაჟის ინიციაციის ჭრილში; რიჩარდ ჰოვის “Hemingway's "Now I lay me": A Psychological Interpretation”, რომელშიც ავტორი იკვლევს ჰემინგუეისეული პროტაგონისტის ფსიქოლოგიურ მდგომარეობას; ელიზაბეთ უელთის “A Statistical Analysis of the Prose Style of Ernest Hemingway: "Big Two-Hearted River"”, სადაც ერთი ნოველის ანალიზის საფუძველზე განიხილულია ჰემინგუეის სამწერლო სტილის თავისებურებები; შერიდან ბეიკერის “Hemingway's "Two-hearted River"” და ჯეიმზ მარტინის “A Little Light on Hemingway's "The Light of the World"”, რომლებშიც მკვლევარები თითო ნოველის ზოგად ანალიზს გვთავაზობენ; ელვანთ ბრუქსისა და რობერტ პენ უორენის “"The Killers"”, სადაც ავტორები იკვლევენ ამ ნოველის მხატვრულ სახეებს.

ხსენებული კრებულიდან ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა კარლ ფიკენის “Point of View in *The Nick Adams Stories*” და შელდონ გრებშტაინის “The Reliable and Unreliable Narrator in Hemingway's Stories”, რომლებიც ეძღვნება მთხრობელის პოეტოლოგიური კატეგორიის კვლევას. მკვლევარები ყურადღებას ამახვილებენ სხვადასხვა ტიპის მთხრობელისა და ხმის არსებობაზე ამა თუ იმ ნოველაში.

ჯექსონ ბენსონის 1990 წლის გამოცემა, *New Critical Approaches to the Short Stories of Ernest Hemingway*, მოიცავს მწერლის ნოველისტიკის შესახებ არსებულ

მრავალფეროვან კრიტიკულ მასალას და საკუთრივ ჰემინგუის ესეს “The Art of the Short Story”, რომელშიც მწერალი გარკვეულ განმარტებებსა და მინიშნებებს იძლევა საკუთარ ნოველებთან და ზოგადად ნოველის წერის ხელოვნებასთან მიმართებაში. კრებულში შემავალ სტატიათაგან უმეტესობა ჰემინგუის ნოველისტიკის ამა თუ იმ ასპექტს შეისწავლის ცალკეულ ნაწარმოებებზე დაყრდნობით; ამავე კრებულში შემავალ სტატიებში ნიკ ადამსის ნოველათა ციკლისა და პროტაგონისტის მხატვრული სახის აგების პრინციპების შესახებ საგულისხმო მოსაზრებებს გამოთქვამენ დებრა მოდელმოგი, ჰუბერტ ზეპფი, ე. რ. ჰაგემანი, რობერტ ლუისი, რიჩარდ მაკკენი, ჯეფრი მეიერსი, რობერტ ფლემინგი, ჰოვარდ ჰენამი.

დებრა მოდელმოგის კვლევის ცენტრალური ობიექტია პროტაგონისტი, როგორც ნაგულისხმევი ავტორ–მთხრობელი. იგი თავის ნაშრომში “The Unifying Consciousness of a Divided Conscience: Nick Adams as Author of *In Our Time*” ამტკიცებს, რომ ნიკ ადამსი ნაგულისხმევი ავტორ–მთხრობელია არა მხოლოდ იმ ნოველებისა, რომელთა პროტაგონისტადაც გვევლინება, არამედ მთლიანად კრებულისა *ჩვენს დროში*. მკვლევარის არგუმენტები ეფუძნება ჰემინგუის მიერ „დიდი ორგულა მდინარის“ თავდაპირველი ვარიანტიდან ამოკლებულ დასასრულს, რომელიც საბოლოოდ ცალკე ნაწარმოების სახით (სათაურით „წერის შესახებ“) გამოქვეყნდა 1972 წლის ფილიპ იანგისეულ გამოცემაში. მკვლევარი მიიჩნევს, რომ „წერის შესახებ“ სრულიად ახლებური რაკურსით წარმოაჩენს ნიკის მხატვრულ სახეს. მოდელმოგის აზრით, ჰემინგუეი უკიდურესად ახლოსაა ნიკ ადამსის პერსონაჟთან, თუმცა ეს არ ნიშნავს იმას, რომ მწერალი და პერსონაჟი აბსოლუტურად იდენტურნი არიან და ისინი ერთმანეთთან უნდა გავაიგივოთ; სწორედ ეს აძლევს მწერალს საშუალებას, ამტკიცებს მოდელმოგი, ისე „გადააბაროს“ ნიკს ავტორობა, რომ მხატვრული სამყაროს ილუზორულობა არ გაანადგუროს (მოდელმოგი 1990). მოდელმოგის ეს პოზიცია, არსებითად, მართებულია, თუმცა, ვფიქრობ, შესაძლებელია უფრო შორსაც წავიდეთ და ნიკ ადამსი მოვიაზროთ არა მხოლოდ ერთი კრებულის, არამედ ნოველათა სამი კრებულის (*ჩვენს დროში*, *მამაკაცები ქალების გარეშე*, *გამარჯვებული არაფერს იღებს*) და, ასევე, *ნიკ ადამსის ნოველების* იანგისეული გამოცემის (მიუხედავად იმისა, რომ

კრებულის მოცემული სახით აგება–გამოქვეყნებასთან ჰემინგუის არანაირი შეხება არ აქვს) ნაგულისხმევ ავტორადაც.

1989 წელს გამოცემული სამეცნიერო სტატიათა კრებული *Hemingway's Neglected Short Fiction: New Perspectives* ისეთ შრომებს აერთიანებს, რომლებიც ნაკლებად განხილულ ან მეტწილად უგულებელყოფილ ნოველებს ეხება. მათგან ნიკ ადამსის ციკლის ამა თუ იმ ცალკეულ ნაწარმოებს ეძღვნება შემდეგი სტატიები: ლორენს ბროერის "Hemingway's "On Writing": A Portrait of the Artist as Nick Adams", რობერტ გაიდუშეკის "'An Alpine Idyll": The Sun-Struck Mountain Vision and the Necessary Valley Journey", რობერტ ფლემინგის "Myth or Reality: "The Light of the World" as Initiation Story". ბოლო ორი ნაშრომის ავტორები ცდილობენ დაადგინონ, თუ რამ გამოიწვია ინტერესის ნაკლებობა ნოველებისადმი „ალპური იდილია“ და „ნათელი სოფლისა“, ისევე როგორც ესა თუ ის მცდარი ინტერპრეტაცია ამ ნაწარმოებებისა. მთავარ მიზეზს, ორივე მკვლევარის აზრით, ჰემინგუისეული „აისბერგის ტექნიკა“ წარმოადგენს. ამ ნოველათაგან განსაკუთრებით „დაჩაგრულია“ „ალპური იდილია“, რომელსაც რობერტ გაიდუშეკი „აისბერგის ტექნიკის“ გამოყენების მწვერვალად მიიჩნევს და ნაწარმოების ქვეტექსტის ანალიზის მეშვეობით სავსებით მართებულად ამტკიცებს, რომ კრიტიკოსები ხშირად უგულებელყოფენ ან არასწორად აღიქვამენ „აისბერგის“ დაფარულ ნაწილს ნოველაში.

დისერტაციის საკვლევი თემიდან გამომდინარე ასევე განსაკუთრებით საყურადღებოა ლორენს ბროერის სტატია "Hemingway's "On Writing": A Portrait of the Artist as Nick Adams", რომელიც ჰემინგუის სიცოცხლეში გამოუქვეყნებელ მასალას ეყრდნობა და ფრაგმენტს „წერის შესახებ“, რომელიც სწორედ ფილიპ იანგისეულ გამოცემაში დაიბეჭდა პირველად, განიხილავს, როგორც ახალგაზრდა ხელოვანის, ნიკ ადამსის, პორტრეტს, რაც სავსებით ლოგიკურია, ვინაიდან ეს ტექსტი წარმოაჩენს ნიკს, როგორც ავტორს მთელი რიგი ნაწარმოებებისა, მათ შორის იმ ნოველებისაც, სადაც თავად ნიკი არ ფიგურირებს როგორც პერსონაჟი. ეს საკითხი აქტუალურია ზოგიერთი სხვა მკვლევარის შრომებშიც (მაგ., დებრა მოდელმოგის ზემოთ განხილულ

გამოკვლევაში) და ფრიად მნიშვნელოვანია მოცემული სადისერტაციო კვლევის კონტექსტში.

ერნესტ ჰემინგუეის ნოველისტიკის შესახებ არსებულ სამეცნიერო სტატიების ზემოთ განხილულ კრებულთაგან *New Essays on Hemingway's Short Fiction* (პოლ სმითის რედაქციით) გამოირჩევა იმით, რომ რედაქტორი აქცენტს აკეთებს ახლებურ, განსხვავებულ და ორიგინალურ მიდგომებზე ჰემინგუეის მცირე პროზისადმი. ამ გამოცემაში ნიკ ადამსის ნოველებს მხოლოდ ორი შრომა ეძღვნება: ჯეიმზ ფელენის ““Now I Lay Me”: Nick's Strange Monologue, Hemingway's Powerful Lyric, and the Reader's Disconcerting Experience” და სიუზენ ბიგელის “Second Growth: The Ecology of Loss in "Fathers and Sons"”. განსაკუთრებით საინტერესოა ფელენის შრომა, სადაც ავტორი ნოველას „დავწვები, დამეძინება“ კრებულში *მამაკაცები ქალების გარეშე* შემავალ სხვა ნაწარმოებებთან მიმართებაში განიხილავს, ეძებს თემატურ კავშირებს, შეისწავლის მას არა იზოლირებულად, არამედ ერთიანი ციკლის (ამ შემთხვევაში, კრებულის *მამაკაცები ქალების გარეშე*) კონტექსტში. მართალია, ნოველა არ არის განაალიზებული ნიკ ადამსის ნოველების ერთიან კონტექსტში (რაც არც არის ავტორის მიზანი), მაგრამ მასში მთელი რიგი საინტერესო და, ვფიქრობ, სწორად მიგნებული აქცენტებია დასმული ციკლურობასა და ნიკის „უცნაური“ მონოლოგის მოდერნისტულ ნიშან-თვისებებზე.

მეორე სტატიის ავტორი სიუზენ ბიგელი ნოველის „მამები და ვაჟიშვილები“ ახლებურ წაკითხვას გვთავაზობს და ასკვნის, რომ ნაწარმოების ეკოლოგიურ ჭრილში აღქმა მიგვიყვანს იმ აზრამდე, რომ ოჯახის, ისევე როგორც ბუნებრივი გარემოს, რღვევა–განადგურების გამოსახვა ნოველაში „ბუნებრივი ჯაჭვით“ აკავშირებს ერთმანეთთან წარსულსა და მომავალს (ბიგელი 1998). მიუხედავად იმისა, რომ საკითხის ეკოლოგიურ ჭრილში კვლევა მოცემული დისერტაციის მიზანს არ წარმოადგენს, ხსენებულ ნაშრომში დასმული გარკვეული აქცენტები საგულისხმოა ნიკ ადამსის ნოველების ციკლურობის კვლევის თვალსაზრისით, ვინაიდან ადამიანის მიერ ბუნებისათვის მიყენებული ზიანი იმ მოტივთაგანია, რომელიც მთელ ციკლს გასდევს თან. გარდა ამისა, წარსულისა და მომავლის შემაკავშირებელი ელემენტები, რომლებიც

ამ ნოველაში მრავლადაა, არაერთ წრეს კრავს ერთიანი ციკლის კონტექსტში და ნიკ ადამსის მხატვრული სახის განვითარების კუთხითაც.

რაც შეეხება რობერტ პოლ ლემის ზემოხსენებულ მონოგრაფიას (*Art Matters: Hemingway, Craft, and the Creation of the Modern Short Story*), იგი ერნესტ ჰემინგუეის ნოველისტიკის საუკეთესო თანამედროვე კვლევად ითვლება. მკვლევარი ჰემინგუეის შემოქმედებას ლიტერატურის ისტორიის კონტექსტში განიხილავს და განმარტავს, თუ რა ისწავლა მწერალმა სხვადასხვა ცნობილ ხელოვანთაგან. ლემი აანალიზებს მწერლის მხატვრულ სტილს და მისი ნოველისტიკის პოეტოლოგიურ კატეგორიებს. ნიკ ადამსის მხატვრულ სახეს და მასთან დაკავშირებულ ნოველებს ნაშრომში მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა, მაგრამ მკვლევარი არ გვთავაზობს ამ ნაწარმოებთა კომპლექსურ ანალიზს ციკლორობის თვალსაზრისით და არც ცალკე თავსა თუ ქვეთავს უთმობს მათ, რაც გასაგებიცაა, ვინაიდან მისი მონოგრაფიული კვლევის ობიექტია ჰემინგუეის მცირე პროზა მთლიანად. შესაბამისად, ნიკ ადამსის ნოველებს და ამ ავტობიოგრაფიულ პერსონაჟს ლემი ეხება იმდენად, რამდენადაც ეს ამა თუ იმ მოსაზრების არგუმენტირებისათვის, საილუსტრაციოდ თუ მსჯელობის წარმართვისა და გაღრმავებისათვის სჭირდება.

ცალკე ყურადღებას იმსახურებს სამეცნიერო სტატიათა კრებული *Nick Adams* (2004) სერიიდან *Bloom's Major Literary Characters*. მასში თავმოყრილ შრომებში გაანალიზებულია ნიკ ადამსის მხატვრული სახის ესა თუ ის კომპონენტი ცალკეულ ნოველებსა თუ ნოველათა მთელ კრებულებში (მეტწილად კრებულში *ჩვენს დროში*). კრებულის რედაქტორის, თანამედროვეობის ერთ-ერთი ყველაზე გავლენიანი ლიტერატურის კრიტიკოსის, ჰაროლდ ბლუმის, სტატია “The Analysis of Character” ზოგადთეორიული ხასიათისაა და უშუალოდ არ უკავშირდება ჰემინგუეის პერსონაჟს. რედაქტორის მცირე შესავალს მოსდევს ფილიპ იანგის ნაშრომი “Adventures of Nick Adams”, სადაც ავტორი განიხილავს პროტაგონისტის მხატვრული სახეს და მის ევოლუციას კრებულში *ჩვენს დროში*. ამავე კრებულის საფუძველზეა გაანალიზებული პროტაგონისტის, როგორც ნაგულისხმევი ავტორ-მთხრობელის, საკითხი პოლ სმითის სტატიაში “Who Wrote Hemingway's *In Our Time?*”. ეს კიდევ ერთხელ ადასტურებს

მკვლევართა ინტერესს აღნიშნული თემისადმი, მაგრამ ისიც ნათელია, რომ ამ კუთხით ძირითადად განიხილავენ ერთ კრებულს – *ჩვენს დროში*. ამის მთავარი მიზეზი, ვფიქრობ, ხსენებული კრებულის უნიკალური სტრუქტურაა, თუმცა ის ფაქტი, რომ კრებულის ამგვარ ექსპერიმენტულ აგებას ჰემინგუეი შემდგომში აღარ მიმართავს, არ გამორიცხავს ნიკ ადამსს, როგორც მოგვიანებით შექმნილი ნოველების ნაგულისხმევ ავტორ–მთხრობელს.

სამეცნიერო სტატიათა ამავე კრებულში საგულისხმოა ცალკეულ ნოველათა ანალიზზე დაფუძნებული ისეთი შრომები, როგორიცაა ჰორსტ კრუზის “Ernest Hemingway's 'The End of Something': Its Independence as a Short Story and Its Place in the 'Education of Nick Adams'”, ჯოზეფ ფლორას “*Soldier Home*: 'Big Two Hearted River'”, ნიკოლას გეროვიანისის “Nick Adams on the Road: 'The Battler' as Hemingway's 'Man on the Hill'”, ქენეთ ჯონსონის ““A Way You'll Never Be": A Mission of Morale”, პოლ უოდენის “Barefoot in the Hemlocks: Nick Adams' Betrayal of Love in 'Ten Indians'”. თითოეულ მათგანში აქცენტი ნიკ ადამსის მხატვრული სახის ანალიზზე კეთდება.

ცალკე აღნიშვნის ღირსია ჰოვარდ ლ. ჰენამის სტატია “‘Scared sick looking at it’: A Reading of Nick Adams in the Published Stories”. მკვლევარი ნიკ ადამსის ციკლის ნოველებს განიხილავს, როგორც ფრაგმენტებს, რომლებიც საერთო ჩარჩოს ფარგლებში ერთიანდებიან (თავად ჰემინგუეის მიერ სხვადასხვა კრებულში გადანაწილებული ნოველები იქნება ეს, თუ ფილიპ იანგის მიერ ერთ წიგნად გაერთიანებული ნაწარმოებები). ჰენამის აზრით, საკვანძო ნოველას „ინდიელთა ბანაკი“ წარმოადგენს, რადგან მასში აღწერილი მოვლენები და ფსიქოლოგიური ტრავმა (რომელიც მცირეწლოვანმა ნიკმა მიიღო) არა მხოლოდ სამუდამო დაღს ასვამს ნიკ ადამსს, არამედ პერსონაჟის მხატვრული სახის შემდგომი განვითარებისათვის საჭირო ჩარჩოსაც წარმოქმნის. მკვლევარის მტკიცებით, აღნიშნულ ნოველაში თითოეული დეტალი საფუძველს უყრის მეტაფორათა ვრცელ სისტემას, რომელიც თან გასდევს თითოეულ მომდევნო ნოველას (ჰენამი 2004).

ჰენამის არგუმენტები ლოგიკური და სავსებით მართებულია, მაგრამ ისეთი მწერლის შემთხვევაში, როგორიც ჰემინგუეია, საქმე ყოველთვის გაცილებით უფრო

რთულადაა, ვიდრე ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს. ამაზე მეტყველებს თუნდაც ის ფაქტი, რომ სხვადასხვა მკვლევარი ნიკ ადამსის ციკლის საკვანძო ნოველად სხვადასხვა ნაწარმოებს ასახელებს. თავად ჰოვარდ ჰენამიც კი სტატიაში “Nick Adams and the Search for Light”, აანალიზებს რა ნიკ ადამსის მხატვრულ სახეს ნოველაში „ნათელი სოფლისა“, ყურადღებას ამახვილებს ამ ნაწარმოების საეტაპო მნიშვნელობაზე პროტაგონისტის პიროვნული განვითარებისა და სამყაროს საზრისის ძიების პროცესში. ჰენამი ხაზგასმით მიუთითებს სინათლის სიმბოლურ დატვირთვაზე და იმაზე, რომ ნოველიდან ნოველაში (მთელი ციკლის ფარგლებში) ნიკი ცხოვრების ბნელ ლაბირინთებში გადაადგილდება და მიილტვის სინათლისაკენ, რომელიც მისთვის ილუზორული რჩება (ჰენამი 1990). რიჩარდ მაქქენი სტატიაში “To Embrace or Kill: "Fathers and Sons"” ნოველას „მამები და ვაჟიშვილები“ ასევე სავსებით მართებულად მიიჩნევს ნიკ ადამსის ციკლის შემაკავშირებელ ნაწარმოებად, რომელიც განაპირობებს პროტაგონისტის (ისევე როგორც ავტორის) ერთგვარ „მოგზაურობას“ საკუთარი წარსულის მოვლენებში. ყოველივე ეს კი მისი, როგორც პიროვნების, შვილისა და მამის თვითგამორკვევას ემსახურება. შესაბამისად, ციკლის ყველა სხვა ნაწარმოებთან მიმართებაში სრული წრე იკვრება (მაქქენი 1990).

არაერთი მკვლევარი ნიკ ადამსის ნოველების საერთო კონტექსტში საკვანძო როლს „დიდ ორგულა მდინარეს“ ანიჭებს. მაგალითად, ჯოზეფ ფლორა სტატიაში “*Soldier Home: "Big Two-Hearted River"*” აღნიშნავს, რომ სწორედ ეს ნოველა წარმოაჩენს ყველაზე კარგად, თუ რას წარმოადგენს მთლიანობაში კრებული *ჩვენს დროში*. მკვლევარის მსჯელობა ცხადყოფს, რომ, საერთო ჯამში, ამ ნოველაში მოცემული სიმბოლოები, მოტივები, მეტაფორები, თუ თემები ნიკ ადამსის ნოველათა სრულ ციკლს ეხმიანება (ფლორა 2004). რობერტ პოლ ლემი კი სტატიაში “Fishing for Stories: What "Big Two-Hearted River" is Really About” იშველიებს მელქოლმ ქოულის ესეს, სადაც ეს უკანასკნელი „დიდ ორგულა მდინარეს“ საკვანძო ნაწარმოებად ასახელებს არა მხოლოდ ნიკ ადამსის ნოველათა, არამედ ჰემინგუეის მთელი შემოქმედების შესწავლის თვალსაზრისით. ლემის აზრით, ამ ნოველას ცენტრალური ადგილი უჭირავს ნიკ

ადამსის ცნობიერებაში ჩაღრმავებისა და მისი მხატვრული სახის შესწავლის თვალსაზრისითაც (ლემი 1991).

ვფიქრობ, ნიკ ადამსის ციკლის ნოველების ირგვლივ არსებული სამეცნიერო ლიტერატურის ეს მიმოხილვაც ნათელიყოფს, რომ ნიკ ადამსის ნოველათა ერთიანი ციკლის ფარგლებში შეუძლებელია ერთი რომელიმე ნოველის, როგორც საკვანძო, შემაკავშირებელი რგოლის, ცალსახად გამოყოფა. ამის მთავარი მიზეზი, ჩემი აზრით, ის არის, რომ ჰემინგუეი თითოეული ნაწარმოების ტექსტში ახდენს ციკლის ერთიანობისა და პროტაგონისტის მხატვრული სახის სათანადო აღქმისათვის არსებითი მნიშვნელობის მქონე დეტალების ინტეგრირებას, თანაც ამას ისე ოსტატურად აკეთებს, რომ ლამის თითოეული ცალკე აღებული ნოველის სიღრმისეული ანალიზისას შეიძლება შეგვექმნას შთაბეჭდილება, რომ სწორედ ეს ნაწარმოებია ცენტრალური და შემაკავშირებელი ფუნქციის მქონე.

კრებულებისა და მონოგრაფიული შრომების გარდა, ერნესტ ჰემინგუეის მცირე პროზას (მათ შორის, ნიკ ადამსის ნოველებსაც) არაერთი ცალკეული სტატია ეძღვნება, რომელთაგან ჩვენი კვლევის კონტექსტში საყურადღებოა, მაგალითად, დონალდ დეიქერის "In Search of the Real Nick Adams: The Case for "A Very Short Story"" (2013) და "In Defense of Hemingway's Doctor Adams: The Case for "Indian Camp"" (2016), ჯოზეფ ფლორას "Saving Nick Adams for Another Day" (1993), ლინდა ჰელმტერნის "Indians, Woodcraft, and the Construction of White Masculinity: The Boyhood of Nick Adams" (2000), ჯორჯ მონტიეროს "The Jungle Out There: Nick Adams Takes to the Road" (2009), ფილიპ მელინგის "'There Were Many Indians in the Story': Hidden History in Hemingway's "Big Two-Hearted River"" (2009), სარა მერი ო'ბრაიენის "'I, Also, Am in Michigan': Pastoralism of Mind in Hemingway's "Big Two-Hearted River"" (2009), პოლ ქუიქის "Hemingway's "A Way You'll Never Be" and Nick Adams's Search for Identity" (2003), ელენ ენდრიუს ნოდტის "Toward a Better Understanding of Nicholas Adams in Hemingway's "A Way You'll Never Be"" (2016), მარგარეტ თილთონის "Garnering an Opinion: A Double Look at Nick's Surrogate Mother and Her Relationship to Dr. Adams in Hemingway's "Ten Little Indians" (2000) და სხვ. ჩამოთვლილთაგან უმეტესობა ცალკეულ ნოველათა ანალიზზეა

კონცენტრირებული და ჰემინგუეის მცირე პროზისათვის დამახასიათებელ ამა თუ იმ თავისებურებასა და პოეტოლოგიურ კატეგორიას განიხილავს. მკვლევართა მიზანს მთლიანად ნიკ ადამსის ნოველათა ან პროტაგონისტის მხატვრული სახის კომპლექსური გამოკვლევა მთელ კრებულში არც იმ შემთხვევებში წარმოადგენს, როცა ნაშრომი არა ცალკეულ ნაწარმოებს, არამედ ნოველათა ჯგუფს ეძღვნება (ასეთებია ფლორას, დეიქერის, ჰელშტერნის, მონტეიროს სატიები). დეიქერი ყურადღებას ამახვილებს ზოგიერთი ნოველის ნიკ ადამსის ციკლისადმი მიკუთვნების პრობლემაზე; ჰელშტერნის ინტერესის ობიექტია ნიკის ბავშვობის ხანა; ხოლო მონტეირო გვთავაზობს ჭაბუკი ნიკ ადამსის სახიფათო მოგზაურობათა (ნოველებში „მებრძოლი“ და „ნათელი სოფლისა“) ანალიზს. რაც შეეხება ჯოზეფ ფლორას, იგი ნოველათა საკმაოდ ფართო არეალს ეხება, მაგრამ ეს მასალა სჭირდება იმისათვის, რომ დაასაბუთოს თავისი მოსაზრება ჰემინგუეის მიერ „დიდი ორგულა მდინარის“ თავდაპირველი ვარიანტიდან დასასრულის ამოღების მართებულობის შესახებ. მკვლევარს მიაჩნია, რომ სწორედ ამ ფაქტმა განაპირობა ნიკ ადამსის მხატვრული ცხოვრების „გახანგრძლივება“ და უზრუნველყო მისი ხელახლა გამოჩენის შესაძლებლობა შემდგომ ნოველებში. ფლორა ლოგიკურად და დამაჯერებლად ავითარებს საკუთარ მსჯელობას, თუმცა, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ შეუძლებელია ზუსტად დადგინდეს, თუ რა მოტივი ამომრავებდა ჰემინგუეის გადაწყვეტილების მიღებისას⁵. სტატია განსაკუთრებით საინტერესოა ნიკ ადამსის, როგორც ნაგულისხმევი ავტორ–მთხრობელის, შესწავლის თვალსაზრისით.

არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება ჯოზეფ ფლორას მონოგრაფიას *Hemingway's Nick Adams* (1982), რომელშიც ავტორი აანალიზებს პერსონაჟის მხატვრულ სახეს და ნაწარმოებთა თემატიკას. ფლორა ცდილობს წარმოაჩინოს, თუ როგორ შექმნა ჰემინგუემ მხატვრული ბიოგრაფია კაცისა, რომლის ბავშვობა, სიყმაწვილე და ახალგაზრდობა განსაცვიფრებლად ჰგავს თავად შემოქმედის ცხოვრებას. მკვლევარი ასკვნის, რომ მართალია, ნიკი ჰემინგუეი არ არის, მაგრამ იგი უფრო მეტად აირეკლავს ჰემინგუეის პიროვნებას, ვიდრე ნებისმიერი სხვა პერსონაჟი (ფლორა 1982). ფლორა

⁵ მით უფრო, რომ ჰემინგუეის ამ ნაბიჯს ბიოგრაფოსები არაერთგზის მიაწერენ გერტრუდ სტაინის გავლენას.

გვთავაზობს, აგრეთვე, ნოველათა შორის თემატური ურთიერთკავშირების ანალიზს. ეს კვლევა ნიკ ადამსის ნოველების ვრცელ კომპლექსურ ანალიზს წარმოადგენს, მაგრამ მოცემული სადისერტაციო ნაშრომისაგან განსხვავებით, იგი არსებითად ეფუძნება ჰემინგუეის სამ კრებულს (*ჩვენს დროში, მამაკაცები ქალების გარეშე და გამარჯვებული არაფერს იღებს*), ხოლო ფილიპ იანგისეულ გამოცემას (*ნიკ ადამსის ნოველები*) მიმართავს იმდენად, რამდენადაც მასში გამოქვეყნებული ახალი მასალა (ჰემინგუეის გარდაცვალების შემდგომ აღმოჩენილი და მანამდე გამოუქვეყნებელი) ესაჭიროება პროტაგონისტის მხატვრული სახის უფრო სიღრმისეული ან ახლებური კუთხით განხილვისათვის. ფლორა ასევე ანალიზებს ნიკ ადამსის მხატვრული სახის მიმართებას მის „მონათესავე“ პერსონაჟებთან (მაგალითად, ფრედერიკ ჰენრი, ჯეიკ ბარნსი, რობერტ ჯორდანი) ჰემინგუეის რომანებში. საბოლოო ჯამში, კვლევის ცენტრალური ობიექტია ნიკ ადამსის მხატვრული სახე და ამ მნიშვნელოვანი პერსონაჟის მაქსიმალურად სრული პორტრეტის წარმოჩენა.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ნაშრომის სამეცნიერო სიახლე ისაა, რომ დისერტაციაში ამერიკული ნოველის ტრადიციის კონტექსტში კომპლექსურად, მონოგრაფიულადაა გამოკვლეული ჰემინგუეისნადრეული ნოველისტიკის პოეტიკა ნოველათა ერთი კონკრეტული ციკლის, *ნიკ ადამსის ნოველები* (*The Nick Adams Stories*, 1972), მაგალითზე; ამავდროულად, ფილიპ იანგის რედაქციით 1972 წელს გამოცემული ეს კრებული შესწავლილია იმ სამ კრებულთან მიმართებაში, რომლებშიც ნიკ ადამსის შესახებ დაწერილი ნოველები თავად ერნესტ ჰემინგუემ გადაანაწილა (*ჩვენს დროში, მამაკაცები ქალების გარეშე, გამარჯვებული არაფერს იღებს*); ამდენად, ნაშრომის სამეცნიერო სიახლეს წარმოადგეს ისიც, რომ მასში გაანალიზებულია ჰემინგუეის ტექსტების მხატვრულ ქსოვილში ინტეგრირებული ის შემაკავშირებელი „მაფები“, რომლებიც ნიკ ადამსის ნოველების პირვანდელი კონტექსტიდან ამოღებისა და ცალკე კრებულად, ახალ ერთიან ციკლად მათი გამთლიანების საშუალებას იძლევა.

საკვლევი თემის აქტუალობას განსაზღვრავს ის ფაქტი, რომ საზოგადოდ ჰემინგუეის ნოველისტიკა და კერძოდ ნიკ ადამსის ნოველები როგორც მხატვრული

ღირებულებებით, ასევე მწვავე პრობლემატიკით დღევანდლობასაც ეხმიანება და გავლენას ახდენს თანამედროვე მწერალთა ესთეტიკური გემოვნებისა, თუ მხატვრული სტილის ჩამოყალიბებაზე.

ნაშრომის მიზნებია: (1) ერნესტ ჰემინგუეის ადრეული ნოველისტიკის სპეციფიკის გამოვლენა ამერიკული ნოველის ტრადიციის კონტექსტში; (2) „აისბერგის პრინციპის“ მხატვრული ხორცშესხმის თავისებურებათა გაანალიზება ჰემინგუეის ადრეულ ნოველებში; (3) იანგის რედაქციით გამოცემული კრებულის (*ნიკ ადამსის ნოველები*) შეპირისპირება თავად ჰემინგუეის მიერ ციკლურად შეკავშირებულ სამ კრებულთან (*ჩვენს დროში, მამაკაცები ქალების გარეშე, გამარჯვებული არაფერს იღებს*); ახალი კრებულის კონტექსტში ნოველათა შორის მჭიდრო ურთიერთკავშირის დამყარების მექანიზმების დადგენა-გამოვლენა; (4) ციკლორობის, „თავისუფალი თხრობისა“ და ე. წ. ფრაგმენტული რომანის პოეტიკის შეპირისპირება, მათი სპეციფიკური, განმასხვავებელი და საერთო ნიშნების დადგენა ნიკ ადამსის ნოველათა ციკლის ანალიზის საფუძველზე; (5) იმ პოეტიკური ელემენტებისა თუ მხატვრული მეთოდის კომპონენტების დიფერენცირება და სისტემატიზაცია, რომლებსაც ჰემინგუეი მიმართავს ნიკ ადამსის ნოველების ერთ ციკლად გასამთლიანებლად; (6) ციკლის ჟანრული და კომპოზიციურ-სტრუქტურული თავისებურებების წარმოჩენა; (7) ნიკ ადამსის ნოველათა ციკლის პოეტოლოგიური კატეგორიების ანალიზის საფუძველზე მწერლის ადრეული მხატვრული მეთოდის ცალკეული ტიპოლოგიური ნიშან-თვისებების დაზუსტება; (8) თხრობის სტრუქტურის გამოკვლევა; ავტორის, მთხრობელისა და პერსონაჟის პოეტოლოგიური კატეგორიებისა და მათ შორის არსებული მრავალწახნაგოვანი ურთიერთკავშირის ანალიზი ციკლის ფარგლებში; (9) დიალოგის აგების ჰემინგუეისეული პრინციპების გამოვლენა და თხრობაში დიალოგის როლის დადგენა; სათაურის, როგორც მხატვრული დეტალის, ფუნქციების შესწავლა და თხრობის მეორე/სიმბოლური პლანის ანალიზი ნიკ ადამსის ციკლის ნოველებში.

ნაშრომის მეთოდოლოგიური და თეორიული საფუძველია ერნესტ ჰემინგუეის პროზის შემსწავლელი მკვლევარების მრავალრიცხოვანი სამეცნიერო შრომა, ლიტერატურათმცოდნეობითი ხასიათის სამეცნიერო ლიტერატურა, სადაც

განხილულია ზოგადად ნოველისა და კერძოდ ამერიკული ნოველის სპეციფიკა; აგრეთვე საკუთრივ ჰემინგუეის როლი ჟანრის განვითარებაში და მწერლის შემოქმედებითი მეთოდის თავისებურებანი. ნაშრომზე მუშაობისას ვეყრდნობით კვლევის შედეგებით-ტიპოლოგიურ და სტრუქტურალისტურ მეთოდებს.

დისერტაციის პრაქტიკულ მნიშვნელობას განაპირობებს ის ფაქტი, რომ კვლევის შედეგები და განზოგადებული დასკვნები შეიძლება გამოყენებულ იქნას ლიტერატურათმცოდნეთა მიერ ერნესტ ჰემინგუეის ნოველისტიკის შემდგომი შესწავლისათვის, ამერიკული ლიტერატურის სალექციო კურსებისა და სპეცურსებისათვის. იგი გარკვეულ სამსახურს გაუწევს სპეციალისტებს ჰემინგუეის ნოველისტიკისა და XX საუკუნის პირველი ათწლეულების ამერიკული ნოველის მხატვრული თავისებურებების შესწავლის საქმეში. ნაშრომი საინტერესო იქნება ერნესტ ჰემინგუეის შემოქმედებითა და XX საუკუნის I ნახევრის ამერიკული პროზით დაინტერესებული პირებისათვის.

ნაშრომი შედგება შესავალი ნაწილის, სამი ძირითადი თავისა და დასკვნისაგან.

ნაშრომის პირველ თავი - „ერნესტ ჰემინგუეი და ამერიკული ნოველის ტრადიცია“ - ორ ქვეთავად იყოფა („ერნესტ ჰემინგუეი და ამერიკული ნოველის ძირითადი ტენდენციები 1920–იან წლებამდე“; „'აისბერგის პრინციპი' ერნესტ ჰემინგუეის ადრეულ ნოველებში: ტექსტი და ქვეტექსტი“). ამ თავში განხილულია ამერიკული ნოველის ტრადიციის ჩამოყალიბება და ძირითადი ტენდენციები 1920-იან წლებამდე; ყურადღება გამახვილებულია იმ ნოველისტთა სამწერლო ტექნიკისა თუ ესთეტიკური კრედოს კვლევაზე, რომლებმაც მნიშვნელოვანი გავლენა იქონიეს ჰემინგუეის შემოქმედებითი მეთოდის ჩამოყალიბებაზე; ხაზგასმული და გამოკვეთილია ამერიკული ნოველის ის ტრადიციები, რომლებსაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებათ ჰემინგუეის ადრეული ნოველისტიკის მხატვრული სამყაროს სიღრმისეული გაგებისათვის; ნაჩვენებია, თუ რა იმემკვიდრა მწერალმა ამერიკული ნოველის ტრადიციებიდან და რა სიახლე შეიტანა ჟანრის პოეტიკაში; გაანალიზებულია

„აისბერგის პრინციპის“ მხატვრული ხორცშესხმისა და ქვეტექსტის წარმოქმნის ხერხები ჰემნიგუეის ადრეულ ნოველისტიკაში, კერძოდ, ნიკ ადამსის ციკლის ნოველებში.

ნაშრომის მეორე თავი - „ნიკ ადამსის ნოველები: ციკლურობის საკითხისათვის. კომპოზიცია და სტრუქტურა“ - ორ ქვეთავს მოიცავს: „ნიკ ადამსის ნოველათა ციკლურობის სპეციფიკისათვის“ და „კომპოზიცია და სტრუქტურა“. ეს ქვეთავები ეთმობა ნიკ ადამსის ნოველების ციკლური სპეციფიკისა და კომპოზიციურ-სტრუქტურული თავისებურებების ანალიზს; ამავე თავში შესწავლილია ნიკ ადამსის ნოველების ფილიპ იანგისეულ გამოცემასთან დაკავშირებული პრობლემური საკითხები; ყურადღება აქცენტირებულია ნოველათა ერთიან ციკლად გამთლიანების ხერხების, ასევე კომპოზიციისა და სტრუქტურის აგების პრინციპების ანალიზზე.

მესამე თავი - „ნიკ ადამსის ციკლის ნოველების ნარატიული სტრუქტურა“ - ორ ქვეთავს მოიცავს: „ავტორი, მთხრობელი და თხრობის პერსპექტივები“ და „დიალოგის როლი თხრობაში. სათაურის პოეტიკა და თხრობის სიმბოლური პლანი“. ამ თავში გაანალიზებულია ნიკ ადამსის მხატვრული სახე, როგორც თხრობის ძირითადი ინსტანცია და ობიექტი, ციკლის და ნარატიული სტრუქტურის შინაგანი ერთიანობის ერთ-ერთი განმსაზღვრელი ფაქტორი; ამავე ქვეთავში გამოკვლეულია ავტორისა და მთხრობელის პოეტოლოგიური კატეგორიები და თხრობის პერსპექტივები ნოველათა ციკლში; წარმოჩენილია ავტორის, მთხრობელისა და პროტაგონისტის ურთიერთმიმართების სხვადასხვა წახნაგი, ნიკ ადამსის, როგორც შესაძლო ნაგულისხმევი ავტორ-მთხრობელის, ფუნქციები; გაანალიზებულია სათაურის, როგორც მხატვრული დეტალის, ფუნქციები და მისი როლი თხრობის ინტერტექსტუალური ველისა და სიმბოლური პლანის წარმოქმნაში.

სადისერტაციო ნაშრომის დასკვნით ნაწილში შეჯამებულია კვლევის შედეგად გამოტანილი დასკვნები. ნაშრომს თან ახლავს გამოყენებული სამეცნიერო ლიტერატურის ნუსხა.

თავი I

ერნესტ ჰემინგუეი და ამერიკული ნოველის ტრადიცია

1.1. ერნესტ ჰემინგუეი და ამერიკული ნოველის ძირითადი ტენდენციები 1920–იან წლებამდე

ერნესტ ჰემინგუეის ადრეული (1920-იანი წლების) ნოველისტიკის მხატვრული თავისებურებანი (თხრობის ყაიდა, სტილისტიკა, მხატვრული სახის აგების პრინციპები, ციკლის პოეტიკა და სხვ.) ამერიკული ნოველის ტრადიციისა და ლიტერატურული კანონის რთული და წინააღმდეგობრივი შემოქმედებითი ათვისება-გარდაქმნის გზით ყალიბდებოდა. საზოგადოდ ჰემინგუეის ადრეული ნოველისტიკის და კერძოდ ნიკ ადამსის ნოველათა ციკლის პოეტიკის სიღრმისეული გააზრებისათვის აუცილებელია მისი შესწავლა ამერიკული ნოველის ტრადიციის კონტექსტში. აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ჩემი კვლევის მიზანია არა ამერიკული ნოველის გენეზისისა და 1920-იან წლებამდე მისი ევოლუციის ეტაპების ამომწურავად და დეტალურად განხილვა თუ ამ ევოლუციის სრული სურათის დახატვა, არამედ იმ ტენდენციების გამოკვეთა, რომლებმაც ზეგავლენა იქონიეს ერნესტ ჰემინგუეის მხატვრული მეთოდისა თუ სამწერლო ტექნიკის ჩამოყალიბებაზე, მისი ნოველისტიკის პოეტიკაზე, იმ მხატვრული ტრადიციის წინა პლანზე წამოწევა, რომელიც ჰემინგუეის ნოველისტიკაში გარკვეულ ტრანსფორმაცია-მოდულიზაციას განიცდის.

იმ დროისათვის, როცა ჰემინგუეი სამწერლო ასპარეზზე გამოვიდა, ნოველას, რომელიც სხვადასხვა მცირე ნარატიული ფორმიდან (იგავ-არაკი, მითი, პარაბოლა, “tale”, “folktale”, თქმულება, ანეკდოტი და სხვ.) აღმოცენდა, უკვე თითქმის ერთსაუკუნოვანი გზა გაეწეო ამერიკულ ლიტერატურაში. შეიძლება ითქვას, რომ ამერიკული ეროვნული ლიტერატურის ჩამოყალიბება და მისი ისტორია მჭიდროდაა დაკავშირებული ნოველისტიკასთან. ამ ჟანრს ცენტრალური ადგილი უჭირავს ქვეყნის არაერთი გამოჩენილი მწერლის შემოქმედებაში. უომინგტონ ირვინგი, რომელმაც,

ფაქტობრივად, საფუძველი ჩაუყარა ამერიკულ ნოველას, აღნიშნავდა, რომ ნოველას განიხილავდა როგორც უაღრესად ხელსაყრელ ჩარჩოს, რომელიც მის ხელთ არსებული ნედლი მასალის მხატვრული დამუშავების საშუალებას აძლევდა (ციტ. პეტი 1923: 24).

ამერიკულმა ნოველამ თავისებური, რთული და მრავალფეროვანი გზა განვლო და თავიდანვე მეტად სპეციფიკური ხასიათი შეიძინა. მასში ყველაზე ნათლად გამოიკვეთა ეროვნული სულისკვეთება და ყველაზე ნაკლებ იჩინა თავი უცხოური ლიტერატურის ზეგავლენამ. ამის მთავარი მიზეზი, ალბათ, იმაში უნდა ვეძიოთ, რომ, მიუხედავად ევროპული ლიტერატურის გავლენისა, ამერიკულ ნოველას საფუძვლად ძირითადად მაინც მდიდარი ადგილობრივი ფოლკლორი და ფრონტირის პოეტური მითოლოგია დაედო. იუმორით გაჯერებულმა ხალხურმა ლეგენდებმა და ფანტასტიკურმა ამბებმა მნიშვნელოვანწილად ასაზრდოვა ეს ჟანრი. ჩამოსხმული ფორმა, ოსტატური არქიტექტონიკა, თხრობის სისადავე და ლაკონიურობა, ხშირად უჩვეულო და ფანტასტიკური სიუჟეტი, მოულოდნელი და მოკვეთილი დასასრული, რომელშიც იხსნება მთელი მონათხრობის შინაგანი არსი – ყოველივე ეს ამერიკულმა ნოველამ თითქმის მზა სახით მიიღო და შეისისხლხორცა ნიუ ინგლენდის მდიდარი ფოლკლორიდან. XIX საუკუნის II ნახევრის ამერიკელი მწერალი ბრეტ ჰარტი ამერიკული ნოველის მთავარ განმასხვავებელ ნიშანთვისებად სწორედ მის სპეციფიკურ ეროვნულ კოლორიტს მიიჩნევს⁶.

ამერიკულ ლიტერატურაში დამოუკიდებელი, დასრულებული ტექსტის სახით ნოველა პირველად XIX საუკუნეში გამოჩნდა⁷ - ამერიკული ნოველის „დაბადების“ პირობით თარიღად 1819 წელს ასახელებენ (პეტი 1923: 1), როცა დაიწყო

⁶ იხ. Nissen A., *Bret Harte. Prince and Pauper*, University Press of Mississippi, 2000.

⁷ საერთოდ სადავო საკითხია, თუ პირველად როდის დამკვიდრდა და გავრცელდა ნოველა, როგორც დამოუკიდებელი, დასრულებული ლიტერატურული ჟანრი. მართალია, ამ ჟანრის არაპირდაპირი წინამორბედები ჯერ კიდევ შუასაუკუნოვან, წინარენესანსულ და ადრეული რენესანსის ლიტერატურაში შეგვიძლია მოვიძიოთ, მაგრამ იმდროინდელი ნოველები დამოუკიდებელ თხზულებებს კი არ წარმოადგენდნენ, არამედ – ვრცელ ნაწარმოებში ჩართულ ნაამბობს (ე.წ. ამბავი-ჩარჩო). ასეთია, მაგალითად, *ათას ერთი ღამე*, ჯოვანი ბოკაჩოს *დეკამერონი* (1349–53) და ჯეფრი ჩოსერის *კენტერბერული მოთხრობები* (1387–1400). უფრო მეტიც, როგორც მკვლევარი ჩარლზ მეი აღნიშნავს, ნოველის პირველწყაროები ისეთივე ძველია, როგორც მითის პრიმიტიული სამყარო. მეცნიერის მტკიცებით, მცირე ეპიზოდური ტექსტები, რომლებიც ნოველის საფუძველს წარმოადგენენ, პირველადია და წინ უსწრებს შედარებით გვიანდელ ეპიკურ ფორმებს, რომლებიც რომანის საფუძველს წარმოადგენენ (მეი 2002: 90).

სერიული გამოცემა უოშინგტონ ირვინგის კრებულისა *ჯენტლმენ ჯეფრი კრეიონის ჩანახატების წიგნი* (*The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent.*). ამ მცირე ზომის პროზაული ჟანრის დამკვიდრებასა და გავრცელებას ხელი შეუწყო ჟურნალ-გაზეთების მზარდმა პოპულარობამ. ბრიტანეთში ასეთი ყველაზე ადრეული პერიოდული გამოცემები ჯოზეფ ადისონისა და რიჩარდ სტილის⁸ რედაქტორობით გამოდიოდა. ე.წ. „საჟურნალო მოთხრობათა“ მიმართ მოთხოვნილებამ უპრეცედენტო ინტენსივობით იმატა XIX საუკუნის ამერიკის შეერთებულ შტატებშიც, რამაც მნიშვნელოვანწილად განაპირობა კიდევ ამერიკულ ლიტერატურაში ნოველის ჟანრის განსაკუთრებული როლი. ფრედ ლუის პეტი და ედუარდ ო'ბრაიენი ამერიკული ნოველის დაბადებას სწორედ ადისონისა და სტილის ესეისტიკის ფორმისა და გერმანული რომანტიზმის თემების ირვინგისეულ კომბინაციას უკავშირებენ (ო'ბრაიენი 1931: 22–24). ირვინგის შემოქმედებიდან იღებს სათავეს ლეგენდისა და სინამდვილის, ფანტაზიისა და რეალობის, ტრაგიკულისა და კომიკურის ურთიერთშეზავების ტენდენცია ამერიკულ ნოველისტიკაში; რაც მთავარია, ირვინგი აქცენტს აკეთებს მთხრობელზე და სწორედ მთხრობელის „ხმა“ არის ის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორი, რაც განასხვავებს ირვინგის მონათხრობს იმ გერმანიკულ წყაროთაგან, საიდანაც მწერალმა თავის ნაწარმოებთა სიუჟეტები ისესხა. მისი მხატვრული მეთოდის სპეციფიკა ტრადიციული ფოლკლორული ამბის ინდივიდუალიზებულ მთხრობელთან შერწყმაში ვლინდება. მწერალი ინარჩუნებს ინტერესს გადმოცემული მოვლენებისადმი, მაგრამ შემოაქვს ახალი, სუბიექტური ინტერესი მთხრობელის პოზიციის მიმართ, შეგნებულად აფუძნებს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „ხედვის ორმაგ რაკურსს“, ყოველ შემთხვევაში, ამ ხერხის ერთგვარ ჩანასახობრივ პირველსახეს, რითაც, ფაქტობრივად, სათავეს უდებს კიდევ ერთ მნიშვნელოვან მხატვრულ ტენდენციას ამერიკულ ნოველისტიკაში, რომელიც თანდათან ღრმავდება სხვადასხვა ავტორთან (ედგარ პო, ჰენრი ჯეიმზი და სხვ.), საბოლოოდ კი კულმინაციას აღწევს და უკიდურესად რთულდება ერნესტ

⁸ ჯოზეფ ადისონი (1672-1719) და რიჩარდ სტილი (1672-1729) - განმანათლებლობის ეპოქის ბრიტანელი მწერლები, პოლიტიკური მოღვაწეები, პუბლიცისტები და გამომცემელ-რედაქტორები, რომელთაც დააარსეს ყოველდღიური გამოცემა *The Spectator* (1711-1712) და საზოგადოებრივ-ლიტერატურული ჟურნალი *The Tatler* (1709-1711)

ჰემინგუეისთან, - მთხრობელის პოზიციის გამოხატვის ფორმების გაცნობიერებულ მიებას, ფიქციური მთხრობელი-პერსონაჟის, ე.წ. „არასანდო მთხრობელის“ (unreliable narrator), ნარატიული დისტანციის შექმნას.

თავის ლიტერატურულ ექსპერიმენტებს ირვინგი მოიხსენიებდა ტერმინით „tale“. ამავე ტერმინს მიმართავდნენ ედგარ პო და ნათანიელ ჰოთორნი - ირვინგის ორი თანამოკალმე, რომლებიც მასთან ერთად ამერიკული ნოველის ფუძემდებლებად მიიჩნევიან: ედგარ პო – *Tales of Grotesques and Arabesques*, ნათანიელ ჰოთორნი – *Twice-Told Tales* (ამ ტერმინს იყენებდა ჰერმან მელვილიც – *The Piazza Tales*). ტერმინი „tale“ ამერიკულ ლიტერატურაში XIX საუკუნის 70-იან წლებამდე დომინირებდა, შემდეგ კი, ჰენრი ჯეიმზის გავლენით, ფართოდ გავრცელდა ტერმინი „short story“.⁹

აღსანიშნავია, რომ მკვლევართა ნაწილი ამერიკული ნოველის ჩამოყალიბებაში ზემოხსენებულ მწერალთა სამეულიდან უომინგტონ ირვინგის როლს უგულვებელყოფს და ამ ეროვნული ჟანრის სათავეებთან ნათანიელ ჰოთორნსა და ედგარ პოს მოიაზრებს. მაგალითად, ჩარლზ მეი ამერიკული ნოველის რეალურ საწყისებს ჰოთორნისა და პოს მიერ რომანტიკული იმპულსის განვითარებას უკავშირებს (მეი 2002: 191). გ. რ. თომფსონი ამერიკულ ნოველისტიკაში ორ ურთიერთსაპირისპირო მაგისტრალურ ხაზს (ადრეული XIX საუკუნიდან გვიანდელი XX საუკუნის ჩათვლით) –

⁹ თუმცა ლიტერატურულ კრიტიკაში ამერიკული რომანტიკული ნოველა დღესაც ხშირად მოიხსენიება ტერმინით „tale“; „short story“-ს, როგორც ჟანრის, განსაზღვრის იდეა კი თავდაპირველად ედგარ პოს ინიციატივა იყო. საერთოდ უნდა ითქვას, რომ ნოველა, როგორც ჟანრი, არაერთგვაროვანი მოვლენაა. მკვლევარები დღემდე ვერ ახერხებენ საყოველთაოდ მისაღებ განმარტებასა და ტერმინოლოგიაზე შეთანხმებას. ლევან ცაგარელი *ლიტერატურათმცოდნეობის შესავალში* ერთმანეთისაგან განასხვავებს მოთხრობას, ნოველას (novella) და მოკლე ამბავს (short story) (ცაგარელი 2012: 51). ტერმინოლოგიური თვალსაზრისით ასეთი დიფერენცირება, ცოტა არ იყოს, სადავოა, ვინაიდან ქართულენოვან ლიტერატურათმცოდნეობაში ინგლისურ ტერმინს „short story“ სწორედ „ნოველა“ შეესატყვისება და არა „მოკლე ამბავი“; ეს უკანასკნელი კი, როგორც მცირე პროზაული ჟანრის აღმნიშვნელი ტერმინი, ქართულენოვან ლიტერატურულ კრიტიკაში პრაქტიკულად არ გამოიყენება და ინგლისური ტერმინის კალკირებად შეიძლება მივიჩნიოთ; ხოლო ტერმინით „novella“ ინგლისურენოვან ლიტერატურულ კრიტიკაში „ვრცელი მოთხრობა“ აღინიშნება; ნოველის ედგარ პოსეულ დეფინიციაზე დაყრდნობით, მკვლევართა ნაწილი თანხმდება იმ აზრზე, რომ ნოველა (short story) უნდა იყოს მოკლე (ანუ „ერთი ამოსუნთქვით“ წასაკითხი) და ხასიათდებოდეს მტკიცე ერთიანობით (პოს ტერმინოლოგიით, singleness/totality/unity of effect), თუმცა თანამედროვე ლიტერატურული კრიტიკა ეჭვქვეშ აყენებს პოსეული კრიტერიუმების უტყუარობას. მაგალითად, ნორმან ფრიდმენი მიიჩნევს, რომ ვრცელი პროზის ჟანრული მახასიათებლები სულაც არ გამოორიციხავს პოსეული ე. წ. „ერთიანობის ეფექტის“ მიღწევის შესაძლებლობას (იხ. ფრიდმენი 1988: 154).

ჰოტორნისეულს და პოსეულს - გამოყოფს (თომფსონი 1994: 171).¹⁰ ჰოტორნისეული ხაზისათვის, თომფსონის მიხედვით, დამახასიათებელია: ესეისტიკისა და ნოველის (“tale”) ჟანრული ელემენტების შეხამება და ურთიერთშეჭრა (რაც ჰოტორნის მიერ “romantic sketch” - ისათვის¹¹ უპირატესობის მინიჭებიდან იღებს სათავეს), „ავტორის ყოფნა“ (“authorial presence”) ტექსტში/ყოვლისმცოდნე ავტორი, ალეგორიის გამოყენება და მისტიციზმი; პოს ხაზისათვის ნიშანდობლივია: “sketch”-ის, როგორც შერეული, ჰიბრიდული ჟანრის, საპირისპიროდ იმ ნარატიული სტილისათვის უპირატესობის მინიჭება, რომელიც პოს “tale”-ისათვის ნიშანდობლივად (“tale proper”) მიაჩნდა¹², ალეგორიის საწინააღმდეგოდ სიმბოლოს გამოყენება¹³ და, რაც მთავარია, დრამატიზებული, პრეზენტაციული პროზის (“dramatized, presentational fiction”)

¹⁰ არსებობს სხვა ტიპის კლასიფიკაციაც, რომლის მიხედვითაც მე-19 საუკუნის ამერიკულ ნოველისტიკაში ასევე ორი ურთიერთგანსხვავებული და ანტაგონისტური ტენდენცია ყალიბდება: ნოველისტთა ერთი ნაწილი - ირვინგი, ჰოტორნი, მელვილი - ხასიათების/პერსონაჟების ნოველას ქმნიდა, რეფლექსიისაკენ, განსჯისაკენ, ირონიისა და იუმორისაკენ, პერსონაჟთა ფსიქიკაში ჩაღრმავებისაკენ მიდრეკილს; მეორე ნაწილი, მაგალითად ედგარ პო, ქმნიდა „მოქმედების ნოველას“, სადაც სიუჟეტი თვითმიზანს წარმოადგენს. ამ კლასიფიკაციის ნაკლი ისაა, რომ ერთი ტენდენცია მეორეს არ გამოირიცხავს და მათი ასეთი რადიკალური დაპირისპირება-პოლარიზაცია გაუმართლებელი უნდა იყოს; უნდა ვივარაუდოთ, რომ აქ იგულისხმება არა ამა თუ იმ ტენდენციის ტოტალური ხასიათი ცალკეულ მწერალთა მხატვრულ ტექსტებში, არამედ დომინანტური როლი მეორესთან მიმართებაში, მაგრამ ზოგჯერ შეუძლებელი თუ არა, ძალიან მწელი მაინცაა იმის დადგენა, თუ რომელი უფრო მნიშვნელოვანია - ხასიათები და განსჯა-რეფლექსიები თუ მოქმედების დინამიკა, იმდენადაა ეს ყოველივე ურთიერთგადახლართული და ურთიერთგანპირობებული (სრულიად გაუგებარია, მაგალითად, რა ლოგიკით მიაკუთვნეს ედგარ პო მეორე ხაზს); გარდა ამისა, ამერიკულ ნოველისტიკაში იკვეთება მესამე, არანაკლებ მნიშვნელოვანი ხაზიც, რომელიც პირველი ორის ერთგვარ სიმბიოზს წარმოადგენს.

¹¹ “sketch” სწორედ ესეისა და ნოველას შორის დგას და ორივეს ნიშან-თვისებებს აერთიანებს. ამიტომაც, ასევე გამოიყენებოდა ტერმინი “romantic tale-sketch”. საერთოდ, უოშინგტონ ირვინგის ნოველათა პირველი კრებულის გამოქვეყნების (1819) შემდეგ სათაურში ამ ტერმინის მოხსენიება ძალიან პოპულარული გახდა.

¹² რაც პოს „პურისტული“ ლიტერატურული ღირებულებებით აიხსნება: “sketch”-საგან განსხვავებით, იგი მაღალ შეფასებას აძლევდა “tale”-ს, როგორც „წმინდა“ ჟანრს (“pure genre”), სადაც ყველაფერი - ნარატიული, დრამატიზებული ინციდენტიც და თხრობის ტონიც - იმ ერთადერთი უნიფიცირებული ეფექტის მიღწევისკენაა მიმართული, რომელმაც ადამიანის ბუნების შესახებ რაიმე „ჭეშმარიტება“ უნდა გამოავლინოს; პო ჟანრული „სიწმინდის“ დარღვევის წინააღმდეგი იყო და ჟანრებსაც სწორედ ამ თვალსაზრისით აფასებდა: ჟანრთა მისეულ იერარქიაში ლირიკული ლექსი უმაღლეს ლიტერატურულ ფორმად მიიჩნეოდა, მას ნოველა (“tale”) მოსდევდა, ბოლოს კი რომანი მოდიოდა; მიუხედავად გარკვეული ღირებულებისა, პოს იერარქიაში ესეი ყველაზე დაბალ საფეხურზე იდგა და იდეაში თავისი არსით ხარისხობრივად გაცილებით ჩამოუვარდებოდა “tale”-ს, როგორც ლიტერატურულ ჟანრს; ამავე დროს, პო აღიარებდა, რომ კარგად დაწერილი ესეი შეიძლებოდა უკეთესი ყოფილიყო, ვიდრე ცუდად დაწერილი ნოველა.

¹³ ალეგორიის წინაშე სიმბოლოსათვის უპირატესობის მინიჭებაც იმავე მიზეზით იყო განპირობებული: პოს მიაჩნდა, რომ ალეგორია არღვევდა ესთეტიკური ეფექტის ერთიანობას.

კონცეფცია, ავტორის გაქრობის (“author-effacing mode”) ტენდენცია. ამ კლასიფიკაციის ფარგლებში მკვლევარი ერნესტ ჰემინგუეის ნოველისტიკას ამერიკული ნოველის პოსულ ხაზს მიაკუთვნებს, რადგან მიაჩნია, რომ პოსთან იწყება ავტორის „გაქრობის“ ის ტენდენცია, რომელიც ჰემინგუეისთან ლამის ტოტალურ მასშტაბს იძენს (თომფსონი 1994: 171-172). მართალია, ამერიკული ნოველისტიკის ტენდენციების ამგვარი პოლარიზაცია, ისევე როგორც სალიტერატურო პროცესების ნებისმიერი სხვა სქემატური კლასიფიკაცია, პირობითია, სრულად ვერ ასახავს და ვიწრო ჩარჩოში მოაქცევს ამერიკული ნოველის ევოლუციის ორსაუკუნოვან ისტორიას, მაგრამ იგი არსებითად სწორ კრიტერიუმებს - ნარატიულ ესთეტიკას, ჟანრულ და პოეტოლოგიურ პრინციპებს - ემყარება და ამერიკული ნოველის სალიტერატურო კანონში ჰემინგუეის ადგილსაც სწორად განსაზღვრავს.

