

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

რომანული ფილოლოგია

სალომე კენჭოშვილი

ღანუნციო – ვერისტი და კესკარას ნოველები
(კრიტიკული განხილვა, კომენტარები და თარგმანი)

ფილოლოგიის დოქტორის (Ph.D.)
აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი

სამეცნიერო ხელმძღვანელები: ფილოლოგიის დოქტორი
პროფ. ნანა გუნცაძე
ფილოლოგიის დოქტორი
ლუჩანო მორბიატო



უნივერსიტეტის
გამომცემლობა

თბილისი

2015

სარჩევი

შესავალი	1-24
თავი I	
დ'ანუნციოს ნოველისტიკის განვითარება “ქალწული მიწიდან” კრებულამდე “პესკარას ნოველები” ვერიზმისა და ნატურალიზმის კონტექსტში	25-95
თავი II	
“პესკარას ნოველების” ჟანრული და სიუჟეტურ-კომპოზიციური თავისებურებანი.....	96-133
თავი III	
“კერპთაყვანისმცემლების” და “გმირის” იდეური, ჟანრული და სიუჟეტურ- კომპოზიციური თავისებურებანი	134-153
დასკვნა	154-155
დამოწმებული ლიტერატურის ნუსხა	156-161
დანართი	162-173

შ ე ს ა ვ ა ლ ი

გაბრიელე დ'ანუნციო (1863-1938) XIX საუკუნის დამლევისა და XX საუკუნის დასაწყისის იტალიური ლიტერატურის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენელია. უპირველესად მის სახელთან არის დაკავშირებული ამ პერიოდში იტალიური ლიტერატურული ანსამბლის თვისებრივი გადახალისება და ისეთი ახალი მოვლენების დამკვიდრება როგორცაა ესთეტიზმი, დეკადენტობა, “ახალი დრამა” და სხვ.

თავის დროზე დ'ანუნციო მთელს ევროპაში ერთ-ერთი ყველაზე უფრო სახელგანთქმული მწერალი იყო, რომლის ნაწარმოებებს სხვადასხვა ენაზე თარგმნიდნენ და მის პიესებს მრავალი ქვეყნის სცენაზე დგამდნენ; მასზე მსჯელობდნენ, კამათობდნენ და როგორც წესი, ან უსაზღვრო ხოტბას ასხამდნენ როგორ ჭეშმარიტ ნოვატორს ან მიწასთან ასწორებდნენ, როგორც დეკადენტობის ქომაგს.

I მსოფლიო ომის შემდეგ, როდესაც ლიტერატურაში ახალი მიმდინარეობები მომძლავრდა და ასპარეზზე მოღერნისტული პროზის გიგანტები (ჯოისი, ელიოტი, თ. მანი და სხვ.) გამოჩნდნენ, დ'ანუნციოს დიდების მზე ჩაესვენა. იგი თავის მამულში – ვიტორიალეში განმარტოვდა და ძირითადად ავტობიოგრაფიული ხასიათის თხზულებებით შემოიფარგლა.

დ'ანუნციოს პოეზია

გაბრიელე დ'ანუნციოს სამწერლო ასპარეზე გამოსვლა უპირველესად პოეზიის სფეროს უკავშირდება. იგი ისე იყო გატაცებული კარდუჩის “ბარბაროსული ოდებით”, რომ მის ავტორს 15 წლის ასაკში წერილი მისწერა, რომელშიც აუწყა თავისი გადაწყვეტილება დაპირისპირებოდა მანძონის “ეკლესიასა” და “სკოლას”.

1879 წლის დეკემბერში თავისი ლექსების პირველი კრებული – “Primo vere” (1879) გამოაქვეყნა. დ’ანუნციოს 1880-1890-იანი წლების ლირიკაში სხვა ახალ ნიშან-თვისებათა შორის უპირველესად აღსანიშნავია – ეროტიკული მოტივები, მძლავრი სენსუალიზმი, მისწრაფება პარნასული პლასტიკურობისადმი, ფორმისადმი, სიტყვისადმი განსაკუთრებული ყურადღება. მოგვიანებით, ფრანგი სიმბოლისტების პოეზიის უფრო ახლოს გაცნობისა და შეთვისების შედეგად, ლექსის მუსიკალობა, “სიტყვის მაგია” დ’ანუნციოს პოეტური სტილის უმთავრესი თავისებურება გახდება.

ლექსების კრებული “სამოთხის პოემა” (1893) ახალ ეტაპს წარმოადგენდა დ’ანუნციოს პოეტური განვითარების გზაზე; მასში განსაკუთრებით იგრძნობა სიახლოვე ფრანგი სიმბოლისტების პოეტიკასთან, კერძოდ, ვერლენის მოწოდებასთან – “მუსიკა უპირველეს ყოვლისა”. კრებულის პირველ ნაწილში გადამეტებული ვნებათაღელვით გამოწვეული შინაგანი დადლილობისა და სიყვარულის შეუძლებლობის განცდა დომინირებს. მეორე ნაწილში წამყვანია სევდიანი მოგონებების, წარსულის “აჩრდილების” (“larve”) მოტივები და სიმბოლისტური “საიდუმლოების” ესთეტიკის გათავისება.

“სამოთხის პოემა” მჭიდროდ არის დაკავშირებული არა მხოლოდ ფრანგულ სიმბოლიზმთან, რომლის ენობრივი და სხვა მომენტები დ’ანუნციომ კიდევ უფრო გაამძაფრა, არამედ აგრეთვე პრერაფაელიტების ფერწერის სახეებთან.

1896-1903 წლებში დ’ანუნციომ შექმნა ლირიკულ ქმნილებათა ციკლი “ცის, ზღვის, ხმელეთისა და გმირების საგალობელი” (“Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi”), რომელშიც მიზნად დაისახა ეპიკური და ლირიკული საწყისების შეთავსება. საბოლოოდ ეს ციკლი ხუთ ნაწილად ჩამოყალიბდა: “მაია” (1903), “ელექტრა და ალციონე” (“Elettra e Alcyone”, 1904), “მეროპე” და “ასტეროპე” (“Merope”, 1912; “Asterope”, 1934). ამ ბოლო ორ ციკლში ნაციონალისტური რიტორიკა სჭარბობს და ნაკლებ შემინევა კავშირი პირველ სამ ნაწილთან.

სათაურით “Laudi” ავტორი მიგვანიშნებს ისეთ ჟანრზე, როგორცაა სასულიერო საგალობლები ღვთისმშობლისა და წმინდანების სადიდებლად. მაგრამ დ’ანუნციო თავის კრებულში არა ქრისტიანული, არამედ ანტიკური გზით მიდის იმ გაგებით, რომ ცდილობს აადორძინოს ანტიკური მითებისა და ძველი რომის საგმირო სული და მძლავრი ვიტალიზმი. თავის საგალობლებში დ’ანუნციო წარმართული, ამქვეყნიური და სენსუალური საწყისის

დამამკვიდრებელი ახალი “რელიგიის” მესობტედ გვეკვლინება; სწორედ ამ “რელიგიურ” საწყისზე მიგვანიშნებს სათაურის – “Laudi” – ასოციაცია ფრანცისკ ასიზელის საგალობელთან.

“საგალობლების პირველი წიგნი – “მაია” (“Maia”) სხვადასხვა საზომებით დაწერილი 21 ლექსისაგან შედგება, ტაეპების რაოდენობა ყოველთვის აგრეთვე ოცდაერთია. “მაია”-ში პოეტი გვაუწყებს, რომ “დიდი პანი არ მომკვდარა”. ამ ფრაზით პოეტი თავისებურად ეხმაურება ცნობილ ფრაზას – “დიდი პანი მოკვდა” – ნიცშეს წიგნიდან “ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან”.

“მაია”-ში პანი ბუნების ყოვლისმომცველი სახე-სიმბოლოა; ცა, ზღვა, და მიწა მისი სხეულის ნაწილებია; ადამიანები პანის, ბუნების ძალას წარმოადგენენ. “სიცოცხლის საგალობლის” პირველსავე ლექსში სიცოცხლე გააზრებულია როგორც “ღვთის საშინელი საჩუქარი” (“*dono terribile del dio*”).

ამ ლექსების ციკლში “ღ’ანუნციო ხშირად მიმართავს იმ პოეტურ მოდელებს, რომლებიც გამოიყენებოდა ბუნება-პანის თემის ხორცშესხმისას, კერძოდ, ვირგილიუსის “ბუკოლიკებს”, ოვიდიუსის “მეტამორფოზებს”. ყოველივე ეს განაპირობებს ამ კრებული ლექსებში რეგისტრების მრავალფეროვნებას, ტრაგიკული, ეპიკური და გმირული ინტონაციების მონაცვლეობას.

“Laudi”-ის შემადგენელი ნაწილებიდან განსაკუთრებით მაღალი დონით გამოირჩევა “ალციონე” (“*Alcyone*”), რომელიც როგორც ამ ციკლის, ასევე ღ’ანუნციოს პოეზიის მწვერვალს წარმოადგენს. კრებულში ლექსები ისეა დალაგებული, რომ ბოლომდე გავეყვით ზაფხულის თვეებს: ივნისის საამო სიგრილიდან სექტემბრის სიმწიფესა და სევდამდე. მატერიალური სამყაროთი ტკობა, განცხრომა მზეზე, ზღვასა და ბუნებაში შეფერადებულია ანტიკური მითებით, მეტამორფოზებით, კლასიციტური სახეებითა და ციტატებით. ყოველივე ეს აღბეჭდილია ხალისისა და ტკობის, ორგიებისა და დიონისური თრობის განწყობით. პოეტურ ქსოვილს ბაროკოს სიუხვის ხასიათი აქვს. “ალციონე”-ში ზაფხულის სახე-სიმბოლოები დაკავშირებულია ზეკაცის სეგლასთან გაზაფხულის მწუხრიდან ზაფხულის კაშკაშა შუადღემდე.

ამ ციკლის ერთ-ერთი საუკეთესო ლექსთაგანია “წვიმა ნაძვნარში” (“*La pioggia nel pineto*”), რომელსაც მუსიკალურ პარტიტურას ადარებენ ხოლმე.

“ალციონე” ღ’ანუნციოს “ჰეროიკულ პერიოდში”, ზეკაცის კულტის ფაზაში ერთგვარ პაუზას (“*tregua*”) წარმოადგენს” (Ferroni 2004: 501). არ უნდა იყოს

შემთხვევითი, რომ სწორედ “La tregua” (“პაუზა”) ეწოდება პირველ ლექსს დ’ანუნციოს ამ კრებულში.

“ალციონე“-ს სახით გამოვლენილი “პაუზა”, ანუ დისტანცირება ზეკაცის კულტისაგან ამზადებს ახალ ფაზას დ’ანუნციოს შემოქმედებაში, იმ მონაკვეთს, რომელსაც კრიტიკოსები განსაზღვრავენ ცნებით “notturmo”. ეს ცნება მომდინარეობს დ’ანუნციოს 1916 წლის ნაწარმოებიდან “ნოქტიურნი” (“Notturmo”).

“ნოქტიურნი” ავტობიოგრაფიული ხასიათის ლირიკული პროზაა, სადაც მწერალი წარსულის აჩრდილებს ელაციცება. ყველა მკვლევარი ამ წიგნს ყველაზე უფრო “მოდერნისტულ”, ანუ XX საუკუნისათვის დამახასიათებელ ქმნილებად მიიჩნევს. “ამასთანავე, “ნოქტიურნი” ინარჩუნებს დ’ანუნციოს შემოქმედებისათვის დამახასიათებელ შინაგან წინააღმდეგობებსა და ორაზროვნებას. მასში გამოსჭვივის უკიდურესი ინდივიდუალიზმი და ნარცისიზმი, რაც არც ისე შორსაა ადრინდელ შემოქმედებაში განდიდებული ზეკაცის ჰეროიზმისაგან” (შაცცო 2003: 292).

“საგალობლები” და “ნოქტიურნი” ევროპული დეკადენტობის დაისს მოასწავებდა, იმ დროის დადგომას, როცა ლიტერატურაში მოდერნიზმი თვისებრივად ახალ ხასიათს იძენს.

დ’ანუნციო იტალიური დეკადენტობის პირმშოცაა და მისი ერთ-ერთი მთავარი შემქმნელთაგანაც. მისთვის დეკადენტობა წარმოადგენდა არა მხოლოდ ესთეტიკურ, არამედ ეთიკურ მრწამსსაც, ცხოვრებისადმი ესთეტიკური დამოკიდებულების ფორმასა და ცხოვრების წესსაც. XX საუკუნის დამლევს, ნაბოკოვი დ’ანუნციოზე ლაპარაკობდა როგორც ისეთ მწერალზე, რომელიც უკვე ისტორიას ეკუთვნის: “იგი პერსონაჟი იყო, ბაირონივით, ხოლო როდესაც პერსონაჟები კვდებიან, მწერალიც კვდება”.

დ’ანუნციო – დრამატურბი

გაბრიელე დ’ანუნციოს უდიდესი წვლილი მიუძღვის XIX საუკუნის დამლევს იტალიური დრამისა და თეატრის განახლების პროცესში. მისი პირველი და ერთ-ერთი საუკეთესო ტრაგედიაა “მკვდარი ქალაქი” (“La città morta”, 1897), რომელშიც ურთიერთდაკავშირებულია სიყვარულისა და სიკვდილის

მოტივები. ტრაგედია პროზადაა დაწერილი, მაგრამ ხასიათდება მაღალფარდოვანი ლირიკულობით.

ამ ტრაგედიის თანამედროვე გარემოში გამუდმებით შემოდის ანტიკურობა. ანტიკური გარემო, მითოლოგიური ასოციაციები და ალუზიები, ძველი ბერძენი ავტორების ციტირება, ჰეროიკული და მითოლოგიური წარსულის ფონი არღვევს “ბურჟუაზიული დრამის” ტრადიციულ სტრუქტურას და გზას უხსნის “ახალ დრამას”. გარდა ამისა, ბერძნული ტრაგედიის ცალკეული მოტივები (სიბრძაგის, ინცესტის და სხვ.), ელადის ხრიოკი და გავერანებული ბუნება მისტერიულობით აღსავსე “მოლოდინის დრამის” განწყობას ქმნიან.

ამ პიესაში ავტორს უპირველესად დეკადენტობისა და ესთეტიზმისათვის დამახასიათებელი “განსაკუთრებული” ვნებების ჩვენება აინტერესებდა. სწორედ ასეთი პერსონაჟები გამოჰყავს დ’ანუნციოს თავის მომდევნო დრამებში: “გაზაფხულის დილის სიზმარი” (1897); “შემოდგომის დაისის სიზმარი” (1898); “ჯოკონდა” (1898) და სხვ.

ტრაგედიაში “დიდება” (1899) ესთეტიზმი თავისებურადაა შეზავებული პოლიტიკურ მოტივებთან. ტრაგედიის მოქმედების დრო ფსევდოისტორიულია. დ’ანუნციოს არ ჰქონია მიზნად რომელიმე კონკრეტული ისტორიული ეპოქის ასახვა. მისი მიზანი იყო ქალის როგორც მამაკაცის ბედისწერის ჩვენება, ისეთი ვიტალური გრძნობებით შეპყრობილი ქალის სახის შექმნა, რომლის ვნებებში შეთავსებულია ეროტიკა, სიყვარული, სისხლი და სიკვდილი.

მსგავსი სულისკვეთებითაა გამსჭვალული დ’ანუნციოს ნაკლებ სცენიური პოეტურ დრამები “ფრანჩესკა და რამინი” (1901) და “პარიზინა” (1912), რომლებიც საყურადღებოა სტილისა და ფორმის თვალსაზრისით; მათში ერთმანეთს ენაცვლება თავისუფალი ლექსი და რეგულარული საზომები.

გაბრიელე დ’ანუნციოს საუკეთესო დრამატული ქმნილებაა ტრაგედია “იორიოს ასული” (1904), რომელიც საოჯახო დრამასავით იწყება და თანდათან ტრაგედიის სახით ვითარდება.

პიესის ინტონაცია, რიტმი და ენობრივი ქსოვილი მიმსგავსებულია რელიგიური მისტერიებისა და შელოცვების ენასთან. პერსონაჟების ყოველი სიტყვა, ყოველი რეპლიკა ისე უღერს, თითქოს ისინი თავიანთ განცდებზე კი არ ლაპარაკობენ, არამედ რელიგიურ ლიტურგიას აღასრულებდნენ. ასევე წარმართულ სამყაროსთან და ანტიკურ დრამასთან სიახლოვის განცდას ქმნის ამ ტრაგედიაში მომკალთა გუნდის გამოყენება.

დ'ანუნციოს დიდი წვლილი მიუძღვის იტალიური დრამის დიაპაზონის გაფართოებაში. ჩვეულებრივი ყოფის ასახვის ნაცვლად მან ყურადღება გაამახვილა იმ სულიერ ძვრებზე, რომლებიც ცნობიერების სამყაროში ხდება. ამ მხრივ განსაკუთრებით საყურადღებოა პიესა “ჯოკონდა” (“Gioconda”, 1899), რომლის სიუჟეტურ ხაზს განაპირობებს პროტაგონისტის გრძნობების გაორება, ერთი მხრივ, ორ ქალს შორის და მეორე მხრივ, სიყვარულსა და შემოქმედებას შორის.

გაბრიელე დ'ანუნციოს უკანასკნელი დრამატული ქმნილებებია პროზად დაწერილი ტრაგედია “სიყვარულზე ძლიერი” (1906), მისტერია ფრანგულ ენაზე “წმინდა სებასტიანეს წამება” (1911), რომელიც ფრანგმა კომპოზიტორმა კლოდ დებიუსიმ თავისი ოპერის ლიბრეტოდ გამოიყენა, და კლასიკურ სიუჟეტზე შექმნილი პოეტური დრამა “ფედრა” (1909), რომელიც ილდებრანდო პიცეტის ოპერას დაედო საფუძვლად.

დ'ანუნციო – რომანისტი

დ'ანუნციო როგორც რომანისტი XIX საუკუნის დამლევს იტალიურ ლიტერატურაში გამეფებული დეკადენტობის ერთ-ერთ ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენლად გვევლინება. პროზაში მისი დეკადენტურობა ჰიუსმანსისა და უაილდის თემატიკისა და ნიცშეს¹ “ზეკაცის” ესთეტიზაციის მიმართულებით წარიმართა.

დეკადენტობა შემოქმედებითი წარსულის არა უარყოფა, არამედ მისდამი შერჩევითი და თვისებრივად ახლებური დამოკიდებულების გამოვლინება იყო.

დეკადენტური მსოფლგანცდის საფუძველზე დ'ანუნციო რადიკალურად დაუპირისპირდა ლიტერატურის რეალისტურ ტრადიციას და მხატვრულ სიტყვას თვისებრივად ახალი ამოცანები დაუსახა. ამ მხრივ მას განსაკუთრებით იზიდავდა ანტიკურობისა და რენესანსის ხანის ხელოვნება, თუმცა

¹ ნიცშესაგან მიღებული სტიმული ლიტერატურაში, როგორც წესი, ნიცშეს ფილოსოფიისა და კულტუროლოგიის არა ღრმა, არამედ ზედაპირული ცოდნის სახით ვლინდებოდა; სწორედ ასეთ მოვლენასთან გვაქვს საქმე დ'ანუნციოს შემთხვევაში.

უპირატესობას მაინც ბაროკოს ტიპის ხელოვნებას ანიჭებდა. მისი რომანების ენობრივი ქსოვილი, მხატვრული სტილი მაღალფარდოვნებით, მელოდიურობით, იშვიათი დახვეწილობითა და ბაროკოს მსგავსი ორნამენტულობითა და ლექსიკურ-ეფფონიური ეფექტებით ხასიათდება.

დეკადენტი მწერლებისათვის შემოქმედებითი პრაქტიკისა და ყოფითი ქცევის “ტექსტების” მჭიდრო ურთიერთკავშირი დამახასიათებელია. დ’ანუნციომ თავისი მამულიც – ვიტორიალე – დეკადენტურ-ესთეტიკური ხელოვნების მიხედვით მოაწყო: სასახლე, მისივე შემოქმედების მსგავსად, ვენეციური სარკეების, ანტიკური ბიუსტების, იაპონური და ჩინური ფაიფურის, მოდერნის სტილის ავეჯისა და სხვა ლამაზი ნივთების, მანერულობისა და სილამაზის კულტის თავისებურ განსახიერებად აქცია.

დ’ანუნციოს ესთეტიზმი ორი საპირისპირო მიმართულებით მუდავნდება: ერთი მხრივ, თეატრალურობა, არტისტიზმი, საყოველთაო ყურადღების მიქცევის სურვილი; მეორე მხრივ – “არისტოკრატულად” ქედმაღლური დამოკიდებულება ბრბოსა და “უბრალო ადამიანებისადმი”; ერთი მხრივ, ყურადღება დეკადენტურისადმი, ავადმყოფურისა და ნეგატიურისადმი, მეორე მხრივ – ვიტალიზმი, მისწრაფება უკიდევანო ტკობისადმი; ერთი მხრივ – ამალღებულის პათოსი, მეორე მხრივ – ვულგარულობის გამოვლინებანი. მოკლედ რომ ვთქვათ, დ’ანუნციო გატაცებულია არისტოკრატული ფრაზეოლოგიით, რენესანსისა და ბაროკოს ხანის ფორმებითა და ემბლემატიკით. ამასთანავე მასთან ხშირად გვხვდება ისეთი ლაპიდარული ფორმულები და მაქსიმები, როგორცაა *vita opera d’arte, vivere inimitabile, rinnovarsi o morire*; რომლებიც ლამის უმაღლეს ცხოვრებისეულ პრინციპების განზოგადებაზე აცხადებენ პრეტენზიას; ამ ფორმულებს იგი ერთგვარ საკვანძო, სასიგნალო სიტყვებად იყენებს. (ფერონი 2004: 493).

დ’ანუნციო ცდილობს, ნიცშეს მოძღვრება იმისათვის გამოიყენოს, რომ დაასაბუთოს, მასისაგან დემოსისაგან განსხვავებული რჩეული ადამიანების “რასის” არსებობა, მათი უფლება, მორალურ ნორმებს გადააბიჯონ. მისი პროტაგონისტი ორ კატეგორიად ჰყოფს ადამიანებს: “ბრბოდ”, დემოსად, ჩვეულებრივ ადამიანებად და ზეკაცებად, ვისაც თავიანთი ინტელექტუალური მონაცემების, ნებელობისა და ენერჯიის უპირატესობის გამო არ მოეთხოვებათ მორალის ნორმების დაცვა.

რომანში “L’innocente” (“უდანაშაულო”, 1892) ხორცშესხმულია დეკადენტობის ისეთი ნიშან-თვისება, როგორცაა ამორალიზმის გამართლება და პათოლოგიის ზღვარამდე მისული სენსუალისტური მოტივი. ამ ნაწარმოებში ეს ნიშან-თვისებები, განსხვავებით რომანისაგან “ნეტარება”, დაკავშირებულია არა ესთეტიკურ, არამედ უკიდურესად მგრძობიარე ეგოცენტრისტ და იმპულსურ ადამიანთან, რომელიც თვითონვე გულდასმით აანალიზებს თავის განცდებსა და შეგრძნებებს.

“უდანაშაულო” დაწერილია პირველ პირში, როგორც პროტაგონისტის ერთგვარი აღსარება მის მიერ ჩადენილი სასტიკი დანაშაულის შემდეგ. ირკვევა, რომ ახალგაზრდა არისტოკრატი ტულიო თავქარიან ცხოვრებას ეწეოდა და უთავბოლოდ დაღატობდა ცოლს – ჯულიანას და თავს იმართლებდა დეკადენტობის წიაღში ნიცშეს მოძღვრების საფუძველზე წარმოქმნილი იმ იდეით, რომ უფლება აქვს იცხოვროს მისი “della mia natura eletta”-ს შესაბამისად (“რჩეული ბუნების შესაბამისად”):

“Anch’ella dunque - io pensavo - comprende che, essendo io diverso dagli altri ed avendo un diverso concetto della vita, posso giustamente sottrarmi ai doveri che gli altri vorrebbero impormi, posso giustamente disprezzare l’opinione altrui e vivere nella assoluta sincerità della mia natura eletta”), (“მჯეროდა, ჩემი გამორჩეულობისა და ცხოვრების განსხვავებული მრწამსის გამო სრული უფლება მქონდა უგულვებელმეყო ის ვალდებულებანი, რომლებსაც სხვები მახვევდნენ თავს; სრული უფლება მქონდა აბუჩად ამეგდო სხვისი აზრი და ჩემი რჩეული ბუნების შესაბამისად მეცხოვრა”), “Io ero convinto di essere non pure uno spirito eletto ma uno spirito raro; e credevo che la rarità delle mie sensazioni e dei miei sentimenti nobilitasse, distinguesse qualunque mio atto” (“მჯეროდა, რომ მქონდა არა უბრალოდ რჩეულთა გონი, არამედ განსაკუთრებული გონი; და მჯეროდა, რომ ჩემი გრძნობებისა და განცდების განსაკუთრებულობა აკეთილშობილებდა, განადიდებდა ყველა ჩემს ქმედებას”).

თავისი შეყვარებულის თხოვნით ტულიო დიდი ხნით ტოვებს სახლს, მიუხედავად იმისა, რომ ჯულიანასათვის პირობა ჰქონდა მიცემული, რომ იმ ვილაში გაატარებდნენ დროს, სადაც ერთ დროს თაფლობის თვე ჰქონდათ.

კარგა ხნის შემდეგ შინ დაბრუნებისას ქმარს ჯულიანა გამოუტყდება, რომ ბავშვს ელოდება სხვისგან, იმისაგან, ვინც არ უყვარს და ვისაც სიმარტოვის გამო დაუკავშირდა. იგი ასეთი სიტყვებით მიმართავს ქმარს: “T’amo, t’ho amato sempre, sono stata sempre tua, sconto con questo inferno un minuto di debolezza,

intendi? Un minuto di debolezza" (“მიყვარხარ, ყოველთვის მიყვარდი, ჯოჯოხეთით გამოვისყიდი ჩემი სისუსტის წუთებს, გესმის? სისუსტის წუთებს”).

ტულიო აცნობიერებს თავის დანაშაულს, ხვდება, რომ მისმა (“ცხოვრების ფილოსოფიამ” მიიყვანა მისი ცოლი დაღატამდე: “Io credevo che per me potesse tradursi in realtà il sogno di tutti gli uomini intellettuali: essere costantemente infedele ad una donna costantemente fedele” (“მეგონა, რომ შესაძლებელი იყო ყველა ინტელექტუალის ოცნების მიღწევა: ერთგული ცოლის მუდმივი დაღატი”).

ტულიოს სურს, აპატიოს ცოლს და როგორც თვითონ ამბობს, მოიპოვოს “ახალი ბედნიერება, რომელიც არ იქნებოდა ჩემი ადრინდელი ცხოვრების სულმდაბლობის გარეშე”. მაგრამ არა თუ ვერ ახერხებს პატიებას, არამედ სასტიკ დანაშაულს სჩადის: ახალშობილი ბავშვი ყინვასა და თოვლში გამოჰყავს, რის გამოც იგი კვდება. მხოლოდ მის მიერ ჩადენილი დანაშაულის შემდეგ აცნობიერებს ტულიო თავისი მორალური მარცხის მიზეზს: “una gran luce si fece dentro di me, nel centro della mia anima. Io compresi” (“კაშკაშა შუქმა გაანათა ჩემი სული. მე ყველაფერს მივხვდი”).

ესეში “Alla scoperta dei letterati”-ში (“აღმოვაჩინოთ ფილოლოგები”, 1895), სადაც დ’ანუნციო ასაბუთებს “სიტყვის” (parola-სა) და “სტილის” (stile-ს) უპირატესობის იდეას, რაც აუცილებელია “creare la vita”-სათვის (“ცხოვრების შესაქმნელად”), იგი იმავდროულად უარყოფს თანამედროვე ლიტერატურაში რაიმე კრიზისის არსებობას და, პირიქით, მიაჩნია, რომ ლიტერატურაში “nuovo Rinascimento” (“ახალი რენესანსი”) იწყება, რომელიც უმაღლეს საფეხურზე აიყვანს “il sentimento della potenza e dell’energia”-ს (“ნებელობისა და ენერჯის საწყისს”) და კვლავ დაამკვიდრებს ადამიანის კულტს, რომელიც შეძლებს “continuare la Natura” (“ბუნების განვითარებას”).

მაგრამ თავისი შემოქმედებითი განზრახვის მიუხედავად, დ’ანუნციომ “უდანაშაულო”-ში “ნებელობისა და ენერჯის საწყისის” მარცხი უფრო გვიჩვენა, ვიდრე მისი ტრიუმფი.

“ტკობის” მსგავსად, “უდანაშაულო”-ს პროტაგონისტის ნიცშესეული მრწამსი, მისი “ცხოვრების ფილოსოფია” ვერ უძლებს ცხოვრებისეულ გამოცდას. ამაზე მეტყველებს როგორც რომანის სიუჟეტის განვითარება, ასევე ის გარემოებაც, რომ ტულიო თვითონ აღიარებს თავისი ეთიკის, ნიცშესეული “ზეკაცის” იდეის სიმცდარეს, თავის მორალურ მარცხს: “Tutta la mia vita d'errore

era stata accompagnata dalla grande illusione, che rispondeva non pure alle esigenze del mio egoismo, ma a un mio sogno estetico di grandezza morale” (“მთელს ჩემს შეცდომებით აღსავსე გზას თან ახლდა დიდი ილუზია, რაც გამოწვეული იყო არა ეგოიზმით, არამედ იმით, რომ ჩემი ესთეტიკური ოცნება ზნეობის ტოლფასი გახდა”). საბოლოოდ იგი ასე აჯამებს თავისი ცხოვრების გზას: “L’illusione era caduta; ogni fiamma era spenta. La mia anima (lo giuro) aveva pianto sinceramente su la ruina” (“ჩემი ილუზიები დაიმსხვრა; გაქრა ცეცხლის ალი. ჩემმა სულმა (გეფიცვებით) ნანგრევებთან პოვა ნავთსაყუდელი”).

მომდევნო ნაწარმოებებში ნიცშესა და ახალი დეკადენტური მიმდინარეობების გავლენით დ’ანუნციო კიდევ უფრო მეტად შორდება რეალისტური პროზის ტრადიციას.

დ’ანუნციოს შემოქმედებაში ნიცშესეული “ზეკაცის ხანა” კიდევ უფრო მძლავრად მუდგანდება რომანში “Il Trionfo della morte” (“სიკვდილის ტრიუმფი”, 1894). ეს სათაური პეტრარკას ამავე სახელწოდების პოემისა და ტიცციანისა და პიტერ ბრეიგელის და რენესანსისა და ბაროკოს ხანის მრავალი მხატვრის სურათების სახელწოდებას იმეორებს.

რომანის წინასიტყვაობაში დ’ანუნციო აცხადებს თავისი ესთეტიკისა და ეთიკის კავშირზე ნიცშესთან: “ჩვენ ყურს ვუვდებთ ზარატუსტრას ხმას და სრული სახით შევამზადებთ გზას ხელოვნებაში ზეკაცის დასამკვიდრებლად” (“Noi tendiamo l’orecchio alla voce del magnanimo Zarathustra, o Cenobiarca, e prepariamo nell’arte con sicura fede l’avvento dell’Uebermensch, del Superuomo”). აქაც ჩანს დ’ანუნციოს განსაკუთრებული მისწრაფება სხვადასხვა შემოქმედებითი წყაროების გათავისებისაკენ, რაზეც ქვემოთ ვრცლად გვექნება საუბარი.

ნაწარმოების პროტაგონისტი – ინტელექტუალი და არისტოკრატი ჯორჯო აურისპა – ტიპური “ზეკაცია”. იგი ნიცშეს “ასე ამბობდა ზარატუსტრა”-ს მრწმს იმეორებს, როდესაც მორალისაგან სრულ თავისუფლებაზე მსჯელობს: “სად არის იგი, მბრძანებელი, ყალბი ზნეობრიობის უღლისაგან თავისუფალი, ის, ვინაც სიკეთესა და ბოროტებაზე მაღლა დადგომა გადაწყვიტა, ვინაიდან ადამიანის არსი ყველა ამ ატრიბუტზე მაღლა დგას?”.

ჯორჯოს მისი არისტოკრატიზმით ბევრი საერთო აქვს ანდრეა სპერელისთან, მაგრამ განსხვავდება მისგან დეკადენტობის ხარისხით, სიკვდილისაკენ პათოლოგიური მისწრაფებით, უარყოფითი ემოციებისადმი მოჭარბებული მიდრეკილებით. მას არ გააჩნია ანდრეა სპერელისათვის ჩვეული

ხალისისა და ტკობის უნარი. მისი “ავადმყოფობა” მდგომარეობს იმაში, რომ ერთის მხრივ, ძლიერ სწყურია ცხოვრება, ხოლო მეორეს მხრივ, ასევე საოცრად იზიდავს უძრაობა და სიკვდილი.

იპოლიტასთან ურთიერთობით ჯორჯო ამოდ ცდილობს ხალისისა და ბედნიერების პოვნას, მაგრამ იგი მასში “მტერს” (“nemica”) ხედავს, ისეთ ყოვლისმშთანთქმელ სენსუალურ საწყისს, რომელიც სპობს მის შემოქმედებითს აქტიურობას.

ასევე მარცხით მთავრდება ჯორჯოს მცდელობა მიატოვოს რომის მაღალი საზოგადოების ფუქსავატური ცხოვრება და დაუბრუნდეს მშობლიურ კერას, სადაც ოჯახის გაჭირვებისა და მშობლებს შორის ჩხუბის, კინკლაობის და ცხოვრებისეულ პრობლემებზე გამუდმებული ფიქრის მოწმე ხდება. იპოლიტასთან ერთად ზღვაზე ხანგრძლივი ყოფნის დროს იგი ამჩნევს თავის გაუცხოებას მშობლიური ფესვებისაგან, უხეშობითა და ცრუმორწმუნეობით აღსავსე სოფლური ყოფისაგან, სადაც მისი “რასის” (“razza”) ძირებია. ყოველივე ამის შედეგად მასში სულ უფრო მძლავრობს თვითგანადგურებისა და სიკვდილისაკენ ლტოლვის იმპულსი, რასაც დროდადრო ინტელექტუალური გზით უპირისპირდება: კითხულობს ნიცშეს, რაც მას სიცოცხლის წყურვილსა და ნებელობას უძლიერებს და ენერგიას მატებს; იხსენებს ვაგნერს, მის “ტრისტან და იზოლდას”.

დ’ანუნციოს რომანი თვითმკვლელობითა და მკვლელობით მთავრდება: ჯორჯო კლდიდან გადაიჩეხება და თან გაიყოლებს თავის შეყვარებულს. აქ შეგვიძლია გავიხსენოთ. სიყვარულისა და სიკვდილის ურთიერდაკავშირების მოტივი ოსკარ უაილდის “რიდინგის ციხის ბალადაში”:

Yet each man kills the thing he loves,
By each let this be heard,
Some do it with a bitter look,
Some with a flattering word,
The coward does it with a kiss,
The brave man with a sword!

(“ყოველი ადამიანი კლავს მას, ვინც უყვარს, / დაე ყველამ იცოდეს ეს/ ზოგი ამას მზაკვრული მზერით სჩადის, / ზოგიც – ცბიერი ენით; / მშიშარა ამისთვის კოცნას იყენებს, / ხოლო მამაცი – დაშნას”).

შეყვარებულის მოკვლაზე ჯორჯო ადრეც ფიქრობდა. ამ კონტექსტში უნდა გაეისხენოთ აგრეთვე ოსკარ უაილდის “დორიან გრეის პორტრეტი”, რომელშიც ახალგაზრდა არისტოკრატი, ეგოიზმისა და ჰედონიზმის ფილოსოფიის მქადაგებელი და ნიცშეს მიმდევარი, ლორდ ჰენრი აცხადებს, რომ “დანაშაული არასოდეს არ არის ვულგარული, ხოლო ვულგარულობა – ყოველთვის დანაშაულის ტოლფასია”.

წინა ნაწარმოებების მსგავსად, “სიკვდილის ტრიუმფი”, რომელიც კრიტიკოსი ეციო რაიმონდის განსაზღვრებით, “დიადი მელოდრამაა” (ფერონი 2004: 493), პროტაგონისტის ნიცშესეული ზეკაცის ფილოსოფია მარცხით მთავრდება. სწორად არის შემჩნეული, რომ დ’ანუნციო ამ რომანში მიზნად ისახავს არა იმდენად დეკადენტი ინტელექტუალისადმი კრიტიკულ მიდგომას, რამდენადაც აინტერესებს ინტელექტუალის მარცხის თემა, რაც ეგზომ აქტუალური იყო იმდროინდელი ევროპული სინამდვილისათვის.

რომანში “კლდეთა ასულები” (“Le vergini delle rocce”, 1895) ბურჟუაზიული საზოგადოების ბანალურობას მშვენიერების კულტსა და საგმირო ღირებულებებს, მძაფრ და უჩვეულო განცდებსა და ეგზალტაციას უპირისპირებს. რომანის მთავარი გმირია აბრუცელი არისტოკრატი კლაუდიო კანტელმო, რომელიც ლათინური რასის “ზეკაცის მესიანიზმის” იდეას ქადაგებს.

რომანში დიდი ადგილი ეთმობა კლაუდიოს მსჯელობას პოლიტიკურ, მორალურ, ესთეტიკურ საკითხებზე და მის წასვლაზე რომიდან. იგი კლდოვან აბრუცოს მთებშია გადმოსვეწილი. იგი შეპყრობილია სურვილით, გახდეს “რომის მეფე” (“Re di Roma”), რათა გადაარჩინოს იტალია სულიერი და მატერიალური სიღატაკისგან.

უდავოა, რომ ამ რომანში, ისევე როგორც მოთხრობაში “ჯოვანი ეპისკოპო”, დ’ანუნციომ უკან მოიტოვა ფსიქოლოგიური ნატურალიზმის ტრადიცია და ხასიათების აგების სრულიად ახლებურ პრინციპს მიმართა. თანამედროვეობის მითად გარდაქმნის დაუოკებელი წადილიდან ერთგვარი მუსიკალური სტრუქტურა წარმოიქმნება; მწერალი ცდილობს ნატურალისტური თხრობა პრეციოზული თხრობით შეცვალოს.

რომანი “ცეცხლი” (“Il fuoco”, 1898) 1896-სა და 1898 წელს შორის დაიწერა და იმავე წელს გამოქვეყნდა. მიუხედავად იმისა, რომ დაწერილია მესამე პირში, მთავარი გმირი – პოეტი სტელიო ევრენა ავტორის *alter ego*-ა. მასში გაბრიელე დ’ანუნციომ ასახა თავისი ურთიერთობა ლეგენდარულ იტალიელ მსახიობთან – ელეონორა დუზესთან, რომელიც რომანში სტელიო ევრენას შეყვარებულის, მსახიობი ქალის – ფოსკარინას სახითაა გამოყვანილი.

არა მხოლოდ დუზეს პორტრეტი, არამედ დ’ანუნციოს პათეტიური, ამადლებული სტილის ხასიათიც ჩანს მწერლის მიერ ამ დიდი მსახიობი ქალისა და მისი საყვარულისადმი მიძღვნილ ამ სტრიქონებში: “უეცრად ეს, ვნებისაგან და ოცნებისაგან ოქროს გრდემლზე გამოკვეთილი ქალი უმშვენიერეს არსებად გარდაიქმნა და წარმომიდგა ვითარცა უკვდავი ბედისა და მარადიული იდუმალების ცოცხალი განსახიერება. თუმცა იგი კვლავაც უძრავად და მდუმარედ იჯდა, მისი დასამახსოვრებელი სიტყვები, მისი სანაქებო მიხრამოხრა, თითქოს ცოცხლდებოდა და თრთოდა მის ირგვლივ ისე, როგორც თრთის ხოლმე მელოდია, სიმებს რომ აფრქვევს უწყვეტად, ისე, როგორც თრთიან ხოლმე რითმები დახურული წიგნის გარშემო და სიყვარული და სევდა მათში ეძებენ თრობასა და ნუგეშს... ანტიგონეს თავგანწირული ერთგულება, კასანდრას საბედისწერო სიშმაგე, ფედრას უკურნებელი ვნება, მედეას უღმობელოება, იფიგენიას მსხვერპლი, მამის მზერით გათანგული მაგდა, პოლიქსენა და ალცესტი სიკვდილის პირისპირ, კლეოპატრა, ცვალებადი ვითარცა ქარი და ცეცხლი, ლედი მაკბეტი, პატარა ხელებიანი მკვლელი, საოცნებო შროშანები ცვარნამითა და ცრემლით ნაპკურები, იმოგენა, ჯულიეტა, მირანდა, როზალინდა და ჯესიკა და კიდევ პერდიტა, ყველაზე სათუთი და ყველაზე ბობოქარი, ყველაზე დიდებული სულები ბინადრობენ მასში, მის სხეულში, კიაფობდნენ მის თვალებში, სუნთქავდნენ მისი ბაგით, რომლისთვისაც უცხო არ იყო არცა თაფლი და არცა შხამი, არცა მოოჭვილი ფიალა და არცა გამონორკნილი თასი; და ასე უკიდევანო სივრცესა და უსაზღვრო დროში განიბნეოდა და სამარადჟამოდ რჩებოდა ადამიანის არსისა და ადამიანის ხვედრის ხატება; და სხვა არაფრით, თუ არა ოდენ კუნთებისა და ნაკეთების თვალშეუვლები რხევით, ქუთუთოების ოდნავი დაშვებით, სახის ფერის ანაზღეული ელვისებური გარდასახვის უბადლო ნიჭით, ნატიფი სხეულის სინარნარით დაუცხრომლად იგი მარადიული სილამაზის მარადიულ სამყაროს

ქმნიდა... პოეზიით ნაკურთხი ადგილის სულები ნიადაგ დასტრიალებდნენ თავს და ცვალებად ხილვებს შარავანდედად ეფინებოდნენ.” (ტიტვინიძე 2002: 8).

მოქმედება ვენეციაში ვითარდება. ნაწარმოებში ყურადღება გამახვილებულია იმ განწყობაზე, რომელსაც ვენეცია – “ცეცხლის წყალკურთხევა” (“l’epifania del fuoco”) და “ღუმელის იმპერია” (“l’impero del silenzio”) აღუძრავს ადამიანს.

“ცეცხლის” გმირი – პოეტი სტელიო ეფრენა ხალხისადმი, “ჩვეულებრივი” ადამიანებისადმი ნიცშესეული ზეკაცის თვალსაზრისს გამოხატავს, როდესაც ამბობს: “ბრბო, მიხუმათებული და მომლოდინე, მკერდზე ელვარე ქერცლით დაფარულ უზარმაზარ, მრავალსახიან ქიმერად ეჩვენებოდა; მოშავო-მორუხისფერო ბრბო ზემოდან დაშვებული ტვირთივით ვრცელი და მძიმე ზეცის თაღებქვეშ განმარტოებულიყო”.

ბაბრიელე დ'ანუნციო საქართველოში

ისევე როგორც ამჟამად ჩვენშიც და სხვაგანაც თანამედროვე იტალიურ ლიტერატურას უპირატესად უმბერტო ეკოს შემოქმედებით იცნობენ, XX საუკუნის პირველ მეოთხედში იმ დროის იტალიელ მწერალთაგან მრავალ ქვეყანაში და მათ შორის საქართველოში, ერთ-ერთი ყველაზე სახელგანთქმული ავტორი გაბრიელე დ'ანუნციო იყო.

ქვემოთ შევეცდებით, ვაჩვენოთ, რომ დ'ანუნციოს შემოქმედებამ გარკვეული გამოძახილი ჰპოვა მისი დროის ქართულ მწერლობასა და თეატრალურ ცხოვრებაში, განსაკუთრებით – გრიგოლ რობაქიძის კრიტიკასა და დრამატურგიაში.

პირველი ცნობები დ'ანუნციოზე ქართულ პრესაში XIX საუკუნის დამლევს გვხვდება. 1896 წლის გაზეთ “ივერიის” უსათაურო მოკლე ცნობის თანახმად, დ'ანუნციოს, რომელსაც “ქიულ ლემეტრმა უწოდა ლათინთა გენიის წარმომადგენელი”, თავისი რომანებით “აღტაცებაში მოჰყავს მთელი

განათლებული ევროპა” (ივერია 1896: 4). იქვე მოთხრობილია ერთ-ერთი კრიტიკოსის მიერ დ’ანუნციოსადმი წამოყენებულ ბრალდებაზე სხვა მწერალთა სიუჟეტებისა და მოტივების გამოყენების შესახებ და თვითმყოფადობის იმ გაგებაზე, რომელიც მწერალმა მის მიმართ წამოყენებული ბრალდების საპასუხოდ გამოთქვა.

ქართულ კრიტიკაში დ’ანუნციოს შესახებ პირველი სერიოზული გამოხმაურება არის არტურ ლაისტის მიერ ჯერ 1898 წელს რუსულ გაზეთ “კავკაზ“-ში (ლაისტი 1898: 3) გამოქვეყნებული სტატია “გაბრიელე დ’ანუნციო”, რომელიც 1902 წელს “ივერია“-ში დაიბეჭდა სათაურით “გაბრიელე დ’ანუნციო და დღევანდელი იტალია” (ლაისტი 1902: 1-2). არტურ ლაისტი თავისი მრწამსით სოციალური რეალიზმის ქმნაგი იყო და ამით აიხსნება ის გარემოება, რომ დ’ანუნციოს, როგორც დეკადენტსა და ნიცშეანელს, უაღრესად უარყოფითად აფასებს. მართალია, კრიტიკოსი აღიარებს, რომ “დ’ანუნციო არის უზომოდ მგრძნობიარე, მხატვრულობისა და შემოქმედებითი ნიჭით აღსავსე, მჭევრმეტყველი, პოეტობით მოსილი”, მაგრამ მკაცრად უპირისპირდება იტალიელი შემოქმედის დეკადენტურ საწყისს, კერძოდ, იმას, რომ დ’ანუნციო არის “ხორცთ მოტრფიალე მწერალი”, რომლის “გმირებისათვის არ არსებობს ჩვეულებრივი ეთიკა და ზნეობა” და რომ “ნიცშეს ზეკაცი იდეალია დ’ანუნციოსთვის”. ლაისტი უთუოდ დ’ანუნციოს რომანებს – “ცეცხლი” და “ნეტარება” გულისხმობს, როდესაც აცხადებს, რომ ამ “ნაწარმოებებში უარყოფილია გრძნობა სიყვარულისა და შებრალებისა, ეს მართლაც ყოველად წმინდა და მადლიანი გრძნობანი. აგერ ათ წელიწადზე მეტია დ’ანუნციო ქადაგებს ამ თავის უცნაურსა და ბუნების საწინააღმდეგო ფილოსოფიას”. კრიტიკოსის საბოლოო დასკვნა ასეთია: “იტალიისთვის საჭიროა სრულიად განახლდეს და გადახალისდეს მისი ლიტერატურა, ხოლო ამის ქმნა დ’ანუნციოს არ შეუძლია იმიტომ, რომ თვით სჭირს ყველა ის სნეულება, რომელთაგან განკურნება ასე სწყურია იტალიის საზოგადოებას” (ლაისტი 1902: 2).

XX საუკუნის დასაწყისში ქართულ სინამდვილეში თავს იჩენს დ’ანუნციოს პიესებით დაინტერესება, რაც დაკავშირებული იყო დრამატურგიის თვისებრივი განახლებისა და თეატრალურ რეპერტუარში ევროპული “ახალი დრამის” დამკვიდრების პროცესთან. ამ ინტერესს აძლიერებდა აგრეთვე ის

გარემოება, რომ დ'ანუნციოს პიესებს დიდი ადგილი ეკავა იმ დროს სახელგანთქმული მსახიობის – ელეონორა დუხეს რეპერტუარში.

1901 წელს გაზეთ “ცნობის ფურცელში” გამოქვეყნდა აქსენტი ცაგარელის მიერ თარგმნილი დ'ანუნციოს პიესა “სიზმარი გაზაფხულის პირას” (*ცნობის ფურცელი* 1901: 1-4). არის ცნობები, რომ ითარგმნა და 1911 და 1915 წლებში თბილისისა და ქუთაისის სცენებზე დაიდგა დ'ანუნციოს პიესა “ჯოკონდა”.

1914 წელს ქართულად ითარგმნა და სცენაზე დაიდგა დ'ანუნციოს ყველაზე წარმატებული დრამატურგიული ქმნილება – ტრაგედია “იორიოს ასული”. ამ დადგმის შესახებ გაზეთი “სახალხო ფურცელი” ასე იუწყებოდა: “დღეს, 8 ოქტომბერს, არტისტული საზოგადოების ქართული დრამატული საზოგადოების დასის მიერ წარმოდგენილი იქნება იტალიელთა ცნობილი მწერლის დ'ანუნციოს პიესა “იორიოს ასული”. სიუჟეტი აღებულია იტალიელ მთიელთა ცხოვრებიდან. პიესა ქართულად პირველად იდგმება. პიესაში მონაწილეობას მიიღებს მთელი დასი, თანამშრომლები და მომღერლები”. მუსიკალური ნაწილი – ცნობილი მუსიკოსის ფოცხვერაშვილის დახმარებით. პიესას დგამს რეჟისორი ალექსანდრე წუწუნავა” (*სახალხო ფურცელი* 1914ა: 1).

ამ დადგმის შთაგონებით იმავე დღეებში ახალგაზრდა კრიტიკოსმა გერონტი ქიქოძემ აღტაცებული წერილი მიუძღვნა “იორიოს ასულსა” და მის ავტორს. გ. ქიქოძე მხარს უჭერდა ახალი ლიტერატურული კანონის, მოდერნიზმის დამკვიდრებას და ამიტომაც, ა. ლაისტისაგან განსხვავებებით, არაა კრიტიკულად განწყობილი იმ ფაქტისადმი, რომ დ'ანუნციო “არაა რეალისტი” და “ცხოვრების ჭეშმარიტებას არ ეძებს”. გ. ქიქოძე სიტყვებს არ იშურებს დ'ანუნციოს ღირსების დასახასიათებლად. მისი თქმით, “იორიოს ასულის” ავტორის შემოქმედება “მრავალსახოვანია, როგორც ძვირფასი გობელენი. აქ ჩანს ანტიური ტრაგედიის გავლენაც და იტალიური რენესანსისაც, ფრანგი სიმბოლისტებისაც და ჩრდილოელი დრამატურგებისაც. მაგრამ ყველაზე ძლიერი მაინც იტალიის სენსუალური და წარმართი გენიის გავლენაა: ბოკაჩოსა და არიოსტოსი, მედიჩისა და ბორჯიისა, ტიციანისა და კორეჯოსი... მისი ტემპერამენტი მწველია როგორც აბრუცოს მზე... ყველაზე მეტად მას მშვენიერი ქალის სხეული უყვარს და მის მიერ გამოწვეული დვითური ჟრჟოლა ან ნადგველნარევი სიხარული” (*სახალხო ფურცელი* 1914ბ: 1).

დ'ანუნციოს შემოქმედებისადმი დამოკიდებულება განსაკუთრებით მრავალმხრივია გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედებაში. მან, მართალია, მცირე, მაგრამ აღტაცებით აღსავსე წერილი უძღვნა “იორიოს ასულისა” და “სიკვდილის ტრიუმფის” ავტორის შემოქმედებას. 1913 წელს გამოქვეყნებულ სტატიაში “გაბრიელე დ'ანუნციო” (რობაქიძე 1913: 2) გრ. რობაქიძე მისი დროის იტალიელ მწერალთა შორის პირველობას დ'ანუნციოს ანიჭებს და მის სახელს დანტეს გვერდით მოიხსენიებს: “თანამედროვე იტალიელ მწერალთა შორის პირველობა შესაძლოა იტალიელ ხელოვანს დ'ანუნციოს ვაკუთვნოთ. იგი პრიმუო შვილია ლათინთა მხიბლავი გენიისა. იგი ნამდვილი მემკვიდრეა დანტე ალიგიერისა”. რობაქიძე აღნიშნავს, რომ “დანტე მკაცრი მგოსანია, დ'ანუნციო კი ლაღი”, მისი “მგოსნური ხატი არ წააგავს ბურუსში შვებულს ჩრდილოელ მოღუშულ სახეს. ამ მხრივ, მაგალითად, დ'ანუნციოსა და იბსენს შორის უფსკრულია ნამდვილი”.

რობაქიძის შემოქმედებაშიც გამოჩნდება მოგვიანებით ის, რასაც დ'ანუნციოს რომანებზე ამბობს: “თქვენს წინ, მწვანე მდელოში იშლება ფართო მდინარე, რომლის თეთრ ვნებიან მკერდს ოდნავ დაჰკვრია მთრთოლვარე ხალისი მუქ-ღურჯი ცისა”, “მის რომანებში სიყვარულის ვნება... მარმარილოზე დანთხეულ სისხლს გვაგონებს” (რობაქიძე 1913: 2).

დ'ანუნციოს შემოქმედების მაღალი შეფასება გრიგოლ რობაქიძის მიერ იტალიელი მწერლის არა მხოლოდ კონკრეტული ნაწარმოებებით გამოწვეული შთაბეჭდილებით აიხსნება. მას უფრო ღრმა და ვრცელი მიზეზი განაპირობებს. მიუხედავად იმისა, რომ დ'ანუნციო რობაქიძეზე 27 წლით უფროსი იყო, შეიძლება ითქვას, რომ ორივე მწერალი შემოქმედის ერთსა და იმავე ტიპს განეკუთვნება. დ'ანუნციოს მსგავსად, გრ. რობაქიძესაც შეგვიძლია ვუწოდოთ “ეროტიკის ქურუმი”.

გაბრიელე დ'ანუნციოს მსგავსად, გრიგოლ რობაქიძისათვის დამახასიათებელია ერთგვარი თეატრალურობა, სწრაფვა ცხოვრების წესის ისეთი მძლავრი სემიოტურობისაკენ, როდესაც ქცევა და პოზა სიმბოლური ნიშნადობის ფუნქციას იძენს.

გრიგოლ რობაქიძის ნაწარმოებებშიც იჩენს თავს დ'ანუნციოს მხატვრული ესთეტიკის ისეთი ნიშან-თვისებები, როგორცაა ინტერესი წარმართობისა და რასისადმი, გატაცება ნიცშეს იდეებით, დიონისური ვნებებით და მისწრაფება ენის ახალი სტატუსის დამკვიდრებისაკენ.

გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედებაში არანაკლები ძალით ვლინდება დ'ანუნციოს მხატვრული ესთეტიკის ერთ-ერთი მთავარი ნიშან-თვისება – “პლიერი რიტორიკული პათოსი, ამადლებული და საზეიმო ინტონაცია, რომელიც ელინიზმიდან და რენესანსული ხელოვნებიდან მომდინარეობს” (Binni 1968: 79).

“იორიოს ასულის” ავტორის მსგავსად, გრ. რობაქიძისთვისაც დამახასიათებელია პოლიტიკისა და პოლიტიკოსთა ესთეტიზირება და მითოლოგიზირება.

დ'ანუნციოს პოლიტიკურ აზროვნებაში დიდი ადგილი უკავია ისეთ ცნებებს, როგორცაა “რასა” (razza) და “ჯიში” (“stirpe”), რომლებიც “არა იმდენად ბიოლოგიურ კატეგორიებს”, რამდენადაც ეროვნულ სათავეებთან მიბრუნების “მოქნილ რიტორიკულ კონსტრუქციებს” წარმოადგენენ (რე 2010: 43). “სიკვდილის ტრიუმფის” მთავარი გმირი მშობლიურ მხარეში ბრუნდება: “მინდა ვეზიარო მშობლიურ რასას, – ამბობს იგი, – რომ უფრო ღმად გავიდგა ფესვები მშობლიურ წიაღში”. გრ. რობაქიძე დ'ანუნციოზე არა ნაკლებ იყო შეპყრობილი “რასისა” და “ჯიშის” პროპლემატიკით, რაც მთავარ ადგილს იკავებს მის რომანში “გველის პერანგი”.

აღსანიშნავია, რომ მსგავსი ქრონოტოპები გვხვდება დ'ანუნციოს ზოგიერთ რომანსა და პიესაში და რობაქიძის პიესებში “ლონდა”, “ლამარა” და რომანში “გველის პერანგი”. ესაა ცივილიზაციისაგან მოშორებული და ისტორიის დაღით აღბეჭდილი ადგილები, სადაც წარმართობა და ქრისტიანობა ხვდება ერთმანეთს.

განსაკუთრებით თვალსაჩინოა გრიგოლ რობაქიძის ტრაგედიების - “ლონდა” (1917) და “ლამარა” (1928) როგორც ტიპოლოგიური მსგავსება, ასევე გენეტიკური კავშირი დ'ანუნციოს ტრაგედიასთან “იორიოს ასული”.

დ'ანუნციოს ტრაგედიის მსგავსად, “ლონდა”-სა და “ლამარა”-ში ენობრივი ქსოვილი ხალხური სიმღერებისა და პოეტური თქმულებების სტილიზაციასა და თეთრ ლექსად შესრულებულ ერთგვარ დრამატიზებულ ლირიკას წარმოადგენენ. გარდა ამისა, სამივე პიესისათვის დამახასიათებელია პერსონაჟთა ვრცელი პარტიები.

ისევე როგორც პიესაში “იორიოს ასული”, გრიგოლ რობაქიძის ტრაგედიებშიც გამოყენებულია ძველი ბერძნული ტრაგედიის ისეთი დამახასიათებელი ელემენტი როგორცაა ქორო.

“იორიოს ასულს” თან ახლავს ჟანრული განსაზღვრება – “პასტორალური ტრაგედია”. საგულისხმოა, რომ იმავე ჟანრულ კატეგორიას მიაკუთვნა გრ. რობაქიძემ თავისი ტრაგედია “ლამარა”: “პასტორალი”.

ორივე მწერალი წარმართული ელემენტებით გაზავებულ ფოლკლორულ ძირებს მიმათავს. ერთგვაროვანია აგრეთვე ამ ტრაგედიების ქრონოტოპი: არქაული გარემო და არქაული დრო.

წარმართულ სამყაროსთან და ანტიკური დრამის ქოროსთან სიახლოვის განცდას ქმნის “იორიოს ასულში” მომკელთა გუნდის გამოყენება. “ლონდა” შვიდკაციანი გუნდის – “ხოროს” პარტიით იწყება და ჰიმნით მთავრდება. “ლამარა”-ში თვალსაჩინოა ქალების გუნდის პარტია.

როგორც ღ’ანუნციოს პიესაში, ასევე “ლონდა”-სა და “ლამარა”-ში ტრაგედიის მისტერიულობის განცდას ხელს უწყობს ის, რომ პერსონაჟთა ინტონაცია, რიტმი და ენობრივი ქსოვილი მიმსგავსებულია რელიგიური მისტერიებისა და შელოცვების ენასთან. ყოველი სიტყვა, ყოველი რეპლიკა ისე უღერს, თითქოს პერსონაჟები რელიგიურ ლიტურგიას აღასრულებენ. მაგალითად, შელოცვასავე უღერს “იორიოს ასულში” მილას მიმართვა ალიჯესადმი. ეს რელიგიური პათოსი და ლირიკული საწყისი გარკვეულწილად თარგმანშიც იგრძნობა:

“ნუ მომეკარები. ამით ცოდვას ჩაიდენ და წმინდა კერას შებღაღავ. ცოდვას ჩაიდენ შენი მოდგმის წინაშე, შენი ხალხის ადათის წინაშე, შენი მოხუცებულების წინაშე. მე ცეცხლს დავასხამ იმ ღვინოს, რომელიც შენმა ღვიძლმა დამ მოგცა. თუ ხელს მახლებ, თუ შეურაცხმყოფ, ყველა წინაპარი შენი, ყველა მიცვალებული შენი შორეულ წარსულში, უშორეს, უშორეს წარსულში, მიწაში სამოცდაათი ადლის სიღრმეში ჩაფლული, ყველა ზურგს შეგაქცევს სამარადისოდ”. არანაკლები, თუ არა უფრო მეტი, რელიგიური ექსტაზითა და პოეტიზმითაა გამსჭვალული “ლონდა”-სა და “ლამარა”-ში როგორც მთავარი გმირების, ასევე ყოველი პერსონაჟის თითქმის ყოველი ფრაზა.

ამის გარდა, მრავალი საერთო და მსგავსი ნიშან-თვისება შეიმჩნევა “იორიოს ასული”-ს მთავარ გმირ – მილასა და გრიგოლ რობაქიძის პიესის ლონდას შორის. არც ერთი და არც მეორე პროტაგონისტი არ განეკუთვნება ჩვეულებრივ ქალებს. მათ წარმომავლობას იდუმალების იერი დაკრავს. მილა

მოგვის ასულია, ხოლო ღონდას სადაურობა არავინ იცის, “იტყვიან: სირენააო, / ზღვის მკერდით ცხელ ქვიშაზე გადმოსროლილი”.

მილასაც და ღონდასაც ავხორცსა და კუდიანს უწოდებენ. იორიოს ასულ მილას ერთ-ერთი პერსონაჟი ასეთ ბრალდებას უყენებს: “მე გიცნობ შენ, კოდრას ასულო... / შენ დაღუპე ჯოვანა კამეტრა / შენვე დაღუპე პანფილოს შვილი. / შენ გააგიჟე საწყალი ალფონსო / და შენ შეჭყარე ავი ზნე ტილურას”. ასეთივე საბედისწერო ქალია ღონდა, არის “კუდიანი”, “ჯადოსანი”, “ავხორცი”, “თვალთმაქცი”, “რომლის ხილვით ვაჟები ხელდებიან”. ერთი ყმაწვილი შეშლილა მისი სიყვარულით. დადის და გაიბახის: “ღმერთქალი მყვარობსო”; მეორემ მდინარეს მისცა თავი.

ღ’ანუნციოს არაერთი გმირისათვის დამახასიათებელია ისეთი ქმედება, რომელშიც ერთმანეთს ხვდება ვნება და სისხლი, სიყვარული და სიკვდილი.

“სიკვდილის ტრიუმფის” მთავარი გმირი ჯორჯო კლდიდან გადაიჩეხება და თან გაიყოლებს თავის შეყვარებულს. სწორედ ამ ნიშნით გამოჰყოფს გრიგოლ რობაქიძე ღ’ანუნციოს ნაწარმოებთაგან რომანს “სიკვდილის ტრიუმფი”, “რომელშიც მწერალმა გახსნა სიყვარულის პრობლემა: უშენოდ არ შემოიძლია სიცოცხლე, რადგან მიყვარხარ უსაზღვროდ, მაგრამ შენთან არ შემოიძლია ერთყოფის განსახიერება. ამიტომ მისთვის სიყვარული იქცევა საშინელ ტანჯვად, რომლის სახსნელად მხოლოდ სიკვდილია გამზადებული”. ამ თეზას იმეორებს რობაქიძე ტრაგედიაში “ღონდა”: “სიყვარულზე უტკბილესი/ არა არის რა ქვეყანაზე, / მაგრამ ამავე დროს სიგიჟის თესლია იგი. . . / სიყვარული ცდა არის საცნაური: / ვისთვის ამამაღლებელი და / ვისთვის გამანადგურებელი”.

“სიგიჟის თესლია” სიყვარული ტრაგედიაში “იორიოს ასული”. იორიოს შეყვარებულს – ალიჯის ჩხუბის დროს უნებლიედ მამა შემოაკვდება, რისთვისაც მას სოფელი სასიკვდილო განაჩენს – კოცონზე დაწვას გამოუტანს. შეყვარებულის გადასარჩენად და ალიჯის წინააღმდეგობის მიუხედავად, მოგვის ასული ამ მკვლელობას თვითონ იბრალებს. მას კოცონზე წვავენ. “ცეცხლის ალი საამოა! ცეცხლის ალი საამოა!” – ასეთია იორიოს ასულის უკანასკნელი სიტყვები. ასევე სიყვარულისათვის თავგანწირვაა გრ. რობაქიძის ტრაგედიის – “ღონდას” მთავარი მოტივი. თამაზ ბატონიშვილი თავის შეყვარებულს ხელში იატაცებს და მასთან ერთად გადიხეხება უფსკრულში.

1920-იანი წლების დამლევებიდან ქართულ მწერლობაში გაბრიელე დ'ანუნციოსადმი ინტერესი აღარ შეიმჩნევა. ამ ფაქტის თავისებურ ახსნას იძლევა კონსტანტინე გამსახურდია ესეების წიგნში “ახალი ევროპა” (1928). გამსახურდიას თანახმად, დ'ანუნციოს შემოქმედება წარსულს, გუშინდელ დღეს ეკუთვნის იმ მიზეზის გამო, რომ “უაილდ-დ'ანუნციოსებური იმპრესიონისტული სიმბოლიზმი სინამდვილეს გაურბის”, “მსოფლიო გლოვა ქროდა გასული საუკუნის აღამდარების – ჰუგო ჰოფმანსტალის, სტეფან გეორგეს, სტეფან მაღარმეს, რაინე მარია რილკეს, ვერლენისა და დ'ანუნციოს ქმნილებებში”, ხოლო “სინამდვილის უარყოფის” თაობაზე “თავისი სიტყვა უკვე თქვა”; მსოფლიო ომმა “კვლავ მოაწყურა კაცობრიობას ოპტიმისტური, ჯანსაღი ჩანგის უღერა”; კონსტანტინე გამსახურდია ერთმანეთს უპირისპირებს სიმბოლისტებს, მათ შორის – დ'ანუნციოს და ექსპრესიონისტებსა და უიტმანს, რომლისთვისაც უცხოა “ბოდლერის ან ვერლენის ნერვიული იპოხონდრია, სტეფან გეორგეს ან დ'ანუნციოს <<ჩრეულთა პოეზია>>.” (გამსახურდია 1928: 29).

ამ ბოლო დროს ქართველი იტალიანისტების (ნოდარ ლადარია, მერი ტიტვინიძე) მხრიდან თავს იჩენს ყურადღება გაბრიელე დ'ანუნციოს შემოქმედების მიმართ. ეს ინტერესი წმინდა აკადემიურ ხასიათს ატარებს და არაა უშუალოდ დაკავშირებული ლიტერატურულ ცხოვრებაში მიმდინარე პროცესებთან.

ამგვარად, XIX საუკუნის დამლევებიდან მოყოლებული XX საუკუნის პირველი მეოთხედის ჩათვლით და გარკვეულწილად – თანამედროვე ეტაპზეც დ'ანუნციოს შემოქმედებამ გარკვეული გამოძახილი პოვა ქართულ მწერლობასა და თეატრალურ ცხოვრებაში. ამ მხრივ განსაკუთრებით მრავალმხრივია დ'ანუნციოს ნაწარმოებების რეცეპცია გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედებაში.

დ'ანუნციოს შემოქმედებითი გზის მოკლე მიმოხილვის შემდეგ საგანგებოდ უნდა შევჩერდეთ წინამდებარე საკვალიფიკაციო ნაშრომის კვლევის ობიექტზე. ეს გახლავთ მწერლის ნოველისტიკის სრული კორპუსის პირველი კრებულიდან – “ქალწული მიწა” (Terra vergine, 1882) დაწყებული ყველა მომდევნო კრებულისა და საბოლოოდ “პესკარას ნოველების” (Novelle della Pescara, 1902) ჩათვლით. კვლევის ობიექტში შემოდის აგრეთვე ჯოვანი ვერგას, გუსტავ ფლობერის, ემილ ზოლასა და გი დე მოპასანის ყველა ის

ნაწარმოები, რომლებიც სხვადასხვა სახით გამოძახილს ჰპოვეს დ'ანუნციოს "პესკარას ნოველებში".

