ნანული ჯაჯაურიძე
ნესტან ხიმშიაშვილი

თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსის“ მითოპოეტიკა

ქუთაისი
2015

მონოგრაფიაში გაანალიზებულია თომას მანის მოსაზრებანი მითოპოეტიკის შესახებ, „დოქტორ ფაუსტუსის“ მითოსური წყარო და მისი ტრანსფორმაცია რომანში, მითოსისა და ისტორიის ურთიერთმიმართება, არქაულ-მითოსური სიმბოლიკა და სიუჟეტის ორგანიზაციის პრინციპები ნაწარმოებში.

ავტორები მადლობის გრძნობით აღნიშნავენ პროფ. ი. ცხვედიანის მაღალპროფესიულ რედაქტირებას.

რედაქტორი: პროფ. **ირაკლი ცხვედიანი**

პასუხისმგებელი
რედაქტორი: ფილ. დოქტორი **ნინო კვირიკაძე**



© აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა

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

ISBN 978-9941-455-16-2

შინაარსი

შესავალი.....4

თავი I

თომას მანი მითოპოეტიკის შესახებ

(ესეები, წერილები, დღიურები).....22

თავი II

თქმულება იოჰან ფაუსტზე, „ფაუსტურის“
ცნების ტრანსფორმაცია და თომას მანის
„დოქტორი ფაუსტუსი“.....49

თავი III

მითოსი და ისტორია თომას მანის
„დოქტორ ფაუსტუსში“.....101

შესავალი

კულტურის ისტორია თავისი განვითარების მანძილზე ყოველთვის იყო დაკავშირებული მითოლოგიურ მემკვიდრეობასთან. ეს კავშირი თანდათან ე.წ. „დემითოლოგიზაციის“ გზით წარიმართა, რომლის კულმინაციად შეიძლება ჩაითვალოს მე-18 საუკუნის განმანათლებლობა და მე-19 საუკუნის პოზიტივიზმი. მე-19—20 საუკუნეების მიჯნაზე კი ევროპულ კულტურაში „დემითოლოგიზაციის“ პროცესს ჩაენაცვლა „რემითოლოგიზაცია“. „რემითოლოგიზაციის“ პროცესი — ეს იყო მითოპოეტური მსოფლაღქმისადმი საერთო კულტურული ინტერესის აღორძინება, სუბიექტურისა და ობიექტურის მთლიანობის აღდგენისადმი სწრაფვა, მითოსური ცნობიერების წინარე ელემენტების ხელახალი გააზრება-გაცნობიერება სამყაროს ახალი მოდელის ფორმირების მიზნით.

„რემითოლოგიზაციის“ პროცესის საფუძვლად იქცა მითის, როგორც მარად ცოცხალი საწყისის, გაგება, რაც ხაზგასმულია ნიცშესა და ბერგსონის ფილოსოფიაში, ფროიდის ფსიქოანალიზსა და კარლ იუნგის არქეტიპის თეორიაში.

მითი ბერძნული სიტყვაა და ქართულად თქმულებას, გადმოცემას ნიშნავს. იგი უძველესი, კოლექტიური, ფანტასტიკური, ხალხური თქმულებაა ქვეყნის გაჩენის, სიცოცხლის წარმოშობის, ბუნების ძალთა, ღმერთებისა და გმირების მოქმედების შესახებ. მითში მხატვრულადაა მოცემული ადამიანის პრიმიტიული წარმოდგენები სამყაროზე, ბუნების საიდუმლოების აუხსნელობით გამოწვეული შიშისა და უძლურების გრძნობა.

XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ლიტერატურათმცოდნეობა და პოზიტივისტური ეთნოლოგია მითში ხედავდა მხოლოდ ე.წ. „გადმონაშთს“, რომელიც ნაივურად ახსნიდა ბუნების ძალებს.

XX საუკუნის პოზიტივისტური ეთნოლოგია კი ამტკიცებს მოსაზრებას, რომ მითი პრიმიტიულ გარემოში მჭიდრო კავშირშია მაგიასთან და ფუნქციონირებს ბუნებრივი და სოციალური წესრიგის ურთიერთდასაკავშირებლად. მაგიური რეალიზმი მოდერნის ერთ-ერთი პირმშოა, რომლის დროსაც ფიქცია და სინამდვილე ერთმანეთში ირევა. საერთოდ მაგიური რეალიზმი რეალობას დროსა და სივრცეში გაუწონასწორებლად გამოხატავს — არა ისე, როგორც ამას ადამიანი აღიქვამს საკუთარი გრძნობის მეშვეობით, არამედ ისე, როგორც ეს „გაბზარულ სარკეში“ გამოჩნდებოდა. ამ დროს ყველა დეტალი რეალობის შემცველია, თუმცა ისეა ერთმანეთში არეული, რომ ფანტასმაგორიებად იქცევა და, როგორც ბორხესი შენიშნავდა, იგი ლაბირინთის ლაბირინთად წარმოგვიდგება.

ლიტერატურა გენეტიკურად დაკავშირებულია მითოლოგიასთან ფოლკლორის საშუალებით. ფოლკლორის საფუძველზეა წარმოქმნილი საგმირო ეპოსი. თავის მხრივ დრამატული თუ ლირიკული ნაწარმოები მოიცავს მითის თავდაპირველ ელემენტებს ხალხური რიტუალების, რელიგიური მისტერიებისა თუ მოხეტიალე მთხრობელთა თქმულებების სახით. XV-XVI საუკუნეებში ანტიკური თუ ბიბლიური მითოლოგიის სახეები და მოტივები წარმოადგენს პოეტური სახეების (სურათ-ხატების) მთელ არსენალს, სიუჟეტების წყაროს, ხელოვნების ერთგვარ ფორმალიზებულ „ენას“, რომელიც ამ მითიურ-სიმბოლური „ენის“ უძველესი ფორმაა, რომლის საშუალებითაც ადამიანი ქმნიდა მითოშემოქმედებას. XVI-XVIII საუკუნეებში ტრადიციული სიუჟეტის ფარგლებში იქმნება განმაზოგადებელი ძალის მქონე არატრადიციული ლიტერატურული ტიპები, ე.წ. „საუკუნის მსატვრული სახეები“, რომლებიც აყალიბებენ არა მარტო თავისი დროის სოციალურ ხასიათებს, არამედ ქცევის ზოგიერთ ზოგადსაკაცობრიო კარდინალურ ტიპსაც (ჰამლეტი, დონ კიხო-

ტი, დონ ჟუანი). ისინი მითოლოგიური პარადიგმების მსგავსად თავადაც იქცნენ XVIII-XIX საუკუნეების ლიტერატურისათვის ერთგვარ მისაბაძ პერსონაჟებად, მეორეს მხრივ კი, მათ საკუთარი არქაული, მითოლოგიურ-ფოლკლორული ფესვები გააჩნიათ.[1]

აღსანიშნავია, რომ ფილოსოფიაში „რემითოლოგიზაცია“ თავდაპირველად აღნიშნავდა მითის ირაციონალურ ხასიათს, მაგრამ რემითოლოგიზაციის შემდგომი პერიოდი უკვე აღარ უკავშირდება ირაციონალურ და იდეოლოგიზირებულ კონსერვატიზმს. თავის დროზე „ქარიშხალი და შეტევა“, ევროპული სენტიმენტალიზმი და რომანტიზმი დაუპირისპირდა XVIII საუკუნის რაციონალისტებს, ხოლო XX საუკუნის დასაწყისში ნატურალისტების გადამეტებულმა ობიექტურობამ და სინამდვილის ასახვის დეტალიზაციამ წარმოშვა სუბიექტურ-ლიტერატურულ მოძრაობათა მთელი რიგი. ამ სუბიექტივიზმმა სინამდვილის ექსპრესიონისტულ ფორმებში კულმინაციას მიაღწია და შემდგომ დადაიზმში დასრულდა. სუბიექტივიზმის ლიტერატურას ახალი „ობიექტურობის“ სახელი დაერქვა.

XX საუკუნის ლიტერატურაში მითოლოგიზმი უკავშირდება ჯეიმზ ჯოისის, ფრანც კაფკას, თომას მანის, გაბრიელ გარსია მარკესის სახელებს. მითის რეცეფცია მხატვრულ ნაწარმოებში დამოკიდებულია მწერლის მსოფლმხედველობასა და მის მხატვრულ მეთოდზე — გამოიყენოს მითოსი ნაწარმოების მხატვრული სტრუქტურის ორგანიზებისათვის. ეს ძირითადად ეხება მხატვრული ტექსტის ორგანიზაციას (პარალელები, ასოციაციები, სიმბოლოები).

XX საუკუნის ლიტერატურაში მითოლოგიზაციის პირველ გაერცელებულ ფორმად იქცევა ტრადიციული მითოლოგიური

1 ცხვედიანი, ი., „ულისეს“ მითოპოეტიკა. ქუთაისი: აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2006. გვ. 31

სიუჟეტებისა და სახეების ინდივიდუალური მხატვრული რეინტერპრეტაცია, ან ტრანსფორმაცია-მოდიფიკაცია. ეს ტრადიციული მითოლოგიური სიუჟეტი ან განსაზღვრული სახით ინტერპრეტირებულია ავტორთან, ან ტრანსფორმირებულია. შედეგად მითის გამოყენების ამ პირველი ფორმის ჩარჩოებში იკვეთება მითოლოგიზაციის ორი გზა: 1. ტრადიციული მითოლოგიური სახეებისა და სიუჟეტების ინტერპრეტაცია, რაც გულისხმობს მითოლოგიური პარალელების გაქრობას, ცალკეული არქეტიპებისა და მითოლოგემების აქტუალიზაციას, ტრადიციული მითოლოგიური სიუჟეტის არატრადიციულ კონტექსტში შეტანას; 2. ტრადიციული მითოლოგიური სიუჟეტებისა და სახეების ტრანსფორმაცია, რაც ნიშნავს მითის გათანამედროვებას, პაროდირებასა და ტრავესტირებას, ანტი-მითის შექმნას.

ტრადიციული მითოლოგიური სიუჟეტის ტრანსფორმაციის გზა პერსპექტიას წარმოშობს ნაწარმოებში ყოფითი და ეგზისტენციალური პრობლემების გადასაჭრელად. მითის ტრანსფორმაციის ხარისხი სხვადასხვაგვარია მითის პაროდირებისა და ტრავესტირებიდან მოყოლებული ანტი-მითის შექმნამდე. მითოლოგიური გმირის შეყვანა თანამედროვე, ან ჩვენი დროიდან დაცილებული საუკუნეების კონტექსტში, თუ იგი მოშორებულია საკრალურ სინამდვილეს, როგორც წესი, პაროდიულად „ამდაბლებს“ გმირის სახეს, ან იქცევა იმ დიდაქტიკური შინაარსის გამოხატულებად, თუ როგორ უნდა გარდაიქმნას ადამიანი დედამიწაზე.

XX საუკუნის ლიტერატურაში მითის გამოყენების განსაკუთრებულ ფორმად შეიძლება მივიჩნიოთ მითოლოგიური სტილიზაცია. ი. გოლოსოვკერის[2] აზრით, როდესაც თხრობა სტილიზებულია მითის მიხედვით, ავტორს არ სჭირდება მეტაფორე-

2 Голосовкер, Я. Э., Логика античного мифа. Москва: Наука, 1987. С. 34

ბის, შედარებების ობიექტივაცია, რომლებიც მითშია მოცემული. ისინი, მართალია, ტექსტის კომპონენტებად იქცევა, მაგრამ არ განსაზღვრავენ ხარისხს, არამედ ემსგავსებიან თავად მითს.

XX საუკუნეში აღმოცენდა ე.წ. „ახალი მითოლოგიური თეორია“, რომლის საფუძვლები ემყარება შვეიცარიელი ფსიქოლოგის, კარლ გუსტავ იუნგის მოძღვრებას „არქეტიპების“ შესახებ. იუნგის მოსაზრებით, არქეტიპები არის პირველყოფილი ადამიანის უპიროვნო, კოლექტიური და შეუგნებელი შემოქმედების შედეგი. იუნგის მიხედვით, მითი და ზღაპარი არის არქეტიპების ყველაზე კარგად ცნობილი გამოხატულება. რაც შეეხება მოდერნისტულ ნეომითოლოგიზმს, აქ მხატვრული სახეები ძველი მითების არქეტიპებიდან შეცვლილი სახით ნასესხებ და სიმბოლურად გააზრებულ მხატვრულ ფორმებად ყალიბდება. ნეომითოლოგიზმი თანდათანობით XX საუკუნის დასავლური კულტურული მენტალობისა, თუ მხატვრული აზროვნების ფართო მიმდინარეობად, მის მაგისტრალურ გეზად გადაიქცა.

მითის შესახებ ფსიქოანალიტიკური სკოლის მიერ განვითარებული მოსაზრებების თანახმად, მითოლოგიური ცდის საფუძველია ადამიანის ცნობიერების ცვლილება, რაც გამოწვეულია როგორც მასობრივი ცნობიერების ეფექტებით, ასევე პიროვნების ნევროტული კონსტიტუციით, რომელიც სოციალურ-ფსიქოლოგიური რეალობის კორექციისათვის ქმნის მითს. ეს უკანასკნელი, თავის მხრივ, ახდენს ნაკლოვანებათა კომპენსაციას.

XX საუკუნის ნეომითოლოგიზმის ერთი არსებითი ნიშანი, როგორც ცნობილია, არის მისი მჭიდრო კავშირი ნეოფსიქოლოგიზმთან, ანუ ქვეცნობიერის უნივერსალურ ფსიქოლოგიასთან. მაგ.: თომას მანის შემოქმედებაში მითოლოგიზმი ერწყმის ფსიქოლოგიური სიღრმეების ანალიზს, მისთვის მეტად მნიშვნელოვანია კონტრაპუნქტის ტექნიკა, ლაიტმოტივები და მითის გამოყენება სიუჟეტის შინაგანი ორგანიზაციისათვის.

XX საუკუნის მითი, ცხადია, არქაული მითის ტოლფასი აღარ არის. იგი სხვაგვარად წარმოიშობა და მისი გამოყენების დანიშნულებაც შეცვლილია. არქაული მითი სტიქიურად იბადებოდა, XX საუკუნემ კი მითოლოგიური აზროვნების თავისებური ტექნიკა გამოიმუშავა. ამ ტექნიკის მეშვეობით მითოლოგია მთელს იდეოლოგიად იქცა, ისტორიული ნარატივი კი — მის მსახურად, ანუ მითი გადაიქცა ამბად, ისტორიად, დასრულებულ სიუჟეტად.

XX საუკუნეში ისტორიულმა ნარატივმა დაკარგა ჭეშმარიტად ფაქტობრივი წყაროს მნიშვნელობა, თუმცა მან, დაუკავშირა რა ისტორია თხრობის ხელოვნებას, იგი პოეტიკისა და რიტორიკის საგნად აქცია. გამონაგონი, ანუ მითი და ისტორია ერთი კლასის ფენომენებად გამოცხადდა. ამ დებულებამ კი, თავის მხრივ, ისტორია და ლიტერატურა, ანუ მითი და ლიტერატურა დაუკავშირა ერთმანეთს იმდენად მჭიდროდ, რომ ისტორია ლიტერატურის არტეფაქტად იქცა. მითის შეთხზვა ისევ ისე ხდება, როგორც სხვა ლიტერატურული ნაწარმოებისა. თუმცა არისტოტელესეული შეფასება აქაც ძალაში რჩება, რომ ისტორიკოსი და პოეტი იმით განსხვავდებიან ერთმანეთისგან, რომ პირველი ნამდვილად მომხდარს აღწერს, მეორე კი იმას, რაც შეიძლება მომხდარიყო. ამგვარად ისტორიული ნარატივი ფაქტების სისტემის იმ მანტიას ირგებს, რომლის მიღმაც მითი იმალება. ფაქტების სისტემად მიჩნეული მითი სინამდვილეში სემიოლოგიური სისტემაა.

ინგლისელმა ეთნოგრაფმა ბ. მალინოვსკიმ, რომელიც ფუნქციონალიზმის ფუძემდებელია, დაამტკიცა, რომ მითი — ეს არა მხოლოდ უბრალოდ მოთხრობილი ისტორია, ან ნარატივია, რომელსაც ალეგორიული მნიშვნელობა გააჩნია, არამედ მასში კოდიფიცირებულია აზრი, რომელიც ასაბუთებს და განამტკიცებს გარკვეულ წესს და ქცევის ნორმას, ასრულებს ნორმატიულ ფუნქციას და განიცდება ცნობიერების მიერ როგორც გარკვეული „წმინდა წერილი“, ან როგორც სინამდვილე, რომელიც

სამყაროსა და ადამიანთა ბედზე ზემოქმედებს.[3] სტრუქტურული ფოლკლორისტიკის ფუძემდებელი გახდა ვ. პროპი, რომელიც ხაზს უსვამდა მითში ფოლკლორული მოტივების უპირატესობას.[4]

მითოლოგიურ აზროვნებაზე წარმოდგენები გააღრმავა და გაამდიდრა გერმანელი ფილოსოფოსის ე. კასირერის სიმბოლურმა თეორიამ მითის შესახებ. იგი მითს განიხილავდა როგორც კულტურის აქტონომიურ სიმბოლურ ფორმას, რომელსაც გააჩნდა გრძნობადი მონაცემების სიმბოლური ობიექტივიზაციის უნარი. ფილოსოფოსი მითოსურ შემოქმედებას მიიჩნევდა ადამიანთა სულიერი მოღვაწეობის გამოხატულებად.[5]

მითის სპეციფიკისადმი სემიოტიკურმა მიდგომამ უჩვენა, რომ მითი დაიყვანება ცნობიერების ენობრივი ფენომენის გაგებამდე. ამის საფუძველზე სტრუქტურალისტი როლან ბარტი ერთმანეთისგან გამიჯნავს „ბუნებრივ ენასა“ და „მეტა-ენას“. ბარტი შენიშნავს, რომ მითში არსებობს ორი სემიოტიკური სისტემა, პირველი — ლინგვისტური სისტემა — „ბუნებრივ ენას“ შეესაბამება. იგი ენა-ობიექტია, ამ ენის ფლობის მეშვეობით მითი საკუთარ სისტემას ქმნის.

XX საუკუნის დასაწყისში განვითარებულმა მოვლენებმა, განსაკუთრებით კი ინდუსტრიულმა წინსვლამ, კაპიტალისტური ურთიერთობების დაჩქარებამ და, ზოგადად, დასავლეთ ევროპის სოციალურ-პოლიტიკურმა ვითარებამ თავისი გამოძახილი ჰპოვა ხელოვნების ყველა სფეროში. მითიური ტოპიკის ელემენტების ისტორიულმა რეკონსტრუქციამ ვერ განაპირობა იმის

---

3 Малиновский, Б. Н., Магия, наука и религия. Москва, 1992. С. 46

4 Пропп, В.Я., Исторические корни волшебной сказки. Ленинград, 1946. С. 350

5 Cassirer, E., Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil: Das mythische Denken. Hamburg 2010. S. 132

შეცნობა, რომ ახალი დროის მხატვრულ აღქმაში სხვადასხვა ჟანრის მსოფლმხედველობრივ სისტემაში მითის ელემენტებმა შეიძლება შეიძინოს სხვა მნიშვნელობა. მითიური „არქეტიპი“ ტრანსფორმაციას განიცდის თავისსავე საწინააღმდეგო სახეებად. ხშირად მითი ახალ დროში მეტაფორის, სიმბოლოს ყალიბს ირგებს, ამას გარდა, არც თუ ისე იშვიათია ტრავესტიის, „დაკნინების“ ფაქტი, ანუ მითის პირველადი დიადი იდეების გადმოტანა კომიკურ-ირონიული ასპექტით. ამ ფაქტის გააზრების კონტექსტში მ. ბახტინი „კარნავალური კულტურის“ თეორიის შესახებ საუბრისას მიუთითებს ყურადღების გადატანაზე ფოლკლორის გენეზისიდან სამყაროს ფოლკლორული კონცეფციის არსზე[6], მაშინ როცა ა. ფ. ლოსევი დაჟინებით ამტკიცებს მითში საგნობრივისა და იდეალურის განუყრელობის იდეას, რის შედეგად წარმოიქმნება კიდეც მითისათვის სპეციფიკური ჯადოსნურობის სტიქია. კვლევის პროცესში ავტორი იმ დასკვნამდე მიდის, რომ მითი „სიტყვაში გადმოცემული ჯადოსნური პიროვნული ისტორიაა“. პიროვნება, ისტორია და სიტყვა — მითოლოგიის ფორმებში არსებული დიალექტიკური ტრიადაა. სწორედ ეს არის მ. ლოსევისათვის მითის სტრუქტურა.[7]

მითის სტრუქტურული თეორიის განვითარების საქმეში ბარტზე არანაკლები წვლილი შეიტანა ფრანგმა ეთნოგრაფმა კ. ლევი-სტროსმა, რომელმაც განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია მითოლოგიური აზროვნების ლოგიკურ მექანიზმს. მან გამოიკვლია და დაადგინა, რომ მითოლოგიური ლოგიკა თავის მიზანს აღწევს „მოვლითი გზით“ და წყვეტს ფუნდამენტურ წინააღმდეგობრიობას მედიტაციის მეშვეობით.

---

6 Бахтин, М.М., Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва, 1965. С. 527

7 Лосев, А. Ф., Проблема символа и реалистическое искусство. Москва, 1976. С. 367

მკვლევრებმა ი. ლოტმანმა, ე.მელეტინსკიმ, ზ. მინცმა შეიმუშავეს საერთო მოსაზრება იმის შესახებ, რომ XX საუკუნის მეორე ნახევრის (მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ პერიოდში) ლიტერატურაში მითოლოგიზაცია წარმოადგენს უმეტეს შემთხვევაში არა იმდენად გლობალური სამყაროს „მოდელის“ შექმნის საშუალებას, რამდენადაც ხერხს, რომელიც საშუალებას იძლევა, გარკვეულ სიტუაციებსა და კოლიზიებს გაესვას ხაზი მითოლოგიიდან.[8] თუმცა არსებობს მოსაზრება, რომ XX საუკუნის ლიტერატურაში მითი გახდა უპირველეს ყოვლისა ფორმალურ-სტრუქტურული და რეალისტურ-ყოფითი, იგი კონკრეტულ შინაარსს უქვემდებარებს კონცეპტუალური სივრცისა და დროის კანონებს, ახდენს ნაწარმოების სახეთა სისტემის პროეცირებას ცნობილი არქეტიპული სისტემების მეშვეობით. ამავდროულად მითი კისრულობს ე. წ. „შინაარსობრივი ფორმის“ ფუნქციას, რომელიც ისევე, როგორც ბევრი სხვა ფორმა, შინაარსს იძენს ლიტერატურულ პროცესში.

აღსანიშნავია, რომ ტერმინები მითოლოგიზმთან მიმართებაში დაჯგუფებასა და განმარტებას მოითხოვს, მაგალითად „მითოლოგიური სახე“, „მითოლოგიური სტრუქტურა“, „მითოლოგიური ქვეტექსტი“, „მითოლოგიური მოტივი“, „არქეტიპი“, „არქეტიპული საწყისი“, “მითოლოგემა“.

არქეტიპები, კ. იუნგის გაგებით, არის გარკვეული სტრუქტურული სქემები, მითოლოგიურ სახეთა სტრუქტურული წინარე მონახაზები, როგორც ფსიქიკური ენერგიის კონცენტრირებული გამოხატულება. არქეტიპები, იუნგის აზრით, ასახავს ინდივიდუალიზაციის პროცესის საფეხურებს, რის შედეგად „ინდივიდი“ („პერსონა“) იქცევა „პიროვნებად“, ანუ ხდება ინდივიდუალური ცნობიერების გამოყოფა კოლექტიურ-არაცნობიერისაგან.

---

8 Лотман, Ю.М., Литература и мифы. Москва, 1991. С. 64

თანამედროვე კვლევების თანახმად, „მხატვრული არქეტიპის“ ქვეშ მოიაზრება პირველსახე, სიუჟეტური, ან ჟანრული „წინარეფორმა“, რომელიც შეიძლება მიემართოს როგორც ლიტერატურულ ტრადიციას, ასევე ზეპირსიტყვიერ ხალხურ შემოქმედებას.

„მხატვრული მითოლოგიზმის“ მნიშვნელოვანი შემადგენელი ელემენტია „მითოლოგიური მოტივი“, რომელიც წარმოადგენს თხრობის მარტივ, დინამიურ, აზრობრივ ერთეულს მითში ან ზღაპარში. „მითოლოგიური სახე“ გაგებულია როგორც პერსონაჟთა ლიტერატურული განსხვეულება, რომელიც უკავშირდება რაიმე რელიგიურ-მითიურ წყაროს. „მითოლოგიური სტრუქტურა“ განისაზღვრება უფრო ფართოდ, რადგან იგი შეიცავს სხვადასხვა დონის მითოლოგიურ ერთეულებს (სახეები, სიუჟეტები, მოტივები). განარჩევენ ასევე იმპლიციტური და ექსპლიციტური ტიპის მითოლოგიურ სტრუქტურებს. ელემენტები, რომლებიც შეიცავენ მითოლოგიურ სემანტიკას, იმპლიციტურად ფუნქციონირებენ მხატვრულ ნაწარმოებში, როგორც ნიშნები, მიმართულნი იმ ტექსტებისადმი, რომლებიც მოცემულ ნაწარმოებში არ გეხვდება. ამ ტექსტების ცოდნა, რომლებიც რაიმე რელიგიურ-მითოლოგიურ სისტემაში შედიან, უზრუნველყოფს ლიტერატურულ ნაწარმოებში იმპლიციტური მითოლოგიური სტრუქტურების უფრო სრულ და ადეკვატურ აღქმას. მითოლოგიური სემანტიკა ექსპლიციტურია, თუ ლიტერატურული ნაწარმოების მხატვრულ სამყაროში შემოდის ფანტასტიკური საწყისი. ფანტასტიკურის მინიმალურ ერთეულად ითვლება ტექსტური ელემენტები, აგებულნი სპეციფიკურ-მითოლოგიურ ლოგიკაზე, რომლებიც არღვევენ თეორიას ნაწარმოების რაციონალურ-ლოგიკური სტრუქტურის კანონებზე.

იმპლიციტური და ექსპლიციტური სტრუქტურების გარდა მხატვრული მითოლოგიზმი მოიცავს ე.წ. „ქვედა იარუსს“ — მი-

თოპოეტურ ქვეტექსტს. მას ქმნის ის მხატვრული სახეები და მოტივები, რომლებიც მიეკუთვნებიან ყოფის არქეტიპულ კონსტანტებს (ბუნებრივი სტიქიები, დაბადება, სიკვდილი, ხალხი და ა.შ.). მითოპოეტური ქვეტექსტის ანალიზის სირთულე ისაა, რომ ყოფით უნივერსალიებს, რომლებიც თავის თავში მოიცავენ შინაარსის ნატურ-ფილოსოფიურ პლასტს, შეიძლება არ ჰქონდეთ საკუთარი მითოლოგიური სემანტიკა, მაგრამ მისი აქტუალიზაცია იმ შემთხვევაში ხდება, თუ მხატვრულ ტექსტში შემოდის იმპლიციტური ან ექსპლიციტური მითოლოგიური სტრუქტურები.

მითის ცნება აქტიურად გამოიყენება კულტუროლოგიაში, ფილოსოფიასა და ფსიქოლოგიაში, ლინგვისტიკასა და სოციოლოგიაში, რელიგიასა და ლოგიკაში, თან ყოველ სამეცნიერო მიმართულებაში მან თავისი სპეციფიკური ნიშნები შეიძინა. მითოპოეტური ცნობიერების ანალიზმა გამოამჟღავნა მითის არსებითი ნიშნები: მითი მჭიდროდ არის დაკავშირებული წესჩვეულებებთან და ახდენს ბუნებრივი და სოციალური წესრიგის რეგულირებას; მითოლოგიური აზროვნებისათვის დამახასიათებელია ფსიქოლოგიური და ლოგიკური თავისებურებანი; მითოშემოქმედება სიმბოლოთა უძველესი ენაა, რომელშიც მიმდინარეობდა სამყაროს შეცნობა და მოდელირება; მითი, როგორც აზროვნების საშუალება, დამახასიათებელია არა მარტო არქაული კულტურებისათვის, არამედ იგი შეიძლება არსებობდეს განსხვავებულ კულტურებში რაღაც სპეციფიკური „დონის“ ხარისხით.

მითოკრიტიკის სხვადასხვა მიმართულების მეშვეობით გარკვეულია მითოლოგიური აზროვნების სპეციფიკა: 1. მითს პრეტენზია აქვს აბსოლუტურ მნიშვნელობაზე, როდესაც ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდება ადამიანსა და სამყაროსთან ერთად; 2. მითში დარღვეულია მიზეზ-შედეგობრივი კავშირები, მითს არ აქვს მკვეთრად გამოხატული დროითი და სივრცითი მახასია-

თებელი; 3. მითოლოგიური აზროვნება თავისი არსით ორიენტირებულია ნიმუშებზე, ამ მიზეზით მითის სიუჟეტს საფუძვლად უდევს მარადგანმეორებადი საკრალური მოვლენები; 4. მითოლოგია ამჟღავნებს მსგავსებას თანამედროვე ადამიანის კოლექტიურ-არაცნობიერის გამოვლინებასთან. მითოლოგიური შინაარსის გადმოცემის გზა არის არქეტიპები.