ეთანხმება რა თომფსონის კლასიფიკაციას, რობერტ ლემი აღნიშნავს, რომ ჰოთორნისეული „თვით-რეფლექსიური ავტორის ყოფნის“ (“self-reflexive authorial presence”) (ტრადიცია, რომელიც უკავშირდება გვიანდელ მეტაფიქციურ პროზას და ისეთ პოსტმოდერნისტ ავტორებს, როგორცაა ვლადიმირ ნაბოკოვი, ხორხე ლუის ბორხესი, ჯონ ბართი, ფილიპ როთი, სინთია ოზიკი და პოლ ოსტერი) საპირისპიროდ ედგარ პო ცდილობდა დაემკვიდრებინა ტექსტის ორგანული მთლიანობის საშუალებით „დრამატული ეფექტის“ (“dramatic effect”) მიღწევაზე ორიენტირებული მცირე პროზის ხელოვნება, რომელიც, თავის მხრივ, დაექვემდებარებოდა ზუსტად გათვლილი და მკაცრად კონსტრუირებული ფრეიტაგისეული სამკუთხედის¹⁴ ჯაჭვისებურ

¹⁴ უფრო გავრცელებული და ზუსტი ტერმინია „ფრეიტაგის პირამიდა“ (“Freytag’s Pyramid”). „ფრეიტაგის პირამიდა“ ეფუძნება ძირეული სიუჟეტური სტრუქტურის იმ მოდელს, რომელიც არისტოტელემ ჩამოაყალიბა *პოეტიკაში*. არისტოტელეს მიხედვით, ნებისმიერ ამბავს (“story”) თუ მოქმედებას, როგორც მოვლენათა მიზეზ-შედეგობრივ ჯაჭვს (არისტოტელე უპირატესად ტრაგედიის ანალიზს ეყრდნობოდა), აქვს დასაწყისი (“a beginning”), შუა ნაწილი (“a middle”) და დასასრული (“an end”). რასაკვირველია, ეს უზოგადესი სქემა, თავის მხრივ, არისტოტელეს *პოეტიკაში* გარკვეულ კომპონენტებს შეიცავდა. მე-19 საუკუნის გერმანელმა რომანისტმა გუსტავ ფრეიტაგმა არისტოტელესეულ მოდელს დაუმატა ორი მომენტი - „აღმავალი მოქმედება“ (“rising action”) და „დაღმავალი მოქმედება“ (“falling action”). ფრეიტაგი დრამას ხუთ ნაწილად ან მოქმედებად ჰყოფს, რომლებიც ასევე მოიხსენიება როგორც ექსპოზიცია, აღმავალი მოქმედება, კულმინაცია, დაღმავალი მოქმედება, კვანძის გახსნა. მიუხედავად იმისა, რომ დრამატული სტრუქტურის ფრეიტაგისეული ანალიზი ხუთმოქმედებიან პიესას ეფუძნება, იგი შეიძლება ნოველასა და რომანსაც მიესადაგოს (ზოგჯერ გარკვეული მოდიფიკაციით), რაც დრამატულ სტრუქტურას

თანამიმდევრობას - არისტოტელესეულ ექსპოზიციას (“exposition”), (წინააღმდეგობის - ნ. ქ.) გართულებას (“complication”) (კვანძის შეკვრა, გაკვანძვა - ნ. ქ.), კრიზისს (“crisis”) (მოქმედების განვითარებას წინააღმდეგობების გამწვავების გზით - ნ. ქ.), კულმინაციას (“climax”) (კონფლიქტის უკიდურესად გამწვავება, წინააღმდეგობისა და დამაბულობის უმაღლესი წერტილი) და დასასრულს/კვანძის გახსნას (“denouement”), სადაც თითოეული სიტყვა ხელს უწყობს წინასწარგანზრახული ეფექტის (“preconceived effect”) შექმნას. იქვე ლემი იზიარებს თომფსონის პოზიციას, რომლის მიხედვითაც ჰემინგუეის ადრეული ნოველისტიკა ედგარ პოსეული ნოველის ტრადიციის ფარგლებში უნდა მოვიაზროთ (ლემი 2011: 15), რაც სავსებით ლოგიკურია, თუ ამერიკულ ნოველისტიკაში, თომფსონისეული კლასიფიკაციის თანახმად, მხოლოდ ორ მაგისტრალურ ხაზს – პოსეულსა და ჰოთორნისეულს – გამოვყოფთ, ამ ტენდენციებს ავტორის არსებობა-გაქრობის თვალსაზრისით შევუპირისპირებთ ერთმანეთს და პოს ხაზის დამახასიათებელ ნიშნად ავტორის მაქსიმალურ გაუჩინარებას განვიხილავთ. ლემი, თავის მხრივ, დამატებითი არგუმენტებით ამყარებს თომფსონის კონცეფციას: 1.1920-იანი წლებისათვის პო თავისი სიმბოლიზმით, ბუნდოვანებით, არაცნობიერის რეპრეზენტაციითა და შიდასულიერი, ფსიქიკური პროცესების აქცენტირებით მოდერნიზმის ერთ-ერთ მთავარ წინამორბედად გვევლინება (ლემი 2011: 15), მოდერნიზმის მხატვრული კონცეფციები კი, ფართოდ გავრცელებული აზრით, დიდ ზეგავლენას ახდენდა ჰემინგუეის მხატვრული მეთოდის ჩამოყალიბებაზე – შესაბამისად, მკვლევართა საკმაოდ დიდი ნაწილი მიიჩნევს, რომ ჰემინგუეის ადრეული ნოველისტიკის პოეტიკა სწორედ მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკის კონტექსტში უნდა განვიხილოთ, რასაც მეც ვიზიარებ; 2. ჰემინგუეი, განაგრძობს ლემი, იმდენად ღრმად და საფუძვლიანად იცნობდა პოს ნოველებსა და ესეებს, რომ მისი ზოგიერთი ესთეტიკური პოსტულატი ნოველის ხელოვნებასთან დაკავშირებით პოს მიერ *კომპოზიციის ფილოსოფიაში* (*The Philosophy of Composition*, 1846) სიუჟეტის, ერთიანი ეფექტისა (“single effect”) თუ ესთეტიკური ეფექტის მთლიანობის (“unity of

„ლიტერატურულ ელემენტად“ (“literary element”, “narrative element”, “element of literature”) - ნებისმიერი ნარატივის აუცილებელ, უნივერსალურ თვისებად - აქცევს.

impact”) შესახებ ფორმულირებული მოსაზრებების გამოძახილია. ამ მოსაზრების საილუსტრაციოდ ლემი იმოწმებს ტერმინ „სიუჟეტის“ პოსეულ დეფინიციას, რომლის მიხედვითაც სიუჟეტი იმგვარი მტკიცე მთლიანობაა, რომლის ნებისმიერი ნაწილის გადანაცვლება გარდუვალად გამოიწვევს მთელის ნგრევას; პო სიუჟეტს ადარებს იმგვარად აგებულ შენობას, სადაც ერთი აგურის შეცვლა მთლიანი ქსოვილის რღვევას იწვევს (ლემი 2011: 16). საკუთარ ნოველებთან დაკავშირებით ანალოგიურ მოსაზრებას გამოთქვამს ერნესტ ჰემინგუეიც გამომცემლის, ჰორეს ლაივრაითის, მიმართ 1925 წლის 31 მარტს მიწერილ წერილში: “(my) the stories are written so tight and so hard that the alteration of a word can throw an entire story out of key. (...) There is nothing in the book that has not a definite place in its organization and if I at any time seem to repeat myself I have a good reason for doing so.” (*The Letters of Ernest Hemingway* 2013: 295). ((ჩემი)ნოველები ისე მჭიდროდ და მტკიცედაა დაწერილი, რომ ერთი სიტყვის შეცვლამაც კი შეიძლება ნაწარმოები კალაპოტიდან ამოგდოს. (...) წიგნში არაფერია ისეთი, რასაც განსაზღვრული ადგილი არ უჭირავს მის ორგანიზებაში და, თუ ისე სჩანს, რომ მე ზოგჯერ საკუთარ თავს ვიმეორებ, ამისათვის სათანადო მიზეზი მაქვს.) ლემი სამართლიანად მიიჩნევს, რომ ჰემინგუეის საუკეთესო და ყველაზე ტიპურ ნოველებში ნაკლებად ვხვდებით ჰოთორნისეულ „შეყოვნებას“, „უმოდრაობას“ (“repose”), მისეულ შუქ-ჩრდილებს და მათი კონტრასტით მიღებულ ტონალობებს (“chiaroscuro tones”), ავტორისეულ თამაშს (“authorial playfulness”). ჰემინგუეის პროზისათვის დამახასიათებელია მაქსიმალური ეფექტის მიღწევა გულდასმით შერჩეული სიტყვების მინიმალური რაოდენობით და ავტორისა და მთხრობელის გაქრობა/არყოფნა (“absence”) მესამე პირში თხრობისას (ლემი 2011: 16). ლემი იქვე დასძენს, რომ მიუხედავად თხრობის ხელოვნებაზე პოს განუზომელი ზეგავლენისა, რომელიც ფართოდ ვრცელდება ნოველის ჟანრის მთელს შემდგომ განვითარებაზეც, ახალგაზრდა ჰემინგუეისათვის უშუალო მოდელს მაინც სხვა ნოველისტი, პოსეული ტრადიციის „მიმდევარი“, თუმცა „ამ ხის გალური განშტოების“ წარმომადგენელი, გი დე მოპასანი წარმოადგენდა, რომლისგანაც ჰემინგუეიმ ისწავლა სათქმელის ბოლომდე ართქმა (“understatement”), სიტყვების დიდი სიფრთხილით შერჩევა და ზუსტი გამოყენება

(“brevity”), „გამქრალი მთხრობელი“ (“effaced narrator”), მოქმედების ირონიული შემობრუნება (“ironic reversal”) (ლემი 2011: 16).

თუ ამ „ხის ამერიკულ განშტოებას“ დავუბრუნდებით, თვალნათლივ დავინახავთ, რომ ახალგაზრდა ჰემინგუეისათვის არანაკლებ მნიშვნელოვან, ასეთსავე „უშუალო მოდელს“ ქმნიდა ჰენრი ჯეიმზი, რომელიც, თომფსონის კლასიფიკაციით, ასევე პოსულ ხაზს განეკუთვნება. კერძოდ, ჰენრი ჯეიმზი განაგრძობს და აღრმავებს კიდევ ერთ „პოსებურ“ ტენდენციას თხრობის ხელოვნებაში, რომელსაც თომფსონი „თხრობის/მოყოლის ნაცვლად ჩვენებას უწოდებს“: “Poe’s concept of dramatized, presentational fiction anticipates Henry James’s famous dictum of “showing” rather than “telling” and the general author-effacing mode of the earlier Ernest Hemingway” (თომფსონი 1994: 172). ამ შემთხვევაშიც ამბის „მოყოლის“ ნაცვლად „ჩვენების“ ტენდენცია, რომელსაც პომ ჩაუყარა საფუძველი, ჰემინგუეიმ უშუალოდ პოსაგან კი არ იმეძკვიდრა, არამედ - ჰენრი ჯეიმზისაგან.

ჰენრი ჯეიმზი სხვა თვალსაზრისითაც მნიშვნელოვანი ავტორია ადრეული ჰემინგუეისათვის. ჯეიმზის ნოველისათვის ნიშანდობლივია ედგარ პოსეული მკაცრი კომპოზიცია და სტრუქტურა, ავტორის სწრაფვა ნეიტრალობისაკენ და დიალოგის როლის გაძლიერება თხრობაში, რაც მოგვიანებით საკვანძო მნიშვნელობას იძენს ერნესტ ჰემინგუეის შემოქმედებაში. განსაკუთრებით საინტერესოა ის ფაქტი, რომ პირველად სწორედ ჰენრი ჯეიმზმა გაამახვილა ყურადღება იმ დამატებით შესაძლებლობებზე, რომლებსაც ციკლურობა ანიჭებს მცირე პროზას. მან გააცნობიერა, რომ, თუ ცალკეული ნოველა შეიძლება მოიცავდეს გამოცდილებათა მხოლოდ შეზღუდულ არეალს, ნოველათა კრებულს შესწევს ძალა გამოსახოს ცხოვრების მრავალწახნაგოვნება, რაც ჰემინგუეისათვის განსაკუთრებით საინტერესო ტენდენციაა ამერიკული ნოველის ტრადიციაში (სწორედ ციკლურობის პრინციპს ეფუძნება ნიკ ადამსის ნოველები); ამ კონტექსტში ასევე მნიშვნელოვანია ჯეიმზისაგან ტიპოლოგიურად სრულიად განსხვავებული მწერლის, ო. ჰენრის, ნოველისტიკა ციკლიზაციისაკენ მისი განსაკუთრებული მიდრეკილებით.

ო. ჰენრი დიდ ყურადღებას აქცევს საკუთარ ნოველათა კრებულებად აწყობას. ზოგიერთ შემთხვევაში ეს ციკლორობა გამყარებულია საერთო პერსონაჟით (ჯეფი და ენდი კრებულიდან *კეთილშობილი თაღლითი* [*The Gentle Gaffer*, 1908]), ზოგჯერ კი კავშირის ხაზგასმა ხდება იმით, რომ ცალკეული ნაწარმოებები „თავებად“ (chapters) იწოდებიან (კრებულები - *დასავლეთის გული* [*Heart of the West*, 1907], *ბზრიალები* [*Whirligigs*, 1910]), ისევე როგორც ჰემინგუეის კრებულში *ჩვენს დროში* (*In Our Time*, 1925), სადაც თითოეულ ნოველას წინ უსწრებს მცირე ჩანახატი, რომელიც მოიხსენიება როგორც “chapter” და თავისი რიგითი ნომერი გააჩნია. ნოველათა ციკლიზაციის პრინციპი უდევს საფუძვლად აგრეთვე ო. ჰენრის ერთადერთ რომანს *კომბოსტო და მეფეები* (*Cabbages and Kings*, 1904). ამ თვალსაზრისით ო. ჰენრი, როგორც XIX საუკუნის ამერიკული ნოველის ერთ-ერთი დამაგვირგვინებელი და XX საუკუნის ნოველისტიკის ერთ-ერთი პიონერთაგანი, ასრულებს ერთ ეტაპს ეროვნული ჟანრის ამ ტრადიციის ფორმირების პროცესში და ნოველათა ციკლად შეკვრის პრინციპს საბოლოოდ ამკვიდრებს.

თუ ნოველის კომპოზიციის აგებითა და სიუჟეტური სტრუქტურის ორგანიზებით, თხრობის ტექნიკითა და ნოველათა ციკლიზაციის პრინციპით ჰემინგუეისათვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ავტორები იყვნენ ედგარ პო, ჰენრი ჯეიმზი და ო. ჰენრი, ენობრივ-სტილური მიეზების თვალსაზრისით იგი გარკვეულწილად იმ ტენდენციისგანაა დავალებული, რომელსაც მარკ ტვენმა დაუდო სათავე. საწყის ეტაპზე ამერიკული ნოველა იცვლებოდა სტილური თუ სტრუქტურული თვალსაზრისით, მაგრამ ინარჩუნებდა ერთგვარ სერიოზულ-დამრიგებლობით, სენტიმენტალურ, ფსიქოლოგიურ თუ ფილოსოფიურ ხასიათს, ანუ ე.წ. „მაღალი“ ჟანრის სახეს, 80-იან წლებში კი ამ ჟანრმა გარკვეული კომიკურ-პაროდიული ელფერი შეიძინა „ამერიკული ლიტერატურის მამად“ წოდებული მარკ ტვენის შემოქმედებაში. თავად ჰემინგუეიც მიიჩნევდა, რომ მთელი თანამედროვე ამერიკული ლიტერატურა მარკ ტვენის ერთი წიგნიდან, *ჰაკლბერი ფინიდან*, მოდის¹⁵. როგორც ლარზერ ზიფი

¹⁵“All modern American literature comes from one book by Mark Twain called *Huckleberry Finn*. [...] There was nothing before. There has been nothing as good since”. (Hemingway 2002: 23)

აღნიშნავს სტატიაში “The Social Basis of Hemingway’s Style”, ამერიკული პროზის სტილის დომინანტურ ნიშანს - აზრის თანამიმდევრულობის მიღწევას არა რთული კონსტრუქციების მეშვეობით, არამედ საკვანძო სიტყვებისა და ფრაზების რიტმული გამეორებით - საფუძველი სწორედ მარკ ტვენმა ჩაუყარა¹⁶. მართალია, ამ თვალსაზრისით ჰემინგუეის უშუალო „მასწავლებლები“ გერტრუდ სტაინი და ეზრა პაუნდი იყვნენ, მაგრამ მის ერთგვარ „შორეულ წინაპრად“ მარკ ტვენიც უნდა მივიჩნიოთ. ამ ავტორთა გავლენით ჰემინგუეის სტილისტიკაში გამეორება, საკუთარი ექსპერიმენტებით გაღრმავებული, გადამწყვეტ მნიშვნელობას იძენს.

მარკ ტვენმა უარი თქვა რთული, გადატვირთული წინადადებების გამოყენებაზე, პომპეზურ ენასა და ყალბ ფრაზებზე. თავისი ენობრივ-სტილური ძიებებით მან საფუძველი ჩაუყარა ამერიკული პროზის კიდევ ერთ ტენდენციას - პერსონაჟების - რიგითი, უბრალო ამერიკელების - ამეტყველებას ყოველდღიური, კოლოქვიალიზმებით გაჯერებული (“colloquial naturalness”) სალაპარაკო ენით, ამერიკული ინგლისურით (American variety of English) სალიტერატურო ინგლისურის (standard English) ნაცვლად. ჰემინგუეი მნიშვნელოვანწილად იზიარებს მარკ ტვენის ამ მიდგომას, მაგრამ იგი თავის წინამორბედზე გაცილებით უფრო შორს მიდის ამ თვალსაზრისით - მისი დაწერილი სტილი გულისხმობს არა მხოლოდ გახუნებული ლექსიკისადმი უნდობლობას და ბუნებრივი სალაპარაკო ენის გამოყენებას, არამედ გრძნობებისა და ემოციების ექსპლიციტური გამოხატვის სრულ უარყოფას.

მე-19-მე-20 საუკუნის მიჯნაზე მოღვაწე მწერალთაგან ჰემინგუეი განსაკუთრებით დავალებულია სტივენ კრეინის ნოველისტიკისაგან როგორც თემატური, ასევე სტილური თვალსაზრისით. კრეინი ჰემინგუეის უშუალო წინამორბედად მიიჩნევა (რაზეც არაერთგზის მიუთითებდა თავად ჰემინგუეიც) ანტიმილიტარისტული თემატიკით (ომის შემზარავი სურათების დახატვა, ომის კომმარების ადამიანთა ფსიქიკაში შეჭრის ჩვენება, ომის სურათების გარდატეხა გმირის განცდების პრიზმაში და მათი მოკვეთილად, მოწყვეტილი კადრებით წარმოსახვა

¹⁶ თავისი მსჯელობის გასამყარებლად მკვლევარი იმოწმებს რიჩარდ ბრიჯმენის ნაშრომს *The Colloquial Style in America* (1966).

(თოფურიძე 1967: 15)), ასევე მარტოობის, ადამიანის არარაობის, ბედისწერისა და სიკვდილის თემების წინა პლანზე წამოწევით, ფსიქოლოგიური სიღრმითა და დრამატიზმით, თხრობის პირდაპირი რეპორტაჟისებრი მანერით ყოველგვარი ზედმეტი გაფორმებების გარეშე (მისი სამწერლო სტილი, ისევე როგორც ერნესტ ჰემინგუეის წერის ყაიდა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „ჟურნალისტურია“, რაც ორივე მწერლის ჟურნალისტური კარიერით უნდა აიხსნას), პერსონაჟთა შინაგანი სამყაროს წარმოჩენითა და მხატვრულ სახეთა აგების პრინციპებით¹⁷. ასევე აღსანიშნავია, რომ სტივენ კრეინის ტექსტებში ცნაურდება ნატურალიზმის ტენდენციებიც, რომელთა გარკვეული გავლენა ჰემინგუეის პროზაშიც შეინიშნება.

I მსოფლიო ომის (1914-1918) შემდეგ ამერიკულ ნოველისტიკაში საგრძნობლად ძლიერდება პესიმიზმი, ოპტიმისტური იდეალებით იმედგაცრუება და ცხოვრებისეული სინამდვილის ტრაგიკული აღქმა. ომმა მძიმე სულიერი ტრავმა მიაყენა ქვეყნის ახალგაზრდა თაობას, ცხადი გახდა ე.წ. “ამერიკული ოცნების” განუხორციელებლობა. გაქარწყლდა ომამდელი თაობის რწმენა გონების ძალისა, პროგრესისა, ამერიკული სულის აყვავებისა და დემოკრატიისაკენ სვლისა. შეხედულებათა და ფასეულობათა გადაფასების ახალმა ეპოქამ გააღრმავა ისეთი შტრიხების შეტანა ლიტერატურაში, როგორიცაა ტრაგიკული მსოფლადქმა, ილუზიების მსხვერვის მოტივი და მინორული განწყობილებანი; თავი იჩინა მოწოდებებმა ყავლგასული სენტიმენტებისა და ფორმების განახლებისაკენ¹⁸, ახალმა - მოდერნისტულმა - ტენდენციებმა, რომლებმაც მნიშვნელოვანი როლი ითამაშეს ახალგაზრდა ჰემინგუეის მხატვრული მეთოდის ჩამოყალიბებაში, რაც სავსებით ბუნებრივია, თუ იმ ფაქტსაც გავითვალისწინებთ, რომ თვით ჰემინგუეი ამერიკელ ექსპატრიატ მწერალთა და ინტელექტუალებთა იმ კოჰორტის წარმომადგენელია, რომლებმაც 1920-იანი წლების პარიზში ამერიკული მოდერნიზმის ერთგვარი ევროპული სკოლა შექმნეს. ამ „ექსპატრიარტთაგან“ ჰემინგუეი ძალიან ბევრს პირადად

¹⁷ ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საყურადღებოა კრეინის *სიმაღლის წითელი ნიშანი* (*The Red Badge of Courage*, 1895) და *ღია ნავი* (*The Open Boat*, 1897) - ამ ნაწარმოებებსა და ჰემინგუეის ნოველებს შორის არაერთი პარალელის გავლება შეიძლება.

¹⁸ გავიხსენოთ თუნდაც ეზრა პაუნდისეული იმპერატივი - "Make it new!"

იცნობდა (მაგალითად, გერტრუდ სტაინს, ტ. ს. ელიოტს და სხვ.), ბევრთან მეგობრობდა კიდევ (ჯონ დოს პასოსი, ეზრა პაუნდი და სხვ.) და, ცხადია, თავისი თანამოკალმეების ლიტერატურულ ზეგავლენასაც განიცდიდა. ამდენად, საბჭოურ ლიტერატურათმცოდნეობაში დამკვიდრებული იმ ყავლგასული კლიშეს საწინააღმდეგოდ, რომლის მიხედვითაც ჰემინგუეი გარკვეულწილად „მოდურ“ მოდერნისტულ ტენდენციებს „ხარკს კი უხდიდა“, მაგრამ არსებითად თავისი კონცეპტუალურ-ესთეტიკური პოზიციით მოდერნიზმს უპირისპირებოდა და ცალსახად რეალისტი იყო, აუცილებელია ჰემინგუეის ადრეული სტილისტიკის მოაზრება მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკის კონტექსტში.

პროტომოდერნისტაგან ჰემინგუეისათვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ავტორი იყო შერვუდ ანდერსონი, რომელიც XX საუკუნის ამერიკულ ლიტერატურაში ერთგვარი ახალი ტალღის წამომწყებად შეგვიძლია მივიჩნიოთ. შეიძლება ითქვას, რომ ანდერსონი, ერთი მხრივ, აგრძელებს და ავითარებს რეალისტური ნოველის გარკვეულ ტრადიციებს (ამ მხრივ შეიძლება გამოვყოთ მარკ ტვენის შემოქმედება როგორც რეალისტური კონფლიქტისა და პროვინციის ყოფა-ცხოვრების რეალისტური სურათების დახატვის, ასევე ენობრივი თვალსაზრისითაც), მაგრამ, მეორე მხრივ, მოდერნიზმის საგრძნობ ზეგავლენასაც განიცდის. თუ თომფსონის კლასიფიკაციას დავუბრუნდებით, ანდერსონი უფრო ჰოთორნისეულ ხაზს განეკუთვნება და მისი ნოველისტიკა უომინგტონ ირვინგისა და ნათანიელ ჰოთორნის ლიტერატურული მემკვიდრეობის გავლენას განიცდის. სწორედ ამ უკანასკნელთაგან იღებს სათავეს ამერიკულ ლიტერატურაში მოგვიანებით დამკვიდრებული ტიპი ნახევრადდოკუმენტური ნოველისა, რომლის სიუჟეტური ხაზი საგრძნობლად შესუსტებულია და რომელიც თავისი განვითარების მნიშვნელოვან ეტაპს შერვუდ ანდერსონის ნოველისტიკაში აღწევს. ასეთ ნაწარმოებში მთავარი აქცენტი გადატანილია არა მოვლენების თანამიმდევრულობაზე, არამედ პერსონაჟისა და ავტორის ცნობიერებაზე¹⁹.

¹⁹ როგორც ვხედავთ, მართალია, ჰემინგუეის ადრეული ნოველისტიკა „ამბის მოყოლის/თხრობის ნაცვლად ჩვენებისა“ და ავტორის გაქრობის ტენდენციით ძირითადად პოსულ ხაზს მიეკუთვნება, მაგრამ

ანდერსონის შემოქმედებით მისწრაფებებს შესანიშნავად ეხამება “უსიუჟეტო” ნახევრადდოკუმენტური ნოველა. იუმორი, ცოცხალი ინტრიგა, მოულოდნელი ფინალი – მე-19 საუკუნის ამერიკული ნოველის ყველა ეს დამახასიათებელი თვისება მწერლისათვის აუცილებლობას არ წარმოადგენს. ასეთი მეთოდებით აგებულ ნოველებს ანდერსონი მოპასუნის, პოსა და ო’ჰენრის უკანონო შვილებს (ანდერსონი 1924: 362) უწოდებს, თავად სიუჟეტს კი “შხამიანს”, რადგან იგი, მისი აზრით, მთელ ლიტერატურას წამლავს და ნამდვილი ცხოვრების ასახვის ნაცვლად პირობით, ყალბ სამყაროს ქმნის (ანდერსონი 1924: 362). ასეთ შემთხვევაში, ანდერსონისავე სიტყვებით რომ ვთქვათ, შედეგი ისაა, რომ ადამიანის ცხოვრების გადმოცემა მნიშვნელობას კარგავს და მეორეხარისხოვანი ხდება (ანდერსონი 1924: 363).

ანდერსონი უარს ამბობს ხელოვნურ სიუჟეტზე, იმ პერიოდის ამერიკული ნოველისათვის დამახასიათებელ სტანდარტულ მხატვრულ სახეებზე და დასრულებულ სიუჟეტიან მოთხრობებზე, თავდაყირა აყენებს ქრონოლოგიური სიუჟეტის მქონე ნოველას და ათავისუფლებს მას დროისა და ინციდენტის განსაზღვრულობისაგან; შერვუდ ანდერსონის ნოველების უმრავლესობაში არ არის მოქმედება, მათში თითქმის არაფერი არ ხდება, მთავარი ყურადღება შინაგანი განცდებისა და გუნება-განწყობილების გადმოცემაზეა გადატანილი; მნიშვნელობა ენიჭება არა მოვლენებს ან თუნდაც მოთხრობელსა და მონათხრობს შორის ურთიერთკავშირს, არამედ საკუთრივ თხრობის პროცესს, რაც განსაკუთრებით ნიშანდობლივია ჰემინგუეის პროზისათვისაც და ნაწილობრივ ანდერსონის გავლენით აიხსნება. მწერალი გულგრილია ეგზოტიკისა და ექსცენტრიულობისადმი, ამჯობინებს მშვიდ ტონს, ჩვეულებრივ, არაფრით გამორჩეულ ყოველდღიურ კონფლიქტებს, რომლებიც ფარული ტრაგიზმით ხასიათდებიან. შერვუდ ანდერსონის მსგავსად, ჰემინგუეიც ცდილობს შექმნას მეტწილად უსიუჟეტო ნოველები, რომლებშიც აქცენტი გმირის განცდების გადმოცემაზეა გადატანილი, მაგრამ თუ ანდერსონი ამჟღავნებს თავის ავტორისეულ ტენდენციას, თუ ლექსიკითა და ინტონაციით აღწერს და აანალიზებს პერსონაჟთა

მისი პოეტიკის სხვა – შერვუდ ანდერსონისაგან ნამემკვიდრევი – ნიშან-თვისებებით იგი გარკვეულწილად ჰოთორნის ხაზსაც შეიძლება „დავუნათესავოთ“.

გრძნობებსა და განცდებს, ჰემინგუეი სრულ უარს ამბობს ამბის კომენტარებაზე. მასთან ყოველივე ეს (ავტორისეული, მთხრობელისეული, თუ რომელიმე პერსონაჟისეული კომენტარი, დამოკიდებულება, პოზიცია) ქვეტექსტშია მოქცეული.

ანდერსონისათვის, ისევე როგორც მოგვიანებით ჰემინგუეისათვის, მიუღებელია გაბატონებული ლიტერატურული შაბლონები, რომლებიც სავსებით არ გამოდგებიან ამერიკის მისეული მხატვრული ხედვის გადმოსაცემად. მწერლის აზრით, არც დახვეწილი ლიტერატურული ენა ივარგებს მის მიერ დასახული მიზნის მისაღწევად. ამერიკული რეალობა ყოველდღიური ამერიკული სალაპარაკო ენით უნდა გადმოიცეს და არა სტანდარტული ინგლისური ფრაზებით. ნოველისტის უკმაყოფილებას იწვევს ის ფაქტიც, რომ მისი თანამემამულე მწერლები იშვიათად მიმართავენ საკუთრივ ამერიკულ მეტყველებას. მეორე მხრივ, ანდერსონს არც ის მოსწონს, რომ ბევრი შემოქმედი თავისი ამერიკელობის ხაზგასმით წარმოსაჩენად ჭარბი დოზით იყენებს სლენგს და ამით ნაძალადევ, ხელოვნურად ამერიკულ ჟღერადობას ანიჭებს ტექსტს. სლენგთან დაკავშირებით ანალოგიურ პოზიციაზე იდგა ჰემინგუეიც.²⁰ თავის ნოველებში შერვულ ანდერსონს უბრალო ამერიკელების ენა შემოაქვს და, ამ მხრივ, მარკ ტვენის ერთგვარ მიმდევრადაც გვევლინება და ჰემინგუეის წინამორბედადაც – თავის პერსონაჟებს – რიგით, უბრალო ამერიკელებს – ისიც არა სალიტერატურო ინგლისურით, არამედ ყოველდღიური სალაპარაკო ენით ამეტყველებს.

შერვულ ანდერსონისაგან იმემკვიდრა ჰემინგუეიმ მოკლე წინადადებები, „მწირი“ ლექსიკური მარაგი, მარტივი სინტაქსური წყობა; ანდერსონი, ისევე როგორც ჰემინგუეი, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს სიტყვას. ამ მხრივ ორივეს სტილზე დიდი გავლენა იქონია გერტრუდ სტაინის იდეებმა, კერძოდ კი მისეულმა ექსპერიმენტმა, რომელიც სიტყვების მათი მნიშვნელობისაგან დამოუკიდებლად აღქმას

²⁰ მაგალითად, ამ თვალსაზრისით საყურადღებოა ერნესტ ჰემინგუეის მიერ დისადმი მიწერილ ერთ–ერთ წერილში გამოთქმული მოსაზრება: “For instance I am guilty of using “swell” in writing. But only in dialogue; not as an adjective to replace the word you should use. Try and write straight English; never using slang except in Dialogue and then only when unavoidable. Because all slang goes sour in a short time.” (*Selected Letters* 2003: 308)

უკავშირდებოდა.²¹ ანდერსონმა, ისევე როგორც მოგვიანებით ჰემინგუემ, უბრალო, თითქოსდა შეუმჩნეველი სიტყვებისაგან თავისი ნოველების პოეზია შექმნა. მან ამერიკული მეტყველების საფუძველზე დაძაბული რიტმული პროზა ჩამოაყალიბა, რითაც გადამწყვეტი გავლენა იქონია ერნესტ ჰემინგუეის ადრეული ნოველის სტილისტიკაზე.

თავის ავტობიოგრაფიულ ნაწარმოებში *მთხრობელის ისტორია (A Story Teller's Story, 1924)* შერვუდ ანდერსონი ამტკიცებს, რომ მწერლის ხელობის თავისებურება იმაში მდგომარეობს, რომ ავტორი მთელ თავის არსებას უნდა მიმართავდეს იმ ადამიანებისაკენ, რომლებზეც წერს, უნდა გააჩნდეს განსაკუთრებული რწმენა ამ ადამიანების არსებობისა (ანდერსონი 1924: 244), რაც ეხმიანება მხატვრულ სახეთა შექმნის ჰემინგუეისეულ იდეას, რომლის მიხედვითაც ავტორმა ცოცხალი ადამიანები უნდა შექმნას და არა პერსონაჟები, რადგან პერსონაჟი კარიკატურას წარმოადგენს²². ანდერსონს, ისევე როგორც ჰემინგუეის, მიაჩნია, რომ მწერალმა იმის შესახებ უნდა წეროს, რაც კარგად იცის თავად.

ანდერსონის პირველი და ერთ-ერთი საუკეთესო ნოველათა კრებული *უაინსბერგი, ოჰაიო*²³ თავისი ექსპერიმენტულობით, ნოვატორულობით, მხატვრული მეთოდის ამა თუ იმ მახასიათებლით, მოდერნისტული პროზის გამორჩეულ ნიმუშად შეიძლება მივიჩნიოთ. ანდერსონი უარყოფს ნოველის სიუჟეტურ აგებას და მოითხოვს მასში პერსონაჟთა შინაგანი სამყაროს გამოსახვას. შინაგანი მონოლოგი ერთ-ერთი წამყვანი მეთოდია, რომელსაც ნოველისტი დასახული მიზნის მისაღწევად ეფექტურად იყენებს. კრებულის ერთიანობის შეგრძნება საოცრად დიდია - ამ ეფექტს, გარდა იმ საერთო სულისკვეთებისა, რომელიც ყველა ნოველას გამსჭვალავს, და საერთო ქრონოტოპოსისა, ჯორჯ უილარდის მხატვრული სახეც განაპირობებს.

²¹Here was something purely experimental and dealing in words separated from sense – in the ordinary meaning of the word sense – an approach I was sure the poets must often be compelled to make. (ანდერსონი 1924: 18)

²²“(…) a writer should create living people; people not characters. A *character* is a caricature.” (*Death in the Afternoon* 1999: 191)

²³ ანდერსონის შემოქმედებითი თავისებურება განსაკუთრებით ნათლად აისახა ნოველათა კრებულებში: *უაინსბერგი, ოჰაიო (Winesburg, Ohio, 1919)*, *კვერცხის ტრიუმფი (The Triumph of the Egg, 1921)*, *ცხენები და ადამიანები (Horses and Men, 1923)*.

შეიძლება ითქვას, რომ შერვუდ ანდერსონის ნოველისტიკაში ციკლიზაცია სრულიად ახალ ეტაპზე გადაინაცვლებს - ფაქტობრივად, საქმე გვაქვს ცალკეულ ნაწარმოებთა ისეთ ორგანულ ურთიერთკავშირთან (არა მხოლოდ საერთო პერსონაჟის, არამედ თემატიკის, მოტივების, ლაიტმოტივების თვალსაზრისით), რომ ნაწარმოებს „ფრაგმენტული რომანიც“ კი შეგვიძლია ვუწოდოთ. ჰემინგუემ ნოველათა ციკლურობის ეს შესაძლებლობები და მახასიათებლები სწორედ ანდერსონისაგან იმეძკვიდრა და თავისებურად განავითარა. ისევე როგორც ანდერსონის *უაინსბერგი, ოჰაიო*, ჰემინგუეის ნიკ ადამსის ციკლის ნოველებიც ერთგვარ „ფრაგმენტულ რომანად“ შეიძლება მოვიხაროთ.

ამრიგად, ანდერსონისეული ნოველის მხატვრულ თავისებურებათაგან, რომელთაც, თავის მხრივ, მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინეს ერნესტ ჰემინგუეის ნოველისტიკაზე, განსაკუთრებით საყურადღებოა შემდეგი:

(ა) ყურადღების გადატანა სიუჟეტიდან პერსონაჟთა შინაგან სამყაროზე;

(ბ) უბრალო სიტყვები და ყოველდღიური ენა; განსაკუთრებული აქცენტი სათანადო სიტყვების შერჩევაზე;

(გ) უსიუჟეტო ფსიქოლოგიური ნოველა;

(დ) ნოველათა ციკლურობისადმი ახლებური მიდგომა და ე.წ. „ფრაგმენტული რომანი“.

შერვუდ ანდერსონის ნოველისტიკაში თავჩენილი ტენდენციები კიდევ უფრო ღრმავდება და რთულდება მოდერნისტულ პროზაში. ადრეული ჰემინგუეის მიმართება მოდერნიზმსადმი უადრესად რთული და კომპლექსური საკითხია. მისი სტილი ახალი კულტურულ-ისტორიული ეპოქის - მოდერნიზმის - კონტექსტში და მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკისა თუ მხატვრული კონცეფციების ზეგავლენით ყალიბდებოდა, თუმცა მისი შემოქმედება XXს-ის ურიცხვი მოდერნისტული „იზმების“ არც ერთი დოქტრინის ფარგლებში არ თავსდება. მწერალს არ სწამს ვიწრო ლიტერატურული მიმდინარეობანი, ვინაიდან „ხელოვნებას მხოლოდ დიდი ოსტატები ქმნიან, ხელოვნებაში ყოველგვარი მიმართულება საჭიროა მხოლოდ უნიჭო მიმდევართა კლასიფიკაციისათვის; ჰემმარიტი ხელოვანი ითვისებს ყველაფერ იმას, რაც მასზე ადრე

შექმნილა და აღმოუჩენიათ დიდ ოსტატებს ხელოვნებაში, და ყველაფერ ამას კიდევ რაღაც ახალს უმატებს”²⁴. სწორედ ასეთია თვითონ ერნესტ ჰემინგუეის მხატვრული სტილი – წარსული ლიტერატურის საუკეთესო ტრადიციებზე დაფუძნებული და ახალი სტილური ოსტატობით შევსებული და გამდიდრებული. მართალია, ჰემინგუეის ადრეული ნოველის სტილისტიკა რომელიმე კონკრეტული მოდერნისტული მიმდინარეობის ფარგლებში არ თავსდება, მაგრამ მას ბევრი გადაკვეთის წერტილი აქვს ზოგადმოდერნისტულ სტილისტიკასთან. კრიტიკოსთა ნაწილი მის ადრეულ ნოველებს (ნიკ ადამსის ციკლის ნოველების ჩათვლით) სწორედ ზოგადმოდერნისტული ლიტერატურული ესთეტიკის კონტექსტში განიხილავს; მკვლევართა მეორე ჯგუფი ჰემინგუეის რეალისტად, ან/და ნატურალისტად მოიაზრებს²⁵; ზოგი ლამის სიმბოლისტად აცხადებს მას²⁶, სხვები კი „პოსტმოდერნისტ ჰემინგუეიზე“ კი საუბრობენ. ზოგიერთ ნაშრომში ვხვდებით ჰემინგუეის ნოველისტიკაში მოდერნიზმისა და რეალიზმის (ზოგჯერ კი, ასევე, ნატურალიზმის) სინთეზის წარმოჩენის მცდელობას.

ამ პრობლემის ყველაზე ამომწურავ და არგუმენტირებულ ანალიზს, ალბათ, რობერტ ლემი გვთავაზობს ნაშრომში *Art Matters: Hemingway, Craft, and the Creation of the Modern Short Story*. მკვლევარი განიხილავს მოდერნიზმის, რეალიზმისა და ნატურალიზმის ელემენტებს ჰემინგუეის მცირე პროზაში, წარმოაჩენს იმ ორიგინალურ სინთეზს, რომელსაც ეს ელემენტები ქმნიან და ასაბუთებს, რომ სხვადასხვაგვარ მეთოდთა და მხატვრულ ხერხთა თანაარსებობა, სულაც არ ეწინააღმდეგება ჰემინგუეის

²⁴“All art is only done by the individual. The individual is all you ever have and all schools only serve to classify their members as failures. The individual, the great artist when he comes, uses everything that has been discovered or known about his art up to that point, being able to accept or reject in a time so short it seems that the knowledge was born with him, rather than that he takes instantly what it takes the ordinary man a lifetime to know, and then the great artist goes beyond what has been done or known and makes something of his own.” (*Death in the Afternoon*) (Hemingway 1999: 84)

²⁵ მაგალითად, პიტერ ეგრი ნაშრომში *The Relationship between the Short Story and the Novel, Realism and Naturalism in Hemingway's Art* ამტკიცებს, რომ ჰემინგუეი რეალისტურ მეთოდს ნოველებში მიმართავს, ხოლო ნატურალისტური მეთოდის გამოყენებას ძირითადად მის რომანებში ვხვდებით, თუმცა ნატურალიზმის ნიშნების არსებობას ეგრი მწერლის ადრეულ ნოველებსაც მიაწერს (ეგრი 1969).

²⁶ მაგალითად, კარლოს ბეიკერი ჰემინგუეის შემოქმედებაში პოეტ-სიმბოლისტიკისათვის დამახასიათებელ თავისებურებებზე ამახვილებს ყურადღებას (ბეიკერი 1990: 117).

მოდერნისტად კლასიფიცირებას.²⁷ ლემი მართებულად ასკვნის, რომ, თუ არ ჩავთვლით განსაკუთრებულ ნოვატორულ მიგნებებს დიალოგის აგების ხელოვნების თვალსაზრისით, ჰემინგუემ მეტწილად სხვადასხვა მიმდინარეობიდან თუ მხატვრული მეთოდიდან „ისესხა“ და თავისებურად განავითარა საკუთარი სამწერლო ტექნიკის ესა თუ ის კომპონენტი და ამგვარად ჩამოაყალიბა თავისი დროის ერთ-ერთი იშვიათი ორიგინალური სტილი; კერძოდ, მკვლევარი ამტკიცებს, რომ ჰემინგუეის ნოველა ფორმით რეალისტურია, ხოლო ფილოსოფიით - ნატურალისტური, ვინაიდან სავსებით შეესატყვისება ზოლასეული ნატურალიზმის ფორმულას, რომლის მიხედვითაც ბედისწერას განსაზღვრავს მემკვიდრეობითობა, გარემო და შემთხვევითობა (რაც შეიძლება განვიხილოთ ნიკ ადამსის ციკლის არაერთი ნოველის მაგალითზე - ნ. ქ.), მაგრამ გამუდმებით სცილდება ამ მიმდინარეობათა ფარგლებს მოდერნისტული თხრობის ტექნიკით და წინამორბედ ნოველისტთა ნოვატორული მიგნებებისადმი თავისუფალი ექსპერიმენტული მიდგომით. მოდერნისტული ტენდენციების მნიშვნელოვან როლს ჰემინგუეის ნოველისტიკაში კრიტიკოსი მართებულად ასაბუთებს, აგრეთვე, იმ ფაქტის მოშველიებით, რომ მწერლის „მასწავლებელთა“ შორის მოდერნისტები ან პროტომოდერნისტები ჭარბობენ (ლემი 2011: 14-33).²⁸

მსგავს პოზიციაზე დგას ონორინ რუიეც, რომელიც ესემი *Hemingway's Short Stories: Realist, Modernist, or Both?* გამოკვეთს რიგ მოდერნისტთა (გერტრუდ სტაინი, ეზრა პაუნდი) გავლენას ჰემინგუეის შემოქმედებაზე, მაგრამ იმავდროულად რეალისტურ ტენდენციებზეც მიუთითებს და საბოლოოდ ჰემინგუეის „რეალისტთა ბანაკის ლიტერატურულ მოდერნისტს“ უწოდებს. რუიე ამტკიცებს, რომ სტილის დონეზე ადვილია ჰემინგუეის მოდერნისტად კლასიფიცირება, რის დასტურადაც

²⁷ მკვლევარი აქვე აღნიშნავს, რომ ნატურალისტური ელემენტების არსებობა უცხო არ არის მოდერნიზმისათვის ზოგადად, განსაკუთრებით კი, ამერიკული მოდერნიზმისათვის.

²⁸ იმ მწერალთაგან, რომელთაც გავლენა მოახდინეს ჰემინგუეის მცირე პროზაზე, რობერტ ლემი განსაკუთრებით გამოყოფს ტურგენეცს, მოპასანს, ჩეხოვს, კრეინს, ანდერსონს, სტაინსა და ჯოისს; თავად ჰემინგუეიც აღიარებს, რომ მასზე ადრეულ პერიოდში სერიოზული გავლენა მოახდინეს გუსტავ ფლობერმა და ჯეიმზ ჯოისმა. იგი განსაკუთრებით აღტაცებულია ამ მწერალთა „დისციპლინით“. „პროტომოდერნისტი“ ფლობერისაგან ჰემინგუეი სწავლობს ფორმის დაუფლებას, სტილურ მოქნილობას, ჯოისისაგან კი - „ცნობიერების ნაკადის“ მეთოდის გამოყენებას.

„ასბერგის პრინციპის“ თეორიას განიხილავს და ასკვნის, რომ ჰემინგუეის სიახლოვე მოდერნიზმთან აშკარაა, ვინაიდან ეს მეთოდი იძლევა საშუალებას, ნაკლების თქმით რაც შეიძლება მეტი ვიგულისხმოდ (რუიე 2010).²⁹

რა თქმა უნდა, ჰემინგუეისეული „მოდერნიზმი“ თავისებური და თვითმყოფადია, რაც არც არის გასაკვირი, თუ გავითვალისწინებთ, რომ მოდერნიზმი ძალიან ფართო და მრავლისმომცველი ფენომენია. ჩემი აზრით, ჰემინგუეის მხატვრული მეთოდის ეს „წინააღმდეგობრობა“, თუ „ნაირგვარობა“, სხვადასხვა მიმდინარეობისათვის დამახასიათებელ მთელ რიგ მხატვრულ ხერხთა გამოყენება და ექსპერიმენტები სტილისა და ტექნიკის სფეროში, იმაზე მეტყველებს, რომ ჰემინგუეი მოდერნიზმისაკენ უფრო იხრება, ვიდრე რეალიზმისაკენ.

ამერიკელ მოდერნიზტაგან ჰემინგუეის პროზაზე ყველაზე მნიშვნელოვანი გავლენა ალბათ გერტრუდ სტაინმა იქონია (განსაკუთრებით ენობრივი თვალსაზრისით). მწერალი ქალი, ერთი მხრივ, უპირატესობას ანიჭებდა მონოტონურ გამეორებებს, აბსტრაქციითა და მინიშნებებით სავსე ბუნდოვან ენას, მეორე მხრივ კი, ენობრივ სისადავეს, უბრალო თხრობას მოითხოვდა, რითაც საკუთარ თავთან წინააღმდეგობაში ვარდებოდა. სტაინისეულმა გამეორებებმა სამუდამოდ დაასვეს დალი ჰემინგუეის სტილს. ეს უკანასკნელი თავად მიუთითებს იმაზე, რომ გერტრუდ სტაინმა აღმოაჩინა ბევრი ღირებული ჭეშმარიტება რიტმისა და გამეორებების შესახებ (ჰემინგუეი 2010: 14), მაგრამ ჰემინგუეისთან გამეორება როდია ისეთი მონოტონური და ბუნდოვანი, როგორც სტაინის პროზაში. ერნესტ ჰემინგუეის ნაწარმოებებში ეს მეთოდი თანდათანობით ემსგავსება პოეტურ რეფრენს და მაღალმხატვრულ სტილურ ფუნქციას ასრულებს.

ჰემინგუეის ნოველებში სათანადო ნიმუშები მრავლად მოიპოვება. ფაქტობრივად, არ არსებობს ნაწარმოები, სადაც მწერალი გამეორების ხერხს არ მიმართავს. სანიმუშოდ ნიკ ადამსის ციკლის ნებისმიერი ნოველა შეიძლება ავიღოთ, თუნდაც შესავალი ნოველისა „უცხო მხარეში“ (“In Another Country”, 1927):

²⁹ ონორინ რუიე თავისი პოზიციის უფრო ნათლად წარმოსაჩენად პარალელებს ავლებს ვირჯინია ვულფის პროზასთან (ჰემინგუეისეულ „გამოტოვებათა“ კუთხით).

In the **fall** the war was always there, but we did not go to it any more. It was **cold** in the **fall** in Milan and the dark came very early. Then the electric lights came on, and it was pleasant along the streets looking in the windows. There was much game hanging outside the shops, and the snow powdered in the fur of the foxes and the **wind** blew their tails. The deer hung stiff and heavy and empty, and small birds blew in the **wind** and the **wind** turned their feathers. It was a **cold fall** and the **wind** came down from the mountains. (*Nick Adams Stories* 2003: 168)

რამდენიმეჯგუფის გამეორებული სიტყვები „შემოდგომა“, „სიცივე“ და „ქარი“ სხვა დანარჩენ სიმბოლურ დეტალებთან ერთად მოცემული ნაწყვეტის (ისევე, როგორც მთლიანად ნოველის) კონტექსტში დაუცველობის, ომის, სიკვდილის, განადგურების, მარტოობის, განწირულობის ელფერს წარმოქმნიან და, პერსონაჟებთან ერთად, არც მკითხველს არ აძლევენ საშუალებას დაივიწყოს, რომ “the war was always there”.

გამეორებათა გარდა, გერტრუდ სტაინი და შერვუდ ანდერსონი ჰემინგუეის მოვლენებისადმი მიუკერძოებლობასა და უბრალოებასაც „კარნახობენ“. ამ მხრივ გარკვეული წვლილი მიუძღვით ეზრა პაუნდსა და ტომას სტერნზ ელიოტსაც. ჰემინგუეი მათგან ითვისებს ფაქტების, საგნობრივი, ობიექტური სინამდვილის კონკრეტულად გამოხატვის პრინციპს, მაგრამ უარყოფს ისეთ ნატურალისტურ-იმპრესიონისტულ მეთოდს ლიტერატურაში, რომელიც მხოლოდ ფაქტების ფიქსირებას, გარეგნულად მათ ზუსტ დეტალურ აღნუსხვას მოითხოვს.

Krebs went to the war from a Methodist college in Kansas. There is a picture which shows him among his fraternity brothers, all of them wearing exactly the same height and style collar. He enlisted in the Marines in 1917 and did not return to the United States until the second division returned from the Rhine in the summer of 1919.

There is a picture which shows him on the Rhine with two German girls and another corporal. Krebs and the corporal look too big for their uniforms. The German girls are not beautiful. The Rhine does not show in the picture.

By the time Krebs returned to his home town in Oklahoma the greeting of heroes was over. He came back much too late. The men from the town who had been drafted had all been welcomed elaborately on their return. There had been a great deal of hysteria. Now the reaction had set in. People seemed to think it was rather ridiculous for Krebs to be getting back so late, years after the war was over (*The Complete Stories of Ernest Hemingway* 2003: 111).

მოცემული ნაწყვეტი ნოველიდან „ჯარისკაცის სახლი“ (“Soldier’s Home”, 1925) ნათელი ნიმუშია დოკუმენტური დეტალიზაციის ჰემინგუისეული გამოყენებისა. შესავალშივე გადმოცემული ფაქტების სიმრავლე ნაწარმოებს დამაჯერებლობის გარდა სათანადო განწყობითაც მსჭვალავს და გასაღებს გვაძლევს როგორც საკუთრივ პერსონაჟის აღქმისათვის, ასევე ეპოქის სურათისა და ტრაგედიის გასააზრებლად. ამავდროულად, ეს კონკრეტიზაცია ჰემინგუის თხრობაში განზოგადებისა და ეპოქისათვის დამახასიათებელი ტიპური სახეების შექმნის საშუალებასაც იძლევა.

მოდერნისტებისაგან (ისევე, როგორც სხვა მიმდინარეობათა წარმომადგენელთაგან, რეალიზმი იქნება ეს, თუ ნატურალიზმი) ჰემინგუეი იღებს მხოლოდ იმას, რაც საკუთარი შემოქმედებითი მიზნებისათვის ესაჭიროება. მწერალი კრიტიკულად ითვისებს თავის წინამორბედთა, თუ თანამედროვეთა, ხელოვნებას და გამუდმებით მისწრაფის დამოუკიდებელი მხატვრული სტილისაკენ. როგორც მართებულად აღნიშნავს ც. თოფურიძე, “ზეგავლენებმა ჰემინგუის, როგორც მხატვრის “მე” კი არ შთანთქეს, არამედ, პირიქით, ყველა ეს ზეგავლენა მის “მე”-ში გადადულდა, მძიმე შრომის შედეგად მან მიაღწია სტილისტურ თავისებურებას და მაღალმხატვრულ ოსტატობას” (თოფურიძე 1973: 87).

ამრიგად, ჰემინგუის ადრეული ნოველისტიკის ამერიკული ნოველის ტრადიციის კონტექსტში გააზრება საშუალებას იძლევა, დავასკვნათ, რომ ჰემინგუეიმ შემოქმედებითად აითვისა ამერიკული ლიტერატურული კანონის განმსაზღვრელი

ზოგიერთი მხატვრული ტენდენცია და თავისი უნიკალური სტილით სამუდამოდ გარდაქმნა ეს ჟანრი, საკუთარ ექსპერიმენტებზე დაყრდნობით მნიშვნელოვანი ნოვაციები შეიტანა ჟანრის პოეტიკაში; საბჭოურ ლიტერატურათმცოდნეობაში დამკვიდრებული ყავლგასული ესთეტიკური კლიშეს საპირისპიროდ, რომელიც ინერციით გარკვეულწილად დღესაც „მოქმედებს“, საბოლოო ჯამში, ჰემინგუეის ადრეული ნოველისტიკა, ნიკ ადამსის ციკლის ნოველების ჩათვლით, მისთვის დამახასიათებელი ენობრივ-სტილური ექსპერიმენტებით, მინიმალისტური წერის მანერით, „მონტაჟის ტექნიკით“, „აისბერგის პრინციპით“ (რაც მინიმალურით მაქსიმალურის გამოსახვას ისახავს მიზნად) უნდა განვიხილოთ ზოგადმოდერნისტული ლიტერატურული ესთეტიკის კონტექსტში.

ისეთ წინამორბედ და მის თანამედროვე ამერიკელ მწერალთა მსგავსად, როგორებიცაა მარკ ტვენი, სტივენ კრეინი, შერვუდ ანდერსონი, ჰემინგუეი უპირატესობას ანიჭებს მარტივ წინადადებებს, სადა ლექსიკას, ლაკონიურ თხრობას, რიგით ამერიკელთა ყოველდღიურ სამეტყველო ენას. თავის წინამორბედთა კვალდაკვალ ერნესტ ჰემინგუეი ქმნის ნოველებს, სადაც ავტორი თითქმის „გაუჩინარებულია“, სიუჟეტის დინამიკა საგრძნობლად შესუსტებულია, ყურადღება გამახვილებულია უშუალოდ თხრობასა და გმირის შინაგან სამყაროზე, მაგრამ ამავდროულად იგი გაცილებით უფრო შორს მიდის – ხშირ შემთხვევაში სრულ უარს ამბობს გრძნობებისა და განცდების ექსპლიციტურ გამოხატვაზე და განსაკუთრებულ დატვირთვას ანიჭებს ქვეტექსტს.

1.2. „აისბერგის პრინციპი“ ერნესტ ჰემინგუეის ადრეულ ნოველებში: ტექსტი და ქვეტექსტი

ერთ-ერთ ინტერვიუში ერნესტ ჰემინგუეი ჩამოთვლის თავის „მასწავლებლებს“, რომლებმაც ზეგავლენა იქონიეს მისი მხატვრული მეთოდის ჩამოყალიბებაზე: “მარკ ტვენი, ფლობერი, სტენდალი, ბახი, ტურგენევი, ტოლსტოი, დოსტოევსკი, ჩეხოვი, ენდრიუ მარველი, ჯონ დონი, მოპასანი, კიპლინგის საუკეთესო ნაწარმოებები, მარიეტი, შექსპირი, მოცარტი, კევედო, დანტე, ვირგილიუსი, ტინტორეტო, იერონიმ ბოსხი, ბრეიგელი, პატინიე, გოია, ჯოტო, სეზანი, ვან-გოგი, გოგენი, სან ხუან დე ლა კრუსი, გონგორა [...] ყველა რომ გავიხსენო, მთელი დღე დამჭირდება. [...] კომპოზიტორებს რაც შეეხება, ისედაც ცხადია, თუ როგორ გვასწავლიან ისინი ჰარმონიასა და კონტრაპუნქტს” (ჰემინგუეი 1964: 378). ჰემინგუეიმ თავისი წინამორბედი მწერლებისაგან და, როგორც მისივე სიტყვებიდან ჩანს, არა მარტო მწერლებისაგან, შეისისხლხორცა ის, რაც სჭირდებოდა და ამგვარად შექმნა საკუთარი ორიგინალური, ნოვატორული სტილი, რაც, რასაკვირველია, ერთბაშად არ მომხდარა. შემოქმედების ადრეულ ეტაპზე, 1920-იან წლებში, ჰემინგუეის ნოველის სტილისტიკა, როგორც უკვე დავინახეთ, ამერიკული ნოველის ტრადიციის (ისევე, როგორც მსოფლიო მხატვრული მემკვიდრეობის) რთული და წინააღმდეგობრივი ათვისების გზით ყალიბდებოდა. ეს იყო ღირებულებათა გადაფასების პერიოდი, რომელმაც, სხვა დანარჩენთან ერთად, ადამიანთა ესთეტიკური შეხედულებანი და ენისადმი მათი დამოკიდებულებაც მოიცვა. ამაღლებული ცნებები და გრძნობები გაუფასურდა; მათ გამომხატველ აბსტრაქტულ სიტყვებს იმედგაცრუებული თაობა სიყალბედ აღიქვამდა. რეალური მნიშვნელობა მხოლოდ უბრალო, კონკრეტულმა სიტყვებმა შეინარჩუნეს და ახალგაზრდა ჰემინგუეი ცდილობდა სწორედ მათი მეშვეობით გადმოეცა სათქმელი. მწერალმა იმთავითვე მიზნად დაისახა შეექმნა რაღაც ახალი, ანუ მისივე სიტყვებით

რომ ვთქვათ, „ისეთი პროზა, რაც ჯერ არავის დაუწერია, მაგრამ შეიძლება კი დაიწეროს, და ისე, რომ არავითარი მანჭვა-გრეხა და შარლატანობა ამას არ სჭირდება“³⁰.

ამ მხრივ მას ჟურნალისტური გამოცდილებაც გამოადგა. კორესპონდენტად მუშაობის წლებმა ჩამოუყალიბა ნათლად და ეკონომიურად წერის უნარი, მიაჩვია დაკვირვებას, მის ირგვლივ არსებულის უკეთ დანახვასა და დამახსოვრებას, შემდეგ კი ყოველივე ამის კონკრეტულად, რეალურად გადმოცემას,³¹ მაგრამ, რა თქმა უნდა, ჟურნალისტური წერის მანერა ღრმა იდეური შინაარსის გარეგნულად გამოხატვის ფორმაა მხოლოდ, ნოვატორული მხატვრული სტილია, რასაც თვითონ ჰემინგუეი “ხორკლს” უწოდებს: “დილეტანტები რომ სტილს ემახიან, ის ბოლოს და ბოლოს ხორკლია, რასაც ვერასდობებით ვერ ასცდები და რაც იმის შედეგია, რომ კაცი ცდილობ დღემდე რომ არ შექმნილა, ისეთი რამე შექმნა. ...თავდაპირველად მხოლოდ ეს ხორკლი მოგხვდება თვალში. მერე და მერე სულ უფრო შეუმჩნეველი ხდება” (ჰემინგუეი 1964: 381).

სწორედ ამ “ხორკლის” მიღმა იმალება ის, რაც ჰემინგუეისთვის ყველაზე არსებითია. უბრალო ენა, მოკლე, ლაკონიური წინადადებები ავტორის ძირითად მიზანს ემსახურებიან. ჰემინგუეი ცდილობს ბოლომდე ჩაწვდეს მოვლენათა ჰემმარიტ არსს და ისე ობიექტურად (როგორც თავად აღნიშნავდა, ზედსართავი სახელების გარეშე), ცხადად და ნათლად წარმოაჩინოს ისინი, რომ ყველაფერი თვალწინ წარმოუდგეს მკითხველს. ავტორის „ჩაურევლობის“ პრინციპის ხორცშესახმელად მწერალი „მონტაჟის ტექნიკასაც“ მიმართავს.