"პესკარას ნოველების" მრავალმხრივი შესწავლა აქტუალურია იმდენად, რამდენადაც დ'ანუნციოს შემოქმედება საზღვარგარეთული ლიტერატურის ისტორიის საუნივერსიტეტო კურსების განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენს. გასათვალისწინებელია ის გარემოებაც, რომ კვლევის საგანი გულისხმობს საკითხთა ისეთი წრის – ქრონოტოპის, ანტიგმირის, რიმეიკის, ლიტერატურულ ურთიერთობათა გენეტიკური და ტიპოლოგიური ასპექტების, და სხვ. – განხილვას, რომელთაც განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა ლიტერატურისმცოდნეობის თანამედროვე ეტაპზე.

ნაშრომის კვლევის მიზანი განპირობებულია იმ გარემოებით, რომ "პესკარას ნოველები"-სადმი კრიტიკის საკმაოდ ინტენსიური ყურადღების მიუხედავად, ამ კრებულში შესული ნოველების სრული კორპუსი და მწერლის როგორც ნოველისტის ჩამოყალიბებისა და განვითარების გზა ჯერაც არ გამხდარა ერთიანი კვლევის საგანი მათი გენეზისისა და ტიპოლოგიური არსის, უანრული, იდეურ-კომპოზიციური თავისებურებისა და ვერიზმისა და ნატურალიზმის კონტექსტში მათი ადგილის დადგენის თვალსაზრისით. აქედან გამომდინარე, სადისერტაციო ნაშრომის მიზანს წარმოადგენს "პესკარას ნოველების" ისეთი საკითხების გაშუქება, როგორებიცაა ვერიზმისა და ნატურალიზმის კონტექსტში დ'ანუნციოს ნოველათა ძირითადი მოტივების, მათი ციკლური სტრუქტურისა და ქვეციკლების ერთიანობის განმსაზღვრელი კომპონენტების, ქრონოტოპისა და პროტაგონისტის, უანრული და სიუჟეტურ-კომპოზიციური თავისებურებების დადგენა.

ნაშრომის მეცნიერული სიახლეა "პესკარას ნოველებისა" და ვერიზმისა და ნატურალიზმის კონტექსტში დ'ანუნციოს როგორც ნოველისტის შესახებ საკითხისადმი ახლებურად მიდგომის მცდელობა და დ'ანუნციოს შემოქმედების შესწავლის სახით ქართულ იტალიანისტიკაში შეტანილი წვლილი დ'ანუნციანაში შექმნილი მდგომარეობის სათანადო გათვალისწინებით.

დ'ანუნციოს შემოქმედების ერთ-ერთი თვალსაჩინო მკვლევარს ვალტერ ბინის (Walter Binni) თავის წიგნში იტალიურ კლასიკოსებზე ლიტერატურულ კრიტიკაში ცალკე აქვს გამოყოფილი ასეთი თავი – "დ'ანუნციოსადმი მიძღვნილი კრიტიკის საფუძვლები", სადაც იმთავითვე აღნიშნავს, რომ თუ, მაგალითად, პასკოლის მიმართ იმთავითვე სრულიად სხვადასხვაგვარი

მიდგომა-შეფასებები ჩამოყალიბდა, დ'ანუნციოს შეფასებისას "ლიტერატურულმა კრიტიკამ იმთავითვე მოახდინა დ'ანუნციოს ნაწარმოებთა "სისტემატიზება" და შემდეგ თავი იჩინა ყოველივე ამის გადრმავებამ და დაზუსტებამ [...]. დ'ანუნციანაში თავიდანვე ჩამოყალიბდა ის მთავარი დებულებები, რომლებიც საფუძვლად დაედო მწერლის შემოქმედების შემდგომ კვლევას" (Binni 1973: 687). მართალია, ეს თვალსაზრისი 1973 წელს გამოითქვა, მაგრამ მას შემდეგ დ'ანუნციანას სხვადასხვა პრობლემისადმი, მათ შორის – "პესკარას ნოველები"-სადმი მიდგომა არსებითად ჯერ კიდევ საუკუნის დასაწყისში ჩამოყალიბებულ დებულებათა და მიგნებათა შემდგომი სრულყოფის გზას მოჰყვება.

დანუნციოს კრებულებში, მათ შორის – "პესკარას ნოველებში" წარმოდგენილი ნოველების შესახებ არაერთი საგულისხმო გამოკვლევა არსებობს. აღსანიშნავია ისიც, რომ ამ ნოველების აკადემიურ გამოცემებს თან ახლავს კომენტარები და მეცნიერულად შეჯერებული ვარიანტები მათი წყაროების ჩვენებით. არაერთი სტატია ეძღვნება ვერიზმის კონტექსტში "პესკარას ნოველების" თავისებურების, მწერლის მცირე პროზაში "პლაგიატისა" და ლიტერატურული წყაროების საკითხსა და ცალკეულ ნოველათა სხვადასხვა ასპექტების დეტალურ კვლევას. მაგრამ მიუხედავად ამისა "პესკარას ნოველების" თავისებურებანი და მათი ადგილი ვერიზმის ფარგლებში ჯერ კიდევ არაა ბოლომდე გაშუქებული. საკმარისია ითქვას, რომ არ არსებობს მონოგრაფიული ნაშრომი ამ კრებულის შესახებ.

წინამდებარე ნაშრომში პირველად ხდება "პესკარას ნოველების" შესწავლა მათი ქრონოტოპის თავისებურებათა დადგენისა და ანტიგმირის ცნების, ციკლური სტრუქტურის, მწერლის ნოველებში ინტერტექსტუალურობის როლის წარმოჩენისა და გაუცხოების ტექნიკის თვალსაზრისით. სადისერტაციო ნაშრომის სიახლეა ისიც, რომ დამატების სახით თან ერთვის დ'ანუნციოს ნოველის – "კერპთაყვანისმცემლების" – თარგმანი და ამ ნოველის სტილისტურ და ენობრივ თავისებურებათა ქართულ თარგმანში ადეკვატურ გადმოცემასთან დაკავშირებულ საკითხთა ანალიზი. გარდა ამისა სადისერტაციო ნაშრომში მოცემულია საქართველოში დ'ანუნციოს ნაწარმოებთა მიღების სხვადასხვა გამოვლინებათა (თარგმანების, კრიტიკული შეფასებების, სცენიური დადგმების, შემოქმედებითი რეცეფციის და სხვ.) მიმოხილვა.

დისერტაციის თეორიულ და მეთოდოლოგიურ საფუძველს განაპირობებს კომპარატიული (გენეტიკური და ტიპოლოგიური), ისტორიული, ჰერმენევტიკული და სტრუქტურული მეთოდების შეთავსება; ვერისტული პროზისა და “პესკარას ნოველები“-სადმი მიძღვნილი ლიტერატურული კრიტიკა; თანამედროვე შეხედულებები ინტერტექსტისა და მ. ბახტინის ნაშრომები ქრონოტოპის შესახებ; ვ. ვინოგრადოვისა და ვ. ბუთის (W. Booth) გამოკვლევები ავტორის სახისა და თავისუფალი ირიბი მეტყველების შესახებ.

ნაშრომის თეორიულ და პრაქტიკულ მნიშვნელობას განაპირობებს ის გარემოება, რომ მასალის ანალიზი, კვლევის შედეგები და დასკვნები შესაძლებელია გამოყენებულ იქნეს გაბრიელე დ'ანუნციოს შემდგომი შესწავლისათვის, XIX საუკუნის დამლევის იტალიური ლიტერატურის სალექციო კურსებსა და სპეცკურსებში, აგრეთვე ევროპის სხვადასხვა ლიტერატურაში ნატურალიზმისა და ვერიზმის მსგავს გამოვლინებათა გაშუქებისა და სწავლებისას.

ნაშრომის სტრუქტურა: სადისერტაციო ნაშრომი მოიცავს 155 კომპიუტერზე აწეობილ გვერდს და შედგება შესავლის, სამი თავისა და დასკვნებისაგან. ნაშრომს თან ახლავს *დანართი* შენიშვნებით და დამოწმებული ლიტერატურის ჩამონათვალი.

ნაშრომის აპრობაცია: სადისერტაციო ნაშრომში შესწავლილი საკითხები და კვლევის შედეგები წარმოდგენილი იყო სხვადასხვა კონფერენციაზე და დაბეჭდილია კონფერენციის მასალებში (2012, 2014).

თაზო I

გაბრიელე დ'ანუნციოს ნოველისტიკის განვითარება “ქალწული მიწადან” კრებულამდე “პესკარას ნოველები” ვერიზმისა და ნატურალიზმის კონტექსტში

ნატურალიზმი და ვერიზმი

გაბრიელე დ'ანუნციოს ნოველისტიკა მჭიდროდ არის დაკავშირებული ნატურალიზმთან და მისი იტალიური ნაირსახეობის – ვერიზმის მიმდინარეობასთან. მისი ნოველების კრებულების მხატვრული თავისებურებანი, მათი ორიგანალობა, მათში გამოვლენილი შემოქმედებითი მეთოდის ევოლუცია, რეგიონალიზმის ასპექტი – ქრონოტოპის დაკავშირება იტალიის ერთ-ერთ მხარესთან – აბრუცოსთან ის ნიშან-თვისებებია, რომლებიც მნიშვნელოვანწილად არის განპირობებული დ'ანუნციოს დამოკიდებულებით ნატურალიზმისა და ვერიზმის ესთეტიკური პრინციპებისადმი. ამ მიმდინარეობათა კონტექსტის გაცნობა ხელს უწყობს “პესკარას ნოველების” იდეურ და მხატვრულ თავისებურებათა და ნოვატორული ასპექტების ჩამოყალიბების წარმოჩენას.

ვერიზმზე როგორც მიმდინარეობაზე საუბრისას გასათვალისწინებელია ის გარემოებანი, რომ 1) თავად ეს ტერმინი ფრანგული ნატურალიზმის შესატყვისად შეარჩიეს და რომ 2) ნატურალიზმის ესთეტიკასთან არაერთი არსებითი თანხვედრის მიუხედავად, ვერიზმი ამასთანავე გარკვეული თავისებურებებით ხასიათდება.

ნატურალიზმის ესთეტიკის საფუძვლად დაედო ფრანგი პოზიტივისტი ესთეტიკოსის – იპოლიტ ტენის (1828-1893) ნაშრომები “კრიტიკული და ისტორიული ესსეები” (1858), “ინგლისური ლიტერატურის ისტორია” (1863), “ხელოვნების ფილოსოფია” (1865-1869) და ეტიუდები ბალზაკისა (1858) და სტენდალის (1864) შესახებ და სხვ.

იპოლიტ ტენმა გააღრმავა ჯერ კიდევ XVIII საუკუნის ესთეტიკოსების მიერ წამოჭრილი თვალსაზრისი, რომლის თანახმად, მხატვრული ნაწარმოები არა მხოლოდ ინდივიდუალური ქმნილებაა, არამედ ამასთანავე კონკრეტულ-ისტორიული ვითარებით განპირობებული სოციალური ნაყოფია. მისი მეთოდოლოგიის თანახმად, ლიტერატურულ მიმდინარეობათა, სტილთა და ჟანრთა ინდივიდუალურ გამოვლინებათა თავისებურებას უმთავრესად სამი საწყისი განაპირობებს: *race* (ეროვნული ხასიათი), *milieu* (გარემო, გეოგრაფიული პირობები) და *moment* (კონკრეტული დრო).

ამგვარად, ნატურალიზმის ფილოსოფიური საყრდენი პოზიტივიზმია, რომელსაც ჭეშმარიტების ერთადერთ წყაროდ ფაქტების შესწავლაზე დაფუძნებული ცოდნა მიაჩნია. ნატურალიზმი შეეცადა, გადმოეტანა ლიტერატურაში ანალიზისა და დაკვირვების მეცნიერული მეთოდები, მოეცა ადამიანის ცხოვრებისა და გარემოს ისეთივე ობიექტური, ყოველგვარ სუბიექტურობას მოკლებული ასახვა, როგორც ეს მეცნიერებისათვისაა დამახასიათებელი.

ნატურალისტი მწერელები შეეცადნენ, მოეხდინათ ჩარღზ დარვინისა და მისი მიმდევრების მიერ საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა დარგში აღმოჩენილი კანონებისა და კვლევის მეთოდების მისადაგება საზოგადოებრივი მოვლენებისადმი. ყოველივე ამან განაპირობა ლიტერატურაში სუბიექტური საწყისის უკიდურესი შეზღუდვა და სინამდვილის უადრესად ზუსტი, ობიექტური და დეტალური ასახვისაკენ სრაფვა.

გუსტავ ფლობერის დებულება – “მიმაჩნია, რომ დიდი ხელოვნება მეცნიერული და იმპერსონალური უნდა იყოს” – ნატურალისტური ესთეტიკის ერთ-ერთ უმთავრეს პრინციპად იქცა.

მეცნიერული სიზუსტის იდეალის შედეგად ნატურალიზმმა უარი თქვა ხელოვნების იდეოლოგიურ და მორალისტურ მიზანდასახულობაზე. “ბალზაკის მსგავსად, – წერდა ემილ ზოლა, – არ მსურს, მე ვწყვეტდე საკითხს, თუ როგორ უნდა მოეწყოს ცხოვრება, არ მინდა ვიყო პოლიტიკოსი, ფილოსოფოსი ან მორალისტი”.

ნატურალისტური შემოქმედების ერთ-ერთი არსებითი თავისებურება – თხრობის ობიექტური, მიუკერძოებელი მანერა, სრული განრიდება მორალური, სოციალური და იდეოლოგიური შეფასებისაგან იყო არა საზოგადოებრივი ინდიფერენტიზმის, არამედ იმ რწმენის გამოვლინება, რომ მხატვრულ

ნაწარმოებში ასახული ცხოვრებისეული მასალა თავისთავადაც გამომსახველი და მრავლისმეტყველია. ნატურალიზმისათვის ნიშანდობლივი დოკუმენტური სიზუსტის პრინციპი თანაბრად ვრცელდება როგორც გარემოს, ასევე “სულის ფიზიოლოგიის” ასახვაზე.

ონორე ბალზაკის და გუსტავ ფლობერის მხატვრულ შემოქმედებაზე დაყრდნობით ემილ ზოლამ ნატურალისტური შემოქმედების თეორია ჩამოაყალიბა სტატიების კრებულებში “ექსპერიმენტული რომანი” (1880), “ნატურალისტი რომანისტები” (1881) და სხვ. ზოლას ირგვლივ შეიქმნა მწერალთა ჯგუფი, რომელიც ნატურალიზმის პრინციპებს იზიარებდა: გი დე მოპასანი, ჟ. კ. იუსმანსი, ე. გონკური, ა. დოდე, პ. ალექსისი, ო. მირობო, ა. ბეკი და სხვები.

ნატურალიზმის მიერ მოტანილი ერთ-ერთი საგულისხმო სიახლე ის იყო, რომ უაღრესად გაფართოვდა ეპიკური თხრობის თემებისა და მოტივების, სინამდვილის ყველაზე მახინჯი და უგვანი საკითხების, მათ შორის – ძალადობის, სისატიკის და სტიქიური იმპულსების, ფსიქიკის ფიზიოლოგიურად განპირობებულ საწყისთა წრე.

ფრანგული ნატურალიზმის ზეგავლენის შედეგად ევროპის მრავალ ეროვნულ ლიტერატურაში იჩინა თავი მეტ-ნაკლებად ნატურალიზმის მსგავსმა ტენდენციებმა. მაგრამ იტალია ის ერთადერთი ქვეყანა აღმოჩნდა, სადაც ნატურალიზმი მიმდინარეობის სახით ჩამოყალიბდა და რასაც *ვერიზმი* ეწოდა.

იტალიურ ნიადაგზე ფრანგული ნატურალიზმის პრინციპების დანერგვაში, ვერიზმის თეორიული წინამძღვრების ჩამოყალიბებაში უმთავრესი წვლილი ლუიჯი კაპუანას, დე სანკტისსა და ფილოსოფოს კამილო დე მეისს მიუძღვით. ვერიზმის უმთავრესი წარმომადგენლები არიან ჯოვანი ვერგა, ფედერიკო დე რობერტო, სალვატორე დი ჯაკომო, აკილე კანია, ლუიჯი კაპუანა, გრაცია დელედა, დ. ჩამპოლი და სხვები.

ვერისტულ პროზის ფარგლებში შესაძლებელია გამოიყოს ნატურალისტური ესთეტიკის ორი ნაირსახეობა: სოციალური და ფსიქოლოგიური.

ჯოვანი ვერგას (1840-1922) ნოველებსა და რომანებში თვალსაჩინოა ყურადღება სიცილიური სოფლის სოციალური სინამდვილისადმი. კაპუანას შემოქმედებაში ხაზგასმულია ადამიანის ცხოვრებაში ფიზიოლოგიური ფაქტორების მნიშვნელობა.

იტალიურ მწერლობაში ვერიზმის წინამორბედ პერიოდში უბრალო ადამიანთა, ჩაგრულთა და დამცირებულთა ერთგვარი იდეალიზაციისა და პოეტიზაციის პრინციპი იყო გაბატონებული. ფრანგი ნატურალისტების მსგავსად, ვერისტებმა სინამდვილის მიუკერძოებელი ასახვა დაისახეს მიზნად. ვერისტების ნაწარმოებებში დიდი ყურადღება ეთმობა გლეხობის ცხოვრების და ადგილობრივი კოლორიტის გადმოცემას.

მაგრამ ნატურალიზმსა და ვერიზმს შორის არის არა მხოლოდ საერთო, არამედ აგრეთვე გარკვეული განსხვავებული ნიშან-თვისებები. "იტალიის სპეციფიური სოციალური და კულტურული თავისებურებების გამო, ვერიზმმა ევროპული ნატურალიზმისაგან განსხვავებული შეფერილობა მიიღო. ქვეყნის გაერთიანების შემდეგ ახალი სოციალური კლასების დაწინაურებამ, მასთან დაკავშირებულმა პრობლემებმა და თავისებურმა ენობრივმა ვითარებამ ხელი შეუწყო მწერლობაში იმის გაცნობიერებას, რომ ტრადიციული ნარატიული საშუალებები აღარ შეეფერებოდა ახალ სინამდვილეს. ყოველივე ამას შედეგად მოჰყვა კავშირის სრული გაწყვეტა იტალიურ ლიტერატურაში შუასაუკუნეებიდან რომანტიზმის ეპოქამდე გამეფებულ ტრადიციებთან" (საბადინი 1992: 8). მაგრამ ამასთან ერთად ვერისტების შემოქმედებაში, ნატურალისტებისაგან განსხვავებით, გაცილებით უფრო საგრძნობია სკეფსისი სოციალური პროგრესის შესაძლებლობის მიმართ. ეს იმით აიხსნება, რომ ქვეყნის გაერთიანებამ ერთიან სახელმწიფოდ ვერ გადაჭრა იტალიის მწვავე სოციალური პრობლემები.

ნატურალისტების ნაწარმოებებში მეტ-ნაკლებად ზოგჯერ (მაგალითად, ემილ ზოლას რომანში "ჟერმინალი", რომელშიც მუშების თავიანთი უფლებებისათვის მძლავრი საპროტესტო მოძრაობის სურათებია ნაჩვენები) მაინც გამოსჭვივის ბრძოლისა და სოციალური პროგრესის გარდუვალობის იდეა. მათგან განსხვავებით ვერისტების ნაწარმოებში არ ჩანს რაიმე მინიშნება ვითარების გაუმჯობესებასა და სამართლიანობის ბრძოლის შესაძლებლობაზე.

ფრანგული ლიტერატურისაგან განსხვავებით, სადაც ნატურალიზმი უშუალო წარსულის რეალიზმის დიად მონაპოვარს ეფუძნებოდა, ვერიზმს ასეთი საფუძველი თვით იტალიური მწერლობის წიაღში არ გააჩნდა. პირიქით, იტალიურ ლიტერატურაში მწერლობის უშუალო წარსულის ტრადიციის გარკვეული გამიჯვნის ამოცანა უფრო იდგა. ახალი შემოქმედებითი იმპულსების მიღების თვალსაზრისით ვერისტები იმდენად არა ეროვნული ლიტერატურიდან, არამედ ფრანგული მოდელებიდან იღებდნენ შთაგონებას.

ვერიზმის ერთ-ერთი უმთავრესი თავისებურება მისი რეგიონალიზმია. ფრანგი ნატურალისტებისაგან განსხვავებით, რომელთა მხატვრული ასახვისა და ანალიზის უმთავრესი საგანი ურბანისტული სინამდვილე, ბურჟუაზია და პროლეტარიატია, ვერისტების ყურადღება უმთავრესად იტალიის ამა თუ იმ მხარის სოფლის ყოფა-ცხოვრებისადმი მიპყრობილი. ჯოვანი ვერგას ნოველები კრებულებში “მინდვრების ცხოვრება” (1879-1880), “შავი პური” (1882), “სოფლური ნოველები” (1883), “მოხეტიალე ცხოვრება” (1887) სიცილიის სოფლის, მწვემსების, მოჯამაგირებისა და საბადოების მუშათა ყოფა-ცხოვრებას ეძღვნება. ასევე სიცილიით იფარგლებიან ლუიჯი კაპუანა და ფედერიკო დე რობერტო. რენატო ფუჩინის ყურადღების საგანი ტოსკანის მხარეა, სალვატორე დი ჯაკომოსი – ნეაპოლი და მატიდდე, ჩეზარე პასკარელასი – რომი. მათი ნაწარმოებების გმირები უმეტესწილად გლეხები და მეთევზეები არიან.

ვერიზმის კიდევ ერთი სპიციფიკა ისაა, რომ ფრანგულმა ნატურალიზმმა მრავალ ქანრში, მაგრამ უმთავრესად – რომანში კპოვა თავისი მაღალმხატვრული გამოსატულება. სხვაგვარი ვითარების მოწმენი ვართ ვერისტულ ლიტერატურაში, რომლის უმთავრესი ქანრი ნოველაა.

ვერისტული ლიტერატურა არაერთი ნიშნით, უპირველესად – სოცილური თემატიკით – XIX საუკუნის კრიტიკული რეალიზმს ენათესეება. შესაძლოა ამით აიხსნება დღეს საკმაოდ გავრცელებული აზრი, რომ ჯოვანი ვერგამ, ისევე როგორც ემილ ზოლამ, “ხელი შეუშალეს თანამედროვე რომანის ჩამოყალიბებას” (პელინი 1998: 1-3).

საინტერესოა, რომ იმ ხანებში, როდესაც გაბრიელე დ’ანუნციო თავის ნოველებს ქმნიდა, მას გამოთქმული აქვს თვალსაზრისი, რომელიც თითქოსდა ეწინააღმდეგება რეგიონალიზმის, ამა თუ ტოპოსის ადგილობრივი კოლორიტის ამსახველი ლიტერატურის მართლზომიერებას. “ჭეშმარიტ თანამედროვე ნაწარმოებებში ეროვნული ნიშან-თვისებები, – წერდა დ’ანუნციო, – თანდათან სულ უფრო სუსტდება და თავისებური ევროპული ლიტერატურა ყალიბდება” (ანდრეოლი 2006: XVI). არადა მისი ნოველისტიკის უდიდესი ნაწილი, სხვა ვერისტების მსგავსად, მჭიდროდაა დაკავშირებული იტალიის გარკვეულ მხარესთან. შესაძლოა დ’ანუნციოს მიაჩნდა, რომ მისი ნოველების მრავალმხრივი ჩართულობა როგორც ვერიზმის, ასევე გუსტავ ფლობერის, ნატურალისტებისა და გი დე მოპასანის მხატვრული სამყაროს ინტერტექსტში მისი მცირე პროზის

ნიმუშებს არა იმდენად ვერიზმის, არამედ, მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, “თავისებური ევროპული ლიტერატურის” კუთვნილებად აქცევდა.

ვერიზმის განსაკუთრებით ნაყოფიერი პერიოდი 1880-იან წლებია, რომლის დამდეგს ჯოვანი ვერგა თავისი ნოველების პირველ კრებულებს აქვეყნებს. ასევე 1880-იან წლებში ქმნის თავისი ნოველების უმრავლესობას გაბრიელე დ'ანუნციო, რომლებშიც ცხადად ჩანს ვერიზმის, განსაკუთრებით – ჯოვანი ვერგას შემოქმედების როგორც გათვალსწინების, ასევე თვისებრივი ტრანსფორმირების გამოვლინებანი.

“სოფლის ნოველების” ავტორის – ჯოვანი ვერგას – მსგავსად, გაბრიელე დ'ანუნციო მკაცრად იცავს ფლობერიდან და ნატურალისტებისაგან შეთვისებული იმპერსონალური თხრობის კანონს; იგიც რეგიონალური სინამდვილის, დაბალი ფენების ცხოვრების ასახვის ამოცანით იფარგლება, უარს ამბობს ჰეროიზაციისა და რომანტიზაციის პრინციპზე.

ყურადღებას იქცევს ის გარემოება, რომ ხანებში, როდესაც გ'აბრიელე დ'ანუნციო “პესკარას ნოველებს” ქმნის, თითქმის არსად არ ახსენებს ჯოვანი ვერგას; ეს ფაქტი პ. ჯიბელინის იმის არაპირდაპირ დასტურად მიაჩნია, რომ დ'ანუნციო მოხიბლულია ვერგას შემოქმედებით; ამ მხრივ საგულისხმოა დ'ანუნციოს მიერ 1881 წლის 12 მაისს წმეგობრისადმი გაგზავნილი წერილი, რომელშიც მეგობარს ურჩევს: თავი დაანებე ედმონდო ამიჩის კითხვას [იტალიელი ნოველისტი და პოეტი ე. ამიჩისი – 1846 – 1908 – თავის დროზე ძალიან ცნობილი მწერალი იყო] და “უაღრესად ამაღელვებელი ვერგა” (“nervosissimo Verga”) წაიკითხო (ჯიბელინი 1985: 166). მოგვიანებით, 1911 წელს დ'ანუნციომ წერილი მისწერა ვერგას, რომელშიც მას ასე მიმართავს: “Mio caro Amico e grande Maestro” (“ჩემო ძვირფასო მეგობარო და დიდო მამესტრო”) (*ibid*).

დ'ანუნციოს ნოველისტიკაში შეხება ვერიზმთან, ამ მიმდინარეობიდან, კერძოდ, ჯოვანი ვერგას შემოქმედებიდან მიღებული სტიმული უაღრესად თვალსაჩინო და მრავალმხრივია. მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ მის ნოველისტიკაში ვერიზმი, (რომელიც, როგორც წესი, ჯოვანი ვერგას შემოქმედებასთან ასოცირდება, ისევე როგორც ფრანგული ნატურალიზმი – ემილ ზოლას პროზასთან) ანუ ჯოვანი ვერგას მიერ დანერგილი ესთეტიკური პრინციპები არა წმინდა, არამედ უაღრესად ტრანსფორმირებული სახით ვლინდება.

“პესკარას ნოველებს” ავტორი ვერიზმისათვის დამახასიათებელი მოტივების იმდენად თავისუფალ ინტერპრეტაციას ახდენს, იმდენად ცდილობს ახლებურად შეასხას ხორცი ჯოვანი ვერგასა და სხვა ვერისტების მიერ დანერგილ პრინციპებს და იმდენად თავისებურად იაზრებს რეგიონალიზმის პრინციპს, რომ არ იქნება სწორი, თუ ვიტყვით, რომ გაბრიელე დ’ანუნციო ვერიზმის, ჯოვანი ვერგას მიერ დამკვიდრებული იდეურ-ესთეტიკური პრინციპების ტიპური წარმომადგენელია.

იგივე უნდა ითქვას დანუნციოს მიმართებაზე ნატურალიზმისადმი. როგორც მართებულად შენიშნავს გ. ტოზი, “ფრანგული რეალიზმისა და ნატურალიზმის გარეშე კრებული “პესკარას ნოველები” არ იქნებოდა ისეთი, როგორც დღეს არის; და მიუხედავად ამისა, იმ ნოველებშიც კი, სადაც პირველწყარო ზოგჯერ ზედმეტადაც კი ჩანს, დ’ანუნციო, რომელიც იმ დროს 20-23 წლისაა, გვაოცებს გათავისების ვირტუოზული უნარით, ზოგჯერ ძალზე ორიგინალური მიგნებებით, წერის ოსტატობით, რაც სრულებით გვავიწყებს თავდაპირველი შთაგონების წყაროს” (ტოზი 1981: 115).

თუ გავითვალისწინებთ იმ გარემოებას, რომ დ’ანუნციოს ნოველისტიკა უაღრესად მჭიდროდ არის დაკავშირებული ვერიზმის კონტექსტთან და ზოგ შემთხვევაში მისი ნოველების ჯოვანი ვერგას პროზასთან ერთგვარი ფარული ლიტერატურულ-ესთეტიკური პაექრობის სულისკვეთებით არიან გამსჭვალულნი, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ დ’ანუნციოს ნოველები ვერისტული პროზის უაღრესად სპეციფიკურ გამოვლინებას წარმოადგენენ.

არსებობს სხვადასხვა მოსაზრება იმის შესახებ, თუ რამდენად ვერისტია დ’ანუნციო. პიეტრო ჯიბელინის, რომელსაც უაღრესად დიდი წვლილი მიუძღვის დ’ანუნციოს ნოველისტიკის პრობლემატიკის კვლევაში, ცნებას “ვერისტი” დ’ანუნციოს მიმართ ბრჭყალებში, ანუ ერთობ პირობითად ხმაროს და აღნიშნავს, რომ მისი ვერიზმი უაღრესად “თავისებური და არატიპურია” (ჯიბელინი 1989:175).

აღდო როსი ყურადღებას ამახვილებს იმაზე, რომ “ვერიზმი იმ დროის ლიტერატურულ ცხოვრებაში უახლესი სიტყვა იყო და ამგვარად, თითქმის ლოგიკურად, პესკარელი მწერალი არ შეიძლებაოდა, რომ ოდნავ მაინც ვერისტიც არ ყოფილიყო” (როსი 1981: 42). აქ საყურადღებოა ვერიზმის კონტექსტში დ’ანუნციოს სპეციფიკურ ადგილზე მსჯელობისას გამოთქმული ის აზრი, რომ პესკარელი მწერალი არ შეიძლებაოდა, რომ ოდნავ მაინც ვერისტიც არ

ყოფილიყო. რასაკვირველია, თავისი შემოქმედების ყოველ ეტაპზე იგი *ოდნაე მაინც*, ანუ გარკვეულწილად ვერისტია, მაგრამ ამასთანავე გარკვეული ნიშნებით ეწინააღმდეგება ვერიზმის პრინციპებს.

მეტ-ნაკლებად მსგავს პოზიცია აქვს ამსაკითხზე ეტორე პარატორეს: “დ’ანუნციოს შემოქმედებაში, თუ მკვეთრად ვერისტული არა, ყოველ შემთხვევაში ნატურალისტური კომპონენტი მუდმივად იჩენს თავს, თუმცაღა მარიო პომილიოს თანახმად, მაშინაც კი, როდესაც დ’ანუნციოს სურს ცალსახად ვერისტად მოგვევლინოს, ანუ მაშინ, როდესაც იგი ორიგინალურობის მაგივრად გაბატონებულ ლიტერატურულ მოდას მისდევს, იქაც დ’ანუნციოს ანტივერისტობა მჟღავნდება” (პარატორე 1981: 10).

მაგრამ კრიტიკოსთა უმრავლესობა დანუნციოს ვერისტობაზე საუბრისას ყოველთვის ვრცელ დაზუსტებებსა და უკუსვლებს მიმართავენ.

როგორც ტოზი აღნიშნავს, აბრუცოს მხარის თავისებური იერსახე დ’ანუნციოს ნოველისტიკაში გარკვეულწილად ლიტერატურული გავლენებით, მათ შორის – ვერიზმიდან მიღებული იმპულსებით – არის განპირობებული. მაგრამ ამ გავლენებს არ ჰქონიათ გადამწყვეტი მნიშვნელობა: “ლიტერატურული გავლენები, განსაკუთრებით იტალიური და ფრანგული, რომლებიც უადრესად მნიშვნელოვნად მიმაჩნია, აბრუცოს მხარის დ’ანუნციოსეულ ხედვას თავისებურ ელფერს სძენს, მაგრამ ეს გავლენა-იმპულსი ახალგაზრდა მწერალს ხელს არ უშლის იმ ცხოველმყოფელ შეგრძნებაში, რაც მას საკუთარი მხარის გარემოს, ადათ-ჩვევების, თავისებურებების, ლანდშაფტისა და ტრადიციებისადმი აქვს” (ტოზი 1981: 106).

როდესაც ვსაუბრობთ დ’ანუნციოს ადგილზე ვერისტული მიმდინარეობის კონტექსტში, გასათვალისწინებელია ის ფაქტორიც, რომ მის ჩამოყალიბაზე არა მხოლოდ ვერიზმმა იქონია ზეგავლენა. “მინდვრების ცხოვრების” [ჯოვანი ვერგას ნოველების კრებული] გარეშე “ქალწული მიწის”, “ქალწულთა წიგნის” და “წმინდა პანტელეიმონის” ნოველები შესაძლოა არც დაწერილიყო; მაგრამ ამასთანავე ისიც უდავოა, რომ ამ ნოველების უმრავლესობა ზოლას, მოპასანისა და ფლობერის გარეშეც მნიშვნელოვნად განსხვავებული იქნებოდა იმისგან, რაც გვაქვს” (ტოზი 1981: 108).

ჯერ კიდევ 1909 წელს ჯ. ბორჯეზე ასაბუთებდა იმ აზრს, რომ სხვისი ნაწარმოებების "კითხვისას მოხვეჭისა და დაპატრონების მეთოდის გამო

დ'ანუნციოს შემოქმედებას ჩრდილი არ ადგება" (ბორჯეზე 1973: 689), იგი არასოდეს ჰკარგავს თავის ინდივიდუალურ იერსახეს.

იზმების კონტექსტში დ'ანუნციოს ადგილის შესახებ მსჯელობისას არსებითად დღემდე უცვლელი რჩება ის თვალსაზრისი, რომელიც ა. გარჯულომ 1912 წელს დ'ანუნციოს შემოქმედებისადმი მიძღვნილ გამოკვლევაში ხაზგასმით ჩამოაყალიბა: რომ თუ მწერლის პირველ შემოქმედებით ცდებს არ მივიღებთ მხედველობაში, გარკვეული დროიდან მოყოლებული როგორც პოეზიაში ("Canto novo"-დან დაწყებული), ისე პროზაში (განსაკუთრებით "პესკარას ნოველებში") დ'ანუნციო სხვებისაგან დამოუკიდებელი გზით მიდის (გარჯულო 1973: 692).

დ'ანუნციოს ნოველებში იმდენად უხვადაა გამოყენებული სხვადასხვა წყაროებიდან მომდინარე სიუჟეტები, მოტივები და მხატვრული სახეები, რომ ძალაუვნებურად წამოიჭრება მისი ნოველისტიკის თვითმყოფადობისა და შესაბამისად, "პლაგიატის" საკითხი, თუმცა მისადმი მიძღვნილ ლიტერატურულ კრიტიკაში სიტყვა *პლაგიატი* ყოველთვის ბრჭყალებში ხმარობენ.

როგორც მართებულად აღნიშნავს სერჯო ანტონიელი "ჯერ კიდევ კროჩემდე ჩამოყალიბდა საერთო აზრი, რომ მართალია "დ'ანუნციო უხვად იყენებდა სხვის ნაწარმოებებს, ძველსა თუ ახალს, მაგრამ ეს სულაც არ ნიშნავს, რომ სხვის მიგნებებს ითვისებდა, ვინაიდან ახერხებდა მათ სრულად გარდაქმნასა და გათავისებას." (ანტონიელი 1973: 689).

მარიო პრაციის თანახმად, "ამ მითვისებათა ფსიქოლოგიური მიზეზი იყო არა სხვის მიგნებათა დაპატრონების წადილი, არამედ ის განცდა, რომ ყოველივე ეს მას თავისად მიაჩნდა" (პრაცი 1973: 689).

როგორც გაბრიელე დ'ანუნციოს ნოველებისა და ჯოვანი ვერგას, გუსტავ ფლობერის, ემილ ზოლას, გი დე მოპასანის ნაწარმოებთა შედარებისას დავინახეთ, "პესკარას ნოველებში" სხვადასხვა წყაროებიდან მომდინარე იმპულსები ყოველთვის თვისებრივად გადახალისებული და ტრანსფორმირებულია, ანუ ფილოგენეზი არ იმეორებს ონტოგენეზს.

ვერსად ვერ ვიტყვით, რომ ამა თუ იმ ნოველაში დ'ანუნციომ რომელიმე სხვა მწერლის ნაწარმოების ერთგვარი ვარიანტი შექმნა. იგი ამა თუ იმ ფრანგული ან ვერისტული მოდელის არა *მიბადვის*, არამედ მისი საპირისპირო მხატვრული მოვლენის, ერთგვარი *ანტიმოდელის* შექმნისაკენ სწრაფვით იყო შეპყრობილი. სწორედ ამით აიხსნება ის გარემოება, რომ მისი ნოველების არც ერთი კრებული ცალსახად არ თავსდება ვერიზმისა და ნატურალიზმის

კონტექსტში. მიუხედავად იმისა, რომ ნოველებში მეტ-ნაკლებად გამოდგებით იწენს თავს ვერგასა თუ ფრანგი ნატურალისტების კვალი, მაინც შეუძლებელია იმის თქმა, რომ გაბრიელე დ'ანუნციო ვერიზმის ან ნატურალიზმის ტიპური წარმომადგენელია.

თუ ყოველივე ზემოთქმულს შევაჯამებთ, შემდეგ დასკვნამდე უნდა მივიდეთ: შეუძლებელია ვერიზმის მიმდინარეობის სრულფასოვანი შეფასება გაბრიელე დ'ანუნციოს ნოველისტიკის გარეშე, ისევე როგორც შეუძლებელია “პესკარას ნოველების” იდეურ-მხატვრულ თავისებურებათა სრულფასოვანი შეფასება, ვერიზმის კონტექსტში დ'ანუნციოს სპეციფიკური ადგილის გაუთვალისწინებლად.

ჩვენ შევეცდებით დავასაბუთოთ, რომ გაბრიელე დ'ანუნციოს ნოველისტიკა მრავალგვარი წყაროებიდანღებულს შემოქმედებით იმპულსს და თავისი არსით უაღრესად პოლიესთეტური წარმონაქმნია, რომელში ვერისტული კომპონენტი მნიშვნელოვანი, მაგრამ არა დომინანტური კომპონენტი.

“TERRA VERGINE” (“ქალწული მიწა”)

გაბრიელე დ'ანუნციომ თავისი პირველი პროზაული ნაწარმოები - ნოველა “ჩინჩინატო” – 1880 წლის 12 დეკემბრის “Fanfulla della Domenica”-ში გამოაქვეყნა შემდეგი სათაურით “Figurine abruzzesi / Cincinnato” (“აბრუცოს მინიატურები / ჩინჩინატო”). 1880 წლიდან 1882 წლამდე სხვადასხვა ჟურნალებში გამოქვეყნებული თავისი მცირე პროზის ნიმუშები შეიტანა კრებულში “Terra vergine” (1882, მეორე გამოცემა - 1884). ამ კრებულის პირველი გამოცემა (1882) ცხრა ნაწარმოებისაგან შედგება: “ჩინჩინატო” (1880); “ფრა ლუჩერტა” (1881); “დოლფინო” (1881); “ტოტო” (1881); “კატა” (1881); “ზარები” (1882); “ქალწული მიწა” (1882), რომლის სათაურს კრებული იმეორებს, და მანამდე გამოუქვეყნებელი – “ყვავილნარი” და “ლაზარე”. კრებულის მეორე გამოცემას (1884) დაემატა “საქონელი” (გამოქვეყნდა ჟურნალში 1882 წელს) და “მდინარის ეკლოგა” (გამოქვეყნდა ჟურნალში 1882 წელს).

მიუხედავად იმისა, რომ ამ კრებულში წარმოდგენილ ნაწარმოებთა მოქმედება აბრუცოს მხარესთან და კერძოდ, პესკარასთანაა დაკავშირებული, დ'ანუნციომ მოგვიანებით არც ერთი მათგანი არ შეიტანა “პესკარას ნოველებში”. ეს გარემოება უპირველესად იმით აიხსნება, რომ “ქალწულ მიწაში” შესული ნოველები და მინიატურები არ განეკუთვნება ნატურალიზმის მიმდინარეობას, რომლის წარმომადგენლადაც სურს წარსდგეს მკითხველთა წინაშე დ'ანუნციო “პესკარას ნოველების” სახით.

რაც შეეხება ნოველების პირველ კრებულში შეტანილ იმ ნოველებს, რომლებშიც “პესკარას ნოველების” მსგავსი პათოლოგიური და სასტიკი ამბებია აღწერილი, მათზე უარის თქმა იმით უნდა იყოს განპირობებული, რომ მათში უფრო ცხადად ჩანს სიუჟეტების სესხების კვალი.

აქვე უნდა ითქვას, რომ როდესაც მწერლის პირველ კრებულში შეტანილი მცირე პროზის ნიმუშებს ზოგჯერ *ნოველებს* ვუწოდებთ, აქ ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ამ შემთხვევაში სიტყვა *ნოველები* “რამდენადმე გადაჭარბებული და კეთილგანწყობილი ნათქვამია; სინამდვილეში ჩვენ წინაშე უფრო ესკიზებია [bozzetto], “ჩანახატებია” [“figurine”]” (ანდრეოლი 2006: XXIII).

კრებულში “ქალწული მიწა” ცხადად ჩანს XIX საუკუნის დამლევის იტალიური ლიტერატურის პოლიესთეტიკური ხასიათი. მისი ლექსების პირველი კრებულების მსგავსად, რომლებშიც ადვილი დასანახია სხვადასხვა ლიტერატურული გავლენები, აქ ერთად თანაარსებობენ ვერიზმის, ნატურალიზმისა და ნეორომანტიკული ნიშან-თვისებები, თუმცა აქვე უნდა დავახუსტოთ, რომ ამ კრებულში ვერიზმი და ნატურალიზმი ცალკეული ელემენტების და არა სრული სახით იჩენენ თავს.

გაბრიელე დ'ანუნციოს ნოველების პირველ კრებულში ნეორომანტიზმი უფრო გაცილებით უფრო თვალსაჩინო და ძლიერია, ვიდრე ვერიზმის ისეთი ნიშან-თვისებები, როგორებიცაა ავტორის ობიექტური მეთოდი და განსაკუთრებული ყურადღება სოფლის მკვიდრთა ყოველდღიური ცხოვრებისა და ჩვეულებრივი სინამდვილისადმი. აქ ვერიზმის საწყისზე იმდენად შეიძლება საუბარი, რამდენადაც თანამიმდევრულად არის დაცული ვერიზმის ერთ-ერთი უმთავრესი პრინციპი – რეგიონალიზმი. მაგრამ ძირითადი მახასიათებლებით “ქალწული მიწა” უპირველესად ნეორომანტიზმის გამოვლინებაა.

აქვე განვსაზღვრავთ, რომ ცნებაში *ნეორომანტიზმი* ვგულისხმობთ მთელ რიგ ესთეტიკურ ტენდენციებს, რომლებისთვისაც დამახასიათებელია რეაქცია

XIX საუკუნის მეორე ნახევრის რეალისტური და ნატურალისტური ნაკადის მიმართ.. ნეორომანტიკულ ნაწარმოებებში, როგორც წესი, იშვიათად გამოკრთის სოციალური თემა და ერთობ იშვიათია სინამდვილისადმი კრიტიკული დამოკიდებულება.

ნეორომანტიზმის ჩამოყალიბებაზე თვალსაჩინო ზეგავლენა მოახდინეს ფრიდრიხ ნიცშემ და არტურ შოპენჰაუერმა.

ნეორომანტიკოსთა ნაწარმოების ცენტრში, როგორც წესი, არა ჩვეულებრივი, არამედ რაიმე ნიშნით გამორჩეული, ხასიათის განსაკუთრებული თვისებებით დაჯილდოებული, ზოგჯერ ჰეროიკული პიროვნება იმყოფება.

ნატურალისტური ესთეტიკისაგან განსხვავებით, რომელიც იმთავითვე გამორიცხავს შემეკობას, რომანტიკულ ტონალობასა და პათეტიკას, ნეორომანტიზმი, როგორც წესი, უგულბებელყოფს ყოფის ყოველდღიურ და "პროზაულ" ნიშნებს და ყურადღებას უჩვენებს და არატიპურზე ამახვილებს.

ნეორომანტიზმის ნიშნები თვალსაჩინოა საფრანგეთში – ალოიზ ბერტრანის, ანრი რენიეს, ე. როსტანის, ინგლისში – პრერაფაელიტების, გერმანიაში – ჰ. ფონ ჰოფმანსტალის, გ. ჰაუპტმანის, რუსეთში – კონსტანტინე ბალმონტის, ზინაიდა გიპიუსის, ლეონიდ ანდრეევის შემოქმედებაში.

ამ ლიტერატურული ტენდენციის დამახასიათებელი თვისებებია აგრეთვე ყურადღება უჩვეულო სიუჟეტებისადმი, ეგზოტიკური და იდილიური ქრონოტოპებისადმი და ცალკეული რომანტიკული თემების, მოტივებისა და სინამდვილის მხატვრული ასახვის საშუალებათა აღორძინება.

თვალსაჩინოა აგრეთვე მისწრაფება მცირე ფორმებისადმი (მოთხრობა, მინიატურა, ლექსი პროზად, ესკიზები და ა. შ.), თხრობის მელოდიურობა და ტექსტის ლირიზაცია, რაც ეგზომ ცხადად ჩანს “ქალწულ მიწაში”.

ნეორომანტიკულ ნაწარმოებებში განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა ფატალური სიყვარულის მოტივს. თავს იჩენს ბუნების გასულიერების ტენდენცია და ადამიანის ჩართვა ველურ ან იდილიურ ლანდშაფტების გარემოში. სწორედ ასეთი ტოპოსის მოწმენი ვართ გაბრიელე დ'ანუნციოს მცირე პროზის პირველ კრებულში, რომელშიც პესკარას ტოპოსი სუბიექტის არაერთი ნიშან-თვისებით ხასიათდება: ბუნებასთან ერთად სუნთქავს, იღიმის, მღერის და ხარობს.

ნეორომანტიზმი ვერ ჩამოყალიბდა მკვეთრად გამოკვეთილ ლიტერატურულ მიმდინარეობად; იგი ყოველთვის არაა წარმოდგენილი თვალსაჩინო ავტორებითა

და ლიტერატურული ქმნილებებით. იგი ხშირად შეთავსებულია სხვადასხვა რეალისტურ და დეკადენტურ მიმდინარეობებთან.

გაბრიელე დანუნციოს მცირე პროზის ნიმუშთა პირველ კრებულში – “ქალწული მიწა” – წარმოდგენილ ნოველათა ერთი წყებისაგან (“საქონელი”, “ლაზარე”, “ტოტო”, “ფრა ლუჩერტა”, “ჩინჩინატო”) განსხვავებით, რომლებშიც სინამდვილისადმი ვერისტული მიდგომა დომინირებს, ნეორომატიკული ხასიათის ნოველებში ვერგას რეგიონალური სოფლური სამყარო, გლეხების ცხოვრება და წეს-ჩვეულებები ლირიკულ პრიზმაშია გატარებული, პოეზიისათვის დამახასიათებელი ისეთი ხერხებითაა ასახული, როგორებიცაა პედალიზებული ტონალობა, განმეორებები, სინტაგმათა ჯგუფის რიტმული ორგანიზება, უჩვეულო გმირები, იდილიისა და პასტორალის ელემენტები, ეგზოტიკური ქრონოტოპები და ანთროპონიმები (მდრ. *ძარა*, *ნარა*, *ნორა*, *dida* და ნიცშეს *ზარატუსტრა*, იბსენის *ნორა*, მ. გორკის *ლარა*). ასეთ ნოველებში უფრო თვალსაჩინოა არა ყოველდღიური ყოფა-ცხოვრება, არამედ ბუკოლიკურ-პასტორალური ქანრების იდილიური ქრონოტოპისათვის დამახასიათებელი ისეთი ნიშან-თვისებები, როგორებიცაა “ცხოვრებისა და ცხოვრებისეული მოვლენების ორგანული თანაზიარობა ადგილთან – მშობლიურ მხარესთან და მის ყველა კუთხესთან, მშობლიურ მთებთან, მშობლიურ ველებთან, მდინარესთან და ტყესთან, მშობლიურ სახლთან [...], ადამიანის ცხოვრების დაკავშირება ბუნების ცხოვრებასთან, მათი რიტმის ერთიანობა, საერთო ენის გამოყენება ბუნებისა და ადამიანი ცხოვრების მოვლენებისათვის” (ბახტინი 1975: 374).

“ქალწულ მიწაში” ბუკოლიკურ-პასტორალური ქანრების, განსაკუთრებით – ეკლოგის კომპონენტზე თავისებურად მეტყველებს ნოველის სათაური – “მდინარის ეკლოგა”. მაგრამ როგორც ეკლოგა, ასევე სხვა მსგავსი ქანრები დანუნციოს კრებულში თავს იჩენს არა წმინდა, არამედ უაღრესად ტრანსფორმირებული და ფუნქციონალურად სრულიად განსხვავებული სახით.

“ქალწული მიწის” პერსონაჟები არა ექსტერიერებში, არამედ ბუნების წიაღში გვევლინებიან; თანაც ეს ბუნება ზემისა და სიდიადის ნიშნითაა აღბეჭდილი; ჩვენს წინაშე “ბუნების დიადი სიმფონიაა” (“ფრა ლუჩერტა”). ბუნება და ადამიანი, მატერიალური და სულიერი, აბრუცოს მხარის ტოპიკა – ზღვა და გორები, ჭალები და მინდვრები, განუყოფელ ერთიანობას ქმნიან, თანაბრად არიან გამსჭვალული ვიტალური იმპულსებით. “Canto novo”-ს მსგავსად,

სენსუალურობა, ვნების საწყისი, “ლაზარესა” და “ტოტოს” გამოკლებით, “ქალწული მიწის” მთავარი მოტივია.

ამგვარ ნოველებში სინამდვილე ნაჩვენებია არა დაღვრემილ ინტერიერში, არამედ ისეთ ექსტერიერში, სადაც ხშირად ერთმანეთს ერწყმის სიყვარულისა და სიკვდილის მოტივები.

აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ კრებულში “ქალწული მიწა” უმეტესწილად უნდა ვილაპარაკოთ არა წმინდა სახის იდილიურ-ბუკოლიკურ ჟანრზე, არამედ მის კომპონენტებზე. დ’ანუნციო ინარჩუნებს სატრფიალო იდილიის არსებით ნიშან-თვისებებს, მათ შორის – ბუნებისა და ადამიანი მჭიდრო ურთიერთობის მოტივს, ყოველდღიური ყოფის მოვლენების მინიმუმამდე დაყვანას, მაგრამ ამ იდილიურ ტოპოსში სიყვარულის მოტივს დ’ანუნციო რომანტიკული გასაღებით უდგება; კერძოდ, თავს იჩენს იდილიური კომპლექსის ფილოსოფიური სუბლიმაცია: “სიყვარული სტიქიური, იდუმალი და უფრო ხშირად – შეყვარებულებისათვის საბედისწერო ძალა ხდება [...]. იგი წარმოდგენილია ბუნებისა და სიკვდილის თანამეზობლობაში” (ბახტინი 1975: 376). სიყვარულის გრძნობის მსხვერპლნი ხდებიან ჩინჩინატო, ლუჩერტა, ტორა, ზიზა და იორი.

“ქალწული მიწის” იდილიური ქრონოტოპი, როგორც აღვნიშნეთ, სხვადასხვა ლიტერატურული წყაროთი განპირობებულია; მათ შორის უაღრესად მნიშვნელოვანია გ. ტოზი აღნიშნავს, რომ დ’ანუნციოს ნოველების პირველ კრებულში თვალსაჩინოა “ემილ ზოლას ზოლას “აბატი მურეს შეცოდების” პანთეისტური ნატურალიზმისა და გი დე მოპასანის პოეზიის გავლენა” (ტოზი 1981: 108).

“ქალწული მიწის” მინიატურებსა და ნოველებს, რომელთა მოქმედება იდილიურ ქრონოტოპშია განფენილი, ნაკლებად აქვთ რაიმე საერთო ვერიზმის პოეტიკასთან, რასაც კარგად დავინახავთ, თუ ერთმანეთს შევადარებთ დ’ანუნციოს “დოლფინოსა” და ვერგას “წითურ მალპელოს” (“Rosso Malpelo”). ცალკეული ნიშნებით დ’ანუნციოს ნოველის პროტაგონისტი დოლფინო ჰგავს ვერგას მწითურ მალპელოს. ამ უკანასკნელის მსგავსად, რომლის მეტსახელი *მწითურს* ნიშნავს, დოლფინოს მეტსახელიც მის გარეგნობას უკავშირდება. მალპელოსავით, რომელიც ხშირად იხსენებს გარდაცვლილ მამამისს, დოლფინოსაც არ ასვენებს გარდაცვლილი მამის ხსოვნა. მას იდუმალი ძალით იზიდავს გემის სტიქია, რომელმაც მამამისი შთანთქა: “მას იქ ძირს სძინავს...

მინდა იქ ჩასვლა. მელის, ვიცი, რომ მელის”; ზღვას ისე ელაპარაკება, როგორც ადრე მამას ელაპარაკებოდა.

მაგრამ ვერგას ნოველისაგან განსხვავებით, “დოლფინო“-ში ყურადღებას იქცევენ არა ყოფითი დეტალები და ღრმა ფსიქოლოგიზმი, არამედ სენსუალურობა, მძაფრი და დაუოკებელი ვნებები. ვერგას მალპელო “უმნოა, დაღვრემილი და ბუზუნაა”, დოლფინო კი – მიმზიდველი გარეგნობითა და “ზეადამიანური ძალით” გამოირჩევა; უფსკულიდან წყლის ზვირთებში გადაშვებისას გემის არწივს ჰგავს, “მაგრამ კიდევ უფრო ლამაზი სანახავი იყო, როდესაც ანძაზე მიცოცავდა”. ასევე გარეგნულ მიმზიდველობაზე, სენსუალურ მხარეზეა გამახვილებული ყურადღება დოლფინოს სატრფოს აღწერისას: ძარას “სისხლისფერი ტუჩები აქვს, მკერდი ისეთი, რომ მთელი არსებით კბენის დაუოკებელ სურვილს ბადებს”). ამგვარად, ჩვენს წინაშეა პროტაგონისტის ხედვისა და აღწერის ორი ურთიერთსაპირისპირო პოეტიკა. ვერგას შემთხვევაში – რეალისტური, დანუნციოს შემთხვევაში – რომანტიზებული.

ვერგას ნოველებისა და დანუნციოს პირველი კრებული პოეტიკის არსებით სხვაობაზე მეტყველებს აგრეთვე მათ ნაწარმოებებში ანთროპონიმების სრულიად განსხვავებული ხასიათი. ვერგას ნოველების კვალად, დანუნციოს პერსონაჟები ხშირად მეტსახელებით არიან წარმოდგენილი. მაგრამ თუ ვერგას ნოველებში სახელები და მეტსახელები (*Rosso Malpelo*, *Ranocchio*, *Malanata* და სხვ.) ისეთივე ჩვეულებრივი და “პროზაულია”, როგორც ის ყოფა, რომელშიც ამ მეტსახელთა მქონე პერსონაჟები მოქმედებენ, დანუნციოს ნოველებსა და მინიატურებში ინტერტექსტობრივად აქტუალიზებული ანთროპონიმებია გამოყენებული. “ქალწული მიწის” პერსონაჟთა სახელები – ორა, არა, თორა, იორა, ძიზა, ძარრა, იოსტო, იორი, ოცა, თოტო – დამატებით ემოციურობას იძენენ ისეთი სხვადასხვა ლიტერატურული ტექსტებიდან, რომლებიც უჩვეულო და რაიმე ნიშნით გამორჩეულ ადამიანთა ინტიმურ სამყაროს ეძღვნება. “ეს ონომასტიკა, უფრო პრეციოზულია, ვიდრე ხალხური” (ანდრეოლი 2006: XXVII). ჩვენი აზრით, ეს ონომასტიკა ნეორომანტიკული ლიტერატურული ტრადიციიდან უნდა მომდინარეობდეს.

ჯოვანი ვერგას კვალად, დანუნციო “ქალწული მიწის” “რომანტიზებულ” ნოველებისა და მინიატურების უმრავლესობაშიც – “ქალწული მიწა”, “დოლფინო”, “ჩინჩინატო”, “ზარები”, “ფრა ლუჩერტა”, “კატა”, “მდინარის ეკლოგა” – პრიმიტიული ადამიანებით დასახლებული რეგიონალიზმის პრინციპს

იცავს. მაგრამ თუ ჯოვანი ვერგა სოციალური პირობებისაგან გაუბედურებულ ადამიანებს გვიჩვენებს, გაბრიელე დ'ანუნციო “იმ ადამიანთა ეროტიზმსა და ველურობას განადიდებს, რომლებიც არ არიან დაღდასმული ცივილიზაციის მიერ” (ჯიბელინი 1995: VIII). სხვა მკვლევარიც აღნიშნავს, რომ ვერგას ნოველებისაგან განსხვავებით დ'ანუნციოს ყურადღება არა სოციალური ყოფისადმი, არამედ “პირველყოფილი, ცხოველური ვნებებისადმი” მიპყრობილი (ანდრეოლი 2006: XXVI).

დ'ანუნციო ხაზს უსვამს თავის “ნეორომანტიკულ” პროტაგონისტებში ვნების, სტიქიის, ერთგვარი დიონისური საწყისის სიჭარბეს. ტულასპრეს “მარღვებში სისხლი მაჭარივით უღუღს”, იგი “ვნებით შეპყრობილი გარეული ცხოველივით” ეშვება ფერდობზე, “ვნებისაგან დაბინდული მზერით” შეჰყურებს ფიორას (“ქალწული მიწა”). ბერად აღკვეცილი ლუჩეტა (“ფრა ლუჩეტა”) ამოდ ცდილობს წინ აღუდგეს იმ ვნებას, რომელიც სოლომონის *ქებათა ქებას* ასხენებს. ეროსისათვის ღვრიან სისხლს და თავადაც ეწირებიან ამ გრძნობას “დოლფინო”-სა და “მდინარის ეკლოგის” გმირები. საბედისწერო დაღს ასვამს ვნება ჩინჩინატოს. “ბიაშე სიყვარულის სენითაა შეპყრობილი” (“ზარები”). “კატა” სასიყვარულო გრძნობათა გამოღვიძებას ეძღვნება: “მინგოს სიტყვები და ვნებიანი გამოსხედა აღელვებდნენ მას, მაგრამ ვერ ხვდებოდა, რა ემართებოდა. გულის სიღრმეში რაღაც იდუმალ შემფოთებას გრძნობდა”.

“ქალწული მიწის” ნოველებში ბუნება და ადამიანები თანაბრად არიან ჩართულნი სიცოცხლის ტრიუმფში. ადამიანების მსგავსად, ბუნებაც სპირიტუალიზებულია და დაუოკებელ ვნებებსა და ენერგიას ავლენს: “გამჭვირვალე და ხასხასა ჰაერი სისხლის საამო ჩქროლვას იწვევდა; მთელი ნაპირი ნისლში იყო გახვეული. უცებ მზის შუქმა მითიური ღმერთის ოქროს ისარივით გააპო ნისლი, კიდევ გამოკრთდა სხვა სხივები, შუქის მთელი კონა, და კაშკაშა აღისფერი ზოლები, და მოცახცახე ბაცი ნარინჯისფერი არშიით შემოვლელულმა და ცისფერი ნაქარვით დაწინწკლულმა იისფერმა მომცრო ღრუბლებმა ფერთა საოცარი სიმფონია შექმნეს. ნისლი გაქრა, თითქოსდა ქარის ქროლვით გაიფანტაო, და იისფერ ზღვაზე, მშვიდ ტალღებზე, უზარმაზარი წითელი თვალივით მზემ გამოანათა. ასობით თოღია თავიანთი მონაცრისფერო ფრთებით წყალს ეხებოდა და სიცილის მსგავს ხმებს გამოსცემდა” (“დოლფინო”).

ფლორაზე ისეა საუბარი, როგორც ცოცხალ არსებაზე, რომელიც ადამიანით ხარობს და ნეტარებს: “შუადღის მცხუნვარე მზით გათანგული და ალაგ-ალაგ მომწვარი მცენარეულობა ლითონისებურ სხივებს ირეკლავდა, ნეტარებით ცახცახებდა იმ განცდის გამო, რომ მაცოცხლებული წყალი მის ძარღვებში, ფესვებიდან წვერისაკენ ზემოთკენ მიიწვედა” (“ყვავილნარი”). ზოგჯერ საერთოდ იკარგება ზღვარი უსულო საგნებსა და ბუნებას შორის: “წყალზე ჯგუ-ჯგუფად მიცურავდნენ მეთევზეთა ნაგები, რომლებიც წითელ და ყვითელფრთებიან არარსებულ ფრინველებს ჰგავდნენ” (“ჩინჩინატო”): “მის ახლოს წვიმისაგან დასველებული ძონძებისაგან შედგენილი კარავი იდგა, რომელიც გაძვალტყავებულ უზარმაზარ ცხოველს ჰგავდა” (“ლაზარე”).

საგნები თითქოსდა დემატერიალიზებული და გასულიერებული არიან და ემოციური ნიშნით არიან აღბეჭდილნი: “რამდენ უცნაურ, ფანტასტიკურ ზმანებას იწვევდა ეს სამი ზარი! ვნებითა და გზნებით აღსავსე რამდენი ლირიკა იყო მათში!” (“ლაზარე”). “ეს იყო რაღაც იდუმალი გრძნობა, შესაძლოა თვით მცენარეებისათვის დამახასიათებელი სიმშვიდის წყურვილი, რომლებიც თანდათან გრძნობენ მათში მოვლემარე ძალებს და რომლებიც მზის მაცოცხლებელი სინათლისაკენ მიიღტვიან” (“მდინარის ეკლოგა”).

საერთო ენის შექმნას ბუნების მოვლენებისა და ადამიანის ცხოვრების მოვლენებისათვის მნიშვნელოვანწილად განაპირობებს ადამიანის გაიგივება-მიმსგავსება მცენარესთან და ცხოველთან: “ზურგისა და მხრების მოხაზულობით ფირა პანტერას ჰგავდა” (“ქალწული მიწა”); “წითელთავსაფრიანი ზოლფინა გაშლილი ყაყაჩოს ყვავილს ჰგავდა” (“ზარები”), მარიას “სიმინდის წვერივით ნათელი თმები ჰქონდა” (“ფრა ლუჩეტა”), “ჯებირში შეზრდილი ბებერი ტირიფების ფესვები დაკლაკნილ გველებს ჰგავდა, ხოლო რტოები – მწუხარებით მოხრილ ადამიანებს” (“მდინარის ეკლოგა”). ქალის გაიგივება ყვავილთან და ბუკოლიკურ-იდილიური ქანრების ელემენტები გავრცელებული იკონოგრაფიული მოტივია იმ დროის ხელოვნებასა და კულტურაში, მათ შორის – პრერაფაელიტების, ლორენს ალმა-ტადემასა და ედუარდ-ბერნ-ჯოუნზის (Burne-Jones) ფერწერაში, რომელსაც დ’ანუნციო კარგად იცნობდა და თაყვანს სცემდა.

“ქალწული მიწის” გმირების უმრავლესობა სიცოცხლის ხალისითაა შეპყრობილი და გატაცებით მღერის სიყვარულზე: “ფიორა მღეროდა სიმღერას მისაკებზე, ხოლო ტულესპრე, აჩქარებით სუნთქავდა და ხასხასა ჰაერითა და

ხმამაღალი სიმღერით ტკბებოდა”, “პესკარა მღეროდა” (“ქალწული მიწა”); “მზესა და ზღვას არაერთგზის სმენია მათი ყრმობის სიმღერები” (“დოლფინო”); “სიმღერა გამჭვირვალე ტალღასავით იღვრებოდა შუადღის დუმილში” (“ყვავილნარი”); ზოლფინა “ახლად ნამშობიარევი ძროხისათვის ბალახს თიბავდა და მღეროდა” (“ზარები”), “ისინი ყოველთვის ერთსა და იმავე სიმღერას მღეროდნენ”, “არ სურდა თავი დაენებებინა ამ სიმღერისათვის, რომელსაც ლამაზად ამთავრებდა ნოტა *მი*, ამიტომ თავის ნელი მოძრაობით და ახალ ამოსუნთქამდე წარმტაცად აგრძელებდა მას”, “ივლისის მზე გამაღებით იჭრებოდა საკანში, მერცხლები მღეროდნენ, ხოლო ყვავილები მზისკენ სურნელოვანი ღრუბლის ქულებს აგზავნიდნენ” (“ფრა ლუჩერტა”); “ტორა მიდიოდა და რომელიღაც ველურ ფრანკავილულ სიმღერას მღეროდა”, “მის სიმღერებში მონოტონურად მელაქოლიური ნოტები ისმოდა [...]. თითქოსდა გაუცნობიერებლად მღეროდა. მისი დაქალებიც მღეროდნენ” (“მდინარის ეკლოგა”).

კრებულში “ქალწული მიწა” თვალსაჩინოა გამმაფრებული ყურადღება ფერების, ხმების, სუნისა და ფორმებისადმი. გარდა ამისა, ალოიზ ბერტრანის, შარლ ბოდლერის, არტურ რემბოსა და მათი მიმდევრების კვლად, დ’ანუნციოს მინიატურებსა და ნოველებში ხშირად ირღვევა ჟანრული საზღვრები ლექსებისათვის ნიშანდობლივი მხატვრული მეტაფორებისა და შედარების, სიმღერების და ლირიკული გადახვევების გამოყენების შედეგად.

ყურადღებას იქცევს აგრეთვე არქაული ხალხური დისკურსის გამოყენება და ძველი ზეპირსიტყვიერი ლეგენდების, ბალადებისა და არქაული ტექსტების ინტერტექსტში ჩართულობა, რომლის შექმნაში დიდ როლს ასრულებენ ეგზოტიკური ქრონოტოპები, გმირების პორტრეტული მახასიათებლები და მათი უჩვეულო სახელები.

“ნეორომანტიკულ” ნოველებსა და მინიატურებში ხშირად გვხვდება “პრეციოზულობის” (“il gusto del prezioso”) (ჩანი 1975: 27) გამომხატველი ისეთი დიტოლოგიური ფიგურები (*ibid.*), როგორებიცაა, მაგალითად: “il mostro che va va va – diceva lui – lontano lontano, nero lungo” (“ჩინჩინატო”); “dita esili e bianche”, “quiete alta e gentile”, “carne bianca e diafana” (“ფრა ლუჩერტა”); “un altro suono, il rintocco della Strega, stridulo, rauco, fesso” (“ზარები”); “gente che spasima per un tozzo di pane, senza speranza, senza conforto, senza riposo”, “la sua buona, la sua bella Ninni” (“ტოტო”); “una canzone della patria, lunga, triste modulata”, “Sola, spersa nella immensità della sera, nella pura immensità

della sera” (“მდინარის ეკლოგა”); “si strascicavano innanzi taciturni, senza un canto, senza una parola” (“საქონელი”).

კრებულში “ქალწული მიწა” უაღრესად თავისებური, რამდენადმე განკერძოებული ადგილი უკავია ნოველას “საქონელი”, რომელიც ნეორომანტიზმიდან მკვეთრი დაცილებისა და ვერიზმისა და ნატურალიზმის ესთეტიკასთან განსაკუთრებულად მჭიდრო შეხების გამოვლინებას წარმოადგენს. ამ ნოველაში “ქალწული მიწის” ცენტრალური მოტივი – ვნება – განსხვავებული, ყოველგვარ პოეტურობას მოკლებული რაკურსიდანაა დანახული. იგი “წარმოადგენს ერთგვარ ქვაკუთხედს დანუნციოს “ვერიზმის” განვითარებაში. აქ თავს იჩენს შეჯახება ბუნებრივ საწყისსა და კულტურულ საწყისს შორის” (ჯიბელინი 1981: 33-34).

