

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

ნათია ჭიღვარია

ნათანიელ პოთორნის რომანტიკული რომანის თავისებურება

10.01.15 ევროპის და ამერიკის ხალხთა ლიტერატურა

დისერტაცია ფილოლოგიის დოქტორის ხარისხის მოსაპოვებლად

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: პროფესორი
ციალა თოფურიძე

ქუთაისი
2010

შ ი ნ ა ა რ ს ი

შესავალი ----- 3

თავი I. ამერიკული რომანტიზმის განვითარების სოციალ-პოლიტიკური და კულტურული თავისებურებანი ----- 9

თავი II. რომანტიკული რომანი და მისი ჰოთორნისეული ინტერპრეტაცია-----
----- 43

2.1 რომანტიკული რომანის წარმოშობის საფუძვლები და სპეციფიკა

2.2 ნათანიელ ჰოთორნის შემოქმედების თავისებურება და რომანტიკული რომანის თეორიის მისეული ინტერპრეტაცია

თავი III. ჰოთორნის რომანტიკული რომანი----- 76

3. 1 რეალობა და პურიტანიზმის პრობლემა ნათანიელ ჰოთორნის რომანტიკულ რომანში:

3. 2 რომანტიკული რომანი, როგორც წარმოსახვისა და სინამდვილის სინთეზი.

3. 3- თხრობის სტრუქტურა და სიმბოლოები ჰოთორნის რომანტიკულ რომანში.

დასკვნები ----- 133

ბიბლიოგრაფია ----- 140

შესავალი

მხატვრული მიმდინარეობა რომანტიზმი ამერიკულ ლიტერატურაში განვითარების თავისებურებებით ხასიათდებოდა. ფრენსის ოტო მატისენმა ამ ლიტერატურულ მოძრაობას მეორე ამერიკული გაზაფხული, ანუ “ამერიკული რენესანსი” უწოდა (117). ამერიკული რომანტიზმი ევროპულისაგან განსხვავებით არ წარმოშობილა სოციალური პროტესტის გამო, მისი დაბადება უფრო მეტად დამოუკიდებლობისათვის ომის ნაციონალურ თავისებურებებს უკავშირდება. ყველაზე მნიშვნელოვანი ფაქტორი კი ის გახლავთ, რომ რომანტიკული ლიტერატურა ახალგაზრდა სახელმწიფოს პირველ ეროვნულ ლიტერატურას წარმოადგენდა.

ამერიკის, როგორც ახალი ქვეყნის თვითდამკვიდრება საკმაოდ სწრაფი პროცესი იყო. ვითარდებოდა ზუსტი მეცნიერებებისა და ტექნიკის სფერო, მაგრამ ეროვნული კულტურის ფორმირება გრძელი და წინააღმდეგობებით აღსავსე პროცესი აღმოჩნდა. მატერიკის აღმოჩენასთან დაკავშირებულმა მატერიალურმა ამოცანებმა სულიერი ფასეულობები უკანა პლანზე გადასწიეს. ამერიკული კულტურული ცხოვრება ბევრად ჩამორჩა ევროპის სულიერი და კულტურული ცხოვრების ცენტრებს. მთელი სამი საუკუნის მანძილზე ამერიკული ლიტერატურა, ისევე როგორც ამერიკელი ერი, ჯერ ისევე ჩამოყალიბების პროცესში იყო.

ამერიკის ლიტერატურის მკვლევართა შორის გავრცელებული შეხედულების მიხედვით, რომანტიკოსი მწერლების პირველი ნაწარმოებების გამოჩენამდე ახალი ქვეყნის ლიტერატურა მიმბაძველობით გამოირჩეოდა. მე-17, მე-18 საუკუნეებში ამერიკელი მწერლები მართლაც განიცდიდნენ ევროპული, განსაკუთრებით ინგლისური ლიტერატურის გავლენას. პოპულარული იყო სენტიმენტალური, პიკარესკული რომანის ტიპი, კლასიციზმის პოეტიკა, ისტორიული რომანი, გოთიკური რომანი.

“რომენსის”, იგივე რომანტიკული რომანის ტრადიცია ჩნდება მე-18 საუკუნის ბოლოს და ჩამოყალიბებულ სახეს უკვე მე-19 საუკუნის შუა წლებში ედგარ პოს, ნათანიელ ჰოთორნის, ჰერმან მელვილის ნაწარმოებებში აღწევს. ამ მწერლებმა მხატვრული თვალსაზრისით “რომენსს”, ანუ რომანტიკულ რომანს უპირატესობა მიანიჭეს რეალისტურ რომანთან, ანუ “ნოველთან” შედარებით.

ნათანიელ ჰოთორნის მოღვაწეობა მჭიდრო კავშირშია მე-19 საუკუნის ამერიკის სულიერი ცხოვრების ატმოსფეროსთან და რომანტიკულ მიმართულებასთან. როგორც სტენლი ბენკი ამბობს, “იგი შეიძლება მე-19 საუკუნის ამერიკის სიმბოლოდ წარმოვიდგინოთ” (Bank 2010). ჰოთორნის თანამედროვეთა უმეტესობისათვის რომანტიკული რომანი მოქმედების თავისუფლებასთან, დიდ სივრცესთან ასოცირდებოდა, თუმცა მათ მიერ იმის განსაზღვრა, თუ რას ნიშნავდა ეს თავისუფლება ან რა კონკრეტული მიზნებს ითვალისწინებდა არ მომხდარა. ნათანიელ ჰოთორნის თანამედროვე ამერიკაში ცხარე დებატები მიმდინარეობდა რომანის ჟანრის შესახებ. ამ თეორიულ განსჯაში “რომენსს” სხვადასხვაგვარი, ხშირად წინააღმდეგობრივი მნიშვნელობები აქვს. ჩვენ ყურადღებას ნათანიელ ჰოთორნისეულ დეფინიციაზე შევაჩერებთ, რადგან ის ერთერთი პირველთაგანია, ვინც ჩამოაყალიბა რომანტიკული რომანის თეორია, განასხვავა “რომენსი” “ნოველისგან” და თავისი ნააზრევი წარმატებით განახორციელა საკუთარ შემოქმედებაში.

ამერიკულ და ევროპულ ლიტერატურათმცოდნეობას ჰოთორნის შემოქმედებაზე წინააღმდეგობრივი მოსაზრებები გააჩნდა, თუმცა დღეს უკვე აღარავინ დაობს, რომ იგი მრავალმხრივი, საინტერესო შემოქმედია და დიდი წვლილი მიუძღვის რომანის განვითარების სფეროში. ალბათ ამანაც განაპირობა ის ფაქტი, რომ იგი ამერიკელ მწერალთა შორის ერთერთი პირველია, ვისი ბიოგრაფიის მიმართაც კრიტიკოსებმა დიდი ინტერესი გამოამჟღავნეს. არლინ ტერნერს ეკუთვნის ნაშრომი, რომელიც ნათანიელ ჰოთორნის ბიოგრაფიულ ცნობებს დეტალურად მოიცავს (173). ბევრად უფრო სრულყოფილია ჯეიმს მელოუს წიგნი “ნათანიელ ჰოთორნი მის დროში” (120). არლინ ტერნერის მიდგომა უფრო ლიტერატურულია და დიდი ყურადღება ეთმობა ჰოთორნის ნამუშევრების ბიბლიოგრაფიულ დეტალებს. ჯეიმს მელოუს ნაშრომი უფრო სოციალური ხასიათის გახლავთ. ინგლისში გატარებული წლების შესახებ დეტალური ინფორმაცია აქვს თავმოყრილი რაიმონა ჰალს წიგნში “ნათანიელ ჰოთორნის ინგლისური გამოცდილება 1853-1864” (93). აღსანიშნავია ასევე ედვარდ დავიდსონის ნაშრომი “ჰოთორნის უკანასკნელი პერიოდი” (57).

ნათანიელ ჰოთორნი იმ მწერალთა რიცხვს ეკუთვნის, ვინც ოდესღაც დაივიწყეს, მე-20 საუკუნეში კი ხელახლა აღმოაჩინეს და წაიკითხეს. მაღკოლმე კაული აღნიშნავდა, “გასაკვირია ის ფაქტი, რომ ნათანიელ ჰოთორნის შემოქმედების მიმართ, რომელიც ესოდენ საინტერესო შემოქმედი გახლდათ,

მწერლები ნაკლებ ინტერესს ამჟღავნებდნენ, რომ აღარაფერი ვთქვათ მის თანამემამულეებზე და იმათაც, ვინც დაინტერესდა მისით, ასე ცოტა რამ დაგვიტოვეს მის შემოქმედებაზე”. (Cowley 1948: 10) რობერტ პენ უორენი ასორმოდრადი წლის შემდეგ ამბობდა: “ჩვენ დიდ პატივს ვცემთ ემერსონს, წინასწარმეტყველს, რომლის წინასწარმეტყველებანიც გამართლდა, მაგრამ დროს ვერ გაუძლო, რადგან დღესდღეობით ნაკლებად აქტუალურია, რის გამოც ემერსონის ნაწინასწარმეტყველევი მომავალი ჩვენთვის სულ უფრო და უფრო შორეულ წარსულად იქცევა, თავად ემერსონიც დიდებულად იხევეს უკან, ისტორიის სიღრმის უკანა პლანზე, მაგრამ ჰოთორნის მიერ კატისებური მხედველობის წყალობით წყვილიაღში დანახულმა, მწერლის წინაშე მომავალი გახსნა და იგი ჩვენთვის აქტუალურად აქცია. ას წელზე მეტია რაც ჰოთორნი გარდაიცვალა, მაგრამ მისი შემოქმედება ჩვენ გვაძლევს ადამიანის სულის რთულ, მრავალწახნაგოვან და ნოვატორულ ანალიზს, რომელშიც ჩვენ ვაცნობიერებთ საკუთარს. ემერსონი ქედს იხრიდა აქტუალობის წინაშე, ჰოთორნი თავად განასახიერებდა მას” (Warren: 1971).

ადრეულ ლიტერატურულ კრიტიკაში არსებობს მოსაზრებები, რომ მწერალი გარკვეულ გავლენებს განიცდიდა, მაგრამ თანამედროვე ლიტერატურულ კრიტიკაზე დაყრდნობით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ნათანიელ ჰოთორნის შემოქმედება ყოველგვარი მიბაძვისაგან თავისუფალი გახლავთ. მწერალმა სრულყოფილად წარმოგვიდგინა ახალი ინგლისის პურიტანული სამყაროს მიკროკოსმოსი, მასში არსებული ზნეობრივი პრობლემები და წინააღმდეგობები. მისი “რომენსები” არ არის მხოლოდ ფორმის სრულყოფისაკენ სწრაფვა. თავისი აზროვნებით მწერალმა ეპოქას გაუსწრო.

სამწუხაროდ ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში ჰოთორნის შემოქმედება ამ ხნის განმავლობაში ნაკლებად აქტუალური იყო. ციკლა თოფურიძეს ეკუთვნის სამი მოკლე მოთხრობის ანუ “ნოველის” თარგმანი და “ამერიკული ნოველის წინასიტყვაობა” (თოფურიძე 1967: 11), აგრეთვე სტატია “რომანი, როგორც ფენომენი და მისი ნომინაცია ანგლო-საქსურ და ქართულ სამყაროში” (თოფურიძე 2007: 17).

მოძიებული მასალა, რასაც ჩვენ ვეყრდნობით და ვაანალიზებთ ეხება ამერიკული რომანტიზმის განვითარების თავისებურებებს, ნათანიელ ჰოთორნის ესთეტიკას, უშუალოდ რომანტიკული რომანის სპეციფიკას და მწერლის წვდილს რომანტიკული რომანის ჟანრის სრულყოფაში. მკვლევართა ერთი

ნაწილი, მაგალითად როჯერ მილსი (126), დევიდ ჰირში (91) თვლიან, რომ “რომენსსა” და “ნოველს” შორის განსხვავების ძიება გადაჭარბებულია. დევიდ ჰირშის სიტყვები რომ გავიმეოროთ, “რომენსისა” და “რომანის” უნარს შორის განსხვავება ყალბია (Hirsh 1971: 74), ეს განსხვავება ეყრდნობა უფრო თემებსა და სიუჟეტებს, ვიდრე ფორმას და მეთოდს, რაც საკმაოდ არამყარი არგუმენტაცია გახლავთ.

ინტერესს იმსახურებს კრიტიკოსების მოსაზრებები მწერლის შემოქმედების შესახებ. მისი თანამედროვეები, მაგალითად ედგარ ალან პო, ჰერმან მელვილი და ჰენრი ჯეიმსი ჰოთორნში გამოჩენილ მწერალს ხედავდნენ, მაშინ როცა კრიტიკოსთა ჯგუფი (პარქსი, ბლეკმური, უინტერსი) ცდილობდნენ დაემტკიცებინათ რომ ჰოთორნი სუსტი მწერალია, რომელიც სპეციფიკურმა მანერამ თავისი დროის ჩარჩოებში ჩაკეტა და მხოლოდ ისტორიულად თუ დაიმსახურებს კრიტიკოსთა ინტერესს.

თანამედროვე ამერიკული ლიტერატურული კრიტიკა ჰოთორნის შემოქმედების მიმართ დიდ ინტერესს ამჟღავნებს. ერთერთი პირველი გახლდათ ფრენსის ოტო მატისენის წიგნის “ამერიკული რენესანსი” გამოსვლა, რომელშიც რომანტიკოსი მწერლების შემოქმედების ღრმა ანალიზია მოცემული, მატისენი ყურადღებას მეტწილად ამახვილებს პურიტანულ და სიმბოლისტურ ტენდენციებზე ჰოთორნის რომანტიკულ რომანებსა და მოთხრობებში. უშუალოდ მწერლის შემოქმედებას ეძღვნება რიჩარდ ფოგლის (72) და ჰიატ ვაგონერის (173) მონოგრაფიები. ლიტერატურათმცოდნე როი მეილი თავის ნაშრომში აქცენტს აკეთებს ჰოთორნის დამოკიდებულებაზე რომანტიზმთან. (110) დავიდ ტიმსი მას მოდერნისტად მწერლად მიიჩნევს (167). ჯორჯ დეკერი ჰოთორნის რომანტიკულ რომანს ისტორიულს უწოდებს, რაც ნაკლებად მისაღებია, რადგან ისტორიული წარსულის სიუჟეტად, თემატურ მასალად გამოყენება მწერალს აბსოლუტურად სხვა მიზნისათვის, ზნეობრივი და ფსიქოლოგიური პრობლემების საკვლევად სჭირდება. (Dekker 1987: 47) აგრეთვე საინტერესოა, თუმცა განსჯის საგანია გილმორ სიმსის მიერ მოცემული “რომენსის” დეფინიცია, რომელიც მკვეთრად ასხვავებს “რომენსს” ინგლისური “ნოველისაგან” და აღნიშნავს, რომ თანამედროვე “რომენსი” არის სუროგატი, რომელიც შეიძლება ძველ ეპოსთან იქნეს გაიგივებული, ნაწარმოების ფორმა შეიცვალა, შინაარსი კი იგივე დარჩა. (Simms 1844: 6). კრიტიკოსის მორსე პექჰემის აზრით, ჰოთორნის რომანებში გადაჭარბებულად არის გამოყენებული

გოთიკური რომანის ელემენტები, რაც მას რომანტიზმის ნეგატიურ, ბნელ მხარედ მიაჩნია (Peckham 1951: 99) ჩემის აზრით, ჰოთორნის მიერ მის ნაწარმოებებში გამოყენებული რომანტიზმის ელემენტები უმეტეს შემთხვევაში ოპტიმისტურ ტრანსცენდენტალურ განწყობას ეყრდნობა, რასაც ზოგჯერ თავად ავტორიც აკრიტიკებს. მითოლოგიური სკოლის წარმომადგენლები ეთანხმებიან მოსაზრებას, რომ ამერიკული “რომენსი” თითქმის იგივე გოთიკური რომანია. მკვლევართა ჯგუფი, მარჯორი ელდერი, (113) მილიგენტ ბელი, (Elder 1969: 34) (Bell 1962: 90) ჰოთორნის ესთეტიკას ტრანსცენდენტალურს უწოდებენ, რაც სავსებით სამართლიანი შენიშვნაა, თუმცა გარკვეული კორექტივების შეტანა აქაც აუცილებელია, რადგან ნათანიელ ჰოთორნი ზოგჯერ ეწინააღმდეგება მათ მთავარ დოქტრინას “საკუთარი თავის რწმენის” (Emerson 1841) შესახებ, ამ თემას მოგვიანებით უფრო დაწვრილებით შევხებით ნაშრომში.

მე-20 საუკუნის მკვლევარები ასევე აქტიურად დაინტერესდნენ მწერლის თხრობის ფორმით და ტექნიკით. მაგალითად რიჩარდ მილინგტონი (125), მიშელ დიუნი (60). რიჩარდ ბროდჰედი (40). ასევე საინტერესო გახლავთ პარინგტონის ნაშრომი “ამერიკული აზროვნების მთავარი მიმდინარეობანი” (131). ასოციანისტურ ფროიდისტულ კრიტიკაში არის რუდოლფ ფონ ეიბელის წიგნი “ხელოვანის სიკვდილი, ჰოთორნის შემოქმედების დაცემა”, რომელშიც ავტორი თავის დასკვნებს საკმაოდ არამყარ არგუმენტებზე აგებს, იგი ჰოთორნის “მარმარილოს ფაენს” კაფკას ნოველებს ადარებს, ძირითადად ნაწარმოებებში არსებულ დამთხვევებზე დაყრდნობით. ამ კვლევის მიზანი გახლავთ მოდერნიზმის საფუძვლების ძიება მე-19 საუკუნის რომანტიკულ ლიტერატურაში (25). ფრედერიკ კრუსი ასევე სრულიად ფროიდისტული მიდგომით განიხილავს მწერლის შემოქმედებას (Crews 1966: 102).

აღბათ შორს წაგვიყვანს ყველა იმ ნაშრომის ჩამოთვლა, რაც გამოყენებულია ჩვენს სადისერტაციო თემაში, მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ თანამედროვე ამერიკული კრიტიკა ძალიან საინტერესო, მრავალმხრივი და ერთგვარად წინააღმდეგობრივი ხედვის მატარებელი გახლავთ.

ჰოთორნის რომანტიკული რომანის ირგვლივ შექმნილი სამეცნიერო ლიტერატურის ანალიზი ცხადყოფს, რომ მკვლევართა უმრავლესობა სწორად განსაზღვრავს ჰოთორნის თეორიის მნიშვნელობასა და ღირებულებას რომანის განვითარების სფეროში. ბევრი ნაშრომი იკვლევს მისი ესთეტიკის ცალკეულ ასპექტებს. ჩვენ შევეცადეთ გვეჩვენებინა როგორ ხდება ყოველივე

ზემოთაღნიშნულის განხორციელება ნათანიელ ჰოთორნის ცალკეულ რომანტიკულ რომანებში. ჰოთორნის შემოქმედება იმით გამოირჩევა, რომ მასში ერთმანეთს ერწყმის ტრანსცენდენტალური ტენდენციები და გოთიკური რომანის ელემენტები, რეალისტური და რომანტიკული ტენდენციები, ჩანს პურიტანული წარსულის გავლენა თანამედროვე ეპოქაზე, მწერლის დამოკიდებულება რეალობასთან, სიმართლესთან, ხელოვნებასთან, გმირის გაუცხოების პრობლემა რომელიც ესოდენ აქტუალური გახდა თანამედროვე ლიტერატურაში. მეტად საინტერესოა ჰოთორნის მიერ სიმბოლოების, ფერების, შუქის, თხრობის დონეების გამოყენება “რომენსის” სცენების მოწყობისათვის, აქტუალურია როგორ უკავშირდება ეს ყველაფერი ერთმანეთს რომანტიკული რომანის მხატვრულ ქსოვილში და როგორ იქმნება მთლიანი მხატვრული სისტემა. არ არსებობს ნაშრომი, რომელშიც ცალკეული რომენსების განხილვის საფუძველზე სრულყოფილად, მონოგრაფიულად იქნებოდა შესწავლილი მოცემული საკითხი.

აქედან გამომდინარე სადისერტაციო ნაშრომის სამეცნიერო სიახლე ისაა, რომ მასში ნათანიელ ჰოთორნის შემოქმედების ესთეტიკური საფუძვლების გათვალისწინებით წარმოდგენილია მისი რომანტიკული რომანის კვლევა კონკრეტულად რომენსების ანალიზის საშუალებით. საკვლევი საკითხის ირგვლივ თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში არსებულ ზოგად თეორიულ და მეთოდოლოგიურ შრომებზე დაყრდნობით, ამერიკული რომანტიზმის ისტორიულ კულტურული განვითარების თავისებურებების გათვალისწინებით, განხილულია მწერლის მრავალმხრივი ესთეტიკური შეხედულებანი, მისი დამოკიდებულება უშუალოდ რომანტიზმის მიმდინარეობასთან. სადისერტაციო ნაშრომში ნაჩვენებია როგორ ხორციელდება ეს ყველაფერი მის რომანტიკულ რომანში. გაანალიზებულია ჰოთორნისეული რომანტიკული რომანის თავისებურებანი.

ზემოთაღნიშნული განსაზღვრავს პრობლემის აქტუალობასაც, რადგან თეორიის განხორციელება პრაქტიკაში მეტად მნიშვნელოვანია. ჰოთორნის ესთეტიკის მრავალმხრივი ასპექტების ურთიერთმიმართების და მხატვრული დანიშნულების კვლევა საშუალებას მოგვცემს, რომ რომანტიკული რომანი აღვიქვათ, როგორც ერთერთი საინტერესო და მრავალფეროვანი რომანის ტიპი მხატვრულ ლიტერატურაში.

სადისერტაციო ნაშრომის მიზანია, საკვლევი პრობლემის ირგვლივ არსებული სამეცნიერო ლიტერატურის გათვალისწინებით, რომანტიკულ რომანზე,

როგორც ცალკეულ ჟანრზე მსჯელობა, მისი წარმოშობის საფუძვლების განხილვა, ნათანიელ ჰოთორნის ესთეტიკური ნააზრევის მნიშვნელობის განსაზღვრა რომანტიკული რომანის როგორც ჟანრის განვითარებისათვის. უშუალოდ “რომენსების” მხატვრული ტექსტის ანალიზზე დაყრდნობით, ვიმსჯელებთ ნათანიელ ჰოთორნის რომანტიკული რომანის სპეციფიკაზე. ცალკე გამოვეყოფთ მისი ესთეტიკისათვის დამახასიათებელ მთავარ ტენდენციებს და მივუთითებთ როგორ ხდება მათი გამოყენება ცალკეული “რომენსების” მხატვრულ ქსოვილში. ზოგადად განვიხილავთ მის მოთხრობებს, რამდენადაც ისინი ერთგვარად წინაპირობას წარმოადგენდნენ რომანტიკული რომანის შექმნისათვის. განსახილველად ავიღებთ შემდეგ რომენსებს: “აღისფერი ასომთავრული” (22), “შვიდფრონტონიანი სახლი” (16), “მარმარილოს ფავნი” (18, 19) “ბლაითდეილის რომანი” (13).

სადისერტაციო ნაშრომის მეთოდოლოგიური და თეორიული საფუძველია ამერიკული ლიტერატურის კრიტიკოსთა მრავალრიცხოვანი სამეცნიერო შრომა, ლიტმცოდნეობითი ხასიათის სამეცნიერო ლიტერატურა, სადაც განხილულია ამერიკული რომანტიზმის სპეციფიკა და კონკრეტულად ნათანიელ ჰოთორნის შემოქმედებითი მეთოდისა და თხრობის სტილის ძირითადი თავისებურებები.

სადისერტაციო ნაშრომი წარმოადგენს ამერიკანისტიკაში ნათანიელ ჰოთორნის რომანტიკული რომანის კვლევის მცდელობას, კვლევის შედეგები და განზოგადოებული დასკვნები შეიძლება გამოყენებული იქნას ლიტერატურათმცოდნეთა მიერ რომანტიკულ რომანთან დაკავშირებული საკითხების შემდგომი შესწავლისათვის. ინგლისური ლიტერატურის სალექციო კურსებისა და სპეცკურსებისათვის. იგი გარკვეულ სამსახურს გაუწევს ამერიკული ლიტერატურის დარგს ნათანიელ ჰოთორნის რომანტიკული რომანის პრობლემატიკისა და მხატვრულ თავისებურებათა გასარკვევად. საინტერესო იქნება როგორც სტუდენტთათვის, ასევე ზოგადად ამერიკული რომანტიზმის სპეციფიკით, რომანტიკული რომანის ჟანრით და ნათანიელ ჰოთორნის შემოქმედებით დაინტერესებული პირებისათვის.

თავი I

ამერიკული რომანტიზმის განვითარების ისტორიული და პოლიტიკური თავისებურებანი

ამერიკულ ლიტერატურათმცოდნეობაში ამერიკული რომანტიზმის, როგორც ლიტერატურული მოვლენის გააზრება მე-20 საუკუნის ოციან წლებში ჩამოყალიბდა. სამოქალაქო ომამდე შექმნილი მხატვრული ნაწარმოებები რეგიონალური ნიშნებით არის დაყოფილი - ახალი ინგლისის, ნიუ-იორკის, სამხრეთისა თუ დასავლეთის.

იდეოლოგიურ-მხატვრული მიმდინარეობა— რომანტიზმი, წარმოიშვა ბურჟუაზიული რევოლუციების, ეკონომიკური და პოლიტიკური ძვრების ხანაში. იგი ევროპაში მე-18 საუკუნის ბოლოს, მე-19 საუკუნის დასაწყისში დამკვიდრდა და სხვადასხვა ქვეყანაში სხვადასხვაგვარად განვითარდა.

ამ დროისათვის ამერიკა ჯერ კიდევ ახალგაზრდა სახელმწიფოს წარმოადგენდა. მისი ეროვნული კულტურა და ლიტერატურა ჩამოყალიბების პროცესში იმყოფებოდა. ამერიკული რომანტიზმი შესაბამისად ხასიათდებოდა განვითარების თავისებურებებით, რამაც მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა რომანტიკული მიმდინარეობის ისტორიაში.

საინტერესოა როგორი ისტორიული ფონი ჰქონდა ამერიკული რომანტიზმის წარმოშობას ქვეყანაში. ინგლისელი კოლონისტები ამერიკაში 1607 წელს გამოჩნდნენ, მაშინ, როცა პირველი ინგლისური კოლონია, ვირჯინია დაარსდა. 1620 წლიდან საფუძველი ჩაეყარა ახალი ინგლისის პურიტანულ კოლონიებს, რომელთა რიცხვი თანდათანობით იზრდებოდა. 1664 წელს ინგლისელებმა დაიპყრეს პოლანდიური დასახლება ახალი ნიდერლანდები და ნიუ-იორკი დაარქვეს. 1681 წელს უილიამ პენმა დააარსა ცნობილი კვაკერთა დასახლება პენსილვანიაში. სოციალურ-ეკონომიკური და პოლიტიკური მიზეზების გამო, მხოლოდ ინგლისელებმა შეძლეს ჩრდილოეთ ამერიკაში სრულყოფილი დასახლების შექმნა. ისინი ეყრდნობოდნენ კოლონიების სიძლიერეს და თავიანთ ძალაუფლებას ზღვაზე, რის შედეგადაც მეტოქეებს ძლიერი დარტყმა მიაყენეს. მე-18 საუკუნეში ესპანური კოლონიებისათვის ომი ინგლისელების გამარჯვებით დასრულდა. 1756-63 წლებში მათ საფრანგეთს ომითვე წაართვეს მნიშვნელოვანი ტერიტორია. ასე რომ ჩრდილოეთ ამერიკის მიწაზე ინგლისური კოლონიები მნიშვნელოვან ძალას წარმოადგენდნენ.

ამერიკელი ერის ჩამოყალიბება, მისი კულტურის ფორმირება მეტად თავისებური პროცესი გახლდათ, რაც გამოწვეულია ამერიკის კოლონიალური წარმოშობით და კოლონიზაციის მრავალეროვანი ხასიათით.

ამერიკული კულტურის სპეციფიკის გასაგებად ამოსავალ წერტილად უნდა მივიჩნიოთ ევროპელთა დასახლება ადამიანისაგან აუთვისებელ ბუნებაში. ეს ადამიანები ევროპულ ცივილიზაციას იყვნენ ნაზიარები. ინგლისურ კოლონიებში უმაღლესი სკოლა მათი დაარსებისთანავე ფუნქციონირებდა. იმავდროულად ახალმოსახლეებს არსებობისათვის ბრძოლა უწევდათ ჯერ ბუნებასთან და მერე მატერიკის ადგილობრივ მოსახლეობასთან- ინდიელ ტომებთან.

მაშინ, როცა მე-17-18 საუკუნეების მწერლები "კეთილშობილი ველურის" სახეს აიდეალებდნენ, ყოველივე "ბუნებრივს" განადიდებდნენ და "ცივილიზაციით გარყვნილ" ევროპელს უპირისპირებდნენ. ამერიკის კოლონისტებისათვის, მცირე გამონაკლისის გარდა, ინდიელები თავიანთი არსებობისათვის საშიშროებას წარმოადგენდნენ. იმ პერიოდისათვის მეტად პოპულარული იყო გამოთქმა: "კარგი ინდიელი მკვდარი ინდიელია". და მაინც, ინდიელთა კულტურამ დიდი როლი შეასრულა ამერიკის ეროვნული კულტურის ფორმირებაში. გაამდიდრა იგი იმ ელემენტებით, რასაც ნაციონალური თავისებურებების ნიშან-თვისებები ჰქვია. ინდიელთა მითოლოგიამ დიდი გავლენა მოახდინა კოლონისტთა მხატვრულ ცნობიერებაზე. თავისი წარმოშობით მრავალეროვანი ამერიკული ფოლკლორი ინდიური ეპოსის ელემენტებსაც ინახავს და თავად ინდიელთა თემა ორგანულად არის შერწყმული ამერიკელ მწერალთა შემოქმედებასთან.

ამერიკელი ხალხის კულტურის ფორმირებაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს ზანგებმა, რომლებიც კოლონისტებმა ახალ მიწაზე აფრიკის ქვეყნებიდან ჩამოიყვანეს. ძველმა ზანგურმა ფოლკლორმა ახალ ქვეყანაში ერთგვარი ფორმირება განიცადა და ამერიკულ მხატვრულ ლიტერატურას შეერწყა.

ამერიკის ლიტერატურის ისტორიის მკვლევართა შორის გავრცელებულია შეხედულება, რომ რომანტიკოსი მწერლების პირველი ნაწარმოებების გამოჩენამდე ახალი ქვეყნის ლიტერატურა მიმბაძველობითი იყო. მე-17-18 საუკუნეებში ამერიკელი მწერლები მართლაც განიცდიდნენ ევროპული ლიტერატურის, განსაკუთრებით ინგლისურის გავლენას. 1790 წლებში

იგრძნობოდა სენტიმენტალური რომანის (ცდუნების თემაზე) უძლიერესი გავლენა, ასევე პოპულარული იყო პიკარესკული რომანი, რომელიც ფილდინგისა და სმოლეტის მიერ გახლდათ დამკვიდრებული ბრიტანულ ლიტერატურაში. გარდა ამისა, ამერიკელები შთაგონებული იყვნენ კლასიციზმის პოეტიკით, მილტონის შემოქმედებით, უოლტერ სკოტის ისტორიული რომანებით, გოთიკური რომანით.

ამერიკის, როგორც ახალი ქვეყნის თვითდამკვიდრება საკმაოდ სწრაფი პროცესი იყო. ვითარდებოდა ზუსტი მეცნიერებებისა და ტექნიკის სფერო, მაგრამ ეროვნული კულტურის ფორმირება გრძელი და წინააღმდეგობებით აღსავსე პროცესი აღმოჩნდა. მატერიკის აღმოჩენასთან დაკავშირებულმა მატერიალურმა ამოცანებმა სულიერი ფასეულობები უკანა პლანზე გადასწიეს. ამერიკული კულტურული ცხოვრება ბევრად ჩამორჩა ევროპის სულიერი და კულტურული ცხოვრების ცენტრებს. მთელი სამი საუკუნის მანძილზე ამერიკული ლიტერატურა, ისევე როგორც ამერიკელი ერი, ჯერ ისევ ჩამოყალიბების პროცესში იყო.

1820 წელს "ედინბურგის მიმომხილველის" გვერდებიდან სიდნეი სმითმა გამომწვევად იკითხა: "ვინ კითხულობს ამერიკულ წიგნებს?" (Smith 1957: 98) ეს კითხვა დამამცირებლად ჟღერდა, რადგან ახალგაზრდა რესპუბლიკას უკვე ჰყავდა თავისი ლიტერატორები. ესენი მე-18 საუკუნის განმანათლებლები იყვნენ. უკვე მე-19 საუკუნის დასაწყისში, ლიტერატურაში ახალი სახე, უოშინგტონ ირვინგი გამოჩნდა, თავისი პირველი რომანი გამოსცა ფენიმორ კუპერმა. ბრიტანელი კრიტიკოსის ქედმაღლური კითხვა იმით აიხსნება, რომ ამერიკაში წიგნის ბაზარზე ათწლეულების მანძილზე ბატონობდა ინგლისელი მწერლების ნაწარმოებები და ევროპულ ენებზე ნათარგმნი ინგლისური ლიტერატურა. ამავე პერიოდში, ნიუ-იორკში უკვე არსებობდა ლიტერატურული კლუბები, მაგრამ აქაც ორიენტაცია ევროპულ კულტურაზე იყო აღებული და "ამერიკული" ვულგარულ ტონად ითვლებოდა. თვით პრეზიდენტი თომას ჯეფერსონი აღიარებდა, რომ შეეყვარებული იყო საფრანგეთზე და მის კულტურაზე, თუმცა იმედს გამოთქვამდა, რომ ახალი ქვეყანა თავის ნაციონალურ კულტურას შექმნიდა.

მე-18 საუკუნეში, თითქმის ნახევარი ასწლეულის განმავლობაში, კოლონისტების ძირითადი საკითხავი რელიგიური ლიტერატურა იყო, რადგან ამ პერიოდში იგრძნობა რელიგიური აზროვნების მოძალევა პოლიტიკასა და ლიტერატურაში. "გასართობი" ბელეტრისტიკის კითხვა მორწმუნეთათვის მიზანშეწონილად არ ითვლებოდა. მე-19 საუკუნის ამერიკულ მხატვრულ

ლიტერატურაში გამეფებულ ამ ტრადიციას მკვლევარები ფილოსოფიური, ბიბლიური და რელიგიური მოტივების გავლენას უკავშირებენ.

ამერიკული კოლონიისათვის დამახასიათებელი გახლდათ მოსახლეობის გატაცება დოკუმენტური და ნახევრად დოკუმენტური მოთხრობებით, რომლებიც გვიამბობენ გეოგრაფიული აღმოჩენების, მოგზაურობების, ყოველდღიური ყოფაცხოვრების წერილმანების შესახებ. ავტორები ცდილობდნენ მკითხველამდე მიეტანათ თანამედროვეობის ინდივიდუალური დახასიათება. ასეთი ნამუშევრები თანდათან ნახევრად ბელეტრისტულ ხასიათს იღებდა. ახალი ადგილებით, მამაცი ადამიანებით, რეალური ცხოვრების გამოცდილებით დაინტერესება მხოლოდ ამერიკული ლიტერატურისათვის არ არის დამახასიათებელი. დანიელ დეფოს რობინზონ კრუზოს ფანტასტიკური თავგადასავლები დამაჯერებლობას იძენდნენ არა მხოლოდ ალექსანდრე სელკირკის ირგვლივ შექმნილი რეალური პრობლემების აღწერით, არამედ წიგნში ჩართული გმირის ბედ-იღბლის "შემოსავალ-გასავალი" ასპექტების საქმიანი აღრიცხვით. ასეთი მიდგომა ახლო და გასაგები იყო მესამე წოდების ადამიანისთვის, ამიტომ იგი ფსიქოლოგიურად ნდობით იყო განწყობილი ასეთი ნაწარმოებების მიმართ. ზემოთხსენებული ტიპის ლიტერატურას დოკუმენტური საფუძველი ედო და ფორმაც დოკუმენტური ჰქონდა. დოკუმენტალიზმი მოგვიანებით ერთგვარი ლიტერატურული ხერხი გახდა, რომელსაც ამერიკელი რომანტიკოსები ხშირად მიმართავდნენ. ფაქტობრივი დოკუმენტალიზმის ამ ნაკადმა, ჯერ კიდევ მე-18 საუკუნის ამერიკულ ლიტერატურაში, სპეციფიური შეფერილობა შეიძინა. იგი რომანტიზმის განვითარების პერიოდშიც არ გამქრალა, მდიდარი წარმოსახვისა და ეგზოტიკური კოლორიტის წყალობით თანდათან უფრო ფერადოვანი გახდა. ეს ტენდენცია ამერიკულ ლიტერატურაში რომანტიზმის განვითარების ერთ-ერთი არსებითი თავისებურებაა.

ამერიკული რომანტიზმის დაბადების შემდგომი პერიოდი ქრონოლოგიურად ახალგაზრდა რესპუბლიკის მიერ ტერიტორიების გაფართოების მცდელობას ემთხვევა. 1803 წელს ფრანგებისაგან თითქმის უფასოდ შეიძინეს უმდიდრესი ლუიზიანა. 1810 წელს ესპანელებს წაართვეს დასავლეთ ფლორიდა და 1819 წელს მათგანვე შეისყიდეს მთელი ფლორიდა ხუთ მილიონ დოლარად. ანგლო-ამერიკული ომის დროს 1812-1814 წლებში ამერიკელებმა სცადეს კანადის ტერიტორიის დაპყრობა, მაგრამ მარცხი განიცადეს. 1836 წელს აჯანყების პროვოცირება მოაწვეეს და ტეხასი მექსიკისაგან გამოყვეს. 1845 წელს კონგრესმა

ოფიციალურად მიიღო ტეხასი შეერთებულ შტატებში, რამაც იმთავითვე განაპირობა გამოიწვია ამერიკელი ინტელიგენციის ღრმა პროტესტი.

1800 წლის 4 ივლისს, ქვეყნის დამოუკიდებლობის გამოცხადების შემდეგ, მწერლები და პოეტები იძულებული გახდნენ საშინაო და საგარეო პოლიტიკის კრიტიკაზე გადასულიყვნენ. მათ უნდა შეექმნათ არა მხოლოდ ლიტერატურა, არამედ ახალგაზრდა ერის რთული ეთნიკურ-ფილოსოფიური კოდექსი და დახმარებოდნენ მას ჩამოყალიბებაში. ევროპელი რომანტიკოსების მსგავსად, ამ მიმართულების ამერიკელმა მწერლებმა უდიდესი მნიშვნელობის ისტორიული მისია შეასრულეს. მათ შეძლეს ადამიანის მიერ სამყაროს შეცნობის საზღვრების გაფართოება. მე-18 საუკუნის განმანათლებლური რაციონალიზმი ამისათვის საკმარისი არ იყო. ამერიკელი კოლონისტების განმათავისუფლებელი ბრძოლა, რევოლუციური ძვრები, ქვეყნის საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ცხოვრების განვითარება, იმ დროისათვის უფრო თამამ პოეტურ ფანტაზიას, მაღალ ეთიკას მოითხოვდა, რომელსაც შეეძლო გადატრიალებების გრანდიოზულობა და ტრაგიზმი გამოეხატა.

გამარჯვების მომტანი ბრძოლის შედეგად, ამერიკელი ერის ჩამოყალიბების ხანგრძლივი პროცესი დასასრულს მიუახლოვდა. კონტინენტის კოლონიზაციის დასაწყისში ეს საკითხი არც კი დამდგარა. ახალმოსახლეები რამოდენიმე თაობის განმავლობაში ინარჩუნებდნენ თავისი ერის ნაციონალურ თვითშეგნებას. ამას მოწმობს რუკაზე გაჩენილი დასახლებებიც: ახალი ჰოლანდია, ახალი ინგლისი, ახალი ორლეანი... ემიგრანტები ამგვარად ინარჩუნებდნენ კავშირს ძველ სამშობლოსთან.

საჭირო გახდა გამოეველოთ ისტორიული განვითარების გრძელი გზა, სანამ ახალმოსახლეებში გაჩნდებოდა ახალ ერად ჩამოყალიბების იდეა, რაც გააერთიანებდა ინგლისელებს, ჰოლანდიელებს, ფრანგებს, გერმანელებსა თუ ირლანდიელებს. არც თუ ცოტა დრო გავიდა, სანამ ცალკეული კოლონიის- როდ-აილენდის, ნიუ ჰემპშირის, მერილენდის მცხოვრებნი გათავისუფლდებოდნენ რეგიონალური დამოკიდებულებისაგან. თითოეულს ხომ თავისი ისტორია, ეთნიკური თუ რელიგიოზური განსაკუთრებულობა და ტრადიცია გააჩნდა. ამერიკელთა შორის ნაციონალური ერთიანობის შეგრძნება დამოუკიდებლობისათვის ომის პერიოდშიც კი არ იყო საყოველთაო. მაგალითად ჯონ ადამსი თავის შტატს, მასაჩუსეტს "ჩვენს ქვეყანად" მოიხსენიებდა, მის წარმომადგენელს ამერიკულ კონგრესზე კი "ჩვენს ელჩად" (Chinard 1933: 35) და

მაინც ნაციონალური კონსოლიდაციის პროცესი განუხრელად მიმდინარეობდა. 1774 წელს პირველ კონტინენტალურ კონგრესზე გამოსვლისას პატრიკ ჰენრიმ განაცხადა: "განსხვავება ვირჯინიელებს, პენსილვანიელებს, ნიუ-იორკელებსა და ახალ ინგლისელებს შორის აღარ არსებობს, მე ახლა ვარ არა ვირჯინიელი, არამედ ამერიკელი" (Литературная История США 1977: 30).

ამერიკელმა ფრანგმა, ჰექტორ სენტ ჯონ დე კრევეკერმა, თავის წიგნში, "ამერიკელი ფერმერის წერილები" მთელი თავი მიუძღვნა კითხვას – "რას ნიშნავს ამერიკელი?" კრევეკერი საუბრობს საუბრობს ინგლისური კოლონიის დასახლებაზე. "ამ ჭრელი ბრბოდან ჩამოყალიბდა განსაკუთრებული ხალხი, რომელთაც ახლა ამერიკელები ჰქვიათ. ამერიკელი არის ის, ვინც თავისი ძველი ტრადიციები, ცრურწმენები უკან მოიტოვა და ახალი ცხოვრების წესი, ახალი პოლიტიკური წყობა, ახალი ადგილი მიიღო საზოგადოებაში" (Коренева 1981: 49)

ამერიკელი ისტორიკოსი ჰ. ფოლკნერი თავის წიგნში, "ამერიკის ეკონომიკური ისტორია" ამ პროცესს ასე ახასიათებს: "ამერიკული ხასიათი და ამერიკული იდეოლოგია წინააღმდეგობრივი გავლენის შედეგად შეიქმნა. ამერიკული ცივილიზაციის დამოუკიდებელ განვითარებას, ერთის მხრივ, ოკეანის სიახლოვე და ევროპა აფერხებდა, მეორეს მხრივ, დასავლეთისაკენ გადაადგილება, ეგრეთწოდებული ფრონტირის ცხოვრება, სისტემატიურად ასუსტებდა ევროპულ გავლენას და ახალი ერის შექმნას ეხმარებოდა" (Folkner 1924: 95). ფოლკნერის მსჯელობა, ყოველგვარი ევროპულის გავლენას ამერიკული ცივილიზაციის განვითარებაზე, უარყოფითად განიხილავს, რაც ცალსახოვანია და გადაჭარბებული "ამერიკანიზმისაკენ" მიყვავართ. ამერიკაში გადასახლებული ევროპელები რეფორმაციისა და განმანათლებლობის შვილები იყვნენ. ამერიკული კულტურა გარკვეულწილად ევროპულის გამოძახილი იყო. თუმცა, უდავოა, რომ ამერიკული ხალხური კულტურის ხასიათი, ტრადიცია, ფოლკლორი, ძირითადად დასავლეთში ანუ ფრონტირთა შორის ჩამოყალიბდა. ბევრი ამერიკელი ლიტერატურათმცოდნე ამერიკაში რომანტიზმის განვითარების საფუძვლის ჩამყრელად ფრონტირთა სამყაროს თვლის.

ვან ვიკ ბრუქსი ამტკიცებდა, რომ "ამერიკული ლიტერატურა ნაციონალური გახდა ფრონტირის სულის სუბლიმაციის წყალობით" (Брукс 1967: 50). მართალია, ფრონტირი არ წარმოადგენდა ერთადერთ მხარეს ამ რთულ პროცესში, მაგრამ ის მაინც მთავარი საყრდენი იყო მე-18 საუკუნის დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლაში. სწორედ საზღვარზე აღიზარდნენ ის

ადამიანები, ვისთვისაც ყოველივე ინგლისური უცხო იყო, ვისგანაც ამერიკელი ხალხის ეროვნული თვითშეგნება დაიბადა.

ფრონტირის გაველენის მნიშვნელობას ამერიკელი ლიტერატურათმცოდნეები სწორად აღნიშნავენ, მაგრამ ხშირად ამის ერთგვარ აბსოლუტიზირებას ახდენენ, რადგან ივიწყებენ, რომ თავად ფრონტირი ამერიკაში კოლონიალური ცხოვრების პირობებში წარმოიშვა და წარმოადგენდა ძირეული გარდაქმნების შედეგს და არა მიზეზს.

ამერიკელი კრიტიკოსი ედვინ ფასელი თავის ნაშრომში, რომელიც ფრონტირის პრობლემას მიუძღვნა, თვლიდა რომ ისტორიული და სოციალური ფაქტორების მრავალსახეობიდან, რამაც ეროვნული ლიტერატურის ფორმირებაზე გავლენა მოახდინა, განმსაზღვრელი სწორედ ფრონტირი იყო და შესაბამისად ამ პრიზმაში ატარებს ლიტერატურულ მოვლენებს. (Fussel 1985: 12)

ფრონტირმა მართლაც დიდი როლი ითამაშა მე-19 საუკუნის ამერიკული ლიტერატურის განვითარებაში, განსაკუთრებით ფენიმორ კუპერის რომანების სერიაში, "ტყავის წინდა", მაგრამ როცა ზოგიერთი მკვლევარი ედგარ პოს ან ჰერმან მელვილის შემოქმედების სიმბოლიკაში მთავარ სახედ ფრონტირის თემას მიიჩნევს, ეს უკვე რამდენადმე არარეალური და გადაჭარბებულია.

ცნობილი ამერიკელი ლიტერატურათმცოდნე, ვერნონ ლუის პარინგტონი, ვინც პირველად დასვა ამერიკული რომანტიზმის საკითხი, თავის წიგნში "რომანტიკული რევოლუცია ამერიკაში", რომანტიზმის წარმოშობას უკავშირებს არა იმდენად ნაციონალურ ტრადიციებს, არამედ ევროპულს და ამის მიზეზად საფრანგეთის ბურჟუაზიულ რევოლუციას ასახელებს. (Parington 1958: 65) მკვლევარი პოლ ჰაუფმანი მხარს უჭერდა პარინგტონის მოსაზრებას და 1928 წელს წერდა, რომ ამერიკული რომანტიზმის გაგება ევროპულის მსგავსი უნდა ყოფილიყო.

ამერიკულ ლიტერატურას დამკვიდრებისათვის ბრძოლა უხდებოდა უამრავ ინგლისურ წიგნთან კონკურენციის პირობებში. გარდა ამისა, ინგლისელი კრიტიკოსები ხშირად ეჭვისქვეშ აყენებდნენ ამერიკული ლიტერატურის არსებობას. ბრძოლა ნაციონალური ხელოვნებისა და ლიტერატურის დამკვიდრებისათვის ბევრ ლიტერატურის კრიტიკოსს სხვა უკიდურესობაში აგდებდა. ისინი სულიერი კულტურის უნივერსალურობის იდეას ავითარებდნენ.

ნაციონალური ლიტერატურის ჩამოყალიბებისათვის აქტიური ბრძოლის პერიოდი უოლტ უიტმენის გამოსვლამ დაასრულა. "ბალახის ფოთლების" წინასიტყვაობა (180) გამსჭვალულია ამერიკის დიდებული მომავლის და მისი შესაბამისი ლიტერატურის ნათელი რწმენით. ეს იყო "მოწოდება ამერიკელი პოეტების მიმართ გააერთიანონ ძველი და ახალი... და მათი ბარდი ღირსი უნდა იყოს მათი ხალხისა... მისი სული მისი ქვეყნის სულს უნდა ეხმაურებოდეს, მის ბუნებას, მდინარეებს, ტბებს უნდა განადიდებდეს" (Whitmen 1855: 14). თუმცა საგულისხმოა, რომ ეს ლიტერატურული ანდერძი ბოლოში მეტად უცნაურად აყენებს ეჭვის ქვეშ ამერიკული ლიტერატურის არსებობის საკითხს. (Whitmen 1855: 14). როგორც ვხედავთ, ამერიკელ მწერლებს თავადაც დიდხანს აღელვებდათ ეს პრობლემა.

ამერიკელი კრიტიკოსი, ე. დაიკინკი იმ ლიტერატურის სფეროში არსებულ მდგომარეობას, რაც ამერიკელებს გასული საუკუნის კოლონიალური წარსულიდან მემკვიდრეობით ერგოთ ასე ახასიათებს: "კოლონისტებს უყვარდათ თავიანთი წინა სამშობლო და მზად იყვნენ მის კანონიერ ძალაუფლებას დამორჩილებოდნენ. ეს ხალხი ძირითადად ინგლისელები იყვნენ, ინგლისური ლიტერატურა კი ყველა ინგლისელის საერთო მემკვიდრეობა გახლდათ, მიუხედავად იმისა, სად იცხოვრებდნენ. ისინი ინგლისურად საუბრობდნენ, ღრმად იყვნენ გამსჭვალული ინგლისური გემოვნებით და არ აღიარებდნენ ინგლისურ მხატვრულ სახეზე უფრო აღმატებულ ლიტერატურულ მოვლენას. ჩვენც შევეურიგდით ინგლისური ლიტერატურის უპირატესობას და მის მოსწავლეობას, იმის მაგივრად რომ გვეცადა ლიტერატურული ხელოვნების ოსტატები გაგმხდარიყავით" (Литературная История США 1977: 372) მართლაც, მე-17-18 საუკუნეებში ამერიკულმა ლიტერატურამ ვერ მოიპოვა მკვეთრად გამოხატული ნაციონალური ხასიათი, თუმცა ეს მიზნად ჰქონდა დასახული და თანდათან იძენდა ნაციონალური თავისებურების ნიშნებს.

1836 წელს ნიუ-იორკში ოთხმა ახლგაზრდამ დააარსა ლიტერატურული კლუბი "ტეტრაქტისი", მოგვიანებით "ახალგაზრდა ამერიკა", რომელიც უშვებდა ჟურნალს "არქტური" (1840) (184). მან თავისი არსებობის მცირე დროში დიდი როლი შეასრულა ამერიკის ესთეტიკური აზროვნების განვითარებაში და მძაფრი პოლემიკის საგნად აქცია ლიტერატურული და კულტურული განვითარების პროცესი. ამ პოლემიკამ ამერიკელი კრიტიკოსები ორ ბანაკად გაჰყო: ნაციონალისტებად და უნივერსალისტებად. ლიტერატურათმცოდნე ჯონ

სტეფორდის აზრით, ამერიკელი მწერლების ამ გაყოფამ დიდი გავლენა მოახდინა ნაციონალური ლიტერატურის ფორმირებაზე. "ახალგაზრდა ამერიკისათვის" ამერიკული ლიტერატურის გაგება ნიშნავდა "ახალ ლიტერატურას, ახალი ადამიანისათვის, ახალ საუკუნეში" (Stafford 1952: 82) ისინი ძირითადად დემოკრატიზმის პრინციპებს ეყრდნობოდნენ. კონსერვატორებისათვის ანუ "ვიგებისათვის", როგორც მათ უწოდებდნენ (იკრიბებოდნენ პერიოდული გამოცემების "ვიგ რევიუსა" და "ნიუ-იორკ რევიუს" ირგვლივ) ამერიკული ლიტერატურა ნიშნავდა ესოდენ ძვირფასი პატრიარქალური წყობის ნგრევას და ახალი მართლწესრიგის გამეფებას, რასაც ისინი "უმრავლესობის ანარქიას" უწოდებდნენ.

ამ ორ ბანაკს შორის პოლემიკის ახალი ტალღა გამოიწვია 1842 წელს რუსუფ გრისუოლდის მიერ "ამერიკული პოეზიისა და პროზის ანთოლოგიის" გამოცემამ. (86) შესავალში ავტორი მიუთითებდა, რომ ამერიკელობა არ ნიშნავს ნაციონალურობის სიუჟეტში გამოვლინებას, იგი უნდა ჩანდეს ნაწარმოების სულში. ეროვნული ნაწარმოები შეიძლება პირამიდებზეც შეიქმნას. "ჩვენ უნდა ვეცადოთ, ხელი შევუწყოთ "ერის ენერჯის" გამომჟღავნებას და ლიტერატურა თავისთავად გამოჩნდება" (Griswold 1963: 88). ამ განაცხადმა კონსერვატორების აღშფოთება გამოიწვია. მათი პასუხის მიხედვით ნაციონალური ლიტერატურის მომხრეებმა თავადაც არ იცოდნენ როგორი უნდა იყოს ეს ლიტერატურა. ეს ადამიანები ამჯობინებდნენ ინგლისური ლიტერატურის სილამაზით დამტკბარიყვნენ ვიდრე რაღაც ახალი შეექმნათ.

ბრიტანული გავლენა ამერიკულ ლიტერატურაზე მნიშვნელოვანია, მაგრამ უფრო საყურადღებოა, როგორ შეიცვალა და ტრანსფორმირდა იგი ამერიკულ პირობებში.

ორმოცდაათიან წლებში კამათი ამერიკის ეროვნული ლიტერატურის ირგვლივ ხან ქრებოდა, ხან ახალი ძალით ჩაღებოდა. 1852 წელს ჟურნალი "ამერიკან ვიგ რევიუ" (156) კვლავ მიუბრუნდა ამ საკითხს და განაცხადა, რომ რამდენადაც ამერიკელთა ნაციონალური თავისებურებანი ინგლისურს ემთხვეოდა, არ შეიძლებოდა საუბარი არც ამერიკულ ხალხზე და არც ამერიკულ ლიტერატურაზე, როგორც რაიმე განსხვავებულზე". 1830 წელს ამერიკული ლიტერატურა "დეანგლიზაციამ" შეიპყრო. ომმა მეტროპოლიასთან, ანტიბრიტანული განწყობის გამწვავებამ, ხელი შეუწყო არა მხოლოდ შტატების ერთიან კავშირად გაერთიანებას, არამედ ამერიკელების სწრაფვას, ყველაფერში

ინგლისელებს დაპირისპირებოდნენ. ადრე ეს სწრაფვა მეტი აქტივობით პოლიტიკის სფეროში მუდავდებოდა, გარკვეული პერიოდის შემდეგ უკვე კულტურის სფეროსაც დაუკავშირდა. დაიწყო აქტიური ბრძოლა იმ ინგლისური შტამებისა და მხატვრული სახეების წინააღმდეგ, რასაც არავითარი შეხება არ ჰქონდა ამერიკულ ბუნებასთან. 1832 წელს ვ. ბრაიანტმა თავის ძმას, რომელმაც ტოროლაზე დაწერა ლექსი, მიწერა: "ტოროლა ინგლისური ჩიგია და ამერიკელი, რომელსაც ის თვალთ არ უნახავს, მისით არ შეიძლება აღფრთოვანდეს!" იმავე წელს ჰენრი ლონგფელოუ ახალგაზრდა ამერიკელ პოეტებს ურჩევდა ირგვლივ მიმოეხედათ, დაენახათ მშვენიერი ამერიკული ლანდშაფტი და თავი დაენებებინათ აკვიატებული იდეებისათვის, ანუ ტოროლებისა და ბუღბუღლებისათვის, რომლებიც მხოლოდ წიგნებში ჰყავდათ ნანახი. ჰენრი თოროც მოუწოდებდა თანამედროვეებს მოფრთხილებოდნენ ამერიკულ მეუღლიას. (Естетика Американского Романтизма 1977: 90)

ამ "ჩიტების" მხატვრული სახეების უკან ამერიკელი მწერლებისათვის ამაღელვებელი საკითხი იმალებოდა. ეს იყო ნაციონალური თემატიკის პრობლემა. შეცდომა იქნებოდა იმის მტკიცება, რომ ლიტერატურის ეროვნული ნიშან-თვისებები მაინცდამაინც ამერიკულ სიუჟეტში უნდა ეძებნათ. ისინი ფიქრობდნენ, რომ თემატიკა უნდა ეხმარებოდეს ნაციონალური პრობლემის წინა პლანზე დაყენებას და არა ინგლისური ლანდშაფტის სურათების აღწერას, არაბული ქვიშებით ან ეგზოტიკური ქვეყნებით დაინტერესებას.

ამერიკული ლიტერატურის ნაციონალიზმის ერთერთი ადრეული და გავლენიანი ორგანო იყო ბოსტონის ჩრდილოამერიკული რევიუ (1815). (163) უილიამ ტოდორი მის პირველ ნომერში წერდა: "ჩვენ გვაქვს მდიდარი, მრავალსახოვანი მადანი, რომელიც ძლივს გაიხსნა". (Poirier 1966: 25) მე-19 საუკუნის მეორე დეკადაში წარმოშობილი ასოციანისტური ესთეტიკის ნაკადმა ახალი ლექსიკონიც წარმოშვა, რაც მხატვრულ თემებს პოეტურ თვისებებს მიაწერდა. ასოციანისტები ამბობდნენ, რომ მშვენიერება, არ არის აბსოლუტური. ის მეტწილად ასოციაციებისაგან, განსაკუთრებული იდეებისაგან წარმოიშობა" (American Literary Criticism 1981: 46) ჰენრი ლონგფელოუმ 1825 წელს მის ბოუდონელ მეგობრებს, მათ შორის ჰოთორნს განუცხადა, რომ "რაც არ უნდა იყოს კეთილშობილი და მიმზიდველი ჩვენს ნაციონალურ ხასიათში, ერთ დღეს ყველაფერი მაინც პოეზიის მაგიასთან ასოცირდება" (Longfellow 1839: 39) და მაინც, ხშირად ასოციანიზმს იმის დემონსტრირებისთვის იყენებდნენ, რომ

ამერიკულ მასალაზე შექმნილი ლიტერატურის უიმედობა დაენახებინათ. უოშინგტონ ირვინგი ევროპას ამერიკისგან განასხვავებდა, როგორც "ლეგენდარულ და პოეტურ ასოციაციას" (American Literary Criticism 1981: 17). 1810 წელს თავის ესეში შოტლანდიელი პოეტი ტომას კემპბელი ამერიკული ლიტერატურის პრობლემას ასე ხსნიდა: "ჩვენი ნორჩი სახელმწიფოს შემთხვევაში სინანული შეგიპყრობს, რადგან ასოციაციების სრული დეფიციტია, იქნება ეს ისტორიიდან თუ მორალური ლიტერატურიდან. ჩვენი უზარმაზარი მთები და დიდმნიშვნელოვანი ჩანჩქერები არანაირ პოეტურ ასოციაციებს არ ადვიდებენ" (American literary criticism criticism 1981: 160). ამერიკელ ავტორებს დიდხანს გაჰყვათ იმის განცდა რომ ევროპას შეეძლო რომანტიკული მიმდინარეობისათვის იმ ფუფუნების შემოთავაზება, რის საშუალებასაც მდიდარი ისტორიული წარსული აძლევდა. ამერიკის, როგორც ახალი ქვეყნის წარსული მეტისმეტად ახლოს იყო, მას სჭირდებოდა ის ტრადიცია, რომელშიც ლიტერატურა ყვავის ხოლმე. ასეთი ჩივილი უცხო არც ნათანიელ ჰოთორნისათვის იყო. 1860 წელს "მარმარილოს ფაუნის" შესავალში მწერალი იგივე ბრალს უყენებდა ამერიკულ მასალას. ასოციანიზმი მიუთითებდა იმ პრობლემაზე, რაც უჭირდა ამერიკულ ლიტერატურას და სთავაზობდა კიდევ მწერლებს როგორ უნდა გადაეჭრათ ეს პრობლემა. ოსტატი უნდა ეცადოს, რომ მშობლიურ მასალას თავად შთაბეროს პოეტური ასოციაცია. "შემოსოს მშობლიური სცენები და ადგილები წარმოსახვითი, ექსცენტრული, საოცარი ასოციაციებით, რაც ასე იშვიათად შეგხვდება ჩვენს ახალ ქვეყანაში" (American Literature Tradition and Innovation 1969: 56) ამიტომ აქებდნენ უოშინგტონ ირვინგს მისი თავყანისმცემლები ბარბაროსული ამერიკის კლასიკურად გადაქცევისათვის. საზოგადოება მასალაზე უფრო ნერვიულობდა, ვიდრე შექმნის პროცესზე. ამ გაგებით ასოციანიზმი ამერიკული ლიტერატურის რაციონალიზაციას ემსახურებოდა.

ამერიკის ნაციონალური ლიტერატურის ჩამოყალიბებაში უდიდესი როლი შეასრულეს ამერიკელმა რომანტიკოსმა მწერლებმა. ამერიკული რომანტიზმის თაობაზე კამათი ას წელზე მეტია რაც გრძელდება. ლიტერატურათმცოდნეებს შორის ბევრი განსხვავებული მოსაზრება არსებობს. გაი სმითის პოპულარულ სასწავლო სახელმძღვანელოში "ამერიკული ლიტერატურის ისტორია" გვხვდება მოსაზრება, რომ ამერიკული რომანტიზმი არ არის სოციალური პროტესტის გამო წარმოშობილი მოვლენა, ის უბრალოდ

ამერიკის პირველი ეროვნული ლიტერატურაა. (Smith 1957: 15) როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ფრენსის ოტო მატისენმა ამ ლიტერატურულ მოძრაობას მეორე ამერიკული გაზაფხული, ანუ "ამერიკული რენესანსი" უწოდა (119).

ედუარდ სმიტი ამერიკულ რომანტიზმს ინგლისური, ფრანგული, გერმანული ლიტერატურული მოძრაობების გვიანდელ მიბაძვად თვლიდა. მისი აზრით ფილიპ ფრენო, ჯერ კიდევ არ დაბადებული რომანტიკული მიმართულების მე-18 საუკუნის "მარტოსული რომანტიკოსი" იყო (Smith 1957. 98).

დამახასიათებელი თავისებურებების განსაზღვრისას სმიტი მას ევროპულს ადარებდა და ასკენიდა, რომ ინგლისური რომანტიზმისაგან განსხვავებით, რომელიც ცნობილი იყო სოციალური ტენდენციებით გამოწვეული სამრეწველო გადატრიალებებით, (ფაბრიკების რიცხვის ზრდა, შემოღობვის პროცესი, მუშათა უუფლებობა...) ამერიკულ რომანტიზმს ეს თავისებურებები არ გააჩნდა. აქედან გამომდინარე სმიტი რომანტიზმის კრიტიკულ მიმართულებას განიხილავს, როგორც ზოგადსაკაცობრიო პრობლემების კრიტიკას. მისი აზრით, ამერიკული რომანტიზმის არსი მდგომარეობს ამერიკული საზოგადოების წესწყობილების, ახალი სახელმწიფოს განდიდებაში. იგი ხომ დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის შედეგად დაიბადა. "ამერიკელი რომანტიკოსები, წერდა სმიტი, თავისი სამშობლოს ისტორიაში ვერ პოულობდნენ ვერაფერს, რაც იდეალიზაციის ღირსი იქნებოდა, მით უმეტეს აზრადაც არ მოსდიოდათ ევროპის წარსულისათვის მიემართათ, რაც სკოტმა ან სხვა ინგლისელებმა გააკეთეს. ამიტომ სცადეს გაეიდვალებინათ ამერიკული ცხოვრების უფრო თანამედროვე მოვლენები --ინდიელები, სასაზღვრო დასახლების მცხოვრებნი და დასავლეთის ყრუ კუთხეები" (Smith 1957: 43-44) როგორც ვხედავთ, სმიტი ფაქტიურად უგულვებელყოფს ინდიელების თემატიკის მნიშვნელობას და ფრონტირის როლს ლიტერატურის ისტორიაში. თითქმის იგივე შეხედულებას იცავს რ. ჰერტცი, ავტორი ნაშრომისა "ინგლისური და ამერიკული რომანტიზმი" (Hertz 1965: 78)

ზოგიერთ ლიტერატურათმცოდნესთან ამერიკული რომანტიზმის ინტერპრეტაცია გაოცებას იწვევს. აიჰოვას შტატის უნივერსიტეტის პროფესორი კლარკ გრიფიტი, ავტორი მთელი რიგი ნაშრომებისა, ამტკიცებს, "რომ რომანტიზმის ესთეტიკური კონცეფცია უნდა აიხსნას ედგარ პოს, ჰერმან მელვილის, ნათანიელ ჰოთორნის წიგნების სიმბოლიკით. ეს არის ტყუილის სამეფო, სადაც "არაფერი არ არის რეალური, სადაც მომხდარი ნდობას არ

იმსახურებს" ბოლოს ის მიდის პესიმისტურ დასკვნამდე, რომ ამერიკელმა რომანტიკოსებმა თავიანთ შემოქმედებაში მეტნაკლები სისრულით გამოხატეს ადამიანის დანიშნულება—დარჩეს გამოქვაბულის მცხოვრებად, რადგან ამქვეყნიური ყოფიერება სინამდვილისაგან ყრუ კედლით არის განცალკევებული. ადამიანი, საკუთარი არსებით შეცდომებისკენ არის მიდრეკილი და გარემომცველი ცხოვრება მას ყოველთვის ატყუებს. (Griffith 1963: 38)

ამერიკელი კრიტიკოსი ფრედერიკ კარპენტერი თავის წიგნში "ამერიკული ლიტერატურა და ოცნება" გვთავაზობს ამერიკული რომანტიზმის განვითარების თავისებურებების თეორიას. მისი აზრით, ფრანგულმა რევოლუციამ, რომელიც მიდრეკილი იყო უკიდურესობებისა და ანარქიისაკენ, ევროპული რომანტიზმი წარმოშვა, ამერიკული რომანტიზმი კი "ლიბერალიზმისა და დემოკრატიის გზით შემოიჭრა ქვეყანაში" (Carpenter 1955: 126) კარპენტერი წიგნში არცთუ მთლად სწორად განიხილავს დამოუკიდებლობისათვის ომის საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ არსს და ახასიათებს რომანტიზმის ნამდვილ ბუნებას. თუმცა როგორც ხშირად ხდება, თვით ყველაზე მცდარ განსჯაშიც არის ჭეშმარიტების მარცვალი. ამერიკულ ლიტერატურულ კრიტიკოსთა შორის კარპენტერმა ყველაზე კარგად გაიაზრა რომანტიზმის მჭიდრო კავშირი დამოუკიდებლობისათვის ომის ნაციონალურ თავისებურებებთან, რაც შემდგომ სოციალურ რევოლუციაში გადაიზარდა. კარპენტერის გამოკვლევის ეს მხარე "ამერიკული ოცნების ბედის" შესახებ გარკვეულ ინტერესს იმსახურებს.

ლუის პარინგტონი ამერიკული საზოგადოებრივი აზრის გადასვლას რომანტიზმის პოზიციებზე ფრანგული რევოლუციის იდეების ათვისებას უკავშირებს. ის წერს რომანტიზმის გემის შესახებ, რომელმაც ოკეანე გადმოცურა, რათა ამერიკაში აღმოჩენილიყო. როგორც ვხედავთ, ძალიან ცოტა მკვლევარი ითვალისწინებს ამერიკული პრობლემატიკის გავლენას რომანტიზმის დაბადებასა და განვითარებაზე (Parington 1930: 25).

თავისი არსებობის თითქმის საუკუნოვანი ისტორიის განმავლობაში რომანტიკულმა ხელოვნებამ რთული ევოლუცია განიცადა. ინგლისის წინააღმდეგ ამბოხებული კოლონისტების პატრიოტული დეკლარაციიდან – აბოლიციონიზმამდე და ამერიკული ბურჟუაზიული სისტემის უკომპრომისო კრიტიკამდე.

ამერიკელ მკვლევართა უმეტესობა, რომანტიზმის ეპოქის ათვლას მხოლოდ XIX საუკუნის ოციანი წლებიდან იწყებს, თუმცა უილიამ ბრაიანტსა და

ფილმი ფრენოს პირველ ეროვნულ რომანტიკოსებად თვლიან. ამერიკული რომანტიზმი მოწოდებული იყო საზოგადოებრივი ცხოვრების ახალი სოციალური ნორმები, ახალი კანონზომიერებები აესახა. ამიტომ XIX საუკუნის ლიტერატურა კულტურული, რელიგიური, პოლიტიკური და სოციალური მიზეზების გამო სახესხვაობით გამოირჩევა. პურიტანული ფსიქოლოგიზმი და ტემპერამენტი შენარჩუნდა, მაგრამ ძველი დოგმების ტყვეობისაგან გათავისუფლდა. ახალი ინგლისის კალვინიზმისაგან მოვიდა უნიტარიანიზმი, შემდეგ კი ტრანსცენდენტალიზმი. კოლონიალური საზოგადოებრივი წყობიდან ნაციონალური სახელმწიფოს ჩამოყალიბება თითოეულ ამერიკელს მეტად ეამაყებოდა, იბადებოდა პატრიოტიზმი და ამერიკული დემოკრატიის ურყევი, თითქმის ფანატიკური რწმენა. შესაბამისად ფიზიკური და პოლიტიკური ნაციონალიზმის აღმავლობამ გამოიწვია ამერიკული ლიტერატურის აღმავლობა. ერის გაფართოება და მიტაცებულის დაბრუნება იყო ფიზიკური, მატერიალური სიმბოლოები რომანტიკული სწრაფვის განუსაზღვრელი ზრდისა და განვითარებისათვის. ამერიკულ გონებას სჭირდებოდა მოენახა მისი სახლი, შეემოსა თავისი სიშიშველე, დაესახლებინა ცარიელი ადგილი. "მიწა იყო ჩვენი, სანამ ჩვენ ვიყავით მიწის" როგორც რობერტ ფროსტმა ჩათვალა საჭიროდ ეთქვა (Frost 1916: 30).

ჩამოყალიბდა ახალი კლასი ბურჟუაზია, რომელიც ცხოვრების ბატონ-პატრონი გახდა. გაბატონდა მისი ახალი წესები და კანონები, საიდანაც ადრეული იმედგაცრუების პირველი ნიშნები წარმოიშვა.