ჰემინგუეი გაურბის ე. წ. “მეტიჩარა” სიტყვების, გამოთქმების, მხატვრული ხერხების უადგილო ხმარებასა და სტილური ერთიანობის რღვევას. მხატვრული პროზა არქიტექტურაა და არა დეკორატიული ხელოვნება, ბაროკოს ხანა დიდი ხანია გავიდაო³², ამბობს იგი. მისი სტილი ვერ ისისხლბორცებს ჩუქურთმულობას, გარეგნულ ეფექტებს.

³⁰ ...a prose that has never be written. But it can be written, without tricks and without cheating (ჰემინგუეი 2002: 6).

³¹“Guess I got in the habit [of counting words] writing dispatches. Used to send them from some places they cost a dollar and a quarter a word and you had to make them awful interesting at that price or get fired. Then I kept it up when started writing stories” (*Selected Letters* 2003: 457).

³²Prose is architecture, not interior decoration, and the Baroque is over. [*Death in the Afternoon*] (Hemingway 1999: 153)

ძალიან ფრთხილად, ძუნწად და მახვილად იყენებს ჰემინგუეი შედარებებს, მეტაფორებსა და ეპითეტებს, განსაკუთრებით ფაქიზად ეპყრობა სიტყვას, რადგან, მისივე თქმით, დაუდევარი ხმარებით ყოველმა სიტყვამ დაკარგა სიმახვილე.

ამრიგად, ჰემინგუეის პროზა თავიდანვე მოკლებული იყო გარეგნულ ეფექტებს, ტექსტუალურ ეკვილიბრისტიკას, ორნამენტულობასა თუ უხვსიტყვაობას; ზოგადმოდერნისტული სტილისტიკის ზეგავლენით მის ადრეულ ნოველისტიკაში მთელი სიმძიმის ცენტრი, მთელი დატვირთვა ქვეტექსტზე მოდის; ტექსტის ემპირიულ დონეზე, მის ზედაპირზე არსებული უკიდურესად „მწირი“ მხატვრული ინფორმაციის საკომპენსაციოდ მხატვრულ-გამომსახველობით საშუალებათა მთელი სისტემა, მთელი ტექნიკური არსენალი რთული, მრავალშრიანი და მრავალნიშნადი ქვეტექსტების შექმნისკენაა მიმართული.

ქვეტექსტი მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ნებისმიერ ღირებულ მხატვრულ ტექსტში, მაგრამ მისი ხვედრითი წილი სხვადასხვაობს ამა თუ იმ მწერლის შემოქმედებაში და ნაწარმოებიდან ნაწარმოებში. არაერთგვაროვანია ის მოტივებიც, რომელთა გამოც მწერალი ქვეტექსტს მიმართავს თითოეულ კონკრეტულ სიტუაციაში. საკითხის შესწავლისას, დამატებითი სირთულე შეიძლება გამოიწვიოს იმ ფაქტმა, რომ, როგორც ლევან ბრეგაძე აღნიშნავს სტატიაში „ქვეტექსტის ფუნქციისა და ფუნქციონირებისათვის“, ქვეტექსტის არსებული განმარტებები არადადამკამყოფილებელია (ბრეგაძე 2009). თავად მკვლევარი შემდეგ დეფინიციას გვთავაზობს:

„ქვეტექსტი არის აზრი, რომელიც ლოგიკურად არ გამომდინარეობს ტექსტიდან, მაგრამ მაინც აღმოცენდება რეციპიენტის ცნობიერებაში ავტორის მიერ შედარების, ალუზიის, ზმის, სიტყვის პოლისემიის, ციტატ(ებ)ის (ინტერტექსტის) მიზანმიმართულად გამოყენების შედეგად (...). ლაიტმოტივურ გამეორებებზე დაფუძნებული ქვეტექსტი („შინაგანი თემა“) მოვლენებს (ეპიზოდებს) შორის იდუმალ კავშირზე მინიშნებას ემსახურება. (...) მკითხველისათვის ქვეტექსტით მიწოდებული აზრის აშკარად გამოთქმა ან სახიფათო უნდა იყოს, ან არადელიკატური, ან ქვეტექსტის გამოყენებას მხატვრული ფუნქცია უნდა ჰქონდეს.“ (ბრეგაძე 2009)

სტატიაში აქცენტირებულია ისიც, რომ ქვეტექსტის გასაგებად გარკვეული ექსტრალინგვისტური ცოდნაა აუცილებელი, გარდა იმ შემთხვევისა, როცა საქმე გვაქვს „შინაგან თემასთან“. ეს უკანასკნელი ტ. სილმანის ტერმინია და ჩვეულებრივი ქვეტექსტისაგან სწორედ იმით განსხვავდება, რომ მის „აღსაქმელად“ ტექსტიდან „გასვლა“, ანუ ექსტრალინგვისტური სიტუაციის ცოდნა, საჭირო არ არის. „შინაგანი თემა“ ანუ ლაიტმოტივი ლექსიკურ ან ფრაზეოლოგიურ გამეორებებზეა აგებული და მიზნად ისახავს მოვლენებს შორის იდუმალ კავშირზე მინიშნებას ან პერსონაჟის დამახასიათებელი ამა თუ იმ თვისების ხაზგასმას. შესაბამისად, სხვა სახის ქვეტექსტისაგან განსხვავებით, ლაიტმოტივურ გამეორებას მიმართავენ „წმინდა“ მხატვრული მიზნით და არა იმის გამო, რომ სათქმელის აშკარად გაცხადება სახიფათო ან არადელიკატურია (ბრეგაძე 2009).

ერნესტ ჰემინგუეის ნოველისტიკაში ქვეტექსტის წარმოქმნის მრავალგვარ მეთოდს ვაწყდებით, რაც სავსებით კანონზომიერია, ვინაიდან ამერიკელი მწერალი იმ შემოქმედთა რიცხვს მიეკუთვნება, რომელთა ნაწარმოებებშიც ქვეტექსტის ხვედრითი წილი განსაკუთრებით დიდია. როგორც უკვე აღინიშნა, ჰემინგუეი ცდილობს თავი აარიდოს ყოველივე სუბიექტურის – გრძნობების, განცდების, შეხედულებების, კომენტარების, განსჯის – ექსპლიციტურ ასახვას და მინიმალური სიტყვებით მაქსიმალური სათქმელის გამოხატვისაკენ მიისწრაფის. წერის ეს მინიმალისტური მანერა მიმართულია იმისაკენ, რომ მკითხველი რაც შეიძლება აქტიურად ჩაერთოს კითხვის (განსაკუთრებით, სტრიქონებს შორის კითხვის) პროცესში – ჩაწვდეს ნაგულისხმევს, თავად სცადოს სურათის „გამთლიანება“, უფრო მეტად „დაინახოს“, განიცადოს და შეიგრძნოს, ვიდრე უბრალოდ გაეცნოს რაიმე ამბავს.

ერნესტ ჰემინგუეის ნოველა ისეა აგებული, რომ მწერალი ცდილობს გარეგნულად ნეიტრალური პოზიცია დაიკავოს თემის მიმართ. ეს ხორციელდება იმ დიდი მუშაობისა და “თვითდისციპლინის” ხარჯზე, რომელსაც მწერალი “ფლობერის თვითდისციპლინას” უწოდებს. ჰემინგუეისათვის მთავარია არა სიუჟეტი, არამედ პერსონაჟის სახის გახსნა. იგი ცდილობს იმპლიციტურად გადმოსცეს ამა თუ იმ მოქმედი გმირის შინაგანი მდგომარეობა, მისი გრძნობები და განცდები.

ჰემინგუეი თხრობას იწყებს გარეგნულად ცივი, ზუსტი ფაქტების დეტალური აღწერით. ნიმუშად გამოდგება წინა ქვეთავში უკვე მოყვანილი საწყისი აბზაცებიც და არაერთი სხვა ნოველის შესავალიც. მაგალითად, შეგვიძლია განვიხილოთ საწყისი აბზაცები ნიკ ადამსის ციკლის ორი ნოველისა, რომლებიც პროტაგონისტის ცხოვრების სხვადასხვა ეტაპს ასახავენ:

(ა) „სამდღიანი ქარიშხალი“ (“The Three Day Blow“, 1925)

The rain stopped as Nick turned into the road that went up through the orchard. The fruit had been picked and the fall wind blew through the bare trees. Nick stopped and picked up a Wagener apple from beside the road, shiny in the brown grass from the rain. He put the apple in the pocket of his Mackinaw coat. (*Nick Adams Stories* 2003: 205)

(ბ) „როგორც აღარასდროს იქნები“ (“A Way You’ll Never Be“, 1933)

The attack had gone across the field, been held up by machine-gun fire from the sunken road and from the group of farmhouses, encountered no resistance in the town, and reached the bank of the river. Coming along the road on a bicycle, getting off to push the machine when the surface of the road became too broken, Nicholas Adams saw what had happened by the position of the dead.

They lay alone or in clumps in the high grass of the field and along the road, their pockets out, and over them were flies and around each body or group of bodies were the scattered papers. (*Nick Adams Stories* 2003: 154)

ამ და მრავლი სხვა მონაკვეთის მაგალითზე კარგად ჩანს, რომ მინიმალური სიტყვებითა და მხატვრული საშუალებებით მუნწად წარმოსახული მშრალი, ზედაპირული ფაქტებით, ავტორის ჩარევისა და კომენტარების გარეშე, ჰემინგუეი იძლევა ისეთ მოვლენათა მჭიდრო თანამიმდევრულ ჯაჭვს, რომლებიც მიმართულია ერთი მიზნისაკენ: მოვლენის, სურათის იდეური და ემოციური შინაარსის სრულყოფილად გახსნისაკენ. მსგავსი ლაკონიური, დოკუმენტური თხრობის მიღმა კი,

როგორც წესი, სიღრმისეული სათქმელი იმალება, ან პერსონაჟის ფსიქოლოგიური პორტრეტის შტრიხები წარმოჩინდება. ყოველივე ამას ჰემინგუისეული “აისბერგის პრინციპი” უდევს საფუძვლად, რაც ქვეტექსტის დოზის განსაკუთრებული ზრდის საშუალებას აძლევს ავტორს. ერთ-ერთ ინტერვიუში მწერალი თავად განმარტავს ამ მხატვრულ მეთოდს:

“მე მუდამ აისბერგისებურად ვცდილობ წერას. აისბერგის შვიდი მერვედი წყალშია ჩამალული და მხოლოდ მერვედი ნაწილი ჩანს. რაც კი რამ იცი, ყველაფერი შეგიძლია გამოტოვო – ამით არაფერი შენს აისბერგს არ დააკლდება, პირიქით, უფრო გამაგრდება. სულ ერთია, ამ ნაწილს მაინც წყალი ფარავს. მაგრამ არცოდნის გამო თუ გამოტოვებს მწერალი რამეს, მოთხრობა უსათუოდ ჩაუფლავდება”³³ (ჰემინგუეი 1964: 385).

ე.წ. აისბერგის ტექნიკის გამოყენების შესახებ საუბარს ჰემინგუეი არაერთგზის უბრუნდება, მათ შორის, საკუთარ ნაწარმოებებშიც. ამ მხრივ საგულისხმოა შემდეგი მონაკვეთი წიგნიდან *სიკვდილი ნაშუადღევს* (*Death in the Afternoon*, 1932):

“If a writer of prose knows enough about what he is writing about he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. The dignity of movement of an ice-berg is due to only one-eighth of it being above water. A writer who omits things because he does not know them only makes hollow places in his writing.” (*Death in the Afternoon* 1999: 192)

(თუ პროზაიკოსმა საკმარისი იცის იმის შესახებ, რაზეც წერს, მას შეუძლია გამოტოვოს ის, რაც იცის, და თუ მწერალი გულწრფელად წერს, მკითხველს გაუჩნდება ისეთი მკვეთრი შეგრძნება ამ გამოტოვებულისა, თითქოს ეს ყოველივე ნახსენები ყოფილიყო. აისბერგის მოძრაობის სიდიადე სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ წყლის

³³ “I always try to write on the principle of the iceberg. There is seven-eighths of it underwater for every part that shows. Anything you know you can eliminate and it only strengthens your iceberg. It is the part that doesn’t show. If a writer omits something because he does not know it then there is a hole in the story”. (<https://www.theparisreview.org/interviews/4825/ernest-hemingway-the-art-of-fiction-no-21-ernest-hemingway>)

ზედაპირზე მხოლოდ მერვედი ნაწილი ჩანს. მწერალი, რომელიც გამოტოვებას არცოდნის გამო მიმართავს, სიცარიელებს წარმოქმნის საკუთარ ქმნილებებში.)

სწორედ ასე ქმნის ჰემინგუეი თავის ნოველებსაც. ნიმუშისათვის შეგვიძლია ავიღოთ თუნდაც ნიკ ადამსის ციკლის ნოველა „ინდიელთა ბანაკი“ (“Indian Camp“, 1925).

ამ ნაწარმოებში ავტორი მოგვითხრობს, როგორ ხვდება პატარა ნიკი ექიმ მამასთან ერთად ინდიელთა სოფელში, სადაც მშობიარე ქალს სამედიცინო დახმარება სჭირდება. სწორედ იქ ხდება ბავშვი უნებურად სიკვდილის მოწმე და უკანა გზაზე მამასთან ერთად ნავში მჯდომი საკუთარ თავს არწმუნებს, რომ არასოდეს გარდაიცვლება.

In the early morning on the lake sitting in the stern of the boat with his father rowing, he [Nick] felt quite sure that he would never die. (*Nick Adams Stories* 2003: 21)

მიუხედავად მწირი ინფორმაციისა, ნოველაში საკმარისია ნათქვამი იმისათვის, რომ მკითხველმა მთელი სისავსით შეიგრძნოს პატარა ბიჭის განცდები და სულიერი ტკივილი. თუმცა, ჰემინგუეისეული „აისბერგის ტექნიკის“ მოქმედების თვალნათლივ საილუსტრაციოდ აღსანიშნავია, რომ ნაწარმოებს ჰქონდა ერთგვარი წინაისტორია, რომელიც ჰემინგუეიმ გამოქვეყნებამდე მოაშორა მას (ანუ, მისივე სიტყვით რომ ვთქვათ, გამოტოვა). მოგვიანებით, ავტორის გარდაცვალების შემდეგ, ეს ჩანახატი ცალკე ნოველად დაიბეჭდა (გამომცემელ ფილიპ იანგის მიერ) სახელწოდებით „სამი გასროლა“ (“Three Shots“). აქ გადმოცემული ამბავი უშუალოდ უძღვის წინ ნოველაში „ინდიელთა ბანაკი“ განვითარებულ მოვლენებს. სწორედ აქ ვიგებთ, რომ ბიძასთან და მამასთან ერთად სანადიროდ წასული ნიკი ღამით მარტო დატოვეს კარავში და ბავშვმა ენითაუწერელი შიში გამოსცადა, შიში გარდაუვალი სიკვდილისა:

[...] he was getting very afraid. Then suddenly he was afraid of dying. [...] It made him feel quite sick. (*Nick Adams Stories* 2003: 14)

ეს ფაქტი უდაოდ დამატებით ელფერს სძენს შემდგომ განვითარებულ მოვლენებს, მაგრამ მწერალმა ჩათვალა, რომ, მისეული “აისბერგის პრინციპის” თანახმად, ყოველივე ეს გამოტოვებას ექვემდებარებოდა. მართლაც, ამით „ინდიელთა ბანაკის“ სიმძაფრე კი არ იკლებს, პირიქით, იზრდება; მკითხველი კი იძულებულია გაცილებით უფრო აქტიურად ჩაერთოს კითხვის პროცესში, თავად (და თავისებურად) „შეავსოს“ გამოტოვებული ინფორმაცია, ცოცხლად შეიგრძნოს მიმდინარე მოვლენები, გაისიგრძეგანოს პერსონაჟთა შინაგანი მდგომარეობა.

„აისბერგის პრინციპს“ ჰემინგუეი მთელი შემოქმედების მანძილზე იყენებდა (მეტ-ნაკლები ცვლილებებით, ექსპერიმენტებითა და ვარიაციებით). მის ნაწარმოებებში ერთი სიტყვაც არ არის ზედმეტი ან ნაკლები. ერთი შეხედვით ზედაპირული, უმნიშვნელო ფაქტებიც თანდათანობით თავს იყრის მოვლენის ფოკუსში. მაგრამ ზოგჯერ ჰემინგუეი თითქოს სხვაგვარად იქცევა. მის ქმნილებებში იჭრება ისეთი დეტალებიც, რომლებიც ფაქტობრივად არაფერს მატებენ მოქმედების განვითარებას. მაგრამ ესეც მწერლის ერთ-ერთი მხატვრული ხერხია: მკითხველს უჩნდება შთაბეჭდილება, რომ მან თავად შენიშნა ესა თუ ის შემთხვევითი, ნაკლებად მნიშვნელოვანი ან უმნიშვნელო წვრილმანი და, შესაბამისად, უშუალოდ „იხილა“ მთელი სცენა. მაგალითად, ნოველაში „სამდლიანი ქარიშხალი“ დიალოგის მსვლელობაში დროდადრო გვხვდება მთხრობელისეული ჩანართები, რომლებიც ცხად კადრებად წარმოგვადგენინებს სურათს და ჰემინგუეისეული „მონტაჟის ტექნიკის“ თვალსაჩინო ნიმუშად გვევლინება. საილუსტრაციოდ შეგვიძლია ავიღოთ შემდეგი ნაწყვეტი:

Bill reached over to the table under the window for the book that lay there, **face down**, where he had put it when he went to the door. He held his glass in one hand and the book in the other, leaning back against Nick's chair. (*Nick Adams Stories* 2003: 208)

ჰემინგუეის თავისუფლად შეეძლო გამოეტოვებინა, მაგალითად, ფრაზა “face down”, რომელიც ინფორმაციულად მნიშვნელოვანს არაფერს მატებს თხრობას. მაგრამ სწორედ ასეთი „უმნიშვნელო“ დეტალები აძლევენ ავტორს საშუალებას მკითხველი მიმდინარე მოვლენების „თვითმხილველად“ აქციონ.

მსგავსი შემთხვევები ჰემინგუეისთან საკმაოდ ხშირია. როგორც ერთი მკვლევარი აღნიშნავს, როცა შენს წინაშე ერნესტ ჰემინგუეის ნაწარმოებია ვერ აცნობიერებ წიგნს კითხულობ, ფილმს უყურებ, სიზმარს ხედავ, თუ რეალურად მიმდინარე მოვლენის მსვლელობას ესწრები (მენდელსონი 1971: 6). ამის თვალსაჩინო ნიმუშები მრავლად მოიძებნება ჰემინგუეის ნოველებშიც და მის შემოქმედებაში მთლიანად. ჰემინგუეისეული მთხრობელი თავადაც გამოირჩევა განსაკუთრებული ჭკრეტისა და დაკვირვების უნარით და, თითქოს, მკითხველსაც უბიძგებს არა უბრალოდ აზრი მიადევნოს მონათხრობს, არამედ თავადაც ერთგვარ კადრებად „იხილოს“ მთხრობელისა თუ პერსონაჟის თვალთ დანახული. ერთ–ერთი ასეთი ვიზუალურად ცხადი კადრთაგანია დასკვნითი სცენა ნოველისა „თხილამურებით სრიალი“ (“Cross-Country Snow“, 1924), სადაც ნიკი და მისი მეგობარი ჯორჯი შვეიცარიის ალპებში იმყოფებიან:

They opened the door and went out. It was very cold. The snow had crusted hard. The road ran up the hill into the pine trees.

They took down their skis from where they leaned against the wall in the inn. Nick put on his gloves. George was already started up the road, his skis on his shoulder. Now they would have the run home together. (*Nick Adams Stories* 2003: 255)

ამ მცირე ზომის მონაკვეთში რამდენიმე დეტალია, რომელთა გამოტოვება ჰემინგუეის თავისუფლად შეეძლო. მაგალითად, ფრაზები “from where they leaned against the wall in the inn“ და “his skis on his shoulder“ შეიძლება ვიგულისხმოთ კიდევ, მაგრამ იმ სახით, როგორც თითოეული სიტყვა, ფრაზა და წინადადებაა განლაგებული

ნაწარმოებში, მწერალი ახერხებს თვალსაჩინო ვიზუალური სურათის წარმოჩენას, ერთგვარი მოძრავი კადრის ეფექტის შექმნას.

ზემოხსენებული მაგალითები ცხადყოფს, რომ ჰემინგუეისეული „აისბერგის პრინციპი“ სულაც არ დაიყვანება უბრალო გამოტოვებამდე და არ გულისხმობს ყოველივე იმის გადატანას „აისბერგის“ დაფარულ ნაწილში, რაც შეიძლება ვიგულისხმოთ. წერის ეს ტექნიკა საშუალებას აძლევს ავტორს, თავისი მხატვრული მიზნებიდან გამომდინარე, შეარჩიოს, თუ კონკრეტულად რას მოაქცევს ქვეტექსტში და რას წარმოაჩენს ექსპლიციტურად.

შესაბამისად, ჰემინგუეისეული შერჩევა სიტყვებისა, თუ წინადადებებისა, არასოდეს არაა შემთხვევითი. „ჰემინგუეი ფაქტს იძლევა ფაქტების კონტექსტში, რომელთა კავშირი ქმნის წარმოდგენას საგნისა და მოვლენის შესახებ, ხოლო მოვლენას თუ საგანს იძლევა მოვლენათა კონტექსტში, რომელთა თანამიმდევრობა ქმნის სინამდვილის ფართო რეალურ სურათს“ (თოფურიძე 1973: 90). ამ სტილურ ფორმულას ავტორი თითქმის მათემატიკური სიზუსტით იცავს. თავისი პერსონაჟებით, ჰემინგუეი გაურბის გრძნობებზე პირდაპირ ლაპარაკს, ერიდება ამა თუ იმ მოვლენაზე მსჯელობას. იგი გვერდს უვლის ეთიკურ კომენტარებს, ცდილობს არაფრით არ გამოაჩინოს ნაწარმოებში საკუთარი თავი. როგორც მკვლევარი რობერტ ლემი აღნიშნავს, ჰემინგუეიმ შესანიშნავად განახორციელა ფლობერისეული იდეა იმის თაობაზე, რომ ავტორი–შემოქმედი, ღმერთის მსგავსად, ყველგან უნდა იგრძნობოდეს, მაგრამ არსად არ უნდა ჩანდეს (ლემი 2011: 226).

მწერლური პოზიციის დაფარვა და ობიექტურობა თხრობის დეპერსონალიზაციის სახით მჟღავნდება. “მწერალი, როგორც ბოშა ან გარეშე კაცი, ისე უცქერის მოვლენებს”, - წერს ჰემინგუეი (ციტ. კენჭოშვილი 1964: 158).

მწერალი ცდილობს „დაფაროს“, რომ იგი დგას ობიექტსა და მკითხველს შორის. ამის ერთ-ერთი გამოვლინებაა სრული უარი დიალოგთა კომენტირებაზე (მაგალითად, „მკვლელები“, „თეთრი სპილოების მსგავსი მთები“). შედეგად, ჰემინგუეის მკითხველი მხატვრულ სინამდვილეს აღიქვამს პირდაპირ, უშუალოდ, ავტორის „დაუხმარებლად“, მისეული კომენტარების გარეშე. კონკრეტულ სურათს

მკითხველი მიჰყავს განზოგადებამდე, რითაც იგი უდიდეს ესთეტიკურ სიამოვნებას იღებს.

კომენტარების გარეშე მოცემული დიალოგები რეალური ცხოვრებისეული მეტყველების ეფექტსაც ქმნიან და ქვეტექსტის წარმოქმნის განუზომელ შესაძლებლობასაც აძლევენ ავტორს, რაც, თავის მხრივ, მოვლენათა შორის იდუმალ კავშირზე მინიშნებას ან პერსონაჟის ხასიათის გახსნას (ან ორივეს ერთად) ემსახურება. ზოგ შემთხვევაში კი, ნოველის ძირითადი სიუჟეტი მთლიანად დიალოგის საშუალებით აღმოცენებულ ქვეტექსტშია საძიებელი, როგორც, მაგალითად, ნოველაში „თეთრი სპილოების მსგავსი მთები“. ამ ნაწარმოებში, ექსპლიციტურ დონეზე, ფაქტიურად არაფერი მნიშვნელოვანი არ ხდება. რკინიგზის სადგურზე ორმოცწუთიანი ლოდინის განმავლობაში პერსონაჟთა შორის მიმდინარე დიალოგში არანაირი კონკრეტიზაცია არ არის (თუ არ ჩავთვლით სიტყვას „ოპერაცია“):

“It’s really an awfully simple operation, Jig,” the man said. “It’s not really an operation at all.”

The girl looked at the ground the table legs rested on.

“I Know you wouldn’t mind it, Jig. It’s really not anything. It’s just to let the air in.”

The girl did not say anything.

“I’ll go with you and I’ll stay with you all the time. They just let the air in and then it’s all perfectly natural.”

“Then what will we do afterward?”

“We’ll be fine afterward. Just like we were before.”

“What makes you think so?”

“That’s the only thing that bothers us. It’s the only thing that’s made us unhappy.”

(*Complete Short Stories* 2003: 212)

ერთი მხრივ, მოცემულ ეპიზოდში ჩვენს წინაშეა ქვეტექსტის წარმოქმნის ის შემთხვევა, როცა სათქმელის აშკარად გაცხადება (ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, აბორტის

ხსენება) არადელიკატურია. მაგრამ ორგზის ნახსენები ფრაზა “let the air in”, მთელი ნაწარმოების განმავლობაში არაერთხელ გაჟღერებული “it” აბორტთან ან ჯერ არ დაბადებულ ბავშვთან მიმართებაში, ნოველის ფარული დამაბულობა და ტრაგიზმი (რომელიც კიდევ უფრო მწვავედ შეიგრძნობა გარეგნული სიმშვიდისა და უმოქმედობის ფონზე) ნათლად წარმოაჩენს, რომ აბორტზე ღიად საუბარს წყვილი ყოველმხრივ არიდებს თავს არა იმდენად არადელიკატურობის გამო, არამედ იმიტომ, რომ ეს მეტისმეტად მტკივნეული თემაა (ყოველ შემთხვევაში, ქალისათვის). ამის ნაწილობრივ ექსპლიციტურ დასტურად კი, დიალოგის კულმინაციურ მომენტში სასოწარკვეთილებამდე მისული ქალის მიერ შვიდგზის გამეორებული “please” (“Would you please please please please please please please stop talking?”) ან ფრაზა “I’ll scream” გამოდგება.

დიალოგის მეშვეობით წარმოქმნილ ქვეტექსტზე საუბრისას, აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ ისიც, რომ ჰემინგუეისეულ დიალოგებში (ისევე, როგორც ჰემინგუეისეულ პროზაში ზოგადად) ისეთივე მნიშვნელოვანია ის, რაც არ ითქმის, როგორც ის, რაც გაცხადებულია – შესაძლოა, უფრო მნიშვნელოვანიც კი. საგულისხმოა, თუნდაც, „სამდლიანი ქარიშხალი“, რომელიც, როგორც უკვე აღინიშნა, ნიკისა და ბილის გარეგნულად ფრიად უმიზნო, ყოფით საუბარს აღწერს. მეგობრების ალკოჰოლური თრობის ზრდის პარალელურად, დიალოგში შეინიშნება თითქოსდა სრულიად დაუკავშირებელი თემატური გადასვლები ერთი „შემთხვევითი“ საკითხიდან მეორეზე, როგორიცაა – ამინდი, სპორტი, მხატვრული ლიტერატურა, მშობლები, ალკოჰოლი, ნადირობა, ქორწინება. ნოველის ჭეშმარიტი აზრი კი მეტწილად ქვეტექსტის დონეზე აღიქმება. გარდა ამისა, ნაწარმოების ქვეტექსტი გაცილებით უფრო ორგანულად აგრძელებს წინამდებარე ნოველის, „რაღაცის დასასრულის“, სიუჟეტურ ხაზს, ვიდრე ამას ახერხებს „სამდლიანი ქარიშხლის“ ფინალში მარჯორისა და ნიკის დაშორების თემაზე მცირე ექსპლიციტური საუბარი:

“You were very wise, Wemedge,” Bill said.

“What do you mean?” asked Nick.

“To bust off that Marge Business,” Bill said.

“I guess so,” said Nick.

“It was the only thing to do. If you hadn’t, by now you’d be back home working trying to get enough money to get married.”

Nick said nothing.

“Once a man’s married he’s absolutely bitched,” Bill went on. “He hasn’t got anything more. Nothing. Not a damn thing. He’s done for. You’ve seen guys that get married.”

Nick said nothing. (*Nick Adams Stories* 2003: 213)

ნიკის მოკლე, უხალისო პასუხები (მოცემულ მონაკვეთში და ამ დიალოგის შემდგომ ნაწილში), ორგზის გამოვლენილი ფრაზა “Nick said nothing”, ან ტექსტის მომდევნო სტრიქონებში არაერთგზის ხაზგასმული მრავლისმეტყველი დუმილი პროტაგონისტისა (მაგალითად, “Nick nodded”, “Nick sat quiet”) ასოციაციურად მოგვაგონებს ნიკის მშრალ, მოკლე პასუხებსა და უხერხულ დუმილს ნოველაში „რადაცის დასასრული“. ორივე ნოველის ერთობლივი ქვეტექსტი ცხადყოფს, თუ რამდენად რთული განსახორციელებელი აღმოჩნდა ნიკისათვის მარჯორისთან დაშორება და რამდენად უჭირს მას თავისივე ქმედების შედეგებთან შეგუება.

ზემოხსენებულ ეპიზოდში საყურადღებოა ქორწინებისადმი ბილის დამოკიდებულებაც, რაც ციკლის უკვე სხვა ნოველებთან ასოციაციას აღძრავს. ამ შემთხვევაში, საქმე ეხება ომის პერიოდის ამსახველ ნაწარმოებებს „დავწვები, დამეძინება“ და „უცხო მხარეში“, რომელთაგან ორივეში ფიგურირებს ქორწინების თემა. ამ მხრივ განსაკუთრებით ნიშანდობლივია დაჭრილი მაიორის (რომლის ახალგაზრდა მეუღლე ახლახანს ემსხვერპლა პნევმონიას) სიტყვები: “A man must not marry. (...) He cannot marry. He cannot marry, (...) If he is **to lose everything**, he should not place himself **in a position to lose** that. He should not place himself **in a position to lose**. He **should find things he cannot lose.**” (*Nick Adams Stories* 2003: 173). ეს ემოციური მინი-მონოლოგი კი, თავის მხრივ, ყურადღებას მიგვაპყრობინებს გარდაუვალი დანაკარგის, ანუ „რადაცის

დასასრულის“ ზოგადსაკაცობრიო თემისადმი, რაც კვლავ ქვეტექსტის დონეზე ცნაურდება ერთიანი ციკლის კონტექსტში.

რაკი მოვლენათა ჯაჭვს მწერალი არ წყვეტს ავტორისეული ჩარევებით, ჩვეულებრივ, თხრობის ასეთი მეთოდი გულისხმობს, რომ ავტორი თავის აზრებსა და შეხედულებებს პერსონაჟებს წარმოათქმევინებს ხოლმე, მათ ანიჭებს განსჯის, გაანალიზებისა და დასკვნების გამოტანის უფლებას. ჰემინგუეი, მეტწილად, ამ ხერხსაც გაურბის. პერსონაჟი–მთხრობელისეული იშვიათი კომენტირება–ანალიზის ნიმუშად შეგვიძლია მოვიყვანოთ შემდეგი მონაკვეთი ნოველიდან „ერთდღიანი მოლოდინი“ (“A Day’s Wait”, 1933):

“About what time do you think I’m going to die?” he asked.

“What?”

“About how long will it be before I die?”

“You aren’t going to die. What’s the matter with you?”

“Oh, yes, I am. I heard him say a hundred and two.”

“People don’t die with a fever of one hundred and two. That’s a silly way to talk.”

“I know they do. At school in France the boys told me you can’t live with forty-four degrees. I’ve got a hundred and two.”

He had been waiting to die all day, ever since nine o’clock in the morning.

“You poor Schatz,” I said. “Poor old Schatz. It’s like miles and kilometers. You aren’t going to die. That’s a different thermometer. On that thermometer thirty-seven is normal. On this kind it’s ninety-eight.”

“Are you sure?”

“Absolutely,” I said. “It’s like miles and kilometers. You know, like how many kilometers we make when we do seventy miles in the car?”

“Oh,” he said. (*Complete Short Stories* 2003: 334)

ჰემინგუეი დიდი ემოციური ძალით გადმოგვცემს გმირის განცდებსა და შინაგან სამყაროს, როგორც სინამდვილის პროდუქტს. ამ გზით იგი დამაჯერებლად წარმოაჩენს თვით გარემოს, რეალობას, ყოველდღიურობას. მისი პერსონაჟები ასახულია მხოლოდ მოქმედებაში, ურთიერთდამოკიდებულებაში, ემპირიულ გარემოსთან მჭიდრო კავშირში. ისინი თავიანთი სულიერი მდგომარეობის შესახებ არსად არ მსჯელობენ, არ ცდილობენ გონებრივი ანალიზით საკუთარი მდგომარეობის ახსნას. ისინი მხოლოდ მოქმედებენ და განიცდიან; მოქმედებენ უბრალოდ, როგორც ჩვეულებრივი, ბუნებრივი ადამიანები და მკითხველზე ცოცხალი, ნათლად გამოკვეთილი რეალური სახეების შთაბეჭდილებას ტოვებენ. ფიქრები, გუნება-განწყობილება, სუბიექტური პოზიცია, ემოცია და მრავალი სხვა დეტალი კი ისევ და ისევ ნაწარმოებთა ქვეტექსტშია საძიებელი.

როგორც უკვე აღინიშნა, თავისი ნოველების მხატვრულ ქსოვილში „აისბერგის პრინციპის“ ხორცშესახმელად ჰემინგუეი უარს ამბობს ავტორისეული პოზიციის გამჟღავნებაზე, ამბის კომენტარებაზე - ავტორისეული, მთხრობელისეული, რომელიმე პერსონაჟისეული კომენტარი თუ პოზიცია ქვეტექსტშია მოქცეული. მწერალი ზოგჯერ ისე შორსაც მიდის, რომ თუ მკითხველი არ იცნობს რიგ სხვა ნოველებს, მაგალითად, ნიკ ადამსის შესახებ, ზოგი ნოველა „უმიზნოს“ შთაბეჭდილებასაც კი ტოვებს. ნიმუშად შეგვიძლია ავიღოთ ნოველა „დიდი ორგულა მდინარე“ („Big Two-Hearted River“, 1925), სადაც აღწერილია მხოლოდ წინასათევზაო სამზადისი და თევზაობის სცენა - თანამიმდევრული და, ხშირ შემთხვევაში, მექანიკური მოქმედებები, რომლებსაც ასრულებს ნიკი ამ დროს. ნაწარმოები, ერთი შეხედვით, მართლაც უმიზნოდ შეიძლება მოეჩვენოს მკითხველს, მაგრამ, თუ გავითვალისწინებთ სხვა ნოველებს ამ პერსონაჟზე (ასევე, კრებულში *ჩვენს დროში* შემავალ ნაწარმოებებს ერთიანობაში), მაშინ ნათელი გახდება, რომ ნიკი თევზაობით თავისი სევდის გაქარვებას, ომისშემდგომი მძიმე განცდების დავიწყებას, საკუთარი თავის ერთგვარ ფსიქოლოგიურ რეაბილიტაციას ცდილობს. თავად ჰემინგუეიც აღნიშნავდა, რომ ნოველა ომის მიერ მიყენებულ ტრავმას ეხება ისე, რომ ომი საერთოდ არ არის ნახსენები. ნაწარმოების საწყის აბზაცშივე ნაქალაქარი, ნანგრევები და

გადამწვარი გარემო იმთავითვე იწვევს სათანადო ასოციაციებს (მიუხედავად იმისა, რომ იქაურობას ომი არ შეხებია).

The train went on up the track out of sight, around one of the hills of burnt timber. Nick sat down on the bundle of canvas and bedding the baggage man had pitched out of the door of the baggage car. There was no town, nothing but the rails and the burned-over country. The thirteen saloons that had lined the one street of Seney had not left a trace. The foundations of the Mansion House hotel stuck up above the ground. The stone was chipped and split by the fire. It was all that was left of the town of Seney. Even the surface had been burned off the ground. (*Nick Adams Stories* 2003: 177)

ქვეტექსის წარმოქმნისათვის გამოყენებულ მრავალფეროვან ხერხთაგან უნდა გამოვყოთ, აგრეთვე, შედარება (რომელსაც ჰემინგუეი შედარებით იშვიათად, მაგრამ მაინც მიმართავს). ამ მხრივ, ერთ–ერთი ყველაზე დასამახსოვრებელია ჩატარებული ოპერაციის შემდეგ ეგზალტირებული ექიმი ადამსის შედარება გამარჯვების შემდეგ გასახდელში მყოფ ფეხბურთელებთან (ნოველაში „ინდიელთა ბანაკი“):

He was feeling exalted and talkative as football players are in the dressing room after a game. (*Nick Adams Stories* 2003: 19)

ეს დეტალი გვაგრძნობინებს ექიმი ადამსის ჭარბ ამპარტავნულ თვითკმაყოფილებას და გასაგებს ხდის ძია ჯორჯის ირონიულ რეპლიკას (“Oh, you’re a great man, all right”), რომელიც ექიმის მიერ საკუთარი თავის შექებას მოყვება.

ჰემინგუეის პროზაში ქვეტექსტის ხვედრითი წილის ასეთ ზრდას, როგორც უკვე აღინიშნა, შედეგად ისიც მოსდევს, რომ ზოგიერთი ნოველა, ერთი შეხედვით, უმიზნოსა და უსიუჟეტოს შთაბეჭდილებას ტოვებს (მაგალითად, „თეთრი სპილოების მსგავსი მთები“, „ნათელი სოფლისა“, „დავწვები, დამეძინება“, „სამდღიანი ქარიშხალი“,

„დიდი ორგულა მდინარე“), რადგან მთავარი სათქმელიც და ძირითადი სიუჟეტური ხაზიც ქვეტექსტშია გადატანილი.

ავილოთ, მაგალითად, „დავწვები, დამეძინება“, რომელიც ასახავს მილანის ჰოსპიტალში მყოფი ნიკ ადამსის „ბრძოლას“ მოძალეებულ ძილთან. პროტაგონისტი გონების სიფხიზლის შესანარჩუნებლად მეტწილად წარსულის მოგონებებს მიმართავს და თითქმის მთელი ნოველა გმირის მიერ მართულ და კონტროლირებად „ცნობიერების ნაკადს“ და შინაგან მონოლოგს წარმოადგენს. ნაწარმოების სიუჟეტური ხაზი თითქოს მინიმუმამდეა დაყვანილი. სინამდვილეში კი, ტექსტში ჩართული არაერთი ალუზია, სიმბოლო, ლაიტმოტივური გამეორება, მოტივი უხილავი ძაფებით აკავშირებს ამ ნოველას ნიკ ადამსის ციკლის სხვა ნაწარმოებებთან. მაგალითისათვის, შეგვიძლია განვიხილოთ ერთ–ერთი ეპიზოდი, რომელიც ასოციაციურად უკავშირდება კიდევ ერთ თითქოსდა „უსიუჟეტო“ ნოველას – „დიდი ორგულა მდინარე“³⁴. ნაწარმოებში „დავწვები, დამეძინება“ ნიკის გონება განსაკუთრებით ხშირად უბრუნდება მშობლიურ მხარეში თევზაობის მოგონებებს და დეტალურად აღიდგენს თითოეულ შესრულებულ მოქმედებას. სხვა დანარჩენთან ერთად, პროტაგონისტი იხსენებს სხვადასხვა სატყუარას გამოყენების შემთხვევებს:

Once I used a salamander from under an old log. The salamander was very small and neat and agile and a lovely color. He had **tiny feet that tried to hold on to the hook**, and after that one time I never used a salamander, although I found them very often. Nor did I use crickets, **because of the way they acted about the hook**. (*Nick Adams Stories* 2003: 145)

ნოველაში „დიდი ორგულა მდინარე“ ვაწყდებით სატყუარად კალიას გამოყენებას და შემდეგ სცენას:

³⁴ აღსანიშნავია, რომ ამ ორი ნოველის შემაკავშირებელი ალუზიები და ლაიტმოტივური გამეორებები ტექსტში მრავლად მოიძიება.

Another hopper poked his head out of the bottle. (...) Nick took him by the head and held him while he threaded the slim hook under his chin, down through his thorax and into the last segments of his abdomen. The grasshopper **took hold of the hook with his front feet**, spitting tobacco juice on it. (*Nick Adams Stories* 2003: 191)

მსგავსი დეტალების გამოყენებითა და ტექსტიდან ტექსტში ლაიტმოტივური გამეორებით ეს ნოველები (სხვა არაერთის მსგავსად) მტკიცე კავშირს ინარჩუნებენ ერთმანეთთან, რაც, თავის მხრივ, „დიდი ორგულა მდინარის“ ტექსტში ომის თემის სრული ექსპლიციტური უგულებელყოფის მიუხედავად, მკითხველის გონებაში მაინც იწვევს სათანადო ასოციაციას ომისა და ომისშემდგომი ფიზიკური თუ ფსიქოლოგიური ტრავმის შესახებ³⁵. ამ ასოციაციათა აღძვრა კი, თავის მხრივ, კალიას ანკესზე წამოცმის თითქოსდა ტრივიალურ სცენას (რომელიც ამ ქმედების მთელი სისასტიკის დეტალური აღწერით გამოირჩევა) ომის პერიოდის ჩვევადქცეულ ძალადობასთან აკავშირებს და კიდევ უფრო აღრმავებს წარმოქმნილ ქვეტექსტს, როგორც არა მხოლოდ ერთი ნოველის, არამედ მთელი ციკლის დომინანტურ „შინაგან თემას“.

ომის საშინელება და მის მიერ მიყენებული ფიზიკური და ფსიქოლოგიური ტრავმა ერთ–ერთი ცენტრალური თემაა ჰემინგუეის ნოველებში, ზოგადად, და საკუთრივ ნიკ ადამსის ნოველათა ციკლში. ამ მხრივ, აღსანიშნავია ნიკის საომარ ჭრილობასთან დაკავშირებული ვიზუალური სურათის ლაიტმოტივური გამეორება ნოველიდან ნოველაში. დაჭრილი ნიკი ჩვენს წინაშე ექსპლიციტურად წარსდგება მხოლოდ ფრაგმენტში „ნიკი კედელს მიყრდნობილი იჯდა ...“ (“Nick Sat Against the Wall ...“):

Nick sat against the wall of the church where they had dragged him to be clear of machine-gun fire in the street. **Both legs stuck out awkwardly**. He had been hit in the spine. (*Nick Adams Stories* 2003: 143)

³⁵ რა თქმა უნდა, ამისათვის აუცილებელია სათანადო ექტრალინგვისტური სიტუაციის ცოდნა.

ხერხემალში დაჭრილი ნიკის ეს სტატკური პოზა არაერთგზის მეორდება ნაწარმოებებში, თანაც სრულიად უწყინარ და მშვიდობიან სცენებში. შეგვიძლია პარალელი გავავლოთ, თუნდაც, მომდევნო სცენასთან ნოველიდან „დიდი ორგულა მდინარე“:

Nick sat down against the charred stump and smoked a cigarette. His pack balanced on the top of the stump, harness holding ready, a hollow molded in it from his back. Nick sat smoking, looking out over the country. (...)

As he smoked, **his legs stretched out in front of him**, (...). (*Nick Adams Stories* 2003: 179-180)

„შინაგანი თემის“ საილუსტრაციოდ შეგვიძლია განვიხილოთ, აგრეთვე, ერთ-ერთი ცნობილი ნოველის, „კატა წვიმაში“ (“*Cat in the Rain*“, 1925), შესავალი ნაწილი:

There were only two Americans stopping at the hotel. They did not know any of the people they passed on the stairs on their way to and from their room. Their room was on the second floor facing the sea. It also faced the public garden and the **war monument**. There were big palms and green benches in the public garden. In the good weather there was always an artist with his easel. Artists liked the way the palms grew and the bright colors of the hotels facing the gardens and the sea. Italians came from a long way off to look up at the **war monument**. It was made of bronze and glistened in the rain. It was raining. The rain dripped from the palm trees. Water stood in pools on the gravel paths. The sea broke in a long line in the rain and slipped back down the beach to come up and break again in a long line in the rain. The motor cars were gone from the square by the **war monument**. Across the square in the doorway of the café a waiter stood looking out at the empty square. (*The Complete Stories of Ernest Hemingway* 2003: 129)

მოცემულ აზრებში სამჯერ გამეორებული სიტყვათშეთანხმება “war monument” საკვანძო სიმბოლოდ იქცევა და, იქვე ასახულ წვიმის მოტივებთან ერთად, ეს ლაიტმოტივური გამეორება ნოველისათვის საჭირო განწყობასა და ემოციას ქმნის. ეს დეტალები ხაზს უსვამს ომის მიერ გამოწვეულ სულიერ ტრავმას და „დაკარგული თაობის“ ტრაგედიას. ყოველივე ეს ნაწარმოებში ნახსენებიც კი არ არის, მაგრამ მთელი ნოველის შინაგანი დრამა სწორედ ამითაა განპირობებული.

ომის, როგორც დომინანტური „შინაგანი თემის“, ერთ–ერთ სიმბოლურ განსახიერებად ნიკ ადამსის ციკლში წარმოგვიდგება ყვითელი სახლი, რომელიც ნიკის ტრავმირებულ გონებაში ერთგვარი ჰალუსინაციური ხილვის სახით ამოტივტივდება ნოველაში „როგორც აღარასდროს იქნები“ და მოგვიანებით (წლების შემდეგ პროტაგონისტის ცხოვრებაში) გარეგნულად მშვიდ იდილიურ გარემოში – ალპებში თხილამურებით სრიალისას – კვლავ იჩენს თავს ნოველაში „თხილამურებით სრიალი“.

(ა) He shut his eyes, and in place of the man with the beard who looked at him over the sights of the rifle, quite calmly before squeezing off, the white flash and clublike impact, on his knees, hot-sweet choking, coughing it onto the rock while they went past him, he saw **a long, yellow house with a low stable** and the river much wider than it was and stiller. [*A Way You'll Never Be*] (*Nick Adams Stories* 2003: 166-167)

(ბ) Nick held down the top strand of the wire fence with his ski and George slid over. Nick followed him down to the road. They thrust bent-kneed along the road into a pine forest. (...) The road dipped sharply to a stream and then ran straight uphill. Through the woods they could see **a long, low-eaved, weather-beaten building**. Through the trees it was a **faded yellow**. [*Cross-Country Snow*] (*Nick Adams Stories* 2003: 250-251)

ამ უკანასკნელში, ნიკის ძველ ჭრილობაზე იმპლიციტურ მინიშნებასთან (“I can't Telemark with my leg”) ერთად, ყვითელი სახლის სიმბოლიკა (რომელიც სულაც არ აღმოჩნდება ყვითელი ახლო რაკურსიდან და რომელიც ქვეცნობიერ დონეზე

გაცხადებულ მოუშუშებელ ფსიქოლოგიურ ტრავმაზე მიუთითებს) მკითხველის ცნობიერებაში ომის ტრაგიზმის შეგრძნებას აღძრავს, საკითხის ექსპლიციტური ხსენების გარეშე (ისევე, როგორც ეს ხდება არაერთ სხვა ნოველაში). ომის თემა, თავის მხრივ, უკავშირდება გარდაუვალი სიკვდილის თემას (რაც, ასევე, ერთ–ერთი ძირითადი მოტივია ჰემინგუის შემოქმედებაში). ამ რაკურსით კი, ზემოხსენებულ ორ ნაწყვეტთაგან პირველში უჩვეულოდ განიერი და მშვიდი მდინარის ხსენება იწვევს მითოლოგიური სტიქსის ალუზიას³⁶. საკუთრივ მდინარე, როგორც მრავალნიშნადი სიმბოლიკის მატარებელი ცნება, არაერთგზის გვხვდება ჰემინგუის პროზაში, მათ შორის, ნიკ ადამსის ნოველებში. ამ ციკლის ფარგლებში ეს სიმბოლო კულმინაციას აღწევს ერთ–ერთ საკვანძო ნოველაში „დიდი ორგულა მდინარე“.

ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინებით, შეიძლება ითქვას, რომ ჰემინგუი შლის ზღვარს პოეზიასა და პროზას შორის - პროზას ართმევს მსჯელობის, აზრთა შიშვლად გამოთქმის, ფაქტის ახსნის უფლებას და მისგან მოითხოვს ისეთივე ლაკონიური მხატვრული სახეებით აზროვნებას, როგორც პოეზიაშია მიღებული. მხატვრული თვალსაზრისით მას პროზა აკყავს პოეზიის დონემდე. ერნესტ ჰემინგუის შემოქმედების მიზიდულობის ძალა სწორედ მის თვითმყოფად მხატვრულ სტილში იმალება. ლირიზმი და დრამატიზმი, გმირის შინაგანი სამყაროს წვდომა, სიღრმისეული ფსიქოლოგიური ანალიზი და მოქმედების დაძაბული განვითარება დიდი ოსტატობით ერწყმის ერთმანეთს მის ქმნილებებში.

ერნესტ ჰემინგუიმ უპირატესობა მიანიჭა უბრალო, ყოველდღიურ სიტყვებსა და სადა, ლაკონიურ, მაქსიმალურად შემჭიდროებულ თხრობას, შექმნა სრულიად ახალი, ორიგინალური მხატვრული სტილი, რომელიც ერთი შეხედვით მსუბუქი, სადა, იოლად აღსაქმელი, მაგრამ შინაარსით რთული, ღრმა და ამაღელვებელია. ე.წ. “აისბერგის პრინციპი” და „მონტაჟის ტექნიკა“ მთელ მის შემოქმედებას გასდევს თან და გასაოცარი ძალით ზრდის ქვეტექსტის ხვედრით წილსა და მნიშვნელობას, ისევე, როგორც ნაწარმოებთა ზემოქმედებას მკითხველზე და ამ უკანასკნელის აქტიურ ჩართულობას კითხვის პროცესში.

³⁶ ნიშანდობლივია, აგრეთვე, წარმოდგენილ ნაწყვეტთაგან მეორეში სიტყვა “stream”.

„აისბერგის პრინციპის“ თეორიის განსახორციელებლად და ქვეტექსტა შესაქმნელად ჰემინგუის მიერ გამოყენებულ მრავალფეროვან საშუალებათაგან შეგვიძლია გამოვყოთ შემდეგი საკვანძო ხერხები:

(ა) ლაკონიურად, სადა ლექსიკითა და მინიმალური მხატვრული საშუალებებით ძუნწად წარმოსახული მშრალი, ზედაპირული ფაქტები ავტორის ყოველგვარი ჩარევისა თუ კომენტარების გარეშე, რომელთა მიღმაც სიღრმისეული სათქმელი იმალება, ანდა პერსონაჟის ფსიქოლოგიური პორტრეტის შტრიხები წარმოჩინდება;

(ბ) ერთი შეხედვით არაფრისმთქმელი, სინამდვილეში კი ღრმა ქვეტექსტით დატვირთული დიალოგები უმნიშვნელო წვრილმანებზე;

(გ) ლაიტმოტივის ტექნიკა (ანუ ე.წ. „შინაგანი თემა“) – ცალკეული დეტალების გამოორება სხვადასხვა კონტექსტში იდენტური სახით, ან გარკვეული მოდიფიკაციით, რაც ამ, ერთი შეხედვით უმნიშვნელო, დეტალებს ღრმა შინაარს და ქვეტექსტს ანიჭებს;

(დ) მრავალნიშნადი სიმბოლიკის გამოყენება რთული და სიღრმისეული ქვეტექსტების შექმნის მიზნით.

თავი II

ნიკ ადამსის ნოველები: ციკლორობის საკითხისათვის. კომპოზიცია და სტრუქტურა

2.1. ნიკ ადამსის ნოველათა ციკლორობის სპეციფიკისათვის

ნიკ ადამსის ნოველებს საერთო პროტაგონისტი, ნიკოლას (ნიკ) ადამსი, აერთიანებს, პერსონაჟი, რომელიც მწერლის ერთგვარ „ალტერ ეგოდაც“ შეიძლება ჩაითვალოს. ამთავითვე უნდა აღინიშნოს, რომ ნიკ ადამსის ირგვლივ გაერთიანებულ ნოველთა რამდენიმე კრებული თუ ციკლი არსებობს – თავად ჰემინგუეის მიერ გამოქვეყნებული სამი კრებული და მწერლის გარდაცვალების შემდეგ ერთ წიგნად გამოცემული ნოველები ნიკ ადამსის შესახებ. ჩემი კვლევის ცენტრალურ ობიექტს ეს უკანასკნელი წარმოადგენს – ნოველათა კრებული სახელწოდებით *ნიკ ადამსის ნოველები (The Nick Adams Stories)*, რომელიც 1972 წელს ერთ წიგნად გამოსცა ჰემინგუეის შემოქმედების ერთ-ერთმა პირველმა მკვლევარმა ფილიპ იანგმა. კრებული ოცდაოთხ ნაწარმოებს აერთიანებს, რომელთაგან ავტორმა თავის სიცოცხლეში მხოლოდ თექვსმეტი (15 ნოველა და ერთი ჩანახატი) გამოაქვეყნა. მანამდე დაუბეჭდავი რვა ნაშრომი კრებულში იანგმა შეიტანა. მნიშვნელოვანია აქვე აღინიშნოს, რომ ამ უკანასკნელთაგან მხოლოდ ერთი (“Summer People“) შეიძლება ჩაითვალოს დასრულებულ ნაწარმოებად (კერძოდ, ნოველად). დანარჩენები უნდა განვიხილოთ როგორც ერთგვარი მონახაზები, რომლებიც ავტორმა, ამა თუ იმ მიზეზის გამო, დაუსრულებელი და გამოუქვეყნებელი დატოვა, ან ამოაკლო სხვა ნაწარმოებთა საბოლოო ტექსტს. საყურადღებოა ისიც, რომ თავად ფილიპ იანგმა ნიკ ადამსის ნოველათა ერთ წიგნად გამოქვეყნება ჩარლზ სკრიბნერის გამოცემლობას ჯერ კიდევ ჰემინგუეის სიცოცხლეში (1948 წელს) შესთავაზა და უარი მიიღო იმ მოტივით, რომ ავტორი ამ იდეას არ მოიწონებდა. ჰემინგუეის გარდაცვალების შემდეგ თანდათანობით

აღმოაჩინეს გამოუქვეყნებელი ხელნაწერები (მათ შორის ნიკ ადამსის შესახებაც) და გამომცემლობა ხელახლა დაუბრუნდა იანგის იდეას ერთიანი კრებულის შედგენის შესახებ. ამჯერად საქმე ეხებოდა ნიკ ადამსთან დაკავშირებული ყველა ნაწარმოების (გამოუქვეყნებელთა ჩათვლით) თავმოყრას და ერთ წიგნად გამოცემას. აღსანიშნავია, რომ დაუსრულებელი მონახაზების გამოქვეყნებას თავად ფილიპ იანგი არ მიიჩნევდა მიზანშეწონილად, ახლადაღმოჩენილ ხელნაწერთაგან კი, როგორც უკვე ავლნიშნეთ, მხოლოდ ერთი წარმოადგენდა დასრულებულ ნოველას. საბოლოო გადაწყვეტილება გამომცემლობამ მიიღო და სრული მასალის გამოქვეყნება არჩია (პრინციპით “We Must Have It All.” (Young 1972: 5)).

ფილიპ იანგმა *ნიკ ადამსის ნოველების* გამოცემაში ნაწარმოებები ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით – პერსონაჟის განვითარების ეტაპების კვალდაკვალ – განალაგა. კრებული ხუთ ნაწილად იყოფა:

(1) *ჩრდილოეთის ტყეები (Northern Woods)* – „სამი გასროლა“ (“Three Shots”); „ინდიელთა ბანაკი“ (“Indian Camp”); „ექიმი და ექიმის ცოლი“ (“The Doctor and the Doctor’s Wife”); „ათი ინდიელი“ (“Ten Indians”); „ინდიელები სხვაგან გადავიდნენ“ (“The Indians Moved Away”).

(2) *დამოუკიდებლად (On His Own)* – „ნათელი სოფლისა“ (“The Light of the World”); „მებრძოლი“ (“The Battler”); „მკვლელები“ (“The Killers”); „უკანასკნელი კარგი ქვეყანა“ (“The Last Good Country”); „მისისიპის გადაკვეთისას“ (“Crossing the Mississippi”).

(3) *ომი (War)* – „ღამე ხმელეთზე გადასხდომამდე“ (“Night Before Landing”); „ნიკი კედელს მიყრდნობილი იჯდა ...“ (“Nick sat against the wall ...”); „დავწვები, დამეძინება“ (“Now I Lay Me”); „როგორც აღარასდროს იქნები“ (“A Way You’ll Never Be”); „უცხო მხარეში“ (“In Another Country”).

(4) *შინ დაბრუნებული ჯარისკაცი (A Soldier Home)* – „დიდი ორგულა მდინარე“ (“Big Two-Hearted River”); „რაღაცის დასასრული“ (“The End of Something”); „სამდღიანი ქარიშხალი“ (“The Three-Day Blow”); „ზაფხულის დამსვენებლები“ (“Summer People”).

(5) *ორნი (Company of Two)* – „ქორწილის დღე“ (“Wedding Day”); „წერის შესახებ“ (“On Writing”); „ალპური იდილია“ (“An Alpine Idyll”); „თხილამურებით სრიალი“ (“Cross-Country Snow”); „მამები და ვაჟიშვილები“ (“Fathers and Sons”).

კრებულის პირველი ნაწილი (*ჩრდილოეთის ტყეები*) ხუთი თხზულებისაგან შედგება, რომელთაგან ორი ჰემინგუეიმ გამოუქვეყნებელი დატოვა. პირველი ნაწარმოები „სამი გასროლა“ თავდაპირველად შეიქმნა როგორც დასაწყისი ნოველისა „ინდიელთა ბანაკი“, მაგრამ მოგვიანებით ავტორმა ნოველის ეს მონაკვეთი, სავარაუდოდ, ზედმეტად მიიჩნია და ტექსტი მის გარეშე გამოაქვეყნა კრებულში *ჩვენს დროში (In Our Time, 1925)*. შეიძლება ითქვას, რომ „სამი გასროლა“ ერთგვარად განავრცობს *ინდიელთა ბანაკს*, მაგრამ მნიშვნელოვანს არაფერს ჰმატებს ამ უკანასკნელის სიუჟეტურ ქარგას. შესაბამისად, ჰემინგუეიმ სრულიად შეგნებულად ამოაკლო ეს ეპიზოდი ნაწარმოების საბოლოო ვარიანტს, რითაც ნოველა უფრო გამძაფრა. კრებულის პირველი ნაწილის უკანასკნელი ნაწარმოები და გამოუქვეყნებელთაგან მეორე („ინდიელები სხვაგან გადავიდნენ“) უბრალო ფრაგმენტია, რომელიც წინა ნოველიდან („ათი ინდიელი“) ამოღებულ ნაწილს უნდა წარმოადგენდეს.

იანგისეული გამოცემის მეორე ნაწილშიც (*დამოუკიდებლად*) ხუთი თხზულებაა გაერთიანებული, რომელთაგან პირველი სამი ერნესტ ჰემინგუეის საუკეთესო ნოველათა შორის მოიაზრება. ესენია - „ნათელი სოფლისა“, „მებრძოლი“ და „მკვლელები“. დანარჩენი ორი პირველად მხოლოდ აღნიშნულ გამოცემაში გამოქვეყნდა, რომელთაგან „მისისიპის გადაკვეთისას“ მორიგი ფრაგმენტული ჩანახატია. რაც შეეხება „უკანასკნელ კარგ ქვეყანას“, რომელიც სამოც გვერდს მოიცავს, იგი, სავარაუდოდ, განუხორციელებლად დარჩენილი რომანის მონაკვეთია და ასევე ვერ მივაკუთვნებთ ნოველის ჟანრს.