ნოველა “საქონელის” თემა – რძლისა და მამამთილის სქესობრივი ურთიერთობა მომაკვდავი ქმრისა და შვილის წინაშე – არსებითად განსხვავდება “ქალწული მიწის” მინიატურებისა და ნოველების უმრავლესობისათვის ნიშანდობლივი თემებისა და პედალიზებული ტონალობისაგან.

“ქალწული მიწის” პირველი ნოველისაგან განსხვავებით, რომელიც მთავრდება სიტყვებით “პესკარა მდეროდა” – და რომლებიც თავისებურად ასახავენ კრებულის მთელ რიგ მინიატურებსა და ნოველებში აღწერილი სიცოცხლის ზეიმის, ვნებათა ტრიუმფის განწყობას, ნოველაში “საქონელი” სრულიად საპირისპირო ვითარების მოწმენი ვართ. აქ ამბავი არა აყვავებული და გასულიერებული ბუნების ფონზე, არამედ ნატურალისტებისათვის დამახასიათებელ პროზაულ გარემოში ვითარდება. ინცესტს მამამთილსა და რძალს შორის ადგილი აქვს არა აკაციებსა და ამწვანებულ ხეებს შორის, არამედ ფიცრულში.

ნეორომანტიკული მინიატურებისა და ნოველების იდილიურ-ბუკოლიკურ ტოპოსში, როგორც წესი, სიმღერა გაისმის, რომელიც ყოველთვის დადებითი კონოტაციებითაა აღბეჭდილი: “ფიორა მიხაკებზე მდეროდა, ხოლო ტულებსპრე ღრმად სუნთქავდა და სიგრილითა და საამო სიმღერით ტკებოდა” (“ქალწული მიწა”); “მათ ტაღლები აქანავებდნენ და მათთვის მდეროდნენ” (“დოლფინო”), “გოგონა ბალახს თიბავდა ძროხისათვის, რომელმაც ხბო მოიგო და მდეროდა” (“ზარები”), “მის სიმღერებში მონოტონურ-მელანქოლიური ჰანგები ისმოდა, თავისებური მელოდიები, რომლებიც ეგვიპტელ შემლოცველთა ფლეიტის ხმებს

ჰგავდა”, “მღეროდა, ხალისიან, მხიარულ ტარანტელას მღეროდა და თან ხელჯოხით მაძღარ ინდაურებს მიერეკებოდა” (“ტოტო”), “ზიზა კარვის ჩრდილში იწვა და თავის წინაპართა სიმღერას მღეროდა, გაბმულს, სევდიანს” (“მდინარის ეკლოგა”) და სხვ.

ამ მხრივ სრულიად საპირისპირო ვითარებაა ნატურალიზმის ესთეტიკით აღბეჭდილ ნოველაში “საქონელი”. აქ მთიბავეები არ მღერიან, ისინი უჩუმრად არიან: “Gli altri mietitori, qua e là, si strascicavano inanzi taciturni, senza un canto, senza una parola” (“აქა-იქ წინ მიიწევდნენ მომკალები, სიმღერის გარეშე, სიტყვების გარეშე”). მართალია, ერთი მომკალი მღერის, მაგრამ ამ სიმღერას არაფერი აქვს საერთო “რომანტიზებული” მინიატურებისა და ნოველების მაჟორულ და რომანტიკულ-ეგზოტიკურ კონტაქტებთან. აქ ამ სიმღერის სიმარტივე და მინორულობაა ხაზგასმული: “C’era il Corvo, però, che aveva note malincolica, simile a un lament di tiorba, una cantilena imparata chi si da chi, chi si dove” (“კორვოს პირიდან გამუდმებით ისმოდა სიმღერა, რომელიც ბარბითის სევდიანი კვნესის სამი მელანქოლიური ხმისაგან შედგებოდა... ვინ იცის ვის მიერ შეთხზულ სიმღერას... იგი სამგლოვიარო მოთქმის მისამღერს ჰგავდა და ამ სიმღერის, ამ ადამიანთა სიმღერის ხმაზე მათი ცხოვრება ისე ცვთებოდა, როგორც ცვდება ხშირი გამოყენებისაგან ბალის დანების სახელურები”.

“საქონელის” ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟის – ნორას თვალების აღწერა (“due occhi sporgenti, dalle iridi verdognale che a tratti sparivano sotto la palpebra come acini d’uva nell’acqua torba” – “მომწვანო ზამბახის ფერი ორი გადმოკარკლული თვალი დროდადრო ისე იკარგებოდა წამწამების ქვეშ, როგორც ყურძნის მარცვლები ამღვრეულ წყალში”) იმ იკონოგრაფიის სრული კონტრასტია, რომლებიც ეგზომ თვალსაჩინოა დ’ანუნციოს პრეციოზულობის ნიშნით აღბეჭდილ მინიატურებსა და ნოველებში.

ასევე მეტ-ნაკლებად ახლოსაა ვერიზმის კონტექსტთან მინიატურა “ლაზარე”, რომელშიც მშვიერი მათხოვრისა და მისი მახინჯი შვილის მდგომარეობის ტრაგიკული სურათია დახატული. მაგრამ ამჯერად ყურადღებას იქცევს არა ვნების ნატურალისტური ხედვა, არამედ სწრაფვა თხრობის სრული ნეიტრალურობის დემონსტრირებისაკენ და ადამიანში მახინჯი მხარეების ხაზგასმა, რომელიც “პესკარას ნოველებში” ერთგვარი პრინციპის ხასიათს მიიღებს.

“პესკარას ნოველებთან” ამჟღავნებენ სიახლოვეს “ლაზარე“-ს ისეთი გროტესკული სახეები, როგორებიცაა – “ცოცხალი ხორცის საცოდავი გროვის” მსგავსი მათხოვრის შვილი და მისი “ვეება გოგრასავით გასიებული მელოტი თავი”, ამ მინიატურის უკანასკნელი წინადადების – “დროდადრო ბავშვის ყრუ ხროტინი, გადაჭრილი ყელის მსგავსი ხროტინი” (“a tratti il rantolo chiuso del bimbo, rantolo come di una strozza tagliata”) სტრუქტურა და ინტონაცია მოგვიანებით “პესკარას ნოველების” ერთ-ერთი ნიმუშის – ნოველა “კიდობანის” – ასევე უკანასკნელ წინადადებაში განმეორდება: “სიჩუმეში კბილები ისევე უკრაჭუნებდა, როგორსაც ქლიბი გამოსცემს ხოლმე რკინაზე გასმისას” (“E nel silenzio I suoi denti stridevano, come fa una lima sul ferro”).

ნოველა “კატას” ქსოვილში, ერთი მხრივ, მრავლად გეხვდება რომანტიკული პოეტური მატრიცები (“occhioni chiari come il ciel di settembre”, “due occhittini tondi, gialastri come il fiore dell’edera”, და სხვ.), ლირიკული ჩანართები და გადახვევები, ხოლო მეორე მხრივ, თავს იჩენენ რეალისტური დეტალები, რომელთაგან ზოგიერთი ჯოვანი ვერგას ნოველაში “მწითური მალპელო” პოულობს პარალელს; შდრ. მაგალითად: “ერთობოდა იმით, რომ უმოწყალოდ აწვალებდა მინდორში დაჭერილ ხვლიკს” და ჯოვანი ვერგას Rosso Malpelo-ს შემდეგი დეტალი – “[...] andar randagio per le vie degli orti, a dar la caccia a sassate alle povere lucertole, le quali non gli avevano fatto nulla” (დავერიო 1978: 45).

უკვე “ქალწულ მიწაში” იჩენს თავს ღანჯინციოს ყოფის, გარემოს, ბუნებისა და ადამიანთა აღწერისას და შეფასება-დახასიათებისას ფერებთან, ფორმებთან და ხმებთან ერთად *სურნელის* ჩართვა, რაც “პესკარას ნოველებში” თანამიმდევრულ ხასიათს შეიძენს.

ამ კრებულში სურნელი უმეტესწილად ბუნებასთან და ქალთანაა დაკავშირებული, დადებითი კონოტაციებითაა აღბეჭდილი და დიდ როლს ასრულებს ლირიკული განწყობის შექმნაში: “ქალის სურნელი იგრძნო, უფრო მძაფრი და გამაბრუებელი, ვიდრე თივის სუნი” (“ქალწული მიწა”), “გემის სუნი აბრუებდა ორ შეყვარებულს; მთელ სანაპიროზე კუპრის სუნი იდგა” (“დოლფინო”), “გემის ხალასი სუნი ვრცელდებოდა” (“ჩინჩინატო”), “მის სენაკში, ღმერთი უწყის საიდან, რაღაც ახალი სუნი, კუნელის ახლადგაშლილი ყვავილების, ნუშის გასაშლელად გამზადებული ყვავილების მძაფრი სუნი აღწევდა” (“კატა”), “ნათელი მზითა და სამკურნალო ბალახის სუნით ტკბებოდა” (“ფრა ლუჩერტა”), “მეთევზე, რომელსაც გემისგაღმა ნაყოფთა ქორფა სურნელი

ჰქონდა” (“მდინარის ეკლოგა”). მხოლოდ ნატურალისტური ესთეტიკის ნიშან-თვისებებით აღბეჭდილ ნოველაში “საქონელი” სუნი “ცხედრის სუნის” ნეგატიურ ასოციაციებს აღძრავს.

სურნელის ესთეტიკა დ’ანუნციოს ნოველისტიკაში არ უნდა მომდინარეობდეს ჯოვანი ვერგას პროზისაგან, რომლისთვისაც იგი არაა დამახასიათებელი. უფრო სავარაუდოა, რომ ამ მხრივ დ’ანუნციოსათვის ერთ-ერთი მასტიმულირებელი წყარო მოპასანის ნოველისტიკა იყო. სურნელს მოპასანი თავის ნოველებში მრავალგვარი დანიშნულებით იყენებს. ასე, მაგალითად, ნოველაში “დები რონდოლები” პერსონაჟის როგორც დახასიათება, ასევე შეფასება სუნის საშუალებითაა მოცემული: “ცხვირში მეცა საპარიკმახეროს მძაფრი, ძლიერი სურნელი... გეგონებოდა, რომ ამ ახალგაზრდა ქალმა სულ ცოტა სუნამოს ნახევარი ფლაკონი დალიაო... როდესაც წამოდგა, ოთახში ისეთი მძაფრი სუნი დატრიალდა, რომ თავი ამტკივდა”. ასევე, მოპასანის ნოველაში “თოკი” სოფლის მოსახლეობა სუნის საშუალებითაა დახასიათებული: “ბრბოს სოფლელებისათვის დამახასიათებელი ფარეხის, რძისა და ფუნის, თივისა და ოფლის, საქონლისა და ადამიანის უსიამოვნო სუნი ასდიოდა”.

მოპასანის ნოველებში გვხვდება “ქალაქის სუნი” (“ლე კრეზო”), “სამუშაო ადგილების სუნი” (“განქორწინება”, “ძველი შენობების სუნი” (“ხილვა”), “წყლის სუნი” (“დაღუპულ გემზე”), “ჰაერში თავისი საფარველისაგან გაძრცილი ნედლი მიწის სუნი იგრძნობოდა, ისევე, როგორც იგრძნობა ქალის შიშველი ტანის სურნელი, როდესაც მეჯლისიდან დაბრუნებული კაბას იხდის” (“მამალმა იყივლა”). “ქიმიური საღებავის საძაგელი სუნით გაჟღენთილი სველი და გახუნებული ვუალი ახალგაზრდა კაცს პირში ხვდება, უღვაშებს უსველებს” (“კოცნა”), “მძაფრ ქარს ოთახში შუადღის სიცხით გათანგული მინდვრების სუნი მოჰქონდა – ბალახის, ხორბლის ყანების, ფოთლების სუნი” (“ემშაკი”).

მოპასანის ნოველაში “ფუნთუშა” სუნი არა მატერიალურ საგანთან, არამედ აბსტრაქტულ ცნებასთანაა დაკავშირებული: “ჰაერში რაღაც იგრძნობოდა, ხელშეუხებელი და უჩველო რაღაც, მძიმე და უცხო განწყობა, როგორც სუნი” [comme une odeur répandue, l’odeur de l’invasion], რომელიც საცხოვრებლებსა და საჯარო ადგილებს ავსებდა”.

კიდევ ერთი სავარაუდო წყარო, რომელმაც დ'ანუნციოს უბიძგა სუნის როგორც მხატვრული საშუალების გამოყენებისაკენ, შესაძლოა იყოს ემილ ზოლას პროზა.

“ქალწული მიწის” არაერთი ნოველის პოეტიკის განმსაზღვრელ ფაქტორთა შორის განსაკუთრებით საგულისხმოა ემილ ზოლას რომანი “აბატ მურეს შეცოდება”.

გაბრიელე დ'ანუნციოს არაერთ ნოველაში აღწერილ ბუნებას, რომლის ფონზეც ვითარდება სატრფიალო იდილია, ბევრი საერთო აქვს “აბატ მურეს შეცოდების” პარადუს ბაღთან. ორივე შემთხვევაში ღანდღაფტი, ხეები და ყვავილები სიმბოლურ ნიშნადობას იძენენ, მარადიული ცხოველყოფილი საწყისის გამოვლინებად გვევლინებიან, რაშიც ორგანულადაა ჩართული მცენარეების სურნელი. გავიხსენოთ “აბატ მურეს შეცოდების” შემდეგი ადგილი “Le soleil montait, une poussière de jour plus chaude tombait des hautes branches. Les roses jaunes, les roses blanches, les roses rouges, n'étaient plus qu'un rayonnement de leur joie, une de leurs façons de se sourire. Ils avaient certainement fait éclore des boutons autour d'eux. Les roses les couronnaient, leur jetaient des guirlandes aux reins. Et le parfum des roses devenait si pénétrant, si fort d'une tendresse amoureuse, qu'il semblait être le parfum même de leur haleine.” (ზოლა 1998: 187). “მზე სულ უფრო და უფრო მაღლა მიიწევდა; ხეების რტოებიდან დღის შუქის მცხუნვარე მტვერი ეცემოდა. ახლა ყვითელი ვარდები, თეთრი ვარდები, წითელი ვარდები, ყველანი მათი სიხარულის გაცისკროვნებული ელვარება იყო, მათი მრავალსახოვანი ღიმილი იყო. ცხადია, ისინი უბიძგებდნენ კოკრებს გაშლილიყვნენ ირგვლივ. ვარდები მათ გვირგვინით ამკობდნენ, მათ ფერხთით გირლიანდებს ფენდნენ. და ვარდების სურნელი იმდენად მძაფრი ხდებოდა და ისეთი ნაზი ტრფობით ავსებდა მათ, რომ მათი საკუთარი სუნთქვა გეგონებოდა”. ამ მოდელს არაერთგზის მიმართავს დ'ანუნციო, როდესაც იდილიურ ქრონოტოპს ქმნის.

როდესაც დ'ანუნციოს პირველ კრებულთან – “ქალწული მიწა” – მიმართებაში ვერიზმთან კავშირზე საუბრობენ, ჩვეულებრივ ვერგას შემოქმედებასთან შემდეგ თანხვედრას გულისხმობენ: მოქმედების განვითარებას სოფლის გარემოში და ზოგ შემთხვევაში პერსონაჟთა აღწერისას ჯოვანი ვერგადან მომდინარე მხატვრული სახეების გამოყენებას, რაც განსაკუთრებით საგრძნობია ნოველაში “დოლფინო”. მაგრამ ნაკლებად ექცევა ყურადღება განმასხვავებელ მომენტებს, კერძოდ, იმას, რომ დ'ანუნციოს პირველი კრებული

მოკლებულია ვერგასეულ მატერიალიზმს, უმძიმეს სოციალურ გარემოსი ადამიანთა გაჭირვებისა და მძიმე ხვედრის ჩვენებას. გარდა ამისა, “ქალწულთა მიწაში” წარმოდგენილი მცირე პროზის ნიმუშთა უმრავლესობაში თხრობა მიმდინარეობს არა ვერისტული პროზისათვის დამახასიათებელი იმპერსონალური მეთოდით, არამედ ნეორომატიზმის მცირე პროზისათვის ნიშანდობლივი ლირიზაციის პრინციპის შესაბამისად.

საკმარისია გავიხსენოთ, რომ “ჩინჩინატო” პირველ პირშია დაწერილი, ხოლო პირველ პირში თხრობა უცხოა როგორც ჯოვანი ვერგას, ასევე დ’ანუნციოს შემდგომი კრებულების ნოველებისათვის. შედარებით ახლოსაა ვერისტების სოციალურ თემატიკასთან “ლაზარე”, მაგრამ ეს უფრო მომცრო მინიატურაა, ანუ იმ ჟანრს განეკუთვნება, რომელიც არაა დამახასიათებელი ვერისტებისათვის. გარდა ამის, “ლაზარეს” აკლია იმპერსონალური ობიექტური თხრობის მანერა.

თავისი თემატიკითა და ტონალობით ყველაზე ახლოსაა ვერიზმთან და ასევე – ნატურალიზმთან – “ქალწული მიწის” სხვა ნაწარმოებთაგან სრულიად განსხვავებული ნოველა “საქონელი”, რომელიც პ. ჯიბელინის თანახმად, დ’ანუნციოს ვერისტული პერიოდის ერთგვარი “გასაღებია” (ჯიბელინი 1981: 17-18). მართლაც, ამ ნოველაში თავს იჩენენ როგორც ჯოვანი ვერგას ნოველიდან “Pane nero” (“შავი პური”), ასევე ემილ ზოლასა და მოპასანის ნაწარმოებებიდან მიმდინარე მოტივები (დე მიკელის 1960: 32).

ამგვარად, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ “ქალწული მიწის” სრული კორპუსი წარმოადგენს ვერისტული მიმდინარეობის ნიმუშს, მაგრამ ზოგიერთ ნოველაში ამკარად იგრძნობა გადახრა ვერისტული პოეტიკისაკენ.

IL LIBRO DELLE VERGINI (“ქალწულთა წიგნი”)

“ქალწულთა წიგნი” (“Il libro delle vergini”, 1884) ოთხი ნოველისაგან შედგება – “ქალწულები”, “სენტიმენტალური იგავი”; “ლანჩოტოს არყოფნისას”; “Ad altare Dei” (ლათ. ღვთის საკურთხევლისადმი). 1882-1884 წლებში დაწერილ ამ ნოველათაგან “პესკარას ნოველებში” მხოლოდ ერთი ნოველა – “ქალწულები” (ახალი სათაურით “ქალწული ურსულა”) – შევიდა.

ამ კრებულში თვალსაჩინოა არაერთი სიახლე, კერძოდ, “ქალწული მიწის” პოეტიკის დაძლევისა და ფსიქოლოგიური შრეების გაღრმავებისაკენ სწრაფვა. აქ დ’ანუნციო აღარ მიმართავს ლირიზაციის ნიშნით აღბეჭდილი მინიატურების უანრს, ნაკლებად იჩენს თავს ბუნების ფერწერით გატაცება და გაცილებით მეტი ყურადღება ეთმობა პერსონაჟთა ფსიქოლოგიურ მხარეს.

ამ კრებულში უფრო მეტად იგრძნობა შემოქმედებითი იმპულსების გაფართობა “დეკადენტური საწყისის [“la decadenza”] და ფრანგული ნატურალიზმის სახით” (პანკრაცი 1944: 51).

ამასთანავე, “ქალწული მიწის” მსგავსად, აქაც შეიმჩნევა სტილური მრავალგვარობა, მათ შორის – ნატურალისტურ-ვერისტული პოეტიკის პარალელურად – “მანერული რომანტიზმი” (“manierato romanticismo”) “სენტიმენტალურ იგავში”, “მძაფრად ლირიკული პროზა” (“prosa intensamente lirica”) ნოველაში “საკურთხეველთან”, “მეცნიერული ფორმულების” (“formulario scientifico”) გამოყენების ტენდენცია ნოველაში “ქალწული ურსულა” (ჩანი 1975: 24).

მართალია, კრებულის ქრონოლოგიურად ყველაზე ადრინდელ ნოველაშიც კი – “Favola sentimentale” (“სენტიმენტალური იგავი”, გამოქვეყნდა ჟურნალში “Fanfulla della Domenica” 1882 წელს სათაურით “Dio Lare”), აშკარად ჩანს წინსვლა წინა კრებულთან შედარებით პერსონაჟთა ფსიქოლოგიისა და მათი მოქმედების გარემოს გამოკვეთის თვალსაზრისით (ჩანი 1975: 25), მაგრამ ეს წინსვლა ჯერ კიდევ არაა იმ ხარისხის, რომ “სენტიმენტალურ ამბავს” ადგილი ეპოვა “პესკარას ნოველებში”.

“ქალწულთა წიგნში” კვლავაც იგრძნობა ემილ ზოლას რომანის – “აბატ მურეს შეცოდების” – ალეგორიულ სამყაროს ამსახველ ფერწერული სტილითა და რომანტიკული მატრიცებით გატაცება. გამოთქმულია მოსაზრება, რომ “სენტიმენტალურ ნოველაში” გაღატოვას ბადის ესთეტიკა, კერძოდ, მცენარეულობის მიმსგავსება ზომორფულ სახეებთან პარალელს პოულობს ზოლას რომანში “აბატ მურეს შეცოდება” და ნათანიელ ჰოთორნის ნოველაში “რაპაჩინის ასული” (ტოზი 1979: 9-10).

დაშორება პირველი კრებულისათვის ნიშანდობლივი სტილისაგან კიდევ უფრო საგრძნობია ნოველაში “ლანჩოტოს არყოფნისას”, რომელიც ორი წლის შემდეგაა (1884) დაწერილი. მასში უფრო ცხადად ჩანს ჯოვანი ვერგას, ემილ ზოლასა და გი დე მოპასანის შემოქმედებასთან შეხების კეთილმყოფელი კვალი.

მართალია, მის თემას – ადულტერს – უკვე ნოველაში “საქონელი” ვხვდებით, მაგრამ იგი ახლბურადაა ხორცშესხმული, კერძოდ, მას ჩამოცილებული აქვს “ქალწული მიწის” ნოველებისა და მინიატურებისათვის დამახასიათებელი ვიტალური იმპულსი მოტივი და ამასთანავე გადრმავეებულია ფსიქოლოგიზმი. სიუჟეტის განვითარებას თან ახლავს გუსტავოს გულში სიყვარულის გრძნობის გაღვივების ჩვენება.

ნოველის “Nell’assenza di Lanciotto” (“ლანჩოტოს არყოფნისას”, პირველად გამოქვეყნდა 1884 წლის იანვარში ჟურნალში “Fanfulla della Domenica”) – ტექსტში ჩართული ურთიერთსაპირისპირო ლიტერატურული შრეები, კერძოდ, ერთი მხრივ, მინიშნება დანტეს პაოლოსა და ფრანჩესკას სიყვარულის ამბავზე და მეორე მხრივ, რაბლეს რომანის დამოწმება ცოლების დალატზე გუსტავოსა და ფრანჩესკას ადულტერის თავისებურ ირონიულ კომენტარს წარმოადგენს, რომელიც ამბაფრებს ნოველის ნატურალისტურ პლანს.

ამ ნოველაში ნატურალისტური ფსიქოლოგიზმის გადრმავებას ხელს უწყობს ის გარემოებაც, რომ წინა კრებულში წარმოდგენილ ნოველა “საქონლებისაგან” განსხვავებით, პერსონაჟებს გაცნობიერებული აქვთ, რომ ცოდვას სჩადიან, რის გამოც მათი განცდები უფრო მეტ სიმბაფრეს იძენენ. ზოლასაგან მიღებული გამოცდილება იგრძნობა ავადმყოფის მდგომარეობის ისეთ დეტალურ აღწერაში, როგორიცაა, მაგალითად: “სახეზე ლამის მკვდრის ფერი ედო, ქვედა ყბა უცახცახებდა, ნახევრად დაშვებული ქუთუთოების ქვეშ თვალები გადმოკარკლული ჰქონდა...”.

ნოველაში “ლანჩოტოს არყოფნისას” საკმაოდაა გამოკვეთილი ტოპოგრაფიული კავშირი აბრუცოს მხარესთან: “აბრუცოს ბებერი მიწა ღვივდებოდა...”, “მონტო-კორნო. აბრუცოს მთების გასწვრივ მივარდნილი, მწოლარე ნაზი ღმერთქალი, რომელიც თოვლით შებურვილი უზარმაზარ ქანდაკებას ჰგავდა, ოდითგან აქაურობის მფარველი იყო, და მეზღვაურები მას ისეთივე სიყვარულით ესალმებიან, როგორც ოდესღაც პირეის მეზღვაურები ათენის შუბს ესალმებოდნენ”. ამ ნიშნითაც, ანუ აბრუცოს ტოპოსთან კავშირითაც და ფსიქოლოგიზმის ხარისხითაც და სტილური მახასიათებლებითაც “ლანჩოტოს არყოფნისას” შეეძლო ადგილი ეპოვა “პესკარას ნოველების” ციკლში. მაგრამ ეს ასე არ მოხდა, რაც ალბათ იმით აიხსნება, რომ ადულტერის თემა “პესკარას ნოველებში” “ღამისთევის” სახითაა წარმოდგენილი.

“ქალწულთა მიწის” მესამე ნოველა – “Ad altare Dei” (ლათ. ღვთის საკურთხეველისადმი, 1884) თავისებური ავტობიოგრაფიული ხასიათის ნაწარმოებია, რომელშიც ყურადღება ეთმობა არა იმდენად შინაგან განცდებს, რამდენადაც გარემოს აღწერას. თავისი ავტობიოგრაფიზმით, სიუჟეტური მინიმალიზმითა და არტეფაქტებისადმი გამახვილებული ყურადღებით იგი უფრო ახლოსაა გაბრიელე დ’ანუნციოს არა ნოველებთან, არამედ რომანებთან. ამ ნოველაში აღძრული რელიგიური მორჩილების თემა გაცილებით უფრო სრულყოფილად და ღრმადაა ხორცშესხმული ნოველებში “ქალწული ურსულა” და “ქალწული ანა”. ამიტომაც თავისი მხატვრული მახასიათებლებით ამ ნოველამ ვერ პოვა ადგილი “პესკარას ნოველების” ციკლში.

ნოველაში “Ad altare Dei” (პირველად გამოქვეყნდა 1884 წლის მარტში ჟურნალში “Cronaca Bizantina”) თავს იჩენს უადესად დახვეწილი ენობრივი ქსოვილი, არაიშვიათად გვხვდება პოეტურობის ნიშნით აღბეჭდილი მხატვრული სახეები (მაგალითად, “Io pure credevo; e dalla mia fede di fanciullo i suoni dell’organo sacri...”). პოეტური საწყისი ზოგჯერ სხვადასხვა პოეტაგან ნასესხები ფრაზების გამოყენების სახით ვლინდება. კერძოდ, ნოველა იწყება პეტრარკას ფრაზით “Dolce nella memoria” (“certi ricordi vaghi della prima infanzia”) კანცონიდან “Chiare, fresche, e dolci acque”, ხოლო პასაჟი: “Quando sollevai li occhi verso di lei...” დანტესაგანაა დავალებული (ჩანი 1975: 32). აქ ჯერ კიდევ იგრძნობა პირველი კრებულისათვის – “ქალწული მიწა” – დამახასიათებელი “იმპრესიონისტული ფერწერულობის” სიჭარბე, რის გამოც “საგნებს, ბგერებსა და ფერებს ზოგჯერ სიცოცხლე აკლიათ” (ჩანი 1975: 34). მაგრამ ამ ნოველაშიც თვალსაჩინოა წინსვლა წინა კრებულის შემდეგ: პოეტური საწყისი არ გადადის “ქალწული მიწის” “non-prosa”-ში (ჩანი 1975: 32).

ნოველა “Le vergini” (“ქალწულები”), რომელიც პირველად ამავე სახელწოდების კრებულში გამოქვეყნდა და რომელსაც დ’ანუნციომ მოგვიანებით “ქალწული ურსულა” უწოდა, თავისი მხატვრული თავისებურებებით მკვეთრად განსხვავდება ამ კრებულში შესული დანარჩენი სამი ნოველისაგან. ეს უკვე თვისებრივად ახალი შემოქმედებითი დონეა.

სრული სახით პირველად ამ ნოველაში იჩინა თავი იმ ფსიქლოგიზმმა და მხატვრულმა მეთოდმა, რომელმაც შემდგომი განვითარება ჰპოვა კრებულში “წმინდა პანტელეიმონი”. ამ ნოველაში მთლიანად არის დაძლეული ნოველების

პირველი კრებულისათვის (“ქალწული მიწა”) დამახასიათებელი და ნეორომანტიკული ესთეტიკის სახით გამოვლენილი “ლირიკული დისკურსი”, კერძოდ, პოეტიზმები და დეკორატიული ელემენტები; ამ ნოველაში მხოლოდ გამონაკლისის სახით გვხვდება აღწერილი გარემოსათვის შეუსაბამო და პრეციოზულობით აღბეჭდილი ისეთი ლექსიკური და სინტაქსური ერთეულები, როგორებიცაა “una Madonna di Loreto tutta nera il volto il seno le braccia” (“ლორეტოს ღვთისობლის გამოსახულება მთლიანად შავი სახით, ხელებითა და მკერდით”), “pulzella” (“ქალწული”), “amadore” (“შეყვარებული”), “epistole” (“ეპისტოლე”) (ჩანი 1975: 40).

როგორც სწორად არის შემჩნეული კომენტატორთა მიერ ნოველის ერთ მონაკვეთში (“ურსულას ალბათ მისი წინანდელი მისტიციზმის წყალობით, მოსწონდა ბინდბუნდში ცხოველის თვალებიდან გამოშუქებული სხივები, ფოსფორის შხეფები, სიბნელეში კატის მღუმარე და იღუმალი სილუეტიდან რომ იღვრებოდა”)² თავს იჩენს დ’ანუნციოს ვერისტული პერიოდისათვის რამდენადმე მოულოდნელი რემინისცენცია – შარლ ბოდლერის სონეტის – “Les Chats” (“კატები”) – მხატვრული სახეების ანარეკლი:

Amis de la science et de la volupté
Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres [...],
Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques,
Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin,
Etoilent vaguement leurs prunelles mystiques.

(ჩირჩეო 1981: 179-180)

ეს ფაქტი შემოქმედებითი ძიებების არეალის გაფართოებაზე მეტყველებს. პროტაგონისტის ფსიქოლოგიის გახსნის თვალსაზრისით ნოველა “ქალწული ურსულა” განსაკუთრებით ახლოსაა ნატურალიზმთან. ამ ნოველის სტილურ და ჟანრულ სიახლეს უპირველესად ის გარემოება განაპირობებს, რომ მასში ცხადად გამოსჭვივის დანუნციოს მიერ “ნატურალიზმის სათანადო ცოდნა და ლიტერატურაში მის გამოვლინებათა ზუსტი ათვისება” (“una larga conoscenza del fenomeno naturalista ed un studio accurato delle sue manifestazioni letterarie”) (ჩანი 1975:

² აქ და შემდგომ ციტატები ამ ნოველიან აღებულია “ქალწული ურსულას” თარგმანიდან (“ახალი თარგმანები” 4, თბილისი: დიოგენე, 2005), რომელიც ნოდარ ლაღარიას ეკუთვნის.

37). კერძოდ, ამ ნოველაში კრიტიკოსების მიერ დანახულია როგორც ფლობერის რომანის “სალამოს”, ასევე ემილ ზოლას, ძმები გონკურების რომანის “მანეტ სალომონის” და ნატურალისტების საერთო კრებულის “მედანის საღამოების” (“Les soirées de Médan”) ზეგავლენის კვალი.

ურსულას სულში მიმდინარე ძვრებს, მის გრძნობებსა და ფარულ ინსტინქტებს დ’ანუნციო ზოლასებური გამახვილებული ფიზიოლოგიური თვალსაზრისით აკვირდება. ურსულას მოქმედებას მის ირგვლივ არსებული გარემო და ამ გარემოსათვის ნიშანდობლივი წეს-ჩვეულებები და რელიგიური ნორმები განაპირობებენ, რომელთა თავისებური მატერიალური განსახიერებაა ურსულას და – კამილა.

ურსულა როგორც გარემოს, ასევე შინაგანი ფიზიოლოგიური იმპულსების კარნახით მოქმედებს. ნოველაში გამუდმებით იჩენს თავს გარემოსა და ფიზიოლოგიური საწყისის კოლიზია.

გარემო ქალწულ ურსულას “ქრისტეს სძლისათვის” შესაფერისი ქცევის შესრულებისაკენ, ხოლო ფიზიოლოგია დახშული გრძნობების დაკმაყოფილებისაკენ უბიძგებს. ხანგრძლივი ავადმყოფობის შემდეგ ურსულას ღამაზად ჩაცმის, ფერად კაბაში გამოწყობის სურვილი უჩნდება, მაგრამ გარემოს (რელიგიური ნორმების, კერძოდ, აგრეთვე “ქრისტეს სძლის” – კამილას მოთხოვნით) კარნახით იგი თავისი სურვილის საპირისპიროდ მოქმედებს.

ნოველაში ვეცნობით იმას, თუ როგორ იღვიძებენ ნელნელა ახალგაზრდა ქალის არსებაში რელიგიური მორჩილებით დათრგუნული ვნებები: “ქალწულში ვნება ღვივდებოდა. მთელი მისი არსება მანამდე გაყუჩებული სიყვარულის წყურვილმა შეიპყრო, რომელიც ხან ტანჯვად, გაუთავებელ და სასტიკ წამებად იქცა, რომლისგანაც თავის დაღწევას ვერ ახერხებდა. ზოგჯერ კი მთელ ტანში სასიამოვნო თბილ ნაკადს გრძნობდა; სიხარულის მოულოდნელი შემოტევა სისხლს უჩქროლებდა; გულში თითქოს ფრთები ფართხალებდნენ და ტუჩები სიმღერას ღამობდნენ. ზოგჯერ მზის შუქზე სიოს ქროლვა, ჰაერის ოდნავი რხევაც, მათხოვრის სიმღერა, სურნელის ნაკადი, რაიმე სრულიად უმნიშვნელოც კი გულს უღონებდა, სისუსტეს გვრიდა, მაგრამ ამასთანავე სხეულის ყოველ ნაკვთში თითქოსდა ხავერდოვანი მწიფე ნაყოფის შეხებას გრძნობდა. გული სადღაც შორს მიუწევდა და გამოუცდელი ტკბილი შეგრძნებების მორევში იძირებოდა. ხანგრძლივი შეკავებით გამოწვეული გაღიზიანება, ვნებათა სიჭარბე,

ნერგების მუდმივი მოთოკვა ისეთ უცნაურ მდგომარეობაში ამყოფებდნენ, როგორც დათრობის დროს გვემართება”.

ნოველაში “ქალწული ურსულა” ნებისმიერი ხასიათის ეპიზოდი, მათ შორის ყველაზე შემადრწუნებელი ამბები, კერძოდ, ურსულას ავადმყოფობისა და გამოჯანმრთელების დროს საკვებისა და გაცხოველებული სექსუალური მოთხოვნილება, მის მიმართ განხორციელებული ძალადობა, აბორტი თუ საზარელი სიკვდილი, დ’ანუნციოს ისეთი ნეიტრალური სტილით აქვს გადმოცემული, თითქოს ჩვეულებრივი ყოფის მოვლენებზე იყოს საუბარი. “იგი არ განსჯის, არც სტირის და არც იცინის, არც აღშფოთებას გამოხატავს: მისი ერთადერთი ემოცია, თუ შეიძლება ასე ითქვას სრული აუღელვებლობაა, ხოლო ერთადერთი მიზანი – დეტალური, მაქსიმალურად ზუსტი აღწერაა” (კროჩე 1964: 37).

დ’ანუნციო გულდასმით აკვირდება ყოველ დეტალს, ზუსტად და დაწვრილებით აღწერს ყოველივეს, მაგრამ ყოველივე ამას აკეთებს გულგრილად, რაიმე შეფასებისა და განსჯის გარეშე. არა თუ არ ამუღავნებს რაიმე თანაგრძნობას, არამედ ზოგჯერ თვით უადრესად საძაგელი და უღირსი ქმედების აღწერისას ხაზს უსვამს თავის უკიდურეს ნეიტრალურობას.

“ქალწული ურსულა” ერთ-ერთი ყველაზე უფრო მკვეთრად გამოკვეთილი ფსიქოლოგიური ნოველაა ამ კრებულში. მკითხველი კვალდაკვალ ადევნებს თვალს ურსულას სულში მიმდინარე ფსიქოლოგიურ ძვრებს, მათ შორის ურსულაში სექსუალური ლტოლვის მომძლავრებისა და გარყვნილების სანახაობებისაკენ სწრაფვას:

“Da quel giorno, tutte l’ore, tutti i momenti in cui Camilla non era nella casa, la tentazione diabolica la trascienava a quello spettacolo”Ella prima pugnava, vanivamente, senza forse, lasciandosi vincere” (“იმ დღიდან მოყოლებული, ყოველთვის, როცა კი კამილა შინ არ იყო, ეშმაკეული ცოუნება იმ სანახაობისაკენ ეწოდა. თავიდან უღონოდ ებრძოდა, მერე კი დამარცხდა. სარკმლისაკენ ეჭვით ისე აღვსილი მიდიოდა, როგორც პირველ პაემანზე”).

ამ ნოველაში მთლიანად უგულვებლყოფილია ყურადღება ადამიანის ხვედრის სოციალური ფაქტორისადმი. ამ ასპექტით გაბრიელე დ’ანუნციო სცილდება როგორც ნატურალისტების, ასევე ვერისტების ესთეტიკას.

ნოველის მომდევნო თავებში, განსაკუთრებით – შინაგან მონოლოგებში, სულ უფრო იზრდება ურსულას სულში რელიგიური განცდებისა და ხორციელი

ენების დრამატული შეჯახების შესატყვისი ლექსიკის ხვედრითი წილი, გარემოს გატარება პროტაგონისტის სულის პრიზმაში:

“Per la fantasia sconvolta dell'insonne le ombre oscillanti prendevano forme spaventose e minacciose de spettri” (“უძილო ურსულას შეძრულ ფანტაზიაში მოძრავი ჩრდილები მოჩვენებების საშინელ და მუქარით სავსე ფორმებს იღებდნენ”).

როდესაც ნოველის ერთ-ერთი თავი ასეთი კითხვით იწყება – “Non c’era dunque scampo?” (“მაშ არ იყო გამოსავალი?”) – ეს არა ავტორის, არამედ პროტაგონისტის მიერ დასმული კითხვაა.

ამ ნოველაში გამოვლენილი სრაფვა სინამდვილისაკენ დადებითი გმირის გარეშე, მახინჯი მოვლენების, განსაკუთრებით სისასტიკის, ძალადობისა და სექსუალურობის ფარული ასპექტების ასახვისაკენ ის ნიშან-თვისებაა, რამაც განაპირობა “ქალწულ ურსულას” ჩართვა “პესკარას ნოველების” ერთიან კორპუსში.

SAN PANTALEONE (“წმინდა პანტელეიმონი”, 1886) და “LE NOVELLE DELLA PESCARA” (“პესკარას ნოველები”, 1902)

ნოველების კრებული “წმინდა პანტელეიმონი” (San Pantaleone, 1886) 1884-1885 წლებში რომის სხვადასხვა ჟურნალებში გამოქვეყნებული 17 ნოველისაგან შედგება:

1. “San Pantaleone” (“წმინდა პანტელეიმონი”. პირველად ჟურნალ “Fanfulla della Domenica”-ში გამოქვეყნდა 1884 წლის 15 ივნისს სათაურით “Il fatto di Mascalico”, ამავე სათაურით დაიბეჭდა რამდენიმე წლის შემდეგ კრებულში “Gli Idolatri” – “კერპთაყვანისმცემლები” (1892), რასაც მოგვიანებით “პესკარას ნოველებში” სწორედ ეს სახელი, “Gli idolatri” – “კერპთაყვანისმცემლები” ეწოდა);

2. “Annali d’Anna” (“ანას ანალები”. პირველად გამოქვეყნდა ჟურნალ “Fanfulla della Domenica”-ს 1884 წლის სექტემბრის სამ ნომერში ამავე სათაურით. “პესკარას ნოველებში” “Le vergine Anna” – “ქალწული ანა” ეწოდა);

3. “L’idillio della vedova” (“ქვრივის იდილია”. პირველად ჟურნალ “Tribuna”-ში გამოქვეყნდა 1885 წლის 12 აპრილს. “პესკარას ნოველებში” “La veglia funebre” - “ღამისთევა” ეწოდა);

4. “La siesta” (“სიესტა”. პირველად ამავე სათაურით ჟურნალ “Tribuna”-ს ლიტერატურულ დამატებაში “La Domenica Letteraria-Cronaca Bizantina” გამოქვეყნდა 1885 წლის ივნის-ივლისის ორ ნომერში. “პესკარას ნოველებში” “Il traghettatore” - “მებორნე” ეწოდა);

5. “La morte di Sancio Panza” (“სანჩო პანსას სიკვდილი”. პირველად ამავე სათაურით 1884 წლის 6 ივლისს გამოქვეყნდა ჟურნალში “Capitan Fracassa”. “პესკარას ნოველებში” “Agonia” - “აგონია” ეწოდა);

6. “Il commiato” (“გამოთხოვება”. თავდაპირველად დაიბეჭდა 1885 წლის 22 მარტს ჟურნალში “Fanfulla della Domenica” სათაურით “Frammento” – “ფრაგმენტი”. ნოველას ჟურნალის სქოლიოში მითითება ჰქონდა, რომ რამდენიმე დღეში გამოქვეყნდებოდა კრებულში “I Pantaleónidi” და ეწოდებოდა “Il congedo” – “დამშვიდობება”, თუმცა იმის გამო, რომ აღნიშნულ კრებულთან დაკავშირებით გამომცემლებთან, ძმებ ტრევესებთან შეთანხმება ვერ მოხდა, ის აღარ გამოცემულა. ჟურნალში გამოქვეყნებული თავდაპირველი ვარიანტიდან კრებულში “San Pantaleone” ამოღებულ იქნა ნოველის დასაწყისი. “გამოთხოვება” არ შესულა კრებულ “პესკარას ნოველებში”, მოგვიანებით რომან “Il piacere”-ს - “ნეტარება” - პირველი წიგნის ნაწილი გახდა);

7. “La contessa D’Amalfi” (“გრაფინია ამალფი”. ამავე სათაურით პირველად ჟურნალში “Fanfulla della Domenica” გამოქვეყნდა 1885 წლის ივლისის ორ ნომერში. ეს სათაური შენარჩუნდა “პესკარას ნოველებში”);

8. “Turlendana ritorna” (“ტურლენდანას დაბრუნება”. პირველად 1885 წლის 10 მაისს დაიბეჭდა ჟურნალ “Tribuna”-ს ლიტერატურულ დამატებაში “La Domenica Letteraria-Cronaca Bizantina”, სადაც სათაურს წინ უძღოდა “Le mirabili avventure del gran Turlendana” – “ძლევაძმოსილი ტურლენდანას საოცარი თავგადასავალი”; ეს ნაწილი კრებულში ამოღებულ იქნა. “პესკარას ნოველებში” შევიდა სათაურით “Turlendana ritorna” – “ტურლენდანას დაბრუნება”);

9. “La fine di Candia” (“კანდიას აღსასრული”. პირველად 1885 წლის 13 სექტემბერს გამოქვეყნდა ჟურნალ “Tribuna”-ს ლიტერატურულ დამატებაში “La Domenica Letteraria-Cronaca Bizantina”. იგივე სათაური შენარჩუნდა “პესკარას ნოველებში”);

10. “I marenghi” (“ოქროს მონეტები”. პირველად 1884 წლის 21 დეკემბერს გამოქვეყნდა ჟურნალში “Fanfulla della Domenica” სათაურით “Idillio notturno“ – “ღამის იდილია”. “პესკარას ნოველებში” შევიდა სათაურით “ოქროს მონეტები”);

11. “Mungia” (“მუნჯა”. პირველად 1884 წლის 26 ოქტომბერს გამოქვეყნდა ჟურნალში “Capitan Fracassa” სათაურით “Uomini, bestie e paesi” – “ადამიანები, ცხოველები და ქვეყნები”. “პესკარას ნოველებში” შევიდა სათაურით “Mungia” – “მუნჯა”);

12. “La fattura” (“ჯადოქრობა”. პირველად 1884 წლის 2 ნოემბერს გამოქვეყნდა ჟურნალ “Fanfulla della Domenica”-ში სათაურით “L’incantesimo” – “მოჯადოება”. “პესკარას ნოველებში” შევიდა სათაურით “La fattura” – “ჯადოქრობა”);

13. “Il martirio di Giàlluca” (“ჯალუკას მარტვილობა”. პირველად 1885 წლის 20 სექტემბერს გამოქვეყნდა ჟურნალში “Fanfulla della Domenica” ამავე სათაურით. ეს სათაური მოგვიანებით შეიცვალა კრებულში “I Violenti” – “მოძალადენი” (1892) და გახდა “Il martire” – “მარტვილი”; საბოლოოდ “პესკარას ნოველებში” ”Il cerusico di mare” – “გემის ქირურგი” ეწოდა);

14. “La guerra del Ponte (“ბრძოლა ხიდისთვის”. პირველად გამოქვეყნდა 1884 წლის 9 ნოემბერს ჟურნალში “Capitan Fracassa” სათაურით “Il ponte del cholera” – “ქოლერის ხიდი”. კრებულში “წმინდა პანტელეიმონი” შეცვლილ სათაურს “ბრძოლა ხიდისთვის” დაემატა ქვესათაური “Capitolo di cronaca pescarese” – “ერთი თავი პესკარას ქრონიკებიდან”. “პესკარას ნოველებში” შენარჩუნდა სათაური “ბრძოლა ხიდისთვის”, ხოლო ქვესათაურს ეწოდა “Frammento di cronaca pescarese” – “ფრაგმენტი პესკარას ქრონიკებიდან”);

15. “L’eroe” (“გმირი”. პირველად 1885 წლის 22 ნოემბერს გამოქვეყნდა ჟურნალ “Tribuna”-ს ლიტერატურულ დამატებაში “La Domenica Letteraria-Cronaca Bizantina”. ამავე სათაურით შევიდა მოგვიანებით კრებულებში “I Violenti” – “მოძალადენი” (1892) და “პესკარას ნოველები”);

16. “Turlendana ebro” (“მთვრალი ტურლენდანა”. პირველად 1885 წლის 7 ივნისს დაიბეჭდა ჟურნალ “Tribuna”-ს ლიტერატურულ დამატებაში “La Domenica Letteraria-Cronaca Bizantina”, როგორც ნოველა “ტურლენდანას დაბრუნების” გაგრძელება, სადაც კვლავ წინ უძღოდა ორი ნოველის გამაერთიანებელი სათაური “Le mirabili avventure del gran Turlendana” – “ძვევამოსილი ტურლენდანას

საოცარი თავგადასავალი”; ამ შემთხვევაშიც კრებულში “წმინდა პანტელეიმონი” ეს ნაწილი ამოღებულ იქნა; ასევე, ამ კრებულში ტურლენდანას შესახებ ორი ნოველა თანმიმდევრობით არ არის მოცემული. “პესკარას ნოველებში” სათაური “მთვრალი ტურლენდანა” შენარჩუნებულია და ამასთანავე ეს ორი ნოველა ერთმანეთს თანმიმდევრულად მიჰყვება.);

17. “San Laimo navigatore” (“ნაოსანი წმინდა ლაიმო”. პირველად 1884 წლის 11 მაისს გამოქვეყნდა ჟურნალში “Fanfulla della Domenica” სათაურით “San Laimo”. “ნაოსანი წმინდა ლაიმო” არ შესულა კრებულ “პესკარას ნოველებში”).

ამ ნოველებიდან მხოლოდ ორი – “გამოთხოვება” და “ნაოსანი წმინდა ლაიმო” – არ შევიდა “პესკარას ნოველებში”.

“გამოთხოვება” 1885 წელს ჟურნალ “Fanfulla della domenica”-ში ასეთი შენიშვნით გამოქვეყნდა: “კრებულიდან Pantaleonidi, რომელსაც გამოცემლობა *ფრატელი ტრევეს* გამოსცემს უახლოეს ხანებში”. ამ ნოველის სათაური, დანუნციოსა და გამომცემლობის თანახმად, უნდა ყოფილიყო “Congedo” (“გამოთხოვება”), რომელიც დანუნციომ მოგვიანებით რომან “ნეტარებაში” შეიტანა ანდრეა სპერელისა და ელენა მუტის შეხვედრის მოგონების სახით; უდავოდ რომანთან დაკავშირებული ქრონოტოპის გამო ვერ პოვა ადგილი “პესკარას ნოველებში”.

რაც შეეხება “ნაოსანი წმინდა ლაიმოს” შეუტანლობას “პესკარას ნოველებში”, ეს გარემოება უთუოდ ორი მიზეზით აიხსნება: გარდა იმისა, რომ მასში მოთხრობილი ამბავი არაა დაკავშირებული პესკარას ტოპოსთან, აღსანიშნავია ისიც, რომ ჟანრული თვალსაზრისით სრულიად შეუსაბამო იქნებოდა “პესკარას ნოველებში”.

“ნაოსანი წმინდა ლაიმო” იგავია, რომელსაც თავისი ჟანრულ სტილური და ქრონოტოპული მახასიათებლებით არაფერი საერთო არა აქვს “პესკარას ნოველებისათვის” დამახასიათებელ “ნატურალისტურ მეთოდთან” (“modulo naturalistico”) (დე მიკელის 1960: 232).

ამასთანავე აღსანიშნავია ისიც, რომ “ნაოსანი წმინდა ლაიმო” არც თხრობის რიტმის თვალსაზრისით შეესაბამება “პესკარას ნოველების” დისკურსის ხასიათს. მართალია, “ზღვაოსან წმინდა ლაიმო”-ში მთლიანადაა დაძლეული ნოველების პირველი კრებულისათვის ნიშანდობლივი ენობრივი ქსოვილის მელოდიური მუსიკალური მდინარება, მაგრამ ეს საწყისი მასში “რიტმულობითაა [“musicalità ritmica”] ჩანაცვლებული” (ჩანი 1975: 57).

არსებობს მოსაზრება, რომ “ნაოსანი წმინდა ლაიმო” ნაკლებად თვითმყოფადია და ფლობერის “წმინდა ივლიანე მოწყალის ლეგენდის” “მიბაძვის მცდელობას წარმოადგენს”. თვითონ დ’ანუნციო ამ ნოველას “ქრისტიანულ ლეგენდად” მოიხსენიებდა. ეგზოტურობს მხრივ იგი ფლობერის “სალამბოს” ენათესავება (ანამარია, 981). ამასთანავე მასში ყურადღებას იქცევს შემოქმედებითი სწრაფვა “ლექსიკური პრეციოზულობისა” (ტოზი 1981: 72) და რიტმული პროზის შესაძლებლობათა ძიებისაკენ.

როგორც სწორად შეამჩნია ამ ნოველის 1886 წლის რეცენზენტმა, “ნაოსანი წმინდა ლაიმო” არის “ლექსი პროზად [...], რომელიც ზოგჯერ XIV საუკუნის ლეგენდებს მოგვაგონებს” (ჩანი 1975: 57). ამგვარი ჟანრული და სტილური მახასიათებლებით “ნაოსანი სან ლაიმო”, რომელიც ძნელად თავსდება ნოველის ცნებაში და რომელსაც ნაკლებად აქვს საერთო ნატურალიზმთან, სრულიად შეუსაბამო იქნებოდა კრებულში “პესკარას ნოველები”.

აქვე უნდა შევეხოთ იმ საკითხს, რომ დ’ანუნციოს მცირე პროზა არ ამოიწურება მხოლოდ კრებულებში შეტანილი ნაწარმოებებით. 1884-1888 წლებში მან აგრეთვე მრავალი მოთხრობა, იგავ-არაკი, ლეგენდა, იუმორისტული ნაკვეთი შექმნა, რომლებიც კრებულების მიღმა დარჩნენ. ეს ნაწარმოებები უმეტესწილად მსუბუქ თემებს ეძღვნება და არ განეკუთვნება მწერლის საუკეთესო ქმნილებათა რიცხვს, არ არიან დაკავშირებული რაიმე ნიშნით “პესკარას ნოველების” ტოპოსთან და ამდენად სავსებით ბუნებრივია, რომ არც ერთი მათგანი არ მოხვდა ამ კრებულში. შეიძლება ითქვას, რომ დ’ანუნციოს როგორც ნოველისტის შემოქმედებითი ევოლუცია უმთავრესად მხოლოდ მის კრებულებში წარმოდგენილ ნოველებში ირეკლება.

არსებითად კრებული “წმინდა პანტელემინი” ქმნის დ’ანუნციოს ნოველისტიკის შემაჯამებელი კრებულის – “პესკარას ნოველების” (1902) ძირითად კორპუსს.

ისევე, როგორც დ’ანუნციოს დროს, ასევე თანამედროვე კრიტიკოსები უაღესად მაღალ შეფასებას აძლევენ “პესკარას ნოველებს”, მიუხედავად იმისა, რომ მასში წარმოდგენილი მცირე პროზის ნიმუშები ოცი-ოცდასამი წლის მწერლის მიერაა შექმნილი.

“პასკარას ნოველების” ღირსებაზე საუბრისას საკმარისია ითქვას, რომ როგორც ზოგადად დ’ანუნციოს შემოქმედებამ, ასევე ამ კრებულმა იმთავითვე მიიქცია თვალსაჩინო იტალიელი ფილოსოფოსისა და კრიტიკოსის ბენედეტო

კროჩეს (1866 – 1852) ყურადღება. კროჩემ ორი ვრცელი სტატია მიუძღვნა დ'ანუნციოს: ერთი 1903 წელს და მეორე – 1935 წელს.. დანუნციოსადმი კროჩეს დამოკიდებულების შესახებ ვრცელი გამოკვლევა ეკუთვნის მ. პუპოს, რომელიც აღნიშნავს, რომ მართალია, კროჩეს არაერთი კრიტიკული მოსაზრება აქვს გამოთქმული დ'ანუნციოს შესახებ, მაგრამ ამ ფილოსოფოსისა და კრიტიკოსის საბოლოო თვალსაზრისი დ'ანუნციოზე მის შემდეგ სიტყვეში ვლინდება: დ'ანუნციო “დილექტანტია, მაგრამ შემოქმედია: დილექტანტიზმის შემოქმედი. რომელიც შეიძლება იყოს დიდი შემოქმედი, ვინაიდან ადამიანისათვის არაფერი ადამიანური არ უნდა იყოს უცხო, და ვინაიდან ამგვარ სულერ განწყობასაც აქვს თავისი ადგილი და მნიშვნელობა”; კროჩესათვის დ'ანუნციო “დიდი შემოქმედი”, რომელიც, მისი აზრით, “ხელოვნების ისეთსავე სიმშვიდემდე” [“serenità”] ამაღლდა, როგორც ეს მანძონიმ, ლეოპარდიმ და კარდუჩიმ შეძლეს (პუპო 1954: 15). ანალოგიურად არის შეფასებული დ'ანუნციოსადმი კროჩეს დამოკიდებულებას ამ საკითხისადმი მიძღვნილ სხვა კრიტიკოსის ნაშრომშიც (პუპინო 2004: 141-142).

ბ. კროჩეს თავის სტატიებში არაერთი მოსაზრება აქვს გამოთქმული ნოველებზე “ქალწული ურსულა”, “ლამისთევა” “კიდობანი”, “ოფენას ჰერცოგის სიკვდილი”, და სხვ. მასვე ეკუთვნის “პესკარას ნოველებში” გამოვლენილი ავტორის სახის უაღრესად ზუსტი დახასიათება: დ'ანუნციო “არ განსჯის, არც სტირის და არ იცინის, არც აღშფოთებას გამოხატავს: მისი ერთადერთი ემოცია, თუ შეიძლება ასე ითქვას სრული აუღელვებლობაა, ხოლო ერთადერთი მიზანი – დეტალური, მაქსიმალურად ზუსტი აღწერაა” (კროჩე 1964: 37).

“პესკარას ნოველების” ერთ-ერთი თავისებურება ისაა, რომ ხშირ შემთხვევაში თავს იჩენს ვერისტული რეგიონალიზმის პრინციპის, ჩამორჩენილი და ნახევრად ველური ტოპოსის შეთავსება ფლობერის, ზოლასა და სხვა ნატურალისტებისა და მოპასანის შემოქმედებიდან მიღებულ იმპულსებთან. ამ მხრივ საყურადღებოა ნოველა, რომელშიც პესკარას პრიმიტიული სამყაროს სპეციფიკის წარმოსაჩენად მოპასანის ნოველისაგან “En mer” (“ზღვაში”) ნასესხები სიუჟეტია გამოყენებული. მოპასანის ნოველის მსგავსად, დ'ანუნციოს ნოველაშიც პერსონაჟთა ფსიქოლოგიის გახსნა მათი ქცევის საშუალებით ხდება.

მოპასანის ნოველაში სათევზაო კატარღის მფლობელის – ჟაველის – უმცროს ძმას მეთევზეთა ბადის თოკებში მოჰყვება ცალი ხელი, რომლის გადარჩენის ერთადერთი საშუალება ისაა, თუკი ბადეს გადაჭრიან. მაგრამ ჟაველს არ სურს დაკარგოს ძვირადღირებული ბადე, ამიტომ იგი არ შველის ძმას, რომელიც მოგვიანებით ამბობს: “მაშინ ჩემს ძმას ბადის გადაჭრის უფლება რომ მიეცა, ხელს არ დაკარგავდი, ეს უდავოა. მაგრამ მან თავისი სიმდიდრე ვერ დათმო”. ამ ნოველიდან დებულობს დ’ანუნციო “გემის ქირურგში” ხელის მოკვეთის მოტივს. მოპასანის სათევზაო კატარღაზე მყოფ ერთ ერთ მეთევზეს – ლუკას – მკლავი უჩირქდება. ერთმანეთთან მოთათბირების შემდეგ მეთევზეები გადაწყვეტენ, რომ მისი გადარჩენის ერთადერთი საშუალება მკლავის მოკვეთაა. ამ ბარბაროსული გადაწყვეტილების შესრულების შემდეგ მკლავმოკვეთილი ლუკა კვდება. იმის შიშით, რომ მათ განზრახმკვლელობა არ დაბრალდეს, მეთევზეები ლუკას ცხედარს ზღვაში გადაისვრიან და შეთანხმდებიან, ყველას ასე ვუთხრათ, რომ იგი ტალღამ მოისროლაო ზღვაში. მეთევზეები მხიარული სიმღერით ბრუნდებიან ნავში.

მიუხედავად იმისა, რომ “გემის ქირურგის” სიუჟეტი მოპასანის ნოველითაა შთაგონებული, ამ ნაწარმოებთა იდეურ-მხატვრული მიზანდასახულება სრულიად განსხვავებულია. მოპასანის ნოველაში ყურადღება პერსონაჟის ქცევის მორალურ და სოციალურ ასპექტზეა გამახვილებული, ხოლო “გემის ქირურგში” მოპასანისებური სიუჟეტი სრულიად განსხვავებული ამოცანის ხორცშესხმას ემსახურება. დ’ანუნციო არც აქ და არც სხვა ნოველებში არ ამჟღავნებს რაიმე ინტერესს მორალური ან სოციალური ასპექტების მიმართ. იგი დიდ ყურადღებას უთმობს სინამდვილისა და ადამიანთა ქცევის ჩრდილოვან მხარეებს, დეტალურად, ვრცლად და გულცივად აღწერს სისასტიკით აღსავსე სცენებს, რითაც პესკარას ტოპოსის ველურობასა და ატავისტურ ფსიქოლოგიას წარმოაჩენს. მოპასანისაგან განსხვავებით, მისი მხატვრული ამოცანა არა სოციალური და მორალური ასპექტის, არამედ რეგიონალური პრიმიტივიზმის წარმოჩენაა.

“გემის ქირურგის” მსგავსი სისასტიკის აღწერის მოწმენი ვართ ნოველაში “გემირი”, რომელიც “კერპთაყვანისმცემლების” თავისებური გაგრძელებაა.

ნოველის შინაარსი მოკლედ ასეთია: რადუხელებზე გამარჯვების შემდეგ მასკალიკოს მოსახლეობა თავისი მფარველის – წმინდა გონსელგოს დესასწაულს აღნიშნავს. ყველა მზადაა მოწეული ჭირნახული თავისი მფარველი

წმინდანის სადიდებლად გაიღოს. ქუჩები და სახლები საზეიმოდაა შემკული. ეკლესიიდან დიდი მსვლელობა საეკლესიო დროშებით მოედნისაკენ მოემართება. ამასობაში საკუროთხეველთან რვა ტანძლიერი კაცი წმინდა გონსელვოს ქანდაკების წასაბრძანებლად ემზადება. როდესაც ქანდაკება უნდა აეწიათ, მზიდავებმა სიმძიმეს ვერ გაუძლეს, ხელიდან გაუსხლტათ და ერთ-ერთი მზიდავი – უმალიდო – დაეცა და მარჯვენა ხელი ბრინჯაოს ქანდაკების ქვეშ მოჰყვა. ბოლოს და ბოლოს ქანდაკება მაინც ასწიეს.

თუმცა ცალი ხელი საწინლად ჰქონდა დასახიჩრებული, მეორე ხელით უმალიდო მაინც ეზიდებოდა წმინდა გონსალვოს. მაგრამ მალე ცუდად შეიქმნა. იგი ახლობლის სახლში შეიყვანეს. როდესაც მარტო დარჩა, უმალიდომ დანა იაღო და ეკლესიაში წავიდა. იქ, წირვის დროს, თავზარდაცემული ხალხის თვალწინ უმალიდო ნელნელა შეუდგა თავისი დასახიჩრებული მკლავის მოჭრას. როდესაც მკვლავი მოიკვეთა, გასისხლიანებული მონაკვეთი ხელში აიღო, წმინდა გონსალვოს ქანდაკებასთან მივიდა და მშვიდი ხმით წარმოსთქვა: “Sante Gunzelve, a te le offre” (“წმინდაო გონსალვო, ეს შენთვის შემეწირავს”).

მართალია, იმთავითვე იქნა შემჩნეული ის ფაქტი, რომ “გმირის” ფაბულა გარკვეულწილად დავალებულია მოპასუნის ნოველისაგან “En mer” (“ზღვაზე”), მაგრამ სრულიად უდავოა ისიც, რომ თანხვედრა ფრანგულ მოდელთან უმთავრესად ამ ფორმალური და არაარსებითი მომენტით ამოიწურება.

ნოველის უმთავრესი თემა – რელიგიური ფანატიზმი – წმინდა დ’ანუნციოსეულია. აქ კარგად ჩანს დ’ანუნციოსეული “პლაგიატის”, უფრო სწორად, ლიტერატურული მოდელებიდან შეთვისებული სიუჟეტური მომენტების არსებითად გადამუშავებისა და სრულიად ახლებური მხატვრული ამოცანის გადაჭრის უნარი.

“კერპთაყვანისმცემლებში” ფანატიზმისა და შურისძიების თემა იყო შეუღლებული, ანუ ნოველის მთავარი თემა კოლექტიური ფანატიზმი იყო; “გმირი” კი ინდივიდუალური ფანატიზმის ჩვენებას ეძღვნება.

გამოთქმულია მოსაზრება, რომ ეს ნოველა “კერპთაყვანისმცემლების” ერთგვარი “ანეკდოტური შეჯამებაა [conclusion]” (ჩანი 1975: 128). იგულისხმება “კერპთაყვანისმცემლებში” ასახული წრეგადასული ფანატიზმის იმპლიციტურად გამოვლენილი კომიკური ასპექტის უფრო ღიად წარმოჩენა. ეს ფაქტი ერთხელ კიდევ მეტყველებს ამ ორი ნოველის ერთი მიყოლებით განთავსების არა

მხოლოდ გარეგნულ სიუჟეტურ კავშირზე, არამედ ერთგვარ ციკლურ მთლიანობაზე.

მართალია, “გმირის” მოქმედება ერთი პროტაგონისტის ირგვლივ ვითარდება, მაგრამ წინა ნოველის მსგავსად, პესკარას ნახევრადველური სამყაროს მკვიდრნი აქაც ცხადად ჩანან და აქაც იგივე ატრიბუტებით არიან დახასიათებული: “Parevano assai forti; avevano l’occhio ardente dei fanatici; portavano agli orecchi, come le femmine, due cerchi d’oro” (“საკმაოდ ღონივრად გამოიყურებოდნენ; ფანატიკოსების მგზნებარე გამოხედვა ჰქონდათ, და ქალებივით ოქროს საყურეები ეკეთათ”). აქაც, ისევე როგორც წინა ნოველაში, ჩვენს წინ ფანატიკოსები და ველურები არიან, რომლებიც “რელიგიური ციებ-ციხელებით” (“febre religiosa”) არიან შეპყრობილნი.

ნოველა “მებორნე” გი დე მოპასანის “მიტოვებული“-ის სიუჟეტის თავისებური გადამუშავების შედეგია. მოპასანის ნოველაში უკვე ხანდაზმული ქალბატონი და მისი ყოფილი საყვარელი ერთად მიდიან სოფლად თავიანთი შვილის სანახავად, რომელიც მას შემდეგ არ უნახავთ, რაც თავიდან მოცილეს. დ’ანუნციოს ნოველაში ხანდაზმული ქალბატონი მარტოკა მიდის სოფლად თავისი ქმრის დაღატის შედეგად დაბადებული და საყვარლის საშუალებით მოცილებული შვილის სანახავად. ერთნაირია ორივე დედის რეაქცია, როდესაც ისინი პირველად ნახავენ სოფლად მძიმე ცხოვრებისაგან დაბეჭადულ და გაუხეშებულ შვილს: “შვილი! ეს მისი შვილია!” (“მიტოვებული”), “მაშ, ეს მისი შვილია? ეს მისი შვილია?” (“მებორნე”).

ადრინდელი ნოველებისაგან განსხვავებით, რომლებშიც ბუნების ფერწერას თან ახლავს მაჟორულ ტონალობა, მოპასანის ნოველის მსგავსად, “მებორნე“-ში პეიზაჟი რეალისტური შტრიხებითაა ასახული: “მზის ელვარე შუქზე მინდორი უკაცრიელი და მდუმარე იყო. მხოლოდ კალიები გაუთავებლად და შემაწუხებლად ზუზუნებდნენ და გზის ორივე მხარეს მეჩხერ და გაყვითლებულ ბალახში ხტოდნენ” (“მიტოვებული”) – “ირგვლივ ყველაფერი გარინდებული იყო და ამ სიჩუმეში მხოლოდ კალიების გაუთავებელი ზუზუნი ისმოდა” (“მებორნე”).

მაგრამ ფრანგულ წყაროსთან არაერთი თანხვედრის მიუხედავად, დ’ანუნციო მაინც ახერხებს შემოქმედებითი დამოუკიდებლობის შენარჩუნებას. “მიტოვებული“-საგან განსხვავებით, “მებორნეში” რეტარდაციული მომენტები გაცილებით უფრო ვრცელი და ხშირია, რაც უმთავრესად პერსონაჟთა

გარეგნობის აღწერის, ეპიზოდთა სიმრავლისა და მეტი დეტალიზმის შედეგია. ასე, მაგალითად, მაშინ, როდესაც მოპასანის ნოველაში პროტაგონისტის – ქალბატონ დე კადურის – გარეგნობას ერთადერთი ფრაზა ეთმობა (“კულულებად დახვეული ჭადარა თმა გაეშალა”), დ’ანუნციო საგანგებოდ ჩერდება დონა ლაურას გარეგნობის აღწერაზე: “უკვე ხანდაზმული ქალი იყო. გამოკვეთილი კეთილშობილი პროფილი ჰქონდა, ოდნავ კეხიანი გრძელი ცხვირი, ერთობ ფართო შუბლი, ღამაზად მოხაზული ტუჩები, ჯერ კიდევ სანდომიანი და კეთილი. გაჭადარავებული თმა საფეთქლებზე ეცემოდა და მისი თავის ირგვლივ გვირგვინით ჩანდა. ახალგაზრდობაში ეტყობა ძალიან ღამაზი და სათნო იყო”.