მწერლები და პუბლიცისტები მიზნად ისახავდნენ ბუნებით ამერიკული მხატვრული ღირებულებები შეექმნათ. მოუწოდებდნენ ამერიკული საზოგადოების ზნე-ჩვეულებები გამოეხატათ ხელოვნებაში. თუმცა ეს ლიტერატურული მოძრაობანი, ამერიკაში რომანტიზმის წარმოშობასთან კავშირში, ზოგიერთი კრიტიკოსის მიერ უარყოფილია. აიოვას უნივერსიტეტის პროფესორი ჰეიზერი ლიტერატურულ კამათში რობერტ სპილერთან წერს: "ლიტერატურული ნაციონალიზმი, არავითარ შემთხვევაში არ ჩაითვლება იმ ძალად, რომელსაც შეეძლო რომანტიზმის წარმოშობას დახმარებოდა, თუმცა კრიტიკოსები ასეთ განაცხადს ხშირად აკეთებენ" (Hallowel 1957: 59)

ამერიკული რომანტიზმის ძირითადი მიმართულება პარინგტონმა 1812 წლითა და სამოქალაქო ომის ქრონოლოგიური ჩარჩოებით შემოსაზღვრა. "ეს იყო ძველის და უმოძრაოს ნგრევა, ახალი სამყაროების აღმოჩენა, რაც რომანტიზმს

ნაყოფიერ ნიადაგად ემსახურა. არ არის საჭირო დიდი გონებამახვილობა იმისათვის, რომ ინგლისთან მეორე ომის შემდეგ ამერიკაში მომხდარი სწრაფი გარდაქმნები დაინახო. ყოველივე ამან ასაზრდოვა რომანტიზმი, რომელმაც წარმოუდგენელი სიძულვილით შეაქცია ზურგი ძველმოდურ წარსულს, როგორც პოლიტიკასა და ეკონომიკაში, ასევე ღვთისმეტყველებასა და ლიტერატურაში. ამერიკა მოულოდნელად ახალ ქვეყანად იქცა, მას აღარ აწყობდა შეზღუდული შესედეულებები და ფრთხილი წინაპრების ცხოვრების წესი. ძველი კოლონიალური პერიოდის ამერიკა მოდუნებულ, პესიმიზმისკენ მიდრეკილ, რაციონალისტურ სამყაროს წარმოადგენდა. მას ეშინოდა ყოველივე ახლის, და ებლაუჭებოდა ტრადიციებს. ადამიანებს გამოუსწორებელ, გარყვნილ არსებებად თვლიდა და ნათელ მომავალზე ოცნებისათვის თავს არ იღლიდა" (Parington 1930: 27).

პოლ რეუბენი გვთავაზობს ამერიკული რომანტიზმის მოკლე და კონკრეტულ მახასიათებლებს, სადაც კარგად ჩანს რა ელემენტები განასხვავებს და ამსგვასებს ამ მიმდინარეობას ინგლისურ რომანტიზმთან. ერთერთი წამყვანი მახასიათებელი გახლავთ ფრონტირი, თავისუფლება, მეტი სივრცე და გეოგრაფიული საზღვრების უქონლობა. ამერიკულ რომანტიზმს მეტი ოპტიმიზმი ახასიათებს ვიდრე ევროპულს, რაც კრიტიკოსის აზრით ფრონტირის დამსახურებაა. (Reuben; 2009) საინტერესოა ტერნერისეული ფრონტირის დემოკრატიის გავლენა. (174)

მნიშვნელოვანი იყო რასების შერევა, ანუ დიდი რაოდენობით ემიგრანტების ჩამოსვლა ამერიკის შეერთებულ შტატებში. ასევე ინდუსტრიალიზაციის ზრდა, ჩრდილოეთისა და სამხრეთის პოლარიზაცია, ჩრდილოეთი გახდა ინდუსტრიული სამხრეთი დარჩა სასოფლო სამეურნეო. ფილოსოფიური წანამდგრების მიხედვით მე-19 საუკუნე განიცდის 1789 წლის საფრანგეთის რევოლუციის და მისი კონცეფციების, თავისუფლება, თანასწორობა, ძმობა გავლენას. ინტელექტუალურმა და სპირიტუალმა რევოლუციამ უნიტარიანიზმის აღმავლობა გამოიწვია. პოპულარული იყო კოლონიების შექმნა უტოპიური ექსპერიმენტებისათვის როგორც გახლდათ ახალი ჰარმონია, ნაშობა, ფურიერიზმი და სხვა საზოგადოებები. მნიშვნელოვანი იყო მონობის ინსტიტუტის არსებობა სამხრეთში, ასევე მითი პატრონის და ყმის შესახებ რომლის მოდიფიცირებასაც უილიამ გილმორ სიმსის ბერძნულ დემოკრატიასთან ახდენს. (იგულისხმება პერიკლეს ათენი, სადაც მონობის

ინსტიტუტი არსებობდა, მაგრამ სახელმწიფო ყველასთვის ატარებდა კანონს კეთილდღეობისა და უსაფრთხოებისათვის. ყოველივე ეს ჰგავდა მონობის გამართლების გზის ძიებას) (Reuben 2009).

ამერიკული რომანტიზმის მთავარი განსჯის საგანი “სუფთა სილამაზის” ძიებაა, იგი ექსპერიმენტატულია და არადიდაქტიკური. აქტუალურია შორეულისა და არაჩვეულებრივის გამოყენება: ანტიკურის, უცნაურის სასწაულებრივის ექსცენტრიულის. იგრძნობა დაინტერესა წარსულით სიძველეებით. ამერიკულ რომანტიზმს ახასიათებს გროტესკული გოთიკური შიშის განწყობა და ტერორის შეგრძნება. რა თქმა უნდა აქტუალურია გაქცევა თანამედროვე ამერიკის პრობლემებისაგან, ინტერესი ბუნების მიმართ, ინდივიდუალიზმი და ესთეტიზმი. ისევე როგორც ინგლისურ რომანტიზმში დიდი დატვირთვა აქვს ბუნების თემას, როგორც პრიმიტიულობის შეგრძნების წყაროს, როგორც თავშესაფარს ადამიანისათვის და როგორც როგორც ღმერთის შეგრძნებას ინდივიდისათვის. ამერიკული რომანტიკული მიდგომა მიმართავს წარმოსახვას, ყურადღებას ამახვილებს უფრო ემოციაზე, ვიდრე მიზეზზე, მისთვის დამახასიათებელია ოპტიმიზმი და დიდსულოვნება, სუბიექტურობა ფორმასა და მნიშვნელობასთან მიმართებაში. რომანტიკული ხერხი ითვალისწინებს პარამეტრების დროში და სივრცეში დაშორებას. ფაბულა როგორც წესი რამდენადმე დაუჯერებელია, მხატვრული სახეები არაადეკვატური ან ნაკლებსარწმუნო. ყოველთვის ჩანს ავტორისეული სუბიექტურობა. ხშირად დგას სოციალურად მტკივნეული მორალურობის პრობლემა “სიცრუის სამყარო”. ფორმა გამომდინარეობს შინაარსიდან, ხდება ექსპერიმენტები ახალ ფორმებთან დაკავშირებით.

ამერიკული ლიტერატურის ყველაზე უნიკალური პერიოდი 1850-1859 დეკადა იყო. ეს ის წლებია, როცა ამერიკელმა ავტორებმა საუკეთესო ნაშრომების შექმნეს. რაღფ ემერსონმა, ნათანიელ ჰოთორნმა, ჰერმან მელვილმა, ჰარიეტ ბიჩერ სტოუმ, ჰენრი თორომ, უოლტ უიტიმენმა, ასევე აფრიკელმა ამერიკელმა მწერლებმა, ფრედერიკ დუგლასმა, უილიამ უელს ბრაუნმა, ფრენკ უებმა, მარტინ დელანიმ, ჰარიეტ უილსონმა.

ამერიკული რომანტიზმის განვითარების თავისებურებების შესწავლისას აუცილებელია მნიშვნელოვანი ასპექტის გათვალისწინება-- ევროპული ქვეყნებთან, განსაკუთრებით კი ინგლისურ რომანტიზმთან მისი მიმართება. ამერიკა ინგლისთან დაკავშირებული იყო თავისი ისტორიით, ენით,

კულტურით. XIX საუკუნის ინგლისი ბურჟუაზიული პროგრესის ეტალონად იქცა სხვა ქვეყნებისათვის. ამ ორი ქვეყნის სოციალ-პოლიტიკური განვითარების შედარებით შეიძლება აიხსნას რომანტიკული მიმდინარეობის სპეციფიკა ამერიკაში. ინგლისელი რომანტიკოსები ინდუსტრიულ პროგრესს უარყოფითად უყურებდნენ, ის სოციალურ უთანასწორობას აღრმავებდა, ამიტომ ხშირად აკრიტიკებდნენ მანქანურ ცივილიზაციას, მაგალითად რკინიგზას. ამერიკელი რომანტიკოსები პროგრესს ცივილიზებულად უდგებოდნენ. რალფ ემერსონი 1843 წელს ტომას კარლაილს წერდა, რომ რკინიგზის მშენებლობა ტყეებს აჩანაგებს, მაგრამ სამაგიეროდ "მოგზაურობის სისწრაფე" ისეთი გამოგონებაა, რომელიც მეტად მნიშვნელოვანია ამერიკისათვის (Reuben 2009).

როგორი ტრაგიზმიც არ უნდა ჟღერდეს ამერიკელ რომანტიკოსთა ნაწარმოებში, მაინც მკვეთრად იგრძნობა ამერიკისა და მისი შესაძლებლობების რწმენა.

ამერიკული და ევროპული ლიტერატურის განვითარების შედარებისას ჩვენ ვრწმუნდებით, რომ რომანტიზმი ამერიკაში უფრო დიდხანს ბატონობდა ვიდრე ევროპაში. მართალია, მთელი მე-19 საუკუნის მანძილზე ეს მიმდინარეობა ევროპაშიც მთავარ ლიტერატურულ მიმართულებას წარმოადგენდა, მაგრამ აქ უფრო ადრე დაკარგა წამყვანი პოზიციები. რეალისტური მეთოდის ჩამოყალიბება ევროპაში ასი წლით ადრე დაიწყო, ვიდრე ამერიკაში. უკვე 1830 წელს არსებობდა " წითელი და შავი", "პარმის სავანე", "მამა გორიო," "ეჟენი გრანდე"... მაშინ როცა ევროპაში ონორე დე ბალზაკმა შემოქმედებითი გზა დაასრულა, ამერიკულმა რომანტიზმმა თავისი განვითარების ზენიტს მიაღწია, რასაც მოწმობს 1850 წელს გამოცემული ნათანიელ ჰოთორნის "ალისფერი ასომთავრული" და ჰერმან მელვილის "მოზი დიკი".

რომანტიზმის ასეთი ხანგრძლივი ბატონობა ამერიკაში განაპირობა ამერიკის საზოგადოებრივი განვითარების თავისებურებამ. კლასობრივი წინააღმდეგობები დიდი ხნის განმავლობაში დაფარული იყო გარეგნული თანასწორობის პრინციპით. კანონიერი გახლდათ არჩევნების უფლება, არ არსებობდა კლასობრივი პრივილეგიები. ხელსაყრელ ისტორიულ პირობებში აღმოცენდა მითი ამერიკელობის განსაკუთრებულობაზე და ასალი ქვეყნის უპირატესობაზე ძველთან შედარებით. მე-19 საუკუნის ევროპაში სოციალური დაპირისპირება საოცრად მწვავე გახდა. ერთმანეთს უწყვეტ ჯაჭვად მოჰყვა სახალხო აჯანყებები, ომები, რევოლუცია, ამიტომ ევროპაში ადრე დაიწყო

რეალიზმის მხატვრული მეთოდის ფორმირება, რომლის მთავარი მიზანი სინამდვილის ასახვაა. რომანტიზმს მსგავსი რამ არ ახასიათებდა. სოციალურმა პრობლემატიკამ რომანტიკულ ლიტერატურაში თავი იჩინა, მაგრამ არარეალისტური, არცთუ იშვიათად ფანტასტიკური ფორმით. ვერც ერთი რომანტიკოსი ბალზაკის მსგავსად ვერ იტყოდა: "მე ვარ დოქტორი სოციალური მეცნიერებებისა" (30). რომანტიკოს მწერლებთან საზოგადოებრივი კონფლიქტები აღიქმება როგორც ეთიკური, სულიერი, რასაც პირდაპირი დამოკიდებულება არა აქვს ისტორიული განვითარების კანონებთან.

ამერიკულ რომანტიზმში არ არსებობდა მკვეთრი იდეური სხვაობა, რამაც ევროპაში ისეთი ოსტატების მსოფმხედველობის დაპირისპირება გამოიწვია, როგორებიც იყვნენ ბაირონი და საუთი, ჰიუგო და შატობრიანი, ნოვალისი და ჰაინე. ამერიკაში, კონსერვატორულმა მსოფმხედველობამ ვერ იპოვა ნიადაგი ფეოდალური ან კათოლიკური ტრადიციების სახით. ამერიკელი რომანტიკოსებისათვის უცხო იყო ის რევოლუციური, მემბოხე ნაკადი, რომელიც ევროპულ რომანტიზმს ასულდგმულებდა. ეს აიხსნება ამერიკულ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში რევოლუციური სიტუაციის არ არსებობით, რაც ესოდენ მძაფრი იყო ევროპაში. ამერიკულ რომანტიზმთან დაკავშირებული ყველაზე რადიკალური მოძრაობა იყო აბოლიციონიზმი, რომლის წარმომადგენლები მონობის გადასაგდებად იბრძოდნენ. სამოქალაქო ომის პერიოდში მათ მთავრობაც მხარს უჭერდათ (26).

ამერიკული რომანტიზმის თაობაზე კამათი დიდი ხანია გრძელდება. იყო მცდელობა, ამერიკელი რომანტიკოსები გარკვეული ნიშნების მიხედვით დაეჯგუფებინათ: ქრონოლოგიური, გეოგრაფიული, თემატური, ჟანრობრივი, სტილური, რელიგიური, ფსიქოლოგიური... არსებობს მოსაზრება რომ რომანტიზმი არ იყო ერთიანი მიმართულება ამ ქვეყნის ლიტერატურის ისტორიაში.

პეტერბურგელი მკვლევარი, იური კოვალისი, თავის შრომაში, "ჰერმან მელვილი და ამერიკული რომანტიზმის ზოგიერთი პრობლემა" ამბობს: "არ შეიძლება ერთი ფილოსოფიურ-ესთეტიკური სისტემის ჩარჩოში ჩაისვას ირვინგის ნოველები, ჰოთორნის რომანები და მოთხრობები, პოს ნოველები, უიტტიერის ლექსები, კუპერის "ტყავის წინდა" ან მელვილის "მობი დიკი". უნდა ვადიაროთ, რომ ამერიკულ რომანტიზმში არ არსებობდა მეთოდოლოგიური სოციალ-ფილოსოფიური და ესთეტიკური ერთიანობა". (Ковалев 1972: 47)

მიუხედავად ამ მოსაზრებისა, ზემოთხსენებულ მწერალთა მხატვრული თავისებურებების მსგავსება უდავოა. ჯორჯ გორდონ ბაირონი და პერსი ბიში შელი, ფენიმორ კუპერი და ჰერმან მელვილი, ედგარ პო და უოშინგტონ ირვინგი, როგორც ყველა დიდი მწერალი ერთმანეთისგან განსხვავდებიან, მაგრამ მათი შემოქმედება შესაძლებლობას იძლევა ვისაუბროთ საერთო რომანტიკულ ნიშნებზე მე-19 საუკუნის ამერიკულ ლიტერატურაში. მთავარი რომანტიკული ნაკადი მოდის რაღფ ემერსონის, ჰენრი თოროს, უოლტ უიტმენის შემოქმედებიდან, უფრო განსხვავებული სახით, თუმცა არა ნაკლებად ნათანიელ ჰოთორნის, ედგარ პოს, ჰერმან მელვილის, ნაკლებად იგრძნობა ჰენრი ლონგფელოუს, უიტტიერის, ლოუელის ნააზრევში.

რომანტიკული მოძრაობას ექსპანსიური იდეალიზმი ახასიათებდა. ის ბევრად არის დავალებული ინგლისური და გერმანული რომანტიზმისაგან. გერმანელმა ფილოსოფოსებმა: კანტმა, ჰერდერმა, ფიხტემ, შელინგმა შეცვალეს ნიუტონის მექანიკური სამყარო და ჰობსისა და ლოკის მატერიალური ფსიქოლოგია. ინგლისში კოლრიჯმა და უორდსვორსმა ადამიანის ბუნების ახალი შესაძლებლობები დაამტკიცეს. კოლრიჯის გავლენა მეტად შესწნევი იყო ამერიკულ ლიტერატურულ კრიტიკასა და მეტაფიზიკაში. 1840-იანი წლების "ოქროს პერიოდის" საუკეთესო ჟურნალებში ყველგან ჩანს კოლრიჯის გავლენა. კარლაილის შემოქმედებას ემჩნევა მისი დაძაბული იდეალიზმის კვალი, უორდსვორსის პოეზია თავისი ბუნების წარმოსახვით ერთგვარი მეტრი თუ ნორმა იყო ბრაიანტისათვის, რომელსაც "ამერიკელ უორდსვორსსაც" უწოდებდნენ. უალტერ სკოტისა და ჯორჯ ბაირონის გავლენა იგრძნობოდა სამხრეთელ მწერლებზე, ასევე ნათანიელ ჰოთორნზე და ახალგაზრდა ედგარ პოზე.

ევროპისაგან განსხვავებით, სადაც ესთეტიკურ აზროვნებას ასსაუკუნოვანი ისტორია ჰქონდა, ამერიკაში ნაციონალური ესთეტიკური სკოლის ჩამოყალიბება რომანტიზმის ეპოქაში დაიწყო. თავიდანვე გამოიკვეთა ამ განვითარების ორი წამყვანი ტენდენცია, დემოკრატიული და კონსერვატიული-მიმბაძველობითი. ეს ომის შემდგომ ამერიკაში ორი კულტურის არსებობას მოწმობდა და რომანტიზმის ბატონობის მანძილზე შენარჩუნდა.

ინტერესს იმსახურებს რომანტიზმის კავშირი წინამორბედ ლიტერატურულ მიმდინარეობასთან. ამერიკაშიც და ევროპაშიც რომანტიზმის მიმართება განმანათლებლობასთან წინააღმდეგობრივი იყო. რომანტიზმი ერთის

მხრივ უარყოფდა მას და თან ავითარებდა მის ზოგიერთ ტენდენციას. ეს პროცესი განსაკუთრებით შესამჩნევი იყო ამერიკაში. ამერიკელ რომანტიკოსთა უმეტესობა აგრძელებდა განმანათლებელთა ბრძოლას დემოკრატიისათვის, უბრალო ადამიანის ღირსების დაცვისათვის. თუმცა რომანტიკოსები მიდრეკილნი იყვნენ ირაციონალურისაკენ, მისტიციზმისკენ, ინტუიციის კულტისაკენ. მათთვის უცხო არ იყო ადამიანის და საზოგადოების მუდმივ დაპირისპირებაში ყოფნა, პიროვნების მარტოსულობა, არსებული გარესამყაროს გამოწვევა... განმანათლებელურ კონცეფციას, რომ ადამიანი დასაბამიდან სრულყოფილია, ჩაენაცვლა რომანტიკული პიროვნების გაორება, ცნობიერების გახლეჩვა. რომანტიკოსთა ნაწილმა გააიდევალა შუასაუკუნეების ეპოქა, რომელიც განმანათლებელთა აზრით უგუნური იყო. თუმცა ამერიკულ რომანტიზმში ეს ოპოზიცია ბევრად უფრო სუსტად გამოიხატა, ვიდრე ევროპაში. ადრეულ რომანტიკოსებთან (უილიამ ბრაიანტი, უოშინგტონ ირვინგი, ჰოლდინგი, ფენიმორ კუპერი) ადამიანის გონების ყოვლისშემძლეობის დოქტრინა ეჭვს არ იწვევს. მცირე შესწორება შეიტანეს მასში ტრანსცენდენტალისტებმა. გვიანმა რომანტიკოსებმა (ედგარ პო, ნათანიელ ჰოთორნი, ჰენრი მელვილი) კრიტიკა გააძლიერეს, მაგრამ სრულ უარყოფამდე არავინ მისულა, თვით პოც კი, რომელიც ყველაზე მეტად იხრებოდა ირაციონალურისაკენ. ედგარ პოს ეს თვისება გონების, მეცნიერების, ცოდნის რწმენით ირაციონალურისაკენ სწრაფვა შენიშნა დოსტოევსკიმ და ამერიკული ნაციონალური ხასიათის თვისებად ჩათვალა. (Достоевски 1930: 523-524)

ანტიგანმანათლებლური პოზიცია გვიანდელ ამერიკულ რომანტიკოსებში ყველაზე ნათლად ეთიკის სფეროში გამოჩნდა, ბოროტების არსის და ადამიანური ბუნების ზნეობრივი შეფასებისას. განმანათლებლები აღიარებდნენ ადამიანური ბუნების დაბადებისთანავე სრულყოფილების იდეას და ბოროტების პრობლემას ყურადღებას არ აქცევდნენ, რადგან თვლიდნენ, რომ ის არასწორი აღზრდის და გაუნათლებლობის შედეგი იყო. ედგარ პო, ნათანიელ ჰოთორნი, ჰერმან მელვილი მძაფრად გრძნობდნენ ბოროტების ძალას და აღიარებდნენ, რომ მისი პირველწყარო განუსაზღვრელ სიღრმეებში იმალებოდა და არა განმანათლებელთა მიერ დასახელებულ მიზეზებში. ისინი თვლიდნენ, რომ ბოროტება ადამიანურ ბუნებასთან ერთად იბადება. ეს წინგადადგმული ნაბიჯი იყო, თუმცა ამან ზოგი რომანტიკოსი ღრმა პესიმიზმამდე მიიყვანა.

ამერიკულმა რომანტიზმმა განვითარების რამოდენიმე ეტაპი განვლო, რაც ქვეყნის საზოგადოებრივ-პოლიტიკური განვითარების შესაბამისი იყო.

წინარომანტიკული, ანუ პირველი ეტაპი ეკუთვნის მე-18 საუკუნის ბოლოს, დამოუკიდებლობისათვის ომის პერიოდს. რომანტიზმის პირველი ნიშნები თავს იჩენენ ლიტერატურის, ლიტერატურული კრიტიკის, ესთეტიკის სფეროში. ამერიკული ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი მშრალი დიდაქტიზმი და რაციონალური კლასიციზმი რომანტიკულ ფანტაზიას უთმობს ადგილს. ამ პერიოდის მნიშვნელოვანი ფიგურა გახლავთ ფილიპ ფრენო. მისი სტატია "რჩევა შემთხვევებს" ამერიკული რომანტიზმის პირველი ლიტერატურული მანიფესტია. ფილიპ ფრენოს თანამედროვენი იყვნენ ბენიამინ ფრანკლინი და თომას პეინი, რომელთა შეხედულებებმა არსებითი გავლენა მოახდინეს ახალგაზრდა რესპუბლიკის ესთეტიკურ აზროვნებაზე.

ამერიკული რომანტიზმის პირველ ეტაპზე შეინიშნება "ნატივიზმის" ძლიერი ნაკადი. (Holt 2002) ეს ტერმინი ფართოდ გავრცელებული არ გახლავთ ლიტერატურათმცოდნეობაში. "ნატივიზმი" იყო რომანტიზმის ჩარჩოებში არსებული კულტურული და ლიტერატურული მოძრაობა, რომლის მთავარ მამოძრავებელ იდეას "ამერიკის აღმოჩენა" წარმოადგენდა. ეს აღმოჩენა ითვალისწინებდა ქვეყნის ბუნების, ისტორიის, საზოგადოებრივი და პოლიტიკური ზნეობის შესწავლას, მხატვრული და ფილოსოფიური აზროვნების დახვეწას. ეროვნული ლიტერატურის ჩამოყალიბების საწყის ეტაპზე "ნატივიზმი" გარდაუვალი და აუცილებელი მოვლენა გახლდათ. რადგანაც ეს ლიტერატურა მხოლოდ ეროვნული თვითშეგნების საფუძველზე ვითარდებოდა. ეს თვითშეგნება აუცილებლად ითვალისწინებდა ამერიკის, როგორც ერთიანი გეოგრაფიული, ეთნიკური, სოციალურ-ისტორიული, პოლიტიკური, ზნეობრივ-ფსიქოლოგიური კომპლექსის ზოგად ცნებად არსებობას. იგი თითოეული ამერიკელის ცნობიერებაში უნდა ყოფილიყო სამშობლო და არა კოლუმბის მიერ აღმოჩენილი ტერიტორია.

ქრონოლოგიურად "ნატივიზმი" რომანტიკული მოძრაობის ჩარჩოში არ ეტევა. მისი ფესვები განმანათლებლობის ეპოქაში უნდა ვეძებოთ. თუმცა მძლავრი განვითარება მან რომანტიზმის თანმიმდევრულად ჰპოვა და უმადლეს წერტილს ოც-ოცდაათიან წლებში მიაღწია. მოგვიანებით "ნატივიზმის" ნიშნები შეინიშნებოდა ჰენრი ლონგფელოუს და უოლტ უიტმენის პოეზიაში, ნათანიელ

ჰოთორნისა და ჰერმან მელვილის რომანებში, ჰენრი თოროს ნარკვევებსა და ადგილობრივი კოლორიტის ლიტერატურაში.

რომანტიკოსთა პირველი თაობა დიდი გატაცებით მოეკიდა ამერიკის ათვისებას. ახალი ქვეყანა შეუსწავლელი და მოულოდნელობებით აღსავსე გახლდათ.

ამერიკულ ლიტერატურაში "ნატივიზმი" შთაგონებული იყო არა მხოლოდ ეროვნული ბუნებით, არამედ ყოფა-ცხოვრების წესისა და საზოგადოების ზნეობის უჩვეულო სახე-სხვაობით. ინდიელი ტომების ცხოვრება ევროპელთა ცნობიერებაში რომანტიკულ ლეგენდად არსებობდა, ამერიკელთათვის კი ეს რეალობა იყო, გამოუცნობი, თავის თავში ჩაკეტილი, მაგრამ ეროვნული ყოფა-ცხოვრების თანმდევი ფაქტი. ინდიელთა სამყაროს, ტრადიციების, ზნე-ჩვეულებების, ხასიათის კვლევა ახალი ქვეყნის ათვისებაში ერთ-ერთ მთავარ მიმართულებას წარმოადგენდა.

მეორე მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო ფრონტიერი- ცივილიზაციის მოძრავი საზღვარი- მისი განუმეორებელი სპეციფიკით, თავისებური საზოგადოებრივი, ეკონომიკური, იურიდიული ურთიერთობებით, სადაც ადამიანური არსებობა განუწყვეტლივ გადაადგილებასთან, ველურ ბუნებასთან, ყოველდღიური ყოფის სიმკაცრესთან იყო დაკავშირებული. ყოველივე ეს ხელს უწყობდა თავისებური ადამიანის ტიპის ჩამოყალიბებას, რომელიც ამერიკელთა ცნობიერებაში "პიონერის" სახელით შევიდა. ფრონტიერი და პიონერები ამერიკული ეროვნული მოვლენა გახლდათ.

ზღვაოსნობა, იყო კიდევ ერთი სფერო, რომელიც ნაციონალური ცხოვრების მხატვრული ათვისებისათვის დიდ შესაძლებლობებს იძლეოდა. კოლონიის მცხოვრებთათვის ზღვა იყო მთავარი გზა, რომელიც ატლანტის ოკეანის სანაპირო ქალაქებს ძველ სამყაროსთან აკავშირებდა. საზღვაო ცხოვრების ლიტერატურულ დამუშავებას ამერიკის ათვისებაში მნიშვნელოვანი წვლილი შეჰქონდა.

"ნატივიზმის" ნაკადმა რომელიც ჯერ წერილებში, ნარკვევებში, მოგზაურის ჩანაწერებში იჩენდა თავს, მხატვრული ლიტერატურის ძირითად ჟანრებშიც შეაღწია: პოემაში, რომანში, მოთხრობასა და დრამაში.

ოცდაათიანი წლების დასაწყისში ეს მოძრაობა შეინიშნება სამხრეთელი მწერლების შემოქმედებაში (დ. ფენელი, უ. სიმსი), მოგვიანებით კი ახალი ინგლისის ლიტერატორებთან. (ჰენრი თორო, დავიდ უიტტერი, ნათანიელ

ჰოთორნი, ჰენრი ლონგფელოუ) მწერლებმა ინტენსიურად დაიწყეს ამერიკის ბუნების, ისტორიული მოვლენების, ფრონტირის ცხოვრების აღწერა. დაინტერესდნენ ინდიელთა ტომების ცხოვრებით, ზღვაოსნობით.

მე-19 საუკუნის ოციანი წლების შემდგომ რომანტიზმის აღმავლობა შეინიშნება. ევროპულმა, მეტწილად კი ინგლისურმა რომანტიზმმა ამ პროცესში არსებითი როლი შეასრულა. ამერიკაში ლიტერატურული მოძრაობა მსოფლიო რომანტიკული მიმდინარეობის ნაწილი გახდა. ოცი, ოცდაათიანი წლების ამ ეპოქას ამერიკული რომანტიზმის მეორე პერიოდს უწოდებენ. მწერლები უკვე იყენებდნენ ევროპული რომანტიზმის გამოცდილებას. ბევრი განიცდიდა შლეგელის, კოლრიჯის ესთეტიკური კონცეფციების გავლენას. ამერიკული ლიტერატურის ანალიზისათვის ბევრმა კრიტიკოსმა გამოიყენა შლეგელის იდეა მხატვრული ნაწარმოების ორგანული ერთიანობის შესახებ. ალბათ არცერთი ცალკეული განსაზღვრება არ განმარტავს რომანტიზმს მთელი თავისი სისრულით. ტრადიციულად ტერმინი რომანტიკული აძლიერებს საგანთა შესაძლებლობებს, რომელიც აქამდე შეუმჩნეველი იყო. რომანტიკოსებს ხომ შეეძლოთ დაენახათ "სამყარო ქვიშის მარცვალში და ზეცა მინდვრის ყვავილში" (38). რომანტიზმის მთავარი იდეა მდგომარეობს ახალ, განსხვავებულ ხედვაში, რომელშიც ყველაფერი ცოცხალია, უკავშირდება ერთმანეთს და აქვს საკუთარი დანიშნულება. აქედან მოდის "ორგანულობის" თეორია, რომლის მიხედვითაც მთელი რეალობა ორგანულად ცოცხალ კავშირშია გაერთიანებული. ორგანულობა მხოლოდ პოეტური ან მეტაფიზიკური იდეა არ გახლავთ. ის წარმოიშვა მე-18 საუკუნის ბოლოს, ბიოლოგიური მეცნიერებების აღმავლობასთან ერთად, როგორც ცალკეული კონცეფცია. ადრე ფიზიკოსები და მათემატიკოსები აზვიადებდნენ აბსტრაქციასა და ანალიტიკურ კლასიფიკაციებს რათა უნივერსალური შედეგები მიეღოთ. შემოქმედებმა კი პრობლემა გადაჭრეს თავად ცხოვრების ანალიზის გაკეთებით. ორგანული ერთიანობისა და ცხოვრების სრული რეალიზაცია არ შედის მეცნიერების კომპეტენციაში, რომელიც აბსტრაქციასა და კლასიფიკაციას მიმართავს შედეგის მისაღებად. ის არ ეხება საგნების უნიკალურობას, რომელიც შემოქმედის წარმოსახვაში დევს, იქნება ის პოეტი, მუსიკოსი, მხატვარი თუ მწერალი.

ყველაზე რთული ურთიერთმიმართებანი რომანტიკოსებისათვის აღიქმება უფრო როგორც ორგანული, ვიდრე მექანიკური. თუ ადრე რეალობა გამოხატულ იქნა როგორც კარგად მომუშავე მაჯის საათი, მოწესრიგებული

მანქანა, ახლა მის ანალოგად იქცა მზარდი ხე, ან მცენარე. ცხოვრების მდინარების შესაბამისად ზრდის მისტერიული პროცესი შექმნის ცენტრალურ კომპონენტად იქცა. ყველა საგანი მოძრაობს, ვითარდება, იზრდება და ზრდის შეწყვეტა არის სიკვდილი. რეალობა არ არის სტატიკური, ცოცხალია, მოძრაობს და იცვლება. რეალობაში შესაღწევად აუცილებელია წარმოსახვის ნიჭი, რაც უკავშირებს კაცს ბუნებას, სუბიექტს ობიექტს, ადამიანურ გონებას მის გარემომცველ სამყაროს. რომანტიზმის მთავარი პრინციპი არის არაჩვეულებრივის არსებობა ჩვეულებრივში, რაც წარმოსახვაში მუდგანდება. უორდსვორთი და კოლრიჯი ხშირად მიმართავდნენ ამ პრინციპს და ამერიკელი რომანტიკოსებიც ასევე.

რომანტიზმის ყველაზე მნიშვნელოვანი დამახასიათებელი ნიშანი ალბათ არის ინდივიდუალიზმი, რომელიც არ უნდა აგვერიოს ეგოიზმში ან თავდაჯერებულობაში. ადამიანი პატივს სცემს მეორე ადამიანის შესაძლებლობებს. თუკი შეიძლება სამყარო დაინახო ქვიშის მარცვალში, ან კრისტალის სტრუქტურაში, მაშინ პიროვნება არის მაკროკოსმოსის, ყოფიერების მდიდარი და ამოუწურავი ინტერესის მიკროკოსმოსი. "ენდე საკუთარ თავს, ყოველი გული ვიბრირებს ამ რკინის სიმზე" ამბობს ემერსონი. (Emerson 1841). "მედღესასწაულს ვუხდი ჩემს თავს, ვუმღერი მას... ეს უიტმენის სიტყვებია (Wittmen 1856) თავდაჯერებული ჰენრი თორო განმარტობას ამჯობინებს, რათა აჩვენოს სხვებს ადამიანური გამოცდილების ნამდვილი სიმდიდრე. დიდი პოპულარობით სარგებლობდა სემუელ კოლრიჯისეული წარმოსახვის თეორია, რომლის თანახმადაც პოეტური წარმოსახვა ერთგვარი ხილია მატერიალურ და იდეალურ სამყაროთა შორის.

რომანტიკოსები იდეალისტები არიან, ისინი თავს არ იზღუდავენ არც გრძნობათა სიცხადის და არც რეალურ შემთხვევათა წინაშე. არ უარყოფენ ღმერთის არსებობას თავიანთი თავისუფლების გულისათვის, რადგანაც ეს უარყოფა მხოლოდ ალატაკებს და არ ამდიდრებს, რამეთუ ღმერთი არის მათი შთაგონების ფრთაშესხმა უსასრულობისაკენ. ორგანული ერთიანობის სამყაროში სულის რეალობა არ არის განცალკევებული გრძნობათა რეალობისაგან. ბუნება არის ღვთიურობის სიმბოლო და მისი გამოხატულება. სიტყვაც ასევე არის ცოცხალი და სიმბოლური.

ედგარ პომ სტატიაში "ჰოთორნის ნოველისტიკის შესახებ" რომანტიზმის ესთეტიკის ერთერთი მთავარი თეზისი ჩამოაყალიბა, "თუკი

პირველივე ფრაზა არ ეხმარება მთლიანობის ეფექტის შექმნას, მაშინ მწერალმა იმთავითვე მარცხი განიცადა. მთელ ნაწარმოებში ერთი სიტყვაც არ უნდა იყოს ისეთი, რომელსაც პირდაპირ თუ ირიბად ერთიანი, ჩაფიქრებული მიზნისკენ არ მიყვავართ. ასე საგულდაგულოდ, დახელოვნებით იქმნება საბოლოოდ სურათი, რომელიც სრული კმაყოფილების გრძნობას ანიჭებს მას, ვინც ასეთი ხერხი განტყვერია." (Poe 1842) იგივე ედგარ პო ამტკიცებდა, რომ "არ შეიძლება ერთმანეთში აურიო პოეზიისა და ჭეშმარიტების ზეთი და წყალი" (Poe 1846). პოეზიაში ის გულისხმობდა მხოლოდ რომანტიკულ პოეზიას, ჭეშმარიტება კი იყო გარემომცველი რეალური სინამდვილე. ხელოვნება, პოეზია ყოველთვის უპირისპირდება ერთფეროვან სინამდვილეს. ჩვენს წინაშეა პოეტის ოცნებისა და რეალობის წინააღმდეგობრიობა, რაც რომანტიკული მსოფმხედველობის ერთერთი დამახასიათებელი ნიშანია.

ესთეტიკური აზროვნების განვითარების ერთ-ერთი მდელვარე პერიოდი იყო 1837-1855 წლები, ანუ პერიოდი ემერსონის ცნობილი ესეიდან- "ამერიკელი სწავლული" (Emerson 1837), უოლტ უიტმენის "ბალახის ფოთლების" წინასიტყვაობამდე (Whitman 1855). ამ პერიოდში ლიტერატურულმა პრობლემებმა ახალი ქდერადობა შეიძინეს. ეპოქის გმირული მისწრაფებების საფუძველზე დაიბადა ისტორიული რომანი, რომლის წარმომადგენლები იყვნენ: ფენიმორ კუპერი, მეტ ბრაუნი, უოშინგტონ ირვინგი. დაიწყო ამერიკული და ევროპული რომანტიზმის ურთიერთქმედების რთული პროცესი, რომლის ისტორიაც კვლავ კვლევის საგანია.

რომანტიზმის მეორე ეტაპის ლიტერატურამ მსოფლიო გამოხმაურება ჰპოვა. დაიწყო კვლევა და შეგროვება ფოლკლორული და მითოლოგიური ნიმუშების, ჩამოყალიბდა მხატვრული ტრადიციები, განისაზღვრა ლიტერატურის წამყვანი თემები, რომელთაც მოგვიანებით ტრანსფორმაცია განიცადა. ეს პერიოდი ხასიათდებოდა განმანათლებლობასთან მჭიდრო კავშირით. ლიტერატურაში ოპტიმისტური განწყობა მძლავრობდა, რადგან მონობის საკითხი ჯერ მწვავედ არ იდგა. დამოუკიდებლობისათვის ომის შედეგები საზოგადოებას ოპტიმისტურ განწყობას უნარჩუნებდა. მაგრამ ამერიკული დემოკრატიისა და ბურჟუაზიული წყობის უარყოფითმა მხარეებმა მალე იჩინეს თავი. გამარჯვებით გამოწვეული აღფრთოვანება გაუგებრობითა და დაბნეულობით შეიცვალა. გუშინდელ ჯარისკაცებს არ აკმაყოფილებდათ დამოუკიდებლობის დეკლარაციით მოპოვებული თავისუფლება. მათ მოითხოვეს მიწები და საკუთარი

არსებობისათვის შრომის უფლება. წვრილი ფერმერების კერძო მესაკუთრული მისწრაფება პატრიარქალურ ინდივიდუალიზმს დაუპირისპირდა. ერთი შეხედვით მშვიდი ცხოვრების უკან რთული კოლიზიები იმალებოდა. ამერიკელი რომანტიკოსები მათ მნიშვნელობას მოგვიანებით ჩაწვდნენ. ამით აიხსნება მწვავე კრიტიკული მოტივების გაჩენა ფენიმორ კუპერის, უოშინგტონ ირვინგის, ნათანიელ ჰოთორნის შემოქმედებაში. ბურჟუაზიული არსებობის ყოველდღიურობის პროზაულობის მიმართ პროტესტის გამოხატვის ერთერთ ფორმად იქცა ევროპული კულტურისა და სიძველეების გაიდვალება, რაც კარგად ჩანს ზემოთხსენებული მწერლების შემოქმედებაში.

რომანტიზმის განვითარების პირველ და მეორე პერიოდს ერთმანეთთან ტრანსცენდენტალისტების შემოქმედება აკავშირებს. 1835 წელს რაღფ ემერსონის ირგვლივ შეიკრიბა ლიტერატორთა ჯგუფი. მათ გადააფასეს განმანათლებლური დოქტრინები და ბურჟუაზიულ პროზაულობას დაუპირისპირეს ადამიანური ყოფის ტრანსცენდენტალური ფასეულობები. აქცენტი გააკეთეს ადამიანურ სიკეთეზე წინა პლანზე წამოსწიეს პიროვნების კონცეფცია--"გჯეროდეს შენი თავის", (Emerson 1841) რაც თვითსრულყოფის იდეას ითვალისწინებდა და ემერსონისეული ინდივიდუალიზმის გამოხატულება იყო. ამ ერთი შეხედვით მოკლე და უბრალო ფორმულაში მეტად ღრმა და რთული შინაარსი იყო ჩადებული. ამ დოქტრინის მთავარი ასპექტი დაკავშირებულია ამერიკის საკუთარი კულტურის შექმნის პრობლემატიკასთან. ემერსონი, ისე როგორც ყველა ამერიკელი რომანტიკოსი გრძნობდა, რომ დამოუკიდებლობის დეკლარაციას, რომელმაც ქვეყანას პოლიტიკური დამოუკიდებლობა მოუტანა უნდა მოჰყოლოდა სულიერი დამოუკიდებლობა. ამას უკვე ითხოვდა ამერიკაში არსებული კულტურული მდგომარეობა. რადგან ლიტერატურე, ხელოვნება და სულიერი ცხოვრების სხვადასხვა მხარე ევროპიდან შემოტანილი ფასეულობებით იკვებებოდა. აქედან გამომდინარე წარმოიშვა დოქტრინა "ენდე საკუთარ თავს" რომელიც ნაციონალურ მასშტაბებს მოიცავდა. ემერსონი დაუზოგავად ცდილობდა მოესპო მიმბაძველობა, აზრის სიმფროთხალე, ქედისმოხრა ევროპელი ავტორიტეტების წინაშე. "ჩვენი რელიგია, ჩვენი განათლება, ჩვენი ხელოვნება ისწრაფვის ყოველივე უცხოსაკენ, საზღვარგარეთულისაკენ" წერდა ის, "შექსპირის შესწავლით შექსპირს ვერ შექმნი" (Emerson 1841).

ტრანსცენდენტალისტები გამოირჩეოდნენ ოპტიმიზმით, ნაციონალური სიამაყის შეგრძნებით. ისინი აკრიტიკებდნენ კაპიტალისტურ პროგრესს, თუმცა ეს

კრიტიკა რომანტიკულ-უტოპიურ ხასიათს ატარებდა. მათი ლიტერატურულ-ესთეტიკური საფუძველი გახლდათ განმანათლებლური ცივი რაციონალიზმის, ცივი გონების წინააღმდეგ დაპირისპირება. ტრანსცენდენტალისტები უარყოფდნენ სახელმწიფო და საზოგადოებრივი წყობის არსებულ ფორმებს. მათ მიერ შემუშავებული ლიტერატურული თეორიები ახალ შემოქმედებით შესაძლებლობებს იძლეოდა, რაც ახალგაზრდა ამერიკული ლიტერატურისათვის უცნობი იყო. მარგარეტ ფულერი ჯერ კიდევ უიტმენამდე აღნიშნავდა ეროვნული ლიტერატურის კავშირს ამერიკული საზოგადოების მდგომარეობასთან.

რომანტიზმის მეორე, მომწიფებულ ეტაპზე დიდი გავლენა მოახდინა ორმოციანი წლების ეკონომიკურმა ძვრებმა, რადიკალურ-დემოკრატიული მოძრაობის აღმავლობამ, შინაგანმა და გარეგანმა კონფლიქტებმა. რომანტიკოსებმა შეიმეცნეს, რომ სოციალური ბოროტება არ იყო რაღაც განყენებული ძალა, რომელიც გარედან ანგრევს იდეალურ სახელმწიფო სტრუქტურას. მათ იგრძნეს ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში ანტიჰუმანური, ანტიდემოკრატიული ტენდენციების არსებობა და აქედან გამომდინარე ორი პრობლემის პირისპირ აღმოჩნდნენ. პირველი, დაედგინათ დემოკრატიის გადაგვარების მიზეზი, მეორე მოეძიათ ის გზები, რითაც დაკარგული იდეალების აღდგენა შეიძლებოდა. ამას დაუკავშირდა საერთო რომანტიკული ცნობიერების ცვალებადობა. ახლა უკვე დაინტერესდნენ თავად ადამიანით "ჰომო ამერიკანუს" (Коренева 1981: 49) "ახალ ადამში" დაიწყეს დემოკრატიული საზოგადოების ტრანსფორმირების მიზეზის ძიება, მასვე დაუკავშირეს უნივერსალური რეფორმის იმედიც, რომელიც ჭეშმარიტი დემოკრატიის დაბადებამდე მიიყვანდათ.

ყოველივე ეს ბუნებრივია, თუ გავითვალისწინებთ რომ რომანტიკული მსოფმხედველობა, გერმანული იდეალისტური ფილოსოფიის გნოსეოლოგიას და ეთიკას ეყრდნობოდა, პირველ რიგში კანტის, შელინგის, ფიხტეს იდეებს. რომანტიკული ინდივიდუალიზმი, როგორც ესთეტიკური და ზნეობრივი კატეგორია, დიდი ხანია საფუძვლიანად არის შესწავლილი კულტურისა და ლიტერატურის მკვლევართა მიერ. აქედან გამომდინარე ადამიანის პიროვნებით, მისი შინაგანი შესაძლებლობებით დაინტერესება ესოდენ დამახასიათებელია რომანტიკოსთა ცნობიერებისათვის. ამ კონცეფციას ეყრდნობა რომანტიკოსთა დიდი ინტერესი აღორძინების ეპოქის კულტურის, განსაკუთრებით შექსპირის მიმართ. ეს გამომჟღავნდა სემუელ კოლრიჯის შრომებში, რაღაც ემერსონის ესთეტიკაში, ჰერმან მელვილის რომანების "შექსპირიზებულიობაში".

საგულისხმოა, რომ ამერიკული რომანტიზმის ერთერთმა ყველაზე მნიშვნელოვანმა მკვლევარმა ფ. ო. მატისენმა თავის ფუნდამენტალურ შრომას "ამერიკული რენესანსი" დაარქვა, თუმცა თავადვე აღიარებდა, რომ "მე-19 საუკუნის ამერიკული კულტურისათვის აღორძინების სახელდება მოკლებულია სიზუსტეს, რამდენადაც აქ ადგილი არა აქვს ამერიკაში მანამდე არსებული ღირებულებების აღორძინებას" (Matthiessen 1968: 8). მატისენი აღიარებდა რომანტიზმისა და აღორძინების ეპოქების ერთგვარ სიახლოვეს, რადგან ორივეს მთავარი თეზისი იყო დაეყენებინათ ადამიანი იდეოლოგიური სისტემის სამყაროს ცენტრში.

რომანტიზმის მომწიფებულ პერიოდს "რომანტიკულ ჰუმანიზმსაც" უწოდებენ. მაგრამ აუცილებლად უნდა აღვნიშნოთ მისი განსხვავება რენესანსული ჰუმანიზმისაგან. რომანტიკულ ჰუმანიზმს არ გააჩნია ამ უკანასკნელის სივრცე და უნივერსალურობა. ის ინტერესდება არა ადამიანით ზოგადად, ან მისი სამყაროს ცენტრში დგომით, არამედ კონცენტრირებულია ადამიანის პიროვნებაზე, მის ცნობიერებაზე. თვით ადამიანისა და ბუნების ურთიერთქმედების კვლევისას ანგარიშგასაწევია მხოლოდ სულიერი ასპექტი. მხატვრული ათვისების მთავარი ობიექტი არის ადამიანის ცნობიერება მის ინტელექტუალურ ზნეობრივ თუ ემოციურ გამოვლინებებში. რა თქმა უნდა საუბარია არა ზოგადად ცნობიერებაზე, არამედ მე-19 საუკუნის ამერიკელის ცნობიერებაზე. მკვლევარები რომანტიზმის განვითარების ამ ეტაპზე უდიდეს მხატვრულ მოვლენად ედგარ პოს, ნათანიელ ჰოთორნის, ჰენრი ლონგფელოუს, ჰერმან მელვილის, უოლტ უიტმენის შემოქმედებას თვლიან. ინდივიდუალურ ცნობიერებაზე კონცენტრირება არ ნიშნავდა საზოგადოებრივი ცხოვრების პოლიტიკური, ეკონომიკური, სოციალური პრობლემების მიმართ ინტერესის დაკარგვას. ახალი ქვეყნის ლიტერატურისათვის ტრადიციულმა ანტინომამ- "ადამიანი ეს საზოგადოებაა" რომანტიკულ ჰუმანიზმში რთული, ამბივალენტური, შინაგანად წინააღმდეგობრივი ხასიათი მიიღო. მეორე თაობის ამერიკელი რომანტიკოსები ბურჟუაზიული სინამდვილის მძაფრი კრიტიკოსები იყვნენ. მათი ანალიზის ობიექტს თანამედროვე ეკონომიკური პრინციპები, პოლიტიკური ზნეობა, სოციალური წესრიგი, კანონები, ბურჟუაზიული პრესა, საზოგადოებრივი აზრი და თავად ამერიკული დემოკრატიის ზნეობრივი საფუძვლები წარმოადგენდა. ასეთ შემთხვევაში ადამიანი და მისი ინდივიდუალური ცნობიერება სინამდვილის მსხვერპლად წარმოგვიდგებოდა.

საზოგადოებრივი ბოროტების ბუნებისა და პირველწყაროს დადგენის მცდელობას რომანტიკოსები ადამიანთან მის ინტელექტთან, ზნეობრივ ცნობიერებასთან, მის ფსიქოლოგიასთან მიყავდა. ამგვარად პიროვნება გამოდიოდა ყოველგვარი ბოროტების სათავე და მატარებელი. ეს მხატვრული გადაწყვეტა გვხვდება ნათნიელ ჰოთორნთან, ჰერმან მელვილთან, ედგარ პოსთან. ისინი პრობლემას სხვადასხვაგვარად ხედავდნენ, ეძებდნენ პასუხს ადამიანური ცნობიერების სხვადასხვა სფეროში. პო ფსიქოლოგიაში, მელვილი ინტელექტში, ჰოთორნი ადამიანის გულის სიდრმეებში.

ამ პერიოდისათვის შეიძლება ითქვას, რომ ამერიკული კულტურის ეროვნული თვითმყოფადობისათვის ბრძოლა, რაც ათწლეულების განმავლობაში გრძელდებოდა, წარმატებით დასრულდა.

როცა დადგა ბოროტების დაძლევის, სოციალური რეფორმის საკითხი, რომანტიკოსებმა ადამიანის ცნობიერებას მიმართეს. რაღაც ემერსონმა წამოაყენა ადამიანის ცნობიერებაში ღმერთის არსებობის იდეა და ამაზე ააგო ცნობილი თეორია "გწამდეს შენი თავის", ნათანიელ ჰოთორნმა შექმნა კონცეფცია "ადამიანის გულის შესახებ", რომელიც სიკეთისა და ბოროტების ზნეობრივი სუბსტანციის გადაკვეთის ადგილია. ედგარ პო დაეყრდნო ადამიანის ბუნებაში არსებულ სილამაზის ინსტინქტს. ჰენრი თორომ ეს იდეები უნივერსალურ ფორმულაში განაზოგადა--უნდა მომხდარიყო ინდივიდუალური ცნობიერების რევოლუცია, რომელიც ბოლოს მოუღებდა ბოროტებას და განახორციელებდა დემოკრატიულ იდეალებს.

მალე რომანტიკოსთა ცნობიერებაში ეჭვი გაჩნდა, რომ საზოგადოებრივი პრობლემები რომელიც უკვე ყველა სფეროში იჩენდა თავს, ამერიკული დემოკრატიის საფუძველში, მის ბუნებაში მდგომარეობდა. რაც უფრო ძლიერდებოდა ეს აზრი, მით უფრო ახლოვდებოდა რომანტიკული მეთოდოლოგიის კრიზისი. მრავალსახოვანმა ბოროტებამ, რომელიც გარემომცველ სინამდვილეში არსებობდა, რომანტიკოსთათვის ფატალური, დაუძლეველი სახე მიიღო, რამაც მათ შემოქმედებაში ტრაგიკული მხარე გააძლიერა. იდეალისტური კონცეფციის (ნებას იძლეოდა ყოფიერების კანონზომიერება ცნობიერების კანონზომიერებამდე აეყვანა) მარცხმა, რომანტიკოსებს საზოგადოებრივი რეფორმის და თითოეული პიროვნების შინაგანი რევოლუციის იმედი მოუსპო. აქედან წარმოიშვა ამერიკული რომანტიკული ცნობიერების დუალიზმი--ახალგაზრდა რესპუბლიკის შექმნის პატრიოტული სიამაყე, განხორციელებული

უმეტესად ისტორიულ რომანებში, შეერთებული იმედგაცრუების სევდასთან, რაც გამოწვეული იყო დემოკრატიული იდეალების გადაგვარებით. ამერიკული რომანტიკული ცნობიერების ევოლუციაში ამ დუალისტური სისტემის ელემენტების ბალანსირება დაირღვა. ეს პროცესი ამერიკის სულიერი ცხოვრების ყველა სფეროში შეინიშნებოდა.

ამერიკული რომანტიზმის მესამე ეტაპი სამოქალაქო ომს უკავშირდება. ჩრდილოეთის და სამხრეთის დაპირისპირება, რაც ჯერ კიდევ ადრეულ ეტაპზე არსებობდა, ომის წლებში უმაღლეს წერტილს მიუახლოვდა. ლიტერატურა ორად გაიყო: ჩრდილოელთა შემოქმედება, იგივე აბოლიციონისტური ლიტერატურა, რომელთა ყურადღების საგანი იყო არა სოციალური უსამართლობა, არამედ ზნეობრივი საფუძვლების ნგრევა, რასაც უნდა ემყარებოდეს ადამიანის თავისუფალი და ჰარმონიული ცნობიერება. მათ უპირისპირდებოდა სამხრეთელი მწერლების შემოქმედება, რომლებიც ცდილობდნენ დაეცვათ მონათმფლობელთა ინტერესები.

სამოციან წლებში რომანტიზმმა დაკარგა გაბატონებული მდგომარეობა. მისი გავლენა შესუსტდა. ამერიკელმა მწერლებმა და მოაზროვნეებმა შეიცნეს, რომ რომანტიკულ მეთოდოლოგიას არ ჰქონდა ძალა გამკლავებოდა ცხოვრებისეულ პრობლემებს, მის გამოცანებს, ან ეპოვა გზა ამ წინააღმდეგობების გადასაწყვეტად.

სამოქალაქო ომის წლებში რომანტიკული ხელოვნების ნაკადში უკვე რეალიზმის ნიშნები შეიმჩნევა. თუმცა ეს გამოიხატებოდა მხოლოდ იუმორისტულ მოთხრობებსა და ნარკვევებში. (პ. ნესბი, ო. რეილი, ო. კარი)

მე-19 საუკუნე ბოლო ორი ათწლეულის გამოკლებით ამერიკის ლიტერატურის ისტორიაში რომანტიზმის საუკუნედ რჩება. შექმნილმა საუკეთესო ნაწარმოებებმა მსოფლიო აღიარება მოიპოვეს და დღემდე შეინარჩუნეს თავიანთი მხატვრული ღირებულება.

თავი II

რომანტიკული რომანი და მისი ჰოთორნისეული ინტერპრეტაცია

2.1 რომანტიკული რომანის წარმოშობის საფუძვლები და თავისებურებანი

ამერიკულმა რომანტიზმმა შექმნა რომანის ახალი ფორმა, რომელიც ერთის შეხედვით ჰგავს უძველეს და ტრადიციულ რომანის ფორმას, თუმცა განსხვავება მათ შორის რა თქმა უნდა არსებობს, რაზეც მოგვიანებით ვისაუბრებთ ნაშრომში. ამერიკული რომანტიკული რომანი მოიცავს როგორც კლასიკური რომანის ელემენტებს, აგრეთვე ადაპტირებულ პასტორალის თემას და გოთიკური ელემენტების გარკვეულ კომბინაციას. საინტერესოა და დიდხანს იყო დავის საგანი, რამდენად უნიკალური გახლავთ მხატვრული პროზის ეს ამერიკული ფორმა, რადგან არსებობს მოსაზრება, რომ ის უბრალოდ ჟანრების ამაღვამას წარმოადგენდა. კრიტიკოსმა ლაიონელ ტრილინგმა ერთერთმა პირველმა წამოჭრა საკითხი, რომ "რომანი" ეხებოდა რეალობას და ხასიათდებოდა "სოციალური სტრუქტურით, რაც ვერასოდეს დამკვიდრდება რეალურად ამერიკაში, რადგან ამერიკელი ნიჭიერი მწერლები თავიანთ გონებას საზოგადოების სოციალური პრობლემებისაკენ არ მიმართავენ. მათი მხატვრული ნაწარმოებები არის არა "რომანები" არამედ "რომენსები" (Trilling 1975: 102). ლიტერატურის კრიტიკოსების უმრავლესობამ ეს არგუმენტი მისაღებად მიიჩნია და გაავრცელეს კიდევ. მოცემულ საკითხზე განსაკუთრებით გაამახვილეს ყურადღება პერი მილერმა და რიჩარდ ჩეიზმა. (Chase. 1957: 41), (Miller 1967: 95). ამერიკელ ლიტერატორთა შორის გავრცელებული შეხედულებით, "რომენსი" უფრო ამერიკული რომანისთვის დამახასიათებელი სახეობაა, ხოლო "ნოველი" ინგლისური ლიტერატურისათვის. შეიძლება დავადასტუროთ, რომ "რომენსი", რომელიც ამერიკულ ლიტერატურაში დამკვიდრდა, იყო განსხვავებული მიმართულების ჟანრი, თუმცა კი დაკავშირებული კლასიკურ რომანის ჟანრთან.

მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში "თეილმა" ადგილი დაუთმო მოკლე მოთხრობას. ბრეტ ჰარტმა ეს ევოლუცია აღწერა სტატიაში "მოკლე მოთხრობის წარმოშობა" (Hart. 1978: 78). სწორედ მოთხრობა გახლავთ ამერიკელი მწერლების აღიარების ერთერთი მიზეზი. ედვარ პო ამ ჟანრის განუმეორებელი ოსტატია, ჰენრი ლონგფელოუმ და ნათანიელ ჰოთორნმა მას ინგლისური კლასიკის

განუმეორებელი მომხიბვლელობა მიანიჭეს, თუმცა ჰოთორნისათვის მოთხრობები უფრო მოსამზადებელი პერიოდი იყო, რათა შემდგომში ცნობილი “რომენსები” შეექმნა.

ამერიკულ მხატვრულ ლიტერატურაში “რომენსის” ტრადიცია ჩნდება 1790-1820 წლებში, ჩარლზ ბროკდენ ბრაუნის, უოშინგტონ ირვინგის ნაშრომებში და კულმინაციას 1840-1850 წლებში ედგარ პოს, ნათნიელ ჰოთორნის, ჰერმან მელვილის დიდებულ ნაწარმოებებში აღწევს. მოდერნისტული ლიტერატურის წარმომადგენლები რომანტიკულ რომანს გამორჩეულ ფორმად თვლიან, რომელიც თავისი მხატვრული ბუნებით განკუთვნილია აბსტრაქტულის, არაისტორიულის, ასოციალურის, გამონაგონის, მითოსურის, არაცნობიერის გამოსახატავად, თუმცა ჰოთორნის “რომენსი” ამ მხრივ ალბათ გამონაკლისს წარმოადგენს, რადგან მასში თანამედროვე ეპოქის სოციალური პრობლემებით დაინტერესება აშკარად იგრძნობა. ამის დასტურად “აღისფერი ასომთავრულის” შესავალი ნარკვევი “საბაჟო” კმარა. (Hawthorne 1852: 9)

რომანის ცნება ინგლისურ ენაში ორი ტერმინით გადმოიცემა “რომენსი” და “ნოველი”. ორივე ნიშნავს რომანს, ოღონდ მხატვრული ფორმითა და შინაარსობრივად მაინც ურთიერთგანსხვავებულს. ამ ტერმინებს პირობითად ციალა თოფურიძე ასე თარგმნის: "რომენსი ეს არის რომანტიკული რომანი და “ნოველი” ყოფითი რეალისტური ან უბრალოდ რომანი" (თოფურიძე 2004: 17). რომანის ჟანრის ამგვარი დაყოფა ორ სახეობად და შესაბამისი ტერმინები, თავდაპირველად ინგლისურ ლიტერატურაში წარმოიშვა. შემდეგ გავრცელდა ინგლისურენოვანი ქვეყნების ლიტერატურაში. ამერიკული “რომენსი” გამოირჩევა სოციალური სტრუქტურის ნაკლებობით. ნათანიელ ჰოთორნმა და სხვა ამერიკელმა რომანტიკოსებმა “რომენსი” თავის ეროვნულ, ამერიკული რომანის ფორმად აღიარეს და ერთგვარად კიდევაც დაუპირისპირეს “ნოველს”, სოციალურ ყოფით რომანს, როგორც ტიპურ ინგლისური რომანის სახეობას. ამიტომ ისინი ყურადღებით მოეკიდნენ რომანტიკული რომანის პოეტიკის დამუშავებას. “რომენსის” აღიარებული მწერალი დებულობდა და იყენებდა იმას, რასაც რომანისტი მაღაგდა ან უარყოფდა, ანუ იმას, რომ მისი ნაწარმოები წარმოსახვის ნაყოფი იყო. “რომენსით” მხოლოდ ამერიკელები არ დაინტერესებულან. ინგლისელმა კრიტიკოსებმა კლარა რიივმა და უილიამ კონგრივმა დაწერეს ნაშრომი რომანსა და “რომენსს” შორის გავრცელებული განსხვავების შესახებ, რაც ერთგვარად ჰოთორნის “შეიდფრონტონიანი სახლის” შესავალის პრინციპს

ინარჩუნებს (Reeve 1930: 110). მაგრამ ინგლისელი მწერლები “რომენსს” განსაზღვრავდნენ უფრო ფსიქოლოგიურ, ეთიკურ საზღვრებში, ვიდრე ესთეტიკურში. “რომენსი” იყო ტერმინი ნებისმიერი მოთხრობისა თუ რომანისათვის, რომელიც უფრო გამოგონების ნიმუშს წარმოადგენდა, ვიდრე სინამდვილის მიბაძვას. უფრო წარმოსახვის ნაყოფი იყო, ვიდრე გონების. უოლტერ სკოტი 1827 წელს წერდა: “ჩვენ ახლა ვიყენებთ ტერმინს რომენსი, როგორც სინონიმს წარმოსახვითი ნაწარმოებისა” (Tompkins 1932: 210). იგივე აზრი ნარჩუნდებოდა იმ პერიოდის ამერიკულ ცნობიერებაშიც. გენერალმა სალივანმა განაცხადა, რომ რევოლუციის ფაქტები და სცენები "ისეთი უცნაური და გამირულია, რომ ისინი უფრო მოგვაგონებენ გამოგონილ მითებს ან რომენსებს, ვიდრე ნამდვილი ისტორიის რეალობას" (Bell: 1962: 37) ჩარლზ ბროკდენ ბრაუნმა ამიტომაც განასხვავა “რომენსი” არა რომანისაგან, არამედ ისტორიისაგან. “რომენსი” მისთვის არ იყო ერთი სახის სხვასთან დაპირისპირებული მხატვრული ლიტერატურა, არამედ ყოველგვარი ლიტერატურა დაპირისპირებული ფაქტთან. (Sullivan 1877: 85) “რომენსის” თეორიის გულში იგი დუალისტურად იყოფოდა ფანტაზიად და წარმოსახვად. ამერიკული “რომენსი” ანუ რომანტიკული რომანი ნიშნავდა განსხვავებულ მოვლენას განსხვავებული ხალხისათვის. ამერიკული, ორთოდოქსული ანუ რელიგიური აზრი ეწინააღმდეგებოდა შთაგონებით წარმოშობილ “რომენსს”, რადგან წარმოსახვა თუ მკაცრად არ არის გაკონტროლებული, სახიფათოა ინდივიდუალური ბედნიერებისა და სოციალური კავშირებისათვის. მეტ ბრაუნი, უოშინგტონ ირვინგი, ჰერმან მელვილი, ნათანიელ ჰოთორნი “რომენსის” თემას საკმაოდ მტრულად განწყობილ გარემოში მიუბრუნდნენ. ეს იყო პერიოდი, როცა მხატვრული ლიტერატურა უვარგის საქმიანობად ითვლებოდა. მე-19 საუკუნის “რომენსი” პირდაპირი მნიშვნელობით სუფთა ფანტაზიის ნაყოფი იყო და საკმაოდ სახიფათოც. ამ ფაქტმა სერიოზული როლი ითამაშა ზემოთხსენებული მწერლების მიერ ნაწარმოების ფორმის შერჩევაში.

"როდესაც მწერალი თავის ნაშრომს “რომენსს” უწოდებს, შეიძლება ძნელი შესამჩნევია, მაგრამ ის ითხოვს მასალისა და ფორმის განსაზღვრულ თავისუფლებას" (Hawthorne 1851: 3) ჰოთორნის თანამედროვეთა უმეტესობისათვის “რომენსი” ანუ რომანტიკული რომანი თავისუფლებასთან, სივრცესთან ასოცირდებოდა. თუმცა ისინი არ შეთანხმებულან ამ თავისუფლების ზუსტი ბუნების და მიზნის შესახებ. მე-19 საუკუნის ამერიკის თეორიულ განსჯაში

რომენსს სხვადასხვაგვარი, ხშირად წინააღმდეგობრივი მნიშვნელობები აქვს. “რომენსის” ცნობილი განმარტება ჰოთორნის შემდეგ ალბათ ჰენრი ჯეიმსს ეკუთვნის. ორივე მწერლის მიერ გაკეთებული დეფინიცია მნიშვნელოვანია და საკმაოდ განსხვავებული. ჰოთორნის აზრით, “რომენსი არის განზოგადოებული, ერთიანი ფორმა, მეთოდი, რომელიც მწერლის არჩევანის მიხედვით დიდ თავისუფლებას იძლევა წარმოდგენილ გარემოებებში. ასეთი წარმოსახვითი თამაში მკაცრად არის გაკონტროლებული იმით, რასაც მაღალი მორალური რეალიზმი ჰქვია.” (Bell 1962: 30) “რომენსისტი თავისუფალია მწერლის მოვალეობისგან დაიცვას სიზუსტე, მაგრამ ის თავშეკავებული უნდა იყოს თავისი წარმოსახვის პრივილეგიის გამოყენებაში. “რომენსი”, "როგორც ხელოვნების ნიმუში მკაცრად უნდა ემორჩილებოდეს კანონებს. დარღვევა შეიძლება მხოლოდ იმ შემთხვევაში თუ ის გულის სიმართლეს არ გადაუხვევს" (James 1934: 30)

ზოგიერთი კრიტიკოსი აქტუალურ განსხვავებას ამერიკულ რომენსსა და ბრიტანულ რომანს შორის გაზვიადებულად თვლიდა. (Mills 1973: 78) დევიდ ჰირშის სიტყვები რომ გავიმეოროთ “რომენსსა” და “რომანს” შორის დევს ჟანრის მხოლოდ ყალბი განსხვავება, რაც ეყრდნობა უფრო თემებს ან სიუჟეტს, ვიდრე ფორმის ან მეთოდის სტილს (Hirsh 1971: 34). რიჩარდ პირიერი სინანულს გამოთქვამდა, რომ ჰოთორნმა აირჩია აქცენტი გაეკეთებინა გარემოს განსხვავებაზე ლიტერატურულ ნაწარმოებში, რაც მხატვრული ლიტერატურის მხოლოდ ერთი ასპექტია, განსაკუთრებით როცა ჟანრების დაყოფაზე ვსაუბრობთ. ჟანრებს არ გააჩნიათ გამოხატვის საშუალებანი, განსაკუთრებით “რომენსსა” და “რომანს”, ამ ეგრეთწოდებულ ჟანრებზე არ არსებობს სტილის შესახებ ზუსტი შეთანხმება, როგორც ეს ხდება ისეთ ჟანრებთან, როგორცაა პასტორალი და ეპიკური პოემა. (Poirier 1985: 11) 1845 წლის ივნისში ჟურნალი "იელ ლიტერარი მეგეზინ" წერდა, რომ განსხვავება საყოფაცხოვრებო და რომანტიკულ რომანებს შორის ისეთივე დიდია, როგორც "ჰოგარტის უხეშ კარიკატურებსა და ვენეციელი ოსტატების ტილოებს შორის. პირველმა მთელი თავისი სიზუსტით უნდა გამოხატოს ცხოვრება, მეორეს ეს არ მოეთხოვება. ერთი უნდა შემოისახდეს რეალობით, მეორეს კი უფლება აქვს ზებუნებრივი ელემენტები გამოიყენოს. რომანი ენათესავება ისტორიას, “რომენსი” კი პოეზიას. (Faust 1939: 69).

როგორც არ უნდა იყოს კრიტიკოსთა მოსაზრებანი, ჩვენ ვარჩევთ ვადიაროთ ეს ტერმინი ერთი მიზეზის გამო: “რომენსი” არის ის სიტყვა,

რომელსაც ნათანიელ ჰოთორნი, ჰერმან მელვილი, უოშინგტონ ირვინგი, ედგარ პო იყენებდნენ იმის ასაღწერად, რასაც ისინი ქმნიდნენ. უმჯობესია შევისწავლოთ მწერლის შემოქმედება და გამოვიკვლიოთ თუ რას გულისხმობდნენ ჰოთორნი და მისი თანამედროვეები ამ ტერმინის ხმარებისას.

რომენსს მე-19 საუკუნის აზროვნებაში სხვა მნიშვნელობებიც ჰქონდა. რაც მოგვიანებით "კონსერვატორულ რომენსის" (McKeon 2000: 153) თეორიას შეუერთდა. იგი ხშირად გამოიყენებოდა ტერმინის ქვეტექსტის დასაფარად (Bell: 1962: 39).

“რომენსის” ჰოთორნისეული განსაზღვრა, რომელიც “შეიდფრონტონიანი სახლის” შესავალშია მოცემული, ლიტერატურასა და რეალურ ფაქტს რადიკალურად არ ყოფს. იგი გულისხმობს დუალიზმის არსებობას, რაც დაძლეულია წინასწარგანზრახული და საკმაოდ ორაზროვანი დაცვითი სტრატეგიით. მით უმეტეს, რომ მე-19 საუკუნის ლიტერატურაში ტერმინი “რომენსი” იყო არა ლიტერატურული, არამედ განუსაზღვრელად ემოციური. მაგალითად ედგარ პო საუბრობდა სულის “რომენსზე”, ან სარა ჰელენ უიტმენის ხასიათის “რომენსზე”. “რომენსს” ზოგჯერ მიაკუთვნებდნენ რეალობას, იმ მოთხოვნით რომ "სინამდვილე" იპოვონ ობიექტებში, სცენებში, ქმედებებში ან თვისებებში, რაც ლიტერატურულ “რომენსთან” ასოცირდებოდა. “რომენსი” ამ გაგებით ხშირად იყო დაკავშირებული პოეზიასთან ან თავად რეალობასთან. რომანტიკული და პოეტური თვისებების მინიჭებით, ამერიკელი ავტორები, რომლებიც ასოციანისტური ესთეტიკის გავლენას განიცდიდნენ, უოლტერ სკოტის მაგალითის მსგავსად ცდილობდნენ ამოეცნათ უფსკრული ფანტაზიასა და გამოცდილებას, ლიტერატურასა და ფაქტს შორის. მე-19 საუკუნეში ასეთი შესაბამისობა ისტორიული ფაქტსა და რომანტიკულ ლიტერატურას შორის შეიძლება მიღწეული ყოფილიყო მხოლოდ ბუნდოვან, შორეულ წარსულთან მიმართებით. ახლო წარსული, ან ახლანდელი რეალობა მათი დაქინებული მტკიცებით ხელახლა გააჩნდა უფსკრულს ფაქტსა და ფანტაზიას შორის და გაამჟღავნებდა “რომენსის” ფიქტიურობას. აქედან გამომდინარეობს ჰოთორნის მობოდიშება “შეიდფრონტონიანი სახლის” შესავალში. "რომენსი კრიტიკის საგანი ხდება, რატომ უნდა ვაქციოთ ის შეუბრალებელი და სახიფათო ბრალდებების სამიზნედ დღევანდელი დღის რეალობის და გამოგონილი სურათების გადახლართვით" (Hawthorne 1851: 5). ჰოთორნისათვის “რომენსი” არის ნეიტრალური ტერიტორია, მორალური ან ფსიქოლოგიური ბრძოლის ველი.