კრებულის მესამე ნაწილს იანგმა ფრიად ბანალური გამაერთიანებელი სახელი – *ობი* – უწოდა. აქ გამომცემელმა მხოლოდ ერთი ნაწარმოები დაამატა – „ღამე ხმელეთზე გადასხდომამდე“ (“Night Before Landing”). ფრაგმენტი თითქმის მთლიანად ავტობიოგრაფიულია და, ჯოზეფ მ. ფლორას მტკიცებით, ერნესტ ჰემინგუეიმ იგი შექმნა როგორც დასაწყისი განუხორციელებლად დარჩენილი რომანისა ნიკ ადამსის პირველი

მსოფლიო ომისდროინდელი ცხოვრების შესახებ. ფლორა ამ ნაწარმოებს სამართლიანად უწოდებს „განუვითარებელ რომანს“ (ფლორა 2008: 67). ამ ნაწილის დანარჩენი ნაწარმოებებია მცირე ფრაგმენტი „ნიკი კედელს მიყრდნობილი იჯდა ...“ (რომელიც ჰემინგუეიმ ჩანართი „თავის“ სახით გამოაქვეყნა კრებულში *ჩვენს დროში*) და სამი ნოველა („დავწვები, დამეძინება“; „როგორც აღარასდროს იქნები“; „უცხო მხარეში“), რომლებიც პირველი მსოფლიო ომის პერიოდს ასახავენ და მტკიცე ტრიადას ქმნიან ციკლის ფარგლებში.

წიგნის მეოთხე ნაწილი (*შინ დაბრუნებული ჯარისკაცი*) აერთიანებს ისეთ ცნობილ ნოველებს, როგორცაა „დიდი ორგულა მდინარე“, „რაღაცის დასასრული“ და „სამდლიანი ქარიშხალი“. სამივე მათგანი პირველად გამოქვეყნდა ნოველათა კრებულში *ჩვენს დროში*. მეოთხე და უკანასკნელი ნაწარმოები იანგისეული გამოცემის ამ ნაწილში არის „ზაფხულის დამსვენებლები“ – ერთადერთი დასრულებული ნოველა რვა გამოუქვეყნებელთაგან.

კრებულის მეხუთე და დასკვნითი ნაწილი თავისი გამაერთიანებელი სათაურით (*ორნი*) მიანიშნებს იმ ფაქტზე, რომ ნიკი უკვე დაქორწინებულია. იგი მოიცავს ორ გამოუქვეყნებელ ფრაგმენტს („ქორწილის დღე“ და „წერის შესახებ“) და სამ ცნობილ ნოველას („ალპური იდილია“, „თხილამურებით სრიალი“, „მამები და ვაჟიშვილები“), რომელთაგან უკანასკნელი ერთ-ერთი ყველაზე სახელგანთქმულია ჰემინგუეის ნაწარმოებთაგან.

იანგის გამოცემასთან დაკავშირებით ლიტერატურის კრიტიკოსთა შორის გარკვეული აზრთა სხვადასხვაობა დღემდე არსებობს. თავად ფილიპ იანგი ასე ხსნის თავის გადაწყვეტილებას:

“[...] Nick himself was scarcely known at all; people had practically no idea who he was or what he was like, the main reason being the jumbled ages at which one met up with him in the various collections of Hemingway’s short fiction” (იანგი 1972:5).

([...]) თავად ნიკი თითქმის უცნობი რჩებოდა; ხალხს წარმოადგენა არ ჰქონდა, თუ ვინ იყო და როგორი იყო ის, რის მთვარ მიზეზს ის წარმოადგენდა, რომ ჰემინგუეის

ნოველათა სხვადასხვა კრებულში არათანმიმდევრულად ვხვდებოდით მას სხვადასხვა ასაკში.)

ერთი სიტყვით, ფილიპ იანგი ცდილობს იმის გაკეთებას, რაზეც ჰემინგუემ შეგნებულად თქვა უარი: იგი ცდილობს განგვიმარტოს, თუ რას წარმოადგენს ნიკ ადამსი, რისთვისაც, იანგის აზრით, აუცილებელია ამ პროტაგონისტის შესახებ შექმნილ ნოველათა (და ფრაგმენტთა) ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით (ნიკის ასაკობრივი განვითარების კვალდაკვალ) წაკითხვა. ასეც რომ იყოს, ნოველების იანგისეული განლაგების თანმიმდევრობა მაინც სადავოა, რადგან იგი თავადვე არღვევს მის მიერვე შერჩეულ ქრონოლოგიურ პრინციპს. მაგალითად, იანგი ნოველებს „რადაცის დასასრული“ და „სამდლიანი ქარიშხალი“ განათავსებს „დიდი ორგულა მდინარის“ შემდეგ მაშინ, როდესაც ამ უკანასკნელში ჩვენს წინაშეა ზრდასრული და გამოცდილი ნიკ ადამსი, რომელიც აღარაა მოხეტიალე, მაძიებელი ბავშვი თუ მოზარდი, ან ის ყმაწვილი, რომელსაც აქამდე ვიცნობდით; „რადაცის დასასრულსა“ და „სამდლიან ქარიშხალში“ კი ნიკი ჯერ ისევ მერყევი ჭაბუკია (ზოგიერთი მკვლევარის აზრით, მოზარდია), რომელიც ახლახანს დაშორდა სატრფოს და მოგვიანებით ნანობს თავის საქციელს. პერსონაჟის ასაკი ხსენებულ ნოველათაგან არც ერთში არ არის დაზუსტებული, მაგრამ პროტაგონისტი ნაწარმოებებისა „რადაცის დასასრული“ და „სამდლიანი ქარიშხალი“ გაცილებით უფრო უმწიფარია, ვიდრე „დიდი ორგულა მდინარის“ მოქმედი გმირი. უფრო მეტიც, ფილიპ იანგმა „დიდი ორგულა მდინარე“ და ჩანახატი სახელწოდებით „წერის შესახებ“ კრებულის სხვადასხვა ნაწილში განათავსა და მათ შორის ოთხი ნოველა მოაქცია მიუხედავად იმისა, რომ ისინი ერთიანი ნაწარმოების ნაწილებს წარმოადგენდნენ თავდაპირველად (უბრალოდ, ჰემინგუემ გამოქვეყნებამდე ეს უკანასკნელი ამოაკლო ტექსტს ნოველისა „დიდი ორგულა მდინარე“).

აღსანიშნავია, აგრეთვე, რომ კრებულში გაერთიანებული ოცდაოთხივე თხზულება სულაც არ არის დანამდვილებით დაკავშირებული პერსონაჟ ნიკ ადამსთან. მხოლოდ ხუთ ნოველას ჰყავს ნათლად გამოკვეთილი პროტაგონისტი სახელად ნიკოლას (ნიკ) ადამსი. დანარჩენ ნაწარმოებთა უმეტესობაში პერსონაჟი მოიხსენიება მხოლოდ როგორც “ნიკი” და, ადგილმდებარეობისა და თხრობის სხვადასხვაობის გამო,

ისინი თავისუფლად შეიძლება მოვიაზროთ ერთნაირი სახელის მქონე სხვადასხვა მოქმედ გმირადაც. უფრო მეტიც, კრებულში არის სამი ნოველა (“The Light of the World”; “In Another Country”; “An Alpine Idyll”), რომლებშიც პროტაგონისტი-მთხრობელი ნიკ ადამსი საერთოდ არ არის ნახსენები და არც სხვა ეჭვმეუვალი საფუძველი არ მოიპოვება ნიკ ადამსის ციკლის ნოველებთან მათი კავშირის დასასაბუთებლად.

საყურადღებოა, რომ ზემოხსენებულ სამ ნოველაში ნიკ ადამსის ნოველების აბსოლუტური უმრავლესობისაგან³⁷ განსხვავებით თხრობა არა მესამე, არამედ პირველ პირში მიმდინარეობს. მკვლევართა უმეტესობა ამ ტექსტებს ნიკ ადამსის ნოველების ციკლს სწორედ იანგის გამოცემაზე დაყრდნობით მიაკუთვნებს, თუმცა არსებობს განსხვავებული მოსაზრებებიც. მაგალითად, ემილი უეილზეი სტატიაში “The “I” and the Voice: Interpreting the Narrator’s Anonym in Ernest Hemingway’s “The Light of the World”” ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ მთხრობელის ანონიმურობა ქმნის გარკვეულ კონტრასტს იმ სუბიექტურობასთან, რომელსაც მკითხველი პირველ პირში მონათხრობისაგან მოელის და გადამწყვეტი გასაღების ფუნქციას ასრულებს ნოველის სათანადო წაკითხვისათვის³⁸. მკვლევარის მსჯელობა სავსებით ლოგიკურია თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ ნიკ ადამსის ნოველათა აბსოლუტურ უმრავლესობაში თხრობა მესამე პირში მიმდინარეობს. გამონაკლისია ოთხი ნაწარმოები: „დავწვები, დამეძინება“, „ნათელი სოფლისა“, „ალპური იდილია“ და „სხვა ქვეყანაში“, რომელთაგან მხოლოდ პირველშია მთხრობელი სახელდებული და ნიკ ადამსის ნოველათა ციკლისათვის მისი მიკუთვნებაც ეჭვს არ იწვევს. თუმცა, მეორე მხრივ, თუნდაც ერთი ასეთი ნაწარმოების არსებობაც ადასტურებს, რომ თხრობის პირველ პირში გადანაცვლება სულაც არ მინიშნებს პროტაგონისტის ცვლილებაზე. უფრო მეტიც, ზოგიერთი მკვლევარი ფილიპ

³⁷ ერთადერთი გამონაკლისია „დავწვები, დამეძინება“, რომელშიც თხრობა პირველ პირში მიმდინარეობს და იმავდროულად მთხრობელი იდენტიფიცირებულია, როგორც ნიკ ადამსი.

³⁸ “The anonymity of the first person narrator is a decisive clue to the reading of the short story as Hemingway’s *ars poetica*. It is because he is anonymous that the first person narrator is put into the limelight. The style used in the short story is characteristic of Hemingway using short simple sentences and a matter-of-fact narration that reads more like an account. It serves to contrast the subjectivity that the reader cannot but expect in a first person narrative. This subjectivity in turn highlights the problematic issue of enunciation as a dialogue with language and with the *other* that characterizes the human being as a speaking subject and therefore a desiring subject. “The Light of the World” is an enactment of Hemingway’s poetics that envisage writing as a powerful and complex act.” (უეილზეი 2007: 145)

იანგზე შორსაც მიდის და ნიკ ადამსის ნოველების არეალს კიდევ უფრო აფართოებს. მაგალითად, ჯოზეფ ფლორა ნოველების „ერთდღიანი მოლოდინი“ (“A Day’s Wait”) და „უაიომინგის ღვინო“ (“Wine of Wyoming”) პირველ პირში მთხრობელ პერსონაჟს ნიკ ადამსად მიიჩნევს. რობერტ პოლ ლემი კი ნიკ ადამსის ციკლის ფარგლებში განიხილავს აგრეთვე ნოველებს „იადონი ერთისათვის“ (“A Canary for One”), „სმირნას ნავსადგურში“ (“On the Quai at Smyrna”) და “Che Ti Dice la Partia?” (ლემი 2011: 244).

გარდა ამისა, ჯოზეფ ფლორა იანგისეული ვარიანტისაგან განსხვავებულ ქრონოლოგიას გვთავაზობს:

[“Three Shots”]

“Indian Camp”

“The Doctor and the Doctor’s Wife”

[“The Indians Moved Away”]

“Ten Indians”

“The End of Something”

“The Three Day Blow”

“The Light of the World”

“The Battler”

“The Killers”

[“The Last Good Country”]

[“Crossing the Mississippi”]

[“Night Before Landing”]

Chapter VI of *In Our Time*: “Nick sat against the wall ...”

“Now I Lay Me”

“A Way You’ll Never Be”

“In Another Country”

[“Summer People”]

[“Wedding Day”]

“Cross-Country Snow”

“Big Two-Hearted River”

[“On Writing”]

“An Alpine Idyll”

(“A Day’s Wait”)

(“Wine of Wyoming”)³⁹

“Fathers and Sons”

უნდა აღინიშნოს, რომ ნოველების განლაგების არც ჯოზეფ ფლორასელი ვარიანტია ერთმნიშვნელოვნად მისაღები. იანგისეულ თანამიმდევრობაში შეტანილ ცვლილებათაგან ფრიად უმნიშვნელოა რიგით პირველი – ფრაგმენტის „ინდიელები სხვაგან გადავიდნენ“ გადატანა ნოველის „ათი ინდიელი“ წინ. ეს ფრაგმენტი სწორედ ამ ნოველიდან უნდა იყოს ამოღებული და, „სამი გასროლისაგან“ განსხვავებით, სულაც არ არის ნათელი ნაწარმოების კონკრეტულად რომელ ნაწილში იქნებოდა იგი განთავსებული თავდაპირველად.

რაც შეეხება მომდევნო ცვლილებებს, ისინი გაცილებით უფრო საგულისხმოა. კერძოდ, ნოველები „რაღაცის დასასრული“ და „სამდლიანი ქარიშხალი“ ჩასმულია ისეთ ნოველებამდე, როგორცაა „ნათელი სოფლისა“, „მებრძოლი“ და „მკვლელები“ და, შესაბამისად, ფლორას აზრით, ომამდელ პერიოდსა და ნიკის ადრეული სიჭაბუკის ხანას მიეკუთვნებიან. ეს გადაწყვეტილება საკმაოდ სადავოა. მართალია, იანგისეულ ვარიანტში ნოველათა ამ წყვილის განთავსება „დიდი ორგულა მდინარის“ შემდეგ უმართებულოდ მიმაჩნია, მაგრამ მათი ასეთ ადრეულ პერიოდში გადატანაც არ არის სათანადოდ მოტივირებული. ფილიპ იანგისაგან განსხვავებით, რომელმაც ეს ნოველები ომისშემდგომ ხანას მიაკუთვნა, ფლორა, ისევე როგორც ზოგიერთი სხვა მკვლევარი, ყურადღებას ამახვილებს რა ნიკის უმწიფრობასა და მის მერყევ ყმაწვილკაცობაზე, „რაღაცის დასასრულსა“ და „სამდლიანი ქარიშხალში“ აღწერილ მოვლენებს ნიკის ომამდელი ცხოვრების ერთ–ერთ ეტაპად მიიჩნევს, მაგრამ ეს არასაკმარისი საფუძველია ნაწარმოებებში აღწერილ მოვლენათა დასათარიღებლად, მით უფრო, თუ იმასაც

³⁹ კვადრატულ ფრჩხილებში მოთავსებულია ჰემინგუის მიერ გამოუქვეყნებელი ნაწარმოებები, რომლებიც ფილიპ იანგის გამოცემაში დაიბეჭდა პირველად; მრგვალი ფრჩხილებით კი გამოყოფილია ჯოზეფ ფლორას მიერ ნიკ ადამსის ციკლისათვის დამატებული ნოველები.

გავითვალისწინებთ, რომ ნიკი ჰემინგუეის ერთგვარი „ალტერ ეგო“, პირველი მსოფლიო ომიდან დაბრუნებული მწერალი კი სულ რაღაც ცხრამეტი წლის იყო და სწორედ იმ ზაფხულს ჰქონდა ხანმოკლე საზაფხულო რომანი ოფიციალტ მარჯორი ბამფთან, რომელიც „რაღაცის დასასრულის“ პერსონაჟის პროტოტიპად ითვლება (რობერტსი 2000: 25). საკუთრივ ნოველის ტექსტში ასახული ნგრევისა და განადგურების ნიშნები (მიტოვებული, დაცარიელებული ქალაქი, ხე-ტყის სახეხრი საწარმოს ნანგრევები, ნახერხითა და მტვერით დაფარული გარემო), თავის მხრივ, ომისა და ნომარი, გავერანებულ ტერიტორიების ასოციაციას იწვევს, რომელთა ხილვაც ნიკს არაერთგზის მოუწია.

The one-storey bunkhouses, the eating house, the company store, the mill offices, and the big mill itself stood deserted in the acres of sawdust that covered the swampy meadow by the shore of the bay.

Ten years later there was nothing of the mill left except the broken white limestone of its foundations showing through the swampy second growth as Nick and Marjorie rowed along the shore. (*Nick Adams Stories* 2003: 200-201)

მართალია, ეს ნგრევა–გავერანება ომთან არავითარ კავშირში არ არის, მაგრამ მსგავს ასოციაციურ მინიშნებებს ჰემინგუეი სხვა ნაწარმოებებშიც არაერთგზის იყენებს (მათ შორის, ომისშემდგომი ფსიქოლოგიური ტრავმის ამსახველ ისეთ ცნობილ ნოველაშიც, როგორცაა „დიდი ორგულა მდინარე“). თუმცა, დასაშვებია ისიც, რომ აღნიშნული მინიშნებები წინასწარმეტყველურ ხასიათს ატარებდნენ. საგულისხმოა, რომ ჯოზეფ ფლორა „რაღაცის დასასრულისა“ და „სამდლიანი ქარიშხლის“ მოქმედების ომამდელი პერიოდისადმი მიკუთვნებისას იშველიებს, აგრეთვე, ერთ დეტალს ფრაგმენტიდან „უკანასკნელი კარგი ქვეყანა“ (რომელიც უდავოდ ნიკის სიყმაწვილის დროინდელ, ომამდელ ხანას განეკუთვნება), სადაც ბატონი ჯონ ფექარდი და ნიკი ამ უკანასკნელის ყოფილ სატრფოზე საუბრობენ:

“What became of your girl?”

“Somebody said she was working up at the Soo.”

“She was a beautiful girl and I always liked her,” Mr. John had said.

“So did I,” Nick said.

“Try and not feel too bad about it.”

“I can’t help it,” Nick said. “None of it was her fault. She’s just built that way. If I ran into her again I guess I’d get mixed up with her again.” (*Nick Adams Stories* 2003: 100)

ჯოზეფ ფლორა ამტკიცებს, რომ დიალოგში ნაგულისხმევი გოგონა მარჯორი უნდა იყოს (ფლორა 1982: 53), თუმცა მოცემულ კონტექსტში განსაკუთრებით მრავლისმთქმელად ჟღერს ფრაზა “She’s just built that way”, რომელიც სატრფოს გამართლების მცდელობას ჰგავს და აშკარად პრუდენს მიტჩელსა და მისი ღალატის ამბავს (რის შესახებაც ჩვენთვის ცნობილი ხდება ნოველიდან „ათი ინდიელი“) უფრო შეესატყვისება, ვიდრე მარჯორისას, რომელსაც მართლაც არ მიუძღვის ბრალი წყვილს შორის ურთიერთობის გაწყვეტაში და არც ნიკი ცდილობს არსად მისთვის რაიმეს გადაბრალებას.

ნოველების „რადცის დასასრული“ და „სამდლიანი ქარიშხალი“ ომამდელი პერიოდისათვის მისაკუთვნიებლად გაცილებით უფრო დამაჯერებელ არგუმენტად შეიძლება გამოდგეს ის ფაქტი, რომ ჰემინგუემ კრებულში *ჩვენს დროში* ეს ნოველები ე.წ. „ომამდელ“ ნაწილში განათავსა (უშუალოდ „მებრძოლის“ წინ, რომელიც ნიკ ადამსის ცხოვრების ომამდელ ხანაზე მოგვითხრობს), ამ კრებულის აგებულება კი ზედმიწევნით ზუსტადაა გათვლილი. თუმცა, საკმარის მტკიცებულებად ვერც ეს ფაქტი გამოდგება, ვინაიდან ნიკ ადამსის ციკლის ქრონოლოგიას ჰემინგუეი მკაცრად არ იცავს.

მორიგი მნიშვნელოვანი განსხვავება ნიკ ადამსის ციკლის ფლორასეულ და იანგისეულ ქრონოლოგიათა შორის „დიდ ორგულა მდინარეს“ უკავშირდება. ჯოზეფ ფლორა სავსებით მართებულად ერთმანეთის მიყოლებით ათავსებს ამ ნოველას და ფრაგმენტს „წერის შესახებ“, რომელიც, როგორც უკვე აღინიშნა, სწორედ „დიდი ორგულა მდინარის“ ტექსტიდანაა ამოღებული, რაც დასტურდება ჰემინგუეის წერილებსა და ხელნაწერებში აღმოჩენილი ინფორმაციითაც და ტექსტუალურ

დონეზეც. საილუსტრაციოდ საკმარისია ნოველისა და ფრაგმენტის ტექსტთაგან შემდეგი მონაკვეთების შედარება:

(ა) „დიდი ორგულა მდინარე“

It was getting hot, the sun hot on the back of his neck.

Nick had one good trout. He did not care about getting many trout. Now the stream was shallow and wide. There were trees along both banks. The trees of the left bank made short shadows on the current in the forenoon sun. Nick knew there were trout in each shadow. In the afternoon, after the sun had crossed toward the hills, the trout would be in the cool shadows on the other side of the stream.

The very biggest ones would lie up close to the bank. You could always pick them up there on the Black. When the sun was down they all moved out into the current. Just when the sun made the water blinding in the glare before it went down, you were liable to strike a big trout anywhere in the current. It was almost impossible to fish then, the surface of the water was blinding as a mirror in the sun. Of course, you could fish upstream, but in a stream like the Black, or this, you had to wallow against the current and in a deep place, the water piled up on you. It was no fun to fish upstream with this much current. (*Nick Adams Stories* 2003: 195-196)

(ბ) „წერის შესახებ“ (ფრაგმენტის დასაწყისი)

It was getting hot, the sun hot on the back of his neck.

Nick had one good trout. He did not care about getting many trout. Now the stream was shallow and wide. There were trees along both banks. The trees of the left bank made short shadows on the current in the forenoon sun. Nick knew there were trout in each shadow. **He and Bill Smith had discovered that on the Black River one hot day.** In the afternoon, after the sun had crossed toward the hills, the trout would be in the cool shadows on the other side of the stream.

The very biggest ones would lie up close to the bank. You could always pick them up there on the Black. **Bill and he had discovered it.** When the sun was down they all moved out

into the current. Just when the sun made the water blinding in the glare before it went down, you were liable to strike a big trout anywhere in the current. It was almost impossible to fish then, the surface of the water was blinding as a mirror in the sun. Of course you could fish upstream, but in a stream like the Black or this you had to wallow against the current and in a deep place the water piled up on you. It was no fun to fish upstream **although all the books said it was the only way.** (*Nick Adams Stories* 2003: 233)

ერნესტ ჰემინგუემ „დიდი ორგულა მდინარის“ საბოლოო ვერსიიდან ამოიღო ნიკის ასოციაცია წარსულში ბილ სმითთან ერთად თევზაობის შესახებ და ის ერთგვარი შინაგანი მონოლოგი მთლიანად, რაც ამ მოგონებებს მოჰყვა თან. სწორედ ეს ასოციაცია და შინაგანი მონოლოგი ქმნიან იმ ფრაგმენტს, რომელიც (იანგისეული გამოცემის გავლენით) მოიხსენიება სახელწოდებით „წერის შესახებ“. ამავე ფრაგმენტში „ცნობიერების ნაკადის“ ტექნიკით გადმოცემული ფიქრები პროტაგონისტისა ნათელს ჰვენს იმას, რომ „დიდი ორგულა მდინარეში“ მოქმედება ხდება ნიკის ქორწინების შემდგომ პერიოდში. შესაბამისად, იანგისეული გამოცემის კონტექსტში მისი ადგილი მეხუთე დასკვნით ნაწილშია და არა მეოთხეში. ქრონოლოგიის ამ დეტალს უყურადღებოდ არ ტოვებს ჯოზეფ ფლორა და ნოველას „დიდი ორგულა მდინარე“ (ფრაგმენტიურთ „წერის შესახებ“) სავსებით მართებულად განათავსებს ისეთი ნაწარმოებების შემდგომ, როგორცაა ფრაგმენტი „ქორწილის დღე“ და ნოველა „თხილამურებით სრიალი“.

დარღვეული ქრონოლოგიური თანმიმდევრობითა და ზედმეტ ნოველათა შესაძლო არსებობით სულაც არ ამოიწურება იანგისეულ გამოცემასთან დაკავშირებული პრობლემები. თავად ერნესტ ჰემინგუეის მიერ გამოქვეყნებულ სამივე კრებულში ნიკ ადამსის ნოველები ერთი მთლიანის ორგანულ ნაწილს წარმოადგენენ. *ნიკ ადამსის ნოველების* შემადგენელ ნაწარმოებთა ის ნაწილი, რომელიც 1972 წლამდეც

ქვეყნდებოდა, თავად ერნესტ ჰემინგუეიმ სამი სხვადასხვა კრებულის შემადგენლობაში მოაქცია მკაცრი ქრონოლოგიური თანამიმდევრობის დაუცველად⁴⁰. ეს კრებულებია:

(ა) *ჩვენს დროში* (*In Our Time*, 1925)

“On the Quai at Smyrna”

“**Indian Camp**” [a Nick Adams story]

“**The Doctor and the Doctor’s Wife**” [a Nick Adams story]

“**The End of Something**” [a Nick Adams story]

“**The Three-Day Blow**” [a Nick Adams story]

“**The Battler**” [a Nick Adams story]

“A Very Short Story”

“Soldier’s Home”

“The Revolutionist”

“Mr. and Mrs. Elliot”

“Cat in the Rain”

“Out of Season”

“**Cross-country Snow**” [a Nick Adams story]

“My Old Man”

“**Big Two-Hearted River**” [a Nick Adams story]

(ბ) *მამაკაცები ქალების გარეშე* (*Men Without Women*, 1927)

“The Undefeated”

“**In Another Country**” [a Nick Adams story]

“Hills Like White Elephants”

“**The Killers**” [a Nick Adams story]

“Che Ti Dice La Partia”

“Fifty Grand”

“A Simple Enquiry”

⁴⁰ პროტაგონისტის ასაკობრივი განვითარების შესაბამისი ქრონოლოგია დაცული არ არის მეორე კრებულში *მამაკაცები ქალების გარეშე*.

“**Ten Indians**” [a Nick Adams story]

“A Canary for One”

“**An Alpine Idyll**” [a Nick Adams story]

“A Pursuit Race”

“Today is Friday”

“Banal Story”

“**Now I Lay Me**” [a Nick Adams story]

(გ) *გამარჯვებული არაფერს იღებს* (*Winner Take Nothing*, 1933)

“After the Storm”

“A Clean, Well-lighted Place”

“**The Light of the World**” [a Nick Adams story]

“God Rest You Merry, Gentlemen”

“The Sea Change”

“**A Way You’ll Never Be**” [a Nick Adams story]

“The Mother of a Queen”

“One Reader Writes”

“Homage to Switzerland”

“A Day’s Wait”

“A Natural History of the Dead”

“Wine of Wyoming”

“The Gambler, the Nun, and the Radio”

“**Fathers and Sons**” [a Nick Adams story]

“The Short Happy Life of Francis Macomber”

“The Capital of the World”

“Old Man at the Bridge”

თუ გავითვალისწინებთ, რომ ჰემინგუეის პროზაში არაფერია შემთხვევითი, დაუგეგმავი, ზედმეტი ან უადგილო, სავსებით ცხადი გახდება, რომ აღნიშნულ გამოცემებში ავტორმა მიზანმიმართულად გააერთიანა საკუთარი ნაწარმოებები და

გარკვეული თანამიმდევრობით შეგნებულად განაღაგა ისინი. უფრო მეტიც, ამ კრებულთაგან თითოეულის ცენტრალურ პროტაგონისტად სწორედ ნიკ ადამსი შეიძლება ჩაითვალოს მიუხედავად იმისა, რომ ყველა ნოველაში ეს პერსონაჟი სულაც არ ფიგურირებს.

ამ მხრივ განსაკუთრებული სტრუქტურული მთლიანობით გამოირჩევა კრებული *ჩვენს დროში*. ამის დასტურად ისიც საკმარისია, რომ თავად ავტორი ასე ახასიათებს მას ედმუნდ უილსონისადმი მიწერილ წერილში:

“Finished the book of 14 stories with a chapter of *In Our Time* between each story _ that is the way they were meant to go - to give the picture of the whole in between examining it in detail. Like looking with your eyes at something, say a passing coast line, and then looking at it with 15X binoculars. Or rather, maybe, looking at it and then going in and living in it - and then coming out and looking at it again. [...] I think you would like it, it has pretty good unity.” (ჰემინგუეი 2013: 166).

(დავამთავრე წიგნი, რომელშიც 14 ნოველა შედის, თითოეულ მათგანს შორის კი მოთავსებულია თავები კრებულიდან *ჩვენს დროში* (იგულისხმება 1924 წელს გამოცემული ჩანახატების კრებული იმავე სათაურით - ნ. ქ.) - ისინი იმთავითვე სწორედ ასე იყო ჩაფიქრებული - იმისათვის, რომ შიგადაშიდ დეტალური დაკვირვების მეშვეობით შეექმნათ მთლიანი სურათი. თითქოს რაღაცას უცქერ შეუიარაღებელი თვალით, მაგალითად სანაპირო ზოლს, რომელსაც ჩაუვლი და შემდეგ კვლავ დააკვირდები 15 ჯერადი გადიდების მქონე ბინოკლით. ან, უფრო ზუსტად, თითქოს უცქერ რაიმეს და შემდეგ მიდიხარ და ცხოვრობ მასში - და შემდეგ უკან ბრუნდები და ხელახლა აკვირდები. [...] ვფიქრობ, მოგეწონებოდა, მას საკმაოდ კარგი მთლიანობა გააჩნია.)

ყოველივე ეს ნათლად წარმოაჩენს, რომ ავტორისეული ჩანაფიქრით კრებულებში შემავალი ნოველები ცალკეულ იზოლირებულ ერთეულებს (უბრალოდ თავმოყრილს და ერთ წიგნად გამოცემულს) სულაც არ წარმოადგენენ და ერთმანეთთან მჭიდროდ არიან დაკავშირებულნი. ჰემინგუეის ზემოხსენებული სამი კრებულიდან *ჩვენს დროში* ნიკ ადამსზე დაწერილ ყველაზე მეტ ნოველას მოიცავს და ისინი

ქრონოლოგიური თანმიმდევრობითაა განლაგებული დაწყებული „ინდიელთა ბანაკიდან“, სადაც ნიკი ჯერ ბავშვია, „დიდი ორგულა მდინარით“ დამთავრებული, რომლის პროტაგონისტიც ზრდასრული, ომიდან დაბრუნებული (და, როგორც ირკვევა ფრაგმენტიდან „წერის შესახებ“, დაოჯახებული) ნიკოლას ადამსია; მაგრამ, როგორც თავად ავტორიც ადასტურებს, ამ კრებულის ფარგლებში ეს ნოველები გაცილებით მეტია, ვიდრე საერთო პერსონაჟით გაერთიანებული ქმნილებანი. ისინი ღრმა ურთიერთკავშირში არიან დანარჩენ ნოველებთან და ნოველათა შორის ჩანართებთან (მცირე ზომის ჩანახატებთან, რომლებიც წინ უძღვის კრებულის თითოეულ ნოველას და რომლებსაც ჰემინგუემ თავები (chapter) უწოდა და სათანადო ნუმერაციაც მიაკუთვნა) და მთელი რიგი საერთო თემებით (ომი, დანაშაული, ნაადრევი სიყვარული, რთული ქორწინება, ოჯახური ცხოვრება, მეგობრობა და სხვ.) გადაჯაჭვულნი მტკიცე ციკლურ მთლიანობას ქმნიან.

საგულისხმოა, რომ დ. ჰ. ლორენსი კრებულს *ჩვენს დროში* მოიხსენიებს არა როგორც ნოველათა კრებულს, არამედ როგორც “ფრაგმენტულ რომანს” [“fragmentary novel” (ლორენსი 1936: 365)]. არაერთი სხვა მკვლევარიც ეთანხმება იმ აზრს, რომ წიგნს „საკმაოდ კარგი მთლიანობა“ ახასიათებს. მაგალითად, ქ. ბერჰენსი ამტკიცებს, რომ კრებული *ჩვენს დროში* „შეგნებულად გაერთიანებული ნაწარმოებია“ [“consciously unified work” (ბერჰენსი 1968: 313)], ჰ. უინი კი აცხადებს, რომ ჰემინგუეის მრავალწლიანმა მცდელობამ, შეეკავშირებინა უკვე გამოქვეყნებული და ახალი ტექსტები სტრუქტურულად ერთიან წიგნში (უინი 1990: 125), წარმოქმნა “a work too finely patterned to be described as a mere collection of stories and too dependent on individual components to be described as a novel” (უინი 1990: 139) („ნაშრომი ზედმეტად დახვეწილად აკინძული იმისათვის, რომ ის ნოველათა უბრლო კრებულად განვიხილოთ, და ზედმეტად დამოკიდებული ინდივიდუალურ კომპონენტებზე იმისათვის, რომ მას რომანი ვუწოდოთ“). საინტერესოა ჯ. მეიერსის მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ “*Dubliners* provided the model for the thematically connected and structurally unified stories of *In Our Time*” (მეიერსი 1985: 83) („*ჩვენს დროში* შემავალი თემატურად ურთიერთდაკავშირებული და სტრუქტურულად გაერთიანებული ნოველებისათვის

ნიმუშის ფუნქცია *დუბლინელებმა* შეასრულა“). თუ ამ შეფასებებასაც გავითვალისწინებთ, საწყისი კონტექსტიდან ნოველათა ამოღება და მათი ცალკე წიგნად გაერთიანება რომანიდან ცალკეული თავების ამოგლეჯას, გადაწყობასა და, სხვა კრებულების ნაწილებთან შერევით, ახალი „რომანის“ მიღების მცდელობას უტოლდება.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ჰემინგუეის გარდაცვალების შემდეგ ნოველათა თანამიმდევრობა-განლაგების შეცვლა და ხელახალი ციკლიზაცია საკამათო საკითხია. შეიძლება ითქვას, რომ *ნიკ ადამსის ნოველების* გამოქვეყნებისას ფილიპ იანგი ჰემინგუეის ნოველების საკუთარ სუბიექტურ აღქმას უფრო დაეყრდნო, ვიდრე მათი ერთ ციკლად გაერთიანების აუცილებლობას, თუმცა, მიუხედავად მთელი რიგი პასუხგაუცემელი კითხვებისა და საკამათო საკითხებისა, ახალი კრებული შედგა და უდავოა, რომ ეს ფაქტი თითოეული ნოველის ახალ კონტექსტში განხილვის შესაძლებლობას იძლევა. როგორც ციკლორობის თვალსაზრისით, ასევე გამოუქვეყნებელ ნაწილთა გათვალისწინებით, ჰემინგუეისეული „აისბერგის პრინციპისა“ და ნიკ ადამსის მხატვრული სახის ახალი რაკურსით კვლევის საშუალება გვეძლევა.

შეიძლება ითქვას, რომ ერნესტ ჰემინგუეიმ ახალ საფეხურზე აიყვანა ნოველათა ციკლიზაცია, რასაც ამერიკულ ლიტერატურაში ჯერ კიდევ ჰენრი ჯეიმზმა მიმართა, მოგვიანებით კი თავიანთი ექსპერიმენტებით მნიშვნელოვნად განავითარეს ო. ჰენრიმ და შერვუდ ანდერსონმა. ჰემინგუეის ნოველათა ციკლორობის ერთ-ერთი ძირითადი თავისებურება იმაში მდგომარეობს, რომ მწერალმა ნაწარმოებთა ციკლად შეკავშირების თითქმის ყველა შესაძლო მეთოდს მიმართა. იგი არ შემოფარგლულა გამაერთიანებელი პროტაგონისტით, ეპოქით ან ადგილმდებარეობით. ნიკ ადამსის მხატვრული სახის დომინირების მიუხედავად, არაერთ ნოველაში სხვადასხვა (ზოგჯერ მსგავს, ზოგჯერ კი სრულიად განსხვავებულ) მთავარ გმირებს ვაწყდებით, მოქმედების ადგილიც არაერთგზის იცვლება, დრო და სივრცე, ხშირ შემთხვევაში, კონკრეტულიცაა და პირობითიც. ჰემინგუეი მტკიცედ აკავშირებს ნოველებს ერთმანეთთან საერთო თემების, მოტივების, ლაიტმოტივური გამეორებების საშუალებით. უფრო მეტიც, თავის პირველ კრებულს (*ჩვენს დროში*) ავტორი „თავებად“ ყოფს (თითოეული ნოველის წინ

რიგითი ნომრის მქონე მცირე ჩანახატის ჩასმით) და ექსპლიციტურად მიგვანიშნებს წიგნის რომანულ მახასიათებლებზე. ამ ფრაგმენტთა და ნოველათა თითოეული წყვილი, თავის მხრივ, ურთიერთშემავსებელ კონტრასტულ ერთიანობას წარმოქმნის, რაც სამყაროს გაორებული და, ამავედროულად, ერთიანი სურათის ერთგვარ ფრაგმენტებს გვთავაზობს, ამ ფრაგმენტთაგან კი მთლიანი „ტილო“ იქმნება. ასეთ მეთოდს მომდებნო ორ კრებულში ჰემინგუეი აღარ მიმართავს, მაგრამ ამ შემთხვევაშიც საერთო თემებითა და მოტივებით, ასევე მრავალნიშნადი სიმბოლიკით გადაჯაჭვული ნოველები წინააღმდეგობრივი სამყაროს მხატვრულ „ანარეკლს“ წარმოაჩენენ.

მწერალი კიდევ უფრო შორს მიდის და კრებულებს შორის შემაკავშირებელი ძაფების (პროტაგონისტი ნიკ ადამსი, მსგავსი პრობლემები და მხატვრული სახეები, საერთო თემები, ლაიტმოტივური გამეორება, სიმბოლიკა და ა.შ.) მეშვეობით, არა მხოლოდ ცალკეულ კრებულთა, არამედ ერთგვარი ტრილოგიის ეფექტს ქმნის. ამ ეფექტს კიდევ უფრო აძლიერებს სამივე კრებულში საერთო ნაგულისხმევი ავტორ-მთხრობელის შესაძლო არსებობა (რაზეც ნაშრომის მესამე თავში იქნება საუბარი).

ციკლიზაციის ზემოხსენებული მეთოდები (გარდა იმ განმასხვავებელი თავისებურებისა, რას ახასიათებს კრებულს ჩვენს დროში) ნიკ ადამსის ნოველების ე.წ. „ახალი“ ციკლის (*ნიკ ადამსის ნოველები*) ფარგლებშიც ინარჩუნებს აქტუალობას. ამის მთავარი მიზეზი იმაში უნდა ვეძიოთ, რომ ერნესტ ჰემინგუეისეული „აისბერგის პრინციპის“ სრულყოფილი ხორცშესხმა მწერლისაგან მოითხოვს, ზედმიწევნით კარგად ჰქონდეს წარმოდგენილი სრული სურათი, ამ სურათის რაგინდ მცირე ნაწილის ასახვასაც უნდა გეგმავდეს ნაწარმოებში. შესაბამისად, ნიკ ადამსი ავტორის მიერ იმთავითვე იმდენად სრულყოფილად გააზრებული გმირია, რომ მის შესახებ სხვადასხვა დროს დაწერილი ნაწარმოებები ახალ „ჩარჩოში“ მოქცევის შემთხვევაშიც (მათ შორის იანგისეული კრებულის ფარგლებშიც) ორგანულად უკავშირდებიან ერთურთს და ახალ მხატვრულ კონტექსტს ქმნიან ისე, რომ არ ხდება მანამდე არსებული კონტექსტის უარყოფა ან გამორიცხვა. ავტორმა სტურუქტურულად გაამთლიანა გმირის მხატვრული სახე, მისი სულიერი განცდებისა და ფიქრების ანალიზი, რამაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიანიჭა კომპოზიციას და თხრობის მანერას, რომელიც

თავებს მიკრო–ციკლებად აერთიანებს, მიკრო–ციკლებს კი - წიგნად. ჰემინგუეიმ დაძლია ფრაგმენტის სივრცით–დროითი შეზღუდულობა და რეპორტაჟის ტენდენციურობა. მან მხატვრული იდეა ჟანრის წარმომქმნელ საშუალებად აქცია. ასოციაციათა რთული ურთიერთგადახლართვის მეშვეობით ცალკეული ნოველები იჭრებიან ერთმანეთში, ერთიანი ციკლი კი აყალიბებს თავისებურ დრამატულ სიუჟეტს, რომელშიც ეპიზოდური ერთიანი მხატვრული სისტემის ნაწილად იქცევა.

2.2. კომპოზიცია და სტრუქტურა

ნიკ ადამსის ნოველების გამოქვეყნების შემდეგ ჰემინგუეის ნოველების ყველაზე ცნობილი პროტაგონისტის მხატვრული სახე, ისევე როგორც თითოეული მანამდე ცნობილი ნოველა, ახალი შტრიხებით შეივსო. ყოველივე ამან არაერთ ბუნდოვანებას მოჰფინა ნათელი და პასუხი გასცა გარკვეულ შეკითხვებს, თუმცა იმავდროულად ახალი კითხვის ნიშნებიც წარმოშვა, მათ შორის ცალკეულ ნაწარმოებთა და მთლიანი კრებულის შინაარსთან, თემატიკასთან, კომპოზიციურ ქარგასა და სტრუქტურასთან დაკავშირებით.

ნიკ ადამსის ნოველების პირველი ათი ნაწარმოები ერთიან ცალკე მიკრო–ციკლს ქმნის, რომელიც თემტურად უკავშირდება პროტაგონისტის პიროვნებად ჩამოყალიბების პროცესს პირველ მსოფლიო ომამდე პერიოდში. ფილიპ იანგი ამ მიკრო–ციკლს ორ ნაწილად ყოფს – გამოჰკვეთს ნიკის ბავშვობის (*ჩრდილოეთის ტყეები*) და სიყმაწვილის (*დამოუკიდებლად*) ხანას. მოქმედების დროითი არეალი შედარებით უდარდელ ბავშვობას და მოზარდობის გარეგნულად მეტ–ნაკლებად მშვიდობიან პერიოდს მოიცავს, რომელთაგან თითოეული თავისი სირთულეებით, შინაგანი დამაბულობით და გარდატეხის მომენტებით ხასიათდება. მოზარდის მსოფლალქმაში თანდათანობით ბზარები ჩნდება და მკითხველი ამის უნებლიე მოწმე ხდება.

1972 წლამდე გამოქვეყნებულ ნიკ ადამსის ნოველათაგან ქრონოლოგიურად პირველი „ინდიელთა ბანაკი“ იყო. იანგისეულ გამოცემაში კი მან პირველობა „დაუთმო“ „სამ გასროლას“ და მეორე ადგილზე გადაინაცვლა. როგორც უკვე აღინიშნა, „სამი გასროლა“ თავდაპირველად არა ცალკე ნოველას, არამედ „ინდიელთა ბანაკის“ დასაწყის ნაწილს წარმოადგენდა, რომელიც მოგვიანებით ავტორმა ამოიღო საბოლოო ტექსტიდან. აქედან გამომდინარე, სავსებით ლოგიკურია, რომ „სამი გასროლა“, „ინდიელთა ბანაკისაგან“ განსხვავებით, დასრულებულ ნაწარმოებს არ წარმოადგენს და „ინდიელთა ბანაკში“ აღწერილი მოვლენების უშუალო წინაისტორიაა. მიუხედავად ამისა, იგი მნიშვნელოვან დამატებით ინფორმაციას გვაწვდის, როგორც პერსონაჟების, ასევე კრებულის პირველი სრულფასოვანი ნოველისა და მთლიანად კრებულის შესახებ.

კრებულის საწყის ნაწარმოებებს („სამი გასროლა“ და „ინდიელთა ბანაკი“), რომელთა საერთო დროითი არეალი 36 საათზე ნაკლებს მოიცავს⁴¹, გადავყავართ გმირის ადრეულ ბავშვობაში. აქ აღწერილია პირველი საკვანძო მომენტი პროტაგონისტის პიროვნების ფორმირებაში, ერთგვარი გარდატეხის წერტილი, როცა ბავშვის ჰარმონიულ და უღრუბლო მსოფლადქმაში პირველი სერიოზული ბზარი გაჩნდა – ნიკი პირველად გახდა სიკვდილის მოწმე. შესაბამისად, „ინდიელთა ბანაკი“ (თავისი პრესტორიითურთ) შეიძლება განვიხილოთ, როგორც პროტაგონისტის „ბიოგრაფიის“ საეტაპო რგოლი.

„სამი გასროლა“ მოგვითხრობს იმის შესახებ, თუ როგორ შეიპყრობს სიკვდილის დაუოკებელი შიში მამასთან და ბიძასთან ერთად სანადიროდ წასულ პატარა ნიკს, რომელსაც ღამით მარტო დატოვებენ კარავში. ღამის ტყის იდუმალი ხმებით დამფრთხალი ბავშვი სამ გასროლას განახორციელებს, რათა უფროსები მოიხმოს. ნაწარმოების დასასრულს კი, ექიმ ადამსს ინდიელები აკითხავენ, რათა სასწრაფოდ წაიყვანონ თავიანთ ბანაკში მშობიარე ქალთან. ზემოთქმულიდან გამომდინარე, სრულიად ნათელი ხდება, თუ რამ გამოიწვია ინდიელთა სოფელში ნიკის თან წაყვანის აუცილებლობა: მცირეწლოვან ბავშვს სიბნელეში მარტო დარჩენა აშინებს.

“I know he is an awful coward,” his father said, “but we’re all yellow at that age.”

(*Nick Adams Stories* 2003: 14)

ექიმი ადამსის ეს სიტყვები ხაზს უსვამს ნიკის ასაკს და, ინდიელთა დასახლებაში მოგვიანებით განვითარებული მოვლენების გათვალისწინებით, კიდევ უფრო გასაგები ხდება „ინდიელთა ბანაკის“ დასკვნით დიალოგში გამოხატული უსაზღვრო სინანული მამისა, რომ ბავშვი კარავში დატრიალებული ტრაგედიის თვითმხილველი გახდა.

⁴¹ ძირითადი მოქმედება ერთი ღამის განმავლობაში (გარიჟრაჟის ჩათვლით) ვითარდება, მაგრამ ამას ემატება წინა ღამის მოვლენების მოგონებები.

“I’m terribly sorry I brought you along, Nickie,” said his father, all his postoperative exhilaration gone. “It was an awful mess to put you through.” (*Nick Adams Stories* 2003: 20)

„სამ გასროლაში“ აღწერილი დაუძლეველი ბავშვური შიში და სრული უსუსურობის შეგრძნება⁴², თავის მხრივ, ერთგვარ ირონიულ ელფერს ანიჭებს ინდიელთა სოფელში მოგვიანებით მომხდარ თვითმკვლელობას. მით უფრო, თუ ექიმი ადამსისეულ განმარტებას გავითვალისწინებთ: “He couldn’t stand things, I guess.” (*Nick Adams Stories* 2003: 20).

„ინდიელთა ბანაკის“ წინაისტორიის ცოდნა ისეთ დეტალებსაც მოჰფენს ნათელს, როგორცაა, მაგალითად, ტკივილგამაყუჩებლისა და სათანადო სამედიცინო აღჭურვილობის არ არსებობა: ექიმი ადამსი ლაშქრობაში იმყოფებოდა ძმასა და ვაჟთან ერთად. შეგვიძლია ყურადღება გავამახვილოთ, აგრეთვე, ნოველის პირველივე წინადადებაში არსებულ სიტყვათშეთანხმებაზე “another rowboat”⁴³, რომელიც სავსებით ლოგიკურია, თუ „სამი გასროლის“ დასკვნით პასაჟს მივიღებთ მხედველობაში, სადაც ერთი ნავი უკვე ნახსენებია:

Now he was undressing again in the tent. He was conscious of the two shadows on the wall although he was not watching them. Then he heard a boat being pulled up on the beach and the two shadows were gone. He heard his father talking with someone. (*Nick Adams Stories* 2003: 15)

ეს ინფორმაცია, სხვა დანარჩენთან ერთად, ჰემინგუეიმ საბოლოო ჯამში „გამოტოვა“ და ამით მის „აისბერგს“ არაფერი დაკლებია, რადგან ხსენებული წინაისტორიის გარეშე „ინდიელთა ბანაკში“ სულაც არ წარმოიქმნება შეუვსებელი სიცარიელები. უფრო მეტიც, ნაწარმოები მეტ სიღრმესა და სიმწვავეს იძენს. მკითხველი იძულებულია დამოუკიდებლად ჩაწვდეს „ნაგულისხმევსა“ და „გამოტოვებულს“,

⁴² ყოვლისმომცველი შიში, რომელიც პატარა ნიკს დაეუფლება, თანდათანობით კულმინაციას აღწევს და მაშინვე ქრება, როგორც კი ბავშვი სანადირო თოფით გასროლას განახორციელებს.

⁴³ “At the lake shore there was **another rowboat** drawn up.” (*Nick Adams Stories* 2003: 16)

მაქსიმალურად ჩაუღრმავდეს ქვეტექსტს. ამასთან, ყველა წარმოქმნილ შეკითხვაზე ავტორისეული პასუხის გამოცნობა სულაც არ არის აუცილებელი.

საგულისხმოა, რომ „სამი გასროლა“ ერთგვარ კომპოზიციურ წრეს კრავს წიგნის დასკვნით ნოველასთან („მამები და ვაჟიშვილები“) ერთად. ამ უკანასკნელში ზრდასრული ნიკი იგონებს ბავშვობის იმ ხანას, როცა მამა დღეში მხოლოდ სამ ვაზნას აძლევდა სანადიროდ.⁴⁴ ექიმი ადამსი ამ მეთოდით ცდილობდა ვაჟიშვილისათვის თავის ცხოვრებისეულ წესთაგან ერთ-ერთი უმთავრესი – თვით-კონტროლი – ესწავლებინა, *ნიკ ადამსის ნოველების* მთლიან კონტექსტში კი ეს დეტალი გასაგებს ხდის გასროლათა რაოდენობას კრებულის პირველ ნოველაში და კიდევ უფრო მძაფრად წარმოაჩენს ნიკის მიერ ადრეულ ბავშვობაში გადატანილი შიშის სიმწვავეს, რადგან ნათელი ხდება, რომ ბავშვმა მის ხელთ არსებული ყველა ვაზნა გაისროლა.

მთელი კრებულის კონტექსტში წრე კიდევ უფრო იკვრება, თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ უკანასკნელ ნოველაში პერსონაჟთა ცენტრალური წყვილი კვლავ მამა-შვილია (ამჯერად, ნიკოლას ადამსი და მისი ვაჟი), რომლებიც ამ შემთხვევაშიც ერთგვარ „ლაშქრობაში“ იმყოფებიან (მიუხედავად იმისა, რომ, ნაცვლად ტყეში ნადირობისა, ავტომობილით მოგზაურობენ). დედა არსად ჩანს ისევე, როგორც კრებულის საწყის ნოველებში (ან საწყის ნოველასა და მის წინაისტორიაში), მოგონებებში კი ნიკი კვლავ საკუთარ ბავშვობას, მამას და ნადირობა-თევზაობას უბრუნდება. ამავდროულად, პროტაგონისტის გვერდით ავტომობილში მშვიდად სძინავს მის ვაჟს, რაც ასევე სიმბოლურია, თუ გავიხსენებთ, რომ „სამ გასროლაში“ მამის გარეშე კარავში მარტო დარჩენილი ნიკი ვერაფრით ვერ ახერხებს დაძინებას და მხოლოდ მას შემდეგ ჩაეძინება, რაც გასროლას განახორციელებს და ზუსტად იცის, რომ მამა მალე მასთან გაჩნდება.

As soon as he had fired the shots it was all right.

⁴⁴ “His father gave him only three cartridges a day to hunt with and he had a single-barrel twenty-gauge shotgun with a very long barrel.” (*Nick Adams Stories* 2003: 262)

He lay down to wait for his father's return and was asleep before his father and uncle had put out their jack light on the other side of the lake. (*Nick Adams Stories* 2003: 14)

ყოველივე ზმოთქმული ცხადყოფს, რომ დამატებითი მასალა არაერთი ახალი პარალელის გავლების საშუალებას იძლევა, ამთლიანებს სურათს, აკონკრეტებს და ნათელს ჰყენს გარკვეულ დეტალებს, მაგრამ ამავდროულად იგი ახალ შეკითხვებსაც წამოჭრის. მაგალითად, „სამი გასროლა“ დაგვაფიქრებს იმაზე, თუ დროის რა მონაკვეთს მოიცავს „ინდიელთა ბანაკში“ აღწერილი მოვლენები და რამდენად დიდია მანძილი, რომლის გადალახვაც პერსონაჟებს უწევთ, რათა ტბის გადაკვეთით ინდიელთა დასახლებამდე მიაღწიონ. „სამ გასროლაში“ ნიკის შიშს ღამის ტყის იდუმალი სიჩუმე იწვევს⁴⁵, „ინდიელთა ბანაკი“ კი გამსჭვალულია მშობიარე ქალის გამაყრუებელი კვილით, რომელიც იმდენად შემაწუხებელია, რომ ინდიელი მამაკაცები დასახლებას გაერიდებიან.⁴⁶ რადგანაც წყლის ზედაპირზე ხმა კარგად ვრცელდება (მით უფრო ღამის სიწყნარეში), „სამ გასროლაში“ ხაზგასმული სრული სიჩუმე დაგვაფიქრებს იმაზე, რომ მანძილი, რომელიც პერსონაჟებმა გაიარეს ინდიელთა დასახლებამდე მისასვლელად, გაცილებით უფრო დიდია, ვიდრე ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს. ეს დეტალი კი, თავის მხრივ, გაცილებით მეტ სიმძაფრეს მატებს მამა-შვილის სიტყვაძუნწ დიალოგს:

“Where are we going, Dad?” Nick asked.

“Over to the Indian camp. There is an Indian lady very sick.”

“Oh,” said Nick. (*Nick Adams Stories* 2003: 16)

⁴⁵ “Nick lay still and tried to go to sleep. There was no noise anywhere. Nick felt if he could only hear a fox bark or an owl or anything he would be all right. He was not afraid of anything definite as yet.” (*Nick Adams Stories* 2003: 13-14)

⁴⁶ “The men had moved off up the road to sit in the dark and smoke out of range of the noise she made.” (*Nick Adams Stories* 2003: 17)

ამ არცთუ ხანმოკლე მოგზაურობისას წარმოთქმული ეს ორიოდ ფრაზა კიდევ უფრო მწვავედ წარმოაჩენს ჯერ კიდევ წინარე მოვლენების შედეგად წარმოქმნილ შინაგან დაძაბულობას.

გასათვალისწინებელია, რომ „ინდიელთა ბანაკის“ მკაცრად ლოკალიზებული სივრცე არ თანხვდება გმირის ეთიკურ სივრცეს. ემოციური და ფსიქოლოგიური დაძაბულობის თვალსაზრისით დროის ამ მოკლე პერიოდში ნანახი და განცდილი შეიძლება ნიკის მთელ მანამდელ ცხოვრებისეულ გამოცდილებას შევუპირისპიროთ. დრო და სივრცე კონკრეტული და რეალურიცაა და საზღვრებს მიღმა განფენილიც. პირველი საკვანძო მნიშვნელობის მოვლენა, რომელმაც ბავშვის მსოფლალქმა შეძრა, ნიკისათვის უცხო, არამშობლიურ გარემოში მოხდა. უფრო მეტიც, საქმე გვაქვს არა უბრალოდ ისეთ გეოგაფიულ ადგილთან, სადაც პერსონაჟი მანამდე არ ყოფილა, არამედ სრულიად განსხვავებულ სამყაროსა და კულტურასთან. ამ მხრივ დამატებით სიმბოლურ დატვირთვას იძენს ტბა, რომელიც ერთმანეთისაგან გამიჯნავს ორ „სამყაროს“, რომლებიც ერთი ქვეყნის ფარგლებში არსებობენ, მაგრამ თანაარსებობას ვერ ახერხებენ, ვინაიდან მათ შორის ტბაზე გაცილებით უფრო სერიოზული „ბარიერია“ აღმართული. ამ ერთგვარ „სხვა სამყაროში“ ყველა დეტალი განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს, თუნდაც იმიტომ, რომ უცხო და უჩვეულოა. შესაბამისად, სავსებით ლოგიკურია, რომ მოზარდის ცნობიერებაში მნიშვნელოვანი გარდატეხის მომენტი სწორედ აქ დადგა.

ნოველის ფინალში სივრცით–დროითი კონცეფცია ნიკისა და მამამისის ფიქრების ლაიტმოტივს უკავშირდება. მოზარდი შინაგანი ძალების დაძაბვით ცდილობს აღიქვას სიკვდილი და მისი გამომწვევი მიზეზები, მაგრამ ჯერ კიდევ ჰარმონიულ ბავშვურ ცნობიერებას არ ძალუძს ახსნას მკვეთრი წინააღმდეგობრიობა სიკვდილზე ფიქრსა და სიცოცხლის მთელი სისავსით შეგრძნებას შორის. ამის საფუძველზე ნაწარმოების დასკვნით აბზაცებში წარმოჩინდება ბუნების ემოციურად მრავალწახნაგოვანი მოტივი. ნავში მყოფი ნიკი, რომელიც საკუთარი მშობლიური

ნაპირისაკენ მიემართება, აღარ გრძნობს შიშისმომგვრელ მარტოობას⁴⁷. მის ირგვლივ ყველაფერი კარგად ნაცნობი, ახლობელი და მარადიულია: მთებს მიღმა ამომავალი მზე; წყალი, რომელიც შეხებით შეგიძლია შეიგრძნო; გარიჟრაჟის დამამშვიდებელი სიჩუმე, რომელსაც ტბაში ქორჭილას დგაფუნის არღვევს:

They were seated in the boat, Nick in the stern, his father rowing. The sun was coming up over the hills. A bass jumped, making a circle in the water. Nick trailed his hand in the water. It felt warm in the sharp chill of the morning. (*Nick Adams Stories* 2003: 21)

ნიშანდობლივია ისიც, რომ სიკვდილ–სიცოცხლის ურთიერთმიმართების პრობლემა თხრობის ამ მომენტისთვის კონტრასტულად იქნა გადაჭრილი ინდიელი მამისა და მოზარდი ნიკის მიერ. მათი სხვადასხვაგვარი არჩევანის ფსიქოლოგიურ მოტივირებაზე გარკვეულწილად მიანიშნებს ეპიზოდთა სივრცითი გადაწყვეტაც. ინდიელთა ხალხით სავსე ღარიბული ქობის სულისშემხუთველ გარემოში ახალგაზრდა ინდიელ მამაკაცს თითქოს „ჰაერი“ არ ეყო, მამასთან ერთად ტბაზე ნავში მყოფ ბავშვს კი ადრეული დილის გამომაფხიზლებელ სიგრილეში გარემომცველი სამყარო სინათლით, მზით და იმედით აღსავსე წარმოუდგება.

მრავალმნიშვნელოვანი ავტორისეული ინტონაცია საშუალებას იძლევა მოზარდის ზნეობრივ მიეზებში ფარული საფუძველი დავინახოთ. ნაწარმოების მხატვრული კონცეფცია სრულად განსაზღვრავს თხრობის ტიპს, მთხრობელისა და პერსონაჟის პლანთა კომპოზიციურ გადახლართვას და უხილავად წარმართავს მთავარი მოქმედი გმირის ფიქრებს. მთლიანი ციკლის კონტექსტში ეს კავშირი კიდევ უფრო საგრძნობია კრებულის ერთ–ერთი ცენტრალური და გამაერთიანებელი მოტივის – გარდაუვალი სიკვდილის – გათვალისწინებით.

ამა თუ იმ ნოველის დროით–სივრცითი განზომილების ანალიზისას ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ დროითი მონაკვეთის ხანგრძლივობა არასდროს არ

⁴⁷ ამ მხრივ გარკვეული ირონია იმაში მდგომარეობს, რომ დაუოკებელი შიში პირველად მარტო დარჩენილმა ნიკმა სწორედ მშობლიურ ნაპირზე შეიგრძნო („სამი გასროლა“).

წარმოადგენს უმნიშვნელო დეტალს ერნესტ ჰემინგუეის პროზაში და, პირიქით, ყურადსაღებ მინიშნებად გვევლინება „აისბერგის“ დაფარული ნაწილის კვლევისას. ამ მხრივ საკმარისი იქნება გავიხსენოთ თუნდაც ჰემინგუეის ცნობილი ნოველა „თეთრი სპილოების მსგავსი მთები“ (“Hills Like White Elephants”, 1927), რომლის ბოლოს მკითხველი იგებს, რომ მატარებლის მოლოდინში გასატარებელი 40 წუთიდან 35 უკვე გავიდა, ეს დეტალი კი, თავის მხრივ, მიგვანიშნებს პერსონაჟებს შორის გამართულ დიალოგში არსებულ ხანგრძლივ მდუმარე ინტერვალებზე და წყვილს შორის წარმოქმნილ გაუცხოებაზე.