მოპასანის ნოველაში შვილის პორტრეტი არაა მოცემული, ხოლო “მებორნეში” შვილის გარეგნობა საკმაოდ დეტალურად არის აღწერილი: “ტანმადალი, მწითური სახის მქონე ორმოციოდე წლის კაცი იყო, საფეთქლებთან გამელოტებული. გაურკვეველი ფერის უღვაშებით, ნიკაპსა და ლოყაზე უთანაბროდ განაწილებული თმების ბლუჯით; როგორც ლოთებს, ჩვევით ჩაწითლებული მღვრიე თვალები ჰქონდა, გონების სისხარტის ნიშანწყალის გარეშე. ჩახსნილი პერანგიდან ბანჯგვლიანი მკერდი მოუჩანდა... მისი ყოველი მოძრაობა უხეში და ტლანქი იყო. ნიჩბებს მიჩვეული უზარმაზარი მკლავები ამობურცული სახსრებით თითქოსდა ხელს უშლიდნენ. გვერდებზე ჩამოშვებულ ხელებს მოძრაობისას აქეთ-იქით იქნევდა”.

ასევე, “მებორნეში” გაცილებით უფრო მეტი ყურადღება ეთმობა ყოველ ახალ გარემოსა და ახალ პერსონაჟს: ლაურა “პენტის უახლოვდებოდა. გამოჩნდა მრავალი მზესუმზირით გარშემორტყმული პირველი სახლები. ერთ ზღურბლთან საძაგლად მსუქანი ქალი იდგა. მის ვეება სხეულს პატარა ბავშვის თავი აგვირგვინებდა, თვინიერი თვალებით, თანასწორი კბილებითა და მშვიდი ღიმილით”. ასევე ყურადღება ეთმობა ამ ქალის შვილებისა და მისი სახლის აღწერას, მათ შორის – ფერებს, შუქჩრდილსა და სუნს: “სახლი დაბალი და ბნელი იყო და მასში მრავალსულიანი ვიწრო საცხოვრებლისათვის დამახასიათებელი თავისებური სუნი იდგა. მიწაზე თითქოსდა წყალმანკისაგან გამობერილი მუცლებით ოთხიოდე შიშველა ბავშვი ეყარა; ისინი ბუზღუნებდნენ და ინსტინქტურად ყველაფერს, რასაც კი წაეტანებოდნენ, პირში იღებდნენ”.

დონა ლაურას ყოველ გახედვას მოსდევს დანახულის ჩანახატი: “შორს გაიხედა. მდინარეზე ნავი მოცურავდა, ოდნავ გასარჩევი მოელვარე აღმურში;

მის იქით მეორე, აფრიანი ნავი, ქათქათებდა. პირველში საქონელი მოჩანდა, შესაძლოა – ცხენები”.

სრულიად განსხვავებულია ფრანგულ და იტალიურ ნოველაში ამბის დასასრული. მოპასანის ნოველაში შვილის დანახვით თავზარდაცემული დედა და მისი ყოფილი შეყვარებული უმაღლ ტოვებენ იქაურობას და შინ ბრუნდებიან. “მებორნეში” დონა ლაურა მდინარეში იღრჩობს თავს. მაგრამ უფრო საყურადღებოა არა სიუჟეტური ხაზის ცვლა, არამედ ის ფაქტი, რომ მოპასანის ნოველაში ამბავი უკიდურესად ლაკონურად არის გადმოცემული, ხოლო დ’ანუნციოს ნოველაში მეტ-ნაკლებად მსგავსი ამბავი გარემოს და ფსიქოლოგიური მდგომარეობის მეტი ნატურალისტური დეტალურობით არის გადმოცემული.

ნოველაში “ქალწული ანა” დ’ანუნციო მიზნად ისახავს ისეთივე უბრალო ადამიანის სულიერი სამყაროს ჩვენებას, როგორცაა ფლობერის “უბრალო გულის” პროტაგონისტი ფელისიტე. ორივე ნოველა მოსამსახურე ქალის ცხოვრების გზის აღწერას ეძღვნება. დ’ანუნციოს ნოველაში თხრობა ისეთივე თანამიმდევრობით ვითარდება, როგორც ფლობერის ნაწარმოებში. ფელისიტეს მსგავსად, ანა კარგავს ძვირფას ადამიანებს, თანდათან ორივეს გონება დაკნინებას განიცდის, სულ უფრო იზღუდება მათი კავშირი გარე სამყაროსთან. ამოდ ცდილობენ როგორც ფელისიტე, ასევე ანა მოიპოვონ ჩვეულებრივი ადამიანური ბედნიერება. ორივე ნაწარმოები ყურადღებას იქცევს პროტაგონისტის ცხოვრების ეტაპთა კონკრეტული თარიღების სიმრავლე.

დ’ანუნციო თხრობას ანას მამის დაბადებით იწყებს; ასევე ზუსტად მიუთითებს ანას ცხოვრების სხვადასხვა წლებს, მათ შორის – მისი გარდაცვალების თარიღს: 1881 წლის 10 სექტემბერი. მაგრამ როგორც ფლობერის ფელისიტეს, ასევე დ’ანუნციოს ანას ცხოვრებაში დროის სვლას არსებითი ცვლილება არ მოაქვს. ფელისიტეს მთელი სულიერი ცხოვრება თუთიყუშითა და მისი ფიტულის, ხოლო ანასი – კუს მოვლით იფარგლება.

ანას ცხოვრების უძრობასა და ერთფეროვნებას ხაზს უსვამს აგრეთვე ფაბულის, განსაკუთრებული ამბის არარსებობა.

გუსტავ ფლობერის “უბრალო გულის” მსგავსად, დ’ანუნციოს ნოველაში შინაგანის – სულიერი, ფსიქოლოგიური სამყაროს – გახსნის მთავარი საშუალება გარეთა პლანია. ანას ეცოდება დაუძღვრებული ბებერი სახედარი, სხვადასხვა ფოთლებით კვებავს მას და "გული უჩუყდებოდა, როდესაც

გრძნობდა ხელის გულზე ტუჩების რბილ მოძრაობას, რომლებიც ამ ძღვენს დებულობდნენ". შემდეგი წინადადება, ერთი შეხედვით, ბუნების ნეიტრალური აღწერაა: "სხლტეები ყვაოდნენ და ჯიქას ყვავილები მწარე ნუშის სურნელს აფრქვევდნენ". ამ დეტალის დადებითი ემოციური კონოტაციები ანას სულის ფიზიოლოგიის, მისი განწყობის გადმოცემის ფუნქციას ასრულებენ.

ფლობერის ნოველაში ვირჯინიას გამოჯანმრთელებით გამოწვეული დედამისისა და ფელისიტეს მხიარულ განწყობა და ბედნიერების განცდა იდილიური სცენის საშუალებით არის ნაჩვენები: "თითქმის ყოველთვის მდელიზე ისვენებდნენ მარცხნივ მდებარე დოვილსა და მარჯვნივ მდებარე გაერს შორის. წინ უკიდევანო ზღვა იყო გადაჭიმული, რომელიც მზეზე სარკესავით ბრწყინავდა და ისეთი გარინდული იყო, რომ ძნელად თუ გაიგონებდი მის ლივლივს. სადღაც ბელურები ჭიკჭიკებდნენ. და ყოველივე ამას უსაზღვრო ცის კამარა აგვირგვინებდა. ქალბატონი ობენი იჯდა და რაიმეს კერავდა, მის გვერდით ვირჯინია ლერწამს წნავდა, ფელისიტე ლავანდის ყვავილებს კრეფდა, პოლი მოწყენილი იყო – შინ წასვლა სურდა".

ფლობერის ნოველის მსგავსად, დ'ანუნციოს ნოველაში ანას ირგვლივ არსებული საგნების, მათ შორის – მისი ბინის, ავეჯის, ტანსაცმელის დეტალურ აღწერასა და პროტაგონისტის ამა თუ იმ მოქმედებას ფაბულის განვითარების თვალსაზრისით არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს. მას არსებითად მხოლოდ ფსიქოლოგიური დატვირთვა აქვს.

ასე, მაგალითად, ანას მიერ სახედრის მოვლის დეტალური აღწერა არაფერს ცვლის ნოველის ფაბულის განვითარებასა თუ ანას ცხოვრების ამა თუ იმ ეტაპის გადმოცემაში. მაგრამ ასეთ აღწერებს უადრესად დიდი ფსიქოლოგიური ფუნქცია ენიჭება ანას ხასიათის გახსნის თვალსაზრისით, კერძოდ, იმის საჩვენებლად, რომ რაოდენ დიდი სიკეთეა დაბუდებული ანას სულში. თავის უზომო სიკეთეს ამჟღავნებს იგი, როდესაც ხანში შესული პირუტყვს ეაღერსება და დიდ სიბრაღულს ამჟღავნებს მის მიმართ. სახედართან ყოველი შეხება მას სიამოვნებას გვრის: "სიამოვნებდა, როდესაც ხელგულზე ტუჩების რბილ მოძრაობას გრძნობდა, რომლებიც შეთავაზებულ საჩუქარს მიირთმევდნენ. სხლტეები ყვაოდნენ, ხოლო ჯიქას ყვავილები მწარე ნუშის სურნელს გამოსცემდნენ".

ფლობერი საკმაოდ დიდ ყურადღებას უთმობს არა მხოლოდ ფელისიტეს, არამედ აგრეთვე სხვა პერსონაჟებს – ფელისიტეს დისწულს, ოჯახის ადვოკატს,

1793 წლის დიდი რევოლუციური ტერორის მომსწრე მოხუც ვეტერანს, ქალბატონ ობენის შვილებსა და სხვებს. ასეთსავე დიდ ყურადღებას იჩენს დ'ანუნციო თავისი ნოველის იმ პასაჟებში, სადაც ნაჩვენებია ანას დამოკიდებულება პესკარას მკვიდრთა ვრცელი გალერეის წარმომადგენელთა მიმართ.

ანას სულიერი სამყაროს სხვადასხვა ასპექტებს წარმოაჩენს ნოველის ავტორი, როდესაც აღწერს ანას დამოკიდებულებას მამისადმი, მისი შეყვარებულის – ზაკიალესადმი, ნათესავის – სბლენდორესადმი, სამღვდელოების წარმომადგენლებისადმი, ქალბატონ ქრისტინას ხელის მთხოვნელთადმი და სხვა პერსონაჟებისადმი.

ფლობერის ნოველის თხრობის ტონალობა თვით ყველაზე გულისამაჩუყებელი ეპიზოდების გადმოცემისას ყოველთვის მშვიდია და ნეიტრალურია. ობიექტური, იმპერსონალური თხრობის პრინციპი არსებითად დაცულია დ'ანუნციოს ნოველაშიც. მაგრამ დ'ანუნციო ბოლომდე არასოდეს არ იმეორებს თავის შთამაგონებელ მოდელს. ამ შემთხვევაში ფლობერისებურ მშვიდ ტონალობას იგი ზოგიერთ ეპიზოდში ირონიული ობერტონებით არღვევს. ასე, მაგალითად, ანას დიასახლისის – ქრისტინას ხელის მთხოვნელთა მეტოქეობა დიდ ბრძოლის ველთანაა შედარებული: “დიდი შეჯიბრი, რომელსაც ოდესმე მემპატინე დაწვრილებით აღწერს, კარგა ხანს გრძელდებოდა ცვალებადი უპირატესობით. ბრძოლის მთავარი ასპარეზი სატრაპეზო იყო, ოთხკუთხა დარბაზი, სადაც ფრანგულ შპალერზე ფრანგულ სტილზე გამოსახული იყო ოდისევსის გემი მარცხი კალიფსოს კუნძულთან”. როდესაც სოფლელი ქალები ანას სიამაყით ეუბნებიან, რომ ერთს შვიდი შვილი ჰყავს, ხოლო მეორეს – თერთმეტი, ამ ცნობას ასეთი ირონიული რემარკა მოსდევს: “ასეთი იყო უფლის ნება; მოგეხსენებათ, სოფელს მუშახელი სჭირდება”.

ფელისიტეს საშუალებით ფლობერი წმინდანობის თემის ჰუმანისტურ ახსნას გვთავაზობს. ფელისიტე წმინდანია თავისი სიკეთითა და მცირეთი ნეტარების უნარით. მას ისევე უყვარს ადამიანი, როგორც უყვარს თუთიყუშის ფიტული.

როგორც “უბრალო გულის”, ასევე “ქალწული ანას” მთავარი პერსონაჟების ცხოვრება სიმარტოვისა და გაუცხოების გზით მიემართება. მაგრამ ფლობერი და დ'ანუნციო განსხვავებულად იაზრებენ გაუცხოების ერთსა და იმავე პრობლემას.

ფლობერის პროტაგონისტის სულიერი სიმარტოვის განმაპირობებელი მთავარი მიზეზი ის საზოგადოება, ის გარემოცვაა, რომელშიც იგი იმყოფება. მისი ჩამოცილება ცხოვრების საზრისისაგან იმითაა გამოწვეული, რომ იგი არავის უყვარს, არავინ არ ამყარებს მასთან ღრმა ადამიანურ კავშირს.

ფელისიტე გამუდმებით ეძებს ზრუნვის საგანს, მთელ თავის ცხოვრებას სხვებს უძღვნის, მაგრამ ისინი მას არაფრად მიიჩნევენ და ზემოდან დაჰყურებენ. მხოლოდ ერთი შემთხვევაა, როდესაც ფელისიტე თავისი გულის სიტბოს საპასუხოდ სხვისაგან მადლიერებას იგრძნობს. როდესაც ქალბატონი ობენი და ფელისიტე კარადაში ვირჯინიას ჩრჩილით დაჭმულ ქუდს ნახავენ და ფელისიტე თავისთვის ითხოვს ამ ქუდს: “ერთმანეთს შეხედეს. თვალები ცრემლებით ავესოთ. მაშინ დიასახლისმა ხელები გაშალა მისკენ, იგიც მისკენ გაიწია, ისინი ერთმანეთს გადაეხვიენ და თავიანთი დარდი იმ კოცნით გამოხატეს, რომელმაც ისინი გაათანაბრა. ადრე ასეთი რამ არასოდეს მომხდარა: ქალბატონი ობენი ექსპანსიურობით არ გამოირჩეოდა. ფელისიტე მადლიერი იყო ამ კოცნის და თითქოსდა დიდი სიკეთე მიეღოსო, მას შემდეგ აღმერთებდა თავის ქალბატონს და ძალღივით მისი ერთგული იყო”.

ფელისიტე ეძებს ადამიანებთან ურთიერთობას, სულიერ თანაგრძნობას, მათ სიტბოსა და თანაგრძნობას, მაგრამ მის მიერ გაღებული სიკეთის სანაცვლოდ ვერაფერს ღებულს. ყველა, ვისთანაც კი ურთიერთობა აქვს, ან ზურგს აქცევს ან არ მიიჩნევს თანასწორად და რაიმე ყურადღების ღირსად. შეყვარებულებს მიატოვებს: “ფელისიტეს დარდი უსაზღვრო იყო. მიწაზე დაეცა, ყვიროდა, ღმერთს უხმობდა და მზის ამოსვლამდე მარტოკა კენესოდა მინდორში”. უზომოდ უყვარს ქალბატონ ობენის ბავშვები, რომლებიც “ძვირფასი მასალიდან” გაკეთებულად ეჩვენებოდა, მაგრამ ქალბატონი უკრძალავს, ნუ კოცნიო მათ. როდესაც ქალბატონ ობენის ქალიშვილი ვირჯინია ზიარებას ღებულობს, “ფელისიტე დაიხარა, რომ უკეთ დაენახა და შთაგონების იმ ძალით, რომელსაც ჭეშმარიტი სიყვარული იძლევა, ამ ბავშვში განეფინა: ვირჯინიას სახე მის სახედ იქცა; ბავშვის კაბა მას ეცვა, მისი გული უცემდა, და როცა ბავშვმა თვალები დახუჭა და პირი გააღო, ფელისიტეს ლამის გული წაუვიდა”. მაგრამ ფელისიტეს სიყვარული და სიტბო სხვებისადმი ყოველთვის ცალმხრივია. ბოლოს მის სულიერ სამყაროში ადგილს არა ადამიანები, არამედ თუთიყუში ღულუ და მისი ფიტული იმკვიდრებენ.

ფელისიტესაგან განსხვავებით, ანას გაუცხოების მიზეზის ჩვენებისას დ'ანუნციო რელიგიურ ფაქტორზე ამახვილებს ყურადღებას. ამასთანავე მის ნოველაში ნაკლებადაა გამოკვეთილი ადამიანებისადმი ცალმხრივი სიყვარულის მოტივი.

ფელისიტეს სიხარულს გერის დასთან შეხვედრა. სხვაგვარი ვითარების მოწმენი ვართ ანას შემთხვევაში. როდესაც იგი შეიტყობს, რომ ორი ძმა ჰყოლია, სიხარულის განცდა კი არ ეუფლება, არამედ მის წინაშე ასეთი კითხვა წამოიჭრება: “უნდა უყვარდეს თუ არა ისინი? უნდა შეეცადოს თუ არა, რომ შეხვედეს მათ”. ანას ზაკაილე კი არ უყვარს, არამედ “მის მიმართ უსაზღვრო პატივისცემის გრძნობითაა გამსჭვალული და თაყვანს სცემას მას”. როდესაც ზაკაილე, შემთხვევით კუს ფეხს წამოკრავს და დააზიანებს, “ამის შემდეგ ანა თავის თავში ჩაიკეტა ერთგვარი მკაცრი სიმკაცრით, აღარაფერს ლაპარაკობდა და აღარ სურდა წიგნის კითხვის მოსმენა”.

ანას ცხოვრებაში სანუკვარი და სათუთი განცდები დაკავშირებულია არა ადამიანებთან, არამედ რელიგიურ ექსტაზთან: “მის სულს სიყვარულის განცდა ეუფლებოდა, როდესაც ჩრდილში მუხლებზე დგებოდა; გულიდან ისეთივე წმინდა ღოცვა აღმოხდებოდა, როგორც ანკარა წყაროდან; მგზნებარე ნეტარების ინსტინქტის კარნახით ღოცულობდა და არა იმისთვის, რომ ამქვეყნიერი სიკეთე მოეპოვებინა”.

ივანოს ჩანის თანახმად, “ქალწული ანას” მოდელი ფლობერის ნოველაა, მაგრამ იქ, სადაც დ'ანუნციო ვერ ახერხებს ფლობერის ინტროსპექციული ფსიქოლოგიზმის ხორცშესხმას, იგი სხვა გზას მმართავს: გადადის პერსონაჟების ექსტრავერტულ დეტალურობაზე, რაც საბოლოო ჯამში შინაგანი ფსიქოლოგიის გახსნას ემსახურება. “კერძოდ, მორალური შეფასებაც ჩანს ისეთ ფიზიკურ აღწერებში” (ჩანი 1975: 56), როგორცაა: *Ella [Rosalia] era una femmina malvagia, esperta nelle frodi, aveva tutta la faccia sparsa di umori vermigli e serpiginosi, i capelli canuti, il ventre obeso* (“იგი [როზეტა] ავი ქალი იყო, ტყუილის დიდოსტატი და თანაც გარყვნილი; წითელი ლაქებითა და სირსველით აჭრელებული სახე, ჭაღარა თმები და ღიპიანი მუცელი ჰქონდა”).

ფლობერის საშუალებით დ'ანუნციომ მიაგნო თხრობის იმ მეთოდს, რომელიც შემდგომში მისთვის ორგანული გახდება. ფლობერს დ'ანუნციო არაიშვიათად მაშინაც მიმართავს, როდესაც მის ნოველაში სრულიად არაფლობერისეული თემაა აღძრული. ასე, მაგალითად, მხატვრული სახე – “le

palpebre arrovesciate” (“ამოტრიალებული ქუთუთოები”), რომელიც გვხვდება ნოველებში “მუნჯა” და “ჰერცოგ ოფენას სიკვდილი”, “სალამბო“-დან მომდინარეობს (ჩანი 1975: 49), თუმცა არც თემატიკითა თუ პრობლემატიკით მათ არაფერი აქვთ საერთო ფლობერთან. “ქალწული ანა” დ’ანუნციოს ერთადერთი ნოველაა, რომელშიც ცხადად ჩანს ფლობერის კვალი.

“ოქროს მონეტები“-ს სიუჟეტი არაა დავალებული რაიმე ლიტერატურული წყაროსაგან. ფლობერის შთაგონებით შექმნილი "ქალწული ანა"-საგან განსხვავებით, დ’ანუნციო უარს ამბობს პროტაგონისტის მთელი ცხოვრების ჩვენებაზე. აქ თავს იჩენს არა ფლობერისეული, არამედ "მოპასანისათვის დამახასიათებელი სქემა": ამბავი დროის მოკლე მონაკვეთში ვითარდება (ჩანი 1975: 61). ამასთანავე აქ ყურადღებას იქცევს ნოველის გამოკვეთილად ეროტიკული მოტივის უკიდურესი დერომატიზაცია, კერძოდ, ყურადღების გამახვილება ადამიანში ცხოველურ საწყისზე, რაც ნატურალიზმის ზეგავლენით უნდა იყოს განპირობებული.

მოპასანიდან მიღებული შემოქმედებითი გაკვეთილების ორიგინალური გათავისება უფრო ცხადად ვლინდება ნოველაში “ღამისთევა” (La veglia funebre (1885, პირველი პუბლიკაციის სათაური “L’idillio della vedova”), რომლის ერთი ვრცელი ნაწყვეტი, სადაც ემილიო ჭალაში როზასთან ერთად გასეირნებას იხსენებს, მომდინარეობს მოპასანის ნოველიდან “სინანული” (“Regret”); შდრ. “Rosa e Emidio si trovavano insieme; si presero a braccio e cominciarono a camminare per un sentiero segnato tra i cespugli.... – Dunque? Andiamo” – “M.mon Sandres avait pris le bras de Seval... - Comme vous voudrez, mon ami. Si vous etes fatigued, retournons” .

მაგრამ დ’ანუნციომ მოპასანიდან აღებული ეპიზოდი იმდენად განსხვავებულ სიუჟეტში ჩართო, რომ ამით არსებითად წაშალა თავისი მოდელის კვალი ; კერძოდ, ამ ნოველის სენსუალური მოტივი აღებულია პოლ ალექსისის ნოველიდან “ბრძოლის შემდეგ” (“Apres la bataille”), რომელშიც მოთხრობილია ქალზე, რომელიც ბრძოლის ველზე მოკლული ქმრის გადმოსასვენებლად მიემგზავრება, მაგრამ ვერ უძლებს ცთუნებას ერთი მომხიბლავი დაჭრილი ჯარისკაცის მხრიდან, რომელიც მოგვიანებით მღვდელი აღმოჩნდება.

“კანდიას დასასრული”, რომელიც პირველად 1885 წელს გამოქვეყნდა, მოპასანის ნოველის, “თოკი“-ს ("La ficelle", 1883), თავისებური გადამუშავების შედეგია. დ’ანუნციოს პროტაგონისტი მოპასანის ნოველის მთავარი გმირით

ცდილობს, დაარწმუნოს ხალხი თავის უდანაშაულობაში. ასევე ფრანგული მოდელის მსგავსად ბოლოვდება “კანდიას დასასრული”; შდრ., შესაბამისად, მოპასანისა და დ’ანუნციოს ნოველის ბოლო ფრაზები: “დეკემბრის დასაწყისში ლოგინად ჩაწვა. იანვრის დამდეგს სასიკვდილო აგონიაში ჯერ კიდევ ამტკიცებდა თავის უდანაშაულობას და იმეორებდა: – პაწია თოკი... პაწია თოკი... აი აგერაა, ბატონო მერო” (“Vers la fin de décembre, il s’alita. Il mourut dans les premiers jours de janvier, et, dans le delire de l’agonie, il attestait son innocence, répétant: - Une ‘tite ficelle... une ‘tite ficelle... t’nez, la voila, m’sieu le maire” – “Nell inverno del 1874 la colse un male. [...] Nell’agonia [...] balbettava: – Non so’ stata io, signo ... vedete... perche... la cucchiara...”; : “დეკემბრის დასაწყისში ლოგინად ჩაწვა. იანვრის დამდეგს სასიკვდილო აგონიაში ჯერ კიდევ ამტკიცებდა თავის უდანაშაულობას და იმეორებდა: – პაწია თოკი... პაწია თოკი... აი აგერაა, ბატონო მერო” – “1874 წლის ზამთარში ავად გახდა. [...] აგონიაში მყოფი [...] ბუტბუტებდა: – მე არა, სინიორ... იცით რა... კოვზი...” (ჩანი 1975: 75-76).

თავის ნოველაში დ’ანუნციო მიზნად ისახავს ფრანგული მოდელიდან მიღებული თემის განსხვავებული მეთოდითა და მხატვრული ხერხებით ხორცშესხმას. უდანაშაულო ადამიანის ტრაგედიის მოპასანისეული თემა პერსონაჟთა პორტრეტების სიმრავლითაა გამდიდრებული.

მოპასანი არ მიმართავს პერსონაჟთა, მათ შორის – არც პროტაგონისტის, გარეგნობის აღწერას (მხოლოდ მერის გარეგნობაზე ჩერდება, ისიც გაკვრით: “ეს იყო ადგილობრივი ნოტარიუსი, ჩაფსკვნილი, მედიდური, მაღალფარდოვანი სიტყვების მოყვარული კაცი”). ამ მხრივ ნოველაში “კანდიას დასასრული”, სრულიად საპირისპირო ვითარების მოწმენი ვართ, სადაც როგორც მთავარი გმირის, ასევე მეორეხარისხოვანი პერსონაჟების პორტრეტებია მოცემული, რომლებისთვის უხვად იყენებს ანიმალისტურ მეტაფორებსა და შედარებებს: “კანდიას კუს კისერზე მტაცებელი ფრინველის თავი ჰქონდა”; დონა იზაბელა სერტალეს “მტაცებელი ცხოველის სხარტი, მოქნილი მოძრაობების გამო კვერნას ეძახდნენ”; “ქალბატონ ფელიჩეტა მარგასანტს, გაუთავებელი ღაზდანდარობის გამო, კაჭკაჭს ეძახდნენ”; მაგნაფამე “მაიმუნივით ხტოდა”, “კანდია კალიასავით წამოხტა”, “ჩრდილისაგან შემინებული ჯიუტი ცხოველივით უმაღ ყალყზე დადგა”, “ნადავლის მოსატაცად გამზადებული მტაცებელი ქორივით” მიბრუნდა სინდიკიასაკენ.

თავის ნოველებში დ'ანუნციო იმდენად სიუჟეტზე არ ამახვილებს ყურადღებას, რამდენადაც გარემოს აღწერასა და პორტრეტების შექმნაზე. თითქოს სურს იმის დამტკიცება, რომ თავისი მოღვაწეების ავტორებზე უკეთესი ფერმწერი და პორტრეტისტია.

“ტურლენდანას დაბრუნება” მოპასანის “დაბრუნების” (“Le retour”, 1884) მიხედვითაა შექმნილი. განსაკუთრებით ახლოსაა ფრანგულ წყაროსთან პროტაგონისტის ოჯახში მისვლის ეპიზოდი და ფინალური სცენა. ამასთანავე დ'ანუნციო საგრძნობლად აფართოებს მოქმედების არეალს და ზრდის პერსონაჟთა რიცხვს. შორს მდებარე პეიზაჟები და გარემოს ფერწერის მანერა მოპასანის ნოველაში არსებითად რეალისტურია (“მძლავრი ქარით დაძრული ღრუბლის ქათქათა ქულები ფრინველივით მიქრიან უკიდვანო ლურჯ ცაზე; ოკეანისკენ დახრილი ვაკის კიდეზე სოფელი მზეს ეფიცება”). დანუნციოსთან უფრო თვალსაჩინოა ფერების შეზავებისა და ცვალებადობის იმპრესიონისტული მანერა: “წრდილო-დასავლეთის ქარის დაბერვისას ხეები ირხეოდნენ და ფერს კარგავდნენ; ასე რომ ახლოდან ბორცვები ვარდისფერ-იისფერი გეგონებოდა და მთელი ხედი თითქოსდა ირხეოდა და ფერს კარგავდა და წყალივით გამჭვირვალე საბურველში იყო გახვეული”; “ქარის მიმართულების შესაბამისად, ტირიფები ხან თეთრად ჩანდნენ და ხან – მწვანედ”; “ირგვლივ სახლები, აფრები, მცენარეები ყველაფერი ვარდისფერი გეგონებოდა. საგნები გამჭვირვალე ხდებოდნენ, ჰკარგავდნენ მკვეთრ მოხაზულობას და ამ ვარდისფერ შუქში ინთებოდნენ”; ჩამავალი მზის შუქზე “ნაკები გეგონებოდა ძვირფასი ბროლისაგან იყო გაკეთებული. მომწვანო ცაზე ახალი მთვარე ამოდიოდა”.

ასევე მოპასანის ნოველისაგან განსხვავებით, რომელშიც სიუჟეტი დინამიურად ვითარდება და არ გვხვდება გადახვევები მთავარი ამბის თხრობიდან, “ტურლენდანას დაბრუნება”-ში მოქმედება უფრო ნელა ვითარდება, რაც ტიპაჟისა და ეპიზოდების მეტი სიმრავლითაა გამოწვეული. ნოველის კვანძის გახსნამდე ნოველაში თანდათან პესკარას ქრონოტოპის განფენა მიმდინარეობს.

ფრანგული წყაროსაგან განსხვავებით, დ'ანუნციოს ნოველაში მნიშვნელოვნადაა გაზრდილი სიცილის ელემენტის ხვედრითი წილი. შეიძლება ითქვას, რომ “ტურლენდანას დაბრუნება” მოპასანის “დაბრუნების” კარნავალიზებული ვარიანტია. ტურლენდანას შემოსვლას პესკარაში მხიარული განწყობა შემოაქვს. ამ კარნავალური გარემოს შექმნას ხელს უწყობს ამბავში

აქლემის, სახედარისა და მაიმუნის ჩართვა: “ქუჩაში მდგომი ხალხი ხმამაღლა იცინოდა და როგორც კარნავალის დროს, როდესაც ნიღბიანებს მისდევენ, ყვიროდა: გაუმარჯოს! გაუმარჯოს! ყველა გაბრუებული იყო სანახაობის სიახლითა და გაზაფხულის სურნელით”.

ბოლო ეპიზოდი – ტურლენდანასა და ვერდურას დიალოგი – ისეთ კარნავალურ ჟანრს უახლოვდება, როგორცაა სიმპოსიონი. კერძოდ, ამ ეპიზოდში თავს იჩენს სიმპოსიონის, სანადიმო დიალოგისათვის დამახასიათებელი ისეთი ელემენტები, როგორცაა “ფამილარობა, განსკუთრებული გულახდილობა, ექსცენტრიულობა”, “სერიოზულობისა და სასაცილოს” შეთანხმება (ბახტინი 1963: 161). შეიძლება ითქვას, რომ ნოველის ორი მთავარი პერსონაჟი – ტურლენდანა და ვერდურა – კარნავალიზებულ ლიტერატურაში გავრცელებული პაროდული ორეულები არიან.

კარნავალურია ნოველის მოქმედების არეალი – მოედანი და მიმდებარე ქუჩები, ხოლო პესკარელები, რომლებიც მხიარულად მოსდევენ ტურლენდანას, აქლემის, ვირისა და მაიმუნის, კარნავალურ კოლექტივს ქმნიან. იქმნება ისეთი ვითარება, როდესაც პერსონაჟების ქცევა სცილდება ყოველდღიური ყოფის ლოგიკის საზღვრებს და მხოლოდ კარნავალურ გარემოშია შესაძლებელი. “ორი მებაჟე, რომლებიც ნამყოფი იყვნენ მცირე აზიის პორტებში, ხმამაღლა ყვებოდა, რომ მათ წინ ცეკვავდა აქლემი, რომლის გრძელ კისერზე მუსიკოსები და ნახევრად შიშველი ქალები ისხდნენ [...]. ბრბოს წარმოდგენაში წარმოიქმნებოდა ელვარე მზის განათებული ზღაპრული ნაპირები”. ბინკე ბანკე, “პატარა კაცუნა, გაყვითლებული, გამოწურული ლიმონივით დანაოჭებული სახით”, და მისი სიტყვები ტურლენდანაზე – “ისეთი ღონიერი იყო, რომ ღუზას ცალი თითით სწევდა” – კარნავალების “ბრძენ სულელებსა” და ქონდრისკაცებს გვახსენებს.

“ამალფის გრაფინია” პირველად 1885 წელს გამოქვეყნდა ჟურნალ “Fanfulla della Domenica”-ში. ჩანის თანახმად, ამ ნოველაში შესაძლებელია დაიძებნოს მოპასანის “ივეტა”-სა და ჯოვანი ვერგას ნოველის “Artisti da strapazzo”-ს კვალი. მაგრამ ყოველივე ამას დასწრებით თავის მხატვრულ ამოცანას უქვემდებარებს. ნოველაში ყურადღებას იქცევს სხვადასხვა სტილისტური შრეების თანაარსებობა. ვიოლეტა კატუფასადმი დონ ჯოვანი უსორიოს სიყვარულის აღწერას მუდამ თან ახლავს კომიკური საწყისი, ხოლო დონ ჯოვანის გარდაცვალებისა და მისი ქონების ბედის ამბავი საგაზეთო ქრონიკის მსგავსი ჟურნალისტური სტილითაა გადმოცემული: “ასე და ამგვარად,

როზა კატანამ თანდათან ხელთ იგდო მთელი ქონება, რაც კი გააჩნდა ჯოვანი უსორიოს, რომელიც 1871 წლის მარტში გარდაიცვალა”. გროტესკული ხასიათისაა პესკარას პროვინციული ბურჟუაზიული საზოგადოების წარმომადგენელთა პორტრეტები, რომელთა შექმნაში თვალსაჩინოა ანიმალისტური ტროპების როლი.

ნოველაში დიდი ყურადღება ეთმობა ფერებს. ამ მხრივ დ’ანუნციომ მის ბოლო რედაქციაში არაერთი ცვლილება შეიტანა, გააძლიერა ფერების გამომსახველობა (ჩანი 1975: 137). მაგალითად, კრებულში “სან პანტალეონე” იყო – “occhi castanei, pieni di pigrizia”, რამაც “პესკარას ნოველებში” ასეთი სახე მიიღო: “occhi castanei color tané, pieni di pigrizia”. ასევე “Belli occhi castanei”-ს ნაცვლად ბოლო რედაქციაში არის “belli occhi lionati”.

როდესაც ეს ნოველა “პესკარას ნოველებში” შეიტანა, Un canapé di damasco di lana oscuro stendevasi lungo la parete ასე შეცვალა: Un canapé giallo stendevansi lungo la parete. გამოთქმულია მოსაზრება, რომ რომის მაღალი საზოგადოების გაცნობამ დ’ანუნციო დაარწმუნა იმაში, რომ ვიოლეტა კუტუფას ოთახის ავეჯის აღწერისას აჯობებდა ყვითელი ფერის გამოყენება (ჩანი 1975: 136). ამ ფერისათვის უპირატესობის მინიჭება შესაძლოა იმ გარემოებამ განაპირობა, რომ იმ დროს, როდესაც “პესკარას ნოველები” იქმნებოდა, არ ნუვოს ხელოვნებაში, რომელსაც დ’ანუნციო კარგად იცნობდა, ყვითელი განსაკუთრებით პოპულარული იყო, რამაც ასახვა პოვა არ ნუვოს სტილის ინგლისური ლიტერატურული ჟურნალის სახელწოდებაში The Yellow Book (1894-97).

“აგონია” პირველად ჟურნალ “Capitan Fracassa”-ში 1884 წლის 6 ივლისს გამოქვეყნდა სათაურით “სანჩო პანსას სიკვდილი” (“La morte di Sancio Panza”). “პესკარას ნოველებში” სათაურის შეცვლა, სკრივანოს თანახმად, განპირობებულია იმით, რომ გაზარდოს “მკითხველში იმ ბუნდოვანი მოლოდინის შეგრძნება, რომელიც თავიდანვე ეუფლება” (სკრივანო 1977: 259).

ნოველის წყარო არის ძმები გონკურების რომანის – *Manette Salomon* (1867) – ის ადგილი, სადაც დამბლადაცემული მაიმუნის კონველსია, მუდარითა და მადლიერებით საკსე გამოხედვა და სიკვდილია აღწერილი (ტოზი 1981: 113). “აგონია”-ში მაიმუნი ძალდითაა ჩანაცვლებული. მთავარი რამ, რითაც ეს ნოველა ყურადღებას იქცევს, არის ავადმყოფობის კლინიკური სურათის ნატურალიზმისათვის დამახასიათებელი დეტალები და სიზუსტის ახალი

კომპონენტებით შევსება, კერძოდ, ადამიანში ცხოველური, ხოლო პირუტყვში – ადამიანის თვისებების წარმოჩენითა და კომიკური საწყისით, რომელიც ნოველის დასაწყისშივე იჩენს თავს და რომელიც ბოლომდე გაჰყვება “პროვინციულ ბურჟუაზიულ სალონში მიმდინარე დრამის” აღწერას.

ამგვარად, ამ ნოველაში დ’ანუნციოს მიერ გამოვლენილ ნოვატორობას ნატურალისტურ დისკურსში კომიკური საწყისის შემოტანა განაპირობებს. ნოველის ეს თავისებურება აპოგეას აღწევს ნოველის დასასრულში, სადაც ამბის გადმოცემა თანაბრად სერიოზულ-კომიკურია: “E mentre la gavotta era su la ripresa, il buon Sancio spirò in musica, come l’eroe di un melodramma italiano” (“და, ვიდრე კი ისმოდა გავოტის ხმა, კეთილმა სანჩომ ისე დაღია სული მუსიკის თანხლებით, როგორც ერთი იტალიური მელოდრამის გმირმა”). როგორც ამ ნოველის კომენტარებშია აღნიშნული, ეს ფრაზა მანძონის “დაწინდულები”-ს იმ ადგილის გამოძახილია, სადაც ნათქვამია, რომ დონ ფერანტე “andò a letto, a morire come un eroe del Metastasio” (“ჩაწვა ლოგინად, რომ მეტასტაზიოს გმირივით მომკვდარიყო”. Alessandro Manzoni. “I Promessi sposi”, cap. XXXVII – ალესანდრო მანძონი. “დაწინდულები”, XXXVII თავი).

მანძონის რომანის ეს გამოძახილი არა მხოლოდ აქ, არამედ არაერთ სხვა ნოველაში (განსაკუთრებით – “ბრძოლა ხიდისთვის”, “წმინდა პანტელეიმონი”, “გრაფინია ამაღფი”) იმაზე მეტყველებს თუ ვისგან მომდინარეობს დ’ანუნციოს ნოველებში ირონიის მხატვრული ხერხი.

ასევე მანძონის გარკვეული გავლენა შეიძლება იყოს ისეთი განყენებული სახეები, როგორებიცაა: “tremolio d’iridescenza”, “mite beltà di giovinezza”, “delirio di tenerezza”, რომლებიც უაღრესად ხშირად გვხვდება ამ კრებული ნოველებში. მიუხედავად იმისა, რომ დ’ანუნციოსთვის ამგვარი გამონათქვამების გამოყენებისას ზოლაც არანაკლებ დასაყრდენს წარმოადგენს, ჩანის თანახმად, ამ მხრივ დ’ანუნციო ყველაზე მეტად მაინც მანძონისაგანაა დავალებული განყენებული სახეების ხმარებისას, რაზეც მოწმობს ამ ფორმების ძალზე მოკრძალებული გადამუშავება. დ’ანუნციო ნოველაში “წმინდა პანტელეიმონი” იყენებს მანძონის, როდესაც შემოყავს ფანატისკოსი იაკობი [ჯაკობე]: “Usciva dalla porta madre e si accostava alli appellanti un uomo lungo e macilento che pareva infermo di febbre etica...” (ჩანი 1975: 52).

“გემის ქირურგი” 1885 წელს ჟურნალში “Il martirio di Gialluca”-ს – “ჯალუკას მარტვილობის” სათაურით გამოქვეყნდა, ხოლო კრებულში “წმინდა პანტელეიმონი” სათაურით “Il martire” – “მარტვილი”, ხოლო საბოლოო სათაური “პესკარას ნოველებში” მიიღო.

“პესკარას ნოველებში” წარმოდგენილ ნოველათა შორის კრიტიკოსთა მიერ იგი ყველაზე უფრო შთაბეჭდავ და სრულყოფილ ნაწარმოებად არის მიჩნეული. მასში დამაჯერებლად არის წარმოსახული რამოდენიმე ლატაკი და განუვითარებელი მეთევზე, რომლებიც ზღვაში არიან იმ დროს, როცა დარი და საშინელი ავდარი სწრაფად ენაცვლება ერთმანეთს. “იქმნება ერთიანობის და დაძაბულობის განცდა და სინამდვილისადმი ისეთი მხატვრული მიდგომა, რომელელიც დანუნციოს ნოველებში სხვაგან არსად გვხვდება[...]. “გემის ქირურგი” აბრუცოს მხარის ნოველებში აღებული გეზის დაგვირგვინებაა” (ტროპეანო 1962: 27).

დადგენილია, რომ ისევე როგორც ნოველაში “გმირი”, ამ ნოველაშიც მარჯვენის მოკვეთის შემადრწუნებელი მოტივი აღებულია მოპასანის ნოველიდან “ზღვაზე”.

მაგრამ აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ მოპასანიდან მომდინარე მოტივი დ’ანუნციომ კიდევ უფრო გაამძაფრა, მის აღწერაში გაცილებით მეტი დეტალები შეიტანა (მეთევზეს, რომელსაც ჩირქოვანი იარა უწოდება, ამხანაგები ჯერ შანთით და შემდეგ კუპრით “მკურნალობენ”, თანაც მოპასანის ნოველისაგან განსხვავებით მათ გულწრფელად სურთ ავადმყოფის გადარჩენა) და ამასთანავე ამ მოტივს სრულიად განსხვავებული ფუნქცია მიანიჭა.

მოპასანის ნოველაში გემის პატრონის – უფროსი ძმის – სიხარბის გამო ჰკარგავს ცალ ხელს მისი უმცროსი ძმა, რომელიც მოგვიანებით ძმის საქციელს ასე აფასებს: “მაშინ ჩემს ძმას ბადის გადაჭრის უფლება რომ მიეცა, ხელს არ დაკარგავდი, ეს უდავოა. მაგრამ მან თავისი სიმდიდრე ვერ დათმო”.

ამგვარად, აღნიშნული მოტივი მოპასანმა გემის პატრონის სულიერი სიმდაბლის წარმოსახენად გამოიყენა. მაგრამ დ’ანუნციო არც აქ და არც სხვა ნოველებში ამჟღავნებს ინტერესს პიროვნების ქცევის მორალური თუ სოციალური ასპექტის მიმართ. მისი ამოცანა იმპერსონალური თხრობის უკიდურესობამდე მიყვანაა, “სიკეთისა და ბოროტების მიღმა” გაღწევის სურვილია.

ნოველა ისეთი ტონალობით მთავრდება, თითქოს განსაკუთრებული არც არაფერი მომხდარა: “დაშორებისას გემის ეკიპაჟმა კვლავ წამოიწყო სიმღერა მთვარის შუქზე” – ასეთია მოთხრობის ბოლო წინადადება.

“კერპთაყვანისმცემლები”, სათაურით “Il fatto di Mascalico” პირველად 1884 წელს ჟურნალში გამოქვეყნდა, ხოლო მეორედ სათაურით – “San Pantaleone” ამავე სახელწოდების კრებულში. გარკვეულია, რომ მასში რელიგიური ფანატიზმის თემა მომდინარეობს ჯოვანი ვერვას ნოველიდან “წმინდანთა ომი” (“Guerra di santi”). აღსანიშნავია ის გარემოებაც, რომ “კერპთაყვანისმცემლებში” სოფლების სახელი – რადუზა და მასკალიკო – სიცილიის სოფლების (მასკალის, მასკალუნასა და რადუზას) მიხედვითაა შექმნილი. თავისთავად ასეთი დამოკიდებულება ტოპონიმიკისადმი იმაზე მეტყველებს, რომ აბრუცოს მხარესთან დაკავშირებული ნოველების შექმნისას დ’ანუნციოსათვის მთავარი იყო არა იმდენად ეთნოგრაფიულ-გეოგრაფიული სიზუსტე, რამდენადაც ამ ტოპოსის ხედვა, მისი გააზრება პრიმიტივიზმის, ველურობის, ატავისტური ინსტინქტებისა და ფანატიზმის კუთხით.

“La Fattura”-ს (“ჯადოქრობა”) პირველი ვარიანტი, რომელიც 1884 წლის ნოემბერში ჟურნალში გამოქვეყნდა სათაურით “L’incantesimo”, დაწერილია არქაულ ფლორენციულ დიალექტზე, რაც განსაკუთრებით საგრძნობია დიალოგებში. პირველი პუბლიკაციის ენა მთლიანად უპირსპირდება აბრუცოს გარემოს და ბოკაჩოს ნოველას უმთავრესად არა სიუჟეტი, არამედ სწორედ ეს არქაული ენობრივი ქსოვილი გვახსენებს.

ამ ნოველაში მოპასანის “სახედარი”-დან მომდინარეობს ორი პერსონაჟის პორტრეტის ისეთი შტრიხები, რომლებიც ხელს უწყობენ შედარების სუბიექტის “დეესთეტიზაციასა” და “დამდაბლებას”. ფრანგულ ნოველაში ერთ-ერთ მოქმედ პირს ისეთი გამოხედვა აქვს, როგორც “ცხოველებს, რომლებსაც ხშირად მოსდევდნენ” (“les bêtes souvent traquées”) და თავზე აქა-იქ ისე აქვს შემორჩენილი თმები, როგორც “შესაწვავად გამზადებულ გაპუტულ წიწილას” (“comme le corps d’un poulet plumé qu’on va flamber”); მეორე პერსონაჟს თავის ქალა “საშამფურედ დაჭრილ ხორცს” (“d’un bifteck cru caché dans un bonnet de sapeur”) მიუგავს. “ჯადოქრობა”-ში თვალები მატეოს “დოლის ცხენების თვალებს” მიუგავს (“quelli delle bestie corritrci”) და “ახლადმოჭრილი მონეტასავით” (“simili a due monete nuove”) უელავს; მიხვრა-მოხვრით იგი “მინდორში კურდღელს გამოდევნებულ მწვეარს”

ჰგავს (“*lunghe cani barbareschi che pigliano le lepri a corsa per le pianure*”). მეორე პერსონაჟს – ბიაჯოს მელოტი თავი შესატრუსად გამზადებულ ბატს მიუგავს (“*corpo spiumato di un’oca grassa che ancora sia da abbrustolire*”).

მოპასვანისეული საწყისი ერთობ თავისებურადაა ათვისებული: ინტერტექსტობრივად არის ჩართული ბოკაჩოს ნოველასთან და ამ გზით კარნავალიზებულ ხალხურ ზეპირსიტყვიერებასთან. ამ მხრივ საგულისხმოა ის გარემოება, რომ ამ ნოველის ერთ-ერთი მთავარი გმირი პეპე დე სიერი, მეტსახელად ლა ბრავეტა, ზეისტორიული ხალხური პერსონაჟია: “უბრალო ხალხის მესხიერებაში მისი ხსოვნა დღემდე შემორჩა და იქცა რა ანდაზად, მომავალშიც დარჩება”.

ლა ბრავეტას პორტრეტში აშკარად შეიმჩნევა კარნავალიზებული ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი სხეულის გამოსახვისადმი გროტესკული მიდგომა, რომელსაც, ხალხური სიცილის კულტურიდან შეთვისების გზით, ხშირად მიმართავს კარნავალიზებული ლიტერატურა (რაბლე, გრიმელსჰაუზენი, ჰანს საქსი და სხვ.). კერძოდ, ლა ბრავეტა თავისი ზონზოროხა სხეულით რაბლეს ვეება მუცლის მქონე პერსონაჟებს მოგვაგონებს: “პეპე ლა ბრავეტა იყო საკმაოდ მსუქანი, ჩაფსკვნილი უბრალო კაცი ნეტარის ბრიყვის სახით, ხბოსავით თვალებით, არაჩვეულებრივი ზომის ხელებითა და ფეხებით. ხოლო ვინაიდან გრძელი, ხორციანი და უჩვეულოდ მოძრავი ცხვირი ჰქონდა და აგრეთვე მკვრივი დაწვები, ცემინებისას და სიცილის დროს სელაპს ჰგავდა, რომლებიც ისე სქელი არიან, რომ ლაბასავით ლივლივებენ, როგორც ამას მეზღვაურები ყვებიან. ამ სელაპებივით დონდლო ზანტი იყო და ჰგავდა მათ შენელებული მოძრაობით, სასაცილო პოზებითა და სიზანტით”.

ერთი შეხედვით, ლა ბრავეტას სელაპისებური თანასწორი და გლუვი სხეული არ შეესაბამება გროტესკული სახის ლოგიკას, “რომელიც არ ცნობს ტანის დასრულებულ, სწორ და გლუვ ზედაპირს” (ბახტინი 1965: 344). მაგრამ ლა ბრავეტას სხეულის ამ ერთფეროვნებას არღვევს მისი უჩვეულოდ გრძელი ხელები და ფეხები და რაც მთავარია – “გრძელი, ხორციანი და უჩვეულოდ მოძრავი ცხვირი”. როგორც მ. ბახტინი აღნიშნავს, “ცხვირის მოტივი ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული გროტესკული მოტივთაგანია მსოფლიო ლიტერატურაში” (*Ibid.* 342). ამასთანავე ეს მოტივი გაძლიერებულია შემდგომი ჰიპერბოლიზებული კომპონენტებით, რომლებითაც ლა ბრავეტა განსხვავდება გმირის პორტრეტის შექმნის ვერისტულ ლიტერატურაში დამკვიდრებული

პრინციპებისაგან: “არ შეეძლო ჩრდილიდან მზეზე ან მზიდან ჩრდილში ისე არ გასულიყო, რომ ჰაერის ძლიერი ნაკადი არ აღმოცენებულიყო მისი ნესტოებიდან და პირიდან. მისი ცხვირის ცემინება, განსაკუთრებით წყნარ საათებში, დიდ მანძილზე ისმოდა; და ვინაიდან ყოველთვის დღის ერთსა და იმავე დროს აცემინებდა, იქაურებისათვის იგი გარკვეულწილად საათს განასახიერებდა”.

ანტონ ჩეხოვის ნოველისაგან – “ჩინოვნიკის სიკვდილი” (1883) – განსხვავებით, რომელშიც დაცემინების მოტივი სიუჟეტის საფუძველს წარმოადგენს, დ’ანუნციოს ნოველაში იგივე მოტივი პერსონაჟის პორტრეტის შექმნის კომპონენტთაგანია რაიმე კავშირის გარეშე სიუჟეტურ ხაზთან. აქვე შეიძლება ითქვას, რომ ლა ბრევეტა გარკვეული ნიშნებით (გრძელი ცხვირით, სიძუნწით, ცხვირის ცემინებით და აგრეთვე იმით, რომ იგი სხვების ოინების მსხვერპლია) გარკვეულწილად იტალიური კომედია დელ არტეს პერსონაჟს – პანტალონეს – მოგვაგონებს.

კარნავალური სტილი თავს იჩენს აგრეთვე კიდევ ორი პერსონაჟის გამოსახვისას. მატეო პურიელო, მეტსახელად ჩავოლა და ბიაჯო კვალაია, მეტსახელად აღორძინებული, ერთგვარ კომიკურ კონტრასტულ წყვილს ქმნიან: პირველი მაღალი, გამხდარი და თავისი მოძრაობებით “ავ ძაღლებს ჰგავს”; მეორე, პირიქით, მასზე დაბალი და ახალგაზრდაა, აქვს “ყურების, შუბლისა და თავის ქალის მოძრაობის მაიმუნისეული უნარი”, თვალები ზაზუნასავით უელავს და “ფაენის თვალები” აქვს. ორივე პერსონაჟი ოხუნჯი წყვილია: “Erano costoro gente di gaia vita, ricchi di consiglio, dediti alla crapula, vaghi d’ogni sollazzo” (“ისინი ოხუნჯები იყვნენ, დიდი გამომგონებლები, უყვარდათ ლხინი და ნებისმიერი ვართობა”).

“ჯადოქრობაში” ამბის განვითარება, ყოველი ეპიზოდისა და დეტალის მოწოდება, ბოკაჩოს “დეკამერონის” ნოველის კვალად, ავანტურული სიუჟეტების შესაბამისად ხდება.

“I VIOLENTI” – (“მოძალადენი”, 1892)

დ'ანუნციოს ნოველების შემდეგი კრებული – "მოძალადენი" 1892 წელს გამოიცა.

“პესკარას ნოველებში” ამ კრებიდან სამი ნოველი შევიდა:

1. "Il martire" ("მარტივილი"), როგორც უკვე ვახსენეთ, 1885 წელს ჯერ ჟურნალში გამოქვეყნდა და შემდეგ კრებულში "წმინდა პანტელეიმონი" სათაურით "ჯალუკას მარტივილობა", ხოლო "პესკარას ნოველებში" სათაურით "გემის ქირურგი".

2. "La morte del duca d'Ofena" ("ჰერცოგ ოფენას სიკვდილი"), რომელიც თავდაპირველად 1888 წლის 6 იანვარს ჟურნალში გამოქვეყნდა;

3. "La madia" ("კიდობანი"), რომელიც თავდაპირველად ჟურნალში გამოქვეყნდა 1888 წლის 4 მარტს.

ამგვარად, "ჰერცოგ ოფენას სიკვდილი" და "კიდობანი" ქრონოლოგიურად უკანასკნელია "პესკარას ნოველებში" შეტანილ ნაწარმოებთა შორის.

ნოველით "La madia" ("კიდობანი") მთავრდება დ'ანუნციოს შემოქმედების ვერისტულ-ნატურალისტური ეტაპი, რომელიც კვლავ აღარ განახლდება, ყოველ შემთხვევაში ამგვარი სიზუსტითა და ასე ცალსახად.

დ'ანუნციოს ნოველისტიკის ზოგიერთი მკვლევარი ამ ნოველას განსაკუთრებით მაღალ შეფასებას აძლევს. ეურიאלო დე მიკელისის (Eurialo De Michelis) თანახმად, დ'ანუნციო-ნოველისტი "არასოდეს სხვაგან არ ყოფილა ასე თანამიმდევრულად ობიექტური, ყოველგვარი ზედმეტი ეფექტების გარეშე. ამ ნოველაში "tranche de vie"-ს ჩვენების ზოლასებური მანერა თავის მაქსიმუმს აღწევს. და მაინც, "ცხოვრებისეული ამონარიდის", როგორც ასეთის, საზღვარი გადალახულია და შემადრწუნებელი ამბისადმი გულცივი მიდგომა ლამის კაფკასებური მეტაფიზიკური სიცივის განცდას ბადებს" (დე მიკელის 1981: 239).

ნოველაში "კიდობანი" მოპასანის "მათხოვარი"-დან მშვიერი ყავარჯნიანი მათხოვრის მოტივია აღებული, მაგრამ სიუჟეტი არსებითად სხვადასხვაა და თვალსაჩინოა მეტ-ნაკლებად მსგავსი თემის ურთიერთგანსხვავებული დამუშავება. მოპასანი მეტ ყურადღებას უთმობს მათხოვრის ტრაგედიის სოციალურ ასპექტს და ამასთანავე ობიექტური თხრობის ფარგლებში მათხოვრის დახასიათებისას მოპასანი გარკვეულწილად მაინც ამჟღავნებს თავის ეთიკურ პოზიციას და საბრალო მათხოვრის მიზეზს ადამიანთაგან მის

გარიყულობასა და მათ გულქვაობაში ხედავს: “ისე ცხოვრობდა ადამიანებს შორის, როგორც მგელი ტყეში; არავის არ იცნობდა, არავინ უყვარდა, ხოლო გლეხებისაგან მხოლოდ გულგრილობას, სიძულვილსა და მტრულ განწყობას ხედავდა”.

მოპასუნისაგან განსხვავებით, დ'ანუნციო ყურადღებას ამახვილებს არა სოციალურ და ეთიკურ ასპექტზე, არამედ, ერთი მხრივ, გულქვაობასა და მეორე მხრივ, ადამიანში სისასტიკის გამოვლინებაზე, კერძოდ, ბავშვის სისასტიკეზე, რომელიც ძმის მკვლელი ხდება; ამასთანავე მის ნოველაში ხაზგასმულია ავტორის სრული ნეიტრალურობა.

“ჰერცოგ ოფენას სიკვდილი” პირველად 1888 წელს ჟურნალ “Don Chisciotte della Mancia”-ში გამოქვეყნდა და შემდეგ უცვლელად იქნა შეტანილი კრებულში “მოძალადენი”.

1884 წელს თავის მეგობარს – ნენჩონის ატყობინებდა, რომ აპირებდა რომანის დაწერას პესკარაში მომხდარი ამბის შესახებ. რომანში უნდა შესულიყო მრავალი ისტორიული ფაქტი, მათ შორის ბურბონების მიერ აბრუცოს მხარის დაპყრობა, ჰერცოგის სასახლის ალყაში მოქცევა, სამოქალაქო ომი, პოლიტიკური შეთქმულება და სხვ. დ'ანუნციოს წინაშე იდგა მისთვის სრულიად ახალი ტიპის მასალის შესაბამისი სტილის მოძებნის ამოცანა, ანუ როგორც თვითონ ამბობდა: “...E poi lo stile... Chi mi darà lo stile?” (“...და სტილი... სტილი ვისგან ავიღო?”) (ჩანი 1975: 88). ჩაფიქრებული რომანის ნაცვლად დ'ანუნციომ საბოლოოდ ეს ნოველა შექმნა.

გამოთქმულია ვარაუდი, რომ “ჰერცოგ ოფენას სიკვდილი” შესაძლოა გარკვეულწილად დაგალებულია ჯოვანი ვერგას ნოველისაგან “თავისუფლება” (“Libertà”) (სკუაროტი 1981: 155). ეს მოსაზრება უადრესად დამაჯერებელია. ვერგას ნოველაში ზუსტად არის განსაზღვრული მოქმედების დრო და ისტორიული რეალიები: 1860 წლის აგვისტო და ის ამბები, რაც სიცილიაში გარიბალდის ათასეულის გადმოსვლას მოჰყვა, როდესაც ბრონტეს თემში ღარიბების მიერ მემამულეების დარბევა-აწიოკება და შემდეგ ასევე მკაცრი რეპრესიები მოჰყვა.

დ'ანუნციოს ნოველა, ვერგას “თავისუფლებისაგან” განსხვავებით, არსებითად მოკლებულია ისტორიულ ნიშნებს, ისევე, როგორც იმ ირონიულ ტონალობას, რომელშიც სათაურიცაა ჩართული. მეტ-ნაკლებად მხოლოდ მოქმედების ადგილია დაზუსტებული; კერძოდ, ნახსენებია აბრუცოს მხარეში

ნამდვილად არსებული პუნქტები, რომლებსაც ჰერცოგი თავისი ფანჯრიდან ხედავს.

მაგრამ რაღაც ფორმითა და ხარისხით დ'ანუნციოს ნოველაში მაინც გამოსჭვავის მჭიდრო კავშირი ვერიზმთან, განსაკუთრებით – ჯოვანი ვერგას “თავისუფლება“-ში გამოვლენილი განრისხებული ბრბოს ესთეტიკის სახით. ვერგა ლაკონურად, მაგრამ შთამბეჭდავად ასურათხატებს აზვირთებულ ბრბოს: “Come in mare in tempesta. La folla spumeggiava e ondeggiava davanti al casino dei *galantuomini*, davanti al Municipio, sugli scalini della chiesa: un mare di berette bianche; le scuri e le falci che luccicavano” (“როგორც ზღვა ქარიშხალში. ბრბო ქანაობდა და ირყეოდა *კეთილშობილთა* კაზინოს წინ, მერიის წინ, ეკლესიის საფეხურებზე: თეთრი ბერეტების ზღვა: მოელვარე ცულები და ცელები”). “როგორც ელიას კანეტი [Elias Canetti] აღნიშნავს თავის ნაშრომში “მასები და ძალაუფლება” [“Masse e Potere”] ზღვა იმ სიმბოლოთა რიგს განეკუთვნება, რომელიც ყველაზე მეტად შეესაბამება მასას” (კაზამენტო 2011: 129).

დ'ანუნციო კიდევ უფრო მეტ ყურადღებას უთმობს ბრბოს აღწერას: “La moltitudine, in fatti, irrompeva su per l'ampia salita, urlando e scotendo nell'aria armi ed arnesi, con una tal furia concorde che non pareva un adunamento di singoli uomini ma la coerente massa d'una qualche cieca materia sospinta di una irresistibile forza...” (“ბრბო მართლაც ღრიალით მიექანებოდა ფართო აღმართზე, იარაღსა და ხელსაწყოებს იქნევდა, ისეთი გამაერთიანებელი გააფთრებით, რომ გეგონებოდა, ეს არა ცალკეულ ადამიანთა ნაერთი, არამედ მოუგერიებელი ძალით დაძრული ბრმა მატერიის მკვრივი მასა იყო”). შესაძლოა ბრბოს მიმართ დ'ანუნციოს განსაკუთრებული ყურადღება განაპირობა აგეთვე ემილ ზოლას რომანმა “ქერმინალი”, რომელშიც ბრბოს აღწერას დიდი ადგილი ეთმობა.

უთუოდ სწორია ის მოსაზრება, რომ “დ'ანუნციო უარყოფილ დამოკიდებულებას ამჟღავნებს ბრბოსადმი; მისთვის როგორც ესთეტიკისათვის მიუღებელია ცრურწმენით, ფანატიზმითა და გულგარულობით გამსჭვალულ ადამიანთა სამყარო” (კაზამენტო 2011: 252). ბრბოსადმი უარყოფით დამოკიდებულებაზე მეტყველებს როგორც დამოწმებული ციტატა, ასევე მისი შედარება ქვეწარმავალთან – “In pochi minuti fu sooto al palazzo, si allungò intorno come un gran serpente di molte spire...” (“რამდენიმე წუთში [ბრბო] სასახლესთან აღმოჩნდა და მრავალჯერ დაკლაკნილი ვეება გველივით ირგვლივ შემეხვია”) – და განსაკუთრებით მისი მოხსენიება ბარბაროსებად: “Il duca! Il duca! – gridavano i

barbari, malcontenti" ("ჰერცოგი! ჰერცოგი! – ყვიროდნენ დაუკმაყოფილებელი ბარბაროსები").

ღ'ანუნციოს ნოველაში გარკვეულწილად ბრბოსა და რჩეული ინდივიდის დაპირისპირების რომანტიკული პარადიგმის თავისებური ნაირსახეობაც იკვეთება. ჰერცოგის პორტრეტში განმარტოებული რომანტიკული გმირის ნიშან-თვისებები გამოსჭვივის, რომლებიც მხოლოდ რამდენადმეა შესუსტებული რეალისტური შტრიხებით: "Egli era un poco pallido e concitato, se bene cercasse di dominarsi. Alto di statura e robusto, aveva la barba ancor tutta nera su le le mascelle assai grosse ; la bocca tumida e imperiosa, piena d'un soffio veemente ; gli occhi torbidi e voraci ; il naso grande, palpitante, sparso di rossore" ("რამდენადმე ფერმკრთალი და აღელვებული იყო, მაგრამ თავს მაინც ფლობდა. ტანმაღალი და მკვრივი კაცი იყო, დიდრონ ყბებზე ჯერ კიდევ შავი წვერი ჰქონდა, მედიდური და ძლიერი პირისახე, მღვრიე და მტაცებლური თვალები, , დიდრონი ცხვირი, მოცახცახე, მოწითალო წინწკლებით").

რომანტიკული გმირის მსგავსად, იგი ამაყად და ქედუხრელად ეგებება თავის აღსასრულს: "Egli aveva tutto il volto bruciato, irriconoscibile; non aveva quasi più capelli, nè barba. Ma camminava a traverso l'incendio, impavido, non anche morto, poichè valeva a sostener gli spiritiquello stesso atroce dolore. [...] Quindi voltò le spalle e disparve per sempre dove ruggiava il fuoco" ("ცეცხლისაგან სახე ისე ჰქონდა დამწვარი, რომ ვერ იცნობდი. მაგრამ ჯერაც სულდგმული, უშიშრად მიაბიჯებდა, ვინაიდან საშინელი ტკივილი კიდევ უფრო უძმაფრებდა სულიერ ძალებს [...]. ბრბოსადმი აღუწერელი სიძულვილის გამოსახატად მთელი ძალ-ღონე მოიკრიბა, შეტრიალდა და გამძვინვარებული ცეცხლის აღში სამუდამოდ გაუჩინარდა").

ჰერცოგის სტოიკური ეთიკის ხაზგასმა ის თავისებური ინდექსური ნიშანია, რომლის საშუალებითაც ობიექტური თხრობის მიღმა ცხადად გამოსჭვივის ავტორის სიმპათია ნოველის მთავარი გმირისადმი. სტოიციზმის აქტუალიზებას ხელს უწყობს ისიც, რომ ჰერცოგისაგან განსხვავებით, მის ირგვლივ შემოკრებილი მსახურნი შიშით ძრწიან.

საბოლოოდ "პესკარას ნოველები" (1902) ასეთი სახით ჩამოყალიბდა: 1884-1888 წლების 18 ნოველა 4 კრებულიდან "Il libro delle vergini", "San Pantaleone", "Gli Idolatri" და "I Violenti". ამათგან ყველაზე ადრინდელია "ქალწული ურსულა", რომელიც სათაურით "Le vergini" გამოქვეყნდა კრებულში "Il libro delle vergini" და

შემდეგ შევიდა კრებულში "San Pantaleone". 15 ნოველა არის კრებულიდან "San Pantaleone", ხოლო ორი - "I violenti"-დან.

დ'ანუნციოს ნოველების ქრონოტოპი

მართალია, გაბრიელე დ'ანუნციო ყოველთვის ცდილობდა, რომ მისი ნოველები სრულიად განსხვავებული ყოფილიყო ვერისტების, უპირველესად – ჯოვანი ვერგას, პროზისაგან, მის ნოველისტიკაში ყოველთვის უცვლელი რჩება ვერიზმის ორი ისეთი საფუძვლისდამდები პრინციპი, როგორებიცაა რეგიონალიზმი და ობიექტური მეთოდი.

“მიუხედავად იმისა, რომ იგი იმ მცირეოდენ მწერალთა შორის არის, რომელთაც შეძლეს გაერღვიათ სამშობლოს საზღვრები და მოეპოვებინათ ეგზომ თვალსაჩინო საერთაშორისო აღიარება, დ'ანუნციო მაინც მჭიდროდ არის დაკავშირებული თავის მშობლიურ აბრუცოსთან” (ანდრეოლი 2006: XXI). აბრუცოს მხარე, კერძოდ – მისი მშობლიური პესკარა, დ'ანუნციოს ნოველებში აღწერილი ამბების მოქმედების მუდმივი ადგილია. მისი ნოველების ტოპოსი ისეთივე ჩამორჩენილია, როგორც ვერგას პროზაში აღწერილი გარემო. მაგრამ როგორც სამართლიანად მიუთითებენ, დ'ანუნციოს აბრუცო “ვერგასეულ სიცილიაზე გაცილებით უფრო ველური, სისხლიანი და სასტიკია [...]. ამასთანავე ეს აბრუცო მწერლის მიერ ისეთივე გამოგონილი აბრუცოა, როგორც ორი ადგილმდებარეობის – მასკალიკოსა და რადუზას სახელები ნოველაში "კერპთაყვანისმცემლები“ (კონტინი 1968: 317-319). დ'ანუნციომ გააღრმავი თავისი ქრონოტოპის პრიმიტივიზმი, რაც უთუოდ უფრო შესაფერისად მიიჩნია თავისი მხატვრული ამოცანების ხორცშესხმისათვის, ადამიანისა და გარემოს თავისი ხედვის გადმოსაცემად.