“რომენსის” ერთერთი პირველი თეორეტიკოსი უილიამ გილმორ სიმსი წერდა: "თანამედროვე რომენსი არის შემცვლელი, სუროგატი, რომელსაც ადამიანები დღეს უძველესი ეპოსის ნაცვლად გვთავაზობენ. ფორმა შეიცვალა, შინაარსი კი ძალიან მსგავსია. ყოველ შემთხვევაში ის უფრო განსხვავდება ინგლისური ნოველისაგან, ვიდრე ეპოსისა და დრამისგან, იმიტომ რომ განსხვავება არის მასალაში და არა მის შეთხზვაში. მკითხველი, რომელიც "აივენჰოს" კითხულობს და თან ინახავს ფილდინგსა და რიჩარდსონს, შეცდომას უშვებს თავისი განვითარების საკითხში. ამ მწერლების ოჯახური “ნოველი” ჩვეულებრივი ყოველდღიური მოვლენების მშვიდი თხრობით არის შემოფარგლული, ხოლო რომანტიკული რომანი უფრო ამაღლებული წარმოშობისაა, ვიდრე ყოფილი რომანი. როცა მე ვამბობ, რომ ჩვენი “რომენსი” არის დრამის ან ეპოსის სუროგატი თანამედროვე პერიოდში, მე არ ვგულისხმობ იმას, რომ ეს ერთი და იგივეა. ეს მსჯელობის საკითხია. მათ შორის განსხვავება ძალიან უმნიშვნელოა. ეს განსხვავება ეყრდნობა უფრო შემოთავაზებულ მასალას, ვიდრე იმ განსაკუთრებულ მეთოდს, რომელშიც ეს მასალაა გამოყენებული. “რომენსი” უფრო ამაღლებული, დიდებული წარმოშობისაა, ვიდრე ნოველი. ის უახლოვდება პოემას. ის შეიძლება აღვიქვათ როგორც ამ ორის ნარევი. ეს იმას ჰგავს, ვინც ფიქრობს რომ პოეზია გააიგივოს სტროფთან, ან რითმა აურიოს პოეზიაში. “რომენსის” სტანდარტები ძალიან ჰგავს ეპოსისას, ის გარს ეკვრის ინდივიდს ყოველისმომცველი ინტერესით, ის მოიცავს გეგმის, მიზნის და ნაწილთა ჰარმონიას. ის არ შემოისაზღვრება იმით, რაც ცნობილია ან რაც შესაძლებელია. “რომენსი” ათავსებს ადამიანურ მოქმედ ძალას აქამდე გამოუცდელ სიტუაციაში, აღწერს მის გრძნობებს ამ პროცესში..." (Chase 1957: 16).

ბევრი ამერიკელი ლიტერატურათმცოდნე იკვლევს ლიტერატურულ იდეებსა და კულტურულ გავლენას, რამაც “რომენსის” ტრადიცია წარმოშვა. მართალია, უოშინგტონ ირვინგი, ედგარ პო და სხვები აქტიური მიმდევრები იყვნენ ამ ჟანრის, მაგრამ ნათანიელ ჰოთორნი და ჰერმან მელვილი ერთი ნაბიჯით წინ წავიდნენ. მათ ღიად განაცხადეს ამ ფორმის სპეციფიკური პრობლემისა და მისი კანონიერების შესაბამისობის შესახებ ლიტერატურაში, მათ ახალ, ნაციონალურ კულტურაში და საბოლოო ჯამში ნებისმიერ კულტურაში. ასეთი მიდგომით რომენსისტიკის ფორმალური ექსპერიმენტები, მისი შიში ფორმის ხელოვნურობისა და არაგულწრფელობის მიმართ, დებულობს სპეციფიკურად კულტურულ ან სოციალურ განზომილებას. მივაქციოთ ყურადღება რომ

“რომენსი” ჰენრი ჯეიმსისათვის ნაკლებად არის ლიტერატურული ფორმის ან ჟანრის ამსახველი, უფრო ოსტატობის, გამოცდილების რაღაც სახეა, რომლის თავისუფლება არის ფსიქოლოგიური მიდგომა. ნათანიელ ჰოთორნის მსგავსად, ჰენრი ჯეიმსი უფრო ხის ფანტაზიის ზედმეტობას, მაგრამ მომხრეა არა უფრო მაღალი მორალური რეალიზმის ათვისებისა, (გვთავაზობს სიმბოლურ ან მეტაფორულ კავშირს მხატვრულ ლიტერატურასა და სიმართლეს შორის) არამედ თავად ფანტაზიისათვის ესთეტიკური და ფსიქოლოგიური ეფექტურობის მინიჭების. ჰოთორნისათვის “რომენსი” იყო მორალურად გაკონტროლებული, სერიოზული და კონსერვატორული ჟანრი. ჯეიმსისათვის ეს არის სუფთა ფანტაზიის ხელოვნება "რომელიც მეტნაკლებად წარმატებულად გვაჩვენებს ხელში ოსტატობის ყალბ ფაქსიმილიეს" (James 1934: 34).

2.2. ნათანიელ ჰოთორნის შემოქმედების თავისებურებანი და რომანტიკული რომანის თეორიის მისეული ინტერპრეტაცია

ნათანიელ ჰოთორნს და მთელ მის შემოქმედებას მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ამერიკული რომანტიზმის ისტორიაში. სტენლი ბენკის მიხედვით ჰოთორნი შეიძლება მე-19 საუკუნის სიმბოლოდ წარმოვიდგინოთ. (Bank 2009) მას რომანტიკოსთა შორის მოიხსენიებენ, მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ მეტად განსხვავებული და თავისებური შემოქმედია. თამამად შეგვიძლია ვთქვათ რომ იგი ერთერთი ყველაზე თანამედროვე მწერალია. ჰოთორნისეული ფსიქოლოგიური ანალიზი (პრეფროიდიზმი) დღესაც ცხოველ ინტერესს იწვევს. ჰოთორნი ასრულებს პურიტანულ ციკლს ამერიკულ მწერლობაში. თემებითა და სტილით ჰოთორნი წინამორბედია ჰენრი ჯეიმსის, უილიამ ფოლკნერის, რობერტ პენ უორენის. მწერალი ძალიან ფაქიზად არჩევს თემებს და მათთან მიდგომას. მისი შემოქმედების მთავარი საკითხები გახლავთ გაუცხოება: გმირი მარტოსულია ან საკუთარი მიზეზით ან გარემო პირობებიდან გამომდინარე ან შესაძლოა ორივე მიზეზი ერთად შეგვხვდეს. ინიციაცია: გაუცხოებული გმირის მცდელობა თავი დააღწიოს განმარტოებას. დანაშაულის პრობლემა: გმირის დანაშაულის შეგრძნება გამოწვეულია პურიტანული მემკვიდრეობის, ან საზოგადოების მენტალობის გავლენით. ასევე აქტუალურია ცოდვის და უმანკოების დაპირისპირება. ამ თემების განხორციელებისათვის მწერალი იყენებს ალეგორიას, სიმბოლიზმს, ეგზოტიკას, გუთურ ელემენტებს და სიძველეებს. მისი

ნაწარმოები მე-19 საუკუნის პროდუქტია და ამდენად მისი შთაგონების წყაროს მთავარი ნაკადი მეტწილად რომანტიზმისათვის დამახასიათებელი თემატიკაა.

ნათანიელ ჰოთორნი განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს ამერიკული ლიტერატურის ისტორიაში. ჰერმან მელვილმა, ეხლა უკვე ცნობილ მიმოხილვაში, რომელიც “ძველი სახლის ხავსი”ს შესახებ დაწერა მაშინ, როცა ასრულებდა მის “მოზი დიკს”, იგი შექსპირს შეადარა. (Mellville 1850) შეიძლება დავეთანხმოთ ამ შედარებას იმ დონეზე, რომ ნათანიელ ჰოთორნს ამერიკის ლიტერატურის ისტორიაში ისეთივე მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს, როგორც უილიამ შექსპირს ბრიტანეთში. იგი შეიძლება ამერიკული ლიტერატურის ერთერთ პირველ კლასიკოსად ჩავთვალოთ. მისმა 1850 წელს გამოცემულმა რომანტიკულმა რომანმა ფართო გამოხმაურება ჰპოვა ამერიკაში. ერთერთი განხილვა საგარეოდ დაწერილი ჯორჯ ელიოტის მიერ “ბლაითდეილის რომენსს” უწოდებს “გენიის საუკეთესო პროდუქტს მეორე ნახევარსფეროდან” (Timmes 1989: ch 2). მიუხედავად კლასიკოსის სტატუსისა, იგი არასოდეს ყოფილა პოპულარული გაყიდვის თვალსაზრისით, თუ არ ჩავთვლით “ალისფერ ასომთავრულს”, რადგან წიგნი იმ დროისათვის რამდენადმე სკანდალური გახლდათ თემატიკის გამო. ალბათ მნიშვნელოვანი იყო მისი გამომცემლის, ჯეიმს ფილდის გამოცდილებაც, რომელმაც ჰოთორნი, როგორც მწერალი მოგვიანებით პოპულარული გახადა. შესამჩნევია, რომ ჰოთორნზე, როგორც კლასიკოსზე საუბარი დაიწყო 1850-იანებში, როცა ქვეყანაში შიდა კონფლიქტმა იჩინა თავი. ცხადია ახალ ინგლისს სწადდა წინა პლანზე წამოეწია მწერალი, რომელიც იყენებდა ადგილობრივ თემატიკას და ისტორიას.

რასაც ჰოთორნი წერდა, მისი თანამედროვე მასის მხოლოდ მცირე ნაწილის გემოვნებას აკმაყოფილებდა. ამერიკულ საზოგადოებას უფრო მოსწონდა სათავგადასავლო ამბები, როგორც მაგალითად ფენიმორ კუპერის წიგნები იყო. ჰოთორნი ფილდსთან მიწერილ წერილში მწუხარედ აღნიშნავდა: “ჩემი აზრით მე ნამდვილად არ ვარ პოპულარული მწერალი და ის პოპულარობა, რასაც მივაღწიე, არის სრულიად შემთხვევითი და დამსახურებაა სულ სხვა მიზეზების, ვიდრე საკუთრივ ჩემი” (Fields 1872: 87) კრიტიკოსი ნინა ბეიმი ჰოთორნის მოღვაწეობაზე როცა საუბრობს, ამბობს რომ ავტორი ცდილობდა ეპოვა მისი აუდიტორია და ამიტომ მის წერის სტილს წიგნიდან წიგნამდე ცვლიდა, რათა მოერგო იმისათვის, რისიც წამდა, რომ საზოგადოების გემოვნება

დაეკმაყოფილებინა. (Baym 1976: 15) ზოგადად შეგვიძლია ვთქვათ რომ ავტორის წერის მანერა არის ალევორიული, დიდაქტიკური და მორალისტური.

მაგრამ ეს რა თქმა უნდა არ ეხება იმ დამოკიდებულებას, რასაც ჰოთორნი გამოხატავს მისი “რომენსების” შესავლებში, სადაც იმის ძიებაშია, თუ როგორ ახსნას მისი ნამუშევრის სპეციფიკა და დაადგინოს “რომენსის” როგორც რომანის განსხვავებული ჟანრის სტატუსი. ის თავადაც აღიარებდა, რომ შორს იდგა საზოგადოების გემოვნების მთავარი ხაზისგან, რადგან მისი ბელეტრისტიკა ნამდვილად არ იყო ის, რასაც მისი თანამედროვე ამერიკული საზოგადოება ითხოვდა ან მიხვეული გახლდათ.

ჰოთორნი ასევე ჩამორჩებოდა მის ლიტერატურულ თანამედროვეთა უმეტესობას, მისი დროის ახალ ინგლისში პოპულარული იყო ინტელექტუალური მიმდინარეობა ტრანსცენდენტალიზმი, მაგრამ მიუხედავად მისი ჩართვისა ბრუკ ფარმის ექსპერიმენტში, ჰოთორნი არ გახლდათ ემერსონისეული იდეების მიმდევარი ოპტიმისტი. მწერალი, რომლისთვისაც სამყაროში ბოროტება და ცოდვა მთელი ძალით არსებობს, ძნელად თუ დაეთანხმებოდა თეზისს, რომ ბოროტება უბრალოდ სიკეთის არარსებობაა, ისე როგორც სიცივე სითბოსი. მიუხედავად იმისა, რომ განიცდიდა ტრანსცენდენტალიზმის ფილოსოფიის გავლენას, ფაქტიურად სატირულად დასცინა მას თავის ლიტერატურულ კოლაჟში, “პილიგრირთა პროგრესი მე-19 საუკუნეში”. (Hawthorne 1854: 185)

ჰიატ ვაგონერის მიხედვით ჰოთორნის მიდგომა ზოგადად არის ირონიული, ორაზროვანი და პარადოქსული. ჰოთორნის “რომენსებისთვის” დამახასიათებელია ადამიანის ფსიქიკის სიღრმეების კვლევა, ცოდვის, დანაშაულის, სასჯელისა და განწმენდის პრობლემებით დაინტერესება. იგი პატივმოყვარეობას განიხილავს როგორც სატანურ ძალას და ცდილობს მკითხველს აჩვენოს ეს თვისება განსხვავებული სხვადასხვა ხასიათებში ფიზიკურად – რობინი, (“როჯერ მელვინის დაკრძალვა), სულიერად – ბრაუნი, (“ახალგაზრდა ბრაუნი”), ეტან ბრანდი (“ეტან ბრანდი”) და ინტელექტუალურად რაპაჩინი. (“რაპაჩინის ქალიშვილი”).

გულის სიმართლის ძიებაში ნათანიელ ჰოთორნმა და ჰერმან მელვილმა ბევრი საერთო იპოვეს. ამას მოწმობს მელვილის წერილი ჰოთორნისადმი “ჰოლო, მოდი ვიოცნებოთ ამაზე, დაგიფიცოთ, რომ თუკი ოფლი მოგვდის, ეს სიცხისგანაა, რომელიც აუცილებელია იმისათვის, რომ ვენახში მტევნები დამწიფდეს, უმაგისოდ ხომ შამპანური არ გვექნებოდა. მე გულის

მომხრე ვარ, ეშმაკსაც წაუღია თავი, უმჯობესია გულიანი სულელი იყო ვიდრე თავიანი იუპიტერი” (Melville 1851).

სახოგადობაში ჰოთორნის პიროვნება დიდ ინტერესს იწვევდა. ედვინ ჰავილენდ მილერმა მის ბიოგრაფიას მიუძღვნა წიგნი, “საღამო ჩემი სამყოფელი” (120), ბიბლიოგრაფიაში მისი ბიოგრაფიისადმი მიძღვნილი რამოდენიმე ნაშრომი კიდევ არის მითითებული. ჰოთორნს ხან დიდებულ ფანტასტად აცხადებდნენ, ხან პირქუშ პესიმისტად და განდევნილად. ლიტერატორების გარდა, ფროიდისტული კრიტიკაც დაინტერესდა მწერლის შემოქმედებით. ფსიქოგრაფიული სკოლის წარმომადგენელი ვაგენკნეხტი დიდხანს იკვლევდა მის ბიოგრაფიას. მან საინტერესო ნაშრომი მიუძღვნა მწერლის ფსიქოლოგიურ პორტრეტს და აღნიშნა მისი განუმეორებელი ინდივიდუალურობა. (175).

ჰოთორნის ნაწარმოებები მკითხველს იპყრობდა ღრმა ფსიქოლოგიზმით, დაძაბული ზნეობრივი ძიებებით, ადამიანის სულიერი ღირსებების დაცვით. ფანტასტიკისა და რეალობის მისეული შერწყმა დამწყებ მწერლებზე დიდ გავლენას ახდენდა. არცერთ ამერიკელ მწერალთან არ გვხვდება საყოფაცხოვრებო და ზებუნებრივი ელემენტების ასეთი გენიალური შეთავსება. ეს ირეალური ისეა გადმოცემული, რომ მკითხველს შეუძლია ორგვარად აღიქვას და ზღვარი სინამდვილესა და წარმოსახვის თამაშს შორის დაკარგოს.

როგორც ხელოვანი და მოაზროვნე ჰოთორნი მთელი ცხოვრება თვითიზოლაციით იტანჯებოდა. თავყანს სცემდა მკვდარ, მაგრამ არა დავიწყებულ წარსულს. მან დაარღვია ის ჩარჩო, რომელიც პურიტანიზმმა შემოავლო ახალ ინგლისს. მაგრამ მიუხედავად ამისა, ვერ ტოვებდა იმ სამყაროს, რომლისგანაც გათავისუფლდა. მან უარყო პურიტანიზმი, როგორც რელიგიური მრწამსი და შემოინახა თავისი ანალიზის საფუძველისათვის. მის წარმოსახვაში პურიტანიზმი ცოცხლობდა, მაგრამ გონება მის დოგმებს არ აღიარებდა. მწერალს “დეტერმინიზმის” რწმენა ჰქონდა, ანუ სჯეროდა ბედისწერის კონცეფციის. დეტერმინიზმი გულისხმობს რომ თავისუფალი ნება უბრალოდ მითია, ყველაფერი წინასწარ არის განსაზღვრული. პურიტანიზმიდან გამომდინარე დეტერმინიზმის რწმენამ, რომ ადამიანთა ქმედებები და არჩევანი სრულიად განსაზღვრულია გარეშე ფაქტორებით, განაპირობა მის შემოქმედებაში სატანის არსებობის რწმენა. ბიოგრაფიულ მონაცემებზე დაყრდნობით შეგვიძლია მოკლედ განვსაზღვროთ რამ მოახდინა სერიოზული გავლენა მწერლის შემოქმედებაზე.

უპირველეს ყოვლისა საღეშმა, ადრეულმა ბავშვობამ და შემდეგ საბავშვო გატარებულმა წლებმა, რასაც მთელი შესავალი მიუძღვნა “აღისფერ ასომთავრულში” ასევე პურიტანულმა ოჯახურმა ფონმა, ერთერთი მისი წინაპარი მოსამართლე ჰოთორნი მონაწილეობდა საღეშელი კუდიანების სასამართლო პროცესში 1692 წელს, სადაც ერთერთმა ბრალდებულმა დაწყევლა და ამის შემდეგ ოჯახს ბევრი გაუთვალისწინებელი უბედურება დაატყდა თავს. ეს თემატიკა მწერალმა გამოიყენა მის რომანტიკულ რომანში “აღისფერი ასომთავრული”, რაც მოწმობს იმას, რომ ჰოთორნი მუდმივად განიცდიდა სინდისის ქენჯნას მისი წინაპრის საქციელის გამო და საკუთარი გვარის მართლწერაც სავარაუდოდ ამიტომ შეცვალა.

მკვლევარები მას რომანტიკოსად მოიხსენიებენ, მაგრამ ის მეტად თავისებური ხელოვანი გახლდათ, დაინტერესებული ზნეობრივი რომანტიკით და ადამიანის სულის სიღრმეების კვლევით. მისი შემოქმედება აზრის და ხელოვნების ერთიანობაა, ალბათ ცოტაა ისეთი მწერალი, ვინც ასე ემორჩილებოდა საკუთარ ნიჭს. ის არ ისწრაფოდა მკითხველზე მაინცდამაინც დიდი ემოციური ეფექტი მოეხდინა. არ თვლიდა კონკურენტად სხვა მწერლებს. არასოდეს აჭარბებდა თავის შესაძლებლობებს. რომანის სფეროში ჰოთორნმა შეძლო თავისი თეორიის განხორციელება, რაც მეტად მნიშვნელოვანია, თუ გავიხსენებთ ამ ჟანრის შესახებ მიმდინარე ცხარე დებატებს მე-19 საუკუნეში. მან განსაზღვრა სხვაობა რომანტიკულ მოთხრობასა და რომანს შორის. თუმცა ზოგიერთ შემთხვევაში მისი იდეა, გარდაეკმნა რომანი მორალური კონცეფციების ილუსტრაციად, მოგვაგონებს პურიტანულ მოსაზრებას ლიტერატურის შესახებ. მისი აზროვნების დამოუკიდებლობა არღვევდა ნაივურ შეხედულებას სიტყვის ხელოვნებაზე. როცა მის შემოქმედებით გზას გადავხედავთ ლიტერატურულ აღიარებამდე, ვხედავთ მის მარტოობას, რომელიც მცირე ხნით ჰერმან მელვილთან მეგობრობამ შეწყვიტა. გასაოცარია, ასეთი მორიდებული ადამიანის სულიერი ძალა და დაუმორჩილებელი ხასიათი, რომელმაც მარტოობა წარმატებით გამოიყენა, რათა დაკვირვებოდა რა ხდებოდა მის სულში.

ჰოთორნი ძალიან ახლოს იყო მკითხველთან. რაღაც ემერსონი ხშირად ჩიოდა, რომ ჰოთორნი “ხშირად ეპატიჟება მკითხველებს თავის კაბინეტში და მთელ პროცესს გადაუშლისმ, ისე თითქოს კონდიტიერი სთავაზობს კლიენტებს

ტორტის გაკეთებას” (Eigner 1980: 235). ამიტომაც გამოირჩევა მწერლის გვიანდელი ნოველები ღია კომპოზიციით.

ბოსტონსა და კონკორდში ცხოვრებამ, ბრუკფარმის ფურიერისტულ ექსპერიმენტში მონაწილეობამ, ტრანსცენდენტალისტების ნაცნობობამ, ამერიკული კულტურის სხვა ლიტერატორებთან თუ გამოჩენილ მოღვაწეებთან ურთიერთობამ მწერალს საშუალება მისცა უკეთ შეეცნო თავისი დროის თანამედროვე ცხოვრება. რისი შედეგიც 40-იანი წლების ნოველები აღმოჩნდა. თუმცა ისინი დიდი მხატვრული ღირებულებით არ გამოირჩევიან, მაინც ასახავენ თანამედროვე სამყაროს მზარდ ცოდნას და გადაწყვეტილებას კრიტიკულად გადახედოს თავისი დროის სოციალურ პრობლემებს.

ჰოთორნის მთელი შემოქმედება გვიჩვენებს პიროვნების და საზოგადოებას შორის მჭიდრო კავშირის აუცილებლობაზე და იმ კანონების არსებობაზე, რაც ამ კავშირს განსაზღვრავს. კაულიმ კარგად აღნიშნა, რომ “თავისი მარტოობის გამოცდილებით ჰოთორნმა შეძლო კარგი სოციალური გაკვეთილი მიეღო, რომლის გადაცემასაც ცდილობს ის მკითხველისათვის, რის გამოც არა მარტო მონათხრობის მორალის მკაფიო ფორმულირებას ახდენს, არამედ მთელი თხრობის მანძილზე საუბრობს მკითხველთან და მისი მსჯელობანი ისევე მნიშვნელოვანია, როგორც მოთხრობის შინაარსი.” (Cowly 1948: 47) ასე ჩნდება ჰოთორნის მოთხრობებში “ღია კომპოზიცია” რამაც ემერსონის უკმაყოფილება გამოიწვია. ჰოთორნი კი თვლიდა, რომ ნებისმიერი საქმე, ნებისმიერი კვლევა უნდა იყოს ადამიანებთან ერთობის გრძნობით გამთბარი, საკუთარი პასუხისმგებლობით შესრულებული, მხოლოდ მაშინ არის ის სწორი და ზნეობრივი. ამით მან ემერსონისეული დოქტრინის “გჯეროდეს შენი თავის” ამბივალენტურობა დაინახა.

კაული ჰოთორნს ღრმად ამერიკულ და თან თანამედროვე მწერალს უწოდებს. მას არ განუცდია არ აღიარების სიმწარე. მისმა ნაწარმოებებმა თანამედროვეებში თავიდანვე გამოხმაურება ჰპოვეს. ედგარ პო, რომელიც რამოდენიმეჯერ მოუბრუნდა ჰოთორნის შემოქმედებას წერდა, რომ თანამედროვე ამერიკელ მწერალთა შორის ის “ფლობს ყველაზე სუფთა სიტყვას, ყველაზე დახვეწილ გემოვნებას, ყველაზე სასარგებლო ერუდიციას, ყველაზე დახვეწილ იუმორს, ყველაზე დიდ მგრძნობიარობას, ყველაზე ნათელ და უდიდეს წარმოსახვით უნარს” (Poe 1847).

ხორხე ლუის ბორხესი ჰოთორნის წერის სტილს ხოსე ორტეგო ი გასეტიას ადარებს და აღნიშნავს, რომ მათი მხატვრული აზრი დატვირთულია გაწეილი მეტაფორებით. თუმცა სხვა დანარჩენში ეს ორი მწერალი წინააღმდეგობრივია. ორტეგას შეუძლია მსჯელობა კარგად თუ ცუდად მნიშვნელობა არა აქვს, მაგრამ აკლია წარმოსახვის უნარი. ჰოთორნი განსაკუთრებული წარმოსახვის ადამიანია, თუმცა რჩება შთაბეჭდილება, რომ მისი წარმოსახვა მის აზროვნებასთან არ არის შეთანხმებული. ბორხესი ამბობს რომ ის აზროვნებდა სახეებით, ინტუიციით და არ ემორჩილება დიალექტიკის მექანიზმს. მის შემოქმედებას ზიანი მიაყენა ესთეტიკურმა დაბნეულობამ, რაც პურიტანული ეთიკისათვის არის დამახასიათებელი. ეს გამოიხატა მიდრეკილებაში, გადააქციოს თითოეული გამოგონილი სახე ქადაგებად, რაც აიძულებდა მწერალს შეეკუმშა სიუჟეტები. (Carrez 2009)

მისაღებია ი. მანის დაკვირვება, რომ "რომანტიზმის წარმოშობისას ფანტასტიკურისა და რეალურის პარალელიზმის პრინციპი ფანტასტიკური ფორმების განვითარების საერთო კანონს წარმოადგენდა" (Marjorie 1969: 345). საოცარია ჰოთორნის სიზმრებთან, უფრო სწორად ზმანებებთან დამოკიდებულება. უბის წიგნაკებში ჩანიშნული აქვს სიუჟეტი, როცა ადამიანი მის მეგობარს ენდობა, მაგრამ სიზმრებში მას სხვაგვარს ხედავს. საბოლოოდ სიზმარში ნანახი სიმართლე აღმოჩნდება, რეალური სინამდვილე კი მცდარი. მწერლის შემოქმედებაში ჩანს, რომ სტიმული ნათანელ ჰოთორნისათვის, როგორც რომანისტიკისათვის იყო არა ხასიათები, არამედ სიტუაციები. ჯერ იფიქრებდა სიტუაციას და შემდეგ ეძებდა ხასიათებს, რომლებიც განახორციელებდნენ მას. ამ მეთოდით შეიქმნა მისი შესანიშნავი მოთხრობები, რადგან მათი სიმოკლის წყალობით სიუჟეტი უფრო შესამჩნევია, ვიდრე მოქმედი გმირები. ამ მეთოდით როგორც ბორხესი აღნიშნავს, კარგი რომანი ნაკლებად გამოვა, რადგან მისი საერთო სტრუქტურა მხოლოდ დასასრულში ჩანს. ერთი წარუმატებლად შესრულებული პერსონაჟით, რომელიც არაბუნებრივია, შეიძლება ყველაფერი გაფუჭდეს. რაოდენ გასაკვირიც არ უნდა იყოს, ბორხესი ჰოთორნის ნოველებს უფრო მაღლა აყენებს, ვიდრე "რომენსებს". "აღისფერი ასომთავრულის" ოცდაოთხ თავში ბევრი დასამახსოვრებელი პასაჟია ემოციურად დაწერილი, მაგრამ არცერთს არ შეგუძრია ისე, როგორც უეკვილდის ისტორიას, ორჯერ მონათხრობი ამბებიდან" (Carres 2009).

რაც არ უნდა უცნაური იყოს, ამერიკულ კრიტიკაში ხშირად ივიწყებდნენ ჰოთორნის შემოქმედების რომანტიკულ ტენდენციებს, ადარებდნენ მას თანამედროვე ინგლისელ რომანისტებს. ჯერ კიდევ 1842 წელს, ორესტ ბრაუნსონი თავის სტატიაში ამბობს, რომ “ჰოთორნი დაჯილდოებულია საოცარი გენიით და ლიტერატურის იმ ქანრში, რომელშიც მუშაობს მეტოქე არა ჰყავს. თუ კი მონიდომებს, შეიძლება სრულყოფის მისი ქვეყნის ლიტერატურა” (Brownson 1850: 528-32). ჰოთორნს ადარებდნენ ჩარლზ დიკენსს, ჯორჯ ელიოტს, ენტონი ტროლლოპს ანუ იმ მწერლებს, რომლებიც რადიკალურად სხვა მხატვრული სისტემის წარმომადგენლები იყვნენ, იგივე რეალისტური რომანის ფუძემდებლები.

ნათანიელ ჰოთორნმა შეძლო ფანტასტიკური ქანრის ფორმაში ის ფილოსოფიური, სოციალური, ესთეტიკური და ეთიკური პრობლემები ჩაედო, რაც მისი ეპოქისათვის დამახასიათებელი და საინტერესო გახლდათ. მისი მხატვრული მეთოდი გამოირჩევა უშუალო შთაბეჭდილებების გადმოცემით, კონკრეტული ცხოვრებისეული დაკვირვებებით. მიუხედავად რომანტიკოსებისათვის დამახასიათებელი ალეგორიისაკენ მიდრეკილებისა, სიზუსტე და სიმართლესთან სიახლოვე აღწერის დონეზე გვხვდება მის შემოქმედებაში. მისი მხატვრული აზროვნება უკავშირდება განმანათლებელთა თხრობით ტრადიციებს. რაც გამოიხატებოდა მოთხრობების და სხვადასხვა ტიპის ესეების, სკეტჩების გამოყენებაში. მწერლის წარმოდგენები თანამედროვე სინამდვილის შესახებ პირდაპირ და უშუალოდ არის გამოხატული.

მწერლის შემოქმედების თავისებურებანი, როგორც რომანისტისა და ნოველისტის გამომდინარეობს ერთის მხრივ, ამერიკული რომანტიზმის განვითარების სპეციფიკიდან, მეორეს მხრივ შემოქმედებითი ინდივიდუალურობიდან. რომანტიკოსებისათვის ყოველივე შორეული, მიუწვდომელი შთაგონების წყარო იყო. გამონაკლისი არც ამერიკელი რომანტიკოსები ყოფილან, ჰენრი თორო “შორეულში და მშვენიერში ღვთიური ინტუიციის განხორციელების საშუალებას ხედავდა” (Bodily 1987: 378) “შესაბამისი სიმორის აუცილებლობაზე” (Hawthorne 1852: 18) საუბრობდა ჰოთორნიც “ბლაითდეილის რომენსის” შესავალში. საგანთა უცნაურობა, გარეგან გამოხატულებასთან სიმორე მთვარის შუქით განათებულ ოთახში, აუცილებელი პირობაა “რომენსის” შექმნისათვის. მწერლისთვის, მხატვრული ნაწარმოების სამყაროს ყოველდღიურობისგან დაშორების მთავარი საშუალება იყო არა გეოგრაფიული სივრცე, არამედ დროის დისტანცია. ამის მიხედვით

შეიქმნა მისი ნოველები “ჭაღარა მხედარი”, “გუბერნატორის სახლის ლეგენდების” ციკლი, “ენდიკოტი და წითელი ჯვარი”, “ახალგაზრდა ბრაუნი” და სხვები. მიუხედავად წარსულის ასე მნიშვნელოვან ასპექტად გამოყენებისა, ჰოთორნი არ საზღვრავდა მის მხატვრულ სამყაროს კონკრეტულად ფანტასტიკით, ან წარსულით. მის ნაწარმოებებში საგვარეულო პორტრეტების იდუმალი ძალაუფლების გარდა, გვხვდება იმ ეპოქის ტექნიკური საოცრება დაგეროტიკი. მწერლის დამოკიდებულება ტექნიკური პროგრესის მიმართ გაორებულია, ის აღიარებდა რომ ტექნიკის სრულყოფა, მასთან დაკავშირებული წარმოება აუცილებელი იყო კომფორტის მოსაპოვებლად, მაგრამ როგორც ადამიანს, ასევე საზოგადოებასაც ამასთან ერთად დიდი დანაკარგიც ელოდებოდა. მის მოთხრობებში ჩანს, რომ ცივილიზაციის განვითარება და პირველყოფილ ბუნებასთან დაშორება, ზნეობის დაცემას და ადამიანის ბუნების დეგრადაციას იწვევს.

რჩება შთაბეჭდილება, რომ ჰოთორნი მიმართავდა რომანტიზმს, იმიტომ რომ ეს მხატვრული სისტემა საშუალებას აძლევდა მას ყოფიერების ჭეშმარიტება უმაღლეს ფორმაში აესახა. რეალიზმს მისი აზრით ბევრის მოცემა შეეძლო სინამდვილის გარეგნული, ობიექტური მხარის გამოსახატავად. მაგრამ აქვე მთავრდება მისი შესაძლებლობები. ეს კარგად ჩანს ფილდსთან მიწერილ ცნობილ წერილში ტროლოპის წიგნების შესახებ. “იმდენად რეალურია, თითქოს ვიდაც გოლიათმა უზარმაზარი ლამპარით გაანათა დედამიწა”, თავის ნამუშევარს კი “წარმოსახვის სურათებს” ან “კოშკებს ჰაერში” უწოდებს” (Throllope 1897) მწერალი საკუთარ მხატვრულ პრინციპებს რეალისტური რომანის სისტემას უპირისპირებს და უპირატესობას თითქოს ამ უკანასკნელს ანიჭებს, ფაქტი, რომ მოიხსენიებს რეალისტურ ნაწარმოებებს “ნოველად” და თავისას “რომენსად” აქ უკვე ჩანს. ნათანიელ ჰოთორნი, როგორც აღვნიშნეთ რომანტიკული რომანის დეფინიციის ერთერთი პირველი განმსაზღვრელია და აგრეთვე ნოვატორი მის პრაქტიკულად განხორციელებაში. თანამედროვე კრიტიკოსები ძიებისას, თუ რას გულისხმობდნენ ამერიკელი რომანტიკოსები “რომენსში” ზოგადად ნათანიელ ჰოთორნის კონსერვატიულ თეორიას მიმართავენ. აზრთა სხვადასხვაობის მიუხედავად, ერთი რამ ცხადი იყო. მწერლები უნდა დაყრდნობოდნენ ამერიკულ მასალას. ჰერმან მელვილმა თავის შედევრებში გეშაპებზე ნადირობა აირჩია, უოშინგტონ ირვინგმა წარსული და პოლანდიური ნიუიორკის ახლანდელი პერიოდი. ნათანიელ ჰოთორნმა პურიტანული ინგლისის წარსული და

თანამედროვეობა. ნათანიელ ჰოთორნი და ჰერმან მელვილი გააცნობიერეს, რომ ახალი ერი ითხოვდა ლიტერატურულ ფორმაში ახალი სიმართლის რეალიზაციას რის საშუალებასაც “რომენსი” იძლეოდა.

ჰოთორნი განსაკუთრებულად დაინტერესებული იყო “რომენსის” ფენომენით. ჩვენ არ ვფიქრობთ, რომ ეს განსაკუთრებულად პრობლემატური ჟანრი ჰოთორნის მიერ შეიქმნა, მაგრამ ის ახასიათებს რომანტიკულ რომანს როგორც აღმოჩენას, რასაც განსაკუთრებული ძალისხმევა უნდა რომ მკითხველს გააგებინო. მისი “რომენსი” ნაკლებად ჰგავს ლიტერატურულ ფორმას. იგი უფრო ფსიქოლოგიური, კულტურული ფენომენია, სადაც მისი ხელოვნება წარმოიშობა, სადაც მწერალი და მკითხველი ერთმანეთს ხვდება და მათ შორის გარკვეული აზრთა გაცვლა ხდება. ჰოთორნისათვის “რომენსის” სფერო არის ბალანსისა და შეთანხმების სფერო, როგორც ის საბაჟოში აღწერს როგორც "ნეიტრალურ ტერიტორიას...სადაც თითოეული საგანი მეორის ბუნებით ივსება" (Hawthorne 1852: 33) ნათანიელ ჰოთორნის რომანტიკული რომანების წინასიტყვაობები ისეა მოცემული, თითქოს ამ წარმოსახვის მოქმედების ადგილს ადგენენ. ისინი "გზას უკვალავენ მკითხველს წიგნის შიგა შეხედულებათა სისტემაში. “რომენსის” საშუალებით მიიღწევა ბევრად უფრო რთული ეფექტი, ვიდრე ცრემლები ან სიცილია. “რომენსში” მოცემული აღწერილობითი პასაჟები ადგენენ არა ზუსტ ადგილს, არამედ კონცეპტუალურ და ფსიქოლოგიურ საზღვარს, სადაც ჰოთორნისეული მოქმედება ხდება. მაგალითად ძველი სახლის აღწერა: "მოციმციმე ჩრდილები, რომლებიც წვანან ნახევრად მძინარე სახლის კარსა და პარმალს შორის, სპირიტუალურ მედიუმს მოგაგონებდათ, იმდენად, რომ მათი ყურებისას დაფიქრდებოდი, ეს შენობა მატერიალურ სამყაროს ეკუთნოდა თუ არა." (Hawthorne 1852: 34).

ძველი სახლი, როგორც ის მოგვიანებით აღნიშნავს "ფერიათა მიწაზეა განლაგებული, სადაც დროის განზომილება არ არსებობს." (Hawthorne 1866: 23) ნათანიელ ჰოთორნის ყველაზე ცნობილი მცდელობა ამ ჟანრის გამოხატვაში არის მისი კაბინეტის აღწერა "საბაჟოში". უილიამ გილმორ სიმსისაგან განსხვავებით, იგი რომანის ამ ფორმაში დიდ მხატვრულ შესაძლებლობებს ხედავდა სინამდვილის გადმოსაცემად და რაც მისთვის ესოდენ მნიშვნელოვანი იყო "გულის სიმართლის" გამოსახატავად. “რომენსი” არის დასრულებული ფორმა. ის დიდ თავისუფლებას იძლევა "წარმოდგენილ გარემოებებში და მწერალს არჩევანს უტოვებს ასეთი წარმოსახვითი თამაში

მკაცრად გააკონტროლოს იმით, რასაც შეიძლება მაღალი მორალური რეალიზმი ვუწოდოთ.” “რომენსის” მწერალი თავისუფალია რომანისტის მოვალეობისაგან, თუმცა “რომენსს” “ნოველთან” შედარებით რთულ ფორმად თვლის, რადგან “რომენსში” მოვლენები, ხასიათები, სახეები უჩვეულოა, ზოგჯერ ფანტასტიკურიც, თან ეს ყველაფერი იმგვარი ოსტატობით უნდა იქნეს შეთხზული და განსახიერებული, რომ ცხოვრებისეულ სიმართლეს დამაჯერებლად გამოხატავდეს და არავითარ შემთხვევაში არ უღალატოს გრძნობათა მართებულ წარმოსახვას. (თოფურიძე 2004: 18) სინამდვილის პირდაპირი ასახვა, როგორც ეს “ნოველში” ხდება გაცილებით იოლია, ვიდრე გამონაგონის, შექმნილის დატვირთვა რეალობით, რაც ჭეშმარიტად მაღალ ხელოვნებად ითვლება. "შვიდფრონტონიანი სახლის" შესავალში პოთორნი წერს: "მწერალი თავის თხზულებას "რომენსს" როცა უწოდებს, ზედმეტია იმის მტკიცება, რომ ამით მას უნდა გარკვეული თავისუფლება მოიპოვოს, როგორც წერის მანერის, ასევე მასალის არჩევის მხრივაც. ამგვარ პრეტენზიას ვეღარ წამოაყენებს იმ შემთხვევაში, თუ განაცხადებს რომ წერს "ნოველს". ნაწარმოების ეს ფორმა მიზნად ისახავს ყოველი წერილმანისადმი ზედმიწევნით ერთგულებას. არა უბრალოდ სავარაუდოს გადმოცემას, არამედ დასაშვებისა და ადამიანის ყოფა-ცხოვრების ჩვეულებრივი დინების ასახვას. "რომენსი" კი, როგორც ხელოვნების ნიმუში, მკაცრად ექვემდებარება საკუთარ კანონებს, რომელთა თანახმად ადამიანის გულის სიმართლიდან ოდნავ გადახრაც კი მიუტკეველ ცოდვად ჩაეთვლება. მას სრული უფლება აქვს ეს სიმართლე წარმოგვიდგინოს ისეთ ვითარებაში, დიდად გაზვიადებული სახით, როგორსაც მწერალი თავისი ნებით შეარჩევს თუ შეთხზავს. საჭიროდ თუ ჩათვლის, მწერალს შეუძლია ატმოსფერული მედიუმი ისე მოაწყოს, რომ ან გააძლიეროს ან პირიქით შეასუსტოს განათება, გააღრმავოს და გაამდიდროს ჩრდილები, ცხადია, მან იმოდენა სიბრძნე უნდა გამოიჩინოს რომ აქ მითითებული პრივილეგიები მეტად ზომიერად გამოიყენოს" (Hawthorne 1851: 3-5) პოთორნი ფილდსთან მიწერილ წერილში ცდილობს ახსნას როგორ უნდა იმუშაოს ხელოვანმა: "რომენსის წერისას კაცი ყოველთვის, ან თითქმის ყოველთვის უნდა ავიდეს აბსურდულობის უკიდურეს ნაპირზე და ოსტატობა ნიშნავს მასთან ახლოს მისვლას ისე, რომ რეალობასთან მიახლოებისას ფეხი არ დაგიცდეს, წონასწორობა არ დაკარგო." (Marjorie 1969: 89). ჩანს მწერალი გრძნობს, რომ უფსკრულის პირას წონასწორობის დაცვა ყველაზე კარგად წარმოსახვის და სინამდვილის შერევით

მიღწევა. თუკი ხელოვანი უძლურია მოქმედი სამყარო წარმოსახვითთან შეაერთოს, იგი სუსტია და არარეალური თავისი განვითარების შესაძლებლობაში." (Marjorie 1969: 91) რეალურისა და წარმოსახვის გადაკვეთა ოსტატურად არის ახსნილი "ალისფერი ასომთავრულის" შესავალში "საბაჟო", მთვარის შუქით განათებული ოთახის მაგალითზე. ავტორი თავის თავს უკაცრიელ სასტუმრო ოთახში მჯდომარეს წარმოგვიდგენს, რომელსაც მხოლოდ მოციალე ნახშირის ცეცხლი და მთვარე ანათებს. ამ უცნაურ შუქთა გადაკვეთაში "ნაცნობი ოთახის იატაკი ხდება ნეიტრალური ტერიტორია, სადაც რეალურ და ფერიათა ქვეყნის შუაში წარმოსახვა და მოქმედება შეიძლება ერთმანეთს შეხედნენ და შეივსონ ერთმანეთის ბუნებით" (Hawthorne 1852. 9) ეს ნაცნობი ოთახი სავსეა რეალური საგნებით. სკამები, მაგიდა, სამუშაო კალათი, წიგნები, ჩამქრალი ლამფა, წიგნების კარადა, სურათი კედელზე, ბავშვის ფეხსაცმელი, თოჯინა, რომელიც მოწნულ ეტლში ზის, სათამაშო ცხენი. თბილი ნახშირისაგან გამოცემული ცეცხლი რეალურ ადამიანურ სიტბოს გამოსცემს. მაგრამ ოთახში შემოსული მთვარის შუქი, რომელიც ფერად ხალიჩაზე ეცემა, თითოეულ საგანს წამიერად ასულიერებს. მთვარის შუქი ჩვეულებრივ დღის შუქს არ გავს. "რომენსში" იგი ყველა დეტალს უკარგავს რეალობას და წარმოსახვა და რეალობა ერთმანეთს ერწყმის. ნაცნობი ოთახი ნეიტრალურ ტერიტორიად იქცევა. ცეცხლის თბილი შუქი თამაშობს "მთვარის სხივების ცივ სულიერებასთან, თოვლის სახეებს მიეცემათ გული და ადამიანური სინაზის მგრძნობელობა. ისინი ქალად და კაცად იქცევიან" (Hawthorne 1852: 14) ამ აღწერლობითი პასაჟების ენა მიუთითებს, რომ "რომენსი" მედიტაციის ადგილია, სადაც საზღვრები სინათლეს და სიბნელეს, სულიერსა და მატერიალურს, სინამდვილესა და წარმოსახვას შორის უარყოფილია. ეს საზღვრებისგან გათავისუფლება ყველა სახის აღრევის საშუალებას იძლევა. პროტორნის მტკიცება, რომ სინამდვილე და წარმოსახვა ერთმანეთს უნდა გადაეხლართონ რათა "რომენსი" შეიქმნას, შეესაბამება ემერსონის ტრანსცენდენტალურ ხედვას ხელოვნების ნიმუშის შექმნის შესახებ.

პროტორნისეული "რომენსის" განსაზღვრება და მისი განსხვავება "ნოველთან" მიმართებაში დღესაც კლასიკურ დეფინიციად ითვლება. თუმცა როგორც აღვნიშნეთ, იგი ყველასათვის ერთხმად მისაღები არ ყოფილა. მე-19 საუკუნის ბოლოს ჰენრი ჯეიმსმა რომანის ჟანრის დაყოფის შესახებ განაცხადა: "ეს ტლანქი დაყოფაა, ვფიქრობ მოგონილი მკითხველებისა და კრიტიკოსთა მიერ

მათსავე სასარგებლოდ და იმ უცნაურ დაბრკოლებათა გადასალახავად, თვითონვე რომ შეიქმნეს" (James 1934: 56). ჯეიმსის ამ შეფასებას მიმდევრები არ გამოუჩნდნენ. შემდეგშიც ცნობილი ლიტერატურათმცოდნეები ვ. ბრუკსი, ვ. პარინგტონი, ფ. მატისენი და სხვანი ჰოთორნის ესთეტიკური აზროვნების დიდ მიღწევად თვლიდნენ მწერლის მიერ მოცემულ რომანტიკული რომანის "რომენსისა" და ყოფითი რომანის "ნოველის" განსხვავებასა და მათი პოეტიკის ფორმულირებას.

ნარკვევში "საბაჟო", რომელიც "ალისფერ ასომთავრულს" უძღვის წინ, ჰოთორნმა მოგვცა შემოქმედებითი პროცესის რომანტიკული გააზრება, როგორც გადასვლა რეალური სამყაროდან პირობითობის სფეროში.

ჰოთორნის რომანტიკული პროზა მცირე ჟანრთან მიმართებაში შეიძლება სამ ნაწილად გაიყოს: ესსე, მოთხრობა ახალ ინგლისზე და მორალურ-ალეგორიული კრებულები. ეს ორი ჟანრი ხშირად ერთ ნაწარმოებშიც გვხვდება. მაგალითად მოთხრობაში "მერიმაუნტის მაისის ხე" (20) ალეგორიის საშუალებით არის გადმოცემული ეპიზოდი ახალი ინგლისის ისტორიიდან. პურიტანთა მიერ მერიმაუნტის განადგურება, რომელიც კოლონისტებმა ადამიანებისათვის სიხარულის მისანიჭებლად შექმნეს, ბედნიერების შესახებ ამერიკული ოცნების პირველი მარცხია.

მწერლის ნაწარმოებების კითხვისას ისეთი შთაბეჭდილება გვრჩება, თითქოს იგი ილუზორული სამყაროს წარმოსახვისა და საქმიანი ამერიკის შუაში იმყოფება. მკითხველი მუდამ რჩება რაღაც შუალედურ სფეროში, რომელიც წარმოსახვითს არსებულისაგან ჰყოფს. რეალობა ჰოთორნისთვის საშიში და მიმზიდველია. "როგორც ღამის პეპელა, ისე მოფრინავს ხელოვნება სინამდვილის შუქზე და იღუპება უხეშ, რეალურ სამყაროსთან შეჯახებისას" ამბობდა იგი. მწერალმა საუკეთესო ნაწარმოებები შექმნა იმ მომაჯადოებელი შუალედური სამყაროს დახმარებით, რომელიც ალეგორიულ გამონაგონსა და რეალობას შორის არსებობს. ეს იდეა ხორცშესხმულია "საბაჟოს" ერთ მონაკვეთში, სადაც მწერალი მისი შემოქმედების შესახებ გვიამბობს: "ჩემი ყოველდღიური არსებობის უფერულობის ფონზე, რომელიც ასე საშინლად მაწვებოდა მე, სრული სიგიჟე იყო სხვა საუკუნეში გადასვლის მცდელობა, ან რაც არ უნდა დაგჯდომოდა უნდა შეგექმნა უხილავი ხელშეუხებელი ელემენტებისგან შემდგარი რეალური სამყაროს მსგავსი რაღაც, მაშინ როცა ჩემი საპნის ბუშტების საჰაერო მშვენიერება ყოველწუთს იღუპებოდა სინამდვილესთან

შეჯახებისას." (Hawthorne 1852: 34) "ორჯერ მონაყოლი მოთხრობების" მესამე გამოცემის შესავალში ის წერს: "როგორც არ უნდა იყოს რეალური ცხოვრების სურათები, ჩვენ უპირატესობას ალევორიას ვანიჭებთ, თუმცა ყოველთვის გემოვნებით ვერ ვნიღბავთ მას, რომ წინააღმდეგობების გარეშე შეიჭრას მკითხველის ცნობიერებაში... თუკი ამ წიგნს მიმართავთ, უნდა წაიკითხოთ გამჭვირვალე, დამაფიქრებელ ბინდუნდში., როგორშიც დაიწერა. თუ მას მზის კაშკაშა შუქზე გადაშლით ის ცარიელფურცლებიან ტომად მოგეჩვენებათ (Hawthorne 1866. 78) მიუხედავად ყოყმანისა რეალობასა და წარმოსახვას შორის, არ იფიქროთ რომ მწერალი გაურბოდა მისთვის თანამედროვე საზოგადოებას ან ეპოქის პრობლემებს. იგი ხედავდა, რომ ამერიკაში ჩამოყალიბებული ურთიერთობები ფაქტიურად ანადგურებდნენ რევოლუციით მონაპოვარ თანასწორობის პრინციპებს. ეს ფაქტი მისთვის წარმოადგენდა ბუნების კანონის დარღვევას და არა ისტორიულ კანონზომიერებას. "შექმნილი მდგომარეობა, - ირონიით აღნიშნავს იგი—ადამიანის ღირსება, განისაზღვრება მისი ადგილით გადასახადის ამკრების წიგნში, რამაც ადამიანები ბუნებრივი ურთიერთობების გაქრობამდე მიიყვანა, ეს ალბათ ადამიანის ფიზიკური ბუნებით იყო განპირობებული." (Hawthorne 1852: 35) მწერლის მთელი შემოქმედება ემსახურებოდა ამერიკული საზოგადოებრივი ცხოვრების ზნეობრივი და სოციალური პრობლემების გახსნას. პოთორნი კოლეგებს უფლებას უტოვებდა აერჩიათ ნებისმიერი სიტუაცია, იმისგან დამოუკიდებლად, შეესაბამებოდა იგი გარეგნულ სიმართლის კანონებს თუ არა, ოღონდ მისი არსი არ უნდა გასცდენოდა "ადამიანის გულის სიმართლეს". ეს სიმართლე კი ხშირად ღრმად არის ჩამარხული გარეგნული ფაქტების რთულ სამყაროში. ამიტომ მწერალმა არ უნდა დაიჯეროს ის, რასაც გარეგნულად სიმართლე ჰქვია. ნამდვილმა ოსტატმა უნდა შეძლოს მაცდუნებელი გარეგნობის შიგნით, ნებისმიერი საშუალებით, თუნდაც ეს ფანტასტიკური გამონაგონი იყოს, გახსნას ის, რასაც მოვლენის არსი ეწოდება, ამ მიზნის მისაღწევად პოთორნის აზრით საუკეთესო საშუალებაა "რომენსის" ჟანრის გამოყენება.

მოთხრობაში "ახალი ადამი და ევა", (21) მწერალი მიუთითებს უხეში მატერიალიზმის უკიდურეს განვითარებაზე, რასაც სულიერი დამცირებისაკენ მიყვავართ. სულის და მატერიის დაპირისპირება ერთერთი მნიშვნელოვანი თემაა პოთორნის შემოქმედებაში და თხრობის სხვადასხვა დონეებზე მეორდება.

მატერიალური ფასეულობების მოპოვების სურვილი ანადგურებს ადამიანის ბუნებას, ასასტიკებს სულს, არღვევს ზნეობრივ საზღვრებს.

ამერიკული რომანტიზმის მკვლევარი ფრენსის ოტო მატისენი ჰოთორნის მემკვიდრეობის აბსტრაქტულ-ესთეტიკური გააზრების წინააღმდეგია. ბევრი ამჩნევდა მისი შემოქმედების ტრაგიკულ სიღრმეს, მაგრამ ცოტამ თუ გაიგო რომ მისი იდეები და სახეები უშუალო კავშირში არიან მის თანამედროვე ბურჟუაზიულ ამერიკასთან. "ჩვეულებრივ მას განიხილავდნენ როგორც ისტორიული ჩრდილების სამყაროს მცხოვრებს, რომელიც მის თხრობას პირქუში პურიტანების მოგონებებზე ქსოვს და ვერ ამჩნევს მე-19 საუკუნის რეალურ ცხოვრებას". (Mattiesen 1968: 192)

როცა ჰოთორნი თავის რომანტიკულ რომანებს ქმნიდა, სურვილს გამოთქვამდა "გაეკვლია მკითხველისათვის გზა შინაგან ხედვათა სამყაროში" ვკითხულობთ "რაპაჩინის ქალიშვილის" შესავალში. (Hawthorne 1841: 372) ჰოთორნის ნაწარმოებების წინასიტყვაობები ოცწლიან პერიოდს მოიცავს და ავტორის ესთეტიკის გასაგებად ნამდვილად ღირებულია. წინასიტყვაობების და მოთხრობების საშუალებით "რომენსებში" ხელოვანი-დამკვირვებელი ხდება ნაგულისხმები აზრის ნაწილი, გარდა ამისა, ავტორს საშუალებას ეძლევა თავისი თეორიის პირდაპირი, სწორი ფორმულირება მოახდინოს. მაგალითად მხატვრული გაფორმება და ხასიათები "მარმარილოს ფავნში" საშუალებას იძლევა განისაზღვროს ხელოვანის მუშაობის პროცესი. აქვე შემოთავაზებულია ესთეტიკური თეორია შემთხვევების ტექნიკის შესახებ. ამ ნამუშევრებთან ერთად მეტად მნიშვნელოვანია უბის წიგნაკები, ამერიკული, ინგლისური, ფრანგული, იტალიური, სადაც თითოეული გვერდი შეიძლება ავტორის ჩანაფიქრის პირდაპირი მინიშნება იყოს. ასევე ღირებულია წერილები ჯეიმს ფილდთან, უილიამ ტიკნორთან, ეს ადამიანები მისი გამომცემლები და მეგობრები იყვნენ, ასევე ჰორაციო ბრიჯთან, ვის შთაგონებასაც ჰოთორნი ძალიან იწონებდა. ალბათ ყველაზე მნიშვნელოვანია მიმოწერა სოფიასთან, მის მეუღლესთან, ყველაზე მგრძობიარე მსმენელთან. ყველაფერი ეს საშუალებას იძლევა, მწერლის, როგორც ხელოვანის შინაგან სამყაროში ჩავიხედოთ.

ჰოთორნის ადრეული ლიტერატურული კარიერა დახლოებით 1825-დან 1849- მდე განისაზღვრებოდა "მოკლე მოთხრობით" ან "თეილით," რომელთაც ის ედგარ პოს მსგავსად, ჟურნალებსა და წლიურ გამოცემებში აქვეყნებდა. მისი მოთხრობები იმ დროს ამერიკული ხელოვნების მიღწევად ითვლებოდა. ჰოთორნის

თეორია ლიტერატურის შესახებ მისი ნაწარმოებების წინასიტყვაობებშია გაბნეული. მან სწორად აღიქვა ამერიკული ცხოვრების ყოველდღიური სფერო, რომელიც არცთუ ისე ნაყოფიერი მასალაა წარმოსახვისათვის და სურდა დაუფლებოდა იმ რეალურ შესაძლებლობებს, რასაც ადამიანის სულში შედწევა ჰქვია.

ჰოთორნის მხატვრული აზროვნების თავისებურება უკავშირდება განმანათლებელთა თხრობის ტრადიციას, რომლის დროსაც დასაშვები იყო სხვადასხვა ტიპის ესეების, სკეტჩების ან ჩანართების არსებობა ჰოთორნის ნოველისტიკის საფუძველზე ედგარ პომ შეიმუშავა თეორია "შთაბეჭდილების მთლიანობის" შესახებ, რაც მისი შემოქმედების განმსაზღვრელი გახდა. იგი თვლიდა, რომ მოთხრობა, რომლის ორიგინალური ნიმუში მოგვცა ჰოთორნმა, ისეთი ზომის უნდა იყოს, რომ მისი კითხვა ნახევარიდან ერთი ან ორი საათი დაგვჭირდეს. თუკი მას ერთი ამოსუნთქვით ვერ წაიკითხავ, ემოციური ზემოქმედება უკვე აღარ ხდება... კითხვის შუალედში საყოფაცხოვრებო საქმის კეთება მეტნაკლებად ცვლის, ახუნებს ან ეწინააღმდეგება შთაბეჭდილებას. უბრალო შესვენებაც კი არღვევს მთლიანობის ეფექტს." (Poe 1842)

დასაწყისი მოთხრობისათვის უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე რომანისათვის, რადგან სტრუქტურული აგებულების მკაფიოება, სიზუსტე, უფრო არსებითი მოთხრობაშია და არა რომანში. გრძელი, გაჭიანურებული ექსპოზიციები მეტად გავრცელებული იყო მე-19 საუკუნეში, რადგან მაშინ მოთხრობა უფრო მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ნარკვევთან. ნათანიელ ჰოთორნი, გილმორ სიმსი, ედგარ პო და სხვანი ხშირად იყენებდნენ ამ ხერხს, რათა მთლიანობის ეფექტისათვის მიეღწიათ. დასასრული მეტად მნიშვნელოვანია მწერლისთვისაც და მკითხველისთვისაც, რომელიც მოუთმენლად ელოდება გაიგოს რა მოხდა. იგი მრავალსახეობრივია. დახურულ დასასრულში მოქმედება უბრალოდ არ სრულდება, ყველანაირი თხრობა ამზადებს ფინალს. ზოგჯერ დასასრულში მეორდება დასაწყისის ელემენტები, უფრო სათაური, ამით მიიღწევა ის დასასრულის შეგრძნება, რომელიც ასე დამახასიათებელია რომანტიკული მოთხრობისათვის. მე-20 საუკუნეში ღია დასასრული ნოველისტებისათვის ჩვეულებრივ ხერხად იქცა, მაშინ როცა ნათანიელ ჰოთორნის, ჰერმან მელვილის, გილმორ სიმსის ნაწარმოებები დახურულ დასასრულს ატარებენ, რომლის დროსაც თხრობა მეტნაკლებად შორდება ძირითად ფაბულას და გადადის ავტორის მსჯელობაში თავად მოთხრობაზე და მის შექმნაზე. რომანტიკოსებთან

მეტად გავრცელებულია დასასრული, რომელიც იწყება ელეგიურ-საზეიმო კავშირით -"და". მაგალითად "ახლგაზრდა ბრაუნი" მთავრდება ფრაზით "...და იცხოვრა დიდხანს, და მოხუცი ჩავიდა სამარეში. როცა რწმენა, ბავშვები, შვილიშვილები, მეზობლები აცილებდნენ მას უკანასკნელ გზაზე, საფლავის ქვაზე არ ამოუკვეთავთ იმედიათი სიტყვები, რადგან პირქუში იყო მისი სიკვდილის საათი" (Hawthorne 1835: 1042).

ნათანიელ ჰოთორნმა ედვარდ პოსა და დავიდ თორპის მსგავსად მიაღწია მანიპულირების შესაძლებლობას თხრობით დონეებში და ძალიან ნაყოფიერადაც. გერარდ ჯენეტის სიტყვები რომ მოვიშველიოთ როცა მთხრობელი გვიყვება ლიტერატურული გმირების ქმედებების შესახებ, ვინც ლიტერატურულ სამყაროში ცხოვრობს, მაგალითად მთხრობელი ნაწარმოებში “რაპაჩინის ქალიშვილი” გვიყვება სინიორ პიეტრო ბაგლიონის შესახებ ის ამ დროს არის დიეგეტიკური თხრობის, დიეგეტიკური მთხრობელი (Dunne 1995: 75). როდესაც ერთერთი ამ მთხრობელის ლიტერატურული გმირებიდან, ბაგლიონი ყვება მოთხრობას ალექსანდრე დიდის შესახებ, ბაგლიონი ხდება მეტადიეგეტიკური მთხრობელი და მისი თხრობა არის მეტადიეგეტიკური. სტრუქტურალისტური პოეტიკის წარმომსახველობის მიხედვით ასევე შესაძლებელია გვქონდეს ექსტადიეგეტიკური თხრობა, რომელიც განცალკევებით არსებობს დიეგეტიკური თხრობისაგან, ისე როგორც ეს მოცემულია ლიტერატურულ კრიტიკულ ესსეში და “რაპაჩინის ქალიშვილის” ჩარჩოს წარმოადგენს. თუმცა საბოლოოდ თხრობამ მეტაღეგსისის საშუალებით შეიძლება უარყოს განსხვავება დიეგეზისის ამ დონეებს შორის.. მაგალითად “რაპაჩინის ასული” და “აღისა პუუნის თხოვნა”. ჰოთორნს შეუძლია შემოაბრუნოს თხრობა ჯადოქრობის, ინცესტის, მკვლელობის, მოშხამვის, სიყვარულის შესახებ.

მიუხედავად თავიანთი განსხვავებული შეხედულებებისა, ჰოთორნის თანამედროვე ამერიკელი და ევროპელი მწერლებს ერთი რამ აერთიანებდათ, დიდ ყურადღებას აქცევდნენ ვიზუალურ მხარეს და ხედვის შეგრძნებას. სიტყვა, რომელიც ხშირად მეორდება რეალისტების ნაწერებში არის დაკვირვება საკუთარ ნაშრომზე, მეტაფორა, რომელსაც ისინი იყენებენ თავიანთი ხელოვნების მიმართ, არის ზუსტი ამრეკლავი სარკე. რაღვ ემერსონმა და ჰენრი თორომ იმემკვიდრეს რომანტიკული რწმენა, რომ ხედვა არის გრძნობის ინსტინქტი. რაც ზუსტად არის გამოხატული კოლრიჯის ოდაში “სვლა-ოდა” “მე ვხედავ მათ ისე ბრწყინვალედ ნათლად მე ვხედავ და არა ვგრძნობ” (Timmes 1989).

ტრანსცენდენტალისტები გრძნობდნენ რომ მსგავსად ენისა, ხედვას ჭირდებოდა ხელახლა აღმოჩენა, გახსნა. ემერსონი სურვილს გამოთქვამდა რომ “თვალის გუგა უნდა ყოფილიყო გამჭვირვალე” (Emerson 1908: 4). ფრენსის მატისენი აღნიშნავდა: “შეხება გარესამყაროსთან, საუკუნის ყოველი ფაზა აღინიშნა დაკვირვებისადმი მზარდი ინტერესით, რაც გამოიხატა ყველაფერში, თუნდაც ისეთი მეცნიერული მიღწევების გამოგონებაში, როგორცაა ტელესკოპი ან მიკროსკოპი, ან მხატვრის ახალი ექსპერიმენტი შუქთან მიმართებაში, ან ფოტოგრაფების მიერ კადრის დაფიქსირება და რეალისტი რომანისტების შემოქმედება, რომლებიც ზედაპირის ყველა დეტალს აფიქსირებენ (Mattiesen 1944: 264). ამ მიდგომას ჰოთორნი მკვეთრად უარყოფდა, რასაც მიყვავართ ჰოთორნისეული დეფინიციის შემდეგ ასპექტთან, მარშალ მაკლუჰანის მიხედვით ეს არის ხედვის შეგრძნების იზოლაცია, რასაც განაპირობებს ბეჭდვითი კულტურა, რომელიც “ფიქსირებულ თვალთა ხედვის საშუალებას იძლევა”. (McLuhan 1962: 136) ეს გახლავთ რეალისტური რომანის მთავარი ქვაკუთხედი, თვალთახედვა, რომ არსებობს მოვლენების, ფენომენების ზოგადი სამყარო, ავტორთა მიერ მოხსენიებული ფართო სქემები არ შეიძლება არ აღვიქვათ როგორც დამოუკიდებელი ჩვენი ინდივიდუალური აღქმისგან.

ჰოთორნი ამბობს, რომ რომანტიკული რომანის წერა ავტორს იმ სიტუაციაში აყენებს, რომელშიც შესაძლებელია “მიუტევებლად სცოდო.” მიუტევებელი ცოდვისა იდეა ღია თემაა მის ერთერთ ნაწარმოებში “ეტან ბრანდი”.(8) მხატვრული ნაწარმოების წერა, როგორც ესთეტიური რამის, გახლავთ მორალური საქმიანობა და აქედან გამომდინარე ურთიერთობა მთხრობელს მის ნაწარმოებებსა და სამყაროს შორის პრობლემატურია. ავტორს ცვლილებები ისეთი დამაჯერებლობით შემოაქვს ნაწარმოებებში, რაც რეალისტი მწერლებისთვის არის დამახასიათებელი. საინტერესოა, რომ მთხრობელი ჰოთორნის “რომენსების” და მოთხრობების უკან არ არის გამოხატული როგორც ინდივიდუალური პიროვნება, ვინც ანაწილებს სიმართლეს.

რომანტიკული რომანის, “მარმარილოს ფავნის” გამოცემის შემდეგ ჰოთორნი ერთ მეგობარს წერდა, რომ ზოგიერთმა ბრიტანულმა რევიუმ “საშინლად იბუზღუნა მის ველურ პროზაზე” რადგან ყველა ადამიანმა არ იცის როგორ უნდა წაიკითხოს რომანტიკული რომანი (Timmes 1989). ნაცვლად იმისა, რომ ყურადღებით წაეკითხათ ავტორის მიერ ნაწარმოებისათვის დართული შესავლები, როგორც მისი სურვილის დამადასტურებელი საბუთი რომ მკითხველის ნებას

მიჰყოლოდა. ეს შესავლები უნდა აღვიქვათ არა როგორც ახსნა განმარტების მცდელობა, თუ როგორ დაიწერა ეს ყველაფერი, არამედ როგორ უნდა იქნას წაკითხული. ყოველივე ეს შესაძლოა ავტორისა და მკითხველის ურთიერთობაში იქნას შემჩნეული ჰოთორნის ტექსტებში, სადაც ჩანს მისთვის დამახასიათებელი თვისებები.

მოთხრობა “როჯერ მალვინის დაკრძალვა” გვთავაზობს ჰოთორნის ტექნიკის ყველაზე კარგ ილუსტრაციას მის მოთხრობებში და ასევე საინტერესოა, როგორც აღებული მაგალითი მიშელ კოლაკურციოს ანალიზისა მის წიგნში ჰოთორნის ადრეული მოთხრობების შესახებ. ეს ნაწარმოები ბევრი მისი მოთხრობის მსგავსად იწყება ახალი ინგლისის ისტორიის ერთერთი გვერდიდან. შეტაკების შემდეგ მთავარი გმირი რეუბენ ბორნი ტოვებს მის მომაკვდავ სიმამრს, როჯერ მალვინს დიდ კლდესთან, რომელიც არწმუნებს მას დატოვოს და წავიდეს. მოთხრობელი დეტალურად ყვება რეუბენის ცნობიერების განცდას, როცა ის ტოვებს მოხუცს. მოთხრობის გმირი ერთერთ ყველაზე რთულ მორალურ სიტუაციაში აღმოჩნდება, როცა ნებისმიერი მოქმედება მცდარია. მარტივია დარჩე და დაელოდო მოხუცის აუცილებელ სიკვდილს, თუმცა გარისკო შენი საკუთარი სიცოცხლით აბსურდია. როჯერის ქალიშვილმა შეიძლება ორივე დაკარგოს ქმარიც და მამაც. გასათვალისწინებელია ის ფაქტიც, რომ რეუბენმა შესაძლოა დამხმარე იპოვოს და დაბრუნდეს კაცის გადასარჩენად. მეორეს მხრივ დაძაბულობა რჩება, რადგან შვილობრივი ვალია დარჩეს და საკადრისად დაკრძალოს საცოლის მამა. საბოლოოდ ის მიდის იმ პირობით, რომ დაბრუნდება. რეუბენი იპოვის თავისიანებს, გამოჯანმრთელდება და დაქორწინდება როჯერის ქალიშვილზე. თუმცა ვერ ეუბნება ცოლს, რომ მამამისი ცოცხალი დატოვა კლდესთან, ვერც პირობას ასრულებს რომ დაბრუნდეს ნეშტის დასაკრძალად, რადგან ვერ გაამხელს მომხდარ ფაქტს. საბოლოოდ მაინც უწევს ცოდვის გამოსყიდვა, რადგან უნებლიედ მის საკუთარ შვილს ესვრის. კოლაკურციოს მსჯელობა ასეთია, რეუბენის დანაშაული ის კი არ არის წავა თუ დატოვებს, არამედ ის, რომ არ ეუბნება ცოლს და არ აღიარებს რომ მისი საქციელი არ იყო გმირული. ჰოთორნის ეს მიდგომა ისტორიული თვალთახედვით სწორიც არის, რადგან 1825 წელს აქტუალური იყო თეთრი ცივილიზაციის დაცვა ველურებისაგან. მთავარი ტენდენცია მოთხრობისა “როჯერ მელვილის დაკრძალვა” ის გახლავთ, რომ ადამიანები უპირატესობას ანიჭებენ მათი ისტორიის მითიურობას, საიდანაც წამოიჭრება ვერსია, რომელიც აღიარებს იმ

ცოდვებს რაც შეიძლება ჩადენილ იქნას მათი წარმატების უზრუნველყოფისათვის. ზემოთხსენებული კრიტიკოსის მიდგომა გამოდგება კონტრარგუმენტად ჰოთორნის შემოქმედების ფორმალისტი კრიტიკოსებისა, ვინც ცდილობს ბრალი დასდოს მას ისტორიული კონტექსტიდან ამოვარდნაში. ფორმალისტები უარყოფენ მის რეალურ დამოკიდებულებას თავის დროსთან და მის ინტერესს წარსულთან მიმართებაში, მაგრამ იმის თქმა, რომ ჰოთორნის მოთხრობები ხშირად მოიცავენ თავის თავში პურიტანული დოქტრინის ღრმა აზრს ან ზუსტ ისტორიულ კავშირს გადაჭარბებულია. ჰოთორნის მოქნილობა რეალურ მოვლენებთან მიმართებაში და მის მიერ რეალური პარამეტრების გამოყენება ნიშნავს, რომ მისი ინტერესი კონცენტრირებულია პრობლემის მორალურ ასახვაში, რისთვისაც სტიმულად ისტორიას იყენებს. ნინა ბეინის აზრით ჰოთორნს ნაკლები ინტერესი აქვს თეოლოგიური დახვეწილობის მიმართ და ის არ არის დაინტერესებული ისტორიის შეთხზვით, მისი ლიტერატურის თემატიკით ან იმით რომ ამერიკული წარსულის შესახებ იმსჯელოს.