XX საუკუნეში მითისა და ლიტერატურის მჭიდრო ურთიერთმიმართების ზოგადთეორიული ასპექტის განხილვა-გათვალისწინება აუცილებელია მოდერნისტულ მხატვრულ ტექსტებში მითოსის ფუნქციების კვლევისა და დადგენისათვის. ასე წარმოიქმნება ცნება „ლიტერატურული მითოლოგიზმი“, რომლის საკვლევ ობიექტს შეადგენს მითის დანიშნულება-გამოყენება ლიტერატურულ ნაწარმოებში.[9]

მითოლოგიზმი თავისი სიმბოლიკით იქცა XX საუკუნის რომანის სტრუქტურირების საშუალებად. ამ ეპოქის რომანებში ვხვდებით მითის პაროდიულ ტრავესტიას, მითოლოგიურ რემინისცენციებს, ხშირად მითის პაროდიულ-მადისკრედიტირებელ რეცეფციასაც. მითოლოგიზაციის პოეტიკას აქვს ინტელექტუალური ექსპერიმენტატორობის ხასიათი, XX საუკუნის ავტორები „თამაშობენ“ მითოლოგიური მასალით, ერთმანეთს უკავშირებენ მითოლოგიურ და ლიტერატურულ რემინისცენციებს. ეს ირონიული მეტამითოლოგიაა, რომელშიც ხდება მასალის თავისუფალი რეარანჟირება. იმის მიუხედავად, რომ ნეომითოლოგიზმის წარმოშობა მოდერნიზმს უკავშირდება, იგი არ შემოიფარგლება მოდერნიზმით. იგი ბევრად უფრო ფართო, რთული და წინააღმდეგობრივი მოვლენაა.[10]

მოდერნისტულ და, მოგვიანებით, პოსტმოდერნისტულ ლიტე-

---

9 ცხვედიანი, ი., „ულისეს“ მითოპოეტიკა. ქუთაისი: აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2006. გვ. 7

10 Мелетинский, Е. М., Поэтика мифа. Москва, 1976. С.10

რატურაში შემუშავდა კონცეფცია, რომლის თანახმადაც მოდერნიზმი ისეთ კულტურულ მოვლენად უნდა ჩაითვალოს, რომელსაც არ გააჩნია აბსოლუტი, ზუსტი განსაზღვრება, ან საფუძველი. მას ახასიათებს შეხედულებათა პლურალიზმი და განსხვავებულობა. აქ ხდება განმანათლებლური იდეალების გაუფასურება, ან სულაც ამ იდეალების გატოლება სხვა ყოფით იდეალებთან. მოდერნისტული ეპოქის ადამიანმა დაკარგა უნარი და რწმენა იმის, რომ სამყაროს შეცნობა ძალუძს. ზოგადად, აზროვნებამ, ცნობიერებამ დაკარგა უპირატესობა და წამყვანი როლი ინტუიციამ იკისრა. შესაბამისად, გაქრა უპირატესობის მინიჭების აუცილებლობა და ტრადიციულმა, ძველმა, არქაულმა ისეთივე ძალა შეიძინა, როგორც თანადროულმა. ასეთ ვითარებაში მითოლოგია როგორც ხელოვნება და მითოლოგია როგორც მასალა გათქვეფილია ერთსა და იმავე ფენომენში და „მაფორმირებელი" ცნობიერება უკანა პლანზეა გადაწეული, ანუ მითოლოგიური მასალა, სიუჟეტი თავად აფორმებს საკუთარ თავს საკუთარივე კანონების თანახმად.[11]

მე-20 საუკუნის ლიტერატურათმცოდნეობაში, როგორც ე.მ. მელეტინსკი შენიშნავს „მითის პოეტიკაში", ლიტერატურული მოდერნიზმის საფუძველზე წარმოიშვა რიტუალურ-მითოლოგიური სკოლა. რიტუალურ-მითოლოგიურმა სკოლამ, რომელმაც განვითარების უმაღლეს წერტილს ამავე საუკუნის 50-იან წლებში მიაღწია, უნიკალური გამოკვლევა ჩაატარა ეთნოსისა და ლიტერატურის ურთიერთკავშირის, ლიტერატურის ეთნოლოგიზაციის შესახებ, ეს კვლევა მთავარ ობიექტად ეგზისტენციალიზმის ეპოქაში მითის პრობლემას მიიჩნევდა.[12]

„მითოლოგიზმი" XX საუკუნის ლიტერატურის ერთ-ერთ

---

11 Кереньй, Н.Р., Пролегомены. В кн.: Душа и миф. Киев — Москва, 1977. С. 13

12 Мелетинский, Е. М., Поэтика мифа. Москва, 1976. С. 97

მთავარ მახასიათებელ მოვლენად მიიჩნევა, რომლის უკან მსოფლიაღქმის რთული და ხშირად არათანმიმდევრული პროცესები იმალება. მკვლევარ ე.მ. მელეტინსკის თანახმად, XX საუკუნის დასავლეთევროპულ ლიტერატურაში მკვიდრდება მითოლოგიისა და ლიტერატურის ურთიერთმიმართების ორი ახალი სახე: 1. მცდელობა, მითის ცნობიერი, არაფორმალური და არატრადიციული გამოყენებისა, რის შედეგადაც შესაძლოა წარმოიშვას დამოუკიდებელი მითოშემოქმედება და 2. ტრადიციული სიუჟეტისა და თემატიკის გამიზნული უარყოფა სინამდვილის შესაბამისი ცხოვრებისეული ფორმებით ასახვაზე საბოლოოდ გადასვლის მიზნით.[13] ამ მითოსური წრებრუნვის რკალში, ერთიან და უწყვეტ ნაკადში გადახლართულია დროისა და სივრცის, ისტორიული და გეოგრაფიული ფარგლები.

მოდერნიზმის ერთ-ერთი მიმდინარეობის, ექსპრესიონიზმის წარმომადგენელთა მიერ უყურადღებოდ დატოვებული და თითქმის მიტოვებული რომანის ჟანრი, რომლის გაცოცხლებას ცდილობდა თომას მანი, ალფრედ დიობლინი თუ ფრანც კაფკა, ვაიმარის რესპუბლიკის ხანის ლიტერატურაში კუთვნილ ადგილს ისევ იბრუნებს. I მსოფლიო ომის მემკვიდრეობამ, მისმა გამომწვევმა მიზეზებმა და შედეგებმა II მსოფლიო ომის ჩათვლით მხატვრული ასახვის ფორმად რომანი მოირგეს. რეალობის მრავალშრიანობამ თომას მანი, რობერტ მუზილი, ჰერმან ბროხი იძულებული გახადა მრავალპლანიანი ნაწარმოებები შეექმნათ, რომლებშიც იდეები და პრობლემები თხრობის პერსპექტივის ცვალებადობით, ირონიისა და თვითდაჭვების საშუალებით წარმოჩნდებოდა. მათთან თავს იჩენს XX საუკუნის ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი თვისება, რომელიც სხვადასხვა სიუჟეტისა და მითოლოგიური მოტივის პაროდიულ ასოცირებაში

13 Мелетинский, Е. М., Поэтика мифа. Москва, 1976. С. 293

ტრადიციული ღირებულებების გადაფასებასა და გარესამყაროს ტრაგიკომიკურ აღქმაში მდგომარეობს.

მითი ლიტერატურული კრიტიკის შესწავლის ობიექტად შეიძლება იქცეს მხოლოდ მაშინ, როცა მწერალი მას იყენებს ცნობიერად, როგორც მისი მხატვრული კონცეფციის საფუძველს, ან მხატვრული სტრუქტურის, სიუჟეტის შინაგანი ორგანიზების, ქაოტური ნედლი მასალის მოწესრიგების და ჰარმონიულ მთლიანობად გარდაქმნის პრინციპს. მითოსის ამგვარ ცნობიერ და მკაცრად, რაციონალურად გათვლილ გამოყენებას უსვამს ხაზს მოდერნისტული ნეომითოლოგიზმის აღმნიშვნელი ისეთი ტერმინები, როგორიცაა „მოდერნისტული მითოსური ექსპერიმენტი“, „მითისაკენ მიბრუნება“, „მითოსური მეთოდი“, რაც გულისხმობს ცნობიერ, გააზრებულ შემოქმედებით აქტს. საბოლოო ანგარიშით, მე-20 საუკუნის ლიტერატურაში მითოსს ორი ძირითადი ფუნქცია აქვს: 1. მითოსი ნაწარმოების სტრუქტურის ორგანიზების პრინციპია; 2. მისი მეშვეობით შესაძლებელია ნაწარმოებში ასახული სიტუაციისა და ფასეულობათა უნივერსალიზაცია, მათი წარმოჩენა მარადგანმეორებადი მოდელის ერთერთ ვარიანტად, ასევე ყოფიერების მეტაფიზიკური საწყისების გამოკვეთა. პაროდიული კონტრასტი თავისთავად იქმნება თანამედროვეობისა და მითოლოგიური სამყაროს შეპირისპირებისას. მთავარია ის, რაც უცვლელია, რაც ამ ორ სამყაროს აერთიანებს და მათი შეპირისპირების საშუალებას იძლევა.

ლიტერატურულ კრიტიკაში უპირატესად გამოიყენება ტერმინი „მითოსური მოტივი“, თუმცა ზოგი მკვლევარი, მაგალითად, ჯონ უაიტი, უპირატესობას ანიჭებს ტერმინს „მითოლოგიური მოტივი“, რასაც იმით ხსნის, რომ სიტყვა „მითოლოგიურის“ გამოყენებით თავიდან ავიცილებთ იმ იოლად თავსმოხვეულ წარმოდგენას, რომ ნაწარმოები, რომელიც ძველი მითოლოგიებიდან აღებულ სუბსტანციურ ელემენტებს შეიცავს, ქმნის მითს, ან გა-

მიზნულია, რომ წარმოქმნას მითი. ლიტერატურაში „მითოსური“, და არა „მითოლოგიური“, ელემენტების გამოვლენის მცდელობას უაიტი რომანტიზმის თეორიასა და ისეთ თანამედროვე შრომებთან აკავშირებს, როგორიცაა ჯეიმზ ფრეიზერის „ოქროს რტო“, ერნსტ კასირერის „სიმბოლური ფორმების ფილოსოფია“, კლოდ ლევი-სტროსის „მითოლოგიები“, მირჩა ელიადეს გამოკვლევები და სხვ. უაიტის აზრით, მხოლოდ ის ფაქტი, რომ ლიტერატურული ნაწარმოები შეიცავს მითოლოგიურ მოტივ/ებ/ს, არ ნიშნავს იმას, რომ იგი გამიზნულია მითის შესაქმნელად ან გასაცოცხლებლად. ის მწერლები, რომლებიც „ახალი მითების“ შემქმნელებად არიან აღიარებული (ბორხესი, კაფკა, ფოლკნერი, პავიჩი), უარს ამბობენ, „ააგონ“ ახალი მითები „ძველი მითოლოგიებიდან აღებული აგურებით“. და პირიქით, ბროხთან, ჯოისთან და მანთან „ახალი მითის“ შექმნის მცდელობა იმედგაცრუებას იწვევს. ასე რომ „მითოლოგიური მოტივი“ სრულიად განსხვავდება როგორც ძველი, ასევე ახალი „მითებისაგან.“[14]

ასევე „მითოლოგიური მოტივი“ უნდა განვასხვავოთ კლასიკური მითოლოგიებიდან ნასესხები და თანამედროვე ნაწარმოებში იზოლირებულად განთავსებული ცალკეული შედარებებისა და მეტაფორებისაგან. ანუ, სხვაგვარად, ერთია იზოლირებული მითოსური ალუზიები და მეორეა უფრო ორგანიზებული მითოლოგიური მოტივი. იმისათვის, რომ მითოლოგიური მოტივი შეიქმნას, ანალოგია უნდა იყოს მკვეთრად გამოკვეთილი, გამჭვირვალედ მინიშნებული და უნდა ფიგურირებდეს ნარატივის განვითარების საკვანძო მომენტებში.

„მითოლოგიური მოტივები“ უნდა განვიხილოთ პრეფიგურაციის ტექნიკასთან მიმართებაში — ესაა ლიტერატურული ხერხი, რომელიც სიუჟეტისა და პერსონაჟების მოდელირებას ახდენს

14 White, J., Mythology in the Modern Novel: A Study of Prefigurative Techniques (Princeton University Press), 1971. P. 3-18

სხვადასხვა გზით. თანამედროვე რომანისტის მიერ ნაწარმოებში შემოტანილ მითს შეუძლია წინასწარ განსაზღვროს სიუჟეტი, მოგვცეს მისი ანტიციპაციის საშუალება. იდეალური მკითხველი, შესაძლოა, წინასწარ იცნობდეს პრეფიგურაციათა უმეტესობას (მათ წყაროს) სწორედ ისევე, როგორც რომანისტი იცნობს მას ნაწარმოების წერისას. რამდენადაც უფრო ნაცნობია მითი, იგი უფრო მეტად აძლევს საშუალებას რომანისტს შექმნას მის თანამედროვე მოვლენებზე სიმბოლური კომენტარების ვარიაციების სისტემა.

კვლევისას ერთმანეთისაგან უნდა გავმიჯნოთ ცალკეული, იზოლირებული ალუზიები, მეტაფორები და შედარებები და მკაცრად ორგანიზებული ანალოგია, რომელიც წარმოქმნის „მითოლოგიურ მოტივს“ როგორც სეკულარიზებულ პრეფიგურაციას. „მითოლოგიური მოტივის“ შექმნისას თანამედროვე რომანისტი უმეტესწილად სესხულობს ერთი მითის ელემენტებს, ან ეყრდნობა საკმაოდ შეზღუდულ, განსაზღვრულ მითოლოგიურ მასალას, რომელსაც თანამედროვე სიუჟეტზე სიმბოლური კომენტირების ფორმით გვთავაზობს.

მნიშვნელოვანია რომანში პერსონაჟებისა და მათი მითოლოგიური ანალოგიების ურთიერთმიმართების საკითხი. თანამედროვე რომანის პერსონაჟი ზოგჯერ განიხილება როგორც შესაბამისი მითიური პერსონაჟის რეინკარნაცია, რომელიც თამაშობს მითოლოგიური ფიგურის როლს, ან ბაძავს მას (მიმართავს იმიტაციას). ზოგიერთი მკვლევარი (იურგენ პლოგერი) მიიჩნევს, რომ იმიტაციის იდეა არის ძირითადი სტრუქტურული პრინციპი, რომელიც საფუძვლად უდევს თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსს“. ნიშნავს თუ არა ეს ინტერპრეტაცია იმას, რომ ადრიან ლევერკიუნი, სავარაუდოდ, თავიდანვე ბაძავს ფაუსტს და ამისიც ამ აქტის თანამონაწილეა? უნდა ვივარაუდოთ თუ არა,

რომ რომანის ყველა სხვა მოქმედი პირიც თამაშობს შესაბამის როლს და ცნობიერად ბაძავს ცნობილ ლეგენდას?

საკითხის ასე დასმა არ იქნებოდა მართებული, ვინაიდან სინამდვილეში აქ იგულისხმება ორგვარი იმიტაცია: ტრადიციული თემის ავტორისეული იმიტაცია ახალ ნაწარმოებში და გარკვეული პრეფიგურაციის ცნობიერი კოპირება პერსონაჟების მიერ ნაწარმოებში (imitatio Christi-ს სეკულარიზებული ვერსია). ამ უკანასკნელს თომას მანი ერცლად აღწერს თავის ცნობილ ესეში „Freud und die Zukunft".

თანამედროვე მითოპოეტიკის შემსწავლელ ლიტერატურულ კრიტიკაში მიჩნეულია, რომ თომას მანი ხშირად მიმართავს „დამალულ", „შეფარულ" ალუზიებს. მის მითოლოგიურ მოტივებს ხშირად ადარებენ აისბერგს, ვინაიდან თავიდან მკითხველისათვის პრეფიგურაციის მხოლოდ უმნიშვნელო ნაწილია თვალსაჩინო, მაგრამ რაც მეტად იხედება მკითხველი სიღრმეში, მით უფრო იკვეთება ფარული ანალოგია და საძირკველში მდებარე მითოსური მოდელები.

თავი I

თომას მანი მითოპოეტიკის შესახებ

(ესეები, წერილები, დღიურები)

თომას მანზე არსებულ სამეცნიერო ლიტერატურაში მითიოლოგიზებულია, რომ მითოსის არსის კვლევის საკითხში იგი არ არის გამოკვეთილი ფიგურა. მიუხედავად ამისა თომას მანმა განსაკუთრებული როლი შეასრულა XX საუკუნის ლიტერატურისათვის მითის ფუნქციის გარკვევაში, მისი ისტორიული ფენების რეკონსტრუქციაში, მისი მეტაისტორიული და ამავდროულად თანამედროვე აქტუალობის სწორად აღქმაში.[15]

თომას მანისეული თეორია „მითიური ცნობიერების" შესახებ წარმოადგენს ცხოვრებისადმი დამოკიდებულების გარკვეულ ვარიაციას და იგი მოიცავს „მე"-ს იდენტურობის ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიური პრობლემის გადაჭრის მცდელობას.[16] 1927 წელს თავის მოხსენებაში „კლაისტის *ამფიტრიონში* ერთი დიდებული სცენის შესახებ" („Über die große Szene in Kleists *Amphitryon*") თომას მანი კლაისტს შოპენჰაუერის იდეების მიმდევარია რიგში აყენებს და მიიჩნევს, რომ მეტაფიზიკურ იდეათა სტრუქტურა აუცილებელ კავშირში უნდა იყოს ადამიანის „მე"-სთან ღვთიური ნების, შოპენჰაუერისეული „ნების" სისრულეში მოყვანის გათვალისწინებით.

თომას მანისთვის თავდაპირველი ნება ცხოვრებისა თუ სიცოცხლისა სამყაროს დაუსრულებელ აწმყოში ჩნდება, რომლის

15 Assmann, J., Zitathaftes Leben. Thomas Mann und die Phänomenologie der kulturellen Erinnerung. In: Assmann, J. Religion und kulturelles Gedächtnis. Zehn Studien. München: C. H. Beck 2000. S. 185

16 Dierks, M., Studien zum Mythos und Psychologie bei Thomas Mann: Frankfurt a. Main: Vittorio Klostermann Verlag 2003. S. 97

სისრულეში მოყვანას ადამიანი მხოლოდ ინტელექტის წყალობით დროსა და სივრცეში შეძლებს. შოპენჰაუერის მეტაფიზიკური სამყარო, მკვლევარ მანფრედ დირკსის მოსაზრებით, თომას მანის თვალით დანახულ მითიურ სამყაროს შეესაბამება, რომელშიც მწერალი აცხოვრებს რომანების პერსონაჟებს — იოსებს, ჰანს კასტორპს, ნაწილობრივ ადრიან ლეეერკიუნსაც.[17]

თომას მანისთვის მითოსი მარადიული საიდუმლოს ამოცნობის საშუალებაა, რომელიც ყოველ ლიტერატურულ ეპოქაში სახეცვლილი ბრუნდება. ცალკეული ინდივიდი მწერლისთვის ამ მითიურ წრეში ტრიალებს და მოღვაწეობს სიცოცხლესა და სიკვდილს შორის გადებულ გზაზე. აქედან მომდინარეობს თომას მანის საინტერესო ტერმინი „მითიურ-ტიპურის" შესახებ. მითიური ადამიანი შესაბამისი მითიური სქემა-სიუჟეტის თანახმად ცხოვრობს სამყაროში. მითოსში დაფარული მარადმბრუნაეი მისტერია თავის გამოხატულებას ჰპოვებს ადამიანთა გარკვეულ კატეგორიაში, შესაბამისად, როგორც თომას მანი შენიშნავს, „Denn das Typische ist ja das Mythische schon, insofern es Ur-Norm und Ur-Form des Lebens ist, zeitloses Schema und von je gegebene Formel."[18] („რადგან ყოველივე ტიპური უკვე მითიურია, რამდენადაც ის ცხოვრების წინარე-ნორმა და წინარე-ფორმაა, დროისგან თავისუფალი სქემა, უძველესი ფორმულა").

თომას მანი რეალისტური რომანის კლასიკური ფორმის მოდიფიცირებისას, რაც მომეტებული სოციალური პლანიდან სიმბოლურ-ორგანულ პლანში გადასვლას ნიშნავდა, სულაც არ ამბობს უარს არარეალისტურ ელემენტებზე, როგორიცაა სიზმრის ფენომენი, მისტერიული ხილვები, არქაულ-შუასაუკუნეობრივი ატმოსფეროს სიჭარბე, რაც რომანის გმირების სუბიექტური

17 Dierks, M., Studien zum Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. Frankfurt a. Main: Vittorio Klostermann Verlag 2003. S. 98

18 Thomas Mann Jahrbuch. Band 19. 2006. S. 133

მსოფლაღქმის ჩარჩოებს არღვევს და ქვეცნობიერს აღრმავებს ობიექტურ-ისტორიული პლანის ფონზე.

ისტორიიდან მითში „გაქცევის“ ჯოისისეულ სტილს თომას მანი უპირისპირებს მცდელობას, მითი გაათანაბროს ისტორიულ სინამდვილესთან, ხაზი გაუსვას მითის მნიშვნელობას ისტორიული გამოცდილების ორგანიზებაში. მწერალი ჯოისისაგან განსხვავებით ასევე ცდილობს ტრადიციისადმი ერთგული დარჩეს და ამავდროულად მითის მეშვეობით აჩვენოს მკითხველს მომავლისკენ მიმავალი გზა.[19] „იოსებსა და მის ძმებში“ თომას მანი ინარჩუნებს ჰუმანისტურ ოპტიმიზმს და იმედს ადამიანური ურთიერთობის სამართლიანობის შესახებ, რითაც იგი მითის ჰუმანიზაციას ეწევა და ამით უპირისპირდება ნაციონალ-სოციალისტურ „მითოშემოქმედებას“.

1926 წელს თომას მანი კითხულობს დიმიტრი მერეჟკოვსკის ნაშრომს „Die Geheimnisse des Ostens“ და განზოგადოებულ დასკვნებს იწერს: „Der Mythos verhüllt das Mysterium“, „Die Metempsychose: Mythos“, „Allgegenwart des Willens: Mysterium“. მანფრედ დირკსი მიიჩნევს, რომ თომას მანი მითოსს ახსნის შოპენჰაუერის მეშვეობით — „ნება“ (თომას მანის გააზრებით, „სული“) არის სამყაროს მეტაფიზიკური საფუძველი დროისა და სივრცის გარეშე: „Die eigentliche 'Allgegenwart der Seele' wird dargestellt in der Zeit als ewige Wiederkehr, als eine unablässige Folge von Wiederverkörperungen der Einzelseelen (Metempsychose)“.[20]

თეოდორ ადორნოს თანახმად, „იოსების“ ავტორი თომას მანი არც იმდენად მითიური იყო, მას ბევრი მახასიათებელი და საერ-

---

19 Мелетинский, Е. М., Поэтика мифа. Главная редакция восточной литературы. Москва, 1976. С. 298

20 Dierks, M., Thomas Mann und die Mythologie. In: Thomas-Mann-Handbuch. Frankfurt a. M.: Fischer 2005. S. 305

თო ჰქონდა ასევე სკეპტიკურ ჰუმანიზმთან: „Der Autor des *Joseph* war nicht so mythisch, hatte auch zuviel von skeptischer Humanität, als dass er der Zukunft seine imago hätte aufzwingen wollen."[21] („იოსების ავტორი არც თუ დიდად მითიური იყო, მას სკეპტიკური ჰუმანიზმის უფრო დიდი წილი გააჩნდა, ვიდრე ის მომავალს თავის იმიჯს მოახვევდა თავს"). შესაბამისად, როდესაც ცდილობენ მითოსისა და მუსიკის მნიშვნელობის გარკვევას გერმანული იდენტობის განსაზღვრისას, აუცილებლად მიდიან კულტურის პოლიტიკურ კონცეფციასთან, რომელიც თავის მხრივ გულისხმობს გერმანელი ერის განსაკუთრებული გზის ახსნას თანამედროვეობაში.[22]

თომას მანის ესეებში ვაგნერისა და გოეთეს შემოქმედებაში მითის ინტერპრეტაციის ავტორისეული ანალიზი ამყარებს მწერლის მეტად მნიშვნელოვან პოზიციას ამ მიმართებით. ამ თვალსაზრისით გამოვყოფთ რამდენიმე ესეს: „ვნებანი და სიდიადე რიჰარდ ვაგნერისა" (1933), „რიჰარდ ვაგნერი და *ნიბელუნგის ბეჭედი* (1937), „იოსები და ძმანი მისნი" (1942), „*დოქტორ ფაუსტუსის* შექმნის ისტორია. ერთი რომანის რომანი" (1949).

თომას მანი 1933 წელს ვაგნერის შესახებ წაკითხულ მოხსენებაში ხაზგასმით მიუთითებდა „ფსიქოლოგიისა" და „მითის" შერწყმაზე რიჰარდ ვაგნერის მუსიკალურ შემოქმედებაში.

„ვნებანი და სიდიადე რიჰარდ ვაგნერისა" თომას მანმა წაიკითხა როგორც მოხსენება მიუნჰენის უნივერსიტეტში გოეთეს საერთაშორისო საზოგადოების მიუნჰენის განყოფილების მიწვევით. ეს მოხსენება დაედო საფუძვლად სტატიას, რომელშიც

21 Adorno, Theodor W., Zu einem Porträt Thomas Manns. In: Theodor W. Adorno. Noten zur Literatur II. Frankfurt a.M. 1965. S. 21

22 Lörker, T., Die Verteidigung der Kultur. Mythos und Musik als Medien der Gegenmoderne. Thomas Mann - Feruccio Busoni - Hans Pfitzner - Hans Eisler. Würzburg 2010. S. 15

შეჯამდა ათწლეულების განმავლობაში თომას მანის დამოკიდებულება რიჰარდ ვაგნერისადმი. ამ ესეში აშკარაა თომას მანზე ნიცშეს მოსაზრებათა ზეგავლენა ვაგნერის კრიტიკისას, მაგრამ უფრო მნიშვნელოვანი ისაა, რომ მწერალი ამით, ფაქტობრივად, შეფარულად აკრიტიკებდა ფაშიზმსა და ნაციონალ-სოციალიზმს, იყენებდა ნიცშეს მოსაზრებებს ნაციონალ-სოციალისტთა პოზიციის საწინააღმდეგოდ.

ვაგნერის მუსიკალურ შემოქმედებაში აშკარად გამოხატული სწრაფვა მითოლოგიური სიუჟეტების გამოყენებისაკენ ნაცისტებმა გამოიყენეს „ხალხური“ ვაგნერის ხატის შესაქმნელად და იგი ეროვნულ-ვიტალური კულტურის გამოხატულებად მიიჩნიეს. თომას მანის ესეში კი ვაგნერი იმ მოდერნისტული ხელოვნების წარმომადგენლად არის წარმოჩენილი, რომელიც ნაცისტების პოზიციას და მათი იდეოლოგიის სქემას არ მიესადაგებოდა. აქიტომაც ცდილობს თომას მანი ამ ესეში ფაშისტური იდეოლოგიის მიერ გაღმერთებული ნიცშეს ციტირებას, დამოწმებას და იმის ხაზგასმას, რომ სწორედ ნიცშეს მოსაზრებები გახდა მისი „ვაგნერის ხატის“ საფუძველი. აქ მართლაც აშკარაა ნიცშეს შრომის „ვაგნერის ფენომენის“ ზეგავლენა თომას მანზე.

„ვნებანი და სიდიადე რიჰარდ ვაგნერისა“ გახდა თომას მანზე ნაცისტთა თავდასხმისა და მისი ემიგრაციაში წასვლის ერთი მთავარი მიზეზთაგანი.[23] ამიტომ გასაკვირი არაა, რომ ამ ესეში თომას მანი ნაცისტურ პოლიტიკურ-ანტროპოლოგიურ მითოლოგიზმს, ექსტატიური ხასიათის გერმანიკულ-წარმართულ თემათა განდიდებას უპირისპირებს თავის ჰუმანიზებულ მითოლოგიზმს. კარლ კერენისადმი მიწერილ წერილში 1941 წლის 2 თებერვალს თომას მანი წერს, რომ ფსიქოლოგია ნამდვილად არის საშუალე-

23 კაკაურიძე, ნ., თომას მანი და მუსიკალური რომანტიზმი. ქუთაისი: ქუთაისის აკაკი წერეთლის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2001 გვ. 9

ბა, მიიი ხელიდან წაართვა ფაშისტურ ბნელ ძალებს და იგი ჰუმანურად გარდაქმნა: „[...] denn tatsächlich ist Psychologie das Mittel, den Mythos den fascistischen Dunkelmännern aus den Händen zu nehmen und ihn ins Humane umzufunktionieren."[24] („[...] რამეთუ ფსიქოლოგია ჭეშმარიტად არის საშუალება, ფაშისტებს მითოსი ხელიდან გამოსტაცო და ის ჰუმანურ ფუნქციას დაუქვემდებარო").

„რით აღწევდა სულიერად ვაგნერის შემოქმედება?" —კითხულობს თომას მანი და თავადვე პასუხობს: „ამ ამაღლებას ახდენს ორი ძალის ურთიერთქმედება, ორი ძალისა და ორი გენიალური ნიჭისა, რომლებიც თითქოს ერთმანეთისადმი მტრულად დაპირისპირებულად უნდა მოგვეჩვენოს და რომელთა კონტრადიქტორულ არსს სწორედ დღეს კვლავ და კვლავ დაუზარებლად აღვნიშნავთ: ეს ძალებია ფსიქოლოგია და მითოსი."[25] („Es sind zwei Mächte, die sich zu dieser Erhebung zusammenfinden, Mächte und geniale Begabungen, die man für feindlich einander entgegengesetzt halten sollte und deren kontradiktorisches Wesen man wirklich gerade heute wieder gern behauptet: sie heißen *Psychologie* und *Mythus*").[26] ფსიქოლოგიის, მითოსისა და მუსიკის კომპლექსი ორგანულ სინამდვილედ ესახება თომას მანს ვაგნერის ნააზრევში.

ფსიქოლოგიისა და მითოსის ურთიერთქმედება, მათი კონტრადიქტორული არსი, „მოგონების მოტივის" ტექნიკა, თომას მანის აზრით, ვაგნერის მუსიკას მინიშნების, ჩალრმავების, თემათა ურთიერთკავშირის ფსიქოლოგიურ იარაღად აქცევს. ესაა, მწერლის

---

24 Thomas Mann — Karl Kerényi. Gespräch in Briefen. Frankfurt a. M.: Fischer 1960. S. 41

25 მანი, თ., ვნებანი და სიდიადე რიჰარდ ვაგნერისა. „საუნჯე", N2. 1992. გვ. 275

26 Mann, Th., Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd.10. Berlin: Aufbau-Verlag 1955. S. 351

შეხედულებით, არაცნობიერიდან მომდინარე კომპლექსი, რომელსაც „ფსიქოლოგი ვაგნერი“ ინტუიტურად შეხებაში მოჰყავს ფროიდთან, რომლის ფსიქოლოგიური ინტერესი, როგორც ცნობილია, მჭიდროდაა დაკავშირებული მითიურის, დასაბამიდან ადამიანურის, წინარეკულტურულისადმი ინტერესთან: „ეს ფროიდია, ეს სწორედ ანალიზია და სხვა არაფერი: ისიც გავიხსენოთ, რომ ფროიდთანაც, რომელიც სულის სიღრმეების კვლევის საქმეში მნიშვნელოვანწილად ნიცშეს თანაზიარია, ფსიქოლოგიური ინტერესი მჭიდროდაა დაკავშირებული მითიურის, დასაბამით ადამიანურის, წინარეკულტურულისადმი ინტერესთან.“[27]

თომას მანის აზრით, ვაგნერმა შეძლო მითის გამოხმობა და მისი ხელახალი გაცოცხლება. ვაგნერის კოსმოგონიური მითოსური ფილოსოფია არის „ოდინდელი“ ენა, თავისი ორაზროვნებით მომცეველი „ყოელისა, რაიც იყო“ და „ყოელისა, რაიც იქნება“, ესაა განწყობილების მითოლოგიური შეკუმშვა.[28] მიუხედავად იმისა, რომ ვაგნერის მუსიკა გეიზერიეით ამოსჩქეფს მითის წინარეკულტურული სიღრმეებიდან, იგი ამავდროულად არის „გათვლილი, მაღალინტელექტუალური“, რაც თომას მანისათვის მეტად მნიშვნელოვანია: „[...] gedacht, berechnet, hochintelligent, von ausgepichter Klugheit [...]“ („ნაფიქრი, გაანგარიშებული, მაღალ-ინტელიგენტური, სიჭკვიანით აღსავსე [...]“).

თომას მანი მიუთითებს ვაგნერის „ინტელექტუალურ სერიოზულობაზე“, „სერიოზულ თამაშზე“, რაც მისი შემოქმედებისათვის მეტად მნიშვნელოვანია. მისი აზრით, „ახალ ჭეშმარიტებათა“ წვდომა ხელოვანისათვის მხოლოდ და მხოლოდ ახალ იმპულსებსა და გამოსახვის ახალ შესაძლებლობებს ნიშნავს.