რასაკვირველია, როდესაც საუბარია “გამოგონილ აბრუცოზე”, აქ არ უნდა გამოვრიცხოთ რეალური აბრუცოს თავისებურებათა ასახვის როგორც სურვილი, ასევე ფაქტი. “დ'ანუნციოს თავის მისიად მიაჩნდა, აესახა იმ მხარის ცხოვრების წესი და წეს-ჩვეულებები, რომლებიც უგუგულებელყოფილი რჩებოდა იტალიის გაერთიანების შემდგომი ხანის საზოგადოებისათვის” (ანტონუჩი 2011: 4)

შესაძლოა გაბრიელე დ'ანუნციოს ნოველისტიკაში გამოვლენილი გამახვილებული ყურადღება არქაული და ჩამორჩენილი ტოპოსისადმი იმ

გარემოებამაც განაპირობა, რომ XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ევროპულ კულტურაში თავი იჩინა განსაკუთრებულმა ინტერესმა პრიმიტიული კულტურებისა და ე. წ. პრიმიტიული ტექსტებისადმი. გავისხენოთ ამ ტენდენციის ყველაზე თვალსაჩინო გამოვლინება – ფრანგი მხატვრის პოლ გოგენის (1848-1903) შემოქმედება, რომელშიც დიდი ადგილი უკავია პოლინეზიის "ველურების" პრიმიტიულ სამყაროს, მათ ცნობიერებასა და დამახასიათებელ ეთნოგრაფიულ ატრიბუტებს. თავისებური პრიმიტივიზმის გამოვლინება იყო პრერაფაელიტების ინტერესი პროტორენესანსული ხელოვნებისადმი. XIX საუკუნის მრავალმა შემოქმედმა მიაპყრო ყურადღება თავიანთი ქვეყნის ყველაზე მივარდნილ მხარეებს, სადაც შემორჩენილი იყო ყოფისა და წეს-ჩვეულებების არქაული და პრიმიტიული ფორმები.

გაბრიელე დ'ანუნციოს ნოველების "პრიმიტივიზმის" თავისებურება ისაა, რომ მასთან იმდენად გატაცება და აღტაცება არაა წეს-ჩვეულებების, რელიგიისა თუ ზნეობრივი ნორმების არქაული გამოვლინებების მიმართ, რამდენადაც უფრო თვალსაჩინოა იმის სურვილი, რომ ყოველივე ეს ადამიანში არსებული ატავისტური და უარყოფითი საწყისების ჩვენებისათვის გამოიყენოს.

მაშინ, როდესაც ევროპული "პრიმიტივიზმი" არქაული კულტურის განდიდებას, მის კულტს, მასში განსაკუთრებული ხიბლის ხედვასა და დასავლური კულტურის ერთგვარი ანტითეზის ძიებას გულისხმობდა, გაბრიელე დ'ანუნციოს დამოკიდებულება არქაული და პრიმიტიული ტოპოსისა და ადამიანებისადმი მოკლებულია ყოველგვარ აღტაცებას.

ჯერ ერთი, დ'ანუნციოს ნოველებში გამოვლენილი შემოქმედებითი მეთოდი – თხრობის იმპერსონალური და ნეიტრალური პრინციპი იმთავითვე გამორიცხავს ასახული სინამდვილისადმი დამოკიდებულების გამომჟღავნებას. გარდა ამისა, ყველგან და ყოველთვის, სადაც და როდესაც ამ იმპერსონალურობის მიღმა მაინც ჩანს ავტორის პოზიცია, სრულიად აშკარა ხდება, რომ მისთვის "ველური" არა კულტისა და აღტაცების, არამედ ფანატიზმისა და ერთგვარი ანიმალიზმის გამოვლინებაა.

მაგრამ აქ აუცილებელია ერთ გარემოებასაც მიექცეს ყურადღება. როგორც არ შეიძლება იმის თქმა, რომ გაბრიელე დ'ანუნციო პოლ გოგენისებრი "პრიმიტივისტია" ან რომ თითქოს მისთვის აბრუცოს მხარის არქაული და ნახევრადველური გარემო თანადროული კულტურის სასურველი ანტითეზაა, უდავოა ისიც, რომ ამ მხარის ადამიანთა ყოფა და ცხოვრების წესის მიმართ

მას გარკვეულწილად ერთგვარი ამბივალენტური დამოკიდებულება აქვს. მართალია, მისთვის პესკარა არაა იდეალი და მიბაძვის საგანი, მაგრამ ამსთანავე იგრძნობა განსაკუთრებული ინტერესი ამ მხარის არქაული კულტურული შრეების მიმართ.

ამ მხრივ უაღრესად საგულისხმოა არა მხოლოდ პესკარას ტოპოსისადმი განსაკუთრებული ყურადღება მის ნოველისტიკაში, არამედ ის ფაქტი, რომ 1886 წელს გაბრიელე დ'ანუნციომ აბრუცული დიალექტიდან იტალიურ სალიტერატურო ენაზე თარგმნა და ჟურნალ "Cronaca Bizantina"-ში გამოაქვეყნა ოთხი ხალხური ნოველა თვალსაჩინო ფოლკლორისტიკა და ენათმეცნიერის – ჯენარო ფინამორეს (1836-1923) წიგნიდან "Novelle popolari abruzzesi".

აქვე აღვნიშნავთ, რომ აბრუცოს ზეპირსიტყვიერების ანარეკლი დ'ანუნციოს შემოქმედებაში ის უაღრესად საგულისხმო პრობლემაა, რომლის სათანადო შესწავლა ხელს შეუწყობს მწერლის პროზაული, პოეტური თუ დრამატურული ნაწარმოებების პოეტიკის უფრო ღრმა გააზრებას.

“ქალწულ მიწაში” ჯერ კიდევ არ ჩანს ცხადად აბრუცოს მხარე. მაგრამ აბრუცოს შთაგონებითაა შექმნილი მისი ნოველების მომდევნო კრებულები, რომანები “სიკვდილის ტრიუმფი”, ტრაგედია “იორიოს ასული” და არაერთი ლექსი. მაგრამ ყველაზე ცხადად და მრავალმხრივად აბრუცოს მშობლიურმა მხარემ “პესკარას ნოველებში” ჰპოვა ასახვა.

“პესკარას ნოველები” როგორც სპეციფიკური გარემოს კონცეპტისა და ქრონოტოპის პირველი მანიშნებელი თავად კრებულის სათაურია. უპირველესად ამ სათაურით შევდივართ ნოველების მოქმედების არეალში: აბრუცოს მხარის მეთევზეთა ქალაქის – პესკარასა და მის შემოგარენში. ამ კრებულში არაერთგზის გაისმის პესკარასა და მის შორიახლოს მდებარე გრან სასოს, სან ვიტოსა და მაიელას მთების, პესკარას “ცისფერი მდინარე პესკარასა” და ადრიატიკის გემის ხსენება. დამახასიათებელია ამ მხრივ კრებულის ბოლო ნოველის – “გემის ქირურგი“-ს დასკვნით წინადება: “ნახვამდის, ნახვამდის! პესკარასაკენ, პესკარასაკენ!”

პესკარას ტოპოსის საერთო სურათი მოცემულია არა რომელიმე ერთ ნოველაში, არამედ თითოეულ მათგანში გაბნეული დეტალებით იქმნება, კერძოდ, ისეთი ტოპონიმებით, როგორცაა ”ბრინის პალაცო”, “პალაცო მემა”, “პორტანოვას თაღი” და “ფლავიოს საფუნთუშე”, “ქალაქის ბაღი”, “უზარმაზარი ციხე-სიმაგრე”, საბაჟოს კაზარმები, თეატრი, კაზინო. ირკვევა, რომ პესკარა

ადრიატიკის გემისპირა დასახლებაა, ქალაქს ჩაუდის მდინარე, რომელზეც არის “ტივტივა ხიდი”, ხოლო “კიეტას გზას” შორიახლოს მდებარე სან როკოში მიყვარათ. ქალაქის ერთ-ერთი უბნის შესახებ წარმოდგენას გვიქმნის შემდეგი სცენა: “

შესახვევში წვიმისაგან წუმპე რაღაც მწილის ნარევს დაემსგავსა; ქვაფენილი შავი ტალახით დაიფარა, რომელზეც ხილისა და ბოსტნეულის ნარჩენები, ჩერები, დაგლეჯილი ფეხსაცმელები, შლაპების ბაფთები ეყარა, ანუ ყველაფერი, რასაც ღარიბები ქუჩაში ისვრიან. ამ კლოაკაში, რომელშიც მზე მწერებსა და მიაზმს ამრავლებდა, კაზარმებზე მიბჯენილი პატარა სახლების რიგი იდგა. ფანჯრიდან, ყოველი ნახვრეტიდან მიხაკის ყვავილები, იჭყიტებოდნენ რომლებიც ვიწროდ გრძნობდნენ თავს ვაზებში... და ამ ყვავილებს შორის მეძავი ქალების დახატული მოჩვარული სახეები მოჩანდა და უხამსი სიმღერები და ხმაჩახლეჩილი ხითხითი ისმოდა...”.

პესკარას სივრცის სემიოტიკის განმაპირობებელ ერთეულთა შორის აღსანიშნავია აგრეთვე ბუნების ხედები, ხმები და სუნი: “ისმოდა ბაყაყების გაუთავებელი ყიყინი და ზოგჯერ იგრძნობოდა ბალახის სუნი”, “აღბათ ორლანდის გორადან ლიმონისა და ფორთოხლის მძაფრი სურნელი აღწევდა” (“დამისტევა”), “ერთმანეთში ირეოდა ტყისა და გემის სუნი” (“ტურლენდანოს სიმთვრალე”), “ფლაიანოს საფუნთუშედან მოდიოდა ახლადგამომცხვარი პურის თბილი და საამო სუნი”, “ოთახში ძმრის სუნი იდგა”, “გემის სუნი, რომელიც გრილ ჰაერში იფრქვეოდა, ტანჯვას უმსუბუქებდა” (“ქალწული ურსულა”), “დროდადრო არომატით გაუღენთილ ჰაერს კარგი ღვინის საამო და მაცოცხლებელი გემო ჰქონდა”, “ო, ეს ხედები! [...] როგორ განიცდიდა მათ უცნაურ სუნს, რომელიც ოდნავ შებუმბლილი მტრედების სუნს მოაგონებდა”, “სახლი დაბალი და ბნელი იყო და მასში იმ ვიწრო ბინის სუნი იდგა, რომელშიც ბევრი ადამიანი ცხოვრობს” (“მებორნე”), “მუსიკის ხმები კვლავ ნელა და რბილად სდევდა ძაღლის აგონიას” (“აგონია”) და სხვ.

დ’ანუნციოს ნოველების პესკარა კულტურული სივრცის იმ სახეობას განეკუთვნება, რომელსაც ი. ლოტმანი “ექსცენტრიულ ქალაქს” უწოდებს. ამ ქალაქის თავისებურებას ის გარემოება განაპირობებს, რომ იგი “კულტურული სივრცის განაპირას მდებარებს: გემის პირას ან მდინარის უბეში” (ლოტმანი 1992: 10).

აბრუცოს ტოპოსის შემადგენელი ლოკუსები, წარმოსახული სივრცის სემიოტიკა “პროვინციული ქალაქის” იმ ნაირსახეობის ქრონოტოპს ქმნიან, რომლის სივრცე “დროის ციკლური არსებობის ადგილია. აქ არ ხდება მოვლენები, არის მხოლოდ განმეორებადი ყოფნა. აქ დრო რომელიც “დროის ციკლური გამოვლინების ადგილია. აქ არ ხდება მოვლენები, არის მხოლოდ მოვლენების განმეორება. დრო მოკლებულია ისტორიულ წინსვლას, იგი ვიწრო წრეებზე მოძრაობს: დღის წრე, კვირის წრე, მთელი ცხოვრების წრე. დღე არასოდეს არაა დღე, წელიწადი არაა წელიწადი, ცხოვრება არაა ცხოვრება. დღითი დღე მეორდება ერთი და იგივე ყოფითი მოქმედებები, საუბრის იგივე თემები, იგივე სიტყვები და ა. შ. [...] ეს უქმი, მდორე ყოფითი ციკლური დროა. [...]. ასეთი დროის ნიშნები მარტივი და მატერიალურად უხეშია და მჭიდროდაა დაკავშირებული ადგილობრივ ლოკუსებთან: ქალაქის პატარა სახლებთან და ოთახებთან, მთვლემარე ქუჩებთან, მტვერთან და ბუხებთან, კლუბებთან, ბილიარდებთან და ასე შემდეგ. დრო აქ მოვლენების გარეშეა და ამიტომ თითქმის შეჩერებულის შთაბეჭდილებას ტოვებს” (ბახტინი 1975: 396–397).

“პესკარას ნოველებში” აღწერილი ამბები მოკლებულია ყოველგვარ სიახლესა და დრამატიზმს, რაიმე კატაკლიზმებს; ისინი მჭიდროდ არიან დაკავშირებული განსაზღვრულ ტოპოსთან, მასში დადგენილ წეს-ჩვეულებებთან, მორალთან, ქცევის ნორმებთან; ყველაფარი, რაც ხდება, უკვე მომხდარის ვარიაციია. აქ არავინ ეძებს ცხოვრების აზრს, არავინ მიისწრაფვის საკუთარი ბედის საზღვრების გარღვევისაკენ. მათი ცხოვრების გზა, “მოვლენები და შეგონებები, გაქვავებული, მარადიული სიმბოლოების მსგავსად, ყოველგვარი ისტორიული განვითარების გარეშეა წარმოდგენილი” (საბადინი 1992: 9).

ნოველაში “ქალწული ანა” მატრიანისებური თანამიმდევრობითაა აღწერილი ანას ცხოვრების ყველა ეტაპი დაბადებიდან გარდაცვალებამდე, მითითებულია თარიღები და პესკარასა და მისი შემოგარენის კონკრეტული გეოგრაფიული პუნქტები. მაგრამ ცხოვრების ყოველი ეტაპის, მონაკვეთის ყოველი აღწერა ციკლური დროის კანონებს ექვემდებარება. ამ ციკლური ხასიათის, დროის მხატვრული რეპრეზენტაციის საშუალებად *Past Indefinite* გვევლინება, რომლებიც ხელს უწყობენ უძრაობისა და ერთფეროვნების განცდის შექმნას: “ანას სიკმაწვილემ წყნარად, რაიმე განსაკუთრებული ამბების გარეშე გაიფლავა”, “კარგა ხანს კვლავ თავის ნათესავეებთან ცხოვრობდა და იქ ჭკნებოდა ისე, რომ უხეშ დავალებებს ასრულებდა და ქრისტიანული მორჩილებით ითმენდა

ნებისმიერ ტანჯვას”, “მთელი მისი მაშინდელი ცხოვრება მიმდინარეობდა ეკლესიაში სიარულსა, შინაურ საქმეებსა და კუსადმი სიყვარულს შორის”, “ამის შემდეგ მისი ცხოვრება დიდხანს ისე მშვიდობიანად მიმდინარეობდა”.

ასეთივე მონოტონურობით ხასიათდება ურსულას ცხოვრება ნოველაში “ქალწული ურსულა”: “მისი ცხოვრება ნაღვლიანად და ერთფეროვნად მიმდინარეობდა ამ სამ ოთახში, წმინდანების ამ პატარა და უმწო ქანდაკებებსა და მადონას გამოსახულებებს შორის...”. ადამიანის ცხოვრებისა და ისტორიის, დროის ლინეარული განვითარების საპირისპიროდ პესკარას პროვინციული ქრონოტოპი აღბეჭდილია ერთფეროვანი ყოფისა და უაზრობის დალით, ანუ პროვინციული ქრონოტოპის შესახებ ბახტინის მიერ თქმული სიტყვები რომ გამოვიყენოთ, ჩვენს წინაშეა ისეთი დრო და ამბები, “სადაც არ ხდება არც შეხვედრები და არც განშორებანი. ეს შედეგებული, შემჭიდროებული, სივრცეში მცოცავი დროა” (ბახტინი 2000: 182).

“პესკარას ნოველებში” გარემოს ასახვის თავისებურებაზე მსჯელობისას ანამარია ანდელი აღნიშნავს, რომ ღ'ანუნციოს ფლობერისაგან აქვს შეთვისებული ისეთი ხერხი როგორცაა “ექსტერიერის” ინტერიორიზება, ანუ სულიერი მდგომარეობის პეიზაჟით აღწერა და პირიქით – პეიზაჟის გამოყენება სულიერი მდგომარეობის გადმოსაცემად. ამის საილუსტრაციოდ იგი ნოველის შემდეგ ადგილს იმოწმებს: “Orsola non sentiva più: ella erapallida come la faccia della luna. Da primatutta quella gran paceluminosa piovente dal cielo sul fiume e tutte quelle lunghe vene diodore marino corrente pe 'l fresco le avevano dato sollievo; poichédinanzi a quello spettacolo di dolcezza i fantasmi vagheggiatidell'amore in fondo a lei si risollevavano e le sommità delsentimento al raggio lunare riscintillavano.” (“ურსულა აღარ უსმენდა. მთვარის დისკოსავით მკრთალი იყო. თავიდან ოდნავი ნუგეში სცა ჩიდან ჩამოღვენთილი შუქის სიმშვიდემ და სიგრილეში მონარნარე გემის სურნელის გრძელმა ძარღვებმა. ამ სანახაობის წინაშე მისი სულის სიღრმეში იღვიძებდა სიყვარულის მოხეტიალე აჩრდილები და მთვარის შუქზე კვლავ ბრწყინებდა გრძნობები”) (ანდრეოლი 2006: XXXV-XXXVI).

ადამიანის “სულის ფიზიოლოგიის” გადმოცემა პერსონაჟის ირგვლივ არსებული გარემოს აღწერის საშუალებით ღ'ანუნციოს უპირველესად ფლობერის “უბრალო გულიდან” აქვს შეთვისებული, რომლისადმი განსაკუთრებული ინტერესი არაერთგზის დასტურდება მის ნოველისტიკაში. აქ შეგვიძლია გავისხენოთ, “უბრალო გულის” ის ეპიზოდი, სადაც ფელისიტეს

სასიყვარულო განცდა პეიზაჟისა და გარემოს სხვა დეტალების აღწერის საშუალებით ხდება: “ფელისიტე მის მოხვეულ ხელებზე დაყრდნობილი მიაბიჯებდა. სვლა შეანელეს. თბილი სიო უბერავდა, ვარსკვლავები ბრწყინავდნენ, მათ წინ ვეება ზვინი ქანაობდა და ეტლში შებმული ოთხი ცხენი ნელი სვლით მტკერს აყენებდა. შემდეგ ცხენებმა მარჯვნივ გაუხვეს. იგი კვლავ მოეხვია ფელისიტეს. შემდეგ ფელისიტე სიბნელეში გაუჩინარდა”. აქ შეიძლება გავისხენოთ ანასა და ზაკიელეს ურთიერთობის ანალოგიური აღწერა პეიზაჟის საშუალებით: “Poi, come il vespro cadeva, ella e Zacchiele ripresero il cammino del declivio. Dietro di loro i coloni cantarono. Molti altri canti sorsero dalla campagna, e si dispiegarono nella sera con la piana larghezza di un salmo gregoriano. Il vento soffiava fra gli oliveti più umido; un chiarore moriente tra roseo e violaceo indugiava effuso pel cielo. Anna camminò innanzi, con passo celere, rasente i tronchi. Zacchiele la seguì, pensando alle parole ch'egli voleva dire. Ambedue, da poi che si sentivano soli, provavano una trepidazione infantile. A un punto Zacchiele chiamò la donna per nome; ed ella si volse umile e palpitante”. (“შემდეგ, როდესაც მოსაღამოვდა, იგი და ზაკიელე ველისაკენ მიმავალ გზას გაუყვნენ. მათ უკან გლეხები მოდიოდნენ. ირგვლივ სიმღერის მრავალი სხვადასხვა ხმა ისმოდა, და საღამოს სიჩუმეში გრიგოლისეული ფსალმუნის ლაღი სიმღერა იღვრებოდა. ზეთისხილის ჭაღაში ქარს საღამოს სინესტის სურნელი მოჰქონდა; ცას ბაცი ვარდისფერის იისფერი შუქი ეფინებოდა. ანა წინ მიდიოდა ხეების გასწვრივ. ზაკიელე მას მიჰყვებოდა და მისთვის სათქმელ სიტყვებს ეძებდა. ორივეს, როდესაც მარტონი დარჩნენ, ბავშვური შიში დაუფლებოდა. შუაგზაზე ზაკიელემ მას უცებ სახელით მიმართა, ანა მისკენ მიბრუნდა, შემკრთალი და აცახცახებული”).

დ'ანუნციოს ნოველებში გარეგნულის ინტერიორიზების, პერსონაჟთა სულიერი მდგომარეობის გამოხატვის, “სულის პეიზაჟის”, მისი ერთფეროვანი, კარნაკტილი და უაზრო ყოფის განცდის შექმნის ერთ-ერთი უმთავრესი საშუალებაა ინტერიერის, პესკარას დახშული ტოპოსის ისეთ ლოკუსების სემიოტიზირება როგორცაა სახლი, ბინა, ოთახი, ეკლესია. ანას მარტობა, მისი ჩაკეტილობა თავის თავში, მისი მიკროსამყაროსა და გარესამყაროს გამიჯნულობა გადმოცემულია არა იმდენად მისი გრძნობების აღწერით, არამედ ყურადღების გამახვილებით იმ მომცრო და ვიწრო ლოკუსზე, რომელშიც იგი იმყოფება: “ანა ყოველ დიღასა და ყოველ საღამოს ეკლესიაში დადიოდა და ჩვეულებრივ მუხლებზე დგებოდა ბნელ კუთხეში დიდი მარმარილოს სვეტის

უკან, რომელზეც საკმაოდ მდარედ შესრულებულ ბარელიეფზე გამოსახული იყო წმინდა ოჯახის გაქცევა ეგვიპტეში. შესაძლოა იმიტომ აირჩია ეს კუთხე, რომ თვინიერმა ჩოჩორმა მოხიბლა, რომელსაც ჩვილი იესო და ღვთისმშობელი გადაჰყავდა წარმართულ ქვეყანაში”.

ურსულას (“ქალწული ურსულა”) ბინის საგნები, სხვადასხვა ატრიბუტები, მასში გამეფებული ატმოსფერო ისეთ რაკურსშია დანახული, რომ ყოველივე ეს კარგავს განსაზღვრულობას და იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს ანა არა რეალური, არამედ მითოლოგიური სივრცის ბინადარია: “ოთახში ავისმომასწავებელი სიჩუმე გამეფდა, რომელიც ყოველთვის წინ უემის საბედისწერო მოვლენებს...”, “ლორეტის მადონა, შავი სახით, შავი ხელებითა და მკერდებით წარმართული კერპებით ბრწყინავდა...”. ასევე მითოპოეტრი გარემოს შექმნას უწყობს ხელს ინტერიერის ისეთი დეტალი, როგორცაა კატა: “თავისი თანდაყოლილი მისტიციზმის გავლენით ურსულას უყვარდა ბინდბუნდში კატის თვალებში მოციმციმე ელვა, უყვარდა სიბნელეში ფოსფორისებური ელვარება იღუმალის და უტყვი არსების თვალებში”. აღსანიშნავია, რომ ეს მხატვრული სახე, სავარაუდოდ, ბოდლერის ლექსიდან, “კატები”, უნდა მომდინარეობდეს.

ბინის მითოლოგიზებას, მის გარდაქმნას ერთგვარ ანტიბინად განაპირობებს აგრეთვე სასოწარკვეთილი და შეშინებული ურსულას მოჩვენებების აღწერა: “ოთახში საფლავის სუნთქვა ირხეოდა. უძილო ურსულას შეძრულ ფანტაზიაში მოძრავი ჩრდილები მოჩვენებების საშინელ და მუქარით სავსე ფორმებს იღებდნენ. ჰაერი თითქოსდა უცნობი ხმებით იყო გამსჭვალული. ყველა საგანი, რომელსაც მზერით თავს აფარებდა, ყველა საგანი იცვლებოდა, ცოცხლდებოდა და მისკენ მოიწევდა”.

ღანუნციოს ნოველების პროვინციულ ქრონოტოპში გამოკვეთილი ოპოზიცია – “თავისი” და “სხვისი”, “ნაცნობი” და “უცნობი” სივრცის ოპოზიცია აგრეთვე განაპირობებს ყოველივე იმის მითოლოგიზებას, რაც პესკარას ნაცნობი და გაშინაურებული ტოპოსის მიღმა მდებარეობს. ნოველაში “ქალწული ანა” ცოლი და ქალიშვილი “ჩუმად და ღრმა გაოცებით ისმენენ” ლუკას მითოლოგიზებულ ნაამბობს: “იქეთ, როტოს მიღმა, მაიმუნებით და აგრეთვე ინდოეთის ადამიანებით დასახლებული მთაა, ზედ მცენარეებია, რომლებზეც ნაყოფის ნაცვლად ძვირფასი თვლები ბრწყინავენ”.

ასევე მითოლოგიზების საგანი ხდება პესკარაში უცხო ადამიანის – მომღერალ ვიოლეტა კუტუფის გამოჩენა, რომელიც ამბობდა “ბერძენი ვარო არქიპელაგიდან, ელინთა მეფის თანდასწრებით მიმღერია და ჩემი სილამაზით ერთი ინგლისელი ადმირალი ლამის გადავრიეო” (“გრაფინია ამაღვი”). ნოველაში “ბრძოლა ხიდისათვის” ეჭვი არ ეპარებათ, რომ ნეაპოლში ქოლერა ხალხს მუსრს ავლებს, თანაც “ნეაპოლის, ამ დიადი შორეული სამეფოს ხსენებისას, სადაც ივანე უშიშარი გაბედნიერდა, წარმოსახვა კიდევ უფრო ძლიერდებოდა”.

ნოველა “ბრძოლა ხიდისათვის” (“La guerra del ponte”) თავდაპირველად ჟურნალ “Capitan Fracassa”-ში გამოქვეყნდა 1884 წლის 9 ნოემბერს სათაურით “Il ponte del cholera” (“ქოლერის ხიდი”). კრებულში “წმინდა პანტელეიმონი” მას დ’ანუნციომ სათაური შეუცვალა და “La guerra del ponte” უწოდა და თან შემდეგი ქვესათაური დაურთო “Capitolo di cronaca pescarese”, რომელიც “პესკარას ნოველებში” ასე შეცვალა “Frammento di cronaca pescarese”.

ნოველაში ასახულია ქოლერის ეპიდემია, რასაც ადგილი ჰქონდა აბრუცოს მხარეში 1884 წლის ზაფხულში. ამასთანავე გამოყენებულია აჯანყებისა და შავი ჭირის სცენები მანძონის რომანიდან “დაწინდულები”. გარდა ამისა ნოველაში “ბრძოლა ხიდისათვის” თავს იჩენს ხალხური წიაღიდან მომდინარე სიცილისაგან და კარნავალიზებული ლიტერატურიდან შეთვისებული “უანრული არქაიკა” (მ. ბახტინი). ამ მხრივ შთაგონების ერთ-ერთი წყარო აღმოჩნდა რაბლეს რომანის “გარგანტუა და პანტაგრუელი”, რომლის ენობრივი ქსოვილი, სტილი, სიუჟეტები სხვადასხვა სახით არაერთ ნოველაშიც იჩენს თავს.

რაბლეს რომანისადმი დ’ანუნციოს ყურადღება ბუნებრივია იმდენადაც, რამდენადაც “XXII, XVIII და XIX საუკუნეთა ლიტერატურისათვის კარნავალიზაციის მთავარ წყაროს აღორძინების ხანის მწერლები – უპირველესად ბოკაჩო, რაბლე, შექსპირი, სერვანტესი და გრიმელსჰაუზენი წარმოადგენდნენ” (ბახტინი 1963: 221).

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ დ’ანუნციო დიდ ინტერესს იჩენდა რაბლეს შემოქმედებისადმი, რაც განსაკუთრებულად ჩანს მის მიერ 1884 წლის 6 დეკემბერს იტალიელი პოეტისა და კრიტიკოსისადმი – ენრიკო ნენციონისადმი (1837 – 1896) – გაგზავნილ წერილში; განზრახული მაქვს, – წერდა იგი, – გამოვსცე ნოველების კრებული, რომლის სახელი “შესაძლოა პანტაგრუელიონი

იყოს”; იგულისხმება კრებული, რომელსაც “წმინდა პანტელეიმონი” ეწოდა (ჩანი 2001: 26).

ნოველაში “ბრძოლა ხიდისთვის” კარნავალური განწყობა შემოაქვს სიცილის სხვადასხვა ფორმებს, მათ შორის რაბლეს “ციტირებას”. კერძოდ, კასტელამარელების თავგადაცემა მოხსენიებულია როგორც რაბლეს პერსონაჟის შთამომავალი: “È il Gran nimico un degenere nepote del buon Gargantuasso; enorme, sbuffante, tonante, divorante” (“დიდი მტერი კეთილი გარგანტუას გადაგვარებული შთამომავალი იყო: უზარმაზარი, მქშინავი, მჭექარე, მსუნავი”).

გარგანტუას ხსენება ხელს უწყობს ნოველის ცალკეული მხატვრული სახეების ჩართვას რაბლეს რომანის ინტერტექსტში, რის შედეგადაც ბრძოლა ხიდისათვის პესკარასა და კასტელამარეს შორის პიკრექოლის და გარგანტუას შორის პურის კვერის გამო ატეხილი ომის ფონზე იკითხება. ამასთანავე ნოველა “ბრძოლა ხიდისთვის” თავისი სკანდალური და ექსცენტრიული საწყისით, ადამიანთა არანორმალური მორალურ-ფსიქოლოგიური მდგომარეობის ჩვენებით ახლოსაა “მენიპეს სატირასთან” – “ლიტერატურაში კარნავალური მსოფლგანცდის ერთ-ერთ მთავარ მატარებელთან და გამტარებელთან ჩვენი დროის ჩათვლით” (ბახტინი 1963: 151).

ნოველაში “ბრძოლა ხიდისთვის” თავს იჩენს მენიპეს ჟანრისათვის დამახასიათებელი ისეთი კომპონენტები, როგორცაა “სკანდალის, ექსცენტრიული ქცევის, შეუსაბამო აზრებისა და განცხადებების სცენები, ანუ მოვლენათა საყოველთაოდ მიღებული და ჩვეულებრივი განვითარების, ქცევისა და ეთიკების, მათ შორის – მეტყველების სხვადასხვაგვარი დარღვევა” (ბახტინი 1963: 157).

დ’ანუნციოს ნოველაში როგორც ცალკეული ადამიანები, ასევე მთელი კოლექტივი თავისი აზროვნებით, მოვლენათა შეფასებითა და ქცევით არღვევენ ჩვეულებრივ ლოგიკასა და წესებს: მოსახლეობა შიშით, ეჭვით, უნდობლობითა და დაუჯერებელი ამბების მოგონებითაა შეპყრობილი: “Poi, a poco a poco, le leggende si formavano e di bocca in bocca variavano, e, se bene recenti, divenivano meravigliose”) (“თანდათან ლეგენდები იქმნებოდა და გაგრძელებისას ახალ იერს იძენდა და თუმცა ახლად იყო შექმნილი, მაინც სასწაულებით იყო სავსე”). ასე იქმნება კოლექტიური პერსონაჟის სახე. ვრცელდება ჭორი, კომუნალურ საბჭოში შვიდი ყუთი ჩამოიტანესო შხამით ხალხის მოსაწამლად, ვინაიდან “მოსახლეობა მეტისმეტად გამრავლდა და საჭიროა, რომ ღარიბები მოკვდნენ”-ო. ირწმუნებიან,

რომ სამი ქალი მაღაზიაში ნაყიდი მაკარონისაგან გამზადებული სუფით გარდაიცვალაო. ქველმოქმედთა მიერ მოწყობილი საჯარო სამზარეულოები შხამის დასამზადებელ ადგილად გამოცხადდა; სჯერათ, რომ "Giunsi quindi un giorno la novella che a Napoli I cristiani morivano in gran numero E il nome di Napoli. di quell gran reame lontano dove *Ggiunne senza pahure* un di trovò fortuna, le imaginazioni si accendavano" - "ნეაპოლში ხალხი უკვე ერთმანეთის მიყოლებით კვდება, ხოლო ნეაპოლის, ამ დიადი შორეული სამეფოს ხსენებისას, სადაც იოანე უშიშარი გაბედნიერდა, მონაყოლს კიდევ უფრო აზვიადებდნენ".

ექსცენტრიულ ქცევასა და ალოგიზმთან ერთად ნოველაში თავს იჩენს აგრეთვე მენიპეს სატირის ისეთი ნიშან-თვისებები, როგორცაა "მწვავე პუბლიცისტურობა" (ბახტინი 1963: 158) და სიცილის ელემენტი. მტრული დაპირისპრება პესკარასა და კასტელამარას შორის, რომელიც ჟურნალისტური სიზუსტითაა გადმოცემული (გავისხენოთ ნოველის ქვესათაური "*ნაწყვეტი პესკარას ქრონიკიდან*"), რომელშიც ამასთანავე კარნავალური კომიზმით აღსავსე ტონალობა გამოსჭვივის. ქოლერის გავრცელების მთავარ მოვლენას ავტორი ირონიულად ასე ახასიათებს: "Ma il grande episodio epico di questa cronaca del cholera e la Guerra del Ponte" ("მაგრამ ქოლერის ამ ქრონიკის დიადი ეპიკური ეპიზოდი არის ბრძოლა ხიდისათვის").

ასევე აშკარა ირონიას ამჟღავნებს ავტორი იმ ხიდზე საუბრისას, რომელიც პესკარელთა და კასტელამარელთა ბრძოლის ასპარეზად იქცა: "Così, tra la vista di Montecorno e la viste del mare, l'umile costruzione sta quasi come un monument della patria, ha quasi in sè la santità delle cose antiche e dà agli estranei indizio di genti che ancòra vivano in una simplicità primordiale" ("ამგვარად, მონტეკორნოსა და გემისაკენ ხედს შორის ყოველივე ძველის სიწმინდის მქონე ეს მოკრძალებული კონსტრუქცია ისე დგას, როგორც ეროვნული ძეგლი და უცხოელებს იმ ადამიანებზე მიუთითებს, რომლებიც დღემდე თავდაპირველი უბრალოებით ცხოვრობდნენ").

ნოველაში "ბრძოლა ხიდისათვის" თავს იჩენს აგრეთვე მენიპეს ჟანრის ისეთი თავისებურება, როგორცაა თხრობაში სხვადასხვა ჟანრების ელემენტებისა და პროზაული და პოეტური მეტყველების შეთავსება, "სტილთა და ტონალობათა მრავალფეროვნება" (*Ibid.*). ასეთ მოვლენასთან გვაქვს საქმე ნოველის ბოლო ეპიზოდში, სადაც დროდადრო ირონიით შეზავებულ სადა ჟურნალისტურ სტილს ლირიზმით აღსავსე პასაჟი ენაცვლება:

“Apparve su una loggia, d’improvviso, la Ciccarina, la bella delle belle, la rosa delle rose, l’amorosa pèscia, colei che tutti han desiato. Per un moto unanime, gli sguardi si volsero verso de lei. Ella, nel trionfo, stava semplicemente sorridendo, come una dogaressa dinanzi al suo popolo. Il sole le illuminava la piena faccia carnosa, che è simile alla polpa di un frutto succulento. I capelli, di quel color lionato di sotto a cui par trasparisca una fiamma dàoro, le invadevano la fronte, le tempie, il collo, mal frenati. Un natural fascino venereo le emanava da tutta la persona. Ed ella stava semplicemente, tra due gabbie di merli, sorridendo, non sentendosi offesa dalle brame che lucevano in tutti quelli occhi intenti a lei.

I merli fischiarono. I madrigali rustici batterono lali verso la loggia. La Ciccarina si ritrasse, sorridendo. La turba rimase nella via, quasi abbacinata dai riverberi, dalla vista di quella femmina, dalle prime vertigini della fame”.

“უცებ ერთ-ერთ აივანზე ჩიკარინა გამოჩნდა, ლამაზმანი ლამაზმანთა შორის, ვარდი ვარდთა შორის, ჩასატკბარუნებელი ატამი, ყველას რომ სურდა. ერთსულოვნად ყველამ მას მიაპყრო მზერა. თავის ტრიუმფში მომღიმარე ისე იდგა როგორც დედოფალი თავის ქვეშევრდომთა შორის. გაბადრულ, მწიფე ნაყოფის მსგავს სახეს მზე უნათებდა. მის შუბლს, საფეთქლებს, ყელს სავარცხელს ზემოთ გადმოფენილი მოწითურო და ოქროს ალში გარდამავალი ფერის თმები ეხვეოდა. მთელი მისი არსება მიმზიდველობით იყო აღსავსე. შაშვების ორ გალიას შუა იდგა, იღიმებოდა და თავს შეურაცხყოფილად არ გრძნობდა მისკენ მიპყრობილ თვალებში მოელვარე ვნების გამო. შაშვები გალობდნენ. სოფლის მადრიგალები აივნისკენ მიეშურებოდნენ. ჩიკორინამ გაღიმებულმა დაიხია უკან. ფანრების შუქითა და ამ ქალის ხილვით და შიმშილისაგან ლამის გაბრუნებული ხალხი გზაზე დგომას განაგრძობდა”.

ავტორისეული ტონალობა, რომელიც აქამდე უადრესად საქმიანი და ზოგჯერ ირონიული იყო, ამჯერად სრულიად საპირისპირო ხასიათისაა. აქ ადამიანები თითქოსდა მხიარულ კარნავალურ მოედანზე გამოდიან, სადაც არა სიძულვილს, არამედ ვნებასა და სილამაზით ტკბობას ამჟღავნებენ.

ამგვარად, დ’ანუნციოს ნეველისტიკა მჭიდროდაა დაკავშირებული XIX საუკუნის ბოლო მეოთხედის ისეთ ლიტერატურულ მიმდინარეებებთან, როგორებიცაა ნატურალიზმი და ვერიზმი. ამასთანავე მის ნოველებში არაერთგზის იჩენს თავს კარნავალიზებული ლიტერატურისა და ფოლკლორის გამოძახილი.

თავი II

“პესკარას ნოველები” ქანთული და სიუჟეტურ-კომპოზიციური თავისებურებანი

“პესკარას ნოველები” რობორტ ციკლი

გაბრიელე დ'ანუნციოს ნოველისტიკის შემაჯამებელი კრებული “პესკარას ნოველები” სიუჟეტებისა და თემატიკის მხრივ საკმაოდ მრავალფეროვანია, რაც მათი შინაარსისათვის თვალის ოდნავი გადავლებითაც კარგად ჩანს. გავიხსენოთ თითოეული ნოველის მოკლე შინაარსი:

1. “ქალწული ურსულა” ავადმყოფისა და გამოჯანმრთელების გზაზე დამდგარი ახალგაზრდა ქალის ფსიქოლოგიის, მის სულში მთვლემარე ინსტინქტების მხატვრული ანალიზის ნიმუშს წარმოადგენს. მოქმედება შინაბერა ურსულას ბინაში ვითარდება; იგი თავის დასთან ერთად ცხოვრობს, რომელიც ღრმად მორწმუნე ქალია და თავის დასაც ავადდებულებს მკაცრად დაიცვას საეკლესიო მოთხოვნები. ავადმყოფობის შემდეგ ურსულა თანდათან იწყებს გამოჯანმრთელებას. მას ფარულად უყვარს ერთი ჯარისკაცი; ამასთანავე თავისი ბინის სარკმლიდან უჩუმრად აკვიდება გარყვნილების სცენებს. მოულოდნელად ურსულა გაუპატიურების მსხვერპლი ხდება. დაორსულებული ურსულა მუცლის მოშლის მცდელობის მსხვერპლი ხდება.

2. “ქალწული ანა”: ამ ნოველაში აღწერილია უბრალო და ღარიბი ქალის – ანას – მთელი ცხოვრების გზა; იგი არავის უყვარს, ყველა გულგრილია მის მიმართ; მხოლოდ რელიგიაში პოულობს იგი ნუგეშს და შეგებას.

3. “კერპთაყვანისმცემლები”: იგი რელიგიური ფანატიზმით შეპყრობილ ადამიანებს ეძღვნება, რომლებიც შურისძიების მიზნით ღამით თავს ესხმიან მეზობელ სოფელს.

4. “გმირი”: წინა ნოველის თავისებური გაგრძელებაა, თუმცა სიუჟეტი სრულიად განსხვავებულია.

5. “ღამისთევა”: გარდაცვლილის ძმა, სოფლის მღვდელი და რძალი, რომელთაც ადრე ერთმანეთი უყვარდათ, კუბოს წინ უვარდებიან ერთმანეთს მკლავებში.

6. “გრაფინია ამაღფი”: პესკარაში ჩამოსული ოპერის მომღერალი ვიოლეტა თავბრუს ახვევს მასში შეყვარებულ ადგილობრივ მდიდარ კაცს – დონ ჯიოვანის – და ერთ ხანს მასთან რჩება, მაგრამ შემდეგ მოულოდნელად მიატოვებს მას.

7. “ოფენას ჰერცოგის სიკვდილი”: ეს ნოველა აჯანყებული სოფლის შედეგად ჰერცოგისა და მისი ოჯახის ცხოვრების ტრაგიკული დასასრულის აღწერას ეძღვნება.

8. “მებორნე”: ხანში შესული არისტოკრატი ქალი გადაწყვეტს, ნახოს თავისი დაბადებისას მოცილებული შვილი, რომელიც მებორნედ მუშაობს და სიღარიბეში ცხოვრობს. როდესაც დედა თვისი ცხოვრებისაგან დაბეჩავებული და გალოთებული შვილის უფრო ახლოს ნახვას მოისურვებს, იგი მდინარე პესკარაში იღრჩობა.

9. “აგონია” მომცრო ნოველა-ეპიზოდია. დონა ლეტიცია და მისი ქალიშვილები მწარედ განიცდიან, რომ ვერაფრით შევლიან მათ თვალწინ მომაკვდავ ოთახის ძაღლს. ამ დროს მათი ახალგაზრდა რძალი, რომელსაც ოდნავაც არ ენაღვლება ძაღლის სიკვდილი, მუსიკალურ გავოტს ჩართავს. საბრალო ძაღლი მუსიკის თანხლებით კვდება “ერთი იტალიური მელოდრამის გმირივით”.

10. “კანდიას აღსასრული”: მოსამსახურე ქალს – კანდიას – დააბრალებენ ვერცხლის კოვზის მოპარვას, რომელიც მას სინამდვილეში არ მოუპარავს. რაც უფრო მეტად ცდილობს კანდია თავისი უდანაშაულობის დამტკიცებას, მით უფრო მეტად ხდება იგი ირონიისა და დაცინვის საგანი. გაუბედურებული და ნახევრადშეშლილი კანდია სიკვდილის წინ აგონიაში მყოფიც კი ცდილობს დაამტკიცოს, რომ კოვზი არ მოუპარავს.

11. “ჯადოქრობა”: ამ კომიზმით სავსე ნოველაში სოფლის ორი ოხუნჯი ღამით თავიანთ მეგობარს – ბრავეტას – დაკლულ ღორს მოპარავენ. მეგობრები ბრავეტას შესთავაზებენ, ქურდის გამოსაველენად ყველა ახლობელმა ჩვენ მიერ მოტანილი აბები უნდა გადაყლაპოს. თუ ქურდი გადაყლაპავს ამ აბს, პირი საშინლად აეწეებაო. ოხუნჯი მეგობრები ისე მოახერხებენ, რომ ყველას უვნებელ აბს აძლევენ, ხოლო ბრავეტას – ძაღლის სკორედან მომზადებულს. ბრავეტას გული ერევა.

12. “ოქროს მონეტები”: თავის საყვარლის გულის მოსაგებად ტავერნას ავხორცი დიასახლისი საყვარელთან ერთად თავის ქმარს ოქროს მონეტებს პარავს.

13. “კიდობანი”: ყრუ, დამბლადაცემული ბავშვი – კირი, რომელიც ყავარჯნებით დაღის, დედინაცვლის კარს მიადგება პურის სათხოვნელად, მაგრამ დედინაცვლის შვილი – ლუკა – დედას სახლიდან გააგდებინებს კირს. ამოდ ცდილობს კოჭლი და მშიერი ბავშვი ქუჩაში მოწყალეების მიღებას. როდესაც კირი ეკლესიაში შესულ დედინაცვალს დაინახავს, გადაწყვეტს შინ წავიდეს, სადაც პური ეგულება. კირი უჩუმრად შეიპარება ბინაში, რომ მძინარე ლუკა არ გააღვიძოს. კიდობანის სარქველის ახდისას გამოწვეული ჭრაჭუნის ხმაზე ლუკას გამოეღვიძება. როდესაც დამშეული კირი პურისაკენ დაიხრება, ლუკამ კიდობნის სარქველი მთელი ძალ-ღონით კისერზე დააჭირა კირს. წუთებიც და კიდობანზე ბავშვის სხეული გადმოეკიდა. მოკლულის დანახვაზე ლუკა ლოგინის ქვეშ შეძვრა და “მისი კბილები ისეთ ხმას გამოსცემდნენ, როგორც ხერხი რკინაზე”.

14. “მუნჯა” იმდენად ნოველა არაა, რანდენადაც რიტმიზებული მინიატურა სოფლის ხანში შესული მოხეტიალე მუსიკოსების შესახებ.

15. “წმინდანთა ომი”: ამ ნოველაში მოთხრობილია ქოლერის ეპიდემიის მძაფრი დაპირისპირება პესკარელებსა და კასტელამარელებს შორის. ეს დაპირისპირება იმით მთავრდება, რომ როდესაც ერთმანეთის მტრულად განწყობილ ორ თემს შორის მოედანზე დიდი ჩხუბი უნდა ატყდეს, ყველას ყურადღება აივანზე გამოსული სოფლის მშვენება, ყველას სასურველი ჩიკარინა გამოჩნდება.

16. “ტურლენდანას დაბრუნება”: მრავალი წლის სოფლიდან წასული ტურლენდანა, რომელიც ყველას მკვდარი ეგონა, მშობლიურ სოფელში ბრუნდება თავისი ცოლის ახალ ქმარს მიაღებდა, რომელიც ნოველის ბოლოს ტურლენდანას შინისკენ ექაჩება ყვირილით: “აი ტურლენდანო, ჩემი ცოლის ქმარი! რომ მოკვდა, ის ტურლენდანო! აი ტურლენდანო!”

17. “ტურლენდანას სიმთვრალე”: ამ ნოველაში აღწერილია როგორ დაათრობენ შინ დაბრუნებულ ტურლენდანოს და როგორ დააწვევენ მას ჩახტებულს მისი მკვდარი აქლემის გვერდით.

18. “გემის ქირურგი”: ზღვაში შორს გასული მეთევზეთაგან ერთ-ერთს მკლავი დაუჩირქდება. მეზღვაურები მას ათასგვარი ბარბაროსული მეთოდებით “მკურნალობენ” და ბოლოს იმსხვერპლებენ კიდევ. მკვლელობა რომ არ დაბრალდეთ, მიცვალებულს ზღვაში გადაისვრიან, ხოლო თვითონ შეთანხმდებიან: ყველას ვუთხრათ, ტალღამ მოისროლაო ზღვაში.

როგორც ვხედავთ, ნოველები უადრესად მრავალგვარია. ზოგი მათგანი დრამატულად დაძაბული, ზოგი ტრაგული, ზოგიც – კომიზმით გამსჭვალული. ნოველათა ერთი წყება მოკლე ეპიზოდისაგან შედგება, ხოლო ნოველა – “ქალწული ანა” პროტაგონისტის მთელი ცხოვრების გზის აღწერას წარმოადგენს. “მუნჯა” თავისი დისკურსის თავისებურებით უახლოვდება ლირიკულ-ეპიკურ ჟანრს, როგორცაა ლექსი პროზად. ამასთანავე “მუნჯაში” თვალსაჩინოა ზეპირსიტყვიერების, ხალხური ლეგენდების სახეების

ზეგავლენის კვალი, უფრო სწორად, როგორც ე. დე მიკელის მიუთითებს, “მუნჯა” “ფოლკლორის სტილიზაციის ნიმუშია მაში დახეწილი დეკორის სახით” (დე მიკელის 1988: 39).

მაგრამ ნიშნავს თუ არა “პესკარას ნოველების” ამგვარი მრავალფეროვნება იმას, რომ ამ კრებულში შესული ნაწარმოებები მთლიანად ავტონომიურია და მათ შორის არ აღინიშნება მჭიდრო ინტერტექსტობრივი კავშირი?

კერძოდ, “პესკარას ნოველები” მცირე პროზის ნიმუშთა ჩვეულებრივი კრებულია, თუ ისეთი ერთობლიობა, რასაც რუსულ ლიტერატურათმცოდნებაში “პროზაული ციკლი” (прозаический цикл) ან “მოთხრობების ციკლი” (цикл рассказов), ხოლო ამერიკულ ლიტერატურათმცოდნებაში “ურთიერთდაკავშირებული მოთხრობები” (linked stories), “მოთხრობების ციკლი” (short story cycle), “story cycle” ან “a group of linked narratives” ეწოდება?

ქმნიან თუ არა მთლიანად “პესკარას ნოველები” როგორც ერთობლიობა ნოველების ციკლს? თანამიმდევრულად არის თუ არა გატარებული კრებულში ციკლიზაციის პრინციპი?

დასმულ კითხვაზე პასუხთან რამდენადმე გვახლოვებს იმის გათვალისწინება, რომ “დ’ანუნციოს ახასიათებდა ერთგვაროვანი ნაწარმოებების ციკლებად დალაგება” (ჩანი 1975: 11-12).

რასაკვირველია, დ’ანუნციოს ნოველების ყოველი კრებული ციკლურ სტრუქტურას როდი ქმნის. მაგალითად, კრებულში “წმინდა პანტალეიმონი” “წარმოდგენილი ჩვიდმეტი ნოველის ხასიათი არ უწყობს ხელს ნოველების აგრეგაციას თემატური თუ ჟანრული საწყისის მიხედვით” (რედაელი 1995: II-III).

ასევე არ დაუსახავს დ’ანუნციოს ციკლური ერთიანობის დაცვა, როდესაც თავისი ნოველების ფრანგულად გამოცემა გადაწყვიტა. ეს კარგად ჩანს ივანოს ჩანის მიერ დამოწმებული იმ წერილიდან, რომელიც დ’ანუნციომ 1894 წლის 6 ივნისს მისი ნოველების ფრანგ მთარგმნელს გაუგზავნა:

“კარგი იქნება, თუ ფრანგი მკითხველი გაიგებს, რომ ეს კრებული სხვა არა არის რა (ყოველ შემთხვევაში ჩემთვის, რაც თქვენ კარგად მოგეხსენებათ), ლიტერატურული დოკუმენტი, რომელიც დააკმაყოფილებს მათ ცნობიერებას, ვისაც სურს თვალი მიადევნოს ჩემი ნიჭისა და მეთოდის განვითარების გზას” (ჩანი 1975: 14).

აქ ყურადღებას იქცევს ის ფაქტი, რომ ფრანგული კრებულის შედგენისას გაბრიელე დ'ანუციომ არა ციკლური ერთიანობის, არამედ თავისი შემოქმედებითი გზის ამსახველი ერთგვარი ლიტერატურული დოკუმენტის შექმნა განიზრახა და ამიტომაც კრებულში ისეთი ნოველებიც შეიტანა, მათ შორის – “ჯოვანი ეპისკოპო”, “ლანჩოტოს არყოფნისას”, “ზარები”, რომლებიც “პესკარას ნოველებში” არაა შეტანილი.

“პესკარას ნოველები” სულ სხვა პრინციპითაა შედგენილი, ვიდრე “წმინდა პანტელეიმონი” და ფრანგული კრებული.

ფრანგული კრებულისაგან განსხვავებით, “პესკარას ნოველები” წმინდა შემოქმედებით ამოცანას – პესკარასა და მისი შემოგარენის თავისებური ერთიანი სურათის შექმნას ისახავს მიზნად. ამ კრებულში “ყოველი ნოველის მოქმედება პესკარასა და მის შორი-ახლოს ვითარდება (თუმცა ზოგჯერ დასახლებათა სახეშეცვლილი სახელები ნაკლებად შეესაბამებინ სინამდვილეს) და აქედანვე მომდინარეობს დამსახიათებელი ტიპაჟი, იქ გამეფებული განწყობილება, ადგილობრივი წეს-ჩვეულებები, სხვადასხვა ლანდშაფტები, რაც ხან ქრონიკის, ხანაც ისტორიული ფაქტის ხასიათს ატარებს” (რედაელი 1995: LIII).

როდესაც დ'ანუციომ კრებულიდან “წმინდა პანტელეიმონიდან” “პესკარას ნოველებში” ორი ნოველის – “სან ლაიმო ზღვაოსანისა” და “გამოთხოვების” – შეტანისაგან თავი შეიკავა, ამით გარკვეულ მიზანს მიაღწია, კერძოდ, მიაღწია იმას, რომ როგორც დ'ანუციოს ნოველების 1995 წლის გამოცემის შესავალი წერილისა და შენიშვნების ავტორი დარიო რადაელი აღნიშნავს, “პესკარას ნოველებში” შესული ყველა ნოველის მოქმედება “პესკარასთან ან მის შემოგარენთანაა დაკავშირებული [...] და ამ სამყაროს იერსახეს ასახავს, კერძოდ, ხან მის საერთო ხასიათს, ხან ადგილობრივ წეს-ჩვეულებებს, ხან ბუნების ამა თუ ნაწილს, ხანაც ახლახან მომხდარ ფაქტს და ხანაც ისტორიული მნიშვნელობის მოვლენას ეხება” (*Ibid.*).

მიგვაჩნია, რომ მჭიდრო კავშირი პესკარას სინამდვილესთან ის მთავარი საწყისია, რომელიც განაპირობებს “პესკარას ნოველების” აგრეგაციას, მის ჩამოყალიბებას მეტ-ნაკლებად ერთიან სისტემად.

სხვაგვარად, “პესკარას ნოველები” ციკლურობის საკმაოდ ცხადად გამოხატული ტენდენციით ხასიათდება. ამ მხრივ ეს კრებული გვახსენებს ისეთ

ციკლურ მთლიანობებს, როგორებიცაა ბოკაჩოს “დეკამერონი” ან ჯეიმზ ჯოისის “დუბლინელები”.

შესაძლოა არაა შემთხვევითი, რომ დანუნციომ თავის კრებულს არა *მოთხრობები (racconti)*, არამედ *ნოველები* უწოდა. ეს უკანასკნელი იმ ციკლურობის ასოციაციებს იწვევს, რაც აღორძინების ხანის ნოველებისათვის იყო დამახასიათებელი.

ნოველების ისეთი ციკლისაგან განსხვავებით, რომლებიც საერთო პერსონაჟითაა გაერთიანებული (მაგალითად, ივან ტურგენევის მოთხრობების კრებული “მონადირის ჩანაწერები” ან კონან დოილის მოთხრობები შერლოკ ჰოლმსის მონაწილეობით). ასეთ ურთიერთკავშირს “პესკარას ნოველებში” ორი სუბციკლი ქმნის: “კერპთაყვანისმცემლები” და “გმირი” და “ტურლენდანას დაბრუნება” და “მთვრალი ტურლენდანა”.

მართალია, მთელი კრებულის მანძილზე არ არის არც საერთო პერსონაჟი (თუნდაც მოთხრობელის სახით) და არც ისეთი გამაერთიანებელი სტრუქტურული ერთეული, როგორიცაა *ჩარჩო*, რომლის საშუალებით რამოდენიმე ნოველა (ან ზღაპარი, იგაგ-არაკი და სხვ.) საერთო თხრობაშია ხოლმე ჩართული, მაგრამ უდავოა ისიც, რომ “პესკარას ნოველებში”, ჯეიმზ ჯოისის “დუბლინელები“-ს მსგავსად, ჩარჩოს ფუნქციას, ნოველათა ერთობლივად აღქმას კრებულის სათაური ასრულებს. წინააღმდეგ შემთხვევაში ასეთი სათაურის არსებობა გაუმართლებელი იქნებოდა.

ნოველისტური ციკლის განსაზღვრებისას ჩვენ ვხელმძღვანელობთ ფორესტ ინგრემის მიერ მის წიგნში – *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century (1971)* – გამოთქმული იმ თვალსაზრისით, რომ “მოთხრობების ციკლი *უშუალოდ ავტორის მიერ* ერთმანეთთან იმგვარად დაკავშირებული მოთხრობების კრებულია, რომ მკითხველის მიერ მთელი ამ მთლიანის აღქმის შემდეგ მნიშვნელოვნად იცვლება მისი შემადგენელი ნაწილების აღქმა” (ინგრემი 1971: 19).

მეტ-ნაკლებად ანალოგიურად განსაზღვრავს, კერძოდ, დანაწევრებულ მთლიანობად მიიჩნევს ნოველების ციკლს რობერტ ლაშერი (Luscher, Robert), რომლის თანახმად ამგვარი კომპოზიცია დანაწევრებული მთლიანობაა, ანუ “ავტორის მიერ შერჩეული და შედგენილი მოთხრობების ისეთი კრებულია, რომლის *მკითხველი* ერთობლივად აღიქვამს ურთერთშეფარდებულ მოტივებსა და თემებს. ამ მთლიან კონტექსტში ყოველი მოთხრობა აღარ არის მხოლოდ

განცალკევებული აღქმის საგანი [...]. კრებული იმ ღია ტექსტის სახეს იძენს, რომელიც მკითხველს საშუალებას აძლევს მოთხრობები ერთ მთლიანობაში მოაქციოს და ერთიან თემატურ მოცემულობად აღიქვას” (ლუშერი 1989: 148).

ამგვარად, ნოველათა ციკლში თითოეული ნაწარმოები ავტონომიურიც არის და ამავე დროს გარკვეული ერთობლიობის ნაწილიც. ასეთებია, მაგალითად, მეფე არტურის თქმულებები, ბოკაჩოს “დეკამერონი”, ჩოსერის “კენტენბერიული მოთხრობები”, სულხან საბა ორბელიანის “სიბრძნე სიცრუისა”, ივან ტურგენევის “მონადირის ჩანაწერები”, ჯეიმზ ჯოისის “დუბლინელები”, შერვუდ ანდერსონის “უინსბერგ, ოჰაიო” და სხვ. ასეთსავე ციკლურ ერთობას წარმოადგენენ “პესკარას ნოველები”.

მართალია ნოველისტური ციკლის მრავალი ნაირსახეობა არსებობს (საერთო პერსონაჟით ან საერთო მოთხრობელით ურთიერთდაკავშირებული და სხვ.), მაგრამ ციკლი რომ შეიქმნას, ყოველთვის წარმოდგენილი უნდა იყოს შემდეგი არსებითი კომპონენტი, რომელიც შემდეგია: “მოთხრობები თვითკმარნი არიან და ურთიერთშეფარდებულნიც. ერთი მხრივ, მოთხრობები ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად ფუნქციონირებენ: მკითხველს საშუალება აქვს ყოველი მათგანი მოცემული მოთხრობის საზღვრებს მიღმა გაუსვლელად გაიგოს. მეორე მხრივ, მოთხრობები ერთობლივადაც ფუნქციონირებენ და ისეთ რამეს ქმნიან, რაც ცალკე მოთხრობით ვერ შეიქმნებოდა [...].

ციკლისათვის ნიშანდობლივი განვრცობის, უფრო მაღალ დონეს გასაგნების თვისებას რაღაც საერთო აქვს იმასთან, რაც რომანში ხდება; მაგრამ სრულიად სხვადასხვაგვარია ციკლისა და რომანების ფორმა; მხოლოდ პირველი შედგება მოთხრობებისაგან” (მანი 1989: 10).

“პესკარას ნოველები”, ჯოისის “დუბლინელების” მსგავსად, უპირველესად, თვით ტექსტების წაკითხვამდე, სათაურის გამო აღიქმება ციკლად, თუმცა უდავოა ისიც, რომ ციკლური მთლიანობის წარმოქმნისათვის სათაური უაღრესად მნიშვნელოვანი კომპონენტია, მაგრამ იგი სრულიადაც არაა საკმარისი ციკლის შესაქმნელად.

ციკლისათვის აუცილებელია ნაწარმოებებს შორის ისეთი გამართიანებელი ნიშან-თვისების ან ნიშან-თვისებათა არსებობა, როგორცაა თემათა და მოტივთა ვარიაციული განვითარება, ლაიტმოტივები, ავტორის პოზიციის, დროისა და სივრცის ერთგვაროვანი ორგანიზება, ამ მიმართულებით ავტორის ნების არსებობა და სხვ. ციკლში ყოველთვის თვალსაჩინოა ინტერტექსტობრივი კავშირი ავტონომიურ

ნაწარმოებთა შორის, აუცილებელია “იდეურ თემატური მოცემულობის, პრობლემატიკის, იმ თვალთახედვის ერთიანობა, რომლის შესაბამისადაც ხდება მასალის “შერჩევა” (გინი 1966: 77).

მიგვაჩნია, სათაურის გარდა “პესკარას ნოველების” ციკლურობას ის გარემოებაც განაპირობებს, რომ კრებულში შესული ყოველი ცალკეული ნოველა არა მხოლოდ ავტონომიური ერთეულია, არამედ ამასთანავე ერთიანი სისტემის ელემენტია, რომელიც პესკარას სამყაროს გარკვეული ნაწილის რეპრეზენტირებას ახდენს.

ჩვენი აზრით, “პესკარას ნოველებში” სისტემური კავშირი ცალკეულ ტექსტებს შორის არა მხოლოდ სათაურის, არამედ სხვა საშუალებებითაც მყარდება. კერძოდ, ნოველათა ურთიერთდამაკავშირებელ მარკერთა ერთი წყება (მაგალითად, იმპერსონალური თხრობის პრინციპი, მსგავსი ტროპების გამოყენება და სხვ.), რომლებიც ყველა ნოველაში მეორდება, და არის ისეთ მარკერთა წყება (მაგალითად, საერთო პერსონაჟი და ნოველათა მსგავსი სათაურები), რომლებიც მხოლოდ რამოდენიმე ნოველაში მეორდება.

გარდა ამისა, პესკარას ტოპოსთან დაკავშირებული ნოველების ციკლური ერთიანობის შექმნას განაპირობებს როგორც კრებულში შესული ყოველი ნოველა და მათი ერთობლიობა, ასევე მათი სხვადასხვა დონეები: ქრონოტოპული, სიუჟეტური, ლექსიკური, კომპოზიციური, ინტონაციური, აგრეთვე პერსონაჟები და საგანთა სამყარო და სხვ.

სტრუქტურის რომელიმე ერთ დონეზე ინტერტექსტობრივი კავშირის (მაგალითად, საერთო პერსონაჟის) ნაკლებობისას ხდება სხვა დონეების აქტუალიზება.

“პესკარას ნოველების” ციკლური ერთობის განმსაზღვრელ ფაქტორთა შორის უნდა აღინიშნოს აგრეთვე მათი საერთო ემოციური განწყობის, თემის ვარიაციული განვითარება, ერთგვაროვანი ქრონოტოპის არსებობა, პროტაგონისტთა პორტრეტული დახასიათების სტილისტურ საშუალებათა მეტ-ნაკლები მსგავსება, და ავტორისეული თხრობის, ავტორის მხატვრული მეთოდის ერთიანობა.

ყოველი ცალკეული ნოველა კრებულის სათაურში მოცემული ტოპოსის – პესკარას – საერთო პანორამის რეპრეზენტაციის გამოვლინებაა.

ციკლურობის თვალსაზრისით, აქვე უნდა აღინიშნოს “პესკარას ნოველების” სტრუქტურისათვის დამახასიათებელი ისეთი თავისებურება, როგორცაა ადვილად დასანახი ქვეციკლების არსებობა:

“ქალწული ურსულა” – “ქალწული ანა”, რომელთა შორის სტრუქტურული კავშირი სათაურის დონეზეა მარკირებული”;

“ტურლენდანას დაბრუნება” და “მთვრალი ტურლენდანა”, რომელთა შორის კავშირი სათაურისა და სიუჟეტის დონეზეა მარკირებული;

“კერპთაყვანისმცემლები” და “გმირი”, რომელთა შორის კავშირი სიუჟეტის დონეზე ვლინდება.

როდესაც დ’ანუნციომ “პესკარას ნოველებში” შეტანისას ერთგვაროვანი სათაურები მისცა ნოველებს “ქალწული ურსულა” და “ქალწული ანა” (“Le vergini”-ს ეწოდა “La vergine Orsola”, ხოლო “Annali d’Anna”-ს – “La vergine Anna”), ჩვენი აზრით, ამით მან სიმეტრიული კავშირი დაამყარა მათ შორის, “მას სურდა ეჩვენებინა, რომ ეს ნაწარმოებები იმთავითვე ერთგვარ სტრუქტურულ მთლიანობად იყო ჩაფიქრებული” (დე მიკელის 1981: 232).

“პესკარას ნოველების” ციკლური აგრეგაციის შექმნელ, ტექსტთაშორისი ასოციაციური კავშირების დამყარების ფაქტორთა შორის უადესად თვალსაჩინო და მნიშვნელოვანია ისეთი *განმეორებადი* მხატვრული საშუალებები, როგორებიცაა ზოომორფული და ფიტომორფული სახეების, სხვადასხვა სურნელების და ხმების თანამიმდევრული გამოყენება ადამიანთა დახასიათებისას და მათი პორტრეტების შექმნისას. ზოომორფული და ფიტომორფული მეტაფორები და შედარებები, პერსონაჟთა შედარება ფაუნისა და ფლორის სხვადასხვა წარმომადგენლებთან, ადამიანში ცხოველური სისასტიკისა და უღმბელობის ხაზგასმა, რაც გამუდმებით მეორდება ერთგვარი სტილისტური ლაიტმოტივია, რაც ხელს უწყობს ნოველათა ურთიერთდაკავშირებას, მათ აღქმას მთლიანობის შემადგენელ ნაწილებად:

“ბრავეტა ერთი ჩაფსკენილი ტლუ ადამიანი იყო, ნეტარის ბრიყვი გამომეტყველებით და ხბოს თვალებით... როდესაც იცინოდა, სელაპს ემსგავსებოდა”, “ყოველი მიხვრა-მოხვრითა და ქანაობით სიარულით ავ ძაღლებს ჰგავდა... თვალები ზაზუნასავით უელავდა” (“ჯადოსნობა”); “ერთობ დიდი მანძილი ცხვირსა და პირს შორის მაიმუნის გამომეტყველებას ანიჭებდა” (“ამალფის გრაფინია”); “საშინლად შიოდა. ცხოველური შიმშილის გრძნობით იყო შეპყრობილი. უმწეო და გაძვალტყავებულ ხელებს ისე ამოძრავებდა,

როგორც მაიმუნი ვაშლის დანახვისას” (“ქალწული ურსულა”); დონ ფილენო დ’ამელიოს “ცხვარივით მიბნედილი თვალები ჰქონდა” (“ქალწული ანა”); იაკობი “ბებერ ფავნს ჰგავს” (“კერპთაყვანისმცემლები”); დონ ფილიპს “მოგრეხილი ფეხები და ცხოველის კიდურებივით გრძელი ხელები აქვს” (“ოფენას ჰერცოგის სიკვდილი”); ლუკას “ცხვარივით თვინიერი თვალები აქვს”...