მოთხრობების უმეტესობას აქვს რედაქტორული სტილი, რომელიც თითქოს გვთავაზობს “კომენტარს” ტექსტებზე, მაგრამ სინამდვილეში ემსახურება მწერლის, როგორც ერთადერთი უფლებამოსილის სტატუსის იგნორირებას. ზოგჯერ ამ კომენტარს ხუმრობის ფორმა აქვს, როგორც რედაქტორის მინაწერს. ჰოთორნის მოთხრობები ჟანრობრივად იოლად დასაყოფი არ არის, როგორც მაგალითად ედგარ პოსი, უმეტესობა უფრო ესეს გავს ვიდრე მოთხრობას. მაგალითად, ვერ ვიტყვით რომ ეპიზოდი, მოთხრობიდან “ენდიკოტი და წითელი ჯვარი”, რომელშიც მხედარი ჯონ ენდიკოტი იღებს ინგლისის დროშიდან ეპისკოპოსის სიმბოლოს, რათა დემონსტრაციულად აჩვენოს კოლონიალური გამოწვევა ჩარლზის I სურვილის რელიგიურ საკითხებში დაქვემდებარების მიმართ, არის სუფთა მხატვრული ლიტერატურული ეპიზოდი პურიტანული ისტორიიდან, უფრო უკეთ ეს სცენა მოცემულია სალემის სკეტჩში, 1630 წელს, იქ მკითხველი ხედავს რელიგიის სახელით დამახინჯებულ ადამიანებს, პურიტანული მექანიზმი გამოყენებულია არა მხოლოდ ადგილობრივი შეფერილობისათვის, არამედ თემატური მომენტის შესაქმნელად. ნაწარმოებში მიმდინარე მოვლენები მოიცავენ ცენტრალურ თემას, მაგრამ ასევე შემოთავაზებულია დიალოგი ენდიკოტსა და პურიტანების წარმომადგენლის როჯერ უილიამსს შორის, რაც ასევე თემატური მიზნისთვის არის გამოყენებული. “ენდიკოტი და წითელი ჯვარი” არ შეიძლება ჩაითვალოს მხოლოდ ისტორიულ მოთხრობად. იგივე შეიძლება

ითქვას ნაწარმოებში შექმნილ ფონზე, რომელიც ჟანრის ერთერთი განმსაზღვრელია.

შემდეგი თემა, რაც ასევე ახასიათებს მწერლის ესთეტიკას, არის რეალობასთან მიმართება. ჰოთორნი, რომელიც აღიარებულია როგორც რომანტიკოსი მწერალი, უდიდეს პატივს სცემდა რეალობას. "არის რაღაც უფრო მართალი და უფრო რეალური, ვიდრე ის, რასაც ვხედავთ თვალით და ვეხებით თითოთ." (Dall 1967: 78) ამბობს ჰოთორნი "რაპაჩინის ასულის" ავტორისეულ კომენტარში. ამას შეიძლება ასევე დავარქვათ "უკეთესი სფერო, რომელიც ჩვენს ირგვლივ თვალთუხილავად წევს, ან ფიქრი იმ უფრო ჭეშმარიტ სამყაროზე, ვიდრე ეს ჩვენი ციებ-ცხელებით ატანილი ყოფაა, სადაც უბრალო გარეგნულ სანახაობას არაფერი გააჩნია ისეთი, რათა დააკმაყოფილოს სული, რომელიც სიმართლეს ეზიარა." (Hawthorne 1841:) გარეგანი და შინაგანი ცხოვრების განსხვავებისას ჰოთორნი ამბობს "უხეში ცხოვრება არის ზმანება და სპირიტუალური ცხოვრება არის რეალობა". (The selected letters of Nathaniel Hawthorne 2002: 71) ეს რეალობა იდეალური მშვენიერებაა "რომელსაც ბუნება სთავაზობს თავის ყველა თავის ქმნილებას". ამ რეალობასა და ინდივიდებს შორის ურთიერთობა არსებობს. ადამიანებს ჰოთორნი ადარებს "ძლიერ მთებს, რომლებიც ფიქრობენ, რომ ერთმანეთს ვერაფერს მოუხერხებენ. თითოეულს თავისთვის საკუთარი ცენტრი აქვს, მარტო თავისთვის არსებობენ. თვალისთვის, რომელსაც შეუძლია ყველა ერთად დაინახოს, ისინი ერთიანი, დიდი, მშვენიერი იდეის ნაწილს წარმოადგენენ, რომელიც არ შეიძლება განხორციელდეს თუნდაც ყველაზე პატარის, ან ყველაზე მაღალის გარეშე" (Lathrop 1897: 45)

ჰოთორნი ფიქრობს იმ რეალობაზე, რომელიც ადამიანში ირეკლება. იგი იზიარებს ტრანსცენდენტალისტების რწმენას, რომ უმაღლესი რეალობა დედამიწის საგნების ჩრდილშია მოქცეული. ის არსებობს ძველი სახლის ახლოს, მდინარის პირას და ირეკლება "თითოეული ხისა და კლდის, თითოეული ბალახის ფოთლის გამოსახულებაში, რადგან ისინი იდეალურად მშვენიერი მხოლოდ ანარეკლში ჩანან. მთელი ცა ჩამოდის ძირს ჩვენს ფეხებთან, მსუყე ღრუბლები მოედინებიან ზეცის ფიქრების მსგავსად" (Lathrop 1897: 70) თუმცა მდინარე ბინძურია და არაწმინდა, მასში ჩანს ზეცის სურათი ავტორი ამბობს "დაე ეს იყოს სიმბოლო ყველაზე მიწიერი ადამიანური სულისა, რომელსაც აქვს განუსაზღვრელი დაუსრულებელი შესაძლებლობა და შეუძლია შეიცავდეს უკეთეს სამყაროს თავის სიდრემში" (Hawthorne 1902: 68) ამ ანარეკლებში არის

იდეალური მშვენიერება, რომელიც სულს მეტად აკმაყოფილებს ვიდრე ნამდვილი სცენა.

"მარმარილოს ფავნში" როცა დონატელო კენიონთან ერთად მონტე ბენიში ბუს კოშკს უყურებს, აღმოაჩენენ რომ "ამინდის ცვლასთან ერთად მინდორიც სხვადასხვა იერსახეს ღებულობს, რომ ზეცის და მიწის გვერდი ფართოდ არის გადაშლილი ჩვენს წინაშე. ის რჩევას იძლევა. უბრალოდ დაიწყე მისი კითხვა და აღმოაჩენ, რომ ის თავად ხსნის თავის თავს სიტყვების დახმარების გარეშე" (Hawthorne 1866: 50) კენიონი დიდ შეცდომად თვლის, რომ "ჩვენს საუკეთესო ფიქრებს ადამიანურ ენაში ვდებთ იმიტომ, რომ როცა ჩვენ ავდივართ ემოციისა და სულიერი ტკობის უმაღლეს მწვერვალებზე, ისინი შეიძლება გამოიხატოს ისეთი დიდებული იეროგლიფებით, როგორცაა ასოები ჩვენს ირგვლივ" (Hawthorne 1866: 50) რაღაც უფრო მეტი არის ჩადებული ადამიანთა მიწიერ სიამოვნებებში. ერთ დიდებულ დღეს ბუნების სიყვარულით სუნთქვა შეკრული ჰოთორნი წერდა, რომ ასეთი დღე "არის მარადისობის ბედნიერი დაპირება. შემოქმედი ვერ შექმნიდა ასეთ ამინდს და არ მოგვცემდა გულს, რათა დავმტკბარიყავით მისით, თუ არ გვიგულისხმებდა უკვდავებად. ეს აღებს ზეცის ჭიშკარს და ანთებს ნაპერწკალს ღრმად სულში." (Hawthorne 1846) ჭეშმარიტ ბედნიერებაში აისახება "რაღაც უფრო მეტი, ვიდრე მიწა ფლობს. უფრო მეტი, ვიდრე მომაკვდავთა შესაძლებლობაა მისით დატკბეს. ჰოთორნი დამკვირვებელი ამბობს "ბუნება უკეთესი არ არის წიგნზე? ადამიანის გული ხომ ყველა ფილოსოფიურ სისტემაზე ღრმაა. დროის უდიდესი წიგნი ფართოდ არის გადაშლილი ჩვენს წინ თუ მას სწორად წავიკითხავთ ეს იქნება ჩვენთვის მარადიული სიმართლის მომცველი. ზოგიერთი ილუზიაც კი სიმართლის ჩრდილია. ჩრდილების სამყარო მარადიული სიმართლის წიგნია, მაგრამ უმაღლესი რეალობის ჩრდილები ტალახიან წყალშია არეკლილი, ზეცის სურათს ბინძური უწმინდური მდინარე ჩრდილავს. კაცობრიობა მიწისგან დამზადებული ჭურჭელია შიგნით სულით" (Passages from the American notebooks by Nathaniel Hawthorne 1868: 49) ჰოთორნი ადამიანის გულს ალეგორიულად გამოქვაბულს აღარებს. შესასვლელთან მზის შუქია, ყვავილები ხარობს. შეაბიჯებ შიგნით და მცირე მანძილის შემდეგ გარშემორტყმული ხარ პირქუში, საშინელი გარემოთი ჯოჯოხეთს რომ ჰგავს. ამით გაოცებული ადამიანი იმედის გარეშე დაწანწალდება. ბოლოს ხვდება, რომ ის აღმოჩნდა ისეთ ადგილზე, სადაც ერთდროულად შეიძლება არსებობდეს სილამაზე, სინათლე და საშინელება. ასე არის ავტორის

მიერ დანახული ადამიანის გულის სიღრმეები. მაგრამ უფრო ღრმაა მარადიული მშვენიერება, რომელსაც ხშირად მიწიერი არასრულყოფილება ჩრდილავს. აი ეს არის ჰოთორნისათვის უმაღლესი რეალობა, რწმენა, რომ ბუნების ენა და ადამიანის სულის ჩრდილი მარადიულ მშვენიერებას ანათებს, ემერსონისა და ჰოთორნის მიერ გააზრებული პრინციპია, ოლკოტისათვის ყველა დანარჩენი იყო სულის ბრძოლა გადარჩენისათვის, იმის დასაბრუნებლად რაც თავისი დაცემით დაკარგა.

ჰოთორნის წინააღმდეგობრივი დებულებები ზმანებათა შესახებ ერთის მხრივ შესაძლოა სხვა მწერალთა გავლენის შედეგია, მაგრამ უფრო მეტად მისი საკუთარი ცხოვრების დაძაბულობიდან გამომდინარეობს. სტუდენტობის წლებში ის იტანჯებოდა შიშით, რომ ზმანებები მას საბოლოოდ შთანთქავდნენ. ის იმდენად ხშირად აღწერს თავის თავს, როგორც მეოცნებეს პირად წერილებში, “რომენსების” შესავლებში, რომ ჩვენ ალბათ უფლება არ გვაქვს ამას უბრალო სენტიმენტალური ახირება დავარქვათ. ქორწინების, მამობის აღიარების შემდეგ ის მაინც წუხდა მისი ზმანებების მნიშვნელობაზე. ჰოთორნი თავს იდანაშაულებდა, რომ პასიური, უსარგებლო ადამიანი და საკუთარი წარმოსახვის ტყვე იყო. ეს ძალიან კარგად ჩანს მის წერილში ლონგფელოუსადმი. "ბოლო ათი წელია მე არ ვცხოვრობ არამედ ვოცნებობ ცხოვრების შესახებ ან ზმანებებს ვხედავ ...რადაც მაგიური ძალით თუ რა, მე გამოვეყავი ცხოვრების მთავარ დინებას და უკან დაბრუნება შეუძლებელია... მე თავად დავიტყვევე თავი, ახლა კი გასაღებს ვერ ვპოულობ, რომ გავთავისუფლდე. კარი რომ კიდევაც ღია იყოს ალბათ გარეთ გამოსვლა შემეშინდებოდა" (Marshal 58: 4).

მართალია, თავიდან მკითხველზე მის ნაწერს დიდი შთაბეჭდილება არ მოუხდენია, მაგრამ ის მწერალობას მაინც აგრძელებდა, რადგან "მას სხვა ამბიცია არ გააჩნდა" (Gollin 1979: 46) წლების მანძილზე, "უძლური მეოცნებე", როგორც ის უწოდებდა თავს ისევ და ისევ უბრუნდებოდა სალემის საწოლ ოთახს, სადაც სტუდენტობა გაატარა, როგორც ზმანებებით შეპყრობილ ადგილს. ეს სახება მის წარმოსახვაში სახლის დატოვების მერეც შენარჩუნდა. სალემში ვიზიტისას 1840 წელს ის სოფიას წერდა: “ეს ოთახი შეიძლება ითქვას, რომ მოჯადოებულია. ათასი ხილვა მესტუმრებოდა აქ და ძალიან ცოტა თუ იქნებოდა ამ სამყაროსთან დაკავშირებული. ბიოგრაფი რომ მყოლოდა, ამ ოთახს დიდ მნიშვნელობას მიანიჭებდა. იმიტომ რომ მარტოსული ახალგაზრდობის უმეტესობა

აქ გაგატარე და ჩემი გონება და ხასიათი აქ ჩამოყალიბდა. თანდათან სამყარომ აღმომაჩინა აქ, ჩემს მარტოსულ ოთახში" (Stewart 1944. 390).

"წვეული მარტო ყოფნის ჩვეულება" მისთვის უბედურების მომტანი არ ყოფილა, პირიქით, ხელს უწყობდა მის სულიერ განვითარებას. ხასიათის ეს თვისება ცხოვრების ხმაურისა თუ აურზაურისაგან იცავდა მას. 1850-52 წლები ცნობილია ჰოთორნის შემოქმედების საუკეთესო ხანად. ამ დროს შეიქმნა "აღისფერი ასომთავრული", (22) "შვიდფრონტონიანი სახლი", (16) "ბლაითდეილის რომანი"(13)... ეს ათწლეული დასრულდა პურიტანიზმისათვის აქტუალური ცოდვის პრობლემატიკისადმი მიძღვნილი რომანტიკული რომანით "მარმარილოს ფაენი"(18, 19) რომელიც კათოლიკურ (იტალიურ) საფუძველზე იყო გადატანილი.

უოშინგტონ ირვინგისაგან განსხვავებით, ჰოთორნი ახალგაზრდული ოცნებების ერთგული რჩებოდა. "ინგლისური დღიურები" გადმოგვცემენ მისი საქმიანი ცხოვრების, ლიტერატურული გეგმების შესახებ. ეს შენიშვნები ინგლისის შესახებ, გრძნობათა სიხალისით არის გაუღენთილი და რომანტიკულ რომანს სხვა ელფერს აძლევენ. "მარმარილოს ფაენის" კითხვისას, შთაბეჭდილება გვრჩება, რომ ის ფანტაზიის ფრენისას რაღაც უხილავ ბარიერს ეჯახება. შავ ჩანაწერებში მწერალი კვლავ უბრუნდება უნაყოფო სიმბოლოებს, ობობას და სისხლიან კვალს. მისი მოულოდნელი სიკვდილი 1864 წელს, პირსთან გასეირნებისას წარმოგვიდგება იმ გონების სიცოცხლის დასასრულად, რომელიც დაიღალა "ზნეობრივი ლაბირინთის ხვეულებში სიარულით, სადაც მეოცნებე სეილემელი ჭაბუკი პირველად ნახევარი საუკუნის წინ მოხვდა" (Николюкин 1961: 90).

ჰოთორნის შემოქმედების ანალიზის განმსაზღვრელი მისი ცხოვრების ისტორიაა. პურიტანიზმი მის ცნობიერებაში ბავშვობიდანვე შეიჭრა. უკვე თხუთმეტი წლის ასაკში ის გამსჭვალული იყო ახალი ინგლისის სულით, რომელშიც მისი მკაცრი წინაპრები ცხოვრობდნენ და იწვრთნებოდნენ. ჰოთორნი ცოტად თუ განსხვავდებოდა მოსამართლე ჰოთორნისაგან, ან მაიორ უილიამ ჰოთორნისაგან, ამ "პირქუში წვეროსნისაგან, რომელიც ატარებდა შავ ლაბადას და შლიაპას წვეტიანი ბოლოთი. ვინც ამერიკის ნაპირებთან მახვილითა და ბიბლით მიცურა." (Николюкин 1961: 98) წინაპრებმა დიდი დიდი დაასვეს ჰოთორნის ხასიათს. თავისი მოწოდების შესახებ იგი ნახევრად ირონიული ტონით საუბრობდა იმაზე, თუ რას იტყოდნენ მისი პურიტანი წინაპრები, რომელთა სულებიც მის თავზე დაფრინავდნენ, მის მდაბალ და პროზაულ

საქმიანობაზე. იგულისხმება თხზვა. "მიზანი, რომლისკენაც მე ვისწრაფოდი, მათ უღირსად მოეჩვენებოდათ. წარმატება კი, თუკი ჩემს ცხოვრებაში ოჯახური წრის გარეთ რაიმე წარმატება მექნებოდა, სამარცხვინოდ და საცოდავად ჩაითვლებოდა. რას აკეთებს ის? ეჩურჩულება ერთი ჭაღარა წინაპრის აჩრდილი მეორეს. რომანებს წერს. რა საქმიანობაა ემსახურო კაცობრიობას სიკვდილამდე და მის მერე. ცოტა სხვა საფუძველი რომ ჰქონოდა, ალბათ ქუჩის მუსიკოსიც გამოვიდოდა. ასეთი კომპლიმენტებით მაჯილდოებენ ასწლეულების იქედან ჩემი წინაპრები". (Hawthorne 1850: 3-45) ეს ციტატაც მიუთითებს, რომ ჰოთორნი ყოველთვის გაორებას განიცდიდა რელიგიოზურ მრწამსსა და შინაგან აზროვნებას შორის. ახალი ინგლისის გაგება ჰოთორნის გარეშე შეიძლება, მისი შემოქმედების კი ამ თემის გარეშე არა. ჰოთორნის წიგნები სავსეა ახალი ინგლისის სურათებით და მხატვრული სახეებით, სადაც მისი წინაპრების ჩრდილები ცოცხლდებიან. ჰოთორნის მხატვრული ლიტერატურა ეხება წარსულს, ან წარსულის შემოქმედებას ახლანდელზე. მისი მშობლიური განწყობილება წარსულთან მეტად განსაკუთრებული იყო. მან ძალიან კარგად იცოდა ახალი ინგლისის ისტორია, ამანაც განაპირობა, რომ მისი ფიქრი, აზრი თუ გრძნობა საგრძნობლად განიცდიდა პურიტანული მრწამსის გავლენას. ალბათ ამიტომ გამოირჩეოდა მის მიერ თანამედროვე საზოგადოების პრობლემების გადწყვეტა პურიტანული ანაბეჭდით. თვით მისი მეგობარი ჰერმან მეღვილი აღნიშნავდა, რომ "ჰოთორნში ბევრია პურიტანული სიბნელე" და ეს ჩრდილს აყენებდა მის მსოფმხედველობას. თუმცა მწერალი არ ღებულობდა პირველყოფილი ცოდვისა და წინასწარჭკრეტის იდეას კალვინისტური ფორმულირებით, მაინც არ გამორიცხავდა ადამიანური ისტორიის აღთქმაში მათ მნიშვნელობას. ტომას ელიოტი, რომლის შემოქმედებასაც მატისენი ჰოთორნის პირქუში მხარეების გაგრძელებად განიხილავდა, აღიარებდა, რომ ჰოთორნის ნაწარმოებები არის პურიტანული მორალის, ტრანსცენდენტალისტებისა და იმ სამყაროს კრიტიკა, რომელსაც ის კარგად იცნობდა" (Естетика Американского Романтизма 1977: 266) მაგრამ პურიტანული მორალის უარყოფა მწერალთან ეჭახება პურიტანული ეთიკის შინაგან გამართლებას და მისკენ ლტოლვას. ამიტომ მისი დამოკიდებულება პურიტანობასთან გაორების ნიშნით არის აღბეჭდილი. სურვილით, მიიღოს ის, რასაც შინაგანად არ ეთანხმება. როგორც თავად ამბობდა "მათი ბუნების თვისებები მძლავრად არის ჩემში გადახლართულნი" (Dekker 1987: 150) ერთ ადრეულ ნოველაში ჰოთორნის მსჯელობა მიუთითებს

როგორ უნდა გავიგოთ მისი ნაწარმოებების შინაგანი დიალექტიკა. "რა არის დანაშაული"? კითხვობს მწერალი და პასუხობს დალაქავებული სინდისი. საინტერესოა, რჩება თუ არა სინდისზე ეს საზიზღარი ჩამოუბანელი ლაქები თუ დანაშაულია როგორც ჩადენა აგრეთვე ჩაფიქრება.

მწერალს აინტერესებდა ახალი ინგლისის ისტორია და ამან გავლენა მოახდინა მის ოსტატობაზე. იგი ჩაძირული იყო უხილავ სამყაროში, რომლის არსებობაში, ისე როგორც რაღაც ემერსონს და ჰენრი თოროს ეჭვი არ ეპარებოდა. ის არ ეხებოდა ძველი და ახალი ინგლისის ფილოსოფოსთა აზრებს, თავად განსჯიდა სულიერი ცხოვრების განვითარების გზას. სხვა მწერალთა მსგავსად, ამუღვენებდა ინტერესს ურთიერთობის ორი ფორმის მიმართ: ადამიანის მიმართება ღმერთთან და ღმერთისა ადამიანთან. მისი მსჯელობა ამ კუთხით გამოირჩეოდა განუსაზღვრელობით, ბოლომდე უთქმელობით, პესიმიზმითაც კი. იგი დიდი დაინტერესებით და გაგებით მოეკიდა ტრანსცენდენტალისტების მიერ აღიარებულ ჯონათან ედუარდსის სწავლებას ჩვენი ცხოვრების მორალური საფუძვლის შესახებ. (61) სინათლის წყარო იგივე იყო, მაგრამ ის ჰოთორნის გონებაში განსხვავებულად ტრანსფორმირდა.

რაღაც ემერსონისა და ჰენრი თოროსაგან ნათანიელ ჰოთორნი თავისი შეუდარებელი ოსტატობით განსხვავდებოდა, რაც მას საშუალებას აძლევდა ისტორიული მოვლენები ჯადოსნური ფანტაზიით გამოეხატა, რომელსაც განსხვავებული ფერების, შუქის, განათების მოწყობით ასრულებდა. მისი სიმბოლიკა, ხანდახან აბსურდული და არა ყოველთვის კანონზომიერი, გამოხატავს მორალის დაფარულ კანონებს. ის ჩვეულებრივი ცხოვრებისაგან ქმნიდა მორალური კოლიზიების, რთულ ჯადოსნურ სიუჟეტებს. ცოლთან საუბარში ჰოთორნმა თავის თავს დაუყოლიებელი ადამიანი უწოდა, ვისი ინტერესებიც ეყრდნობა ოჯახს, სამუშაოს და მისთვის ძვირფას ახალი ინგლისის მიწას. ყოველივე ამასთან ერთად იგი ადამიანის სულის საიდუმლოებების ძებნაში თავისი პრინციპების ერთგული რჩებოდა. ეს კარგად ჩანს მის 160 მოთხრობაში, რომანტიკულ რომანებსა და ნარკვევში. იგი ინარჩუნებდა განსაკუთრებულ სერუპულულობას ადამიანის გულის კვლევაში და მისი პურიტანული აზროვნება ღრმა, გამჭრიახ დაკვირვებას ექვემდებარებოდა. პირველად ჰენრი ჯეიმსი შეეცადა შეეფასებინა პურიტანიზმის როლი ამერიკული ლიტერატურის განვითარებაში. ამ დამოკიდებულებით, ნათანიელ ჰოთორნი ახლოა ედგარ პოსთან, აღემატება ჰენრი ჯეიმსს და გახლავთ ერთგვარი

ფსიქოლოგიური ქანრის ფუძემდებელი ამერიკაში. ახალი ინგლისის პურიტანული მემკვიდრეობის მიმართვისას, რომელიც ესოდენ ახლობელი იყო მისთვის, ჰოთორნმა თითქოს უპასუხა ჯონ უინტროპის მრისხანე გაფრთხილებას, როცა ის პირველ კოლონისტებთან ერთად გემით მოცურავდა ახალი ქვეყნის ნაპირებთან, "ამერიკული ოცნების იდეალური ქალაქი გორაკზე- ტყეში შეიძლება გადაიქცეს...(Winthrop 1864: 309-311) მასაჩუსეტის პირველი გუბერნატორის, უინტროპის სახე ჩნდება რომანის "ალისფერი ასომთავრულის" ფურცლებზე, რომლის მოქმედებაც უინტროპის სიკვდილის წელს ხდება. იმ დამეს, როცა ჰესთერ პრინი და დიმსდეილი ბავშვთან ერთად სამარცხვინო ბოძთან დგანან. მწერალს აქ რომანტიკულ პათეტიკამდე აჰყავს სინამდვილის ემბლემატური ხილვა, რომელიც მეტეორის შუქზე მღვდლის თვლებში ირეკლება და უინტროპის სიკვდილის შემდეგ მთელ ბოსტონს ანათებს.

პურიტანიზმი გამსჭვალავს ჰოთორნის "რომენსებს", მოთხრობებს და ჩრდილავს მთელ მის მსოფმხედველობას. ნოველაში "ახალგაზრდა ბრაუნი", რომელიც ჰერმან მელვილმა დაახასიათა ღრმა, როგორც დანტე, ჰენრი ჯეიმსმა უწოდა "პატარა ბრწყინვალე რომენსი" (Miller 1991: 119) ჰოთორნი ქმნის ყოვლისმომცველ, კაცობრიობისათვის სამარცხვინო სურათს, რომელშიც ბოროტება მეფობს. დამის შეკრებაზე, უწმინდურთა ტყეში, ახალგაზრდა ბრაუნი ხვდება ყველას, ვისაც ბავშვობიდან პატივს ცემდა, ასე ამობრუნდება რეალობა და თავის შინაგან სახეს გვიჩვენებს, იმას, რაც ადამიანის თვალთა ხედვიდან დაფარულია. კეთილისმქმნელი ცოდვილია, პატიოსანი გარყვნილი, სიკეთე ბოროტებას მაღავს... სიუჟეტიც კი ორმაგ შუქზე ხდება, ძნელი გასარკვევია გმირს მართლა გადახდა ეს, თუ ტყეში ჩაეძინა და სიზმარი ნახა.

მე-19 საუკუნის ინგლისურმა რომანმა დიდი გავლენა მოახდინა ჰოთორნზე. განსაკუთრებით "გოთიკური სკოლის" გამოცდილებამ, უაღტერ სკოტის ისტორიულმა რომანებმა. ის ადრეულ მოთხრობებში იგრძნობა უოშინგტონ ირვინგის გავლენა. თუმცა უნდა აღინიშნოს მისი სრული გულგრილობა თხრობის მრავალმხრივი მანერის მიმართ. ამ გაგებით მას არ შეუქმნია რაიმე ისეთი, რასაც ჩარლზ დიკენსი და უილიამ თეკერეი ნამდვილ წიგნს უწოდებდნენ.

ჰოთორნის მეუღლემ ვერ შეძლო ახსნა რა იფარებოდა მწერლის შავი პირბადის სიმბოლოს უკან. მეგობრები კი ირწმუნებოდნენ, რომ გარეგნული ქედუხრელობის უკან მეორე ჰოთორნი არსებობდა. ის თავად საუბრობდა თავისი გონების უფსკრულებზე, რომელთა გაზომვა შეუძლებელი იყო. ჰენრი თოროს

მსგავსად მას ესმოდა სფეროების მუსიკა, შორეული მედოლის ხმა. ჰოთორნის ცხოვრებაში ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო ფარული კუთხე მის სულში, სადაც აზროვნება და მარტოობა არსებობდა. ეს იდუმალი სამალავი ასაზრდოებდა მის არსებობას. როცა ეს წყარო დაშრა, ის მოკვდა.

ზუსტად არ არის ცნობილი როდის დაიწერა ჰოთორნის პირველი ნაწარმოები "ფენშო", რითიც დასრულდა ჰოთორნის ახალგაზრდული ცდები და დასაბამი დაედო მისი როგორც რომანისტის კარიერას. მოგვიანებით ავტორმა თავად გაანადგურა ეს ნაწარმოები, რამაც ის ბიბლიოგრაფიულ იშვიათობად აქცია. "ფენშოს" თემა და მხატვრული სახეები საშუალებას იძლევიან გავიგოთ ჰოთორნის ადრეული მხატვრული მანერა, რომელიც უოლტერ სკოტისა და გოთიკური რომანების ცუდ გადამღერებას ჰგავს. დიალოგები არაბუნებრივია, პერსონაჟები არა გამომსახველობითი, თუმცა თანამედროვენი სწორად ამჩნევდნენ, რომ ამ ნაწარმოებშიც შეინიშნებოდა მწერლის ოსტატობის მომავალი თავისებურებების ჩანასახი.

ჰოთორნის ხელოვნების გასაგებად საინტერესოა ჩანაწერები, რასაც ის თორმეტი წლის განმავლობაში აკეთებდა. ეს ის პერიოდია, როცა დაიწერა მისი მოთხრობები და ნარკვევი. ბევრი დაიკარგა, განადგურდა მაგრამ ზოგი, როგორც თავად ავტორმა აღნიშნა, შეიძლება იპოვოთ გაყვითლებული გახეთის ფურცლებზე. ამ მოსწავლეობის წლებმა მნიშვნელოვანი როლი ითამაშეს მწერლის მხატვრული გრძნობების განვითარებაში. ადრეულ წლებში იგი უპირატესობას ნარკვევს ანიჭებდა. ნარკვევებში იოლად შეიმჩნევა სტილის არათანაბარობა, რაც ალბათ იმან გამოიწვია, რომ ჰოთორნი ორიენტაციას აკეთებდა იმ ჟურნალების ხარისხზე, რომლებთანაც ის თანამშრომლობდა.

თავისი ჩანაწერების წიგნაკების წყალობით ავტორმა შეძლო დაყრდნობოდა მისთვის ასე სახასიათო დაკვირვებებს, ყოველივე უცნაურსა და ფსიქოლოგიურად არაჩვეულებრივს. "ადამიანი ცდილობს იპოვოს მიუტკეველი ცოდვა, და აღმოაჩენს მას საკუთარ გულში და თავის ქმედებაში" 1844 წლის ამ ჩანაწერში "იტენ ბრანდის" ჩანასახი ჩანს. სწორედ ამ წიგნაკებში ყალიბდებოდა ჰოთორნის წარმოდგენა ადამიანურ ურთიერთობებზე და სხვა ლიტერატურული სიუჟეტების გამოყენების საჭიროება აღარ იყო. ჰოთორნის მოთხრობებში უკვე ჩანს მისი "რომენსების" თემები და სახეები. თუ "რომენსებიდან" მოთხრობებისაკენ გადავინაცვლებთ, თავის თავში ჩაძირული დიმსდილი აღმოჩნდება პასტორი ჰუპერი, სატანისმაგვარი ჩილინგუორსი -საწამლავის

მომზადებაში გართული რაპაჩინი, სრულყოფილებისაკენ მსწრაფი ჰოლინგუორსი უგუნურ ეილმერთან გვაბრუნებს, ვინც ცოლის ხალის ამოკვეთით მისი სიცოცხლე შეიწირა. მოთხრობებში აღწერილი ცოდვები "რომენსებში" მეორდება. ისინი არა მარტო გვეხმარებიან უკეთ გავიგოთ მისი "რომენსები", არამედ საშუალებას იძლევიან უკეთ წარმოვიდგინოთ მე-18 საუკუნის პურიტანიზმი ძოგადად. "მაისის ხე მხიარულ გორაკზე", (18) "ჭადარა მხედარი", (13) "მასკარადი ჰოუსთან" (9). ყველა ისტორიული მოთხრობა დაწერილია მისი პურიტანი წინაპრების ცხოვრების ღრმა ცოდნის გავლენით. დიდი ნაწარმოებებიდან მხოლოდ "აღისფერი ასომთავრული" მოწმობს უინტროპების და მეზერების სამყაროს უნიკალურ ცოდნას. ჰოთორნის ისტორიული მოთხრობა დიდი ოსტატობით გამოირჩევა. ზოგიერთ მათგანს ალბათ უკვდავება უწერია, თუმცა მათი რიცხვი არც ისე დიდია. ნოველისტიკის უანრის განვითარებაში მათ მნიშვნელოვანი წვლილი არ შეუტანიათ. ისინი მოგვაგონებენ უოშინგტონ ირვინგის მოთხრობებს, რომელთაც ბევრ თანამედროვეზე მოახდინეს გავლენა. სამაგიეროდ ჰოთორნს ვერაფერს შეედრება გრძნობათა გადმოცემაში, რაც ედგარ პომ ადრევე შენიშნა. სიმბოლიკის განსაკუთრებული ენის მოშველიებით, ავტორი გვაიძულებს თავისი გმირების ყველა ზნეობრივი ტანჯვა გადავიტანოთ, მღვდელ ჰუპერის მარტოობა, ახალგაზრდა ბრაუნის ტანჯვა, როჯერ მელვილის სინდისის ქენჯნა და ა.შ...

გულისა და გონების დაპირისპირება მნიშვნელოვანი თემაა ჰოთორნის შემოქმედებაში. ის ვინც მხოლოდ გონებისგან წამოსულ ბრძანებებს ემორჩილება, ირგვლივ მხოლოდ უბედურებას ავრცელებს. აქედან მოდის ეგოიზმი, იდეოლოგიური ფანატიზმი, მოძმეთა მიმართ უგრძნობლობა. თუკი ადამიანი ივიწყებს, რომ გული არის "კაცობრიობის მაგნიტური ჯაჭვის ნაწილი" (Crowley 1970: 375) ის აუცილებლად ბოროტებას თესავს და უპატიებელ ცოდვას ჩადის. სხვებისაგან განსხვავებით, ჰოთორნი მეცნიერების შესაძლებლობის გამოხატვისას ყოველთვის ჭერეტდა მასში დაფარულ საშიშროებას, რომ შეიძლებოდა მიღწევები კეთილშობილურ მიზნებს არ მომსახურებოდა. ამის დასტურია სწავლულის, დიდი ინტელექტის ადამიანის სახე, რომელიც შინაგანად ბოროტებას ატარებს. რაპაჩინი, ეილმერი, ჩილინგუორსი ამ ტიპის გმირებია მის ნაწარმოებებში.

მელვილი ჰოთორნზე წერდა, რომ აღფრთოვანებული იყო მისი "წყვედიანის ძალაუფლებით. ეს ის წყვედიანია, რომელიც ასე მაჯადოებს მე" (Mellville 1850)

ჰოთორნისათვის სატანა არსებობდა და ადამიანის ბუნებასთან ახლოს იყო. მას წარმოსახვითად სწამდა ცოდვის და ადამიანთა დაცემის დოქტრინა. ერთერთი მოთხრობის გმირი მამა ჰუპერი შავ პირბადეს ატარებს, როგორც საიდუმლო ცოდვის ემბლემას ყველა ადამიანის გულში. ახალგაზრდა ბრაუნი დამორჩილებულია ბნელი ტყის მისტერიებს და დატყვევებულია მისით. ანგელოზის სადარი ბეატრიჩე რაპაჩინი და ჯორჯიანა ცოდვის შავ ციხეს სიკვდილით გადარჩებიან.

ნოველებიდან ჰოთორნის ყველაზე დადებითი გმირი ოუენ უორლანდია. "მშვენიერების ოსტატი" წარმატებას აღწევს, რადგან აერთიანებს რეალურს და ირეალურს თავის სასწაულებრივ პეპელაში, რომელიც მექანიკურია, მაგრამ ამავდროულად ცოცხალი და ორგანული, იმიტომ რომ ის სავსეა სულით. გარდა ამისა, მიუხედავად წარმატებისა ეს გმირი ადამიანური რჩება. ის კარგ ურთიერთობაშია მეზობლებთან, იცნობს საკუთარ თავს. იცის რა შეიძლება და რა არა. ბოლოს მისი პეპელა ირღვევა, რადგან ის მეტისმეტად სრულყოფილია, რათა არსებობდეს რეალობაში. უორლანდი იზღვევს თავს იზოლაციისაგან, იმიტომ რომ მას ესმის მარტოობის საშინელება.

"დაბადების ნიშანში" მეცნიერი ეილმერი კლავს თავის მშვენიერ ცოლს, ჯორჯიანას, როცა ცდილობს მისი ერთადერთი ფიზიკური ნაკლის განადგურებას. თავად ავტორი ეილმერის სრულყოფილებისაკენ სწრაფვის სურვილს თანაუგრძნობს.

როცა მწერალი გრძნობს, რომ რომანტიკული ხედვა უმტყუნებს, იყენებს უფრო ძველ, მორალურ და ფილოსოფიურ ტრადიციებს პურიტანული მემკვიდრეობიდან, რელიგიოზულობის წყაროდან. მორალის მიმართ მისი სერიოზული მიდგომა რომანტიკულ ტენდენციებს აფერმკრთალებს. როგორც ვაგონერი აღნიშნავს, ჰოთორნის რელიგიური და ეთიკური მსოფხედველობა მეტად იოლად მოექცა ტერმინ პურიტანულში, მაშინ როცა ის არის უბრალოდ ქრისტიანული. (Waggoner 1962: 175) ისტორიული ქრისტიანობა ემყარება რეალობის განსჯას, კეთილის და ბოროტის დაპირისპირებას, ადამიანის მიდრეკილებას ცოდვის მიმართ. ამერიკაში ეს ხედვა ემფატიკურად გამოიხატა პურიტანთა მიერ. პურიტანიზმმა წარმოშვა ადგილობრივი ტერმინები და სიმბოლოები..

ჰოთორნის დამოკიდებულება მის წინაპრებთან წინააღმდეგობრივი იყო, რასაც ის არც მალავდა. სიყვარული და სიძულვილი ერთდროულად. შეგრძნება

დანაშაულისა, რომ მათგან განსხვავებულია და იგივე შეგრძნება, რომ მათიანია. კრიტიკული მიდგომა მათი ცრურწმენების, სიმკაცრის მიმართ და მზადყოფნა, გამოიყენოს მათი უცნაური რწმენა და უხეში კომპლექსები, რათა პარადოქსულად წარმოადგინოს უხეში სინამდვილე. ჰოთორნი მართლაც შეწუხებული იყო პურიტანული ცოდვის შეგრძნებით და მის თანამედროვეებს უფსკრულის მეორე მხარეს ხედავდა. მის მხარეს მხოლოდ ჰერმან მელვილი იდგა. დიდი ემერსონი უარყოფდა პირველსაწყისი ცოდვის იდეას, როგორც თეოლოგიურ დოქტრინას ან მორალურ მეტაფორას (Emerson 1889: 329) ჰერმან მელვილი "ბილი ბადში" აღნიშნავს, რომ ბიბლიური ფრაზა "უსამართლობის მისტერია არ იყო შესაბამისი რეკომენდაცია ადამიანის ბნელი ხასიათის შესაცნობად თანამედროვე მკითხველისათვის" (Melvil 1948: 7) ჰოთორნი "გულის ბინძური გამოქვაბულის" ხანგრძლივი დაკვირვების შედეგად უარყოფდა წინააღმდეგობრივ რომანტიკულ იდეას, რომ კაცის ბუნება არსებითად კარგი და ღვთიურია. საკუთარ სულში ჩახედვისას, ეს სამაგალითო მოქალაქე და გულუბრყვილო ოჯახის კაცი შეიცნობდა, რომ იქ არ იყო ადამიანური სიბინძურე. კაცმა არ უნდა შეიძულოს მისი საძმო, თუნდაც დანაშაულებრივი, აცხადებს ის ერთერთ მოთხრობაში. თუნდაც ხელი გქონდეს სუფთა, გული დაბინძურებული იქნება მოფარფატე ფანტომებით. ადამიანი უნდა გრძნობდეს, რომ როდესაც ის დააკაუნებს ზეცის ჭიშკარზე, დალაქავებული ცხოვრება უფლებას არ მისცემს მას შესასვლელად. უნდა მოინანიო მუხლისმოყრით და მიტეკება მოვა ზემოდან. თუ არა ეს ოქროს ჭიშკარი არასოდეს გაიღება (Hawthorne 2008: 39) ამ კუთხიდან განსჯის იგი ხელოვანის ფიგურას, რომელიც წარმოადგენს თვითგანვითარების უნიკალურ, თავისუფალ, წმინდა რომანტიკულ იდეალს. კეთილისა და ბოროტის შეცნობა ჰოთორნისათვის ადამიანური ცნობიერების სიმწიფეს ნიშნავს.

ხელოვნებასთან და ხელოვანთან მიმართება მეტად მნიშვნელოვანია მწერლის ესთეტიკის განსაზღვრისათვის. ეს არის ადგილი, სადაც რომანტიკული და ანტირომანტიკული ტენდენციები კონფლიქტში მოდიან. ხელოვანი რომანტიზმის ყველაზე განსაზღვრული სიმბოლოა. ჰოთორნის შეხედულებას ხელოვანის ფუნქციების შესახებ მილიგენტ ბელი ტრანსცენდენტალურს უწოდებს, (Bell 1962: 34) თუმცა ჰოთორნის შემოქმედებაში იგივე ელემენტების კრიტიკაც იოლი შესაძლებელია. მის წერილებში გაბნეული უამრავი ჩანაწერის მიხედვით, ასევე ლიტერატურული ნააზრევით, შთაბეჭდილება გვრჩება, რომ სოფია პიბოდისა და მისი ტრანსცენდენტალისტი მეგობრების მსგავსად, ჰოთორნი

აღიარებდა რომანტიკულ ხედვას, რომელიც ახალი ინგლისის ცნობიერებაში გერმანული იდეალიზმის ახალი ფილოსოფიით უორდსუორსისა და კოლრიჯის გავლით შემოიჭრა. ჰოთორნი იდეალისტი იყო, მაგრამ მისი ლეგენდების კონფიგურაცია, თხრობისა და ხასიათის დაძაბულობა, სიმბოლო და ტონი საპირისპიროს ნიშნავს. გაცნობიერებულად ის ეთანხმებოდა ხელოვნებაზე ტრანსცენდენტალისტების შეხედულებას, იმ იდეალის წარმოდგენას, რომელთანაც ხილული სამყარო არაფერია თუ არა ჭეშმარიტების არასრულყოფილი გამოხატულება. მთელი მე-19 საუკუნის განმავლობაში პოპულარული იყო პლატონისეული იდეების დოქტრინა. რომელიც ხელოვნების ნიმუშს განსჯის როგორც "ასლის ასლს", იმ რეალობის ასლს, რომელიც სუფთა სამეფოში არსებობს. პლატონისეული სტილი ჰოთორნის ნაწერშიც იგრძნობა. შორს წაგვიყვანდა ამის დაჟინებული ალეგორიზირება მის მოთხრობებსა და "რომენსებში", ერთი კი ცხადია, რომ რეალობასა და საგნების გარეგნულ იერსახეს შორის ურთიერთდამოკიდებულება ყოველთვის პრობლემა იყო მისთვის, როგორც კაცისთვის და როგორც მწერლისთვის. ჰოთორნის განსჯით, რეალობა უფრო სულიერია, ვიდრე მატერიალური ფაქტი. პათეტიკური ილუზიით, რომ მასაც შეუძლია ჩვეულებრივად იცხოვროს, ჰოთორნმა პირველივე შემხვედრ სამუშაოს მოჰკიდა ხელი. 1839-40 წლებში ის ნახშირისა და მარილის მწონავად მუშაობდა ბოსტონის საბაჟოში და განსაკუთრებულად ფხიზელი ჩანდა არსებობის გაყოფილი ბუნების გამო. ალბათ იმიტომ რომ მისი ფიქრები იხლიჩებოდნენ მისი საქმეების მატერიალურობასა და შემოქმედებით მუშაობას შორის. ორი წლით ადრე მის დას შესწიოდა: "მე დავიდალე ორნამენტად ყოფნისაგან. პატარა მიწის ნაკვეთი მინდა რომელიც ჩემი იქნება, იმდენად დიდი რომ დავდგე, იმდენად დიდი, რომ დავიმარხო. მე მინდა რაღაც მოუხერხო ამ მატერიალურ სამყაროს" (Bell 1962: 200) ის სოფიას წერდა, რომ ორი ჟურნალის გამოშვება სურდა გარეგანი და შინაგანი ცხოვრების. "რა მშრალი, სულელური ისტორია იქნება გარე ცხოვრების დღიური. ვერავინ იფიქრებდა, რომ ერთი და იგივე კაცს შეუძლია ერთდროულად ორი ასეთი განსხვავებული ცხოვრებით იცხოვროს...მაგრამ ეს უხეში ცხოვრება არის ზმანება და სულიერი ცხოვრება არის რეალობა" (Bell 1962: 35). ცნობილ წერილში სოფიას ის წერდა, რომ სიყვარული გადაარჩენს მას ჩრდილების სამეფოსგან. მისი საბაჟოზე მუშაობის პერიოდი მოწმობს მწერლის მცდელობას, აღიქვას მისი დროის რეალისტური ზედაპირი. თუმცა შემდგომ ნანობდა რომ "ყოველი დღის ბევრი ბრწყინვალე

საათი მოკლა ამ უბედურ საბაუოზე, რომელიც ასე აცარიელებდა მის გონებამახვილობას." (Stewart 1948: 89) ჰოთორნს მკვეთრად იდეალისტური ხედვა არასოდეს ჰქონია. ბრუკფარმში ცხოვრების პერიოდში, თუმცა კი პასუხისმგებლობით ასრულებდა მის წილ სამუშაოს, ამბობდა "ჩემი რეალური "მე" არასოდეს ყოფილა ამხანაგობის წევრი, ეს მოჩვენებითი მოვლენა იყო. საყვირის ხმა დღის შესვენებებისა და ძროხების წველისას, კარტოფილის მარგვლა, თივის შეკვრა, მზეში შრომა პატივს მღებდა მიმელო ჩემი სახელი, მაგრამ ეს მოჩვენება არ ვიყავი მე თავად". (Crowly 1997: 237)

ხელოვანი განსაკუთრებულ როლს თამაშობს რომანტიკულ ესთეტიკაში. მის წარმოსახვას შეუძლია შეადწინოს იმ შრეში, რომელიც პლატონისეულ "ფაქტს" ფარავს. ის მარტო არსებობს ილუზორულსა და რეალურ სამყაროს შორის და ღვთის საკუთარ სახებას ქმნის. ნოველაში "სეპტიმუს ფელტონი" სიბილ დესი ამბობს: "თუკი ყველაფერს აქვს თავისი სულიერი მნიშვნელობა, ეს ლიტერატურისთვის იგივეა, რაც სული არის სხეულისათვის, მაშინ რა არის ხელოვანის მოვალეობა?" (Hawthorne: 2008: 92) რომენსში "შეიდფრონტონიანი სახლი" ჰოთორნმა პოეტური ინსტინქტი განსაზღვრა, როგორც "გამჭრიახობის საჩუქარი უცნაურად შერეული ელემენტების სფეროში, სილამაზისა და დიდებულების, რომლებიც იძულებულნი არიან გაითავისონ ესოდენ საძაგელი ჩაცმულობა." (Hawthorne 1851. 41) "მარმარილოს ფაგნის" ერთ-ერთ გმირს, ლანდშაფტის მხატვარს ბუნების მიმართ სიყვარული და მასთან სიახლოვე შესაძლებლობას აძლევს ისე დახატოს, რომ მისი ნახატები "უფრო უკეთესი დედამიწის რეალობად წარმოჩნდეს". (Gollin 1991: 160)

ლიტერატურული რეალიზმი ფაქტიურად ხელოვანის მართალი ხედვის მტერი იყო. როცა ავტორი წარმოაჩენს ენსტმინსტერის სააბატოს ქანდაკებებს, მათ არცთუ კარგად შესრულებულ პორტრეტებს ასე ხსნიდა "სიმართლე რომ ვთქვა, ხელოვანი გრძნობს ძალაუფლებს იმდენად, რომ გადაანაცვლოს ჩვეულებრივი ცხოვრების ასპექტების კანონზომიერება რამდენადაც შესაძლებელია შორს, ისე, რომ მსხვერპლად არ გაიდოს მსგავსების ყოველგვარი კვალი" (Bell 1962: 38). ჰოთორნის კომენტარები ხელოვნების შესახებ ამჟღავნებს, რომ ის უფრო მეტად დაინტერესებული იყო ხელოვანის შთაგონების გმირით, ვიდრე ხელოვნების ნიმუშის ტექნიკური ხარისხით. ის აქებდა გვიდოს, სოდომს, პერუჯინოს იმ შთაგონების ხარისხის მიხედვით, რაც მათ ნამუშევრებში ნახა. მაგალითად ის გრძნობდა, რომ ჰანტის და ზოგი პრერაფაელიტის ტილოები "ერთადერთი

თანამედროვე სურათები იყო, რომლებიც უფრო მაღალ მიზანს აღწევდნენ, ვიდრე ეს თვალის სიამოვნებაა. ეს ის ერთადერთია, გონების დაპყრობა რომ "შეუძლიათ" (Bell 1962: 172) მეტისმეტად ბევრი ხელოვანი მხოლოდ თვალის დასაკმაყოფილებლად მუშაობს და ვერ გამოხატავს სულის შადრევნებს. "მშვენიერების ოსტატში" ჰოთორნი წერს: "ვამი რომ ხელოვანი, თუნდაც პოეზიაში ან ნებისმიერ სხვა დარგში, არ უნდა კმაყოფილდებოდეს შინაგანი ტკბობის მშვენიერებით, არამედ უნდა მისდევდეს მოფარფატე მისტერიას, ეთერული სფეროს საზღვრის ზემოთ" (Hawthorne 1846) ის რასაც ხელოვნების ნიმუში გვათავაზობს უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ის რასაც ის რეალურად წარმოადგენს. ჰოთორნი აღმერთებდა მომაკვდავი გლადიატორის ქანდაკებას, რომელზეც ამბობდა "მსგავსად სხვა უმაღლესი შეფასების ნამუშევრისა... ის დიდ მოთხოვნებს უყენებს მაყურებელს. მან უნდა გამოხატოს სიმპატია მოქანდაკის მიმართ და დაეხმაროს მის ოსტატობას მთელი გულით, თუ არადა ის ბევრად უფრო ცოტას დაინახავს, ვიდრე ეს ოსტატურად დაწნეხილი ზედაპირია, ის უფრო ბევრს გვათავაზობს ვიდრე გვიჩვენებს." (Bochner 1969: 15) არავინ წაიკითხავს ლექსს, არ შეხედავს სურათებს, ქანდაკებებს, თუკი არ ექნება შესაძლებლობა უფრო მეტი დაინახოს მათში, ვიდრე პოეტმა თუ მხატვარმა რეალურად გამოხატეს. მათი უმაღლესი საზომი არის აზრის გამოწვევა, რომ მაყურებელი დააფიქროს თავისი მრავალმნიშვნელოვნებით. რომში წმ. პეტრეს კათედრალის ნახვისას, "მარმარილოს ფავნის" გმირი ჰილდა გრძნობს, რომ ეს ეკლესია მის ზმანებებს მოიცავს, მაგრამ ეს ხდება მხოლოდ დიდი ხნის დაკვირვების შემდეგ, დიდი ინტერვალებით შუაში, "როცა აღმოაჩენ, რომ კათედრალი თავის გაგლენას ავრცელებს შენს წარმოსახვით ტაძარზე და ადგილს მიუჩენს მის ღრუბლიანი კოშკებს გუმბათის ქვეშ." (Hawthorne 1860: 91) ხელოვანს, ჭეშმარიტი ხელოვნების თაყვანისმცემელს უკეთესი ხედვა უნდა ჰქონდეს იმასთან შედარებით, რასაც ის ხილულ ფორმაში წარუდგენს სამყაროს. ჰილდა ეუბნება კენიონს "შენ არ უნდა მისცე თავს უფლება, იმის რწმენა დაკარგო, რაც შეგიქმნია და გულგატეხილი იყო ამის გამო. მე გამიგია, რომ პოეტი მსგავს სიძულვილს გამოხატავს თავისი ყველაზე სრულყოფილი პოემის მიმართ, მე ვშიშობ, რომ ეს საბოლოო სასოწარკვეთა და გრძნობის უკმარისობა ყოველთვის იქნება ჯილდო და სასჯელი იმათთვის, ვინც ატაცებული იყო დიდი და ლამაზი იდეით. ეს ყველაფერი მხოლოდ ადასტურებს, რომ შენ შეგიძლია საგნები იმაზე მაღლა წარმოიდგინო, ვიდრე ეს მოკვდავის

ნიჭის შესაძლებლობის საზღვრებშია. იდეა გიტოვებს შენ თავის არასრულ სახეს, რომელიც პირველად შეიძლება რეალურ სინამდვილეში შეგეშალოს, მაგრამ მალევე დაინახავ, რომ ამ უკანასკნელმა თავი დაიხსნა შენი გავლენისგან". (Hawthorne 1860. 102)

უნდა აღინიშნოს, რომ ჰოთორნი გრძნობდა რომანტიკულ სიძულვილს ხელოვნების ნიმუშის დასრულებული ფიზიკური ფორმის მიმართ. მის მიერ უპირატესობის მინიჭება შინაგანი არსისადმი, მიუთითებდა განსაკუთრებულ განწყობაზე ისტორიული ნანგრევების მიმართ, რაც სხვა რომანტიკული კონოტაციების გვერდით მშვენიერი, ბურუსით შემოსილი სიმბოლოსკენ მობრუნება იყო. ჰოთორნის მიერ გამოთქმულ აზრებში ხელოვნების შესახებ ჩანს, რომ ის ესთეტიკურ რეალობას ხშირად ტრანსცენდენტალურად აღიქვამს. ამიტომ ის ეთანხმება ხელოვნების შთაგონების შესახებ რომანტიკულ ხედვას. როცა ათვალიერებდა ვენუს დე მედიჩის უფიცის გალერეას, შენიშნა: "მოქანდაკე უნდა იყოს რელიგიოზურად გამოწრთობილი და უნდა გრძნობდეს, რომ მის საკუთარ შესაძლებლობებზე ბევრად უფრო მაღლა, რაღაც ძალა მოქმედებს მის ხელებზე" (Hawthorne 1860: 47) შთაგონების მწვერვალის მისაღწევად რომანტიკოსი ხელოვანი უნდა გავდეს სპირიტუალისტურ მედიუმს ან რელიგიოზურ მისტიკოსს. ის ერთი შეხედვით ვერ ჩაწვდება ბუნების გულს და არსს. ემერსონი ამბობს, რომ "ბუნების სიმშვენიერე მხოლოდ მირაჟია, როცა შენ დილიჟანსის ფანჯრიდან იყურები (Bell 1962: 48) ხელოვნების ნიმუშის შექმნის ნიჭი ბევრად არ არის დამოკიდებული თანდაყოლილ შესაძლებლობაზე, რომელიც თითოეულის სულში ცხოვრობს. ის არარეალიზებული მემკვიდრეობაა, სანამ არ მოხდება გამოღვიძება რაღაც უმაღლესი ძალის მიერ. ჰოთორნი აღნიშნავს "დროუნის ხის სახეში" (5), რომ "ყველა ადამიანურ სულში არის წარმოსახვა, მგრძობელობა, შექმნის ძალა, გენია, რომელიც გარემოებათა გამო შეიძლება განვითარდეს ამ სამყაროში, ან სისულელის ნიღაბი ჩამოიფაროს ყოფიერების სხვა მდგომარეობამდე" (Hawthorne 1932: 362) ჰოთორნი თავის თანამედროვეთა მსგავსად ეთანხმება ხელოვანის აღმატებულების იდეას, მის უნიკალურ ძალას ჩასწვდეს საგანთა არსს. ღვთიურად შთაგონებული ხელოვანის ნამუშევრები ჯადოსნურია. ჰოთორნი გრძნობდა, რომ მხატვრობა სხვა დარგებზე მეტად ფლობდა ამ ზებუნებრივ ძალას. "ეს ჩემი ახლანდელი აზრია, რომ ფერწერულ ხელოვნებას შეუძლია იყოს მაგიურის მსგავსი, უფრო აღმატებული და მიუღწეველი, ვიდრე პოეზია ანდა მშვენიერების განვითარების სხვა მეთოდი" (Hawthorne 1932: 300) თუმცა ლიტერატურასაც

შეექლო ჯადოქრობა, მწერალი იმედოვნებდა რომ თითოეული წიგნი, რომელსაც ის კითხულობდა, “შეიცავდა ჯადოს, რომელიც აღმოაჩენდა განძს რომელიმე ჭეშმარიტების გამოქვაბულში.” (Crowley 1997: 57) ჰოთორნისათვის ხელოვნება არის იმ იდეალურის წარდგენა მაყურებლისათვის, რომელიც ხილული სამყაროს ფარდის უკან არის გაწოლილი. ის უპირატესობას ანიჭებს უმაღლეს რეალობას, სულიერის აღმატებულებას მატერიალურზე და ფაქტების სამყაროს უწოდებს "გარეგანი გარემოებების მორთულობას." ხელოვანს შეუძლია თვალი მოკრას ამ უმაღლეს რეალობას შთაგონების მომენტში. არასრულყოფილი ნაწარმოები შეიძლება უფრო ახლოს იყოს ხელოვანის სულთან, ვიდრე დასრულებული შედეგები. ჭეშმარიტი ხელოვანი არის უმაღლესი ძალის ჭურჭელი, სისხლძარღვი და საუკეთესო შედეგს უფრო "ბრძენი პასიურობით" აღწევს ამ თვალთუხილავი მოვლენების მიმართ, ვიდრე წინასწარგანზრახული გონების მცდელობით. ეს განსხვავებული მოსაზრებები შეგვიძლია ერთმანეთს იოლად დაგუკავშიროთ ტრანსცენდენტალიზმის ზოგადი სათაურის ქვეშ. კრიტიკოსი ჰოქსი ფვარჩაილდი მიუთითებდა: "მთავარია ინტუიციური და სულიერი ელემენტების აღმატებულობის რწმენა გრძნობად გამოცდილებაზე" (Gollin 1991: 67). რომანტიკული ტრანსცენდენტალიზმი უფრო პოეტური იყო, ვიდრე ფილოსოფიური. ამ ესთეტიკაში წარმოსახვა დაპირისპირებულია ფანტაზიასთან, რაც გულისხმობს ნაკარნახევ მორალურ ქმედებას გონებისაგან აცალკევებს. ჰოთორნი ეთანხმებოდა ხელოვანის რომანტიკულ მდგომარეობას, რომელიც ფილოსოფიურად წარმოსახვასა და ინტუიციურ იმპულსზე იყო დამოკიდებული. მან ეს წარმატებით გამოიყენა თავის ნააზრევში, რაც ყველაზე მეტად იგრძნობა მოთხრობაში "მშვენიერების ოსტატი". (13) რომანტიკული ტრანსცენდენტალიზმი განადიდებდა გონებას და უკანა პლანზე სწევდა გულს. ემერსონი და სხვა ინგლისელი რომანტიკოსები წარმოსახვას განსაზღვრავდნენ როგორც ზებუნებრივთან გაიგივებულ თვისებას. ეს იდენტიფიკაცია ხელოვანს ფილოსოფიურ და რელიგიურ ღირსებასაც აძლევდა. რომანტიკოსებს სჯეროდათ, რომ წარმოსახვა ზებუნებრივი ძალით ეხებოდა შინაგან სამყაროს. ეს ფორმულა ჰოთორნმა თითქმის გაუცნობიერებლად აითვისა ტრანსცენდენტალისტების ზოგადი გარემოცვიდან, რომელშიც ის ცხოვრობდა და მუშაობდა როგორც ხელოვანი.

ევროპაში მოგზაურობისას ჰოთორნის დაკვირვებები ხელოვნებაზე მიუთითებენ მის სურვილზე განასხვავოს წარმოსახვის და ფანტასტიკის ნაყოფი ერთმანეთისგან. იტალიაში ყოფნისას მან კიდევ ერთხელ უარყო ხელოვნება,

რომელიც მხოლოდ ფანტასტიკის შედეგია. ეს პრობლემა ერთგვარი სირთულით მოცემულია "მარმარილოს ფაენის" ერთერთ თავში "ესთეტიკური კომპანია". (Hawthorne 1860: 167)

არსებობს შედარებით მეორეხარისხოვანი ტრანსცენდენტალური დეტალი, რაც მნიშვნელოვანია ჰოთორნის ესთეტიკურ თეორიაში. ეს გახლავთ სარკეები და ყველა სახის ანარეკლი. ჯერ კიდევ მატისენი და კაული აღნიშნავენ, რომ ჰოთორნი ხშირად ირთობდა თავს იდეალური სამეფოს წარმოსახვით. კონკორდის მდინარეზე ნავით სეირნობისას იგი ტრანსცენდენტალური ექსტაზით აშტერდებოდა წყალში არეკლილ გარემოს. წყლის გლუვ ზედაპირზე სარკის სახეება, შეიძლება ჰოთორნისეული წარმოსახვის სიმბოლოდ ჩავთვალოთ, რომელიც ბუნებას აირეკლავს. მეტიც, ფანჯრის მსგავსად ადებს თვალთუხილავ სამყაროს. "ანარეკლი სინამდვილეში რეალობაა", ამბობს ის, ნამდვილი მოქმედების ადგილი თვალთუხილავი რეალობის ანარეკლია. როგორც ბლეიკი წერდა, "მარადიულ სამყაროში არსებობს მუდმივი რეალობა, რასაც ჩვენ არეკლილს ვხედავთ ბუნების სიმწვანეში". (Coppens 2010) ხელოვანისათვის, სარკეს შეუძლია ახსნას ის სიმართლე, რომელიც კაცთათვის დამალულია. მასში შეიძლება მარადიული წმინდა ბუნების დანახვა. ჰოთორნის ამერიკული და ევროპული უბის წიგნაკები სავსეა ჩანაწერებით სარკეების, გუბეების ამრეკლავი ზედაპირების შესახებ, რომ ავტორს ყოველთვის შეეძლო თვალი მოეკრა სახისთვის მოჩვენებითი სამყაროს ანარეკლს იქეთ. ჰოთორნის დაინტერესება სარკის მხატვრული სახით, ფსიქოლოგიურია, რადგანაც მასში პიროვნულ გაორებას და ნარცისიზმის მომენტის არსებობას მოწმობს, რის გამოც ლამაზი, განებივრებული ბიჭი ავადმყოფურ, აპათიურ, თავის თავში ჩაკეტილ ადამიანად იქცა. მაგრამ ასეთი გენეზისი სარკის მხატვრული სახისათვის ნაკლებ მნიშვნელოვანია. ეს არის პოეტური წარმოსახვის შესაბამისი სიმბოლო, რომელსაც უნიკალური შესაძლებლობა აქვს მიუახლოვდეს მარადისობის წარსულ და აწმყოს ხედვას. ამიტომ იგულისხმებოდა, რომ სარკეები მკვდარი ადამიანების მოჩვენებებით იყო დასახლებული. მოთხრობაში "ექიმ ჰეიდეგერის ცდა", (162) როცა ექიმის მიერ გაახალგაზრდავებული მეგობრები გახარებული ხტიან მის წინ "მაღალი სარკე ირეკლავს სამ ჭაღარა, გამოფიტულ ბებერს, სასაცილოდ რომ იბრძვიან მოხუცი, მახინჯი ქალისთვის" (The Great English Short Story Writers 2008; 80) სარკე ერთადერთი უტყუარი ადგილია მსოფლიოში, სადაც ფარისევლობა შეუძლებელია. სიმართლის მთქმელი სარკე, არის ის მხატვრული

სახე, რომელსაც ჰოთორნი ხშირად იყენებს თავის რომანტიკულ რომანებში. "სარკეზე თვალის შევლებიას, ჩვენ ვამჩნევთ მის მოჯადოებულ ნაპირზე მოვარვარე ნახევრად ჩამქრალ ანტრაციტს...მთვარის თეთრი სხივები იატაკზე ეცემა და შუქრდილის მონაცვლეობა ამ სურათში ერთი ნაბიჯია სინამდვილიდან წარმოსახვისაკენ. ასეთ დროს, ასეთი სცენის წინაშე, თუ კაცი მარტო ზის და არ შეუძლია უცნაურ საგნებზე იოცნებოს, ისინი სიმართლეს მიახლოებს, მან არც უნდა სცადოს რომენსის წერა." (Hawthorne 1850: 33) ყოველივე ამის შემოთავაზება კი სარკეს შეუძლია. ის არის შესასვლელი მოჯადოებულ ზებუნებრივი რეალობის სამეფოში. ხელოვანის წარმოსახვის სარკეში, როგორც ჰოთორნმა ჩაიფიქრა აქტუალური იდეალურად იქცა. თუმცა ის არ თვლიდა რომ მან წარმატებით მიაღწია ამ რომანტიკულ სასწაულს. "საბაუოში" კვლავ აცხადებს, რომ მისი საკუთარი წარმოსახვა "დალაქავებული სარკეა", რადგან მას არ შეუძლია განარჩიოს სულიერი სიმართლე საბაუოს ბნელი სუბსტანციისაგან. (Hawthorne 1850: 31)

თანამედროვე თემა ხელოვანის გაუცხოებისა, რომელიც ესოდენ აქტუალურია დღეს, მოდის სწორედ მე-19 საუკუნის აზრიდან ხელოვანის შესახებ, რომელიც განსაკუთრებული, სხვათაგან გამორჩეული ადამიანია. ან ანგელოზი, ან დემონი, მაგრამ არა ჩვეულებრივი ადამიანი. ხელოვანის მარტოსულობის თემა უფრო და უფრო ღრმა გახდა რომანტიკოსი მწერლების შემოქმედების შემდეგ. გაღვთიურებულმა ხელოვანმა ადგილი დაუთმო სულ სხვა ადამიანს, ვისთვისაც ეს გაცვეთილი გაქცევა აქტუალური აღარ არის. ეს პრობლემის თანამედროვე ფაზაა, რომელსაც თითქმის მხოლოდ ჰოთორნმა მიაქცია ყურადღება თავის თანამედროვეთა შორის. ის ხელოვანის მარტოსულობას არ ხედავდა როგორც პოზას. არამედ როგორც ერთსა და ბევრს შორის განლაგების რეალურ შედეგს. იგულისხმება ხელოვანი და აუდიტორია. ის გრძნობდა, რომ იდეალისტმა ფილოსოფოსებმა, ვისკენაც მიდრეკილნი იყვნენ მისი თანამედროვეები, ეს უფსკრული გააღრმავეს. ეს გახლავთ ერთერთი მთავარი თემა მის რომანტიკულ რომანში "ბლაითდეილის რომენსი". მთავარი გმირი კოვერდელი მეტად ახლოს დგას მწერლის პიროვნებასთან. მის პიროვნებაში ჰოთორნის ავტობიოგრაფიული შტრიხები იგრძნობა. ის პირველი უცხო ანუ აუტსაიდერია ამერიკულ ლიტერატურაში. მაღალი მგრძნობელობის ადამიანი, რომელიც გაუცხოებულია გარესამყაროსგან და სასოწარკვეთით ცდილობს რეალურად დაიჭიროს კავშირი მასთან. გაუცხოებისათვის ბრძოლა თავად მწერლისთვისაც ხანგრძლივი პროცესი

იყო. ის არ კმაყოფილდებოდა იმით, რომ მისი ხელოვნება ცხოვრების განაპირა მხარეს საქმიანობა უნდა ყოფილიყო, როგორც ეს "მშვენიერების ოსტატის" მთავარი გმირის, ოუენ უორლანდის შემთხვევაში ხდება. ის არ თვლიდა ღირსეულად ხელოვნებას, თუკი ის გარყვნილ, ანტიჰუმანურ ეგოიზმს ემსახურებოდა, რაც მან სიმბოლურად გამოხატა "წინასწარმეტყველურ სურათებში". ჰოთორნმა შვიდი წელი გაატარა საზღვარგარეთ. მან ევროპის ცდუნებანი ბევრად უფრო ღრმად იგრძნო, ვიდრე უოშინგტონ ირვინგმა ან ჰენრი ლონგფელოუმ. მწერლის ემიგრაცია, ამერიკაში პრაქტიკული და ინტელექტუალური ცხოვრების ყოფნის გამოცდილების შესაბამისი იყო. ეს გახლდათ შინაგანი ექსპატრიაცია, როგორც ჯორჯ ელიოტმა და ჰენრი ჯეიმსმა მოგვიანებით გამოსცადეს. ერთადერთი თანამედროვე ვისაც ჰოთორნი აზრს უზიარებდა, ჰერმან მელვილი გახლდათ, რომელსაც არ უძებნია სხვაგან ნუგეში და მივიწყებულ ნიუ-იორკში ცხოვრობდა.

ჰოთორნის შემოქმედებაზე დაკვირვებისას ჩვენ შევნიშნეთ, რომ გადაწყვეტილება თავი მიუძღვნა ხელოვნებას ყველგან სახიფათოა, მაგრამ მეტისმეტად ფატალურია ახალ ინგლისში. მწერალი თითქოს აფრთხილებს ყველას ვინც ამ საბედისწერო მოვლენის წინააღმდეგ წავა, რომ ის ამერიკაში იმყოფება. "მშვენიერების ოსტატის" სოციალური მნიშვნელობა ის გახლავთ, რომ "ამერიკული საზოგადოების პრაქტიკული ცხოვრება განქორწინებულია შემოქმედებით იმპულსთან". (Bell 1962: 202) ჰოთორნი გრძნობდა უფსკრულს ფიქრსა და ქმედებას შორის, რასაც ამერიკული ცხოვრება უფრო და უფრო ახვევდა თავს თავის ხელოვნებას, და რამაც 60-70 წლებში ევროპული ცივილიზაციის მიმართ ნოსტალგიის წარმოშობა განაპირობა.

დიდი ხანი არ არის, რაც ზოგადად მიღებულია, რომ ჰოთორნი განდევნილი, რეალური სამყაროს მიმართ ინდეფერენტული ადამიანი იყო. თუმცა ბიოგრაფიული ცნობები საწინააღმდეგოს მიუთითებენ. ის მთელი თავისი სიცოცხლის განმავლობაში ახლოს იდგა პოლიტიკასთან და პოლიტიკოსებთან. იცოდა რა უთანხმოება არსებობდა მის დროს გულწრფელობას, იდეალიზმსა და მშვენიერებას შორის. ჰენრი ლონგფელოუსათვის მიწერილ წერილში წერდა: "ზოგჯერ თვალის საჭერეტიდან თვალს მოვკრავ ხოლმე რეალურ სამყაროს და ის ორი თუ სამი სტატია, რომელშიც მე ეს წამიერი შთაბეჭდილება გადმოვეცი, მეტად მსიამოვნებს, ვიდრე სხვა დანარჩენი" (Bell 1962: 198) ეს განაცხადი კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ წარმოსახვა ბევრად უფრო მნიშვნელოვანი იყო მისთვის ვიდრე ყოველდღიური გამოცდილება.

ჰოთორნის თითქმის მოელმა ცხოვრებამ ახალი ინგლისის პატარა ქალაქებში გაიარა, შორს ხმაურიანი პარიზიდან, ლონდონიდან, რაც ასე იზიდავდა ხელოვან ადამიანებს. სწორედ ერთერთ ასე წყნარ ქალაქში შეხვდა ის ძლიერ და მნიშვნელოვან იდეოლოგიურ მიმდინარეობას, ტრანსცენდენტალიზმს, რომელიც მე-19 საუკუნის ამერიკაში წარმოიშვა. ახალ ინგლისში ის თანამშრომლობდა გაზეთებთან, ჟურნალებთან, იყო რედაქტორი, მუშაობდა საბაჟოზე, იყო ფურიერისტული კოლონიის "ბრუკფორმის" წევრი. ბოლოს მიიღო კონსულის თანამდებობა ლივერპულში, რამაც საშუალება მისცა იტალიასა და საფრანგეთში ემოგზაურა. როგორც არ უნდა ყვარებოდა თავისი კაბინეტის სიხუმე, ის ტოვებდა მას და ხვდებოდა ახალ ადამიანებს, ახალ ტიპაჟებს, ეხებოდა სხვადასხვა ცხოვრებისეულ სიტუაციებს. მათი პროგრესები დატოვა კიდევ "უბის წიგნაკებში" შესაძლოა ეს ადამიანები არ იყვნენ რაიმეთი გამორჩეულნი, მაგრამ მწერალს აძლევდნენ საზრდოს, რათა დაკვირვებოდა ადამიანის ბუნებას, ემსჯელა ზნეობრივ კანონებსა და გარემოს ზემოქმედებაზე. ადამიანური და სოციალური გამოცდილება წიგნიერ და ისტორიულთან ერთად მისი შემოქმედების საფუძვლად იქცა, ასაზრდოვა მისი წარმოსახვა, რადგან ჰოთორნის ფანტაზია არ იყო უბრალოდ დრუბლებში ფრენა. ფანტასტიკურ ფორმაში ის დებდა ფილოსოფიურ, სოციალურ, ეთიკურ, ესთეტიკურ საკითხებს, რაც მისი დროის ამერიკას აწუხებდა. შთაბეჭდილების სიმდიდრე, კონკრეტული ცხოვრებისეული დაკვირვებების სიმრავლე ჰოთორნის მხატვრული მეთოდის თავისებურებას წარმოადგენდა.