---

27 მანი, თ., ვნებანი და სიდიადე რიჰარდ ვაგნერისა. „საუნჯე“, N2. 1992. გვ. 275

28 მანი, თ., ვნებანი და სიდიადე რიჰარდ ვაგნერისა. „საუნჯე“, N2. 1992. გვ. 276

მას ზუსტად იმდენად სწამს მათი, ზუსტად იმდენად ღებულობს მათ სერიოზულად, რამდენადაც ისინი უმაღლესი გამომსახველობისა და ულრმესი შთაბეჭდილების მისაღწევად ესაჭიროება. იგი ძალზე სერიოზულად ეკიდება მათ, ცრემლებისმოგვრამდე სერიოზულად, მაგრამ არა მთლიანად, და ე. ი. სულაც არა. მისი ხელოვნებისმიერი სერიოზულობაა „სერიოზული თამაში“, და ეს აბსოლუტური ხასიათისაა. მისი გონისმიერი სერიოზულობა კი არ არის აბსოლუტური, რადგან ეს სერიოზულობა თამაშის მიზანს ემსახურება.“[29]

უნდა შევნიშნოთ მნიშვნელოვანი ფაქტი: თომას მანს მოჰყავს ვაგნერის ერთი „არაგერმანული“ გამონათქვამი: „ვინც პოლიტიკისაგან თავს იძვრენს, ის თავს იტყუებს!“, რაც თომას მანის შემოქმედებისათვის უაღრესად მნიშვნელოვანია: მწერალი მიიჩნევს, რომ გონი და პოლიტიკა განუყოფელია. ვაგნერი, მისი აზრით, „არ იზიარებდა გერმანელი ბიურგერობის ილუზიას, თითქოს შესაძლებელია იყო აპოლიტიკური და ამავდროულად კულტურული ადამიანი. სწორედ ეს შეცდომა იყო გერმანიის მთელი უბედურების სათავე.“[30]

ვაგნერის მუსიკა მითიურ ფილოსოფემათა უაღრესად რელიეფურ განსახიერებად მიაჩნია თომას მანს. ვაგნერის მუსიკის სიღრმე, მისი მიდრეკილება მითიურისა და მეტაფიზიკურისადმი თომას მანისათვის „გერმანულია“ ამ სიტყვის უმაღლესი გაგებით. „[...] გერმანული, ამ სიტყვის უმაღლესი გაგებით, შეიძლება ეწოდოს მის საოცარ სიღრმეს, მის მიდრეკილებას მითიურისაკენ, მის მიზიდულებას მეტაფიზიკურისაკენ [...]“[31]

---

29 მანი, თ., ენებანი და სიდიადე რიჰარდ ვაგნერისა. „საუნჯე“, N2. 1992. გვ. 288

30 მანი, თ., ენებანი და სიდიადე რიჰარდ ვაგნერისა. „საუნჯე“, N2. 1992. გვ. 299

31 მანი, თ., „ენებანი და სიდიადე რიჰარდ ვაგნერისა“. „საუნჯე“, N2. 1992. გვ.

გარდა გერმანული სულის ხაზგასმისა თომას მანს აინტერესებს ვაგნერის ნაციონალიზმის შერწყმა ევროპულ არტისტიზმთან, რაც თავად მწერლის შემოქმედებისათვისაც მნიშვნელოვანი ფაქტორი იყო. თომას მანი ლაპარაკობს ვაგნერის ინტელექტუალიზმზე, რომელიც გროტესკული და პაროდიული ტონებით შეფერილი ჩანს, იგი თანამედროვეა, ანალიტიკური, ინტელექტუალური და მომხიბვლელი: „დიახ, ვაგნერის შემოქმედება გერმანულია, ეროვნულია, თანაც სამაგალითოდ, შეიძლება ძალზე სამაგალითოდაც. რამეთუ გარდა იმისა, რომ ეს შემოქმედება გერმანული სულის ვულკანური გაცხადებაა, იგი მისი სცენური ხორცშესხმაა, თანაც ისეთი ხორცშესხმა, რომლის ინტელექტუალიზმი და პლაკატური ზემოქმედება გროტესკულობას, პაროდიულობას აღწევს. ეს გერმანული სული ვაგნერთან წარმოდგენილია დეკორატიული, ანალიზური, ინტელექტუალური სახით, და სწორედ ამაშია მისი მომაჯადოებელი ძალა.“[32] შეიძლება ითქვას, რომ ვაგნერის მუსიკალური ესთეტიკის პრინციპებში ჩაღრმავება გზას უხსნის მითის სიმბოლური ენის გამოყენებას თომას მანის რომანებში.

ყოველივე ზემოაღნიშნული მნიშვნელოვანია იმდენად, რამდენადაც თომას მანი ვაგნერის შემოქმედებაში (ისევე, როგორც სხვებთან) პოულობს საკუთარი მხატვრული შემოქმედებითი ამოცანებისა და მიზნებისათვის საინტერესო მასალას, პასუხებსა და რეაქციებს, საკუთარი შემოქმედების ელემენტებსა და ტენდენციებს, ანუ ახდენს საკუთარი თავის პროეცირებას სხვათა შემოქმედებაში.[33] აქედან გამომდინარე, გასაკვირი არაა, რომ მითის პოეტიკის საკითხებზე საუბრისას ესეში „რიჰარდ ვაგნე-

---

300

32 მანი, თ., ენებანი და სიდიადე რიჰარდ ვაგნერისა. „საუნჯე“, N2. 1992. გვ. 301

33 კაკაბაძე, ნ., ჯეიმზ ჯოისი თომას მანის ესეებში. წიგნში: „ჯეიმზ ჯოისი 100“. თბილისი, 1984. გვ. 68

რი და *ნიბელუნგის ბეჭედი*“ ჩნდება გოეთეს ფიგურა და მითთან გოეთეს დამოკიდებულების ანალიზი. თ. მანი ერთმანეთს შეადარებს ვაგნერის „ტრისტანის“ მისტიკას — გოეთეს „ნეტარი ლტოლვისა“ და „უმალღესი შერწყმის“ მისტიკას, რათა აჩვენოს განსხვავება მათ შორის.

თომას მანს შემთხვევითად არ მიაჩნია ის გარემოება, რომ მითი არის გოეთესა და ვაგნერის შემოქმედებათა გადაკვეთის წერტილი. თავად რიჰარდ ვაგნერი მიუთითებდა გოეთეს მიერ მითის დამუშავების თავისუფალ ფორმაზე, ოსტატურ იუმორზე, მხატვრულად დახვეწილ, ნატიფ ენაზე, რასაც თ. მანი იმოწმებს თავის ესეში: „[...] Eine solche völlig eigenartige Wiederbelebung des Altertums in freiester Form, mit solchem meisterlichen Humor und genial gesehener Lebendigkeit, in einer auf das Feinste künstlerisch gebildeten Sprache [...]“[34] („[...] ასეთი სრულიად თავისებური გაცოცხლება არქაულისა თავისუფალ ფორმაში, ასეთი ოსტატური იუმორისა და გენიალური სიცოცხლისუნარიანობის თანხლებით, გადმოცემული დახვეწილი სახელოვნებო ენით [...]“).

თომას მანის აზრით, დიდია სხვაობა გოეთესა და ვაგნერს შორის მითის ინტერპრეტაციის საკითხში. გოეთეს „სულიერ თეატრში“ სახლობენ სფინქსები, გრიფები, სირენები, ნიმფები, ანუ „წინარეევროპული“ და არა „წინარეგერმანული“ არსებები: „Welch ein Unterschied in der Tat zwischen der Wagnerischen und der Goetheschen Art, den Mythus zu traktieren, — selbst abgesehen von der Verschiedenheit der mythischen Sphären, also davon, daß Goethe sein geistiges Theater nicht mit Lindwürmern, Riesen und Zwergen, sondern mit Sphinxen, Greifen, Nymphen, Sirenen, Psyllen und Marsen bevölkert, das heißt: nicht mit ur-germanischen, sondern mit ur-europäischen Wesen [...]“[35] („რაოდენი განსხვავე-

34 Mann, Th., Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd.10. Berlin: Aufbau-Verlag 1955. S. 414

35 Mann, Th., Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd.10. Berlin: Aufbau-Verlag

ბაა მითით მანიპულირების საქმეში გოეთესეულ და ვაგნერულ მიდგომებში — თვით მითიურ სფეროთა სხვადასხვაობიდან გამომდინარე, ანუ იქედან, რომ გოეთე თავის სულიერ თეატრს არა ხის ჭიებით, გოლიათებითა და ჯუჯებით, არამედ სფინქსებით, ნიმფებით, ქალთევზებით ასახლებდა, ეს ნიშნავს არა ძველ-გერმანული, არამედ ძველ-ევროპული არსებებით [...]").

გოეთეს მიერ მითის გააზრება გულისხმობს მხიარულებას, ხუმრობას, პაროდიულობას, ირონიას და ეს ყველაფერი უპირისპირდება ვაგნერის მიერ მითის გააზრების სერიოზულობას, პათეტიკურობას: „[...] die Großartigkeit der Goetheschen Vision ist ohne jeden pathetischen und tragischen Akzent; er zelebriert den Mythus nicht, er scherzt mit ihm, er behandelt ihn mit liebevoll-vertraulicher Neckerei, er beherrscht ihn bis ins Kleinste und Entlegenste und macht ihn im heiteren, witzigen Wort mit einer Genauigkeit sichtbar, die mehr von Komik, ja von zärtlicher Parodie als von Erhabenheit hat. Es ist eine mythische Belustigung, dem Welt-Revue-Charakter der Faustdichtung ganz gemäß. Aber nichts kann unwagnerischer sein, als Goethes ironische Art, den Mythus zu beschwören [...]"[36] („[...] გოეთესეული ხედვის დიდებულება მოკლებულია ყოველგვარ პათეტიკურსა და ტრაგიკულ აქცენტს. იგი არ ანიჭებს მითოსს ამაღლებულ, საზეიმო ელფერს, იგი ხუმრობს მითით, იგი ეპყრობა მას სიყვარულით სავსე, მიმნდობი დაცინვით, იგი ფლობს მას უმცირეს წვრილმანებამდე და სიღრმეებამდე და წარმოაჩენს მას მხიარული, სახუმარო ენით ისეთი სიზუსტით, რომელიც უფრო მეტად კომიკურისა და პაროდიულობის ელემენტებს მოიცავს, ვიდრე ამაღლებულისა. ეს არის მითიური მხი-

1955. S. 415

36 Mann, Th., Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd.10. Berlin: Aufbau-Verlag 1955. S. 416

არუღება, რაც სრულიად შეესატყვისება ფაუსტზე თქმულების ხასიათს. მაგრამ არაფერია იმაზე მეტად არავაგნერული, ვიდრე გოეთეს მიერ მითის ირონიულ ყაიდაზე გააზრება [...]").

თომას მანისათვის „არავაგნერულია" გოეთეს სიმსუბუქე, ხუმრობა, მითის ირონიულ ყაიდაზე გააზრება („ironische Art, den Mythus zu beschwören"). ვაგნერთან თ. მანი პოულობს მითოლოგიურისა და ფსიქოლოგიურის შერწყმის ფორმულას, „ფსიქოანალიტიკურ თანადროულობას".

თუ ვაგნერთან აბსოლუტური ხასიათისაა „სერიოზულობა" მითთან მიმართებაში, „გოეთესეული" („das Goeth'sche") ნიშნავს მითის პაროდირებას, ირონიას, ხუმრობას, კომიზმს, მხიარულებას, სიმსუბუქეს, ანუ „არასერიოზულ თამაშს." ესაა „კარნავალურობა" (ბახტინისეული გაგებით), რაც ირონიასთან ერთად განუზომელ თავისუფლებას ანიჭებს შემოქმედს სიმბოლოთა ტრადიციულ სისტემასთან მიმართებაში. მაგრამ აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ თ. მანისათვის იუმორი განუყოფელია მისივე „მეცნიერული სერიოზულობისაგან" და წარმოადგენს აუცილებელ წანამძღვარს, რომ მითი რომანად იქცეს.

მითისა და ფსიქოლოგიზმის შერწყმა, პათეტიკურობა, სერიოზულობა, ტრაგიზმი — ეს ვაგნერია. გოეთესთან კი წინა პლანზე მოდის მითის გადამუშავების თავისუფალი ფორმა, სიმსუბუქე, იუმორი, ნატიფი ენა. მითის გოეთესეულ ხედვას აღარა აქვს ვაგნერისათვის დამახასიათებელი პათეტიკური და ტრაგიკული აქცენტი. გოეთე „თამაშობს" მითით, ხუმრობს; მისი დამოკიდებულება ალსავსეა სიყვარულით და მსუბუქი იუმორით, დომინირებს კომიკური და პაროდიული ელემენტები. გოეთეს მიერ „მითის ირონიულ ყაიდაზე გააზრება" თომას მანისათვის უაღრესად მნიშვნელოვანი ესთეტიკური ღირებულების მქონე ხერხია.

1942 წელს იქმნება თ. მანის ესე „იოსები და ძმანი მისნი", სა-

დაც მწერალმა გამოიყენა ბიბლიური ლეგენდა იოსებ-ეგვიპტელის შესახებ.

საოჯახო ბიბლიის კითხვისას მიუნჰენში თომას მანს გაუჩნდა სურვილი „სრულიად ახლებურად" თავიდან მოეთხრო ეს ამბავი, ამისათვის გამოეყენებინა მისი თანამედროვე ლიტერატურის ხერხები, ყველა საშუალება — დაწყებული იდეების არსენალიდან დამთავრებული თხრობის ტექნიკური ხერხებით. აქვე მწერალი მიუთითებს ჯერ კიდევ სრულიად ყრმა გოეთეს სურვილზე, შეექმნა ბიბლიის ამ სიუჟეტზე იმპროვიზირებული, ვრცელი მოთხრობა. თავად გოეთე „პოეზიასა და სიმართლეში" კი აღნიშნავდა, რომ ამ ბიბლიურ თქმულებაში ბევრია „სინორჩე" და „არაბელოვნურობა", თუმცა იგი ძალიან მოკლეა და სურვილი ჩნდება ამ თქმულების გადმოცემისა თხრობაში დეტალების დამატებით.

თომას მანი მიიჩნევს, რომ იოსების შესახებ ლეგენდის გადამუშავება მას საშუალებას მისცემდა სიუჟეტიდან რაღაც სასარგებლო შეექმნა ადამიანებისათვის. ამისათვის მას ზუსტად უნდა აღეწერა მოვლენები, მიეცა ფერი, შეესხა ხორცი, დაეახლოებინა რაღაც ძალზედ შორეული და მღვრიე, რომ ხელშესახები გაეხადა ყველაფერი იმ მიზნით, რომ ადამიანებს გაეგოთ მთელი სიმართლე იმის შესახებ, რაზეც მათ მხოლოდ დაახლოებით ჰქონდათ წარმოდგენა.[37]

თომას მანი იხსენებს მდივან-მემანქანის სიტყვებს, რომელმაც რომანი გადაბეჭდა: „ახლა მაინც იცი, როგორ იყო ყველაფერი სინამდვილეში". ავტორი მიუთითებს, რომ მის რომანში დეტალების სიზუსტე და კონკრეტულობა მხოლოდ ილუზიაა, თამაშია ხელოვნების მეშვეობით. ამ მიზნით მწერალი იყენებს ენის, ფსიქოლოგიზაციის, მოქმედების დრამატიზაციის ყველა საშუალე-

37 Mann, Th., Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd.12. Berlin: Aufbau-Verlag 1955. S. 447

ბას, თვით ისტორიული კომენტირების ხერხებსაც კი იმ მიზნით, რომ შექმნას მოვლენათა რეალურობისა და ნამდვილობის შთაბეჭდილება. მაგრამ გმირებისა და მათი ვნებებისადმი სრულიად სერიოზული დამოკიდებულების მიუხედავად თომას მანისათვის ამ მოჩვენებითი სინამდვილის ადგილები, სადაც ჩნდება ესეისტიკის, კომენტირების, ლიტერატურის კრიტიკის, მეცნიერულობის ელემენტები, რომლებიც ზუსტად ისევე, როგორც ეპოსის ელემენტები და მოვლენათა დრამატული წარმოსახვა, ემსახურებიან სინამდვილის შექმნას. („[...] im Zusammenhang mit den Ideen des Zeitlos-Typischen und des Mythischen stellte es sich von selber ein. Ich war in Bereitschaft gewesen, von einem Gegenstand wie die Josephs-Legende mich produktiv angesprochen zu fühlen, durch die Geschmackswendung vom Bürgerlichen weg und hin zum Mythischen, die im Begriffe war, sich in mir zu vollziehen").[38]

თომას მანი ახსნის იოსების შესახებ რომანის შექმნის გადაწყვეტილებას: ეს იყო შემოქმედის ცხოვრების გარკვეულ ეტაპზე წარმოშობილი ინტერესი ზოგად-ადამიანურისადმი, მარადიულად განმეორებადისადმი, ზედროულისადმი — ანუ მითიურისადმი. ტიპიურში, მისი აზრით, არის ბევრი რამ მითიურისა, რადგან ტიპიური — ეს საწყისი ნიმუშია, ცხოვრების საწყისი ფორმა, ზედროული სქემა, უძველესი ფორმულა, რომელშიც თავსდება ცხოვრება, რომელიც მიისწრაფვის, კვლავ დაიბრუნოს მისთვის დამახასიათებელი ნიშნები. თუ კაცობრიობის ცხოვრებაში მითიური წარმოადგენს ადრეულ და შედარებით პრიმიტიულ საფეხურს, ცალკეული ინდივიდისათვის ეს არის გვიანდელი და მომწიფებული საფეხური. („In den Vordergrund des Interesses tritt dafür das Typische, Immer-Menschliche,

38 Mann, Th., Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd.12. Berlin: Aufbau-Verlag 1955. S. 450

Immer-Wiederkehrende, Zeitlose, kurz: das Mythische. Denn das Typische ist ja das Mythische schon, insofern es Ur-Norm und Ur-Form des Lebens ist, zeitloses Schema und von je gegebene Formel, in die das Leben eingeht, indem es aus dem Unbewußten seine Züge reproduziert. Entschieden, die Gewinnung der mythisch-typischen Anschauungsweise macht Epoche im Leben des Erzählers, sie bedeutet eine eigentümliche Erhöhung seiner künstlerischen Stimmung, eine neue Heiterkeit des Erkennens und Gestaltens, welche, wie gesagt, späteren Lebensjahren vorbehalten zu sein pflegt: denn im Leben der Menschheit stellt das Mythische zwar eine frühe und primitive Form dar, im Leben des Einzelnen aber eine späte und reife").[39]

თომას მანისათვის მითოლოგიურთან მიბრუნება განპირობებულია მისი ეპოქის პერიპეტიებით, მისი დროის ისტორიული რყევებით, პირადი ცხოვრების სირთულეებით, რომლებმაც მის წინაშე დააყენა ადამიანისა და ჰუმანიზმის პრობლემა. თავისი მდგომარეობის დასახასიათებლად იგი იყენებს გამოთქმას „მორალური წუხილი" („Erschütterung und Aufgewühltheit des Gewissens").

მითის გამოყენება, თომას მანის აზრით, მას როგორც შემოქმედს საშუალებას აძლევს წარმოსახოს ადამიანი, რომელიც თავის თავში კი არაა ჩაკეტილი, არამედ განზოგადებულია საყოველთაო-კაცობრიულში. ამავდროულად მწერალი ხაზგასმით აღნიშნავს მითის მისეული ინტერპრეტაციის განსხვავებას იმ კაცთმოძულე და ანტიჰუმანისტური ხერხებისაგან, რასაც მწერალი „პოლიტიკის ენაზე" მითის გამოყენებას უწოდებს. ბას ამის მაგალითად მოჰყავს გერმანული ფაშიზმის იდეოლოგის, როზენბერგის, ჰიტლერის იდეური დამრიგებლის პოზიცია, როდესაც მითი ემსახურებოდა ბნელ ძალებს, ფაშისტებს ბინძური

39 Mann, Th., Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd.12. Berlin: Aufbau-Verlag 1955. S. 449-450

მიზნების მიღწევაში. თ. მანი კი მითოსს იყენებს ფაშიზმის წინააღმდეგ, რადგან მწერალი ახდენს მითის ჰუმანიზაციას: „Der Mythos wurde in diesem Buch dem Fascismus aus den Händen genommen und bis in den letzten Winkel der Sprache hinein *humanisiert* [...]“.[40]

თომას მანისათვის მითოსთან შეხება ნიშნავს სრულიად უცნობ, მითიურ სამყაროსთან კონტაქტის დამყარებას. ეს „პირველსაწყისის“ სამყაროა, ხოლო მასთან კონტაქტის დამყარება შემოქმედისათვის მეტად რთული და ინტიმური პროცესია. იგი გულისხმობს მითოლოგიურ მასალაში ღრმად შეღწევას, მასში გათქვეფას: „Es galt die Kontaktnahme mit einer fremden Welt, der primitiven, mythischen: und „Kontaktnahme“ im dichterischen Sinn bedeutet etwas sehr Kompliziertes, Inniges, ein Eindringen bis zur Identifikation und zur Selbstverwechslung, damit das entstehe, was man „Stil“ nennt und was immer eine einmalige und vollkommene Verschmelzung des Persönlichen mit dem Sachlichen ist.“[41] („მე უნდა დამემყარებინა კონტაქტი უცნობ სამყაროსთან, მითიურ პირველყოფილ სამყაროსთან, ხოლო „კონტაქტის დამყარება“ შემოქმედისათვის საკმაოდ რთული და ინტიმური პროცესია, — ეს არის შეღწევა მასალაში, მასში გათქვეფა, საკუთარი თავის მასთან გაიგივება, — შეღწევა, რომლისგანაც იბადება ის, რასაც „სტილს“ უწოდებენ და რომელიც მუდამ წარმოადგენს განუმეორებელ და სრულ შერწყმას შემოქმედისა ასასახ საგანთან“).

თომას მანი მიიჩნევს, რომ მის მიერ ბიბლიური მასალის შერჩევა ტეტრალოგიის საფუძვლად შემთხვევითი არ იყო. მწერლის არჩევანი დაკავშირებული იყო მის თანამედროვეობასთან, იგი

---

40 Mann, Th., Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd.12. Berlin: Aufbau-Verlag 1955. S. 452

41 Mann, Th., Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd.12. Berlin: Aufbau-Verlag 1955. S. 452

ახდენდა პოლემიზირებას, ეწინააღმდეგებოდა ცნობილ ტენდენციებს, რომლებიც მისთვის მიუღებელი იყო. ეს უპირველესად ეხებოდა რასობრივი უთანასწორობის საკითხებს, რაც ფაშისტების მიერ შექმნილი მითის ერთი უმნიშვნელოვანესი შემადგენელი იყო. „ძველებრაული" იყო მხოლოდ რომანის წინა პლანი. რომანში ერთმანეთს ერწყმის ებრაული, ბაბილონური, ეგვიპტური, ბერძნული მითოლოგიის ელემენტები.

თომას მანი თავის რომანს უწოდებს „მე"-ს დაბადებას პირველყოფილ კოლექტიურ საზოგადოებაში, თუმცა ინდივიდუალობის გარკვეული წილი, მისი აზრით, მაინც იმყოფება მითისათვის დამახასიათებელი კოლექტიური ყოფიერების დაუნაწევრობაში. იოსების მსატვრულ სახეში აბსოლუტად ქცეული ადამიანური „მე" უბრუნდება უკან კოლექტიურ საწყისებს, უერთდება ადამიანთა ერთობას. მწერალს ნაწარმოები, ფაქტობრივად, მიაჩნია კაცობრიობის სიმბოლურ სახედ.

ნაწარმოების მთელი თეოლოგია ეყრდნობა ძველი აღთქმის იდეას ღვთისა და ადამიანის კავშირის შესახებ. „In Sünde leben heißt gegen den Geist leben, [...]. Und von der gerechten Furcht vor dieser Sünde und Narrheit ist jedesmal die Rede in dem Buch [...]". [42] („იცხოვრო ცოდვით, ნიშნავს იცხოვრო სულის წინააღმდეგ, [...]. და სამართლიანი შიში ამ ცოდვის წინაშე და სიგიჟე ყოველთვის წარმოშობს საუბრის თემას ნაწარმოებში").

თომას მანი *„დოქტორ ფაუსტუსის* ისტორია. ერთი რომანის რომანზე" (1949წ.) მუშაობის პარალელურად ნაწარმოებ დღიურებში მიუთითებდა თავის ჩანაფიქრზე — როგორ შეიძლებოდა ფაუსტზე თქმულების სიუჟეტი შეხამებოდა გერმანიის სიტუაციას, გერმანიის მარტოობას მსოფლიოში, როგორ შეიძლებო-

42 Mann, Th., Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd.12. Berlin: Aufbau-Verlag 1955. S. 461

და ამ მოვლენათა სიმბოლური გადმოცემა: „Klagen Fausti und Spott des 'Geistes' ausgezogen [...]. Gedanken zum Zusammenhang des Sujets mit den deutschen Dingen, der deutschen Welt-Einsamkeit überhaupt. Hier liegen Symbolwerte ... [...]".[43]

თეოდორ ვიზენგრუნდ-ადორნოს შრომის („თანამედროვე მუსიკის ფილოსოფიისათვის") და არნოლდ შონბერგზე მისი მოსაზრებების გაცნობის შემდეგ თომას მანს უჩნდება იდეა, რომ შეიძლება აიხსნას ის ფატალური აუცილებლობა, როდესაც მუსიკა უკან უბრუნდება თავის პირქუშ მითოლოგიურ საწყისებს. ამას თ. მანი უწოდებს საუკეთესო შესატყვისობას „მაგიური კვადრატის" მისეულ სამყაროსთან: „Ohne einen Zweifel zu lassen an des Autors Durchdrungenheit von Schönbergs überragender Bedeutung, übt die Schrift doch auch eine scharfblickende, tief schürfende Kritik an dessen System, indem sie in einem äußerst konzisen, ja überschärften, an Nietzsche und mehr noch an Karl Kraus geschulten Stil das Verhängnis erörtert, das die objektiv notwendige konstruktive Erhellung der Musik aus ebenso objektiven Gründen, gleichsam über den Kopf des Künstlers hinweg, in ein Finsteres, Mythologisches zurückschlagen läßt. Was konnte sich besser fügen in meine Welt des "Magischen Quadrats?""[44] („ყოველგვარი დაეჭვების გარეშე ავტორის მიერ შონბერგის მნიშვნელობის გაგებისა, ეს ნაშრომი ამავდროულად ღრმად და შორსმჭვრეტელურად აკრიტიკებს კომპოზიტორის სისტემას: უკიდურესად ლაკონურ, თითქმის ლაპიდარულ სტილში, რომელიც ნიცშეს და, შეიძლება, უფრო მეტად კარლ კრაუსს მოგვაგონებს, იგი ახსნის იმ ფატალურ აუცილებლობას,

43 Mann, Th., Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd.12. Berlin: Aufbau-Verlag 1955. S. 194

44 Mann, Th., Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd.12. Berlin: Aufbau-Verlag 1955. S. 207

რომლითაც მუსიკის ობიექტურად აუცილებელი გააზრება იმავე ობიექტური მიზეზების გამო, რომლებიც მოქმედებენ თითქოს კომპოზიტორისგან დამოუკიდებლად, კვლავ აბრუნებს მუსიკას მის ბნელ მითოლოგიურ საწყისებთან. შეიძლებოდა „მაგიური კვადრატის" ჩემეული სამყაროს უკეთესი შესატყვისის პოვნა?").

მითის მეოხებით თომას მანს „დოქტორ ფაუსტუსში" სურდა ეჩვენებინა თავისი რომანის მთავარი მოტივი: ხელოვანის შემოქმედებითი უნაყოფობა, რაც განაპირობებს განწირულობას ეშმაკთან ხელშეკრულების დასადებად: „[...] das Grundmotiv meines Buches: die Nähe der Sterilität, die eingeborene und zum Teufelspakt prädisponierende Verzweiflung. Außerdem fand durch diese Lektüre der musikalische Konstruktivismus Nahrung, den ich als Form-Ideal in mir trug und zu dem diesmal eine besondere ästhetische Nötigung bestand. Ich fühlte wohl, daß mein Buch selbst das werde *sein* müssen, wovon es handelte, nämlich konstruktive Musik."[45] („[...] ჩემი წიგნის საბაზისო მოტივი: სტერილურობასთან სიახლოვე, თანდაყოლილი და ეშმაკთან პაქტის დადების წინასწარგათვლილი დაეჭვება. გარდა ამისა ამ მოტივის წყალობით მუსიკალურმა კონსტრუქტივიზმმა თავისი წყარო იპოვა, რომელსაც, როგორც ფორმა-იდეალს, ყოველთვის თან ვატარებდი და ამავდროულად განსაკუთრებულ ესთეტიკურ საჭიროებას ვხედავდი მასში. მე ასევე ვგრძნობდი, რომ ჩემი წიგნი ის უნდა ყოფილიყო, რასაც ეს ეხებოდა, კერძოდ, კონსტრუქციული მუსიკა").

თომას მანი მიუთითებს, როგორ სწრაფად იგრძნო ფრანც ვერფელმა „დოქტორ ფაუსტუსის" პირველი სამი თავის მოსმენისას ადრიან ლევერკიუნის საშინი სიცილი, რაღაც „რელიგიურად-დემონური". „[...] und ich vergesse nicht, wie betroffen, oder

45 Mann, Th., Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd.12. Berlin: Aufbau-Verlag 1955. S. 220

soll ich sagen: ahnungsvoll beunruhigt, er sich zeigte durch Adrians *Lachen*, in dem er augenscheinlich sofort etwas nicht Geheueres, Religiös-Dämonisches spürte, und nach dem er sich immer wieder erkundigte."[46] („[...] და მე არ დამავიწყდება, როგორი შეძრული, გონდაკარგული და შეშფოთებული იყო ადრიანის სიცილის გამო, რაშიც მაშინვე იგრძნობოდა რაღაც რელიგიურ-დემონური და რაც მერე ყოველთვის ნათლად სჩანდა"). ასევე ნათლად გამოჩნდა რომანის შესავალ თავში „სიცივის" მოტივი, რომელიც „დემონური სიცილის" მონათესავე იყო.

თომას მანი მიუთითებს, რომ ეშმაკი მისი რომანის ფარული გმირია, იგი ჩანასახობრივად ჩნდება ლეევერკიუნის მამის ცდებში, ალბათ მწერლის მიზანი იყო თანდათან ეშმაკისათვის უფრო გამოკვეთილი სახე მიეცა, რაღაც რეალური ფორმა. ეს კი მან იმ თავებში გააკეთა, რომლებიც ღვთისმეტყველების ფაკულტეტის აღწერას მიუძღვნა: პირველად ეს იყო პროფესორი კუმპეის სახე — ლუთერზე კარიკატურა, რაც რომანის ძველგერმანულ ენობრივ სფეროს კომიკურად წარმოაჩენდა, შემდგომ კი ამ თვალსაზრისით საინტერესო იყო დოცენტ შლეპფუსის ლექციები.