ჯოისის “დუბლინელების” სტრუქტურის მკვლევარნი (მათ შორის – ფორესტ ინგრამი) სამართლიანად აღნიშნავენ, რომ ამ კრებულში წარმოდგენილ ნოველებს ციკლურ ერთიანობად აქცევს სათაური და კიდევ უფრო მეტად – დუბლინის სულიერი და გონებრივი პარალიზის თემა.

“პესკარას ნოველებში” ამგვარი ერთიანობის შექმნაში, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, არა მხოლოდ კრებულის სათაურის, არამედ ამასთანავე ამ ტოპოსთან დაკავშირებული სხვა ტოპონიმებისა და პესკარას ანიმალიზმისა და ატავიზმის ლაიტმოტივური თემა.

როდესაც “პესკარას ნოველების” ციკლურობაზე ვსაუბრობთ, ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ემილ ზოლას ოცი ტომისაგან შემდგარი რომანების ციკლის “რუგონ-მაკარის” მსგავსად, გაბრიელე დანუნციოს პესკარას ნოველების ციკლში ადამიანისადმი ასოციალური, ბიოლოგიური მიდგომის, ზოლას კონცეფციის – “ადამიანი – ცხოველის”, კაცთა მოდგმაში ცხოველური საწყისის გამოვლინებათა წარმოჩენისაკენ სწრაფვის მოწმენი ვხვდებით. კერძოდ, ნოველებში დიდი ყურადღება ეთმობა ფიზიოლოგიური, კერძოდ, სქესობრივი იმპულსების თემას. ამ მხრივ განსაკუთრებული დეტალიზმით გამოირჩევა მოთხრობები ”ქალწული ურსულა”, ”ქალწული ანა” და ”ღამის ტეხვა”.

“პესკარას ნოველების” როგორც ერთიანი ციკლის შექმნაში ყურადღებას იქცევს აგრეთვე ნოველების თანამიმდევრობის ხასიათი.

ამ მხრივ განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ნებისმიერი კრებულის ყველაზე აქტუალიზებული ადგილები – დასაწყისი და დასასრული, რომლებიც მძლავრად მარკირებული ელემენტების როლს ასრულებენ.

დ’ანუნციოს კრებულის პირველი ორი ნოველა – “ქალწული ურსულა” და “ქალწული ანა” – რომლებიც, სიმეტრიული სათაურების გამო, ერთგვაროვან ტექსტად აღიქმება, ტრადიციული ნოველისტური ციკლისათვის დამახასიათებელი ერთგვარი *ჩარჩოს* როლს ასრულებს, ვინაიდან მათში ვრცლად არის წარმოდგენილი ის მეტაინფორმაციულობის მქონე ელემენტები –

პესკარას სხვადასხვა ტოპოსები და ტიპაჟი (სამღვდელოება, მეზღვაურები, უხეში და მოძალადე პლებეები, კურტიზანები), “უნაყოფო ცხოვრების”, რელიგიური ფანატიზმისა და იმ “მისტიციზმის” მოტივები, ის ლათინიზმები, ფერები, ხმები და სურნელება, ის ატმოსფერო, ანუ ყოველივე ის, რაც სხვადასხვა ვარიაციით მომდევნო ნოველებში განმეორდება და შეივსება.

რაც შეეხება ციკლის ბოლო მოთხრობას – “გემის ქირურგი” – ეს უკანასკნელი მისი პრიმიტივებითა და ფინალური ფრაზით “პესკარასაკენ! პესკარასაკენ” კვლავ შეგვახსენებს კრებულის ტოპოსსა და არაერთი ნოველის თემას.

ცალკეულ შემთხვევებში ნოველათა შორის სიუჟეტური თუ მიზეზ-შედეგობრივი კავშირის უქონლობის მიუხედავად, მსგავსი მოტივაციების, ტიპაჟის, საერთო ტოპოსის შედეგად, ნოველებს შორის გამუდმებით მყარდება ასოციაციური კავშირები. ყოველი ნოველა თავისებურად მონაწილეობს პესკარას ქრონოტოპის შექმნაში. მათში თავს იჩენს საერთო ატმოსფეროს, გმირთა გარეგნობისა და ქცევის, მათი დახასიათების საშუალებათა, მოტივებისა და მხატვრული სახეების ვარიაციული განმეორებადობა. ასევე გამაერთიანებელ როლს ასრულებენ ტიპოლოგიურად მსგავსი სცენები, განსხვავებული პერსონაჟების ერთგვაროვანი დახასიათება, თხრობის უკიდურესი ნეიტრალურობა თვით უსასტიკესი ამბების აღწერისას და სხვ.

“პესკარას ნოველების” ციკლურ ერთიანობის განმაპირობებელ კომპონენტთა შორის აღსანიშნავია აგრეთვე ძალადობის, ფანატიზმის, აგრესიულობისა და ატავისტური ინსტინქტების, რელიგიური მორჩილებით უაზროდ გატარებული ცხოვრების ლაიტმოტივები.

ამგვარად, გაბრიელე დ’ანუნციოს “პესკარას ნოველები” ნოველების ციკლს წარმოადგენს ან, თუ ეს დებულება ზედმეტად კატეგორიულია, კრებულში უდავოდ იჩენენ თავს ციკლიზაციის ტენდენციის სხვადასხვა ნიშნები.

რომანიზაციის თავისებურება “პესკარას ნოველებში”

ციკლური მთლიანობის წყალობით, “პესკარას ნოველები” მრავალი პერსონაჟით დასახლებული ერთიანი რომანის, ავტონომიური, მაგრამ ერთმანეთის შემავსებელი პანოებისაგან შედგენილი ეპიკური პანორამის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ამ კრებულის სახით მკითხველის წინაშე არა მაკრონოველისტური, არამედ ფართო ეპიკური დრო და სივრცე იშლება. ეს იმ პროცესის თავისებური გამოვლინებაა, რასაც მიხეილ ბახტინი თავის ნაშრომში “ეპოსი და რომანი” “ლიტერატურის რომანიზაციას” უწოდებს, ანუ რომანის მძლავრ ზეგავლენას სხვადასხვა ლიტერატურულ ფორმებზე.

რომანიზაციის ტენდენცია განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ ვლინდება მოთხრობაში “ქალწული ანა”.

მოთხრობის დამახასიათებელი სტრუქტურული თავისებურებისაგან განსხვავებით, რომელიც პროტაგონისტის ცხოვრების ერთი ან რამდენიმე ეპიზოდის ჩვენებით იფარგლება, ნოველაში “ქალწული ანა”, რომელიც თავისი მოცულობით თვალსაჩინოდ აღემატება კრებულის სხვა ნოველას, რომანის მსგავსად, ანას ცხოვრების მთელი გზაა აღწერილი დაბადებიდან სიკვდილამდე.

მ. ბახტინი აღნიშნავს, რომ ლიტერატურის რომანიზაცია არ გულისხმობს მისი კანონის დანერგვას სხვა ჟანრებში, მით უმეტეს, რომ რომანს ასეთი კანონი არ გააჩნია. პირიქით, რომანისაგან მოთხრობამ ფორმის თავისუფლებისა და მეტი ჟანრული მოქნილობის პრინციპი შეიძინა. ასეთ თავისუფლებაზე ჟანრული კანონებისაგან მეტყველებს ქვესათაური – “ნაწყვეტი პესკარას ქრონიკიდან” – რომელიც თან ახლავს მოთხრობას “ბრძოლა ხიდისთვის”, რაც ცხადყოფს, რომ გაბრიელე დ’ანუნციო მკვეთრად არ მიჯნავს ერთმანეთისაგან *მოთხრობასა* და *ქრონიკას*, ანუ ნოველას ათავისუფლებს კანონიკური ელემენტებისაგან.

ასევე რომანიზაციის ტენდენციის არსებობაზე, ჟანრული კანონების გათავისუფლებისაკენ სწრაფვაზე მეტყველებს ის ერთი შეხედვით, საკმაოდ უჩვეულო გარემოება, რომ ნოველა “გმირი” სიუჟეტურად გარკვეულწილად კრებულში მის წინ წარმოდგენილი ნოველის – “კერპთაყვანისმცემლები” – თავისებური გაგრძელებაა. ასევე, ნოველა “მთვრალი ტურლენდანას” სიუჟეტის ცალკეული მომენტები მხოლოდ იმ შემთხვევაში ხდება ბოლომდე გასაგები, თუ

უკვე ვიცნობთ წინამორბედი ნოველის – “ტურლენდანას დაბრუნება” – შინაარსს.

ანტიბშირის პარადიგმაში “პესკარას ნოველებში”

XIX საუკუნის ლიტერატურაში რომანტიკული პარადიგმის რღვევასა და რეალისტური ხაზის გაღმავლებას და შემოქმედებითი ანსამბლის გადახალისებას, სხვადასხვა მიმდინარეობათა წარმოშობასა და დემოკრატიზაციის გაღმავლებას თან ახლდა სინამდვილის დერომანტიზებული და დეჰეროიზებული ასახვისაკენ სწრაფვა, ინტერესის ზრდა ცხოვრების არა იმდენად გმირული, რამდენადაც ყოველდღიური და ჩვეულებრივი გამოვლინებების მიმართ.

რეალისტი მწერლები დიდ ყურადღებას უთმობენ ყოველდღიურ სინამდვილეს, თანამედროვეობის საჭირბოროტო საკითხებს. მათ შემოქმედებაში პროტაგონისტებად სულ უფრო ხშირად გვევლინებიან საზოგადოების დაბალი ფენების წარმომადგენლები, “პატარა” და ჩვეულებრივი ადამიანები, რომლებიც სხვებისაგან არაფრით გამოირჩევიან და რომლებსაც არავითარი განსაკუთრებული თვისებები არ გააჩნიათ.

რეალისტურ პროზაში დეჰეროიზაციის ტენდენციის ერთ-ერთი თვალსაჩინო გამოვლინებათაგანია ნიკოლოზ გოგოლის “შინელი” (1842) და გუსტავ ფლობერის “უბრალო გული” (1877).

გოგოლის “შინელის” პროტაგონისტი, დაბალი სოციალური ფენის წარმომადგენელი, ყოველად უწყინარი “პატარა ადამიანია”, რომლის სახით ავტორმა რომანტიკულ გმირებს შეჩვეულ მკითხველებს შეახსენა, რომ ყოველ მხრივ ჩვეულებრივი ადამიანი ასევე იმსახურებს ყურადღებას.

ფლობერის “უბრალო გულის” პროტაგონისტი – ფელისიტე – თვითდამკვიდრების ყოველგვარ უნარს მოკლებული და ცხოვრებისაგან დაჩაგრული და გარიყული მარტივი ადამიანია, რომლის შეცნობა მნიშვნელოვნად აფართოებს ჩვენს წარმოდგენას ადამიანსა და საზოგადოებაზე.

გოგოლის “შინელი”, ფლობერის “უბრალო გული” და მსგავსი ნაწარმოებები რეალისტურ ლიტერატურაში დეჰეროიზებული პროტაგონისტების დამკვიდრების პროცესის გამოვლინებას წარმოადგენენ.

საგმირო პარადიგმის რღვევა, დეჰეროიზაციის ტენდენცია თავისებურად არის გაცნობიერებული დოსტოევსკის რომანში “იატაკქვეშეთის ჩანაწერები” (1864), რომლის პროტაგონისტი თავის თავს ანტიგმირს უწოდებს: “რომანში გმირი უნდა იყოს, – ამბობს იგი, – აქ კი განზრახ არის თავმოყრილი ანტიგმირის ყველა თვისება და რაც მთავარია, ყოველივე ეს უკიდურესად უსიამოვნო შთაბეჭდილებას ტოვებს”.

ამ ბოლო დროს ლიტერატურისმცოდნეობაში განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა ანტიგმირის პრობლემატიკის კვლევას, მათ შორის – ანტიგმირის ცნების განსაზღვრასა და ლიტერატურაში ამ მოვლენის წარმოშობის ისტორიას.

ანტიგმირის ცნებას ჩვეულებრივ ასე განსაზღვრავენ:

ანტიგმირი ისეთი პროტაგონისტია, რომელიც არაა გმირი და ტრადიციული გმირის საპირისპირო თვისებებით ხასიათდება. მაშინ, როდესაც ტრადიციული გმირი გარეგნობითაც და სულიერადაც მომხიბლავია, ძლიერი და შეუპოვარია, ანტიგმირს აუცილებლად უნდა ახასიათებდეს რაიმე ნაკლი. იგი შეიძლება იყო მშიშარა, უძლური, მოუხერხებელი და შესახედად უგვანი.

თუ ანტიგმირს მორალურ ღირებულებათა მაქს შელერის (“ფორმალიზმი ეთიკაში და ღირებულებათა მატერიალური ეთიკა”, 1916) აქსიოლოგიური შკალის თვალსაზრისით განვიხილავთ, მივაღწეოთ იმ დასკვნამდე, რომ იგი პიროვნების იდეალურ და მისაბამ ადამიანთა საპირისპირო ტიპია, ანუ არაა გმირი, არაა ბრძენი, არაა წმინდანი და ა. შ.

მითოლოგიის, ზეპირსიტყვიერებისა და მწერლობის ტრადიციული მთავარი გმირებისაგან განსხვავებით, რომლებიც საგმირო იდეალებისა და მაღალი ზნეობრივი კოდექსის შესაბამისად მოქმედებენ, გაბრიელე დ’ანუნციოს “პესკარას ნოველების” პროტაგონისტები მოკლებული არიან - ბრძოლისუნარიანობას, გმირის მომხიბველობასა და სიდიადეს. მრავალი მათგანი უნიათო, სუსტი, უძლური, მორჩილი და გონებაშეზღუდული ადამიანია; ისინი თავიანთ თავში არიან ჩაკეტილნი და სხვების სასიკეთოდ ქმედება უცხოა მათთვის; ზოგი მათგანი პიკარესკული პროზის ღიმილისმომგვრელ პერსონაჟებს მოგვაგონებს; ზოგიც – ფანატიკოსი და შურისმაძიებელია.

ტექსტთაშორის კავშირთა დამყარების ხერხების – ალუზიებისა და ციტატების – საშუალებით “პესკარას ნოველების” პროტაგონისტები ანტიგმირებად აღქმა-გააზრებას იმ ინტერტექსტის ფონზე პოულობენ,

რომელშიც კეთილშობილი, სიკეთის დამკვიდრებისათვის მებრძოლი გმირები მოქმედებენ. ეს ბუნებრივიცაა, ვინაიდან ანტიგმირს მაშინ შევიცნობთ, თუ გვახსოვს რა არის გმირი.

თუ რაოდენ დიდია გაბრიელე დ'ანუნციოს ინტერესი გმირისა და ანტიგმირის მიმართ, ამაზე ნათლად მეტყველებს მისი ნოველის სათაური “გმირი”, რომელსაც ანტიფრაზის ფუნქცია აქვს: მოლოდინის გაცრუების ეფექტს ემსახურება.

როგორც XIX საუკუნის ლიტერატურაში ანტიგმირის პარადიგმების მკვლევარი ვიქტორ ბრომბერტი აღნიშნავს, ანტიგმირის ცნება გმირებისა და საგმირო საქმეთა შესახებ არსებულ მოდელთა ხსოვნაზეა დამოკიდებული (ბრომბერტი 1999: 5). სათაურით განპირობებული მოლოდინის საპირისპიროდ, ნოველაში არა საგმირო საქმეთა, არამედ თვისებრივად განსხვავებული მოვლენის – შემზარავი რელიგიური ფანატიზმის მოწმენი ვხდებით. პროტაგონისტი, რომელსაც ხელზე დაეცემა რელიგიური დღესასწაულის დროს გამოსვენებული წმინდა გონსელვოს ქანდაკება, თვითონვე იჭრის დაშავებულ მარჯვენას და თან წმინდანის ქანდაკებას მიმართავს: “წმინდაო გონსელვო, ეს ძღვნად მომირთმევია შენთვის!”.

სათაურის – “გმირი” – წყალობით ნოველაში მოთხრობილი ამბავი გმირებთან და საგმირო საქმების ინტერტექსტთან შეფარდებით აღიქმება; ჩვენს ცნობიერებაში საგმირო საქმეებზე არსებული მოდელების ფონზე პროტაგონისტი, რომელიც რელიგიური ფანატიზმითა და შურისძიების ბარბაროსული წყურვილითაა შეპყრობილი, არა ვაუკაცად, არა საერთო საქმისათვის თავდადებულ მებრძოლად, არამედ გმირის საპირისპირო მოვლენად – რელიგიური ინსტინქტებით შეპყრობილ ფანატიკოსად, ანტიგმირად აღიქმება.

სიტყვა “ქალწული” ორი ნოველის (“ქალწული ურსულა”, “ქალწული ანა”) სათაურში იმ ინტერტექსტზე მიგვანიშნებს, რომლებშიც ქალწული მარიამი, ღვთისმშობელი, განდიდების საგანს წარმოადგენს. ღვთისმშობელი მარიამისაგან განსხვავებით ამ ნოველების პროტაგონისტები არ არიან “წმინდანები”. რასაკვირველია, ისინი არც ანტიგმირები არიან ამ რთული ცნების მეტნაკლებად ზუსტი გაგებით, მაგრამ უდავოდ თავსდებიან დ'ანუნციოს ნოველისტიკაში ადამიანის *დეჰეროიზაციის* კონტექსტში.

ნოველაში “ქალწული ანა” ჰომეროსის საგმირო ეპოსზე მიუთითებს იმის აღნიშვნა, რომ ანას დიასახლისის ოთახში, სადაც ქვრივის ხელისმთხოვნელები

იკრიბებიან, შპალერებზე კუნძულ კალიფსოსთან ოდისევსის გემის დაღუპვაა გამოსახული.

ნოველა “ჯადოქრობა”-ს ბოკაჩოდან მომდინარე სიუჟეტი და რაბლეს რომანის მინიშნებები და “ციტატები” “გარგანტუა და პანტაგრუელი”-დან (კასტელამარელების თავგადაცვალება მოხსენიებულია როგორც რაბლეს პერსონაჟის შთამომავალი: “დიდი მტერი კეთილი გარგანტუას გადაგვარებული შთამომავალი იყო: უზარმაზარი, მქშინავი, მჭექარე, მსუნავი”) ხელს უწყობს ამ ნოველის პროტაგონისტთა ჩართვას კომიკური ანტიგმირების ინტერტექსტში. ამავე ინტერტექსტში პოულობენ განფენას ნოველები “ტურლენდანას დაბრუნება” და “მოვრალი ტურლენდანა”.

თავისებურად ვლინდება გმირისა და დეჰეროიზაციის თემა ნოველაში “ოფენას ჰერცოგის სიკვდილი”. აქ იმ მაღალი საზოგადოებრივი ფენის გადაგვარების მოწმენი ვხვდებით, რომელიც ჩვეულებრივ გმირულ იდეალებთან ასოცირდება და რომლის წარმომადგენლადაც ოფენას ჰერცოგი გვევლინება.

ჰერცოგის პორტრეტში რომანტიკული გმირის ნიშან-თვისებები გამოსჭვივის: “რამდენადმე ფერმკრთალი და აღელვებული იყო, მაგრამ თავს კარგად ფლობდა. მაღალი და მკვრივი კაცი იყო, ჯერ კიდევ მთლიანად შავი წვერით და ნებისყოფით აღბეჭდილი სახით”. იგი -ქედუხრელად, გმირულად ეგებება თავის აღსასრულს: “ცეცხლისაგან სახე ისე ჰქონდა დამწვარი, რომ ვერ იცნობდი. მაგრამ იგი, ჯერ სულდგმული, სრულიად უშიშრად მიაბიჯებდა, რადგანაც საშინელი ტკივილი კიდევ უფრო უძძაფრებდა სულიერ ძალებს... ჰერცოგმა ბრბოსადმი ენით აღუწერელი სიძულვილის გამოსახატად მთელი თავისი ძალ-ღონე მოიკრიბა, შეტრიალდა და გამძვინვარებული ცეცხლის ალში სამუდამოდ გაუჩინარდა”.

ჰერცოგის სტოიციზმის ხაზგასმა ხელს უწყობს მის ირგვლივ მყოფთა შორის ჰეროიკული საწყისის გადაგვარების ჩვენებას. ჰერცოგის მამას “მოღუნული ფეხები” და “როგორც ცხოველს ისეთი ბანჯგვლიანი ხელები” აქვს, რომლებიც “ბებერი ზეთისხილის ხის ფესვებს” ჰგავს.

საგმირო ინტერტექსტისათვის ნიშანდობლივი მაღალი ნარატიული რეგისტრისა და პედალიზებული დრამატიზმისაგან განსხვავებით, “პესკარას ნოველებში” ტონალობა უკიდურესად დამდაბლებულია. ქალწულ ანას (“ქალწული ანა”) სიკვდილის პირას ტუჩებზე ღორწო გადმოსდის; ჯალუკას ცხედარს (“გემის ქირურგი”) ჩირქი გადმოსდის და გვამის სუნი ასდის;

მომაკვდავ პალურას ("კერპთაყვანისმცემლები") პირიდან დუჟი გადმოსდის; ზღვაში მყოფ მეთევზეს მკლავიდან ჩირქი მოედინება ("გემის ქირურგი"), ნოველაში "აგონია" ვრცელი პასაჟი ეთმობა მომაკვდავი ძაღლის კლინიკური მდგომარეობის აღწერას: "სახეზეა ყბისა და ყბისქვედა ნერწყვისგამომყოფი ჯირყვლების პარალიზი. ავადმყოფობა მდგომარეობს ცენტრალური წარმომავლობის, შესაძლოა ტვინის გარსის, ნერვულ მოშლილობაში, და ეტიოლოგიურად განპირობებული უნდა იყოს მემკვიდრეობითს მიზეზებითა და ზედმეტი კვებით ; იგი პროგრესირებად ხასიათს ატარებს".

ნოველაში "კერპთაყვანისმცემლები", რომელშიც რელიგიური უთანხმოების ნიადაგზე წარმოშობილი სისხლიანი შეტაკებაა აღწერილი, ერთი შეხედვით აქ არაერთი პერსონაჟი გმირულ თვისებებს ამჟღავნებს. თავდაუზოგავად მიუძღვება რადუზელებს იაკობი, რომელიც "უშიშრად, თავმოხდილი, სხვებზე წინ მიდიოდა წმინდა პანტელეიმონისათვის. მას ოცდაათზე მეტი კაცი მიჰყვებოდა".

ასევე თავგანწირვით იბრძვის იაკობის დასახმარებლად მისი თანამებრძოლი, რომელსაც მოწინააღმდეგენი ძირს ანარცხებენ, მაგრამ ის მაინც არ ნებდება: "სახეზე და მკერდზე და ხელებზე სისხლი ღვარად ჩამოსდიოდა; მხრებსა და მკლავებზე თეთრად მოუჩანდა დანის ღრმა დარტყმით გაშიშვლებული ძვლები; და ის მაინც ჯიუტად დგებოდა".

მაგრამ ნოველის სათაური და სხვა დეტალები ცხადყოფენ, რომ ჩვენ წინაშე არა გმირები, არამედ ანტიგმირები – კერპთაყვანისმცემლები და ფანატიკოსები არიან.

პერსონაჟთა ანტიგმირებად წარმოსახვას ხელს უწყობს მათი გარეგნობის მახასიათებლები, რომლებიც გმირებისათვის ნიშნდობლივი პორტრეტების საპირისპიროა.

გმირებისაგან განსხვავებით, იაკობის გარეგნობა უგვანოა: "მთავარი კარიდან გამოვიდა და მოსულებთან მივიდა ტანმაღალი და გამხდარი კაცი, სახეზე ციების ნიშნებით, შუბლს ზემოთ გამელოტებული და საფეთქლებიდან და კეფიდან დაშვებული გრძელი ქერა თმებით. ოდნავ ცხვირისაკენ გადახრილი და გაურკვეველი ფერის წვრილი ჩავარდნილი თვალები ღრმა გზნებით უელავდა. ზედა ყბის ორი წინა კბილი აკლდა, რის გამოც მის პირს, როდესაც ლაპარაკობდა და მისი წაწვეტებული ნიკაპის მოძრაობას ზედ მეჩხერი თმებით ბებერი ფავნის გამომეტყველებას ანიჭებდა. დანარჩენი მისი სხეული

ტანსაცმელით ოდნავ დაფარულ საცოდავ ჩონჩხს წარმოადგენდა; ხელები, მაჯები, მკლავები, მკერდი ქინძისთავის წვერით დასერილი და ლილათი გაფერადებული ლურჯი დაღებით ჰქონდა აჭრელებული წმინდა ადგილების მონახულების, ღვთაებრივი წყალობის, აღსრულებული აღთქმების სამახსოვროდ”.

“კერპთაყვანისმცემლების” პერსონაჟთა დეჰეროიზაციას განაპირობებს აგრეთვე მათი შედარება ბარბაროსებთან. ამ მხრივ ყურადღებას იქცევს იაკობის თანამებრძოლების პორტრეტის ასეთი დეტალი: “მრისხანებითა და მზის შუქით განათებულ მკვრივ და მძლავრ სახეებს ოქროს ბეჭდებიანი საყურეები და შუბლზე გადმოყრილი ქოჩორი ბარბაროსების უცნაურ იერს ანიჭებდა”.

ასეთი დეტალები ცხადყოფენ, რომ ნოველაში არა საგმირო და სარაინდო კოდექსით, არამედ ველური ინსტინქტების კარნახით მოქმედი ადამიანები არიან.

"პესკარას ნოველების" პერსონაჟები მიზანდასახულად დაკნინებული, დეჰეროიზებული ადამიანები არიან, რომელთა ცხოვრება უღიმღამო და უნაყოფოა და გარემოცვის სტერეოტიპებითაა განპირობებული. ამ მხრივ დამახასიათებელია ის დრო და ტოპოსი, რომელშიც დ'ანუნციოს გმირები მოქმედებენ. ბახტინის ტერმინი რომ ვიხმართ, ჩვენ წინაშეა ჩამორჩენილობისა და ველურობის ნიშნით აღბეჭდილი პროვინციული ქრონოტოპი, რომლის უმთავრესი თავისებურება ისაა, რომ მასში “არაფერი არ ხდება და მხოლოდ ერთი და იგივე მეორდება. აქ დროს არ გააჩნია ისტორიული გეზი და ვიწრო წრეებს მიჰყვება [...]. იგი მოკლებულია ამბებს და ამიტომ თითქმის გაჩერებულის შთაბეჭდილებას ტოვებს. აქ არ ხდება არც “შეხვედრები” და არც “დაშორებები”. აქ დრო მდორედ მიიზღაზნება სივრცეში” (ბახტინი 2000: 182).

“პესკარას ნოველებში” დროის სვლა მოკლებულია ისტორიულ წინსვლას; ყოველივე ჩამორჩენილობის, პრიმიტიულობის, უძრაობისა და დეგრადაციის ნიშნებითაა აღბეჭდილი. იმ მოვლენების შედეგად, რაც ადამიანთა ცხოვრებაში ხდება, პესკარას სამყაროში არსებითად არაფერი იცვლება. ამ გარე სივრცისაგან თითქოსდა შემოზღუდულ გარემოში დროის ციკლური კანონები მეფობენ, რომელთა უმთავრესი მახასიათებლები უძრაობა და ერთფეროვნებაა, ანუ ბახტინის სიტყვებით რომ ვთქვათ, “ერთი და იგივე ადგილის ტკეპნაა”. ეს მონოტონურობა ცხადად ჩანს, მაგალითად, კრებულის პირველი ნოველის – “ქალწული ურსულა” – პროტაგონისტის დახასიათებისას: "Era stata una vita triste ed uguale, in quale tre stanze, fra tutte quelle piccole statue deformi di Santi, fra tutte quelle

imagini di Madonne..." ("მისი ცხოვრება ნაღვლიანი და ერთგვარი იყო იმ სამ ოთახში, წმინდანთა პატარა უგვანო ქანდაკებებს, ღვთისმშობლის ხატებს შორის...").

მიუხედავად იმისა, რომ ნოველაში "ქალწული ანა" მატიანისებური თანამიმდევრობითაა აღწერილი პროტაგონისტის ცხოვრების გზა დაბადებიდან გარდაცვალებამდე, ამ ცხოვრების ყოველი ეტაპი ცხადყოფს არა ლინეარულ განვითარებას, არა პროგრესს, არამედ ციკლურობას, რომლის მხატვრულ რეპრეზენტაციას ხელს უწყობენ ზმნების ხმარება *Imperfetto*-ში და სტაგნაციის ხაზგასმა:

"L'infanzia di Anna passava pianamente, senza alcuno avvimento notevole", ("ანას სიემაწვილემ წყნარად, რაიმე განსაკუთრებული ამბების გარეშე გაიეღვა", "e per lugo tempo ancò ra visse nella cassa dei parenti ed ivi appassì, adempiendo umili uffici, e sopportando con molta pazienza cristiana le vessazioni" ("კარგა ხანს კვლავ თავის ნათესავებთან ცხოვრობდა და იქ ჭკნებოდა ისე, რომ უხეშ დავალებებს ასრულებდა და ქრისტიანული მორჩილებით ითმენდა ნებისმიერ ტანჯვას"), "La sua vita da allora fu tutta spesa tra le pratiche religiose, gli uffici domestici e l'amore della testuggine" ("მთელი მისი მაშინდელი ცხოვრება ეკლესიაში სიარულს, შინაურ საქმეებსა და -კუსადმი სიყვარულს შორის მიმდინარეობდა").

ამ ქრონოტოპში, რომელიც მოკლებულია ყოველგვარ პოზიტიურ შეფერილობას, პიროვნების არა აქტიურობისა და ბრძოლისუნარიანობის, არა რაიმე ჰეროიკული თუ აქტიურობის ნიშნის, არამედ მორჩილებისა და უუნარობის მოწმენი ვხდებით.

ღ'ანუნციოს ნოველების კრებულში დეჰეროიზაციის განმაპირობებელ ფაქტორთა შორის განსაკუთრებით აღსანიშნავია აგრეთვე ანიმალისტური და ფლორისტული მოტივების, მეტაფორა-შედარებებისა და სიმბოლოების უაღრესად ხშირი და აქტუალიზებული გამოყენება, პერსონაჟთა შედარება ფაუნისა და ფლორის სხვადასხვა წარმომადგენლებთან, ადამიანში ცხოველური სისატიკისა და უღმბელობის ხაზგასმა.

დეჰეროიზაციის მიმართულებით XIX საუკუნის ბოლო მეოთხედის ლიტერატურაში ანიმალისტური და ფიტომორფული ტროპების აქტუალიზებას დიდად შეუწყო ხელი ჩარლზ დარვინის ევოლუციურმა თეორიამ ადამიანის ცხოველური წარმომავლობის შესახებ, აგრეთვე – ანრი ბერგსონის სიცოცხლის ფილოსოფიამ, რომელიც დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ადამიანში ცხოველურ-

ბიოლოგიურ საწყისს, და ფრიდრის ნიცშეს მოძღვრებამ აპოლონურ და დიონისურ საწყისთა შესახებ, რომელთაგან უკანასკნელი კულტურაში ირაციონალური, სტიქიური და ცხოველური საწყისების გამოვლინებას გულისხმობს.

საგულისხმოა, რომ თავის ადრინდელ ნოველისტიკაში, როდესაც დ'ანუნციო არა მხოლოდ ვერიზმის, არამედ ამასთანავე ნეორომანტიზმის ესთეტიკის ზეგავლენასაც განიცდიდა, ფაუნისა და ფლორის სამყაროდან მომდინარე ტროპებს არა დეჰეროიზაციის, არამედ არ ნუვოს ხელოვნების მსგავსად, შემკობისა და ეგ ზოტიკურობის შექმნის ფუნქცია ენიჭებათ:

“პანტერასავით მოქნილი იყო და ექიდნეს კბილები და ალისფერი ტუჩები ჰქონდა”, “თავზე წითელი თავსაფრით გაშლილ ყაყაჩოს ჰგავდა”, “ელვარე თმების კულულები მხრებზე ფაფარით ეფინებოდა”, “იაგუარივით გახოსდა თავისი ნადავლისაკენ”, “გველივით დაკლაკნილი თმები ჰქონდა”, “თავს თმების წაბლის ტყე უმშვენებდა”, და სხვ.

სრულიად საპირისპირო ვითარებაა “პესკარას ნოველებში”, რომლებშიც ცხოველური და მცენარეული მეტაფორა-შედარებები უარყოფით კონოტაციას იძენენ და პერსონაჟთა დეჰეროიზაციის ამოცანას ემსახურებიან.

ნეორომანტიკული ესთეტიკით აღბეჭდილი კრებულისაგან – “ქალწული მიწა” – განსხვავებით, “პესკარას ნოველებში” “ჩვენს წინაშე არა დეკორატიული პანტერისებური ქმნილებები, არამედ დარვინისეული მაიმუნები არიან” (ანდრეოლი 2006: XXXI).

ნეორომანტიკული ესთეტიკისაგან დაშორებაზე და ჭარბად ნატურალისტური ესთეტიკისაგან გადახრაზე ნათლად მეტყველებენ შემდეგი მაგალითები თუნდაც მხოლოდ ერთი ნოველიდან (“კანდიას აღსასრული”):

“მაიმუნივით ხტოდა”, “კუს კისერზე მობმული მტაცებელი ფრინველის თავი ჰქონდა”; “მტაცებელი ცხოველის სხარტი, მოქნილი მოძრაობების გამო კვერნას ეძახდნენ”; “კალიასავით წამოხტა... და შეშინებული ჯიუტი ცხოველივით ყალყზე დადგა”; “ნადავლის მოსატაცებლად გამზადებული მტაცებელი ქორივით შეტრიალდა”, “თავისი მიხვრა-მოხვრითა და ბაჯბაჯით კურდღელზე გამოდევნებულ გაშმაგებულ მწევარს ჰგავდა”.

ნოველაში “მუნჯა” ყოველი პერსონაჟი რაიმე ნიშნით ფაუნის ან ფლორის წარმომადგენლებთანაა შედარებული: “რომ შეხედავდი, იფიქრებდი, ადამიანისა

და ცხვრის შეჯვარების შედეგად არიანო შობილნი”; “ხელები ბებური მაიმუნის კიდურებს მიუგავს”, “ნაგაზის თვალები აქვს”, “ხვლიკის ფერი ადევს” და სხვ.

დეჰეროიზაციის ტენდენცია დ’ანუნციოს კრებულში (კერძოდ, ნოველაში (“ჯადოქრობა”) ისეთი ანტიგმირების სახითაც იჩენს თავს, რომელიც XVI საუკუნის პიკარესკული პროზის (“ლაზარილიო ტორმესელი” და სხვ.) პროტაგონისტებს გვახსენებს. ამ ნოველის პროტაგონისტი, შეიძლება ითქვას, ვერ იქცევა დიდად მოსაწონად, მაგრამ მკითხველის თანაგრძნობას მაინც იწვევს თავისი გამჭვრიახი გონებითა და მოხერხებულობით.

დ’ანუნციოს პესკარას ნოველებში ანტიგმირის ბუნება უპირველესად მათი ცხოვრების წესის, საქმიანობისა და ინტერესების თანამიმდევრული დეჰეროიზაციის საშუალებით ვლინდება; მას ჩამოცილებული აქვს გმირისათვის ნიშანდობლივი ყველა არსებითი თვისება; კერძოდ, ყოველი მათგანი რაიმე ფიზიკური ან ზნეობრივი ნაკლით იქცევა ყურადღებას. ზოგს ვეება ღიპი აქვს, ზოგს – ძალიან მოკლე ან ძალიან გრძელი ფეხები, ზოგს – ბრიყვეული გამომეტყველება, ზოგს – ფანატიკოსის გამოხედვა, და ა. შ. მათ შორის საერთო ისაა, რომ ისინი, როგორც წესი, ტრადიციული გმირის ანტიპოდებს წარმოადგენენ, რომელთაც არ გააჩნიათ გმირთან ასოცირებული ნიშან-თვისებები, განსაკუთრებით – იდეალიზმი, სიმამაცე და თავდადების უნარი.

შეიძლება ითქვას, რომ თავისი ნოველების დეჰეროიზებული პროტაგონისტების სახით დ’ანუნციომ პოზიტივიზმის მომძლავრების ეპოქის, ანუ არაგმირული ხანის შესაბამისი ანტიგმირების გაღერვა შექმნა.

ზოომორფული და ბიომორფული მხატვრული სახეები ღანუნციოს ნოველისტიკაში

ზოომორფულ და ბიომორფულ მოტივებს, ცხოველურ და მცენარეულ მხატვრულ სახეებს, სიმბოლოებსა და ალეგორიებს უძველესი დროიდან მოყოლობული დღემდე უდიდესი ადგილი უკავიათ ადამიანის მიერ სამყაროს შემეცნებისა და შემოქმედებითი ასახვის პროცესში. საკმარისია გავისვენოთ მითები და იგავები, ბესტიარიები, არქაული ხანისა თუ ჩვენი დროის სკულპტურული გამოსახულებები, მცენარეული და ცხოველური ორნამენტები, ჰერალდიკური ნიშნები, ვარდისა და ბუღბუღის ალეგორია პოეტურ ტრადიციაში ან თუნდაც ნესტან-დარეჯანის მიმართვა ტარიელისადმი: “ნუ, დაიხენ, ლომო, წყლულსა”.

ამასთანავე უნდა ითქვას, რომ, მართალია, ანიმალისტურ და ფლორისტულ მოტივებს, მხატვრულ სახეებს, მეტაფორა-შედარებებსა და სიმბოლოებს დიდი ადგილი უკავიათ ყველა დროის მხატვრულ სიტყვიერებაში, გამუდმებით იცვლება მათი სპეციფიკა, ხვედრითი წილი და მხატვრული ფუნქცია ამა თუ იმ მიმდინარეობასა თუ ინდივიდუალურ სტილში.

უაღრესად სპეციფიკური ხასიათი შეიძინეს ამგვარმა ტროპებმა XIX საუკუნის ბოლო მეოთხედის ლიტერატურაში, განსაკუთრებით, ერთი მხრივ, ნეორომანტიკოსთა და მეორე მხრივ, ნატურალისტთა შემოქმედებაში. ორივე შემთხვევაში თვალში საცემია ამგვარი მხატვრული სახეების განსაკუთრებულად ხშირი და უაღრესად აქტუალიზებულ გამოყენება; ნეორომანტიკოსებთან – უფრო დეკორატიული, სიმბოლური ან ერთგვარი პრეციოზულობის შექმნის ფუნქცია აქვს, ხოლო ნატურალისტებთან – ადამიანში ცხოველურ-ბიოლოგიურ საწყისს, ირაციონალური, სტიქიური და ცხოველური საწყისების ხაზგასმის ამოცანას ემსახურება.

თუ რაოდენ დიდი ადგილი ეკავა საუკუნეთა მიჯნის არა მხოლოდ მწერლობაში, არამედ ზოგადად კულტურულ ცხოვრებაში დარვინის მოძღვრებასა და ზოგადად საბუნებისმეტყველო მოძღვრებებს ეს თავისებურად ჩანს მოპასუნის მოთხრობაში “ივეტა”, რომელიც 1884 წელსაა დაწერილი.

ამ მოთხრობაში ქალ-ვაჟი – ივეტა და სერვინი – სასეირნოდ მიდიან ტყეში მდინარისაკენ. ქალს თან მოაქვს წასაკითხად რომელიღაც ინგლისელი ავტორის წიგნი ჭიანჭველების შესახებ. იგი ეუბნება ვაჟს, რომ ახლახან წააწყდა ამ ნაშრომს წიგნების მაღაზიაში, სადაც მისი შექენა მისი ზოოლოგიური თემატიკის გამო გადაუწყვეტია:

“მოთხრეს, რომ ეს საუკეთესო ნაშრომია ჭიანჭველების შესახებ და მეც გადავწყვიტე, რომ საინტერესო იქნება იმის გაგება, თუ როგორ ცხოვრობენ ეს მომცრო არსებები; თან მინდა თვითონაც დავაკვირდე როგორ გადადიან ისინი ბალახის ერთი ღეროდან მეორეზე [...]”. ვაჟი იწყებს ამ წიგნის კითხვას:

“ცხოველთა წარმომადგენლებიდან მაიმუნები თავიანთი ანატომიური აგებულებით უდავოდ ყველაზე ახლოს არიან ადამიანებთან, მაგრამ თუ დავაკვირდებით ჭიანჭველების ცხოვრებას, მათ საზოგადოებრივ წყობასა და უზარმაზარ ჯგუფებს, საცხოვრებლებსა და გზებს, რომლებსაც ისინი აგებენ, სხვა მწერების დამორჩილებისა და თვით დამონების წესებს, იძულებული ვიქნებით ვაღიაროთ, რომ მათ სრული უფლება აქვთ პრეტენზია განაცხადონ, რომ ინტელექტის განვითარების თვალსაზრისით ადამიანთან ერთ-ერთ უახლოეს საფეხურზე იმყოფებიან”. ამ ტექსტის მოსმენის შემდეგ ივეტა ამბობს: “მე ეს უფრო მიტაცებს, ვიდრე რომანები”.

ნატურალისტმა მწერლებმა დიდი ყურადღება დაუთმეს ადამიანში ცხოველური საწყისის, ფიზიოლოგიურ ფაქტორთა ჩვენებას, ანუ, ემილ ზოლას სიტყვებით რომ ვთქვათ, იმ გარემოების ხაზგასმას, რომ “ადამიანი დიადი დედაბუნების ნაწილია”. ამ მიზანსწრაფვის ერთ-ერთი მკაფიო გამოვლინება იყო ნატურალისტთა ნაწარმოებებში ისეთი ფორმულის დამკვიდრება, როგორცაა ადამიანი-მხეცი. აქ შეგვიძლია გავიხსენოთ ემილ ზოლას რომანის სათაური *La Bête humaine* (“ადამიანი –მხეცი”, 1890), გაბრიელე დ'ანუნციოს ნოველა “*Bestiame*” (“მხეცები”), ანდა გი დე მოპანასის მოთხრობა “*შეშლილი?*” (“*Fou?*”, 1882), რომელშიც მთავარი გმირი ასე ახასიათებს საყვარელ ქალს: “იგი სენსუალური ცხოველია..., ადამიანისებური მხეცია” (“*elle est... l'animal sensuel;... elle est la bête humaine*”).

გაბრიელე დ'ანუნციო ჯერ კიდევ ყმაწვილი იყო, როდესაც სასწავლებელში ყოფნისას გატაცებით ეცნობდა დარვინის ნაშრომებს. მოგვიანებით ამგვარ ფაქტორთა და ფრანგი ნატურალისტების გაცნობის შედეგად მის ნოველისტიკაში თავი იჩინა მისწრაფებამ ახალი ტიპის ზოომორფული და ფიტომორფული მხატვრული სახეების გამოყენებისაკენ. ეს ტენდენცია იმდენად თვალსაჩინოა, რომ ზოგჯერ მისი ადრინდელი ნოველების სათაურებშიც მუდავნდება. კერძოდ, ასეთია ნოველების მეტაფორული სათაურები “დელფინი” და “ადამიანები-მხეცები”.

მაგრამ ადრინდელ ნოველისტიკაში, როდესაც დ'ანუნციო ნატურალიზმის ესთეტიკაზე მეტად ნეორომანტიზმის ზეგავლენას განიცდიდა, მის მცირე პროზაში ფაუნისა და ფლორის სამყაროდან მომდინარე ტროპებს, საგანთა ზუსტი ასახვისა და დახასიათების გარდა, დეკორატიულობის და ეგზოტიურობის იერი დაკრავთ. ამაზე მეტყველებს შემდეგი მაგალითები:

“ისე გახსნდა მიწაზე, როგორც იაგუარი თავისი ნადავლისაკენ” (*poi si mise a strisciare sul terreno, come un giaguaro contro la preda* – “ქალწული მიწა”); “ცარა შუა ანძასავით ტანმადალი და პანტერასავით მოქნილი იყო და ექიდნას კბილები და ალისფერი ტუჩები ჰქონდა” (“დელფინო”). “ლერწამივით მოქნილი იყო, ოდნავ გვერდზე გადახრილი ლომისებური თავი თმების წაბლის ტყით ჰქონდა დაფარული, ხოლო ელვარე თმების კულულები ფაფარივით ეფინებოდა მხრებზე” (“ჩინჩინატო”); “გველივით დაკლაკნილი თმები ჰქონდა” (“დელფინი”); “თავზე წითელი თავსაფრით გაშლილ ყაყაჩოს ჰგავდა” (“ზარები”), “ჯებირში შეზრდილი ბებერი ტირიფების ფესვები დაკლაკნილ გველებს ჰგავდა, ხოლო რტოები – მწუსარებით მოხრილ ადამიანებს” (“მდინარის ეკლოგა”); “ზურგისა და მხრების მოხაზულობით პანტერას ჰგავდა” (“ქალწული მიწა”); და სხვ.

ამგვარი ცხოველური და მცენარეული მხატვრული სახეები, რომლებიც ხშირად გვხვდება დ'ანუნციოს ადრინდელ მცირე პროზაში და რომლებიც ჭარბი ესთეტიზმის დალით არიან აღბეჭდილი, ჯერ კიდევ შორს არიან ნატურალისტური პროზის ობიექტურობისა და იმპერსონალურობისაგან. მათში უფრო შემკობის საწყისი ჭარბობს, ვიდრე შემეცნების და ისინი გარკვეულწილად არ ნუვოს ხელოვნებას მოგვაგონებენ, რომლისთვისაც ეგზომ დამახასიათებელია გველებისა და თმების შედარება და მცენარეული მოტივების დეკორატიული გამოყენება ადამიანთა იკონოგრაფიაში.

მას შემდეგ, რაც დ'ანუნციო მთლიანად გათავისუფლდა ნეორომანტიზმის ზეგავლენისაგან და თავის მოთხოვნებში, განსაკუთრებით კრებულში “პესკარას ნოველები” მთლიანად ვერისტულ-ნატურალისტური ესთეტიკის საფუძველს დაემყარა, მისი ცხოველური და მცენარეული მეტაფორა-შედარებები თავისუფლდებიან დეკორატიული ფუნქციისაგან და წმინდა უარყოფით კონოტაციასა და აქსეოლოგიურ დანიშნულებას – საგანთა შეფასებასა და მათდამი ავტორისეული დამოკიდებულების გამოხატვას ემსახურებიან; მათ პერსონაჟთა არა მხოლოდ უმთავრესი გარეგნული, ზნეობრივი და ფსოქოლოგიური მახასიათებლების წარმოჩენის, არამედ ამასთანავე ადამიანში ბიოლოგიური, ცხოველური საწყისის ხაზგასმის ფუნქცია ენიჭებათ.

დ'ანუნციოს წმინდა ნატურალისტურ ნოველებში, როგორც ერთი იტალიელი კრიტიკოსი აღნიშნავს, “ჩვენს წინაშე არიან არა დეკორატიული პანტერისებური არსებები, არამედ დარვინისებური მაიმუნები”. ამაზე ნათლად მეტყველებენ შემდეგი მაგალითები ნოველიდან “კანდიას აღსასრული”: მაგნაფამე “მაიმუნებით ხტოდა” “კანდიას კუს კისერზე მობმული მტაცებელი ფრინველის თავი ჰქონდა”; დონა იზაბელა სერტალეს “მტაცებელი ცხოველის სხარტი, მოქნილი მოძრაობების გამო კვერნას ეძახდნენ”; “კანდია კალიასავით წამოხტა... და შეშინებული ჯიუტი ცხოველივით უმალ ყალყზე დადგა”; კანდია “ნადავლის მოასატაცად გამზადებული მტაცებელი ქორივით” შეტრალდა სინდიკიასაკენ. *მატეო “თავისი მიხვრა-მოხვრითა და ქანაობით სიარულით კურდღელზე გამოდევნებულ გაავებულ მწვერებს მოგავიწყებდათ”.*

ცხოველური და მცენარეული შტრისები ასევე უმთავრეს როლს ასრულებენ პერსონაჟთა წარმოსახვისას სხვა ნოველებშიც.

ნოველაში “მუნჯა” ყოველი პერსონაჟი რაიმე ნიშნით შედარებულია ფაუნის ან ფლორის წარმომადგენლებთან: მუნჯას ხელები “ბებერი მაიმუნის კიდურებს მიუგავს”, *ძმებს* რომ შეხედავდი, იფიქრებდი, “ადამიანისა და ცხვრის შეჯვარების შედეგად არიანო შობილნი”; კვატროჩეს “ნაგაზის თვალები აქვს”, ხოლო მის ძმას – “ლეღვივით გამობერილი მოლურჯო ყურები აქვს”; გოლპო “ხვლიკივით ნაცრისფერია”; “კალიასვით ფერმკრთალ და გამხდარ ბავშვებს ველური მტაცებელი ფრინველის თვალები” აქვთ. ასევე ზომორფული და ფიტომორფული სახეები უმთავრეს როლს ასრულებენ სხვა ნოველების მოქმედ პირთა იკონოგრაფიაში: როზა კატანას დანახვისას იფიქრებდით, “თქვენს წინ მაიმუნიაო” (“გრაფინია ამაღფი”); ასაო “გაბურძნულ ცხოველს ჰგავს”

(“ჯადოქრობა”), მეძაგ ქალებს “ცხოველური თვალები” აქვთ, ხოლო პირი – “გადამწიფებულ მოღურჯო-მოაღისფერო ლედვს” მიუგავთ (“ოქროს ფულები”); ჯენარო – ”წაგრძელებულ ჭიაყელას” მოგვაგონებს (“ქალწული ურსულა”); დონ ფილიპოს ხელები “ზეთისხილის დაკოჸრილ ფესვებს მიუგავს” (“ჰერცოგ დ’ოფენას სიკვდილი”); ჩიკარინას “მწიფე ნაყოფივით პუტკუნა სახე აქვს” (“ბრძოლა ხიდისათვის”); პეპე დე ბრიგიტას “სელაპის თვალები” აქვს და თვითონაც “სელაპივით ზანტია” (“ჯადოქრობა”); “მეიელი ხეობის რომელიდაც ხრამიდან გამოქცეულ დათვის ბელს ჰგავდა” (“ტოტო”).

აქვე აღვნიშნავთ, რომ დ’ანუნციოს ნოველებში გამოყენებულია როგორც ბუნებაში რეალურად არსებული ცხოველების, ასევე კლასიკურ მითოლოგიაში დამკვიდრებული ნახევრად ცხოველისა და ნახევრად ადამიანის – ფაუნის, სირენას (ქალთევზის), კენტავრის, ციკლოპის ნიშან-თვისებები, რომლებიც მკითხველის ცნობიერებაში მითოლოგიისა და სხვა ტექსტების წყალობით ამოტივტივდება.

კრებულში “პესკარას ნოველები” ფაუნისა და ფლორის სფეროსთან დაკავშირებული ტროპები ხელს უწყობენ აგრეთვე გარკვეულ გადაძახილს ნოველებს შორის, მათ შორის ერთგვარი სტილური და ციკლური კორელაციის დამყარებას და ბუნების კანონებსა და ადამიანის ყოფიერების ერთიანობის შესახებ ნატურალიზმის მიერ დამკვიდრებული იდეის ხორცშესხმას.

ამგვარად, დ’ანუნციოს ნოველებში ადამიანის შედარება სხვადასხვა ცხოველებთან, მწერებთან და ფაუნის სხვა წარმომადგენლებთან ემსახურება პერსონაჟის როგორც გარეგნული ნიშნების ხაზგასმას, ასევე ადამიანში ბიოლოგიური და ფიზიოლოგიური საწყისის წარმოჩენას. აღნიშნული ხერხით დ’ანუნციო ცდილობს გვიჩვენოს თუ რისი მოწმენი ვხდებით, როდესაც საზოგადოებაში ცხოველური საწყისი სჭარბობს, ანუ როდესაც ხორციელებას ჩამოცილებული აქვს სულიერი საწყისი.

ვერისტებისა და ბაბრიელე ღანუნციოს "ამსკარას ნოველები"

სალიტერატურო ენის თავისებურებანი

დიალექტებს ყოველთვის დიდი ადგილი ეკავათ იტალიურ ლიტერატურაში, მაგრამ ვერისტებამდე დიალექტებზე შექმნილი ლიტერატურა ყოველთვის მეორეხარისხოდ ითვლებოდა. ასეთი ვითარება შეცვალა ჯოვანი ვერგამ, რომელმაც თავის ნაწარმოებებში მოახერხა იტალიური სალიტერატურო ენისა და დიალექტიზმის საწყისის თავისებური შეთავსება.

ვერისტი მწერლების უმრავლესობის მსგავსად, ვერგა ტოსკანური ენობრივი ნორმის ერთგული იყო, მაგრამ ამასთანავე თავის ნაწარმოებებში ფართოდ გაუხსნა გზა სიცილიურის სინტაქსს და შესაბამისად – რიტმს, ადგილობრივ ანდაზებსა და ხატოვან გამოთქმებს, რითაც ტოსკანური ნორმის ფარგლებში სიცილიური მეტყველების შთაბეჭდილებას ქმნის, მიუხედავად იმისა, რომ ცალკეული გამონაკლისების გარდა, უარს ამბობს ლექსიკური, მორფოლოგიური და გრამატიკული დიალექტიზმების გამოყენებაზე.

თავის ენობრივ მიზანს იგი ასე აცალიბებს: “Il mio è un tentativo nuovo sin qui da noi, e tuttora molto discusso, di rendere nettamente la fisionomia caratteristica di quei racconti siciliani nell’italiano; lasciando più che potevo l’impronta loro propria, e il loro accento di verità” (“ჩემი ჯერ კიდევ მიუღწეველი მიზანია, რაც ჯერ კიდევ კამათის საგანს წარმოადგენს, რომ იტალიურურად გამოვცე სიცილიური ამბების დამახასიათებელი ნიშნები და შეძლებისდაგვარად შევუნარჩუნო მათ თავისი იერსახე და ჭეშმარიტების მათი ანაბეჭდი” (ვერგა 1954: 29). Шахта новая попытка так далеко от нас, и до сих пор много споров, чтобы четко, характеристики этих историй на итальянском Сицилийский; оставляя больше, чем я мог запечатлеть свою собственную, и их акцент истины

ჯოვანი ვერგას პროზაში სიცილიური მეტყველების კოლორიტის შესაქმნელად გამოყენებულ სინტაქსურ საშუალებათა შორის აღსანიშნავია სიცილიურის სინტაქსის ისეთი თავისებურებანი, როგორებიცაა: რამოდენიმე წინადადების ერთმანეთზე გადაბმა კავშირით *e*; სიტყვისა და ფრაზების გამეორება წინადადების ბოლოს; პლენონაზმების სისწირე; *passato prossimo*-ს ნაცვლად ხშირად *passato remoto*-ს გამოყენება და სხვ.

ვერგას პროზაში გამოყენებული ხატოვანი გამოთქმები და ანდაზები სიცილიელთა მეტყველების თავისებურებას ასახავენ. 1880 წლის 11 ოქტომბრის წერილში თვალსაჩინო მუსიკალური კრიტიკოსისადმი – ფილიპო ფილიპისადმი (1830-1887) იგი აღნიშნავდა: “Il mio studio...è di fare eclissare al possibile lo scrittore, di sostituire la rappresentazione all’osservazione, mettere per quanto si può l’autore fuori del campo d’azione, sicché il disegno acquisti tutto il rilievo e l’effetto da dar completa l’illusione della realtà.... A questo proposito ti dirò che tutti quei passati imperfetti che mi critichi, sono voluti, sono il risultato del mio modo di vedere per rendere completa l’illusione della realtà dell’opera d’arte” (“ჩემი ამოცანაა... შექმნისდაგვარად დაეხრდილო მწერალი, წავშალო მისი ხედვის კვალი, შექმნისდაგვარად განვარიდო მოქმედების ასპარეზს, ისე, რომ მონახაზმა თვითონ შექმნას რეალობის სრული ილუზია და ეფექტი... გეტყვი, რომ ვინც ამ მხრივ მაკრიტიკებს მე არასრულყოფილებისათვის, იმის შედეგია, რომ ვცდილობ ხელოვნების ნაწარმოების სრული ილუზია შეექმნა” (ნენჩონი 1992: 31)..

სიცილიის ადგილობრივი კოლორიტის განმაპირობებელ კომპონენტთა შორის ვერგას ნოველებსა და რომანებში განსაკუთრებით აღსანიშნავია ისეთი ენობრივი ხერხი, როგორცაა შინაგანი მონოლოგის ეთგვარი ჩანასახობრივი ფორმის – *თავისუფალი ირიბი მეტყველების* გამოყენება.

მეტყველების ასეთ სახეობაში არ გამოიყენება პიდაპირი მეტყველების ისეთი ფორმალური მანიშნებელი, როგორცაა ბრჭყალები ან ისეთი ხერხი, როდესაც სხვისი სიტყვები დაქვემდებარებული წინადადების სახითაა წარმოდგენილი (მაგალითად: “მან თქვა, რომ მოვიდოდა” და არა: “მან თქვა: – მოვალ”).

თავისუფალი ირიბი მეტყველება ვერგას საშუალებას აძლევს განახორციელოს იმპერსონალური თხრობის ამოცანა და წაშალოს ტექსტში ავტორის არსებობის კვალი და მოვლენები ასახოს არა მხოლოდ ერთი პერსონაჟის, არამედ მთელი საზოგადოებრივი ფენის თვალთახედვით.

ვერგას პროზაში ავტორისეული თხრობის განვითარება პერსონაჟთა მეტყველების სტილისა და რიტმის შესაბამისად განაპირობებს ენობრივი ქსოვილის “არალიტერატურულობას”, გარკვეულ ხალხურობას, მაშინ, როდესაც დ’ანუნციოს “პესკარას ნოველებში” ნარაცია სალიტერატურო ენის ნორმების შესაბამისად მიმდინარეობს, ხოლო “არალიტერატურული”, დიალექტური ენობრივი შრე არა ავტორისეულ თხრობაში, არამედ პერსონაჟთა

მეტყველებაშია განფენილი. განსაკუთრებით ხშირად იყენებს დ'ანუნციო ლექსიკურ, მორფოლოგიურ და გრამატიკულ დიალექტიზმებს იმ ნოველებში, რომლებშიც მთლიანად სოფლის თემატიკა და პერსონაჟები დაბალი ფენების წარმომადგენლები არიან.

კიდევ ერთი ვერისტული ნიშან-თვისება დ'ანუნციოს ნოველებში არის ის გარემოება, რომ ჯოვანი ვერგასა და სხვა ვერისტების მსგავსად, იგი სალიტერატურო ენის ტოსკანური ნორმის ერთგული რჩება და ამასთანავე დიალოგებში დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს დიალექტურ კომპონენტს.

მაგრამ თუ ვერგა სალიტერატურო ენის ფარგლებში სიცილიური დიალექტის ილუზიას ქმნის, დ'ანუნციოს ნოველისტიკაში სალიტერატურო ენის უპირატესობას ექცევა ყურადღება.

ისეთი ხერხი, როგორცაა თავისუფალი ირიბი მეტყველება, რომელსაც ჯოვანი ვერგა თანამიმდევრულად იყენებდა იმპერსონალურობისა და სინამდვილის პერსონაჟთა თვალსაწიეროდან ჩვენების მიზნით, გაბრიელე დ'ანუნციოს ნოველისტიკაში ძალზე იშვიათად გამოიყენება.

დიალექტიზმისადმი დ'ანუნციოს დამოკიდებულების თვალსაზრისით მრავლისმეტყველია შემდეგი ფაქტი: როდესაც 1884 წელს “Fanfulla della Domenica”-ში პირველად გამოაქვეყნა ნოველა “ჯადოქრობა” (სათაურით “L'incantesimo” – “მოჯადოება”) აქ დიალოგებში არ იყო გამოყენებული დიალექტიზმები, მაგრამ მოგვიანებით, როდესაც იგი შეიტანა კრებულში “წმინდა პანტელეიმონი”, დიალოგები პესკარის დიალექტზე გამართა. სწორი უნდა იყოს ის მოსაზრება, რომ ცვლილებები ამ მიმართულებით განპირობებულია იმ ფაქტით, რომ მოპასუნის ნოველებში სოფლებების დაოლოგებში ნორმანდიული დიალექტია გამოყენებული (სერა 1975: 204).

განვიხილოთ დიალოგებში დიალექტიზმების გამოყენების თვალსაზრისით ერთ-ერთი ნოველა: “კერპთაყვანისმცემლების” გაგრძელება – ნოველა “გმირი”, რომელშიც პერსონაჟთა მეტყველება, შეიძლება ითქვას, “აჭრელებულია” აბრუცოს დიალექტიზმებით.

ამ ნოველაში გამოყენებულია როგორც ლექსიკური, ასევე მორფოლოგიური და გრამატიკული სახის დიალექტიზმები.

ასე, მაგალითად, “Avanti”-ს ნაცვლად ვხედავთ ასეთ დიალექტურ ფორმას: “Avande!”.

სალიტერატურო ნორმის თანახმად უნდა იყოს “Uno! Due! Tre!” (“ერთი! ორი! სამი!”), რაც ნოველაში ასეთი მორფოლოგიური სახითაა: “Una!... Dua!...Trea!...”.

გვხვდება ლექსიკური დიალექტიზმებიც. კერძოდ, ასეთია “Abbada! Abbada!”, რასაც სალიტერატურო ენაში შეესატყვისება “Sta’attento!” (“ფრთხილად იყავი!”).

ასევე, სალიტერატურო ფორმის – “ora!” – ნაცვლად დიალოგში გამოყენებულია დიალექტური ლექსიკური ფორმა “mo”!: “Va a la casa, mo’!” (“ახლავე შინ წადი!”).

წმინდანის სახელი “Gonselvo”-ს (“გონსელვო”) დიალოგში დიალექტური ფორმითაა წარმოდგენილი: “Sante Gunzelve”.

როგორც მორფოლოგიური, ასევე გრამატიკული დიალექტიზმი გვხვდება შემდეგ რეპლიკებში: “Che ce pozze fa’?” – “Che si può fare?” (“აქ რაღა გაეწეობა?”). “Chi ha purtate lu Sante?” – “Chi ha portato il Santo?” (“ვინ წამოიღო წმინდანი?”); “Lu vespre ‘n mùseche.” – “Il vespro con la musica” (“სადამოს წირვა მუსიკის თანხლებით”). “Ogne tante mitte la mana a qua. Nu mo veniamo. Jame a senti lu vespre.” – “Ogni tanto metti la mano qui. Noi veniamo ora. Andiamo a senire il vespro.” (“დროდადრო ამაში ჩაყავი ხელი. ჩვენ ახლავე მოვალთ. სადამოს წირვის მოსასმენად მივდივართ”). “È tutt’inutile! È pirduta. Sante Gunzelve, a te le offre.” – “È tutto inutile! È perduta. San Gonselvo a te la offro.” (“რა აზრი აქვს ამას. ხელის საქმე წასულია. წმინდაო გონსელვო, შენთვის შემწირავს.”).

აბრუცოს მხარის ლექსიკური, მორფოლოგიური და გრამატიკული დიალექტიზმების გამოყენება პერსონაჟთა მეტყველებაში ხელს უწყობს ნოველის როგორც პროვინციული ტოპოსის ადგილობრივი კოლორიტისა და მისი რეგიონალური ასპექტის შექმნას, ასევე პერსონაჟთა სოციალურ-კულტურული სტატუსის წარმოჩენას.

აღსანიშნავია ისიც, რომ ავტორისეული თხრობის ენობრივი ქსოვილი, რომელშიც თანამიმდევრულად არის დაცული იტალიური სალიტერატურო ენის ნორმები, ქმნის იმ კონტრასტულ ფონს, რომელზეც უფრო მკვეთად ჩანს პერსონაჟთა დისკურსის თავისებურება.

ამგვარად, როგორც დავინახეთ, როგორც გაბრიელე დ’ანუნციოს ნოველისტიკა მჭიდროდ არის დაკავშირებული ვერიზმისა და ნატურალიზმის

ლიტერატურულ-ესთეტიკურ პრინციპებთან, ჯოვანი ვერგასა და ალესანდრო მანძონის, ფლობერის, ზოლასა და მოპასანის და იმ დროის სხვა ფრანგი მწერლების შემოქმედებასთან. ამასთანავე ამ მოდელებიდან მიღებული იმპულსების მიუხედავად, იგი თავის ორიგინალუ იერსახეს ინარჩუნებს, რომელიც არაერთი *იზმით* საზრდოებს, მაგრამ სრული სახით არც ერთ მათგანში არ თავსდება.

ავტორის სახის თავისებურება "პუსკარას ნოველებში"

ნარატოლოგიურ კვლევა-ძიებათა ერთ-ერთ თვალსაჩინო საკითხთა წრეს განეკუთვნება ნაწარმოების სტილისტურ-სემანტიკური და აქსიოლოგიური ცენტრის – ავტორის სახის (ზოგის ტერმინოლოგიით – იმპლიციტური ავტორის), “ნაწარმოების დედაარსის კონცენტრირებული გამოვლინების” (ვინოგრადოვი 1971: 118) თავისებურებანი სხვადასხვა მხატვრულ სისტემებში.

ამ მხრივ განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ობიექტური, ნეიტრალური, იმპერსონალური თხრობის სტრუქტურა, რომელშიც, სუბიექტური თხრობისაგან განსხვავებით, ავტორი სინამდვილის ასახვის პროცესში არ ერევა, არ იძლევა თავის მსჯელობებს, შეფასებებს, არ მიმართავს ლირიკულ უკუსვლებს ან ისეთ რეპლიკებს, როგორცაა, მაგალითად, ავტორის შეძახილი – “მე ძმა ვარ შენი!” – გოგოლის მოთხრობაში “შინელი”.

იმპერსონალური თხრობის სტრატეგია, რომელიც ფორმულის სახით აქვს ჩამოყალიბებული ფლობერს (“ავტორი თავის ნაწარმოებში ღმერთივით უნდა იყოს განფენილი: ყველგან არსებული და ყოველთვის უხილავი”), არა მხოლოდ თხრობის სუბიექტის, არამედ ამასთანავე ავტორის სახისა და ტექსტის მოდალურობის უკიდურესი შენიღბვისაკენაა მიმართული.

გავისხენოთ ამ თვალსაზრისით ნოველა “ოფენას ჰერცოგის სიკვდილი”, რომელშიც აღწერილია ბრბოს მძვინვარება ჰერცოგის სასახლის ირგვლივ, შეშინებული მოსამსახურეები და ამ ფონზე ამაყი და ქედუხრელი ჰერცოგი, რომელიც გესლიანი ღიმილით ხვდება სიკვდილს. როგორც ბენედიტო კროჩე აღნიშნავს, “მის [დ’ანუნციოს] ადგილას ამგვარი ამბის აღწერისას თავის მრწამსს ოდნავ მაინც გამოავლენდა, ხოლო რაღაც მომენტებზე ყურადღებას არ

გაამახვილებდა. მის ადგილას სხვაგვარი ტემპერამენტის შემოქმედი, ამ სანახაობების შემხედვარე, თავისი გემოვნებისა და განწყობის რაღაც ნაწილს მაინც გამოავლენდა, ხოლო რაღაცაზე ყურადღებას არ გაამახვილებდა. სხვა მის ადგილას აჯანყების შემზადების სოციალურ მიზეზებზე გაამახვილებდა ყურადღებას, რასაც შედეგად ოფენის პერცოვისა და მისი ხალხის ამოხოცვა მოჰყვა. სხვას გული აუჩუყდებოდა იმ ვერაგობაზე, რასაც ბუნება ქალწულ ურსულას უმზადებს [...]. სხვა მის ადგილას გემის ქირურგის მოქმედებას კომიკურ სანახაობად აქცევდა და მეთევზე ჯალუკას ტანჯვა-წამებამდე და სიკვდილამდე არ მიიყვანდა. მაგრამ დ'ანუნციოს ყოველივე ეს არ ადარდებს, არ აფიქრებს, არ იკვლევს მიზეზებს, არ ტირის და არ იცინის, არც აღშფოთებას გამოხატავს. მისი მხრიდან ერთადერთი აღფლვება, როგორც სჩანს, სრული აუღელვებლობაა (კროჩე 1964: 18-19).