საკმაოდ რთული და წინააღმდეგობრივი იყო ჰოთორნის დამოკიდებულება ტრანსცენდენტალიზმთან. ედგარ პოსაგან განსხვავებით ის აღიზარდა იმ ახალ ინგლისურ ნიადაგზე, სადაც ტრანსცენდენტალისტები. მაგრამ მათ ცნობიერებაში ცოცხლობდა უფრო ძველი, ახალინგლისური ინტელექტუალური ტრადიცია, პურიტანული კალვინიზმი. "თანდაყოლილი ცოდვის დოქტრინა" მისთვის მკვდარი რელიგიური დოგმა არ იყო. მეტად ბევრ ცოდვას ხედავდნენ ისინი გარესამყაროში.

ჰოთორნი შორს იდგა ადამიანური "მეს" კულტისაგან. ბევრი მწერალი რომანტიკოსისგან განსხვავებით ის თავისი თხრობის ცენტრში არასოდეს არ აყენებდა განსაკუთრებულ პიროვნებას. შეიძლება ერთი შეხედვით ვიფიქროთ, რომ იგი გვერდს უვლიდა ტრანსცენდენტალისტების დოქტრინას "ენდე საკუთარ თავს", მაგრამ საზოგადოებისა და პიროვნების პრობლემა ყოველთვის მისი

ყურადღების ცენტრში იღვა. ამის დასტურია მისი რომანები "აღისფერო ასომთავრული" და "ბლაითდეილის რომანი". პირველ რომანტიკულ რომანში კონფლიქტი გმირსა და საზოგადოებას შორის წყდება არცთუ მთლად გავრცელებული რომანტიკული სქემის შესაბამისად. პურიტანული საზოგადოების უსამართლო დამოკიდებულება ესთერ პრინის მიმართ ნათელია. გმირი სულიერად მადლდება, მისი დამსჯელი საზოგადოება კი განკიცხვას იმსახურებს. ჰოთორნი ამ პრობლემას ბევრად უფრო დახვეწილად და სიღრმისეულად უდგება. ესთერი სულის სიღრმეში ეთანხმება საზოგადოების მიერ გამოტანილ განაჩენს, რადგან თვითონაც მსგავსი სულისკვეთებით არის აღზრდილი, რითაც მისი გარემოცვა. მიუხედავად იმისა, რომ საზოგადოებას ძალიან დაშორდა, ის ვერ წყვეტს მასთან სულიერ კავშირს. პირიქით, გადატანილი ტანჯვა მას უფრო ბრძენს და ადამიანების მიმართ შემწყნარებლურს ხდის. ესთერი სხვა ადამიანად იქცევა. ყველა უბედურის, დაჩაგრულის მრჩეველად და დამამშვიდებლად. ცოდვილიდან, იმ ადამიანების თვალში ვინც ერთდროს გაასამართლა, წმინდანად იქცა. მაგრამ ის მაინც ძალიან შორს არის ჩვეულებრივი ადამიანებისაგან. წმინდანი თავისი მარტოობით მადლა დგას ადამიანებზე. ცოდვილი კი თავისი დანაშაულით დაბლა, თუმცა კი ორივე მარტოა. ესთერი ვერ თავისუფლდება მიღებული მძიმე გამოცდილებისაგან. მართალია საზოგადოებამ შეუნდო მას, მაგრამ მას აღარ შეუძლია მათთან დაბრუნება.

"ბლაითდეილის რომანში" ჰოთორნს სხვა საკითხი აწუხებს, შესაძლებელია თუ არა სრულყოფილი საზოგადოების არსებობა. მისი დასკვნა უარყოფითია, მიზეზი ამ პესიმისტური განწყობისა არის იმის შეცნობა, რომ სრულყოფილი ადამიანი არ არსებობს. შემთხვევით არ ხდება, რომ ფალანსტერების ხელმძღვანელი პოლინგუორსი "ბლაითდეილის რომენსიდან" თავის მთავარ მიზნად დამნაშავეთა ხელახლა აღზრდას ისახავს. რომანის გმირი ზენობია თვლის, რომ საჭირო არ არის ანომალიებით დაინტერესდე მაშინ, როცა კაცობრიობის უმეტესობა სავსებით ნორმალური ადამიანებისაგან შედგება. ამიტომ მათზე ზრუნვა უფრო გამართლებულია. მაგრამ პოლინგუორსმა, ისე როგორც ჰოთორნმა, იცის, რომ ნებისმიერი დანაშაული არის იმის გამოხატვის უკიდურესი ფორმა, რაც თითოეულ ჩვენგანში ფარულად არსებობს. ამიტომ სანამ ამქვეყნად თუნდაც ერთი დამნაშავე არსებობს, არ არის გარანტია რომ არ გამოჩნდება მეორე მისნაირი, მერე მესამე, მეოთხე, მეათე და ასე შემდეგ. პოლინგუორსის მცდელობა მარცხით მთავრდება, არა იმიტომ რომ დამნაშავეთა

გამოსწორება არ შეიძლება, არამედ იმის გამო, რომ თავად პედაგოგი ვერ უძლებს ძალაუფლების მაცდუნებელ ძალას. მასში დესპოტური მიდრეკილებები ჩნდება და ამის შედეგად ჩანაფიქრში ესოდენ მშვენიერი ფალანსტერი ინგრევა. ამ მაგალითების მიხედვით კარგად ჩანს, რომ ჰოთორნი ფრთხილობს მეტისმეტად არ ენდოს დოქტრინას "ენდე საკუთარ თავს" და მიუთითებს მის რეფორმატორ მეგობრებს საიდან მოდის საფრთხე.

ემერსონის და სხვა ტრანსცენდენტალისტების ბევრი კონცეფცია ჰოთორნის ესთეტიკაში არის განხორციელებული. რასაც ემერსონი ზესულიერს უწოდებდა, ლუიზა ოლკოტი სულიერს, ჰოთორნისთვის ეს ზერეალობა იყო. ხელოვანი ემერსონისათვის ადამიანთა წარმომადგენელია, ოლკოტისათვის წინასწარმეტყველი, ფულერი მას სულის ბუნებრივი ცხოვრების მომდერაღს უწოდებს. (Marjorie 1969: 47) ჰოთორნი ხელოვანი ტრანსცენდენტალისტი პოეტის მსგავსად სიმართლეს ბუნებაში დახატულს ხედავს და თავისი ხელოვნების ნიმუშს ამის მიხედვით ქმნის. რასაც ემერსონი ფიქრის დონეს უწოდებს, ჰოთორნი იმას წარმოსახვის და რეალობის, სინამდვილის შერევით აღწევს, სანამ მისი ცენტრალური ფიგურა ანუ ადამიანი არ შეერწყმება ბუნებას, ან არ დაუახლოვდება მას. მისი ხასიათების შექმნისას ცოდვასთან დაპირისპირებით ავტორი აღწევს გმირის ბუნების მიმართ ტრანსცენდენტალურ სიმართლეს, რომელიც უნივერსალურ სიმართლეს ემთხვევა. ასე იქმნება სულიერი სამყაროს მხატვრული სახე. ჰოთორნის ესთეტიკის კვლევა, ხელოვნებაზე შეხედულებების დეტალური განხილვა საფუძველს გვაძლევს ვიფიქროთ, მიუხედავად გარკვეული წინააღმდეგობებისა მისი მსოფმხედველობა შეესაბამება ტრანსცენდენტალურ ესთეტიკას.

თავი III

ჰოთორნის რომანტიკული რომანი

3. 1. რეალობა და პურიტანიზმთან მიმართება ჰოთორნის “რომენსში”

ნათანიელ ჰოთორნის ესთეტიკური შეხედულებანი სრულყოფილად არის განხორციელებული მის შემოქმედებაში და საკმაოდ ნათლად ასახავს რომანტიკული რომანის, იგივე “რომენსის” სპეციფიკას. ამის ნათელსაყოფად განვიხილავთ შემდეგ რომანტიკულ რომანებს: "აღისფერი ასომთავრული", "შვიდფრონტონიანი სახლი", "მარმარილოს ფაენი" და "ბლაითდელის რომანი".

ნათანიელ ჰოთორნის რომანტიკულ რომანს "აღისფერი ასომთავრული" ბევრი მწერალი და კრიტიკოსი საუკეთესოდ თვლის. ჰენრი ჯეიმსი წერდა: "სხვა რომანებთან შედარებით ის უფრო უბრალო და დახვეწილია, სრულყოფილად აღწევს იმას, რაც მიზნად დაუსახავს, ისეთი განსაზღვრას ძნელად დაქვემდებარებული მომხიბვლელით, როგორსაც ჩვენ მუდამ ვხვდებით იმ ოსტატის ნაწარმოებებში, რომელიც პირველად აღწევს მწვერვალს თავისებური პირდაპირობით და განხორციელების ბუნებრივობით." (James 1896: 116)

უამრავი წლები დაიხარჯა მსგავს სახეებზე და თემებზე, დაიწერა მოთხრობათა მთელი სერია, რომელიც აღწერდა ახალი ინგლისის ისტორიის პურიტანულ პერიოდს. ყველა ეს ნაწარმოები მიუთითებს, რომ ავტორი კარგად ერკვეოდა პურიტანული ფსიქოლოგიის, სოციალური თუ პოლიტიკური ცხოვრების დეტალებში. სწორედ ამიტომ დაიწერა "აღისფერი ასომთავრული" 1849 წელს, შესანიშნავი რომანტიკული რომანი "ადამიანური ყოფიერების ერთფეროვნებაზე და დაუმრეტელ მწუხარებაზე" (Literary History of The United States 1972: 432) მე-17 საუკუნის ახალი ინგლისის ცხოვრების მთელი ამ ისტორიის განმავლობაში, დაწყებული ციხის კარის სცენიდან, ესთერ პრინის საფლავის აღწერით დამთავრებული გვაოცებს რეალობისა და ფანტასტიკის დიდებული გადახლართვა, რაც ჰოთორნის “რომენსის” ძირითადი დამახასიათებელი თვისება გახლავთ. მწერალი ისტორიის დეტალების ჭეშმარიტებაზე არ ამახვილებს ყურადღებას, თუმცა გუბერნატორ ბელინჰემის და მისის ჰიბინსის პორტრეტები ისტორიიდან აღებულს ჰგავს. წიგნში ოსტატის განსაკუთრებული აზროვნება იგრძნობა. იგი გვიჩვენებს მთელი პურიტანული მემკვიდრეობის მხატვრულ სურათს. ჰოთორნი არ ახვევს მკითხველს თავს რელიგიურ დოგმებს, ან

ადგილობრივი ადათ-წესების განსჯას. ეკლესია, მღვდელი, მღვდელთმსახურება, სასამართლო, სამლოცველო გამჭრიახი ადამიანის მიერ არის ნაჩვენები. ყველა მოთხრობა, იმ შორეულ დროზე, რომლის შესახებაც ავტორი მეზერთან ან ტომას პირსთან კითხულობდა ყველაფერი, რაც თავად ამოიცნო პურიტანიზმში, "აღისფერი ასომთავრულის" საფუძველშია ჩადებული. თანაც იმ უტყუარობით, რაც მხოლოდ ისტორიული არქივებისთვის არის დამახასიათებელი. თხრობა გამოირჩევა მხატვრული სახეების სიცოცხლით, იქნება ეს ეკლესიის პირქუში დარაჯი თუ სასიამოვნო გარეგნობის ესთერ პრინი. "ბლათდელის რომანსში" ჰოთორნი წერდა, რომ მას ურჩევნია ათჯერ მოხედოს წარსულს, ვიდრე ერთხელ ჩახედოს მომავალს თვალებში. (Hawthorne 1865: 92) ალბათ ამიტომ კვლავ და კვლავ უბრუნდებოდა ძველი პურიტანული ინგლისის თემას.

"აღისფერი ასომთავრულის" მოქმედება ხდება პურიტანულ ახალ ინგლისში, ბოსტონში. თხრობა იწყება ციხის შენობის კედლებიდან. ესთერ პრინის ისტორია, სიუჟეტის მთავარი ძაფი არ გამოირჩევა განსაკუთრებული ორიგინალობით ან სირთულით. იგი მოგვითხრობს ქალის შესახებ, რომელსაც მისჯილი აქვს მთელი ცხოვრება გულზე ატაროს აღისფერი ასო "ა"- მის მიერ ჩადენილი ცოდვის ნიშანი. (ინგლისურიდან თარგმანში სიტყვა ადიულტერი ავხორცობას, ცოლქმრული ერთგულების დარღვევას აღნიშნავს) "რომენსის" ცენტრში დგას ფილოსოფიურ ეთიკური პრობლემა, პურიტანული საზოგადოების ანგარიშსწორება მისი მორალის დარღვევის გამო. ეს ის საზოგადოებაა, ვისთვისაც ადამიანი დაბადებამდე ცოდვილია და ამიტომ მთელი მისი ცხოვრება ამ ცოდვის გამოსყიდვას უნდა მიეძღვნას.

ამ ისტორიით მწერალი რომანის შექმნამდე დიდი ხნით ადრე დაინტერესდა. პირველად, ქალი წითელი ასომთავრულით გულზე, გვხვდება მოთხრობაში "ენდიკოტი და წითელი ჯვარი" (8) 1837 ეს სიუჟეტი მწერლის უბის წიგნაკებშიც არის აღნიშნული. 1841 წლის 27 ოქტომბერს მწერალს დღიურში შეტანილი აქვს: "ზნეობრივი ან სულიერი სნეულების სიმბოლიზირება სხეულებრივთან: როცა ადამიანი ცოდვას ჩადის, ამან შეიძლება მის სხეულზე წყლულის გაჩენა გამოიწვიოს" (Passages from the American notebooks by Nathaniel Hawthorne 1868: 49) ეს ჩანაწერი ამ დრამის ერთერთი მონაწილის, არტურ დიმსდელის სახის შექმნის წინაპირობაა.

ჰოთორნი რომანტიკულ რომანს იმ წერტილიდან იწყებს, რომელსაც მე-19 საუკუნის რომანისტები დასასრულს უწოდებდნენ. წიგნის პირველ თავში

სიუჟეტის ყველაზე მწვავე კოლიზიები უკვე უკან არის. ბოსტონში მოედანზე სამარცხვინო ბოძთან დგას ახალგაზრდა, ლამაზი ქალი, ცოდვის ცოცხალი დადასტურებით, უკანონო ბავშვით და გულზე წითელი ასო “ა” თი. მისი დანაშაულით აღშფოთებული ბრბო რისხვას, სიძულვილს აფრქვევს. მხოლოდ ავტორი, რომელიც სცენას შემდგომი საუკუნის ადამიანის თვალთ უყურებს, ესთერ პრინს ჩვილით ხელში როგორც ღვთისმშობლის წმინდა ხატებას ისე ხედავს. "აღისფერ ასომთავრულში" წარსულთან დამოკიდებულებაში განსჯის ინტონაცია ჭარბობს. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ავტორი ობიექტურია რომანტიკული რომანის მოვლენებთან მიმართებაში, რაც ეწინააღმდეგება რომანტიზმისთვის გამორჩეულად დამახასიათებელ თხრობის სუბიექტურობას. ეს ფაქტი მწერლის გაცნობიერებული მცდელობის შედეგია, რომელმაც ამისათვის მხატვრული ხერხების მთელი რიგი გამოიყენა. მაგალითად ყურადღების გამახვილება რომანის პირველწყაროზე, თითქოს ეს მხოლოდ ჩანაწერების გადაადგილება იყო, რომლებიც საბაჟოს დამკვირვებელს ვინმე ჯონათან პიუს ეკუთნოდა. თავის დროზე ეს ხერხი პოპულარობით სარგებლობდა ლიტერატურაში. ავტორი მეტი დამაჯერებლობისთვის ნივთმტკიცებულებასაც გვთავაზობს, “ა“-ს ფორმის წითელი ქსოვილის ნაგლეჯს. ჰოთორნს სურს მკითხველს შთააგონოს, რომ ის ეცნობა არა გამოგონილ, არამედ ნამდვილ ისტორიას. არსებითი როლი ენიჭება კონტექსტს, რომელშიც ეს ფაქტები მოცემული.

სიმბოლიკისა და რომანტიკული ირონიის გვერდით, რაც ჰოთორნის “რომენსების” მხატვრულ ფონს ქმნის, რეალისტური ტენდენციებიც არსებობს. მწერალი დიდ პატივს სცემდა მატერიალურ სამყაროსა და რეალობას, ალბათ ამიტომაც ხიბლავდა ტროლოპის ნოველები. "სოლიდური, სუბსტანციური, და იმდენად რეალური თითქოს ვიღაც გოლიათმა უზარმაზარი ლამპით გაანათა დედამიწა" (Throllope 1879: 203) ეს ფაქტი ყველაზე ხელშესახებად “რომენსის” შესავალში "საბაჟო" იგრძნობა. თავად ავტორი შესავალ ნაწილს უფრო მნიშვნელოვნად თვლიდა, ვიდრე თავად ნაწარმოებს, რადგან ფიქრობდა რომ ეს ნარკვევი უფრო მეტ ყურადღებას მიიქცევდა. გასაგებიც არის მკითხველის და მკვლევარის ცხოველი ინტერესი "საბაჟოს" მიმართ. რადგან ამ შესავალში მოცემულია მწერლის შეხედულებები ხელოვნებაზე და რომანტიკული რომანის თეორია, რომელმაც შემდგომ ხორცი შეისხა "აღისფერი ასომთავრულის" მხატვრულ სტრუქტურაში. თუმცა ეს მაინც არ არის ჯერ მკაფიოდ

ფორმულირებული ჟანრის სპეციფიკის მთლიანი თეორია. ავტობიოგრაფიული ნარკვევი "საბაჟო", მოგვითხრობს ჰოთორნის სამსახურის შესახებ საბაჟოზე, ანუ იმ წლებზე, რომელიც წინ უძღოდა რომანტიკული რომანის შექმნას. რეალური ცხოვრებიდან აღებული თანამშრომელთა პორტრეტების აღწერა უკვე ეჭვს აღარ იწვევს ბიოგრაფიული ცნობების სისწორეში. თხრობის ტონი ხან დამაჯერებელია, ხან მსუბუქი ირონიით შეფერილი. თხრობის ობიექტურობისაკენ სწრაფვა წინააღმდეგობაში მოდის სუბიექტურ მიმართულებასთან, რაც დამახასიათებელია რომანტიკული რომანისათვის. ეს ფაქტი მწერლის მხატვრული ხედვის თავისებურებას განსაზღვრავს. ამიტომ კრიტიკოსები ზოგ შემთხვევაში ყოყმანობდნენ მიეკუთვნებინათ ჰოთორნი რომანტიკოსთა ჯგუფისთვის თუ არა. არც ერთ მის ნაწარმოებში ეს წინააღმდეგობრივი ტენდენცია ასე სრულყოფილად და ბუნებრივად არ ასახულა, როგორც "ალისფერ ასომთავრულში."

ნარკვევში ჰოთორნი ძირითადად ეყრდნობა მოგონებებს სალემში მუშაობის პერიოდზე. მე-18 საუკუნის ინგლისელი მწერლის მანერით ჰოთორნი ცდილობდა ახლოს ყოფილიყო სიმართლესთან და მკითხველს უხსნიდა, თუ როგორ ჩაუვარდა ხელში "უამრავი გვერდი". მაგრამ ეს არ არის ერთადერთი მიზეზი. ავტორისათვის აუცილებელია მკითხველის გულისაკენ მიმავალი გზა უშუალოდ მასთან მიმართვით იპოვოს. ასეთი ლიტერატურული ხერხი ემოციურ დატვირთვას ატარებს და თხრობის ლირიკული უვერტიურაა, რაც მეტწილად განსაზღვრავს რომანტიკული რომანის ძირითად ტონალობას. "ალისფერ ასომთავრულში" არ არის მოთხრობილი ამბები პირდაპირი გაგებით. აქ წარმოდგენილია სამი მთავარი გმირის სულიერი დრამა. "რომენსის" კითხვა მკითხველის მხრიდან თანაგრძნობას გულისხმობს. ამიტომ იგრძნობა, რომ ავტორი მკითხველთან კონტაქტის დამყარებას ცდილობს. "საბაჟო" მთელი რომანტიკული რომანის ესთეტიკური გასაღებია. ამიტომ იყო მწერლისთვის წიგნის ეს ნაწილი ასე მნიშვნელოვანი. წიგნის მეორე გამოცემის შესავალში მან უარი თქვა რაიმე შეეცვალა მასში.

ნარკვევი "საბაჟო" მშობლიური სალემის აღწერით იწყება, ძველ პორტს, დაფხავებულ ნავმისადგომს, რომელიც ოდესღაც პირველობას იჩემებდა, ახლა ბოსტონისა და ნიუ-იორკისათვის დაუთმია ადგილი. აქ, ამ ძველ საპორტო ქალაქში, რომელიც უკვე ვაჭრებსაც აღარ აინტერესებთ, ჰოთორნმა იპოვა "სიძველეები, საიდუმლოებები, ფერწერული და ბნელი ბოროტება," რის

ნაკლებობასაც ის "მარმარილოს ფავნის" შესავალში უჩიოდა. ამ ადგილებში ორი საუკუნის წინ გამოჩნდა პირველი ბრიტანელი ემიგრანტი, ვინც სათავე დაუდო ჰოთორნთა გვარს. ავტორი უწყვეტ კავშირს გრძნობს თავის თავსა და წინაპრებს შორის. მისი ნაწერით ის ცდილობს წინაპართა აჩრდილები გააცოცხლოს, გადაიყვანოს მკითხველი პურიტანული სიძველის სამყაროში, სადაც ადამიანებს უყვარდათ, იტანჯებოდნენ, ძულდათ და სიცოცხლით იხდიდნენ თავისი ვნების საფასურს.

საბაჟოს სასაცილო, მხიარული მოხუცი მსახურები რომანტიკული რომანის თვითგვემისკენ მიდრეკილ პურიტანულ საზოგადოებასთან შედარებით გასოცარ კონტრასტს ქმნიან. "წარსული თაობის გაციებული ხუმრობები სიცილთან ერთად იბუშტებოდნენ და დნებოდნენ მათ ტუჩებზე" (Hawthorne 1852: 13) საბაჟოს ჩინოვნიკებს არ შეუძლიათ ჩაიდინონ "სულელური და უსინდისო საქმეები", და მაინც, როგორც ჰოთორნი ამბობს "საბაჟოს არც უკანა და არც სადარბაზო კარს არ შეეყვართ სამოთხეში" (Hawthorne 1852: 11) საბაჟოზე მიღებულ გამოცდილებაზე საუბრისას ჰოთორნი მის კოლეგებზე ამბობს, რომ მათი უმრავლესობა არის "დამღლედი, მოსაწყენი ბებერი სულების გუნდი, რომელთაც ვერაფერი ღირსშესანიშნავი ვერ შეკრიბეს მათი ცხოვრების გამოცდილებიდან, რაც შეიძლება შენახვად ღირდეს" (Hawthorne 1852: 14). ეს შესავალი მწერლის სატირული ტალანტითა და წერის მანერით იმ დროის პოპულარულ ჟანრს რომანტიკულ ესსეს მოგვაგონებს.

რომანტიკული რომანის შესავალი საბაჟოს შენობის აღწერით იწყება. ავტორი მკითხველის ყურადღებას სახელმწიფო გერბზე აჩერებს. "ფასადზე უზარმაზარი ამერიკული არწივის ეგზემპლარი ჩანს, გაშლილი ფრთებით, გულზე ფართო და თუ მეხსიერება არ მდალატობს, თითოეულ თათში ელვის კონის წვეტიანი ისრებგაჩრილი—და სარკასტულად ამატებს— "მიუხედავად მისი შეხედულებისა, არცთუ ცოტა მოქალაქე ახლაც ცდილობს შეეფაროს ფედერალური არწივის ფრთას, გულმკერდი რბილი და მყუდრო აქვს, როგორც ბუმბულის ბალიში. მაგრამ თვით საუკეთესო წუთებშიც კი იგი არცთუ ძალიან რბილია და ადრე თუ გვიან, უფრო კი ადრე, გააძევენ მის ბარტყებს, ჩაუნისკარტებს ან დაჭრის ალესილი ისრით. აი ეს არის ჭეშმარიტი მიზეზი გაუცხოების და იზოლაციისა". (Hawthorne 1852: 3-4) აქ უკვე იჭრება ამერიკული რომანტიზმისთვის დამახასიათებელი ერთერთი მთავარი თემა. ადამიანის გაუცხოება საზოგადოების მიმართ. სახელმწიფო სამსახური ადამიანს უნერგავს

ილუზორულ რწმენას, რომელიც საბოლოოდ ღუპავს მას. როცა საბოლოოდ მოხუცდება, მოისვრიან "ცხოვრების ბნელ ბილიკზე და საკუთარი თავის ანაბარა ტოვებენ" (Hawthorne 1852: 11) საზოგადოდ რბილი და რეფლექტური მწერალი აქ საკმაოდ მკაცრად მიუთითებს ამერიკაში ფულის ძალაუფლების გამეფების შესახებ. "მე არ ვაპირებ უპატივცემულობა გამოვამუღავნო ძია სემის მიმართ, მაგრამ ძველი ღირსეული ჯენტლმენის ოქროს ისეთი წყველა ადევს, როგორც სატანის საგანძურს. ის ვინც ამ მონეტებს შეეხება, სადარაჯოზე უნდა იდგეს, თორემ მოლაპარაკება მის საწინააღმდეგოდ შებრუნდება და ის სულს თუ არა, ბევრ საუკეთესო სულიერ თვისებას დაკარგავს: გადაწყვეტილების მიღების უნარს, სიმტკიცეს, მამაცობას, ერთგულებას, საკუთარი თავის იმედს, ერთი სიტყვით ყველაფერს, საიდანაც ადამიანური ხასიათი იწყება" (Hawthorne 1852: 36) "საბაუოში" მწერალი აღიარებს, რომ შემოქმედის შრომა და მისი ქმნილების ღირსება არ არის მისთვის თვითმიზანი, ის შეესაბამება იმ ადამიანთა ცხოვრებას, ვინც თავისი ყოველდღიურობით დაშორებულია სპეციფიკურ პრობლემებს და კამათს ლიტერატურისა და ხელოვნების საკითხებზე. თავისი სამსახურის მოგონებისას, როცა საბაუოს მთავარი მეთვალყურე იყო, ჰოთორნი აღნიშნავს, რომ "ადამიანისათვის, რომელიც ოცნებობს ლიტერატურულ ღიღებაზე და კალმის საშუალებით მსოფლიოში ცნობილი ადგილის მოპოვებაზე, სასარგებლო იქნება, თუ გამოვა იმ ვიწრო წრიდან, სადაც აღიარებით სარგებლობს და დარწმუნდება რამდენად უმნიშვნელოა ამ საზღვრებს იქეთ ყოველივე ის, რასაც აკეთებს და რისკენაც იღტვის" (Hawthorne 1852: 24)

ძნელი არ არის შეამჩნიო ნაწარმოებში ისტორიული ფაქტების ერთგვარი სახეიმო შემოტანა, რაც მიუთითებს ავტორის დაუინებულ სურვილზე, მიუახლოვდეს რეალობას. ისტორიული სახელები, გუბერნატორი ბელინჰემი და ჯონ უინთროპი რომანტიკული რომანის დასაწყისშივე ჩნდება. უინთროპის სიკვდილის სპეციალური ციტირება მოთხრობაში მომხდარ მოვლენებს უფრო ზუსტადაც ათარიღებს, ვიდრე ეს შეიძლება ავტორს სურდა. სხვა სახელების ხსენებაც: ენდიკოტი, ბრედსტრიტი, სერ ტომას ოვერბერი, ისტორიის ბეჭედს ასვამს ნაწარმოებს. ბოსტონის პურიტანთა ჩვევები და ცხოვრება დეტალებში არის მოცემული. დანაშაული, დასჯის მეთოდი, პურიტანთა გართობა, მათი აქსესუარები, ქადაგებანი, ცრურწმენები... მაგრამ იმ ფაქტებთან ერთად, რაც ისტორიულად დადასტურებულია, ჰოთორნი აგებს ბევრად უფრო განსხვავებულ რეალობას, რომელიც არ შეიძლება მხოლოდ ისტორიულ დოკუმენტებს

ეყრდნობოდეს. ერთის მხრივ მწერალი ამტკიცებს, რომ პიუს ჩანაწერი არის "ნახევარი დუჟინი საწერი ფურცლები, რომელიც ამსუბუქებს ადამიანური დარდისა და მორალური არამდგრადობის ამბის შავ საბურველს". (Hawthorne 1852: 30) ეს არის ჰოთორნისეული მეთოდი, ისტორიული სინამდვილე შეუერთოს წარმოსახვას რათა შექმნას ესოდენ მეტყველი სიმბოლო.

“შიდფრონტონიანი სახლი,” რომლის მოქმედებაც დროის და სივრცის უფრო დიდ არეალზე ვრცელდება, გამოვიდა “აღისფერი ასომთავრულის” გამოცემიდან რამოდენიმე თვის მერე. ეს ნაწარმოები თითქოს ერთგვარი რეაქცია იყო წინა რომანტიკული რომანში მომხდარ საშინელ ტრაგედიაზე. ისიც დანარჩენი “რომენსების” მსგავსად, მიმართულია წარსულისკენ. თუმცა ავტორი აცხადებს რომ წიგნში მომხდარი მოვლენები არც თუ ისე დაშორებულნი არიან ჩვენს დროს.

ჰოთორნის ეს ნაწარმოები გარეგნულად საყოფაცხოვრებო, უფრო მეტად სოციალურ ყოფით რომანს ჰგავს, რჩება შთაბეჭდილება, რომ ავტორმა თავად მოისურვა ის რეალისტური რომანისათვის დაეახლოვებინა. ავტორის ნებით ამ “რომენსს” ბედნიერი დასასრული აქვს, რომელიც ნაკარნახევია არა მხოლოდ მოვლენების ობიექტური მსვლელობით, არამედ მისი სურვილით, მკითხველი მორალურად კმაყოფილი დატოვოს. მიუხედავად ნათლად გამოსატული პრეტენზიულობისა, ზოგიერთი მკვლევარი ამ ნაწარმოებს “აღისფერ ასომთავრულზე” მაღლა აყენებს. ჰოთორნმა მას ჰორაციო ბრიჯთან მიწერილ წერილში უწოდა "უფრო შესაფერისი ჩემი აზროვნებისათვის და უფრო შესაფერისი ჩემთვის, როგორც მწერლისთვის" (Personal Recollections of Hawthorne 1893) რა თქმა უნდა არა ფაბულის გამო, რომელიც ორიგინალობით არ გამოირჩევა. ასე რომ ამ “რომენსისთვის” უპირატესობის მინიჭებისას მწერალს მხედველობაში ჰქონდა მისი ნაივური ჭკრეტა, ყოველდღიური ცხოვრების ასახვა, რაც ამ წიგნს “აღისფერი ასომთავრულისგან” ასხვავებს და სიმყუდროვის ატმოსფეროს ქმნის. ადამიანებსა და მოვლენებზე საუბარი სრულდება იმ შინაგანი კეთილგანწყობით, რასაც მწერალი მოკლებული იყო სხვა ნაწარმოებების გმირებთან მიმართებაში. ამიტომ მიუხედავად ძველი წყევლისა, ბოროტების ტრადიციული სახისა და წარსულზე პირქუში მსჯელობებისა, “რომენსი” ბედნიერების შეგრძნებით არის გაჟღენთილი. ჰოთორნისეული სიმბოლიზმი უკვე მსუბუქ, ირონიულ, უფრო ნათელ შუქ-ჩრდილებს იკრებს, რაც ასე არ გავს წითლად მოვარავრე ასომთავრულის მძიმე სიმბოლიკას.

ჩილინგუორსის ბოროტი სამყაროსგან მეტად შორს არიან ჰეგსიბას ქათმები, დეივენტროპების ცისფერი ჩაის სერვიზი და ჯიხურის კარის თავზე მოწკარუნე ზანზალაკი. ამ “რომენსში” ცოტა რამ დარჩა პირქუში პურიტანული წარსულისგან. ეს წიგნი "ლეგენდაა გარდამავალი ღრუბლიანი წარსულის შორეთიდან დღევანდელ ნათელ დღეს, ფარდები ფართოდ არის გადაწეული და შიგნით მეტი მზე შემოდის" წერდა მელვილი. (Melville 1851)

რომენსის ფიბულა აშკარად განიცდის გოთიკური რომანის გავლენას. ამას მოწმობს ცნობილი ჩანართი, ნოველა-ეპიზოდი ალისა პინჩენის შესახებ, რომელიც მჭიდროდ არის გადახლართული მისტიკურ მუსიკასთან, ძველებურ პერგამენტთან, საიდუმლო საცაგებთან. პურიტანული წარსულის სისასტიკე ამ ნაწარმოებში ნაკლებად ჩანს, ეს წიგნი წარსულიდან დღევანდელ დღემდე მოღწეულ ლეგენდას უფრო ჰგავს.

რომანტიკულ რომანში “შვიდფრონტონიანი სახლი” პოთორნი ყველაზე თავშეუკავებელ ფანტაზიებშიც კი ფხიზელ რაციონალისტად რჩებოდა და თავის ბუნდოვან ლეგენდებს რეალური ცხოვრების ფაქტებისაგან ქმნიდა. ყოველივე ის, რის შესახებაც რომანტიკულ რომანში მოგვითხრობს იყო, ან შეიძლებოდა ყოფილიყო. განუსაზღვრულობა და მითიურობა განპირობებულია ფაქტების ადამიანური ცნობიერების აღქმით. არცთუ უსაფუძვლოდ პოთორნი ლეგენდის სათავეებს მე-17 საუკუნის ბოლოს მიაკუთვნებს, როცა ამერიკელებს სჯეროდათ უწმინდური ძალების, ჯადოქრობის, მაგიური წყევლის და რისთვისაც უამრავი ადამიანი დაისაჯა სიკვდილით. თვით პოთორნის ერთერთი წინაპარი მონაწილეობდა ამ პროცესებში. ბოროტება არა მხოლოდ საშინელი სისწრაფით დუპავს სუსტებს, როგორც ეს “ალისფერი ასომთავრულის” გმირის დიმსდეილის შემთხვევაში ხდება, არამედ მომავალ თაობასაც ასვამს დაღს. მეთიუ მოლის წყევლა "ღმერთი დაარწყულებს მათ ადამიანის სისხლით", (Hawthorne 2006: 28) მე-17 საუკუნეს ეკუთნის, შედეგს კი მე-19 საუკუნეში ვხედავთ. როგორც ჩანს აბსტრაქტულ-რომანტიკული სიკეთე და ბოროტება აქ უკვე რეალურ ფორმებს იღებს. მწერალი ამ დაპირისპირების ზუსტ მიზეზსაც მიუთითებს. ეს არის დანაშაულით მოპოვებული სიმდიდრე და რომ არა ბედნიერი შემთხვევითობა, ეს მტრობა არავინ იცის როდემდე გაგრძელდებოდა. მტრულად განწყობილ ორ გვარს შორის შეყვარებულები გამოჩნდნენ და მშვიდობამ დაისადგურა.

“მარმარილოს ფაენი” მწერლის სიცოცხლეში გამოქვეყნებული ბოლო ნაწარმოებია. იგი დაიწერა სრულიად განსხვავებული მანერით, რაც გამოარჩევს

მას სხვა “რომენსებისაგან”. ამას თავისი მიზეზებიც აქვს. “აღისფერი ასომთავრული,” “შვიდფრონტონიანი სახლი”, “რომენსი ბლათიდეილზე” სამი წლის განმავლობაში გამოქვეყნდა და ჰოთორნის მხატვრული ოსტატობის განვითარების უმაღლესი წერტილია. ამის შემდეგ რვა წელი გავიდა, ავტორს ასაკი მოემატა და ეს დაეტყო არა მხოლოდ ახალი რომანტიკული რომანის თხრობის მანერას, არამედ თავად ჟანრსაც.

ამ პერიოდში ჰოთორნი უკვე რომში ცხოვრობდა და არ შეიძლებოდა უძველეს კულტურას მასზე გავლენა არ მოეხდინა. მართალია, არსებითი ცვლილებები მის მსოფმხედველობაში არ მომხდარა, მაგრამ იტალიაში ცხოვრებამ მასში ახალი გრძნობები გააღვიძეს და განსაკუთრებული კოლიზიებიც გააჩინეს “მარმარილოს ფაენში”. ავტორი შესავალშივე აღნიშნავდა, რომ ქმნიდა თავისებურად ჯადოსნურ და პოეტურ ქვეყანას, რაოდენ გასაკვირიც არ უნდა იყოს, ჰოთორნი “მარმარილოს ფაენში” უფრო შეზღუდული აღმოჩნდა მასალის რაოდენობის გამო, ვიდრე თავისუფალი. იტალია მეტისმეტად ბევრი აღმოჩნდა მისი წარმოსახვის ასათვისებლად. აღწერილობითი თხრობის გამო შენეებულია ხასიათების განვითარება, თუმცა ზნეობრივი პრობლემები, რაც ავტორს აწუხებდა იგივე დარჩა, მხოლოდ გარემო შეიცვალა. როგორც ლათროპმა აღნიშნა ეს ქვეყანა ავტორისთვის ხილვად სიზმრად დარჩა, მომაჯადოებლად მაგრამ მიუღწევლად. (Lathrop 1897: 23) იტალიური ადგილები, საგნები, რომლებიც მის “რომენსში” სიმბოლოებად არის გამოყენებული, წარმოსახვის ნაყოფს ჰგავს, რაც მის ადრეულ ბელეტრისტიკაში ზმანებებს უკავშირდება. ოთახები, ლაბირინთები, მისტერიული პორტრეტები. როცა ქვეყანას ტოვებდა თქვა: “არცერთ ადგილს ასე ძლიერად არ დაეუჭერივარ როგორც რომს, არცერთი არ ყოფილა ჩემთვის ასე ახლო და ნაცნობი” (Passages from French and Italian notebooks of Hawthorne 1876: 216) თუმცა სურვილი აღარ გასჩენია კვლავ მიბრუნებულიყო იქ. თითქოს ამ ადგილმა ჩაყლაპა ის, როგორც შემოქმედი და არა პირიქით. მან თავისი რომანტიკული რომანი მიაკუთნა იმ შემთხვევას, რაზეც ჩვენ გვიოცნებია და ყოფილა წამიერი თუ ილუზიური. ალბათ ამით აიხსნება ნაწარმოების ზოგიერთი ნაკლი და ეს ფაქტი განსაზღვრავს მის მომაჯადოებელ ხიბლსაც.

”მარმარილოს ფაენში” რეალობასთან დასაახლოებლად ავტორი რომის სკრუპულოზულ აღწერას იყენებს. ასახელებს მის შენობებს, ქუჩებს, აღწერს იტალიელ ხალხს, ახასიათებს მათ. იგონებს ისტორიულ პერსონაჟებს, ვის

სახელსაც ატარებს ესა თუ ის ადგილი. იყენებს ხელოვნების ნამუშევრებს, რომლებიც დღესაც არსებობენ. თავებსაც სპეციფიკური სახელები აქვთ “მედინის ბაღები”, “აპენინები”, “პერუჯია”. ზოგიერთ დეტალში გვხვდება იტალიელთა ხასიათებისა და ჩვევების განხილვა. მაგალითად მაწანწალა მუსიკოსების ჯგუფი, ვის მუსიკაზეც მირიამი და დონატელო ცეკვავენ. “მოელი იტალია სავსეა ასეთებით”. ავტორი მეტი დამაჯერებლობისათვის ხალხსაც ახასიათებს: “ისინი (იტალიელები) არიან საოცრად გულუხვი დაპირებებში, რაც რეალურად მცირე, მაგრამ კარგ სურვილებს გვპირდება. თითქმის შეუძლებელია მათი გამომეტყველების მიხედვით გაარკვიო შეიძლება მათ დაუჯერო, თუ არა. ერთი რამ კი ცხადია, რომ სიყალბე იშვიათად არის აუტანელი ტვირთი იტალიური ცნობიერებისთვის “ (Hawthorne 1866: 186).

რომის ნანგრევთა შორის ჩნდება კოლიზუმი, ცეზარის სასახლე, კონსტანტინეს თაღი, ტიტუსის თაღი. რომაელების ტრიუმფზე საუბრისას, ავტორი მოკლედ მოჭრის მის ისტორიულ მინიშნებას ორიოდ სახელის დამატებით. “თუ ჩვენ გვინდა გამოვიწვიოთ ინტერესი ჩვენი მოთხრობის გმირების მიმართ, ბრძნული იქნება გაგისხენოთ, როგორ ადგამდა ფეხს ციცერონი აი იმ ქვაზე, ან ჰორაციუსს როგორ სურდა გასეირნება აქვე ახლოს” (Hawthorne 1866: 201) ხელოვნების ნიმუშების შესახებ ჰოთორნი საუბრობს ექვს წინა პარაგრაფში. დიდ დროს უთმობს გვიდოს “არქანგელოზის” განხილვას. ეს ისე ხდება, თითქოს მოთხრობა მოგზაურობს რომის ნანგრევებში. მოხრობელის კომენტარები სპეციფიკური ისტორიული ფაქტის შესახებ მკითხველის გონებას სინამდვილისაკენ მიმართავს.

მე-19 საუკუნის 40-იანმა წლებმა ამერიკულ სინამდვილეში ახალი საზოგადო და ინდივიდუალური ცხოვრების აშენების მცდელობა მოიტანა თან. 50-იან წლებში უკვე ამ უტოპიური ცდების გააზრება მოხდა. “ბლათიდელის რომენსს” საფუძვლად უდევს ბრუკ ფარმის ფურიერისტული ერთობის იდეა, რომელსაც ჰოთორნი ერთგვარი პატივისცემით, მაგრამ საკმაოდ სკეპტიკურად ეკიდება. ახალგაზრდობის წლების მოგონებისას ჰოთორნი “ალიფერი ასომთავრულის” შესავალში იგონებს თავის მონაწილეობას ამ უტოპიურ წამოწყებაში.

“ბლათიდელის რომენსი” ჰოთორნის მცდელობის შედეგია, დაეწერა “ნოველის” ტიპის მხატვრული ნაწარმოები. თუ “ალისფერ ასომთავრულს” არ ჩავთვლით, ავტორს გრძელი, მხატვრული ნაწარმოების შექმნისათვის სრულყოფილად არასოდეს მიუღწევია, გარდა იმ მეორეხარისხოვანი

წარმატებებისა, რომლითაც მუდამ გამოირჩეოდა მისი შემოქმედება. მის წიგნებს რაღაც აკლდა და მან არ იცოდა როგორ გამოესწორებინა ეს ნაკლი. ლიტერატურათმცოდნეები დაობდნენ იმაზე, თუ რას მიეძღვნა “ბლათდელის რომენსი”. ზოგიერთი ფიქრობს, რომ მთავარი და ყველაზე მნიშვნელოვანი პოლინგუორსის მიერ დამნაშავეების გამოსწორების წარუმატებელი ფილანტროპიული გეგმაა, სხვები თხრობის სტრუქტურას უფრო მნიშვნელოვნად თვლიან, ზოგი კი ზენობიას რომანტიკულ სიყვარულის ისტორიას, რომლის თვითმკვლევლობითაც სრულდება წიგნი. ზოგი ფურიერისტული ერთობის ისტორიას კოვერდელის ავტობიოგრაფიულ სახეს უკავშირებს, რომელიც რომანის დაწერას ცდილობდა.

“რომენსში” ავტორს საჩვენებლად გამოჰყავს მოგზაური თოჯინების თეატრი, მასკარადი, სიმბოლური წყარო, ძველი ლეგენდა, მესმერისტი, თითქოს ის გამართობია სცენაზე, ვისაც იმპროვიზაცია ისე უნდა გაეკეთებინა, რომ თავისი აუდიტორია შეენარჩუნებინა. კრიტიკოსთა ნაწილი აღნიშნავს რომ ჰოთორნის თხრობის გენიას, “თეილის” მოკლე ფორმა უფრო შეეფერებოდა. მართალია, მისმა ნაშრომებმა ჰოთორნს რომანის ისტორიაში მნიშვნელოვანი ადგილი დაუმკვიდრა, მაგრამ მკაცრად რომ ვთქვათ, საბოლოოდ უძლური აღმოჩნდა დაუფლებოდა რომანის ფორმას, “რომენსის” აღმატების აღიარების გარეშე. ამ ფაქტის დაშვება უკვე ჩანს “ბლათდელის რომენსში.”

სატირულ-უტოპიურ ჟანრში, მისი მიმდევრებისაგან განსხვავებით ჰოთორნი წარმატებული ვერ აღმოჩნდა. არ შეეძლო მიჰყოლოდა მის ორიგინალურ კონცეფციას. ბლათდელის ექსპერიმენტი და მისით დაინტერესებული ლიტერატურული გმირები დიდი გამომსახველობით არ გამოირჩევიან. ისინი იზრდებიან, ფერმკრთალებიან, ბუნდოვანდებიან და მოთხრობა იფანტება საკმაოდ სუსტად დაკავშირებულ სტატიკურ სცენებად. როგორცაა მაგალითად მასკარადი ტყეში, მდიდარი სცენა თავისი კომიკური შესაძლებლობებით, ზენობიას თვითმკვლევლობა, ან “ელიოტის ტრიბუნაზე” წარმოთქმულ ქადაგებათა კრებული.

მთავარი გმირი, მაილს კოვერდელი, რომელიც ავტორის პროტოტიპია, ამბობს, რომ ის არასოდეს არ ამყარებდა ამ ცდაზე განსაკუთრებულ იმედებს. იგი ბევრად უფრო დიდი სიამოვნებით ტოვებს უტოპიურ არკადიას, ვიდრე ოდესმე მიისწრაფოდა მისკენ. “ჩემთვის დადგა დრო, გავემართო კონსერვატორებთან, ჩრდილო ამერიკული რევიუს მწერლებთან, ვაჭრებთან,

პოლიტიკურ მოღვაწეებთან, კემბრიჯის ტიპებთან და საერთოდ იმ პატივსაცემ იდიოტებთან სასაუბროდ, რომლებიც ყოველად ბუნდოვან, მიუწვდომელ საქმეებს ეჭიდებიან, რომელთა იდეები სიახლეს ნამდვილად არ წარმოადგენს” (Hawthorne 1865: 167) უნდობლობა უტოპიური სოციალიზმის და მსგავსი წამოწყებების მიმართ, ყველა ამერიკელი რომანტიკოსისათვის იყო დამახასიათებელი. თუმცა ბევრი მათგანი “დაკავებული იყო თეორიული უტოპიების აგებით” (Hawthorne 1967: 58) შეიძლება სიტყვა უტოპია არასაკმარისად გამოხატავს მათი მისწრაფებების არსს, რადგან საუბარი მიდის არა იმდენად საზოგადო ორგანიზაციის მოწყობაზე, რამდენადაც ზნეობრივ იდეალებზე, რომელიც ცალკე ადამიანში ან ადამიანთა ერთობაში ხორციელდება. ისევ და ისევ ვუბრუნდებით იმ საკითხს, რომელიც ასე აქტუალური იყო ჰოთორნისათვის. არსებობს თუ არა ცოდვა იმ ადამიანთა ერთობაში, რომლებიც პირველყოფილ ცხოვრების წესს დაუბრუნდნენ.

თავში “თანამედროვე არკადია” (Hawthorne 1965: 70) ჰოთორნი ხატავს ფურიერისტულ ერთობას ბლაითდეილს, რომლის საფუძველში უარყოფის პრინციპი დევს. “ჩვენ ერთმანეთთან გვაკავშირებდა უარყოფა, ყველა მოხრობელი, თითოეულ ჩვენგანს ესა თუ ის მიზეზი ჰქონდა, უკმაყოფილო ყოფილიყო იმ წინა საზოგადოებით, რომელშიც ცხოვრობდა და სურდა მისგან თავის დაღწევა. მაგრამ იმ საკითხზე, თუ რითი უნდა შეიცვალოს მოძველებული საზოგადოებრივი წყობა, ჩვენ ერთსულოვანი არ ვყოფილვართ. ასე რომ არ ვანიჭებდით დიდ მნიშვნელობას იმ დაწერილ წესდებას, რომელიც ჩვენი ერთობის საფუძველი იყო (Hawthorne 1865: 76). ინდა აღვნიშნო, რომ ამ განაცხადს რამდენადმე პოლიტიკური ელფერიც აქვს.

ჰოთორნი მალევე მიხვდა ამ იდეის უტოპიურობას, ამიტომაც როცა კოვერდეილს მეზობელმა ფერმერმა დუჟინი გოჭების ყიდვა დაავალა ათქმევინა: “ღმერთო ჩემო, ნუთუ ადამიანთა ღორების კოლტიდან იმიტომ წამოვედით, რომ გოჭებს ვსდიოთ (Hawthorne 1865. 27) ავტორი მიხვდა რომ საზოგადოების ცხოვრების წესის შეცვლა იოლი არ არის. კოვერდეილი თავიდანვე მთელ ამ წამოწყებას მასკარადად თვლის, რომელშიც სერიოზული სახით მონაწილეობენ ზრდასრული ადამიანები. ამიტომ ირონიით საუბრობს კაცობრიობის აღორძინების მაღალ მიზნებზე, რასაც ბლაითდეილის კოლონისტები ისახავდნენ მიზნად. მწარე იმედგაცრუებით იგონებს თავისი ახალგაზრდობის ილუზიებს “ჩვენ არაფერი გვაქვს სამარცხვინო იმით, რომ ჰაერის კოშკებს ვაგებდით. შეიძლება უკეთესია

მათ ფალანსტერი ვუწოდოთ. ჩვენ წარმოვიდგენდით საოცარ სურათებს, რომლებიც კერიის ცეცხლივით სწრაფად იქცეოდნენ ფერფლად. მე პირადად მხოლოდ ის მახარებს, რომ ოდესღაც მჯეროდა ჩვენი სამყაროს გამოსწორების, მაგრამ ეს ერთერთი იმ შეცდომათაგანია, რომელსაც ადამიანები ცხოვრებაში ორჯერ არ უშვებენ. ასეთი კეთილშობილური სისუსტე მხოლოდ სუფთა და დიდსულოვან ადამიანებს ემართებათ. (Hawthorne 1865: 27)

ჰოთორნის დამოკიდებულება ბლათიდეილის ექსპერიმენტის მიმართ წინააღმდეგობრივია. იგი ქედს უხრიდა ჩანაფიქრის კეთილშობილებას, მაგრამ აკრიტიკებდა მისი რეალურად განხორციელების შესაძლებლობას, რადგან დაინახა, რომ ეს მხოლოდ რომანტიკული ილუზია იყო. ხელოვანი ადამიანისათვის ფიზიკური შრომა მძიმე ტვირთია. “ჩვენი ცხოვრების ახალ პირობებში არის არა იმის საშიშროება, რომ ცუდი მიწათმოქმედი გახდეს, არამედ იმის, რომ მხოლოდ მიწათმოქმედი გახდეს და მეტი არაფერი. სანამ ჩვენი წამოწყება მხოლოდ თეორია იყო, ჩვენ ვტკბებოდით ოცნებით სული შთაგებებრა შრომისათვის. ის უნდა ყოფილიყო ჩვენი ღოცვა, ჩვენი ახალი რელიგია. ნიჩბის თითოეულ დარტყმას უნდა გაეშვიშებინა სიბრძნის ფესვი, რომელიც აქამდე მზის შუქს ემალებოდა” (Hawthorne 1865: 79).

მეტად საინტერესოა მწერლის დამოკიდებულება სიმართლისადმი. დიმსდეილის ცოდვა, რომელიც ესოდენ მნიშვნელოვანია “ალისფერ ასომთავრულში”, არ არის ვნების ცოდვა, არამედ მღვდლის დაშორება სიმართლესთან. ჰოთორნის მისწრაფება იყო თავიანთი ეცა სიმართლისათვის და ყველა საგანი, რასაც არ ჰქონდა ღვთიური სული, აღექვა ჩრდილის მსგავსად, ადამიანთა ცხოვრებაში წონას, ფასეულობას მოკლებულად. “მას ბუნებით უყვარდა სიმართლე, ვერ იტანდა ტყუილს, რაც ცოტას თუ შეუძლია”. (Newton 1929: 24) დიმსდეილი, როგორც მღვდელი საუბრობს სიმართლეზე, თუმცა თავისივე ცხოვრებაში აქცევს მას ტყუილად, აქედან იწყება მისი გაუცხოება ჭეშმარიტებისაგან, ღვთისაგან. მართალია, ხალხს ჯერ კიდევ ესმის სიმართლე მისი ბაგეებიდან, მაგრამ მისთვის, როგორც პიროვნებისათვის ყველაფერი ყალბი ხდება და მისი რეალური არსებობა საფრთხის ქვეშ დგება. ავტორი ამბობს: “ეს არის ენით გამოუთქმელი ტანჯვა, ისეთივე ყალბი, როგორიც მისი ცხოვრებაა. ის იპარავს ჩვენს ირგვლივ არსებული რეალობის არსს და სუბსტანციას, რაც ზეციდან არის მოცემული, რათა სულისათვის საკვები და სიხარული არსებობდეს. არამართალი კაცისთვის მთელი სამყარო ყალბია, ის უგრძობელია

და უკან იხევს თავის შეგნებაში. ასეთი კაცი იქცევა ჩრდილად ან უბრალოდ წყვეტს არსებობას" (Hawthorne 1852: 126) ერთადერთი სიმართლე, რითაც დიმსდეილის რეალური არსებობა გრძელდებოდა დედამიწაზე, იყო სულის სიღრმეში არსებული ტანჯვა, რაც გულწრფელად გამოიხატა მის გარეგნულ იერსახეში. ავტორი თავის გმირს ათქმევინებს: "ეპიტიმია საკმარისად მქონდა, მონანიება კი არა". (Hawthorne 1852: 357) რაღაც აღისფერი ასო "ა"-ს მსგავსი რომ მასაც საქვეყნოდ აღიარებდეს ცოდვილად, თუნდაც ეს სიმართლე გადაარჩენდა, მაგრამ ახლა, "ეს ყველაფერი სიყალბეა, სულ სიცარიელეა, სიკვდილია" (Hawthorne 1852: 358) დიმსდეილის პიროვნებაში არსებობს ცოდვა სიმართლისა და ღმერთის წინაშე, რის გამოც იგი განიკვეთა. ამ ცოდვის გამო აღმოჩნდა იგი სიყალბეში, სიცარიელეში, სიკვდილში. მისი სიკვდილი, როგორც თავად ამბობს არის ტრიუმფალური, საზეიმო სირცხვილი, რომელიც იმ იმედს წარმოშობდა, რომ მისი სული სამუდამოდ დაკარგული არ არის. მეტად დაგვიანებულია მისი ჭეშმარიტი სიცოცხლე ამქვეყნად აღდგეს. რომანტიკული რომანის მორალსაც ალბათ ეს მიწიერი ტრაგედია წარმოადგენს. ესთერის გმირი ნაწარმოების სიმართლის მეორე მხარეა. ის ეწინააღმდეგება ღვთიური დედობრიობის სახებას. "წმინდა სახებას უცოდველი დედობისა, ვისი ჩვილიც სამყაროს ცოდვების გამოსყიდვა იყო" (Hawthorne 1852: 108) "საქმე გვექონდა ღრმა ცოდვის ლაქასთან, რომელმაც განსაკუთრებულად წმინდა ადამიანური ცხოვრება დააღაქავა... და გამოიწვია ის რომ სამყარო უფრო ბნელი იყო ამ ქალის მშვენიერებისათვის, და კიდევ უფრო დაკარგული იმ ბავშვისთვის მან რომ შვა" (Hawthorne 1852: 108-109) მოგვიანებით ესთერმა უარყო მშვენიერი საგნების კეთებიდან მიღებული სიამოვნება და ღარიბებისათვის უხეში სამოსის კეთება დაიწყო, რაც მის მიერ სინანულზე მიუთითებს.

ჰოთორნის პრეტენზია სიმართლეზე "მარმარილოს ფავნში" მიეკუთვნება ამ სიმართლის გარეგან გამოხატულებას ხელოვნების ნიმუშებში. პირველივე გვერდებზე, როცა ოთხ გმირს ერთად კრებს, ის გვთავაზობს სიმბოლოს "ბავშვის ლამაზ ფიგურას, რომელსაც გულზე მტრედი მიუხუტებია, მაგრამ თავს გველი ესხმის" (Hawthorne 1866: 16) ამ სიმბოლოში ადამიანის სულის არჩევანია გამოხატული, უცოდველობა თუ სატანის ქვეშევრდომობა, სურათზე უფრო მნიშვნელოვანი აქ ავტორის კომენტარია, ეს "სიმბოლო ისეთივე დამაჯერებელია ამ მომენტისათვის, როგორიც ორიათასი წლის წინ იყო" (Hawthorne 1866: 15) მოგვიანებით მწერალი ამტკიცებს მისი სიმბოლოს უნივერსალურობას.

ლაიტმოტივი ჰოთორნის “რომენსში” არის დონატელოსა და პრაქსიტელეს ფაენის მსგავსება. დონატელო უცებ უკავშირდება მთავარ ჭეშმარიტებას. მაგალითად ის ამბობს "შავ სიღრმეებში ფაენმა იპოვა სული და ებრძოდა მას ზეცის შუქისათვის" (Hawthorne 1866: 53) მნიშვნელობები დონატელოსა და სხვა გმირების შესახებ, როგორც ცალკეული გასაღები, ნაჩვენებია ხელოვნებასთან კავშირში. მოთხრობის დასასრულს ერთი წინადადება არის საყურადღებო, ავტორი ყველა თავის გმირს ერთად კრებს ისე, როგორც ეს ნაწარმოების დასაწყისში ხდება და გვიხატავს მირიამს, როგორც მთავარ გმირს: "მან თავისი თავისათვის სასწრაფოდ შექმნა ახალი სფერო, რომელშიც ჰილდას ნაზი სისუფთავე, მოქანდაკის მგრძობელობა, ჯანსაღი აზრი და გენია, დონატელოს ბუნებრივი უბრალოება მისცემს მას ბედნიერების განცდის საშუალებას" (Hawthorne 1866: 246)

ჰოთორნის რომანტიკულ რომანს და საერთოდ მთელ შემოქმედებას ისტორიული რემინისცენსიები ასაზრდოებს. იგი რთული გასაგები იქნებოდა ახალი ინგლისის, მისი პურიტანული ზნეობის, ჩვევების, მისი იტორიისა და რელიგიური აზროვნების განხილვის გარეშე. არცერთი ამერიკელი მწერალი რომანტიკოსი არ არის ისე მჭიდრო ძაფებით მიჯაჭვული ადგილობრივ ტრადიციებს, როგორც ჰოთორნი. შესავალ ნარკვევში "საბაუო" მან გამოხატა თავისი გრძნობები ახალი ინგლისის მიმართ. ის ყოველთვის გაორებული იყო პურიტანულ საზოგადოებასთან მიმართებაში. ერთის მხრივ, თავს მათ შთამომავლად თვლიდა, მეორეს მხრივ კი სინდისის ქენჯნას განიცდიდა, რადგან ბოლომდე ვერ ეთანხმებოდა მათ მორალს. ეს საზოგადოება არა მხოლოდ უბრალო, მკაცრი ან შეზღუდულია, არამედ შეუბრალებელი სასტიკი, და პიროვნული მეს დამთრგუნველი. "ის რასაც ისინი თავისუფლებას უწოდებდნენ- წერდა ჰოთორნი მოთხრობაში- "მთავარი ქუჩა"- რკინის გალიას მოგაგონებდათ" (Hawthorne 1852: 27) ავტორის ეს სიტყვები რომანტიკული რომანის პურიტანული საზოგადოებისთვის არის განკუთვნილი. ჰოთორნი არ ივიწყებდა ახალმოსახლეთა სულიერ სიძლიერეს, რწმენის სიწრფელეს, ხასიათის სიმტკიცეს, ქედუხრელობას, მაგრამ აღნიშნავდა, რომ წინაპრების რელიგიური ფანატიზმი, აზროვნების დოგმატიზმი, საკუთარი უცოდველობის უყოყმანო რწმენა, მისთვის მისაღები არ იყო: "ჩვენ ჯერ კიდევ ვერ გადავაგდეთ ყველა ის უსიამოვნო გავლენა, რაც ბევრ კარგთან ერთად პურიტანი წინაპრებიდან მემკვიდრეობად დაგვრჩა" (Hawthorne 1852: 41) მისი წინაპარი ჯონ ჰოთორნი, 1692

წელს ჯადოქრების პროცესზე მოსამართლე გახლდათ, სადაც ცხრამეტი ქალს სიკვდილი მიუსაჯეს. თავად პოთორნი წერს: “ის ისე გამოირჩეოდა სისასტიკით, რომ მათი სისხლის ლაქა ალბათ მის ძველებსაც კი აჩნია ჩესტერ სტრიტის სასაფლაოზე, თუ უკვე სულ ფერფლად არ ქცეულან, და აქვე ამატებს, არ ვიცი ნანობდნენ ჩემი წინაპრები და ღმერთს სთხოვდნენ შეწყალებას თუ არა, მაგრამ მე ამას მათ მაგიერ ვაკეთებ და ღმერთს ვთხოვ, რომ ყოველგვარი წყევლა რაც ჩენს გვარს თავს დაატყდა, მოგვესხნას.” (Winters 1938: 14) ეს წინააღმდეგობრივი დამოკიდებულება მწერლის შემოქმედებაში კარგად ჩანს.

"აღისფერ ასომთავრულში" პურიტანული სამსჯავროს დახასიათებისას ბაზრის მოედანზე პოთორნი ჩვეული ირონიით აღნიშნავს რომ პურიტანები პატიოსანი, მართალი და გამოცდილებით დაბრძენებული ადამიანები იყვნენ, რომლებსაც შეეძლოთ გარკვეულიყვნენ გზააბნეული ქალის სულში და გაეხსნათ მასში გადახლართული კეთილისა და ბოროტის ძაფები.

ესთერ პრინის ისტორია, როგორც სიუჟეტის მთავარი ხაზი, ორიგინალობით ან რაიმე სირთულით არ გამოირჩევა. მწერალი მკითხველის ყურადღებას ამახვილებს სამ ადამიანზე, რომელთაც ჩადენილი დანაშაული და საკუთარი ცოდვის სიმძიმე აწამებთ. ერთმა აღიარა და ამით თავი გადაირჩინა, მეორე არ გამოტყდა და თავი დაიდუბა. მესამემ გულის სიღრმეში დამალა თავისი ბნელი ჩანაფიქრი და დესპოტად იქცა. შინაარსის შესაბამისად, თხრობის მიმდინარეობა უფრო რომანის პერსონაჟების მიერ სხვადასხვა თვალთ დანახული პრობლემების განსჯას ჰგავს, ვიდრე თხრობას. თუმცა მკითხველი არ არის მათი დანაშაულის უშუალო თვითმხილველი, მაგრამ მაინც შიშით აკვირდება როგორ ღრდნის გმირებს სინანული და მიტევების წყურვილი. ცოდვის მისტერია და ავტორის მიერ პარადოქსული მიდგომა ცოდვის მიმართ ყველა რომენსში ჩანს. კითხვა რა არის საერთოდ ცოდვა აქტუალურია. იმდენად, რამდენადაც ჩვენ ნაკლებად ვერკვევით ბელისწერის საკითხებში შეიძლება ასეც ითქვას, რომ ადამიანი, რომელიც ამ მორალურ წესრიგს აბიჯებს არა მაინცდამაინც მონანიების გზით, არამედ ცოდვის შიშით და შეგრძნებით. შესაძლოა ის რაც ცოდვა გვეგონია სულის რეგენერაციის საშუალება იყოს. შესაძლოა ადამიანს უნდოდეს თავი მიუძღვნას მაღალ იდეალებს, მაგრამ მან იცის რომ ეს იდეალი არ დევს ბუნების ჭეშმარიტებაში. მაშინ მისმა თავდადება შეიძლება ბოროტებამდე მიიყვანოს. ეს საკითხები რწმენასა და დანაშაულის გამოსყიდვასთან ერთად ნაწარმოებების მორალურ პრობლემატიკაში ძალიან

აქტუალურია. ესთერ პრინის საქციელი ტრანსცენდენტალური დოქტრინის “გწამდეს საკუთარი თავის” ერთგვარი გამოხატულებაა, მაგრამ უფრო სხვაგვარად ვიდრე ეს ემერსონს აქვს მოცემული. ქალის სიყვარული დიმიდელის მიმართ მისი ცხოვრების თანმდევი გულწრფელი ვნება გახლდათ და ქალი სრულიად დაემორჩილა მას. თუმცა შეიძლება ითქვას, რომ მორალური წესრიგი დაარღვია. ნაწარმოებში არ ჩანს რომ ავტორი გმობს ქალის ან მღვდლის ცოდვას. ერთადერთი ბრალდება დიმიდელის მიმართ არის მისი სილაჩრე, თვითრწმენის უკმარისობა, არამზაობა, რომ საჯაროდ აღიაროს მისი სიყვარული. ვნება, რომელიც ამ ორ ადამიანს შორის წარმოიშვა იყო სიყვარულის შედეგი და არ წარმოადგენს მონანიების საგანს. ესთერი გულგრილად აქცევს ზურგს ახალგაზრდობას, ვნებებს, რათა წარმოაჩინოს ცოდვის მკაცრი შედეგები. რაკი მწერალთან ერთად მკითხველიც იკვლევს ადამიანთა ზნეობრივ სწეულებას, უფლება აქვს მისი გამომწვევი მიზეზიც იცოდეს. ავტორისაგან თანაგრძნობა ჩანს დიმიდელისა და ესთერის მხატვრული სახეების მიმართ. გამოსყიდვის დოქტრინა ჩილინგორსის გმირის მიმართ უფრო ჩანს, რომელიც სასტიკი შურისძიების მონად იქცა და თავად გახდა ბოროტების საწყისი. ეს ფაქტი ერთგვარი კომენტარია ემერსონის მხიარულ დოქტრინაზე, რომ ეს პირქუში სული განწირულია, რადგან მან დაღუპა ახალგაზრდა ქალი მასზე დაქორწინებით და მაინც ეს უკანასკნელი არ ბრაზობს მასზე, თუმცა თავადაც თვლის, რომ მღვდელი უნდა დაისაჯოს დაზარალებული ქმრის მხრიდან. დანაშაულის გამოსყიდვა ერთის მხრივ ნამდვილს ფატალიზმს ემსგავსება, რადგან შურისძიებას არასოდეს არავინ მიყავს ბედნიერ დასასრულამდე. გამოსყიდვის დოქტრინის ოპტიმისტური შემობრუნება ესთერის გმირის მხრიდან ჩანს, ან უმჯობესია ითქვას, რომ ქალი ემერსონის “წრეების” (მერსონ) ოპტიმიზმის ილუსტრირებას ახდენს, მან შესცოდა, მაგრამ ამ ცოდვამ ცხოვრების უფრო დიდ გზაზე გაიყვანა. ესთერი აღმოაჩენს, რომ თავისი ცხოვრების აზრი იპოვა. სოციალური ასტრაქიზმი მას თავისუფალ დროს აძლევს დაფიქრდეს და სწორი კუთხიდან შეხედოს თუ როგორ უნდა გაუმკლავდეს პრობლემას. ამის შემდეგ იღება მისთვის სამყაროს ის კარი, რაც ჩვეულებრივი ქალისათვის მოიუწვდომელია. ჰოთორნმა აღწერა “აღისფერი ასომთავრულის” მატარებელი ორიგინალური ქალი “ენდიკოტსა და წითელ ჯვარში” რომელიც თავის სირცხვილს იმით გაუმკლავდა, რომ ლამაზად ამოქარგა “ა” და ამაყად ატარა. ასე რომ რომენსში ავტორი საშუალებას აძლევს ცოდვას ბოლომდე

ამოწუროს თავი, ჰესთერის ბუნება და ხასიათი მხოლოდ სილამაზისკენ იცვლება, ის უფრო მოყვარული ხდება, უფრო ნაზი, უფრო დიდსულოვანი. ინტელექტუალურად ემანსიპირებული. ქალი მიუხედავად მისი პატარა ასაკისა, უკვე კეთილშობილი ქალის სახეს ქმნის. ფიქრები იყენენ მისი კომპანიონები – ამბობს ჰოთორნი და ისინი ალბათ მეტ საფრთხეს ატარებდნენ, ვიდრე ის ცოდვა იყო, რომლის გამოც ალისფერი ასოთი დაისაჯა. ჰესთერი ხვდებოდა, თუ რამდენად უნდა შეცვლილიყო სოციალური სქემა, რომ ქალი დამტკბარიყო მამაკაცთან ნამდვილი თანასწორობით. ამ რომანტიკულ რომანში დევს სოციალური ინტერესი, სამყაროს მიუკერძოებელი კვლევა, რაც განასხვავებს ჰოთორნს სხვა ტრანსცენდენტალისტებისაგან. პურიტანული გარსამყარო წარმოდგენილია როგორც უკვე მკვდარი. ჰოთორნი გვიჩვენებს, რომ რელიგიოზული თავისუფლების ეს მამაცი დამაარსებლები ამ ველურ გარემოში იმთავითვე გრძნობენ საჭიროებას რომ ააშენონ ციხე და სამარცხვინო ბოძი. იდეალები, რომელიც თავიდან საზოგადოების შინაგანი სინათლე იყო, ეხლა უკვე განსჯის საგანია და ძალადობის საფუძველი ხდება. ყოველივე ამის ხაზგასმის დროს ჰოთორნი არ იყო პურიტანიზმის თაყვანისმცემელი, თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ არც მისი გამორჩეული კრიტიკოსი ყოფილა. მან პურიტანიზმის მომენტი ისტორიიდან გამოიყენა როგორც სიმართლის ასახვის საშუალება, როცა საზოგადოება უკვე იდეალების ჩარჩოებში მოქცევას ახდენს და სასტიკი ხდება. იმ დროს როცა ერთი წესების ნაკრების უარყოფა ხდება, მერე იქმნება მეორე, ახალი. თუმცა თავად ჰესთერის ბედში, შემდეგ კიდე უფრო ნათლად ზენობიასა და მირიამის ლიტერატურულ გმირებში გარკვეულწილად ჩანს მისი თანამედროვე ახალი ინგლისის პურიტანიზმის კრიტიკა. სამივე გმირი გამოირჩევა ლამაზი გარეგნობით, მაგრამ ცხოვრებისგან გარიყულია. საზოგადოების მხრიდან ამ დამოკიდებულების მიზეზი მათი სილამაზე ხომ არ არის და არა მათი ქცევა. რა პერსპექტივა შეიძლება ჰქონდეს ქალს ახალ ინგლისის პურიტანულ საზოგადოებაში. ავტორს ასეთი კითხვა უჩნდება, თუ ქალი ტრადიციულია ის იოლად შეძლებს გადალახოს ბარიერი, რასაც სილამაზე ჰქვია, მაგრამ ამავდროულად ის საშიშია, როგორც საკუთარი თავისთვის, ასევე გარშემომყოფებისათვის. სწორედ სილამაზის გამო სამივე გმირი იძულებულია ადრეულ ასაკში უსიყვარულოდ გათხოვდეს. მამაკაცები მათ სულიერ ღირებულებებს ვერ აფასებენ.