თომას მანის ახალი დროის ფაუსტი კრებსითი სახეა, რომელიც თავის თავში ატარებს ეპოქის წუხილს. მას უყვარს თავისი გმირი: „Buchstäblich teilte ich die Empfindungen des guten Serenus für ihn, war sorgenvoll in ihn verliebt von seinen hochnütigen Schülertagen an, vernarrt in seine "Kälte", seine Lebensferne, seinen Mangel an "Seele", dieser Vermittlungs- und Vesöhnungsinstanz zwischen Geist und Trieb, in sein "Unmenschentum" und "verzweifelt Herz", seine Überzeugung, verdammt zu sein."[47] („ზერენუსის თანაგრძნობას სრულად ეი-

46 Mann, Th., Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd.12. Berlin: Aufbau-Verlag 1955. S. 224

47 Mann, Th., Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd.12. Berlin: Aufbau-Verlag 1955. S. 236-237

ზიარებდი, იგი მზრუნველობით აღსავსე იყო შეყვარებული მასში სკოლის პერიოდიდან მოყოლებული, გაგიჟებული მისი "სიცივით", ცხოვრებისგან სიშორით, სულიერი ნაკლოვანებებით, "სულისა" და საქმის შეუთავსებლობით, თავისი "არაადამიანური ქმედებით" და "იჭვნეული გულით", თავისი დარწმუნებულობით, რომ დაწყეველილია").

თომას მანი მიუთითებს, რომ მისთვის მნიშვნელოვანი იყო დოსტოევსკის ივან კარამაზოვისა და ეშმაკის საუბარი: „Iwan Karamasows Teufelsvision gehörte auch zu meiner Lektüre von damals. Ich las die Szene mit der distanzierten Aufmerksamkeit nach [...]".[48] („ივან კარამაზოვის ეშმაკის ხილვა ჩემს მაშინდელ საკითხავ მასალას მიეკუთვნებოდა. მე ამ სცენას დისტანცირებული ყურადღებით ვკითხულობდი [...]").

თომას მანი განსაკუთრებით გამოყოფს ხალხურ წიგნს დოქტორი ფაუსტის შესახებ, რომელიც მას შემთხვევით ჩაუვარდა ხელში: „Ein altes Buch war mir damals zugekommen: *Die Sage vom Faust. Volksbücher, Volksbühne, Puppenspiele, Höllenzwang und Zauberbücher* von J. Scheible, Stuttgart 1847, Verlag des Herausgebers. Es ist eine dickleibige Anthologie aller vorkommenden Formungen des populären Stoffes und der erdenklichsten Betrachtungen darüber [...]".[49] („მაშინ ხელში ჩამივარდა ერთი ძველი წიგნი: თქმულება ფაუსტზე [...]. ეს არის პოპულარული ისტორიული მასალის სხვადასხვა ფორმათა სქელყდიანი ანთოლოგია").

ამ წიგნში გამოთქმულ მოსაზრებათაგან თომას მანი განსაკუთრებით დაინტერესა ფრანც ბაადერის აზრმა მისი ლეგ-

48 Mann, Th., Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd.12. Berlin: Aufbau-Verlag 1955. S. 228

49 Mann, Th., Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd.12. Berlin: Aufbau-Verlag 1955. S. 270

ციიდან: „Der wahre Teufel muß die äußerste Erkältung seyn. Er muß... die höchste Genügsamkeit in sich selbst, die extreme Gleichgültigkeit, sich selbst genießende Verneinung seyn. Es ist nicht zu leugnen, daß eine solche Erstarrung der leeren Selbstgewißheit, welche allen Inhalt außer diesem Sich-Haben von sich ausschließt, die vollendete Nullität ist, der alles Leben mit Ausnahme der stechendsten Egoität entwichen ist. Aber eben durch dies Eisige würde die Darstellung des Teuflischen in der Poesie unmöglich gemacht. Hier kann nicht eine Entblößung von *allem* Pathos eintreten, sondern ist zum Handeln ein Interesse des Satans notwendig, dessen Äußerung eben als *Ironie* über die Wirklichkeit erscheint..."[50] („ნამდვილი ეშმაკი თავის თავში უნდა ატარებდეს უკიდურეს სიცივეს, ის ვალდებულია... თავის თავში ატაროს უმაღლესი კმაყოფილება საკუთარი თავით, უკიდურესი უგულებელყოფა, თვითკმაყოფილი უარყოფა. არ შეიძლება უარვყოთ, რომ მასში გაქრობა ცარიელი თვითდაჯერებულობისა, რომელიც გამორიცხავს ყოველგვარ შინაარსს ამ თვითკმაყოფილების გარდა, არის აბსოლუტური ნიჰილიზმი, რომელიც მოკლებულია სიცოცხლის ყოველგვარ ნიშანწყალს, თუ არ ჩავთვლით მის უმწვავეს ეგოიზმს, მაგრამ სწორედ ამ ყინულოვანი სიცივის წყალობით შეუძლებელი იქნებოდა ეშმაკეული საწყისისათვის პოეტური გამოხატულების მინიჭება. აქ შეუძლებელია სრულიად გათავისუფლდე ყოველგვარი პათოსისაგან, მოქმედებისათვის აუცილებელია მასში სატანის მონაწილეობა, რის გამოც ეს უკანასკნელი სინამდვილის დაცინვად წარმოდგება...").

თეოდორ ადორნოსათვის მიწერილ წერილში თომას მანი მას დახმარებას თხოვს, თუ როგორ უნდა ჟღერდეს კომპოზიტორ ადრიან ლევერკიუნის ნაწარმოები — „აპოკალიპსი ფიგურე-

50 Mann, Th., Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd.12. Berlin: Aufbau-Verlag 1955. S. 270

ბით“, მაშინ როდესაც მას (ადრიანს) ეშმაკთან ხელშეკრულება დადებული აქვს. თავად მწერლის აზრით, ეს უნდა ყოფილიყო რაღაც სატანურ-რელიგიური, დემონურ-კეთილშობილი და ამავდროულად მკაცრი, მოწესრიგებული, დანაშაულებრივი, ხელოვნების დამცინავი, პრიმიტიულად ელემენტარული, პრაქტიკულად ძნელად შესასრულებელი, a-cappella-ს არატემპერირებული გუნდები; ის ადორნოს წერდა: „Wollen Sie mit mir darüber nachdenken, wie das Werk — ich meine Leverkühns Werk — ungefähr ins Werk zu setzen wäre; wie Sie es machen würden, wenn Sie im Pakt mit dem Teufel wären; [...] — Mir schwebt etwas Satanisch-Religiöses, Dämonisch-Frommes, zugleich streng Gebundenes und verbrecherisch Wirkendes, oft die Kunst Verhöhnendes vor, auch etwas aufs Primitiv-Elementare Zurückgehendes [...], die Takteinteilung, ja die Tonordnung Aufgebendes (Posaunen-Glissandi); ferner etwas praktisch kaum Exekutierbares [...]“.[51] („ხომ არ დამეთანხმებოდით თქვენ, ჩემთან ერთად გეფიქრათ იმაზე, როგორ გაგვეცოცხლებინა ეს ნაწარმოები — მე მხედველობაში მაქვს ლევერკიუნის მუსიკალური ქმნილება — როგორ დაწერდით მას თქვენ, თქვენ რომ გქონოდათ ხელშეკრულება დადებული ეშმაკთან, და შეგეტყობინებინათ ჩემთვის ესა თუ ის მუსიკალური ნიშნები, რომლებიც აუცილებელ ილუზიას შექმნიდნენ? მე მესახება რაღაც სატანურ-რელიგიური, დემონურ-მორწმუნეობრივი, მაგრამ ამავდროულად რაღაც ძალიან მკაცრი, დალაგებული და დანაშაულებრივი, ხშირად რაღაც ხელოვნების დამცინავიც კი, უკან დაბრუნება პრიმიტიულ-ელემენტარულთან [...], უარის თქმა ტაქტებად დაყოფაზე, თვით ბგერათა ორგანიზებულ თანმიმდევრულობაზე (ტრომბონთა გლისანდო); რაღაც პრაქტიკულად თითქმის განუხორციელებელი [...]“).

51 Mann, Th., Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd.12. Berlin: Aufbau-Verlag 1955. S. 279

თომას მანი „დოქტორ ფაუსტუსს“ „მძიმე ქმნილებას“ უწოდებს და ადარებს მას ტეტრალოგიას იოსებზე, რომელიც მას „მხიარულ მითოლოგიურ“ თამაშად მიაჩნდა.

თომას მანის „დოქტორი ფაუსტუსი“, რომელსაც ავტორი უწოდებს „წიგნს გერმანული სულის შესახებ“, აღსავსეა არა მარტო ბაროკოსა და ლუთერული ენობრივი პლასტებით, არამედ შეიცარიული და საშუალო ზემოგერმანული ენობრივი პლასტებითაც.

თომას მანი ხშირად მიუთითებს თავის „მხიარულ მითოლოგიურ თამაშზე“ (რომანი „იოსებზე“), „კომიკურ იდეებზე“, მასალის პაროდირებაზე, მაგრამ ასევე — „ინტელექტუალური სიფხიზლის“ აუცილებლობაზე მითიური სიუჟეტის ინტერპრეტაციისას. „დოქტორ ფაუსტუსზე“ მუშაობისას ცნობილი მიზეზების გამო იგი ცდილობს, ხელი არ შეუწყოს „ახალი გერმანული მითის“ შექმნას, არ განადიდოს გერმანული „დემონიზმი“. ამ პერიოდში თომას მანი უკვე შეუძლებლად მიიჩნევს ასეთი ტიპის — „მითოლოგიურ თამაშს“: „[...] Zeit heiter mythologischen Spieles, für welches das makabre Werk der Gegenwart so wenig, so gar keinen Raum bot. Ich schalt es unepisch, unhumoristisch, unerfreulich, künstlerisch glücklos“.[52] („[...] ღია მითოლოგიური თამაშის დრო, რომლისთვისაც თანამედროვეობას ეს მოღუშული ნაწარმოები ვერავითარ სივრცეს ვერ სთავაზობს. მე ეს თამაში ჩავრთე მასში არაეპიკურად, არაირონიულად, უხალისოდ, ხელოვნურად, ბედნიერების გარეშე“). თუმცა პაროდიულობა კვლავ რჩება მისი ესთეტიკის ძირითად ელემენტად.

თხრობის პაროდიულობა აქვს მხედველობაში თომას მანს, როდესაც „ერთი რომანის რომანში“ თავისი „დოქტორ ფაუსტუსის“ ჩანაფიქრზე წერს. დემონურის გადმოცემა არადემონური ხერხებით, მისი გამოხატვა სუფთა და უბრალო სულის მეშვეობით,

52 Mann, Th., Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd.12. Berlin: Aufbau-Verlag 1955. S. 283

თომას მანის აზრით, თავისთავად კომიკური იდეა იყო, რაც, გარკვეულწილად, მას ტვირთის სიმძიმეს უმსუბუქებდა. წიგნის „საშინელი“ ჩანაფიქრის პაროდიული გადმოცემა კი მას ეხმარებოდა საკუთარი მღელვარების დაძლევაში. („Das Dämonische durch ein exemplarisch undämonisches Mittel gehen zu lassen, eine humanistisch fromme und schlichte, liebend verschreckte Seele mit seiner Darstellung zu beauftragen, war an sich eine komische Idee, entlastend gewissermaßen, denn es erlaubte mir, die Erregung durch alles Direkte, Persönliche, Bekenntnishafte, das der unheimlichen Konzeption zu Grunde lag, ins Indirekte zu schieben und sie in der Verwirrung, dem Händezittern jener bangen Seele travestierend sich malen zu lassen.“[53] („იდეა დემონიზმის გადმოცემისა ტიპურად არადემონური ხერხებით, მისი გამოხატვის დაკისრება ჰუმანურად სუფთა, უბრალო, სიყვარულითა და შიშით აღსავსე სულზე – თავისთავად კომიკური იდეა იყო, თუმცა გარკვეულწილად ეს ტვირთის სიმძიმეს მიმსუბუქებდა, რადგან შესაძლებლობას მაძლევდა,ჩემი მღელვარება გამეშუალებინა ყოველივე უშუალო, პირადულით, ნაცნობით, რაც ჩემი საშინელი ჩანაფიქრის საფუძველს წარმოადგენდა, და პაროდიულად გადმომეცა საკუთარი მღელვარება ამ მორცხვი სულის დაბნეულობასა და თრთოლვაში“).

განსხვავებით ჯოისისაგან თომას მანი ახდენს რეალისტური რომანის კლასიკური ფორმის მხოლოდ მოდიფიცირებას. „მიუხედავად ჩვენი შემოქმედებითი ნატურების დიდი სხვაობისა, — აღნიშნავდა თომას მანი, — ჩემთვის საცნაური გახდა ჯოისთან ჩემი გარკვეული მოულოდნელი მიმართება და, ასე გასინჯეთ, ჩვენს შორის ნათესაობაც კი“.[54] მწერალი აქვე უპირისპირებს ჯოისის

53 Mann, Th., Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd.12. Berlin: Aufbau-Verlag 1955. S. 197

54 Mann, Th., Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd.12. Berlin: Aufbau-Verlag 1955. S. 238

„ექსცენტრულ ავანგარდისტულობას“ საკუთარ „ტრადიციონალიზმს“, რომელიც პაროდიულად არის შეფერილი და გარკვეულწილად მწერლის პოპულარობასაც განაპირობებს: „Da der direkte Zugang zu dem Sprachwerk des Iren mir verschlossen ist, bin ich zur Erkundung des Phänomens auf kritische Vermittlung angewiesen, und Schriften wie die von Levin und Campbells großer Kommentar zu *Finnigan's Wake* haben mir manche unvermutete Beziehung und — bei so großer Verschiedenheit der literarischen Naturen — sogar Verwandtschaft klargemacht. Mein Vorurteil war, daß neben Joyces exzentrischem Avantgardismus mein Werk wie flauer Traditionalismus wirken müsse. Daran ist wahr, daß traditionelle Gebundenheit, sei sie selbst schon parodistisch gefärbt, leichtere Zugänglichkeit bewirkt, die Möglichkeit einer gewissen Popularität in sich trägt.“[55] („იმის გამო, რომ პირდაპირი მიმართება ირლანდიელის შემოქმედებასთან ჩემთვის მიუღწევადია, მოცემულ მოვლენასთან შეხებისას იძულებული ვარ, დავკმაყოფილდე კრიტიკული შუამავლობით, და ისეთმა შრომებმა, როგორიცაა ლევინის ნახსენები წიგნები და კემპბელის დიდი კომენტარები *Finnigan's Wake*-ზე, დამანახეს რაღაც მოულოდნელი კავშირები და — ლიტერატურული ნიჭიერების არამსგავსების მიუხედავად — რაღაც გარკვეული ნათესაობა. მე წინასწარ მიმაჩნდა, რომ ჯოისის ექსცენტრულ ნოვატორობასთან შედარებით ჩემი შრომა უფერული და ტრადიციული გამოჩნდებოდა. ცხადია, ტრადიციული აგება, იმის მიუხედავად, რომ იგი გარკვეულწილად პაროდიული ხასიათისა იყო, ხელს უწყობს აღქმის უნარს, იქცევა პოპულარობის გარკვეულ წინაპირობად“).

თომას მანთან სოციალური პლანიდან სიმბოლურზე გადასვლა უფრო შეზღუდულია, დროის რელატივისტური მოძრაობა და ქვეცნობიერის არაისტორიულ სიღრმეებში წვდომა მის რომა-

55 Mann, Th., Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd.12. Berlin: Aufbau-Verlag 1955. S. 238

ნებში არ აუქმებს ობიექტურ ისტორიულ პლანს. იგი ცდილობს ერთმანეთს შეურწყას მითი და ისტორია, შექმნას პოლიფონიური სურათი, რაც ცხოვრების ასახვის „გოეთესებური“ ხერხის ანალოგიაა.

ერთი შეხედვით, შეიძლება ითქვას, რომ თომას მანი მითის გააზრებაში გოეთესთან უფრო ახლოა, მაგრამ უფრო სწორი იქნება, თუ ვიტყვით, რომ ეს მიმართება გოეთესა და ვაგნერის პოზიციების სინთეზია თომას მანისეული ინტერპრეტაციით, რადგან XX საუკუნის რომანში მითის პოეტიკა გულისხმობს არქეტიპულად გააზრებული უნივერსალური ფსიქოლოგიისა და ისტორიის, მითოლოგიური სინკრეტიზმისა და პლურალიზმის, ირონიისა და ტრავესტიის ელემენტების გამოყენებას. თომას მანთან ვხედებით ციკლურ რიტუალურ-მითოლოგიურ განმეორებადობას უნივერსალური არქეტიპების გამოსახატავად, თხრობის ასაგებად, ასევე სწრაფად ცვლადი სოციალური ნიღბების კონცეფციას.

მითოლოგიზების პოეტიკა ჯეიმზ ჯოისთან და თომას მანთან არ არის სტიქიური, ინტუიტური მიბრუნება მითოპოეტურ აზროვნებასთან. მათი ინტელექტუალური, „ფილოსოფიური“ რომანი ეყრდნობა უძველესი კულტურის, რელიგიის ისტორიის, მათი თანამედროვე სამეცნიერო თეორიების ღრმა ცოდნას. მაგრამ ჯოისისათვის არსებითი იყო ყოველგვარი მითოლოგიის ზოგადი ბუნება და არა მისი სპეციფიკა. თომას მანის „თამაში“ ძველი მითებით, იუმორი, ირონია არის, მისივე სიტყვებით, „...მოჩვენებითი სიმართლის... საფუძველი“, რისკენაც ჯოისი სულაც არ მისწრაფვოდა. თომას მანისათვის „ყოველი ტიპური მითიურიც არის“ („Denn das Typische ist ja das Mythische schon“ [...]).[56] შეიძლება ითქვას, რომ ჯეიმზ ჯოისმა და თომას მანმა ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად შექმნეს მითის პოეტიკის საკუთარი კონცეფცია XX საუკუნის ლიტერატურაში.

---

56 Mann, Th., Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd.12. Berlin: Aufbau-Verlag 1955. S. 449

თავი II

თქმულება იოჰან ფაუსტზე, „ფაუსტურის“ ცნების ტრანსფორმაცია და თომას მანის „დოქტორი ფაუსტუსი“

თომას მანის „დოქტორი ფაუსტუსი“ „ფაუსტური“ თემის მოდიფიკაციაა. რომანში „ფაუსტურ“ თემატიკას ორმაგი ფუნქცია აკისრია: იგი გაადმოსცემს მუსიკოს-პროტაგონისტის, დეკადენტი ხელოვანის ადრიან ლევერკიუნის ბედს, მის შემოქმედებით პროცესს, ამავდროულად აღწერს გერმანიის „ნაციონალური ჭირის“ ისტორიას, რომელიც თომას მანისთვის აღინიშნებოდა როგორც „ეშმაკთან დადებული ხელშეკრულება“ („Pakt mit dem Teufel“). ცხადია, რომ „დოქტორი ფაუსტუსი“ მითის, ძველი თქმულების ახლებური, მარტივი ვარიაცია არ არის. გერმანელი კომპოზიტორი ადრიან ლევერკიუნი, როგორც პარადიგმა, თქმულებიდან მომდინარე მითიური დოქტორი ფაუსტუსია, რომელიც შემდგომ თანდათანობით ნაციონალურ პარადიგმად იქცევა.

„ფაუსტურის“ ცნების განსაზღვრება დღემდე პრობლემურ საკითხს წარმოადგენს. ფაუსტი თავის თავში აერთიანებს როგორც ისტორიულ პერსონაჟს, ასევე თქმულებათა მითიურ გმირს, როგორც პოეზიას, ასევე მითოსს. ისტორიული ან ლეგენდარული ფაუსტი ითვლება XX საუკუნეში ჩამოყალიბებული „ფაუსტური ადამიანის“ ცნების უძველეს პროტოტიპად.

ხალხურ წიგნში ფაუსტის ცხოვრების დაახლოებით 60-წლიანი პერიოდია ასახული. დროის ამ მონაკვეთში არსად არ ვხვდებით ინფორმაციას ფაუსტის საცხოვრებელი ადგილის, ოჯახისა თუ მგობრების შესახებ, ისევე როგორც არავითარი მინიშნება არ არსებობს მის ფიზიკურ მონაცემებზე. ამ ისტორიულმა ფიგურამ

საფუძველი დაუდო ფაუსტის ლიტერატურულ, მუსიკალურ და, ზოგადად, სახელოვნებო ტრადიციას.

მკვლევარი გიუნთერ მაჰალი თავის შრომაში „Faust. Untersuchungen zu einem zeitlosen Thema“ მიუთითებს, რომ სავარაუდოდ 1480 წელს დაბადებული ფაუსტი პირველად 1507 წელს მოიხსენიება, შემდეგ 1513, 1520, ორჯერ 1528, შემდგომ უკვე 1532, 1536 და 1539 წლებში, ხოლო საბოლოოდ კი მისი გარდაცვალების სავარაუდო წელს — 1540. ამ მოხსენიებებს უმეტესწილად ძალზედ მწირი, ორ-სამ წინადადებიანი მინიშნებების სახე ჰქონდა და აღსანიშნავია ისიც, რომ ეს მინიშნებები, ძირითადად, ფაუსტის წინააღმდეგ იყო მიმართული.[57]

დასახელებული თარიღებიდან ყველაზე მნიშვნელოვანი არის პირველი — 1507 წელი, როდესაც ჩნდება შავ მაგიაში ბრალდებული და ქალაქ კროიცნახში არსებული შპონჰაიმის ეკლესიიდან განდევნილი აბატი იოჰანეს ტრიტემიუსის წერილი-საჩივარი პაიფელბერგელ მათემატიკოსსა და კარის ასტროლოგ იოჰან ვირდუნგის მიმართ. წერილი დათარიღებულია 1507 წლის 20 აგვისტოთი. მასში საუბარია გეორგ ზაბელიკუსზე (ისტორიული ფაუსტის თავდაპირველი სახელი), რომელიც საკუთარ თავს ნეკრომანტიის თავადსა და მაგისტრს უწოდებს. წერილის ავტორის აზრით, იგი მატყუარა და ავაზაკია, რომელიც საკადრისად უნდა დაისაჯოს და ახლოს აღარ უნდა გაეკაროს წმინდა ეკლესიას. ის უბრალოდ გიჟია და არა ფილოსოფოსი. ეს წერილი ყველაზე ინფორმაციული ჩასიათის მქონეა ისტორიული ფაუსტის შესახებ არსებული მასალებიდან. ტრიტემიუსის წერილი ჯერ კიდევ ფაუსტის სიცოცხლის პერიოდში, 1536 წელს დაიბეჭდა.[58]

ისტორიული ფაუსტი, როგორც პროფესიონალი, ხუთ პროფე-

57 Mahal, G., Faust. Untersuchungen zu einem zeitlosen Thema. Neuried: Ars una Verlagsgesellschaft 1998. S. 38

58 Ebenda. S. 41

სიულ სფეროში ფიგურირებს. პირველი მათ შორის არის ასტროლოგია. 1520 წლის ერთ-ერთი მოწმობის თანახმად, ფაუსტი ბამბერგის არქიეპისკოპოსისათვის შედგენილი ჰოროსკოპისათვის გასაოცარ ჰონორარს ღებულობს (ათი გულდენის ოდენობით). გამოდის, რომ იმ დროისათვის ფაუსტს ჯერ კიდევ არ ჰქონდა ურთიერთობა ეშმაკეულ-მაგიურთან. ამ დროისათვის იგი ითვლებოდა ასტროლოგიის ჭეშმარიტ მცოდნედ.

ფაუსტის მოღვაწეობის მეორე სფერო იყო წინასწარმეტყველება. ფაუსტი, როგორც ჩანს, ფლობდა ცოდნას კლასიკურ ოთხ ელემენტზე, აგრეთვე ხელის მტევანსა და თითებზე არსებულ სიცოცხლის ხაზებზე.

მესამე სფერო, რომელშიც ფაუსტი მოღვაწეობდა, იყო მედიცინა. ამის შესახებ 1539 წლის ვორმსის ქალაქის ექიმის, ფილიპ ბეგარდის ცნობაში ვკითხულობთ. ფაუსტი საქმიანობდა როგორც მკურნალი. ბეგარდი ჩიოდა იმის გამო, რომ მას ფაუსტმა პაციენტები წაართვა.

ფაუსტის მოღვაწეობის მეოთხე სფერო მაგიაა. იმ ხანად მაგია ითვლებოდა გაუგებარის, გამოუცნობის, მომაჯადოებლის სფეროდ — სფეროდ, რომელიც ნორმალური მონაცემების ადამიანისთვის მიუწვდომელი და დახშული იყო. ფაუსტი გატაცებული იყო მაგიით, თავის პაციენტებსაც „დემონურ“ მკურნალობას სთავაზობდა. მაგრამ ის, რომ მას საბოლოოდ შავ მაგიკოსად მიიჩნევდნენ, დაკავშირებული იყო ალქიმიასთან. ალქიმიკოსებისთვის მთავარი იყო ოქრო და სწავლება ოთხი ელემენტის შესახებ. მათი აზრით, ყველა ელემენტის განსაკუთრებული შერევის შედეგად (მიწის, წყლის, ცეცხლისა და ჰაერის) ერთიანი მთლიანობა შეიძლება იქნეს მიღებული, მათ შორის ოქროც. ერთ-ერთი ასეთი ალქიმიური ცდა შტაუფენში ფაუსტს სიცოცხლის ფასად დაუჯდა. ალქიმიურმა ცდამ მისი სხეული ნაფლეთებად აქცია. ადამია-

ნებმა, რომლებმაც ფაუსტის დაფლეთილი სხეული იხილეს, ვერ მოუძებნეს მომხდარს ბიოლოგიური ახსნა. მათ ჰქონდათ მხოლოდ ერთი, ლუთერის ეპოქიდან მოყოლებული აზრი, რომ ამ საქმეში ეშმაკის ხელი ერია, რომ ეშმაკმა მოაქცია იგი ასეთ მდგომარეობაში.

ისტორიული ფაუსტი მალე დავიწყებას მიეცა. შემდგომ პერიოდში სწრაფად ვითარდება და ვრცელდება ლეგენდები და თქმულებები იმ ფაუსტის შესახებ, რომელიც დახუნძლულია არაერთი ზეღსართავი სახელით აღმატებით ხარისხში, რომ ის იყო ბრწყინვალე ალქიმიკოსი და მაგიკოსი, ასტროლოგი და წინასწარმეტყველი, ამასთანავე მკურნალი. მაგრამ ზუსტი ცნობები მოგვიანებით უკვე აღარავის ჰქონდა. არსებობას განაგრძობდა მხოლოდ ლეგენდა მაგიკოს ფაუსტზე. ეს იყო ფიგურა, რომელსაც ათასგვარ ისტორიებს, ლეგენდებსა და ჯადოსნურ თავგადასავლებს მიაწერდნენ. ფაუსტის პერსონაჟი მაგნიტივით იზიდავდა მსგავს თქმულებებს. ლეგენდარულ ფაუსტს, რომელმაც დროსთან ერთად არაერთი ახალი თვისება შეიძინა, ისტორიულ ფაუსტთან უკვე მხოლოდ სახელი ანათესავებდა.[59]

შეიქმნა ფაუსტის ახალი ფიგურა, რომელიც არ მიიღტვის ფუღისაკენ, ფაუსტი — საოცრებათა ქვეყნიდან, ფაუსტი — დონ ჟუანი, ყოლისშემძლე და ყოველი უფლების მქონე, შეზღუდვებზე მაღლა და მიღმა მდგომი. 1587 წელს მაინის ფრანკფურტში გამოსული მბეჭდავ იოჰანეს შპისის წიგნი „ისტორია დოქტორ იოჰანეს ფაუსტის შესახებ“ („Historia von D. Johann Fausten“) კი ფაუსტის არსებობის პირველი ლიტერატურული მოწმობაა.

დროის მდინარებასთან ერთად ფაუსტისა და „ფაუსტურის“ გაგება სხვადასხვა შინაარსს იძენს. ფაუსტი ხან „წყეული დამნაშავეა“, ხანაც კაცობრიობის კეთილდღეობისათვის მებრძოლი ნახევარგმირი, ხან სულაც ეროვნულ გმირად წოდებული: „Bald

59 Mahal, G., Faust. Untersuchungen zu einem zeitlosen Thema. Neuried: Ars una Verlagsgesellschaft 1998. S. 45

ist das Wort 'Faustische' ein Schimpfwort, bald ein Geheimniswort humanen und nationalen Auftrags."[60] („ფაუსტური" ხან სალანძღავი სიტყვაა, ხანაც ჰუმანური და ნაციონალური მისიის მატარებელი საიდუმლო ცნება"). „ფაუსტურის" შინაარსი, ერთ შემთხვევაში, „ფაუსტურის" ლიტერატურულ ცნებას უკავშირდება (ფაუსტზე ხალხური წიგნიდან მოყოლებული გოეთეს ქმნილებამდე), ხოლო მეორე შემთხვევაში იგი პოლიტიკურ მნიშვნელობას იძენს.

„ფაუსტურის" ცნება XVIII საუკუნის 70-იან წლებში რადიკალურ ცვლილებებს განიცდის გოეთეს „ფაუსტში". „ფაუსტური" მთლიანად მიესადაგება „ქარიშხლისა და შტურმის" განმანათლებლურ, საერთო-საკაცობრიო იდეალებს. გოეთესათვის ყოფიერებისა და სრულყოფის ცნებები, „ფაუსტური" ძიების სფერო რეალური სინამდვილით განისაზღვრებოდა და იდეალურიც თვით ყოფიერების ჭრილიანობაში თავსდებოდა. აქ „ფაუსტურის" იდეა თავისუფალი ხალხის თავისუფალ შრომაში ჰპოვებს უმაღლეს ჭეშმარიტებას. ზოგადად კი „ფაუსტური" პირველად გოეთესთან უკავშირდება მოქმედებას, განხორციელებას.

„ფაუსტური" იდეა გოეთესთან სრულქმნისაკენ შეგნებულ სწრაფვას ანუ ყოფიერების არსის შეცნობისა და სამყაროს საკუთარ-ადამიანური მიზნებისადმი დამორჩილების ნებას წარმოადგენს. როგორც მკვლევარი ოთარ ჯინორია თავის ნაშრომში „გოეთეს შემოქმედებითი გზა" შენიშნავს, გოეთეს ფაუსტი „ფაუსტური" ადამიანის მისწრაფებათა და შესაძლებლობათა სუბლიმირებულ, უმაღლეს ხარისხში აყვანილ გამოსახულებას, „დიდ-კაცს" წარმოადგენს, რომლის სულიერი არსება ემპირიული ყოფიერების ვიწრო, სივრცითა და დროით შეზღუდულ ფარგლებს „ეჭიდება" და რომელსაც, ყოველგვარ დაბრკოლებათა მრღვეველსა და

60) Neumann, M., Thomas Mann. Romane. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2011. S. 8

ყველა სიმაღლის მწვდომელს, ერთადერთს ძალუძს შეუძლებელი.[61]

ფაუსტი გოეთესთან წარმოადგენს გონებისა და გრძნობის, ნებისყოფისა და ვნების, სხეულისა და სულის, პრაქტიკისა და თეორიის, საქმისა და ოცნების, პროზისა და პოეზიის, რეალიზმისა და რომანტიზმის იმ სინთეზს, რომელიც ხშირად „გოეთეს ადამიანად“ იწოდება. გოეთესთან „ფაუსტური“ ძიების სფერო გულისხმობს ყოფიერების ფარგლებში იდეალურის რეალურად ქცევის შესაძლებლობას. „ფაუსტური“ უკვე გოეთესთან უკავშირდება იდეას ქმედების აღიარების შესახებ. მის ფაუსტს არ აინტერესებს წმინდა გონებით საწვდომი ჭეშმარიტება, იგი იდეალურს ეძებს არა ცხოვრების მიღმა, არამედ ცხოვრებაში. მას სურს ცხოვრების განცდა და არა ცხოვრებით ტკბობა.