ანალოგიურ მეთოდს ჰემინგუეი ნიკ ადამსის ნოველებშიც არაერთგზის მიმართავს. მაგალითად, ნაწარმოებში „მებრძოლი“ (“The Battler”) მატარებლიდან ჩამოგდებული ყმაწვილი (ნიკ ადამსი) ყოფილ მოკრივე ედ ფრენსისს და მის მეგობარ ბაგსს გადაეყრება. მოგვიანებით ედი აღნიშნავს, რომ საათნახევრით ადრე დაინახა, თუ როგორ ჩაიარა სატვირთო მატარებელმა. მხოლოდ ეს დეტალი ცხადყოფს, თუ რამდენად დიდი მანძილის დაფარვა მოუწია ნიკს სიბნელეში გზის გაკვლევისა და უახლოეს დასახლებულ პუნქტამდე მიღწევის მცდელობისას, სანამ ედისა და ბაგსის მიერ გაჩაღებული კოცონის შუქს შენიშნავდა. ამით გაცილებით ნათლად გამოიკვეთება ნიკის დაუცველობის შეგრძნება, რაზეც ტექსტში გაბნეული არაერთი სხვა მინიშნებაც მეტყველებს (მაგალითად, წინადადებები: “It was dark and he was a long way off from anywhere.”; “Nick walked along. He must get to somewhere.” (*Nick Adams Stories* 2003: 48)). შესაბამისად, არც ისაა რთული აღსაქმელი, თუ რამდენად მიმზიდველი აღმოჩნდა ედისა და ბაგსის კოცონი შექმნილ ვითარებაში, ან რაოდენ შემამრწუნებელი გამოდგა ეს შემთხვევითი შეხვედრა საბოლოოდ.

სრული კრებულის კონტექსტში ნოველაში ასახული მოვლენები ეხმიანება პერსონაჟის წინარე და შემდგომ თავგადასავალს და მორიგ საყურადღებო ეტაპს წარმოადგენს მისი პიროვნების ფორმირებაში. ჯერ კიდევ მოზარდ ნიკს⁴⁸ კვლავ უწევს თვალი გაუსწოროს სიბნელეში მარტო დარჩენის ბავშვობისდროინდელ შიშს. ედ ფრენსისის გაცნობა კი კიდევ ერთი ნათელი დასტურია იმისა, თუ რამდენი ტკივილი,

⁴⁸ ამას ადასტურებს ის ფაქტი, რომ ტექსტში ნიკს მიმართავენ სიტყვით “kid”.

ჭრილობა, ტრავმა შეიძლება მოგვაცენოს ცხოვრებამ, თუ რაოდენ რთულია გაუძლო ყოველივეს (to be able to “stand things”), არ დანებდე და, მიუხედავად გარდაუვალი სიკვდილისა, ბოლომდე დარჩე მებრძოლად.

ამ თემას ლოგიკურად აგრძელებს და აღრმავებს ნოველა „მკვლელები“ (“The Killers”), რომელიც უშუალოდ მოსდევს „მებრძოლს“. სავარაუდოა, რომ დროითი ინტერვალი ამ ნაწარმოებებს შორის საკმაოდ მცირეა. შესაძლოა, მოქმედება სწორედ იმ ქალაქში ხდება, სადაც ნიკი მიემართებოდა ჯერ კიდევ ნოველაში „მებრძოლი“. ეს ორი ნოველა კრებულის სხვა ნაწარმოებებთან კავშირსაც ინარჩუნებს და ერთმანეთთან მიმართებაში ერთგვარ წყვილსაც წარმოქმნის (ისევე როგორც, მაგალითად, ნოველები „ინდიელთა ბანაკი“ და „ექიმი და ექიმის ცოლი“, „რადაცის დასასრული“ და „სამდღიანი ქარიშხალი“), რაც მეტ სიმტკიცეს მატებს კრებულის ერთიან კონსტრუქციას.

ნოველაში „მკვლელები“ ნიკს უწევს თვალი გაუსწოროს მორიგ ცხოვრებისეულ მწარე რეალობას. მგრძნობიარე ყმაწვილი ხდება მოწმე იმისა, თუ როგორ შეიძლება ადამიანმა იმდენად დაკარგოს ბრძოლის უნარი, რომ სრულიად უმოქმედოდ და უემოციოდ დაელოდოს მოსალოდნელ სიკვდილს. ჭაბუკი ნიკის გონებას კიდევ უფრო აფორიაქებს ის ერთადერთი განმარტება, რაც ოლე ანდერსონისაგან ესმის: “I am through with all the running around.” (*Nick Adams Stories* 2003: 67). აქ წამოიჭრება კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი თემა ჰემინგუეის ნოველისტიკისა (და მწერლობისა ზოგადად) – სიკვდილი სიცოცხლეშივე. ნოველაში ასევე თავს იჩენს ჯერ კიდევ „ინდიელთა ბანაკში“ დასმული პრობლემა, რომ ყველას არ ძალუძს ამა თუ იმ ვითარებას გაუძლოს (“can’t stand things”). ემოციური დარტყმა, რომელიც ნიკმა ამ ნოველაში („მკვლელები“) მიიღო, არაფრით არ ჩამოუვარდება „ინდიელთა ბანაკში“ გადატანილს (შესაძლოა, აღემატება კიდევ). პერსონაჟის შინაგანი განცდები სულ რამდენიმე სიტყვითაა წარმოჩენილი ნაწარმოების დასკვნით დიალოგში:

“I’m going to get out of this town,” Nick said.

“Yes,” said George. “That’s a good thing to do.”

“I **can’t stand** to think about him waiting in the room and knowing he’s going to get it. It’s too damn awful.”

“Well,” said George, “you better not think about it.” (*Nick Adams Stories* 2003: 69)

ამ ფინალის ერთ–ერთი მნიშვნელოვანი განსხვავება „ინდიელთა ბანაკის“ დასასრულისაგან ის არის, რომ ამ ეტაპზე ნიკი უკვე თავს ვერ დაიმშვიდებს გულუბრყვილო ილუზიებით. ამ ფინალურ სცენებში ირონიაც სხვადასხვაგვარია. „მკვლელებში“ ავტორისეული ირონია გარკვეულწილად პერსონაჟების მიერაც შეიგრძნობა, „ინდიელთა ბანაკის“ ავტორ–მთხრობელის დასკვნით სიტყვებში კი შეგვიძლია დავინახოთ როგორც ერთგვარი კეთილი შური მცირეწლოვანი ნიკის უღრუბლო მსოფლადქმისადმი, ასევე მწარე ირონია იმის გამო, რომ ასეთი რწმენა და ჰარმონია მხოლოდ ბავშვური გულუბრყვილობის ხანაშია შესაძლებელი, ირონია, რომელიც საკუთრივ პერსონაჟისათვის განვითარების მოცემულ ეტაპზე მიუღწეველია.

გამოუქვეყნებელი (თუ გამოტოვებული) მასალის ჩამატება ნიკ ადამსის ნოველების ციკლში არაერთ შეკითხვას და პრობლემას წამოჭრის ნოველათა ურთიერთდაწყვილება–შეპირისპირების კუთხითაც. თუ 1972 წლის კრებულს დავეყრდნობით, „ინდიელთა ბანაკის“ უშუალო „მეწყვილედ“ წარმოგვიდგება „სამი გასროლა“ და არა „ექიმი და ექიმის ცოლი“, როგორც 1925 წლის კრებულის (*ჩვენს დროში*) კონტექსტში. უფრო მეტიც, იმ შემთხვევაშიც კი, თუ „სამ გასროლას“ ადვილად „ინდიელთა ბანაკის“ შესავალ ნაწილად და არა ცალკე ნაწარმოებად, თავს მაინც ვერ ავარიდებთ იმის აღიარებას, რომ ამ ტექსტის ამოკლებით ჰემინგუეიმ მკვეთრად გაზარდა ნოველების „ინდიელთა ბანაკი“ და „ექიმი და ექიმის ცოლი“ ურთიერთშეპირისპირების და ურთიერთკავშირის დონე.

ნოველაში „ექიმი და ექიმის ცოლი“ თხრობა კვლავ მესამე პირში მიმდინარეობს, მაგრამ „ინდიელთა ბანაკთან“ შედარებით მოქმედების მსვლელობაში მთხრობელის და კრებულის პროტაგონისტის ჩართულობის ხარისხი სრულიად განსხვავებულია – ნიკი მინიმალურად ფიგურირებს ნოველის სიუჟეტურ ქარგაში. უფრო მეტიც, დასკვნით სცენამდე იგი მოვლენათა თვითმხილველიც კი არ არის, თუმცა

დეტალთა შერჩევა და ნაწარმოების წამყვანი ინტონაცია ქმნის შთაბეჭდილებას, რომ მისთვის ყველაფერი კარგადაა ცნობილი. მთხრობელის პოზიცია მაქსიმალურად უახლოვდება სწორედ ნიკ ადამსისეულ აღქმას, თუმცა გასათვალისწინებელია, რომ საქმე გვაქვს ზრდასრული, მწერლად ქცეული ნიკის თვალთახედვით გადმოცემულ ბავშვობის მოგონებებთან და არა მოვლენების თანადროულ აღქმა-აღწერასთან.

ნოველებში „ინდიელთა ბანაკი“ და „ექიმი და ექიმის ცოლი“ ასახულ მოვლენებს შორის დროითი ინტერვალი საკმაოდ მცირეა. ერთი შეხედვით, ეს ორი ნაწარმოები სრულიად განსხვავებულად შეიძლება მოგვეჩვენოს, მაგრამ სინამდვილეში ისინი კონტრასტულ და ურთიერთშემავსებელ წყვილს ქმნიან. მოქმედების ადგილი ამჯერად ადამსების კარმიდამოა (ანუ პროტაგონისტისათვის ჩვეული, მშობლიური გარემო, ტბის გამოღმა ნაპირი). საქმე კვლავ ორი „სამყაროს“ ერთგვარ „ურთიერთშეჭრას“ ეხება, მაგრამ „ინდიელთა ბანაკისაგან“ განსხვავებით, სადაც თეთრკანიანები გადადიან ინდიელთა სამყაროში, ამ შემთხვევაში ინდიელები შემოდიან თეთრკანიანთა საცხოვრებელ ტერიტორიაზე (ამ საკითხზე ყურადღებას ამახვილებს მკვლევარი ჯოზეფ ფლორა ნაშრომში *Hemingway's Nick Adams* (ფლორა 1982: 35)). სიმბოლურია მოსულ „უცხოტომელთა“ რაოდენობაც და ნათესაური ურთიერთკავშირიც. ინდიელები სამნი არიან (ისევე, როგორც ინდიელთა დასახლებაში მისული ადამსები): მამა-შვილი დიკი და ედი და მესამე, დაახლოებით დიკის ასაკის მამაკაცი. ერთნიც და მეორენიც დასახმარებლად მიდიან დანიშნულების ადგილას (ექიმი ადამსი მშობიარე ქალის გადასარჩენად, დიკი და მისი თანმხლებნი ექიმის საცხოვრებლის მახლობლად გამორიყული მორების დასახერხად), თუმცა მაშინ, როცა ექიმი პირნათლად აღასრულებს თავის ვალს, დიკ ბოულტონი ახერხებს ბატონი ადამსის პროვოცირებას და საქმის შესრულებისათვის თავის არიდებას.

საყურადღებოა მთელი რიგი სხვა კონტრასტული დეტალებიც. ადამსების კარმიდამო სხვა სამოსახლოთაგან იზოლირებულია (ახლო-მახლო მეზობლები არ შეინიშნება), ინდიელთა ქოხები კი ერთმანეთის გვერდიგვერდაა განლაგებული. ნიკის მშობლიური სახლი მოცულობითაც გაცილებით უფრო დიდია, ვიდრე ინდიელთა ღარიბული ქოხი, სადაც სულ ორი ოთახია (ძირითადი და სამზარეულო). ამის

საპირისპიროდ ექიმსა და მის მეუღლეს საკუთარი ცალკე სამინებლებიც კი გააჩნიათ⁴⁹. სავარაუდოა, რომ ცალკე ოთახი აქვს ნიკსაც და, შესაძლოა, მის დებსაც (რომელთა არსებობის შესახებაც მომდევნო ნოველებიდან ვიგებთ თანდათანობით). ინდიელთა ქობის შეკუმშულ სივრცეში ჰემინგუეი უამრავ ადამიანს უყრის თავს („ინდიელთა ბანაკი“), რის შედეგადაც ჩახუთული, ხმაურიანი, უკიდურესად დამაბული ატმოსფერო იქმნება. ყოველივე ამის სრული კონტრასტია (ერთი შეხედვით) ადამსების ვრცელი სახლის მოწესრიგებული, წყნარი გარემო სულ რამდენიმე პერსონაჟით. მოქმედების უმეტესი ნაწილიც ამჯერად ღია ცის ქვეშ, ნათელ და ჯანსაღი ჰაერით სავსე სივრცეში მიმდინარეობს⁵⁰, თუმცა ნოველის „ექიმი და ექიმის ცოლი“ შინაგანი დამაბულობა სულ სხვა ნიუანსებში გამოიხატება.

პირველ ნოველაში ექიმი ადამსი უსახელოდაა დარჩენილი, ხოლო მეორეში იგი საკუთარ სახელსაც „იქენს“ და თავისი პიროვნების ჩვენთვის მანამდე უცნობი მხარითაც წარმოგვიდგება. „ინდიელთა ბანაკში“ ავტორსა თუ მთხრობელს ეს უკანასკნელი აინტერესებს, უპირველეს ყოვლისა, როგორც თავისი საქმის პროფესიონალი და მოყვარული მამა, ექიმ ჰენრი ადამსის დამატებითი ინდივიდუალური თავისებურებანი კი მოგვიანებით წარმოჩინდება ნოველაში „ექიმი და ექიმის ცოლი“ ინდიელებთან წარმოქმნილი კონფლიქტის, ოჯახური სცენისა და ვაჟთან ურთიერთობის მეშვეობით. თხრობის მიმდინარეობაში მნიშვნელოვნად იზრდება დიალოგის როლი. სამივე ზემოხსენებულ შემთხვევაში ექიმი საუბარში უფრო „ჩათრეულია“, ვიდრე ჩართული. დიალოგის წარმოების ინიციატივა ეკუთვნით დიკ ბოულტონს, ქალბატონ ადამსს და ნიკს (შესაბამისი თანამიმდევრობით), თავად ექიმისეული ნაგლეჯ-ნაგლეჯი ფრაზების არქიტექტონიკა კი მეტყველებს ჰენრის სისუსტეზე – მისი ხასიათის სირბილესა და პასიურობაზე, როგორც მისი პიროვნების დომინანტურ ნიშან-თვისებებზე.

⁴⁹ აქ კიდევ უფრო საგრძნობია მწარე ირონია, თუ გავისხენებთ, რომ ინდიელი წყვილის სახლში ორსართულიანი ხის საწოლი სავარაუდოდ სივრცის ეკონომიისათვის დგას.

⁵⁰ მკვეთრად იგრძნობა კონტრასტი „ინდიელთა ბანაკის“ ღამის სიბნელებში სიბინძურის სურნელით გაჟღენთილ შეკუმშულ სივრცესთან.

დიკსა და ექიმ ადამსს შორის წარმოქმნილი კონფლიქტი (მოგვიანებით კი, ცოლთან საუბრის ფარული დაძაბულობა) სრული სისავსით წარმოაჩენს ნიკის მამის სუსტ მხარეს და სავსებით გასაგებს ხდის, თუ რატომ ამჯობინებს ეს უკანასკნელი დროის გატარებას სახლს გარეთ მოზარდი ვაჟიშვილის კომპანიაში, დანარჩენ ადამიანთაგან მოშორებით. აღნიშნული ეპიზოდის კონტექსტში ვლინდება დიკის მდგომარეობის არაერთგვაროვნებაც. ეს უზარმაზარი მეტისი, რომელიც თეთრკანიანს უფრო ჩამოჰგავს, თვითგამორკვევას ესწრაფვის (ცნობიერად თუ ქვეცნობიერად). იგი ინდიელთა დასახლებაში ცხოვრობს, ფლობს ადგილობრივ ენასაც და ინგლისურსაც, ამიტომ თეთრკანიანებისა და ინდიელების სამყაროთა შორის ერთგვარ დამაკავშირებელ რგოლს წარმოადგენს. ამავდროულად, დიკი ინდიელთა შორის პატივისცემით სარგებლობს, თეთრკანიანთა წრეში კი იძულებულია „დაქვემდებარებულის“ პოზიციას შეეგუოს. ეს მასში შინაგან პროტესტს აღძრავს, რაც მაშინვე ვლინდება, როგორც კი თეთრკანიანი სათანადო სიმტკიცეს ვერ გამოიჩენს⁵¹. ნოველაში ეს ერთგვარი ფსიქოლოგიური დაპირისპირება ნაწარმოების ქვეტექსტში, მეტწილად დიალოგის პროცესში იკვეთება.

“Well, Doc,” he [Dick] said, “that’s a nice lot of timber you’ve stolen.”

“Don’t talk that way, Dick,” the doctor said. “It’s driftwood.”

[...]

“It belongs to White and McNally,” he [Dick] said, [...].

The doctor was very uncomfortable.

“You’d better not saw it up then, Dick,” he said, shortly.

“Don’t get huffy, Doc,” said Dick. “Don’t get huffy. I don’t care who you steal from. It’s none of my business.”

“If you think the logs are stolen, leave them alone and take your tools back to the camp,” the doctor said. His face was red.

⁵¹ როგორც ეს ექიმი ადამსის შემთხვევაში ხდება.

“Don’t get off at half cock, Doc,” Dick said. [...] “You know they’re stolen as well as I do. It don’t make any difference to me.”

“All right. If you think the logs are stolen, take your stuff and get out.”

“Now, Doc -“

“Take your stuff and get out.”

“Listen, Doc.”

“If you call me Doc once again, I’ll knock your eye teeth down your throat.”

“Oh, no, you won’t, Doc.” (*Nick Adams Stories* 2003: 23-24)

ეს დიალოგი ექიმი ადამსისა და დიკ ბოულტონის ხასიათთა ძლიერ და სუსტ მხარეებსაც წარმოაჩენს. შემთხვევითი არაა, რომ საუბრის წამოწყების ინიციატორიც, მისი მსვლელობის „დირიჟორიც“ და დამაგვირგვინებელიც დიკია. იგი გამოცდილი ფსიქოლოგის სიზუსტით ამოიცნობს ექიმის სუსტ წერტილებს და ოსტატურად იყენებს მათ საკუთარი ინტერესებისათვის. დიკის ტრიუმფის და ჰენრი ადამსის ფიასკოს დასტურია მოცემული დიალოგის უკანასკნელი ფრაზაც მთხრობელის იმ სიტყვებთან კომბინაციაში, უშუალოდ რომ მოსდევს ზემოხსენებულ დიალოგს და დიკის ფიზიკური ძალის უპირატესობაში ეჭვს აღარ გვიტოვებს:

Dick Boulton looked at the doctor. Dick was a big man. He knew how big a man he was. He liked to get into fights. He was happy. (*Nick Adams Stories* 2003: 24)

ექიმ ადამსს ისღა დარჩენია, უსიტყვოდ გაბრუნდეს და სახლს შეაფაროს თავი. ჰემინგუეი თავისეული „მონტაჟის ტექნიკით“ ისეთი ოსტატობით გადმოგვცემს ყოველივეს, რომ მთელი ეს სცენა სრული სიცხადით და სხვადასხვა რაკურსით წარმოდგება მკითხველის თვალწინ. მოვლენებს ხან დიკის, ხან ექიმის, ხან კი სამივე ინდიელის პერსპექტივით აღვიქვამთ და, ნაგულისხმევ ავტორ–მთხრობელთან ერთად, ჩვენც თითქოსდა მომხდარის თვითმხილველნი ვხდებით, ინდიელებთან ერთად ჩვენც თვალნათლივ „ვხედავთ“ კოტეჯისაკენ მიმავალი ექიმის სულიერ მდგომარეობას.

Then he turned away and walked to the cottage. **They could see from his back how angry he was.** They all watched him walk up the hill and go inside the cottage.” (*Nick Adams Stories* 2003: 24)

მთლიანი ეპიზოდის სიუჟეტური წრე იკვრება თითქოსდა უმნიშვნელო დეტალით, როცა უკან გაბრუნებული „ტრიუმფატორი“ დიკი დემონსტრაციულად ღიად ტოვებს ჭიშკარს, რომელიც ჯერ კიდევ ნოველის დასაწყისში ექიმის ეზოში შემოსვლისას, ზრდილობიანად დაკეტა. იგი თითქოს შურს იძიებს თეთრკანიანთა სამყაროზე და საკუთარ „უპირატესობას“ წარმოაჩენს, სინამდვილეში კი ეს ყოველივე ემგვანება საქციელს გაბოროტებული ადამიანისა, რომელსაც არ ძალუძს რეალურ „მტერს“ დაუპირისპირდეს და ჩაგრავს ნებისმიერს, ვისაც სისუსტეს შეატყობს.

მოხრობელი თანდათანობით ზრდის შინაგან დაძაბულობას, რომელიც კულმინაციას სწორედ იმ გარემოში აღწევს, სადაც ადამიანი ყველაზე მეტად ელის ნუგეშსა და თანადგომას – კერძოდ, საკუთარი სახლის კედლებში. ქალბატონი ადამის დამთრგუნველი ზემოქმედება გაცილებით უფრო მწვავედ იგრძნობა წყვილს შორის გამართულ გარეგნულად მშვიდ დიალოგში და ქალბატონი ადამის მიერ არაერთგზის გამეორებულ სიტყვაში “dear” (რომელიც დიკ ბოულტონისეულ “Doc”-ზე არანაკლებ გამაღიზიანებელია), ვიდრე ნებისმიერ ცხარე კამათს ძალუძს გამოხატოს.

“Aren’t you going back to work, **dear?**” asked the doctor’s wife from the room where she was lying with the blinds down.

“No!”

“Was anything the matter?”

“I had a row with Dick Boulton.”

“Oh,” said his wife. “I hope you didn’t lose your temper, Henry.”

“No,” said the doctor.

“Remember, that he who ruleth his spirit is greater than he that taketh a city,” said his wife. She was a Christian Scientist. [...]

“You didn’t say anything to Boulton to anger him, did you?”

“No,” said the doctor.

“What was the trouble about, **dear**?”

“Nothing much.”

“Tell me, Henry. Please don’t try to keep anything from me. What was the trouble about?”

“Well, Dick owes me a lot of money for pulling his squaw through pneumonia and I guess he wanted a row so he wouldn’t have to take it out in work.” [...]

“Dear, I don’t think, I really don’t think that anyone would really do a thing like that.”

“No?” the doctor said.

“No. I can’t really believe that anyone would do a thing of that sort intentionally.”

(*Nick Adams Stories* 2003: 25-26)

ექიმი კვლავ გარიდებას არჩევს (ისევე, როგორც მცირე ხნით ადრე დიკს გაერიდა და კოტეჯს შეაფარა თავი) და სასეირნოდ მიდის. გასვლისას შემთხვევით გამოჯახუნებული კარის ხმით გამოწვეული რეაქცია და მცირე დასკვნითი დიალოგი ცოლ-ქმარს შორის მრავალმნიშვნელოვნად მეტყველებს ერთი შეხედვით იდილიური ოჯახური გარემოს მიღმა არსებულ პრობლემებზე.

“Are you going out, **dear**?” his wife said.

“I think I’ll go out for a walk,” the doctor said.

“If you see Nick, dear, will you tell him his mother wants to see him?” his wife said.

The doctor went out on the porch. The screen door slammed behind him. **He heard his wife catch her breath** when the door slammed.

“Sorry,” he said, outside her window with the blinds down.

“It’s all right, **dear**,” she said. (*Nick Adams Stories* 2003: 26)

დიალოგის პროცესში ჰემინგუეი ოსტატურად იყენებს არა მხოლოდ თითოეულ სიტყვას, არამედ პაუზებსაც. საუბარი მიკრო–მონოლოგების წყებას უფრო ემგვანება, რაც ხაზს უსვამს იმას, რომ მოსაუბრენი სრულიად სხვადასხვა ენაზე მეტყველებენ. მათი გაუცხოება იმდენად საგრძნობია, რომ დამატებით ახსნა–განმარტებას არ საჭიროებს. ამიტომაცაა, რომ ექიმის პასუხთა უმეტესობა მაქსიმალურად მოკლეა (ძირითადად ერთმარცვლიანი სიტყვა “No”), მისი ხანგრძლივი დუმილი კი, შექმნილი სიტუაციის კონტექსტში, შეგვიძლია აღვიქვათ, როგორც პროტესტის პასიური ფორმა. ერთიანობაში დიალოგის ქვეტექსტი მეტყველებს იმაზე, რომ ასეთი არშემდგარი კომუნიკაცია ჩვეული მოვლენაა ამ წყვილისათვის და მათი ყოველდღიურობის განუყოფელი ნაწილია⁵².

მეტისთან გამართული შელაპარაკებაც და წყნარი ოჯახური სცენაც ექიმი ადამსის სისუსტეებსა და გაუცხოებაზე მეტყველებს. ნუგეშს იგი მარტოობაში ან ვაჟიშვილთან ერთად ყოფნისას ჰპოვებს, მაგრამ ზედმეტად კონცენტრირებულია საკუთარ თავზე და ვერ ახერხებს მამის როლის სათანადო შესრულებას. ამის დასტურია ჯერ კიდევ პირველ ნოველაში („ინდიელთა ბანაკი“) დაშვებული შეცდომებიც და ის იმედგაცრუებაც, რომელიც მამის სისუსტის დემონსტრირებას მოაქვს მოზარდისათვის. ამ შემთხვევაში არაფერს ცვლის ის ფაქტი, რომ ნოველაში „ექიმი და ექიმის ცოლი“ ნიკ ადამსი მხოლოდ ფინალურ სცენაში ჩნდება და უშუალოდ არ ესწრება მამის „მარცხს“ მეტისთან და საკუთარ მეუღლესთან ურთიერთობაში. ჰემინგუეისეული „აისბერგის პრინციპი“ გვაძლევს საშუალებას შევიგრძნოთ, რომ ადრეული ბავშვობიდან მოყოლებული ნიკი არაერთგზის გამხდარა ექიმი ადამსის ხელმოცარულობა–სისუსტის მოწმე და მამის სახე მის ბავშვურ სამყაროში გაორებულია – ერთი მხრივ, მის წინაშეა უბადლო მონადირე და მეთევზე, რომელიც ვაჟთან ბევრ დროს ატარებს და საკუთარ

⁵² ამაზე მეტყველებს ისიც, რომ თითოეულ მეუღლეს თავისი საკუთარი ოთახი აქვს, რომლებშიც რადიკალურად განსხვავებული ატმოსფერო სუფევს.

ცოდნას უზიარებს, მეორე მხრივ კი, მამაკაცი, რომელიც ყოფით პრობლემებთან შეჯახებისას ნებისყოფის სისუსტეს ავლენს.

განხილულ ნოველათა მაგალითზე ნათლად ჩანს, რომ ნიკ ადამსის ნოველათა ციკლში ერთ–ერთი მნიშვნელოვანი კომპოზიციური ხერხია კონტრასტი, ბინარული ოპოზიციური საწყისების, თეზა-ანტითეზის სიმეტრიული მონაცვლეობა. სიმბოლოთა და მხატვრულ სახეთა მთელი სისტემა ექვემდებარება კონტრასტს, რითაც გამოსახულების ორპლანაიანობა მიიღწევა. პროტაგონისტის ზნეობრივ ძიებათა ისტორია ორ სივრცით–დროით სიბრტყეში იშლება. ჭეშმარიტების შემეცნების გზა კრებულის ერთიან არქიტექტონიკასა და ყოველ კონკრეტულ სიუჟეტურ ჭრილში პიროვნების დაძაბულ სულიერ ძალისხმევად გვესახება.

საყურადღებოა, რომ თხრობა ჩვენება–წარმოჩენის პარალელურად მიმდინარეობს. სათანადო დეტალები ისე ოსტადურადაა გაბნეული მთელს ნოველაში, რომ მკითხველი თვალნათლივ წარმოიდგენს თითოეულ სცენას და პერსონაჟს. მწერალი თითქოს „ვიდეოკამერის თვალით“ და „მონტაჟის ტექნიკით“ უფრო დაგვანახებს, ვიდრე აგვიწერს, თუ როგორ ირონიულად ღეჭავს თამბაქოს დიკ ბოულტონი ექიმთან საუბრისას, როგორ ნერვიულად ჩაიკვნეტს ხოლმე ქვედა ტუჩს ბატონი ადამსი, როგორი გარეგნული სიმშვიდით წევს საკუთარ დაბინდულ ოთახში ქალბატონი ადამსი⁵³, რამდენად გამაღიზიანებელია კოტეჯის შემხუთველი გარემო და იატაკზე უყურდღებოდ მიტოვებული სამედიცინო ჟურნალების ჯერ კიდევ გაუხსნელი შეკვრა, ან რაოდენ მანუგემებელია ტყის საამური სიგრილე.

საგულისხმოა „ხმოვანი“ დეტალების გამოყენებაც ნოველაში. საწყის სცენაში ხაზგასმულია ადამსების ეზოში შემოსული ედის მხარზე გადაკიდებული ხერხის ხმაური, რომელიც ინდიელის სხეულს ეხეთქება⁵⁴. ნაწარმოების შუაგულში კი საკუთარ ოთახში განმარტოებული ექიმი სანადირო თოფის წმენდას იწყებს და მის მიერ

⁵³ აღნიშნულ სცენას, რომლის აღწერა მოსდევს ქალბატონი ადამსის ბანალურ და უადგილო ციტირებას (“he who ruleth his spirit is greater than he that taketh a city”), ირონიულ ელფერს სძენს საწოლთან მაგიდაზე მოთავსებული ბიბლია, წიგნი „მეცნიერება და ჯანმრთელობა“ და ჟურნალი „ქრისტიანული მეცნიერება“.

⁵⁴ “They came in through the back gate out of the woods, Eddy carrying the long crosscut saw. **It flopped over his shoulder and made a musical sound as he walked.**” (*Nick Adams Stories* 2003: 22)

ნერვიულად გადმოყრილი მძიმე ვაზნები საწოლზე მიმოიფანტებიან⁵⁵. არცერთ შემთხვევაში იარაღთა პირდაპირი დანიშნულებით გამოყენებამდე საქმე არ მიდის (მორები დაუხერხავი რჩება, ექიმი კი ნადირობას გადაიფიქრებს და თოფს შინ ტოვებს). აღნიშნული დეტალები, სიმბოლურად მეტყველებენ პერსონაჟთა ხელმოცარულობასა და არასრულფასოვნებაზე, მთელი ნოველის უკიდურესი შინაგანი დამაბულობის კულმინაციურ ხმოვან გამოხატულებად კი კარის უნებლიე გამოჯახუნება და ქალბატონი ადამსის მიერ სუნთქვის შეკვრა გვევლინება.

კრებულში შემავალი ნოველების პირველი წყვილი ერთმანეთს იმ კუთხითაც ავსებს, რომ ისინი ემსახურებიან ცენტრალური გმირების – ნიკისა და ექიმ ადამსის – ხასიათთა გახსნას ყოფით და კრიზისულ სიტუაციებში. საყურადღებოა, რომ ექიმი, რომელიც წამით არ შეყოყმანებულა და არ დაბნეულა, როცა მასზე ადამიანის სიცოცხლის შენარჩუნება იყო დამოკიდებული („ინდიელთა ბანაკი“), ყოველდღიურ ცხოვრებაში შებოჭილი, არათავდაჯერებული და ზოგჯერ უმწეოც კი არის („ექიმი და ექიმის ცოლი“).

მამა-შვილის ურთიერთობაში, მიუხედავად მათ შორის მტკიცე კავშირისა და სიყვარულისა, რომელიც ნიკს მთელი ცხოვრება თან სდევს, გადამწყვეტი ბზარი ჩნდება ნოველაში „ათი ინდიელი“ (“Ten Indians”), რომელიც ქრონოლოგიურად მოსდევს „ექიმსა და ექიმის ცოლს“. ზემოხსენებულ ნაწარმოებების სიუჟეტთა შორის დროითი ინტერვალი რამდენიმე წელს შეადგენს. ჩვენს წინაშეა ერთი ეპიზოდი ნიკის ადრეული სიყმაწვილის⁵⁶ ხანიდან, როცა იგი 4 ივლისის სადღესასწაულო ღონისძიებებიდან შინ ბრუნდება. სახლში მყოფი მამა, რომელმაც მანამდე მთელი დღე ნადირობასა და ტყეში სეირნობაში გაატარა, თითქოსდა დაუდევრად ამცნობს შვილს ამ უკანასკნელის ინდიელი სატრფოს ღალატის შესახებ.

⁵⁵ “He was sitting on his bed now, cleaning a shotgun. **He pushed the magazine full of the heavy yellow shells and pumped them out again. They were scattered on the bed.**” (*Nick Adams Stories* 2003: 25)

⁵⁶ თუ სრული ციკლის დასკვნით ნოველაში („მამები და ვაჟიშვილები“) მოცემულ ინფორმაციას გავითვალისწინებთ იმის თაობაზე, რომ ნიკს მამასთან საერთო აღარაფერი ჰქონია 15 წლის ასაკიდან მოყოლებული, ნათელი ხდება, რომ ნოველაში *ათი ინდიელი* პროტაგონისტის მაქსიმალური შესაძლო ასაკი სწორედ 15 წელია.

პრუდენს მიტჩელი, ინდიელი გოგონა, რომელთანაც ნიკმა პირველად იგემა სიყვარულის აკრძალული ნაყოფი⁵⁷, მკითხველისათვის ახალი პერსონაჟია. მის შესახებ ჯერ კიდევ ნოველის საწყის ნაწილში ვიგებთ, როცა გარნერებთან ერთად სახლში მიმავალ ნიკს ძმები გარნერები ინდიელი შეყვარებულის გამო ეხუმრებიან. ჰემინგუეისეული ავტორ-მთხრობელი მრავალმნიშვნელოვნად გვამცნობს, რომ “Nick, sitting between the two boys in the dark, felt hollow and happy inside to be teased about Prudence Mitchell” (*Nick Adams Stories* 2003: 29).

ნოველის დასკვნით ნაწილში მკითხველი პროტაგონისტის პირველი რომანტიკული იმედგაცრუებისა და გულგატეხილობის მოწმე ხდება. ნიკის გულწრფელი ემოციები კვლავ დიალოგსა და მის ქვეტექსტშია ნაჩვენები:

“I saw your friend, Prudie.”

“Where was she?”

“She was in the woods with Frank Washburn. I ran onto them. They were having quite a time.”

His father was not looking at him.

“What were they doing?”

“I didn’t stay to find out.”

“Tell me what they were doing.”

“I don’t know,” his father said. “I just heard them threshing around.”

“How did you know it was them?”

“I saw them.”

“I thought you said you didn’t see them.”

“Oh, yes, I saw them.”

“Who was it with her?” Nick asked.

“Frank Washbum.”

⁵⁷ ამის შესახებ ინფორმაციას ჰემინგუეი მხოლოდ ციკლის დასკვნით ნოველაში („მამები და ვაჟიშვილები“) გვაწვდის, რითაც მორიგი სიუჟეტური წრე იკვრება.

“Were they—were they—”

“Were they what?”

“Were they happy?”

“I guess so.”

His father got up from the table and went out the kitchen screen door. When he came back Nick was looking at his plate. He had been crying. (*Nick Adams Stories* 2003: 31-32)

პერსონაჟის განცდები იმდენად მკვეთრად შეიგრძნობა ამ ლაკონიური, დაწურული საუბრისა და მთხრობელის რამდენიმე მოკლე ფრაზის მეშვეობით, რომ არავითარ დამატებით ახსნა-განმარტებას არ საჭიროებს.

საყურადღებოა ნოველის ფინალიც, სადაც ჰემინგუეი თავისთვის ჩვეული ოსტატობითა და ირონიით გამოსახავს ცხოვრებისეულ რეალობას – იმედეგაცრუებათა გარდაუვალობასა და გულგატეხილობის წარმავალ ხასიათს (განსაკუთრებით, სიჭაბუკის ხანაში):

Nick went into his room, undressed, and got into bed. He heard his father moving around in the living room. Nick lay in the bed with his face in the pillow.

“My heart’s broken,” he thought. “If I feel this way my heart must be broken.”

After a while he heard his father blow out the lamp and go into his own room. He heard a wind come up in the trees outside and felt it come in cool through the screen. He lay for a long time with his face in the pillow, and after a while he forgot to think about Prudence and finally he went to sleep. When he awoke in the night he heard the wind in the hemlock trees outside the cottage and the waves of the lake coming in on the shore, and he went back to sleep. In the morning there was a big wind blowing and the waves were running high up on the beach and **he was awake a long time before he remembered that his heart was broken.** (*Nick Adams Stories* 2003: 32–33)

ამ სადამომ წარუშლელი კვალი დატოვა მამა-შვილ ადამსების ურთიერთობაზე. ბზარი მათ შორის ჯერ კიდევ „ინდიელთა ბანაკში“ (ან კიდევ უფრო ადრე „სამ გასროლაში“) იწყებს წარმოქმნას, მაგრამ ადრეულ ბავშვობაში მამის ერთგვარი „კულტი“ განსაკუთრებით ძლიერია, გარდატეხის ასაკში კი ნიკის მგრძნობიარე ბუნება გაცილებით ნაკლებს პატიობს მშობელს. შესაძლოა ამის უსიტყვო დასტურია ის, რომ მომდევნო ნაწარმოებებში (თუ არ ჩავთვლით ფრაგმენტს სახელწოდებით „ინდიელები სხვაგან გადავიდნენ“⁵⁸) ნიკოლას ადამსი უკვე მშობლიური სახლის გარეთ, დამოუკიდებლად წარმოგვიდგება (მიუხედავად იმისა, რომ ნოველათა შემდგომ მიკრო-ციკლში ის ჯერ კიდევ სიყმაწვილის ხანაშია).

მომდევნო მიკრო-ციკლი აერთიანებს სამ ნოველას – „ნათელი სოფლისა“, „მებრძოლი“ და „მკვლელები“.⁵⁹ ეს სამეული ქრონოლოგიურად დროის საკმაოდ ხანმოკლე პერიოდს მოიცავს (პროტაგონისტის სიყმაწვილის ხანა) და მოცემული კრებულის კონტექსტში ერთგვარ თემატურ ტრიადას ქმნის, მიუხედავად იმისა, რომ თითოეული მათგანი თავად ჰემინგუეიმ სამ სხვადასხვა კრებულში განათავსა. სამივე ნაწარმოების ცენტრალური პერსონაჟები ოც წლამდე ასაკის ყმაწვილკაცებია, რომლებიც უცხო გარემოში წარმოგვიდგებიან. ესა თუ ის ქალაქი, თუ დასახლება რიგითი, შემთხვევითი ტოპოსია მათ გზაზე და დანარჩენი პერსონაჟებიც მოცემულ მომენტში ახლო-მახლო მყოფი შემთხვევითი ადამიანები არიან მეტწილად. სამივე ნოველაში, პირდაპირ თუ ირიბად, საქმე ეხება ამა თუ იმ ცნობილ ყოფილ მოკრივეს და მათ სხვადასხვაგვარ ტრაგიკულ ბედს.

ერთიანი ციკლის ფარგლებში და მოცემული თანმიმდევრობით ეს ნაწარმოებები პირველად ფილიპ იანგმა განალაგა მიუხედავად იმ ფაქტისა, რომ ნოველაში „ნათელი სოფლისა“ პროტაგონისტი არ არის სახელდებული და არც რაიმე უტყუარი მინიშნება მოიპოვება მისი იდენტიფიკაციისათვის. ამ პროტაგონისტი-მთხრობელისა და მისი თანამგზავრი (სავარაუდოდ, მეგობარი) ტომის შესახებ დანამდვილებით მხოლოდ ის ვიცით, რომ ისინი 17 და 19 წლისანი არიან, მოცემულ

⁵⁸ დიდი ალბათობით, „ათი ინდიელის“ თავდაპირველი ვარიანტიდან ამოკვეთილი ფრაგმენტია.

⁵⁹ ყოველივე ამას მოსდევს ორი ფრაგმენტი, რომელთაგან პირველი („უკანასკნელი კარგი ქვეყანა“) განუხორციელებლად დარჩენილი რომანის ნაწილად ითვლება.

ქალაქში კი გავლით იმყოფებიან. მართალია, სამივე ნოველის გარემო ძალიან ჩამოჰგავს ერთმანეთს და მათში აღწერილ მოვლენათა შორის არაერთი პარალელის გავლება შეიძლება, მაგრამ ეს ვერ გამოდგება არასახელდებული პროტაგონისტის ნიკ ადამსად სახელდების ურყევ არგუმენტად.

მიუხედავად ამისა, თუ ციკლის იანგისეულ ვარიანტს მივყვებით, „ნათელი სოფლისა“, „მებრძოლი“ და „მკვლელები“ ახალგაზრდა პროტაგონისტის თავს გადამხდარ თანმიმდევრულ მოვლენათა ჯაჭვადაც შეგვიძლია აღვიქვათ. პირველი ნოველის („ნათელი სოფლისა“) ბოლოს მთხრობელი და მისი თანამგზავრი სადგურს ტოვებენ და ჩვენთვის უცნობი მიმართულებით აგრძელებენ გზას, მომდევნო ნაწარმოების („მებრძოლი“) დასაწყისში კი ჩვენს წინაშეა ნიკი, რომელიც ახლახანს ჩამოაგდეს მატარებლიდან. ამავე ნოველის ბოლოს პროტაგონისტი კვლავ გაურკვეველი მიმართულებით აგრძელებს გზას, ტრიალის მესამე ნაწარმოებში („მკვლელები“) კი ის რომელიღაც უცხო ქალაქის ბარში შემთხვევით შეეჩეხება დაქირავებულ მკვლელებს, რომლებიც ოლე ანდერსონს ეძებენ. სავსებით ლოგიკური იქნება ვივარაუდოთ, რომ ამ დასახლებაში ნიკი მას შემდეგ აღმოჩნდა, რაც ედსა და ბაგს დაშორდა (ნოველაში „მებრძოლი“) და კვლავ მარტო გაუდგა გზას. სამივე ნოველას თან გასდევს გზის მოტივი და სინათლე–სიბნელის მრავალმნიშვნელოვანი მონაცვლეობა⁶⁰.

კრებულში შემავალ ნაწარმოებთა მომდევნო მიკრო–ციკლი პირველი მსოფლიო ომის პერიოდს მოიცავს. აქ შემავალი ხუთი ნაწარმოებიდან ბოლო სამი სრულფასოვან ნოველას წარმოადგენს. ციკლის საწყისი მოთხრობა „დამე ხმელეთზე გადასხდომამდე“ ავტორის მიერ გამოუქვეყნებლად დატოვებული ფრაგმენტია, რომელიც შესაძლოა ნოველადაც ჩაითვალოს. რაც შეეხება ფრაგმენტს „ნიკი კედელს მიყრდნობილი იჯდა ...“, იგი მცირე ჩანახატია, რომელიც ჰემინგუეიმ კრებულში *ჩვენს დროში* ერთ–ერთი ნოველათაშორისი ფრაგმენტის სახით ჩართო. როგორც ამ

⁶⁰ მაგალითად: “We’d come in that town at one end and we were going out the other. (...) It was getting dark as we came in and now that it was dark it was cold and the puddles of water in the road were freezing at the edges.” [The Light of the World] (Nick Adams Stories 2003: 40); “He started up the track. (...) Nick walked along. He must get to somewhere.” “Nick climbed the embankment and started up the track. (...) Looking back from the mounting grade before the track curved into the hills he could see the firelight in the clearing.” [The Battler] (Nick Adams Stories 2003: 48, 57); “Outside it was getting dark. The streetlight came on outside the window.” “I’m going to get out of this town,” Nick said.” [The Killers] (Nick Adams Stories 2003: 58, 69)

კრებულში, ასევე იანგისეულ გამოცემაში, ეს ფრაგმენტი კრებულის ერთიანი სტრუქტურის ორგანული ნაწილია და სიუჟეტურ საფუძველს უმზადებს შემდგომ ნოველას მიუხედავად იმისა, რომ იგი თითოეულ კრებულში სხვადასხვაა: *ჩვენს დროში* – “A Very Short Story“; *ნიკ ადამსის ნოველები* – “Now I Lay Me“. პირველად სწორედ აქ წარსდგება ჩვენს წინაშე დაჭრილი ნიკ ადამსი, რომელიც თანამებრძოლებმა ეკლესიის კედლამდე მიიყვანეს და იქ დატოვეს, რათა საარტილერიო ცეცხლისათვის გაერიდებინათ.

მიკრო–ციკლის სამი დასკვნითი ნაწარმოები ლოგიკურად აგრძელებს ნიკის ამბავს და მორიგ ტრიადას ქმნის. საუბარია ნოველებზე „დავწვები, დამეძინება“, „როგორც აღარასდროს იქნები“ და „უცხო მხარეში“, რომლებიც მჭიდროდ უკავშირდებიან ერთიმეორეს თემატურ–სიუჟეტური პარალელებით. მათში ასახულია ომში მიღებული ჭრილობისა თუ ჭრილობების უშუალო ფიზიკური და ფსიქოლოგიური შედეგები.

ნიკ ადამსი სამივე ზემოხსენებულ ნოველაში პირველი მსოფლიო ომის დროინდელ იტალიაში იმყოფება და ერთგვარ სარეაბილიტაციო ეტაპებს გადის. ნაწარმოებში „დავწვები, დამეძინება“ არა მხოლოდ ფიზიკურად, არამედ ფსიქოლოგიურად ტრავმირებული პერსონაჟი სიბნელეში დაძინების შიშით იტანჯება. ამის უპირველესი მიზეზი ისაა, რომ ომში გადატანილისა და ნანახის შედეგად მას ჯერ კიდევ ადრეულ ბავშვობაში განცდილი დაუოკებელი შიში დაუბრუნდა – შიში გარდაუვალი სიკვდილისა, რომელისგანაც ნიკი, შესაძლოა, სრულყოფილად არასოდეს გათავისუფლებულა, მაგრამ „ინდიელთა ბანაკის“ ფინალიდან მოყოლებული იგი მეტ–ნაკლები წარმატებით ახერხებდა ილუზორული სულიერი წონასწორობის აღდგენას. ამ კონტექსტში დამატებით მნიშვნელობას იძენს კრებულის პირველი ნაწარმოები („სამი გასროლა“), სადაც ნიკმა პირველად გაუსწორა თვალი ამ დაუოკებელ შიშს. საგულისხმოა, რომ ნიკი იქ სწორედ დაძინებას ვერ ახერხებს, სანამ სამ გასროლას არ განახორციელებს.

ნოველაში „დავწვები, დამეძინება“ ძილი უკვე ექსპლიციტურად ასოცირდება სიკვდილთან და პროტაგონისტს უწევს გამკლავება პერმანენტული ხასიათის მქონე

შეგრძნებასთან, რომ, თუ სიბნელეში თვალებს დახუჭავს და საკუთარ თავს მოდუნების საშუალებას მისცემს, მისი სული სხეულს გაეყრება:

That night we lay on the floor in the room and I listened to the silkworms eating. The silkworms fed in racks of mulberry leaves and all night you could hear them eating and a dropping sound in the leaves. **I myself did not want to sleep because I had been living for a long time with the knowledge that if I ever shut my eyes in the dark and let myself go, my soul would go out of my body.** I had been that way for a long time, ever since I had been blown up at night and felt it go out of me and go off and then come back. (*Nick Adams Stories* 2003: 144)

ზრდასრული და ფსიქოლოგიურად ტრავმირებული ნიკ ადამსი უკვე ძილს ებრძვის და არა უძილობას – იგი ძალისხმევას არ იშურებს, რომ საკუთარ თავს ჩათვლემის საშუალება არ მისცეს. ამისათვის ნიკი მოგონებებს მიმართავს და მისი ფიქრები, უპირველეს ყოვლისა, მშობლიურ მხარეში თევზაობას უბრუნდება. მომდევნო რამდენიმე აბზაცი „დიდი ორგულა მდინარის“ უშუალო შემამზადებელ წინაპირობად და ერთგვარ წინასწარმეტყველურ ეპიზოდდაც შეგვიძლია მივიჩნიოთ, რადგან ქრონოლოგიურად წლების გასვლის შემდეგ ზემოხსენებულ ნოველაში აღწერილი სათევზაო ლაშქრობის დროს ნიკი ზედმიწევნით იმეორებს ყოველივეს, რაც ჯერ კიდევ მილანის საავადმყოფოში მკურნალობისას საკუთარ ფიქრებში ცხადზე ცხადად წარმოიდგინა. საყურადღებოა, რომ ეს წარმოსახვა იმდენად რეალისტურ სურათს ქმნის, რომ, როგორც ავტორ–მთხრობელი მიგვანიშნებს, პროტაგონისტს თავად უჭირს ზღვარის გავლება რეალურ მოგონებებსა და წარმოსახვით სცენებს შორის:

Some nights, too, I made up streams, and some of them were very exciting, and it was like being awake and dreaming. Some of those streams I still remember and think that I have fished in them, and they are confused with streams I really know. I gave them all names and went to them on the train and sometimes walked for miles to get to them. (*Nick Adams Stories* 2003: 146)

ამ ნაწყვეტისა თუ სხვა ტექსტუალური დეტალების გათვალისწინებით კიდევ უფრო რთული ხდება კრებულის საკვანძო ნოველის - „დიდი ორგულა მდინარე“ - ანალიზი. გარდა იმ უამრავი სადისკუსიო საკითხისა, რომელსაც არაერთი მკვლევარი შეხებია ნოველის გამოქვეყნებიდან დღემდე, სავსებით ლოგიკურად შეიძლება გამოითქვას ეჭვი, თუ რამდენად „რეალურია“ „დიდი ორგულა მდინარეში“ აღწერილი მოვლენები. უფრო ნათლად რომ ვთქვათ, საკითხავია, მართლაც იმყოფებოდა ნიკ ადამსი ნოველაში აღწერილ სათევზაო ლაშქრობაში, თუ ეს ყოველივე მისი ფანტაზიის ნაყოფია, ის გამონაგონი „რეალობა“, რომელიც მწერალმა ნიკ ადამსმა შეთხზა და რომელიც ნამდვილად თავს გადამხდარ ისტორიებზე უფრო რეალურიც კი ჩანს.

მიუხედავად იმისა, პერსონაჟისეული სამწერლო ფანტაზიის ნაყოფია ეს ამბავი, თუ პროტაგონისტის „რეალური“ თავგადასავლის ნაწილი, „დიდი ორგულა მდინარე“ განსაკუთრებულ როლს ასრულებს კრებულის ფარგლებში, როგორც კომპოზიციური, ასევე თემატური თვალსაზრისით და ერთგვარ ცენტრალურ შემაკავშირებელ ღერძს ქმნის. შესაძლოა, ამითაცაა განპირობებული, რომ ფილიპ იანგმა ნოველა თავისეულ გამოცემაში გაცილებით უფრო შუგულისსაკენ გადაანაცვლა, ვიდრე ამ ნაწარმოების რეალური ქრონოლოგიური დრო უნდა გულისხმობდეს, თუმცა, მეორე მხრივ, ნაწარმოების ადგილმდებარეობა კრებულში სულაც არ განაპირობებს მის ცენტრალურ როლს მთლიანი ციკლის კონტექსტში. ამის დასტურია ისიც, რომ „დიდი ორგულა მდინარე“ საკვანძო დანიშნულების მატარებელია პირვანდელ კრებულშიც (*ჩვენს დროში*), სადაც იგი წიგნის უკანასკნელ ნოველას წარმოადგენს.

ნოველები „რადაცის დასასრული“ და „სამდლიანი ქარიშხალი“, რომლებიც ფილიპ იანგმა თავისი გამოცემის რიგით მეოთხე მიკრო-ციკლის ფარგლებში განათავსა „დიდი ორგულა მდინარის“ შემდეგ, კრებულში *ჩვენს დროში* წინ უსწრებენ ამ უკანასკნელს. ეს ორი ნოველა კიდევ ერთ მტკიცე წყვილს წარმოქმნის მთლიანი ციკლის ფარგლებშიც და ერთმანეთთან მიმართებაშიც. საყურადღებოა, რომ ნოველათა ამ წყვილს ციკლის სხვა წყვილთაგან ერთი განსაკუთრებული თავისებურება გამოარჩევს: მათი სიუჟეტური ურთიერთკავშირი ასოციაციურს აღემატება. პირველი მათგანი ნიკისა

და მარჯორის რომანის დასასრულზე მოგვითხრობს, მეორე კი ამ დაშორებით გამოწვეულ სინანულს ასახავს. პირველის დასკვნით სცენაში ბილი მიდის ნიკთან, რათა გაარკვიოს, როგორ ჩაიარა დაშორებამ მარჯორისთან; მეორე ნოველაში კი ნიკი, რომელიც ქვეცნობიერედ ცდილობს დანაშაულის გრძნობასთან, სინანულთან და სიცარიელესთან გამკლავებას, მიაკითხავს ბილს, რომელიც ერთადერთია, ვინც იცის რამდენად რთული გადასატანი აღმოჩნდა ნიკისათვის მარჯორისთან ურთიერთობის დასასრული. ერთიანი ციკლის კონტექსტში ეს ნოველები უშუალოდ ეხმიანებიან ნოველებს წინა მიკრო-ციკლიდან (კერძოდ, „დავწვები, დამეძინება“, „როგორიც აღარასდროს იქნები“, „უცხო მხარეში“), როგორც ომგამოვლილი ახალგაზრდა კაცის სულიერი მდგომარეობის თვალსაზრისით, ასევე ქორწინების თემასთან მიმართებითაც.

ორივე ნოველის („რადაცის დასასრული“ და „სამდლიანი ქარიშხალი“) პროტაგონისტი ე.წ. „დაკარგული თაობის“ ტიპური წარმომადგენელია. იგი საზრისს ვერ ჰპოვებს ცხოვრებაში და ერთგვარად ინერციითაა „ჩათრეული“ ყოველდღიურ ყოფით მოვლენებში, მდინარის დინებას მიჰყვება და შეწინააღმდეგების ან რაიმეს რადიკალურად შეცვლის მოთხოვნილებას ვერ გრძნობს. ასე თავისთავად ვითარდება მისი საზაფხულო რომანიც ოფიციალტ გოგონასთან, შემდეგ კი იმ შესაძლო პასუხისმგებლობის თავიდან აცილების აუცილებლობის წინაშე დამდგარი ნიკი, რაც დაოჯახებას მოსდევს, სატრფოსთან დაშორებას არჩევს. „საკუთარ“ გადაწყვეტილებას (მან ეს გადაწყვეტილება თავისი მეგობრის, ბილის ზეგავლენით მიიღო) პროტაგონისტი სრულიად უსუსური არგუმენტით ხსნის:

They sat on the blanket without touching each other and watched the moon rise.

“You don’t have to talk silly,” Marjorie said. “What’s really the matter?”

“I don’t know.”

“Of course you know.”

“No I don’t.”

“Go on and say it.”

Nick looked on at the moon, coming up over the hills.

“It isn’t fun any more.”

He was afraid to look at Marjorie. Then he looked at her. She sat there with her back toward him. He looked at her back. **“It isn’t fun any more. Not any of it.”** (*Nick Adams Stories* 2003: 203-204)

მოგვიანებით ამ არგუმენტის სისუსტე და ნიკის გადაწყვეტილების მერყევი ხასიათი მთელი სისავსით ვლინდება ბილთან საუბარში (უფრო მეტად კი დიალოგთა ქვეტექსტში) როგორც მოცემული ნოველის ფინალში, ასევე „სამდლიან ქარიშხალში“. ამ უკანასკნელში ვაწყდებით აგრეთვე უარყოფით დამოკიდებულებას ქორწინებისადმი:

“Once a man’s married he’s absolutely bitched,” Bill went on. “He hasn’t got anything more. Nothing. Not a damn thing. He’s done for. You’ve seen the guys that get married.”

Nick said nothing.

“You can tell them,” Bill said. “They get this sort of fat married look. They’re done for.”

“Sure,” said Nick.

“It was probably bad busting it off,” Bill said. “But you always fall for somebody else and then it’s all right. Fall for them but don’t let them ruin you.”

“Yes,” said Nick. (*Nick Adams Stories* 2003: 213)

ნიკის დუმილიც და მისი ერთსიტყვიანი პასუხებიც ცხადყოფს, რომ ბილისაგან განსხვავებით იგი ასე ერთმნიშვნელოვნად უარყოფითად და არასასურველად არ აღიქვამს ქორწინებას და მთელი ნოველის კონტექსტიც ადასტურებს, თუ რაოდენ ნანობს იგი მარჯორისთან დაშორებას, თუმცა საგულისხმოა ნიკის მშობლების დრამატული მაგალითიც, რაც გასაგებს ხდის პროტაგონისტის უნდობლობას ოჯახისა და ქორწინებისადმი. ამ კუთხით ნოველათა ეს წყვილი ორგანულად უკავშირდება კრებულის საწყისი მიკრო–ციკლის ნოველებსაც („ინდიელთა

ბანაკი“, „ექიმი და ექიმის ცოლი“, „ათი ინდიელი“) და წინამდებარე მიკრო–ციკლსაც, სადაც ჯარისკაცი ჯონი ცდილობს ნიკის დარწმუნებას ქორწინების აუცილებლობაში („დავწვები, დამემინება“), ხოლო ახალგაზრდა მეუღლის მოულოდნელი გარდაცვალებით დათრგუნული მაიორი („უცხო მხარეში“) ამტკიცებს, რომ “A man must not marry” (*Nick Adams Stories* 2003: 172). ასეთი პარალელები კიდევ უფრო მჭიდრო სტრუქტურულ–კომპოზიციურ კავშირებს წარმოქმნიან ციკლში.

კრებულის დასკვნით მიკრო–ციკლში მკითხველის წინაშე უკვე დაოჯახებული ნიკოლას ადამსი და მისი საკუთარი ოჯახური პრობლემებია. საკუთრივ დაოჯახების ფაქტი ნიკ ადამსის ციკლის ნოველებში გამოტოვებულია და „აისბერგის“ შენიღბულ ნაწილს განეკუთვნება⁶¹. უფრო მეტიც, ნიკის მეუღლე (ჰელენი) არც ერთ ნოველაში არ ფიგურირებს, როგორც მოქმედი გმირი⁶² და მისი ხსენებაც მინიმუმამდეა დაყვანილი. დასკვნითი მიკრო–ციკლის სამ ნოველათაგან ჰელენი მხოლოდ ერთშია („თხილამურებით სრიალი“) ნახსენები და ისიც მხოლოდ მას შემდეგ, რაც ფეხმძიმე ოფიცინტი ჰელენის ორსულობის ასოციაციას იწვევს. საგულისხმოა ისიც, რომ ამ ნაწარმოებთაგან არც ერთში ნიკ ადამსი შინ არ იმყოფება და არც მისი მეუღლეა მის გვერდით. მიუხედავად ამისა, ქორწინება და ოჯახის თემა თითოეულ ნაწარმოებში ერთ–ერთი საკვანძოა.

„ალპური იდილია“ და „თხილამურებით სრიალი“ ნოველთა მორიგ წყვილს წარმოადგენს, თუნდაც იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ ორივე ნაწარმოებში პროტაგონისტი ალპებში ისვენებს მეგობართან ერთად. ამჯერად ბუნებასთან თანაზიარობისა და სულიერი წონასწორობის აღსადგენად გმირი თევზაობისა და ნადირობის ნაცვლად თხილამურებით სრიალს მიმართავს, თუმცა ნოველათა შორის თემატური კავშირი ამით არ ამოიწურება ისევე, როგორც კავშირი ნიკ ადამსის ციკლთან ზოგადად. ჰემინგუეისეული „აისბერგის ტექნიკა“ ამ შემთხვევაშიც აქტიურად მოქმედებს და ასოციაციურ ძაფებს ავლებს ციკლის სხვა ნოველებთან. სანიმუშოდ

⁶¹ მცირე ფრაგმენტი „ქორწილის დღე“ ნოველას არ წარმოადგენს.

⁶² თუ არ ჩავთვლით ნოველას „იადონი ერთისათვის“, რომელსაც მკვლევარი რობერტ ლემი ნიკ ადამსის ციკლს მიაკუთვნებს, და ნაგულისხმევ მეუღლეს ნოველებში „ერთდღიანი მოლოდინი“ და „უაიომინგის ღვინო“, რომლებიც, ჯოზეფ ფლორას მტკიცებით, იმავე ციკლის შემადგენლობაში უნდა განვიხილოთ.