ჰოთორნის რომენსების უცვლელი თემაა წარსულის მუდმივი ზემოქმედება ახლანდელზე, რაც ასევე დამახასიათებელი იყო მისი თანამედროვე მწერლების ჰენრი ჯეიმსის, ტომას ელიოტის შემოქმედებისათვის. ეს თემა მთავარი იდეაა რომანში "შვიდფრონტონიანი სახლი". გამონაკლისი არც "ალისფერი ასომთავრული" გახლავთ. რომენსის ვრცელი ფონი ჩამოქსოვილია მოგონებებისა და ილუზიებისგან და უინტროპის პურიტანული კოლონიის პირობით ჩარჩოშია მოქცეული. ავტორი ცდილობს ხაზი გაუსვას, რომ ჩვენს წინაშე არა სამი დეთისმოშიში, თეოლოგიის დოგმებით დატვირთული ადამიანი, არამედ დილემის წინაშე მდგარი სამი ამაყი გონი. ეს დილემა ისევე ძველი და გადაუჭრელია როგორც ყოფიერება. ამოქარგული "ა"-ს მსგავსი პურიტანული აქსესუარები ტრაგედიის გარეგანი მხარეა. ისინი ამ ეპოქის ჩვეულებებს ასახავენ. აქ მთავარია არა რელიგიური დოგმები, არამედ სინდისის ქენჯნა, ტანჯვა, რაც მხოლოდ პურიტანებისთვის არის დამახასიათებელი. ცოდვა, მისი შედეგი და აქედან გამომდინარე თვითგვემა ყველა დროში არსებობდა. "მკაცრი, ნაცნობი გამოხედვა" რომელიც ესთერს ბრალს დებს, დიმსდეილის ტანჯვა, ფარისევლურად რომ ქადაგებს კათედრიდან, ჩილინგუორსის თვითგვემა შურისძიებისკენ რომ ისწრაფვის... ყველა ეს შეგრძნება არ არის მხოლოდ მე-17 საუკუნისათვის დამახასიათებელი, რომლის ქრონოლოგიურ ჩარჩოებში შეეცადა ჰოთორნი ჩაეტია მისთვის ამაღელვებელი ეთიკური და მორალური საკითხები. როცა თხრობა პურიტანული მორალით არ არის გაჯერებული, მაშინ ის ბოროტების ბუნების და ადამიანის გაუცხოების შესახებ მსჯელობას ემსგავსება. ამ კუთხით ჰოთორნის რომანტიკული რომანი ბევრად აღემატება მის ნოველებს. საერთო მოქმედებაში ჩახლართულია რთული ზნეობრივი პრობლემები. ჰოთორნი ხშირად სვამს კითხვებს მათ შესახებ, თუმცა კონკრეტული პასუხი არასოდეს არა აქვს.

წარსული "შვიდფრონტონიან სახლში" სხვადასხვა ფორმებში არსებობს. პინჩენების გვარში არსებული ლეგენდა ერთერთ მაგალითად გამოდგება. მის თანახმად, შორეულ წარსულში მცხოვრებმა მდიდარმა და გამოჩენილმა მოქალაქემ, პოლკოვნიკმა პინჩენმა ღარიბ მეთიუ მოლს მიწის ნაკვეთი წაართვა. უთანხმოება გრძელდებოდა, სანამ მოლი ჯადიქრობის ბრალდებით არ ჩამოახრჩვეს. პურიტანული ფანატიზმით შეგულიანებული პოლკოვნიკი პინჩენი სდევნიდა მოლს და როგორც ვარაუდობდნენ, მის დასჯაში დიდი როლიც შეასრულა. ემაფოტზე ბებერმა ჯადოქარმა მისი მისამართით ცნობილი წყევლა წარმოთქვა "ღმერთი დაარწყულებს მას ადამიანის სისხლით" მოლის სიკვდილის

შემდეგ მის ნაკვეთზე პოლკოვნიკმა შვიდფრონტონიანი სახლი ააშენა. არქიტექტორად და დურგლად მეთიუ მოლის შვილი, ტომას მოლი მოიწვია. ახალმოსახლეობის დღეს პოლკოვნიკი მკვდარი იპოვეს. მის კისერზე მუქი წითელი კვალი ჩანდა, თითქოს დაახრჩეს, წვერი და საყელო კი პირიდან გადმონთხეული სისხლით იყო დასვრილი.

ამ სახლში მცხოვრები პინჩენები შემდეგში მსგავსი სიკვდილით კვდებოდნენ. ქალაქის მცხოვრებლები იგონებდნენ მოლის წყევლას, რომელიც ასე ამძიმებდა პინჩენტა გვარს. თუმცა ისინი არსებობას განაგრძობდნენ და ბედნიერები არ იყვნენ, მოლის მემკვიდრეები კი მიივიწყეს. მიუხედავად ამისა, თაობიდან თაობამდე მათი გზები იკვეთებოდა და მოლის შთამომავლები აგრძელებდნენ შურისძიებას, ზოგჯერ გაუცნობიერებლადაც კი.

“სახლი 7 ქიმზე” იმდენად მშვიდი ისტორიაა, რომ ჰოთონისეული კრიტიკა დოქტრინისა “გჯეროდეს საკუთარი თავის”, ან ცოდვათა გამოსყიდვის თავიდან დიდად არ იგრძნობა. რომენსის მთავარი თემა არის ხანგრძლივი შურისძიება, ბებერი მოლის წყევლა, რომელიც უზურპატორი პინჩენების ყველა თაობას თან სდევს. რა სასჯელს იმსახურებს კაცი, რომელიც თავის უდანაშაულო ბიძაშვილს მრავალწლიანი პატიმრობისათვის გაწირავს? იგი უბრალოდ აპოპლექსიით კვდება, რითაც სავარაუდოდ მოკვდებოდა უდანაშაულოც რომ ყოფილიყო და რა მოსდით მის მსხვერპლთ? იოლი გასაგებია ემერსონი როგორ მიუდგებოდა კლიფორდისა და ჰეფსიბას საკითხს. კლიფორდის დის ღოიადობა, რომელიც მოთმინებით და ერთგულებით ელოდება ძმას, მის ხასიათს დიდ კეთილშობილებას ძენს. ჰოთონი გვიჩვენებს სახლში დაბრუნებულ კლიფორდს, გატყეილს, გაღიზიანებულს. ჰეფსიბას ხანგრძლივი მოლოდინი განაპირობებს მის მარტოობას, თითქმის ისეთივე საშინელს, როგორც ციხეში ყოფნაა. ავტორი გვიჩვენებს მას როგორც გამოფიტულ შინაბერას, პირქუშს, ძველი მიმზიდველობა თითქმის არსად ჩანს. ავტორს არა აქვს სურვილი ემერსონისგან განსხვავებით ქალის ეთიკურ სილამაზეზე ისაუბროს მისი თმენიდან და ცხოვრებიდან გამომდინარე, თუმცა ისიც, როგორც მისი ძმა, უხეში უსამართლობის მსხვერპლია. ჰოლგრეივი თავისუფალია წარსულისაგან და აქედან გამომდინარე თავისუფალია ახლანდელისაგანაც. მისი პატიოსნება და ემანსიპირებულობა მკითხველს იზიდავს. რადგან ის არავითარი გავლენის ქვეშ არ არის. თვით პებიც კი, ახალგაზრდა გოგონა რომელზეც ის ქორწინდება, რომელსაც ბუნებრივი სიხალისე და უმანკოება აქვს კურიოზულად სოციალური ჩანს ამ

კეთილსინდისიერ მაწანწაღასთან შედარებით. რომლის ერთადერთი შიში ისაა, რომ მოუწევს სადმე ფესვები გაიდგას. რომენსი იწყება პურიტანული სამყაროს დასახლების დროიდან და მოქმედება ხორციელდება ახლანდელ დროში, კეთილმოწყობილ პინჩენების ბაღში. ამ გაწევილ დროის სივრცესთან შედარებით, “აღისფერი ასომთავრულში” მომხდარი ისტორია მხოლოდ მოკლე ეპიზოდია. მოლის ტრაგედიისაგან წარმოშობილი ბოროტება გამოიწვია წარსულის ზეწოლამ. ნუთუ ვერასოდეს ვერ გავთავისუფლდებით ამ წყველი წარსულისაგან? ამბობს მოლის შთამომავალი დაგეროტიპისტი ჰოლგრევი თავის მონოლოგში. (Hawthorne 1851: 197) წიგნი უარყოფით პასუხს იძლევა. ადამიანს თავისუფალი ნება არ გააჩნია. ტრანსცენდენტალისტების ოპტიმისტური განწყობის თეზისის საწინააღმდეგოდ ჰოთორნი ხედავს, რომ ახლანდელი შეუბრალებელ წარსულზეა დამოკიდებული. თუმცა ეს მისტიკური ლეგენდა შეიძლება სხვაგვარადაც იქნეს ახსნილი. მეტიუ მოლი, ისევე როგორც ყველა მისი შთამომავალი, მესმერიულ ძალას ფლობდა. იმ წლებში, როცა ეს რომენსი იქმნებოდა, ამერიკა გატაცებული იყო მესმერული მაგნეტიზმით და ჰოთორნიც მის ძალაში დარწმუნებული გახლდათ. ამას მისი უბის წიგნაკებიც მოწმობენ. მე-17 საუკუნის მცხოვრებლებმა არაფერი იცოდნენ დოქტორ მესმერის ცდების შესახებ და ჰიპნოზში სატანის მზაკრობას ხედავდნენ. ამიტომ ყველა ისჯებოდა, ვინც კი ამ ნიჭს გამოამჟღავნებდა. პოლკოვნიკის სიკვდილსაც შეიძლება რეალურად შევხედოთ. მსგავსი ნიშნები აქვს სისხლძარღვების დაავადებას, რომელიც კარგად ცნობილია ექიმებისათვის და მემკვიდრეობით ხასიათს ატარებს. ასეთი ახსნით, ლეგენდა უკვე აღარ არის ლეგენდა და ფაქტების რაოდენობად იქცევა. შევნიშნავთ, რომ ჰოთორნი მხოლოდ უშვებს მსგავს მოსაზრებებს, მაგრამ მას მკითხველს თავზე არ ახვევს, რადგან ის რომანტიკულ რომანს წერდა, რომლის მთელი მხატვრული სისტემა განუსაზღვრელობას, მიზეზ-შედეგობრივი კავშირების ბუნდოვანებას მოითხოვს. ლეგენდა მისთვის ფაქტებზე მნიშვნელოვანია. მოკლედ რომ ვთქვათ, წარსულის ფენომენი ამ რომენსში არ არის მხოლოდ ლეგენდა ან ფაქტები. ის მოიცავს პინჩენების გვარის ცხოვრების ასსამოც წელს საუკუნენახევრის განმავლობაში. ჰოთორნი შეეცადა წარსულისათვის მიეცა ფორმა, რათა მას ნაწილობრივ სიმბოლური, ნაწილობრივ კი კონკრეტული მოხაზულობა მიეღო. მას სურდა დაეტვირთა გმირები ამ წარსულით და დემონსტრირება მოეხდინა მისი ყოველდღიური ზემოქმედებისა ამ ადამიანებზე. ალბათ აქედან წარმოიშვა შეიდფრონტონიანი

სახლის იდეა, რომელიც რომენსში ადამიანთა საცხოვრებელზე უფრო მნიშვნელოვან რაღაცას აღნიშნავს. სახლი სიმბოლო ნაწარმოების პირველივე გვერდებზე ჩნდება, შემდეგ ეს მხატვრული სახე ფართოვდება, იზრდება დეტალებით, რომლებიც საკუთარ მნიშვნელობას იძენენ, ყოველივე ეს ერთად აღებული, ერთიან, ჰარმონიულ მთლიანობას წარმოადგენს. წარსულის ფენომენი აქტუალურია “მარმარილოს ფავნშიც”. რომაული სამყაროს ნანგრევები რომენსში ცივილიზაციის მთელ წარსულს იპყრობენ და იტალიის ხედი ბუს კოშკის უმაღლესი მწვერვალიდან არსებითად მთელი ადამიანური ცხოვრების მსოფმხედველობაა.

ყველაზე მნიშვნელოვანი და აქტუალური “მარმარილოს ფავნში” კვლავ ცოდვის თემაა. მთავარი გმირი მირიამი იმეორებს იგივე პრობლემას, რაც ესთერს და ზენობიას აქვთ. ნაწარმოები შესანიშნავად გამოხატავს ჰოთორნის რწმენას, რომ ზოგიერთი ჩვენი არატრადიციული პირობებისაგან თავისუფალ იმპულსებს მიყვავართ პრაქტიკული მორალურობისაკენ. მაგრამ წიგნის მთელი ფილოსოფია კონცენტრირებულია დონატელოში, ბუნების ამ შესანიშნავ ქმნილებაში, რომელიც ცხოვრებას იწყებს ცხოველის მსგავსი უმანკოებით და რომელიც განვითარებასთან ერთად იმპულსური მკვლელი ხდება. “წრების” დოქტრინის ყველაზე ნათელი ილუსტრირება აქ ხდება. აქ ვხედავთ პოზიტივის ევოლუციას გამომდინარეს ცოდვისგან და არა ცოდვის მონანიებიდან. მაგრამ თუ დოქტრინა სრულყოფილია და მტკიცე, ჩვენს თეოლოგიას მაშინ კარგი გადახედვა ჭირდება და ჰოთორნი გვთავაზობს ცოდვის კონცეფციის ლოგიკურ ცვლილებას: ”გამოდის რომ ცოდვა, რომელსაც ჩვენ ვთვლით საშინელ შავ ლაქად ამ სამყაროში, მხოლოდ ადამიანური შეცნობის ნაწილია, ისევე როგორც მწუხარება, რომლის გაგლითაც ჩვენ ვისწრაფვით უფრო მაღალი და უფრო სუფთა სამყაროსაკენ ვიდრე ჩვენია? იმისათვის ხომ არ დაეცა ადამი, რომ ჩვენ მიგვეღწია უფრო მაღალ სამოთხემდე ვიდრე მისი იყო? (Hawthorne 1860: 233) თავს, რომელშიც მირიამის უცნობ მდევარს კლავენ, "უფსკრულის პირას" (Hawthorne 1860: 203) ეწოდება. იგი იწყება წარმოსახვითი უფსკრულის პირზე და მთავრდება ნამდვილთან. ორივე ადამიანური ცნობიერების სიდრმისეული გაგების სივრცის სიმბოლური ექვივალენტია. როცა ოთხი მთავარი გმირი ფორუმთან დგანან, კენიონი ყვება უძველეს ლეგენდას უფსკრულის შესახებ, რომელიც უეცრად გაიღო აქ და დაიხურებოდა მხოლოდ რომის უდიდესი განძის მსხვერპლშეწირვისას. ის ირწმუნება: “წარმოიდგინეთ დიდი, ბნელი, ნაპრაღი,

თვალუწვედნელად ღრმა, ნახევრადფორმირებული მონსტრებით, საშინელი სახეებით, ბუნდოვნად რომ მოსჩანან მასში და წარმოიდგინეთ იმ მოქალაქეების შიში, ვინც შიგნით ჩაიხედავს" (Hawthorne 1866: 203) მირიამი უფსკრულს, როგორც მეტაფორას ისე აღიქვამს: "მე წარმომიდგენია, რომ ყველა პიროვნება იხედება მასში სასოწარკვეთისა და სულით დაცემის დროს". (Hawthorne 1866: 203) უმანკო ჰილდა ამ იდეის წინააღმდეგია, რადგან "ის არასოდეს იხედება მასში" (Hawthorne 1866: 203) მაგრამ მირიამი აფრთხილებს, რომ ის მისთვისაც გაიხსნება. ამავე თავში მოქმედება კულმინაციას აღწევს, მეგობრები ტარპის კლდეზე დგანან და იმ მოდელატებზე ფიქრობენ, რომლებსაც აქ დასჯის მიზნით ტოვებდნენ. ყველანი მიდიან, მაგრამ მირიამი რჩება დონატელოსთან ერთად და ჰილდაც შეუმჩნევლად მობრუნდება, რათა მათ შეუერთდეს. მოჩვენება ჩნდება და "შავი ორმო" ყველასთვის აღებს პირს. დონატელო ხელს კრავს მირიამის მწვალებელს და კლდიდან გადააგდებს. ეს ფაქტი გახდა მიზეზი დონატელოს პირველი შეხებისა ცნობიერების შავ უფსკრულთან და ჰილდას პირველი გამოცდილებისა რეალობისათვის თვალის გასასწორებლად. ამ მომენტიდან სამივეს ტანჯავს ნანახი. ადამიანური ბედნიერების მსუბუქი შრის ქვემოთ საშინელი დანაშაული იმალება, რაც გმირების ცხოვრების ტრანსფორმაციას იწვევს.

საზოგადოდ ავტორმა ცოტა იზრუნა იუმორისათვის თავის ნაშრომში. მისი აზრით წიგნმა არ უნდა შექმნას მხიარული შუქი. პერლის ცელქობების გარდა "ალისფერ ასომთავრულში", ცოტა რამ თუ გვხვდება იუმორისტული. თავის კოშკში მონანიებისათვის მყოფი დონატელო იღიმება, როცა ლაპარაკობს, რომ არ გამოაჩენს მის ყურებს კენიონისათვის მოდელირების დროს. ავტორი იყენებს იუმორს, რათა დახატოს თავისი წარმოსახვითი ხასიათები. მირიამი გაუკონტროლებელ, ფეთქებად გონებამახვილობას ფლობს, რაც მის საუბარს იუმორისტულ ელფერს აძლევს თვით დიდი ტანჯვის დროსაც კი. როცა ის კენიონს მარმარილოს სალონში ხვდება და უხსნის მის საშინელ ფიქრთა დინებას, კენიონი ამბობს "ეს ძალიან ნაღვლიანია მირიამ" (Hawthorne 1860: 71) და ავტორი გვიჩვენებს ქალის იუმორს, რომელიც კენიონის სერიოზულობას მოკლე, არაბუნებრივი სიცილით არღვევს. "ღიას რათქმა უნდა, მეც ასე ვფიქრობ" (Hawthorne 1860: 71) ან მირიამი ჰილდას გამოქანდაკებული ხელის ყურებისას და მისი პიროვნული დამოუკიდებლობის განსჯისას ღიმილით წყვეტს კენიონის ნაღვლიან ფიქრებს "კარგი, შეიძლება მან გაიხსნას დახვეწილი მაჯა ...ამ

შემთხვევაში შენ შეიძლება იმედი გქონდეს" (Hawthorne 1860: 155) დონატელოს იუმორი განსხვავებულია. რომენსის პირველ ეტაპზე მას შეუძლია დიდებული ხუმარა იყოს არა ინტელექტუალური გონებამახვილობის მქონე, არამედ ცველი და მხიარული. მისი ყურადღება მირიამის მიმართ გვაგონებს მისი სპანიელისადმი სიყვარულს და ესეც სხვა სახის იუმორს წარმოშობს. კენიონის იუმორი დახვეწილი და მოსაწონია, მაგრამ ის ნამდვილი დამკვირვებელია, ვინც შეიძლება გაერთოს ნიმფისა და შადრევანის ისტორიით ან ჰილდას მარტივი გამოსვლებით რწმენის შესახებ, რაშიც ის "მშვენიერ აბსრდულობას ხედავს" (Hawthorne 1860: 133) ჰილდა სხვა გმირებთან შედარებით მოკლებულია იუმორის გრძნობას. ეს განსაკუთრებით რომენსის დასაწყისში იგრძნობა. იქნებ ამის გამოც, ის რეალობიდან ცალკე გამოყოფილი გვეჩვენება. ჰოთორნი მთხრობელი, კენიონის მსგავს იუმორს ფლობს და რამოდენიმე მომენტში ეს თვალნათლივ ჩანს. მაგალითად როცა კომენტარს აკეთებს ცოცხალი ან მკვდარი ბერების სუნის, უცხვირო ქანდაკებების ან ცერემონიების შესახებ. მწერლის მიერ ყველაზე ორიგინალურად გამოყენებული სატირა "ბლაითდეილის რომენსში" ჩანს. ბრუკფარმის ექსპერიმენტმა, რომელშიც ჰოთორნმა მონაწილეობა მიიღო, საშუალება მისცა ავტორს ექსცენტრული, უჩვეულო და თვალისმომჭრელი ხასიათები გამოეყენებინა მისი რომენსისთვის. მაგალითად ლიბერალი ინტელექტუალების მანერების შესწავლა, მათი იდეების კომიკური სახის ჩვენება. ან როგორია ინტელექტუალური ქალის გრძნობები, რომელიც რეცხავდა ჭურჭელს, აკეთებდა ფაფას. იმავდროულად იგი თანამედროვე ქალი იყო და თავისი პროგრესული იდეები უნდა ჩამოეყალიბებინა ამ საქმიანობის დროს.

3. 2. ჰოთორნის რომანტიკული რომანი, წარმოსახვისა და რეალობის გადაკვეთის ადგილი

ნარკვევში “საბაჟო”, ჰოთორნი ცდილობს დაარწმუნოს მკითხველი, რომ მისი მონათხრობი სანდოა, რომ ჯონათან პიუს ძველი ხელნაწერი და რელიქვია, წითელი ქსოვილი ოქროსფერი ნაქარგის ნარჩენით “ა” დღემდე მის ხელთაა და შეუძლია ნებისმიერ მსურველს წარუდგინოს. უკვე შესავალში პირველივე სცენა, უკვე დამახასიათებელია რომანტიკული რომანისათვის. როცა ჰოთორნი მისი მონათხრობის მიხედვით შემთხვევით გულზე მიიღებს დროთა განმავლობაში ჩრჩილებისგან შეჭმულ წითელ ნაჭერს, მოეჩვენება, რომ რაღაც ფიზიკურად წვაავს. "მკითხველს შეიძლება ჩემზე გაეცინოს, მაგრამ მას ეჭვი არ უნდა შეეპაროს ჩემი სიტყვების სიმართლეში. შეიძლებოდა გეფიქრათ, რომ ასო დამზადებული იყო არა წითელი ქსოვილისგან, არამედ გავარვარებული რკინისგან. მე შევეკრთი და უნებურად იგი იატაკზე დავაგდე." (Hawthorne 1852: 32) აქვე ჰოთორნი ისევ იყენებს სარკეს, როგორც საშუალებას, რათა დაადასტუროს წარმოსახვის ძალა საგნების შიგნით არსებული სულიერი სიმართლის გასამჟღავნებლად. "სარკე ყოველთვის არის ფანჯრის ან კარის მსგავსი რამ სპირიტუალისტურ სამყაროში შესასვლელად .სარკეზე თვალის შევლებიას, ჩვენ ვამჩნევთ მის მომწუსხველ კედელზე მოვარვარე ალს, ნახევრად ჩამქრალ ანტრაციტს. მთვარის თეთრი, მოციალე სხივები იატაკზე და მთელი შექრდილების გამეორება, საშუალებას იძლევა ერთი ნაბიჯი გადავდგათ სინამდვილიდან წარმოსახვისაკენ. ასეთ დროს, მსგავსი სცენის წინაშე, თუ კაცი მარტო ზის და არ შეუძლია იოცნებოს უცნაურ საგნებზე, მიამსგავსოს ისინი სიმართლეს, მან არც უნდა სცადოს რომენსის წერა ... ყოველივე ამას გვთავაზობს სარკე, შესასვლელი მოჯადოებულ, ზებუნებრივი რეალობის სამეფოში. სარკე, რომლის ერთი შეხედვით უგრძობ ზედაპირზე, ხილული სამყაროს ჩრდილები ციმციმებენ, ადამიანს რეალური სამყაროსგან

სინამდვილისგან ათავისუფლებს. საბოლოოდ, წარმოსახვა ხელოვნების სარკემ უნდა აირეკლოს, თუ ხელოვანი იმედოვნებს, რომ რომანტიკულ რომანს დაწერს.” (Hawthorne 1852: 36)

“აღისფერ ასომთავრულში” მოცემული ახალი ინგლისის მთელი ისტორია, დაწყებული ციხის კარის სცენიდან, ესთერ პრინის საფლავის აღწერით დამთავრებული, მკითხველს ატყვევებს რეალობისა და ფანტასტიკის დიდებული გადახლართვით, რაც ესოდენ დამახასიათებელია რომენსისათვის. მწერალმა თითქოს ხარკი გადაუხადა ახალი ინგლისის პურიტანულ წარსულს და მისი წინაპრების ფანატკურ ბრძოლას ეშმაკების, დემონების და ბნელი ძალების წინააღმდეგ. რომენსი დატვირთულია რომანტიკული ლეგენდებით და იმ პერიოდის თქმულებებით. მწერალს ყველა ეს ისტორია აინტერესებდა, რადგან ძალიან აწუხებდა ერთერთი მისი წინაპრის, მოსამართლე ჰოთორნის მონაწილეობა "სვილემელი ჯადოქრების" სასამართლო პროცესში. ჰოთორნის გმირებიც სინამდვილის და წარმოსახვის აღრევის შედეგია. ამ ორი ხსენებული საწყისის შერწყმა, მის ყველა რომენსში გვხვდება. როცა ესთერი სამარცხვინო ბოძთან დგას, მწერლის თქმით, "მასში თითქოს რაღაც მომწუსხველი, ჯადოსნური იმალებოდა, რომელიც ქალს განაცალკევებდა სხვა ადამიანებისაგან და განსაკუთრებულ წრეს ქმნიდა მის ირგვლივ" (Hawthorne 1852: 202-203). ეს მომენტი თავისი არსით ორაზროვანია და ეკუთვნის რომანტიკულ რომანში არსებულ როგორც რეალურ, ისე ზებუნებრივ სფეროებს. რეალურ პლანში, აღისფერი "ა" გმირს საზოგადოებისგან იზოლირებულს ხდის, რადგან ამიერიდან გარყვნილი ქალი დასჯილი აღმოჩნდა მკაცრი კანონების და ახალი ინგლისის ფარისევლური ზნეობის შედეგად. იმავდროულად, როგორც რომენსის შემდგომი მოქმედების განვითარება გვიჩვენებს, ამ ქსოვილისგან შეკერილი ასოს მოქმედება ზებუნებრივიცაა. იგი ესთერს ეხმარება თანაქალაქელების კეთილდღისეული გარეგნობის უკან მათი ის ცოდვები დაინახოს, რასაც გულში ატარებენ. ავტორი არაჩვეულებრივი განათების თეორიის წყალობით, რომელიც რეალურ სამყაროს სასწაულების ქვეყანასთან აკავშირებს, თითქოს თავად მკითხველს აძლევს უფლებას გადაწყვიტოს მართლა იყო აღისფერი ასომთავრული ჯადოსნური, თუ ესთერმა, რომელმაც მძიმე ტანჯვის გზა გაიარა, უნარი შეიძინა გარეგნულად დაფარული ადამიანის ხასიათის თვისებები შეემჩნია. ლიტმცოდნეობაში არსებობს მოსაზრება, რომ რომანტიზმის წარმოშობისას, ფანტასტიკურისა და რეალურის პარალელიზმის პრინციპი ფანტასტიკური ფორმების განვითარების

საერთო კანონს წარმოადგენდა. “აღისფერი ასომთავრულის”, როგორც რომანტიკული რომანის ანალიზი შეგვახსენებს ავტორის მიდრეკილებაზე გამოიკვლიოს ადამიანის ქვეცნობიერების ის სფერო, რომელიც ზებუნებრივ სამყაროს ეხება. სხვადასხვა გარემოებებში მისი გმირები თავიანთ ტანჯვას უკავშირებენ უცნაურ მოვლენებს ცაში თუ მიწაზე. მაგრამ იქვე იგრძნობა ჰოთორნისეული ირონია ღვთიური ძალის ჩარევის რწმენის მიმართ.

ზებუნებრივ მოვლენებთან მიმართებაში, ავტორი არასოდეს ამბობს რაიმეს დარწმუნებით. ის უბრალოდ სვამს იმ მარადიულ კითხვებს, რომელზეც პასუხის გაცემა ძალიან ძნელია. რომანტიკულ რომანში იგრძნობა ავტორის სიფრთხილე, ღვთიური აზრის მიმართ ღრმა რწმენა გამოამჟღავნოს. ამიტომ მხოლოდ ბუნდოვნად მიგვანიშნებს, რომ ესთერის დასასჯელად მის სამოსზე დამაგრებული სამარცხვინო აღისფერი ასომთავრული თითქოს დიშდვილის მკერდზე გამოისახება, მაგრამ წიგნის თხრობის სტილი, ავტორის განწყობილება ამ ხილვის უაზრობაზე მიუთითებს და მკითხველს აიძულებს იფიქროს, რომ ეს ყველაფერი სულიერად ავადმყოფი ადამიანის ჰალუცინაციაა. ასე იქცევა სიმბოლო სინამდვილედ. გაცოცხლებული მოჩვენებები და გმირების ფანტაზიის ნაყოფი მსუბუქად, უხმაუროდ მოძრაობენ რომანტიკული რომანის ფურცლებზე, რაც გვაფიქრებინებს რომ ახალ ინგლისს ესაზღვრება მეორე ქვეყანა "რომლის ტერიტორია შეიძლება მხოლოდ წარმოვიდგინოთ, რადგან ვერცერთ რუკაზე ვერ ვნახავთ" (Hawthorne 1952: 36). რომანში არის ორი ორაზროვანი მომენტი, რაც მღვდელზე ზემოქმედებას ახდენს: “ა”-ს მსგავსი მეტეორის გამოსახვა ცაზე და აღისფერი “ა”-ს ნიშნის გაჩენა მღვდლის მკერდზე, რასაც ავტორი მის გონებრივ მდგომარეობას მიაწერს. როცა ტანჯული ცოდვილი მკერდს იშიშვლებს ეშაფოტზე, ჰოთორნი ზუსტი აღწერისაგან თავს იკავებს. შემდეგ კი სხვადასხვაგვარ ახსნას იძლევა. რაც ზოგადად ორაზროვანია, შეიძლება უარყო, შეიძლება დაადასტურო. ყოველ შემთხვევაში ამ ფაქტით მღვდლის სულიერი განცდა და მდგომარეობა აღინიშნება. იყო ეს ნიშანი თვალთ ხილული თუ არა, ორივე შემთხვევაში მკითხველის გადასაწყვეტია. ჰოთორნის მიერ პერლის აღწერას, რომელიც მგელს ეფერება, შეიძლება ამგვარადვე დავინახოთ. სინამდვილისა და წარმოსახვის აღრევა ავტორს იმ მოქანდაკეს ამსგავსებს, რომელიც ქანდაკების ჩრდილის საშუალებით მეტს ამბობს, ვიდრე თავად რეალური ქანდაკებით.

“შიდფრონტონიანი სახლის” შესავალში ჰოთორნი შეეცადა თეორიულად გაეაზრებინა საკუთარი ესთეტიკური პოზიცია. იგი აღნიშნავს: "რომანტიკული რომანი, როგორც ხელოვნების ყველა ნაწარმოები მკაცრად ემორჩილება მის კანონებს. თუკი ის ზოგჯერ დაღატობს სიმართლეს და ცვლის ადამიანურ გრძნობებს, მაშინ შეუწყნარებელ შეცდომას ჩადის. მაგრამ ასეთი რომანის შემქმნელი მაინც არ არის გასაკიცხი, რადგან გარკვეულ გარემოებებში არ შეიძლება გამოიხატოს სრული სიმართლე ... მწერლის მისწრაფებაზე, ან წარმოსახვის თამაშზე ბევრი რამ არის დამოკიდებული" (Hawthorne 1851: III) თავისუფლება მატერიალურ სინამდვილესთან მიმართებაში და მის მიერ ამორჩეული გარემოებანი რათა ადამიანური გრძნობების სიმართლე გამოიხატოს, ორგანულად უკავშირდება რომენსში დაყენებულ საერთო პრობლემას. "მისი მონათხრობი—ამბობს ჰოთორნი— რა თქმა უნდა რომანტიკულია, რადგან ავტორი ცდილობს წარსული ახლანდელს დაუკავშიროს. მკითხველის წინაშე ცოცხლდება ძველი თქმულება და ბუნდოვანი ბურუსით ეფარება დღევანდელ ნათელ დღეს, მაგრამ თუ მკითხველს არ მოსწონს ეს ბუნდოვანება, ნუ შენიშნავს მას, ნუ განიცდის, როცა ლეგენდის მსუბუქი დრუბელი ფერწერულობის მისაღწევად გარს ეხვევა ნაწარმოების გმირებს." (Hawthorne 1851: IV) ძველი ლეგენდებიდან ახლანდელ დროში არსებული პრობლემები იჩენს თავს. ავტორი გვიჩვენებს როგორ კვეთდა თაობიდან თაობამდე ორი გვარის მემკვიდრეთა გზები ერთმანეთს. მოღების შურისძიება წიგნში რომანტიკული ელფერით არის შემოსილი. მათ გააჩნდათ ადამიანის მონუსხვის ჯადოქრული უნარი და მისი აზრების წაკითხვა შეეძლოთ. ამ ფაქტის დამადასტურებელი ლეგენდა აღისა პინჩენის შესახებ რომენსში ცალკე ნოველად არის ჩართული. პოლკოვნიკის იდუმალებით მოცული სიკვდილის ამბავსაც აქვს რაციონალური ახსნა. მიუხედავად ამისა, ლეგენდისათვის დამახასიათებელი ბუნდოვანება რომენსის პირველივე გვერდებზე ჩნდება და მის დასასრულამდე არ იფანტება. რომენსის მხატვრულ სისტემაში პერსონაჟების მცირე აქტივობა და გარეკმედებების ნაკლებობა კომპენსირებულია განსაკუთრებული ატმოსფეროთი, რომელიც რომენსისათვის ყველაზე დამახასიათებელი შტრიხია და რომელიც რეალური ფაქტებისა და წარმოსახვის აღრევის შედეგად წარმოიშობა. ამასთან ერთად მოქმედების ჩარჩო მოძრაობს და თავის თავში მოიცავს არა მხოლოდ იმ მოვლენებს, რომლის თანამედროვეცაა მთხრობელი, არამედ ასწლეულების

წინანდელ ამბებსაც. მოქმედი პირების რიცხვში ის ადამიანებიც ფიგურირებენ, ვინც კარგა ხანია დასტოვა სააქაო.

რომენსში ჩართული აღისა პინჩენის ისტორია გოტიკური რომანებიდან არის აღებული. მისტიკური მუსიკა, ძველი პერგამენტი, სამალაგები, რომანის სიუჟეტის განვითარება, თავად მოლის და პინჩენების მტრობის ისტორია, მოსამართლე პინჩენის მელოდრამატული სიკვდილი მისი ადრეული, შედარებით სუსტი რომანების გმირების ამბავს მოგვაგონებს.

“მარმარილოს ფავნის” უნიკალურობა, ისევე როგორც სხვა რომენსების, წარმოსახვის და სინამდვილის აღრევის შედეგია და ეს შერწყმა ბევრად უფრო რთულად არის შესრულებული ვიდრე სხვა ნაწარმოებებში. ეს სირთულე უკვე გაორებულ სათაურშიც ჩანს— "მარმარილოს ფავნი ანუ მონტებენის რომენსი". პრაქსიტელეს ფავნი და მონტებენის გრაფი რეალური სახეებია. ქანდაკებას მატერიალურად ხელშესახები ისტორიული მნიშვნელობა აქვს და გრაფიც რეალურად ჰგავს მისი წოდების შესაფერის იტალიელს. ჰოთორნი აქ კვლავ მთხრობელად რჩება. რომანტიკულ რომანს ლაიტმოტივად გასდევს ქანდაკებასა და გრაფს შორის მსგავსება. ამდენად გასაოცარი არ არის, რომ ნაწარმოებში ავტორი თავის ხელოვნების სრულყოფას სინამდვილისა და წარმოსახვის შერევით აღწევს. ამ რომანტიკული რომანის პარალელი შეიძლება გავავლოთ მოთხრობასთან "მშვენიერების ოსტატი", რომელშიც ოუენი საოცარ პეპელას ქმნის. რომაული ნანგრევების სიძველე რომენსის მწერლისთვის აუცილებელ აჩრდილებს წარმოშობს და ავტორიც რომენსის დასაწყისშივე ეყრდნობა ამას, როცა გალერეაში ოთხ გმირს ახასიათებს: "ჩვენ ვუყურებთ ამ საგნებს, ამ ნათელ ცას, ლურჯ შორეულ მთებს, ნანგრევებს, ეტრუსკულს, რომაულს, ქრისტიანულს, პატივსაცემს თავისი ანტიკური წარსულით და მსოფლიოში ცნობილი ქანდაკებების ნაკრებს სალონში იმ იმედით, რომ მკითხველს მოვახვედრებთ შეგრძნების იმ მდგომარეობაში, რაც ყველაზე ხშირად რომში შეიძლება განიცადო. მძიმე მოგონებების შეგრძნება რომელიც ჩვენს ინდივიდუალურ საქმეებს და ინტერესს სანახევროდ რეალურად აქცევს, აქ ყველაზე მეტად იგრძნობა ვიდრე სხვაგან" (Hawthorne 1860: 16) თხრობა შეიძლება ჩამოიქსოვოს "ერთმანეთში დახლართული ჰაეროვანი და არასუბსტანციური ციური ძაფებით, რაც გამრუდებულია ადამიანური გამოცდილებით" (Hawthorne 1860: 17) აღბათ ასეთი იდეა ჰქონდა გონებაში ავტორს, როცა ერთ თავს დაარქვა "ფრაგმენტული წინადადებები" (Hawthorne 1860: 119) და მეორეს "მითები".

(Hawthorne 1860: 21) ვ 2 ამ იდეით და არა ფხიზელი გონებით, მითიური ელფერი ეძლევა თავად გრაფის წარმომავლობასაც, იგივე კავშირი ჩანს მომენტში, როცა ჰილდა რომიდან მოულოდნელად გაქრება და ამბობს, რომ დრო გაატარა დიდებულ, აწ უკვე გარდაცვლილ ხელოვანებთან, რომლებსაც ასე აღმერთებდა. ჰოთორნი ბევრ მის მიერ დადგენილ პარამეტრებს ადგილს უცვლის, გადააქვს კატაკომბებში, კოშკებში, სახელოსნოებში, გალერეებსა თუ კათედრალებში, ტყეში თუ მთებში. სიზმრის მსგავს, მთვარით განათებულ უფსკრულის პირას, თუ ზმანების მსგავსი კარნავალის უწესრიგო მხიარულების შუაგულში. ავტორი თითქოს თავადაც ლივლივებს უფსკრულის პირზე ლურჯ სივრცესა და სიმაღლეში, საიდანაც ძლივს ჩანს რეალობა, იმიტომ რომ ამდენი ზმანებების მერე "ისინი იმ შეფერილობას იღებენ, რომელიც მხოლოდ ზმანებებს ეკუთვნის". (Hawthorne 1860: 130) თუმცა კი აღნიშნავს, რომ "ნამდვილად არსებობს რომში ჩაბუდებული ბუნების ჩარჩო, არა ზმანებათა მიწა, არამედ ისტორიის ფართო ფურცელი ...ჩვენი თხრობისას არ შეიძლება არ მივმართოთ ისტორიას, რადგან რომში თვით მტვერიც კი ისტორიულია, აუცილებლად არსებობს ჩვენს გვერდით და შერეულია ჩვენს მეღანთან" (Hawthorne 1860: 130)

ჰოთორნის ოთხი გმირიდან თითოეულში იგრძნობა სინამდვილისა და წარმოსახვის შერწყმა და რაკი ავტორი ამბავს იწყებს დონატელოს მსგავსებით პრაქსიტელეს ფაენტან, სხვა გმირების ურთიერთობა დონატელოსთან, როგორც ფაენტან კარგი დასაწყისი იქნება ხასიათების შესწავლისათვის. სამი გმირი ერთდროულად ძრწუნდება დონატელოსა და ფაენტის საოცარი მსგავსებით. მირიამი სახელს ვერ არქმევს თუ რა მომხიბვლელობა დევს ამ იდეაში. ჰილდასთვის ეს თავსატეხია, რომელიც მას არ ძალუძს ამოხსნას. კენიონი თავისებურ ინტერპრეტაციას აძლევს ფაენტის არსებობის საჭიროებას. "ბუნებას ჭირდებოდა და ახლაც ჭირდება ეს მშვენიერი ქმნილება, რომელიც კაცისა და ცხოველის შუაში დგას..." (Hawthorne 1860: 24) დონატელო გართობის მიზნით, კენიონის თხოვნით იგივე პოზაში დგება ფაენტის გვერდით და კიდევ ერთხელ ადასტურებს საოცარ მსგავსებას მასა და ქანდაკებას შორის. ამის შემდეგ ავტორი აღწერს არა დონატელოს, არამედ ფაენტს, გრაციოზულობა, სილამაზე, მომხიბვლელობა, იუმორი, სენსუალობა, სიხალისე, სილაღე, სიმართლე. "უბრალოების გამო ამ ქმნილებათა დახასიათებაში ყველაფერი გენიალურია. ისინი ტყეებში ცხოვრობენ და ადამიანურ სულთან ნათესაობა აკავშირებთ." (Hawthorne 1860: 22) ალბათ პოეტი იგონებს იმ პერიოდს, როცა ადამიანის

სიახლოვე ბუნებასთან და მისი მეგობრობა თითოეულ ცოცხალ არსებასთან უფრო ინტიმური და ძვირფასი იყო" (Hawthorne 1860: 22) ამ განაცხადის შემდეგ, მეორე თავში, რომელსაც "ფაენი" ჰქვია, ავტორი ყურადღებას ამახვილებს დონატელოს ხასიათზე. ამ ხერხით ის ამ მსგავსებას წიგნის ლაიტმოტივად აქცევს. პირველად ქანდაკებას აკვირდება, შემდეგ კი ახალგაზრდა კაცის ხასიათს. "ძნელი იყო ახალგაზრდა კაცის ხასიათში გარკვევა" (Hawthorne 1860: 25) ის საუბრობს მის ბუნებასთან სიახლოვეზე, უმანკოებაზე. დონატელომ თავისი ასაკი არ იცის, რის გამოც მირიამი იუმორით აღნიშნავს, რომ ეს ფაქტი დედამიწაზე ფაენის უკვდავების ნიშანია. ამ რომანტიკულ რომანში ჰოთორნი შეეცადა დაეხატა ადამიანის სულიერი ტრანსფორმაცია. პირველად დონატელოს მაგალითით, შემდეგ ჰილდას, მირიამის, კენიონის სახეცვლილებით. ასე ეხლართება ერთმანეთს სამი პარალელური ფაბულა. პირველ და ბოლო თავებს ერთნაირი სათაური აქვს: "მირიამი, ჰილდა, კენიონი და დონატელი". (Hawthorne 1860: 15, 275) დონატელოს კავშირი ფაენტა მოდგმასთან ნაწარმოებში მითის განვითარების საშუალებას იძლევა. ჰოთორნი სრულ თავისუფლებას აძლევს მკითხველს მიიღოს ან უარყოს ეს მითები, როგორც გახლავთ მაგალითად მინიშნება დონატელოს ფაენის მსგავს ყურებზე, ან პასაჟი, როცა ის ცხოველებს მათ ენაზე უხმობს. მირიამის წარსულის შესახებ საუბრის დროს ავტორი გვთავაზობს წინააღმდეგობრივი ინფორმაციის ნაკრებს, რაც ორაზროვნებას ქენს ქალის წარსულს. ასევე ბუნდოვანია ჰოთორნის მიერ მოცემული განმარტება, რომელიც წარმოსახვის ნაყოფია სად უნდა ყოფილიყო ჰილდა მისი გაქრობის დროს. უნდა აღინიშნოს რომ ავტორი ნაკლებად წარმატებულია რეალურად დახატოს ჰილდას პორტრეტი, განსხვავებით მირიამისაგან. მგრძობიარე მკითხველისათვის კენიონის გმირი მოწონებას იმსახურებს. ის კითხულობს მონტებენის ოჯახის ძველთაძველ დოკუმენტებს, თუმცა მას ტომასკოს ლეგენდები უფრო მოსწონს. მოქანდაკე კენიონს განსაკუთრებულად სიამოვნებს დონატელოს ხასიათის და წინაპრისეული ნაკეთების ანალოგია. ამ მომენტშიც ხდება წარმოსახვის და სინამდვილის შერევა, მიღებული სიმბოლო წამახული ფაენის მსგავსი ყურები ნამდვილად დამაფიქრებელია მკითხველისათვის. ეს არის ორაზროვანი იდეა, რომელიც უცვლელი რჩება მთელი რომენსის განმავლობაში. ნათანიელ ჰოთორნი ამ მეთოდით წარმოსახვას იუმორს ურევს, რათა სინამდვილის ალბათობა გაზარდოს. ეს იუმორი იმართება სხვათა დამოკიდებულებით, ისე როგორც ჰოთორნი ღებულობს გრაფისა და ფაენის

მსგავსებას. ეს იდეა პირველად გვხვდება მხიარულების სცენაში, როცა მირიამი ხმამაღლა კითხულობს, მერე მუშავდება რომენსში, დასკვნაში და ადგენს ფაენისათვის ადგილს ფანტასტიკისა და რეალობის შუა ტერიტორიაზე.

“ბლაითდეილის რომენსი” რამდენადმე განსხვავებულია დანარჩენი რომანტიკული რომანებისაგან, რასაც უპირველეს ყოვლისა მოწმობს კომპოზიციური თემატური ხაზის არ არსებობა მასში. მაგრამ ეს არის არა ნაწარმოების მხატვრული სისუსტე, არამედ განსაზღვრული ესთეტიკური ამოცანების შედეგი, რასაც მწერალი იზრახავდა, რათა თავისებური ფსიქოლოგიური კოლიზიებით დატვირთული რომანტიკული რომანი შეექმნა. ჩვენ ვერასოდეს დავრწმუნდებით ბოლომდე რომენსის გმირი კოვერდეილი სინამდვილეში ნანახ ამბავს ყვება, თუ იმაზე საუბრობს, რაზეც ოცნებობდა. ეს გაორება სინამდვილის აღქმაში ალევორიულად გამოხატულია თავში “მასკარადი”, (Hawthorne 1865: 238) რომელიც ბლაითდეილის მცხოვრებლებმა მოაწყვეს. მეტაფორული ფიგურების ფერეული ფერხულის აღწერის შემდეგ, ტყის პირას გროვებიან არკადიელი მწყემსები, ზღაპრული სამყაროს პერსონაჟები, პურიტანები, რაინდები, რეკოლუციური არმიის ოფიცრები, კუდიანი ქალი, რომელიც მათთან ერთობოდა. თითქოს ავტორს სურს გვიჩვენოს, რომ ყველა ეს მოჩვენება მისი შავი ხელოვნების ნაყოფია, ამ სურათის მერე, რომელიც უწმინდური ძალების შაბაშს მოგვაგონებს, მოთხრობიდან “ახალგაზრდა ბრაუნი”, კოვერდეილი მოულოდნელად ამჩნევს ფერმერ ფოსტერს, რომელიც რომენსში სინამდვილის, რეალური სამყაროს უხეში სიმბოლოა, მაშინვე ქრება ყოველგვარი რომანტიკული ფანტასტიკა, რამეთუ “თვით ოცი ალქაჯიც ვერ გამოიწვევდა ვერანაირ ილუზიას, ფანტასტიკურს, ზებუნებრივს, როგორც არ უნდა ყოფილიყო, როცა გვერდით ხეზე მიყრდნობილი, თავის განუყრელ ლურჯ ქურთუკში გამოწყობილი, მოკლე ჩიბუხის წვეთით იდგა საილას ფოსტერი და ამ სცენას ნამდვილი იანკის ეშმაკური ორაზროვანი დამცინავი სახით შეჰყურებდა”. (Hawthorne 1865: 245)

რეალობისა და ირეალურის დაპირისპირება ჩანს ბურჟუაზიული ქალაქის სურათის აღწერაში, რომელიც კოვერდეილმა დატოვა და ბლაითდეილის ილუზორულ სამყაროს მიაშურა. “როცა ქალაქის ქუჩებში დავდიოდით, გვეჩვენებოდა რომ მაღალი სახლები გვაწებობდნენ და გვსრესდნენ, რაც ხელს უშლიდა ჩვენს გულისცემას. თვით თოვლიც უჩვეულოდ საცოდავი ჩანდა, ჭუჭყიანი, სიბინძურით გაჟღენთილი. ნორჩი ფიფქები ციდან თითქოს მხოლოდ

იმიტომ ვარდებოდნენ, რომ ვინმეს მაშინვე გაესრისა ბუნების ეს უსუფთავესი ქმნილება ტრადიციების ძველი ქუსლით". (Hawthorne 1865: 16)

მოცემულ რომანტიკულ რომანში ინტერესს იმსახურებს სცენების სტრუქტურა. ავტორი მკითხველის ყურადღების კონცენტრირებას უფრო მეტად გამიერების ურთიერთდამოკიდებულებაზე აკეთებს და არა ქმედებაზე. კრიტიკოსი მილიჯენტ ბელი აღნიშნავს, რომ მისი ნაწარმოებების სათაურებში ზმნა არ ფიგურირებს. ავტორი, როგორც ეს მისი წერილებიდან ჩანს, მნიშვნელოვან ჩანაფიქრს დებს სათაურებში და ამის მიხედვით გარკვეულ თხრობით მეთოდს გვთავაზობს. მის რომენსში ხშირად გვხვდება უმოძრაო, სტატიკური სცენები. ხასიათები ნაჩვენებია მხოლოდ სცენებში, მოქმედებაში და ურთიერთდამოკიდებულებაში. შინაგანი მდგომარეობა სიმბოლიზირებულია გარეგნული ეფექტებით. ფაქტიურად სცენების განვითარება ქმნის რომანტიკულ რომანს. თითოეულ სცენაში ავტორი აერთიანებს სხვადასხვა დეტალებს, რათა სიმართლე გადმოგვცეს. ამ გაერთიანების ნათელ მაგალითად გამოდგება "ალისფერი ასომთავრულის" მეორე თავი "ბაზარი". (Hawthorne 1852: 47) მწერალს სურს მკითხველს უჩვენოს, როგორი ადამიანია ესთერი იმათთვის, ვინც მას ხედავს და გვიჩვენოს მისი სახე ამ ჭრილში. ეს არის პატარა სცენა ჩასმული დიდში ხუთი ქალის მონაწილეობით. თითოეული მოკლედ არის დახასიათებული ავტორის მიერ. მაგალითად: "ორმოცდაათი წლის ქალბატონი უხეში სახის ნაკვთებით", (Hawthorne 1852: 47) რომელიც ფიქრობს, რომ კარგი იქნებოდა თუ ხუთივე ერთად გამოიტანდნენ განაჩენს. ისინი ესთერს ასე იოლად არ გაუშვებდნენ. მეორე საუბრობს მღვდლის მწუხარებაზე ასეთი სკანდალის გამო, მესამე მატრონა ამჯობინებს ქალს დამლა შუბლზე ჰქონდეს. მხოლოდ ახალგაზრდა ქალი, ბავშვით ხელში, იაზრებს, რომ ალისფერი ასომთავრულის მტანჯველი ტკივილი მუდამ იქნება ესთერის გულში. ყველაზე მახინჯი და შეუბრალებელი ესთერს სასიკვდილოდ იმეტებს. ამ ხუთიდან მხოლოდ ერთი იჩენს სიბრაღულს. დანარჩენები მსაჯულებზე უფრო მკაცრნი არიან. მათი კომენტარებით ავტორი გვაცნობს თემებს, როგორც ფაქტებს. ცოდვის თემა, ალისფერი ასომთავრული სამოსზე, ტკივილი გულში და სიკვდილი. საბოლოოდ ეს ვიწრო წრე ესთერს იმდენად სრულყოფილად განკვეთავს საზოგადოებისაგან, რომ ის საერთოდ იზოლირებული რჩება. შემდეგ მოდის დეტალების შესანიშნავი წყობა, მაგალითად ეშაფოტის განლაგება ეკლესიის კარნიზის ქვემოთ ისეთ ეფექტს ქმნის, რომ პურიტანთა გონებაში კანონის და რელიგიის ერთიანობა

ცხადი ხდება. ბაქანი ეშაფოტის თავზე ღვთისმსახურთათვის და მსაჯულთათვის არის ის პოზიცია, საიდანაც მათ შეუძლიათ ზემოდან გადმოხედონ ტანჯულ ცოდვილებს.

ჰოთორნი ხაზს უსვამს კავშირს ადამიანის გარეგან ბუნებას და შინაგან სამყაროს შორის. როცა იგი პეიზაჟებზე საუბრობს, ხშირად ტრანსცენდენტალისტების ყაიდაზე წარმოადგენს კაცსა და ბუნებას შორის შესაბამისობას. ავტორი გვიჩვენებს ესთერის თითქოსდა ხელახლა დაბადებას ცოდვაში, რის შედეგადაც ის ტყის ველურ ბუნებას ეკუთვნის, სადაც მის გონება თავისუფალია და შეუძლია უმისამართოდ იხეტიალოს. ის გვიჩვენებს მის ამორჩეულ ადგილს სანაპიროზე "რომელიც ტყით დაფარულ გორაკებს უყურებს." (Hawthorne 1852: 158) ქალი საცხოვრებლად ირჩევს ხეებით დაფარულ ადგილს. ტრანსცენდენტალისტების ერთი რომ ვთქვათ, თითქოს მან თავად ააგო თავისი სამყარო ბუნების გარეშე. პერლიც ბავშვურად აშენებს მის საკუთარ სამყაროს. ფიჭვის ხეებს პურიტანების სახელებს არქმევს, მახინჯ სარეველებს მათი შვილებისას. ყოველთვის იგონებს მტრის სახეს, რომელთანაც საომრად მიეშურება. პერლი, რომელსაც მოწონს ეს ველური ბუნება, აღმოაჩენს, რომ ტყე მას კეთილგანწყობით პასუხობს. ის თავაზიანად უწვდის ხელს მეგობრულ ცხოველებს, ყვავილებს, ახლო ურთიერთობაშია ბუნებასთან (Hawthorne 1852: 190) ამ სცენაში ავტორმა გვიჩვენა ბუნების გარეგნული შესაბამისობა კაცის შინაგან სულთან. პერლი არ ექვემდებარება მორალურ კანონს და ანტიკურ ბუნებას შეესაბამება. მზის შუქის ნაკადი, აღისფერი ასომთავრულის მსგავსად არის სინათლის წერტილი, რომელიც ჩრდილებს აღრმავებს, რადგან ისიც ასევე მათი სიყვარულის გარეგანი გამოხატულებაა. როცა დიმსდელი ტყიდან ბრუნდება, მიუხედავად მომაკვდინებელი ცოდვისა, თითქოს განზრახ მიდის დათმობაზე თავის თავთან, რაც აქამდე არასოდეს უქნია, გარე ბუნება იცვლება, ბილიკი უფრო ველური ჩანს, ნაცნობი საგნები განსხვავებული. ავტორი ამბობს: "მღვდლის ნებისყოფამ, ესთერის ნებამ და ბედისწერამ გამოიწვია ეს ტრანსფორმაცია (Hawthorne 1865: 236) აქ ჩანს, რომ ავტორმა რამოდენიმე გზით შემოგვთავაზა კაცსა და ბუნებას შორის შესაბამისობა., ტრანსცენდენტალურად დაასურათა კაცი, რომელმაც შექმნა მის მიერ ხილული გარეგანი სამყარო თავისი შინაგანი ნებით.

ჰოთორნი სამჯერ კრებს თავის ოთხ მთავარ გმირს ეშაფოტთან, როგორც სასჯელის და მონანიების სიმბოლოს. თითოეული ხასიათის მიმართება

ემაფოტთან და ერთმანეთთან ამ სამი სცენის მოქმედებაშია მოცემული. ამ სიმბოლური სურათების შესწავლა, აღბეჭდავს მათი გავლენის მნიშვნელობას გონებაზე. პირველ სცენაში ამაყი ესთერი სასჯელს მონანიების გარეშე იღებს. მღვდელი ფერმკრთალი, შეწუხებული სახით მის თავთან აივანზე დგას. იქვეა მოტყუებული ქმარი, ჩილინგუორსი ჩაშავებული სახით. პატარა პერლი ხელებს დიშდვილისაკენ იწვდის. ეს ხდება ზაფხულის დილას. მეორე შუადამის სცენა დასუსტებულ არტურ დიშდვილს გვიჩვენებს, რომელიც სასჯელს სინანულის გარეშე იღებს. ფინალური სცენა არჩვენების დღეს წარმოგვიდგენს სულიერად გამარჯვებულ, უკანასკნელად მონანიე მღვდელს, რომელიც ემაფოტზე კვდება. ესთერი აქაც ჩანს. პერლი ჩვეულებრივი ბავშვი ხდება და ჩილინგუორსი მარცხდება. ეს სცენები, ტყის სცენა და სცენა გუბერნატორის სასახლეში აძლიერებს ცოდვის ძირეულ სიმბოლოს, ალისფერი “ა“-ს მნიშვნელობას. ორივე სცენაში ოთხივე გმირია წარმოდგენილი, მხოლოდ ჩილინგუორსი აკლია ტყის სცენას. თუმცა მან იცის, რომ ასეთი შეხვედრა შედგა. გუბერნატორის სახლში, ამობურცულ სარკეებში სამკერდესა და მუზარდში ალისფერი “ა” პროპორციების გარეშე დიდდება და პერლის სიცვლქეც მრუდდება, მსგავსად პურიტანთა არაკეთილგანწყობილი აზროვნებისა და განსჯისა. ტყის ნაკადულში, რომელიც საზღვარია ორ სამყაროს შორის, პერლის გაბრაზებული სახე მის მრისხანებას გამოხატავს. ავტორის მინიშნება ასეთია, მართალია ეს ქალაქი მრუდე აზროვნებით გამოირჩევა, მაგრამ ხსნა არც ტყეში არ არის.

შემდეგი რომანტიკული რომანის, “მარმარილოს ფავნის” საბოლოო სტრუქტურა ისევეა ჩამოყალიბებული, როგორც ალისფერი ასომთავრულის, მაგრამ კიდევ შეიძლება დამატებით რაღაც ითქვას სცენების განვითარებაზე. სცენებში ცვლილებების სქემა აღნიშნავს, როგორ მოძრაობს ავტორი ადგილიდან ადგილზე, რათა მკითხველს მოქმედების მნიშვნელობა აჩვენოს. ორმოცდაათ თავში სათაურებში არ არის ზმნები, ძირითადად გმირების, ხელოვნების ნიმუშების, ან ადგილების სახელებია მოცემული. მხოლოდ თორმეტი მათგანი გამოხატავს შემთხვევას. უკვე აღვნიშნეთ, რომ მწერალი რომენსისთვის საგულდაგულოდ ქმნის სცენებს, ჰოთორნი ცდილობს ადამიანის სული ბუნების ენით გამოხატოს. “მარმარილოს ფავნში” ის სპეციალურად იწვევს სამ მხატვარს, რათა მათი შინაგანი მე მუშაობის პროცესში გამოამჟღავნოს და შინაგანი სამყარო სახელოსნოში აჩვენოს. დონატელო მართალია მხატვარი არ არის, მაგრამ ის ადამიანია. კოშკი, სადაც ცხოვრობს, თითქოს მისი სულის

მოძრაობას გამოხატავს. იგი ანტიკურ ბუნებას და საერთოდ ბუნებას ეკუთნის. ჰოთორნს შემოაქვს სპეციფიური სიმბოლური დეტალები, რათა მისი სიმართლე დაადასტუროს. მირიამის ხელოვნება მისი სულიერი მოძრაობის გარეგანი გამოხატულებაა. მის სახელოსნოში, ნახევრადბნელ ოთახში, ყოველი ესკიზი გამოხატავს შურისმაძიებელ ქალს მამაკაცის მიმართ. როგორც არ უნდა იყოს მოტივი, ქალი თავად იტანჯება ამისაგან. ის ამბობს: "ეს არის მახინჯი ფანტომები, რომლებიც გონებას მპარავენ, არა საგნები რომელსაც მე ვქმნი, არამედ საგნები, რომლებიც მაჯადოებენ მე" (Hawthorne 1860: 61). მაყურებელი იქვე აღმოაჩენს ჩვეულებრივ ცხოვრებისეულ ნახატებს "რომლებიც ქალს სულიერებას ანიჭებენ" მირიამის პორტრეტებს ყოველთვის "ღრმა სევდის დაღი აზის. მისი ავტოპორტრეტიდან იყურება ღრმა, შავი, თვალები შავი, სქელი თმა, მდიდრული სევდიანი სილამაზე, რითიც გაუღენთილია მისი სახელოსნო." (Hawthorne 1860: 65)

განსხვავებით მირიამისაგან, ჰილდას ხელოვნების ნიმუშები ორიგინალურობით არ გამოირჩევა, ამ ფაქტით ავტორი კიდევ ერთხელ გვიჩვენებს ამ ორ პიროვნებას შორის განსხვავებას. ის შესანიშნავ ასლებს აკეთებს. ჩანს, რომ იჭერს "შუქს, რომელიც ძველმა ოსტატმა დატოვა ორიგინალზე" (Hawthorne 1865: 78) ჰილდა თავის ეთერულ სამყაროში ცხოვრობს და ანთებულ ლამპარს ინახავს სიბნელის თავზე. მისი შედევრი, რომელსაც საკუთარი ავტოპორტრეტი წარმოადგენს ასლია. ის წინასწარმეტყველებს ბეატრიჩე ჩენჩის წამებულ უმანკობას. მისი ნახატები, მისი ცხოვრების მსგავსად, მოკლებულნი არიან "რეალობას, რაც მხოლოდ რეალურ ცხოვრებასთან სიახლოვეში მოდის, წლებთან და გამოცდილებასთან ერთად. მან უნდა განიცადოს ბნელი ძალადობის შეხება, რაც მისცემს მის ესკიზებს იმ ცვლილებას, რაც ჭირდებათ" (Hawthorne 1865: 74) ჰილდას თავისი უმანკოების წყალობით შესანიშნავი შინაგანი ხედვა გააჩნია, რისი წყალობითაც ის ბრწყინვლედ იღებს შედევრების ასლებს.

კენიონის ხასიათი ყველაზე კარგად ალბათ მის სახელოსნოში მუშაობის პროცესში იხსნება. "სადაც ხელოვანის შემოქმედებითი ძალა დეფორმირებულია...სიტყვით" (Hawthorne 1865: 148) აქ მკითხველს შეუძლია ნახოს ჰილდას თეთრი ხელი, თითქმის მირიამის მსგავსი კლეოპატრა და დონატელოს დაუსრულებელი ბიუსტი, რომელიც სულის ევოლუციის გამოცანის განსასჯელად გამოდგება. მოქანდაკე კენიონი, მარმარილოში სამგანზომილებიან ხატებას

გეთავაზობს, რაც ჩვენს თვალწინ იღებს ფორმას. ერთდროს ტყის ქმნილებებთან მოთამაშე დონატელო თავისი მითიური ჰარმონიით უფრო მეტად ველურ ბუნებას ეკუთვნის, სადაც თვით ჩიტებიც კი ცნობენ მას, როგორც ნათესავს.

“ბლაითდეილის რომენსის” თხრობის განვითარების მანძილზე, ავტორი უფრო და უფრო ინტერესდება კოვერდეილის, როგორც დამკვირვებლის სტატუსით. ამ პრობლემას მისთვის ლიტერატურული და მორალური დატვირთვა აქვს. უპატიებელ ცოდვას ჩადის ის, ვინც გამოცდილებით, ღრმა ინტელექტის საშუალებით ადამიანის გულზე ძალადობს. “ბლაითდეილის რომენსში” ნათლად ჩანს, რომ ჰოთორნი შეგნებულად ატარებს ექსპერიმენტს თავის მსოფმხედველობაზე. განმეორებით აღწერს მთხრობელ კოვერდეილს. როგორც თავისი პოზიციიდან გამომდინარე დამკვირვებელი, ჩვენი მთხრობელი უმნიშვნელო, მეორეხარისხოვანი პოეტია. ის საკმაოდ ეგოისტურია, პრეტენზიული, გულგრილი და ზომიერად ირონიული. კოვერდეილი ელოლიავება მის შინაგან აზრს ადამიანებისა და საგნების შესახებ. არის რაღაც უკანონო და წინააღმდეგობრივი მის ირგვლივ. ის ცხოვრებას შეფარვით ჭკრეტს. მიშელ დუნი მას voyer უწოდებს. (ადამიანი ვისი ავადმყოფური ცნობისმოყვარეობა ეროტიკული სცენების ხედვით კმაყოფილდება) ხშირად წითლდება და ცოტა მფრთხალიც არის. ავტორი, რომელმაც დააჯილდოვა ეს გმირი პირველ პირში მთხრობელის პრივილეგირებული პოზიციით, ვერ სვამს კითხვის ნიშნის ქვეშ მის საქციელს და ვერც უფლებას აძლევს უფრო ღრმად ჩაერიოს მის მოქმედებაში. ჰოთორნი მისთვის ჩვეული მეთოდით მკითხველს სტატიკურ სცენებში ახედებს, ტოვებს ადგილს მკითხველისათვის მოთხრობაში, საიდანაც ჩვენ ვამჩნევთ სცენებს და ვუყურებთ. საინტერესოა დამკვირვებლის პოზიციების ცვლა. ჩვენ ვაკვირდებით გმირებს ახლო ხედიდან, ზოგჯერ უფრო შორიდან. ჩვენ ვხედავთ მათ თეატრალურად ჩარჩოში ჩასმულს, პანსიონატის უკანა ფანჯარაში, ისე როგორც კოვერდეილი აკვირდება მათ მოპირდაპირე შენობის ზედა ოთახიდან.

მკითხველი საგნებს განსხვავებულად უყურებს. იგი დამოკიდებულია კოვერდეილის ჯანმრთელობასა თუ ხასიათის მდგომარეობაზე. როცა ის ავადაა და ციებცხელება აქვს, მისი აღქმის უნარი გამახვილებულია, რაღაც ავადმყოფური, პათოლოგიური ჩანს მის პიროვნებაში. იგი მოჯადოებული იყო ზენობიას სექსუალურობით, მაგრამ შემდეგ თავს უფლებას აძლევს უწოდოს მას “კუდიანი ჯადოქარი“ (Hawthorne 1865: 55) და აინტერესებს ზენობიას ცხოვრებაში “ქალის არსებობის მთავარი მოვლენა თუ იყო რეალიზებული“. (Hawthorne 1865:

56) გამოჯანმრთელების შემდეგ ავტორი მიგვანიშნებს, რომ მისი ავადობა რაღაც სიკვდილის მსგავსი იყო, მისი გამოჯანსაღება კი ხელახლა დაბადების ტოლფასი. ის რეალობაში ხელახლა დაიბადა, უკვე შეეძლება უშიშრად და უშეცდომოდ გაანალიზოს ფურიერისტული ერთობა და მისი მცხოვრებლები, რადგან მას მართლაც შეუძლია ღირსეული გამჭრიახობით გაუმკლავდეს საგნებს, მოვლენებს, თუ სიღრმისეულად არა, სწორად მაინც ხედავს მათ. ის ცდილობს ჩაიხედოს სხვების თვალეში და სხვათა თვალთ დააკვირდეს სამყაროს, რათა შეადაროს რას ხედავს თავად და რას ხედავენ სხვები. კოვერდეილი უარყოფს ჰოლინგუორსის ლიდერობას, როცა აცნობიერებს, რომ ეს უკანასკნელი მისი მეგობრებისგან ითხოვს უარი თქვან უფლებებზე, საკუთარი თვალთაც დაინახონ და აზრი გამოთქვან.

კოვერდეილის პოზიცია მოთხრობაში, “მოგვაგონებს ქოროს კლასიკურ დადგმაში, რომელიც პიროვნული მნიშვნელობის გაუცხოების შესაძლებლობას ჰგავს” (Hawthorne 1865: 116) მისი ურთიერთობა სხვა გმირებთან გამოიხატება სიმპატიით, რასაც ის მათ მიმართ გრძნობს, რადგან ხედავს, რომ მათმა შესაძლებლობებმა თავისი თავი ამოწურა. ნაწარმოების ბოლოს გულგრილი დამკვირვებლისათვის გადაუწყვეტელი დილემა თავად ამბის თხრობაში ჩანს. “ეს იყო ნაღვლიანი და სახიფათო, ჩაფხურჩულე ჩემს თავს, იყო მეტისმეტად ახლო ნათესაობაში ვნებებთან, შეცდომებთან და იმ ინდივიდების წარუმატებლობასთან, ვინც საკუთარი წრის შიგნით დგას, რომელშიც მე თუ შევაბიჯე, ეს იქნება დაუპატიუებელი სტუმრობა, თვითმარქეიობა და იმ რისკის ტოლფასი, რომლის შეფასება მე არ შემიძლია” (Hawthorne 1865: 240)

ეს არის მტკიცე მორალურობა, რაც ჰოთორნს მთელი რომენსის განმავლობაში აინტერესებს და აწუხებს. მართალია მკითხველიც დაინტერესებულია, მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ ჰოთორნი ალბათ უკეთეს რომანს დაწერდა თუ ნებას დართავდა მის დამკვირვებელს დაენახა ის, რისი დანახვაც შეეძლო, ნაცვლად იმისა, რასაც ამოწმებდა დაკვირვების მორალური თვალსაზრისით. ამ რომენსში ჰოთორნი ეწინააღმდეგება დილემას, რასაც განაპირობებს მისი მორალური მსოფმხედველობა. ის როგორც მწერალი დეტალურად შეისწავლის მის გმირებს მაგრამ არა აქვს შესაძლებლობა მათთან ერთად გაიზიაროს მათი არასრულყოფილი ჰუმანურობა, შეიმეცნოს საკუთარი მსგავსება მათ გამოცდილებასა და ბედისწერასთან.