ფაუსტი გოეთესთან საყოველთაო პროგრესისა და ჭეშმარიტების ძიების კომპლექსურ ლიტერატურულ სახედ და იდეად ჩამოყალიბდა, რომელიც „დემონურის“ გზით ცდილობს დასძლიოს ადამიანური შეზღუდულობა და მიაღწიოს ქვეყნისა და პიროვნების სრულყოფას.

XIX საუკუნის შუახანებიდან მოყოლებული „ფაუსტურის“ ცნების მნიშვნელობის ისტორიაში საეტაპო მომენტი დგება, რადგან ეს ცნება გოეთესეულ გაგებას შორდება და შესაბამისი ისტორიული სინამდვილიდან გამომდინარე მსოფლმხედველობრივი აზროვნების გამოხატულებად იქცევა: ხდება „ფაუსტური“ ფიგურის სრული იდეოლოგიზირება პოლიტიკური, გერმანულ-ნაციონალური გაგებით.

„ფაუსტურის“ ცნების განმანათლებლურ შინაარსს მეტ-ნაკლებად უპირისპირდება XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე ფრიდრიხ ნიცშეს მიერ გაანეითარებული „ზეკაცის“ ცნება. 1917 წლის 24

---

61 ჯინორია, ო., გოეთეს შემოქმედებითი გზა. თბილისი: საბჭოთა საქართველო. 1966. გვ. 261

აპრილს ადოლფ ფონ გროლმანისადმი მიწერილ წერილში თომას მანი მიუთითებს ახალგაზრდა ნიცშეს შემოქმედებაში „ეთიკური ატმოსფეროს, *ფაუსტური* სურნელის, ჯვრის, სიკვდილისა და სასაფლაოს" („Die ethische Luft, der faustische Duft, Kreuz, Tod und Gruft") ჯანწყობილებების სიჭარბის შესახებ, რომლებიც ვაგნერისა და შოპენჰაუერის ზეგავლენასთან ერთად მისი შემოქმედებისთვისაც გახდა დამახასიათებელი: „Mir behagt an Wagner, was mir an Schopenhauer behagt: Die ethische Luft, der faustische Duft, Kreuz, Tod und Gruft". თომას მანი შემდგომ აგრძელებს: „Sie haben da [...] in einem Satz von recht Nietzsche'schen Musikalität jene Neigung und Stimmung zusammengefaßt, die die Grundneigung und -stimmung auch meines Lebens und der Kern meiner Liebe und Zöglingsdankbarkeit für jene 'Dreigestirn' ist."[62] („მე ვაგნერთან მხიბლავს ის, რაც შოპენჰაუერთან მხიბლავდა: ეთიკური ატმოსფერო, *ფაუსტური* სურნელი, ჯვარი, სიკვდილი და სასაფლაო". მათ აქ [...] ერთ წინადადებაში ნიცშესეული მუსიკალურობის იმ მიდრეკილებას და განწყობილებას მოუყარეს თავი, რაც ჩემი ცხოვრების ძირითად მიდრეკილებასა და განწყობილებას განაპირობებს და რაც სიყვარულის საფუძველი და ჩემი, როგორც პირშოს, მადლიერებაა იმ "სამვარსკვლავედის" მიმართ").

„ეთიკური ატმოსფეროს, *ფაუსტური* სურნელის, ჯვრის, სიკვდილისა და სასაფლაოს" შესახებ თავად ფრიდრიხ ნიცშე 1868 წლის 8 ოქტომბერს ერვინ როდესადმი მიწერილ წერილში საუბრობს, რასთანაც კავშირშია მისივე სიმპათია სიკვდილისადმი.[63]

პირობითად „ფაუსტური ადამიანი" ნიცშესეული „ზეკა-

62 Mann, Th.. Adel des Geistes. Stockholm 1948. S. 362

63 Nietzsche, Fr., Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgaben in 8 Bänden. Bd. 2. Hrsg. von G. Colli und M. Montinari. München/Berlin/New York: De Gruyter Verlag 1984. S. 32

ცია“, რომელიც „ფაუსტურ“ მორალურ მონოთეიზმსა და პოლიტიკაში ბრძანებისა და მორჩილების იმპერატივებს ყველაფერზე მაღლა აყენებს. ეს იმპერატივები აყალიბებენ ახალ ნიცშესეულ მორალს, რომლის თანახმადაც უნდა იცხოვროს ახალმა „ფაუსტურმა“ ადამიანმა. მისთვის ამ სამყაროში ყოველივე ერთი მიზნისაკენ მოძრაობს. ნიცშესეული გაგებით, „ფაუსტური ადამიანის“ ცხოვრებისეულ კრედოს შეადგენს „ბრძოლა, გადალახვა, თვითდამკვიდრება“ („kämpfen, überwinden, sich durchsetzen“). „ძალაუფლების ნება“ სხვაგვარად მოქმედი ადამიანებისადმი კი არატოლერანტულია, ყოველივე „ფაუსტური“ ერთპიროვნული მეპატრონეა. შპენგლერის აზრით, „ძალაუფლების ნება“ ეთიკურ სფეროში, ნიცშესეული ახალი მორალის საკაცობრიო სიმართლედ გადაქცევის სურვილი კი განაპირობებს საკუთარი ყოფიერების დასაცავად სხვაგვარად მცხოვრები ადამიანების მოკვეთას, განადგურებას („Der Wille zur Macht auch im Ethischen, die Leidenschaft, seine Moral zur allgemeinen Wahrheit zu erheben, sie der Menschheit aufzwingen, alle andersgearteten umdeuten, überwinden, vernichten zu wollen, ist unser eigenstes Eigentum“).[64]

ნიცშესათვის მნიშვნელოვანი იყო ვიტალური სფეროს რეაბილიტაცია. მასთან „არარა“ და სიკვდილი ცხოვრებას არიან დაქვემდებარებულნი. ნიცშესეული „დიონისური“ „ფაუსტურის“ ცნების განვითარების ფართო გზაზე „ფაუსტურის“ მსგავსი ნიშნებით ხასიათდება. რაც შეეხება თავად ნიცშეს, მას სჯეროდა კულტურის რეგენერაციისა და ჰქონდა იმედი, რომ სულიერებით აღსავსე ელიტა გერმანიასა და ევროპულ კულტურას დაცემისაგან გადაარჩენდა, პარალელურად სწამდა პრუსიული ღირსებე-

64 Spengler, O., Der Untergang des Abendlandes. München: C.H. Beck Verlag 1923. S. 438

ბის, როგორიცაა პატიეისცემა, ერთგულება, მოვალეობა. ნიცშესთვის ჰელასი, ბერძნული ტრაგედია კულტურული რეგენერაციის ინსპირაციულ წყაროს წარმოადგენდა.[65]

ნიცშესთან მიმართებაში „ფაუსტურს" ხშირად უწოდებენ აგრეთვე „აპოლონურისა" და „დიონისურის" ჰარმონიულ სინთეზს. ფილოსოფოსმა „ფაუსტური" ძველი დოგმატური მორალისაგან გაათავისუფლა, რომელიც მის თავისუფალ განვითარებას აფერხებდა. განმანათლებლობის ეპოქაში წამის მარადისობად ქცევისაკენ „ფაუსტურ სწრაფვას" ნიცშე მის თანამედროვე გერმანიაში დროის თავისებურებით აბათილებს და მას წამის წარმავლობას უპირისპირებს.[66] აქედან გამომდინარე ნიცშე საუბრობს „დაუსრულებლად პატარა წამზე" („Unendlich kleiner Augenblick").

ცნება „ფაუსტური ადამიანი" XX საუკუნის დასაწყისში გამოჩნდა, მაშინ, როცა გერმანელმა ფილოსოფოსმა და კულტურის ისტორიკოსმა ოსვალდ შპენგლერმა თავის კულტურულ-ფილოსოფიურ ნაშრომში „ევროპის დაისი" („Der Untergang des Abendlandes") გოეთეს „ფაუსტზე" დაყრდნობით „გამოსჭედა" „ფაუსტური ადამიანის" ცნება. მსოფლიო კულტურების დახასიათებისას მან უპირატესობა მიანიჭა 8 მაღალ კულტურათაგან 3-ს: 1. ბერძნული კულტურის აპოლონურობას, რაც ნიცშეს მიხედვით აწმყოზე ორიენტირებულობას, სტატიკურობასა და სამყაროს არამარადიულობის გაცნობიერებას ნიშნავდა; 2. ალმოსავლეთის კულტურის მაგიურობას, რაც იდუმალებით მოცულ სამყაროში დუალისტურ არსებობას ნიშნავდა და, ბოლოს, 3. დასავლური კულტურის „ფაუსტურობას". ეს, შპენგლერის

---

65 Ester, H., Evers, M. (Hrsg.), Zur Wirkung Nietzsches. Der deutsche Expressionismus. Menno ter Braak. Martin Heidegger. Ernst Jürgen. Thomas Mann. Oswald Spengler. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag 2001. S. 132

66 Christian, I., Reiz und Sporn des Gegensatzes: zur Friedrich Nietzsches Konzeption der Kraft. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag 2002. S. 295

აზრით, ადამიანის მუდმივი მაძიებლობისა და ჭეშმარიტების შემეცნებისაკენ დაჟინებული სწრაფვის სიმბოლო იყო, რაც მოქმედებასთანაა დაკავშირებული. შპენგლერმა ეს უპირატესად გერმანული კულტურის სპეციფიკურ ნიშნად მიიჩნია.

„ფაუსტური" კულტურა და მისი „წარმოდგენები ყოფიერებაზე", ოსვალდ შპენგლერის აზრით, უმთავრესად ჩრდილოურ-გოთურ-გერმანული სულის გამოხატულება იყო, რომელიც XI-XIII საუკუნეებში მდინარე ელბას მიდამოებში ყალიბდებოდა. ზემოხსენებულ ნაშრომში ფილოსოფოსი შენიშნავს, რომ გოეთეს ფაუსტი ინტერნაციონალური ხასიათისა იყო. მას, ერთის მხრივ, მთელი დასაელური კულტურა სამაგალითოდ უნდა წარმოეჩინა. მეორეს მხრივ კი, უშუალოდ „გერმანულის", გერმანიკულის, ჩრდილოურის ასევე მასშტაბური რეპრეზენტანტი უნდა ყოფილიყო. დასაელური კულტურის „ფაუსტური" სახელდება გამართლებული იყო, რადგან „ფაუსტური", ოსვალდ შპენგლერის აზრით, თავის თავში მოიცავდა „ძალაუფლების ნებას" („Wille zur Macht"), მაგრამ ამავდროულად „სიმარტოვის სურვილს" („Wille zur Einsamkeit"), „უსასრულობის ნებას" („Wille zur Unendlichkeit"), „დინამიკას" და „მესამე განზომილებით გატაცებას" („Leidenschaft der dritten Dimension").

აღსანიშნავია, რომ ოსვალდ შპენგლერმა პირველმა დაუკავშირა ერთმანეთს „ფაუსტური" და მუსიკა. მისი აზრით, „ფაუსტური მუსიკა" ხელოვნების ყველა სხვა დანარჩენ სფეროს მოიცაკს თავის თავში, „მბრძანებლობს" მათზე.[67]

„ფაუსტური მუსიკა" არისტოკრატული და ექსკლუზიური ხასიათისაა, ზოგადად, „ფაუსტური" ხელოვნება არ არის ყველასთვის გასაგები. მუსიკა შპენგლერისათვის „დასავლური სული-

67 Spengler, O., Der Untergang des Abendlandes. München: C.H. Beck Verlag 1923. S. 298

ერების მაღალი სტილის უკანასკნელი, შემოდგომის მზესაეით სრულყოფილი გამოხატულებაა“.[68]

მაშასადამე, ოსვალდ შპენგლერის აზრით, ფაუსტი გერმანელი, ზოგადად, დასავლური ადამიანის იდეალური ტიპია. ფაუსტი მასთან გააზრებულია, როგორც მუდმივად წინმსწრაფი კაცობრიობის სიმბოლო, ანდა ცოდნისა და ქმედებისადმი მუდმივად მსწრაფი განსახიერება, რენესანსული ტიტანი და ა.შ. მაგრამ ფაუსტის სახის ასეთი შინაარსობრივი დატვირთვა უმთავრესად და უპირატესად ლიტერატურულ, ანუ გოეთესეულ და არა ისტორიულ თუ ლეგენდარულ ფაუსტს ეყრდნობა. აქედან გამომდინარე, ლოგიკურია, რომ ფაშისტური დიქტატურის პერიოდში მკვლევარი ვილჰელმ ბიომი გოეთეს ფაუსტს 1933 წელს დაბეჭდილ თავის წიგნში „Faust der *Nicht Faustischen*“ არაფაუსტურ ფიგურას უწოდებს.[69]

„ფაუსტურის“ ცნების შინაარსში ეგზისტენციალისტური თვალსაზრისით მეცნიერებისა და კულტურის მრავალი დარგი ერთიანდება, პოლიტიკა, ფილოსოფია და თეოლოგია ერთმანეთს უახლოვდება. მეცნიერების, ფილოსოფიის, ხელოვნებისა და ლიტერატურის ერთიანობა ქმნის ისეთ კომპლექსურ მთლიანობას, რასაც ოსვალდ შპენგლერი დასავლეთის „ფაუსტურ კულტურას“ უწოდებს.

მკვლევარი მიხეილ კვესელავა თავის „ფაუსტურ პარადიგმებში“ შენიშნავს, რომ ოსვალდ შპენგლერმა უბრალოდ ერთი აბსტრაქცია მეორეთი ჩაანაცვლა და, ამდენად, მას „ფაუსტურის“ ცნების შინაარსის განსაზღვრება არ მოუცია, მან „ფაუსტურის“ ცნება ისტორიულ ტრადიციებს მოწყვიტა და კულტურის ცნების მასშტაბებში მოათავსა. მკვლევარი მიიჩნევს, რომ „ფაუსტური“,

68 Ebenda. S. 125

69 Böhm, W., Faust der *Nicht Faustischen*. Saale: Max Niemeyer Verlag 1933. S. 62

უპირველესად, ისტორიული განვითარების განსაზღვრულ ეტაპზე წარმოშობილი და გარკვეულ მხატვრულ სახეებში ჩამოყალიბებული ლიტერატურული ცნებაა.[70]

„ფაუსტურმა" განსაკუთრებული პოლიტიკური დატვირთვა XX საუკუნის ფაშისტურ გერმანიაში მიიღო. იგი მთელ იდეოლოგიად იქცა. მასში გაერთიანდა „ფაუსტური ადამიანის", „ფაუსტური კულტურის", „ფაუსტური რელიგიის", „ფაუსტური მისიის" ცნებები. „ფაუსტურმა" ამ პერიოდში ნაციონალური სულის, გერმანულ-ნაციონალურის, გერმანულ-იმპერიულის მნიშვნელობა შეიძინა და თითქმის მთლიანად დაშორდა ლიტერატურას.

მკვლევარი ჰანს შვერთე თავის წიგნში „Faust und das Faustische" გოეთეს ფაუსტს უპირისპირებს „ფაუსტურ ადამიანს". „ფაუსტური ადამიანი", ნაცისტური იდეოლოგიის თანახმად, განძარცვული იყო ყოველგვარი ჰუმანურისა თუ კეთილშობილურისაგან. ამიტომაც არ შეიძლებოდა, მისი აზრით, გოეთეს კაცობრიობის ფიგურა „ფაუსტურ ადამიანად" წოდებულიყო, რადგან „ფაუსტური" თანამედროვე გაგებით თავის თავში აერთიანებდა „გერმანულ აბსტრაქტულობასა და ექსტრავაგანტულობას, გერმანულ მისწრაფებასა და თვითკრიტიკას, გერმანულ თავდავიწყებულობასა და გერმანულ დანაკარგს" („deutsche Unwirklichkeit und Übersteigerung, deutsche Sehnsucht und Selbstkritik, deutsches Selbstbewusstsein und deutscher Verlust").[71]

ჰანს შვერთე თავისი აზრის მართებულობის დასამტკიცებლად ისევ გოეთეს იშველიებს და წერს: „Goethes Faust begreift sich

---

70 კვესელავა, მ., ფაუსტური პარადიგმები. წიგნი პირველი. თბილისი: სამშობლო საქართველო, 1961. გვ. 40

71 Schwerte, H., Faust und das Faustische. Stuttgart: Ernst Klett Verlag 1962. S.12

an keiner Stelle der Dichtung als 'faustischer Mensch', er kann es schon darum nicht, weil Goethe eine solche Wortbildung im deutschen Bereich niemals verwendet hat, sie niemals verwendet würde und weil sie überhaupt erst von späteren Generationen her einen verständlichen Sinn erhielt, der zudem völlig uneinheitlich blieb."[72] („გოეთეს ფაუსტი ნაწარმოებში არსად არ მოიაზრებს თავს 'ფაუსტურ ადამიანად'; ეს შეუძლებელიც იყო, რადგან თავად გოეთეს არასდროს გამოუყენებია თავისი გმირის შესაფასებლად ეს ცნება და ვერც ვერასდროს გამოიყენებდა. საერთოდ „ფაუსტური ადამიანის" ცნება მხოლოდ შემდგომი თაობებისთვის გახდა მნიშვნელობის მატარებელი").

მართალია, გოეთესათვის უცნობი იყო უშუალოდ „ფაუსტური ადამიანის" ცნება იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ იგი მხოლოდ XX საუკუნის დასაწყისში ჩამოყალიბდა, მაგრამ ეს სულაც არ ნიშნავს, რომ მისი ფაუსტი არაფაუსტური ფიგურაა, როგორადაც მას მკვლევარი ვილჰელმ ბიომი მოიხსენიებს წიგნში „Faust der *Nicht Faustischen*". პირიქით, გოეთეს ფაუსტი ყველა იმ ნიშან-თვისების სინთეზს წარმოადგენს, რომელიც კი მოიაზრებოდა „ფაუსტურ ადამიანში", რა თქმა უნდა, არ ვგულისხმობთ ამ ცნების ნაციონალ-სოციალისტურ გაგებას. ამ შემთხვევაში „ფაუსტურის" ცნების განსამარტავად უპირატესობას ვანიჭებთ „ფაუსტურის" ლიტერატურულ, კლასიკურ განსაზღვრებას.

პოლიტიკურად გაგებული „ფაუსტური" გერმანელთა ბედის სამარკო ნიშნად იქცა. ამ ნიშნით გერმანელი ერი დანარჩენი „დასაველური" სამყაროსაგან გამოირჩეოდა, როგორც ყოველისშემძლე, განსაკუთრებული ადგილისა და პატივის ღირსი მსოფლიოში. „ფაუსტური ადამიანი" დამანგრეველი ძალის მატარებელ „ზეკაცად" მოიაზრებოდა, რომელიც მსოფლიოს დანარჩენ

72 Ebenda. S. 20

ერებზე ძალაუფლების მოპოვებას ცდილობდა, როგორც გამორჩეული ერის გამორჩეული წარმომადგენელი. ეს იყო „ფაუსტურის“ ცნების ისეთი პოლიტიკური შინაარსი, როგორიც ფაშისტურ ხელისუფლებას სჭირდებოდა თავის იდეალად.

ზოგადად, „ფაუსტურის“ ცნების ძირითად ნიშანს შეუძლებლისა და შეუცნობლისაკენ სწრაფვა შეადგენს. ფაუსტისათვის ასევე სპეციფიკური ნიშანია ისიც, რომ იგი ქვეყნის სრულყოფის მაძიებელი ძლიერი პიროვნებაა, მაგრამ არა სრულყოფილი. იგი თავის თავში მოიცავს ორ აუცილებელ ელემენტს: რაც არის და რაც შეიძლება იყოს, ანუ რაობისა და შესაძლებლობის ასპექტს. ის, რასაც ადამიანის გონება შესაძლებლობის სფეროში შეიცნობს, მის რაობას ემატება და სრულყოფას უახლოვდება. მთელი კაცობრიობა მიისწრაფვის იმ რაღაცისაკენ, რომ ყველა ცდილობს ჩაწვდეს, რა არის მასში „ჩასაიდუმლოებული.“[73]

ფაუსტის თემაზე შექმნილ მხატვრულ ლიტერატურაში ორი ნაკადი შეინიშნება. ნოდარ კაკაბაძე თავის სტატიაში „ფაუსტი -- ისტორიული, ფაუსტი — ლეგენდარული, ფაუსტი — ლიტერატურული“ აღნიშნავს, რომ ერთი ნაკადი, მარლო-გოეთეს კლასიკურ ნაკადად წოდებული, ახდენს ისტორიული და ლეგენდარული ფაუსტის გაკეთილშობილებას: შავი მაგიკოსი და ავანტიურისტი ფაუსტუსი იქცევა რენესანსულ ტიტანად, რომელიც კაცობრიობის უკეთესი მომავლისათვის იბრძვის, დაჟინებით მიისწრაფვის ჭეშმარიტების წვდომისაკენ.[74] „ფაუსტურის“ ცნების შინაარსი თანდათან ივსება მშვენიერების, სიყვარულის,

---

73 კვესელავა, მ., ფაუსტური პარადიგმები. წიგნი პირველი. თბილისი: საბჭოთა საქართველო, 1961. გვ. 44

74 კაკაბაძე, ნ., ფაუსტი — ისტორიული, ფაუსტი — ლეგენდარული, ფაუსტი — ლიტერატურული, ანუ როგორ გადაიქცა ისტორიული პირი ლიტერატურულ პერსონაჟად. წიგნში: სახელოვნებო და ლიტერატურული კოლაჟები. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1991. გვ. 19-20

ბედნიერების, შრომის თავისუფლებისა და სოციალური ჰარმონიის იდეებით. „ფაუსტური“ იდეების განვითარების ეს გზა ისტორიულ პროცესს განიხილავს, როგორც განვითარებას, აღმავლობას, მარტივიდან რთულისაკენ სვლას, შესაძლებლობის სინამდვილედ ქცევას.

მეორე ნაკადი კი ლიტერატურულ „ფაუსტურ“ ფიგურას აახლოებს, ანათესავებს ისტორიულ და ლეგენდარულ ფაუსტთან, ან სულაც აკნინებს მას. ეს ნაკადი უარყოფს განვითარების პროცესს, ანდა მას წარმოაჩენს როგორც რეგრესს, რღვევას, დეგრადაციას, „არაფრის არაფერში შეჯამებას“ და ამ თვალსაზრისს უკვე „მეფისტოფელურს“ უწოდებენ. ჩვენი აზრით, მას „ანტიფაუსტური“ შეიძლება ვუწოდოთ.

„ფაუსტურ“ მისწრაფებას ორგვარი ასპექტი აქვს: ერთი ადამიანის ცნობიერების თანდათან გაფართოებას, ბუნების საიდუმლოებათა თანმიმდევრულ ახსნას გულისხმობს, მეორე — ადამიანში ადამიანურის დაძლევას, ზეადამიანურის გზით ბუნების მიღმა არსებული ჭეშმარიტების წვდომას. პირველი პოზიტიურია, მეორე — ნეგატიური. ნეგატიური იმიტომ, რომ ასეთი ფაუსტი იდეალურს რეალური სინამდვილის მიღმა, „არარას“ ტრანსცენდენტურ სამყაროში ეძებს და დეკადანსის საერთო განწყობილებებს ქმნის, როგორც ეს თომას მანის მუსიკოსი ფაუსტის შემთხვევაში მოხდა.

ფილოსოფია, თეოლოგია, პოლიტიკა, მათემატიკა, პოეზია და სახვითი ხელოვნება, როგორც „ფაუსტური“ კულტურის შემადგენელი ნაწილები, თვითუარყოფით ერთიანდებიან მუსიკაში, როგორც აზროვნების „უმაღლეს ფაუსტურ სახეში“. „ფაუსტურის“ სპეციფიკური ნიშანი არის წმინდა და უსაზღვრო სივრცე, რომელშიც იკარგება მატერია, „ფაუსტური კულტურის“ მთავარი ფორმა არის მუსიკა.

მუსიკა შლეგელისათვის „სულის ხელოვნებაა“, შელინგისათვის „საგანთა მარადიულობის ფორმა“, შოპენჰაუერისათვის „ნების უშუალო გამოვლენა“. მუსიკის სფერო ცხოვრების წყვდიადის „გარღვევის“ იმედს ბადებს: რომანტიკოსებთან „დემონურის“ გზით, ხოლო დეკადენტებთან — შეშლილობის გზით. ითმას მანის თანახმადაც, ხელოვანის გენიოსად ჭცევისათვის არსებობდა მხოლოდ ერთი შესაძლო გზა — „გენია როგორც ავადმყოფობა და [...] ავადმყოფობა როგორც გენია“ („Genie als Krankheit und [...] Krankheit als Genie“). ასე ჟღერს თომას მანის უმარტივესი „რეცეპტი“, რომელიც ხელოვნებას ჭეშმარიტ სიმაღლემდე აიყვანს.[75] მუსიკა ნაწარმოების კონსტრუქციული საფუძველია, „სულის გამოხატვის ფორმა“, როგორც მას თომას მანი უწოდებდა. ამიტომაც არის „დოქტორ ფაუსტუსში“ „ფაუსტური“ იდეები განსხეულებული არა ფილოსოფიისა და მეცნიერების, არამედ მუსიკის სფეროში.

რომანტიზმის შემდგომ პერიოდში „ფაუსტური“ ძიების სფერო სინამდვილისა და შესაძლებლობიდან „არაფრის სამეფოში“ გადადის. ეგზისტენციალისტთა მიხედვით, „ფაუსტური“ სწრაფვის საბოლოო მიზანი ირაციონალური სიცარიელეა. „დემონურთან“ კავშირი მასში აქამდე არსებულ ადამიანურს ამდაბლებს და ეტაპობრივად უარყოფს კიდეც მას. XX საუკუნის ფაუსტის ინტერესს წარმოადგენს არა მაკრო-, არამედ მიკროკოსმოსის ფარგლები. მისი „დემონური ხედვა“ წვდება ადამიანის „ფიქრების ფსკერს“ და შეძრწუნებული უარყოფს საკუთარ არსებობას, ცდილობს მოიშოროს თავისი ადამიანობა, როგორც ზედმეტი ბარგი და წავიდეს „არარსებულ არსებათა სამეფოში.“[76]

---

75 მანი, თ., დოქტორი ფაუსტუსი. გერმანელ კომპოზიტორ ადრიან ლევერკიუნის ცხოვრება, მოყოლილი მეგობრის მიერ. თბილისი: მერანი, 2002. გვ. 657

76 კვესელავა, მ., ფაუსტური პარადიგმები. წიგნი პირველი. თბილისი: საბჭოთა საქართველო, 1961. გვ. 60

თავისუფლებისა და იდეალურის შეუძლებლობის აღიარება, ტანჯვა როგორც ადამიანური არსებობის აუცილებელი ხვედრი, სიკვდილი როგორც „არაფრის სამეფოში“ ცხოვრების ხშირად ლოგიკური დასასრული, ცხოვრება, როგორც განუწყვეტელი სელა გოლგოთაზე, სიკეთე — ფიქცია, სიყვარული — ფუჭი ოცნება, ცხოვრება როგორც „დემონური“ ძალების სათარეშო — ასეთია „ფაუსტურის“ ცნების შინაარსი დეკადენტურ პარადიგმებში, რომელიც იკარგება „არაფრის სიცარიელეში“. არაფერი, როგორც საწყისი ეტაპი, შინაარსის „გაარაფრების“ გზით მიდის ისევ არაფრამდე.

ცხადია, რომ XX საუკუნის თომას მანისეული ფაუსტი მთლად იდენტური ვერ იქნებოდა ისტორიული და მითიურ-ლეგენდარული ფაუსტისა, იგი გააზრებული უნდა ყოფილიყო თანამედროვეობის კრიზისულ ტენდენციებთან კავშირში, ეპოქის პოლიტიკური, სოციალური თუ კულტურული ვითარების გათვალისწინებით. სწორედ ზემოხსენებული „არაფრისგან“ გარკვეული „რამის“ შექმნის შემოქმედებით პროცესს აღწერს თომას მანი თავის „დოქტორ ფაუსტუსში“. ტრადიციული ფაუსტის მოდერნისტული ინკარნაცია — კომპოზიტორი ადრიან ლეეერკიუნი როიალზე იმპროვიზირებულად უკრავს „რალაცას“, ანუ იწყებს „რაღაცის“ შექმნას. ეს „რამედ“ ქცეული „არაფერია“, დეკადენტური ხელოვნების უკანასკნელი სიტყვა.

სხვადასხვა სიტყვებსა და გოეთეზე შექმნილ ესეებში — „გოეთე და ტოლსტოი. ფრაგმენტები ჰუმანიზმის პრობლემის შესახებ“ („Goethe und Tolstoi. Fragmente zum Problem der Humanität“, 1921), „გოეთე როგორც ბიურგერული ეპოქის წარმომადგენელი“ („Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters“, 1932), „გოეთეს შემოქმედებითი გზა“ („Goethes Laufbahn als Schriftsteller“, 1932), „გოეთეს 'ფაუსტის' შესახებ“ („Über Goethes 'Faust' “, 1938), „ფანტაზია გოეთეზე“ („Phantasie über

Goethe", 1948) — თომას მანი „ფაუსტურის" ცნების შესახებ თავის მოსაზრებებს აყალიბებს, რაც საბოლოო ჯამში განსაზღვრავს რომან „დოქტორ ფაუსტუსის" მითოპოეტურ არქიტექტონიკას.

1921 წელს თომას მანი ესეში „გოეთე და ტოლსტოი" პირველად გამოთქვამს თავის მოსაზრებას გოეთეს „ფაუსტის" შესახებ. იგი აღფრთოვანებას ვერ მალავს „უდიდესი გერმანელის" „უგერმანულესი" ნაწარმოების, „ფაუსტის" გამო. გოეთეს აქ მწერალი უწოდებს „Müheloser Geist"-ს, რომლის შემოქმედებაშიც სულისა და ბუნების უმაღლესი სინთეზი — ადამიანი — ცენტრალურ ადგილს იჭერს: „Eine hohe Begegnung von Geist und Natur auf ihrem sehnsuchtsvollen Weg zueinander: Das ist der Mensch."[77] („სულისა და ბუნების ურთიერთმაძებარ გზაზე შეხვედრა: ეს არის ადამიანი"). ნათელია, რომ თომას მანის დამოკიდებულება „ფაუსტურის" ცნებისადმი პოზიტიურია.