შეგვიძლია ავიღოთ, მაგალითად, მინიშნებები ნიკის ცხოვრების ადრინდელ ეტაპებზე, მათ შორის ომის პერიოდზე და მიღებულ ჭრილობასა, თუ ჭრილობებზე. მსგავსად ჰემინგუეის სხვა არაერთი ნოველისა, ომი არც აქაა ნახსენები, მაგრამ ისიც და მის მიერ მიყენებული ტრავმაც (ფიზიკურიც და ფსიქოლოგიურიც) კვლავ სახეზეა: ამ მხრივ სრულიად საკმარისია მინიშნება ნიკის წარსულ ჭრილობაზე, რის გამოც მისი მოძრაობა გარკვეულწილად შეზღუდულია [“I can’t telemark with my leg”, Nick said. (*Nick Adams Stories* 2003: 250)]. საგულისხმო ასოციაციას იწვევს ყვითლად შეღებილი შენობის ხსენებაც, თუ გავითვალისწინებთ ე.წ. ყვითელი სახლის როლს ნიკის ომისდროინდელ კომმარებში (ნოველაში „როგორც აღარასდროს იქნები“).

ნოველებში „ალპური იდილია“ და „თხილამურებით სრიალი“ მნიშვნელოვანი დატვირთვა ენიჭება ქორწინებისა და ოჯახის თემას, ადამიანთა შორის გაუცხოების ზრდასა და ურთიერთგაგების ნაკლებობას, სიცოცხლის მსწრაფლწარმავლობას, იმას, რომ ამქვეყნად ყველაფერი დროებითია და სხვ. ორივე ნოველაში მკითხველის წინაშე კვლავ წარმოდგებიან მამაკაცები ქალების გარეშე. „თხილამურებით სრიალი“, საბოლოო ჯამში, გვაწვდის ინფორმაციას იმის შესახებ, თუ რატომ იმყოფება პროტაგონისტი სათხილამურო კურორტზე მეუღლის გარეშე – ჰელენი ორსულადაა. „ალპური იდილია“ ამ მხრივ არანაირ ექსპლიციტურ ცნობას არ შეიცავს, მაგრამ სცენა სასტუმროს სასადილოში და ოფიციალტი გოგონა უნებლიე ასოციაციას იწვევენ მსგავს სცენასა და ოფიციალტის ორსულობასთან ნოველიდან „თხილამურებით სრიალი“, რამაც, თავის მხრივ, მეგობართა საუბარში ჰელენის ფეხმძიმობის და ნიკის მომავალი მამობის თემა შემოიტანა. ექსპლიციტურად კი ოჯახისა და ქორწინების თემა „ალპური იდილიაში“ ფერმერისა და მისი ცოლის ტრაგიკული ისტორიის ფონზე იშლება.

საგულისხმოა ისიც, რომ მკვლევარი ჯოზეფ ფლორა ამ ნაწარმოებთა შორის არსებული პარალელებისა და ასოციაციური კავშირების სიმრავლეს მთავარ არგუმენტად მიიჩნევს „ალპური იდილიის“ ნიკ ადამსის ციკლისადმი მიკუთვნებისას (ფლორა 1982: 210). საკუთრივ „ალპური იდილია“ ჰემინგუეის ნოველათაგან ერთ–ერთ ყველაზე უგულვებელყოფილ ნაწარმოებად ითვლება, რის მიზეზადაც მკვლევართა ნაწილი მასში აღწერილ შემადრწუნებელ ისტორიას ასახელებს, თუმცა სხვების აზრით

(ჯოზეფ ფლორა, კარლოს ბეიკერი, რობერტ გაიდუშეკი), ნაწარმოების არასწორი გაგება და უგულბელებოფა იმან გამოიწვია, რომ აქ ჰემინგუეისეული „აისბერგის ტექნიკა“ უკიდურეს წერტილს აღწევს და სათქმელის უდიდესი ნაწილი ქვეტექსტშია გადატანილი. კარლოს ბეიკერის მტკიცებით, „ალპური იდილია“, ისევე როგორც ჰემინგუეის სხვა ბევრი ნოველა, ისეთივე ჩაკვირვება–ჩაღრმავებით უნდა წავიკითხოთ, როგორც კარგი მოდერნისტული ლექსი (ბეიკერი 1990: 121). რობერტ გაიდუშეკი მიიჩნევს, რომ ამ ნაწარმოებში ჰემინგუეის ხელოვნება სრულყოფილებამდეა მისული: ნოველის ეპიფანია არ ცხადდება, შინაარსი იმპლიციტურ დონეზე რჩება, მთხრობელის პოზიცია არ იკვეთება, მაგრამ ყოველივე ეს ოსტატურადაა ტექსტში ჩაქსოვილი (გაიდუშეკი 1989: 166). ჯოზეფ ფლორა სავსებით მართებულად აცხადებს, რომ „ალპური იდილია“ სვამს კითხვას, თუ როგორ შეუძლია ადამიანს ზოგჯერ შემადრწუნებლად მოეპყრას იმათ, ვინც უყვარს. მკვლევარი ხაზს უსვამს იმასაც, რომ ეს ჰემინგუეის ნოველათა ერთ–ერთი ცენტრალური თემაა (ფლორა 1982: 210).

ეს თემა (სხვა მრავალთან ერთად) ცნაურდება ციკლის დასკვნით ნოველაშიც „მამები და ვაჟიშვილები“, სადაც 38 წლის ნიკოლას ადამსის მოგონებები კვლავ უბრუნდება ბავშვობისა და სიჭაბუკის ხანას, რაც, თავის მხრივ, საბოლოო წრეს კრავს საწყის ნოველებთან და მთელ ციკლთან მიმართებაში. აქ მკითხველისათვის კიდევ ერთხელ ხდება ნათელი ნიკის განსაკუთრებული დამოკიდებულება და სიყვარული მამისადმი, იმავდროულად კი ის მტკივნეული ფაქტიც, რომ მას 15 წლის ასაკიდან მოყოლებული მამასთან საერთო აღარაფერი ჰქონია. მოგონებებში ვლინდება ის ზიზღნარევი სიბრაზეც, რომელიც მამის მიმართ გასჩენია ხოლმე, მიუხედავად მისდამი დიდი სიყვარულისა. ნიკს ის მომენტიც ახსენდება, როცა მამის მოკვლის სურვილმა შეიპყრო მას შემდეგ, რაც ერთხელ ტყუილისათვის გაროზგეს.

His father was with him, suddenly, in deserted orchards and in new-plowed fields, in thickets, on small hills, or when going through dead grass, whenever splitting wood or hauling water, by grist mills, cider mills and dams and always with open fires. The towns he lived in were not towns his father knew. **After he was fifteen he had shared nothing with him.**

His father had frost in his beard in cold weather and in hot weather he sweated very much. (...) Nick **loved his father but hated the smell of him** (...).

(...) he had sat inside the woodshed with the door open, his shotgun loaded and cocked, looking across at his father sitting on the screen porch reading the paper, and thought, “**I can blow him to hell. I can kill him.**” Finally he felt his anger go out of him and he felt a little sick about it being the gun that his father had given him. (*Nick Adams Stories* 2003: 265)

სიმბოლურია, რომ ამ მოგონებებიდან ნიკს საკუთარი მცირეწლოვანი ვაჟის მიერ დასმული შეკითხვები გამოაფხიზლებს. ეს შეკითხვები ნიკის ბავშვობა-სიჭაბუკის ხანას და ექიმ ადამს ეხება. ირონიული ელფერი დაკრავს იმ ფაქტს, რომ ბავშვს ბაბუასთან დაკავშირებით მხოლოდ ის ახსოვს ნათლად, თუ როგორ აჩუქა ამ უკანასკნელმა შაშხანა და ამერიკული დროშა. ნოველის დასკვნით დიალოგსა და მის ქვეტექსტში, ისევე როგორც მთელი ნაწარმოების კონტექსტში, ვლინდება, რომ თაობებს შორის ურთიერთობა ფაქიზი და რთული პროცესია და არავის შეუძლია თავი აარიდოს გარკვეულ შეცდომებს, მათ შორის ისეთ შეცდომებსაც, რომლებსაც მშობლებს ნაკლებად პატიობენ, სანამ თავად არ გახდებიან მშობლები. ნიკ ადამსიც არ არის ისეთი იდეალური მამა, როგორსაც თავად ისურვებდა, რომ ყოფილიყო. შესაძლოა, იგი გაცილებით უფრო მეტად ჰგავს საკუთარ მამას, ვიდრე თავად ძალუძს აღიაროს. სიმბოლურია, რომ სწორედ საკუთარი ვაჟიშვილი საყვედურობს ნიკს, რომ ისინი არასოდეს დადიან ბაბუას საფლავზე.

“Why do we never go to pray at the tomb of my grandfather.”

“We live in a different part of the country. It’s a long way from here.”

[...]

“Well, I don’t feel good never to have even visited the tomb of my grandfather.”

“We’ll have to go,” Nick said. “I can see we’ll have to go.” (*Nick Adams Stories* 2003:

268)

ნოველაში „მამები და ვაჟიშვილები“ გადმოცემული მოგონებანი ცხადყოფს, თუ რამდენად ბევრს ნიშნავდა ექიმი ადამსი ნიკისათვის, რაოდენ მოუშუშებელი ტკივილი მიაყენა მისმა თვითმკვლელობამ, ან რამდენად უჭირს პროტაგონისტს მიუტევოს საკუთარ თავს დაშორება–გაუცხოება მამასთან. საგულისხმოა ნიკის ვაჟიშვილის ნატვრაც, რომ თავად არ მოუწიოს მამის საფლავისაგან შორს ცხოვრება ნიკის გარდაცვალების შემდეგ [“I hope we won’t live somewhere so that I can never go to pray at your tomb when you are dead.” (*Nick Adams Stories* 2003: 268)]. ყოველივე ამის გათვალისწინებით ციკლის უკანასკნელი ნაწარმოების დასკვნითი ფრაზა და ნიკის თანხმობა, რომ შვილთან ერთად მამის საფლავზე უნდა წავიდეს, ერთგვარი „შერიგებაცაა“ მამასთანაც და საკუთარ თავთანაც. თუ გავიხსენებთ, რომ ექიმი ადამსისა და მისი ვაჟიშვილის ურთიერთობაში პირველი ბზარის გაჩენის მოწმე ციკლის საწყის ნოველაშივე გავხდით, ეს ფინალური „შერიგება“ საგულისხმო წრტილს სვამს ციკლის ერთიან კონტექსტში.

წრე იკვრება ციკლის ერთ–ერთი ცენტრალური თემის – სიკვდილის – აქცენტირებითაც. პატარა ნიკმა სიკვდილის რეალური შიში პირველად *ინდიელთა ბანაკში* (და მის წინაისტორიაში) იგრძნო, ზრდასრული ნიკოლას ადამსის მცირეწლოვანი შვილი კი გასაოცარი სომშვიდითა და ასაკისათვის შეუფერებელი სიბრძნით საუბრობს სიკვდილზე. აქ უკვე კვალიც აღარაა ნიკის ბავშვური ილუზიისა, რომ არასოდეს არ მოკვდება. მეორე მხრივ, დასკვნითი ნოველა ირონიულად ეპასუხება ციკლის პირველი ნოველის ფინალში გაჟღერებულ მიამიტურ მტკიცებას პროტაგონისტისა, “that he would never die”.

ციკლის უკანასკნელ ნოველაში გადმოცემული დამაბულობა, ტკივილი, გაუცხოება, ისევე როგორც დადებითი ემოციები და განსაკუთრებული ურთიერთობა საკუთარ ვაჟთან, ექსპლიციტურადაც და ქვეტექსტის დონეზეც ცხადყოფს ჰემინგუეის მიერ არაერთგზის დაყენებული ზოდატყვეობრივ პრობლემების მარადიულობას, ურთიერთგაგების ნაკლებობას და, საბოლოო ჯამში, ადამიანთა გარდაუვალ მარტოსულობას სიკვდილის წინაშე. ცალკეულ ნოველათა, ისევე როგორც ერთიანი კრებულის, იდეური სიღრმე და თემატური არეალი მნიშვნელოვნად ფართოვდება და

გაცილებით მეტ მასშტაბს მოიცავს, ვიდრე ერთი შეხედვით, ან რომელიმე ცალკეული ნოველის წაკითხვის შემდეგ შეიძლება მოგვეჩვენოს.

ეპიზოდთა ხატოვანი ურთიერთკავშირი, ერთმანეთის შემდგომი ნაწარმოებების ანტითეზა და ემოციურ-შინაარსობრივი ნათესაობა ქმნის კონტექსტს, რაც გარკვეულწილად განაპირობებს თოთოეულ კონკრეტულ შემთხვევაში სათქმელის ბოლომდე უთქმელობას, თუ გამოტოვებას. სიტუაციები და დეტალები ერთმანეთს ეხმიანებიან, ერთგვარად აირეკლებიან და იჭრებიან ერთმანეთში ციკლის ერთიანი მხატვრული სტრუქტურის ფარგლებში და ცხოვრების ცოცხალ, მოძრავ სურათს წარმოქმნიან.

სიუჟეტის ფორმირებაში აქტიურ როლს ასრულებს „მონტაჟის“ პრინციპი და კომპოზიციური პარალელები. ე.წ. „ეკრანული ეპიზოდებითაა“ გამსჭვალული მხატვრული სივრცე, რაც მის კადრებად დანაწევრებასაც იწვევს და იმავდროულად გამთლიანებასაც, ეს ყოველივე კი სამყაროს უშუალო ჭვრეტის ეფექტს ქმნის. ერთი შეხედვით უმნიშვნელო დეტალებისა და სურათების განმეორება ვრცელ პანორამას წარმოქმნის. მწერალი თითქოსდა სრულიად უგულებელყოფს ცნობილ ისტორიულ მოვლენებს, გულისხმობს რა, რომ ისინი ისედაც არსებობენ მკითხველის მეხსიერებაში. როგორც ცალკეული ნოველების, ასევე მთლიანი კრებულის ფარგლებში გამოტოვების მეთოდი ეპიზოდების საზღვრებს აფართოვებს, რასაც ხელს უწყობს სხვადასხვა ნაწარმოებში მსგავსი თემატური მოტივების არსებობაც.

თხრობის მასშტაბურობაზე ორიენტირებამ განაპირობა ნაწარმოებთა სტრუქტურაც და მთავარი მოქმედი გმირის შერჩევაც. ნიკოლას ადამსი თითქოსდა მწერლის ერთგვარი „ალტერ ეგოა“, ან, უფრო ზუსტად, პერსონაჟი, რომელიც ჰემინგუეიმ შექმნა, რათა შემდეგ ამ გმირისათვის „დაეწერინებინა“ მთელი რიგი ნაწარმოებებისა, რომელთა არეალი მნიშვნელოვნად სცდება *ნიკ ადამსის ნოველების* ფარგლებს.

ამრიგად, ჰემინგუეიმ კრებულის სიმეტრიული სივრცე შექმნა და იმავდროულად თითქმის შეუმჩნეველი გახადა კომპოზიციურ გამეორებათა სისტემა მიკრო-ციკლების წიაღში და ამ მიკრო-ციკლებს შორის მთლიანი ციკლის ფარგლებში.

ციკლის კომპოზიციური და კონცეპტუალური გამთლიანება ხდება რიტმული სურათით, ტექსტის ფერთა გამით, ოპოზიციით – „სიბნელე/სინათლე“, ორი ცხოვრებისეული მორევის ურთიერთშეპირისპირებით. ცხოვრების წყურვილის, ბუნებასთან შერწყმის მოტივი უპირისპირდება იძულებითი გაჩერების, პარალიზების, უძრაობის მოტივს, რომელიც პერსონაჟის შინაგანი მარტოობის მოტივში გადაიზრდება. ციკლის ერთიანი ქარგა საბოლოოდ კონცეპტუალურადაც და კომპოზიციურადაც იკვრება ბინარული ოპოზიციური საწყისების, თეზა-ანტითეზის ურთიერთგაწონასწორების საფუძველზე. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, თეზა-ანტითეზის სიმეტრიული განლაგება თუ მონაცვლეობა ამთლიანებს ცალკეულ ნოველებს მიკრო-ციკლებად, ხოლო ამ მიკრო-ციკლებს ერთ მთლიან ციკლად.

თავი III

ნიკ ადამსის ციკლის ნოველების ნარატიული სტრუქტურა

3.1. ავტორი, მთხრობელი და თხრობის პერსპექტივები

ერნესტ ჰემინგუეის შემოქმედებითი ძიებანი ყველაზე მკვეთრად ალბათ თხრობის მისეულ ყაიდაში, ავტორისა და მთხრობელის პოეტოლოგიურ კატეგორიებში ვლინდება. ამ თვალსაზრისით უაღრესად საინტერესოა ნიკ ადამსის ნოველათა ციკლის ნარატიული სტრუქტურის ანალიზი, სადაც ძნელია ზღვარის გავლება ავტორსა და მთხრობელს, გამოგონილ ავტორ-მთხრობელსა, თუ პერსონაჟს შორის. ავტორის კატეგორიის განსაზღვრა მარტივი არ არის იმდენად, რამდენადაც თითოეული ხელოვანის მხატვრული სამყარო ერთგვარი თვითმყოფადი მიკროკოსმოსია, რომელიც ინდივიდუალური მსოფლაღქმით ხასიათდება. დამატებით სირთულეს განაპირობებს ის ფაქტი, რომ ხშირად ავტორის, მთხრობელისა და პერსონაჟის პოზიცია ერთმანეთს არ ემთხვევა.

მოცემული კვლევის კონტექსტში საგულისხმოა ჰენრი ჯეიმზის პროზა, რომლის შემოქმედებაში ავტორის კატეგორია ახალ ნიშან-თვისებებს იძენს. თავისი ინტერესით მორალურ-ფსიქოლოგიური კონფლიქტებისადმი და ადამიანის „ცნობიერების სივრცისადმი“, აგრეთვე გარკვეული ტექნიკური ხერხების (პოზიციის გამოხატვის ხერხი, ყურადღების გამახვილება პერსონაჟების დიალოგურ კონფლიქტებზე, მათ ხასიათთა თვითგამოხატვაზე) შემუშავებისაკენ სწრაფვით არცთუ უმნიშვნელო როლი ითამაშა ერნესტ ჰემინგუეის თხრობის მანერის ჩამოყალიბებაში.

მოგვიანებით, XX საუკუნის მხატვრულ პროზაში ტრადიციული ფორმების კვალდაკვალ აღინიშნება ავტორის ე.წ. „თვითგანყენების“ მაღალი ხარისხი – მისი შეცვლა პირველ პირში (რიგ შემთხვევაში, მესამე პირში) მთხრობელი-პროტაგონისტით, რომელიც ავტორისაგან დამოუკიდებელია.

ავტორისა და მთხრობელის კატეგორიები სერიოზული შესწავლის ობიექტად XX საუკუნეში იქცა. კერძოდ, ავტორის კატეგორიის თეორიული ანალიზი აქტუალური ხდება 20–30–იანი წლებიდან. განსაკუთრებით საინტერესოა მიხეილ ბახტინის პოზიცია, რომლის თანახმად, მხატვრულ ტექსტში ავტორისეული მეტყველება განიხილება, როგორც ავტორის „ხმა“ (ბახტინი 1972). ბახტინის თეორია რომანის, როგორც „მრავალხმოვანი“ კომპლექსური ქსელის, თაობაზე წარმოგვიდგენს „ხმას“, როგორც მხატვრული ტექსტის ადამიანურ, მაგრამ არაპერსონალური მახასიათებლებით აღჭურვილ ასპექტს. მკვლევარი უკუაგდება იმ აზრს, თითქოს მხოლოდ ავტორისეული ხმა შეიძლება იქცეს შესწავლის ობიექტად. მართალია, ბახტინი „ჰეტეროგლოსურ“ ჟანრად რომანს მოიაზრებს და სწორედ ამ ჟანრის ფარგლებში მსჯელობს მრავალი „ხმისა“ თუ ენობრივი მომენტის ერთმანეთთან „დიალოგურ“ მიმართებაში არსებობაზე, მაგრამ არც ნოველის მცირე ფორმა გამორიცხავს „მრავალხმოვანების“ შესაძლებლობას. ყოველივე ამის გათვალისწინებით „ხმა“ შეგვიძლია მივიჩნიოთ მხატვრული ტექსტის აუცილებელ კომპონენტად, რომელიც უპირატესად პერსონაჟთა მეშვეობით მჟღავნდება.

20–30–იანი წლებიდან მკვლევარები სულ უფრო აქტიურად ამახვილებენ ყურადღებას მხატვრული ტექსტიდან „ავტორის წასვლაზე“ (ან, თუ როლან ბართის მიერ შემოთავაზებულ ტერმინს გამოვიყენებთ, „ავტორის სიკვდილზე“) და პროზის დრამასთან დაახლოებაზე. საქმე ეხება ორიენტირებას „დრამატულ იდეალზე“, რომელიც მიიღწევა პოზიციის გამოხატვის (“point of view”) ხერხით და გამორიცხავს ყოვლისმცოდნე ავტორის არსებობას ტექსტში, საკუთრივ ამ ცნებაში კი მოიაზრებენ ხან ავტორის, ხან პერსონაჟის, ხანაც მკითხველის პოზიციას.

თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში გამოიკვეთა უფრო ვიწრო ცნება „ავტორის სახისა“, რომელიც ნაწარმოებში ავტორის პირდაპირ მონაწილეობაზე მიუთითებს. ობიექტურად „ავტორის სახეს“ ვხვდებით მხოლოდ „ავტობიოგრაფიულ“ ან „ავტოფსიქოლოგიურ“ ნაწარმოებებში, სადაც ავტორის პიროვნება მისი შემოქმედების საგანი და თემა ხდება. უფრო მეტიც, ავტორის სახეში მოიაზრება მხატვრული ტექსტის ის ფენა, რომელიც არ შეიძლება მიეწეროს არც გმირებს, არც ნაწარმოების მთხრობელს. თანამედროვე პროზაში ავტორის ე.წ. „შეჭრა“ ტექსტში, მისეული შეფასებები და

კომენტარები მხატვრული თვალსაზრისით გამართლებულად ითვლება, თუ ისინი გამოხატულია მთხრობელის ან პერსონაჟთა პირით.

განასხვავებენ თხრობის რამდენიმე სიტუაციას (ფრანც შტანცელის ტიპოლოგიური მოდელის მიხედვით)⁶³:

(ა) აუქტორული (აუქტორიალური) – ყოვლისმცოდნე მთხრობელი, რომლისთვისაც ცნობილია წარსულის, აწმყოსა და მომავლის მოვლენები, თითოეული მოქმედი პირის ფიქრები და განცდები; თხრობა მესამე პირში; გარკვეული დისტანცია მონათხრობის მიმართ.

(ბ) აქტორული – პირველ პირში მთხრობელი (მთხრობელი „მე“), ამავდროულად პერსონაჟიცაა (განმცდელი „მე“) და მოგვითხრობს ამბავს, რომელიც თავად გადახდა წარსულში (დროის შუალედი ამბავსა და მის შესახებ თხრობას შორის განაპირობებს იმას, რომ მთხრობელი „მე“ და განმცდელი „მე“ არ არიან იდენტურნი); მისი ცოდნა და აღქმა შეზღუდულია, სხვა მოქმედ პირთა აზრებისა და განცდების შესახებ იცის მხოლოდ ის, რასაც გაანდობენ; გარკვეული დისტანცია მონათხრობის მიმართ.

(გ) პერსონალური – მთხრობელის ჩანაცვლება განმცდელით (რეფლექტორით); მხოლოდ ერთი მოქმედი პირის მიერ ნანახის ან მოსმენილის, აღქმულისა და განცდილის გადმოცემა; უშუალოების შთაბეჭდილება; დომინირებს თხრობა მესამე პირში, მაგრამ დასაშვებია პირველ პირში მონათხრობიც.

ზოგიერთი მკვლევარი გამოყოფს თხრობის ნეიტრალურ სიტუაციასაც⁶⁴, სადაც მთხრობელი ან ნაგულისხმევი ავტორ–მთხრობელი თითქმის გამქრალია ტექსტიდან და სახეზეა მცდელობა მოვლენების უშუალო „ჩვენებისა“ და არა „ამბის მოყოლისა“. ეს სიტუაცია ხასიათდება შეფასება–კომენტარების სრული უგულვებლყოფით, მთხრობელის მიერ ერთგვარი დამკვირვებლის პოზიციის

⁶³ გამოყენებულია ლევან ცაგარელის მიერ შემოთავაზებული ტერმინები და თეორია (რომელიც შტანცელის მოდელს ეყრდნობა) (ცაგარელი 2010) და ფ. შტანცელის ნაშრომის ინგლისურენოვანი თარგმანი, სადაც შემოთავაზებულია ტერმინები – „ავტორისეული თხრობა“ („authorial narrative“), „პირველ პირში თხრობა“ („first-person narrative“) და „ფიგურალური თხრობა“ („figural narrative“) (შტანცელი 1986).

⁶⁴ რომელსაც ფრანც შტანცელი თხრობის პერსონალური სიტუაციის ფარგლებში მოიაზრებს (შტანცელი 1986).

დაკავებით და დანახულის ასახვით ე.წ. „ვიდეო-ობიექტივის თვალით“ (“camera-eye narration”) (ჰიუნი 2009).

საგულისხმოა, აგრეთვე, ფრანგი მკვლევარის ჟერარ ჟენეტის ნარატოლოგიური თეორია, რომელიც (შტანცელისაგან განსხვავებით) ორ თხრობით სიტუაციას განარჩევს – “homodiegetic” და “heterodiegetic”. პირველი გულისხმობს ისეთი მთხრობელის არსებობას, რომელიც ნაწარმოების პერსონაჟიცაა⁶⁵, ამავდროულად. მეორე თხრობითი სიტუაციის შემთხვევაში კი საქმე გვაქვს ერთგვარ გარეშე მთხრობელთან, რომელიც ნაწარმოებში აღწერილ მოვლენებში არ მონაწილეობს (ჟენეტი 1980: 244–249). ჩვენი კვლევის კონტექსტში, განსაკუთრებით საყურადღებოა ჟენეტის მიერ თხრობითი პერსპექტივის აღსანიშნავად შემოთავაზებული ტერმინი „ფოკალიზაცია“ (“focalization”). მკვლევარი გამოყოფს ფოკალიზაციის სამ ტიპს:

(ა) ნულოვანი ფოკალიზაცია (focalisation omnisciente ou zéro) – ყოვლისმცოდნე მთხრობელი, რომელმაც ყველაფერი იცის პერსონაჟების, მათი გრძნობებისა და ფიქრების, წარსულის, აწმყოსა და მომავლის შესახებ, შესაბამისად, ასეთი თხრობის შემთხვევაში, მკითხველი გაცილებით მეტ ინფორმაციას ფლობს, ვიდრე ესა თუ ის პერსონაჟი;

(ბ) შინაგანი ფოკალიზაცია (focalisation interne) – თხრობა მიმდინარეობს ერთი ან მეტი პერსონაჟის (ე.წ. „ფოკალური პერსონაჟის“) პერსპექტივიდან გამომდინარე (შესაბამისად, გამოიყოფა სამი ქვეკატეგორია: ფიქსირებული ფოკალური პერსონაჟი – თხრობა მხოლოდ ერთი პერსონაჟის პერსპექტივიდან, მონაცვლეობითი ფოკალური პერსონაჟი – თხრობის პროცესში პერიოდულად ხდება მთხრობელთა ჩანაცვლება, მულტიფოკალური პერსონაჟი – ერთი და იმავე მოვლენის ასახვა სხვადასხვა პერსონაჟის პერსპექტივიდან). ამ შემთხვევაში, მკითხველმა იცის მხოლოდ ის, რაც ცნობილია ამა თუ იმ პერსონაჟის ან პერსონაჟებისათვის;

(გ) გარეგანი ფოკალიზაცია (focalisation externe) – ნეიტრალური, ობიექტური გარეშე მთხრობელი, რომელიც თავს არიდებს კომენტირება-განსჯას და მოვლენებს

⁶⁵ იმ შემთხვევაში, თუ მთხრობელი პროტაგონისტია, ჟენეტი გამოყოფს ამ თხრობითი სიტუაციის ერთგვარ ქვეკატეგორიას და გვთავაზობს ტერმინს “autodiegetic narrative”.

თითქოს ოპერატორ–დოკუმენტალისტის ვიდეოკამერის თვალთ ასახავს (თუმცა, ამავდროულად, მხატვრული ტექსტის შიგნით იმყოფება), შესაბამისად მკითხველმა გაცილებით ნაკლები იცის, ვიდრე პერსონაჟმა (ჟენეტი 1980: 189–194).

თხრობისა და თხრობითი პერსპექტივების ასეთი მრავალგვარობა კიდევ უფრო ართულებს საკუთრივ ავტორისა და მთხრობელის ერთმანეთისაგან გამიჯვნასაც, რაც, ერთი შეხედვით, გაცილებით უფრო ერთმნიშვნელოვანი გვეჩვენება, როცა თხრობა მესამე პირში მიმდინარეობს. თუმცა, არც პირველ პირში მონათხრობი გულისხმობს ავტორისა და მთხრობელის იდენტურობას, ვინაიდან საქმე გვაქვს მხატვრულ ანუ ფიქციონალურ ტექსტთან, სადაც ავტორი გამოგონილი პერსონაჟის პირით მოგვითხრობს ამა თუ იმ შეთხზულ ამბავს, განურჩევლად იმისა, ეყრდნობა თუ არა ავტორი პირად გამოცდილებას.

გამოცდილება და სათანადო ცოდნა ცხოვრებისა შემოქმედების აუცილებელი წინაპირობაა. როგორც ჰემინგუეი აღნიშნავს, “In order to write about life, first you must live it.” (ციტ. ფილიპსი 2004: 85). („იმისათვის, რომ ცხოვრების შესახებ წერო, თავდაპირველად უნდა იცხოვრო ამ ცხოვრებით.“) თავის მემუარულ ქმნილებაში *განუყრელი დღესასწაული* (*A Moveable Feast*, 1964) ჰემინგუეი წერს:

“All you have to do is write one true sentence. Write the truest sentence you know (...) and then go on from there. It was easy then because there was always one true sentence that I knew or had seen or had heard someone say.” (Hemingway 2010: 22)

(ერთადერთი რამ, რისი გაკეთებაც გესაჭიროება, ერთი მართალი წინადადების დაწერაა. დაწერე ყველაზე მართალი წინადადება, რომელიც იცი (...) და შემდეგ იქიდან განაგრძე. მაშინ ეს იოლი იყო, რადგან ყოველთვის არსებობდა ერთი მართალი წინადადება, რომელიც ვიცოდი, ან მენახა, ან გამეგონა ვინმესგან.)

აქვე უნდა დავაკონკრეტოთ, რომ წერა იმაზე, რაც იცი, ან „მართალი წინადადების“ შერჩევა, არ გულისხმობს რეპორტიორულ დოკუმენტალიზაციას და ზედმიწევნით ავტობიოგრაფიულობას, რაშიც ზოგჯერ „ბრალს დებენ“ ერნესტ ჰემინგუეის. ამ საკითხთან დაკავშირებით მხედველობაში უნდა მივიღოთ ისიც, თუ როგორ ესმოდა თავად ჰემინგუეის მხატვრული შემოქმედების ცხოვრებასთან სიახლოვე

(მისი სიტყვებით რომ ვთქვათ, ე.წ. „მართალი წინადადებები“ და „ნამდვილი ამბავი“). საქმე ეხება ცხოვრებისეულ ცოდნასა და გამოცდილებაზე დაფუძნებულ მწერლურ წარმოსახვას, რომელიც იმდენად ჭეშმარიტი და დამაჯერებელია, რომ რეალურად მომხდარის უბრალო დოკუმენტურ გადმოცემას ემგვანება⁶⁶. ღირებული მხატვრული შემოქმედება ყოველთვის ეფუძნება გამონაგონს, რომელიც ცხოვრებისეული ცოდნა-გამოცდილებითაა გამყარებული და თავდ ჰემინგუეი არაერთგზის საუბრობს ამის შესახებ⁶⁷.

ამ იდეის ახსნა-განმარტებას ცდილობს შესაძლო ავტორ-მთხრობელი ნიკ ადამსიცი ფრაგმენტში „წერის შესახებ“ (“On Writing”). ნაგულისხმევი ავტორ-მთხრობელი ამტკიცებს, რომ მხოლოდ გამონაგონი შეიძლება იყოს კარგი მწერლობა და არა რეალურად მომხდარის ასახვა, ოღონდ იმდენად დამაჯერებელი გამონაგონი, რომელიც სინამდვილეზე უფრო სარწმუნოა და თავისუფლად შეიძლება მომხდარიყო ან მოხდეს მომავალში.

(...) Writing about anything actual was bad. It always killed it.

The only writing that was any good was what you made up, what you imagined.

That made everything come true. Like when he wrote “My Old Man”⁶⁸ he’d never seen a jockey killed and the next week George Parfremment was killed at that very jump and that was the way

⁶⁶ “Then what about imagination?”

“(...) It is one thing beside honesty that a good writer must have. The more he learns from experience the more truly he can imagine. If he gets so he can imagine truly enough people will think that the things he relates all really happened and that he is just reporting.” (*By-Line: Ernest Hemingway* 2003: 215)

⁶⁷ საკმარისი იქნება რამდენიმე ნიმუშის მოყვანაც:

“I’ve written a number of stories about the Michigan country – the country is always true – what happens in the stories is fiction.” (*Selected Letters* 2003: 153)

“Invention is the finest thing but you cannot invent anything that would not actually happen. That is what we are supposed to do when we are at our best – make it all up – but make it up so truly that later it will happen that way.” (*Selected Letters* 2003: 407)

“(...) in the first war all I did mostly was hear guys talk; especially in hospital and convalescing. The experiences get to be more vivid than your own. You invent from your own and from all of theirs. The country you know, also the weather. (...) Then you invent from other people’s experience and knowledge and what you know yourself.” (*Selected Letters* 2003: 800)

“I write some stories absolutely as they happen (...) others I invent completely (...). Nobody can tell which ones I make up completely. The point is I want them all to sound as though they really happened. Then when I succeed those poor dumb pricks say they are all just skillful reporting.” (*Selected Letters* 2003: 400)

⁶⁸ ე.წ. „არა ნიკ ადამსისეული ნოველა“, რომელიც შედის შემადგენლობაში კრებულისა *ჩვენს დროში*.

it looked. **Everything good he'd ever written he'd made up.** None of it had ever happened. Other things had happened. Better things, maybe. That was what the family couldn't understand. They thought it all was experience.

(...)

Nick in the stories was never himself. He made him up. Of course, he'd never seen an Indian woman having baby. That was what made it good. Nobody knew that. He'd seen a woman have a baby on the road to Karagatch and tried to help her. That was the way it was.”

(*Nick Adams Stories* 2003: 237-238)

ყოველივე ეს, ერთი მხრივ, დამატებით საფუძველს გვაძლევს იმის მტკიცებისა, რომ ნაწარმოებთა შემქმნელი ავტორ–მთხრობელი არის პერსონაჟი ნიკოლას ადამსი, რომელიც, თავის მხრივ, ერნესტ ჰემინგუემ შექმნა და იმდენად დამაჯერებლად „გააცოცხლა“, რომ გაქრა ზღვარი წარმოსახვით და რეალურ ავტორ–მთხრობელს შორის. მეორე მხრივ, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ნიკ ადამსის, როგორც საკუთარი „ალტერ ეგოსა“ და ნაგულისხმევი ავტორ–მთხრობელის, გამოგონება ჰემინგუეის იმისათვის დასჭირდა, რომ თავისი მხატვრული მეთოდის თანმიმდევრულობის, ერთიანობის დარღვევისაგან და ჭარბი დოკუმენტურობისაგან დაეზღვია თავი და შეექმნა მხატვრული სამყარო, რომელიც უფრო დამაჯერებელი იქნებოდა, ვიდრე თავად ცხოვრებისეული სინამდვილე შეიძლება იყოს.

შესაძლებელია, რომ ზემოხსენებული ფრაგმენტის „დიდი ორგულა მდინარის“ საბოლოო ტექსტიდან ამოღების მიზეზიც სწორედ ეს გახდა: „წერის შესახებ“ ზედმეტ ინფორმაციას გვაწვდის იმაზე, თუ როგორ ქმნის საკუთარ ნაწარმოებებს (თანაც, არა მხოლოდ იმ ნოველებს, რომელთა მონაწილეც თავადაა) „ავტორი“ ნიკოლას ადამსი და, სავარაუდოდ, თავად ჰემინგუეიც, რომლის „ალტერ ეგოსაც“ წარმოადგენს ხსენებული პროტაგონისტი. აქ ნიკ ადამსი კიდევ უფრო აშკარად ასოცირდება ჰემინგუეისთან, თუ გავითვალისწინებთ ფიქტიური ავტორ–მთხრობელის შინაგან მონოლოგში ასახულ ფიქრებს რეალურ ხელოვანებზე (მაგალითად, ჯეიმზ ჯოისზე, შერვუდ ანდერსონზე, გერტრუდ სტაინზე, პოლ სეზანზე), რაც მხატვრული და

რეალური სამყაროს ურთიერთადრევას იწვევს. ეს წარმოშობს „აისბერგის“ არაბუნებრივად დიდი ნაწილის „გაშიშვლების“ და პერსონაჟ ნიკ ადამსის ერნესტ ჰემინგუეისთან ზედმეტად დაახლოების საფრთხეს. ამ თვალსაზრისით სავსებით კანონზომიერია ყოველივე ამის ამოღება ნოველიდან ჰემინგუეის მიერ, რადგან, მისი თეორიის თანახმად, გამოტოვება იმისა, რაც კარგად იცი, არათუ ასუსტებს, არამედ, პირიქით, აძლიერებს მხატვრულ ნაწარმოებს, ხოლო ის, რაც ამოკლებულ ფრაგმენტში დარჩა, ზედმიწევნით კარგადაა ცნობილი როგორც რეალური ავტორის, ერნესტ ჰემინგუეისათვის, ასევე ფიქტიური ავტორის, ნიკ ადამსისათვისაც.

წერს რა იმაზე, რაც კარგად იცის თავად, ჰემინგუეი ხშირად როდი მიმართავს პირველ პირში თხრობას (ყოველ შემთხვევაში, იმდენად ხშირად არა, როგორც შეიძლება მოველოდეთ). ნიკ ადამსის ნოველათა უმრავლესობაშიც კი, სადაც პროტაგონისტი მწერლის ერთგვარი „ალტერ ეგოა“, თხრობა მესამე პირში მიმდინარეობს.

ნიკ ადამსის ნოველების (The Nick Adams Stories, 1972) ფილიპ იანგისეულ გამოცემაში თავმოყრილ 24 ნაწარმოებთაგან მხოლოდ ოთხი (“The Light of the World”, “Now I Lay Me”, “In Another Country”, “An Alpine Idyll”) წარმოადგენს პირველ პირში მონათხრობს. ყველა დანარჩენ შემთხვევაში თხრობა მესამე პირში მიმდინარეობს, თუმცა ამ შემთხვევაში საქმე არ გვაქვს ტრადიციულ მესამე პირში თხრობასთან, განზე მდგარ ობიექტურ მთხრობელთან და ე.წ. „ყოვლისმცოდნე ავტორისა“ თუ „ყოვლისმცოდნე მთხრობელის“ თვალთახედვით წარმოდგენილ ამბავთან (ანუ, ნულოვან ფოკალიზაციასთან). პირიქით, ჰემინგუეისეული მთხრობელი სათქმელს გადმოგვცემს მეტწილად პროტაგონისტის, ნიკ ადამსის პერსპექტივიდან, რაც საშუალებას აძლევს მწერალს გამოიყენოს როგორც მესამე, ასევე პირველ პირში თხრობის ტექნიკის შესაძლებლობები. შეიძლება ითქვას, რომ საქმე გვაქვს თხრობის პერსონალური და აქტორული სიტუაციების ერთგვარ სინთეზთან, ან თუ ჟენეტის მოდელს დავყვართ, შინაგანი და გარეგანი ფოკალიზაციის ნაზავთან. მაგალითად, კრებულის მეორე ნაწარმოები (თავად ჰემინგუეის მიერ გამოქვეყნებულ ნიკ ადამსის ნოველათაგან კი პირველი) „ინდიელთა ბანაკი“ გადმოგვცემს, თუ როგორ გაუსწორა თვალი პირველად პატარა ნიკმა ცხოვრების მტკივნეულ მხარეს და სიკვდილსაც კი.

როგორც მთელი ციკლის კონტექსტიდან გამომდინარე შეგვიძლია ვივარაუდოთ, საქმე გვაქვს ზრდასრული ნიკის მიერ მისი ბავშვობის დროინდელი ამბის ფიქტიურ გადმოცემასთან. მესამე პირში მიმდინარე თხრობა სულაც არ გვიშლის ხელს იმაში, რომ დავინახოთ და შევიგრძნოთ ყველაფერი, რასაც ნიკი ხედავს, გრძნობს და განიცდის. პირიქით, ჰემინგუეისეული წერის ტექნიკა საშუალებას აძლევს მკითხველს ნიკ ადამსის ცნობიერსა და ქვეცნობიერშიც კი ჩაიხედოს იმაზე გაცილებით უფრო ღრმად, ვიდრე ამას განზე მდგომი მთხრობელი, „ყოვლისმცოდნე ავტორი“, ან პირველ პირში მთხრობელი პერსონაჟი შეძლებდა.

ამ და ციკლის დანარჩენ ნოველათა მხატვრულ სივრცეში განუწყვეტლივ იკვეთება ავტორის, მთხრობელისა და პერსონაჟის გზები. თითოეული ნოველის (და მთელი კრებულის) ფარგლებში გმირი ხან ინტენსიურად უახლოვდება ავტორს, ხან მკვეთრად შორდება მას. მათ შორის არსებული მუდმივად ცვალებადი ზღვარი ზეგავლენას ახდენს სიუჟეტის აღქმაზე. უფრო მეტიც, მიუხედავად ნიკ ადამსის პერსპექტივიდან თხრობის დომინირებისა, ხშირია შემთხვევები, როცა ტექსტში იჭრება სხვა პერსონაჟთა პერსპექტივიდან თხრობის ელემენტები, ზოგიერთი ნოველის შემთხვევაში კი ვაწყდებით ამ პერსპექტივებისა თუ „ხმების“ განუწყვეტლივ მონაცვლეობას (მაგალითად, „ექიმი და ექიმის ცოლი“, „ალპური იდილია“).

ავტორის სახე მთელ თხრობას გასდევს. იგი ახდენს მეტყველების სხვადასხვაგვარი ტიპის აღრევა–განცალკევებას და მრავალი მოქმედი პირის ხმებს შორის მონათესავე ხმას გამოკვეთს. ავტორის თვალი ყველაფერს აკვირდება (მუდმივად ცვალებადი რაკურსით), გადაადგილდება ერთი ობიექტიდან მეორეზე. პირდაპირი კომენტარის სრული გაქრობის ფონზეც კი, ქვეტექსტის დონეზე და სხვადასხვა მხატვრული მეთოდის გამოყენებით, მწერალი საჭიროებისამებრ ახერხებს ავტორისეული შეფასებისა თუ მოსაზრების წარმოჩენასაც, თუმცა უნდა დავაკონკრეტოთ, რომ აქ იგულისხმება უმაღლესი ფიქტიური, ვიდრე რეალური ავტორი.

ჰემინგუეის თხრობითი მანერის სპეციფიკა სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ მოვლენები აღიქმება მთხრობელისა და პერსონაჟის პოზიციიდან. არაერთგვაროვანი ხმების ურთიერთშეჭრა და სხვადასხვაგვარი სტილური ხერხების გამოყენება

გამოსახულებას მოცულობას ანიჭებს. გმირის წარსული და ახლანდელი ცხოვრების სხვადასხვა მომენტთა ურთიერთგანლაგება (ერთმანეთზე ფენა–ფენად განლაგება), სხვაგვარად რომ ვთქვათ, კადრების ერთმანეთზე წაფენა ერთგვარ სტერეოსკოპულ ეფექტს ქმნის. ჰემინგუეის პროზის კინემატოგრაფიულობა (რაც არაერთგზის აღუნიშნავთ მკვლევარებს) სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ მთხრობელის ხედვა/თვალი, ვიდეოკამერის ობიექტივის მსგავსად, პერსონაჟის განვითარების თითოეულ ეტაპსა და დეტალს აფიქსირებს. მისი ფუნქციაა სხვადასხვა მომენტთა შეკავშირებით და ახლო და შორეულ კადრთა მუდმივი მონაცვლეობით (ე.წ. „მონტაჟის ტექნიკით“) მათი ჭეშმარიტი მასშტაბი და მნიშვნელობა წარმოაჩინოს როგორც ინდივიდის ცხოვრებასთან, ასევე ეპოქასთან მიმართებაში. მესამე პირში მიმდინარე თხრობას შევყავართ ამა თუ იმ სიტუაციაში, იქმნება უშუალოდ ჩვენს წინაშე მიმდინარე მოქმედების ატმოსფერო, მკითხველისათვის შეუმჩნეველად კონტროლდება პერსონაჟის გარეგანი და შინაგანი მდგომარეობის ურთიერთმიმართება.

ეპოსის ერთ–ერთი უმთავრესი ჟანრული დომინანტი – ცხოვრების მდინარების ილუზია – წარმოიქმნება მთხრობელის ერთგვარი თვითგაქრობის ხარჯზეც, რაც აღწერილ სურათს დამაბულობას მატებს. მიმდინარე მოვლენების ხანგრძლივობის, დროში განფენილობის შეგრძნება მიიღწევა იმით, რომ მთხრობელი, პერსონაჟთან მიახლოების კვალდაკვალ, სუბიექტური ინტერესით აკვირდება, თუ როგორ აღმოაჩენს გმირი საკუთარ თავს, როგორ ცდილობს ომით დასახიჩრებული სულს ბუნებასთან თანაზიარობით უწამლოს.

ჰემინგუეის მხატვრული მეთოდის მნიშვნელოვანი თავისებურება ისაა, რომ ავტორისეული თანაგრძნობა ერთდროულად ვრცელდება მთხრობელსა და პერსონაჟზე. ჰემინგუეი განზრახ ირჩევს კრიტიკულ მომენტს: მაგალითად, „ინდიელთა ბანაკში“ მოზარდი ნიკი ღამით სახლიდან შორს ინდიელთა დასახლებაში იმყოფება. დროისა და ადგილის უჩვეულობა შემთხვევითი არ არის. ჩვეული გარემოდან მოცილება, ახალი ვითარება, ინდიელის თვითმკვლელობა – ყოველივე ეს წამოჭრის კითხვებს, რომლებიც მანამდე არ აწუხებდა ბავშვის გონებას.

ინდიელთა და თეთრკანიანთა სივრცითი სამყარო გამიჯნულია ერთურთისაგან არა მხოლოდ ტბის მეშვეობით, არამედ ტრდიციათა საუკუნოვანი ბარიერით, თუმცა დრამატიზმით აღსავსე ღამეული მოვლენები სრულიად განდევნიან ეგზოტიკას პერსონაჟის თვალთახედვიდან და, შესაბამისად, ტექსტიდანაც და ქვეტექსტიდანაც. თავდაპირველად როგორც მთხრობელის, ასევე პერსონაჟთა ყურადღება კონცენტრირებულია ინდიელი ქალის გადარჩენაზე: ექიმი ღამით, სახლში შეუსვლელად მიემურება მასთან; არ ძინავთ თანასოფლელებსაც, მოგვიანებით კი, ფოკუსი ინდიელი მამაკაცის დაღუპვაზე გადაინაცვლებს.

ჰემინგუეის თხრობის მანერის ერთ–ერთ თავისებურებას, როგორც უკვე აღინიშნა, სურათების ერთმანეთზე „შრეებად“ განთავსება წარმოადგენს. მაგალითად, ნოველის „ინდიელთა ბანაკი“ ცენტრალური ეპიზოდი ორი სხვადასხვა რაკურსითაა წარმოდგენილი – ექიმისა და ნიკის პერსპექტივით, რომლებიც ქოხის სხვადასხვა წერტილში იმყოფებიან.

He pulled back the blanket from the Indian's head. His hand came away wet. He mounted on the edge of the lower bunk with the lamp in one hand and looked in. The Indian lay with his face toward the wall. His throat had been cut from ear to ear. The blood had flowed down into a pool where his body sagged the bunk. His head rested on his left arm. The open razor lay, edge up, in the blankets.

“Take Nick out of the shanty, George,” the doctor said.

There was no need of that. Nick, standing in the door of the kitchen, had a good view of the upper bunk when his father, the lamp in one hand, tipped the Indian's head back. (*Nick Adams Stories* 2003: 20)

ეს მეთოდი სტერეოსკოპულ ეფექტს ქმნის და თხრობას ახალი დეტალებით ავსებს. გადასაფარებელი ინდიელის თავზე გასაგებს ხდის, თუ რატომ ვერავინ შეამჩნია თვითმკვლელობა უფრო ადრე. შეგვიძლია აღვადგინოთ ქოხში მიმდინარე მოვლენების სრული სურათიც, მიუხედავად იმისა, რომ მთელი რიგი დეტალებისა

„გამოტოვებულია“ ნოველის ტექსტში. მაგალითად, ცხადი ხდება, რომ მოხუცი ინდიელი ქალი, რომელიც ექიმისა და მის თანმხლებთა მისვლისას ქოხის კარებში იდგა სანათით ხელში, ოპერაციის მსვლელობისას მშობიარეს საწოლთან გადაინაცვლებს სანათითურთ. მოგვიანებით სანათი ექიმის ხელში აღმოჩნდება და მისი შუქით განათებული ზედა საწოლი საშუალებას აძლევს ოთახის მეორე ბოლოში მდგომ ნიკს თვითმკვლელობის ტრაგიკული სურათი გარკვევით დაინახოს.

გერტრუდ სტაინის ექსპერიმენტების გავლენით ჰემინგუეი არაერთგზის მიმართავს გამეორებას. ამ ხერხის ფუნქცია მრავალწახნაგოვანია. „ინდიელთა ბანაკში“ სიტყვა “cut” სამგზის მეორდება. თავდაპირველად იგი ერთი შეხედვით ნეიტრალურად ჟღერს⁶⁹, მაგრამ გარდაუვალი სიკვდილისა და წარმავლობის შეფარულ მინიშნებასაც მოიცავს თავის თავში. მომდევნო ორ შემთხვევაში ეს სიტყვა ინდიელი მამის ქმედებებს აღნიშნავს. ნოველაში აღწერილ მოვლენებამდე სამი დღით ადრე მან ნაჯახით ფეხი გაიჭრა, რაშიც მხოლოდ საკუთარ თავს თუ დაადანაშაულებდა, რასაც მწერალი მოქმედებითი გვარის გამოყენებით უსვამს ხაზს⁷⁰. მოგვიანებით, საკეისრო კვეთის მსვლელობისას, სავარაუდოდ, ვერ აიტანა რა ცოლის ტანჯვა და საკუთარი უსუსურობა, სამართებლით კისერი გამოიჭრა. ამჯერად ჰემინგუეი ვნებით გვარს მიმართავს⁷¹ და წინადადებიდან მოქმედი პირის შეგნებული ამოგდებით აქცენტს ამ ქმედების აუხსნელობაზე, ირაციონალურობაზე აკეთებს.

ცენტრალურ ეპიზოდს გარს აკრავს განმეორებითი სიუჟეტური სიტუაცია – ნიკი მამასთან ერთად ნავში იმყოფება; იკვრება წრე და იმადროულად წარმოჩინდება სიკვდილისაკენ მიმავალი გზის მოტივი, რომელიც კრებულის ერთ-ერთი მთავარი მოტივია. ამ უკანასკნელთან კონტრასტს ქმნის ტბის მოტივი, რომლის სიმშვიდე პერსონაჟებსაც გადაეცემათ. საგულისხმოა, რომ ტექსტის დასაწყისსა და დასასრულში ეს მოტივები სხვადასხვაგვარადაა წარმოჩენილი. ექსპოზიციაში, როცა ყველა დაძაბულია მშობიარე ქალის შესაძლო დაღუპვის საფრთხის წინაშე და ცდილობენ, რაც

⁶⁹ “It was much lighter on the logging road as the timber was **cut** away on both sides.” (*Nick Adams Stories* 2003: 17)

⁷⁰ “He had **cut** his foot very badly with an ax three days before.” (*Nick Adams Stories* 2003: 17)

⁷¹ “His throat had been **cut** from ear to ear.” (*Nick Adams Stories* 2003: 20)

შეიძლება სწრაფად მიაღწიონ ინდიელთა დასახლებამდე, ტბა საერთოდ არაა აღწერილი. იგი წარმოადგენს წინაღობას, რომელიც აუცილებლად უნდა გადაილახოს. დაძაბულობა ძლიერდება ხმოვანი დეტალითაც: ნიჩბის მოსმის ხმა ერთადერთია, რაც მოქედების ადგილის კონკრეტიზაციას ახდენს.

მოგვიანებით ხმელეთზე განვლილი გზის გადმოცემა სხვაგვარია. თეთრკანიანები და ინდიელები ჩქარობენ, ამიტომ გზა კიდევ უფრო გრძელი ეჩვენებათ და ყველა დეტალი მკვეთრად აისახება გონებაში:

They walked up from the beach through a meadow that was soaking wet with dew, following the young Indian who carried a lantern. Then they went into the woods and followed a trail that led to the logging road that ran back into the hills. It was much lighter on the logging road as the timber was cut away on both sides. The young Indian stopped and blew out his lantern and they all walked on along the road.

They came around a bend and a dog came out barking. Ahead were the lights of the shanties where Indian bark-peelers lived. More dogs rushed out at them. (*Nick Adams Stories* 2003: 16-17)

ფრაზების დაძაბული რიტმი, ეპიზოდის ფერთა და ხმოვან გამასთან (სანათის შუქი; ძაღლების ყეფა) კომბინაციაში, გადმოსცემს ბავშვის შინაგან მდგომარეობას მისთვის უჩვეულო გარემოში.

ფინალში გზის მხატვრული სახე კვლავ წარმოჩინდება, მაგრამ სხვა კონტექსტში და განსხვავებული მიზნით. უკანა გზაზე ნიკი და მამამისი მომხდარის შთაბეჭდილების ქვეშ იმყოფებიან. მექანიკურად შესრულებულ მოძრაობებზე ირიბად მიგვანიშნებს დიალოგი მათ შორის, რომელიც აღწერას თითქმის განდევნის თხრობიდან. ტბა კი მოსაუბრეთათვის თითქოს ერთგვარი ხსნაა წამოჭრილი პასუხგაუცემელი კითხვებისაგან. შესაბამისად, ტექსტში ტბის პეიზაჟის აღწერაც ჩნდება. იგი აღიქმება როგორც მთხრობელი „მე“-ს (ნაგულისხმევი ავტორ-მთხრობელის, ნიკოლას ადამსის), ასევე განმცდელი „მე“-ს (მცირეწლოვანი ნიკის) პერსპექტივიდან.

ტბაზე ნავში მყოფი მოზარდი საკუთარ თავს გარესამყაროს ნაწილად მოიაზრებს, ნაწილად ბუნებისა, რომელიც მარადიულია, მთხრობელი კი აცნობიერებს ასეთი მიდგომის მიამიტურ ხასიათსაც და მიმზიდველობასაც.

მთხრობელისა და პერსონაჟის პოზიციათა შერწყმა სურათს მოცულობას ანიჭებს. მოზარდისათვის მოცემულ ვითარებაში დომინანტურია ხმოვანი პლანი – ქალის განუწყვეტელი კვილი მის მთელ ყურადღებას იპყრობს⁷²; ყოველივე დანარჩენს მისი თვალი ზედაპირულად აღიქვამს. პატარა ნიკისაგან განსხვავებით, მთხრობელს შესწევს უნარი ექიმის ქმედებები შეაფასოს⁷³.

მიუხედავად იმისა, რომ ერთი შეხედვით ნოველის ცენტრალური მოქმედი პირი ნიკის მამა ექიმი ადამსია, ნაწარმოებში არაფერია ისეთი, რაც ამა თუ იმ კუთხით არ უკავშირდება თავად ნიკს, ან ზეგავლენას არ ახდენს ბავშვის ცოდნასმოწყურებულ გონებაზე. მოთხრობილი მოვლენები ნიკის პერსპექტივიდან აღიქმება. ავტორი ახერხებს მკითხველის ყურადღება სრულად მიმართოს იმ დეტალებისა და ნიუანსებისაკენ (სურნელის, ხმებისა და გამოსახულებათა ჩათვლით), რომლებიც ნიკისათვის ხდება მნიშვნელოვანი და ყურადსაღები. მთელს ნოველაში ერთი სიტყვაც კი არ არის, რომელიც ამ ეფექტის მიღწევას არ ემსახურება. ამის ნათელ მაგალითად ნაწარმოების დასკვნითი აბზაცებიც გამოდგება, რომლებიც განვლილი დღის ბოლოს ნიკის შთაბეჭდილებებს ერთგვარად აჯამებენ:

They were seated in the boat, Nick in the stern, his father rowing. The sun was coming up over the hills. A bass jumped, making a circle in the water. Nick trailed his hand in the water. It felt warm in the sharp chill of the morning.

In the early morning on the lake sitting in the stern of the boat with his father rowing, he felt quite sure that he would never die. (*Nick Adams Stories* 2003: 21).

⁷² ამის დასტურია ნიკის სასოწარკვეთილი წამოძახილიც: “Oh, Daddy, can’t you give her something to make her stop screaming?” (*Nick Adams Stories* 2003: 18)

⁷³ მაგალითად: “He was feeling exalted and talkative as football players are in the dressing room after a game.” (*Nick Adams Stories* 2003: 19); “I’m terribly sorry I brought you along, Nickie,” said his father, **all his postoperative exhilaration gone.**” (*Nick Adams Stories* 2003: 20)

სიტუაციის არაორდინალურობამ განაპირობა ის, რომ ნიკი განსაკუთრებულ დაკვირვებულობას იჩენს. მის მეხსიერებაში უამრავი წვრილმანი აისახა, რომელთაგან თითოეული ინდიელთა სილატაკეზეც მინიშნებს და მათ შესახებ თეთრკანიანთა ტრადიციულ წარმოდგენასაც ეხმიანება. ბავშვის მგრძობიარე გონებაში მკვეთრად აღიბეჭდა ქოხი ხის ორსართულიანი საწოლით (სივრცის ეკონომიისათვის), რომელიც ჭუჭყის, ლპობის, ავადმყოფობის, თამბაქოს სუნითაა გაჟღენთილი. ნიკ ადამსის ციკლის სხვა ნოველებთან ასოციაციური კავშირის დამყარებით ეს დეტალები ციკლის გამაერთიანებელ ეფექტს ქმნიან და მთხრობელის პერსონაჟთან შეკავშირების საშუალებას იძლევიან, რაც, თავის მხრივ, შესაძლებლობას გვაძლევს ნიკის, როგორც ავტორ-მთხრობელის, ფორმირების პროცესს მივადევნოთ თვალი.

ამგვარად, ავტორისეული პოზიცია, მისი გარეგნული გაქრობის პარალელურად, ნაწარმოებთა ყოველ შრეში აღწევს. ეს თითოეულ ნოველში თვალნათლივ იგრძნობა. ამ მხრივ საგულისხმოა „ექიმი და ექიმის ცოლი“, რომელიც, ერთი გამოკვეთილი ავტორ-მთხრობელის არსებობის მიუხედავად, მოვლენების რამდენიმე პერსონაჟის პერსპექტივით ასახვის თვალნათელი მაგალითია. ნიკის მშობლების მხატვრული სახეები აქ სწორედ მოვლენების მათეული სხვადასხვაგვარი შეფასების მეშვეობით გამოიკვეთება, რაც წყვილის განსხვავებულ ცხოვრებისეულ კრედოს წარმოაჩენს, თუმცა ეს ყოველივე აისბერგის უხილავ ნაწილს შეადგენს და მხოლოდ ქვეტექსტის დონეზე ვლინდება.