3. 3 თხრობის სტრუქტურა და სიმბოლოები ჰოთორნის რომანტიკულ რომანში

რომანტიკული რომანის ფორმაზე დაკვირვება ჰოთორნის რომენსების ორიგინალურობას ადასტურებს. “აღისფერი ასომთავრული” აგებულია რომანტიკული პოეტიკის საფუძველზე. ნაწარმოები მდიდარია სიმბოლოებით, არსებობს მოსაზრება, რომ ის ერთერთი პირველი სიმბოლიკური რომენსია ამერიკულ ლიტერატურაში. მეტაფორისაგან განსხვავებით სიმბოლო ცვლილებას აღწერს მეტი სიღრმით და ძალით. გარდა საგნებისა, ადამიანებიც ანუ წიგნის გმირები შეიძლება აღქმულნი იქნან როგორც სიმბოლოები, მაგალითად არტურ დიმსდეილი თავისი ღრმა ტკივილით და განცდებით სიმბოლურად გამოხატავს სიმართლის ნამდვილ ღირებულებას და ირონიას მისი მიუღწევლობის გამო. ჰოთორნისეული ტექნიკის ერთერთი მნიშვნელოვანი მახასიათებელი, რითიც იგი ასე ეფექტურად ტვირთავს მკითხველს, არის მისი მოთხრობის ატმოსფეროს შექმნისათვის გარემოს განლაგება. რომენსში “აღისფერი ასომთავრული” მთელი ამბავი ხდება პატარა კოლონიალურ ქალაქ ბოსტონში და მის შემოგარენში. ქალაქის გარეთ მდებარე შავი ტყე ძლიერი სიმბოლოა ბოროტებასა და ამორალობასთან მიმართებაში. მოთხრობელი როცა ტყეზე საუბრობს, აღწერს საცალფეხო ბილიკს, რომელიც შედის “პირველყოფილ ტყეში, ეს ტყე ისე მჭიდროდ გეკვროდა გარს, ისეთი ბნელი და სქელი იყო შენს ირგვლივ”, ესთერის წარმოდგენაში ეს ტყე მორალს უკავშირდება, “რომლის უდაბურ ლაბირინთში ამდენი იხეტიალა” (Hawthorne 1852: 164) ავტორი ხშირად მიმართავს რომანტიკულ სიმბოლიკას. რომანტიკული რომანის დასაწყისი და დაბოლოება წითელი და შავი ფერის სიმბოლოებით არის აღნიშნული, სიყვარულისა და სიძულვილის ფერებით. ნაწარმოები იწყება ორი სიმბოლოთი: ციხე- "ცივილიზაციის შავი ყვავილი"(Hawthorne 1852: 45) და იქვე ციხის კართან აყვავებული ვარდის ბუჩქი, ნაზი, ვარდისფერი ყვავილებით, ციხე პირველივე გვერდზე განასახიერებს ადამიანზე ძალადობის ფაქტს. მიუხედავად იმისა, რომ ეს ქალაქი ახალი

დასახლებაა, თავად ციხე უკვე აღბეჭდილია ამინდის ლაქებით და რაც კიდევ უფრო პირქუშს ხდის მის ფასადს, ქალაქიც ნაცრისფერია მის მცხოვრებლებთან ერთად “რომელთაც არასოდეს უნახავთ ახალგაზრდობა” (Hawthorne 1852: 46) თითქოს ეს ქალაქი იმდენად ჰგავს იმ პირქუშ ტყეს, რომელიც გარს აკრავს რომ შთანთქმულია მისგან. ავტორი ციხის შესასვლელთან ველური ვარდის ბუჩქს ამოზრდის, თითქოს ცდილობს სინათლე შემოიტანოს ხის შენობის წინ შეგროვილი პურიტანების პირქუშ და ჩაუამულ სურათში. ვარდები, რომელიც ციხის კართან “უხსოვარი დროიდან იზრდება”, მშვენიერების, სიცოცხლის პოეტური სიმბოლოა, რომლის განადგურება არც ისე იოლია. ნაზი ყვავილები ჩრდილავენ ადამიანური ურთიერთობების არაბუნებრივობას, რაც თავად ადამიანებმა განაპირობეს და რომლის შედეგიც ესთერ პრინის ნაღვლიანი ისტორიაა. “რამდენადაც ეს ბუჩქი იმყოფება ჩვენი თხრობის ზღურბლზე, რომელიც სათავეს იღებს უბოროტესი შესართავიდან, ჩვენ მხოლოდ ერთი რამ გვჩვენებს, მოვწყვიტოთ ყვავილი და მკითხველს შევთავაზოთ. ჩვენ ვიმედოვნებთ რომ ის იქნება სიმბოლო სხვა, მშვენიერი, ცხოვრების გზაზე გაზრდილი გასულიერებული ყვავილისა. ეგებ მან შეძლოს შეამსუბუქოს ამ მოთხრობის ბნელი დასასრული ადამიანურ სისუსტესა და სირცხვილზე” (Hawthorne 1852: 46). ამ სიმბოლოებით ასევე აღინიშნება რომენსის ძირითადი კონფლიქტი პურიტანთა მკაცრ მორალს და სიყვარულის თავისუფალ გრძნობას შორის. ნაწარმოების კითხვისას გვაგონდება მწერლის სიტყვები მისი მხატვრული აზროვნების სიმბოლიკური სახეების მნიშვნელობის შესახებ: “მე არ შემძლია გამოვეყო იდეა იმ სიმბოლოსგან, რომელშიც იგი თავის თავს ასახავს” (More 1904) რომანის ეპილოგში დიმსდეილისა და ესთერის საფლავის აღწერისას კვლავ წითელის და შავის სიმბოლიკაა მოცემული. შავ მინდორზე წითელი ასო “ა” გიზგიზებს. წითელ ფერს პურიტანები ჯოჯოხეთის აღად თვლიდნენ, სატანისეულ წყეულ ცეცხლად. რომენსის გმირის წყალობით იგი ბრძოლისა და სიყვარულის ფერად გადაიქცა, სულიერი სიძლიერის, ან ანგელოზის აღმნიშვნელ ასოდ. სიმბოლიკა რომენსის ბოლომდე აქტუალურია. ბოსტონის იდუმალ ცოდვილთან შეხვედრისას ესთერის გულზე ასო “ა” წითლად გაიბრწყინებს. იგივე “ა” ჩნდება დიმსდეილის შიშველ მკერდზე, როგორც საიდუმლო ცოდვის სიმბოლო. ნაწარმოები და მისი სათაური “აღისფერი ასომთავრული” ფერს, შუქს, ჩრდილოვან ფიგურებს გვთავაზობს და ყოველივე ეს განსხვავებულადაც არის გამოყენებული რომენსში. ჰოთორნი შუქის საშუალებით მისი ხასიათების

დანიშნულებას და კონტრასტული სცენებს გამოხატავს მოთხრობის სტრუქტურაში. დიმსდეილის სიფერმკრთალე, რომელსაც ხშირად ახსენებს, უფრო მეტს ნიშნავს ვიდრე უბრალოდ სახის ფერი, ის მიგვანიშნებს "სულის ბნელ საიდუმლოებაზე". ამ შემთხვევაში კონტრასტიც არის გამოყენებული, როცა შთაგონების სიცხე იწვის მის ლოყაზე, სახეს სიკვდილის ფერი ანარეკლი დასთამაშებს. ესთერის პირველი გამოჩენისთანავე ფერზე კეთდება აქცენტი, წითელი ამოქარგული ასო "ა", წითელი ტანსაცმელი და ოქროსფერი ძაფის ბრწყინვალეობა. ჰოთორნი საუბრობს ქალის "ღრმა, შავ თვალებზე, მზის შუქის ანარეკლზე, რომელიც შავ მზინვარე თმაზე ციალებს". (Hawthorne 1852: 50) ისინი, ვინც მას ადრეც იცნობდნენ, ელოდნენ, რომ ქალს ნახავდნენ შეპყრობილს, უბედურების ღრუბლით დაბნელებულს. ახლა კი გაოცებული და შეცბუნებული უყურებენ როგორ ანათებს მისი მშვენიერება. (Hawthorne 1952: 50) წითელი ქსოვილი ჩილინგუორსის თითის მითითებით თითქოს კიდევ უფრო მკვეთრ წითელ ფერს ღებულობს და ცხელდება. მისი სამოსი ჩვეულებისამებრ პირქუშია, "მისი ფერმკრთალი ლოყები მხოლოდ ზოგჯერ ხდება მუქი წითელი." (Hawthorne 1952: 216) გმირის ასეთი აღწერა ხაზს უსვამს მის იძულებით ეპიტიმას. მისი თმის პირქუში, ნაცრისფერი თავსაბურავი გარეგნულად შეესაბამება საზოგადოების მოთხოვნებს. ტყეში ესთერი იძრობს თავსაბურავს და თმები "მუქი, სქელი, მის ბეჭებზე იყრება, შუქით სავსე მისი თვალების სხივი, პირის ირგვლივ მოციალე ნაზი ღიმილი, ახლა ლოყებზე ვარვარებს, რომელიც ამდენხანს ფერმკრთალი იყო" (Hawthorne 1952: 176) მომენტალურად რომენსის გმირი წარმოგვიდგება მშვენიერ, დიდებული გარეგნობის ქალად, რის უფლებასაც მას ტყეში ყოფნა აძლევს. თუმცა პერლის დაჟინებული თხოვნით, ის კვლავ იბრუნებს ალისფერ ასოს, იკრავს თმას თითქოს "ამ ასოში იყოს დამღუპველი, დამფერფლავი შელოცვა, ჯადო. მისი მშვენიერება, მისი ქალობის სითბო და სიმდიდრე მიდის, კვდება მსგავსად გამქრალი მზის შუქისა და ნაცრისფერი ჩრდილი კვლავ ეცემა მას" (Hawthorne 1952: 198)

ჩილინგუორსი ესთერს პირველად ახსენდება როგორც "ფერმკრთალი, გამხდარი სტუდენტი დაბინდული თვალებით". (Hawthorne 1952: 54) თუმცა ამ თვალებს ადამიანის სულში ჩახედვის ძალა ჰქონდათ. ეშაფოტთან მდგარ ჩილინგუორსს, რომელიც ესთერის დასჯის საყურებლად არის მოსული, ძლიერი ემოციისგან სახე ჩაშაგებული აქვს. მისი თვალები საოცრად ელავენ, იმის მცდელობით, რომ ესთერის საიდუმლო ამოიცნონ. როცა ის დიმსდეილს

აკვირდება, მისი სახის ნაკეთები ცვლილებას განიცდის. "მისი მუქი სახის ფერი უფრო პირქუში და ბნელი ხდება. ღიმილი, რომლითაც როჯერი ზოგჯერ ცდილობს ნიღაბი აიფაროს და ჭეშმარიტი სახე დამალოს, მის სახეზე დამცინავად იფეთქებს ხოლმე და ზოგჯერ წითელი შუქი ციალებს მის სახეზე, რომელიც დროდადრო თვალებიდან ანათებს, თითქოს მისი სული ცეცხლშია და მის მკერდში ვარვარებს." (Hawthorne 1952: 147) ბოლო სურათში ჩილინგუორსი დგას "ცარიელი, სულელური სახის გამომეტყველებით," თითქოს სიცოცხლე დასრულდა. მართლაც მიზანი აღარ არსებობს და ჯოჯოხეთის შუქიც ქრება.

პერლს და ალისფერ ასომთავრულს ესთერისგან ბოძებული ერთნაირი ბრწინვალება აქვთ. "ბავშვის დაბადებისთანავე ახალი სიცოცხლის თეთრმა და წმინდა სხივებმა წაიღეს მუქი წითლის, ოქროსფერის ღრმა ლაქები. ცეცხლის ალის ბრწინვა, შავი ჩრდილი". (Hawthorne 1952: 80) მართალია "ღრუბლის მსგავსი სასოწარკვეთა და პირქუშობა არის ამ ბავშვში, მაგრამ განათებული ბავშვური ხასიათის დილის მსგავსი ბრწინვალებით" (Hawthorne 1952: 81) მისი შესანიშნავი კაბა და აქსესუარები, მისი მშვენიერების დიდებულება "კოტეჯის შავ იატაკზე ქმნის ბრწინვალე ციალის წრეს მის ირგვლივ" Hawthorne 1852: 80) როცა გუბერნატორის სახლში თავისი მდიდრული მშვენიერებით გაბრწინებული პერლი გამოჩნდება, ავტორი აღნიშნავს, რომ "მასში და მის ირგვლივ ცეცხლია" (Hawthorne 1852: 89) მისი მუქი წითელი ველვეტის ტუნიკა "ამოქარგული ფანტაზიითა და აყვავებული ოქროს ძაფით, მას ყველაზე კაშკაშა, პატარა ცეცხლის ენად აქცევს, რომელსაც ოდესმე უცეკვია დედამიწაზე (Hawthorne 1852: 89) ასეთი ემფატიკური ანალოგია ალისფერ ასომთავრულსა და პერლს შორის ესთერის ავადმყოფური წარმოსახვის ნაყოფია. არჩევნების დღეს გამოწყობილი პერლი გავს "პეპლის ფრთის მრავალფეროვან ბრწინვალებას ან კაშკაშა ყვავილის ფურცლიდან გადმოხატულ სილამაზეს" (Hawthorne 1852: 197) ან "ბრილიანტის ციმციმს, რომელიც ანათებს და ციალებს (Hawthorne 1852: 197) მაგრამ პერლის ხასიათს მთელი მისი ბრწინვალების მიუხედავად, აქვს "მძიმე ლითონის ბრწინვა, რომელსაც მხოლოდ მწუხარება თუ შეარბილებს" (Hawthorne 1852: 197).

პოთორნი ასევე წარმატებით იყენებს შუქს თხრობითი სტრუქტურის განვითარებისთვის. წიგნის პირველი სცენა გაზაფხულის დილას იწყება. ბნელი ციხის კარებიდან და მარტოხელა ვარდის ბუჩქიდან. ნათელ დილას მზის შუქი ჩნდება ქალაქის შავ ჩრდილში, შემდეგ მოვლემარე ბავშვი გამოყავთ "დღის

ნათელ შუქზე, ციხის ნაცრისფერი ბინდიდან.” (Hawthorne 1852: 48) ის ალისფერი ასომთავრულით განათებულ ესთერს გამოყავს როგორც "უსამართლობა, გამოთრეული მზის შუქზე" (Hawthorne 1852: 49) აქ ერთგვარი შეუსაბამობა ჩანს, ერთის მხრივ საჭიროა სიმართლე ყველამ გაიგოს, მაგრამ როცა ადამიანები თავის თავზე იღებენ ასეთ გასამართლებას, ეს უკვე დაუშვებელია. ცხელი შუადღის მზე წვავს ესთერს და შუქს ჰვენს მის სირცხვილს. ეს ის ქალია, ვინც კერიის წყნარი ცეცხლის გვერდით უნდა იჯდეს. ამ მზის შუქზევე გამოდის გუბერნატორი, ღვთის მსახურ ჯონ უილსონთან ერთად, ვისი ქადაგებაც ამ სიმბოლოს ახალ შიშს ძენს, რადგან მისი შეფერილობა ჯოჯოხეთის ორმოს ალებიდან არის წარმოშობილი. ისინი, ვინც ესთერს თვალს ადევნებს, როცა ის კვლავ ქრება ციხის კარს მიღმა, ფიქრობენ რომ ალისფერი ასომთავრული "მოვარგარე ცეცხლის ალის მსგავს სხივებს ისვრის ციხის ბნელ გასასვლელში" (Hawthorne 1952: 63) ასე რომ პირველი დიდი სცენა იწყება და მთავრდება ციხის სიბნელეში და გაშლილია მზის კაშკაშა შუქზე.

სცენას გუბერნატორის სახლის დერეფანში განსხვავებული განათება აქვს. სახლის ვითომ მხიარული ინტერიერი მატყუარაა. ფანჯრებიდან შემოსული მზის შუქი ცივ, საომარ საგნებს ეცემა. აბჯარს, მუზარადს, გამობერილ სარკეებს, რომლებიც აღიღებენ ალისფერ ასომთავრულს ყოველგვარი პროპორციის გარეშე და პერლის სიცვლქეს ისე ირეკლავენ, რომ ბავშვი კი არა, ეშმაკი გეგონება. ავტორი ყურადღებას ამახვილებს მუზარადიდან და აბჯრიდან არეკლილ შუქზე, რომელიც მკაცრ პურიტანებს გვახსენებს.

თავისი განსაკუთრებული განათება აქვს შუადამეს ეშაფოტის სცენას. "ბნელი ღამე დაფარულია განურჩეველი ღრუბლის საფარით, რომელიც ციხის მთელ სივრცეს ახშობსბნელი ნაცრისფერი შუადამე" (Hawthorne 1852: 128) მოჩვენების მსგავსი ბებერი გუბერნატორი თეთრი ჩაჩით და სადამური პერანგით ფანჯრიდან იყურება. სხვა ფანჯარაში კუდიანი ქალის ლამპა ანათებს. შემდეგ კვლავ სიბნელე დგება. ნელნელა პერლისა და ესთერის ფიგურები იკვეთება ამ სიბნელეში. ისინი მღვდელთან ერთად ეშაფოტთან დგანან. დიმსდიელს არ შეუძლია დღისით იქ დადგომა, ამიტომ მხოლოდ უმაღლესი სამსჯავროს წინაშე წარსდგებიან სამივენი ერთად. "ამ სამყაროს დღის შუქმა ჩვენი შეხვედრა არ უნდა დაინახოს... მღვდელი თავისი შერყეული გონებით ფიქრობს, რომ ალისფერ ასო "ა"-ს ცაზე გაელვებულს ხედავს (Hawthorne 1852: 141) როცა ჩილინგუორსი ჩაივლის, ამ სცენის განათება განსაკუთრებით კონტრასტულია ადრეულ

სცენებთან შედარებით. გავიხსენოთ, რომ ამ ეპიზოდში დიმსდეილი ერთგვარად დასცინის მონანიებას, სიმართლეს სიყალბედ აქცევს, ისე, რომ თავად თითქმის შეშლილობამდე მიდის. მისი შეშლილი ხარხარი პერლს აოცებს. შესაბამისად ასეთ სიტუაციაში მეტეორის გამოჩენა ყველაზე შესაფერისი განათებაა.

ტყის სცენას განსხვავებული ტიპის განათება აქვს. როცა ესთერი და პერლი ტყეში შედიან, "მოთამაშე მზის შუქი ბილიკზე ციმციმებს," (Hawthorne 1852: 159) მაგრამ როცა ისინი უახლოვდებიან ქრება, დედაშვილის უკან მრუმე ნაღვლიანი ჩრდილი რჩება, პერლი ცდილობს მზის შუქის დაჭერას, მაგრამ ესთერი ვერ ბედავს ხელის გაწვდენას, რათა ხელისგულში მოიქციოს ის. დაბურულ ტყეში წყვილისთვის ძნელია გაიაზრონ ერთმანეთის სხეულებრივი თუ ქმედითი არსებობა. ისინი ეფარებიან ჩრდილიან ტყეს და სალაპარაკოდ ჯდებიან. ამჯერად ტყის წყვილი უფრო ძვირფასია, ვიდრე ოქროსფერი შუქი. მხოლოდ აქ, მცირე ხნით წარმოგვიდგება არტურ დიმსდეილი თავისი ჭეშმარიტი სახით, რადგან მხოლოდ ესთერი ხედავს მას. ეს არის მცირე ეპიზოდი. ყველა სხვა შემთხვევაში მღვდელი ყალბია ღმერთისა და კაცის წინაშე. შესაბამისად, დიმსდეილის ამ წუთიერ ბუნებრიობაში, ჰოთორნი ნებას რთავს ველურ, მკრეხელურ ტყის ბუნებას, წყვილს მზის შუქის ნაკადი დააფრქვიოს, როგორც ზეცის მოულოდნელი გაღიმება "სიხარულის მომნიჭებელი თითოეული მწვანე ფოთლისათვის, ყვითელი, მკვდარი ფოთლების ოქროსფრად გარდამქმნელი და დიდებული ხეების ნაცრისფერი ზროს გამნათებელი". (Hawthorne 1852: 176) საგნები, რომლებიც ამდენხანს ჩრდილებს ქმნიდნენ, ახლა სინათლეს ასხივებენ. "სიყვარულისთვის ყოველთვის უნდა იყოს მზის შუქი, რომელიც ისეთი ბრწყინვალეობით ავსებს გულს, რომ მან შემდეგ გარესამყარო აავსოს" (Hawthorne 1852: 177) პერლიც მზის შუქის ზოლზე დგას, მაგრამ ნაკადულის მეორე მხარეს და როცა საბოლოოდ მიდის, ჭკალა რჩება "მარტო ბნელი, ბებერი ხეებით. ეს არის ბუნების ღიმილი სიყვარულისადმი". მაგრამ როგორც ავტორი აღნიშნავს ეს მხოლოდ წამიერია, რადგან აქ არის პერლი და აღისფერი ასომთავრული. ანუ ჯერაც არსებობს საზოგადოების ნაწილი და კანონი, რომელსაც ისინი უნდა დაემორჩილონ.

ახალი ინგლისის დღესასწაული შეფერილია ინდიელებით, მეზღვაურებით. თვით პირქუში პურიტანებიც კი უფრო მხიარულ სამოსში არიან ნაჩვენები, ვიდრე ჩვეულებრივ. მზის შუქი დიდხანს ციალებს იარაღზე, აბჯარზე, და პერლიც ხტის და ციალებს "ბრილიანტის მსგავსად." მისტერ ჰიბინსი

იონებს, რომ ალისფერი ასომთავრული, რომელსაც მზის შუქზე ყველა ხედავს, "ვარვარებს, როგორც ცეცხლი სიბნელეში (Hawthorne 1852: 172). "მერიდიანიდან მცირედ გადახრილი მზე მღვდელს ანათებს და სიმკვეთრეს ძენს მის ფიგურას, რომელიც სამყაროსგან განცალკევებით დგას. და მის ვედრებას მარადიული სამსჯავროს საკუროთხვეველზე დებს" (Hawthorne 1852: 219) ასეთია პირქუში ლეგენდა "შემსუბუქებული მხოლოდ ერთი მარად გაცისკროვნებული მოვარვარე სინათლის წერტილით, უფრო პირქუშით ვიდრე ჩრდილია: შავ მდელიზე წითლად აგიზგიზებული "ალისფერი ასომთავრული". (Hawthorne 1852: 222)

"მარმარილოს ფაენში" ისე როგორც "ალისფერ ასომთავრულში", ავტორმა კიდევ ერთხელ წარმატებით გამოიყენა შუქის ეფექტი. "შუქი ყველა მხრიდან ანათებს ინტერიერს და ბურავს მას ცოცხალი დიდებულებით". (Hawthorne 1852: 54) როგორც ფერები გარდაქმნიან ჩვეულებრივ დღის შუქს სიმდიდრის და დიდებულების სასწაულად, ჰოთორნი ამგვარად ავითარებს მის ხასიათებს შუქისა და ფერის საშუალებით. მირიამი ყველაზე ბრწყინვალე და ფერადოვანია სხვა გმირებთან შედარებით. ის ჰოთორნის პირქუში მშვენიერების მქონე ქალთა რიცხვს ეკუთნის. მის შესახებ ავტორი ამბობს, რომ "მის ბუნებას ფერთა სიმრავლე აქვს". (Hawthorne 1866: 33) ან ვხედავთ "ფერმკრთალი ცრემლებით დალაქავებული სახით, ხასიათით, რომელიც მეხის წვიმასავით ჩამოივლის და მზის შუქს ისევ ტოვებს (Hawthorne 1860: 266) ქალი მოგვაგონებს შუქის იმ ერთერთ სახეობას, რომელიც "სასწაულს იწვევს და აიძულებს ანათოს ჩვენს წინაშე" (Hawthorne 1860: 11) მისი ჩირაღდნის ციალი კატაკომბებში მის სერიოზულ სახეს ფენს ნათელს, რაც "ეწინააღმდეგება სიცილის სხივს მის შავ თვალებში" (Hawthorne 1860: 48) მაგრამ ქალის დაწვრილებითი აღწერა არ არის მოცემული, სანამ ავტორი დონატელოს არ აჩვენებს მირიამის ავტოპორტრეტს. ჰოთორნმა წინასწარ განჭვრიტა ეს შემთხვევა, რათა მირიამის მშვენიერება მიეტანა მკითხველამდე. ეს პორტრეტი გვიჩვენებს სახის ფერს "არც ვარდისფერი ყვაოდა, არც ფერმკრთალი იყო, შავი თვალები გაოცებდათ თავისი სიღრმით. არავითარი ვულგარული ბრწყინვალეობა სხვა ქალების შავი კულულებისა, მის შავ სქელ თმებს გვირგვინად რომ ადგა მის თავს უფრო მუქი დიდებულება ჰქონდა." (Hawthorne 1860: 65). დონატელოს ექსტაზის დანახვისას, როცა ის სურათს უყურებს "სიამოვნების ღიმილი აბრწყინებს მის სახეს, თუმცა მისი თვალები ზიზღსაც ასხივებენ. როცა ნათელ, ბუნებრივ ღიმილს ხედავს მის სახეზე, დონატელოს სურს ეს ღიმილი სურათზეც ანათებდეს" (Hawthorne 1860:

67) ჰოთორნი ქალის ხასიათის განხილვის დროსაც ინარჩუნებს ბუნდოვან, იდუმალ მომენტს. ახატვინებს ავტობიოგრაფიულ ქალაქგარეთ, ვილაში "მზის შუქის სხივი ციალებს და ანათებს მისი სახის ფერმკრთალ მუქ მშვენებას" (Hawthorne 1860: 99) აქ "ის განათებულია შინაგანი ალით, მის ლოყებს მოვარვარე ცეცხლი ავსებს და მის თვალის გუბებში ცეკვავს" (Hawthorne 1860: 107) მაგრამ მირიამს კვლავ უბრუნდება შავი ემოცია, როგორც კი მისი მოდელი ტყის ცეკვას შეწყვეტს. მომენტალურად ირღვევა მზის შუქი, რასაც ის დონატელოში პოულობს. ეს მომენტი თითქოს მიანიშნებს, რომ ქალის "თეთრი ხელი ერთხელ დალაქავებული იყო მუქი წითელი ლაქით" (Hawthorne 1860: 125) ის ფიქრობს, რომ "ცოდვამ დააღაქავა დონატელოს მხიარული ბუნება სიშავით" (Hawthorne 1860: 199) მწუხარება აძლიერებს მის ეჭვებს ღმერთის ყოვლისშემძლეობის შესახებ და ჰილდას ეუბნება რომ მოცემული მომენტისათვის ეს ძალიან ძნელია მისთვის. სისხლიანი დანაშაული მის ურთიერთობას დონატელოსთან ამყარებს, მაგრამ მერე "ველური ექსტაზი გაქრა და ჩაიძირა ცეცხლის მკვდარ ფერფლში, რომელიც ერთ დროს ასე ძლიერ ანათებდა" (Hawthorne 1860: 223) მკვლელობის შემდეგ ქალი გამოჩნდება კენიონის სალონში ძალიან ფერმკრთალი და შავებში ჩაცმული. შემდეგ იმედი, რომ დონატელოს კვლავ უყვარს, აფერადებს მისი ლოყების სიფერმკრთალეს, როდესაც მირიამი კენიონს გამოეცხადება კარეკით, გაზის ლამპის შუქი ანათებს მის სახეს. მხატვარი ხედავს მას მდიდრულ სამოსში და ამჩნევს მის საბოლოო ცვლილებას, რაც ნაწილობრივ გამოწვეულია მის მკერდზე დაბნეული ძვირფასი გემმით, "რაც სამხრეთის ცის ვარსკვლავის მსგავსად წითელი ციალით ანათებდა. ეს ფერადი შუქი თითქოს მის ბუნებაში მოვარვარე ვნებებს გამოხატავს, რაც დაკრისტალდა მის მკერდზე და ეხლა ციმციმებდა უფრო ბრწყინვალედ, ვიდრე ოდესმე, მისი გულის ემოციის შესაბამისად" (Hawthorne 1866: 209). კარნავალის დროს მირიამი ჩნდება "ერთერთ იმ ბრწყინვალე კოსტუმში, რომელიც უხვად ღვიოდა მუქი წითელით და გაწყობილი იყო ოქროსფერი ნაქარგით" (Hawthorne 1866: 244) თუმცა მისი ღიმილი მელანქოლიურ თვალებს ანათებდა. კენიონი ხვდება, რომ "მისი ნიღაბის უკან ფერმკრთალი ცრემლით დალაქავებული სახე იმალება." (Hawthorne 1866: 270) როგორც ვხედავთ, ჰოთორნმა ფერადი შუქით წარმატებით შეძლო დაეხატა ცვალებადი, ყოველთვის იდუმალი ქალის სახე.

დონატელოს უყვარს "კურთხეული დღის შუქი" (Hawthorne 1860: 38) და ეშინია სიბნელის. იგი ასოცირდება "ერთ ბრწყინვალე სხივთან, რომელიც

ახერხებს იციალოს და იცვლქოს მირიამის ჩრდილიანი ოთახის კედლების გარშემო" (Hawthorne 1860: 64) იგივე მზის შუქის სხივი ქალაქართ ვილაში მოძრაობს მირიამის პირქუშ მედიტაციებში. ცეკვის დროს "ის ასხივებს მხიარულებას მთელი მისი ცოცხალი, მოძრავი პიროვნებით. (Hawthorne 1886: 136) მაგრამ უცნობის გამოჩენა გრევის შადრევანთან, დონატელოს ცხოველური სიბრახით აღანთებს "ვეფხვის მსგავსად, ველური ნაპერწკალი ანათებს მისი თვალებიდან (Hawthorne 1860: 187), მისი სიყვარული მირიამისადმი უმაღლეს გრძნობას გამოხატავს და მის სახეს აცისკროვნებს. მკვლელობის შემდეგ კი უკვე "ბრაზი ვარვარებს მის სახეზე და ანათებს მისი თვალებიდან." (Hawthorne 1860: 203) თუმცა "აქ უკვე ინტელექტის შუქი ირეკლება, რომელიც ვნებამ წარმოშვა მასში (Hawthorne 1860: 123) მოგვიანებით მის პიროვნებას "შუქი სქელი ღრუბელი ამძიმებს, ხასიათი პირქუშდება ცოდვის შეცნობითა და მწუხარებით" (Hawthorne 2004: 124) კენიონი ამ ტრაგედიის შემდეგ ერთხელ ისევ ხედავს ველურ ანარეკლს დონატელოს თვალებში "ტყეში შემთხვევით შემოფეთებული მგლის მსგავსს" Hawthorne 1860: 19) მაშინ, როცა მირიამის სახელს ასხენებს. ცოდვის შეცნობის მერე მისი ცხოვრება იცვლება. ის იმ ბიჭს გაავს, რომელმაც ძველი ჭეშმარიტება აღმოაჩინა რომ "ღრო მიფრინავს მაგრამ თავის ჩრდილს უკან ტოვებს." (Hawthorne 1860: 7) საბოლოოდ კენიონის შემოთავაზებით, რომ მშვიდობა შეიძლება კაცობრიობის სამსახურში მოვიდეს "მისი სახე ნათდება ვარსკვლავების ქვემოთ" (Hawthorne 1860: 64) დონატელოს პიროვნებაში ანტიკური ფაუნის თვისებები ცეცხლის შუქს ჰგავს და არა მზისას, რაც მას აღამიანურ ქმნილებად აქცევს. მაგრამ ეს შუქი მას მხოლოდ სინანულის განცდის შემდეგ დაუბრუნდა, სინანულის და რწმენის, რადგან ის ზეცის წინააღმდეგ იბრძვის თავისი ახალაღმოჩენილი სულით.

ჰილდას, "თეთრებში ჩაცმულ წესიერ გოგონას" (Hawthorne 1860: 70) ავტორი ჰილდა მტრედს უწოდებს. მის უმანკოებას არავითარი ეჭვი და ჩრდილი არ ადგება. "ღია ყავისფერი კულულებით, ჯანსაღი სახის ფერით, მისი სახე მშვენიერი და ელდის მომგვრელია, თითქოს შინაგანი ფიქრი და გრძნობა ამოდის ზედაპირზე, ანათებს და ისევ შიგნით სულს უბრუნდება." (Hawthorne 1860: 83) ეგონებოდათ, რომ "ჰილდა ხილული იყო მისი სულის მზის შუქით" (Hawthorne 1860: 83) "თეთრი მტრედები და თეთრი ფიქრები მისი კომპანიონები არიან" (Hawthorne 1860: 144) ის ნახევრად იდეალური ქმნილებაა. როგორც მირიამი ამბობს, "ჰილდა არ ცხოვრობს ჩვენს მოკვდავ ატმოსფეროში და ძნელი იქნება

მისი გულის მოგება ისე, როგორც თეთრი ჩიტის შეცდენა და ჩამოტყუება ცის მზიანი თავისუფლებიდან" (Hawthorne 1860: 155) კენიონი ასევე ხედავს "ჰილდას ბუნების თეთრ, მოკაშკაშე სისუფთავეს, როგორც ცალკე სუბსტანციას." (Hawthorne 1860: 168) მკვლევლობის შემდეგ, თეთრი ჰილდა დამწუხრებული ზის. "მისი გონება, ბუნებრივი სიცოცხლის სიყვარულით მზის შუქის ასე მსგავსი, მოძრაობს ფიქრიდან ფიქრამდე" (Hawthorne 1860: 254) მაგრამ ვერ პოულობს დასაყრდენს, რადგან ეხლა მირიამის ბნელი საიდუმლო აქვს შესანახი. როცა ჰილდა პირადად ეჯახება სატანის არსებობას სამყაროში, "თითქოს ისეთმა ბნელმა ღრუბელმა შეიკრა პირი დილის შუქზე, რომ აღარ გეგონება თუ მზის შუქი არსებობს მის თავზე ან უკან" (Hawthorne 1860: 132) ჰილდას საშინელი მარტობა ცივი საპატიმროა, რომელიც "ნაცრისფერ ბინდბუნდში იფარებს მას" Hawthorne 1866: 134) ავტორს სურს დაგვანახოს, რომ უმანკოება სხვისი დანაშაულის გამო იტანჯება, რამაც მის თეთრ სამოსს სისხლის ლაქა დააჩნია. სატანამ "ისე ფართოდ გაშალა მისი შავი ფრთები, რომ ჩრდილი მიადგა უმანკოებასაც და დანაშაულსაც" (Hawthorne 1866: 243) ეს არბილებს და ჰუმანურს ხდის ჰილდას. ბოლოს, როცა ის ბრუნდება, "მხიარულების სხივი აქვს თვალებში". კენიონი რომელსაც "არ დაჰნათის პოლარული ვარსკვლავი თავზე, არც ლამპის სხივი უნათებს სახლის ფანჯრიდან, ისურვებდა ჰილდა ყოფილიყო მისთვის გზისგამკვლევო, მრჩეველი, მეგობარი, თავისი თეთრი, სპეტაკი სიბრძნით, რომელიც ციური სამოსივით ევლება გარს. მან უნდა უჩვენოს გზა კენიონს შინისაკენ" (Hawthorne 1866: 280)

ავტორი კენიონს დამკვირვებლის და მთხრობელის პოზიციისათვის იყენებს, რომელსაც შეუძლია მოიწონოს ან არ მოიწონოს სხვა გმირების ქმედებები და მათი ინტერპრეტაცია მოახდინოს. რომენსში მასთან მიმართებაში იგრძნობა ფერისა და შუქის ნაკლებობა. მისი "ღია ყავისფერი წვერი და ნაცრისფერი ზედა" ერთხელ იხსენიება ავტორის მიერ. ის ხშირად აღნიშნავს, რომ "იკარგება სიბნელეში" (Hawthorne 1866: 265), ამიტომ ჭირდება "თეთრი სიბრძნე", რისთვისაც ის ევედრება ჰილდას დაქორწინდეს მასზე.

უცნობი ამ რომანტიკული რომანის შავი გმირია, ბნელი, გაბურძენული, წვერიანი მოჩვენების აზრები მიგვანიშნებს, რომ ის საუკუნეთა სიბნელეში მოძრაობდა და მზის შუქს ელოდებოდა. პირველად წამიერად გამოჩნდება და კვლავ ზურგს აქცევს ჩირაღდნებს. "იმ ქმნილების მსგავსად, ვისთვისაც შუაღამე უფრო სასიამოვნოა, ვიდრე შუადღე" (Hawthorne 1860: 44) ის

მირიამის მღევარ აჩრდილად იქცევა. მხოლოდ ერთხელ იცვლის ფერს, "ფერმკრთაღდება ფერფლისფრად", როცა მირიამი სთავაზობს რომ გადარჩენისათვის ილოცოს. ის იბანს "მის ყავისფერ, ძვლიან ბრჭყალებს გრევის შადრევანში შეშლილის მსგავსად და იხედება შიგნით, თითქოს რომის დიდი სასმელი ჭიქიდან აუცილებლად დალაქავდება შავად ან სისხლისფრად" (Hawthorne 1860: 187) ჰოთორნის ფერთა გამა საშუალებას აძლევს მკითხველს დაინახოს თუ რაოდენ საშიში და საძულველია ის.

ჰოთორნი გარკვეული სცენებისათვის რამოდენიმე სახის განათებას იყენებს. მიწისქვეშა შუქი, ნახევრად ოქროსფერი, მთვარის სხივები, ბუს კოშკის განათება, მოხატული ფანჯრიდან მომდინარე შუქი, ზეციური, კარნავალის შუქი, მზის სხივების განსხვავებული ნათება. თავში "მიწისქვეშა რემინისენსიები" (Hawthorne 1860: 32) ავტორი ახეტილებს თავის გმირებს "ჩირადნის შუქზე, ზმანების მსგავს სუბსტანციაში, რომელშიც ეკლესიის რიგებისა და სენაკების რემისისენსიები რიალებენ. ორივე მხარეს ჩირადნის შუქზე თეთრი ფერფლი ჩანს (Hawthorne 1860: 38)

ეს არის "სიბნელის ლაბირინთი, მათი ჩირადნების დაბინდული შუქი მასიურ სიბნელეს ებრძვის და ამჟღავნებს აჩრდილს, რომელიც კატაკომბების ცარიელი სიბნელიდან გამოჩნდა" (Hawthorne 2004: 39) იდუმალი არსება არ ჩანს, მაგრამ სიკვდილის სუნი მოსდევს თან. ის თითქოს მირიამის ცხოვრების მარადიული აჩრდილია. სატანის მოციქული, რომელიც გარემომცველი სიბნელისგან იბადება. შუქის ეფექტით ჰოთორნი თავისი გმირების შინაგანი მდგომარეობის დახასიათებასაც ახერხებს. მირიამის "ჩრდილებიან ოთახში ყველა დარაბა დახურულია, მხოლოდ ერთია სანახევროდ ღია, რომელშიც უმზეო ცის ნაწილი მოჩანს." (Hawthorne 1860: 57) მისი სახელოსნოს იდუმალი წყევლია, მის სულიერ მდგომარეობას გამოხატავს. ჰილდას სამყოფელში პირიქით, ყოველთვის მზის შუქით განათებული საკურთხეველი მოჩანს, სადაც ის მარადიული ღამის ალს ინახავს. თეთრი მტრელების გუნდი ფრთხილებს და ღულუნებს მისი კოშკის თავზე. მათი ვერცხლისფერი ფრთები თითქოს ანათებენ ჰაერის სუფთა გამჭვირვალებაში. (Hawthorne 1860: 70) ეს ის ატმოსფეროა, რომელიც ჰილდას სულის თეთრ შუქს შეესაბამება. დონატელო ქალაქგარეთ ვილაში ცხოვრობს, სადაც "ფიჭვები სქელ ტოტებს ისე მაღლა წევენ, რომ მწვანე კუნძულებს მოგვაგონებენ, ჩრდილს რომ ისვრიან ტორფზე. აქ ანემონები და იასამანი ყვავის. თეთრი, ვარდისფერი ყვავილები იდეალურ პეიზაჟს ქმნის,

რომელიც თითქოს პოეტის გონებას დააგეგმარა. აქ მზის ჩასვლა ოქროსფერია, შადრევანი ციმციმებს, მწვანე და ლურჯი ხვლიკები მზეზე თბებიან და ღონატელო, რომელიც ჯერ არ იცნობს ცოდვას, ღალია და ხალასი როგორც თავად ეს ბუნება. (Hawthorne 1860: 94)

მთვარის შუქზე სეირნობისას მეგობრები ეზოდან უყურებენ "შუქით სავსე ცას, რომელსაც მუქი წითელი, მეწამული ელფერი დაჰკრავს. ეს შუქი ასხივებს სასახლის არქიტექტურულ ორნამენტებს, ფანჯრებს. ტრევის შადრევანი ციალებს და ცახცახებს მთვარის შუქზე. წყალი ესხმება დიდ მარმარილოს აუზს და კამკამა, მოცახცახე ნაკადით ავსებს მას. სამი მეგობრის ჩრდილი ამ წყალში იძირება". (Hawthorne 1860: 180) თაღებში სიბნელეა და შავი ფერი მეფობს. კოლიზუუმის ყველაზე მაღალ კედელთან ზის კომპანია და ტკბება მთვარის შუქჩრდილებით, აწმყოს მხიარულების პირქუში მოგონებებით. იღუმალი უცნობი, "გოტიკური საშინელების" მსგავსად შემოდის "მშვიდობიან, მთვარით განათებულ სურათში". (Hawthorne 1860: 197) სახეზე შუქი ანათებს. როცა შემობრუნდება მხატვრების წინაშე, წამიერად კონტროლდაკარგული მირიამი უკუიქცევა "თადის ღრმა სიბნელეში". (Hawthorne 1860: 198) ფორუმის შემოგარენთან, უფსკრულის დიდი, ბნელი, თვალუწვდენელად ღრმა ნაპრალი ადებს პირს. მირიამი ფიქრობს, რომ "ყველა ადამიანს მოუწევს ჩაიხედოს მასში სასოწარკვეთის, სულიერი დაცემის ღროს" და ჰილდას პირდება, რომ მისთვისაც გაიღება ასეთი უფსკრული. რადგან უფსკრული არის "უბრალოდ ერთერთი გასასვლელი იმ შავი ორმოსი, რომელიც ჩვენს ქვემოთ წევს" (Hawthorne 1860: 204)

ბუს კოშკში განცალკევებული მონტებენის გრაფი სხვა შუქით არის დახატული. "ნაცრისფერი ხავსიანი კოშკი, ნაცრისფერი და ყვითელი, დაღლილი კიბეები, ბნელი ოთახები..." (Hawthorne 1860: 46) ღონატელო ძალიან მარტოსულია. კენიონი ეუბნება მას რომ "მისი ბნელი საფეხურებით და ბნელი საპატიმროს სენაკებით კოშკი გავს ბევრი ცოდვილი სულის სპირიტუალისტურ გამოცდილებას, რომელიც მიუხედავად ყველაფრისა, შეიძლება სუფთა ჰაერისთვის და ზეცისთვის იბრძვის" (Hawthorne 1860: 47) ღონატელოს ოთახში "ნაცრისფერი თაბაშირის თავისქალა თეთრი მარმარილოს ბალიშზე ისვენებს" (Hawthorne 1866: 50), ფანჯრიდან ქვემოთ იტალია შეიძლება დაინახო "ღმერთის ფართო მზიანი ღიმილის ქვემოთ" (Hawthorne 1860: 51) პატარა ბუჩქი პრიადა,

მწვანე ფოთლებით ერთადერთი მწვანე საგანია აქ, რომელიც ცდილობს გაიზარდოს კლდის ნაპრაღში. დონატელოს მარნიდან ამომავალი მზის შუქი, "ახალგაზრდული იმედების ჰაეროვან სიტკბობას ფლობს, რომელსაც ვერავითარი რეალობა ვერ დააკმაყოფილებს" (Hawthorne 1860: 12) მკრთალი ოქროსფერი ლიქიორი უფრო მეტად მორალურ ტკბობას იძლევა, ვიდრე ფიზიკურს. იგი არ იყიდება ფულზე და არ შეიძლება მისი გადატანა.

ეკლესიის სურათებისგან მომდინარე შუქი, მკვეთრ კონტრასტშია მოხატული მინის შუქთან. ძველი მხატვრების დახატული ფრესკები ცოცხალი სულის სიმბოლოების მსგავსად ვარვარებენ, იმიტომ, რომ "უფალი თავად ანათებს მათში". (Hawthorne 1860: 104) კენიონი ამბობს: "ქრისტიანული რწმენა, არის დიდი კათედრალი ღვთიურად მოხატული ფანჯრებით და აქედან შემომავალი შუქის თითოეული სხივი ამქლავნებს ენით გამოუთქმელი დიდებულების ჰარმონიას. (Hawthorne 1860: 108)

წმინდა პეტრეს ტაძრის შიგნით საოცარი სინათლეა, რაც "ახალი ქმნილების საოცარ ეფექტს" კიდევ უფრო აძლიერებს. "ის შესანიშნავია, ყოველმხრივ რელიგიური, რწმენის დიდებული სიმბოლო, ფერადი მარმარილოს იატაკი და გუმბათი მდიდრული, დიდებული მზის შუქით არის ავსებული. გაუხუნარი საუკუნეების შემდეგ, მისი სიღრმე ზეცას მოკვდავთა ამბავს აგებინებდა და სულს ეხმარებოდა უფრო მაღალი და ვრცელი სფეროს მიღწევაში". (Hawthorne 1860: 156) ჰილდა, რომელიც ჯერ კიდევ "მახეშია გაბმული ამ უგემოვნო ცრურწმენებით", იხრება "ოქროსფერი შუქისკენ, რომელიც მაღალი საკურთხევლის წინ იღვრება". ქალი იხოქებს "მარადი ლამპის ქვეშ, რომელიც კეთილისა და ბოროტის ბრძოლის სურათზე სხივებით ანათებს არქანგელოზის სახეს" (Hawthorne 1866: 179) მის მწუხარებაში იმედი იწყებს ციმციმს, როცა მზის შუქს ხედავს დასავლეთის ფანჯრებში. ის გრძნობს, რომ კათოლიკებს აქვთ პრივილეგია დატოვონ "ჯვრის ფერხით შავი ტვირთი და წავიდნენ, აღარც ცოდვა აქვთ, აღარც წუხილი. ცხოვრობენ ისევ უცოდველობის სიმსუბუქეში" (Hawthorne 1866: 161) ჰილდა დატოვებს "ბნელ მონათხრობს მღვდელთან და პურიტანთა ასული მსოფლიოს კათედრალთან ზეციურ შუქის სხივს იჭერს. (Hawthorne 1866: 137) კენიონი თვლის, რომ ეკლესიას უნდა ჰქონდეს მოხატული ფანჯრები. ჰილდასთვის კი ამდენი ფერთა სიმდიდრე შეუსაბამობაა. დიდებული ბუნდოვანება უფრო მისაღებია.

ბრწყინვალე ფერებით არის დახატული კარნავალი კორსოში. იტალიური ცის გრძელი ლურჯი ზოლი მხიარულებას დაჰნათის, აივნებს გადმოუფენიათ "კაშკაშა, დიდებული ხალიჩები, ნათელი აბრეშუმები ოქროსფერი ძაფებით, სხვადასხვა შეფერილობით მოციალე გობელენები." (Hawthorne 1860: 255) ჰერცოგის კარეტა "სამი ოქროსფერი ლაქით უკან" (Hawthorne 1860: 257) საცოდავად ჩამომტკნარი ყვაილების თაიგულები, დაბინძურებული "რომის ჭუჭყით, ტალახში ჩაუგდიათ და გადაუგდიათ მსგავსად იმ გატეხილი გულისა, რომელმაც ხელიდან ხელში გაიარა ცხოვრების ჭუჭყიან "მარაგზაზე" (Hawthorne 1866: 258) ჭრელმა მსახიობებმა "თხელი ზმანებასავით" ჩაიარეს. ჰოთორნის მიერ შუქის გამოყენების სახესხვაობა არცერთ რომენსში არ არის ისე კარგად ილუსტრირებული, როგორც "მარმარილოს ფაენში". შუქი ანათებს მის ხასითებს და ახასიათებს მათ.

რომენსში "შეიდფრონტონიანი სახლი" თავად სახლი არის რომანტიკული რომანის ცენტრალური სახე, სიმბოლო, რომელსაც მრავალფუნქციური მნიშვნელობა აქვს. ყველა მოვლენას, რაც ამ ნაწარმოებში ხდება, პირდაპირი ან არაპირდაპირი შეხება აქვს სახლთან. თავად ჰოთორნი დიდ ყურადღებით ეკიდებოდა ყველა წვრილმანს, რითაც პინჩენების ძველი სასახლის სახე იქმნებოდა. ფილდსთან მიწერილ წერილში ის წერდა: "ამ წიგნის ბევრი გვერდი აუცილებელი ეფექტის მიღწევისათვის დეტალების ისეთ ზუსტ სრულყოფილებას მოითხოვს, როგორსაც ჰოლანდიელი ოსტატების ტილოებზე ვხედავთ... გასაკვირია, რამდენად სულჩადგმული და მნიშვნელოვანი ხდება პროზაული საგანი, მაგალითად თიხის ქოთანის, თუ მას სრული სიზუსტით გამოვსახავთ. ჰოლანდიელებმა, იცოდნენ უბრალო საგნების სულში ჩაწვდომა და აიძულებდნენ მათ აესახათ და გაეხსნათ ადამიანის სულიერი სამყარო." (Fields 1881: 29) ამისკენ ისწრაფოდა ჰოთორნიც. შეიდფრონტონიანი სახლის სახეებს უნდა აესახა და გაეხსნა ადამიანის სულიერი სამყარო. ჩაუამული, გამოფიტული, დამპალი კედლები, პირქუში ქიმები, საგვარეულო პორტრეტებით დამშვენებული ბნელი ოთახები, უზარმაზარი ბუხარი და სავარძელი, რომელშიც ერთიმეორის მიყოლებით კედებოდნენ პინჩენები, ყოველივე ეს სუნთქავს თაობის ტრაგიკულობით, პინჩენებისეული ცოდვის სიმძიმით. "ამ პატივცემული შენობის იერსახე, ჩემზე ყოველთვის ისეთ შთაბეჭდილებას ახდენდა, როგორც ადამიანის სახე. მის კედლებზე მარტო

უამინდობის ან მზის კვალს ვერ დაინახავდით, ისინი იმ ადამიანთა ცხოვრებაზე და ბედის უკუღმართობაზე მეტყველებდნენ, რომლებიც ამ სახლში ცხოვრობდნენ” (Hawthorne 1851: 213) ეს სახლი მის მცხოვრებლებს თავის ნებას კარნახობს. მისი კედლები ციხის კედლებს ჰგავს. აქ მცხოვრებნი ვერასოდეს გავლენ ფართო სამყაროში, ვერ იპოვიან საერთო ენას ადამიანებთან. სახლი წარსულის სიმბოლოა, რომელიც მკვდარ ტვირთად აწევს ახლანდელს.

თანამედროვე ცხოვრება ჰოთორნის მიერ სიმბოლურად ასახულია რკინიგზაში, სადაც წარსულის სამყაროდან აღმოჩნდებიან ჰეგსიბა და კლიფორდი. აგრეთვე დაგეროტიკულ პორტრეტებში, რომელსაც ჰოლგრევი აკეთებს. პორტრეტები გამოხატავენ მწერლის დამოკიდებულებას რეალიზმთან, როგორც ჭეშმარიტი ფაქტის უტყუარ ხელოვნებასთან. ისინი გვანან ცოცხალ ხელოვნებას, მაგრამ ჰოთორნის რომანტიკული განწყობით ეს არ არის ხელოვნება. ავტორი აღნიშნავს, რომ სურათებს, ქანდაკებებს ან ადგილებს სიმბოლური მნიშვნელობა აქვთ მის ნაშრომში. ის აღიარებს- "ჩემი განზრახვა არ არის უფრო შორს წავიდე აღწერებში, ისედაც საკმაოდ შევცოდე ამ მიმართებით" (Hawthorne 1851: 523) ჰოთორნი “მარმარილოს ფაუნის” შესავალში ამბობს, რომ მას არა აქვს განზრახვა იტალიური მანერები და ხასიათები აღწეროს (Hawthorne 1860: VIII) იგი ნაშრომში მოძრაობს ნანგრევების დიდებულებაში, რომელიც მისთვის განუსაზღვრელად რომანტიკულ ატმოსფეროს ქმნის. მიუთითებს ხან ერთ, ხან მეორე ისტორიულ ძეგლზე, ან აქცენტს აკეთებს რომელიმე ერთზე, რათა სიმბოლურობა მიანიჭოს და მკითხველს საშუალება მისცეს წარმოსახვა ისე გაავარჯიშოს, როგორც ეს თავად გააკეთა პრაქსიტელეს ფაუნთან მიმართებაში და ის რომანტიკული რომანის მთავარ სიმბოლოდ აქცია. რომენსში თვით ის ადგილებიც, სადაც ცხოვრობენ თუ მუშაობენ ადამიანები, მათი მაცხოვრებლების ხასიათს განსაზღვრავს. თითოეულ ამ სივრცეს გააჩნია თავისი დამაკავშირებელი გასასვლელი გარესამყაროსთან. მირიამის სახელოსნო, მოჯადოებული ოთახის მსგავსია, რომლის მსგავსი ხშირად გვხვდება მწერლის სასიყვარულო წერილებსა და უბის წიგნაკებში. მარტოსული, მგრძობიარე, ინდივიდის შეწუხებული გონებისათვის, ეს ის ადგილია, სადაც უცნაური, საყვარელი ფანტაზიები ჩნდებიან, რომელთაც ძნელად თუ მიაკუთვნებთ რეალურ გარესამყაროს. იგი უფრო მეტად პოეტის მოჯადოებული წარმოსახვის ნაყოფია. ეს ადგილი ნავთსაყუდელია მირიამის შიშებისა და სევდიანი

მოგონებებისათვის. ამ ოცნებათა ადგილზე, მისი ხელოვნება ფორმას აძლევს ზმანებებს. ჰოთორნის ადრეულ ხელოვან მეოცნებეთა მსგავსად, ქალი საკუთარი ფანტაზიების მსხვერპლია. თავის ნამუშევრებზე ის ამბობს "არა საგნები, რაც მე შეეჭმენი, არამედ საგნები რასაც მე შეპყრობილი ვყავარ." (Hawthorne 1860: 61) ამ მომაჯადოებელ სახეთა შორის არის "კატაკომბების მოჩვენება", მირიამის ავტოპორტრეტი, რომელზეც აშკარად არის აღბეჭდილი "მის გულში არსებული ცოდნის ინტიმური დეტალები". (Hawthorne 1860: 67)

“ბლათიდელის რომანის” სიმბოლოები მარტივი და ეფექტურია, რაც მომხიბვლელობას აძლევს მოთხრობას და აძლიერებს მის ფსიქოლოგიას— მაგალითად პირბადეები, მასკარადები, რათა მოტივისა და რწმენის ორსახოვნება შემოგვთავაზოს. მესმერიზმი, რათა სულისა და ემოციურად დამაჯერებელი ხრიკების ორბუნებოვანება შემოიტანოს, კერიის ცეცხლი, რათა გვაჩვენოს მხიარული, გენიალური, ემოციური ცხოვრება, რომელიც ირონიულად უსხლტება ხელიდან ბლათიდელიანების ცივ იდეოლოგიას. აქ ასევე გვხვდება პასტორალური, მხატვრული გაფორმება, დეკორაციები. თუმცა ეს იმას არ ნიშნავს რომ ეს რომანტიკული რომანი პასტორალური იდილიებით მდიდარ ლიტერატურას ეკუთვნის.

ავტორი ნაყოფიერად იყენებს ტრანსცენდენტალურ სიმბოლიზმს მისი ნააზრვეის გადმოსაცემად. კრიზისი ჰოთორნის მიერ ხელოვნების საზღვრების გაგებში ჩანს ზენობიას ლეგენდაში “ვერცხლისფერი პირბადე” (Hawthorne 1865: 127) ეს გახლავთ თეოდორის (იგივე კოვერდეილის), ამბავი, ვინც კოცნით უნდა გაათავისუფლოს მონობისგან პირბადიანი ქალი (პრისცილა), ისე, რომ არ შეიხედოს პირბადის ქვეშ. მეტისმეტად სკეპტიკური და ცივი თეოდორი ჯერ პირბადის აწევას მოითხოვს. პირბადიანი ქალი რჩება მონობაში და გმირი განწირულია ინანოს მისი ყოყმანი მთელი მისი დარჩენილი ცხოვრება.

საინტერესოა, როგორ თხრობით სტრატეგიას იყენებს ჰოთორნი რომანტიკული რომანისათვის. როგორც ლიტერატურათმცოდნე მიშელ დიუნი აღნიშნავს “ალისფერ ასომთავრულში” ავტორი მეტადიეგეტიკურ თხრობით მექანიზმს იყენებს, მაგრამ არა პირდაპირი გზით. მაგალითად მეორე თავში ესთერი ცდილობს სახალხო დამცირებისგან მიღებული ფსიქოლოგიური სტრესი წარსულ ცხოვრებაზე ფიქრით გააიოლოს. რეალისტურად ესთერის მოგონებები შეძლება გავიგოთ როგორც თხრობითი ექსპოზიცია. ჩვენება, აღწერა, რათა მკითხველმა გაიგოს, როგორ გახდა ესთერი უკანონო ბავშვის

დედა. მეორეს მხრივ, ქალის მიერ გამოწვეული რემინისენცია, დაუცველი, ლამაზი გოგონას ისტორია, რომელიც ზებუნებრივი ძალის მფლობელ ასაკით უფროს მამაკაცზე გაათხოვეს, შეიძლება განვიხილოთ როგორც გუთური რომანის ელემენტი.

“აღისფერი ასომთავრულის” შესავალში "საბაჟო", ერთი საინტერესო პასაჟი ჩნდება, რომელსაც მიშელ დიუნი პარადიგეტიკურ თხრობით სტრატეგიას უწოდებს. აქ ავტორი მოგვითხრობს, რომ "ესთერის ამბის მთავარი ფაქტები დადასტურებული და ნებადართულია ჯონათან პიუს დოკუმენტით". (Hawthorne 1852: 31) ეს ადამიანი ადგილობრივი მემატიანე იყო და ჯერ კიდევ პოთორნის მოსვლამდე მუშაობდა საბაჟოში. მოგვიანებით, რომენსში, მთხრობელი ზოგჯერ პიუს შეფასებას იყენებს, რათა დაამოწმოს დიეგეტიკური მოვლენა. როცა ცოდვილი მღვდლის, დიმსდეილის მომხრეები უარყოფენ მის მიერ ჩადენილი გარყვნილების აღსარებას, ან რაიმე ნიშნის არსებობას მის მკერდზე, მთხრობელი საკამათოდ პიუს ხელნაწერს იყენებს მათი ვერსიის წინააღმდეგ, თუ რა მოხდა სამარცხვინო ბოძის სცენის დროს. "სარწმუნო ნივთმტკიცება, რასაც ჩვენ ძირითადად ვეყრდნობოდით, ინდივიდუალური პირების ზეპირი ჩვენებიდან შედგენილი ძველი თარიღის ხელნაწერია. ზოგიერთი კარგად იცნობდა ესთერ პრინს, სხვებმა კი ეს ამბავი მისი თანამედროვე მოწმეთაგან მოისმინეს." (Hawthorne 1852: 61) პიუს ხელნაწერი ასევე შეიცავს ხილულ მოწმეთა მოგონებებს ესთერზე, როგორც "ძალიან მოხუც, მაგრამ არა მიხრწნილ ქალზე, დიდებულსა და მარტოსულზე (Hawthorne 1852: 33) "ეს ქალი უნდა წასულიყო ქვეყნიდან, როგორც მოხალისე მედლა, რაიმე განსხვავებულად კარგი უნდა ეკეთებინა, თუნდაც ის, რომ რჩევები მიეცა ადამიანებისათვის ყველა სიტუაციაში, განსაკუთრებით გულის საქმეებში." (Hawthorne 1852: 33) სულ ეს არის, რაც ჯონათან პიუმ ჩაიწერა, ანუ რაც ადამიანებს ახსოვთ. და მაინც ესთერმა არ დატოვა ახალი ინგლისი, ის და დიმსდეილი არ დაბერებულან ერთად ღვთისგან კურთხეულ ქორწინებაში. მთხრობელის მიხედვით, ეს არც შეიძლება იგულისხმო, რადგან თხრობაში მოცემულია არა უბრალოდ ალბათობა, არამედ პიუს მეტადიეგეტიკური თხრობა. რომანტიკული რომანის პირველი გვერდებიდანვე ავტორი ცდილობს აღწერას არქაული ხასიათი მისცეს: "ნის შენობა უკვე ჩამუქდა, მისი ფასადი მოძველდა და კიდევ უფრო პირქუში გახდა, მძიმე მუხის კარს ანჯამაზე ისეთი ჟანგის ფენა ედო, რომ გვეგონებოდა მთელ ახალ სამყაროში ამ ციხეზე ძველი არაფერიაო. თითქოს ის ასეთი დაიბადა, ძველი,

როგორც დანაშაული" (Hawthorne 1852: 45) არქაულობაც აგრეთვე რომანტიზმისთვის დამახასიათებელი ერთერთი მნიშვნელოვანი ატრიბუტია.

"აღისფერი ასომთავრული" ყველაზე წარმატებულ ნაწარმოებად არის აღიარებული. მასში სრულად არის განხორციელებული რომანტიკული რომანისათვის დამახასიათებელი ყველა ნიშან თვისება. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ავტორი შესავალში ამბობს, რომ ნაწარმოების "მთავარი ფაქტები რწმუნებული და უფლებამოსილი იყო საბაჟოს ჩინოვნიკის პიუს დოკუმენტით". რომანის დასკვნაში ავტორი ამ ფაქტს იმეორებს, რითაც სქემის სარწმუნოებას ამტკიცებს. ჰოთორნმა თითქოს მხოლოდ წარმოსახვა მოიშველია, რათა ესთერ პრინის ისტორია დაემუშაებინა. რომანტიკული რომანის მთავარი ღირსება მდგომარეობს მისი მხატვრული სტილის სრულყოფასა და ერთიანობაში. ეს არის ავტორის მხატვრულად ძლიერი ქმნილება, რომელიც თავის თავში აერთიანებს მის ფილოსოფიურ, სოციალურ-ეთიკურ და ესთეტიკურ წარმოდგენებს ცხოვრებასა და ადამიანზე. "აღისფერი ასომთავრული" არის ახალი ესთეტიკური ქადაგების აღსრულება, ამერიკის არცთუ შორეული წარსულის პოეტიზირება, ახლგაზრდა ქვეყნისათვის ესთეტიკურად ამაღლებული სიძველის მიცემა, რომლის ნაკლებობასაც ასე განიცდიდნენ ჰოთორნის თანამედროვე მწერლები.

ავტორში, როგორც მთხრობელში თითქოს ორი ადამიანი თავსდება, რომლებიც სხვადასხვაგვარად უყურებენ ერთსა და იმავე მოვლენას. ერთი მათგანი ამ მოვლენების თანამედროვეა, პათეტიკურად აღმწერი და მე-17-18 საუკუნის ამერიკელის პოზიციიდან მათი შემფასებელი. მეორე ჰოთორნის თანამედროვეა, მე-19 საუკუნის წარმომადგენელი, განმანათლებელთა იდეებზე აღზრდილი, შორს მყოფი შავი ცრურწმენებისგან და წარსულის ზემოქმედების რწმენისგან, ცოტათი ირონიული, ანალიზისა და განზოგადოებისაკენ მიდრეკილი. ამ სახით რომენსში ორი მონაცვლეობითი თხრობის დონე წარმოიშობა, რომლებიც ერთმანეთთან ფაქტების საშუალებით არის დაკავშირებული. ჰოთორნის ორ რომანტიკულ რომანში ჩანს ინტონაციის რიტმულობის ლიტერატურული ანალოგია. ერთი არის აღისა პინჩენის ისტორია "შვიდფრონტონიან სახლში" და მეორე ზენობიას ლეგენდა "ბლაითდეილის რომენსში". თემატურად ამ უკანასკნელს უმაღლესი მნიშვნელობა აქვს. მას მოჰყვება რომენსის შინაარსის ორი მთავარი ხაზი. ეს არის "კუთვნილების" ფსიქოლოგიური გაგება და მისი დიამეტრიკულად საპირისპირო სიყვარული,

რომელიც შედგება ასიმილირების სურვილისგან და არის შემოსაზღვრული რომანტიკული სუბიექტურობის პირობით.

ზენობიას მონათხრობში პირბადიანი ქალბატონის შესახებ თხრობა იწყება თეოდორას სანაძლეოთი, რომ ის აღმოაჩენს პირბადიანი ქალის პიროვნებას. პირბადის სიმბოლო აღწევს რომანის მთლიანობაში. აქ ალბათ მკითხველი გაიხსენებს ჰოთორნის ადრეულ მოთხრობას “მღვდლის შავი პირბადე”. პირბადის სიმბოლიზმის ცვლილება შავიდან თეთრისაკენ არის გადამწყვეტი, რაც ნიშნავს რომ პირბადის მნიშვნელობა ცოცხლობს არა გრძნობებში ან ცოდვის გაცნობიერებაში, არამედ უფრო მეტად სუბიექტური განმარტოების პირობებში, რომელიც აცალკევებს თითოეულ ინდივიდუალურ ფორმას ყველა სხვისაგან. ეს არის პირობა, რომელიც ქმნის, როგორც ჰოთორნმა უკვე შეამჩნია თავის ადრეულ მოთხრობაში, იძულებულ დიალექტიკურ ურთიერთობას გამირსა და სხვებს შორის

მხოლოდ სუბიექტური განმარტოება, რასაც პირბადის ტარება გულისხმობს მის სუბიექტზე არის თავისთავად წამება, ადამიანი ეძებს სხვა საშუალებას, რათა თავიდან აიცილოს იგი. ამიტომ პირბადიანი ლედი სთავაზობს თეოდორს არჩევანს ასწიოს “ეს იდუმალი პირბადე, რომლის ქვეშაც მე ვარ ნაღვლიანი და მარტოსული პატიმარი იმ ტყვეობაში, რომელიც ჩემთვის სიკვდილზე უარესია” (Hawthorne 1865: 113) ქალი თხოვს თეოდორს “მაგრამ სანამ აწევ მას, მე გთხოვ მთელი ქალწულებრივი თავმდაბლობით, დაიხარო და აღბეჭდო შენი კოცნა პირბადეზე იქ, სადაც ჩემი სუნთქვა არხევს მას და ჩემი ქალწული ტუჩები შეხვდებიან შენსას და იმ წამიდან თეოდორე შენ იქნები ჩემი და მე შენი და აღარ იქნება პირბადე ჩვენს შორის და მთელი ბედნიერება დედამიწის და მომავალი სამყაროსი იქნება შენი და ჩემი ერთად” (Hawthorne 1865: 87) ასეთი ფიცის არსი იქნებოდა გამომქდაგნება მისი ყველაზე წმინდა გრძნობებისა, რაც როგორც პირბადიანი ქალბატონის სიტყვები გულისხმობს მხოლოდ რწმენის გავლით შეიძლება მოხდეს. როგორც პირბადიანი ქალი ხსნის, თეოდორს სხვა არჩევანიც აქვს, ასწიოს პირბადე, სანამ აკოცებდეს, თუმცა ეს არის თავის დამორჩილება აუტანელი ნაღველისათვის. გული ციებცხელებით ეძებს იმ სხვას, ვინც დაკარგა. საინტერესოა რა მნიშვნელობას ატარებს კოცნამდე პირბადის აწევა. თუ პირბადე არის სუბიექტური უფსკრული, რომელიც ყოფს მათ კოცნამდე, მაშინ პირბადის აწევა ძალადობის შესაბამისია. შინაგანი ბუნების იდუმალება ასეთი მოქმედების შემდეგ მნიშვნელობას კარგავს. პირბადის

აწევით თეოდორი ანგრევს მის ბედნიერებას, ცვლის შესაძლებლობას, რომელიც რწმენას დაუბრუნებდა მას, რაც ესოდენ აუცილებელია ნებისმიერი სუბიექტური ერთობის ჩამოყალიბებისათვის. მისი სურვილი აღწევს რომენსის მთლიანობაში კოვერდეილის ცნობიერების გავლით. იგრძნობა ფსიქოლოგიური უპირატესობა მისი საიდუმლო მოტივების ან დამოკიდებულებების ცოდნით. კოვერდეილისეული ცნობიერება რაღაც თავსმოხვეული ვნებით არის დატვირთული, რომელსაც სხვისი ბუნების კვლევა აინტერესებს. ასეთი ცნობიერებისთვის სხვისი გაცნობა ხდება უცნაურად დაკავშირებული სექსუალური კუთვნილების საკითხთან. აქ ჩანს ეროტიზმი სექსუალური ურთიერთობის გამოცდილებაში, რომლითაც შემდეგ ყალიბდება ფსიქოლოგიური კუთვნილება. რომანტიკული რომანის ერთ ადგილზე თხრობისას კოვერდეილი თავად აღნიშნავს ანალოგს სექსუალურ და ფსიქოლოგიურ კუთვნილებას შორის. ქალთა უფლებებზე კამათის შემდეგ, რომელიც ელიოტის მიერ კათედრაზე წარმოთქმული ქადაგების დროს ხდება, ის პრისცილასთან ერთად მარტო აღმოჩნდება, რასაც მოსდევს ზენობიას წასვლა ჰოლინგუორსთან. “ეჭვი არ არის, რომ ეს იყო მკრეხელობის მსგავსი, როცა ვეცადე აღმოვჩენილიყავი მისი ქალწულებრივი მისტერიის საზღვრებში, მაგრამ რადგან ის აღმოჩნდა გვერდზე მიგდებული თავისი ამხანაგების მიერ, რომელთაც უზრუნველად მისცეს დაცემის უფლება, მე ვერ შევეწინააღმდეგე იმ იმპულსს, რათა მხოლოდ ერთხელ შემეხედა მისი ამობრუნებული ფურცლების ქვემოთ” (Hawthorne 1865: 125) ეს არის კოვერდეილის ურთიერთობა ზენობიასთან, რაც ყველაზე კარგად გამოხატავს სურვილის ფლობის ძალასა და ბუნებას. ზენობია თავადაც გრძნობს ამას, ეს გამოხატულია განსაკუთრებულ შემოხედვაში, ყურების მანერაში, რადგან ხედვა ასოცირდება ცოდნასთან, შეიძლება ასოციაცია გაჩნდეს, რომ uaieris ფსიქოლოგიას აქვს რაღაც საერთო საერთო კოვერდეილთან. ზენობიას აინტერესებს რის აღმოჩენას ცდილობს მამაკაცი მასში, კოვერდეილი პასუხობს რომ ქალის ცხოვრების იდუმალება იპყრობს. ეს მისტერია როგორც წინა პასაჟში ჩანს, ეხება ზენობიას ქორწინებას, ანუ იყო თუ არა ის ვინმეს საკუთრება სექსუალურად თუ ფსიქოლოგიურად.

დიეგეტიკური თხრობითი სტრატეგიის მაგალითი ნათლად ჩანს რომენსში “შიდფრონტონიან სახლი”. ცამეტი თავი სრულად მოიცავს ამ თხრობის სტილს. მაგალითად თავი "ალისა პინჩენი", (Hawthorne 1851: 202) სადაც თხრობა დიეგეტიკური გმირის ჰოლგრევის მიერ სრულდება. ეს თავისებური ნაწარმოები, ზოგიერთი მკვლევარის აზრით, ცუდად ჯდება

რომანტიკული რომანის ტრადიციულ ჩარჩოებში. მასში ცოტა პერსონაჟებია, თითქმის არ ხდება აქტიური მოქმედება. ავტორის მიერ მოცემული ხასიათები არ ფლობენ შინაგან დინამიკას. ჰენრი ჯეიმსი ამ წიგნის პერსონაჟების შესახებ სამართლიანად აღნიშნავდა, რომ ისინი "ისინი უფრო ფიგურებს გვანან, ვიდრე ხასიათებს, უფრო პორტრეტებს, ვიდრე პიროვნებებს". (James 1879) მაგრამ ფაბულის სიღრმე და ეს პორტრეტულობა გამომდინარეობს თხრობის საერთო მხატვრული პრინციპებიდან. ჰოთორნის კიდევ ერთი თანამედროვე, მე-19 საუკუნის შუაწლების პოპულარული კრიტიკოსი, ედვინ უიპლი მიუთითებდა მწერლის შემოქმედების თავისებურებაზე, რომელიც უეცრად გამოჩნდა "შვიდფრონტონიან სახლში". ეს იყო ავტორის მიდრეკილება, ადამიანები იმ კანონთან ურთიერთდამოკიდებულებაში დაინახოს, რომლის ზემოქმედებასაც ისინი ილუსტრირებენ. (Whipple 1866: 231-232) სწორედ ამ კუთხიდან ხედავს მკვლევარი ადამიანის ხასიათის გამოხატვის სპეციფიკას რომენსში და მართალიც არის. ხასიათები და სიუჟეტები სრულიად ემორჩილება "საერთო კანონებს".