1932 წელს ესეში „გოეთე როგორც ბიურგერული ეპოქის წარმომადგენელი" („Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters") თომას მანი გოეთეს „ფაუსტს" მოიხსენიებს როგორც „კაცობრიობისა და გერმანულობის საზომ ნაწარმოებს" და საკუთარი აღფრთოვანების უკეთ გამოსახატავად ბიბლიას ადარებს, რომელშიც, ზოგადად, ადამიანური არსი მაქსიმალურ გამოვლენას ჰპოვებს: „So ist der 'Faust' [...] ein Standardgedicht der Deutschheit und Menschheit auf einmal, das man aufschlägt, wie man die Bibel aufschlägt, um das Menschliche trostreich und mächtig darin ausgesprochen zu finden."[78] („და,

77 Mann, Th., Goethe und Tolstoi. Fragmente zum Problem der Humanität. In: Mann, Th., Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd. 10. Berlin: Aufbau-Verlag 1955. S. 238

78 Mann, Th., Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters. In: Mann, Th., Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd. 10. Berlin: Aufbau-Verlag 1955. S. 100

ამდენად, 'ფაუსტი' გერმანულობისა და ადამიანურობის შემცველი ნაწარმოებია, რომელსაც ბიბლიის მსგავსად გადაშლიან, რადგან მასში ადამიანური იმედის მომცემად და ძლიერად არის გამოხატული"). ამავე ესეში თომას მანი წინ წამოსწევს გოეთეს ადამიანის იდეალს, ჩამოთვლის ზოგადად ადამიანის „ჰარმონიული" განვითარებისათვის აუცილებელ ნიშან-თვისებებს: „Klarheit, Einheit mit sich selbst, Zielbewußtheit, eine positive, gläubige und entschiedene Sinnesrichtung, kurz: Frieden der Seele [...]."[79] („გარკვეულობა, საკუთარ თავთან მორიგებულობა, მიზანდასახულობა, აზრის პოზიტიურობა, დამაჯერებლობა და გადაწყვეტილობა, მოკლედ: სულის სიმშვიდე [...]").

ესეში „გოეთეს 'ფაუსტის' შესახებ", რომელიც თომას მანმა 1938 წელს პრინსტონის უნივერსიტეტში ლექციად წაიკითხა, მწერალი გოეთეს „ფაუსტის" შემდეგნაირ ინტერპრეტაციას იძლევა: „Faustens menschheitlicher Zug, sein Streben ins Allmenschliche ist das Edle in ihm, das Gute, das zugleich Güte ist [...]."[80] („ფაუსტის ადამიანური ხასიათი, მისი სწრაფვა ყოვლადადამიანურისაკენ არის მასში არსებული კეთილშობილი, კეთილი, რაც ამავდროულად სიკეთეა [...]"). აქვე ხაზგასმულია გოეთეს „ფაუსტში" პროლოგის იდეურ-შინაარსობრივი მნიშვნელობა, რომელიც, ზოგადად, „ფაუსტური" პერსონაჟის არსს განსაზღვრავს: „Auf das 'Vorspiel im Himmel' ist das ganze Faust-Gedicht gegründet [...]; denn in ihm wird die Faust-Gestalt zum Vertreter des Menschen selbst gemacht, an welchem die ewige Güte teilhat wie er an ihr. Faustens menschheitlicher Zug, sein Streben ins Allmenschliche ist das Edle in ihm, das

79 Mann, Th., Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters. In: Mann, Th., Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd. 10. Berlin: Aufbau-Verlag 1955. S. 110

80 Mann, Th., Über Goethes „Faust". In: Mann, Th., Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd. 10. Berlin: Aufbau-Verlag 1955. S. 613

Gute, das zugleich Güte ist [...]."[81] („ცაში პროლოგს ეფუძნება მთელი ფაუსტური ტრაგედია, რადგან აქ ფაუსტის ფიგურა თვით ადამიანის შუამავალს განასახიერებს, რომელშიც წვლილი პარადიულ სიკეთეს მიუძღვის, ისევე როგორც თავად ადამიანს მიუძღვის წვლილი სიკეთის კეთებაში"). გოეთეს ფაუსტი თომას მანისათვის „ნამდვილი ჰუმანისტი", ე.წ. „erdverbundener Menschengeist"-ი და „აქტივისტია", რომელიც არა ცხოვრების სიბრძნეს, არამედ თავად ცხოვრებას ეძებს.[82]

„გოეთეს 'ფაუსტის' შესახებ" ესეს თომას მანი მის თანადროულ გერმანიაში არსებული ვითარების გამო ნაღვლიანი განწყობით ამთავრებს და გოეთეს ფაუსტის მსგავს ადამიანს ნატრობს ფაშიზმის დასამარცხებლად: „Ein guter Mensch, [...]. Wie nötig wäre unserer Zeit, die dem Bösen und Zynischen hilfloser verfallen scheint als viele frühere, — wie nötig wäre ihr die *gütige Größe* [...]."[83] („კარგი ადამიანი, [...]. როგორ საჭიროებს მას ჩვენი დროება, რომელიც ბოროტებასა და ცინიზმზე დამოკიდებული გამხდარა, ადრეულ პერიოდებთან შედარებით, — როგორი გამოსადეგი შეიძლება იყოს დღეს ეს კეთილშობილი სიდიადე [...]").

1942 წელს მოხსენებაში სათაურით „იოსები და ძმანი მისნი" თომას მანი გოეთეს ფაუსტს კაცობრიობის სიმბოლოდ მოიხსენიებს და სურს, მსგავსი შედეგი მიიღოს საბოლოოდ თავის რომან-ტეტრალოგიაში: „'Faust' ist ein Menschheitssymbol, und zu etwas dergleichen wollte mir unter den Händen die Josephsgeschichte werden."[84]

---

81 Ebenda. S. 613

82 Ebenda. S.605-606

83 Ebenda. S. 616

84 Mann, Th., Joseph und seine Brüder. In: Mann, Th., Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd. 12. Berlin: Aufbau-Verlag 1955. S. 458

„ფაუსტურის“ ცნების თომას მანისეული გაგება 1942 წლის შემდგომ ახალ ელფერს იძენს. იგი 1945 წლის 29 მაისს ამერიკის შეერთებული შტატების კონგრესის ბიბლიოთეკაში სიტყვით გამოსვლისას „ფაუსტურის“ გაგებას ამატებს „მუსიკალურობის“, „დემონურობისა“ და „ღრმად გერმანულობის“ ელემენტებს. ამ პერიოდში თომას მანი უკვე მუშაობს რომან „დოქტორ ფაუსტუსზე“. მწერლისათვის „ფაუსტური“ უკვე ასოცირდება „მუსიკალობასთან“ („Musikalität“), „ჩაშინაგნებასთან“ („Innerlichkeit“), „გერმანულობასთან“ („Deutschtum“).

სიტყვაში „გერმანია და გერმანელები“ („Deutschland und die Deutschen“) მწერალი ხალხური წიგნისა და გოეთეს „ფაუსტის“ შეცდომად მიიჩნევს იმას, რომ არცერთ მათგანში ფაუსტის პერსონაჟი მუსიკასთან კავშირში არ არის წარმოდგენილი: „Es ist ein groβer Fehler der Sage und des Gedichts, daβ sie Faust nicht mit der *Musik* in Verbindung bringen. Er müβte musikalisch, müβte Musiker sein. Die Musik ist dämonisches Gebiet [...]. Sie ist christliche Kunst mit negativem Vorzeichen.“ [85] („ხალხური წიგნისა და გოეთეს ტრაგედიის დიდი შეცდომაა, რომ მათ ფაუსტი მუსიკას არ დაუკავშირეს. იგი მუსიკალური, მუსიკოსი უნდა ყოფილიყო. მუსიკა დემონურის სფეროა [...]. ის ქრისტიანული ხელოვნებაა ნეგატიური ნიშნით“).

XVI საუკუნის ფაუსტს, ანუ მითიურ ფაუსტს მუსიკასთან საერთო არაფერი ჰქონდა. ოსვალდ შპენგლერის შემდგომ მხატვრულ ლიტერატურაში პირველმა თომას მანმა დაუკავშირა ფაუსტი მუსიკას, აქცია იგი კომპოზიტორად, რადგან, მისი აზრით, სწორედ მუსიკა იყო უშუალოდ გერმანული ხელოვნება, გერმანული „Sonderweg“-ის მახასიათებელი. „გერმანია და გერმანელებში“ თომას მანისთვის „ფაუსტურის“ ცნება წმინდა „გერმა-

85 Mann, Th., Deutschland und die Deutschen. In: Mann, Th., Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd. 12. Berlin: Aufbau-Verlag 1955. S. 559

ხული“ მოვლენა ხდება, განსხვავებით ადრეული პერიოდისაგან, როდესაც ეს ცნება, გოეთეს მსგავსად, ზოგადსაკაცობრიო, დასაელურთან ერთად ინტერნაციონალური მნიშვნელობის მატარებელი იყო მისთვისაც. რადგან მწერლისათვის ფაუსტი უკვე „გერმანული სულის“ წარმომადგენელი გახდა, ამდენად იგი მუსიკალურიც უნდა ყოფილიყო. მუსიკალურობა კი თომას მანისთვის, თავის მხრივ, გულისხმობდა ირაციონალურს, აბსტრაქტულს, „დემონურს“, „გერმანულს.“[86]

„ფაუსტურის“ იდეა, როგორც ცნობილია, თომას მანს შემოქმედების დასაწყისშივე აღელვებდა. 1943 წლის 15 მარტს იგი შემთხვევით წააწყდება 42 წლის წინათ გაკეთებულ სამსტრიქონიან ესკიზს ფაუსტზე ნოველასთან დაკავშირებით. ამის თაობაზე იგი უკვე დასრულებული რომანის „დოქტორ ფაუსტუსის“ შესახებ 1949 წელს შექმნილ ნაწარმოებში — „'დოქტორ ფაუსტუსის' შექმნის ისტორია. ერთი რომანის რომანი“ („Die Entstehung des 'Doktor Faustus'. Roman eines Romans“) დაწერს: „Zweiundvierzig Jahre waren vergangen, seit ich mir etwas vom Teufelspakt eines Künstlers als mögliches Arbeitsvorhaben notiert, [...]. Es war diese innere Bewegung, [...]. "[...] Wird noch die Kraft zu neuen Konzeptionen da sein? Ist nicht die Thematik aufgebraucht? [..]"."[87] („ორმოცდაორი წელი გავიდა მას შემდეგ, რაც პირველი ესკიზი გავაკეთე ხელოვანის ეშმაკთან პაქტის ისტორიის შესახებ [..]. მაშინ რაღაც გაურკვეველი შინაგანი ძალა მამოძრავებდა [...]. "[...] დღეს შემწევს კი უნარი ისევ ახალი კონცეფციებისათვის? იქნებ უკვე ძალზედ გადამუშავებულია ეს თემატიკა? [...]"“).

---

86 Mann, Th., Deutschland und die Deutschen. In: Mann, Th., Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd. 12. Berlin: Aufbau-Verlag 1955. S. 559

87 Mann, Th., Die Entstehung des *Doktor Faustus*. Roman eines Romans. In: Mann, Th., Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd. 12. Berlin: Aufbau-Verlag 1955. S.188-189

„რომანის რომანში“ თომას მანი თავისი მუსიკალური ფაუსტ-პერსონაჟის „სიცივეზე“ („Kälte“), „ცხოვრებისგან დაშორებაზე“ („Lebensferne“), მასში „სულიერების ნაკლებობაზე“ („Mangel an "Seele" “), „არაადამიანურობაზე“ („Unmenschentum“), მის „დაეჭვებულ გულზე“ („verzweifeltes Herz“) მიუთითებს,[88] რითაც უკვე მწერალი გამოკვეთილად ეწინააღმდეგება მისსავე მოსაზრებას „ფაუსტურის“ შესახებ.

თომას მანმა სილრმისეულად იცის, რა არის „ფაუსტურის“ არსი, რასაც მისი ესეებისა და წერილების ანალიზი ადასტურებს, მაგრამ „დოქტორ ფაუსტუსში“ მწერალი სრულიად შეგნებულად მიისწრაფვის, რომანის მთავარი გმირის სახით „ფაუსტურის“ საწინააღმდეგო არსის მქონე პერსონაჟი წარმოადგინოს. ამის დასტურია რომანის შექმნის შემდეგ გამოქვეყნებული „ერთი რომანის რომანი“, სადაც თომას მანი თავისი ფაუსტის ახლებურ კონცეფციას აყალიბებს. თომას მანმა რომანში „ფაუსტურს“ შეგნებულად მისცა უარყოფითი დატვირთვა II მსოფლიო ომის პერიოდის გერმანიის კულტურული კრიზისის, ანტიჰუმანურობისა და ფაშიზმის დამანგრეველი ზეგავლენის უკეთ წარმოსაჩენად.

ამის დასტურია 1953 წლის 24 აგვისტოს ჰილდე ცალოსკერისადმი მიწერილი წერილი, სადაც თომას მანი ღიად შენიშნავს, რომ მის „დოქტორ ფაუსტუსს“ არავითარი საერთო არა აქვს გოეთეს „ფაუსტთან“: „[...] mit Goethe's „Faust“ — das will auch gesagt sein — hat mein Roman nichts gemein, außer der gemeinsamen Quelle, dem alten Volksbuch.“[89] („[...] გოეთეს „ფაუსტთან“ — უნდა ითქვას — ჩემს რომანს არაფერი აქვს საერთო, გარდა საერთო წყაროსი — ხალხური წიგნისა“). ამ

88 Ebenda. S. 236

89 Mann, Th., Selbstkommentare: „Doktor Faustus“. „Die Entstehung des *Doktor Faustus*“. Interpretationen und Materialien zur Literatur. Hrsg. von H. Wysling. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1992. S. 338

წერილში უკვე ნათლად ჩანს, რომ ავტორი რომანში გამიზნულად გაემიჯნა „ფაუსტურის“ კლასიკურ, გოეთესეულ გაგებას და მისი ინტერპრეტაცია „ფაუსტურისა“ იდენტურია „გერმანია და გერმანელებში“ და „რომანის რომანში“ განვითარებული მოსაზრებებისა.

„ფაუსტურის“ შესახებ თომას მანის თეორიული მოსაზრებები კონცეპტუალურად უახლოვდება „ფაუსტურის“ კლასიკურ, ლიტერატურულ, და, რაღა თქმა უნდა, გოეთესეულ გაგებას. მაგრამ ეს სიახლოვე მხოლოდ თეორიულ-ესეისტურ ჩარჩოებშია მოქცეული. „ფაუსტურის“ შესახებ თომას მანის ეს მოსაზრებები რომან „დოქტორ ფაუსტუსში“ ნეგატიურ ტრანსფორმაციას განიცდის და განსხვავდება ამ ცნების გოეთესეული გაგებისაგან.

თომას მანს „ფაუსტურობა“ იმდენად „გერმანულად“ და გერმანელის სპეციფიკურ მახასიათებელ ნიშნად მიაჩნდა, რომ ეს მისი რომანის სათაურშიც კი გამოხატა, როცა მას უწოდა „დოქტორი ფაუსტუსი. გერმანელი კომპოზიტორის ადრიან ლევერკიუნის ცხოვრება, მოყოლილი მეგობრის მიერ.“

მიუხედავად იმისა, რომ თომას მანი გოეთეს „ფაუსტით“ მუდამ აღტაცებული იყო, ბევრი კრიტიკოსისა და მკვლევრის გასაოცრად, მას თითქმის არაფერი გადმოუღია გოეთესგან. ფაქტია, რომ თომას მანს თავიდანვე განზრახული ჰქონდა საკუთარი, მისი თანამედროვე ფაუსტი, ე.წ. „Goethe-fernstes Werk“ შეექმნა. „გოეთესაგან დაშორება“ თვით რომანის სათაურის ლათინური ვარიანტის არჩევაშიც შეიმჩნევა. ლათინური ვარიანტი „Faustus“ და ქვესათაურში კომპოზიტორის უშუალოდ გერმანული შესატყვისის, „Tonsetzer“-ის არჩევა („Das Leben des deutschen *Tonsetzers* Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde“), თავის მხრივ, ლევერკიუნის ინდივიდუალურ, ყველასაგან განსხვავებულ შემოქმედებით გზაზეც მიუთითებს, რის შესახებაც თომას მანი 1944 წლის 13 სექტემბერს აგნეს მეიერისადმი მი-

წერილ წერილში შენიშნავს კიდეც: „Ich war aber im Grunde immer darauf aus, dies Wort [Tonsetzer] in den Titel aufzunehmen, weil das Deutsche, das unselig dämonisch und tragisch Deutsche, zur Grund-Conception des Buches gehört und seinen tiefsten Gegenstand bildet."[90] („თავიდანვე იმ აზრისა ვიყავი, რომ ეს სიტყვა სათაურშივე დამეფიქსირებინა, რადგან გერმანული, უსულო, დემონური და ტრაგიკული გერმანული, წიგნის ძირითად კონცეფციას ეკუთვნის და მის ბაზისურ საგანს შეადგენს").

„ფაუსტური", „გერმანული", როგორც ეს თომას მანს ესმის, მკვლევარ იურგენ რაიმერის ტერმინი რომ გამოვიყენოთ, „დისციპლინირებული", მოწესრიგებული უნდა ყოფილიყო.[91] მისი აზრით, ამ შინაგან დისციპლინას ავტორიც მიესწრაფოდა ქვეცნობიერად, როგორც გერმანელი. გერმანელს საკუთარ თავში „ცაიტბლომის" ელემენტი უნდა განეეითარებინა, რადგან ცაიტბლომია რომანში ის პერსონაჟი, რომელიც ცხოვრების ერთმნიშვნელიანობისა და ეთიკური ყოფიერების სიმბოლოა, მაშინ როცა ადრიანი გაურკვეველს, ორმნიშვნელიანობას, „ან-ან"-ს ანიჭებს უპირატესობას. ის, რასაც ადრიანი და კაიზერსაშერნი პროვინციულ ჩარჩოებში მოქცეულნი განასხეულებენ, მთლიანობაში გერმანიასა და გერმანელებს გამოხატავს.

დიტერ ბორჰმაიერი 2010 წელს ინგოლშტატის კათოლიკურ უნივერსიტეტში წარმოდგენილ მოხსენებაში *„Was ist deutsch? Variationen eines Themas von Schiller über Wagner zu Thomas Mann"* თომას მანის ცხოვრებიდან იმ პერიოდს იხსენებს, როდესაც მწერალი თავის „აპოლიტიკოსის შეხედულებებში" „გერმანულისა" და გერმანული იდენტობის შესახებ წერდა:

90 Mann, Th., Selbstkommentare: „Doktor Faustus". „Die Entstehung des *Doktor Faustus*." Interpretationen und Materialien zur Literatur. Hrsg. von H. Wysling. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1992. S. 33

91 Reimer, J., Der „außerordentliche" Mensch und das Problem der Disziplin bei Thomas Mann. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag 2005. S. 196

„Der Begriff 'deutsch' ist ein Abgrund, bodenlos [...]."[92] („ცნება 'გერმანული' უძირო კანიონია"). ამ მოსაზრებას ათეული წლის შემდგომ მოჰყვა ზემოთ უკვე ციტირებული გერმანიისა და გერმანელების თომას მანისეული შეფასება, სადაც „გერმანული" აღარ არის ნიადაგგამოცლილი, გადაშენებისათვის განკუთვნილი ცნება, არამედ იგი ბოროტების გზაზე „მოცურებული", „კეთილი" საწყისია.[93]

მნიშვნელოვანი მიზეზი საიმისოდ, თუ რატომ აუარა გვერდი თომას მანმა გოეთეს „ფაუსტს", როგორც მთავარ წყაროს თავისი რომანისათვის, არის ის, რომ „გერმანული" თომას მანის თანამედროვე გერმანიაში აღარ ასოცირდება ჭეშმარიტებისაკენ „ფაუსტურ" სწრაფვასთან, სამყაროს არსში „ფაუსტურ" წვდომასთან, ანუ, ზოგადად, პოზიტიურ იდეალთან. თომას მანმა თავისი „ფაუსტუსით" აჩვენა ვაიმარული კლასიკის „განიარაღება", უძლურება თავისი ჰუმანისტური, ზოგადსაკაცობრიო, პოზიტიური იდეებითა და იდეალებით XX საუკუნის პირველი ნახევრის გერმანიაში. ამიტომაც მკვლევარმა ჰელმუტ კოოპმანმა, ერიჰ ჰელერთან და ჰანს მაიერთან ერთად, პირველმა უწოდა „დოქტორ ფაუსტუსს" თომას მანის საერთაშორისო კოლოქვიუმზე 1984 წელს „გოეთესათვის ზურგშექცევა" („Goethe-Abwehr").[94]

მოსაზრება, რომ თომას მანს არაფერი არ აუღია გოეთეს „ფაუსტისგან", მკვლევარ დიტრიჰ ასმანის არამართებულ ეჭვს იწვევს. ამ ეჭვის საბაბს მკვლევარს გოეთესთან ორი მკაფიო და

---

92 Mann, Th., Essays. Hrsg. von H. Kurzke und St. Stachorski. Frankfurt a. M.: S Fischer Verlag 1996. S. 55

93 Mann, Th., Deutschland und die Deutschen. In: Thomas Mann. Essays. Hrsg. von H. Kurzke und St. Stachorski. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag 1996. S 279

94 Koopmann, H., *Doktor Faustus* als Widerlegung der Weimarer Klassik. In: Internationales Thomas-Mann-Kolloquium 1986 in Luebeck. Hrsg. von E. Heftrich u. H., Wysling. Bern 1987. S. 93

უშუალო ბიოგრაფიული მსგავსება აძლევს, რომელსაც იგი რომანში პოულობს. როცა თომას მანი ადრიანის დედის „ცხოველმყოფელ, სიკეთით აღსავსე ბუნებაზე“ საუბრობს, რითაც მისი ვაჟის გენია დიდად იყო დავალებული, ეს დახასიათება გარკვეულწილად მსგავსებას ჰპოვებს გოეთეს ბებიის დახასიათებასთან თ. მანის ესეში „ფანტაზია გოეთეზე“. გოეთეს ბებიას ადრიანის დედის მსგავსად „დიდი იტალიური თვალები“ ჰქონდა და კანის სიმუქით გამოირჩეოდა. მეორე შესაბამისობა გოეთესთან, ასმანის აზრით, მისი მუდამ თანმდევი სიცივის მომენტია, რომელსაც ყოველთვის სიამოვნებით უსვამს ხაზს თომას მანი. ესეში „Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters“ („გოეთე როგორც ბიურგერული ეპოქის წარმომადგენელი“) თომას მანი სპეციფიკურ მახასიათებელ სიცივეზე საუბრობს, შემდგომ უკვე მოხუც გოეთეზე აღნიშნავს: „მისგან მომდინარე სიცივე ყველასათვის საგრძნობი იყო.“[95] სიცივის მოტივს, როგორც ცნობილია, „დოქტორ ფაუსტუსში“ ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს, როგორც ლევერკიუნის „ანტიფაუსტურ“ ნიშანს. მაგრამ დიტრიხ ასმანის მოსაზრება უფრო მეტად ეხება არა თომას მანის რომანისა და გოეთეს „ფაუსტის“ კონცეპტუალურ მსგავსებას, არამედ გოეთეს ცალკეულ ბიოგრაფიული მომენტის მსგავსებას რომანთან, რაც, თავის მხრივ, შემოქმედებით მსგავსებას სრულიად გამორიცხავს.

თომას მანი მეტწილად დოქტორ ფაუსტუსზე ხალხურ წიგნს ეყრდნობა, შეუცვლელადაც კი შეაქვს ზოგიერთი დეტალი თავის რომანში. ეს განსაკუთრებით შესამჩნევია ლევერკიუნის უკანასკნელ კომპოზიციაში „დოქტორ ფაუსტუსის გოდება“. ძველი ხალხური წიგნიდან ციტატა „denn ich sterbe als ein böser und guter Christ“ („ვკვდები როგორც ბოროტი და კეთილი

95 Assmann, D., Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“ und seine Beziehungen zur Faust-Tradition. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia Verlag 1975. S. 78

ქრისტიანი") თავისი თორმეტი მარცვლით შეესატყვისება თორმეტტონიან მწკრივს, რაც მოგვიანებით ლევერკიუნის მუსიკალური კომპოზიციის საფუძველს ქმნის.

გოეთეს ფაუსტის პერსონაჟში „კეთილისა და კეთილშობილის" თანაარსებობის შესახებ თავის მოსაზრებას, რომელიც მწერალმა „გოეთეს 'ფაუსტის' შესახებ" დაწერილ ესეში ჩამოაყალიბა, ნეგატიურად ტრანსფორმირებულ ვარიანტად წარმოადგენს თომას მანი რომან „დოქტორ ფაუსტუსში", როცა ადრიანი ძმისშვილის, ნეპომუკ შნაიდევაინის სიკვდილით გამოწვეული ტკივილის გამო ბეთჰოვენის IX სიმფონიის შესახებ ამბობს: „[...] es soll nicht sein. [...] „Das Gute und Edle [...]."[96] აქ კიდევ ერთხელ ნათლად ჩანს ლევერკიუნის „ანტიფაუსტურობა" „დოქტორ ფაუსტუსში".

„კაცობრიობის სიყვარულისა და ტკივილების გათავისება" („Die Freuden, die Schmerzen der Menschheit auf sich zu nehmen") — ეს არის მიზეზი, რის გამოც გოეთეს ფაუსტი ეშმაკთან გარიგებას დებს და რის გამოც მას თომას მანი „ქრისტეს მიმდევარს" („Christus-Nachfolger") უწოდებს. ლევერკიუნის შემთხვევაში კი მიზანი სულ სხვაა: არა ზოგადსაკაცობრიო, არამედ პირადი, შემოქმედებითი „გამონათებებისა" და საყოველთაო აღიარების საფასურად თანამედროვე ფაუსტი თმობს ყველაფერს, რაც მის ცხოვრებას ადამიანურ გარემოში შესაძლებელს გახდიდა.[97]

---

96 Mann, Th., Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag 2008. S. 63

97 Mann, Th., Grosse kommentierte Frankfurter Ausgabe (GKFA). Werke-Briefe-Tagebücher. Hrsg. von H. Detering, E. Heftrich, H. Kurzke, T. J. Reed, Th. Sprecher, H. R. Vaget, R. Wimmer. F. a. M. 2001. Band 15.1. Essays II. 1914-1926. Text und Kommentar. Hrsg. von Heinrich Detering. Frankfurt a. Main: S. Fischer Verlag 2002. S. 323

ადრიან ლეეერკიუნს „გოეთეს პოეტური სახის წართმევას“ („Zurücknahme der dichterischen Gestalt Goethes“) უწოდებს ჰანს მაიერი, როდესაც ხაზს უსვამს თომას მანის რომანის არა მარტო კავშირის უქონლობას გოეთეს „ფაუსტთან“, არამედ მასში გოეთესეული ფაუსტ-ფიგურის „დაკარგვას.“[98]

მსგავს მოსაზრებას ავითარებს ერიჰ ჰელერი, რომელიც მიიჩნევს, რომ თომას მანის რომანში ლეეერკიუნის მიერ IX სიმფონიის „წართმევის“ სურვილი ავტომატურად ნიშნავდა სამყაროში ინდივიდის სრული გამოვლენისა და მისი ჰუმანური განვითარების გოეთესეული სურვილისა და რწმენის დაკარგვასა და უკუგდებას. ლეეერკიუნის სიტყვები — „es soll nicht sein“ — მთლიანად აქრობს შენდობის მომლოდინე სამყაროს გადარჩენის ავტორისეულ იმედს.[99]

ისტორიული დოქტორი ფაუსტუსის ისტორია გერმანიის ნაციონალურ მითად იქცა. ნაციონალური კატასტროფა კი პროტესტანტული გერმანიის კატასტროფაა, რომლის „Sonderweg“-ი, თომას მანის გაგებით, მარტინ ლუთერიდან იღებს სათავეს.[100] ფაუსტისა და ლუთერის ეპოქა იყო კონსტრუქცია, რომლის საშუალებითაც პროტესტანტული გერმანიის კულტურული ელიტა XIX საუკუნეში თავის ისტორიულ ძირებსა და ე.წ. „Sonderweg“-ის დასაწყისს თანამედროვეობაშიც ამკვიდრებდა.

თომას მანი „დოქტორ ფაუსტუსში“ ახდენს 1587 წლის ხალხური წიგნის ნაწილობრივ ინტერპრეტაციას, იძლევა XX საუ-

---

98 Mayer, H., Thomas Mann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1980. S. 289

99 Heller, E., *Doktor Faustus* und die 9. Sinphonie. In: Thomas Mann 1875-1975. Vorträge in München-Lübeck-Zürich. Hrsg. von B. Bludau, F. Heftrich, H. Koopmann. Frankfurt a. Main 1977. S. 219

100 Münkler, H., Wo der Teufel seine Hand im Spiel hat. Thomas Manns Deutung der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts. In: Thomas Mann. *Doktor Faustus* 1947-1997. Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik. Hrsg. von Röcke, Werner B. 3. Bern: Peter Lang Verlag 2001. S. 167

კუსის 20—30-იანი წლების გვიანბიურგერული გერმანული საზოგადოების სურათის და ამ ბიურგერობის კატასტროფის პათოგენეზისს ნაციონალ-სოციალისტური რეჟიმის პირობებში. ეს ყველაფერი წარმოდგენილია გენიალური მუსიკოსის ფაუსტუსის სახის მეშვეობით. ნაკლებ მარწმუნებლად მიგვაჩნია მკვლევარ პირგერ ზოლჰაიმის მოსაზრება, რომ თ. მანის ადრიან ლეეერკიუსი „ფაუსტური“ მუსიკოსია.[101] მართალია, ადრიან ლეეერკიუსს, შესაძლოა, ახასიათებდეს „ფაუსტური ადამიანის“ რამდენიმე ნიშანი, მაგრამ ეს არ იძლევა იმის საფუძველს, რომ მას „ფაუსტური“ მუსიკოსი ეწოდოს. პირიქით, იგი, როგორც ხელოვანი, მუსიკაში სწორედ „ფაუსტურის“, ე.ი. ჰუმანურის უარყოფას აჩვენებს.

„დოქტორი ფაუსტუსი“ თომას მანმა ჩაიფიქრა, როგორც ყველაზე მრავალისმომცველი ეპოქალური ნაწარმოები, როგორც მისი უკანასკნელი "Lebenswerk", მაგრამ განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს მისი გადაწყვეტილება, რომ სწორედ „ფაუსტურ“ თემაზე დაწერილი ნაწარმოები უნდა ყოფილიყო XX საუკუნის ევროპის კულტურული და სოციალურ-პოლიტიკური კრიზისის სრულად ამსახველი.

თომას მანის მიერ „ფაუსტური“ თემატიკის არჩევანთან დაკავშირებით პერმან კურცკე მიიჩნევს, რომ „ფაუსტურში“ ერიმანეთის ერწყმის „როგორც პირადი, ასევე საზოგადო, ძველი ჭრილობების რუტინული მოშუშება და ჰიტლერის წინააღმდეგ ბრძოლის მაღალი ეთოსი“ („das Private, wie das Öffentliche, die routinierte Pflege der alten Wunden und das hohe Ethos des

101 Solheim, B., Zum Geschichtsdenken Theodor Fontanes und Thomas Manns oder Geschichtskritik in *Der Stechlin* und *Doktor Faustus*. Epistemata. Würzburger wissenschaftlichen Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. B. 532. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag 2004. S. 198

Kampfes gegen Hitler").[102] მისი ეს მოსაზრება მისაღებია, მაგრამ შემდგომ იგი თომას მანის არჩევანის მიზეზად სახელისა და დიდების მოპოვების სურვილს ასახელებს: თითქოს თომას მანმა თავისი „ფაუსტუსის" შექმნა იმიტომ გადაწყვიტა, რომ გოეთეს „ფაუსტს" გაჯიბრებოდა (თომას მანს მართლაც ჰქონდა „Imitatio Goethe"-ს სურვილი).