ავტორი მკითხველის ყურადღების ფოკუსირებას იმ ყოფით გარემოზე ახდენს, რომელიც გარკვეულწილად განაპირობებს მამა-შვილის მცდელობას სახლს გარეთ და ქლბატონი ადამსის თავლსაწიერის მიღმა მაქსიმალურად დიდი დრო გაატარონ. ზედმიწევნით შერჩეული დეტალები მოქმედების ფონს ქმნიან და საფუძველს გვაძლევენ მთხრობელში მოვიაზროთ ზრდასრული ნიკი, რომელიც მოგვიანებით აღწერს თავისი ბავშვობის გარკვეულ მოვლენებს. მესამე პირში მიმდინარე თხრობა უკიდურესად სუბიექტური და პირადულია, რაც განაპირობებს ნაწარმოების იმ შინაურულ გარემოს, რომელშიც მკითხველი თავისდაუნებურად ამოჰყოფს თავს პერსონაჟთა გვერდით. აქ ყველაფერი კარგად ნაცნობი და მშობლიურია – სახლი, კარ-

მიდამო და ირგვლივ არსებული ვრცელი ტერიტორიაც ტყითა და ტბითურთ. „მონტაჟის ტექნიკა“ საშუალებას აძლევს ჰემინგუეის უფრო „დაგვანახოს“ ყოველივე, ვიდრე მოგვითხროს. ასეთ მეთოდს მწერალი მოვლენათა ერთგვარ რეტროსპექტულ გამოსახვამდე მიჰყავს, რის შედეგადაც წარმოიქმნება ერთგვარი პროზად დაწერილი პოეზია (როგორც მერი ჰემინგუეი აღნიშნავს თავისი მოგონებების წიგნში⁷⁴).

მიუხედავად იმისა, რომ ძირითადი მოვლენების მსვლელობისას (ნოველაში „ექიმი და ექიმის ცოლი“) ნიკი ტყეშია განმარტოებული და კითხულობს, თხრობა ერთიანობაში მაინც მისი პერსპექტივით მიმდინარეობს. შეიძლება ითქვას, რომ საქმე გვაქვს ზდრასრული მწერლის, ნიკოლას ადამსის ბავშვობის მოგონებებთან, რომელიც ზედმიწევნით კარგად იცნობს თითოეულ მოქმედ გმირს იმისათვის, რომ შეძლოს რეალურზე უფრო ნათლადაც კი წარმოიდგინოს, თუ როგორ შეიძლებოდა განვითარებულიყო მოვლენები (მიუხედავად იმისა, რომ თავად არ დასწრებია ზემოხსენებულ ორ კონფლიქტთაგან არც ერთს). მამის სახე იმედგაცრუებას იწვევს მასში, მაგრამ მაინც ახლობელი და ძვირფასია. სიმბოლურად ყოველივე ამის ერთგვარი დასტურია ნაწარმოების ფინალში ნიკის მიერ მშობლებს შორის უყოყმანოდ გაკეთებული „არჩევანი“:

“Your mother wants you to come and see her,” the doctor said.

“I want to go with you,” Nick said. (*Nick Adams Stories* 2003: 26)

ასევე იგრძნობა მთხრობელის მიკერძოებული დამოკიდებულება და თანაგრძნობა ბატონი ადამსისადმი და სულაც არ არის შემთხვევითი, რომ სწორედ ამ ნოველაში ნაგულისხმევი ავტორ–მთხრობელი მოვლენებს უმეტესწილად ექიმის თვალთახედვით აღიქვამს (რადგან ნოველის პერსონაჟთაგან ნიკისათვის ყველაზე მნიშვნელოვანი და ახლობელი მამაა), რის შედეგადაც ავტორ–მთხრობელთან ერთად მკითხველიც მთელი სისავსით შეიგრძნობს ექიმ ადამსის მდგომარეობას და გარკვეული თანაგანცდა უჩნდება.

⁷⁴ “(...) it is poetry written into prose and it is the hardest of all things to do (...)” (Hemingway M. 1976: 352).

ზემოხსენებულ ნოველებში, თხრობა მესამე პირში მიმდინარეობს, მაგრამ მკითხველს უჩნდება შეგრძნება, თითქოს თავად ნიკი გვიზიარებდეს, რაც თავს გადახდა და განიცადა. *ნიკ ადამსის ნოველებში* შემავალი დანარჩენი ნაწარმოებებიც მსგავს ეფექტს ქმნიან, ფრაგმენტი „წერის შესახებ“ კი ერთგვარად „გვიდასტურებს“ ნიკის „ავტორ–მთხრობელობის“ ფაქტს. მთელ ციკლში თხრობა, როგორც უკვე აღინიშნა, უმეტესწილად მესამე პირში მიმდინარეობს და მიუხედავად ჰემინგუეისეული მინიმალიზმისა (რასაც მისი ცნობილი „აისბერგის პრინციპი“ უდევს საფუძვლად), ავტორი ოსტატურად ახერხებს მკითხველის „შეყვანას“ ნიკის ცნობიერებაში. შეიძლება ითქვას, რომ მკითხველი პერსონაჟის „ტყავშიც“ კი გრძნობს საკუთარ თავს.

უფრო მეტიც, ჰემინგუეისეულ მხატვრულ პროზაში თითქოს ყოველგვარი ზღვარი ქრება პირველ და მესამე პირში თხრობას, ავტორსა და მთხრობელს, ავტორ–მთხრობელსა და პერსონაჟს შორის, რაც ავტორის სტილური ექსპერიმენტების შედეგად მიიღწევა. ჰემინგუეი პროტაგონისტის პერსპექტივიდან თხრობით და პერსონაჟის არსში ერთგვარი ჩაღრმავებით სულაც არ კმაყოფილდება - მისი ექსპერიმენტები გაცილებით უფრო შორს მიდის. ამის საუკეთესო ნიმუშად გამოდგება მწერლის ერთ–ერთ ყველაზე ცნობილ ნოველს „დიდი ორგულა მდინარე“. ეს ნაწარმოები განსაკუთრებულია იმიტაც, რომ გასაოცრად პირადულ მონათხრობს წარმოადგენს. შეიძლება ითქვას, რომ აქ ადგილი აქვს მკითხველის სრულ ჩართულობას პროტაგონისტის, ნიკ ადამსის, ქმედებებში, ფიქრებსა და გრძნობებში.

ჰემინგუეისეული მთხრობელი, როგორც უკვე აღინიშნა, ერთგვარი უნიკალური კომბინაციაა გარეგანი მთხრობელისა („გარეგანი ფოკალიზაცია“) და შინაგანი მთხრობელისა („შინაგანი ფოკალიზაცია“), რომელიც ამბავს გადმოგვცემს პერსონაჟის ფიქრებისა და განცდების პრიზმაში გავლით, რითაც მკითხველს უქმნის ილუზიას, თითქოს გმირი პირადად მას ესაუბრებოდეს. ასეთი მხატვრული მეთოდი საშუალებას აძლევს ავტორს თვალნათლივ წარმოადგენინოს მკითხველს ნიკის თითოეული ქმედება, ჟესტი და მისი გარემომცველი სამყარო.

Nick stood up. He leaned his back against the weight of his pack where it rested upright on the stump and got his arms through the shoulder straps. He stood with the pack on his back on the brow of the hill looking out across the country, toward the distant river and then struck down the hillside away from the road. Underfoot the ground was good walking. Two hundred yards down the hillside the fire line stopped. Then it was sweet fern, growing ankle-high, to walk through, and clumps of jack pines; a long undulating country with frequent rises and descents, sandy underfoot and the country alive again. (*Nick Adams Stories* 2003: 180-181)

ყოველი დეტალი აქ სწორედ პერსონაჟის პერსპექტივითაა წარმოჩენილი და ნიკთან ერთად თითქოს მკითხველიც ხედავს და შეიგრძნობს გარემოს. ამას მწერალი ე.წ. „მონტაჟის ტექნიკის“ საშუალებითაც აღწევს. მთხრობელის თვალი ვიდეოკამერის მსგავსად აფიქსირებს ვრცელ შორეულ პანორამასაც და ისეთ წვრილმანებსაც, რომელთა შემჩნევა მხოლოდ ახლო კადრის მეშვეობითაა შესაძლებელი. ისეთ ნიუანსებზე ყურადღების აქცენტირება, რომელთა აღქმა მოცემული სახით მხოლოდ მოქმედი გმირისათვის იქნებოდა შესაძლებელი (მაგ: მიწა, რომელიც კარგი სავალია; გვიმრა, რომელიც კოჭებამდე სწვდება და სხვ.), მესამე პირში თხრობის სუბიექტივიზაციას ახდენს. ნოველაში თხრობა თავიდან ბოლომდე მსგავს სუბიექტურ ჭრილში მიმდინარეობს. ავტორის, მთხრობელისა და პერსონაჟის სახეები არა მხოლოდ იკვეთებიან, არამედ იმდენად ორგანულად ერწყმიან ერთურთს, რომ მათ შორის მკვეთრი ზღვარის გავლება ყოვლად შეუძლებელი ხდება.

ყოველივე ზემოთქმულის გარდა, „დიდი ორგულა მდინარე“ ხასიათდება თხრობის პროცესში მკითხველის განსაკუთრებული ჩართულობითაც. ნოველაში, რომელსაც ერთადერთი მოქმედი პირი ჰყავს, შეიძლება ითქვას, რომ უპრეცედენტოდ პლურალურ „მე“-ს ვაწყდებით. ამ თვალსაზრისით კულმინაციურად შეიძლება ჩაითვალოს მომენტი, როცა ტექსტის ჩვეულ მესამე პირში მიმდინარე თხრობაში მოულოდნელად და წამიერად შემოიჭრება პირველი პირი, რაც ავტორ–მთხრობელ–პერსონაჟის ისედაც ჩახლართულ სქემას მორიგი რაკურსით წარმოაჩენს.

ამ საკვანძო მომენტის შემოტანა საგულდაგულოდაა მომზადებული. თხრობის პროცესში ჩვენ ვხედავთ, თუ როგორი რუდუნებით ემზადება ნიკი დასაბანაკებლად: არჩევს იდეალურ ადგილს კარვისათვის, აღმართავს მას, მოიმზადებს საკვებს, მოადულებს ყავას. თხრობა აღსავსეა ვიზუალური სურათებით, ხმოვანი ბგერებით, სხვადასხვა სურნელით. თითოეული ეს დეტალი გვეხმარება მოვლენების უფრო თვალნათლივ აღქმაში. მკითხველი თითქოს თავადაც ხედავს ყოველივეს, შეიგრძნობს სურნელს, ესმის ხმები.

შემდეგ ჰემინგუეი წარმოგვიდგენს თევზაობის სცენას. ნიკის ყოველი ქმედება, ჟესტი, მოძრაობა იმდენად წვრილადაა გადმოცემული, რომ მკითხველის ნაწარმოებში ჩართულობის, გმირთან თანამყოფობის ეფექტი კითხვის ნიშნის ქვეშაც კი არ დგება. ავტორი ახერხებს ჩვენს მოთავსებას როგორც ნიკის შინაგან „მე“-ში, ასევე მის გარეთ. მკითხველი თითქოს უკვე ტექსტისაგან დამოუკიდებლად, თავად შეიგრძნობს ყოველივეს.

There was a tug on the line. Nick pulled against the taut line. It was his first strike. Holding the now living rod across the current, he brought in the line with his left hand. The rod bent in jerks, the trout pumping against the current. Nick knew it was a small one. He lifted the rod straight up in the air. It bowed with the pull. (*Nick Adams Stories* 2003: 191)

პირველ დაჭერილ კალმახს ნიკი მდინარეშივე აბრუნებს ზედმეტად მცირე ზომის გამო. შემდეგ ანკესზე მორიგი თევზი წამოეგება და იმართება ემოციური ბრძოლა ადამიანსა და კალმახს შორის. ნიკის მცდელობათა მიუხედავად, თევზი თავს დააღწევს საფრთხეს და სწორედ ამ დროს თხრობაში შეუმჩნევლად შემოიჭრება პირველი პირი:

Nick knew the trout's teeth would cut through the snell of the hook. The hook would imbed itself in his jaw. **He**'d bet the trout was angry. Anything that size would be angry. That was a trout. He had been solidly hooked. Solid as a rock. He felt like a rock, too, before he

started off. By God, he was a big one. By God, he was the biggest one I ever heard of. (*Nick Adams Stories* 2003: 193-194)

ტექსტში პირველი პირის ნაცვალსახელის („მე“) მოულოდნელი შემოჭრა საგულისხმო და დამაფიქრებელია. ნაწარმოებში (და მთელს კრებულში) გამოყენებული თხრობის მანერის გათვალისწინებით ეს „მე“ სხვადასხვაგვარად შეიძლება განიმარტოს. იგი შეიძლება წარმოადგენდეს მთხრობელის ნიღაბს მიღმა მიმალულ ავტორსაც, რომელიც სიღრმისეულად იჭრება პერსონაჟის არსში და პერსონაჟისეული პერსპექტივით დანახული გარემო გადმოაქვს ფურცელზე. სრულად ქრება ზღვარი ავტორს, მთხრობელსა და პროტაგონისტს შორის და კალმახის სიდიდით გამოწვეული სუბიექტური აღტაცება თავად ჰემინგუეის შეგვიძლია მივაწეროთ; მეორე მხრივ, ეს სუბიექტური „მე“ შეიძლება იყოს თავად ნიკ ადამსიც. თხრობა ისედაც მისი ცნობიერების პრიზმაში გავლით მიმდინარეობს. ბუნებასთან თანაზიარების ამ კულმინაციურ მომენტში კი, როცა გმირი ყველანაირ ტკივილს, სულიერ ტრავმასა და საზრუნავს სრულიად ივიწყებს და მთელი კრებულის განმავლობაში ალბათ პირველად და უკანასკნელად გრძნობს სრულ სულიერ წონასწორობას, ავტორ–მთხრობელი ნიკოლას ადამსის სუბიექტური „მე“ ღიად ჩნდება წინა პლანზე.

ეს იდუმალი, ერთჯერადად გამოყენებული „მე“ შეგვიძლია მკითხველთანაც გავაიგივოთ, კერძოდ, იმ აქტიურ მკითხველთან, რომელიც საკუთარი სუბიექტური გამოცდილების მოხმობითაც აღიქვამს წანაკითხს და რომელიც ჰემინგუეიმ უკვე იმდენად ოსტატურად შეიყვანა მოვლენების წიაღში, რომ ეს უკანასკნელიც ავტორ–მთხრობელ–პერსონაჟის მრავალპლანიანი მხატვრული სახის ორგანული ნაწილი ხდება. რთულია იმის დაბეჯითებით მტკიცება, თუ კონკრეტულად ვის არ სმენია არასდროს უფრო დიდი კალმახის შესახებ – ავტორს, მთხრობელს, ავტორ–მთხრობელს, პროტაგონისტს (ანუ ნიკს, როგორც შეფარულ ავტორ–მთხრობელს), თუ მკითხველს. შესაბამისად, მეოთხე ელემენტის (მკითხველის) დამატებით კომპლექსური ტრიადის ნაცვლად კიდევ უფრო რთული ურთიერთკავშირი წარმოიქმნება, რაც საზოგადოდ დამახასიათებელია ნიკ ადამსის ციკლის ნოველებისათვის. მკითხველთა და მათ

ცხოვრებისეულ გამოცდილებათა მრავალგვარობა, თავის მხრივ, ჰემინგუის შემოქმედების ალქმისა და გააზრების მრავალრიცხოვან შესაძლო პერსპექტივას ბადებს.

საკითხისადმი ამგვარი მიდგომა კიდევ უფრო ართულებს ავტორის, მთხრობელისა და პერსონაჟის (რიგ შემთხვევაში კი მკითხველისაც) პერსპექტივის ერთმანეთისაგან გამიჯვნას. არ არსებობს ერთმნიშვნელოვანი პასუხი შეკითხვებზე – „ვინ არის პერსონაჟი?“, „ვინ და ვისი პერსპექტივიდან გამოდინარე წარმართავს თხრობის პროცესს?“, „ვინ არის მთხრობელი?“ (ან, უფრო ზუსტად, „ვინ ხედავს და ვინ საუბრობს?“). შესაბამისად, იშლება ზღვარი ფოკალიზაციის ჟენეტისეულ კლასიფიკაციაში შემავალ კომპონენტებს შორის.

მკითხველის ნაწარმოებში აქტიურად ჩართვის ჰემინგუისეული მეთოდის ერთ–ერთი საკვანძო საშუალება დიალოგია. ჰემინგუისეულ დიალოგებში ავტორ–მთხრობელი ხშირ შემთხვევაში „უკვალოდ“ ქრება ტექსტიდან და სათქმელის გაგების, ალქმის მთელი ტვირთი მკითხველზე გადადის, რითაც მწერალი მკითხველს შემოქმედებითი პროცესის მონაწილედ აქცევს.

საილუსტრაციოდ შეიძლება განვიხილოთ ნიკისა და მისი მეგობარი ჯორჯის დიალოგი ნოველიდან „თხილამურებით სრიალი“. სასტუმროს რესტორანში მსხდომი მეგობრების საუბარი ნიკ ადამსის მომავალ მამობას შეეხება მას შემდეგ, რაც ფეხმძიმე ოფიციანტის გამოჩენა შესაბამის ასოციაციას აღძრავს.

“Is Helen going to have a baby?” George said, (...).

“Yes.”

“When?”

“Late next summer.”

“Are you glad?”

“Yes. Now.”

“Will you go back to States?”

“I guess so.”

“Do you want to?”

“No.”

“Does Helen?”

“No.” (*Nick Adams Stories* 2003: 253-254)

თავდაპირველად ტექსტში თითქოს აშკარაა გარეშე მთხრობელის არსებობა, რომელიც აკონკრეტებს, თუ ვინ საუბრობს, მაგრამ შემდეგ ნარატიული კომენტარი სრულიად ქრება და მხოლოდ სიტყვაძვირი დიალოგი რჩება. უფრო მეტიც, არანაირი მინიშნება არ გვაქვს მთხრობელის თვალსაზრისთან დაკავშირებით, ანუ ჩვენს წინაშეა ნეიტრალური თხრობა. ჰემინგუეი არ დალატობს თავის პრინციპს, რომლის მიხედვითაც ავტორის დანიშნულება განსჯა-განკითხვა, შეფასება ან კომენტირება არ არის; შემოქმედმა უნდა გადმოსცეს, ასახოს, „აჩვენოს“ გამოგონილი, მაგრამ იმავდროულად „ჭეშმარიტი“ რეალობა, თუმცა სწორედ ავტორ-მთხრობელის მიერ შერჩეული კონკრეტული სიტყვები იძლევა შესაძლებლობას დიალოგის ქვეტექსტსა და საკუთრივ პერსონაჟთა განწყობა-დამოკიდებულებას ჩავწვდეთ.

ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესოა ნოველა „ალპური იდილია“, რომელსაც მკვლევარი ჯოზეფ ფლორა განიხილავს როგორც ნოველას იმის შესახებ, თუ როგორ გარდაიქმნება ამბავი მხატვრულ ტექსტად (ფლორა 1982: 209). აქ ალპებში სათხილამუროდ მყოფი ნაგულისხმევი ავტორ-მთხრობელი (სავარაუდოდ, ნიკ ადამსი) სასტუმროს რესტორანში მოისმენს ადგილობრივი ფერმერისა და მისი ცოლის ტრაგიკულ ისტორიას. თხრობა, ამ შემთხვევაში, პირველ პირში მიმდინარეობს, თუმცა ძირითად ტექსტში ჩართულია კიდევ ორი პირველ პირში მონათხრობი სასტუმროს მფლობელისა და მესაფლავისა, რომელსაც სასტუმროს მფლობელი მოიხმობს, როგორც ინფორმაციის „სანდო წყაროს“. პირველ პირში მთხრობელი პროტაგონისტი (ნიკი) კი, ამ შემთხვევაში, მსმენელად გვევლინება – მსმენელად, რომელიც მწერლისებურ ინტერესს და მოსმენის უნარს ამჟღავნებს.

აღნიშნული ნოველა საყურადღებოა იმ მხრივ, რომ აქ პარალელურად თხრობის რამდენიმე პერსპექტივა წარმოგვიდგება. ერთი მხრივ, ჩვენს წინაშეა სასტუმროს მეპატრონე – ერთგვარი განზე მდგომი მთხრობელი, რომელიც

ყოვლისმცოდნეობის პრეტენზიას ამჟღავნებს სხვა პერსონაჟთა განსჯა–განკითხვითა და მოვლენათა კომენტირებით (“Those peasants are beasts.” “He is a beast. All these peasants are beasts.” “You wouldn’t believe it. You wouldn’t believe what just happened about that one.” (*Nick Adams Stories* 2003: 246)). მეორე მხრივ, სასტუმროს მეპატრონისეულ მიკერძობულ მონათხრობს უფრო ზუსტი ფაქტებით ავსებს მესაფლავე, რომელმაც უშუალოდ მიიღო მონაწილეობა ფერმერის მეუღლის დაკრძალვაში და რომელიც ცდილობს, კომენტირების გარეშე, ობიექტურად გადმოსცეს, რაც იცის, თუმცა მისი პერსონალური პოზიცია მაინც მჟღავნდება სიტყვათა შერჩევასა და ირონიულ დამოკიდებულებაში (“It was very funny with the priest.” (*Nick Adams Stories* 2003: 247)). თხრობისადმი ჰემინგუეის დამოკიდებულება - განსჯა–განკითხვასა და ზედსართავ სახელებზე უარის თქმა - ზედმიწევნით ვლინდება ნოველის ნაგულისხმევი ავტორ–მთხრობელისა და ზემოხსენებული ტრაგიკული ამბის (ფერმერის ამბავი) მსმენელის, ნიკ ადამსის, პასუხში სასტუმროს მეპატრონის შეკითხვაზე, გაიგო თუ არა ის, რაც მოუყვეს:

“Did you understand it all?” asked the innkeeper. “You understand it all about his wife?”

“I heard it.” (*Nick Adams Stories* 2003: 248)

უკვე არაერთხელ აღინიშნა, რომ ნიკ ადამსის ნოველებში თხრობა მეტწილად პროტაგონისტის პერსპექტივიდან მიმდინარეობს, მაგრამ საკამათოა, მთხრობელი ავტორს წარმოადგენს, თუ პერსონაჟს. ერთი მხრივ, საქმე გვაქვს ავტორთან, რომელიც თავის „ალტერ ეგოს“ მკითხველის წინაშე თავისი „ავტობიოგრაფიული“ პერსონაჟის მეშვეობით ავლენს. მეორე მხრივ, პროტაგონისტი ნიკ ადამსი მოქმედებს, როგორც მთხრობელი, რომელსაც ავტორი კალამს „ააღებინებს“ ხელში და ნაწარმოებებს „აწერინებს“.

თხრობის მოჩვენებითი სუბიექტურობა, მკაცრად გათვლილი შეფასებები, რომლებიც შემოქმედის ზნეობრივ-ფილოსოფიურ პოზიციას ეფუძნება, თხრობის პერსპექტივათა/რაკურსთა მონაცვლეობა, მულტიპერსპექტიული თხრობა, დეტალთა

სიზუსტე – ყოველივე ეს განსაზღვრავს ციკლის ნარატიულ სტრუქტურას. მწერალს თითქოს სურდა საკუთარი თავისათვის გარეშე თვალთ შეეხედა, რამაც მისი „მე“-ს დანაწევრება გამოიწვია.

შეიძლება ითქვას, რომ უსახელო მთხრობელი ლიტერატურული პერსონაჟია, რომელიც იმავე თაობას განეკუთვნება, რომელსაც თავად ავტორი წარმოადგენს. ამავდროულად იგი წარმოგვიდგება მონათხრობის ერთგვარ ცენტრალურ ფიგურად, რომელისადმი თანაგანცდა საშუალებას აძლევს მკითხველს მოვლენების შუაგულშიც იგრძნოს თავი და გარეშე თვალითაც უცქიროს ყოველივეს. სწორედ ამ პერსონაჟის ცნობიერებაში წარმოიქმნება და მთელი კრებულის პროცესში უფრო და უფრო ნათლად გამოიკვეთება ეპოქის მხატვრული სახე.

ავტორი, მთხრობელი და პერსონაჟი წარმოადგენენ ერთი და იმავე ცნობიერების განვითარების თვისობრივად განსხვავებულ ეტაპებს. ლირიკული და ინტონაციური დაახლოება ავტორის, მთხრობელისა და პერსონაჟისა განსაკუთრებით საგულისხმოა ზოგიერთ საკვანძო ნოველაში (მაგ: „დიდი ორგულა მდინარე“). ჰემინგუეის არაორაზროვანი პოზიცია ამ საკითხთან მიმართებაში კიდევ უფრო ცხადჰყოფს, რომ არასწორია ნიკ ადამსის (ან რომელიმე სხვა პერსონაჟის) გაიგივება ავტორთან და ამა თუ იმ ნაწარმოებში გადმოცემულ მოვლენათა პარალელების ძიება საკუთრივ მწერლის ბიოგრაფიაში.

ნიკ ადამსის ციკლის ნოველათა კომპლექსურად, ერთიან კონტექსტში განხილვა საშუალებას იძლევა, გავაანალიზოთ პროტაგონისტის როგორც პიროვნებად, ასევე ხელოვანად ფორმირების პროცესიც. შეგვიძლია ვისაუბროთ პროტაგონისტზე, როგორც ერთგვარ ავტორ-მთხრობელზე, რომელიც არა მხოლოდ აცნობიერებს თვითმოტყუებისა და ილუზორულობის გარკვეულ საჭიროებას (მცირეწლოვანი ნიკისაგან განსხვავებით, რომელიც გაუცნობიერებლად ეძიებდა თავშესაფარს ილუზიებში), არამედ თავად შეუძლია ილუზიათა შექმნა და მიწოდება მკითხველისათვის.

ციკლის მთლიან კონტექსტში ნიკ ადამსის ნოველები, მიუხედავად იმისა, რომ თხრობა მეტწილად მესამე პირში მიმდინარეობს, შეგვიძლია აღვიქვათ, როგორც

საკუთრივ პერსონაჟისეული თხრობა, რასაც ხელს უწყობს ავტორის ხმის თითქმის სრული გაქრობაც (რიგი გამონაკლისების გარდა) და უაღრესად სუბიექტური თხრობის მანერაც.

ამრიგად, *ნიკ ადამსის ნოველები*, ისევე როგორც ჰემინგუეის ნოველათა კრებული *ჩვენს დროში*⁷⁵, შეგვიძლია განვიხილოთ, როგორც „ფრაგმენტული რომანი“, სადაც ავტორ-მთხრობელად გვევლინება პერსონაჟი ნიკოლას ადამსი, რომელიც მწერალმა იმდენად დამაჯერებლად „გააცოცხლა“, რომ გაქრა ზღვარი წარმოსახვით და რეალურ ავტორ-მთხრობელს შორის. ავტორისეული პოზიცია, გმირის ქმედებათა რეტროსპექტული ანალიზი გადახლართულია პერსონაჟის ცნობიერებასთან. ეს ერთგვარი „კომბინირებული ცნობიერება“ რამდენიმე შრეს/პლასტს მოიცავს, რომლებშიც მოიაზრება მოგონებები, ფილოსოფიური ფიქრები, გარესამყაროს (სადაც გულგრილად და რუტინულად სჩადიან ბოროტებას) კრიტიკული და მტკივნეული აღქმა. ყოველივე ეს ციკლის გამაერთიანებელი პროტაგონისტის, მწერალი ნიკ ადამსის, ცნობიერებაში გარდატყდება და მისი შემოქმედებითი პოზიციდან გამომდინრე აისახება ნაწარმოებებში, რაც ავტორს, მთხრობელსა და პერსონაჟს შორის რთულ ურთიერთკავშირს წარმოქმნის.

⁷⁵ეს კრებული, სადაც ნიკ ადამსის შესახებ ყველაზე მეტი ნაწარმოებია თავმოყრილი, „არანიკისეულ“ ნოველებსაც შეიცავს, თუმცა ეს ნოველებიც თავისუფლად შეიძლება ნიკის შესახებ ყოფილიყო დაწერილი და მათ ავტორ-მთხრობელადაც თავად ნიკი მოგვაზრებინა.

3.2. დიალოგის როლი თხრობაში. სათაურის პოეტიკა და თხრობის სიმბოლური პლანი.

ერნესტ ჰემინგუეის უნიკალურმა თხრობის ხელოვნებამ უპრეცედენტო ზეგავლენა მოახდინა შემდგომი თაობების პროზაიკოსებზე. თანამედროვეობის ერთ-ერთი გამორჩეული მწერალი, გაბრიელ გარსია მარკესი, წერდა:

“Hemingway is the one who had the most to do with my craft – not simply for his books, but for his astounding knowledge of the aspect of craftsmanship in the science of writing.” (ციტ. ლემი 2013: 1)

(ჩემს ხელობაში ყველაზე მეტი წვლილი ჰემინგუეის მიუძღვის – არა უბრალოდ მისი ნაწარმოებების, არამედ წერის ხელოვნებაში თავისი გასაოცარი ოსტატობის გამო).

ჰემინგუეის ექსპერიმენტული ძიებები თხრობის სფეროში, უწინარეს ყოვლისა, დიალოგებში იჩენს თავს, რომელთაც იგი სრულიად ახალ მხატვრულ ფუნქციას ანიჭებს. მრავალი კრიტიკოსის თნახმად, ჰემინგუეიმ ისეთი რევოლუციური ცვლილებები შეიტანა დიალოგის ფორმაში, რომ მხოლოდ ეს იკმარებდა ლიტერატურის სფეროში მისი ურყევი რეპუტაციისათვის. ნაშრომში *The World Weighs a Writer's Influence* ალან პრაის-ჯოუნსი აღნიშნავს, რომ მის თანადროულ ინგლისში არ არსებობდა ავტორი, რომელზეც გავლენა არ მოუხდენია ჰემინგუეის დიალოგის ლაკონიურობას და სამეტყველო ფრაზის საშუალებით პერსონაჟის მხატვრული სახის გახსნის დახვეწილ ოსტატობას (პრაის-ჯოუნსი 1961: 21). რობერტ ლემის თანახმად, ჰემინგუეიმდე, თუ რამდენიმე თვალსაჩინო გამონაკლისს არ ჩავთვლით, მაგალითად ჯეინ ოსტინს და ნათანიელ ჰოთორნს, დიალოგს აკლდა ფაქიზი ნიუანსები, პერსონაჟები პირდაპირ გადმოსცემდნენ საკუთარ ნააზრევს, რომლის მნიშვნელობაც შეუიარაღებელი თვალითაც ჩანდა, მათი სიტყვები მნიშვნელოვანწილად თავისუფალი იყო ყოველგვარი შინაგანი კონფლიქტისა და ფსიქოლოგიური სირთულეებისაგან, რაც ესოდენ ორგანულია რეალური ადამიანების მეტყველებისათვის (ლემი 2011:170).

მართალია, დიალოგის აგების უნიკალურ ტექნიკას ჰემინგუეი თავის ყველა ნაწარმოებში მიმართავს, მაგრამ განსაკუთრებული დატვირთვა მას სწორედ ნოველებში ენიჭება, რასაც, ბუნებრივია, ნოველის ფორმის ლაკონიურობაც განაპირობებს, სადაც ავტორმა შედარებით „ეკონომიურად“ უნდა გამოიყენოს მხატვრული ხერხები და, ამდენად, ყველა სიტყვას განსაკუთრებული ფასი აქვს. ადრეული ჟურნალისტური გამოცდილება და ნოველის ჟანრში მუშაობა ჰემინგუეის სტილის რადიკალურ „შეკუმშვას“ აჩვენებს, რაც, თავის მხრივ, იმპლიკაციის, „ნაგულისხმევი“ სათქმელისა და ქვეტექსტის ხვედრით წილს ზრდის ნაწარმოებში. ჰემინგუეი მაქსიმალურად კვეცს დიალოგს და გამოტოვებს ყველაფერს, რაც შეიძლება იგულისხმებოდეს (ანუ, რაც „აისბერგის“ დაფარულ ნაწილად შეიძლება ჩაითვალოს). იგი დიალოგს თითქმის სრულიად ათავისუფლებს ნარატიული კომენტარის ან ავტორის ხმისაგან. ბუნებრივია, ეს სიახლე უმაღლეს მისაღები არ გამხდარა ყველასათვის. მაგალითად, ვირჯინია ვულფი ჰემინგუეის კრებულის *მამაკაცები ქალების გარეშე* 1927 წლის მიმოხილვაში აღნიშნავს, რომ მწერალი ყოველთვის ფრთხილად უნდა მოეკიდოს დიალოგს, რადგანაც ეს მკითხველის ყურადღების მიპყრობის ყველაზე მძლავრი იარაღია. მან უნდა გაიგონოს, დაინახოს და აღიქვას ზუსტი ტონალობა და შეავსოს იმ სათქმელის ფონი, რომელსაც პერსონაჟი ავტორისაგან დამოუკიდებლად გამოთქვამს. შესაბამისად, როდესაც გამოგონილ ადამიანებს საუბრის ნებას ვაძლევთ, მათ ყოველთვის რაღაც ისეთი მნიშვნელოვანი უნდა ჰქონდეთ სათქმელი, რაც მკითხველს შემოქმედებით პროცესში იმაზე მეტად ჩართვისაკენ უბიძგებს, ვიდრე მას ევალება; ჰემინგუეის შემოქმედებაში კი, დიალოგების სიჭარბის მიუხედავად, მისი პერსონაჟები მნიშვნელოვანწილად ამბობენ იმას, რასაც თავად ავტორი გაცილებით უფრო ეკონომიურად გადმოგვცემდა მათ ნაცვლად (ვულფი 1927: 1), მაგრამ ჰემინგუეის სტილის ერთ-ერთი თავისებურება სწორედ ისაა, რომ ავტორი არ ამბობს სათქმელს პერსონაჟთა ნაცვლად; პირიქით, ამ უკანასკნელთ აძლევს საშუალებას, ილაპარაკონ და, მიუხედავად იმისა, რომ ყველა სიტყვა დიდი სიფრთხილითაა შერჩეული და პირდაპირი მეტყველებაც, ფაქტობრივად, მკაცრ კონტროლს ექვემდებარება, მკითხველს ნამდვილად უჩნდება განცდა, რომ მას

უმუალოდ პერსონაჟთა ხმა ესმის, ხოლო ავტორი კი სრულიად გაუჩინარებულია ტექსტიდან.

ჰემინგუეის დიალოგთა მიმართ კრიტიკის მეორე ტალღა გამოიწვია იმ ფაქტმა, რომ წინამორბედ ავტორებთან, როგორც წესი, დიალოგი მაღალი ინტელექტის მქონე პერსონაჟთა შორის მიდინარეობს. ზოგი კრიტიკოსი, ლი უილსონ დოდის მგავსად, ყურადღებას ამახვილებს ჰემინგუეის „ვიწრო, სპეციფიკურ“ ინტერესზე „გარკვეული ტიპის ადამიანების“ მიმართ, რომელთაც „უცნაურად შეზღუდული თვალსაწიერი, ინტერესები და ქცევის მოდელი გააჩნიათ“ (დოდი 1927: 322). სინამდვილეში კი ჰემინგუეის ერთ–ერთი მნიშვნელოვანი თავისებურება სწორედ იმაშია, რომ იგი თავის ყველა პერსონაჟს აძლევს საუბრის საშუალებას და მათთვის ზედმიწევნით შესატყვის სამეტყველო ფორმას თუ სიტყვებს არჩევს. რასაც უნდა ამბობდნენ ეს პერსონაჟები და რა უმნიშვნელოც უნდა ჩანდეს ეს სათქმელი ერთი შეხედვით, იგი გაცილებით მეტის აღქმის საშუალებას აძლევს მკითხველს, ვიდრე ამას ავტორისეული დეტალური აღწერა და სიტყვაუხვი განმარტებები შეძლებდა.

დიალოგებს ჰემინგუეი სამ ძირითად პრინციპზე დაყრდნობით აგებს:

- ა) მინიმალური მეტყველება მაქსიმალური დატვირთვით
- ბ) „ბანალურის“ ხელოვნების ობიექტად ქცევა
- გ) სხვაობის წაშლა (შემცირება) დრამასა და პროზას შორის

ამ მიზნების მისაღწევად ჰემინგუეიმ მინიმუმამდე დაიყვანა და ლამის სრულიად წაშალა ავტორისეული ხმა ტექსტიდან, თავისი არადიალოგური პროზის ნაწილი კი შემდეგი ხერხებით „გამართა“: გადატანითი მეტყველება, შეპირისპირება, ირონია, გამოტოვება, განმეორება, ობიექტური კორელატივი და რეფერენციული ორაზროვნება, რითაც, რობერტ ლემის თანახმად, მან შესძლო, ეჩვენებინა რეალური, ცხოვრებიდან აღებული მეტყველების დინამიკა (ლემი 2011:177).

ჰემინგუეისეული დიალოგის პირველი ნიშნები შეიძლება მის ადრეულ ნოველებსა და ჩანახატებშიც შევნიშნოთ, რომელთაც ჯერ კიდევ სტუდენტობისას და მოგვიანებით ჟურნალისტური საქმიანობის დროს ქმნიდა, თუმცა სრულ დატვირთვას

ეს ტექნიკა ჰემინგუეის შემოქმედების იმ გამორჩეულ პერიოდში იძენს, რომელიც ადრეულ 20-იან წლებში მის პარიზულ მოღვაწეობას უკავშირდება.

ეს ტექნიკა სრული სისავსით ვლინდება ნიკ ადამსის ციკლის პირველივე სრულფასოვან ნოველაში „ინდიელთა ბანაკი“. მას შემდეგ, რაც წარმატებული საკეისრო კვეთით გადაარჩენს ინდიელ ქალს, ნიკის მამა აღმოაჩენს, რომ ქალის მეუღლემ, საწოლს რომ იყო მიჯაჭვული დაზიანებული ფეხის გამო, ყელი გამოიჭრა. ამ საშინელ სცენას მხოლოდ ექიმი კი არა, პატარა ნიკიც ესწრება, რომელიც მამას ოპერაციის დროსაც ეშველებოდა. ექიმი ადამსი შეძრწუნებულია, რომ მისმა ვაჟმა ეს ყველაფერი იხილა. იგი თავის ძმას უკან ჩამოიტოვებს და თან მიჰყავს შვილი, რათა სასწრაფოდ გაარიდოს იქაურობას. ნოველის ბოლო დიალოგში, სადაც შინაგანი დამაბულობა პიკს აღწევს, ავტორი სრულიად ქრება და გვრჩება მხოლოდ დაწურული დიალოგი, რომელსაც სიუჟეტური ხაზი დაგვირგვინებისაკენ მიჰყავს:

“I’m terribly sorry I brought you along, Nickie,” said his father, all his post-operative exhilaration gone. “It was an awful mess to put you through.”

“Do ladies always have such a hard time having babies?” Nick asked.

“No, that was very, very exceptional.”

“Why did he kill himself, Daddy?”

“I don’t know, Nick. He couldn’t stand things, I guess.”

“Do many men kill themselves, Daddy?”

“Not very many, Nick.”

“Do many women?”

“Hardly ever.”

“Don’t they ever?”

“Oh, yes. They do sometimes.”

“Daddy?”

“Yes.”

“Where did Uncle George go?”

“He’ll turn up all right.”

“Is dying hard, Daddy?”

“No, I think it’s pretty easy, Nick. It all depends.” (*Nick Adams Satires* 2003:

20-21)

ეს ფინალური დიალოგი იმდენ სათქმელს იტევს, რომ ამ ყველაფრის გადმოსაცემად სხვა ავტორს, სავარაუდოდ, ათობით გვერდი დასჭირდებოდა. აქ ყოველი მოკლე კითხვა და პასუხი არაპირდაპირი, ნაგულისხმევი, დაწურული სათქმელის, არშემდგარი კომუნიკაციის შედეგია. სიკვდილისა და თვითმკვლელობის ცენტრალური ლაიტმოტივის კონტექსტში ეს მონაკვეთი პერსონაჟთა უფრო სიღრმისეულ პორტრეტს გვთავაზობს (ეს იმ პერსონაჟსაც ეხება, რომელიც ამ დიალოგში არ მონაწილეობს) და სხვა შუქს ჰფენს ნოველაში განვითარებულ მოვლენებსაც და იმ „ფონურ“ ამბავსაც, რომელიც ჰემინგუემ შეგნებულად გამოტოვა; ხოლო მამისა და შვილის არშემდგარი კომუნიკაცია, რომელსაც ეს დიალოგი გამოკვეთს, აშკარა მტკიცებაა იმ ფაქტისა, რომ ექიმი ადამსი, საკუთარი დანაშაულის გაცნობიერების მიუხედავად, მაინც ვერ ახერხებს, დაძლიოს თავისი, როგორც მამის, ნაკლოვანებები და არ ესმის შვილის სურვილები, შიშები, მისწრაფებები თუ მოთხოვნილებები. იგი ასევე ვერ ახერხებს, ბოლომდე გაიაზროს თავისი ეგოცენტრიზმი და ამპარტავნება, რამაც თავის დროზე ძია ჯორჯის აღშფოთება გამოიწვია (ეს მომენტი ძმებს შორის გამართულ მცირე დიალოგში ცნაურდება, როცა ძმის ტრაზახს ძია ჯორჯი ლაკონიური პასუხით გამოეხმაურება, რაც ირონიულ ეფექტს ქმნის – “Oh, you’re a great man, all right”).

დიალოგის ასეთ გამოყენებას ვხვდებით ნიკ ადამსის ციკლის ყველა ნოველაში ისევე, როგორც ჰემინგუის მთელ ნოველისტიკაში. დიალოგი ავტორისათვის არსებით მხატვრულ ხერხად იქცევა სიუჟეტისა და პერსონაჟთა შინაგანი დამაბულობის შესაქმნელად, რაც ნათლად ჩანს „მკვლელების“ ფინალურ დიალოგში:

“Did you see Ole?”

“Yes,” said Nick. “He’s in his room and he won’t go out.”

The cook opened the door from the kitchen when he heard Nick's voice.

"I don't even listen to it," he said and shut the door.

"Did you tell him about it?" George asked.

"Sure. I told him but he knows what it's all about."

"What's he going to do?"

"Nothing."

"They'll kill him."

"I guess they will."

"He must have got mixed up in something in Chicago."

"I guess so," Nick said.

"It's a hell of a thing."

"It's an awful thing," Nick said.

They did not say anything. George reached down for a towel and wiped the counter.

"I wonder what he did?" Nick said.

"Double-crossed somebody. That's what they kill them for."

"I'm going to get out of this town," Nick said.

"Yes," said George. "That's a good thing to do."

"I can't stand to think about him waiting in the room and knowing he's going to get it. It's too damned awful."

"Well," said George, "you better not think about it." (*Nick Adams Stories* 2003: 68-69)

დიალოგი შესანიშნავად გადმოგვცემს ნიკის სასოწარკვეთას, აღშფოთებას, შიშს, უმწეობას ისევე, როგორც ცხოვრების უსამართლობის, ნაკლოვანებისა და ტკივილის განცდას. ნიკის სიტყვები, რომ ის „ვერ იტანს, ვერ უძლებს“ ყოველივე ამას, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს, თუ გავიხსენებთ, როგორ უხსნის „ინდიელთა ბანაკში“ ექიმი ადამსი თავის ვაჟს თვითმკვლელობის შესაძლო მიზეზს და აცხადებს,

რომ ზოგ ადამიანს უბრალოდ არ შეუძლია ამ ყველაფრის ატანა. ამგვარად, „მკვლევების“ დასკვნითი დიალოგის დრამატული ხასიათი კიდევ უფრო მძაფრდება, როცა გავიხსენებთ, თუ როგორ მისცა საკუთარ თავს პირობა პატარა ნიკმა, რომ არასოდეს იქნებოდა ამგვარ ადამიანთა სიაში.

შეიძლება ითქვას, რომ ნიკ ადამის ციკლის ნოველებში ჰემინგუეისეული დიალოგი საკვანძო და, რიგ შემთხვევაში, გადამწყვეტ როლსაც ასრულებს: სწორედ დიალოგის ტექნიკის გამოყენებით გვიხატავს ჰემინგუეი ადამიანის მრავალწახნაგოვან ცხოვრებას, ურთიერთობებს, სირთულეებს, ტკივილს, სიცარიელეს. ამ ყველაფრის სიღმისეულად ჩვენებისათვის მწერალი ხშირად მიმართავს დიალოგს და ყოველ ჯერზე ახერხებს დაგვარწმუნოს, რომ ამ ფუნქციას თხრობის ვერცერთი სხვა ფორმა ვერ შეასრულებდა ესოდენ ზუსტად. ავტორი ხშირ შემთხვევაში სრულიად ქრება ტექსტიდან და სათქმელის გაგების, აღქმის „მთელი ტვირთი“ მკითხველზე გადადის. ამგვარად, ჰემინგუეი ზუსტად შერჩეული მინიმალური სიტყვებითა და დიალოგის აგების მისეული ტექნიკის საშუალებით მკითხველს შემოქმედებითი პროცესის აქტიურ მონაწილედ აქცევს.

დიალოგის სპეციფიკური ტექნიკის, წერის მინიმალისტური მანერისა და „აისბერგის პრინციპის“ საშუალებით ჰემინგუეის თხრობაში მკვეთრად იზრდება ქვეტექსტის ხვედრითი წილი. არაერთგვაროვანი (ფსიქოლოგიური, სოციალური, მეტაფიზიკური, მისტიკური და ა. შ.) ქვეტექსტური პლასტების წარმოქმნაში განსაკუთრებულ როლს თამაშობს, აგრეთვე, რთული, მრავალნიშნადი სიმბოლიკა და ასოციაციური ხატოვანება, რომელსაც ალუზიის, როგორც ინტერტექსტუალური ხერხისა და მხატვრული ინფორმაციის კონდენსირების საშუალების, გამოყენება განსაზღვრავს. ნიკ ადამის ციკლის ნოველებში თხრობის მეორე/სიმბოლური პლანისა თუ ინტერტექსტუალური ველის შექმნა – მკითხველისათვის სათანადო ასოციაციური მიმიშნებებისა და ინფორმაციის მიწოდება – ხშირად მათი პოლისემანტური სათაურებიდანვე იწყება.

ნიკ ადამის ნოველათა სათაურების სრული სიმბოლურ-ქვეტექსტური დატვირთვის იმთავითვე გააზრება, ფაქტობრივად, შეუძლებელია, მაგრამ ნაწარმოების

წაკითხვის კვალდაკვალ ისინი დამატებით სიღრმესა და კონოტაციას იძენენ. ავტორის სათქმელის მკითხველამდე მიტანის პროცესში ამ სათაურებს ხშირ შემთხვევაში გადამწყვეტი მნიშვნელობაც კი ენიჭებათ – ჰემინგუეი ოსტატურად იყენებს მათ, ისევე როგორც თითოეულ სიმბოლურ დატვირთვის მქონე თუ ასოციაციურ დეტალს, რათა სიმბოლურად გამოსახოს ადამიანის არსებობის საზრისი იმედგაცრუებით აღსავსე სამყაროში, მისი შინაგანი ჭიდილი და ეგზისტენციალური პრობლემები.

ერთი შეხედვით მარტივი, მაგრამ უჩვეულო სტილით დაწერილი ნიკ ადამსის ნოველები, რომლებიც ყოფიერებისადმი, ადამიანისა და ბუნების ურთიერთობისადმი ავტორის მეტაფიზიკურ ინტერესს ცხადჰყოფენ, ცხოვრების ერთგვარ სიმბოლურ ინტერპრეტაციას წარმოადგენენ. ამ ინტერპრეტაციის ფარგლებში სათაურს, როგორც კონტექსტუალური სიმბოლური მნიშვნელობის მქონე მხატვრულ დეტალსა თუ ასოციაციური პოეტიკის ელემენტს, უპრეცედენტოდ დიდი როლი ენიჭება. ნიკ ადამსის ციკლში თითოეული მათგანი გასაღებს გვაძლევს ამა თუ იმ ნოველის სათანადო გაგებისათვის, თანაც ზოგიერთ შემთხვევაში ეს „გასაღები“ მხოლოდ ერთ ნაწარმოებს როდი „ერგება“.

ზოგჯერ ჰემინგუეის სათაური პერსონაჟზე ან პერსონაჟებზე მიანიშნებს („მებრძოლი“, „მკვლელები“, „ექიმი და ექიმის ცოლი“, „ათი ინდიელი“), ხანაც კი ადგილმდებარეობაზე მიუთითებს („ინდიელთა ბანაკი“, „დიდი ორგულა მდინარე“). თვით ამ, ერთი შეხედვით, ნეიტრალურ სათაურებსაც აქვთ სიმბოლური დატვირთვა, რომელიც ნოველის (ან ნოველათა) ტექსტთან (ისევე, როგორც ქვეტექსტთან) მიმართებაში ვლინდება.

არაერთგვაროვანი ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა, მაგალითად, სათაურები ნოველებისა „რადაცის დასასრული“ და „სამდღიანი ქარიშხალი“. პირველი აშკარად მიგვითითებს ნიკისა და მარჯორის ურთიერთობის დასასრულზე, მაგრამ ასევე სიმბოლურად გამოხატავს ჰორტონს ბეის ბედსაც, ერთ დროს ცოცხალ ქალაქს რომ წარმოადგენდა, ახლა კი, ხის დამამუშავებელი საწარმოს გარეშე დარჩენილი, ჩაკვდა და არანაირი სამომავლო პერსპექტივა აღარ გააჩნია. საწარმოს აღჭურვილობა, „... hoisted on board of one of the schooners by the men who had worked in the mill“, თავის მხრივ, იყო ამ

საწარმოსა და თავად ქალაქ ჰორტონს ბეის მამოძრავებელი ძალა – “everything that made the mill a mill and Hortons Bay a town” (*Nick Adams Stories* 2003: 200). თუ მარადისობის პლანში განვაზოგადებთ, ეს სათაური იმასაც გულისხმობს, რომ საბოლოოდ ყველაფერს აქვს დასასრული და ამქვეყნად მარადიული არაფერია.

რაც შეეხება „სამდღიან ქარიშხალს“ (“The Three-day Blow”), მისი პირდაპირი მნიშვნელობა შემოდგომის ქარს მოიაზრებს, მაგრამ როცა ვხედავთ, თუ როგორ უკავშირებს ნიკის გონება ამ სტიქიურ მოვლენას მარჯორისთან დაშორებას, რათა შემდეგ საკუთარ თავთან მართალი აღმოჩნდეს და მის მიერ გადადგმული ნაბიჯი ცხოვრების ბუნებრივ მდინარებას და დანაკარგის გადაუვალობას მიაწეროს, სათაურიც ორმაგ დატვირთვას იძენს:

“All of a sudden everything was over,” Nick said. “I don’t know why it was. I couldn’t help it. Just like when the three-day blows came now and rip all the leaves off the trees.” (*Nick Adams Stories* 2003: 214)

ქორწინების, როგორც პოტენციური საფრთხისა და მარცხის მომასწავებელი მოვლენის, თემა „ათ ინდიელშიც“ გვხვდება, სადაც ნიკი პირველი სატროფოს მხრიდან პირველ ღალატს გამოცდის. ნოველის სათაური საბავშვო ლექსის ალუზიას და, ამდენად, მისი ინტერტექსტუალური ველის განუყოფელ ელემენტს წარმოადგენს, რომელიც დამატებითი იმპლიციტური მნიშვნელობების წარმოქმნასა და განცდითი შინაარსისა თუ ემოციური ფონის გამძაფრებას უწყობს ხელს. პირდაპირი მნიშვნელობით ეს სათაური ნაწარმოებში მოხსენიებულ ცხრა მთვრალ ინდიელს ეხება, რომელთაც ემატებათ პრუდენსი, ნიკის მოღალატე ინდიელი შეყვარებული. საბავშვო ლექსის ორი სტროფი – პირველი, რომელიც ერთიდან ათამდე ჩამოთვლის პატარა ინდიელებს და მეორე, რომელიც, პირიქით, ათიდან ერთამდე იწყებს უკუთვლას – ზედმიწევნით შეესაბამება და კიდევ უფრო ამძაფრებს ნოველის შინაგან განწყობილებას და იმას, თუ როგორ იმატებს თხრობის მსვლელობისას ნიკის მტკივნეული განცდები პრუდის დაკარგვის გამო, ხოლო შემდეგ როგორ ქრება ისინი უკვალოდ. ქორწინების

თემა აქ ექსპლიციტურად არსადაა ნახსენები, მაგრამ იგი საკმაოდ მნიშვნელოვან კონტურებს იძენს, როცა გავიხსენებთ, რომ ხსენებულ საბავშვო ლექსს ორი დაბოლოება აქვს:

(1) „One little Indian boy left all alone;

He went out and hanged himself and then there were none”.

(2) “One little Injun livin’ all alone,

He got married and then there were none”.

ამ ლოგიკურ ხაზს ბუნებრივად უკავშირდება ნიკის მეგობრის, ბილის, სიტყვები იმის თაობაზე, რომ ქორწინების შემდეგ მამაკაცის აღსასრული დგება.

ნიკ ადამსის ციკლის ნოველებში ლიტერატურული ალუზიების შემცველ რამდენიმე სხვა სათაურსაც ვხვდებით, რაც კიდევ უფრო აღრმავებს ამ ნაწარმოებების სიმბოლურ-ქვეტექსტურ პლანს. სათაური ნოველისა „უცხო მხარეში“ (“In Another Country”) ალუზიაა მარლოს „მალტელი ებრაელის“ ერთ-ერთ პასაჟზე, რომელსაც, თავის მხრივ, ელიოტი იყენებს ეპიგრაფად ლექსში „ქალბატონის პორტრეტი“ – “Though has committed – / Fornication: but that was in another country, / And besides, the wench is dead” ანუ, ფაქტობრივად, საქმე გვაქვს ერთგვარ ორმაგ ალუზიასთან თუ ციტირებასთან (ციტატის ციტატთან), რომელიც ასოციაციურად უკავშირდება იტალიელი მაიორის ცოლის სიკვდილს (ჰემინგუეის ნაწარმოებში), ნიკის განცდებს ქორწინებასთან დაკავშირებით (აქაც და სხვა ტექსტებშიც), ლეიტენანტ ჰენრისა და ქეთრინის ისტორიას (რომანიდან *მშვიდობით, იარაღო*), და ბოლოს, თავად ჰემინგუეის დაშორებას აგნეს ფონ კუროვსკისთან და პირველ ცოლთან, ჰედლისთან, ერთი სიტყვით, ასოციაციათა მთელ ქსელს ხლართავს და საკმაოდ მდიდარ ინტერტექსტუალურ ველს წარმოქმნის.

კიდევ ერთი სათაური-ალუზიაა „დავწვები, დამეძინება“ (“Now I Lay Me”). იგი უკავშირდება მე-18 საუკუნის საბავშვო ლოცვის ტექსტიდან ამოღებულ ფრაზას და უშუალო კავშირშია მთხრობელის აკვიატებულ შიშთან, რომ მისი სული სხეულს გაეყრება, თუ იგი ღამით (სიბნელეში) დაიძინებს.

“Now I lay me down to sleep,

I pray the Lord my soul to keep;
And if I die before I wake,
I pray the Lord my soul to take.”

სათაური ნოველისა „ნათელი სოფლისა“ (“The Light of the World”) ბიბლიური ალუზიაა და პირდაპირ ციტირებს ქრისტეს სიტყვებს იოანეს სახარებიდან, ბრმა კაცისათვის თვალის ახელის წინ წარმოთქმულს: “As long as I am in the world, I am the light of the world” (იოანე 9:5). სათაურის სიმბოლური მნიშვნელობა კიდევ უფრო ღრმავდება, როცა გავიაზრებთ, რომ იგი საკმაო დოზით შეიცავს ირონიას, რამდენადაც ნაწარმოებში ასახულ სამყაროში ნათელი უაღრესად მწირია – ეს ის სამყაროა, სადაც ადამიანები უმზერენ, მაგრამ ვერ ხედავენ, ვერ ახერხებენ მოვლენათა სწორად აღქმას და სადაც რწმენა აღარ არსებობს. „ნათელი“ ამ სამყაროში ისეთივე ხელოვნურია, როგორც სადგურის განათება.

ალუზიურია თუ არა, ჰემინგუეისეული სათაური ყოველთვის ურთიერთქმედებს ტექსტთან, რათა სათანადო ესთეტიკური ეფექტი შექმნას. „ინდიელთა ბანაკი“ და „უცხო მხარეში“ ორივე ერთგვარ „უცხო მხარეს“ გულისხმობს, რომელთათვისაც პროტაგონისტი მზად არ აღმოჩნდება. „ინდიელთა ბანაკის“ სათაურის სიღრმისეულად შესწავლისას მნიშვნელობის რამდენიმე პლასტი იკვეთება: უპირველეს ყოვლისა, ეს პირდაპირი მითითებაა მოქმედების განვითარების ადგილზე (თხრობის რეალური პლანი = რეალური/ფიზიკური ტოპოსი); ამასთან, მეტაფორულად იგი სხვა, კულტურულად და მენტალურად უცხო სამყაროს გამოხატულებაა, რომელიც შემთხვევით სულაც არაა გამიჯნული ტბით ქვეყნის დანარჩენი ნაწილისაგან და ერთგვარ მინიშნებას წარმოადგენს რასობრივ პრობლემებზეც (თხრობის მეორე პლანი = მეტაფორული ტოპოსი); მესამე, ეს ადგილი ერთგვარ ახალ ზღურბლად, გარდამავალ მომენტად იქცევა ნიკის განვითარებაში, როცა ბავშვი მტკივნეული გამოცდილების შედეგად მოულოდნელად ეზიარება „დიდების სამყაროს“, მისთვის უცხო, „სხვა სივრცეს“ და სიკვდილის შიშს გააცნობიერებს ანუ, ერთგვარ „ინიციაციას“ გაივლის

(თხრობის მესამე, ნაწილობრივ მეტაფიზიკური განზომილება = „მეტაფიზიკური/წარმოსახვითი“ ტოპოსი).

უფრო მეტიც, გარკვეული თვალსაზრისით ეს ნოველა და მისი სათაური შეიძლება მიაწინებდეს ინდიელთა ბედზეც, რომლებიც საკუთარ ისტორიულ მიწაზე ცხოვრობენ, მაგრამ ქვეყანაში (სახელმწიფოში), რომელიც სრულიად უცხოა, „სხვა მხარედ“ იქცა მათთვის. ამ კონტექსტში სათაურის მნიშვნელობა შეიძლება კიდევ უფრო გაღრმავდეს და აღქმულ იქნას, როგორც სიმბოლო ადამიანთა გაუცხოებისა, რაც ტკივილით, ტანჯვით, ძალადობითა და სიკვდილით სავსე სამყაროს კიდევ უფრო გაუსაძლის ადგილად აქცევს. სიტყვა „ბანაკის“ (რომელიც, დროებითი საცხოვრებელია) და არა „სოფლის“ ან „დასახლების“ გამოყენება სათაურში შესაძლოა დამატებით მიაწინებდეს როგორც ინდიელთა გაურკვეველ მომავალზე (მათთვის მუდმივი საცხოვრებელი ნაკლებად მოიძებნება მათსავე ისტორიულ სამშობლოში და გამუდმებით უწევთ ადგილის მონაცვლება), ასევე წუთისოფლის დროებითობა-წარმავლობაზე.

ნიკ ადამსის ნოველების ციკლის ერთგვარ კულმინაციას წარმოადგენს „დიდი ორგულა მდინარე“ (“Big Two-Hearted River”). ნოველა სიმბოლურად გვიხატავს ტრადიციულ ფასეულობათა სისტემის რღვევისა და მისი ახლით ჩანაცვლების მტკივნეულ და წარუმატებელ პროცესს. ნოველაში ერთადერთი მოქმედი პირია, ვინაიდან ამ რთული (და, პრაქტიკულად, შეუსრულებელი) შიდასულიერი მისიის განხორციელება ყველამ მხოლოდ დამოუკიდებლად, საკუთარ თავთან განმარტობის ჟამს უნდა სცადოს.

ერთი შეხედვით ამ ნაწარმოების სათაური მხოლოდ და მხოლოდ იმ ადგილმდებარეობას აკონკრეტებს, სადაც ნიკი სათევზაოდ მიემურება. კერძოდ, საქმე ეხება მიჩიგანში, ქალაქ სინის მახლობლად მდებარე მდინარეს (The Fox River), სადაც თავად ჰემინგუეი რეალურად იმყოფებოდა სათევზაოდ, თუმცა ნაწარმოებში ავტორმა შეგნებულად შეცვალა სახელი და გამოიყენა სხვა, ასევე რეალურად არსებული, მდინარის სახელწოდება (The Big River). ამის შესახებ ერნესტ ჰემინგუეიმ თავად აღნიშნა ნაშრომში “The Art of Short Story”:

“The river was the Fox River, by Seney, Michigan, not the Big Two-Hearted. The Change of name was made purposely, not from ignorance nor carelessness, but because “Big Two-Hearted River” is poetry, and because there are many Indians in the story, just as the war was in the story, and none of the Indians nor the war appeared.” (ჰემინგუეი 1990: 3)

(მდინარე იყო ფოქსი, ქალაქ სინისთან, მიჩიგანში და არა დიდი ორგულა (ბიგ რივერი). სახელი განზრახ შევცვალე, არა უცოდინარობის ან დაუდევრობის გამო, არამედ იმიტომ, რომ „დიდი ორგულა მდინარე“ პოეზიაა და იმიტომაც, რომ ნოველაში ბევრი ინდიელია, ისევე, როგორც ომია იქ და არც ინდიელები, არც ომი ნაწარმოებში არ ჩანს.)