“მარმარილოს ფაენში”, ისე როგორც “ბლაითდეილის რომანში” მეტადიეგეტიკური თხრობა ხშირად არის გამოყენებული, რათა ავტორმა შემოიტანოს გუთური სასწაულები ისე, რომ დიეგეტიკური თხრობა შეინარჩუნოს. მირიამი მაგალითად მეგობრებს განუმარტავს მის ადრეულ ურთიერთობას მისტიკურ უცნობთან "უცნაური სერიოზულობის იერით მთელ სახეზე, მხოლოდ საწინააღმდეგოს მეტყველებს მის შავ თვალებში გამკრთალი სიცილის ანარეკლი. მან სული გაცვალა რომანული ფრესკების მხატვრობის დიდი ხნის წინათ დაკარგულ შეუფასებელ საიდუმლოში" (Hawthorne 1860: 48) მკითხველი ამგვარად ემორჩილება მოჩვენებით შეფასებას ამ ხასიათების წარსულის შესახებ. რადგან ეს მიდგომა არ არის ჭეშმარიტი, მირიამი სხვა ვარიანტსაც გვთავაზობს, "რომ ის ეკამათება მას, რომ მიაღწევს დიდებას და კმაყოფილებას თუ მოაქცევს მას ქრისტიანულ რწმენაზე. (Hawthorne 1860: 48) სამწუხაროდ ის ცუდი მოკამათია. არცერთი ამ სიუჟეტებიდან არ ემსახურება იმას, რის განვითარებასაც ჰოთორნი ცდილობს, მხოლოდ აბუნდოვანებს თხრობის მთავარ ხაზს. მირიამს თითქოს არა აქვს რაიმე მოვალეობა უცნობის მიმართ, თუმცა ის დათრგუნულია და უძღური ჩანს ბოლო მოუღოს ამ კავშირს. ეს მეტადიეგეტიკური თხრობანი არ იძლევა განმარტებას რა გადახდათ გმირებს მანამდე, არ ეხება მთხრობელის მთავარ დიეგეზისს. იგივე ტექნიკა ხორციელდება მე-17 თავში, როცა ოთხი გმირი ღამით კოლიზეუმში შედის. ((Hawthorne 1860: 193) კენიონი პირველი აკეთებს კომენტარს

სცენის ისტორიულ და ესთეტიკურ განზომილებაზე იმ სტილით, რომელიც ჩანს ჰოთორნის უბის წიგნაკებში. ეს არის ეპიზოდი ბენვენუტო ჩელინის ბიოგრაფიიდან. როგორც კენიონი ამბობს, ჩელინი წერს, რომ “მისი ნაცნობი ჯადოქარი ხატავს მაგიურ წრეს იქ, სადაც ახლა შავი ჯვარი დგას და მილიონობით დემონს იძახებს... ეს მოჩვენებები ამ სისხლიანი ამფითეატრის მუდმივი მაყურებლები არიან” (Hawthorne 1860: 197) ჩელინის ეს ხსენება მისტიკურ გამოსახულებას უმატებს სცენას. აქაც ეფექტი არის ძლიერი და უეცარი. ჰილდა პასუხობს “მე ვხედავ მოჩვენებას ახლა” (Hawthorne 1860: 197) ეს მოჩვენება რა თქმა უნდა მირიამის იდუმალი მდევარია. თუმცა ფავნს არ ჯერა, რომ ეს არსება დემონი ან მოჩვენებაა ძველი რომიდან, მაგრამ ფაქტია, მას მაინც სატანისეული გავლენა აქვს მირიამზე. იგივე სტრატეგიას ინარჩუნებს მწერალი თავში “მირიამის სახელსნო”, იყენებს რა მეტადიეგეტიკურ თხრობით საშუალებებს მირიამის ზოგიერთ ნახატთან მიმართებაში. ეს არ არის დასრულებული ნამუშევრები, უბრალოდ ჩანახატებია ბიბლიურ თემაზე: იაელი ლურსმანს რომ აჭედებს სისერას ტაძარში, ჯუღითი ჰოლოფერნის თავით, ჰეროდეს ქალიშვილი იოანე ნათლისმცემლის თავით” (Hawthorne 1860: 60) მირიამი ფიზიკურად არავის კლავს აწმყოში. ის მორალურად სუფთა ადამიანია და ალბათ არც არავინ მოუკლავს ადრე. მაინც ოსტატის წარმოსახვა და ესკიზები მიანიშნებს, რომ “ქალის ხელი დალაქავებული იყო სისხლით” (Hawthorne 1860: 61) მე-5 თავში იგულისხმება რომ ამ დიეგეტიკურ თხრობაში ვიღაცას მოკლავენ, რომ მსხვერპლი იქნება კაცი და მირიამს ეს ამბავი შეეხება. (Hawthorne 1860: 52) ამისათვის მეტადიეგეტიკური თხრობა მთავარ თხრობას ერთვის. უფრო ვრცლად მეტადიეგეტიკური თხრობა ჩნდება იმ თავებში, რომელიც ემსახურება სიმბოლიკური კავშირის ჩამოყალიბებას დონატელოსა და ანტიკურ ფავნს შორის, რაც რომანტიკულ რომანს პირველიდან ბოლო თავამდე ფერადოვნებას ანიჭებს. კენიონი შენიშნავს ძველ ფრესკებს, რომლებიც “გამოხატავდნენ არკადიის სცენებს, სადაც ფავნები, ნიმფები, სატირები, ერთობოდნენ მოკვდავ ახლგაზრდა კაცებთან და ქალებთან” (Hawthorne 1860: 114) და შენიშნავს მსგავსებას დონატელოსა და ფავნის ფიგურას შორის. მთხრობელი რა თქმა უნდა არ ამბობს, რომ დონატელო რეალურად ფავნია ან თუნდაც მათი შთამომავალი, მაგრამ მკითხველი მაინც გრძნობს რომ ამ მსგავსებას დიდი დატვირთვა აქვს რომანტიკულ რომანში. ეს ასოციაცია ძლიერდება შემდეგ თავში “მონტებენის საგვარეულო.” (Hawthorne 1860: 25)

რომენსში მოცემულია მეტადიეგეტიკური ლეგენდები. მაგალითად ტომასოს მიერ ბაბუამისისაგან გაგონილი ამბავი "ტყის მბრძანებლის შესახებ, რომელიც ტყეებში დადიოდა და ხეებიდან და შადრევნებიდან უმშვენიერეს ასულებს იძახებდა" (Hawthorne 1860: 31-32) შემდეგ თავში "მითები" (Hawthorne 1860: 35) დონატელო ამბობს, რომ მისმა წინაპარმა ფავნმა აქ, მის სასახლეში მოიყვანა ადამიანის ქალიშვილი, ვინც მას ძალიან უყვარდა და ვისზეც დაქორწინდა. კენიონი ამ ამბავს "მომაჯადოებელ არაკს" უწოდებს. თვით ფრესკებზე გამოსახულ ისტორიებში, ადამიანი, ბუნება და ზებუნებრივი ამ მოკლე მონათხრობებში ერთმანეთს გადაკვეთს. ასე გამოისახება ატმოსფერო, არა ფაქტისმიერი, არამედ მისტერიული და რამდენადმე ეროტიკულიც. რასაც ჰოთორნი დიდი ხელოვნებით იყენებს თავის დიეგეტიკურ თხრობაში. უფრო ვრცელი მეტადიეგეტიკური თხრობა მოსდევს დონატელოს მიერ მოთხრობილ "ტკბილი, ძველი ამბის" სახით წინა მაგალითს. ეს მითი საუკუნის, ან ათასი წლის წინანდელია, შეიძლება სულაც ქრისტიანობამდელი. ქრონოტროპი ძალიან გავს ზღაპრის დასაწყისს "იყო და არა იყო რა" რაინდსა და წყლის ასულს ერთმანეთი შეუყვარდათ.... ნიმფა გაქრა შადრევანში სისხლის ლაქით წარბზე და რაინდი მთელი ცხოვრება გლოვობდა მას. (Hawthorne 1860: 38) ეს ქრონოტროპი მოიცავს მირიამისა და დონატელოს ამბავს, რომლებიც მცირე ხნით ტკბებოდნენ კურთხეული, არაცივილიზებული ერთობით და მერე ერთად გაიზიარეს სისხლით დალაქავებული დანაშაული. მათ ეს ვნებები გადაიტანეს იტალიაში და არა "ნათელ და პრიმიტიულ დღის შუქზე" (Hawthorne 1860: 8) ჰოთორნი ბრძნულად მოიქცა რომ დონატელოს მეტადიეგეტიკური თხრობის ეს მშვენიერი გოთიკური ინტონაციები გადაიტანა ისტორიულად შორეულ ქრონოტროპში. ამ თვალსაზრისით დონატელოს მონათხრობი ნიმფასა და რაინდზე ტიპიური მაგალითია ჰოთორნის მიერ მეტადიეგეტიკური თხრობის გამოყენებისა "მარმარილოს ფავნში."

"ბლათიდელის რომენსში" თხრობის სტრუქტურა განსხვავებულია. ცენტრში დგანან პერსონაჟთა ჯგუფი, რომელთა შორის გამოირჩევა რომანტიკული ლიტერატურული გმირი, ლამაზი ზენობია, გამომსახველობითი ხარისხი ამ ქალის და მეორე გმირის, პრისცილასი მნიშვნელოვნად მაღალია ვიდრე "შვიდფრონტონიან სახლში" ან თვით "ალისფერ ასომთავრულში". ამ შემთხვევაში ეს გმირები სოციალური მდგომარეობის გამოსახატავად ალეგორიის ფუნქციას ასრულებენ. ულამაზესი ზენობია, ბრწყინვალე გონებით, განათლებით

და თვალისმომჭრელი სილამაზით და პრისცილა, ფერმკრთალი, სუსტი, მორიდებული. დებად მათ ავტორი არა მხოლოდ სიუჟეტის საჭიროების, არამედ ალეგორიული როლების შესაბამისად წარმოგვიდგენს. საბედისწერო იდუმალება მოსავს უესტერველტის მხატვრულ სახეს, რასაც სხვა პერსონაჟების რეალისტური მონახაზი აწონასწორებს. ფერმერ საილეს ფოსტერისა და განსაკუთრებთ მოხუცი მუუდის, ზენობიასა და პრისცილას მამის, რომლის მხატვრული სახე გროტესკის გამოყენებით არის შექმნილი. ამ რომანტიკული რომანის სოციალური ფონი უფრო ვრცელია “ალისფერი ასომთავრულისგან” განსხვავებით, სადაც მოქმედება მოიცავს მონოლითურ პურიტანულ საზოგადოებას. “ბლაითდეილის რომენსისთვის” დამახასიათებელია ეპიზოდების ცვალებადობა, რაც სოციალური ყოფის არაერთგვაროვნებაზე მიუთითებს. კოვერდეილის მეუღრო საცხოვრებელიდან სცენა იცვლება იდეალისტების ასკეტური ბანაკის სურათით, ფარდის უკან მჯდომი ქალის იდუმალი სენსებით და ალბათ რომანტიკული ნაწარმოების კონტექსტისათვის მოულოდნელი ეპიზოდით ბინძურ სასაუზმეში, სადაც თავად ჰაერიც კი მოწამლულია ბანალური ყოველდღიურობის სასოწარკვეთილებით. პოთორნმა საკმაოდ ბევრი სიახლე შემოიტანა რომ ამ ურთულეს ჟანრთან მიმართებაში. ეს შიგა ტრანსფორმაცია პასუხობდა სოციალური განვითარების დინამიკას. მწერალი იყენებდა რომანტიკული თხრობის სტრუქტურას, მაგრამ არა როგორც სტატიკურს. მისთვის ეს მოძრავი ფორმებია, რომელთა განვითარებაც შესაძლებელია, რათა კარგად ახსნას ცხოვრებისეული პრობლემატიკა ლიტერატურულად. მათი განხორციელების მცდელობას მიყვარათ თავად ფორმების და თხრობის სტრუქტურის მოდიფიკაციამდე. ამ რომენსში არის ორი მეტადიეგეტიკური თხრობა. პირველი ჩნდება მე-13 თავში “ზენობიას ლეგენდა.” (Hawthorne 1865: 127) ამ შემთხვევაში დიეგეტიკური გმირის ზენობიას წარმართულ თხრობას რვა გასაცნობი პარაგრაფი უძღვის წინ, რომლებიც აულიტორიას ამზადებენ მისი გამოსვლისათვის. მეტადიეგეტიკური თხრობა მოსდევს ჩართულ თავს “ვერცხლის პირბადე” (Hawthorne 1865: 10) და ხაზს უსვამს ზენობიას თხრობის ეფექტს სხვა დიეგეტიკურ გმირებზე. მეორე მეტადიეგეტიკური თხრობა მოიცავს რომენსის 22 თავს და განსხვავებულია კოლგრეივის თხრობისაგან და ზენობიას დეკლამაციისაგან. ამ თავს ჰქვია “ფაუნტლეროი” (Hawthorne 1865: 213) და დაწვრილებით გადმოგვცემს ზენობიას, პრისცილას და ბებერი მუდის მონაცემებს. ერთის მხრივ, ორივე მეტადიეგეტიკური თხრობა უფრო მეტად

მოგვაგონებს ჰოლგრეივის ალისა პინჩენს, ვიდრე პიუს ანგარიშებს და ხსნის მოვლენებს დიეგეტიკური აწმყოს რეალისტურ სამყაროში, მაგრამ ინარჩუნებს გუთური მეტადიეგეტიკური წარსულის საზღვრებს. ეს თხრობითი ხერხი გახდა მიზეზი ჰენრი ჯეიმსის პროტესტისა წიგნის მიმართ. "ჩვენ ფეხქვეშ მყარ მიწას ვგრძნობდით ჩვენი დაკვირვებიდან ჩვენი ხედვიდან გამომდინარე" (James 1879: 135).

ჯეიმსი წინააღმდეგია ამ გუთური ელემენტებისა, რაც არ უნდა ირიბად იყოს გამოყენებული. მისი მკაცრი მიდგომა ამ საკითხის მიმართ გვიჩვენებს იმ პრობლემებს, რის წინაშეც იდგა ჰოთორნი რომენსის შექმნისას. ეს იყო სიძნელე, დაეცვა ზომიერება რეალისტურ, ფსიქოლოგიურად სიმართლის მსგავს ყოველდღიური ალბათობის შექმნისას. მან გასაოცარი თავისუფლებით შემოგვთავაზა გუთური რომანტიკული თხრობის იდეა. ზენობიას შემოთავაზებული მეტადიეგეტიკური თხრობა აღწერილია არა როგორც "სპექტრალური ლეგენდა", არამედ "ფანტასტიკური პატარა ისტორია" და "მოჩვენებათა ისტორია." ზენობიას მეტადიეგეტიკურ თხრობაში ჰოთორნი ნებას აძლევს "მისი ტვინის ქმნილებებს, ითამაშონ თავიანთი ფანტასმაგორიული სიცვლქით და არ გამოაფინონ ისინი რეალური ცხოვრების აქტუალურ მოვლენებთან შედარებით" ზენობიას თხრობითი ტექნიკის შედეგი არის გუთური მოტივების გაცნობა, რომ კეთილშობილი ლედი მონობაშია. მისი თხრობა შესაბამისად უარყოფს ფაბულის სიუჟეტის სხვაგვარ განვითარებას. "პირბადაე ფარავდა ყველაზე ღამაზ სახეს სამყაროში" (Hawthorne 1865: 131) შესაძლოა სახე იყო ყველაზე საზიზღარი და საშინელი. მაგალითად გვამის თავის მსგავსი, მონსტრული სახება, გორგონა მედუზას გველისმსგავსი ღოკონებით და ერთი დიდი წითელი თვალით შუბლის ცენტრში" (Hawthorne 1865: 131) თუმცა სანამ მოგვიანებით არ აღმოჩნდება, რომ პირბადაე ფარავს მხოლოდ ფერმკრთალ საყვარელ სახეს (Hawthorne 1865: 136) ავტორის მიერ გამოყენებული ყველა ეს გოთიკური შესაძლებლობა შეიძლება ჩაითვალოს უფრო ნაწარმოების ფონის შესაქმნელად ვიდრე სტრუქტურის. ზენობიას მონათხრობი საშუალებას არ იძლევა რომელიმე სხვა პოტენციური ფაბულა სრულყოფილად განვითარდეს. ეს ყველაფერი მის მონათხრობში პირდაპირ შემოდის, რათა მსმენელის წარმოსახვაში და ჰოთორნის მკითხველში გოთიკური ანარეკლი შეიქმნას.

"ბღაითდელიის რომენსში" პარალელები ზენობიასა და კოვერდელიის მოთხრობათა შორის გამყარებულია სხვა მნიშვნელოვანი მეტადიეგეტიკური თხრობით. ამის მაგალითია თავი 22 "ფაუნტლერიი." "ხუთი და ოცი წლის წინ,

ამ ამბის ეპოქაში, ერთ შუა შტატში ცხოვრობდა კაცი, ვისაც ვუწოდებთ ფაუნტლეროს. კაცი მდიდარი, ბრწყინვალე გემოვნების და გულუხვი" (Hawthorne 1865: 218) თხრობის მანერა ბევრ რამეს მიგვანიშნებს. ამობრუნებული ინვერსიული წინადადების სტრუქტურა მიუძღვის ზმნურ ფრაზას "იქ ცხოვრობდა" განუსაზღვრელი ადგილის მდებარეობას აღნიშნავს "ერთერთი შუა შტატი" აშკარა მინიშნება "ამ ამბისა" მოწმობს შესავალს გამოგონილი თხრობისა. ეს ნიშნები დამტკიცებულია თხრობითი მეტაღვწისით, "ვისაც ჩვენ ვუწოდებთ ფაუნტლეროს" მსგავსად ზენობიას გადაწყვეტილებისა, მის გმირს თეოდორე დაარქვას და ჰოთორნის გადაწყვეტისა, მის გმირს უეიკფილდი დაუძახოს. კოვერდილის არჩევანი ამ შემთხვევაში მოწმობს მის თხრობით თავისუფლებას. შესაძლოა ეს თავისუფლება ამართლებს მას გოთიკური ეგზოტიკისადმი მიდრეკილებაში. კოვერდილი უესტერველტს თავის მეტადიეგეტიკურ თხრობაში გვაცნობს არა სახელით, არმედ მეზობელთა საჩივრით, რომ ის იყო "ჯადოქარი, ვისი ძალაუფლების საზღვრებიც განსაზღვრული იყო ერთის მხრივ ტარტაროსის წყვდიადის სიღრმით, მეორეს მხრივ ასტრონომიული სამყაროს მესამე სფეროთი" (Hawthorne 1865: 220) კოვერდილი თავადაც გრძნობს, რომ ასეთი ცრურწმენები აბსურდულია. მას ურჩევნია მისი მონათხრობი ზებუნებრივ ელემენტებს საერთოდ არ მოიცავდეს. მაგრამ სიმართლე აიძულებს მას ასე მოიქცეს მესმერიზმის ფორმით მაინც. "მისი ბუნება იმ დროისათვის ნაკლებ გასაგები იყო, ვიდრე ახლა, როცა ამ სახის სასწაულები ისე გაცვდა, რომ ნასიამოვნები ვიქნებოდით, თუ საერთოდ გამოვტოვებდით ამაზე საუბარს ჩემს მონათხრობში" (Hawthorne 1865: 194) ისევე "ყოველდღიური შესაძლებლობების" რეალისტური სამყარო აძლევს სივრცეს ლიტერატურის რომანტიკულ სფეროს. ზენობიას პირველად ფაუნტლეროს მიტოვებულ ბავშვს უწოდებენ. ესთერ პრინის მსგავსად იგი ადრევე დარჩა უდელოდ. მის მსგავსადვე რომანტიკულ გმირად გაიზარდა, "ვნებიანი, ნებისყოფიანი, მბრძანებლური" (Hawthorne 1865: 194) ზენობიას ეგზოტიკური ქცევის შესახებ კოვერდილის თხრობაში ინფორმაცია ირიბად შემოდის. "ჩურჩულებდნენ საიდუმლო ქორწინების შესახებ მომაჯადოებელ, სრულყოფილ, მაგრამ უხნეო ახალგაზრდა კაცთან" (Hawthorne 1865: 222) ვინ არის ეს კაცი, მართლა ესტუმრა თუ არა ფაუნტლეროს, ჩვენ არ ვიცით. კოვერდილი ამ კითხვებს მკითხველისთვის ტოვებს. შემდეგ იგი უკვე ნაკლებად მორიდებულ ტონს იღებს, რათა თქვას რომ "ნაწილი ზენობიას ახლანდელი ცხოვრებისა

მთხრობილ იქნება შემდეგ თავებში." (Hawthorne 1865: 222) ასევე აკეთებს განაცხადს, რომ "პრისცილა მას გაჰყვა ბლაითდეილში" აქ არ ჩანს პრისცილა იღუმალის მიზეზით წავიდა, თუ უგულო თეოდორმა ითამაშა გარკვეული როლი მის ცხოვრებაში. ტონის შეუცვლელად კოვერდეილი შემდეგ პარაგრაფს ასეთი წინადადებით იწყებს: "ერთ საღამოს, პრისცილას წასვლიდან ერთი თვის მერე, როცა მუდი ფაუნტლეროი მარტო იჯდა ოთახში, კიბეზე ნაფეხურები გამოჩნდა." (Hawthorne 1865: 223) კოვერდეილი ამტკიცებს, რომ ეს ნაფეხურები ზენობიას ეკუთვნოდა. ზოგჯერ კოვერდეილი ტოვებს რეალისტის პოზას, რათა აქტიური მთხრობელის როლი მოირგოს.

კოვერდეილის მეტადიეგეტიკური თხრობის საშუალებით ჰოთორნმა განავითარა თავისი გმირები ხორცი შეასხა მისი ფაბულის განვითარებას, მოიმარაგა ინფორმაცია გადამწყვეტი, მოგვიანებითი სიუჟეტის განვითარებისათვის და შეუმჩნევლად შემოიტანა შესაბამისი გოთიკური ბუნდოვანება.

დასკვნები

1. ამერიკულ ლიტერატურაში რომანტიკული რომანის, როგორც ჟანრის რეალიზება სრულყოფილად ნათანიელ ჰოთორნის შემოქმედებაში მოხდა. მისი "რომენსი" თავისებურებებით გამოირჩევა. გარდა ლიტერატურული ფორმისა, იგი ასევე ფსიქოლოგიური, კულტურული ფენომენია. "რომენსისათვის" რომანტიკული და პოეტური თვისებების მინიჭებით, ჰოთორნმა შეძლო დაეკავშირებინა ისტორიული ფაქტი და მხატვრული ლიტერატურა, რეალობა და წარმოსახვა.
2. რომანტიკული რომანის მწერალი თავისუფალია სინამდვილის რეალისტური ასახვის პრინციპებისგან, ჰოთორნისათვის რომანტიკული რომანის სფერო ის

ნეიტრალური ტერიტორიაა, რომლის საშუალებით ბევრად უფრო რთული ეფექტი მიიღწევა, ვიდრე უბრალოდ მკითხველში ემოციის გამოწვევაა. მის ნაწარმოებებში მოცემული აღწერილობითი პასაჟები კონცეპტუალურ და ფსიქოლოგიურ საზღვარს ადგენენ, სადაც ავტორი გმირების მოქმედებას გადმოგვცემს. “რომენსი” მწერალს დიდ თავისუფლებას აძლევს, და არჩევანს უტოვებს წარმოსახვა გააკონტროლოს მაღალი მორალის საშუალებით. ჰოტორნისეულ “რომენსში” მოვლენები, ხასიათები, სახეები უჩვეულოა, ზოგჯერ ფანტასტიკურიც. ამასთან ეს ყველაფერი იმგვარი ოსტატობით უკავშირდება ერთმანეთს რომ ცხოვრებისეულ სიმართლეს მაინც დამაჯერებლად გამოხატავს. სინამდვილის პირდაპირი ასახვა, როგორც ეს ჩვეულებრივ რომანში ანუ “ნოველში” ხდება, გაცილებით იოლია, ვიდრე გამონაგონის, შექმნილის დატვირთვა რეალობით, რაც ჭეშმარიტად მაღალ ხელოვნებად ითვლება. “რომენსი”, როგორც ხელოვნების ნიმუში, მკაცრად ექვემდებარება საკუთარ კანონებს, რომელთა თანახმად ადამიანის გულის სიმართლიდან ოდნავ გადახრაც კი მიუტევებელ ცოდვად ჩაეთვლება, ამიტომ რომენსი ნოველთან შედარებით რთულ ფორმად ითვლება.

3. ჰოტორნის რომანტიკულ რომანში გამოყენებული აღწერილობითი პასაჟები მიუთითებენ, რომ რომენსი ერთგვარი მედიტაციის ადგილია, სადაც საზღვრები სინათლეს და სიბნელეს, სულიერსა და მატერიალურს, სინამდვილესა და წარმოსახვას შორის უარყოფილია. სწორედ ეს საზღვრებისგან გათავისუფლება ყველა სახის აღრევის საშუალებას იძლევა. ჰოტორნის მტკიცება, რომ სინამდვილე და წარმოსახვა ერთმანეთს უნდა გადაეხლართონ, რათა რომენსი შეიქმნას, შეესაბამება ემერსონის ტრანსცენდენტალურ ხედვას ხელოვნების ნიმუშის შექმნის შესახებ. მწერალმა საუკეთესო ნაწარმოებები შექმნა იმ შუალედური სამყაროს დახმარებით, რომელიც ალევორიულ გამონაგონსა და რეალობას შორის არსებობს.

4. ჰოტორნისეული “რომენსის” მხატვრულ სისტემაში პერსონაჟების მცირე აქტივობა კომპენსირებულია განსაკუთრებული ატმოსფეროთი, რომელიც რომანტიკული რომანისთვის ყველაზე დამახასიათებელი შტრიხია და რეალური ფაქტებისა და წარმოსახვის აღრევის შედეგად წარმოიშობა. ამასთან ერთად მოქმედების ჩარჩო მოძრაობს და თავის თავში მოიცავს არა მხოლოდ იმ მოვლენებს, რომლის თანამედროვეცაა მთხრობელი, არამედ ასწლეულების წინანდელ ამბებსაც. მოქმედი პირების რიცხვში ის ადამიანებიც ფიგურირებენ,

ვინც კარგა ხანია დასტოვა სააქაო. შევნიშნავთ, რომ ჰოთორნი მხოლოდ უშვებს მსგავს მოსაზრებებს, მაგრამ მას მკითხველს თავზე არ ახვევს, რადგან ის რომანტიკულ რომანს წერდა, რომლის მთელი მხატვრული სისტემა ცნობილ განუსაზღვრელობას, მიზეზ-შედეგობრივი კავშირების ბუნდოვანებას მოითხოვს. ლეგენდა მისთვის ფაქტებზე მნიშვნელოვანია.

5. ავტორი ორიგინალური განათების თეორიის წყალობით, რომლითაც რეალურ სამყაროს წარმოსახვის სფეროსთან აკავშირებს, თითქოს თავად მკითხველს აძლევს უფლებას გადაწყვიტოს, იყო ესა თუ ის მოვლენა ზებუნებრივი თუ არა. რომანტიკული რომანის ანალიზი შეგვახსენებს ავტორის მიდრეკილებაზე ადამიანის ცნობიერების იმ სფეროსკენ, რომელიც ზებუნებრივ სამყაროს ეხება. სხვადასხვა გარემოებებში მისი გმირები თავიანთ ტანჯვას უკავშირებენ უცნაურ მოვლენებს ცაში თუ მიწაზე. მაგრამ იქვე იგრძნობა ჰოთორნისეული ირონია ღვთიური ძალის ჩარევის რწმენის მიმართ. ჰოთორნი ამ მეთოდით წარმოსახვას იუმორს ურევს, რათა სინამდვილის ალბათობა გაზარდოს. ეს იუმორი ნაწარმოების გმირების საშუალებით იმართება.

6. ჰოთორნის რომანტიკულ რომანს და საერთოდ მთელ შემოქმედებას ისტორიული რემინისცენსიები ასაზრდოებს. მისი რელიგიური და ეთიკური მსოფხედველობა უფრო ქრისტიანულია ვიდრე პურიტანული. პურიტანული მორალის უარყოფა მწერალთან ეჯახება პურიტანული ეთიკის შინაგან გამართლებას და მისკენ ლტოლვას. ამიტომ მისი დამოკიდებულება პურიტანობასთან გაორების ნიშნით არის აღბეჭდილი. სურვილით მიიღოს ის, რასაც შინაგანად არ ეთანხმება. შეთანხმებას მან პირველ რიგში შორეულ წარსულთან მიმართებით მიაღწია, რადგან ახლო წარსული, ან თანამედროვე რეალობა დააშორებდა სინამდვილესა და წარმოსახვას, რაც რომენსის ფიქტიურობას გამოიწვევდა. ტრანსცენდენტალისტების ოპტიმიზმის საწინააღმდეგოდ მწერალს სჯერა, რომ ახლანდელი შეუბრალებელ წარსულზეა დამოკიდებული. ამიტომ მისი რომენსების უცვლელი თემაა წარსულის მუდმივი ზემოქმედება ახლანდელზე.

7. სიმბოლიკისა და რომანტიკული ირონიის გვერდით, რაც ჰოთორნის რომენსების მხატვრულ ფონს ქმნის, რეალისტური ტენდენციებიც არსებობს. თავისუფლება მატერიალურ სინამდვილესთან მიმართებაში და მის მიერ ამორჩეული გარემოებანი რათა ადამიანური გრძნობების სიმართლე გამოხატოს, ორგანულად უკავშირდება რომენსებში დაყენებულ საერთო ზნეობრივ

პრობლემებს. თხრობის ობიექტურობისაკენ სწრაფვა, წინააღმდეგობაში მოდის სუბიექტურ მიმართულებასთან, რაც დამახასიათებელია რომანტიკული რომანისათვის. ეს ფაქტი მწერლის მხატვრული ხედვის თავისებურებას განსაზღვრავს. ჰოთორნის ნაწარმოებები გარეგნულად საყოფაცხოვრებო, უფრო მეტად სოციალურ ყოფით რომანს ჰგავს. რჩება შთაბეჭდილება, რომ ავტორმა თავად მოისურვა რეალისტურ რომანს დაახლოვებოდა. რომენსებში ჰოთორნი ყველაზე თავშეუკავებელ ფანტაზიებშიც კი ფხიზელ რაციონალისტად რჩება და თავის ბუნდოვან ლეგენდებს რეალური ცხოვრების ფაქტებისაგან ქმნის. აბსტრაქტულ-რომანტიკული სიკეთე და ბოროტება მის შემოქმედებაში უკვე რეალურ ფორმებს იღებს. რეალობასთან დასაახლოებლად ავტორი ხშირად აღწერებს იყენებს და ცდილობს აღწერას არქაული ხასიათი მისცეს. არქაულობაც აგრეთვე რომანტიზმისთვის დამახასიათებელი ერთერთი მნიშვნელოვანი მახასიათებელია. მთხრობელის კომენტარები სპეციფიკური ისტორიული ფაქტებს შესახებ, მკითხველის გონებას სინამდვილისაკენ მიმართავს. იმ ფაქტებთან ერთად, რაც ისტორიულად დადასტურებულია, ჰოთორნი აგებს ბევრად უფრო მაღალ რეალობას, რომელიც არ შეიძლება ისტორიული დოკუმენტი იყოს. ეს არის ჰოთორნისეული მეთოდი, ისტორიული სინამდვილე შეურიოს წარმოსახვას, რათა შექმნას ესოდენ მეტყველი სიმბოლო. ძნელი არ არის შეამჩნიო რომენსში ისტორიული ფაქტების ერთგვარი სახეიმო შემოტანა, რაც მიუთითებს ავტორის დაჟინებულ სურვილზე მიუახლოვდეს რეალობას. ისევ "ყოველდღიური შესაძლებლობების" რეალისტური სამყარო აძლევს სივრცეს ლიტერატურის რომანტიკულ სფეროს.

8. რთული და წინააღმდეგობრივია ჰოთორნის დამოკიდებულება ტრანსცენდენტალიზმთან. "თანდაყოლილი ცოდვის დოქტრინა" მისთვის მნიშვნელოვანი რელიგიური დოგმაა, თუმცა შორს დგას ადამიანური "მეს" კულტისაგან. ბევრი რომანტიკოსისაგან განსხვავებით, ის თავისი თხრობის ცენტრში არასოდეს არ აყენებს განსაკუთრებულ პიროვნებას, თუმცა საზოგადოებისა და პიროვნების ურთიერთობის პრობლემა ყოველთვის აქტუალურია მის რომენსებში. ამის დასტურია "აღისფერი ასომთავრული" და "ბლათიდეილის რომენსი". ჰოთორნის ესთეტიკის კვლევა, ხელოვნებაზე შეხედულებების დეტალური განხილვა, კაცის და ბუნების შესაბამისობის გამოყენება სარკეების და ყველა სახის ანარეკლის როგორც პოეტის არმოსახვის

სიმბოლოს გამოყენება საფუძველს გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ მისი მსოფმხედველობა შეესაბამება ტრანსცენდენტალურ ესთეტიკას.

9. კომპოზიციური თემატური ხაზის არ არსებობა ზოგ რომენსში, ან ნაკლებად თანმიმდევრულობა. არის არა ნაწარმოების მხატვრული სისუსტე, არამედ განსაზღვრული ესთეტიკური ამოცანების შედეგი, რასაც მწერალი განიზრახავდა, რათა ფსიქოლოგიური კოლიზიებით დატვირთული რომანტიკული რომანი შეექმნა. რომენსის გმირების მხატვრული სახეები სრულყოფილებით ერთმანეთისგან განსხვავდებიან და ნაწარმოების მხატვრული ქსოვილის შექმნაში დიდ როლს ასრულებენ. ავტორს ისინი აინტერესებს არა როგორც ცოცხალი ხასიათები, არამედ აბსტრაქტული, არარეალური სიმბოლოები. ზოგ შემთხვევაში გარეგნობის შესაბამისობა სულიერთან ძალიან ოსტატურად და ბუნებრივად არის შესრულებული. ავტორი მკითხველის ყურადღების კონცენტრირებას უფრო მეტად გმირების ურთიერთდამოკიდებულებაზე აკეთებს და არა ქმედებაზე. ჰოთორნი მნიშვნელოვან ჩანაფიქრს დებს სათაურებში და მათ მიხედვით თხრობით მეთოდს გვთავაზობს. ხასიათები ნაჩვენებია მხოლოდ სცენებში და ურთიერთობებში. მათი შინაგანი მდგომარეობა სიმბოლიზირებულია გარეგნული ეფექტებით. სცენების განვითარება მოგვითხრობს რომანს. თითოეულ სცენაში ავტორი აერთიანებს სხვადასხვა დეტალებს, რათა სიმართლე გადმოგვცეს. სცენებში ცვლილებების სქემა აღნიშნავს, როგორ მოძრაობს ავტორი ადგილიდან ადგილზე, რათა დახატოს მოქმედების მნიშვნელობა. უკვე აღვნიშნეთ, რომ მწერალი რომენსისთვის საგულდაგულოდ ქმნის სცენებს, ჰოთორნი მისთვის ჩვეული მეთოდით მკითხველს სცენებში ახედებს, ტოვებს ადგილს მოთხრობაში, საიდანაც ჩვენ შეგვიძლია დამკვირვებლის პოზიციიდან შევხედოთ მოქმედების განვითარებას.

10. რომენსების ფორმაზე დაკვირვება მათ ორიგინალურობას ადასტურებს. ისინი აგებულია რომანტიკული პოეტიკის საფუძველზე. ავტორი წარმატებით იყენებს რომანტიკულ სიმბოლიკას. ამ სიმბოლოებით აღინიშნება რომენსის ძირითადი კონფლიქტები, ფსიქოლოგიური კოლიზიები. მისი სიმბოლიკა, ხანდახან აბსურდული და არა ყოველთვის კანონზომიერი, გამოხატავს მორალის დაფარულ კანონებს. სიმბოლიკის განსაკუთრებული ენის მოშველიებით, ავტორი აიძულებს მკითხველს თავისი გმირების ყველა ზნეობრივი ტანჯვა გადაიტანოს. მწერალი არ გამოყოფს იდეას იმ სიმბოლოსგან, რომელშიც იგი აისახება. ავტორი ფერს, შუქს, ჩრდილოვან ფიგურებს გვთავაზობს და ყოველივე ეს

განსხვავებულად არის გამოყენებული რომენსში. ჰოთორნი შუქის საშუალებით მისი ხასიათების დანიშნულებას და კონტრასტულ სცენებს გამოხატავს მოთხრობის სტრუქტურაში. იგი ასევე წარმატებით იყენებს შუქს თხრობითი სტრუქტურის განვითარებისთვის, ხასიათების წარმოჩენისათვის. ჰოთორნი გარკვეული სცენებისათვის რამოდენიმე სახის განათებას იყენებს. შუქის ეფექტით ჰოთორნი თავისი გმირების შინაგანი მდგომარეობის დახასიათებასაც ახდენს.

11 ჰოთორნმა პოსა და თორპის მსგავსად მიაღწია მანიპულირების შესაძლებლობას თხრობით დონეებში და ძალიან ნაყოფიერადაც. მისი მოთხრობა შეიცავს გოთიკურ, ისტორიულ, დიაგეტიკურ, მეტადიაგეტიკურ, რეალისტურსა და სენტიმენტალურ დონეებს. იგი მოთხრობებში ეგზოტიკურობისათვის იყენებს გადანაცვლებით თხრობით შესაძლებლობებს სხვადასხვა დიეგეტიკურ დონეზე. ჰოთორნის ნაწარმოებების უმეტესობა დახურულ დასასრულს ატარებს, რომლის დროსაც თხრობა მეტნაკლებად შორდება ძირითად ფაბულას და გადადის ავტორის მსჯელობაში თავად მოთხრობაზე და მის შექმნაზე. ავტორი მეტადიეგეტიკურ თხრობით მექანიზმს იყენებს, მაგრამ არა პირდაპირი გზით. მასში, როგორც მოთხრობელში, ორი ადამიანი თავსდება, რომლებიც სხვადასხვაგვარად უყურებენ ერთსა და იმავე მოვლენას. ერთი მათგანი ამ მოვლენების თანამედროვეა, მეორე, მე-19 საუკუნის წარმომადგენელი, განმანათლებელთა იდეებზე აღზრდილი, შორს მყოფი შავი ცრურწმენებისგან. ცოტათი ირონიული, ანალიზისა და განზოგადოებისაკენ მიდრეკილი. ამგვარად რომენსში ორი მონაცვლეობითი თხრობის დონე წარმოიშობა, რომლებიც ერთმანეთთან ფაქტების საშუალებით არის დაკავშირებული. მეტადიეგეტიკური თხრობა საშუალებას იძლევა შემოიტანოს გოტიკური სასწაულები, თუმცა იგი არ იძლევა განმარტებას, რა გადახდათ გმირებს მანამდე, არ ეხება მოთხრობელის მთავარ დიეგეზისს.

12. რომენსში მოცემულ მეტადიეგეტიკურ ლეგენდებში ადამიანი, ბუნება და ზებუნებრივი ერთმანეთს გადაკვეთს. ასე გამოისახება ატმოსფერო, არა ფაქტისმიერი, არამედ მისტიკური და ეროტიკულიც, რასაც ჰოთორნი დიდი ხელოვნებით იყენებს თავის დიეგეტიკურ თხრობაში. მეტადიეგეტიკური თხრობის გოტიკური ინტონაციები მან ისტორიულად შორეულ ქრონოტროპში გადაიტანა. ამ თვალსაზრისით, ჰოთორნმა საკმაო ცვლილება შეიტანა ამ რთულ ჟანრში. ეს ტრანსფორმაცია პასუხობდა სოციალური განვითარების დინამიკას და

ადასტურებდა რომანტიკული ტრადიციის აქტუალობას ამერიკულ ლიტერატურაში. ჰოთორნისათვის რომანტიკული თხრობის სტრუქტურა არ არის სტატიკური. ის მოძრავ ფორმას წარმოადგენს, რომლის განვითარებასაც შეუძლია კარგად ახსნას ცხოვრების ლიტერატურული გამოვლინება, რომლის განხორციელების მცდელობას მივყავართ თავად ფორმების და თხრობის სტრუქტურის მოდიფიკაციამდე. ეს თავისუფლება ამართლებს მას გოტიკური ეგზოტიკისადმი მიდრეკილებაში. მეტადიეგეტიკური თხრობის საშუალებით ჰოთორნმა განავითარა თავისი გმირები, ხორცი შეასხა მისი ფაბულის განვითარებას, მოიმარაგა ინფორმაცია შემდგომი სიუჟეტის განვითარებისათვის და შეუმჩნევლად შემოიტანა შესაბამისი გოტიკური ბუნდოვანება.

12. რომენსის მთავარი ღირსება მდგომარეობს მისი მხატვრული სტილის სრულყოფასა და ერთიანობაში. ეს არის ავტორის მხატვრულად ძლიერი ქმნილება, რომელიც თავის თავში აერთიანებს მის ფილოსოფიურ, სოციალურ-ეთიკურ და ესთეტიკურ წარმოდგენებს ცხოვრებასა და ადამიანზე. რომანტიკულმა რომანმა შეძლო ახლგაზრდა ქვეყნისათვის ესთეტიკურად ამაღლებული სიძველის მიცემა, რომლის ნაკლებობასაც ასე განიცდიდნენ ჰოთორნის თანამედროვე მწერლები.

კვლევა საფუძველს გვაძლევს დავასკვნათ, რომ მართალია, ეს განსაკუთრებულად პრობლემატური უანრი ჰოთორნის მიერ არ შექმნილა, მაგრამ მწერალმა დიდი როლი შეასრულა მისი როგორც ცალკე უანრის ჩამოყალიბებაში. მან სხვა ამერიკელ რომანტიკოსებთან ერთად რომენსი ეროვნულ, ამერიკული რომანის ფორმად აღიარა და ნოველს ანუ სოციალურ ყოფით რომანს დაუპირისპირა. ამერიკელ რომანტიკოსთა შორის, ჰოთორნი ყველაზე წარმატებული აღმოჩნდა რომანის პოეტიკის დამუშავების საკითხში. მან ღიად განაცხადა რომანის ამ ფორმის სპეციფიკურობის შესახებ და თავისი თეორია ჩამოაყალიბა. ჰოთორნისეული რომენსის აღწერილობითი განსაზღვრა და მისი განსხვავება ნოველთან მიმართებაში, დღესაც კლასიკურ დეფინიციად ითვლება.

1. *ესეები* ინგლისურიდან თარგმნეს პაატა და როსტომ ჩხეიძეებმა. თბილისი, "მერანი". 1989

2. თოფურიძე. ც. *რომანი როგორც ფენომენი და მისი ნომინაცია ანგლო-საქსურ და ქართულ სამყაროში*. სამეცნიერო შრომათა კრებული. “ენა, თარგმანი, ლიტერატურა” თბილისის ი. ჭავჭავაძის სახელობის ენისა და კულტურის სახელმწიფო უნივერსიტეტი. გამომცემლობა. “ენა და კულტურა” 2003
3. თოფურიძე. ც. წინასიტყვაობა წიგნისათვის *ამერიკული ნოველდა*. გამომცემლობა “საბჭოთა საქართველო”. 1967
4. Hawthorne. N. *Dr. Heidegger's Experiment*. From *Twice Told Tales*. v1. 1865. http://books.google.com/books?id=0k_MYRdVN7IC&pg=PA251&dq=Hawthorne+Dr.+Heidegger's+experiment&cd=2#v=onepage&q&f=false
5. ----- *Drowne's Wooden Image*. From *Mosses From an Old Manse*. 1854 <http://www.eldritchpress.org/nh/dwi.html>
6. ----- *Celestial Road* From *Mosses From an Old Manse*. 1854 p 185 http://books.google.com/books?id=Uxc2eYuMArkC&pg=PA185&dq=celestial+road,+Hawthorn&hl=en&ei=IlmkTOSoFojEswaC-P2UCA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCoQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false
7. ----- *Earth's Holocaust*. From the *Mosses From an Old Manse*. 1846; 1854 <http://www.ibiblio.org/eldritch/nh/holo.html>
8. ----- *Endicott and the Red Cross*. From *Twice Told Tales*. V2. 1837. 1851. <http://www.eldritchpress.org/nh/erc.html>
9. ----- *Ethan Brand: A Chapter from an Abortive Romance*. From *Twice Told Tales* 1850. 1852. <http://www.ibiblio.org/eldritch/nh/eb.html>
10. ----- *How's Masquerade*. From *Legends of the Province House*. 1837. 1851 <http://www.ibiblio.org/eldritch/nh/howe.html>
11. ----- *Rappaccini's Daughter* Electronic Text Center, University of Virginia Library. Published in 1841. <http://etext.virginia.edu/etcbin/toccer-new2?id=HawRapp.sgm&images=images/modeng&data=/texts/english/modeng/parsed&tag=public&part=1&division=div2>
12. ----- *Septimius Felton*. BiblioBazaar; 2008 http://books.google.com/books?id=ZkVMXcIOaVoC&printsec=frontcover&dq=Septimius+Felton+Hawthorne&hl=en&ei=SV6sTLPpFNDKswb857i7BA&sa=X&oi=book_result&ct=book-thumbnail&resnum=1&ved=0CCcQ6wEwAA#v=onepage&q&f=false
13. ----- *The Artist of the Beautiful*. From *Mosses From an Old Mans*. 1846. 1854. <http://www.eldritchpress.org/nh/aotb.html>
14. ----- *The Blithedale Romance*. Boston: Ticknor and Fields. Harvard College Library 1865 <http://books.google.com/books?id=fEwXAAAAYAAJ&printsec=frontcover&dq=The+Blithedale+Romence&cd=1#v=onepage&q&f=false>
15. ----- *The Grey Champion*. From *Twice Told Tales*. 1837. 1851. <http://www.ibiblio.org/eldritch/nh/gray.html>
16. ----- *The Old Manse*. From *Moses from the Old Manse*. 1846 <http://www.ibiblio.org/eldritch/nh/tom.html>
17. ----- *The House of the Seven Gables*. Boston: Ticknor, Reed and Fields. M DCCC LI. 1851. <http://books.google.com/books?id=OG4RAAAAYAAJ&printsec=frontcover&dq=The+house+of+the+seven+gables&cd=1#v=onepage&q&f=false>
18. ----- *The Main Street*. From *The Snow-image*. 1852 copyright 1901; Lewis Buddy; http://books.google.com/books?id=_3cd8e-D42gC&printsec=frontcover&dq=The+main+street,+Hawthorne&hl=en&ei=NuGl

- TMjSAdDDswbkup2pCA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCUQ6AEwAA#v=onepage&q=iron&f=false
19. ----- *The Marble Faun: or, the Romance of Monte Beni*. V 1. Boston: Ticknor and Fields. M DCCC LX. 1866
<http://books.google.com/books?id=9R8GAAAAQAAJ&pg=PA302&dq=The+marble+faun+volume+1&cd=1#v=onepage&q&f=false>
 20. ----- *The Marble Faun: or, the Romance of Monte Beni*. v 2. Boston: Ticknor and Fields. M DCCC LX. Harvard College Library. 1860
http://books.google.com/books?id=kw3_NpqHsU8C&printsec=frontcover&dq=The+marble+faun+volume+2&hl=en&ei=M8WITMgWkc2zBsHH9Kkl&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCUQ6AEwAA#v=onepage&q=Italian%20consciences&f=false
 21. ----- *The May-Pole of Merry Mount* From *Twice Told Tales*. 1836. 1837
<http://www.ibiblio.org/eldritch/nh/mmm.html>
 22. ----- *The New Adam and Eva*. From *Mosses of the Old Manse*. 1846. 1854.
<http://www.ibiblio.org/eldritch/nh/newae.html>
 23. ----- *The Scarlet Letter*. London: G. Roughtledge and Co: Farringdon Street. 1852; Biblio Bazaar 2007
http://books.google.com/books?id=xn9BP259cQMC&printsec=frontcover&dq=The+scarlet+letter&hl=en&ei=yf-mTP-rAo2Pswbog-yZDA&sa=X&oi=book_result&ct=book-thumbnail&resnum=2&ved=0CDAQ6wEwAQ#v=onepage&q=labyrinth&f=false
 24. ----- *The Sunday Evening*. *The Twice Told Tales*. 1837. 1851.
<http://www.ibiblio.org/eldritch/nh/sunday.html>
 25. ----- *Young Goodman Brown*. 1835. <http://etext.virginia.edu/etcbin/toccer-new2?id=HawYoun.sgm&images=images/modeng&data=/texts/english/modeng/parsed&tag=public&part=1&division=div1>
 26. Abele V. R. *The Death of the Artist: A Study of Hawthorne's Disintegration*. The Hague. NijhofL. 1955
 27. Abolitionism <http://www.u-s-history.com/pages/h477.html>
 28. *American Economic History*. By Harold Underwood Faulkner; Fifth edition, N-Y; London Harper and Brothers. 1924
 29. *American Literary Criticism*. An anthology/Comp. I.P.Ilin.-M: Progress publishers, 1981
 30. *American Literature: Tradition and Innovation*. Ed. by Meserole H; Sutton W; Weber. B. Lexington Mass. 1969. v.1; P 1597
 31. Balzak <http://www.kirjasto.sci.fi/balzac.htm>
 32. Bank. S. *Perspectives in American Literature*; A Research and Reference Guide-An Ongoing Project, Paul P. Reuben. 2010
<http://www.csustan.edu/english/reuben/pal/chap3/hawthorne.html>
 33. Baym. N. *Early History of American Literature: A Chapter in the Institution of New England*. American Literary History 1.3. 1989
 34. Baym. N. *The Shape of Hawthorne's Career*, Ithaca, N.Y. : Cornell University Press, 1976.
 35. Bell. M. *Hawthorne's View of the Artist*; State University of New-York; 1962
http://books.google.com/books?id=rOoNJyG16KwC&printsec=frontcover&dq=Hawthorne's+view+of+an+artist&source=bl&ots=1irto1xLm7&sig=CDaE6hvK_XT8XynED7yN05WWTNM&hl=en&ei=InbcS4udOOOSOMyvhegH&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CBoQ6AEwAQ#v=snippet&q=an%20artist%20feels&f=false

36. Benoit. R. *Single Natures Double Name. The collectedness of conflicting in British and American Romanticism.* The Hague and Paris: Mouton; 1973.
37. Bewley. M. *The complex Fate: Hawthorne, Henri James and Some Other American Writers.* London: Chatto & Windus; 1952
38. Blair. W. *Color, Light and Shadow in Hawthorne's Fiction.* New England Quarterly XV; 1942
39. Blake. W. *Auguries of Innocence* English Poetry II: From Collins to Fitzgerald. The Harvard Classics. 1909–14 <http://www.bartleby.com/41/356.html>
40. Bodily. C. *Henry David Thoreau: The Instrumental Transcendentalist?* *Journal of Economic Issues*, Vol. 21, No. 1; Association for Evolutionary Economics; 1987
41. Brodhead. R. *Hawthorne, Melville, and the Novel.* Chicago and London: University of Chicago Press, 1976.
42. Brodtkorb. P. *Art Allegory in the Marble Faun.* PMLA LXXVII; 1962
43. Brownson. O. *Brownson Quarterly Review* (Oct. 1850; n.s. 5;) http://books.google.ge/books?id=LsBCTPj92DMC&pg=PA388&lpg=PA388&dq=Orestes+Brownson,+Hawthorne&source=bl&ots=pqE4psTwsA&sig=BovaveCRcBoNwz0SvUa3YWgrem8&hl=ka&ei=U2-kTLrTB8T38Ab6hOjQCg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=5&ved=0CB8Q6AEwBA#v=onepage&q=Orestes%20Brownson%2C%20Hawthorne&f=false
44. Carrez. S. *Symbol and Interpretation in Hawthorne's Scarlet Letter.* Virtual Library; Paper delivered at the conference of the Nathaniel Hawthorne Society, celebrating the Hawthorne bicentennial in Salem, MA, July 1-4 . <http://www.hawthorneinsalem.org/ScholarsForum/MMD2575.html>
45. Carpenter. F. *American Literature and the Dream.* New-York; Philosophical library; 1955.
46. Chase. R. *The American Novel and its Tradition.* Garden City. N-Y; Doubleday-Anchor Books; 1957.
47. Chinard. G. *Honest John Adams.* Dated but still-valuable biography. 1933.
48. Colacurcio. M. *The Province of Piety: Moral History in Hawthorne's Early Tales* Cambridge, Mass, and London: Harvard University Press; 1984
49. Coleridge. S. *Dejection: An Ode.* *The Oxford Book of English Verse of the Romantic Period: 1798-1837* Oxford: Oxford University Press; 1935.
50. Coltman. D. *Nathaniel Hawthorne: An Approach to an Analysis of Artistic Creation.* Cleveland OH: Press of Case Western Reserve. University, 1970
51. Coppens. P. *William Blake: what paintings of visions come.* <http://www.philipcoppens.com/blake.html>
52. Cowley. M. *Hawthorne in the Looking Glass,* Sewanee review LVI; 1948.
53. Crews. F. *A New Reading of Blithedale Romance.* American literature XXIX; 1957.
54. Crews. F. *The Sins of the Fathers: Hawthorne's Psychological Themes.* New-York: Oxford University Press. 1966.
55. Crews. F. *The Logic of Compulsion in "Roger Malvin's Burial".* PMLA; v 79. Modern Language Association; 1964. <http://www.jstor.org/pss/460751>
56. Crowley. J. *Hawthorne: The Critical Heritage.* London. 1997 <http://www.questia.com/library/book/nathaniel-hawthorne-the-critical-heritage-by-j-donald-crowley.jsp>
57. Davidson. E. *Hawthorne's Last Phase.* New heaven; Yale University Press. 1949.
58. Dekker. G. *The American Historical Romance.* Cambridge University Press; N-Y; Port Chester. 1987.
59. Determinism <http://en.wikipedia.org/wiki/Determinism>
60. Doren. M. *Nathaniel Hawthorne.* N-Y William Sloane Associates Inc. 1949

61. Dunne. M. *Hawthorne's Narrative Strategy*. University Press of Mississippi; Jackson. 1995.
http://books.google.com/books?id=jQ_VU6dU6UC&pg=PA75&lpg=PA75&dq=Rapaccini's+doughter,+metadiegetic+narration,+Baglioni&source=bl&ots=jwt6aNzPzg&sig=FNVRH1hapNTg75vADQsyp2I-jx4&hl=en&ei=6c_ZS7y2MdSiOJmaxLoP&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBMQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false
62. Edwards. J. [http://en.wikipedia.org/wiki/Jonathan_Edwards_\(theologian\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Jonathan_Edwards_(theologian))
63. Elder. M. *Nathaniel Hawthorne Transcendental Symbolist*. Ohio University Press. 1969
64. Emerson. R. *Complete Prose Works*. London; Ward Lock and Co Ltd; 1900
65. ----- *Circles* From essays first series. 1841;
http://books.google.com/books?id=rXsDvotwG6YC&printsec=frontcover&dq=Emerson+Circles&hl=en&ei=SvOlTITqE8TDswbDgryVCA&sa=X&oi=book_result&ct=book-thumbnail&resnum=1&ved=0CC0Q6wEwAA#v=onepage&q&f=false
66. ----- *Self-Reliance* <http://www.emersoncentral.com/selfreliance.htm>
67. ----- *Shakespeare, or The Poet*.
<http://www.xmission.com/~seldom74/emerson/shakespe.html>
68. ----- *The American Scholar*. 1837.
<http://www.emersoncentral.com/amscholar.htm>
69. ----- *Nature, The Conduct of Life, Nature and Other Essays*. (1836); London: J. M. Dent; 1908.
70. Faust. B. *Hawthorne's Contemporaneous Reputation: A Study of Literary Opinion in America and England.1828-1864*; Philadelphia. University of Pennsylvania.1939.
71. Feidelson. C. *Symbolism and American Literature*. Chicago. University of Chicago press. 1953.
72. Fields. J. *Yesterdays with Authors*. London: Sampson Low; 1872
73. Fogle. R. *Hawthorne's Fiction the Light and the Dark*. Rev. ed. 1952. Norman; University of Oklahoma Press. 1963
74. Frost. R.
75. Freneur. P. http://en.wikipedia.org/wiki/Philip_Freneau
76. Fuller. M. http://en.wikipedia.org/wiki/Margaret_Fuller
77. Fussel. E. *Frontier: American Literature and American West*. Princeton: Princeton. University Press. 1985.
78. Gale. L. *A Nathaniel Hawthorne Encyclopaedia*. Greenwood Press. 1991.
79. Gaeddert. L. *A New England Love Story: Nathaniel Hawthorne and Sophia Peabody*. Dial Press. 1980.
80. Gerber. J. *Form and Content in the Scarlet Letter*. New England Quarterly XVII. 1944
81. Gohdes. C. *Periodicles of American Transcendentalism*. 1970
<http://books.google.com/books?id=mJI67QRqmcoC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>
82. Gollin. R. *Hawthorne: The Writer as Dreamer*. Louisiana St. University Press; Baton Rouge and London; 1979. <http://www.jstor.org/pss/30227435>
83. ----- Idol. J. et al. *Prophetic Pictures: Nathaniel Hawthorne's Knowledge and Uses of the Visual Arts*. Greenwood Press; 1991.
84. Griffith. C. *Caves and Cave Dwellers*. The Study of a Romantic Image. JEGP; 1963 vol.62.N3
85. Griswold. R. *The Poets and Poetry of America*. Philadelphia. Parry and M; Milan. 1855.

86. Hallowel. I. *The Impact of the American Indian on American Culture*. American Anthropologist New Series, Vol. 59, No. 2 <http://www.jstor.org/pss/665220>
87. Hart. J. *The Oxford Companion to American Literature*. 4th Ed. N-Y. Oxford University Press; 1978
<http://www.oup.com/us/catalog/general/subject/LiteratureEnglish/AmericanLiterature/?view=usa&ci=9780195065480>
88. Harvey. L; Gable. J. *Liquid Fire: Transcendental Mysticism in the Romances of Nathaniel Hawthorne*. NY; ed. By Peter Lang. 1998.
89. *Hawthorne's Historical Allegory: Examination of American Conscious*. Ed. by Becker. J.. Kenikat Press Port Washington; N-Y; 1971.
90. Heilman. R. *Hawthorne's The Birthmark: Science and Religion*. South Atlantic Quarterly XLVIII; 1949.
91. Hirsh. D. *Reality and Idea in the Early American Novel*. *Studies in American Literature*, v. IX. The Hague-Paris, Mouton. 1971.
92. Howe. I. *Politics and the Novel*. Horizon Press; 1957.
93. Hull. R. *Nathaniel Hawthorne: The English Experience 1853-1864*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press; 1980.
94. Jackson. F.T. "The Significance of the Frontier in American History, Chapter 1, excerpts; <http://www.mtholyoke.edu/acad/intrel/afp/turner.htm>
95. James. H. *Hawthorne* New York: R. S. Peale and J. A. Hill, Written for the *Library of the World's Best Literature Ancient and Modern*, Vol. XII. 1896
96. ----- *Hawthorne English Man of Letters*. London. Macmillan & Co. Ltd. 1879
97. ----- *Hawthorne: from 'The Three American Novels'*. Ch. 5 from 'Three American Novels'. 1879; <http://www2.newpaltz.edu/~hathawar/nhhj5.html>
98. James. H. *The Art of Novel*. Critical prefaces by Henry James ed. by Blackmoor R. N-Y Scribner's; 1934.
99. Kaul. A. *A Thematic Analysis of Nathaniel Hawthorne's Scarlet Letter*. N-Y; Penguin Books.1966.
100. Kaul. A. *The American vision; Actual and Ideal Society in Nineteenth-Century Fiction*. New Haven, Yale University Press, 1963.
101. Kiely. R. *Robert Louis Stevenson and the Fiction of Adventure*. Cambridge, Mass: Harvard UP.1964
102. Lathrop. H. *Memories of Hawthorne*. Boston: Houghton Mifflin and Co; 1897.
103. Lawrence. S. *Hawthorne the Critic of Society*. New Heaven. Yale University Press. 1944
104. Leavis. Q. *Hawthorne As a Poet*. Sewanee Review LIX; 1951.
105. Levin. H. *The Power of Blackness*. N_Y Alfred. A Knopf. Inc. 1958.
106. Lewis. R. *The American Adam*. Chicago: University of Chicago Press. 1955.
107. *Literary History of the United States*. Ed. by Robert Ernest Spiller et. al. N-Y; Macmillan; 1948.
108. *Love letters of Nathaniel Hawthorne*. Chicago; Privately printed; The Society of the Dofobs; 1907.
109. Liukkonen. P. *Honore De Balzac*. <http://www.kirjasto.sci.fi/balzac.htm>
110. Longfellow. H Hyperyon. New York published by Samuel Colman & Astor House 1839
111. Luedtke. L. *Making America: The Society and Culture of the United States*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press. 1992.
112. Male. R. *Hawthorne's Tragic Vision*. Austin: University of Texas Press. 1957.
113. Marjorie. J. *Nathaniel Hawthorne Transcendental symbolist*. Athens; Ohio University Press. 1969

114. Marshal. B. *Hawthorne and the Canon of American literature. Critical Insights*. http://salempress.com/store/pdfs/hawthorne_critical_insights.pdf
115. Marshall. M. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. London: Routledge and Kegan Paul; 1962.
116. Martin. T. *Nathaniel Hawthorne*. New Haven. Conn. Newman; L .1979.
117. Matthiessen. F. *American Renaissance. Art and Expression In The Age of Emerson and Whitman*. Oxford University Press. 1968.
118. Matthiessen, *Henry James: The Major Phase*. London: Oxford University Press, 1944.
119. McIntosh. J. *Nathaniel Hawthorne's tales: Authoritative texts, Backgrounds, Criticism*. Norton Critical Edition. 1987
120. Mellow. J. *Nathaniel Hawthorne In His Times*. Boston: Houghton Mifflin. 1980.
121. Melville. H. *Letter to Nathaniel Hawthorne. 1851*.
<http://www.melville.org/letter3.htm>
122. Mellville. H. *Moby-Dick or the whale. N-Y Harper and brothers publishers London Richard Bentley. 1851*
123. Miller. E. *Salem Is My Dwelling Place: a Life of Nathaniel Hawthorne*. Iowa City; University of Iowa Press. 1991.
124. Miller. P. *The Romance and The Novel*. (Originally delivered as lectures.) Cambridge Mass Harvard University Press. 1967
125. Millington. R. *Practicing Romance: Narrative Form and Cultural Engagement*. Princeton NJ: Princeton University Press. 1992.
126. Mills. N. *American and English Fiction in the Nineteenth Century; an Antigenre Critique and Comparison*. Bloomington: Indiana University Press. 1973.
127. Moore M. *The Salem World of Nathaniel Hawthorne*. University of Missouri Press. 1998.
128. Moore. W; Harry T. *Nathaniel Hawthorne: Identity and Knowledge*. Southern Illinois University Press, 1967
129. More. P. E. *The Solitude of Nathaniel Hawthorne*. 1904 Shelburne Essays; First Series; http://jkalb.freeshell.org/more/hawthorne_solitude.html
130. Muirhead K. *Nathaniel Hawthorne's The Scarlet Letter: A Critical Resource Guide and Comprehensive Bibliography of Literary Criticism 1950-2000*. Edwin Mellen Press, 2004.
131. Myerson. J. *Selected Letters of Nathaniel Hawthorne*. Ohio State University Press, 2002.
132. *Passages from the American notebooks by Nathaniel Hawthorne*; Biblio Bazaar; Volume 2; [edited by Sophia Hawthorne, Copyright 1868 by Sophia Hawthorne,
http://books.google.com/books?id=doRWFSHNma4C&printsec=frontcover&dq=American+notebooks+by+Hawthorne&hl=en&ei=MKulTPSIB8eOjAeAotioDA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CDsQ6AEwAg#v=onepage&q&f=false
133. *Passages from the French and Italian notebooks by Nathaniel Hawthorne*; Bibliobazaar. Volume 2. Boston: James R. Osgood and company; 1876
134. Parington V. *Main Currents in American Thoughts*. Harcourt, Brace & World 1958.
135. Peckham. M. *Towards the Theory of Romanticism*. PMLA. LXVI 1951
136. *Hawthorne Centenary Essays*. Ed. by Pearce. R. Columbus: Ohio State University Press. 1964.

137. Poe. E. *The Philosophy of Composition*. 1846.
<http://xroads.virginia.edu/~HYPER/poe/composition.html>
138. Poe. E. *The Poetic Principles*. <http://www.bartleby.com/28/14.html>
139. Poe. E. *Review of Nathaniel Hawthorne's Twice Told Tales*. Gramaham's Magazine. May, 1842. <http://www.ibiblio.org/eldritch/nh/nhpoe1.html>
140. Poe. E. *Tale Writing From Godey's Lady's Book*. 1847. n35.
<http://www.ibiblio.org/eldritch/nh/nhpoe2.html>
141. Poirier. R. *World Elsewhere: The Place of Style in American Literature*. The University of Wisconsin Press. Ltd. 1985.
142. Reeve. C. *The Progress of Romance*. Reprint N-Y; Facsimile Text Society. Two volumes. 1930
143. Reuben. P. PAL: *Perspectives in American Literature - A Research and Reference Guide - An Ongoing Project*.
<http://www.csustan.edu/english/reuben/pal/chap3/3intro.html>
144. Ringe. D. *Hawthorne's Psychology of The Head and Heart*. PMLA. LXV. 1950.
145. Roper. G. *Introduction of Scarlet Letter and Selected Prose*. N-Y: Hendricks House. 1948. N-Y: Farrar Straus. 1950.
146. Scott. W. *On the Supernatural in Fictitious Composition*. London: Routledge and Kegan Paul; 1968.
147. Shroeder. J. *That Inward Sphere Notes On Hawthorn's Heart Imagery and Symbolism*. PMLA; LXV; 1950.
148. Simms. W. *Yemassee: A Romance of California*. N-Y; Harper & Brothers. 1844.
149. Smith. G. *American Literature: A Complete Survey With Plot Summaries and Dictionary of Literary Terms*. Iowa. Littlefield. Adams and Co. 1957.
<http://www.alibris.com/search/books/qwork/275451/used/American%20literature%20:%20a%20complete%20survey%20with%20plot%20summaries%20of%20major%20works%20%5Band%5D%20dictionary%20of%20literary%20terms>
150. Spencer. B. *Patterns of Nationality: Twentieth-Century Literary Versions Of America*. New York; Burt Franklin. 1981
151. Spiller. R. *A Time of Harvest: American Literature 1910-1960*. New-York; Hill and Wang . 1962.
152. Stafford. J. *The Literary Criticism of "Young America". A study in the relationship of Politics and Literature. 1837-1850*. University of California Press. 1952.
153. Steel. J. *The Representation of The Self in The American Renaissance*. The University of North Carolina Press; 1987.
154. Stewart. R. *Nathaniel Hawthorne: a Biography*. New Heaven; Yale University Press. 1948
155. Stewart. R. *Letters to Sophia*. The Huntington Library Quarterly, Vol. 7, No. 4. 1944 <http://www.jstor.org/pss/3815738>
156. Swann. C. *Nathaniel Hawthorne*. University of Keel, Cambridge University Press 1991
157. *The American Whig Review*. From 1852.
<http://digital.library.cornell.edu/a/amwh/amwh.1852.html>
158. *The Complete Works of Nathaniel Hawthorne*. Ed. With Introductory Notes by Lathrop. G. v.12. portrait, plates, D. Boston, Houghton. Mufflin &Co. 1883
159. *The correspondence of Emerson and Carlyle*. Ed. by Slater. J. New-York and London. Columbia University Press. 1964.

160. *The English Notebooks by Nathaniel Hawthorne*. Ed. by Stewart. R. N-Y. The Viking Press. 1941.
161. *The genius of Nathaniel Hawthorne*. Ed. by Throlope. A. from *North American Review*, CCLXXIV (September, 1879)
<http://www.ibiblio.org/eldritch/nh/nhtroll.html>
162. *The Great English Short Story Writers Volume I* Biblio Bazaar LLC 2008
http://books.google.com/books?id=CizeuIbF3cQC&pg=PA9&dq=The+Great+Engli+sh+Short+Story+Writers+Volume+I+Biblio+Bazaar+LLC+2008&hl=en&ei=B2KsTJ_LKsHrsgaEkNHKBA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCoQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false
163. *Theory of the Novel: A Historical Approach*. A critical anthology. ed. by McKeon. M. The John Hopkins University Press: 2000
164. *The North American Review*. 1815.
<http://dlxs2.library.cornell.edu/n/nora/index.html>
165. *The portable Hawthorne*. Ed. with introduction by Cowley.M. N-Y. The Viking Press.1948.
166. *The Reinterpretation of American Literature*. Ed. by Foerster. N. New-York. Russel & Russel. 1959.
167. *The Romantic Movement in American Writing*. Ed. by Fogle. F. Tulane University. 1992
168. *The Selected Letters of Nathaniel Hawthorne*. Ed. by Joel Myerson. By Ohio State University; 2002. p.71
169. *The Theory of the Novel*. Ed. by Stevick. P. New-York. Free Press. 1967.
170. Timmes. D. *Nathaniel Hawthorne*. BAAS Pamphlet No. 17. (First Published 1989) ISBN: 0 946488 07 X.
<http://www.baas.ac.uk/resources/pamphlets/pamphdets.asp?id=17>
171. Tompkins. J. M. *The Popular Novel in England: 1770-1800*. London: Constable & Company Ltd. 1932. Reprinted, Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1961.
172. Trilling. L. *Manners, Morals and the Novel in the Liberal Imagination. Essays on Literature and Society*. Castoriadis, L'Institution Imaginaire de la Société. Paris. 1975.
173. Turner. A. *Nathaniel Hawthorne: An Introduction and Interpretation*. New-York; Barnes & noble. 1986.
174. Turner. J. *The Frontier in American History*. Original copyright 1920. BiblioBazaar 2008
175. Wagenknecht. E. *Nathaniel Hawthorne: Man and Writer*. New York. Oxford University Press; 1961.
176. Waggoner. H. *A Hawthorne discovery- The Lost Notebook*. Hawthorne to Sophia 1835-46. New England Quarterly. 1976.
177. Waggoner. H. *Nathaniel Hawthorne American Writers 23*. Minnesota Archive Editions. University of Minnesota. John's Press Inc. Mineapolis.1962.
178. Waggoner. H. *Nathaniel Hawthorne A Critical Study*, rev. ed. 1955; Cambridge, Mass: Harvard University Press. 1963.
179. Waples. D. *Suggestions for Interpreting The Marble Fawn*. American literature XIII1.Duke University Press. 1941.
180. Warren R. *The Cat's Eye*. 1970
http://brothersjuddblog.com/archives/2008/11/the_cats_eye.html
181. Wells. H. *Experiment In Autobiography*. New-York. MacMillan & Company. 1978.

182. Whitman. W. *Preface to Leaves of Grass*. 1855.
<http://www.bartleby.com/39/45.html>
183. -----, *Song of Myself*. 1900.
<http://www.daypoems.net/poems/1900.html>
184. Winters. Y. *Maul's Curse*. New-York. New Directions. 1938.
185. Whipple. E.P. *Hawthorne from 'Character and Characteristic Man' Boston; Ticknor and Fields 1866 University Press: Welch Bigelow and Co Cambridge*
186. *Young America*
http://books.google.com/books?id=8ykn78tQCvEC&pg=PA95&lpg=PA95&dq=1836,+club+%22young+America%22&source=bl&ots=Yw9VXy8H0x&sig=nJaG0Cv0qA15EhDjHe5KA6Ro3bY&hl=en&ei=rKjSS9b3GMqCOPz4oP4N&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBMQ6AEwAA#v=onepage&q=1836%2C%20club%20%22young%20America%22&f=false
187. Web Museum. Paris; *William Blake*
<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/blake>
188. Henry.P. <http://www.history.org/amanack/people/bios/biohen2.cfm>
189. *Американская Новелла 19 Века*, под ред. Старцева М. Гослитизд. 1946.
190. Березовская О. Н. *Готорн- и Философия Трансцендентализма*. Перм. 1983
191. Боброва. Л. *Романтизм в Американском Литературе*. Американская Литература. Москва. 1976.
192. Брукс В. *Готорн в Сеилеме*. Москва. Прогрес. 1967
193. Брукс В. *Писатель и Американская Жизнь*. Т1. Москва. 1967-1971
194. Готорн. Н. *Фантастические Рассказы*. пер. Галибина. А. Москва. 1900.
195. Готорн. Н. *Дом О Семи Фронтах*. Ленинград. Художественная Литература.1975.
196. Достоевски. Ф. *Полное Собрание Художественных Произведений*. М А 1930 т13.
197. Ковалев Ю.В. *Герман Мелвилл и американский романтизм*. Л. 1972
198. Коренева. М. *Проблемы Становления Американской Литературы*. Москва.1981.
199. *Литературная История США*. Под. Ред. Спилера; т1. Москва. Прогресс. 1977
200. Николукин. А. *Американский Романтизм и Современность*. Академия Наук и Мировой Литературы им. Горького. Изд. Наука. Москва. 1961
201. Николукин. А. Рецензия на книге Mcpherson *Nathaniel Hawthorn As Myth-maker*. Toronto. 1969.
202. Парингтон. В. *Основные Течения Американской Мысли*. т1. Москва. ИЛ62.
203. *Писатели США о Литературе*. Сборник Статей сост. Николукин. А. 1974