მუსიკის ისტორია, როგორც ევროპული ცივილიზაციის პარადიგმა, დინამიკით ხასიათდება, რითაც ემსგავსება კიდეც პოლიტიკის ისტორიას. ავტორი „დოქტორ ფაუსტუსში" სიმულტანურად აღწერს გერმანიის ისტორიის ამ ორივე ასპექტს. თომას მანის აზრით, გერმანულ მუსიკასა და პოლიტიკაში აშკარად ჩანს „დემონური". გერმანიის მიერ ეშმაკთან პაქტის დადებას თომას მანი სიმბოლურად სამ საფეხურად წარმოადგენს: ამოსავალი წერტილი XVI საუკუნის გერმანიაა, ეპოქა, რომელმაც ფაუსტზე მითი შექმნა. შემდგომი ეტაპი XVII და XIX საუკუნეებს შორის მერყეობს (იგულისხმება გოეთეს „ფაუსტი"). კულმინაციური მომენტი კი უკვე XX საუკუნეშია, II მსოფლიო ომის დროს, ზუსტად იმ წლებში, როდესაც თომას მანი თავის რომანს წერდა. ჯერ კიდევ ჰაინრიხ ჰაინემ შრომაში — „რელიგიისა და ფილოსოფიის ისტორიისათვის გერმანიაში" განსაკუთრებული ყურადღება დაუთმო XVI საუკუნესა და მარტინ ლუთერის ფიგურას. ფაუსტზე თქმულება, ლუთერი, რიჰარდ ვაგნერის მუსიკალური მითოსი, ნაციონალ-სოციალიზმი, მესამე რაიხი, ჰიტლერი — ეს რეალური ისტორიული „ნაბიჯებია", რომლებიც თომას მანმა თავის ფაუსტ-რომანში „ჩაამონტაჟა". ადრიან ლევერკიუნის მეშვეობით მწერალი ერთდროულად წარმოაჩენს მითოსსა და მუსიკას როგორც გერმანული და, ზოგადად, მსოფლიო კულტურის მამოძრავებელ ელემენტებს.

---

102 Kurzke, H., Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. Eine Biographie. Frankfurt a. Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2001. S. 327

თომას მანის დეზინტეგრირებული ფაუსტისათვის საკვებით უცხოა ამაღლებული ჰუმანისტური იდეალები, კაცობრიობის სამსახურში ყოფნა, სულისა და საქმის სინთეზი. თუ გოეთეს ფაუსტი ცხოვრების სრული დაუფლებისა და მისი ნაყოფიერად გამოყენებისათვის იბრძოდა, თომას მანის ადრიან ლეეერკიუნს, ცხოვრებისაგან განდგომილს, აღარც კი სურს ცხოვრებასთან მისასვლელი გზა ეძებოს. ადრიან ლეეერკიუნი მიისწრაფვის სიმარტოვისაკენ — ამ ნიშნით ხასიათდება შპენგლერისეული „ფაუსტური“ ადამიანი. ლეეერკიუნი — ფაუსტის მუსიკალური პარადიგმაა, რომელსაც „საშინლად მეორე“, ანუ ეშმაკი, ცოდნის, ჭეშმარიტებისა და კეთილი ცხოერების ნაცვლად „უწმინდეს ბგერებს“ სთავაზობს.

ადრიან ლეეერკიუნი, როგორც კომპოზიტორი, გამონაკლისი ფიგურაა „ფაუსტურ“ ტრადიციაში. არც ხალხური წიგნი ფაუსტზე და არც ქრისტოფ მარლოუ არ აკავშირებს ფაუსტს მუსიკასთან. თვით გოეთე, რომელიც თავის ფაუსტს სიბრძნეს, სიცოცხლით ტკბობას, ძალაუფლების სურვილს, ხელოვნებისაკენ მისწრაფებას ანიჭებს, თავის ფაუსტს მუსიკალურ საბურველში არ ხვევს. თომას მანის ადრიან ლეეერკიუნი კი ფლობს განსაკუთრებულ მუსიკალურ შემოქმედებით ძალას. მწერალი გასაოცარი სიზუსტით აღწერს ლეეერკიუნის მუსიკალური ნაწარმოებების წარმოშობას, მათ კომპონირებას, მათი შექმნის ტექნიკას. თომას მანი თავის ფაუსტში ერთმანეთს უკავშირებს მითოსსა და ფსიქოლოგიზმს.

თომას მანის ადრიან ლეეერკიუნი ტრაგიკულად განიცდის მისივე „საშინლად მეორის“ შესაძლებლობებს. ეს „საშინლად მეორე“ ან ვიღაც, ან ორის უცნობი მესამეა. პოლ ვალერის აზრით, იგი არის „არაფერი“, რომელიც ერთს ემატება, მაგრამ რჩება

იგივე. ეს „არაფერი“ არის დემონი, მეფისტოფელი, თომას მი-ნისთვის — „არაფრის ელჩი“. თუ მეფისტოფელი, ანუ არაფერი, ემატება ფაუსტს, როგორც ერთს და არაფერი იცელება, გამო-დის, რომ მეფისტოფელი ფაუსტისათვის სხვა კი არ არის, არა-მედ მისივე მეორე, მასშივე მოცემული „არაფრის იგივეობაა“

დანაშაულის შინაგანი გრძნობა რომანის მთავარ „ფაუსტურ“ თემას გვახსენებს. რომანში ფაუსტის შესახებ ნებისმიერ შე-თხზევაში უნდა ყოფილიყო მეფისტოფელის პერსონაჟიც. ის ორი პოლუსი, რომლის პერსონიფიკაციასაც ახდენს ფაუსტი და მე-ფისტოფელი, თომას მანთან გაერთიანებულია (ისევე როგორც, თ. მანის აზრით, გერმანიაშია გაერთიანებული კეთილი და ბო-როტი საწყისი). ლეეერკიუნი, როგორც ფაუსტი, თითქოსდა მე-ფისტოფელის თვისებების მატარებელიცაა, ანუ ეშმაკის მატა-რებელია სულში. თუმცა „ეშმაკის მოტივი“ რომანში მხოლოდ ცნობილ ხანგრძლივ დიალოგს უნდა დაუკავშირდეს, რომელიც ლეეერკიუნსა და ეშმაკს შორის მიმდინარეობს. სწორედ ეს იტა-ლიური ეპიზოდი მოიცავს ძირითად მასალას და ლეეერკიუნის ცხოვრებისეული და შემოქმედებითი პრობლემების გადაჭრის საშუალებას იძლევა.

ფაუსტის შესახებ უძველესი თქმულებების შესწავლისას და მაზე მუშაობისას თომას მანი „ეშმაკის“ და „ეშმაკისეულის“ შემდეგნაირ განმარტებას გადააწყდა, რომლის შესახებ „რომანის რომანში“ შენიშნავს. ეს იყო 1847 წელს იოჰან შაიბლეს (Johann Scheible) მიერ გამოცემული ანთოლოგია ფაუსტზე სათაურით *„Die Sage vom Faust. Volksbücher, Volksbühne, Puppenspiele, Höllenzwang und Zauberbücher“*. მასში მოცემული „ეშმა-კისეულის“ განმარტება თავის მხრივ თომას მანის მხატვრულ კონცეფციას თანხვდებოდა: „Der wahre Teufel muß die äußerste

Erkältung seyn. Er muß [...] die höchste Genügsamkeit in sich selbst, die extreme Gleichgültigkeit, sich selbst genießende Verneinung seyn."[103] („ნამდვილი ეშმაკი თავის თაეში უნდა ატარებდეს გარკვეულ წილ გარეგნულ სიცივეს. [...] საკუთარი თავით მაქსიმალურ კმაყოფილებას, უკიდურეს გულგრილობას [...], უარყოფას"). ეს „დემონურისაგან" წარმოქმნილი სიცივე თომას მანმა შეძლო გამოეყენებინა, როგორც წარმატებული მხატვრული ხერხი. ეშმაკისეული „სიცივე" ადრიან ლევერკიუნის „გამყინავ სიცილს" აირეკლავს — ერთ-ერთს ლაიტმოტივთაგან. ესაა, ჩვენი აზრით, ერთ-ერთი „ანტიფაუსტური" ნიშანთაგანი რომანიდან, რომელიც კირკეგორის ეთიკასთანაა დაკავშირებული. კირკეგორთან რწმენა გაგებულია როგორც „რწმენა რწმენის მიღმა" („Ein Glaube jenseits des Glaubens") და იგი ეთიკითაა მოტივირებული.[104] ეს იმას ნიშნავს, რომ კირკეგორი უარყოფს გონების არგუმენტებით ღმერთის არსებობის დასაბუთების შესაძლებლობას. მისი აზრით, ცოდნისა და რწმენის კონფლიქტში არაეთარი სხვა გზა არ არსებობს, გარდა იმისა, რომ მიიღო გადაწყვეტილება და აირჩიო „რწმენის რაინდის" ყოფიერების წესი. თავად თომას მანი თავის „რომანის რომანში" „დოქტორ ფაუსტუსის" კირკეგორის ფილოსოფიასთან სიახლოვის შესახებ შემდეგს შენიშნავდა: „Kierkegaards *Entweder-Oder* war damals zu mir gelangt, und ich las es mit tiefer Aufmerksamkeit. „Seine tolle Liebe zu Mozarts *Don Juan*. Die Sinnlichkeit, vom Christentum entdeckt zugleich mit dem Geist. Die Musik als dämonische Sphäre, 'sinnliche Genialität' ... Die Verwandtschaft

---

103 Scheible, J., Die Sage vom Faust. Stuttgart: Verlag des Herausgebers 1847. S. 139

104 Solheim, B., Zum Geschichtsdenken Theodor Fontanes und Thomas Manns oder Geschichtskritik in *Der Stechlin* und *Doktor Faustus*. Epistemata. Würzburger wissenschaftlichen Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. B. 532. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag 2004. S. 136

des Romans mit der Ideenwelt Kierkegaards, ohne jede Kenntnis davon, ist äußerst merkwürdig.[...]"“[105]

„გამყინავი სიცილი“ იყო ის, რაც ლეერკაუნს სხვა ადამიანთაგან გამოარჩევდა, რის შედეგადაც ცნობილი დისტანცია წარმოიქმნებოდა, ეს იყო სამყაროსაგან, ადამიანებისაგან მოწყვეტის ერთგვარი საშუალება.

ცნობილია, რომ იოჰანეს შპისის მიერ 1587 წელს გამოცემულ ხალხურ წიგნში დოქტორ ფაუსტუსზე ეშმაკთან პაქტი თქმულების მთავარი თემაა. ფაუსტი უარყოფს ღმერთს. აქედან გამომდინარე, იგი ერთგვარად სამყაროში აქამდე არსებული წესრიგის დამანგრეველად გვეელინება. დადგენილი ნორმების, საზღვრების დარღვევა და დაუმორჩილებლობის მოტივი ფაუსტზე თქმულებების მამოძრავებელ ელემენტად იქცა. გოეთესთან ცხოვრების დაუფლებისა და ცნობისმოყვარეობით შეპყრობილი ფაუსტი ჭეშმარიტების მაძიებლად იქცევა.

საინტერესოა მკვლევარ ევა შმიდტ-შულცეს მიერ მონოგრაფიაში „*Doktor Faustus* zwischen Tradition und Moderne. Eine quellenkritische und rezeptionsgeschichtliche Untersuchung zu Thomas Manns literarischem Selbstbild.“ დასაწყისშივე დასმული შეკითხვა: XX საუკუნის ფაუსტი ხალხური წიგნის პროტაგონისტის ბედს იზიარებს, თუ იგი გოეთეს ფაუსტის მსგავსად გადარჩენის ღირსი ხდება?[106] ეს შეკითხვა, ჩვენი აზრით, ზერენუს ცაიტბლომის უკანასკნელ კითხვით წინადადებას უკავშირდება: „როდის იშვება უკიდეგანო უსასოობიდან სასწაული, რწმენას რომ აღემატება, და იმედის სხივს აა-

105 Mann, Th., Die Entstehung des *Doktor Faustus*. Roman eines Romans. In: Mann, Th., Gesammelte Werke. Bd. 12. Frankfurt a. Main: Aufbau-Verlag Berlin 1955. S. 247

106 Schmidt-Schülze, E., „Doktor Faustus“ zwischen Tradition und Moderne. Frankfurt a. Main: Klostermann Verlag 1991. S. 251

ჭიატებს?“[107] („Wann wird aus letzter Hoffnungslosigkeit, ein Wunder, das über den Glauben geht, das Licht der Hoffnung tragen?“).[108] ეს იმას ნიშნავს, რომ თომას მანისთვის თავისი პროტაგონისტის განაჩენის პრობლემა სასიცოცხლო მნიშვნელობისა იყო გერმანიისა და ევროპული სინამდვილისათვის.

ადრიან ლეეერკიუნი საკუთარ თავს მხოლოდ აიგივებს XVI საუკუნის დოქტორ ფაუსტუსთან. მისი ეშმაკთან ხელშეკრულება ავადმყოფობის მეშვეობით ფორმდება. შემოქმედებითი პროდუქტიულობა და აღმასვლა მისი მიწიერი, ამქვეყნიური სურვილის დაკმაყოფილებაა, ხოლო ავადმყოფობა — სასჯელი. ხალხურ წიგნში ეშმაკის მიერ ფაუსტუსის ჯოჯოხეთში ჩაყვანა და თომას მანის რომანში ლეეერკიუნის აგონია ავადმყოფობის ბოლო სტადიაში — სულ სხვადასხვა მოვლენებია: „Man kann Leverkühns Paralyse als 'symbolische Parallele' zu Fausts Verdammnis verstehen, nicht jedoch als deren moderne Version“, — აღნიშნავს მწერალი („ლეეერკიუნის ჯანმრთელობის პარალიზება შესაძლებელია ფაუსტის ჯოჯოხეთში ჩასვლის 'სიმბოლურ პარალელად' მივიჩნიოთ, მაგრამ არა მის თანამედროვე ვერსიად“). თომას მანმა სიმბოლურ პარალელთან ერთად ახალი ვერსიაც შექმნა, რადგან ლეეერკიუნის სულის „წართმევა“ ეშმაკის მიერ ხალხური წიგნის მსგავსად, ერთის მხრივ, დაუკერებლობის, ირეალობის სინდრომს წარმოშობს მკითხველში. მეორეს მხრივ კი, ეშმაკი „დოქტორ ფაუსტუსში“ მხოლოდ იმისათვის ჩნდება, რომ უკვე შემდგარი გარიგება აუწყოს მას. მისი გამოჩენა მხოლოდ „კონფირმაციაა“ და არა რეალობისაგან აუცილებლობით ნაკარნახევი: „Wir sind im Ver-

---

107 მანი, თ., დოქტორი ფაუსტუსი. გერმანელ კომპოზიტორ ადრიან ლეეერკიუნის. ცხოვრება, მოყოლილი მეგობრის მიერ. თბილისი: მერანი, 2002. გვ. 660

108 Mann, Th., Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag 2008. S. 672

trage und im Geschäft, — mit deinem Blut hast du`s bezeugt und dich gegen uns versprochen und bist auf uns getauft — dieser mein Besuch gilt nur der Konfirmation", — ეუბნება ეშმაკი ადრიანს.[109] („ერთმანეთთან გარიგებულები ვართ, ხელშეკრულება გვაქვს დადებული, და შენ შენი სისხლით დაუდექი ამას თავდებად, შენი თავი დაგვპირდი, ჩვენი ნათლული ხარ უკვე, ხოლო ჩემი ეს სტუმრობა მარტოოდენ კონფირმაციად ჩათვალე").[110]

ხალხური წიგნის პირველ თავში ვკითხულობთ, რომ ფაუსტუსი ღარიბი ვლეხის შვილია, მას ვიტენბერგში ჰყავს ბიძა, ამ ქალაქის შეძლებული მოქალაქე, რომელიც თავისთან აღზრდის ფაუსტს. თომას მანის რომანში ადრიან ლეეერკიუნი 1895 წელს ობერვაილერის სოფლის სამწყსოში შემავალ ადგილ-მამულ ბუხელში ხელოსნის ოჯახში იბადება. ორწლიანი კერძო გაკვეთილების შემდეგ ქალაქში ბიძის, ნიკოლაუს ლეეერკიუნის სახლში გადადის საცხოვრებლად, ბიძა კაიზერსაშერნის გამოჩენილი მოქალაქე გახლდათ. რაც შეეხება ადრიანის მშობლებს, მათი სახეები რომანში არ იძლევა ხალხურ წიგნთან შედარების საშუალებას. ხალხურ წიგნში ფაუსტის მშობლები თავისუფლდებიან ვაჟზე პასუხისმგებლობის გრძნობისაგან და ამით დანაშაულისაგანაც. რომანში მამის, ამ „ფიქრისა და განსჯის მოყვარული" ადამიანის, არაერთგვაროვანი, უცნაური, „დემონური" მისწრაფება, ჩასწვდეს ბუნების არსს, მემკვიდრეობით ერგო ადრიანს და ჯერ კიდევ ჩამოუყალიბებელი შვილის მომზადებას ემსახურება მომავალი ცხოვრებისათვის, რომელშიც ასე ჭარბადაა მისტიკური ელემენტები.

---

109 Mann, Th., Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag 2008. S. 333

110 მანი, თ., დოქტორი ფაუსტუსი. გერმანელ კომპოზიტორ ადრიან ლეეერკიუნის ცხოვრება, მოყოლილი მეგობრის მიერ. თბილისი: მერანი, 2002. გვ. 321-322.

ადრიან ლევერკიუნი, ხალხური წიგნის გმირის მსგავსად, თეოლოგიის ფაკულტეტის სტუდენტი ხდება. მართალია, ამ საკითხში ხალხური წიგნის ფაუსტუსი შედარებით შორს მიდის, მიიღებს რა თეოლოგიის დოქტორის წოდებას, მაგრამ არსებითი მსგავსება ისაა, რომ ორივე მათგანი თეოლოგიას უკუაგდებს და სხვა საგნებისადმი ინტერესს ამჟღავნებს. რომანის შემთხვევაში ეს საგანი მუსიკაა, რომელიც თომას მანისათვის „ღვთაებრივი სფეროა", ხოლო ხალხურ წიგნში -- სამყაროს შემეცნების საკითხები, რომელთაგან მოგვიანებით ასტროლოგიას ენიჭება უპირატესობა. უნდა აღინიშნოს, რომ ლევერკიუნი კაპელმაისტერ ვენდელ კრეჩმარისადმი მიწერილ წერილში მუსიკისათვის შეუფერებლად მიიჩნევს საკუთარ თავს: „Großer Gott, Sie werden nicht glauben, dass ich mich für zu schade halte für jeden Beruf. Im Gegenteil: es ist mir schade um jeden, den ich zu dem meinen mache, und Sie mögen eine Huldigung für — eine Liebeserklärung an die Musik darin sehen, eine Ausnahmestellung zu ihr, daß es mir um sie ganz besonders schade wäre."[111] („ღვთის გულისათვის, არ გგონოთ, რომ ვერც ერთი სპეციალობისთვის ვერ ვიმეტებდე თავს, პირიქით: არც ერთი სპეციალობა არ მემეტება ჩემთვის და შეგიძლიათ განსაკუთრებულ პატივისცემად, თუ გნებავთ, მიკერძოებულ დამოკიდებულებად და სიყვარულის ახსნად მიიჩნიოთ, მუსიკის მიმართ თუ ვიტყვი: იგი ყველაზე უფრო არ მემეტება ჩემთვის-მეთქი").[112]

ადრიან ლევერკიუნი, თეოლოგიის სტუდენტი ჰალესა და ლაიპციგში, შუასაუკუნეობრივი კაიზერსაშერნის „ნაშიერი" და

---

111 Mann, Th., Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag 2008. S. 176

112 მანი, თ., დოქტორი ფაუსტუსი. გერმანელ კომპოზიტორ ადრიან ლევერკიუნის ცხოვრება, მოყოლილი მეგობრის მიერ. თბილისი: მერანი, 2002. გვ. 165-166.

„ფიქრისა და განსჯის“ მოყვარული ექსპერიმენტატორის ვაჟი, როგორც შუასაუკუნეობრივი ფაუსტის მემკვიდრე, გაორებული სულის მატარებელია. იგი ერთდროულად ლუთერანული რელიგიის მიმდევარიცაა და გერმანული მისტიციზმის გვიანდელი შვილიც. მის სულში დილემას ის ქმნის, რომ ცხოვრობს სამყაროში, რომელიც ძალიან ძველთან ერთად პატარა და არასაკმარისია მისთვის. კაიზერსაშერნი თავისი „ძველგერმანული პროვინციალიზმით“, გერმანულის, „გერმანულობის“ („Deutschtum“) კვინტესენციას — შინაგანობისა და სხვა დანარჩენი სამყაროსაგან განცალკავებულობის, განსაკუთრებულობის სიმბოლოს წარმოადგენს. ეს ქალაქი პროტესტანტული გერმანიის ცენტრში, ლუთერის მხარეში, სადღაც აიზენახსა და ვიტენბერგს შორის მდებარე „ღრმადგერმანული“ ქალაქია, მაგიური და მისტიკური, რომელსაც ადრიანმა სიცოცხლის ბოლომდე ვერ დააღწია თავი. კაიზერსაშერნი წარმოდგენილია როგორც ლეევერკიუნის სულიერი ცხოვრების ფორმა, წესი. მასში განსხეულებულია აგრეთვე გერმანული წინააღმდეგობრიობა, იგი არის გერმანიის რეპრეზენტანტიც და გერმანულის უარმყოფელიც, ანტიპოდიც.

იონათან ლეევერკიუნის ბოტანიკური ცდები, რომლებშიც ემაკი, მართალია, ჯერ უსახურია, მაგრამ მაინც მონაწილეობს, ერთგვარად „ფაუსტურ“ ატმოსფეროს ქმნიან რომანში. ადრიანის მამა, იონათანი, თქმულების გმირსაც ჩამოჰგავს, იგი პრიმიტიულად იკვლევს ბუნებას, ბიოლოგიას, ფიზიოლოგიის საკითხებს. ხალხური ფაუსტივით ისიც გატაცებულია ალქიმიით, აქვს რაღაც „ლაბორატორიასავით“. ეს „გლეხი ფილოსოფოსი“ ცდილობს ჩაწვდეს „შემოქმედებითად მეცნებე ბუნებას“. იონათან ლეევერკიუნის „მცენარე ჰომუნკულუსები“ შემდეგ ადრიანისათვის ხელოვნების ფორმალისტური ნაწარმოებების ალეგორიებად იქცევა. „დემონური“ სამყარო, რომელშიც ადრიანი

იზრდება, განაპირობებს მის შემდგომ ბედისწერას. მაშისაგან მეჩვიდრეობით არა მხოლოდ შაკიკი მიიღო ადრიანმა, არამედ „ფაუსტური“ სპეკულაციებისაკენ მიდრეკილებაც მისგან ერგო.[113]

ხალხურ წიგნში თეოლოგიის შესწავლა აიხსნება როგორც „Gottseeliges Fürnehmen“, რასაც თავის მხრივ ადრიანისთვისაც იგივე მნიშვნელობა ჰქონდა. იგი თეოლოგიას მარტო იმიტომ კი არ „დაექვემდებარა“, რომ უზენაეს მეცნიერებად მიაჩნდა, არამედ უწინარესად იმიტომ, რომ ქედის მოხრა, საკუთარი თავის დასჯა ეწადა, ანუ „contritio“-ს (მონანიების) გამო. ჯერ კიდევ სკოლის პერიოდში შეიმჩნეოდა მისი „რაღაცნაირი“ რელიგიურობა. მაგრამ ადრიანმა თეოლოგიისაგან მხოლოდ საწინააღმდეგო შედეგი მიიღო: რწმენა და თვითშეზღუდვა, რომელიც თეოლოგიისათვის აუცილებელ პირობას შეადგენდა, მას არ გააჩნდა. სწორედ ამან გამოიწვია ადრიანის „დემონურით“ ცდუნება. ამ ცდუნებას იგი პირველად ჰალეში თეოლოგიის დოცენტ ერენფრიდ კუმპფის ლექციების მოსმენისას განიცდის. კუმპფი ადრიანის საწინააღმდეგო გზას გადის — გერმანული კლასიკური ფილოსოფიითა და პოეზიით დაინტერესებული ზურგს აქცევს მათ, ანუ ესთეტიკურ ჰუმანიზმს და თეოლოგიას ეძლევა. რაც შეეხება რელიგიის ფსიქოლოგიის მასწავლებელ ებერჰარდ შლეპფუსს, იგი „დემონურისკენ“ გადახრილი თეოლოგის უდავო სიმუშს წარმოადგენს. სამყაროს და ღმერთის მისეული აღქმა ფსიქოლოგიურად იყო დადასტურებული და, ამდენად, თანადროული მეცნიერების სულისკვეთებას მთლიანად აკმაყოფილებდა. პროფესორი კუმპფის „ალალი ქიშპობა“ ეშმაკთან „ბავშვურ თამაში“ იყო იმ ფსიქოლიგიურ რეალობასთან შედარებით,

113 Roffmann, A., Keine freie Note mehr. Natur im Werk Thomas Manns. Epistemata. Würzburger wissenschaftlichen Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Band 420. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag 2003. S. 177

რომელსაც შლეპფუსი მარად დამანგრეველ სულს ანიჭებდა. იგი ჯოჯოხეთს და უწმინდურებას სიწმინდის აუცილებელ და თანდაყოლილ მხლებელს უწოდებს. ყველაფერ ამას კი კლასიკური ეპოქის, შუა საუკუნეების მიწურულის ქრისტიანობის მაგალითზე ამტკიცებდა, როცა სრული თანხმობა იყო სასულიერო სამსჯავროსა და დამნაშავეს, ინკვიზიტორსა და კუდიანს შორის.

ამრიგად, თეოლოგიის სწავლა ადრიანისთვის იყო მზადება არა ეშმაკთან უბრალო კავშირისათვის, არამედ მისი ექსტრემალურად ინტენსიური სწრაფვა „დემონურისაკენ“, ეშმაკეულისაკენ. ჯადოქრობის, როგორც დეკადანსისა და განადგურების სიმბოლოს, როლს თომას მანთან მუსიკა ასრულებს. თავისთავად ცხადია, რომ მუსიკის სფეროში თომას მანს ხალხური წიგნი ვერანაირად ვერ დაეხმარებოდა.

იოჰანეს შპისის ხალხური წიგნის თანახმად, თქმულების ფაუსტს უბრალო ღარიბი გოგონა შეუყვარდება. კლინგერთანაც არის მოთხრობილი ფაუსტის ეროტიკული თავგადასავლები, მაგრამ სიყვარულის მოტივის შეტანა „ფაუსტურ“ პარადიგმებში პირველად მაინც გოეთეს ეკუთვნის ჯერ გრეთჰენის, ხოლო შემდეგ „მარადქალურის“ სიმბოლოს — მშვენიერი ელენეს სახით. სიყვარული გოეთეს ფაუსტისათვის დიადი ჭეშმარიტების წვდომა და ზოგადსაკაცობრიო სიმბოლოა. სიყვარულის მოტივის რადიკალურ ცვლილებას ვხვდებით თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსში“. სიყვარული, როგორც ადამიანური, კეთილშობილური გრძნობა, იკრძალება ეშმაკთან საუბარში და შემოქმედებითი „გამონათებების“ სანაცვლოდ სიყვარულის აკრძალვა თანამედროვე მეფისტოფელის უმთავრეს პირობად იქცევა. თუკი სიყვარული „ფაუსტურია“ და სიყვარულის უფლება „ფაუსტური ადამიანის“ მთავარი ადამიანური გრძნობაა, ადრიან ლეეკერკიუნთან იგი იკრძალება, რაც ლოგიკურად განაპირობებს მისი „ანტიფაუსტურობის“ ერთ-ერთ მთავარ ნიშანს.

განსაკუთრებით საინტერესოა პაქტის დადებისას ეშმაკის მიერ წამოყენებული პირობების მსგავსება ხალხურ წიგნსა და „დოქტორ ფაუსტუსში“. ხალხური წიგნის ფაუსტუსი ხელშეკრულებას საკუთარი სისხლით აწერს ხელს. მას ეკრძალება ეკლესიაში შესვლა, წირვაზე დასწრება, იგი უნდა განუდგეს ღმერთს, ყოველი ადამიანი უნდა მიიჩნიოს მტრად, განსაკუთრებით ისინი, ვინც მისი საქციელის განსჯას შეეცდება, რაც თომას მანის ლევერკიუნის იზოლირებასა და ჩაკეტილობაზე, როგორც ეშმაკთან პაქტის შედეგზე, მიგვანიშნებს. მეტიც: თომას მანის ეშმაკი თითქმის სიტყვასიტყვით იმეორებს ხალხურ წიგნში ეშმაკის მიერ წამოყენებულ პირობათაგან ერთ-ერთს, რომელიც ადამიანებისაგან დისტანცირებაზე მიუთითებდა: „ჯოჯოხეთი გაგანებივრებს, ოღონდ თუ ყველა აქაურ მკვიდრს განუდგები, მთელ ზეციურ დასსა და მთელს კაცობრიობას. ეს აუცილებელია.“[114] (ხალხურ წიგნში — „Er soll Gott und allem himlischen Geer absagen; er soll aller Menschen Feind sein“).[115] ასევე ეკრძალება ხალხური წიგნის ფაუსტს ვინმესთან საქორწინო გარიგებაში შესვლა, უნდა უარყოს ზოგადად ქორწინება. ეს, თავის მხრივ, გულისხმობს სიყვარულის გარეშე ცხოვრებას, რაც ადრიანისთვის სიყვარულის და სითბოს აკრძალვაში ჰპოვებს ანალოგს.

დოქტორ ფაუსტუსზე ხალხურ წიგნში ცენტრალურ ადგილს იჭერს მთავარი გმირის ეშმაკთან ხელშეკრულების დადება. აქ სიყვარულის თემას განსაკუთრებული მნიშვნელობა საერთოდაც არ ენიჭება. მართალია, ხალხური წიგნის ფაუსტს კავშირი აქვს ქალებთან, მაგალითისათვის შეიძლება მოვიყვანოთ ჰელენა, მაგრამ მის ურთიერთობაზე ამ უბრალო გოგონასთან მხოლოდ

114 მანი, თ., დოქტორი ფაუსტუსი. გერმანელ კომპოზიტორ ადრიან ლევერკიუნის ცხოვრება, მოყოლილი მეგობრის მიერ. თბილისი: მერანი, 2002. გვ. 322

115 Spies, J., Historia von D. Johann Fausten. Frankfurt a. Main: S. Fischer Verlag 2007. S. 48

რამდენჯერმეა მითითებული. ფაუსტზე თქმულებაში არ არის სასიყვარულო ისტორია მოთხრობილი, არამედ მხოლოდ გატაცებაზეა საუბარი. რაც შეეხება გოეთეს „ფაუსტს“, აქ გრეთჰენის ტრაგედია წინა პლანზეა წამოწეული. თომას მანი გოეთესაგან განსხვავებით ხალხურ წიგნს უახლოვდება ამ საკითხშიც. მის ფაუსტს არავითარი სასიყვარულო ურთიერთობა არა აქვს, სიყვარული მას ეშმაკთან პაქტის შედეგად აკრძალული აქვს. თომას მანმა თავისი ფაუსტის სიყვარულის უუნარობას მკაფიოდ გაუსვა ხაზი. გოეთეს ფაუსტი სიყვარულის გრძნობას ნაზიარებია, რადგან უყვარს ის, რასაც ემსახურება. ლეეერკიუნისთვის კი ასეთი სიყვარულიც უცნობია. მისთვის მარგრეტი, როგორც ეს გოეთეს ფაუსტის შემთხვევაშია, არ არსებობს, არის მხოლოდ „Hetaera Esmeralda“, მაგრამ არც მის მიმართ ჰქონია მას სიყვარულის გრძნობა. „Hetaera Esmeralda“-სთან გატარებული ღამე იქცა ეშმაკთან პაქტის დადების საფუძვლად. ერთადერთი ქალი, რომლის მიმართ ადრიან ლეეერკიუნს სიმპათია გაუჩნდა, იყო შეიცარიელი მარი გოდო.