ეს ყოველივე ნოველის სათაურს დამატებით იმპლიციტურ მნიშვნელობებს ანიჭებს: პირველ ყოვლისა, რამდენადაც მდინარის სახელი სათაურში განსაზღვრული არტიკლის გარეშეა მოცემული, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ არ არის აუცილებელი ამ სახელში რომელიმე კონკრეტული მდინარე ან, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, საერთოდ მდინარე მოვიაზროთ. აქ მდინარე გაცილებით უფრო ემსგავსება ერთგვარ მრავალპლანიან სიმბოლოს ცხოვრებისა, თავისი აღმართ–დაღმართებით, ნათელი და ბნელი მხარეებით, სუფთა, განმწმენდი წყლებითა და ავისმომასწავებელი ჭაობებით. შესაძლებელია, ცხოვრების სწორედ ეს ორი ურთიერთსაპირისპირო და, ამავდროულად, ურთიერთშემავსებელი და განუყოფელი ნაწილი იგულისხმება მდინარის „ორ გულში“.

მეორე მხრივ, ორი გული შეიძლება მიაწინებდეს ნიკის სულიერ მდგომარეობაზე და შინაგან გახლეჩილობაზე, რომელიც წარმოიქმნა ცხოვრებისეული (ყველაზე მეტად კი, პირველი მსოფლიო ომის შედეგად მიღებული) ფიზიკური და ფსიქოლოგიური ტრავმების ფონზე. პროტაგონისტი მთელი არსებით მიელტვის სულიერ სიმშვიდეს, მაგრამ ბოლომდე ვერ თავისუფლდება დამთრგუნველი მოგონებებისა და იმ მუდმივი შეგძნებისაგან, რომ ცხოვრება საფრთხის მატარებელია (ნებისმიერ ეტაპზე).

გარდა ამისა, ზედსართავეები „ორგულა“ და „დიდი“ ერთმანეთს აძლიერებენ და გარკვეულწილად ეხმიანებიან პროტაგონისტის ძალუმად მოზღვავებულ ემოციებს,

რომლებიც მხოლოდ გარეგნულადაა ჩაწყნარებული და დამორჩილებული, მაგრამ კვლავ იგრძნობა ზედაპირს ქვეშ, „აისბერგის“ უხილავ ნაწილში.

ციკლის ფილოსოფიური კონცეფცია აგებულია მწერლის რწმენაზე, რომ თანამედროვე სამყაროში ტრაგედიის არსებობა გარდაუვალია. საკვანძო ნოველაში „დიდი ორგულა მდინარე“ ფუნქციურად მნიშვნელოვანი და სიმბოლურია ჭაობის მოტივი. იგი ლოგიკურად და ემოციურადაა ჩართული პერსონაჟის ფიქრებში. ნათელი გარემოს შეუმჩნეველი გადასვლა რაღაც შავ–ბნელსა და ავისმომასწავებელში მიანიშნებს სიუჟეტური ქარგის ახალ პოტენციურ შემობრუნებაზეც.

ჰემინგუეიმ ბუნებასთან თანაზიარება დასახა როგორც ომგამოვლილი და ცხოვრების მახინჯ მხარეს ნაადრევად ნაზიარევი ახალგაზრდის „განკურნების“ ერთ–ერთი შესაძლო გზა, თუმცა მისი ზოგიერთი წინამორბედი მწერლისაგან (მაგალითად, ჰენრი დევიდ ტორო, რაღვ უოლდო ემერსონი) განსხვავებით, ჰემინგუეისთან იგრძნობა ასეთი „გაქცევის“ ილუზორულობა და ხანმოკლეობა, მიუხედავად მისი ფრიად მაცდური მიმზიდველობისა.

ამრიგად, როგორც აღინიშნა, ერნესტ ჰემინგუეის ექსპერიმენტული ძიებანი თხრობის სფეროში და მისი ნოვატორული მხატვრული სტილი, უწინარეს ყოვლისა, დიალოგის აგების ხელოვნებაში იჩენს თავს. წერის მინიმალისტური მანერისა და „აისბერგის ტექნიკის“ საშუალებით ჰემინგუეისეულ დიალოგებში მკვეთრად იზრდება ქვეტექსტის ხვედრითი წილი. ყოველივე ეს ემსახურება მხატვრულ სახეთა გახსნას, მთავარი თემებისა და სათქმელის წარმოჩენას, მკითხველის აქტიურ ჩართვას შემოქმედებით პროცესში. ნიკ ადამსის ნოველებში (ისევე, როგორც ჰემინგუეის ნოველისტიკაში ზოგადად) დიალოგი საკვანძო (ზოგჯერ კი გადამწყვეტ) როლს ასრულებს. ჰემინგუეის დიალოგები შემდეგი თავისებურებებით გამოირჩევა:

(ა) მინიმალური მეტყველება მაქსიმალური დატვირთვით;

(ბ) უშუალო ცხოვრებისეული საუბრის ეფექტი, „ბანალურის“ ხელოვნების ობიექტად ქცევა;

(გ) სათანადო სამეტყველო ფორმისა და ლექსიკის შერჩევა თითოეული (თუნდაც, თითქოს სრულიად უმნიშვნელო) პერსონაჟისათვის;

(დ) არაპირდაპირი, ნაგულისხმევი, დაწურული სათქმელი, ნათქვამისა და არ თქმულის თანაბარზომიერი მნიშვნელობა;

(ე) თითქმის სრული ან სრული გათავისუფლება ნარატიული კომენტარისა და ავტორის „ხმისაგან“, სხვაობის წაშლა (შემცირება) დრამასა და პროზას შორის.

ნოველების ქვეტექსტური პლასტების წარმოქმნაში, ყოველივე ზემოხსენებულის გარდა, მნიშვნელოვან ფუნქციას ასრულებს თხრობის სიმბოლური პლანი, რომლის ფორმირება, როგორც აღინიშნა, ნოველების პოლისემანტური სათაურებიდანვე იწყება. ნიკ ადამსის ციკლის ნოველათა სათაურების მრავალნიშნადობა ძირითადად ემყარება გამოყენებული სიტყვის ან სიტყვების პოლისემიასა თუ მათ დამატებით კონოტაციას, რომელსაც ისინი ნოველის კონტექსტში ან/და ექსტრატექსტუალური ინფორმაციის წყალობით იძენენ. ამა თუ იმ ნოველის სათაურისათვის, როგორც მხატვრული დეტალისათვის, სიმბოლური განზომილების მინიჭება ხდება აგრეთვე ალუზიის, როგორც ლიტერატურული ხერხის, გამოყენებით, რაც ტექსტის მხატვრულ ქსოვილს და მასში გადმოცემულ მხატვრულ ინფორმაციას ინტერტექსტუალურად ამდიდრებს და მისი მრავალგვარი ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა.

დასკვნა

1) ერნესტ ჰემინგუეის ადრეული ნოველისტიკის პოეტიკის ამერიკული ნოველის ტრადიციის კონტექსტში გააზრება საშუალებას იძლევა დავასკვნათ, რომ ამერიკული ლიტერატურული კანონის განმსაზღვრელი ზოგიერთი მხატვრული ტენდენციის შემოქმედებითი ათვისების გზით და საკუთარ ენობრივ-სტილურ თუ ნარატიულ ექსპერიმენტებზე დაყრდნობით ჰემინგუემ მნიშვნელოვანი ნოვაციები შეიტანა ჟანრის პოეტიკაში; ზოგიერთი წინამორბედისა (ედგარ პო, უილიამ ჯეიმზი) და პროტომოდერნისტი მწერლის (შერვუდ ანდერსონი) კვალდაკვალ ერნესტ ჰემინგუეი ქმნის ნოველებს, სადაც ავტორი თითქმის „გაუჩინარებულია“, სიუჟეტის დინამიკა საგრძნობლად შესუსტებულია, ყურადღება გამახვილებულია უშუალოდ თხრობასა და გმირის შინაგან სამყაროზე, მაგრამ ამავდროულად იგი გაცილებით უფრო შორს მიდის – ხშირ შემთხვევაში საერთოდ უარს ამბობს გრძნობებისა და განცდების ექსპლიციტურ გამოხატვაზე და განსაკუთრებული დატვირთვას ანიჭებს ქვეტექსტს; საბჭოურ ლიტერატურათმცოდნეობაში დამკვიდრებული ყავლგასული ესთეტიკური კლიშეს საპირისპიროდ, ჰემინგუეის ადრეული ნოველისტიკა, ნიკ ადამსის ციკლის ნოველების ჩათვლით, მისთვის დამახასიათებელი ენობრივ-სტილური ექსპერიმენტებით, მინიმალისტური წერის მანერით, „მონტაჟის ტექნიკით“, „აისბერგის პრინციპით“, „თავისუფალი“ თხრობითა და ასოციაციური ხატოვანებით, ღია ფინალითა და ვარაუდის პოეტიკით ზოგადმოდერნისტული ლიტერატურული ესთეტიკის ფარგლებში თავსდება. მოდერნისტთა გავლენით ჰემინგუეი ყოველგვარი „ზედმეტი“ სიტყვებისაგან ათავისუფლებს ნაწარმოებს, უარს ამბობს ავტორისეულ კომენტარზე და არც პერსონაჟებს აძლევს განსჯის, გაანალიზებისა და დასკვნების გამოტანის უფლებას; იგი მინიმალური, მაგრამ სათანადოდ შერჩეული სიტყვებით უაღრესად ტევად მხატვრულ ინფორმაციას გადმოსცემს და მკითხველს აიძულებს, მაქსიმალურად აქტიურად ჩაერთოს შემოქმედებით პროცესში. ნიკ ადამსის ნოველების ციკლის ანალიზი ცხადყოფს, რომ აქ აზრის სიზუსტე და სიღრმე, გერტრუდ სტაინის გავლენით,

რთული ენობრივი კონსტრუქციებით კი არ მიიღწევა, არამედ საკვანძო სიტყვებისა თუ ფრაზების რიტმული გამოვლით.

2) ჰემინგუეი შლის ზღვარს პოეზიასა და პროზას შორის – პროზას ათავისუფლებს მსჯელობის, აზრთა შიშვლად გამოთქმისა და ფაქტის ახსნისაგან და ისეთივე ლაკონიური მხატვრული სახეებით აზროვნებს, როგორც პოეტური მეტყველებისთვისაა ნიშანდობლივი. მისი მხატვრული მეთოდის სუბსტრატს, მის *cor cordium*-ს ე.წ. „აისბერგის პრინციპი“ და „მონტაჟის ტექნიკა“ შეადგენს, რაც ნიკ ადამსის ნოველებში უპრეცედენტოდ ზრდის ქვეტექსტის ხვედრით წილსა და მნიშვნელობას ისევე, როგორც ტექსტის ზემოქმედებას მკითხველზე და ამ უკანასკნელს ლამის შემოქმედებითი პროცესის თანამონაწილედ აქცევს.

3) ნიკ ადამსის ნოველების, ისევე როგორც ჰემინგუეის სხვა ადრეული მცირე პროზაული ტექსტების, ანალიზი აჩვენებს, რომ „აისბერგის პრინციპის“ ტექსტის მხატვრულ ქსოვილში ხორცშესასხმელად და ქვეტექსტის წარმოსაქმნელად ჰემინგუეი ძირითადად შემდეგ მხატვრულ ხერხებს მიმართავს:

(ა) ლაკონიურად, სადა ლექსიკითა და მინიმალური მხატვრული საშუალებებით ძუნწად წარმოსახული მშრალი, ზედაპირული ფაქტები ავტორის ყოველგვარი ჩარევისა თუ კომენტარების გარეშე, რომელთა მიღმაც სიღრმისეული სათქმელი იმალება, ანდა პერსონაჟის ფსიქოლოგიური პორტრეტის შტრიხები წარმოჩინდება;

(ბ) ერთი შეხედვით არაფრისმთქმელი, სინამდვილეში კი ღრმა ქვეტექსტით დატვირთული დიალოგები უმნიშვნელო წვრილმანებზე;

(გ) ლაიტმოტივის ტექნიკა (ე.წ. „შინაგანი თემა“) – ცალკეული მხატვრული დეტალის გამოვლით სხვადასხვა კონტექსტში იდენტური სახით, ან გარკვეული მოდიფიკაციით, რაც ამ, ერთი შეხედვით უმნიშვნელო, დეტალს ღრმა შინაარს და სიმბოლურ განზომილებას ანიჭებს;

(დ) მრავალნიშნადი სიმბოლიკის გამოყენება რთული და სიღრმისეული ქვეტექსტების შექმნის მიზნით.

4) ნიკ ადამსის ნოველებში პიროვნების განვითარების ცალკეული ეტაპები ეპიზოდებისა და კადრების სახითაა წარმოჩენილი. პროტაგონისტის სახე ნოველათა მთელი ციკლის მხატვრული სტრუქტურის დომინანტად იქცევა. ჰემუნგუეი „მონტაჟის ტექნიკის“ საშუალებით დანაწევრებულ მხატვრულ რეალობას ამთლიანებს და ცალკეულ ნოველებს ერთ მთლიან ციკლად კრავს. ნოველები ერთმანეთთან სიუჟეტურ-თემატური ჯაჭვებით, მოტივებითა და ლაიტმოტივებით ორგანულად არიან დაკავშირებული, წარმოქმნიან წყვილებს, სამეულებს, ერთგვარ შიდა მიკრო-ციკლებს, საბოლოო ჯამში კი ერთიან ციკლს, რომელსაც „ფრაგმენტული რომანი“ შეგვიძლია ვუწოდოთ. თითოეული წამყვანი მოტივი კონტრასტული წყვილის შემადგენელი ნაწილია (მაგალითად, დაბადება და სიკვდილი; გზის დასაწყისი და უკან დაბრუნება; სინათლე და სიბნელე). ციკლის გამაერთიანებელ ერთ-ერთ ცენტრალურ ლაიტმოტივს ტრაგიკული სტოიციზმისა თუ ჰეროიკული პესიმიზმის ნიცშეანური იდეა წარმოადგენს. „მონტაჟის ტექნიკა“ და სიუჟეტურ-კომპოზიციური პარალელები მნიშვნელოვან როლს თამაშობენ ნაწარმოების არქიტექტონიკის აგებასა და ციკლური მთლიანობის უზრუნველყოფაში.

5) ჰემუნგუეი სიმეტრიული მხატვრული სივრცის შექმნით და თითქმის შეუმჩნეველ კომპოზიციურ გამეორებათა სისტემის საშუალებით ნიკ ადამსის ცალკეულ ნოველებს მიკრო-ციკლებად, ამ მიკრო-ციკლებს კი – ერთიან ციკლად ამთლიანებს. ციკლის კომპოზიციური და კონცეპტუალური გამთლიანება ხდება რიტმული სურათით, ტექსტის ფერთა გამით, ოპოზიციით – „სიბნელე/სინათლე“, ორი ცხოვრებისეული მორევის ურთიერთშეპირისპირებით. სულიერი აღმაფრენის, ცხოვრების წყურვილის, ბუნებასთან შერწყმის მოტივი უპირისპირდება იძულებითი გაჩერების, პარალიზების, უძრაობის მოტივს, რომელიც პერსონაჟის შინაგანი მარტოობის მოტივში გადაიზრდება. ციკლის ერთიანი ქარგა საბოლოოდ კონცეპტუალურადაც და კომპოზიციურადაც იკვრება ბინარული ოპოზიციური საწყისების, თეზა-ანტითეზის ურთიერთგაწონასწორების საფუძველზე.

6) ნიკ ადამსის ნოველების პერსონაჟები გამოირჩევიან მარტოსულობით, გაუცხოებით, ცხოვრების ტრაგიზმის მწვავე აღქმით. თუ ამ ნოველებს განვიხილავთ

კომპლექსურად, ერთიანი ციკლის კონტექსტში და თვალს მივადევნებთ პროტაგონისტის, ნიკ ადამსის არა მხოლოდ პიროვნებად, არამედ ხელოვანად ფორმირების პროცესსაც, პროტაგონისტი წარმოგვიდგება როგორც ერთგვარი ავტორ-მთხრობელი, რომელიც არა მხოლოდ აცნობიერებს თვითმოტყუებისა და ილუზორულობის საჭიროებას, არამედ თავად შეუძლია ილუზიათა, გამონაგონის, ფიქციის, მხატვრულ ტექსტთა შექმნა და მიწოდება მკითხველისათვის.

7) ავტორისეული პოზიცია, გმირის ქმედებათა რეტროსპექტული ანალიზი გადახლართულია პერსონაჟის ცნობიერებასთან. ეს ერთგვარი „კომბინირებული ცნობიერება“ რამდენიმე შრეს მოიცავს, რომლებშიც მოიაზრება მოგონებები, ფილოსოფიური განსჯა-რეფლექსიები, გარესამყაროს კრიტიკული და მტკივნეული აღქმა. ყოველივე ეს ციკლის გამაერთიანებელი პროტაგონისტის, მწერალ ნიკ ადამსის, ცნობიერებაში გარდატყდება და მისი შემოქმედებითი პოზიციდან აისახება ტექსტში, რაც ავტორს, მთხრობელსა და პერსონაჟს შორის რთულ ურთიერთკავშირს წარმოშობს. ავტორის, მთხრობელისა და პერსონაჟის ტრიადა, ფაქტობრივად, ერთი და იმავე ცნობიერების განვითარების სხვადასხვა ეტაპს განასახიერებს. მთელი ციკლის ფარგლებში თხრობის პერსპექტივები პერიოდულად მონაცვლეობენ, ზოგ შემთხვევაში კი საქმე გვაქვს მულტიპერსპექტიულ თხრობასთან.

8) ნიკ ადამსის ნოველები, მიუხედავად იმისა, რომ თხრობა მეტწილად მესამე პირში მიმდინარეობს, შეგვიძლია აღვიქვათ, როგორც საკუთრივ პერსონაჟისეული თხრობა. ამას ხელს უწყობს ავტორის „ხმის“ თითქმის სრული გაქრობაც (რიგი გამონაკლისების გარდა) და უაღრესად სუბიექტური თხრობის მანერაც. ჰემინგუეის ნოველათა კრებული *ჩვენს დროში*, ისევე როგორც *ნიკ ადამსის ნოველების* იანგისეული გამოცემა, ერთგვარი „ფრაგმენტული რომანია“, რომლის ნაგულისხმევ ავტორ-მთხრობელად ნიკ ადამსი შეგვიძლია მოვიაზროთ. ავტორ-მთხრობელის ნაწილობრივი (ზოგჯერ კი, სრული) თვითგაქრობა ქმნის ცხოვრების ჩვეული დინების ილუზიას. ავტორ-მთხრობელი თითქოს მოგონებებს კი არ გადმოგვცემს, არამედ კვლავ ცხოვრობს მოცემულ მომენტში, განიცდის და თვალნათლივ ხედავს ყოველივეს (რეალურად გადატანილსაც და გამონაგონსაც). შესაბამისად, მოთხრობილი ცოცხალი კადრებივით

გაივლის ჩვენს წინაშე და მკითხველიც უნებლიე თვითმხილველი და მონაწილე ხდება მოვლენებისა.

ნიკ ადამსის ნოველებში ავტორისა და მთხრობელის პოეტოლოგიური კატეგორიების ანალიზი ცხადყოფს, რომ ავტორ–მთხრობელი არის თვით პერსონაჟი ნიკოლას ადამსი, რომელიც, თავის მხრივ, ერნესტ ჰემინგუეიმ შექმნა და იმდენად დამაჯერებლად „გაცოცხლა“, რომ გაქრა ზღვარი წარმოსახვით და რეალურ ავტორ–მთხრობელს შორის.

9) ერნესტ ჰემინგუეის ექსპერიმენტული ძიებანი თხრობის სფეროში და მისი ნოვატორული მხატვრული სტილი, უწინარეს ყოვლისა, დიალოგის აგების ხელოვნებაში იჩენს თავს. მწერალმა დიალოგს პოლიფუნქციური დატვირთვა მიანიჭა ქვეტექსტის გაღრმავებით, ქვეცნობიერისა და ნაგულისხმევი ინფორმაციის დიდი დოზით, ავტორის ხმის სრული გაქრობით. ნიკ ადამსის ციკლის ნოველებში დიალოგი მნიშვნელოვან როლს თამაშობს მხატვრულ სახეთა გახსნისა და სიუჟეტის განვითარების, ცხოვრებისეული ყოფითი სიტუაციების დამაჯერებელი უბრალოებით წარმოჩენისა და მხატვრული ტექსტის ღრმა იმპლიციტური შინაარსით დატვირთვის თვალსაზრისით. დიალოგი პერსონაჟის შინაგანი მდგომარეობის გახსნას ახდენს, წარმოაჩენს მოქმედ პირთა არაკომუნიკაბელურობასა და ურთიერთშეუთანხმებლობას ფორმალური ურთიერთობის (კომუნიკაციის) არსებობის პირობებშიც კი. ამავდროულად, ის რაც დაფარულია და ზედაპირზე არ ჩანს, ხშირად გაცილებით მეტს გვამცნობს პერსონაჟებსა და მათ ურთიერთობებზე. დიალოგებში „გაცხადებული“ ეს უთქმელობა ჰემინგუეისეული გამოტოვებების ნაირსახეობას არ წარმოადგენს პირდაპირი გაგებით, მაგრამ ბევრი საერთო აქვს „აისბერგის პრინციპის“ ამ აუცილებელ კომპონენტთან, რადგან ორივე შემთხვევაში მკითხველი გაცილებით უფრო მკვეთრად შეიგრძნობს სტრიქონებს შორის დაფარული აზრის მნიშვნელობას.

ნიკ ადამსის ნოველებში დიალოგის აგების პრინციპების ანალიზის საფუძველზე მისი შემდეგი ნიშან–თვისებები გამოიკვეთა:

(ა) მინიმალური მეტყველება მაქსიმალური დატვირთვით;

(ბ) უშუალო ცხოვრებისეული საუბრის ეფექტი, „ბანალურის“ ხელოვნების ობიექტად ქცევა;

(გ) სათანადო სამეტყველო ფორმისა და ლექსიკის შერჩევა თითოეული (თუნდაც, თითქოს სრულიად უმნიშვნელო) პერსონაჟისათვის;

(დ) არაპირდაპირი, ნაგულისხმევი, დაწურული სათქმელი, ნათქვამისა და არ თქმულის თანაბარზომიერი მნიშვნელობა;

(ე) თითქმის სრული ან სრული გათავისუფლება ნარატიული კომენტარისა და ავტორის „ხმისაგან“, სხვაობის წაშლა (შემცირება) დრამასა და პროზას შორის.

10) ნიკ ადამსის ნოველების არაერთგვაროვანი ქვეტექსტური პლასტების (ფსიქოლოგიური, სოციალური, მეტაფიზიკური, მისტიკური და ა. შ.) წარმოქმნაში განსაკუთრებულ როლს თამაშობს რთული, მრავალნიშნადი სიმბოლიკა და ასოციაციური ხატოვანება, რომელსაც ალუზიის, როგორც ინტერტექსტუალური ხერხისა და მხატვრული ინფორმაციის კონდენსირების საშუალების, გამოყენება განსაზღვრავს; თხრობის მეორე/სიმბოლური პლანისა თუ ინტერტექსტუალური ველის შექმნა – მკითხველისათვის სათანადო ასოციაციური მიმიშნებებისა და ინფორმაციის მიწოდება – ხშირად მათი პოლისემანტური სათაურებიდანვე იწყება.

ნიკ ადამსის ციკლის ნოველათა სათაურების მრავალნიშნადობა ძირითადად ემყარება გამოყენებული სიტყვის ან სიტყვების პოლისემიასა თუ მათ დამატებით კონოტაციას, რომელსაც ისინი ნოველის კონტექსტში ან/და ექსტრატექსტუალური ინფორმაციის წყალობით იძენენ. ამა თუ იმ ნოველის სათაურისათვის, როგორც მხატვრული დეტალისათვის, სიმბოლური განზომილების მინიჭება ხდება აგრეთვე ალუზიის, როგორც ლიტერატურული ხერხის, გამოყენებით, რაც ტექსტის მხატვრულ ქსოვილს და მასში გადმოცემულ მხატვრულ ინფორმაციას ინტერტექსტუალურად ამდიდრებს და მისი მრავალგვარი ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა.

ბიბლიოგრაფია:

- 1) აბრამსი 2005 – Abrams M. H. (2005). *A Glossary of Literary Terms*. USA: Tomson Wadsworth.
- 2) ანდერვუდი 2013 – Underwood D. (2013). “Hemingway as Seeker of ‘The Real Thing’ and the Epistemology of Art”. *The Undeclared War between Journalism and Fiction*. New York: Palgrave Macmillan, pp. 123-152.
- 3) ანდერსონი შ. 1924 – Anderson Sh. (1924). *A Story Teller’s Story*. New York: B. W. Huebsch Inc.
- 4) ანდერსონი დ. 2014 – Anderson D. L. (2014). “Hemingway’s Early Education in the Short Story”. *Hemingway Review*, 2014, vol.33 Issue 2, p.48.
- 5) ასელინეუ 1965 – Asselineau R. (ed.) (1965). *The Literary Reputation of Hemingway in Europe*. Paris.
- 6) ბარლონი 2005 – Barloon J. (2005). “Very Short Stories: The Miniaturization of War in Hemingway’s *In our Time*”. *Hemingway Review*, 2005, vol.24 Issue 2, p.5.
- 7) ბახტინი 1972 – Бахтин М. М. (1972). *Проблемы поэтики Достоевского*, 3-е изд., Москва.
- 8) ბახტინი 1979 – Бахтин М. М. (1979). *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство.
- 9) ბეიკერი 1961 – Baker C. (ed.) (1961). *Hemingway and His Critics: An International Anthology*. New York: Hill and Wang.
- 10) ბეიკერი 1990 – Baker C. (1990). *Hemingway: The Writer as Artist*. Princeton: Princeton University Press.
- 11) ბეიკერი შ. 1967 – Baker Sh. (1967). *Ernest Hemingway: An Introduction and Interpretation*. NY.

- 12) ბეიკერი 1975 – Baker Sh. (1975). "Hemingway's "Two-hearted River"". *The Short Stories of Ernest Hemingway: Critical Essays*. ed. by Benson J., Durham, NC: Duke University Press, pp. 150-159.
- 13) ბენსონი 1975 – Benson J. (ed.) (1975). *The Short Stories of Ernest Hemingway: Critical Essays*. Durham, NC: Duke University Press, 1975.
- 14) ბენსონი 1989 – Benson J. (1989). "Criticism of the Short Stories: The Neglected and the Oversaturated". *Hemingway Review*, 1989, vol.8 Issue 2, p.30.
- 15) ბენსონი 1990 – Benson J. J. (ed.) (1990). *New Critical Approaches to the Short Stories of Ernest Hemingway*. Duke University Press.
- 16) ბერმანი 1999 – Berman R. (1999). "Vaudeville Philosophers: "The Killers"". *Twentieth Century Literature*, 1999, vol.45 Issue 1, p.79.
- 17) ბერჯი 1962 – Burke W. M. (1962). *Hemingway's Nick Adams: Archetype of an Era*. Montana State University.
- 18) ბერჰენსი 1968 – Burhans C. (1968). "The Complex Unity of *In Our Time*". *Modern Fiction Studies* 14, no. 3 (Autumn) 1968, pp. 313-328.
- 19) ბესელერი, ნანინგი 2011 – Basseler M., Nunning A. (ed.). (2011). *A History of the American Short Story*. Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- 20) ბიგელი 1988 – Beegel S. F. (1988). *Hemingway's Craft of Omission: Four Manuscript Examples*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press.
- 21) ბიგელი 1989 – Beegel S. F. (ed.) (1989). *Hemingway's Neglected Short Fiction: New Perspectives*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- 22) ბიჩი 1960 – Beach J. W. (1960). *The Twentieth Century Novel: Studies in Technique*. New York: Appleton-Century-Crofts.
- 23) ბლაითი, სუითი 2003 – Blythe H., Sweet Ch. (2003). "Hemingway's "The Killers" ". *The Explicator*, 2003, Vol. 62 Issue 1, p.37.
- 24) ბლუმბი 2004 – Bloom H. (ed.) (2004). *Nick Adams*. Philadelphia: Chelsea House, 2004.

- 25) ბრეგაძე 2009 – ბრეგაძე ლ. (2009). „ქვეტექსტის ფუნქციისა და ფუნქციონირებისათვის“. *ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები: II საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები*. თბილისი.
- 26) ბრედბერი, მკფარლეინი 1991 – Bradbury M. & McFarlane J. (ed.) (1991). *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*. NY: Penguin Books.
- 27) ბრკიჩი 1980 – Brkic S. (1980). “Ernest Hemingway”. *Yugoslav Perspectives on American Literature*. ed. by Thorson J. L., Ardis, 1980.
- 28) ბროერი 1989 – Broer L. R. (1989). “Hemingway’s "On Writing": A Portrait of the Artist as Nick Adams.” *Hemingway’s Neglected Short Fiction: New Perspectives*, ed. by Beegel S. F., Tuscaloosa: University of Alabama Press, pp.107-122.
- 29) ბრუქოლი 1986 – Bruccoli M. J. (ed.) (1986). *Conversations with Ernest Hemingway*. The University Press of Mississippi.
- 30) ბუშარი 2010 – Bouchard D. F. (2010). *Hemingway: So Far from Simple*. NY: Prometheus Books.
- 31) გაიდუშეკი 1989 – Gajdusek R. E. (1989). “"An Alpine Idyll": The Sun-Struck Mountain Vision and the Necessary Valley Journey”. *Hemingway’s Neglected Short Fiction: New Perspectives*, ed. by Beegel S.F. Tuscaloosa: University of Alabama Press, pp.163-184.
- 32) გარიგესი 2004 – Garrigues L. (2004). “Reading the Writer’s Craft: The Hemingway Short Stories”. *The English Journal*, 2004, vol.94, no. 1, p.59.
- 33) გრაიმზი 2010 – Grimes L. (2010). “Echoes and Influences: A Comparative Study of Short Fiction by Ernest Hemingway and Robert Morgan”. *Southern Quarterly* 2010, vol. 47 Issue 3, p98.
- 34) გრინი 1968 – Green J. (1968). “Symbolic Sentences in "Big Two-Hearted River".” *Modern Fiction Studies* 14, no. 3 (Autumn), 1968, pp. 307-312.
- 35) დანი, მორისი 1995 – Dunn M., Morris A. (1995). *The Composite Novel: The Short Story Cycle in Transition*. NY: Twayne Publishers.
- 36) დაიქერი 2013 – Daiker D. (2013). “In Search of the Real Nick Adams: The Case for "A Very Short Story"”. *The Hemingway Review*, vol. 32, no. 2 (Spring 2013), pp. 28-41.

- 37) დეიქერი 2016 – Daiker D. (2016). “In Defense of Hemingway’s Doctor Adams: The Case for "Indian Camp"”. *The Hemingway Review*, vol. 35, no. 2 (Spring 2016), pp. 55-69.
- 38) დემა 2004 – Demas C. (ed.) (2004). *Great American Short Stories from Hawthorne to Hemingway*. NY: Barnes & Noble Classics.
- 39) დემა 2004 – Demas C. (2004). “Introduction”. *Great American Short Stories from Hawthorne to Hemingway*. NY: Barnes & Noble Classics.
- 40) დეფალკო 1963 – DeFalco J. (1963). *The Hero in Hemingway’s Short Stories*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- 41) დეფალკო 1975 – DeFalco J. (1975). “Initiation ("Indian Camp" and "The Doctor and the Doctor's Wife")”. *The Short Stories of Ernest Hemingway: Critical Essays*, ed. by Benson J., Durham, NC: Duke University Press, pp. 159-167.
- 42) დილეინი 2004 – Delaney B. (2004). “Hemingway’s "The Killers"”. *The Explicator*, 2004, Vol. 62 Issue 3, p.162.
- 43) დონალდსონი 1995 – Donaldson S. (1995). “Hemingway’s *In Our Time*: The Biography of a Book”. *Modern American Short Story Sequences*, ed. by Kennedy G. J., Cambridge: Cambridge University Press, pp. 35-51.
- 44) დონალდსონი 2009 – Donaldson S. (2009) *Fitzgerald & Hemingway: Works and Days*. New York: Columbia University Press.
- 45) დონალდსონი 2015 – Donaldson S. (2015). *By Force of Will: The Life and Art of Ernest Hemingway*. Endeavour Press Ltd.
- 46) დონაჰიუ 2003 – Donahue P. (2003). “The Genre Which Is Not One: Hemingway’s *In Our Time*, Difference, and the Short Story Cycle”. *The Postmodern Short Story: Forms and Issues*, ed. by Iftekharrudin F., Boyden J., Rohrberger M., and Claudet J., Westport, CT: Greenwood, pp. 161-172.
- 47) ელდერი, ვეტჩი, ჩირინო 2016 – Elder R. K., Vetch A., Cirino M. (2016). *Hidden Hemingway*. Kent, Ohio: The Kent State University Press.
- 48) ვაგნერი 1974 – Wagner L. W. (ed.) (1974). *Ernest Hemingway: Five Decades of Criticism*. Michigan State University Press.

- 49) ვაგნერი 1987 – Wagner L. W. (ed.) (1987). *Ernest Hemingway: Six Decades of Criticism*. Michigan State University Press.
- 50) ვაგნერ-მარტინი 1998 – Wagner-Martin L. W. (ed.) (1998). *Ernest Hemingway: Seven Decades of Criticism*. East Lansing: Michigan State University Press.
- 51) ვულფი 1927 – Woolf V. (1927). “An Essay in Criticism (*Men without Women* by Ernest Hemingway)”. *New York Herald Tribune*, October 9, 1927, pp. 1, 8.
- 52) თეთლოუ 1992 – Tetlow W. (1992). *Hemingway's In Our Time: Lyrical Dimensions*. Cranbury, NJ: Associated University Press.
- 53) თილთონი 2000 – Tilton M. A. (2000). “Garnering an Opinion: A Double Look at Nick's Surrogate Mother and Her Relationship to Dr. Adams in Hemingway's "Ten Little Indians"”. *Hemingway Review*, vol. 20, no. 1 (Fall 2000), pp. 79-89.
- 54) თომფსონი 1994 – Thompson G. R. (1994). “Literary Politics and the ‘Legitimate Sphere’: Poe, Hawthorne, and the ‘Tale Proper’”. *Nineteenth-Century Literature*, Vol. 49, No. 3, 1994, pp.167-195.
- 55) თოფურბე 1967 – თოფურბე ც. (1967). „ამერიკული ნოველა“. შესავალი სტატია წიგნიდან *ამერიკული ნოველა*, ტ. 1, თბილისი: “საბჭოთა საქართველო”.
- 56) თოფურბე 1973 – თოფურბე ც. (1973). *ერნესტ ჰემინგუეი*. თბილისი: “განათლება”.
- 57) თრილინგი 1939 – Trilling L. (1939). “Hemingway and His Critics”. *Parisian Review*, Winter 1939, pp. 52-60. Reprinted in Baker 1961, pp. 61-70.
- 58) იანგი 1952 – Young Ph. (1952). *Ernest Hemingway*. New York: Rinehart & Company.
- 59) იანგი 1972 – Young Ph. (1972). “‘Big World Out There’: *The Nick Adams Stories*”. *Novel*, 1972, vol. 6, no.1 (Autumn), pp. 5-19.
- 60) კენჭომვილი 1964 – კენჭომვილი ი. (1964). „ჰემინგუეის ნოველა“. *მნათობი*, 1964, #6.
- 61) კრონენბერგერი 1926 – Kronenberger L. (1926). “A New Novelist”. *Saturday Review of Literature*, February 13, 1926, p.555.

- 62) კრონენბერგერი 1933 – Kronenberger L. (1933). “Hemingway’s New Stories and Other Recent Works of Fiction”. *New York Times Book Review*, November 5, 1933, p.6.
- 63) ლევინი 1951 – Levin H. (1951) “Observations on the Style of Ernest Hemingway”. *Kenyon Review*, 1951, vol. 13, no. 4 (Autumn), pp. 581-609.
- 64) ლემი 1996 – Lamb R. P. (1996). “Hemingway and the Creation of Twentieth-Century Dialogue”. *Twentieth Century Literature* 1996, vol. 42, no. 4 (Winter), pp. 453-490.
- 65) ლემი 2011 – Lamb R. P. (2011). *Art Matters: Hemingway, Craft, and the Creation of the Modern Short Story*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- 66) ლემი 2013 – Lamb R. P. (2013). *The Hemingway Short Story: A Study of Craft for Writers and Readers*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- 67) ლოესბერგი 1972 – Loesberg J. (1972). “Nick Adams as a Consistent Hero”. *Providence Sunday Journal*, June 11, 1972, p. 21.
- 68) ლორენსი დ. ჰ. 1936 – Lawrence D.H. (1936). *Phoenix: The Posthumous Papers of D.H. Lawrence*. ed. By Edward D. McDonald, New York: Viking.
- 69) ლორენსი ჯ. 1917 – Lawrence J. C. (1917). “A Theory of the Short Story”. *North American Review*, vol. 205, No. 735 (Feb., 1917), pp. 274-286.
- 70) ლოსადა 1997 – Losada L. A. (1997). “Not So Precise: "The Three Day Blow" and Baseball Again”. *Hemingway Review*, 1997, vol.16 Issue 2, p77.
- 71) მაკგიფერტი რაითი 1968 – McGiffert Wright A. (1968). *The American Short Story in the Twenties*. University of Chicago Press.
- 72) მაკსუენი 2007 – McSweeney K. (2007). “Affects in Hemingway’s Nick Adams Sequence”. *The Realist Short Story of the Powerful Glimpse*. Columbia: University of South Carolina Press, pp. 56-73.
- 73) მაკკაფერი 1950 – McCaffery J. K. M. (ed.) (1950). *Ernest Hemingway: The Man and His Work*. Cleveland: World Publishing Company.
- 74) მარტინი ე. 1993 – Martin Q. E. (1993). “Hemingway’s "The Killers"“. *The Explicator* 1993, Vol. 52 Issue 1, p.53.

- 75) მარტინი ჯ. 1975 – Martine J. (1975). “A Little Light on Hemingway's "The Light of the World"”. *The Short Stories of Ernest Hemingway: Critical Essays*, ed. by Benson J., Durham, NC: Duke University Press, pp. 196-198.
- 76) მაჯენო 2015 – Mazzeno L.W. (2015). *The Critics and Hemingway (1924-2014): Shaping an American Literary Icon*. NY: Camden House.
- 77) მეი 2002 – May Ch. E. (2002). *The Short Story: The Reality of Artifice*. NY-London: Routledge.
- 78) მეიერსი 1982 – Meyers J. (ed.) (1982). *Hemingway: The Critical Heritage*. Boston: Routledge & Kegan Paul.
- 79) მეიერსი 1985 – Meyers J. (1985). *Hemingway: A Biography*. New York: Harper.
- 80) მეიერსი 1999 – Meyers J. (ed.) (1999). *Ernest Hemingway: The Critical Heritage*. New York.
- 81) მეიერსი 2000 – Meyers J. (2000). *Hemingway: A Life into Art*. New York: Cooper Square.
- 82) მელინგი 2009 – Melling P. (2009). ““There Were Many Indians in the Story””: Hidden History in Hemingway's "Big Two-Hearted River"”. *Hemingway Review*, vol. 28, no. 2 (Spring 2009), pp. 45-65.
- 83) მენდელსონი 1971 – Мендельсон М. (1971). “О романе Хемингуэя «Прощай, оружие!»”. вст. статья из кн.: Хемингуэй Э., *Прощай, оружие!* Москва.
- 84) მენინგი 1972 – Manning M. (1972). “Nick Adams – a Reminder”. *Boston Globe*, April 24, 1972, p. 23.
- 85) მიტჩელი 2011 – Mitchell J. L. (2011). “Ernest Hemingway: In the Ring and Out”. *Hemingway Review*, Vol. 31, No. 1, Fall 2011, pp. 7-23.
- 86) მოდელმოგი, დელ გიზო 2015 – Moddelmog D. A., Del Gizzo S. (eds.) (2015). *Ernest Hemingway in Context*. NY: Cambridge University Press.
- 87) მონთგომერი 1966 – Montgomery C. C. (1966). *Hemingway in Michigan*. NY: Fleet Publishing Corporation.

- 88) მონტეირო 2009 – Monteiro G. (2009). “The Jungle Out There: Nick Adams Takes to the Road”. *Hemingway Review*, vol. 29, no. 1 (Fall 2009), pp. 61-72.
- 89) მორლენდი 1996 – Moreland K. I. (1996). “Ernest Hemingway: Knighthood in Our Time”. *The Medievalist Impulse in American Literature: Twain, Adams, Fitzgerald, and Hemingway*. Charlottesville: University of Virginia Press, pp. 161-202.
- 90) ნაითი 1995 – Knight Ch. (1995) “Ernest Hemingway and *In Our Time*”. *The Patient Particulars: American Modernism and the Technique of Originality*. Cranbury, NJ: Associated University Press, pp. 117-151.
- 91) ნეიგელი 1984 – Nagel J. (1984). *Ernest Hemingway: The Writer in Context*. Madison: University of Wisconsin Press.
- 92) ნეიგელი 2001 – Nagel J. (2001). *The Contemporary American Short-Story Cycle: The Ethnic Resonance of Genre*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- 93) ნელსონი 1979 – Nelson R.S. (1979). *Hemingway: Expressionist Artist*. Iowa State University Press.
- 94) ნიმენი 1997 – Nyman J. (1997). *Men Alone: Masculinity, Individualism, and Hard-Boiled Fiction*. Atlanta: Rodopi.
- 95) ნისენი 2000 – Nissen A. (2000). *Bret Harte. Prince and Pauper*. University Press of Mississippi.
- 96) ნოდტი 2016 – Knodt E. A. (2016). “Toward a Better Understanding of Nicholas Adams in Hemingway's "A Way You'll Never Be"”. *Hemingway Review*, vol. 35, no. 2 (Spring 2016), pp. 70-86.
- 97) ნოლანი 1972 – Nolan W. F. (1972). “Papa as Nick”. in *WGA [Writers Guild of America/West Newsletter]*, June 1972, pp. 21-22.
- 98) ო'ბრაიენი 1931 – O'Brien E. J. (1931). *The Advance of the American Short Story*. New York: Dodd Mead.
- 99) ო'ბრაიენი ს. 2009 – O'Brien S. M. (2009). “I, Also, Am in Michigan’: Pastoralism of Mind in Hemingway’s "Big Two-Hearted River"”. *Hemingway Review*, vol. 28, no. 2 (Spring 2009), pp. 66-86.

- 100) პარკერი 1927 – Parker D. (1927). “A Great Book of Short Stories”. *New Yorker*, October 29, 1927, pp. 92-94.
- 101) პატეა 2012 – Patea V. (ed.) (2012). *Short Story Theories: A Twenty-First-Century Perspective*. New York.
- 102) პეტი 1923 – Pattee F. L. (1923). *The Development of the American Short Story: An Historical Survey*. New York, London: Harper & Brothers Publishers.
- 103) პო 1984 – Poe E. A. (1984). *Essays and Reviews*. New York: The Library of America.
- 104) პოლაკ-პელცნერი 2010 – Pollack-Pelzner D. (2010). “Swiping Stein: The Ambivalence of Hemingway Parodies”. *Hemingway Review*, 2010, vol.30 Issue 1, p.69.
- 105) პრაის-ჯოუნსი 1961 – Pryce-Jones A. (1961). “The World Weighs the Writer’s Influence: England”. *Saturday Review* 44 (29 July 1961), p. 21.
- 106) პვაიფერი, კონიგი 1996 – Pfeiffer G., Konig M. (1996). “‘The Bill Always Came’: Hemingway’s Use of the Epiphany in “Cross Country Snow””. *Hemingway Review*, 1996, vol. 16 Issue 1, p.97.
- 107) ჟენეტი 1980 – Genette G. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. New York: Cornell University Press.
- 108) ჟენეტი 1992 – Genette G. (1992). "A Narratological Exchange". *Neverending Stories: Toward a Critical Narratology*, ed. by Fehn, A.; Hoesterey, I.; Tatar, M. Princeton: Princeton University Press, pp. 258-266.
- 109) რეინოლდსი 1983 – Reynolds M. (ed.) (1983). *Critical Essays on Ernest Hemingway’s In Our Time*. Boston: G. K. Hall.
- 110) რეინოლდსი 1998 – Reynolds M. (1998). *Hemingway: The Young Hemingway*. NY, London: W. W. Norton & Company.
- 111) რეინოლდსი 1999 – Reynolds M. (1999). *Hemingway: The Paris Years*. NY, London: W. W. Norton & Company.
- 112) რეინოლდსი 1999 – Reynolds M. (1999). *Hemingway: The Homecoming*. NY, London: W. W. Norton & Company.

- 113) რეინოლდსი 2012 – Reynolds M. (2012). *Hemingway: The 1930s Through the Final Years*. NY, London: W. W. Norton & Company.
- 114) რიფი 2009 – Reef C. (2009). *Ernest Hemingway*. Boston, NY: Clarion Books.
- 115) რობერტსი 2000 – Roberts J. L. (2000). *Hemingway's Short Stories*. Cliff Notes.
- 116) როვიტი 1963 – Rovit E. (1963). *Ernest Hemingway*. College & University Press.
- 117) როვიტი 2011 – Rovit E. (2011). "The Tip of the Iceberg". *Sewanee Review*, 2011, vol. 119, no. 4 (Fall), pp. xxii-xxiii.
- 118) რუბინი 1970 – Rubin L. (1970). "A Portrait of Nick Adams and How He Happened". *Washington Sunday Star*, April 23, 1970, p.6.
- 119) საიდენი, საიდენი 2013 – Seiden H. M., Seiden M. (2013). "Ernest Hemingway's World War I Short Stories". *Psychoanalytic Psychology*, 2013, vol.30 Issue 1, p.92.
- 120) საიტი 1992 – Seitz S. (1992). "A Final Note on the Textual Errors of Ernest Hemingway's "Summer People"". *Hemingway Review*, 1992, vol.11 Issue 2, p.2.
- 121) სემპრეორა 2002 – Sempreora M. (2002). "Nick at Night: Nocturnal Metafictions in Three Hemingway Short Stories". *Hemingway Review*, 2002, vol.22 Issue 1, p.19.
- 122) სვობოდა 1996 – Svoboda F. J. (1996). "Landscapes Real and Imagined: "Big Two-Hearted River"". *Hemingway Review*, 1996, vol.16 Issue 1, p.33.
- 123) სტივიკი 1984 – Stevick Ph. (ed.) (1984). *The American Short Story (1900-1945)*. Boston: Twayne Publishers.
- 124) სტამფლი 1991 – Stampfl B. (1991). "Similes as Thematic Clues in Three Hemingway Short Stories". *Hemingway Review*, 1991, vol.10 Issue 2, p.30.
- 125) სტრონგი 1991 – Strong P. (1991). "The First Nick Adams Stories". *Studies in Short Fiction*, 1991, vol.28 Issue 1, p.83.
- 126) სტრონგი 1996 – Strong A. (1996). "Screaming Through Silence: The Violence of Race in "Indian Camp" and "The Doctor and the Doctor's Wife"". *Hemingway Review*, 1996, vol.16 Issue 1, p18.
- 127) სლეიბი 1965 – Slabey R. (1965). "The Structure of *In Our Time*". *South Dakota Review*, 1965, vol. 3, no. 1 (Autumn), pp. 38-52.

- 128) სმიტი 1989 – Smith P. (1989). *A Reader's Guide to the Short Stories of Ernest Hemingway*. Boston: G. K. Hall.
- 129) სმიტი 1992 – Smith P. (1992). "Hemingway's Senses of an Ending: *In Our Time* and *After*". *Hemingway Review*, 1992, vol.12 Issue 1, p.12.
- 130) სმიტი 1998 – Smith P. (ed.) (1998). *New Essays on Hemingway's Short Fiction*. Cambridge University Press.
- 131) სტაინი 1933 – Stein G. (1933). "Ernest Hemingway and the Post-War Decade". *Atlantic Monthly*, August 1933, pp. 197-208.
- 132) სტენლი 2004 – Stanley L. (2004). "Hemingway, Cezanne and Writing". *Literature and the Writer*, ed. Meyer M. J., New York: Rodopi, pp. 204-226.
- 133) სტიუარტი 2001 – Stewart M. (2001). *Modernism and Tradition in Ernest Hemingway's In Our Time*. NY: Camden House.
- 134) სვენბერი, თროგდონი 2011 – Spanier S. & Trogdon R. W. (eds.) (2011). *The Letters of Ernest Hemingway*. vol. 2. NY: Cambridge University Press.
- 135) სვენბერი, თროგდონი 2013 – Spanier S. & Trogdon R. W. (eds.) (2013). *The Letters of Ernest Hemingway*. vol. 2. NY: Cambridge University Press.
- 136) სვენბერი, თროგდონი 2015 – Spanier S. & Trogdon R. W. (eds.) (2015). *The Letters of Ernest Hemingway*. vol. 3. NY: Cambridge University Press.
- 137) სკეგსი 1977 – Skaggs C. (1977) "Introduction". *The American Short Story*, v. 1, US: "Laurel".
- 138) უადენი 1997 – Wadden P. (1997). "Barefoot in the Hemlocks: Nick Adams' Betrayal of Love in "Ten Indians"". *Hemingway Review*, 1997, vol.16, Issue 2, p.3.
- 139) უაიტი 2003 – White W. (ed.). (2003). *By-Line: Ernest Hemingway*. NY: Scribner.
- 140) უელზეკი 2007 – Walezack E. (2007). "The 'I' and the Voice: Interpreting the Narrator's Anonym in Ernest Hemingway's "The Light of the World"". *Journal of the Short Story in English*, vol. 49. *Special Issue: Ernest Hemingway*. Autumn 2007, pp. 137-147.

- 141) უელთი 1976 – Welty E. (1976). “The Reading and Writing of Short Stories”. *Short Story Theories*, ed. May Ch. E., Athens: Ohio University Press, pp. 159-177.
- 142) უელსი 1975 – Wells E. (1975). “A Statistical Analysis of the Prose Style of Ernest Hemingway: “Big Two-Hearted River””. *The Short Stories of Ernest Hemingway: Critical Essays*, ed. by Benson J., Durham, NC: Duke University Press, pp. 129-135.
- 143) უილსონი 1924 – Wilson E. (1924). “Mr. Hemingway’s Dry-Points”. *Dial*, October 1924, vol. 77, no. 4, pp. 340-341.
- 144) უილსონი 1939 – Wilson E. (1939). “Hemingway: Gauge of Morale”. *Atlantic Monthly*, July 1939, pp. 36-46.
- 145) უინი 1990 – Winn H. (1990). “Hemingway’s *In Our Time*: ‘Pretty Good Unity’”. *Hemingway Review*, 1990, vol. 9, Issue 2, p.124-141.
- 146) ფედენი 1964 – Peden W. (1964). *The American Short Story. Front Line in the National Defense of Literature*. Cambridge: Riverside Press.
- 147) ფელენი 1998 – Phelan J. (1998). *“Now I Lay Me”: Nick’s Strange Monologue, Hemingway’s Powerful Lyric, and the Reader’s Disconcerting Experience*. Cambridge University Press.
- 148) ფენტონი 1961 – Fenton Ch. A. (1961). *The Apprenticeship of Ernest Hemingway. The Early Years*. New American Library.
- 149) ფილიპსი 2004 – Phillips L. W. (ed.) (2004). *Ernest Hemingway on Writing*. NY: Scribner.
- 150) ფლემინგი 1989 – Fleming R. E. (1989). “Myth or Reality: “The Light of the World” as Initiation Story”. *Hemingway’s Neglected Short Fiction: New Perspectives*, ed. Beegel S. F., Tuscaloosa: University of Alabama Press, pp. 283-290.
- 151) ფლემინგი 1996 – Fleming R. E. (1996). *The Face in the Mirror. Hemingway’s Writers*. Tuscaloosa & London: The University of Alabama Press.
- 152) ფლორა 1982 – Flora J. M. (1982). *Hemingway’s Nick Adams*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.

- 153) ფლორა 1989 – Flora J. M. (1989). *Ernest Hemingway: A Study of the Short Fiction*. Boston: Twayne.
- 154) ფლორა 1993 (a) – Flora J. M. (1993). ““Today Is Friday” and the Pattern of *Men Without Women*“. *Hemingway Review*, 1993, vol.13 Issue 1, p.17.
- 155) ფლორა 1993 (b) – Flora J. M. (1993). “Saving Nick Adams for Another Day“. *South Atlantic Review* 58, no. 2 (May 1993), pp. 61-84.
- 156) ფლორა 2004 – Flora J. M. (2004). “*Soldier Home: "Big Two Hearted River"*“. *Nick Adams: Bloom’s Major Literary Characters*, ed. By Harold Bloom. Chelsea House.
- 157) ფლორა 2008 – Flora J. M. (2008). *Reading Hemingway’s Men Without Women*. Kent, Ohio: The Kent State University Press.
- 158) ფლორა 2012 – Flora J. M. (2012). “Ernest Hemingway and T. S. Eliot: A Tangled Relationship“. *Hemingway Review*, Sep. 2012, p72-87.
- 159) ფრიდმენი 2001 – Freedman, M. (2001). “Disparaging Hemingway.“ *Virginia Quarterly Review*, 2001, vol. 77, no. 1 (Winter), pp. 78-84.
- 160) ფრიდმენი 1988 – Friedman, N. (1988). “What Makes a Short Story Short?“ *Essentials of the Theory of Fiction*, ed. Hoffman M. J. and Murphy P. D. Durham (NC): Duke University Press, pp.152-169.
- 161) ფუარი 1937 – Poore Ch. (1937). “Books of the Times.“ *New York Times*, October 15, 1937, p.21.
- 162) ქეილი 2016 – Kale V. (2016). *Ernest Hemingway*. Reaktion Books Ltd.
- 163) ქეინი 2015 – Cain W. E. (2015). “Sentencing: Hemingway’s Aesthetic“. *Culture and Society*, 2015, vol.52, p80.
- 164) კვამი 1973 – Kvam W. (1973). *Hemingway in Germany: The Fiction, the Legend, and the Critics*. Athens: Ohio University Press.
- 165) კორკინი 1996 – Corkin S. (1996). “Ernest Hemingway’s *In Our Time* and the Objectification of the Modern“. *Realism and the Birth of the Modern United States: Cinema, Literature, and Culture*. Athens: University of Georgia Press, pp. 160-220.

- 166) ქუიქი 2003 – Quick P. S. (2003). “Hemingway's "A Way You'll Never Be" and Nick Adams's Search for Identity”. *Hemingway Review* vol. 22, no. 2 (Spring 2003), pp. 30-44.
- 167) შო 1992 – Shaw V. (1992). *The Short Story: A Critical Introduction*. London and New York: Routledge.
- 168) შტანცელი 1986 – Stanzel F. K. (1986). *A Theory of Narrative*. (trans. Charlotte Goedsche). Cambridge: Cambridge University Press.
- 169) ჩარტერსი 1992 – Charters A. (1992). *Major Writers of Short Fiction*. Boston: St. Martin's Press.
- 170) ჩარტერსი 1995 – Charters A. (1995). *The Story and Its Writer*. Boston: St. Martin's Press.
- 171) ცაგარელი 2010 – ცაგარელი ლ. (2010). *ლიტერატურული ტექსტის ანალიზი*. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი.
- 172) ცაგარელი 2012 – ცაგარელი ლ. (2012). *ლიტერატურათმცოდნეობის შესავალი*. თბილისი.
- 173) ჯონსონი 1987 – Johnson K. (1987). *The Tip of the Iceberg: Hemingway and the Short Story*. Gainesville, FL: Penkeville.
- 174) ჯოუნსი 1953 – Jones H. M. (ed.) (1953). *Letters of Sherwood Anderson*. Boston: Little, Brown, and Company.
- 175) ჰამფრისი 2006 – Humphries D.(2006). “The Camera Eye and Reporter's Conscience in Ernest Hemingway's *In Our Time* and *The Sun Also Rises*”. *Different Dispatches: Journalism in American Modernist Prose*. New York: Routledge, pp. 83-124.
- 176) ჰაჩინსონი 2016 – Hutchinson J. M. (2016). *Ernest Hemingway. A New Life*. PA: The Pennsylvania State University Press.
- 177) ჰელსტერნი 2000 – Helstern L. (2000). “Indians, Woodcraft, and the Construction of White Masculinity: The Boyhood of Nick Adams”. *Hemingway Review* vol. 20, no. 1 (Fall 2000), pp. 61-78.
- 178) ჰემინგუეი – Hemingway E. *Green Hills of Africa*. www.lib.ru

- 179) ჰემინგუეი 1953 – Hemingway E. (1953). *The Short Stories*. New York: Charles Scribner's Sons.
- 180) ჰემინგუეი 1954 – Hemingway E.(1954). *The Sun Also Rises*. New York: Charles Scribner's Sons.
- 181) ჰემინგუეი 1964 – ჰემინგუეი ე. (1964). „ჰემინგუეი ლიტერატურული ოსტატობის შესახებ“. წიგნიდან: *ჰარი მორგანი, მოთხრობები, მეხუთე კოლონა*. თბილისი: „ლიტერატურა და ხელოვნება“.
- 182) ჰემინგუეი 1965 – ჰემინგუეი ე. (1965). *თხზულებანი ოთხ ტომად*. თბილისი: „ლიტერატურა და ხელოვნება“.
- 183) ჰემინგუეი 1981 – ჰემინგუეი ე. (1981). „სამდღიანი ქარიშხალი“. *საუნჯე*, 1981, #3.
- 184) ჰემინგუეი 1990 – Hemingway E. (1990). “The Art of the Short Story”. *New Critical Approaches to the Short Stories of Ernest Hemingway*, ed. by Benson J. J. Duke University Press.
- 185) ჰემინგუეი 1999 – Hemingway E. (1999). *Death in the Afternoon*. New York: Scribner Classics.
- 186) ჰემინგუეი 2003 – Hemingway E. (2003). *Selected Letters 1917-1961*. New York: Scribner.
- 187) ჰემინგუეი 2003 – Hemingway E. (2003). *The Complete Short Stories*. New York: Scribner.
- 188) ჰემინგუეი 2003 – Hemingway E. (2003). *The Nick Adams Stories*. New York: Scribner.
- 189) ჰემინგუეი 2010 – Hemingway E. (2010). *A Moveable Feast*. New York: Scribner.
- 190) ჰემინგუეი 2015 – Hemingway E. (2015). *Ernest Hemingway: The Last Interview and Other Conversations*. NY: Melville House Publishing.
- 191) ჰემინგუეი მ. 1976 – Hemingway M. W. (1976). *How It Was*. New York: Knopf.
- 192) ჰენამი 2001 – Hannum H. L. (2001). “‘Scared sick looking at it’: A Reading of Nick Adams in the Published Stories”. *Twentieth Century Literature* (Spring 2001), vol. 47, no. 1, pp. 92-113.

- 193) ჰიუნდი (2009) – Hühn P. (ed.) (2009). *Handbook of Narratology*. Göttingen: Hubert & Co.
- 194) ჰოვი 1968 – Hovey R. B. (1968). *Hemingway: The Inward Terrain*. University of Washington Press.
- 195) ჰოვი 1975 – Hovey R. B. (1975). “Hemingway's "Now I lay me": A Psychological Interpretation”. *The Short Stories of Ernest Hemingway: Critical Essays*, ed. by Benson J., Durham, NC: Duke University Press, pp. 180-187.
- 196) ჰოლთერი 1990 – Halter P. (1990). “Indeterminacy in Hemingway’s "In Another Country"”. *English Studies*, 1990, vol. 71 Issue 6, p.523.
- 197) ჰოვი 1993 – Howe I. (1993). “Introduction” to: Anderson Sherwood, *Winesburg, Ohio*. NY: A Signet Classic.
- 198) ჰოფმანი, მერფი 1993 – Hoffman M., Murphy P. (eds.) (1993). *Essentials of the Theory of Fiction*. Duke University Press.
- 199) ჰოხბრუკი, ერდოღანი, ფიდლერი 2008 – Hochbruck W., Erdogan A., Fidler Ph. (eds.) (2008). *Origins of the American Short Story*. Los Gatos: Slack Water Press.