მაგრამ ყოველივე ეს იმას როდი ნიშნავს, თითქოს დ'ანუნციოს ნოველებში ავტორის პოზიცია არ არსებობს და მთლიანად გაუქმებულია; როგორც წესი, იგი არ არსებობს ღია სახით, ექსპლიციტურად.

იმპერსონალური თხრობა ავტორის სახის არა გაუქმების, არამედ მისი ჩამოყალიბების სპეციფიკური გამოვლინებაა, ვინაიდან თხრობის სუბიექტის მიერ თავისი პოზიციის შენიღბვის ნებისმიერი მცდელობის მიუხედავად, “მკითხველის ცნობიერებაში მაინც გარდაუვალად წარმოიქმნება ავტორის სახე” (ბუთი 1983: 70-71).

ავტორის სახე ნაწარმოების მხტავრული ქსოვილის ყველა კომპონენტის ერთობლიობის სახით ვლინდება. ამასთანავე ავტორის სახის, იმპლიციტური ავტორის აქსიოლოგიური პოზიციის განმაპირობებელ კომპონენტთა შორის არსებობენ დომინანტური, განსაკუთრებით აქტუალიზებული მარკერები, ინდექსური ნიშნები.

ფრანგი ნატურალისტებისა და იტალიელი ვერისტების – ჯოვანი ვერგასა და ლუიჯი კაპუანას ობიექტური მეთოდის ტრადიციის კვალად, გაბრიელე დ'ანუნციო თავისი ნოველების ციკლში ცდილობს, უკიდურესად შენიღბოს თავისი პოზიცია, რისთვისაც უარს ამბობს სუბიექტურ შეფასებებზე, კომენტარებსა თუ ლირიკულ უკუსვლებზე, ანუ მიზანდასახულად იცავს მიუკერძოებლობის (*impassibilit *) ფლობერისეულ პრინციპს.

როგორც ცნობილი იტალიელი ესთეტიკოსი და ლიტერატურათმცოდნე ბენედეტო კროჩე აღნიშნავს, გაბრიელე დ'ანუნციო “პესკარას ნოველებში” “არც

მსჯელობას მიმართავს და არც წუხილს გამოთქვამს, არც დასცინის და არც აღშფოთებას გამოხატავს. მისი ერთადერთი ამოცანა სრული აუღელვებლობაა და ერთადერთი მიზანი – მოვლენათა ზუსტი, დეტალური აღწერა” (კროჩე 1964: 37).

სხვა მკვლევარიც აღნიშნავს “პესკარას ნოველებში” ავტორისეული მიუკერძოებლობისაკენ განსაკუთრებულ სწრაფვას: “მწერლის მიზანს არ წარმოადგენს ადამიანთა განსჯა ეთიკური თვალსაზრისით. იგი ამჯობინებს თავის ქმნილებებს ზემოდან ან ყოველ შემთხვევაში – გარედან უცქიროს” (პომილიო 1968: 603).

“პესკარას ნოველებში” ავტორი პროვინციული ყოფის ქრონოტოპის, გარემოსა და პერსონაჟთა გარეგნობის შესახებ ზუსტი ცნობების მოწოდებისა და ამბის გადმოცემის ფუნქციით იფარგლება. ნოველისტის ასეთი ნეიტრალური სტილი იწვევს ობიექტური თხრობის დრამატიზებას, ხოლო ზოგჯერ – გარკვეულ მსგავსებას საგაზეთო ქრონიკის სტილთან, რაც თავისებურად მქლავნდება ერთ-ერთი ნოველის (“ბრძოლა ხიდისათვის”) ქვესათაურში: “ნაწყვეტი პესკარას ქრონიკიდან”.

ქრონიკის სტილის მსგავსად, რაიმე ინტონაციური ტონალობის გარეშე მხოლოდ ფაქტის საგაზეთო სტილის კონსტატაციით გვამცნობს ავტორი ერთ-ერთი ნოველის (“გრაფინია დ’ამალფი”) მთავარი გმირის გარდაცვალების ამბავს: “ასე და ამგვარად, როზა კატანამ თანდათან ხელთ იგდო მთელი ქონება, რაც კი გააჩნდა ჯოვანი უსორიოს, რომელიც 1871 წლის მარტში გარდაიცვალა”.

ასევე, სხვა ნოველაშიც (“ქალწული ანა”) ყოველგვარ სუბიექტურობას მოკლებულ რეპორტიორის სტილს – წმინდა ინფორმაციულ ლაკონურ ფრაზებს იყენებს ავტორი, როდესაც ამა თუ იმ გმირის გარდაცვალების შესახებ გვაუწყებს: “1853 წლის მარტში მრავალი კვირის განმავლობაში ტანჯვის შემდეგ დონა ქრისტინას მეუღლე შარდის ბუშტის ანთებით გარდაიცვალა”, “ზაქილე დიდი წყალდიდობის დროს ოქტომბერში გარდაიცვალა”.

ამასთანავე ყურადღებას იქცევს ის გარემოება, არის ისეთი მომენტი, რაც დ’ანუნციოს იმპერსონალურ მეთოდს მკვეთრად განასხვავებს ამავე მეთოდისაგან გუსტავ ფლობერის, გი დე მოპასანის ან ჯოვანი ვერგას შემოქმედებაში. ხსენებულ ავტორთაგან განსხვავებით გაბრიელე დ’ანუნციო არა მხოლოდ მკაცრად იცავს იმპერსონალური, ნეიტრალური თხრობის პრინციპს, არამედ *ხაზს უსვამს* ამ ნეიტრალურობას. მისი შემოქმედებითი მეთოდის ამ თავისებურებაზე

მეტყველებს მისი თხრობითი პრინციპების შემდეგი დახასიათება: ”იგი [დ'ანჟუციო] ოდნავადაც არ ცდილობს ეთიკური თვალსაზრისით განსაჯოს ადამიანები, არ ცდილობს, იკვლიოს მათ ქმედებათა ზნეობრივი საფუძველი. მართალია, დიდი ოსტატობით, ახლებური ხედვითა და სიცხადით წარმოაჩენს ხასიათებს, მათ ქმედებებსა და მოძრაობას, მაგრამ მის დამოკიდებულებაში მათდამი არასოდეს მუდავნდება სიმპატიის ან თანაგრძნობის თუნდაც მცირეოდენი ნიშან-წყალი. [...] მას ურჩევნია გარედან უცქიროს ადამიანში ველურობის გამოვლინებებს, მათ “ბარბაროსობას”, ურჩევნია თავის პერსონაჟებზე მაღლა დადგეს ან, ყოველ შემთხვევაში, გარედან დააკვირდეს და ხაზი გაუსვას მათ განუვითარებლობას; ამასთანავე სიამოვნებას განიცდის, როდესაც მათ ვნებებსა და ინსტიქტებში თუნდაც მცირეოდენ ცხოველურ საწყისს აღმოაჩენს (პომილიო 1968: 607).

ამასთანავე ნოველების ნეიტრალური თხრობის ფარგლებში აშკარად იჩენენ თავს ავტორის პოზიციის გამომხატველი სტილისტურად აქტუალიზებული მარკერები. ასეთ კომპონენტთა შორის ყურადღებას იქცევენ სემანტიკურად კონდენსირებული სათაურები. კერძოდ, ასეთ აქტუალიზებულ ინდექსურ ნიშნად გვევლინება ერთ-ერთი ნოველის სათაური – “გმირი”, რომელიც ირონიული ანტიფრაზის მნიშვნელობას იძენს იმის გამო, რომ პროტაგონისტი არის არა გმირი ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით, არამედ რელიგიური ფანატიკოსი, რომელიც მარჯვენას იჭრის წმინდანისათვის შესაწირად.

ასევე ავტორის სახის აქსიოლოგიური პოზიციის გამოხატვას ემსახურება სათაური “კერპთაყვანისმცემლები”, რომლის საშუალებითაც თავს იჩენს ავტორის დამოკიდებულება რელიგიური უთანხმოების ნიადაგზე ორი სოფლის სისხლიანი შეტაკების მონაწილეებისადმი.

“პესკარას ნოველების” იმპერსონალური თხრობის ფარგლებში ავტორის სახის კიდევ ერთი აქტუალიზებული გამოვლინებაა გმირების პორტრეტების შექმნისას გამოყენებული ისეთი ლაიტმოტივური ხასიათის ხერხი, როგორცაა გამოდმებული ანალოგია ადამიანსა და ორგანულ ბუნებას შორის. ეს კონცეპტუალური ხასიათის ტენდენცია დ'ანჟუციოს ნოველების კრებულში უნდა მომდინარეობდეს ემილ ზოლას თეზისიდან *La Bête humaine*, რომელიც გულისხმობს იდეას ბუნების კანონებსა და ადამიანის ყოფიერების ერთიანობის შესახებ.

ავტორი იმპლიციტურად თავის ავტორისეულ პოზიციასაც, ამა თუ პერსონაჟისადმი თავის დამოკიდებულებასაც ავლენს, როდესაც ხაზს უსვამს თავისი პერსონაჟების მსგავსებას რაიმე ნიშნით ფაუნის ან (შედარებით უფრო იშვიათად) ფლორის ამა თუ იმ წარმომადგენელთან. ცხადია, ავტორი ირიბად თავის პერსონაჟს ნაგაზს ან ჭიაყელას ადარებს, ან როდესაც ამბობს: ამ ძმებს რომ შეხედავდი, გეგონებოდა “ადამიანისა და ცხერის შეჯვარების შედეგად არიანო შობილნი”.

თვით ფიტომორფულ ტროფებშიც, რომლებიც ზომორფული ტროპებისაგან განსხვავებით, უფრო ნეიტრალურად ჩანან, მაინც გამოსჭვივის იმპლიციტური შეფასების მომენტი. როდესაც ავტორი აღნიშნავს, რომ მეძვე ქალებს პირი “გადამწიფებულ მოლურჯო-მოალისფერო ლელვს” მიუგავთ (“ოქროს მონეტები”), აქ ადვილად საცნობია ამ შედარების უარყოფითი კონოტაცია და პირიქით, როდესაც ვკითხულობთ, რომ მილას “კრიალა ტანს წვნიანი ნაყოფის სურნელი” ასდის (“ღამისთევა”), ცხადად ჩანს ამ შედარების პირველისაგან საპირისპირო შეფერილობა.

ასევე, ჰერცოგის მამის პორტრეტში ფიტომორფული შედარება, კერძოდ, ყურადღების გამახვილება იმაზე, რომ დონ ფილიპოს ხელები “ზეთისხილის დაკოჟრილ ფესვებს მიუგავს” (“ოფენას ჰერცოგი სიკვდილი”), ხელს უწყობს ავტორის მიერ ყურადღების გამახვილებას ამ არისტოკრატიული ოჯახის სიძველესა და ერთგვარ დეგრადაციაზე.

იმპლიციტური ავტორის ფორმირებას დიდად უწყობს ხელს აგრეთვე გარკვეული სემანტიკური მოტივების აქტუალიზება. ნოველაში “ოფენას ჰერცოგის სიკვდილი” იმის ხაზგასმა, რომ ტრაგიკულ ცხოვრებისეულ ვითარებაში, “ბარბაროსების” – აჯანყებულთა ბრბოს მიერ ცეცხლის ალში გახვეულ სასახლეში, როდესაც მის ირგვლივ შემოკრებილი მსახურნი შიშით ძრწიან, ხოლო ჰერცოგი სტოიკურად ხვდება სიკვდილს, ავტორის სახის, პროტაგონისტის მიმართ მის დამოკიდებულების იმპლიციტური გამოვლინებაა.

“პესკარას ნოველების” ექსპლიციტურად ნეიტრალური სტილის ფარგლებში, რომელშიც ავტორი დიდად არსად არ ამუღავნებს თავის თავს კომანტარების, მსჯელობისა თუ შეფასებების სახით, ავტორის აქსიოლოგიური პოზიციის იმპლიციტურად გამოსატვის საშუალებათა შორის აღსანიშნავია ცალკეული სტილისტური ფიგურების აქტუალიზება. ნოველაში “მუნჯა” გამოყენებული ცალკეული ტროპების ხასიათი ცხადყოფს ავტორის დადებით

დამოკიდებულებას მთავარი გმირისა და პესკარას მხარის არქაული ფესვებისადმი. ნოველის პროტაგონისტი “ბრმა ანტიკური ჰომეროსივით”, “აღსავსეა ქრისტიანული სიდიადით”, ხოლო სიმღერა მის სახეს “კეთილშობილ და იღუმალ იერს ანიჭებს”. ასევე ობიექტურობას არღვევს მოთხრობის ენობრივ ქსოვილში ისეთი სტილისტური ფიგურის ჩართვა, როგორცაა ლექსიკური და ინტონაციური ანაფორა, რომლის მიღმა აშკარად გამოსჭვივის ავტორის სიმპათია მთავარი გმირისადმი:

“მოდის სილვიელი კიაკიუ..., მოდის სტრიჯა, მახინჯი ქალი, ბებერ ჰერმოფროდიტს რომ ჰგავს..., მოდიან მამალუკები, სამი იდიოტი ძმა..., მოდის ოსესო, გამხდარი და გველისებური..., მოდის კატალანა დი ჯისი – გაურკვეველი ასაკის ქალი..., მოდის აგრეთვე ჯაკობე დი კამბლი, ტანმადალი მოხუცი... მოდის თავისი დროგით თადლითი გარგალა..., მოდის კონსტანტინო დი კოროპილი..., მოდიან სხვები...”. ავტორის აქსიოლოგიური იერსახის აქტუალიზებულ ელემენტთა შორის ყურადღებას იქცევს აგრეთვე ნოველის დასრულება პოეტური ტექსტით: “ამ საამო და უწმინდეს ღვინით / ყველა აქ მყოფის სადღეგრძელოს ვსვამ!”. ეს პასაჟი პოეტური დითირამბის შტაბელდებას ტოვებს.

“პესკარას ნოველების” მკაცრად ობიექტურ თხრობაში რელიგიური რიტუალების აღწერისას გამოყენებულია მათი თანმხლები ლათინიზმები, რომლებიც ჩვეულებრივ მაღალი სტილის შექმნისათვის გამოიყენება. მაგრამ დ’ანუნციოს ნოველებში ლათინიზმები ისეთ კონტექსტშია წარმოდგენილი, რომელიც შეუძლებელს ხდის მათ აღქმას პოზიტიურად. კერძოდ, ნოველებში ლათინიზმებს ყოველთვის თან ახლავს მათი დამაკნინებელი და დისკრედიტაციის განმაპირობებელი დეტალები. ასე, მაგალითად, მღვდლის მიერ ლათინურად წარმოთქმული ფსალმუნის ანტიფონებს იქვე მოსდევს ასეთი დეტალი: ამ დროს იქვე მდგომ როზანას “ნახევრად მოხუჭული თვალიდან მოყვითალო ჩირქი უჟონავს” (“ქალწული ურსულა”).

ამავე ნოველის სხვა პასაჟში მაღალ სტილთან ასოცირებული ლათინური ფრაზების დამდაბლებას იწვევს იმავე კონტექსტში ასეთი ნატურალისტური დეტალის გამოჩენა: კარებში “აყლაყულა” და “მუხლუხოსავით მოუქნელი” მღვდელი შემოდის და მას მოჰყვება “როზა კატენა, რომელიც სიყმაწვილეში მეძავი იყო, ახლა კი სულის ცხოვნებას ცდილობს მომაკვდავთა უსასყიდლო მოვლით, გვამების გაპატოსნებით, შემოსვითა და კუბოში

ჩასვენებით”. ამგვარი სემანტიკური და სტილისტური სვლები ავტორის სახის აქტუალიზებული მარკერის როლს ასრულებენ.

ამგვარად, დ’ანუნციოს “პესკარას ნოველების” იმპერსონალურ სტილში ცხადად იკვეთება ავტორის სახის გამომხატველი აქტუალიზებული ინდექსური ნიშნები.

“კერპთაყვანისმცემლების” იდეური, ჟანრული და სიუჟეტურ-კომპოზიციური თავისებურებანი

“Gli idolatri” (“კერპთაყვანისმცემლები”) პირველად ჟურნალ “Fanfula della Domenica”-ში გამოქვეყნდა 1884 წლის 15 ივნისს სათაურით “Il fatto di Mascàlico” (“მასკალიკოს ამბავი”), შემდეგ, 1886 წელს, შეცვლილი სათაურით – “San Pantaleone” (“წმინდა პანტელეიმონი”) – ამავე სახელწოდების კრებულში, ხოლო საბოლოო სათაური მიიღო კრებულში “პესკარას ნოველები”.

ნოველის ფაბულა რადუხელთა შორის რელიგიური ცრუმორწმუნეობისა და ფანატიზმის გამოვლინების ასახვას წარმოადგენს. კერძოდ, ფაბულა ასეთია: უკვე რამდენიმე დღეა, რაც მზის ჩასვლის შემდეგ ცაზე სისხლისფერი ლაქები რჩება. ამ სანახაობის გამო მორწმუნეების, “ამ უვიცი ადამიანების გონებაში ღვთაებრივი სასჯელის ათასგვარი საშინელი სურათი იხატება”. შემოფოთებული მამაკაცები დაისის შუქზე ეკლესიის წინ იკრიბებიან. ზოგი მათგანი ხმამაღლა გაიძახის: “იაკობ! იაკობ!”

ავტორი განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს პროტაგონისტის – ეკლესიიდან მხმობელების მიერ გამოსული იაკობის გარეგნობის აღწერას: იგი ტანმაღალი და გამხდარი კაცია, სახეზე ციების ნიშნებით, თავს ზემოთ მელოტი და საფეთქლებიდან და კეფიდან დაშვებული გრძელი ქერა თმებით. ოდნავ ცხვირისაკენ გადახრილი და გაურკვეველი ფერის წვრილი ჩავარდნილი თვალები ღრმა გზნებით უელავს. მას ზედა ყბის ორი წინა კბილი აკლია, რაც ლაპარაკისას მის პირსა და მისი წაწვეტებული ნიკაპის მოძრაობას ზედ მენხერი თმებით ბებერი ფავნის გამომეტყველებას ანიჭებს. დანარჩენი მისი სხეული ტანსაცმელით ოდნავ დაფარულ საცოდავ ჩონჩხს წარმოადგენს; ხელები, მაჯები, მკლავები, მკერდი ქინძისთავის წვერით დასერილი და ლილათი გაფერადებული ლურჯი დაღებით აქვს დასერილი წმინდა ადგილების მონახულების, ღვთაებრივი წყალობის, აღსრულებული აღთქმების სამახსოვროდ. იაკობი

“სასწაულების მოსმენის დაუოკებელი წყურვილით” შეპყრობილ ადამიანებს თავის ხილვებს აუწყებს, თანაც ისეთი ხმით, “come se apportasse profezie da lontana. Egli aveva (veduto nell’altro, in mezzo al sangue, un mano minacciosa, e pi un velo nero, e poi una slada e una tromba” (“თითქოს შორეულ წინასწარმეტყველებას ამხელდა. მაღლა ზეცაში სისხლის, გუბეში დაქადნებული ხელი იხილა, შემდეგ – შავი საბურველი, და შემდეგ – დაშნა და საყვირი”).

ამასობაში მოძღვარს ეკლესიიდან რელიქვია – წმინდა პანტელეიმონის ქანდაკების ვერცხლის ხელი გამოაქვს. “რელიქვიის გამოჩენამ ბრბოს მოზღვავებული აღტაცების გრძნობები მოგვარა”. ამ დროს ოთხოვალას მოახლოების ხმა გაისმის. “ეს პალურაა, სანთლები მოაქვს! პალურა მოდის! ეს პალურაა!” – ყვირიან მლოცველები.

როდესაც ხალხის დანახვისას ოთხოვალაში შებმული შეჩერდება, იქ მისული ადამიანები სისხლში ამოსვრილ პალურას დაინახავენ. სიკვდილის წინ პალურას აღმოხდება იმ სოფლის – მასკალიკოს სახელი, რომლის მაცხოვრებლებმა მას სანთლები წაართვეს და სასიკვდილოდ დაჭრეს.

ამ ამბის გაგონებაზე რადიზელებს მეზობელი სოფლის მიმართ შურისძიების გრძნობა ეუფლებათ. ისინი სასწრაფოდ შეიარაღდნენ ცელებით, ნამგლებით, დანებითა და თოფებით. შემდეგ იაკობის თაოსნობით სამლოცველოში ბრინჯაოს გისოსს გატეხავენ და აკლდამიდან წმინდა პანტელეიმონის ქანდაკება გამოაქვთ. ისინი სოფელ მასკალიკოსაკენ მიდიან და თან მიაქვთ წმინდანის ვეება ქანდაკება იმ სურვილით, რომ იგი საკურთხეველში წმინდა გონსალვოს ქანდაკების ნაცვლად დადგან. შურისძიების გრძნობით შეპყრობილი რადუზელები თავს ესმებიან მძინარე მასკალიკოელებს. წმინდა პანტელეიმონის სახელით დაუნდობლად ხოცავენ დიდსა და პატარას. თან ცდილობდნენ ეკლესიაში შეაღწიონ, რათა საკურთხეველში თავიანთი წმინდანის ქანდაკება დააბრძანონ. დაუნდობელი ბრძოლა იმართება ეკლესიაშიც, სადაც მასკალიკოელები გააფთრებით იცავენ თავს. ამ ბრძოლის დროს წმინდანის ქანდაკება მის მზიდავებს ხელიდან უვარდებათ. წმინდა პანტელეიმონი ზრიალით ეცემა იატაკზე და იაკობს თავის ქვეშ სასიკვდილოდ მოიყოლიებს.

როგორც ამ ნოველის ერთ-ერთი მკვლევარი აღნიშნავს, აქ ხმელთაშუაზღვისპირეთის დაბალი ფენებისათვის დამახასიათებელი დაახლოებით ისეთივე წეს-ჩვეულებები და ზნეობრივი ნორმებია ასახული, როგორც პროსპერ მერიმეს ნოველაში “მატეო ფალკონე” (სარკანი 1982: 46).

მართლაც, მერიმეს ნოველის მსგავსად, დ'ანუნციოს ნოველაში ვენდეტას, შურისძიებას შელახული “ღირსების” გრძნობის ატავისტური გაგება განაპირობებს.

“კერპთაყვანისმცემლებში” სისხლისღვრის მიზეზი ის ხდება, რომ მასკალიკოელებმა სასიკვდილოდ დაჭრეს ერთ-ერთი რადუხელი – პალურა, რომელსაც დავალებული ჰქონდა სანთლების ჩამოტანა რადუზოს მფარველი წმინდა პანტელეიმონის დღესასწაულისათვის.

რადუხელები კოლექტიური შურისძიების გრძნობით არიან გამსჭვალულნი. მათი მიზანია “მტრის” სისხლის დაღვრა და წმინდა გოსალვოს ქანდაკების ნაცვლად წმინდა პანტელეიმონის ქანდაკების დაბრძანება, რათა ამით თავიანთ მფარველ წმინდანს პატივი მიაგონ.

დ'ანუნციო ყურადღებას ამახვილებს იმ გარემოებაზე, რომ წმინდა ადგილი – ეკლესია – პროფანირებულია, კერპთაყვანისმცემლობისა და უაზრო ბრძოლისა სისხლისღვრის ასპარეზადაა ქცეული, სადაც სხვებთან ერთად შურისმაძიებელთა მეთაურიც – იაკობიც – იღუპება.

ნოველაში ჩვენ წინაშე ქრისტიანული სარწმუნოების ხალხური გაგების იგივე ვერისტული თემაა, რაც ჯოვანი ვერგას ნოველაში “წმინდანთა ომი”.

ეჭვს არ იწვევს ის ფაქტი, რომ “კერპთაყვანისმცემლები” ვერგას მოდელითაა შთაგონებული.

“კერპთაყვანისმცემლებში” ვერგას ნოველასთან სიახლოვე ტექსტუალურადაც ჩანს; შდრ. რადუხელების შეურაცხმყოფელი სიტყვები წმინდა გონსელვოს მისამართით – “Ladro! ladro! pezzente!” და “წმინდანთა ომის” შემდეგი ადგილები: “San Pasquale maledetto!” gridava Nino sputando in aria, e correndo come un pazzo pel seminato. – M'avete rovinato, San Pasquale ladro! Non mi avete lasciato altro che la falce per tagliarmi il collo!” (“წმინდაო პასკუალე, წყეულიმც იყავ! – დორბლმორეული გაჰყვიროდა ნინო და გიჟივით მირბოდა ნათესებში. წმინდაო პასკუალე, შე ქურდო, დამღუპე! ადარაფერი შემარჩინე ცელის გარდა რომ ყელი გამოვიჭრა!”) (ვერგა 2010: 205).

ვერგას ნოველაში “წმინდანთა ომი”, ორი თემის – წმინდა პასკუალესა და წმინდა როკოს – თაყვანისმცემელთა შუღლი, რაც შესაუღლებლად გამზადებულ შეყვარებულთა კინკლაობის, ჩხუბისა და დროებით დაშორების მიზეზი ხდება, ბოლოს მათი შერიგებით მთავრდება.

ამგვარად, ვერგას ნოველაში დაპირისპირება სხვადასხვა მფარველ წმინდანთა თაყვანისმცემლებს შორის არ ატარებს უკიდურესად მწვავე ხასიათს; საბოლოოდ არა რელიგიურ ნიადაგზე აღმოცენებული მტრობა, არამედ წმინდა ადამიანური, ჰუმანისტური საწყისი იმარჯვებს.

დ'ანუნციომ ვერგას ნოველიდან მიღებული თემა სრულიად სხვაგვარად დაამუშავა; მან უკიდურესად გაამძაფრა ქრისტიანული სარწმუნოების ხალხური გაგების თემა. მის ნოველაში ფანატიზმი და ატავისტური საწყისის ტრიუმფი ადგილს არ ტოვებს ჰუმანური საწყისისათვის.

ლიტერატურულ კრიტიკაში აღნიშნულია, რომ არსებობს გარკვეული იდეურ-თემატური მსგავსება დ'ანუნციოს “კერპთაყვანისმცემლებსა” და ემილ ზოლას ანტიკლერიკალურ რომან “ლურდის” (“*Lourdes*”) შორის. მაგრამ საუბარია მხოლოდ ტიპოლოგიურ და არა გენეტიკურ თანხვედრაზე. ზოლას ეს რომანი 1894 წელს გამოქვეყნდა, ასე რომ საუბარი “ლურდის” რაიმე ზეგავლენაზე გამორიცხებულია.

ამასთანავე შეგვიძლია ვილაპარაკოთ “კერპთაყვანისმცემლების” პოეტიკის გარკვეულ ნატურალისტურ თუ ზოლასებურ საწყისზე.

ზოლასებური ნატურალიზმის გამოძახილი ამ ნოველაში მომაკვდავი პალურას კლინიკური სურათის შექმნისას ვლინდება. გაბრიელე დ'ანუნციო დეტალურად აღწერს სასიკვდილოდ დაჭრილი და მომაკვდავი პალარას კლინიკურ სურათს:

“Di sotto alla fasciatura della fronte gli colava un fil dil sangue giù per la tempia; agli angoli della bocca apparivano piccole bolle di schiuma rossigna; e dalla gola gli usciva una specie di sibilo fioco, interrotto[...]. Egli ebbe su le labbra un un balbetamento vago, tra la schiuma che sopravveniva più copiosa e più sanguigna” (“შუბლზე გადახვეული ტილოდან საფეთქელზე სისხლის ნაკადი ჩამოსდიოდა; პირის კიდეებთან ვარდისფერი ქაფის ბუშტულაკები უჩნდებოდა და ყელიდან ჩახრინწული წყვეტილი სტგენის ხმას გამოსცემდა[...]. გაურკვევლად ბუტბუტებდა რაღაცას და პირიდან სულ უფრო მეტი და მეტი სისხლისფერი დუჟი გადმოდიოდა”).

ეს ნატურალისტური დეტალურობა ძალიან ჰგავს მომაკვდავი ანას სიკვდილისწინა აგონიის აღწერას ნოველაში “ქალწული ანა”: “*Alcune bolle di saliva le apparvero su le labbra*” (“ტუჩებზე ნერწყვის ბუშტულაკები მოადგნენ”). ასეთივე მსგავსი დეტალია მომაკვდავი ძაღლის აღწერისას ნოველაში “აგონია”:

“La bava si produceva pi ù copiosa e più densa” (“ქაფი სულ უფრო უხვი და სქელი ხდებოდა”).

ასეთი ნატურალისტური დეტალების შეთავსება სიმბოლური კონოტაციების მქონე სახეებთან “კერპთაყვანისმცემლების” მხატვრული ქსოვილის ერთ-ერთი უმთავრესი თავისებურებაა.

რაც შეეხება ნოველის თემას, ამ მხრივ ნატურალიზმთან შეხება არ ჩანს. როგორც აღვნიშნეთ, უფრო თვალსაჩინოა ჯოვანი ვერგას “წმინდანთა ომის” მასტიმულირებელი როლი.

გაბრიელე დ'ანუნციოს “კერპთაყვანისმცემლებში” ჯოვანი ვერგას ნოველისაგან მიღებული თემის განსხვავებული გზით წარმართვის განმსაზღვრელ ფაქტორთა შორის უნდა აღინიშნოს XIX საუკუნის დამლევის იტალიელი მხატვრის და ამასთანავე გაბრიელე დ'ანუნციოს ახლო მეგობრის – ფრანჩესკო პაოლო მიკეტის (1851-1929) ფერწერული ტილო – “Il Voto” (“აღთქმა”), რომელიც 1883 წელს რომში იყო გამოფენილი და რომელსაც დ'ანუნციომ აღტაცებით აღსავსე წერილი მიუძღვნა.

ფრანჩესკო მიკეტის სურათსა და გაბრიელე დ'ანუნციოს ნოველას შორის საერთოა რელიგიური ფანატიზმის თემის კრიტიკული გააზრება. ორივე შემთხვევაში ყურადღება რელიგიური ექსტაზის გამოვლინებაზეა გამახვილებული.

მიკეტის სურათზე “აღთქმა” ფანატიკოსი მლოცველები ქვეწარმავლებივით იკლაკნებიან ეკლესიის იატაკზე წმინდანის წინაშე. დანუნციოს ნოველაში “კერპთაყვანისმცემლები” წმინდა პანტელეიმონის თაყვანისმცემლები ბარბაროსებად და წარმართებად არიან გამოყვანილი, რომელთათვის წმინდანის ქანდაკება ერთგვარი კერპია.

ფრანჩესკო მიკეტის “აღთქმას” 1883 წლის 14 იანვარს “Fanfulla della Domenica”-ში გაბრიელე დ'ანუნციომ საკმაოდ ვრცელი სტატია “Il Voto” (“აღთქმა”) მიუძღვნა, რომელშიც დაწვრილებითაა აღწერილი ქალაქ მილიანიკოს მფარველი წმინდანის – პანტელეიმონისადმი მიძღვნილი დღესასწაული, რომელიც 27 ივლისს იმართება, და ამ დღესასწაულის დროს მლოცველთა ფანატიზმის ასახვა ფრანჩესკო მიკეტის ტილოზე.

შეიძლება ითქვას, რომ დ'ანუნციომ გააერთიანა ჯოვანი ვერგას ნოველის – “წმინდანთა ომი” – და ფრანჩესკო მიკეტის სურათის – “აღთქმა” – თემები. ამასთანავე მრევლის გახელებული ექსტაზი “კერპთაყვანისმცემლებში”, ჩვენი

აზრით, ოდილონ რედონისა და ედუარდ ბიორნ-ჯონსის სურათების მსგავსი ფერთა პალიტრითა და ერთგვარი მისტიციზმითაა შევსებული.

ვერგას ხსენებული ნოველის თემის დანუნციოსეული ინტერპრეტაციის განმაპირობებელ ფაქტორთა შორის უაღრესად მნიშვნელოვანია აგრეთვე “პიკარესკი (picaresque), რომელშიც ჩვეულებრივ გაუწვრთნელ სოფლელებს სამხედრო შენაერთად მოაქვთ თავი, ხელში იარაღს იღებენ, მაგრამ ოდნავაც არ წარმოუდგენიათ რაოდენ სასაცილოა მათი ქმედება” (სარკანი 1982: 47): “ნამგლებით, ცელებით, დანებით, თივის სამითითებით, თოფებით შეიარაღებული ფალანგა ეკლესიის წინ შეიკრება”.

ამ პიკარესკულ მომენტს ისიც ემატება, რომ ამ “ფალანგის” რაზმელები არა საგმირო, არამედ უგუნურ და სამარცხვინო საქმეს სჩადიან.

როგორც ამ ნოველის ფრანგი მკვლევარი სტეფან სარკანი აღნიშნავს, ჩვენს წინაშეა ადამიანთა არა რაიმე ნიშნით გამართლებული და სამართლიანი შემართება და კოლექტიური ერთობა, არამედ რაბლეს პიროქიოს ომი, რომელიც სიცილის მომგვრელია და მთლიანად მოკლებულია საგმირო საწყისს (სარკანი 1982: 45).

აღსანიშნავია ისიც, რომ “კერპთაყვანისმცემლებში” თავისებურად ვლინდება ვერისტული რეგიონალიზმის ის ასპექტი, რაზეც ნოველის სათაური ამახვილებს ყურადღებას. კერძოდ, ნოველაში ხაზგასმულია ის ფაქტი, რომ ქრისტიანული რელიგია, ეკლესია და წმინდანთა თაყვანისცემა ის საფარველია, რომლის მიღმა ამ კონკრეტული მხარის ადამიანთა ცრურწმენა და, შესაბამისად, კერპთაყვანისმცემლობა იმალება.

არაა შემთხვევითი, რომ ნოველაში სასწაულის მოლოდინითა და შურიძიების წყურვილით შეპყრობილ რადუზელთა და იაკობის დახასიათებისას ვხვდებით სემანტიკურად ერთი რიგის ისეთ მსგავს სიტყვებს, როგორებიცაა “superstizioso”, “fanatico”, “barbarie”, “idolatri” “condottiero della strage” (“ცრუმორწმუნე”, “ფანატიკოსი”, “ბარბაროსი”, “კერპთაყვანისმცემლები”, “ხოცვა-ჟლეტის თავკაცი”), რომლებშიც იმპლიციტურად გამოსჭვივის მათდამი ავტორის უარყოფითი დამოკიდებულება.

დანუნციო ამ ნოველაში გამუდმებით ამახვილებს ყურადღებას იმაზე, რომ ეკლესიის წინ შეჯგუფული ადამიანები და მათი თავკაცი იაკობი არა რომელიმე ქრისტიანული დოგმის, არამედ წარმართ-კერპთაყვანისმცემელთა

შორის გაგრძელებული ცრუ რწმენის, სასწაულებისა და მომასწავებელი ნიშნების კარნახით მოქმედებენ:

“In tutti gli animi il terrore superstizioso ingigantiva rapidamente; da tutte quelle fantasie incolte mille imagini terribili di castigo divino si levavano; i commenti, le contestazioni ardenti, le scongiurazioni lamentevoli, i racconti sconnessi, le preghiere, le grida si mescevano in un rumorio copo d’argento imminente” (“მათ სულში სწრაფად ღვივდებოდა ცრუმორწმუნე შიში, მათ გონებაში ღვთის რისხვის ათასგვარი საშინელი სურათი იხატებოდა; განმარტებანი, ცხარე კამათი, ცრემლნარევი ლოცვა-ვედრება, ყვირილი გარდუვალი გრიგალის ყრუ გუგუნში ინთქებოდა”).

გაბრიელე დ’ანუნციო თავის ნოველაში ყურადღებას ამახვილებს იმ ფაქტზე, რომ ჩვენ წინაშე არა ჭეშმარიტი ქრისტიანები, არამედ წარმართები, კერპთაყვანისმცემლები არიან. ეს კარგად ჩანს იმ ფრაზაში, სადაც მწერალი წინდა პანტელეიმონის ფანატიკურ თაყვანისმცემლებს აჯანყებულ ზანგებს ადარებს, ანუ იმ ზანგებს, რომლებიც ჯერ არ არიან მოქცეულნი ქრისტიანულ რწმულზე:

“Le parole del fanatico di bocca in bocca si propagarono. E, sotto il rossere tragico del crepuscolo, le moltitudine tumultuante aveva apparenza d’una tribù di negri” (“ფანატიკოსის სიტყვებს ერთმანეთს გადასცემდნენ. და დაისის ტრაგიკული აალების ფონზე აღშფოთებული ხალხის თავყრილობა აჯანყებული ზანგების ტომს დაემსგავსა”).

ასევე რადუზელთა კერპთაყვანისმცემლობა და ველურობაა ხაზგასმული შემდეგ პასაჟში: “Poi, tutti quei volti accesi dalla collera e dalla luce, larghi e possenti, a cui i cerchi d’oro degli orecchi e il gran ciuffo della fronte davano uno strano aspetto di barbarie tutti, tutti quei volti si tesero verso il giacente, si addolcirono di misericordia” (“განრისხებული და დაისის მზის შუქით განათებული მკვრივი და მძლავრი სახეები, ოქროს ბეჭდებიანი საყურეებითა და შუბლზე გადმოყრილი ქოჩრით, რაც მათ ბარბაროსების უცნაურ იერს ანიჭებდა, მწოლიარისაკენ იბრუნეს, რომლისადმი სიბრალულმა მათ გამომეტყველება შეურბილა”).

აღსანიშნავია ისიც, რომ რადუზელთა მსგავსად, მასკალიკოელებიც, წმინდა გონსელვოს თაყვანისმცემლები და წმინდა პანტელეიმონის მოძულენი, ველურობისა და ეგზოტიურობის ნიშნით ხასიათდებიან: “Ma da ogni parte cominciarono ad accorrere i difensori, i Mascalicesi forti e neri come mulati, sanguinari” (“მაგრამ უკვე ყოველი მხრიდან გროვდებოდნენ დამცველი, ღონიერი და მულატებივით შავი სისხლმოწყურებული მასკალიკოელები”).

საგულისხმოა, რომ მართალია, ნოველაში ფორმალური ნიშნით პროტაგონისტი ფანატიკოსთა თავკაცი და ხოცვა-ჟლეტის მომწეობი იაკობია, მაგრამ თუ კარგად დაგაკვირდებით ამ ნაწამოების ნამდვილი მთავარი მოქმედი პირი არის არა ინდივიდი, არა ცალკე მოქმედი პირი, არამედ ბრმა იმპულსებით გაერთიანებული კოლექტივი, რელიგიური ტრანსით შეპყრობილი ბრბო.

აქ უნდა გავიხსენოთ, რომ ვერგას ნოველებში კოლექტივი, ბრბო, ადამიანთა ერთი განწყობით შეპყრობილი ერთობა განწყობილი ჯგუფი ყოველთვის უარყოფითად – ბარბაროსებად, ველურებად არიან წარმოდგენილი. გავიხსენოთ ამ თვალსაზრისით შემდეგი ავტორისეული რეპლიკა ნოველაში "ოფენას ჰერცოგის სიკვდილი", კერძოდ, იმ ეპიზოდში, სადაც ადამიანთა ჯგუფი, ბრბო, ჰერცოგის მოკვლას მოითხოვს : "Il duca! Il duca!" – gridavano I barbari, malcontenti , perché volevano veder precipitare il tirannello col suo bagascione" ("ჰერცოგი! ჰერცოგი! – ყვიროდნენ ბარბაროსები, ჯერ კიდევ უკმაყოფილოები, ვინაიდან უნდოდად ენახათ როგორ გადმოვარდებოდა ჰერცოგი ფანჯრიდან მის მომხრეებთან ერთად").

სტეფანე სარკანისაგან განსხვავებულად იაზრებს ამ ნოველის ცენტრალურ თემას ე. ლუნარდი, რომელიც აღიარებს, რომ "კერპთაყვანისმცემლებში" პაროდირებულია ფანატიკური ბრბოს ღაშქრობა, მაგრამ იქვე მიუთითებს, რომ ეს ნოველა "ქრისტიანული რელიგიის პაროდიაა" (ლუნარდი 1983: 226). ჩვენ ეს დებულება ერთობ საკამათოდ მიგვაჩნია.

მართალია, გაბრიელე დ'ანუნციო ათეისტი იყო (კაპელინი 1999: 33), მაგრამ ეს სულაც არ გულისხმობს იმასაც, რომ ნოველაში აუცილებლად უნდა წარმოეჩინა თავისი არარელიგიურობა.

ჩვენი აზრით, ამ ნოველაში დ'ანუნციო გამოხატავს თავის დამოკიდებულებას არა ქრისტიანული რელიგიისადმი, არამედ ამ რელიგიის პროფანირებულ გამოვლინებაზე ხალხის დაბალ ფენებში. ნოველის როგორც სათაური, ასევე მთლიანად ტექსტი იმაზე მიგვანიშნებენ, რომ ჩვენს წინაშე არა ნამდვილი ქრისტიანები, არამედ კერპთაყვანისმცემელი წარმართები არიან.

ამასთანავე აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ "კერპთაყვანისმცემლებში", დ'ანუნციოს სხვა ნოველების მსგავსად, ეკლესიის მსახურთა ხსენებას ყოველთვის თან ახლავს უარყოფითი კონოტაციები. ასე, მაგალითად, ნოველაში "ქალწული ურსულა" მღვდლის პორტრეტი მთლიანად უარყოფითი შტრიხებითაა შესრულებული: "Apparve all'uscio Don Gennaro Tierno, lughissimo e smilzo su piedi

enormi, con i movimenti di un bduco che si snodi” (“კარებში დონ ჯენარო ტერნო გამოჩნდა. აყლაყუდასა და გამხდარს, ვეება ფეხებზე აღმართულს, მიხვრა-მოხვრა მუხლუხოს მიუგავდა”).

“კერპთაყვანისმცემლებში”, როგორც კი ვითარება იძაბება და ეკლესიის წინ შეგროვილი მლოცველები წმინდა პანტელეიმონის ქანდაკების გამოსვენებას მოითხოვენ, მოძღვარი – დონ კონსოლო – ემალება მათ: “Don Cònsolo, atterito allo schiamazzo, s’era rifugiato in fondo a u stallo” (“ხმაურით შეშინებული დონ კონსოლო საკურთხეველის ტახტის უკან დაიმალა”).

მაგრამ ნოველაში არ ჩანს ქრისტიანული სარწმუნოებისადმი ისეთივე დამოკიდებულება, როგორც ეს თავს იჩენს სამღვდლოების დახასიათებისას.

ამ კონტესტში საინტერესოა იმ ფაქტის აღვნიშნვა, რომ ქრისტიანული ტაძარი – ეკლესია – დ’ანუნციოს ნოველაში ერთგვარი სიდიადის განსახიერებად არის წარმოდგენილი: “ეკლესიის სვეტები ღრუბლების ელვარებას ირეკლავდნენ და ძოწისფერი გრანიტით წითლად მოჩანდნენ; ვიტრაჟებში თითქოსდა იქვე ანთებული ცეცხლის ალები კიაფობდნენ; წინდანთა გამოსახულებები მკვეთრ ფერებსა და იერს იძენდნენ; მთელი ნაგებობა დიდებული დაისის შუქზე კიდევ უფრო შთამბეჭდავად და მედიდურად დაჰყურებდა რადუზელების სახლებს”.

ეჯიდიო ლუნარდი სამართლიანად მიუთითებს, რომ ვერგასეული თემა “კერპთაყვანისმცემლებში” რამოდენიმე მხატვრულ ამოცანების ხორცშესხმას ემსახურება, მათ შორის – რელიგიური ექსტაზით შეპყრობილ ადამიანთა და მათი წინამძღოლის, იაკობის, ანტიგმირული თვისებების წარმოჩენის ამოცანას. იგი აღნიშნავს, რომ ჯოვანი ვერგას ნოველისაგან განსხვავებით, რომელშიც დაპირისპირება რელიგიური უთანხმოების ნიადაგზე საკმაოდ ზომიერია და შეილება ითქვას, თავისუფალია ფანატიზმის ნიშნებისაგან და თანაც გარკვეულ კომიკურ ნიუანსებსაც შეიცავს, დ’ანუნციოს ნაწარმოებში რელიგიურად მოტივირებული “ძალადობა ორგისა და გაშმაგების, ბახუსისა და ვაკხანალიების შთაბეჭდილებას ტოვებს” (ლუნარდი 1983: 227).

ქრისტანობის გაუკუღმართების, ცრუმორწმუნეობის, ფანატიზმისა და შურისძიების მოტივების სრულყოფილ წარმოჩენას დ’ანუნციოს ნოველაში განსაკუთრებულად უწყობს ხელს ამბის გაშლა ერთგვარ მითოლოგიზებულ გარემოში.

ნოველაში მითოლოგიზმების საწყისზე უნდა მეტყველებდეს ის ფაქტი, რომ ამბის ტოპოსის აღწერაში ინფერნალური სახეებია გამოყენებული, რის გამოც იქმნება იმის განცდა, რომ რადუზა, სადაც კერპთაყვანისმცემლები მოქმედებენ “ჯოჯოხეთია, წყეული ადგილია” (სარკანი 1982: 46).

კერძოდ, ს. სარკანის თანახმად, სიტყვები “roventi” და “fornace” (“Tutte le case a torno imbiancante di calce parevano roventi come muraglie d’una immensa fornace che fosse per estinguerci” - “ირგვლივ კირით შეღებილი სახლები ირგვლივ ჩამქრალი ვეება ღუმელის კედლებით იყო გაგარვარებული”) ჯოჯოხეთის აღწერის კონოტაციებითაა აღბეჭდილი, რომლებიც მკითხველისთვის კარგადაა ცნობილი დანტეს “ღვთაებრივი კომედიის” წყალობით.

ასევე სიმბოლური კონოტაციებითაა აღბეჭდილი ნოველაში ფერებისა და ხმების შრე: “განმარტებანი, ცხარე კამათი, ცრემლნარევი ვედრება, აბდაუბდა ამბები, ლოცვები, ყვირილი გარდუვალი გრიგალის ყრუ გუგუნში ინთქებოდა. უკვე რამოდენიმე დღე მზის ჩასვლის შემდეგ ცაზე სისხლისფერი ლაქები რჩებოდა, რომლებიც ღამის მყუდროებას არღვევდნენ, ავის მომასწავებელ შუქს ფენდნენ ძილს მიცემულ იქაურობას და ძაღლების ყეფას იწვევდნენ”.

მითოლოგიზებას განიცდის მლოცველთა წარმოდგენაში დონ კონსოლოს მიერ გამობრძანებული წმინდა პანტელეიმონის “წმინდა ვერცხლის ხელი”: “L’apparizione della reliquia eccetò un delirio di tennerezza nel moltitudine. Scorrevano lagrime da tutt gli occhi ; e a traversoil velo lucido delle lagrime gli occhi vedevano un miracoloso fulgore celeste emanare dalle tre dita in alto ateggiate a benedire ” (“რელიქიის გამოჩენამ ბრბოს მოზღვავებული აღტაცების გრძნობები მოგვარა. თვალებზე ყველას ცრემლები მოადგა; და ცრემლების ელვარე ბისტში სასწაულებრივი ზეციური ნათება დაინახეს, რომელსაც საკურთხევლად მალლა აწეული სამი თითი გამოსცემდა. აღისფერ შუქზე ვერცხლის ხელი კიდევ უფრო დიდად მოჩანდა; ჩამავალი მზის ათინათი ძვირფას თვლებზე სხვადასხვაფერად ელვარებდა; ღვთის მოშიშთა შორის სწრაფად იფრქვეოდა საკმევლის სუნი”).

მითოლოგიზებას ექვემდებარება აგრეთვე ფანატიკოსთა თავკაცის – იაკობის გარეგნობა. მის პორტრეტში ფაუნთან და ჩონჩხთან მსგავსების ხაზგასმით დ’ანუნციო მის არა მხოლოდ ანტიგმირულ ნიშან-თვისებებზე ამახვილებს ყურადღებას, არამედ მას ერთგვარ მითოლოგიურ არსებად წარმოაჩენს:

“Usciva dalla porta madre e si accostava agli appellanti un uomo lungo e macilento che pareva infermo di febbre etica, calvo su la sommità del cranio e coronato alle tempie e alla nuca di certi lunghi rossicci. I suoi piccoli occhi cavi erano animati come dall'ardore di una passione profonda, un po' convergenti verso la radice del naso, d' un colore incerto. La mancanza dei due denti d'avanti nella mascella superiore dava ali' atto della sua bocca.nel profferire le parole e al moto del mento aguzzo sparso di peli una singolare apparenza di senilità faunesca. Tutto il resto del corpo era una miserabile architettura di ossa mal celata nei panni; e su le mani, su i polsi, sul reverso delle braccia, sul petto la cute era piena di segni turchini, di incisioni fatte a punta di spillo e a polvere d' indaco, in memoria de' santuarii visitati, delle grazie ricevute, dei voti sciolti”. (“ეკლესიის კარიდან გამოვიდა და მოსულებთან მივიდა ტანმაღალი და გამხდარი კაცი, სახეზე ციების ნიშნებით, თავის თხემზე მელოტი და საფეთქლებიდან და კეფიდან დაშვებული გრძელი ქერა თმებით. ოდნავ ცხვირისაკენ გადახრილი და გაურკვეველი ფერის წვრილი ჩავარდნილი თვალები ღრმა გზნებით უელავდა. ზედა ყბის ორი წინა კბილი აკლდა, რის გამოც მის პირს, როდესაც ლაპარაკობდა და მისი წაწვეტებული ნიკაპის მოძრაობას ზედ მეჩხერი თმებით ბებერი ფავნის გამომეტყველებას ანიჭებდა. მისი სხეული ტანსაცმელით ოდნავ დაფარულ საცოდავ ჩონჩხს წარმოადგენდა; ხელები, მაჯები, მკლავები, მკერდი ქინძისთავის წვერით დასერილი და ლილათი გაფერადებული ლურჯი დაღებით ჰქონდა დაფარული [დასერილი] წმინდა ადგილების მონახულების, ღვთაებრივი წყალობის, აღსრულებული აღთქმების სამახსოვროდ”).

გმირისაგან განსხვავებით იაკობს სხეულზე არა ბრძოლებში მიღებული იარების, არამედ წმინდა ადგილთა მონახულების სამახსოვროდ მისივე ხელით გაკეთებული ჭრილობების კვალი ამჩნევია.

ვფიქრობთ, ხოცვა-ჟლეტის წინამძღოლი იაკობი, რომელიც მძლავრად იქნევს ცელს და დაუნდობლად ხოცავს მასკალიკოელებს, სიკვდილის შუასაუკუნეობრივი სიმბოლურ გამოსახულებათა ინტერტექსტში აღიქმება.

მეორე მხრივ, აღსანიშნავია ის საინტერესო გარემოება, რომ ნოველაში არის მომენტები, როდესაც რადუხელებისა და მათი მეთაურის – იაკობის – ქმედება შურისძიების დროს ისეა მოწოდებული, თითქოს ჩვენს წინაშე არა ფანატიკოსი შურისმაძიებლები, არამედ ჭეშმარიტი გმირები იყვნენ. კერძოდ, იაკობი უშიშარად, თავმოხდილი სხვებზე წინ მიიწევს წმინდა

პანტელემონისათვის საბრძოლველად, ხოლო უკან ოცდაათზე მეტი “მებრძოლი” მიჰყვება. ყოველივე ეს ისეა მოთხრობილი, თითქოს ჩვენს წინაშე ნამდვილი გმირები იყვნენ: “E tutti avevano la sensazione confusa e ottusa di camminare in mezzo a un incendio, sopra un terreno oscillante, sotto una volta ardente che fosse per crollare” (“ყოველ მათგანს ისეთი ყრუ და ბუნდოვანი განცდა დაუფლებოდა, თითქოს ხანძრის შუაგულში მიაბიჯებდნენ მერყევ ნიადაგზე ცეცხლმოდებული თალის ქვეშ, რომელიც სადაცაა ჩამოიქცეოდა”).

ასევე გმირივით შეუპოვრად და თავგანწირვით იბრძვის იაკობის დასახმარებლად მისი თანამებრძოლი, რომელსაც მასკალიკოელები ზედიზედ ძირს ანარცხებენ, მაგრამ ის მაინც არ ნებდება. ერთი შეხედვით, ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს საგმირო ეპოსის გმირებზე იყოს საუბარი:

“Il sangue gli inondava tutta la faccia e il petto e le mani; per le spalle e per le braccia le ossa gli biancivano scoperte nei tagli profondi; ma pure egli si ostinava a riavventarsi”. (“სახეზე და მკერდზე და ხელებზე სისხლი ღვარად ჩამოსდიოდა; მხრებსა და მკლავებზე თეთრად მოუჩანდა დანის ღრმა დარტყმით გაშვილებული ძვლები; და ის მაინც ჯიუტად დგებოდა”).

იაკობისა და შურისმაძიებელთა შეუპოვრობისა და თავგანწირული ბრძოლის აღწერა ტიპოლოგიურად, ანუ გარეგნული ნიშნებით, დიდად არ განსხვავდება პროტაგონისტის სიკვდილისაგან საგმირო და მარტვილოლოგიურ ტექსტებში. მათ შემართებაში (თუ კონტესტს, ანუ იმას დავივიწყებთ, ღომ ჩვენს წინაშე ფაქტობრივად მკვლელები არიან) მართლაც არის გარკვეული სიდიადის მომენტი. მართლაცდა, ისეთი ანტიგმირი პროტაგონისტებისაგან განსხვავებით, რომლებიც მოკლებულნი არიან ბრძოლის უნარს, იაკობი მებრძოლი ადამიანია, რომელიც მზადაა წინ აღუდგეს მოწინააღმდეგეს, სათავეში ჩაუდგეს თანამოაზრეებს და თავი გასწიროს იდეალისათვის.

მაგრამ ნოველის კონტექსტი ცხადყოფს, რომ იაკობი და სხვა ფანატიკოსები, რომლებიც ეთიკურ ნორმებს წრეგადასული კოლექტიური შურისძიების გრძნობით მოქმედებენ, ოდნავადაც არ არიან არც გმირები და არც მარტვილები, ვინაიდან თხრობის პიკარესკული, ლაშქრობის კომიკური ასპექტი და მათი ქმედების შეუსაბამობა როგორც საგმირო ეპოსის, ასევე ქრისტიანული სარწმუნოების საფუძველზე აღმოცენებული ეთიკის აქსიოლოგიასთან აუქმებს ამ განდიადებს.

“კერპთაყვანისმცემლებში” ვრცელი საგმირო და რელიგიური ინტერტექსტი და მასთან დაკავშირებული აქსიოლოგია იმ ფონს ქმნის, რომელზეც ცხადად ჩანს, რომ შურისძიების კულტი, წმინდა პანტელეიმონს მრევლის მიერ არჩეული სამართლის გზა ეწინააღმდეგებ როგორც საგმირო კოდექსის, ასევე ქრისტიანობის პრინციპებს, რომელიც შურისძიების უფლებას მხოლოდ უფალს უტოვებს.

ჯოვანი ვერგას “წმინდანთა ომი”-საგან განსხვავებით, დ’ანუნციოს ნოველაში ყურადღება ატავისტური და ბნელი ინსტინქტების, ველურობისა და კერპთაყვანისმცემლობის გამოვლინებათა ჩვენებაზეა გამახვილებული.

“კერპთაყვანისმცემლების” სინესთეტიური სახეები (“fatalità sanguinaria”, “la sonorità della solitudine”, “mite odore”, “il suono agghiacciante”) ხაზს უსვამენ იმ ნახევრადმითოლოგიური სინამდვილის ალოგიკურობასა და უაზრობას, რომელშიც ადამიანები არა ზნეობრივი ნორმების, არამედ ფანატიზმისა და ბნელი ინსტინქტების კარნახით მოქმედებენ.

ერთი ვარაუდის თანახმად (ჯიბელინი 1981: 26), არაა გამორიცხული, რომ დ’ანუნციოს ნოველაში ტოპონიმი *მასკალიკო* შესაძლოა აბრუცოს მხარეში მდებარე ქალაქ მილიანიკოს მიხედვითაა შექმნილი. სწორედ წმინდა პანტელეიმონის მილიანიკოში გამართულ დღესასწაულს ახსენებს დ’ანუნციო ფრანჩესკო პაოლო მიკეტისადმი მიძღვნილ წერილში: “L’impressione fu a Miglianico, alla festa di San Pantaleone, nella calura soffocante dell’estate, dentro la chiesa...” (“ეს შთაბეჭდილება მილიანიკოში მივიღე, წმინდა პანტელეიმონის დღესასწაულზე, ზაფხულის ერთ ჩახუთულ დღეს, ეკლესიაში...”). შესაძლოა ეს ვარაუდი სწორია, მაგრამ მიგვაჩნია, რომ როდესაც დ’ანუნციომ თავიანთი მფარველი წმინდანის გამო ორი მეტოქე სოფელ აბრუცოში არარსებული სახელები კატანიის მხარის (სიცილია) სოფლების – მასკალის, მასკალუჩასა და რადდუზას მიამსგავსა, ამით ხაზი გაუსვა იმ ფაქტს, რომ მის ნოველას გარკვეული შეხება აქვს იტალიის სოფლის ცხოვრების თავისებური ფერმწერისა და მემატიანის – ჯოვანი ვერგას – შემოქმედებასთან, კერძოდ “წმინდანთა ომთან”; ხაზი გაუსვა იმდენად, რამდენადაც სურდა ეჩვენებინა, რომ მისი “კერპთაყვანისმცემლები” ვერგასეული თემის თვისებრივად ახლებური ინტერპრეტაციაა.

აქვე აღვნიშნავთ, რომ “პესკარას ნოველებში არაერთგზის შეიმჩნევა დ’ანუნციოს სრაფვა იმის დამტკიცებისაკენ, რომ მას ძალუმს თავისი

შთამაგონებელი მოდელების არანაკლები და თუნდაც უკეთესი და ახლებური ნაირსახეობის შექმნა.

როდესაც “ქალწული ანა” დაწერა, მას შეუძლებელია ჰქონდა იმის ილუზია, რომ ვერავინ შეამჩნევდა ამ ნაწარმოების თემისა და პროტაგონისტის მსგავსებას ფლობერის ნოველასთან “უმანკო გული”. მაგრამ დ’ანუნციო ცნობილი თემების ახლებურად დამუშავების წადილით იყო შეპყრობილი, რენესანსის მხატვრების მსგავსად, რომლებიც წინამორბედების მიერ უკვე ხორცშესხმულ თემებს უბრუნდებოდნენ, ახალ ფორმებსა და საღებავებს უძებნიდნენ და ახლებურად იაზრებდნენ.

“კერპთაყვანისმცემლებში” ჯოჯოხეთთან დაკავშირებული ინტერტექსტის განფენას ხელს უწყობენ აგრეთვე ამ ნოველაში არაერთი დანტედან მომდინარე ლექსიკური ერთეულის ჩართვა. როგორც ამ ნოველის სხვადასხვა კომენტარებშია აღნიშნული, “კერპთაყვანისმცემლებში” არაერთი დანტიზმია გამოყენებული. კერძოდ, ნოველის პირველ გამოცემაში იყო “rossi”-ს, რომლის ნაცვლად მომდევნო გამოცემაში გამოყენებულია “roggi”: “[...] i pilastri della chiesa riverberavano l’irradiamento delle nuovole e si facevano [ხაზი ყველგან ჩვენია] roggi come di granito”.

ასევე კიდევ ერთ დანტიზმს – “bulicame” – ვხედავთ ნოველის ბოლოში, რომელიც აძლიერებს ამ სცენაში ჯოჯოხეთის ასოციაციებს; თავდაპირველმა ვარიანტმა – “Non rimanevano se non due a sorreggere il Santo: L’enorme testa bianca barcollava in un ondeggiamento grottesco di maschera ubriaca” ბოლო ვარიანტში ასეთი სახე მიიღო [ხაზი ყველგან ჩვენია]: “Non rimanevano se non due a sorreggere il Santo: L’enorme testa bianca barcollava come ebra sul bulicame del sangue iroso”.

ჯოვანი ვერგას “წმინდანთა ომისა” და “კერპთაყვანისმცემლების” შედარებისას და მათ შორის არსებული საგულისხმო სხვაობაზე საუბრისას კიდევ ერთ მნიშვნელოვან გარემოებას უნდა მიექცეს ყურადღება.

“წმინდანთა ომში” ავტორს ერთგვარ ირონიულ ღიმილს გვრის თავისი გმირების კამათი და უთანხმოება მათი მფარველი წმინდანი გამო; მან იცის, რომ საბოლოოდ ამ უთანხმოებაზე მაღლა ურთიერთსიყვარულისა და სიბრალულის გრძნობა აღმოჩნდება. მართლაც, როდესაც სერიდა და მისი საქმრო – ნინო – მფარველი წმინდანების გამო ამტყდარ კამათში დაშორდებიან ერთმანეთს, იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ისინი არასოდეს შერიგდებიან.

ოქროში გამოწყობილი რომ მომიყვანონ, მას არასოდეს გავყვებიო-
აცხადებს სერიდა. მაგრამ როგორც კი გაიგებს, რომ ნინოს ვალების
გადაუხდელობისათვის მარჩენალი ჯორი უნდა გაუყიდონ, შავი დღისათვის
გადანახულ ფულს უგზავნის. როდესაც ნინო შეიტყობს, რომ სერიდა ქოლერით
გახდა ავად, პირველი მიეშურება მის სანახავად. შემდეგ, როდესაც სერიდა
გამოჯანმრთელდება და ამჯერად ნინო გახდება ავად ქოლერით, სერიდა სახეს
იხოკავს და აცხადებს, რომ თუ ნინო მოკვდება, თმებს შევიჭრი, კუბოში ჩავატან
და მე კი მონასტერში აღვიკვეცებო.

ამგვარად, ჯოვანი ვერგა თავისი პროტაგონისტებისადმი ამჟღავნებს არა
მხოლოდ თანაგრძნობას, არამედ გარკვეული სახის აღტაცებასაც გამოხატავს.
მისი კრიტიკული დამოკიდებულება ღიმილნარევი ირონიის იქით არ მიდის.
სრულიად საპირისპირო ვითარების მოწმენი ვართ დ'ანუნციოს ნოველაში. აქ
გამორიცხულია მისი მხრიდან რაიმე თანაგრძნობა რომელიმე პერსონაჟისადმი.
ეს ბუნებრივიცაა, ვინაიდან მის ნოველაში ნაჩვენებია არიან არა ჯოვანი ვერგას
ნოველის მსგავსი პერსონაჟები, რომელთა ჩართულობა *წინდანთა ომში* არ
ატარებს ფანატიკურ ხასიათს, არამედ შურისძიების გრძნობით შეპყრობილი
მოძალადენი, სუსტების მიმართ უღმობელი ბარბაროსები,
კერპთაყვანისმცემლები და ფანატიკოსები, რომლებიც კიდევ უფრო მეტად
იწვევენ უარყოფით დამოკიდებულებას, ვიდრე მიკეტის სურათზე – “აღთქმა” –
გამოსახული პერსონაჟები.

მიკეტის “აღთქმის”-ადმი მიძღვნილ წერილში სურათზე გამოსახულ
პერსონაჟებს დ'ანუნციო ქვემძრომებს აღარებს: “Si avanzavano così, come rettili”
 (“ქვემძრომებივით მიხოსავდნენ წინ”) (დ'ანუნციო 1995: 461). ასეთივეა მისი
დამოკიდებულება “კერპთაყვანისმცემლების” პერსონაჟებისადმი.
დამახასიათებელია, რომ როდესაც იაკობი ეკლესიის საფუძველის ქვემოთ
მიძვრება, მისი იკონოგრაფია ქვეწარმავალს მოგვაგონებს: “E come vide un'apertura
a poca altezza da terra, vi si arrampicò, vi rimase tenuto ai fianchi dall'anguista, vi si contorse,
fin che non giunse a far passare il suo lungo corpo giù per spiraglio” (“როგორც კი მიწის
ზემოთ ოდნავ გამოჩენილი ხვრელი დაინახა, შეძვრა შიგ, ძლივს გაატია შიგ
თავისი თქოები, იკლაკნებოდა, ვიდრე ბოლომდე გააძვრენდა შიგ თავის გრძელ
ტანს. ღამის სიცივეში ღვთის ტაძარში საკმევლის გამაჯანსაღებელი სურნელი
იდგა”).

ჯოვანი ვერგასა და გაბრიელე დანუნციოს მოთხრობებს შორის კიდევ ერთ განმასხვავებელ მომენტს უნდა მიექცეს ყურდღება. ვერგას ნოველაში, ისევე როგორც მთელს მის შემოქმედებაში, უარყოფილია დიალექტიზმების გამოყენების პრინციპი, რაც დამახასიათებელი იყო იტალიელი რომანტიკოსებისათვის ადგილობრივი კოლორიტის გადმოსაცემად. იგი სტანდარტული იტალიური ენის მომხრე იყო და თავისი სიცილიელი პერსონაჟების დიალექტურ მეტყველებას საერთო სალიტერატურო ენაზე “თარგმნიდა”. ამ მხრივ იგი განსაკუთრებულ ფუნქციას ანიჭებს სინტაქსის, რომელიც მის ნაწარმოებებში ყოველთვის პერსონაჟების მეტყველების ტონალობას შეესაბამება.

განსხვავებულ ვითარებასთან გვაქვს საქმე დანუნციოსთან. მისი ნაწარმოებების ენობრივი ქსოვილი არასოდეს არაა ერთფეროვანი. ავტორისეული თხრობის ფარგლებში თანამიმდევრულად იცავს სალიტერატურო ენის ნორმებს, მაგრამ ამასთანავე დიალოგებში ხშირად იყენებს დიალექტიზმებს, არქაიზმებს, ლათინიზმებს, პოეტიზმებსა და ნეოლოგიზმებს.

პესკარას ტოპოსის სხვადასვა ლოკუსების – ადრიატიკის ზღვის, პესკარას მდინარის, გრან სასოსა თუ მაიელას მთების მსგავსად, პერსონაჟთა მეტყველების სახით “იტალიური სალიტერატურო ენის ქსოვილში ჩართული ადგილობრივი დიალექტის ელემენტები კონტრაპუნქტივით გასდევენ ნოველებში აღწერილ მოვლენებს” (ჩირჩიო 1968: 627).

დიალექტიზმებს მისი პერსონაჟების მეტყველებაში როგორც ადგილობრივი კოლორიტის გადმოცემისა და ექსპრესიულობის შექმნის, ასევე მათი დაკნინების ფუნქცია ენიჭება. როდესაც დანუნციო თავისი პერსონაჟების მეტყველებაში დიალექტიზმებს ურთავს, ამით გარკვეულწილად ხაზს უსვამს მათ პროვინციულობას, ჩამორჩენილობასა და დაბალ კულტურულ დონეს.

განვიხილოთ დიალოგებში დიალექტიზმების გამოყენების თვალსაზრისით “კერპთაყვანისმცემლების” ერთგვარი გაგრძელება – ნოველა “გმირი”, რომელშიც პერსონაჟთა მეტყველება, შეიძლება ითქვას, “აჭრელებულია” აბრუცოს დიალექტიზმებით.

ამ ნოველაში გამოყენებულია როგორც ლექსიკური, ასევე მორფოლოგიური და გრამატიკული სახის დიალექტიზმები.

ასე, მაგალითად, “Avanti”-ს (“წინ”) ნაცვლად ვხედავთ ასეთ დიალექტურ ფორმას: “Avande!”.

სალიტერატურო ნორმის თანახმად უნდა იყოს “Uno! Due! Tre!” (“ერთი! ორი! სამი!”), რაც ასეთი მორფოლოგიური სახითაა: “Una!... Dua!...Trea!...”.

გვხვდება ლექსიკური დიალექტიზმებიც. კერძოდ, ასეთია “Abbada! Abbada!”, რასაც სალიტერატურო ენაში შეესატყვისება “Sta’attento!” (“ფრთხილად იყავი!”).

ასევე, სალიტერატურო ფორმა “ora!”-ს ნაცვლად დიალოგში გამოყენებულია დიალექტური ლექსიკური ფორმა “mo” (“ახლა”): “Va a la casa, mo!” (“ახლა შინ წადი!”).

წმინდანის სახელი “Gonselvo”-ს (“გონსელვო”) დიალოგში დიალექტური ფორმითაა წარმოდგენილი: “Sante Gunzelve”.

როგორც მორფოლოგიური, ასევე გრამატიკული დიალექტიზმი გვხვდება შემდეგ რეპლიკებში: “Che ce pozze fa’?” – “Che si può fare?” (“აქ რაღა გაეწეობა?”). “Chi ha purtate lu Sante?” – “Chi ha portato il Santo?” (“ვინ წამოიღო წმინდანი?”); “Lu vespre ‘n mùseche.” – “Il vespro con la musica” (საღამოს წირვა მუსიკის თანხლებით). “Ogne tante mitte la mana a qua. Nu mo veniamo. Jame a senti lu vespre.” – “Ogni tanto metti la mano qui. Noi veniamo ora. Andiamo a senire il vespro.” (“დროდადრო ამაში ჩაყავი ხელი. ჩვენ ახლავე მოვალთ. საღამოს წირვის მოსასმენად მივდივართ”). “È tutt’inutile! È pirduta. Sante Gunzelve, a te le offre.” – “È tutto inutile! È perduta. San Gonselvo a te la offro.” (“რა აზრი აქვს ამას. ხელის საქმე წასულია. წმინდაო გონსელვო, შენთვის შემიწირავს.”).

აბრუცოს მხარის ლექსიკური, მორფოლოგიური და გრამატიკული დიალექტიზმების გამოყენება პერსონაჟთა მეტყველებაში ხელს უწყობს ნოველის როგორც პროვინციული ტოპოსის ადგილობრივი კოლორიტისა და მისი რეგიონალური ასპექტის შექმნას, ასევე პერსონაჟთა სოციალურ-კულტურული სტატუსის წარმოჩენას.

აღსანიშნავია ისიც, რომ ავტორისეული თხრობის ენობრივი ქსოვილი, რომელშიც თანამიმდევრულად არის დაცული იტალიური სალიტერატურო ენის ნორმები, ქმნის იმ კონტრასტულ ფონს, რომელზეც უფრო მკვეთად ჩანს პერსონაჟთა დისკურსის თავისებურება.

“კერპთაყვანისმცემლის” მხატვრული ეფექტის განმაპირობებელ სტილისტურ საშუალებათა შორის განსაკუთრებული დატვირთვა ენიჭება ლინვოსპეტრს, ფერებისა და განათების აღმნიშვნელ სიტყვებს და ტროპებს. ნოველის

პირველსავე აზარში თვალნათლივ ჩანს ფერთამეტყველების განსაკუთრებული აქტუალიზება:

“In fondo i pilastri della chiesa riverberavano l’irradiazione delle nuvole e si facevano roggi come di granato; le vetrate balenavano quasi contenessero lo scoppio d’un incendio interno; le figurazioni sacre prendevano un’aria viva di colori e di attitudini; tutta la mole era, sotto lo splendore della meteora crepuscolare, assumeva una più alta potenza di dominio su le case dei Radusani” (“ეკლესიაში სვეტები ღრუბლების ელვარებას ირეკლავდნენ და ძოწივით მეწამულად მოჩანდნენ; ვიტრაჟებში თითქოსდა იქვე ანთებული ცეცხლის ალები კიაფობდნენ; წმინდანთა გამოსახულებები მკვეთრ ფერებსა და იერს იძენდნენ; მთელი ნაგებობა დიდებული დაისის შუქზე კიდევ უფრო შთამბეჭდავად და მედიდურად დაჰყურებდა რადუზელების სახლებს”).

რაოდენ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა დ’ანუნციო ამ ნოველაში ფერებსა და განათებას, ამაზე თავისებურად მეტყველებს ის ფაქტი, რომ ამ ნოველის პირველ გამოცემაში გამოყენებული ატრიბუტი “rossi” (“si facevano roggi come di granato” (“ბროწეულივით წითლად ელვარებდნენ”) მომდევნო გამოცემაში გაცილებით უფრო მეტი ემოციური კონოტაციებითაა აღბეჭდილი დანტიზმით – “roggi” – შეცვალა.

ნოველაში აღწერილ სისხლისღვრის ფინალურ სურათს ჭინ უძღვის სისხლსა და მისი სინონიმები სისშირე, რომლების თავიანთი გამხეორებადობის გამო სიმბოლურ ნიშნადობას იძენენ: “roggi come di granato” (“ძოწივით მეწამული”) “rossori sagvini” (“სისხლისფერი სიწითლე”), “la gran plaga vermiglia” (“დიდი მეწამული ლაქა”), “una scintilla d’incendo” (“ხანძრის ნაპერწკალი”) “il rossore tragico del crepusculo” (“დაისის ტრაგიკული ალი”), “faralita sanguinaria” (“სისხლიანი ბედისწერა”), “i Mascalicesi [...] sangunari” (“სისხლმომწყურებული [...] მასკალიკოელები”), “sotto il chielo color di ruggine” (“უანგისფერი ცა”), “chiaror fulvo” (“ქლადი შუქი”) “rosso falciatore” (“წითური მთიბავი”).

საგულისხმოა, რომ ფერის საშუალებით ტრაგულული ამბის მოთავის, ანუ ავტორის სიტყვებით – “condottiero della strage”-ს (“სასაკლავო თავკაცი”) – პორტრეტსი ფერთი ასპექტი ასევე წითელთან / სიხლთან ასოცირდება: მას აქვს “lunghi capelli rossici” (“გრძელი წითური თმა”). როდესაც იაკობი მოსკალიკოელთა სისხლს ღვრის, მის პორტრეტში ისევ შემოდის წითლის / სისხლის ნიშანი: “rossastro” (“წითელი, გაწითლებული”).

ამგვარად, სიწითლე / სისხლის სიმბოლური ნიშნად ორგანულად ერწყმის ნოველის მითოლოგიზების საწყისს, რაზეც ზემოთ იყო საუბარი.

ცალკე უნდა შევხერდეთ “კერპთაყვანისმცემლებში” ავტორის სახის, ავტორისეული პოზიციის გამოვლენის თავისებურებაზე. ნოველა ყურადღებას იქცევს ასახული ტრაგიკული ამბის, უმოწყალო სისხვლისღვრის იმპერსონალური თხრობით. რადუხელთა შევარდნა მზინარე მასკალიკოელთა სახლებში და ქალების დაუნდობელი ხოცვა სრულიად ნეიტრალური ტონალობითა გადმოცემული, თითქოსდა ავტორი ჩვეულებრივ ამბავს მოგვითხრობდეს; არავითარი ემოცია, არავითარი სიბრალული გამოვლინება: “Femine seminude si rifugiavano negli angoli, afferrando le armi e tagliandosi le dita; rotolavano distese sul pavimento, in mezzo a mucchi di coperte e di lenzioni da cui uscivano le loro flosce carni nitrite di rape” (“ნახევროდშიშველი ქალები კუთხეებში იყუქებოდნენ და შებრალებას ითხოვდნენ. დარტყმებისაგან რომ დაეცვათ თავი, იარაღს ავლებდნენ ხელს, რის გამოც თითებს ისერავდნენ; იატაკზე ცვიოდნენ და ფარდაგებისა და ზეწრების გროვაში იმალებოდნენ, საიდანაც მათი თაღვამით ნაკეები დაღეული სხეულები მოსჩანდა”).

ნოველის ფინალური პასაჟი, რომელიც ველური შურისძიებისა და სისხლისღვრის თაოსანთა დამარცხებით მთავრდება და სადაც თითქოსდა მოსალოდნელი იყო ავტორის მხრიდან თუნდაც მცირეოდენი კმაყოფილების გამოხატვა, წმინდა დისკრიპციული, ერთგვარი ქრონიკის ენითაა გადმოცემული: “Il fanatico cadde riverso, batté la nuca sul busto d’argento, si rivoltò d’un tratto bocconi con la faccia contro il metallo, con le branche stese innanzi, con le gambe contratte. E San Pantaleone fu perduto” (“ფანატიკოსი გულაღმა დაეცა, კეფა ვერცხლის ქანდაკებას დაარტყა, პირქვე ამოტრიალდა ლითონზე პირისახით, წინ გაშვერილი ხელებითა და ერთმანეთზე მჭიდროდ მიკრული ფეხებით. ასე დაემხო წმინდა პანტელეიმონი”).

თხრობის ამ იმპერსონალური, ხაზგასმულად გულცივი მანერისა, რომელიც გამორიცხავს ყოველგვარ ეთიკურ განსჯასა და შეფასებას, ნოველაში თავს იჩენენ ავტორის პოზიციის გამომხატველი მარკერები. კერძოდ, პროტაგონისტის პორტრეტი მოკლებულია ყოველგვარ მიმზიდველობას: იგი გაძვალტყავებულია, სახეზე ჭლექის ნიშნები ემჩნევა, წვრილი ჩავარდნილი თვალები აქვს, ზედა ყბის ორი კბილი აკლია და ლაპარაკისას ბებერ ფავნუსს მიაგავს.

აღსანიშნავია ისიც, რომ ეკლესიის წინ შეკრებილ ადამიანებს ავტორი “folla”-ს (“ბრბო”) უწოდებს, ხოლო ბრბო დ’ანუნციოს სხვა ნოველაშიც (“ოფენას ჰერცოგის სიკვდილი”) ბარბაროსებთან არის ასოცირებული. “კერპთაყვანისცემლებში” ავტორი ხაზს უსვამს, რომ როგორც რადუხელები, ასევე მასკალიკოელები ბარბაროსები და წარმართები არიან.

თავისთავად ნოველის სათაურიც ავტორისეული პოზიციის უაღრესად აქტუალიზებული მარკერია. ყურადღებას იქცევს ისიც, რომ წმინდა პანტალეიმონის ქანდაკებ ნოველაში ხშირად მოიხსენიება როგორც “idolo” (“კერპი”), რითაც ავტორისეული პოზიციის სათაურში მოცემული მარკერის შემდგომი აქტუალიზება ხდება. ასევე აღსანიშნავია, რომ პროტაგონისტი მთელ რიგ შემთხვევებში არა სახელით, არამედ პიროვნების უარყოფითი შეფასების მქონე სიტყვებით “il fanatico” (“ფანატიკოსი”), ხოლო მის არგვლივ შეკრებილ ადამიანთა ჯგუფი არის “un manipolo di fanatici” (“ფანატიკოსთა ჯგუფი”).

ამგვარად, გაბრიელე დ’ანუნციოს “კერპთაყვანისმცემლებში” ობიექტური მეთოდის მიუკერძოებლობის მიღმა ცხადად იკვეთება ავტორის უარყოფითი დამოკიდებულება რელიგიური ფანატიზმის, გადაჭარბებული კოლექტივიზმის, კერპთაყვანისმცემლობის, შურისძიებისა და სიძულვილის მიმართ, რაც განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ჩვენი თანამედროვეობის იდეოლოგიურ და სარმუნოებრივ ნიადაგზე აღმოცენებული ურთიერთმტრობისა და სისხლისღვრის ინტერტექსტში.

დასკვნები

გაბრიელე დ'ანუნციოს როგორც ნოველისტს ვერ მივიჩნევთ ვერიზმის მეტ-ნაკლებად ტიპურ წარმომადგენლად, მაგრამ თავისი განვითარების მთელ მანძილზე “ქალწული მიწა”-დან “პესკარას ნოველებამდე” სხვადასხვა სახითა და ხარისხით მის ნოველებში ცხადად ჩანს შეხება ვერიზმის კონტექსტთან.

რეგიონალიზმის გენეზისი და ტიპოლოგიური არსი, გამახვილებული ყურადღება ადგილობრივი გარემოცვისადმი, წეს-ჩვეულებისა და ენობრივი თავისებურებებისადმი და პესკარელთა პრიმიტიული სოფლური ყოფისადმი წმინდა ვერისტული მოვლენებია.

“პესკარის ნოველების” “პლაგიატები”, თემების, სიუჟეტების, სახეების სხვადასხვა მოდელების გადაკეთებანი ვერისტული და ნატურალისტური გამოცდილების გათავისებისა და განახლების გამოვლინებას წარმოადგენენ.

მიუხედავად იმისა, რომ გაბრიელე დ'ანუნციოს ნოველისტიკა მჭიდროდ არის დაკავშირებული ვერიზმისა და ნატურალიზმის ლიტერატურულ-ესთეტიკურ პრინციპებთან, ჯოვანი ვერგასა და ალესანდრო მანძონის, ფლობერის, ზოლასა და მოპასანის და იმ დროის სხვა ფრანგი მწერლების შემოქმედებასთან, ამ მოდელებიდან მიღებული იმპულსების მიუხედავად, იგი თავის ორიგინალუ იერსახეს ინარჩუნებს, რომელიც არაერთი *იზმით* საზრდოებს, მაგრამ სრული სახით არც ერთ მათგანში არ თავსდება.

დ'ანუნციოს ადრეულ ნოველებში ვერგას სოფლური ყოფა-ცხოვრება ნეორომანტიკულ პოეტიზებულ ხორცშესხმას პოულობს, რასაც ზოგჯერ თან ახლავს იდილიისა და პასტორალის ელემენტების გამოყენება.

“ქალწულთა წიგნში” დ'ანუნციო შუაგზაზეა ზოლას “აბატ მურეს შეცოდების” ფერწერულ სტილსა და ზოლასავე უფრო ტიპური რომანების მეთოდს შორის.

ვერგა, ფლობერი, ზოლა და მოპასანი ის მთავარი ავტორებია, რომლებმაც დ'ანუნციოს ნოველისტიკაში განაპირობეს მისწრაფება ობიექტური მეთოდისა და ფსიქოლოგიური წვდომისაკენ, სინამდვილისაკენ პოზიტიური გმირის გარეშე და მკაცრი და სასტიკი ამბების, ძალადობისა და ფარული სექსუალურობის აღწერისაკენ.

“პესკარას ნოველები” გეოგრაფიული ნიშნით გაერთიანებულ თავისებურ ციკლს ქმნიან, რომელშიც ჩარჩო ამბის დანიშნულებას ასრულებენ ისეთი ხერხები, როგორცაა კრებულის ნოველების გამაერთიანებელი სათაური,

საერთო დრო და სივრცე, განმეორებადი ზომორფული და ფიტომორფული სახეები და ლათინიზმები.

პესკარას ნოველების ციკლის მჭიდრო კავშირი პროვინციული რომანების ქრონოტიპთან და მთლიანად კრებულის პანორამული ხასიათი იმ პროცესის გამოვლინებაა, რასაც მ. ბახტინი “ლიტერატურის რომანიზაციას” უწოდებს.

დ’ანუნციოს ნეველისტიკა მჭიდროდაა დაკავშირებული XIX საუკუნის ბოლო მეოთხედის ისეთ ლიტერატურულ მიმდინარეებებთან, როგორებიცაა ნატურალიზმი და ვერიზმი. ამასთანავე მის ნოველებში არაერთგზის იჩენს თავს კარნავალიზებული ლიტერატურისა და ფოლკლორის გამოძახილი, რაც განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ისეთ სერიოზულ-კომიკურ ნოველებში, როგორებიცაა “ტურლენდანას დაბრუნება”, “მოგრალი ტურლენდანა” და განსაკუთრებით “ბრძოლა ხიდისთვის”, რომლებიც სკანდალური სცენებითა და პროტაგონისტთა და სხვა პერსონაჟთა ექსცენტრიული ქცევით ხასიათდებიან.

ვერიზმისა და ნატურალიზმის ანტირომანტიკული ტენდენცია პესკარას ნოველების ციკლში ანტიგმირების გაღერების შექმნის სახით გამოვლინდა. ამ “ანტი“-ს საწყისს განაპირობებს სპეციფიკურ პროვინციულ ქრონოტოპში, არა ეთნოგრაფიული, სოციალ-ეკონომიკური ან ისტორიულ-კულტურული, არამედ ისეთი ასპექტის აქტუალიზება, რომელიც ხელს უწყობს ადამიანის ატავისტური და ანიმალისტური საწყისების წარმოჩენას.

ტექსტთაშორის კავშირთა დამყარების ხერხების – ალუზიებისა და ციტატების – საშუალებით “პესკარას ნოველების” პროტაგონისტები ანტიგმირებად აღქმა-გააზრებას იმ ინტერტექსტის ფონზე პოულობენ, რომელშიც კეთილშობილი, სიკეთის დამკვიდრებისათვის მებრძოლი გმირები მოქმედებენ. მისი ნოველის სათაური “გმირი”, რომელსაც ანტიფრაზის ფუნქცია აქვს, საგმირო ტექსტების კონტრასტულ ფონზე აღიქმება.

“პესკარის ნოველების” სახით მთავრდება დ’ანუნციოს შემოქმედების ის პერიოდი, როდესაც იგი თავისი შემოქმედებით მჭიდროდაა დაკავშირებული ვერიზმისა და ნატურალიზმის ესთეტიკასა და პოეტიკასთან.

დამოწმებული ლიტერატურის ნუსხა

დ'ანუნციო 2006 D'Annunzio, G. *Tutte le Novelle*. A cura di Annamaria Andreoli e Marina De Marco. Introduzione di Annamaria Andreoli. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2006.

დ'ანუნციო 1995 D'Annunzio, G. *Novelle*. Introduzione di Pietro Gibellini. Prefazione e note di Dario Redaelli. Italy: Garzanti Editore, 1995.

დ'ანუნციო 1992 D'Annunzio, G. *Le novelle della Pescara*. Con un'introduzione di Silvano Sabbadini, una cronologia, una bibliografia e un'antologia critica. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1992.

დ'ანუნციო 2011 D'Annunzio, G. *Tutti i romanzi, novelle, poesie, teatro*. A cura di Antonucci G. Oliva G. Roma: Newton Compton, Grandi Tascabili Economici, 2011.

დ'ანუნციო 1995 D'Annunzio, G. *Cronache romane*. A cura di Paola Sorge. Roma: Newton Compton, Grandi Tascabili Economici, 1995.

ანდრეოლი 2006 Andreoli, A. "Introduzione". *Gabriele D'Annunzio. Tutte le Novelle*. A cura di Annamaria Andreoli e Marina De Marco. Introduzione di Annamaria Andreoli. Milano: Arnoldo Mondadori, 2006.

ანდრეოლი 2004 Andreoli, A. *D'Annunzio*. Bologna: il Mulino, 2004.

ანტონიელი 1973 Antonielli, S. "Gabriele D'Annunzio". *I classici Italiani nella storia della critica. Da vico a D'Annunzio*. Vol. II. A cura di Walter Binni. Firenze: La Nuova Italia, 1973.

ანტონუჩი 2011 Antonucci, G. e Gianni Oliva. "D'Annunzio prosatore". A cura di Gabriele D'Annunzio. *Tutti i romanzi, novelle, poesie, teatro*. Roma: Newton Compton, Grandi Tascabili Economici, 2011.

ბახტინი 1965 Бахтин, М.М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература, 1965.

ბახტინი 1975 Бахтин, М.М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. Вопросы литературы и эстетики*. М.: Худож. лит., 1975.

ბახტინი 2000 Бахтин, М. М. *Эпос и роман*. СПб.: Азбука, 2000.

ბახტინი 1963 Бахтин, М. М. *Проблемы поэтики Достоевского*. М.: Советский писатель, 1963.

ბინი 1968 Binni W. *La poetica del decadentismo*. Firenze: Sansoni, 1968.

ბინი 1973 Binni W. A cura di. *I classici italiani nella storia della critica. Da vico a D'Annunzio*. Vol. II. Firenze: La Nuova Italia, 1973.

ბორჯეზე 1973 Borgese, Giuseppe A. *Gabriele D'Annunzio*, Napoli, 1909 in W. Binni (a cura di), *I classici italiani nella storia della critica. Da vico a D'Annunzio*. Vol. II. Firenze: La Nuova Italia, 1973.

ბრომბერტი 1999 Brombert, V. *In Praise of Antiheroes Figures and Themes in Modern European Literature: 1830-1980*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.

ბუთი 1983 Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: Chicago UP, 1983.

გამსახურდია 1928 გამსახურდია, კ. *ახალი ევროპა*. თბილისი, 1928.

გარჯულო 1973 Gargiulo, A. *Gabriele D'Annunzio*, Napoli, 1912 in W. Binni (a cura di), *I classici italiani nella storia della critica. Da vico a D'Annunzio*. Vol. II. Firenze: La Nuova Italia, 1973.

გინი 1966 Гин, М.М. *О своеобразии русского реализма Некрасова*. Петрозаводск: Карельское книжное издательство, 1966.

დავერიო 1978 Daverio, R. e C. Ferri. "Echi verghiani in Terra vergine". *Quaderni del Vittoriale* 8, 1978.

დ'ანუნციო 1995 D'Annunzio, G. "Il Voto di Francesco Paolo Michetti". In Gabriele d'Annunzio. *Novelle. Introduzione di Pietro Gibellini. Prefazione e note di Dario Redaelli*. Italia: Garzanti, 1995.

დე მიკელის 1960 De Michelis, E. *Tutto D'Annunzio*. Milano: Feltrinelli Editore, 1960.

დე მიკელის 1981 De Michelis, E. "Intervento". *D'Annunzio giovane e il verismo. Pescara 21-23 settembre, 1979*. Pescara: Centro nazionale di studi dannunziani, 1981.

დე მიკელის 1988 De Michelis, E. *Guida a D'Annunzio*. Torino, Meynier Editore, 1988.

ვერგა 1954 Verga, G. *Lettere al suo traduttore Eduard Rod*. A cura di Fredi Chiappelli. Firenze: Felice le Monnier, 1954.

ვერგა 2010 Verga, G. *Tutte le novelle*. Vol. I. Introduzione di Carla Riccardi. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2010.

ვინოგრადოვი 1971 Виноградов, В. "Проблема образа автора в художественной литературе". *О теории художественной речи*. М.: Высшая школа, 1971.

ზოლა 1998 Zola, É. *La faute de l'abbé Mouret*. Paris: Candide – Cyrano, 1998.

- ივერია 1896 ივერია, № 59, 14 მარტი, 1896.
- ინგრემი 1971 Ingram, Forrest L. *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*. The Hague: Mouton, 1971.
- კაზამენტო 2011 Casamento, A. *Foules rebelles dans la litterature italiene du XIX siecle*. Thèse pour obtenir le grade de Docteur de l'Université de Grenoble. Specialite Etudes italiennes, L'Université de Grenoble et l' Università degli Studi di Padova, 2011.
- კაპელინი 1999 Cappellini, M. *D'Annunzio e Prato: documenti e lettere*. Firenze: Zella, 1999.
- კონტინი 1968 Contini, G. "Gabriele D'Annunzio". *La letteratura dell'Italia Unita 1861-1968*. Firenze: Sansoni, 1968.
- კროჩე 1964 Croce, B. "Gabriele D'Annunzio". *La Letteratura della Nuova Italia*. Vol. IV, LXII. Bari: Laterza, 1964.
- ლაისტი 1898 Лаист, А. "Габриэле Д'Аннунцио". *Кавказ*, № 144, 1898.
- ლაისტი 1902 ლაისტი, ა. "გაბრიელე დ'ანუნციო და დღევანდელი იტალია". *ივერია*, № 18, 1902.
- ლოტმანი 1992 Лотман, Ю. М. "Символика Петербурга и проблемы семиотики города". Ю. М. Лотман. *Избранные статьи*: в 3-х т. Т. 2. Таллин: 1992.
- ლუნარდი 1983 Lunardi, E. "Gabriele D'Annunzio's Gli idolatri at the dawn of verismo". *Forum italicum*, vol. 17, 2, 1983.
- ლუშერი 1989 Luscher, R. "The Short Story Sequence: An Open Book." *Short Story Theory at a Crossroads*. Edited by Susan Lohafer and Jo Ellyn Clarey. Baton Rouge: LSU P, 1989.
- მანი 1989 Mann, Susan G. *The Short Story Cycle: A Genre Companion & Reference Guide*. New York: Greenwood Press, 1989.
- ნენჩონი 1992 Nencioni, G. In Corrada Biazzo Curry. "Illusione del dialetto e ambivalenza semantica nei *Malavoglia*". *Quaderni d'italianistica*, vol. XII, №1, 1992.
- პანკრაცი 1944 Pancrazi, P. *Studi sul D'Annunzio*. Perugia: Tuminelli, 1944.
- პარატორე 1981 Paratore, E. "Introduzione al convegno". *D'Annunzio giovane e il verismo*. Pescara 21-23 settembre, 1979. Pescara: Centro nazionale di studi dannunziani, 1981.
- პელინი 1998 Pellini, P. *Naturalismo e verismo*. Scandicci (Firenze): La Nuova Italia Editrice, 1998.

პომილიო 1968 Pomilio, M. “D’Annunzio e l’Abruzzo”. *L’arte di Gabriele D’Annunzio. Atti del convegno internazionale di studio Venezia-Gardone Riviera-Pescara, 7-13 ottobre 1963*. Milano: Mondadori, 1968.

პრაცო 1973 Praz, M. *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, 3a ed., Firenze, 1948 in W. Binni (a cura di), *I classici italiani nella storia della critica. Da vico a D’Annunzio*. Vol. II. Firenze: La Nuova Italia, 1973.

პუპინო 2004 Pupino, Angelo R. “L’artista del dilettantismo. Come Croce leggeva d’Annunzio”. *Notizie del Reame. Accetto, Capuana, Serao, d’Annunzio, Croce, Pirandello*. Genova: Liguori Editore, 2004.

პუპო 1954 Puppo, M. *Croce e D’Annunzio e altri saggi*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1954.

რე 2010 Re, L. “Italians and the Invention of Race”. *Italian Studies Journal* 1, California: 2010.

რედაელი 1995 Redaelli, D. “Prefazione”. *Gabriele d’Annunzio. Novelle. Introduzione di Pietro Gibellini. Prefazione e note di Dario Redaelli*. Italy: Garzanti Editore, 1995.

რობაქიძე 1913 რობაქიძე, გ. “გაბრიელე დ’ანუნციო”. *სახალხო გაზეთი*, № 4, 16 აპრილი, 1913.

როსი 1981 Rossi, A. “D’Annunzio giovane, il verismo e le tradizioni popolari”. *D’Annunzio giovane e il verismo. Pescara 21-23 settembre, 1979*. Pescara: Centro nazionale di studi dannunziani, 1981.

საბადინი 1992 Sabbadini, S. “Introduzione. Storia e genesi dell’opera”. *Gabriele D’Annunzio. Le novelle della Pescara. Con un’introduzione di Silvano Sabbadini, una cronologia, una bibliografia e un’antologia critica*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1992.

საკო 2003 Sacco, Paolo Di. *Testi e contesti I. La seconda meta’ del Settecento e l’Ottocento*. Milano: Edizioni Scholastiche Bruno Mondadori, 2003.

სარკანი 1982 Sarkany, S. “Gli idolatri de Gabriele d’Annunzio”. *Quaderni d’italianistica*, vol. 3, issue 1 1982.

სახალხო ფურცელი 1914ა *სახალხო ფურცელი*, № 10, 8 ოქტომბერი, 1914.

სახალხო ფურცელი 1914ბ *სახალხო ფურცელი*, № 10, 12 ოქტომბერი, 1914.

სერა 1975 Serra, R. “La fattura. Episodio di uno studio intorno a G. D’annunzio”. In *Scritti letterari, morali e politici. Saggi e articoli dal 1900 al 191*. A cura di M. Insnenghi. Torino: Einaudi, 1975.

სკრივანო 1977 Scrivano, R. “Appunti su d’Annunzio novelliere. Da *San Pantaleone alle Novelle della Pescara. Quaderni del Vittoriale* 5-6, 1977.

სკუაროტი 1981 Squarotti, Giorgio B. “D’Annunzio novelliere e il Verga. *La morte del Duca di Ofena*”. *D’Annunzio giovane e il verismo. Pescara 21-23 settembre, 1979*. Pescara: Centro nazionale di studi dannunziani, 1981.

ტიტვინიძე 2002 ტიტვინიძე, მ. “ელეონორა დუხე – გაბრიელე დ’ანუნციოს მუზა”. *ომეგა*, № 9, 2002.

ტოზი 1981 Tosi, G. “D’Annunzio, il realismo e il naturalismo francese”. *D’Annunzio giovane e il verismo. Pescara 21-23 settembre, 1979*. Pescara: Centro nazionale di studi dannunziani, 1981.

ტოზი 1979 Tosi, G. “D’Annunzio et “*La faute de l’abbé Mouret*”. *Quaderni del Vittoriale* 14, 1979.

ტროპეანო 1962 Tropeano, F. *Saggio sulla prosa d’annunziana*. Firenze: Le Monnier, 1962.

ფერონი 2004 Ferroni, G. *Storia della letteratura italiana. Dall’Ottocento al Novecento*. Milano: Einaudi Scuola, 2004.

ჩანი 1975 Ciani, I. *Storia di un libro dannunziano. «Le novelle della Pescara»*. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi Editore, 1975.

ჩანი 2001 Ciani, I. *Esercizi dannunziani*. A cura di Giuseppe Papponetti, Milva Maria Cappellini. Prefazione di Pietro Gibellini. Pescara: Edians, 2001.

ჩირჩეო 1981 Circeo, E. “Caratteri e limiti del verismo dannunziano”. *D’Annunzio giovane e il verismo. Convegno internazionale di studi dannunziani. Atti del I convegno internazionale di studi dannunziani. Pescara 21-23 settembre, 1979*. Pescara: Centro nazionale di studi dannunziani, 1981.

ჩირჩეო 1968 Circeo, E. “L’Abruzzo e Pescara nell’opera di D’Annunzio”. *L’arte di Gabriele D’Annunzio. Atti del convegno internazionale di studio Venezia-Gardone Riviera-Pescara, 7-13 ottobre 1963*. Milano: Mondadori, 1968.

ცნობის ფურცელი 1901 “სიზმარი გაზაფხულის პირას”, თარგმანი აქსენტი ცაგარლისა. *ცნობის ფურცელი*, 1435-1447, 1901.

ჯიბელინი 1995 Gibellini, P. “Introduzione”. *Gabriele d’Annunzio. Novelle. Introduzione di Pietro Gibellini. Prefazione e note di Dario Redaelli*. Italia: Garzanti Editore, 1995

ჯიბელინი 1981 Gibellini, P. “Natura e cultura nel “verismo dannunziano”. *Gabriele D’Annunzio. Terra vergine. Con un saggio di Pietro Gibellini*. Milano: Mondadori, 1981.

ჯიბელინი 1981 Gibellini, P. “Per un diagramma del verismo dannunziano”. *D’Annunzio giovane e il verismo. Pescara 21-23 settembre, 1979*. Pescara: Centro nazionale di studi dannunziani, 1981.

ჯიბელინი 1985 Gibellini, G. *Logos e mythos. Studi su Gabriele D’Annunzio*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1985.

ჯიბელინი 1989 Gibellini, G. “Il modello verghiano e il *Verismo* di D’Annunzio”. *Famiglia e società nell’opera di G. Verga. Atti del Convegno Nazionale (Perugia 25-26-27 ottobre 1989)*. A cura di Norberto Cacciaglia, Ala Neiger, Renzo Pavese. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1989.

ღანართი

“GLI IDOLATRI” - “კერპთაყვანსმცემლები”

(თარგმანი)

I

დიდი მოედანი მიმოხეული პემზის მტვერივით ბრწყინავდა. ირგვლივ კირით შეღებილი სახლები ჩამქრალი ვეება ღუმელის კედლებივით იყო გავარვარებული. ეკლესიაში სვეტები³ ღრუბლების ელვარებას ირეკლავდნენ და ძოწისფერი⁴ გრანიტივით მოჩანდნენ; ვიტრაჟებში თითქოსდა იქვე ანთებული ცეცხლის ალები კიაფობდნენ; წმინდანთა გამოსახულებები მკვეთრ ფერებსა და იერს იძენდნენ; მთელი ნაგებობა დიდებული დაისის შუქზე კიდევ უფრო შთამბეჭდავად და მედიდურად დაჰყურებდა რადუზელების სახლებს.

კაცები ჯგუფჯგუფად აყალ-მაყალითა და ხელების ქნევით მიემართებოდნენ მოედნისაკენ მიმავალ ქუჩებში. მათ სულში სწრაფად ღვივდებოდა ცრუმორწმუნეობრივი შიში; ამ ადამიანების გონებაში ღვთის სამსჯავროს ათასგვარი საშინელი სურათი იხატებოდა; განმარტებანი, ცხარე კამათი, ცრემლნარევი ვედრება, აბდაუბდა ამბები, ლოცვები, ყვირილი გარღვეული გრიგალის ყრუ გუგუნში ინთქებოდა. რამდენიმე დღე იყო, რაც მზის ჩასვლის შემდეგ ცაზე სისხლისფერი ლაქები რჩებოდნენ, რომლებიც ღამის მყუდროებას არღვევდნენ, ძილს მიცემულ იქაურობას ავის მომასწავებელ შუქს ფენდნენ და ძაღლების ყეფას იწვევდნენ.

³ დედანშია I pilastri, მაგრამ ქართულ მეტყველებაში ეს სიტყვა არაა გავრცელებული, ამიტომ მას ქართული შესატყვისი – “სვეტები” – მივუსადაგეთ.

⁴ დედანშია roggi, რაც დანტიზმია და ამდენად “წითლისაგან” განსხვავებით უფრო მეტი პოეტური კონოტაციებითაა აღბეჭდილი. ამიტომ დანტიზმის შესატყვისად “ძოწისფერი” შევარჩიეთ.

– იაკობ! იაკობ! ⁵ – ხელების ქნევით იძახდა რამოდენიმე ადამიანი, რომლებიც ეკლესიის შესასვლელის სვეტის ⁶ წინ შეჯგუფებულები მანამდე ხმადაბლა ლაპარაკობდნენ. – იაკობ!

ეკლესიის კარიდან გამოვიდა და მოსულებთან მივიდა ტანმაღალი და გამხდარი ⁷ კაცი, სახეზე ციების ნიშნებით, თავის თხემზე მელოტი და საფეთქლებიდან და კეფადან დაშვებული გრძელი ქერა თმებით. ოდნავ ცხირისაკენ გადახრილი და გაურკვეველი ფერის წვრილი ჩავარდნილი თვალები გზებით უელავდნენ. ზედა ყბის ორი წინა კბილი აკლდა, რაც ლაპარაკისას მისი პირი და წაწვეტებული ნიკაპი მეჩხერი თმებით მოძრაობისას ბებერი ფავნის გამომეტყველებას იძენდა. მისი სხეული ტანსაცმლით ოდნავ დაფარულ საცოდავ ჩონჩხს წარმოადგენდა; ხელები, მაჯები, მკლავები, მკერდი ქინძისთავის წვერით დასერილი და ლილათი გაფერადებული ლურჯი ხაზებით ჰქონდა დასერილი წმინდა ადგილების მონახულების, ღვთაებრივი წყალობის, აღსრულებული აღთქმების სამახსოვროდ.

როდესაც ეს ფანატიკოსი სვეტებთან მდგომ ჯგუფს მიუახლოვდა, ამ შეშფოთებულმა ადამიანებმა ცხარე კითხვები დააყარეს: – რაო? რა თქვა დონ⁸ კონსოლომ? მხოლოდ ვერცხლის ხელს გამოიტანენ? განა მთელი ქანდაკების გამოსვენება არ აჯობებს? როდის დაბრუნდება პალურა სანთლებიანად? მხოლოდ ასი გირვანქა თაფლის სანთელი? მხოლოდ ასი გირვანქა? ზარების რეკვას როდის დაიწყებენ? რაო? რაო?

იაკობის ირგვლივ ჩონქოლმა იმატა; შორს მდგომებიც ეკლესიიკენ გამოემართნენ; ყველა ქუჩიდან მოედანს მოაწყდნენ და იქაურობა ხალხით აივსო. იაკობი კითხვებს ისე ხმადაბლა მიუგებდა, თითქოსდა შორეულ მომავალში რომ უნდა მოხდეს, ისეთ სასწაულებზე ლაპარაკობდა. ამბობდა, რომ მაღლა ცაში სისხლის გუბეში დაქადნებული ხელი იხილა, შემდეგ – შავი საბურველი, და მერე კი – დაშნა და საყვირი...

⁵ დედანშია *Giacobbe*, რასაც ქართულად “იაკობი” შეესაბამება.

⁶ დედანშია *un pilastro del vestibolo*.

⁷ დედანში არის *macilento* (ღონემიხდილი, დაძაბუნებული), მაგრამ დედნის კონტექსტში ეს სიტყვა “გამხდარის” მნიშვნელობითაა ნახმარი, რაც თარგმანშიც გავითვალისწინეთ.

⁸ “დონ” (*don*) სპეციფიკური წოდებრივი ტერმინია, რომელსაც ქართულში ზუსტი შესატყვისი არ გააჩნია, ამიტომ თარგმანში იტალიური ფორმა შევინარჩუნეთ.

– გვიამბე! გვიამბე! – აქეზებდნენ მისი შემყურენი, რომლებიც სასწაულების მოსმენის დაუოკებელი წყურვილით იყვნენ შეპყრობილი, ამასობაში მისი ნაამბობი ამ მრავალრიცხოვან შეკრებილობაში ელვისებური სისწრაფით ვრცელდებოდა.

II

დიდი აღისფერი ლაქა ჰორიზონტიდან ნელნელა ზენიტისაკენ მიიწევდა ცის კაბადონის მთლიანად გადასაფარად. სახლების სახურავებზე თითქოსდა გაავრვარებული ლითონის ალმური ლივლივებდა; შებინდების გაფერმკრთალებულ შუქზე გოგირდსფერი და იისფერი სხივები მკრთოლვარე ლივლივს ერწყმოდა. უფრო კაშკაშა გრძელი ზოლი მდინარის სანაპიროსაკენ მიმავალი ქუჩისაკენ ეშვებოდა; ტანწერწეტა და მაღალ ალვების ხეებს შორის მდინარის სიღმეში წყლის ელვარება მოჩანდა; მის იქით – უნაყოფო ტრამალის ნაკვეთი იწყებოდა, სადაც ნისლში მომცრო ქვიანი კუნძულებივით აქა-იქ ზეაღმართული სარაცინების ძველი კოშკები მოჩანდნენ. იქაურობას გათიბული ბალახის მახრჩობელა ოსშივარი ეფინებოდა: და ზოგჯერ ტოტებში დამპალი მატლის სუნს გამოსცემდა. სივრცეს ხმამაღალი ჟივილ-ხივილით მერცხლების გუნდი სერავდა და მდინარის მეჩხიდან სახლების ღარებისაკენ მიფრინავდა.

ამ თავყრილობაში ხმაურს დროდადრო მოლოდინის დუმილი ენაცვლებოდა. ერთმანეთს პალურას სახელს გადასცემდნენ; დროდადრო გაცხარებული მოუთმენლობა იფეთქებდა ხოლმე. გზაზე მდინარის გაყოლებით ურემი არ ჩანდა; ჯერ კიდევ არ ჰქონდათ სანთლები, რის გამოც დონ კონსოლო აყოვნებდა რელიქვიების გამოსვენებას და ავი სულების განდევნას, ხოლო საფრთხე კარს იყო მომდგარი. პირუტყვის ნახირივით ერთად შექუჩულ ხალხს პანიკური შიში ეუფლებოდა და ცისკენ მზერის აპყრობას ვერავინ ბედავდა. ქალებს გმინვის ხმა აღმოხდებოდათ ხოლმე; და ამ ხმის გაგონება ყველას თავზარს სცემდა და განსჯის უნარს ართმევდა.

როგორც იქნა, იწყო ზარების რეკვა. ვინაიდან ბრინჯაოს ზარები საკმაოდ დაბლა იყო ჩამოკიდებული, მათი გამაყრუებელი მკოთოლვარე ხმა უშუალოდ მათ თავებზე გაისმოდა, და ზარებზე ყოველ ჩამოკვრას შორის ჰაერში გაუთავებლად ისმოდა გუგუნის თავისებური ხმა.

– წმიდაო პანტელეიმონ! წმიდაო პანტელეიმონ!

ეს სასოწარკვეთილთა ერთსულოვანი შეძახილი იყო, რომლებიც შველას ითხოვდნენ. ყველა მუხლზე დაეცა, და ზეაპყრობილი ხელებით, გაფითრებული სახეებით სავედრებლად წარმოსთქვამდნენ:

– წმიდაო პანტელეიმონ!

ეკლესიის კარებში ორი საკმევლის ბოლში ოქროთი მოქარგულ იისფერ შესამოსელში დონ კოსოლო გამოჩნდა. მაღლა აწეულ ხელში ვერცხლის წმინდა ხელი ეჭირა, და ხმამაღლა შესთხოვდა ზეცას ლათინურ ენაზე:

– *Ut fidelibus tuis aeris serenitatem concedere digneris. Te rogamus, audi nos.*

რელიქიის გამოჩენამ ბრბოს მოზღვავებული აღტაცების გრძნობები მოგვარა. თვალებზე ყველას ცრემლები მოადგა; და ცრემლების ელვარე ბისტში სასწაულებრივ ზეციურ ნათებას ხედავდნენ, რომელსაც საკურთხევლად მაღლა აწეული სამი თითი გამოსცემდა. აღისფერ შუქზე ვერცხლის ხელი კიდევ უფრო დიდი მოჩანდა; ჩამავალი მზის ათინათი ძვირფას თვლებზე სხვადასხვაფერად ელვარებდა; ღვთის მოშიშთა შორის სწრაფად იფრქვეოდა საკმევლის სურნელი.

– *Te rogamus, audi nos!*

როდესაც ხელი კვლავ ეკლესიაში შეაბრძანეს და ზარების რეკვა შეწყდა, ჩამოვარდნილ სიხუმეში იქვე ახლოს მდინარის გასწვრივ მიმავალი გზიდან ეუვნების ხმა გაისმა. ყველა ერთიანად იმ მიმართულებით დაიძრა, და ზოგი იძახდა:

– ეს პალურაა, სანთლები მოაქვს! პალურა მოდის! ეს პალურაა!

ხრეშიან გზაზე ხრაშუნით ახლოვდებოდა ოთხთვალა მასში შებმული რუხი ცხენით, რომლის გავაზე ნახევრმთვარის მსგავსი თითბერის რქა ბრწყინავდა. როდესაც იაკობი და სხვები ორთვალისაკენ გაემართნენ, თვინიერი პირუტყვი ნესტოების სწრაფი ფრუტუნით შეჩერდა. იაკობმა, რომელიც პირველი მივიდა, უცებ ორთვალაზე დასვენებული პალურას სისხლში ამოსვრილი სხეული დაინახა, და მან ხელების ქნევით ყვირილი მორთო:

– მკვდარია! მკვდარი!

III

სამწუხარი ამბავი ელვისებურად გავრცელდა. ყველა ოთხთვალას ირგვლივ შეგროვდა, ყელს იღერებდნენ, რომ უკეთ დაენახათ, და ახლა ამ ახალი ამბით

გაოგნებულები და სისხლის დანახვისას ადამიანების დამახასიათებელი ცნობისმოყვარეობით შეპყრობილები უკვე აღარ ფიქრობდნენ ზეციერ სასჯელზე.

– მკვდარია? ნუთუ მკვდარია?

პალურა გულაღმა იწვა ფიცრებზე დიდი ჭრილობით შუბლის შუაში, გახეული ყურით, ხელებზე, გვერდებსა და ცალ თეძოზე იარებით. თვალის ფოსოებიდან ნიკაპისა და კისრის გასწვრივ სისხლის ნაკადი მოედინებოდა, პერანგს ეშხეფებოდა და მკერდზე, ტყავის ქამარზე, შარვლის ტოტების ბოლომდე მოშავო და ელვარე კოშტებს წარმოქმნიდა. იაკობი სხეულისაკენ დაიხარა; ირგვლივ ყველა ელოდა; გაოგნებულ სახეებს დაისის შუქი ანათებდა; და, ამ დუმილის დროს მდინარის ნაპირებიდან ბაყაყების სიმღერა მოსმოდა, და ღამურები აქეთ-იქით ისე დაფრინავდნენ, რომ ღამის თავებს ეხებოდნენ. უცებ იაკობი წამოდგა ლოყაზე სისხლის ლაქებით და დაიძახა:

– არ მომკვდარა. ჯერ კიდევ სუნთავს.

ბრბოს გუგუნის ყრუ ხმამ გადაუარა; ახლოს მდგომნი წამოიჭიმნენ, რომ უკეთ დაენახათ; ვინც შორს იდგა, თავის შეშფოთებას ყვირილით გამოხატავდა. ორმა ქალმა ტოლჩით წყალი მოიტანა; ერთმაც – ტილოს ნაჭერი; ერთმა ყმაწვილმა – ღვინით სავსე გოგრა. დაჭრილს სახე მობანეს, შუბლზე სისხლის დენა შეუჩერეს, თავი აუწიეს. გაისმა ხმამაღალი კითხვები, თუ რა მოხდა. ასი გირვანქა თაფლის სანთელი არ ჩანდა; სანთლის მხოლოდ მცირეოდენი ნამწვი იყო დარჩენილი ფიცრების ღრიტოებში ორთვალას ძირში.

საერთო მდელვარებაში სულ უფრო და უფრო მეტი გაცხარებით მსჯელობდნენ და ურთიერთსაპირისპირო მოსაზრებას გამოთქვამდნენ. და ვინაიდან ყველა მდინარის მეორე ნაპირის მიღმა მდებარე სოფელ მასკალიკოს მიმართ ოდინდელი მამაკაპეული სიძულვილით იყო შეპყრობილი, იაკობმა ხრინწიანი ხმით გესლიანად თქვა:

– სანთლებს წმინდა გონსელვოს აუნთებენ?

ბრძოლის დაწყების ყიჟინასავით ყველა წმინდანის სახელს გაიძახოდა. ამ გამხეცვებულ ადამიანებში წლების განმავლობაში მათი ერთადერთი კერპის ბრმა და ველური თაყვანისცემის შედეგად წარმოქმნილმა ეკლესიურმა სულისკვეთებამ იფეთქა. ფანატის სიტყვებს ერთმანეთს გადასცემდნენ. და დაისის ტრაგიკულ აღში აღშფოთებული დიდძალი ხალხი აჯანყებული ზანგების ტომს დაემსგავსა.

საბრძოლო ყიჟინასავით ყველა წმინდანის სახელს იძახდა. განსაკუთრებით გაცხარებულები მდინარის გაღმელებს წყველა-კრულვას უგზავნიდნენ, ხელებს უშვერდნენ და მუშტებს უღერებდნენ. შემდეგ მრისხანებითა და მზის შუქით განათებული მკვრივი და მძლავრი სახეები ოქროს ბეჭდებიანი საყურეებითა და შუბლზე გადმოყრილი ქოჩრით, რაც მათ ბარბაროსების უცნაურ იერს ანიჭებდა, თავიანთი სიბრალულით შერბილებული პირისახეები მწოლიარისაკენ იბრუნეს. ორთვალასთან რამოდენიმე ქალი მომაკვდავს თავს დატრიალებდა და ცდილობდა გონზე მოეყვანა: ალერსიანი ხელებით ჭრილობებს უხვევდნენ, სახეზე წყალს ასხურებდნენ, გაფითრებულ ტუჩებთან ღვინიანი გოგრა მიჰქონდათ, თავიქვეშ უფრო რბილ ბალიშს უღებდნენ.

– პალურა, საბრალო პალურა, ვერც კი გვაპასუხობ?

იგი პირადმა იწვა ღია თვალებით, ნახევრად დაბჩენილი პირით, ლოყებსა და ნიკაპზე მუქი ქინქლით, და ტკივილისაგან დაღმეტილ ნაკეთებს ახალგაზრდობის ნაზი სილამაზე მაინც ემჩნეოდა. შუბლზე გადახვეული ტილოდან საფეთქელზე სისხლის წვეთები ჩამოსდიოდა; პირის კიდებთან ვარდისფერი ქაფის ბუშტულაკები უჩნდებოდა და ყელიდან ჩახრინწული წვეტილი სტკვნის ხმას გამოსცემდა. მის ირგვლივ სულ უფრო მატულობდა მზრუნველთა, შეკითხვის მიმცემთა და აღგზნებულ სახეთა რიცხვი. ცხენი დროდადრო თავს იქნევდა აქეთ-იქით და სახლების მიმათულებით ჭიხვინებდა. იქაურობა გარდუვალი გრიგალის მომასწავებელი მღელვარებით იყო მოცული.

უცებ მოედნის მიმართულებით ქალის – დედის ყვირილი მოისმა, რომელიც უცებ ჩამოვარდნილ სრულ სიჩუმეში უფრო ხმამაღალი გეგონებოდა. სიმსუქნისაგან აქლოშინებულმა ძონძროხა ქალმა ყვირილით გაირა ბრბო და ოთხთვალასთან მიიჭრა. ვინაიდან ძონძროხა იყო და ზედ აძრომა არ შეეძლო, შვილის ფეხებთან დაემხო, აქვითინებული მიმართავდა ალერსიანი სიტყვებით და უკიდურესი გამწარებისა და უბედურების ისეთი ცხოველური გამოვლინებით, რომ ყველას ჟრუანტელმა დაუარა და თვალს არიდებდნენ.

– ზაკეო! ზაკეო, ჩემო გულო! ჩემო სიხარულო! – გაუთავებლად მოთქვამდა ქვრივი, დაჭრილს ფეხებზე კოცნიდა და თავისკენ მიწაზე ექაჩებოდა.

დაჭრილი შეინძრა, კრუნჩხვით დაადლო პირი, თვალები ფართოდ გაახილა, მაგრამ ალბათ ვერაფერის დაინახავდა, რადგანაც მზერას ერთგვარი სველი ლიბრი უბინდავდა. ქუთუთოების კიდებიდან დიდრონი ცრემლები გადმოსცივდა და ნელნელა ჩაუვიდა ლოყებსა და კისერში; პირი ისევ ღია

ჰქონდა; ყელიდან ამოსული სუსტი სტკენის ხმაში იგრძნობოდა, რომ ამოდ ცდილობდა, რაღაც ეთქვა. ირგვლივ მყოფნი დაჟინებით თხოვდნენ:

– თქვი, პალურა! ვინ დაგჭრა? ვინ დაგჭრა? თქვი! თქვი!

ეს კითხვები კიდევ უფრო მეტად აღვივებდნენ მათ გულისწყრომას, ამბაფრებდნენ აღშფოთებას, აღვივებდნენ შურისძიების მთვლემარე წყურვილს; ყოველი მათგანი შურისძიების სურვილით იყო გამსჭვალული.

– თქვი! ვინ დაგჭრა? გვითხარი! გვითხარი!

მომაკვდავმა კვლავ გაახილა თვალები; შესაძლოა იმიტომ, რომ მისი ორივე ხელი ეჭირათ ან შესაძლოა ცოცხალი სითბოს ზეგავლენით წამით გონს მოვიდა, მზერა გამოუცოცხლდა.

გაურკვევლად ბუტბუტებდა რაღაცას და პირიდან სულ უფრო მეტი და მეტი სისხლისფერი დუჟი გადმოუდიოდა. ჯერ კიდევ გაუგებარი იყო რას ამბობდა. სიხუმეში ბრბოს მძიმე სუთქვის ხმა ისმოდა და თვალები ყველას ერთი და იგივე გზებით უელავდა, ვინაიდან ყოველი მათგანი ერთი და იგივე სიტყვის გაგონებას ელოდა.

– მა... მა... მა... სკალიკო.

– მასკალიკო! მასკალიკო! – დაიყვირა იაკობმა, რომელიც დახრილი იყო და დაძაბულად უსმენდა მომაკვდავის პირიდან წამოსულ სუსტ ბგერებს.

ამ ყვირილს საშინელი ღრიალით შეხვდნენ. ბრბოში ჯერ აზვირთებული ქარიშხლის ყრუ გუგუნე გასმა. შემდეგ, როდესაც ერთმა მბრძანებლურმა ხმამ განგაში ატეხა, გააფთრებული ბრბო დაიშალა. ეს ადამიანები მხოლოდ ერთი აზრით იყვნენ შეპყრობილნი, იმ აზრით, რომელმაც უმაღლესი გაიფლვა მათ გონებაში: იარაღი აესხათ საბრძოლველად. დაისის ვეება დაღვრემილ შუქზე, მღელვარე სოფლის დაელექტრონებულ სურნელში ყველას გონებას სისხლიანი ბედისწერის გარდუვალობის განცდა დაეუფლა.

IV

ნამგლებით, ცელებით, დანებით, სამთითებით, თოფებით შეიარაღებული ლაშქარი ეკლესიის წინ შეიკრიბა. კერპთაყვანისმცემლები ყვიროდნენ:

– წმინდაო პანტელეიმონ!

ხმაურით შეშინებული დონ კონსოლო საკურთხეველის ტიხრის უკან დაიმაჯა. ფანატიკოსთა ჯგუფმა იაკობის წინამძღოლობით მთავარ

სამლოცველოში შეაღწია, ბრინჯაოს გისოსი შეტეხა აკლდამაში, სადაც წმინდანის ქანდაკება ინახებოდა. სამი ლამპარი, რომლებშიც ზეთისხილის ზეთი ენთო, საამოდ კიაფობდა ტაძრის ნესტიან ჰაერში; შუშის იქით, ქრისტიანულ კერპს მზის დიდი დისკოს შუა თეთრი თავი უბრწყინავდა; კედლებს შემოწირელობანი ფარავდნენ.

როდესაც კარიბჭის სვეტებს შორის ოთხი გოლიათის მხრებზე აზიდებული კერპი გამოჩნდა, და აისის შუქზე აელვარდა, მომლოდინე ხალხი გზნების ქროლვამ მოიცვა, თითქოს საამო ნიაემა დაუბერაო, ყველა თრთოლვამ აიტანა. და კოლონა დაიძრა. და მადლა წინ მიპყრობილი ორი ცარიელი თვალის ფოსოთი წმინდანის ვეება თავი ქანაობდა.

ახლა უკვე ცაზე ალიონის თანაბარ და მუქ შუქზე დროდადრო უფრო ნათლად მოჩანდა მეტეორების კრთოლვა; ღრუბლის ქულები სცილდებოდნენ ერთ გაბმულ ზოლს და ნელნელა ლივლივით იფანტებოდნენ. წმინდანს მთელი რადუზა მოჰყვებოდა ნაცრის გროვასავით, რომელზეც ცეცხლი ღვიოდა, და წინ მკრთალ ბინდში სოფლის სანახები ინთქებოდა. იღუმალების ხმოვანებას ბაყაყების დიდი საგალობელი აძლიერებდა.

მდინარის პირას გზაზე გავლას ხელს უშლიდა პალურას ოთხოვალა, რომელიც ცარიელი იყო, მხოლოდ აქა-იქ ემჩნეოდა სისხლის კვალი. სიჩუმეს დროდადრო მრისხანე წყევლა არღვევდა.

იაკობმა დაიძახა:

– ამით წავიღოთ წმინდანი!

ქანდაკება ფიცრებზე მოათავსეს და ოთხოვალა ხელით გასწიეს და ასე გავიდნენ მდინარის ფონს. ასე გადალახა საზღვარი საბრძოლო რაზმმა. მის რიგებში ზოგჯერ ლითონის ანარეკლები ელავდა; წყლის შხეფები კაშკაშა ფერებად იფანტებოდა, და შორს, ალვის ხეებს შორის ოთხკუთხა კოშკების მიმართულებით წითელი ნაკადი ერთიანად გიზგიზებდა. ზეთისხილის ხეებს შორის მძინარე მასკალიკო ოდნავ მოჩანდა პატარა მადლობზე. აქა-იქ გააფთრებული დაჟინებით ყეფდნენ ძაღლები. დარაზმულებმა ფონი გაირეს, გადაუხვიეს მთავარ გზას და ყანების გავლით სწრაფი ნაბიჯით პირდაპირ დაიძრნენ. ადამიანთა თავების ზემოთ მადალ სურნელოვან და ციციანათებლებით მოფენილ თავთავებს შორის ვერცხლის ქანდაკება მოჩანდა, რომელიც კვლავ ფიცრებით მიჰქონდათ.

უცებ ამდენი შეიარაღებული ადამიანის დანახვით თავზარდაცემული მწყემსი, რომელიც თივის ფარდულში იჯდა ყანის სადარაჯოდ, მადლობისაკენ გაიქცა და ხმამაღალი კივილი მორთო:

– მიშველეთ! მიშველეთ!

ზეთისხილის ჭალაში კივილის ექო დატრიალდა.

ახლა კი რადუხელები შეტევაზე გადავიდნენ. ხეების ტოტებს, გამხმარ ღერწმებს შორის ვერცხლის წმინდანი ქანობდა და რტოებზე დარტყმისას ზარის ხმას გამოსცემდა და როდესაც მისი დავარდნის საფრთხე იქმნებოდა, ელვარედ ბზინავდა. ერთ წამში ერთი მეორის მიყოლებით ათი, თორმეტი, ოცი თოფის გასროლა სეტყვასავით დაატყდა სახლების რიგს. გაისმა ტკაცუნის, შემდეგ ყვირილის ხმა; მერე საშინელი ორომტრიალი დატრიალდა: ზოგი კარი იღებოდა, ზოგი – იკეტებოდა, ცვიოდა მინის ნამსხვრევები, დაბლა ეცემოდა და იმსხვრეოდა რეჰანის ქოთნები. მოიერიშეების ზურგს უკან თეთრი კვამლი მშვიდად ადიოდა ჰაერში და ცის ნათებაში ინთქებოდა. ცხოველური ჟინით დაბრმავებულები, ყველანი გაიძახოდნენ:

– სიკვდილი მათ! სიკვდილი!

კერპთაყვანისმცემელთა ჯგუფი წმინდა პანტელეიმონის ირგვლივ შეგროვდა. წმინდა გონსელვოს უშვერად აგინებდნენ და თან ცელებსა და ბაღის დანებს იქნევდნენ.

– ქურდი! ქურდი! მათხოვარი! სანთლები! სანთლები!

სხვა ჯგუფები ცულების დარტყმით უტევდნენ სახლებს. როდესაც მორყეული და დამტვრეული კარები შეინგრეოდა, მოსაკლავად გამზადებული პანტელეიმონელები შიგ ღრიალით შერბოდნენ. ნახევრად შიშველი ქალები კუთხეებში იყუჩებოდნენ და შებრალებას ითხოვდნენ. დარტყმებისაგან რომ დაეცვათ თავი, იარაღს ავლებდნენ ხელს, რის გამოც თითებს ისერავდნენ; იატაკზე ცვიოდნენ და ფარდაგებისა და ზეწრების გროვაში იმალებოდნენ, საიდანაც მათი თაღვამით ნაკვები დაღეული სხეულები მოსჩანდა.

მაღალ, გაძვალტყავებულ და მწითურ იაკობს ბრძოლის ჟინმა მრისხანე იერი შესძინა; ხოცვა-ჟლეტის მეთაური წამდაუწუმ ჩერდებოდა და ყველას თავს ზემოთ ხელის მბრძანებლური მოძრაობით იქნევდა ვებერთელა ცელს. უშიშარად, თავმოხდილი სხვებზე წინ მიიწედა წმინდა პანტელეიმონისათვის. მას ოცდაათზე მეტი კაცი მიჰყვებოდა. ყოველ მათგანს ისეთი ყრუ და ბუნდოვანი

განცდა დაუფლებოდა, თითქოს ხანძრის შუაგულში მიაბიჯებდნენ მერყევ ნიადაგზე ცეცხლმოდებული თადის ქვეშ, რომელიც სადაცაა ჩამოიქცეოდა.

მაგრამ უკვე ყოველი მხრიდან გროვდებოდნენ დამცველები, მულატებივით შავი, სისხლმოწყურებული და ძლიერი მასკალიკოელები დანებს მუცელსა ან ყელში უმიზნებდნენ და ყოველი დარტყმის შემდეგ რაღაც ხორხისმიერი ბგერები ისმოდა. მებრძოლები ეკლესიისკენ იხევდნენ; ორი თუ სამი სახლის სახურავიდან უკვე ცეცხლი ბრიალებდა; შიშით თავზარდაცემული ქალები და ბავშვები თვალებში შექჩამქრალი მზერით ზეთისხილის ჭალისაკენ გაიქცნენ.

ახლა მასკალელები, რომლებსაც ცრემლები და ვედრება ხელს აღარ უშლიდა, კიდევ უფრო მეტი გააფთრებით ჩაებნენ ხელჩართულ ბრძოლაში. ჟანგისფერი ცის შუქზე მიწას გვაბები ეფინებოდა. ნაწყვეტ-ნაწყვეტად ისმოდა დავარდნილების გინება; და ამ ხმაურში არ ცხრებოდა რადუსელების ძახილი:

– სანთლები! სანთლები!

მაგრამ ეკლესიის უზარმაზარი და ლურსმნებით მოჭედილი ერთიანად მუხის კარი გადარაზული რჩებოდა. მასკალელები მას მუშტებისა და ცულებისაგან იცავდნენ. ბრძოლის შუაგულში აუღელვებელი და თეთრი ვერცხლის წმინდანი ქანაობდა; ფიცრებზე დასვენებული იგი კვლავ მხრებით ეჭირა ოთხ გოლიათს, რომლებიც თავიდან ფეხებამდე სისხლში იყვნენ ამოსვრილნი, მაგრამ ცდილობდნენ არ დავარდნილიყვნენ. მომხდურების უზენაესი წადილი ის იყო, რომ თავიანთი კერპი მტრის საკურთხეველზე დაედგათ.

ვიდრე მასკალიკელები საოცარი გააფთრებით იუბრძოდნენ ქვის საფეხურებზე, იაკობი უცებ იქაურობას გაეცალა, ნაგებობას მოუარა იმის გასარკვევად, თუ სად იყო ისეთი დაუცველი ადგილი, საიდანაც წმინდა საცავში შეღწევას შეძლებდა. როგორც კი მიწის ზემოთ ოდნავ გამოჩენილი ხვრელი დაინახა, შეძვრა შიგ, ძლივს გაატია შიგ თავისი თეძოები: თან იკლაკნებოდა, ვიდრე ბოლომდე გააძვრენდა შიგ თავის გრძელ სხეულს. უფლის ტაძარს სიღრმეში საკმევლის ჯანსაღი სურნელი იდგა. სიბნელეში ხელის ცეცებით, კედლებს მიღმა ბრძოლის ხმაურში კარისაკენ გაემართა: და თან სკამებს ეჯახებოდა, და ხან ცხვირი და ხელები უზიანდებოდა. მუხის მერქანზე რადუსელების ცულების გამუდმებული დგანდგარი ესმოდა, როდესაც რკინის იარაღებით ცდილობდნენ, ბოქლომები გაეტყნათ; აქლოშინებული იაკობი სულს ძლივს ითქვამდა, გული გამალებით უცემდა, რის გამოც ძალა ერთმეოდა,

თვალეები უჭრელდებოდა, ჭრილობები ტკივილს აყენებდნენ და ტანზე თბილი ტალღა უვლიდა.

– წმინდა პანტელეიმონ! წმინდა პანტელეიმონ! – ჩახლქილი ხმით ყვიროდნენ გარეთ მისიანები, რომლებიც გრძნობდნენ, რომ კარს თანდათან იმორჩილებდნენ, გაორმაგებით ურტყამდნენ ცულებსა და წიხლებს. კარს იქით მიწაზე სხეულების ვარდნის, დანების დარტყმის ხმა ისმოდა, როდესაც ვინმეს დანაზე წამოაგებდნენ. და იაკობს ეჩვენებოდა, რომ მისი გამაღებელი გულისცემისაგან ბაზილიკის მთელი ნეფი გუგუნებდა.

V

უკანასკნელი ძალისხმევის შემდეგ კარი გაიღო. რადუხელები გამარჯვების ხმამაღალი ყიჟინით შემოცვივდნენ და მოკლულების გვამებზე გავლით ვერცხლის წმინდანი საკურთხევლისაკენ წაიღეს. ნეფის უკუნში სინათლის მკვეთრი ანარეკლები შემოიჭრა, რის გამოც ოქროს კანდელები და მალღა ორღანის მიღები აელვარდნენ. და ამ ქარვისფერ სუსტ შუქზე, ახლომახლო სახლების ხანძრის ანარეკლებში ახალი ბრძოლა გაჩაღდა. ფილაქანზე გადაფსკენილი სხეულები ეცემოდნენ, აღარ სცილდებოდნენ ერთმანეთს, გაშმაგებულად ტრიალებდნენ და იკლაკნებოდნენ, სკამების ქვეშ, საუამნოს საფეხურებზე ფართხალებდნენ, სააღსარებოს კიდებს ეჯახებოდნენ და ასე ლევდნენ სულს. უფლის სახლის მყუდრო სიღრმეში რკინის ამაზრზენი ხმა ისმოდა, როდესაც დანა ხორცში აღწევდა და ძვლებზე სხლტებოდა, ისმოდა ადამიანის სასიცოცხლო ნაწილში მიყენებული ჭრილობით გამოწვეული ყრუ გმინვა, დარტყმისაგან გამსკდარი თავისქალის ხრაშუნი, მოახლოებული სიკვდილით გამოწვეული ბლავილი და მისი ცხოველური სიხარული, ვინაც მოკვლა შეძლო; ყოველივე ეს გარკვევით აღიქმებოდა. და ამ ორომტრიალში საკმევლის საამო სურნელი იფრქვეოდა.

ვერცხლის კერპს ჯერ კიდევ არ ჰქონდა მოპოვებული საკურთხეველში დაბრძანების პატივი, ვინაიდან იქ მიღწევას მტრების წრე აბრკოლებდა. მხოლოდ ორნი იყვნენ გადარჩენილი მათგან, ვისაც წმინდანი მოჰქონდა. რამოდენიმე ადგილას დაჭრილი იაკობი ცელს იქნევდა და მის მიერ მოპოვებული საფეხურების არც ერთი გოჯის დათმობას არ აპირებდა.

გაშმაგებულთა ზემოთ სისხლის გუბეზე ვეება თეთრი თავი მთვრალივით ქანაობდა. მასკალიკოელები მძვინვარებდნენ.

უცებ წმინდა პანტელეიმონი იატაკზე დაეცა ისეთი წკარუნის ხმით, რომელიც იაკობს გულში დანის წვერზე უფრო მწარედ მოხვდა. როგორც კი მწითური ცელიანი მივარდა წმინდანის ასაწევად, ერთმა დიდრონმა კაცმა ბადის დანის დარტყმით მტერი იატაკზე დაანარცხა, რომელიც ორჯერ შეეცადა წამომდგარიყო და ორმა დაარტყმამ ისევ ძირს დაანარცხა, რომელსაც სახესა და მკერდზე და ხელებზე სისხლი ღვარად ჩამოსდიოდა; მხრებსა და მკლავებზე თეთრად მოუჩანდა დანის ღრმა დარტყმით გაშიშველებული ძვლები; და ის კი ჯიუტად დგებოდა. სიცოცხლის ასეთი საოცარი სიმტკიცით გაშმაგებულმა სამმა, ოთხმა, ხუთმა გლეხმა ერთად ატაკა დანა მუცელში, საიდანაც შიგნეულობა გადმოსცვივდა. ფანატიკოსი გულადმა დაეცა, კეფა ვერცხლის ქანდაკებას დაარტყა, პირქვე ამოტრიალდა ლითონზე პირისახით, წინ გაშვერილი ხელებითა და ერთმანეთზე მჭიდროდ მიკრული ფეხებით. ასე დაემხო წმინდა პანტელეიმონი.