ხალხურ წიგნთან მრავალი მითიურ-სიმბოლური მსგავსების გარდა თომას მანის რომანში მოიპოვება თითქმის პირდაპირი ანალოგიები, რომელთაგან ყველაზე თვალშისაცემია გამოსამშვიდობებელი საღამო. თქმულებისა და რომანის პერსონაჟები თავისთან იხმობენ მეგობრებსა და ნაცნობთა წრეს თავიანთი ბოლო აღსარების გასაცხადებლად. მსგავსება მათი აღსარების შინაარსშიც ჩნდება. მკვლევარი გუნილა ბერგსტენი თომას მანის ადრიან ლეეერკიუნს „თანამედროვეობის გმირს“ უწოდებს და შენიშნავს, რომ იგი ძველი ისტორიული ფაუსტუსის რეინკარნაციას წარმოადგენს.“[116] თუმცა რეინკარნაციის ცნების განმარ-

116 Bergsten, G., Thomas Manns „Doktor Faustus“. Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1974. S. 58

ტებიდან გამომდინარე, რომელიც სრულად აღდგენას გულისხმობს, ვერ დავეთანხმებით მკვლევრის ამ მოსაზრებას. ადრიან ლევერკიუნი ესათესაება XVI საუკუნის ხალხური წიგნის ფაუსტს, მაგრამ არ არის მისი პირდაპირი ანალოგი.

გუნილა ბერგსტენი ხალხურ წიგნსა და „დოქტორ ფაუსტუსს" შორის არსებულ მსგავსებებს სქემატურ სახეს აძლევს და ქრონოლოგიურად წარმოგვიდგენს ამ შესაბამისობებს, თუმცა ადრიანის შემთხვევაში ეშმაკთან პაქტი განსხვავებით ფაუსტზე ხალხური წიგნისა და გოეთეს „ფაუსტისაგან" არა სისხლის წვეთით, არამედ დაავადებით ფორმდება.

ხალხური წიგნის ფაუსტი პირველად თავად მოიხმობს თავისთან ეშმაკს, მიდის უღრან ტყეში, მტკიცედ დარწმუნებული იმაში, რომ ბოლოსდაბოლოს გამოეცხადება ეშმაკი, რომელთანაც დადებს ხელშეკრულებას. მას მართლაც ეცხადება არა თავად ეშმაკი, არამედ ე.წ. „Namenloser Geist", რომელიც ფაუსტის დაჟინებული მოთხოვნის შემდგომ საკუთარ თავს მეფისტოფელს უწოდებს. ამით გვინდა იმ ფაქტს გავუსვათ ხაზი, რომ ხალხური წიგნის ფაუსტი საკუთარი ინიციატივით დებს ხელშეკრულებას ეშმაკთან. პაქტის წერილობითი ფორმის დადასტურება კი უკვე ფრანცისკანელი ბერის ფორმაში გამოწყობილი მეფისტოფელის მიერ ბასრი წვეტიანი დანით ხალხური წიგნის ფაუსტის მარცხენა ხელის მაჯაზე ძარღვის გადაჭრით და სისხლით დაკანონებით ხდება.

რაც შეეხება გოეთეს „ფაუსტს", აქ მეფისტო არა ეშმაკის უბრალო წარმომადგენელია, არამედ იგი ჯოჯოხეთის იერარქიის შუა ნაწილში განთავსებული ე.წ. „Unterteufel"-ია, რომელიც საკუთარი ინიციატივით ეცხადება თვითმკვლელობაზე ჩაფიქრებულ ფაუსტს. გოეთეს „ფაუსტში" ეშმაკთან პაქტის დადებისას ჩნდება ახალი მოტივი ცნობილი „წამის მარადისობის" შესახებ, რომელსაც ფაუსტი წინაპირობად უყენებს მეფისტოს.

თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსში“ აღწერილი პაქტი ადრიანსა და ეშმაკს შორის განსაკუთრებულ ადგილს იჭერს, რადგან აქ ჩნდება სრულიად ახალი მოტივი. ეშმაკი თომას მანის რომანში, მართალია, როგორც უსახელო, გარეგნობის შეცვლის უნარის მქონე ინდივიდი ჩნდება, მაგრამ იგი საკუთარი ინიციატივით მიდის ადრიანთან, რათა ფორმალურად გააფორმოს მასთან უკვე კარგა ხნის წინ დადებული ხელშეკრულება.

გამოცხადებული ეშმაკი ნამდვილად არსებულია თუ მხოლოდ მაღალი სიცხის მქონე ავადმყოფი ადრიანის ჰალუცინაციის ნაყოფი, დღემდე პრობლემური საკითხია. ანტონინა რუსაკოვა მიიჩნევს, რომ ლევერკიუნი არ არის მხოლოდ ახალი ფაუსტი, რომელსაც ტრადიციის თანახმად ანტიპოდი, თავისი მეფისტოფელი უნდა ჰყავდეს, რომლის გარეშეც იგი ვერ მოახდენდა საკუთარი თავის რეალიზაციას. ადრიანი ამ ორი მხატვრული თუ ლეგენდარული ფიგურის სინთეზს უფრო წარმოადგენს. საკარაუდოდ, ამიტომაც არის, რომ ლევერკიუნს რომანში არავინ არ უპირისპირდება.[117] მაგრამ, ჩვენი აზრით, თომას მანის რომანში არსებითია არა ის, რეალურად არსებობს თუ არა ეშმაკი, არამედ ის, რომ აქ XX საუკუნის მეფისტოფელი ერთდროულად წარმოადგენს კომპლექსურ სახეს (კუმპფი, შლეპფუსი, ბრაიზახერი) და ამავდროულად ფაშიზმის ალეგორიას.

ადრიან ლევერკიუნის პაქტი ეშმაკთან იდენტურია გერმანიის პაქტისა ნაციზმთან. ლევერკიუნის თანდათანობითი დაცემა, მისი ფიზიკური დაუძლურება და საბოლოო აგონია გერმანიის თანდათანობითი დაშვებაა ფაშიზმის „მოლიპულ გზაზე.“[118] ეს ნაციზმის ბურუსში გახვეული გერმანელი ერის ანტიჰუმანუ-

---

117 Русакова, А.В,. Томас Манн в поисках нового гуманизма. Ленинград 1969. С.12

118 კაკაბაძე. ნ., ეპოქალური რომანი. ბოლოსიტყვაობა წიგნში: თომას მანი. დოქტორი ფაუსტუსი. თბილისი: მერანი, 2002. გვ. 694

რი, ბარბაროსული იდეებით თანდათანობითი გადაგვარებისა და გარდაუვალი კატასტროფის ტოლფასია.

„დოქტორ ფაუსტუსში“ წარმოდგენილი რამდენიმე პლანიდან ერთ-ერთი მთავარი პლანი — ფაშისტური გერმანიის ისტორიული სინამდვილის აღწერა და რომანის გმირის გერმანულ ნაციზმთან იდენტურობა — „ფაუსტურის“ თომასმანისეული გაგების ნეგატიურად ტრანსფორმირების ნათელი მაგალითია. უკვე ანტიფაუსტად ჩაფიქრებული ადრიან ლევერკიუნი ფაშისტური გერმანიის პარადიგმა ხდება და, ამდენად, გმირის „ანტიფაუსტურობა“ ფაშიზმის ალეგორიაა რომანში.

ეშმაკთან დიალოგს „დოქტორ ფაუსტუსში“ ეთმობა მთელი ერთი თავი, რომელიც თემათა მრავალპლანიანობით გამოირჩევა. განსხვავებით ხალხური წიგნისა და გოეთეს მეფისტოფელისაგან, თომას მანის რომანში ეშმაკი ადრიანთან დიალოგის შემდგომ აღარ ჩნდება. იგი ადრიანს არც ფიზიკურ და მატერიალურ დახმარებას არ უწევს მისი წინამორბედებისაგან განსხვავებით. იუმცა ადრიანი მეფისტოფელის თანაარსებობას ყოველთვის გრძნობდა მასში „დემონური საწყისის“ არსებობის გამო.

ეშმაკი ადრიანს სთავაზობს ზეადამიანურ შემოქმედებით მიღწევებს მუსიკის სფეროში, რის სანაცვლოდ იგი არაადამიანური ტკივილების ქვეშ იცხოვრებს. საინტერესოდ მიგვაჩნია ის ფაქტი, რომ ადრიანი, განსხვავებით ხალხური წიგნისა და გოეთეს ფაუსტისაგან, არანაირ წინაპირობასა და მოთხოვნას არ უყენებს ეშმაკს. ნაცვლად უსაზღვრო შემოქმედებითი პროდუქტიულობისა და წარმატებისა ადრიანმა ჯოჯოხეთს უნდა მიჰყიდოს სული. ეშმაკთან ხელშეკრულებას ხელი არ ეწერება, რადგან ეშმაკმა უკვე იცის ადრიანის მეძაობასთან გატარებული ღამის შესახებ, რის შედეგადაც მისი ინფიცირებით „მოეწერა ხელი“ პაქტს. ადრიანისაგან ეშმაკი არ მოითხოვს არავითარ თანხმობას, არც წერილობითსა და არც სიტყვიერს. პალესტრინიდან პფაიფერინგში

დაბრუნებული ლეევერკიუნი თითქმის აღარც კი ფიქრობს ჰალუცინაციად მიჩნეულ ეშმაკის სტუმრობაზე, რამდენადაც ეს მას არარეალურად ეჩვენება, თუმცა დროის სვლასთან ერთად იგი დღითიდღე უფრო და უფრო რწმუნდება, რომ იტალიაში ეშმაკთან შეხვედრა ფანტაზიის ნაყოფი სულაც არ იყო.

თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსის" კავშირი ხალხურ წიგნთან შეიმჩნევა რომანში ასე მომეტებულად არსებული არქაული, შუასაუკუნეობრივი, მაგიური და „დემონური" ატმოსფეროს გამო. განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია პაქტით განსაზღვრული დროითი მონაკვეთების მსგავსება, რომელსაც ნაკლები ყურადღება ექცევა მკვლევართა შორის. იგი უბრალოდ ფიქსირდება, როგორც მხოლოდ მსგავსება, თუმცა მიზეზზე არავინ მიუთითებს.

რატომ აირჩია თომას მანმა თავისი რომანისათვის ხალხური წიგნის დროის 24-წლიანი მონაკვეთი, გოეთესაგან განსხვავებით, რომელმაც თავისი ფაუსტისათვის დრო შეუზღუდავი გახადა? პირველი, რაც ლეევერკიუნის და ეშმაკის დიალოგში თვალშისაცემია, ეს ეშმაკის მიერ ზუსტად ცხრაჯერ ნახსენები ქვეშის საათია, რომელიც 24 წლის შემდეგ ჩამოიცლება და ეშმაკი თავის მსხვერპლს დაეპატრონება. ეშმაკი დროის 24-წლიან მონაკვეთს „ბარაქიან, გენიალურ, აღმაფრთოვანებელ დროდ" მოიხსენიებს.[119] „ამოდენა დრო მთელი მარადისობაა," — ამბობს იგი, მაგრამ იქ, სადაც დრო შეზღუდულია, მარადისობას არ შეიძლება ჰქონდეს ადგილი. თომას მანთან დროის შეზღუდვა 24 წლამდე გარკვეულწილად გოეთესა და თომას მანის განსხვავებულ მხატვრულ-ესთეტიკურ ამოცანებზე მიუთითებს: XVIII საუკუნის განმანათლებლური, გოეთესეული იდეალები თომას მანთან ჩანაცვლებულია დეკადენტური, ევროპული კულტურის კრიზისული მდგომარეობით გამოწვეული განწყობილებებით,

[119] მანი, თ., დოქტორი ფაუსტუსი. გერმანელ კომპოზიტორ ადრიან ლეევერკიუნის ცხოვრება, მოყოლილი მეგობრის მიერ. თბილისი: მერანი, 2002. გვ. 292

ჰუმანურობა — ანტიჰუმანურობით, ზოგადსაკაცობრიო იდეები — იზოლირებული, მუსიკალურ ლაბორატორიაში განმარტოვებული ხელოვანის პირადი შემოქმედებითი სურვილებით, და ბოლოს, „ფაუსტური“ მარადმაძიებლობა და მოძრაობა — უიმედობით, დეგრადაციითა და უმოძრაობით.

შემოქმედებითი აღმავლობის ეს 24 წელი ადრიანის პიროვნული და შემოქმედებითი უნაყოფობის და საბოლოო განადგურების პერიოდია. მასში ამ დროის განმავლობაში ადამიანური საწყისი ადგილს უთმობს „დემონურ“ საწყისს, ჰარმონია — დისჰარმონიას, ჰუმანური — ანტიჰუმანურს და ა.შ. რომ არა დროის შეზღუდვა 24 წლით და ადრიანის გარდაუვალი დაღუპვა, რომლისაც ანტიჰუმანიზმი ევროპის კულტურული, და არა მარტო კულტურული, სოციალური, პოლიტიკური დეკადანსის ერთგვარ მარადიულ მოვლენად უნდა აღქმულიყო. უნდა ვიფარაუდოთ, რომ ჰუმანიზმის კრიზისს, ფაშიზმის — მთელს ევროპაში წარმავალი მოვლენის, საჩვენებლად აირჩია თომას მანმა დროის 24-წლიანი მონაკვეთი. დალმასელას აუცილებლად მოჰყვება ალმასელის პერიოდი, ჰუმანიზმი, ჰარმონიულობა, კეთილშობილი იდეალებია მხოლოდ მარადიული, რაც გოეთეს „ფაუსტის“ ამოსავალი წერტილია. გოეთესთან დროის შეზღუდვა არასწორი გადაწყვეტილება იქნებოდა ავტორის მხრიდან, რადგან მისი ფაუსტის არსი მარადმაძიებლობაში, ჭეშმარიტების შეცნობის სურვილში მდგომარეობდა.

თომას მანი დროის 24-წლიანი მონაკვეთის არჩევით ნათლად მიანიშნებს იმაზე, რომ ყველაფერი ის, რისი უარყოფა, „წართმევა“ და განადგურება სურდა დეზინტეგრირებულ ფაუსტს, მარადიულია და არასოდეს დაიკარგება.

ადრიან ლევერკიუნის მუსიკალური შემოქმედება აღარ აკმაყოფილებს ჰუმანისტური ხელოვნების მოთხოვნას — ადამიანი ესთეტიკური გზით „დიდ განსულიერებამდე“ მიიყვანოს. მაშინ როცა „ფაუსტურის“ ცნება, გოეთესეული გაგებით, თავის თავ-

ში ჰარმონიულისა და მთლიანობისაკენ სწრაფვას აერთიანებს, ლევერკიუნი ასახავს XX საუკუნის ხელოვანის სულისა და მისი სამყაროს დისჰარმონიულობას. ლევერკიუნის მუსიკალური შემოქმედებითი გზა იჟღინთება სკეფსისითა და ნიჰილიზმით. ლევერკიუნი იყენებს თავისუფალი ატონალობის პრინციპს, რომელსაც თან მოაქვს სამყაროს დაფლეთილობის, დეფორმირების, საბოლოო განადგურებისა და არსებულის ნგრევის შეგრძნება. XX საუკუნის მუსიკამ უარყო რომანტიკულ გრძნობათა სითბო ტექნიკური, ,,გამოანგარიშებული" დახვეწილობის გამო. ამ პრინციპით შესაძლებელია მუსიკის მხოლოდ „კეთება" და არა შექმნა. იგი არაბუნებრივი, უგრძნობი და ცივია. მუსიკის სიცივე ეშმაკთან წილნაყრობის შედეგია, როგორც უარყოფა კეთილშობილური ჰუმანისტური იდეებისა თომას მანის თანამედროვე გერმანიაში. ყველაფერი ეს მუსიკის „დემონიზაციაზე" მიუთითებს, იგი ანალოგიურია გერმანელთა ისტორიის „დემონიზაციისა". მუსიკა აქ გერმანული „შინაგნობის" საყოველთაო კულტურული კრიზისის და, უპირველეს ყოვლისა, ფაშისტური გერმანიის საზოგადოებრივი ვითარების პარადიგმაა.

„დოქტორ ფაუსტუსის" ფინალურ ნაწილში თომას მანი „ფაუსტური" პრობლემის გადაწყვეტას ადრიან ლევერკიუნის გამოსათხოვარ მონოლოგში კირკეგორზე დაყრდნობით ახდენს. გოეთესაგან განსხვავებით, რომელმაც მოხსნა ხალხური თქმულების ტრაგიკული ფინალი, თომას მანმა, პირიქით, გააძლიერა თქმულების დასასრულის ასეთი ტონი. გოეთეს ფაუსტმა ჰპოვა თავისი უზენაესი ჭეშმარიტება, თომას მანის ფაუსტმა კი დაკარგა ყველაფერი — რწმენა, იმედი, შესაძლებლობა. ამრიგად, ბეთჰოვენის, გოეთესა და შილერის ანტიპოდი — ლევერკიუნი — დეზინტეგრირებული ფაუსტის ყველაზე სრული სახეა. მასში „ფაუსტური" შესაძლებლობა ამოიწურა.

გოეთეს ფაუსტისაგან განსხვავებით, რომელიც შეწყალების ღირსი ხდება (თუმცა არა რელიგიურ-ქრისტიანული თვალსაზრისით), თომას მანის პროტაგონისტის გადარჩენის იმედი კირკეგორის მიერ ფორმულირებულ „რელიგიურ პარადოქსს“ ეფუძნება, რომლის თანახმადაც უმძიმესი დანაშაული და ცოდვა ღვთიური შეწყალებისა და გადარჩენის რეალურ წინაპირობას წარმოადგენს. გადარჩენისა და ცოდვის მიტევების ეს პარადოქსულობა ქმნის იმედის გაჩენის წინაპირობას უკიდურესი უიმედობის მიღმაც კი („Hoffnung jenseits der Hoffnungslosigkeit“), რის შესახებაც ლევერკიუნი, რომელმაც საბოლოოდ გააცნობიერა ჩადენილი დანაშაული, გამოსათხოვარ საღამოზე ამბობს: „Meine Sünde ist größer, denn daß sie mir könnte verziehen werden, und ich habe sie auf Höhest getrieben dadurch, daß mein Kopf spekulierte, der zerknirschte Unglaube an die Möglichkeit der Gnade und Verzeihung möchte das Allerreizendste sein für die ewige Güte, wo ich doch einsehe, daß solche freche Berechnung das Erbarmen vollends unmöglich macht. [...] da seht ihr, daß ich verdammt bin, und ist kein Erbarmen für mich, weil ich ein jedes im Voraus zerstöre durch Spekulation.“[120] („ჩემი ცოდვა ერთობ დიდია, რომ მისი შენდობა შეიძლებოდეს, თანაც იგი უკიდურესად გავამწვავე იმის ჩიჩინითა და კირკიტით, რომ ურწმუნოება, რომელსაც შეგნებული აქვს თავისი ბრალი, შესანდობლად და მისატევებლად ყველაზე საამური, შესაძლო ობიექტი უნდა იყოს მეთქი მარადიული სიკეთისათვის, მაშინ როდესაც ვიცოდი, რომ ჩემი ესოდენ თავხედური ვარაუდი შეწყალებას სრულიად შეუძლებელს ხდიდა[...]. ჰოდა, ახლა თქვენ უწყით, რომ შეჩვენებული ვარ, და შეწყალება არ მეკუთვნის, რადგან ყოველგვარ შენდო-

120 Mann, Th., Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag 2008. S. 662

ბას წინასწარვე გამოვრიცხავ ჩემი მსჯელობით").[121]

თომას მანი კრიტიკულად მიუდგა ადრიანის თანმიმდევრულ სვლას ბნელიდან წყვდიადში. ლეევერკიუნის უკანასკნელი მუსიკალური ნაწარმოები — „დოქტორ ფაუსტუსის გოდება" არის ხმა გაწამებული ადამიანისა და ღმერთისა, რომელიც ხედავს თავისი შექმნილის საცოდაობას, ეს არის გოდება გამწარებული ადამიანისა და ყვირილი ბნელში, მისი ყრუ გამოძახილი სიცარიელეში. ამ ნაწარმოებში თავმოყრილია „ფაუსტურის" ცნების შინაარსის დეზინტეგრაციის ყველა მომენტი, „ფაუსტური" პარადიგმების ნეგატიური სახე, ადრიანისა და იოჰან ფაუსტის იგივეობის „საშინელი საიდუმლო", რომელიც მუსიკალური სიცივის „მაგიურ კვადრატში" გამოიხატა.[122]

გიუნთერ მაჰალი ლეევერკიუნის ფაუსტ-კანტატის განხილვისას მიიჩნევდა, რომ კომპოზიციის უკანასკნელ მუსიკალურ ბგერას — ჩელოს მაღალ „სოლ"-ს კრიტიკოსებისათან სათანადო ყურადღება არ ექცევა. მას ეს „მაღალი სოლ", ეს „სინათლე წყვდიადში" „მთლიანად ჩამქრალად" არ ეჩვენება. მისი მოსაზრებით, ამ ბგერას, პირიქით, არალუციფერულად შეაქვს ნათელი ისეთ ადგილებშიც კი, სადაც „ღამე ნაადრევად გაუთენებიათ, დღედ უქცევიათ."[123]

მართებულია ასევე მაჰალის შენიშვნა, რომ „მაღალი სოლ" თავიდანვე განსაზღვრულ ადგილს იჭერს „გოდებაში", რადგან ცხადია, რომ ადრიანთან არ არსებობდა „არცერთი თავისუფალი ნოტი" და, მით უმეტეს, მაჟორული ნოტი. ჩელოს იზოლი-

---

121 მანი, თ., დოქტორი ფაუსტუსი. გერმანელ კომპოზიტორ ადრიან ლეევერკიუნის ცხოვრება, მოყოლილი მეგობრის მიერ. თბილისი: მერანი, 2002. გვ. 650

122 კეესელავა, მ., ფაუსტური პარადიგმები. წიგნი მეორე. თბილისი: საბჭოთა საქართველო, 1961. გვ. 682

123 Mahal, G., Faust. Untersuchungen zu einem zeitlosen Thema. Neuried: Ars una Verlagsgesellschaft 1998. S. 624

რებული მაღალი „სოლ“, მონსტრული გოდების თავისუფლად მჭერი და უკონკურენტო ბოლო აკორდი, ექსტრემალური წინააღმდეგობაა ლეევერკიუნის „აპოკალიპსის“ დასასრულთან, რის გამოც ცაიტბლომი საფუძვლიანად განიცდის შიშს აღსასრულის წინაშე.[124]

თუ თომას მანის თეორიულ შრომებში „ფაუსტური“ ღრმად გერმანული, მუსიკალური, „ჩაშინაგნებული“ ფენომენია და იგი ამ ცნების კლასიკურ, გოეთესულ გაგებას უახლოვდება, თუ „ფაუსტური“, კლასიკური, გოეთესეული გაგებით, თავის თავში აერთიანებს სიყვარულს, სითბოს, ადამიანურ გარემოში ადამიანად ცხოვრების მოთხოვნას, ხალხის სამსახურში ყოფნას, ჰარმონიულობას, ჰუმანური საწყისების უპირატესობას სხვა დანარჩენთან შედარებით, თომას მანის რომანში ადრიან ლეევერკიუნი მშობლიური ქალაქის, კაისერსაშერნის არქაულ-მისტიკური განწყობილებებით იზოლირებულ მუსიკალურ ლაბორატორიაში ცხოვრობს, ეშმაკთან პაქტის შედეგად მას ეკრძალება სიყვარული, ადამიანური სითბო და მის შემთხვევაში საუბარიც კი ზედმეტია ხალხის სამსახურში ყოფნაზე.

ადრიანის მუსიკა თანდათანობით შორდება რომანტიკულს, ჰუმანურს. იგი ანტიჰუმანური ხდება. ასე თანდათანობით ყალიბდება „ანტიფაუსტური“ „დოქტორ ფაუსტუსში“. ლეევერკიუნის ბავშვობიდან მოყოლებული, ჩანასახში არსებული „ანტიფაუსტური“ მოსწავლეობის, სტუდენტობის და შემდგომ უკვე შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე თანდათანობით მძაფრდება და, საბოლოოდ, მისი ცხოვრებისა და შემოქმედების განმსაზღვრელად იქცევა.

124 Ebenda. S. 626

თავი III

მითოსი და ისტორია თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსში“

თომას მანის რომან „დოქტორ ფაუსტუსში“ კრიტიკულადაა გაანალიზებული მწერლის თანამედროვე გერმანიისა და, ზოგადად, ევროპული კულტურის, ხელოვნებისა და პოლიტიკური ცხოვრების კრიზისი. რომანში უშუალოდ გერმანული განვითარების გზაა ასახული I მსოფლიო ომიდან ვაიმარის რესპუბლიკამდე და შემდგომ უკვე ფაშიზმამდე. მასში თხრობა სამ სხვადასხვა დროით პლანში მიმდინარეობს. პირველი და, ამდენად, მთავარი დროითი პლანი ადრიანის მეგობრისა და ბიოგრაფის, ზერენუს ცაიტბლომის მიერ აღწერილი მისი თანამედროვეობაა, რომელიც უმეტესწილად ავტორის თანადროული გერმანიისა და თომას მანის რომანზე მუშაობის პერიოდის იდენტურია. ეს დროითი პლანი რომანის სხვა დროით პლასტებთან ერთად ნაწარმოების მითოპოეტურ ჭრილში განხილვის საშუალებას იძლევა, რამდენადაც გერმანიის ისტორიული სინამდვილის, მისი შუასაუკუნეობრიეი წარსულის რემინისცენციებისა და ცაიტბლომის მიერ ჩართული მონოლოგების — სამი სხვადასხვა დროითი პლასტის — ერთმანეთის პარალელურად წარმოსახვა მითოპოეტური ხერხია, რომელიც კონკრეტული ეპოქის ჩარჩოებს არღვევს, კონკრეტულ-ისტორიული დროის ფარგლებს მიღმა გადის და ზედროულ მითოსურ სამყაროს წარმოქმნის რომანში.

„დოქტორ ფაუსტუსში“ მთხრობელის მეშვეობით წარმოდგენილი ნაციონალ-სოციალისტური გერმანიისა და ლეგერკიუნის, როგორც გერმანიის პარადიგმის, ურთიერთმიმართების გასარკვევად საინტერესოა თავად თომას მანის დამოკიდებულება XX საუკუნის I ნახევრის გერმანული სინამდვილისადმი, მწერლის

პოლიტიკური პოზიციების ტრანსფორმაცია I-დან II მსოფლიო ომამდე, ამერიკული ემიგრაციის წლებში მწერლის ანტიფაშისტური მოღვაწეობა, რაც ნათლად ჩანს მის წერილებში, ესეებში, ზოგადად, პუბლიცისტურ ნაშრომებში.

რომან „დოქტორ ფაუსტუსში“ შინაარსობრივად არა მხოლოდ გერმანულ-ევროპული კულტურის ისტორიაა გადმოცემული, არამედ მასში, უპირველეს ყოვლისა, რეტროსპექტულადაა წარმოდგენილი ის სულიერ-იდეური პოზიცია, რომელიც პირდაპირ კავშირშია თომას მანის პირადი პოლიტიკური შეხედულებების ცვლილებასთან.[125] ამასთანავე მწერლის შემოქმედების გარკვეული ეტაპიდან შეიმჩნევა, ტ. ს. ელიოტის ტერმინი რომ გამოვიყენოთ, თხრობის „მითოსური მეთოდის“ გამოყენება, რომელსაც თავად თომას მანი „ტიპიურ-მითიურს“ უწოდებს.

თომას მანმა რთული შემოქმედებითი და მსოფლმხედველობრივი განვითარების გზა განვლო, რომელიც სიკვდილის აღიარებისა და სიცოცხლის უარყოფიდან ამავე სიცოცხლის მსახურების იდეამდე მივიდა. მწერლის მიერ 1923 წელს დაწერილ ესეში „გერმანული რესპუბლიკის შესახებ“ („Von Deutscher Republik“) გამოთქმული აზრი შეიძლება მთელი შემოქმედების შეჯამებად მივიჩნიოთ: „გონის არანაირი მეტამორფოზა არაა ჩვენთვის უფრო მახლობელი და მისაღები, ვიდრე ის, რომელიც სიკვდილის სიმპათიის გავლით სიცოცხლის სამსახურამდე მიდის“ („Keine Metamorphose des Geistes ist uns besser vertraut als die, an deren Anfang die Sympathie mit dem Tode, an deren Ende der Entschluß zum Lebensdienste steht“).[126]

---

125 Straßner, F. U., Gegenwart und Gegenwelten im Deutschlandbild Thomas Manns. Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland. Hrsg. von O. Jahraus. Bd. 40. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 2010. S. 310

126 Mann, Th., Von Deutscher Republik. In: Mann, Th., Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd. 12. Berlin: Aufbau-Verlag 1955. S. 531

პოლიტიკური შეხედულებების ანალიზისას თომას მანი პოლიტიკური საკითხის ლიტერატურულ და ფილოსოფიურ მხარეზე აკეთებდა ყოველთვის აქცენტს. ეს კარგად ჩანს 1944 წელს აგნეს მეიერისადმი „სამეფო უდიდებულესობის“ შესახებ მიწერილ წერილში, რომელშიც თომას მანი აღიარებს, რომ თავად მწერალი ინდივიდუალიზმისა და სუბიექტივიზმის, ესთეტიზმისა და არისტოკრატიზმის დაძლევის გზით დემოკრატიზმისა და ჰუმანიზმისაკენ ვითარდებოდა.[127] უფრო ადრეულ პერიოდში, I მსოფლიო ომის დაწყებისას, მწერალმა რეაქციული პოზიცია დაიჭირა. 1914 წლის ჩანაწერში „ფიქრები ომის დროს“ („Gedanken im Kriege“) თომას მანი, აანალიზებს რა გერმანიასა და საფრანგეთს შორის არსებულ პოლიტიკურ და სამხედრო კონფლიქტს, ამ ქვეყნებს წარმოაჩენს როგორც პრინციპულად სულიერ და სოციალურ ანტიპოდებს. საფრანგეთი მისთვის ცივილიზაციის სიმბოლოა, გერმანია — კულტურის. კულტურა მისთვის სტილი, ფორმა, ქცევა, გემოვნებაა, მაშინ როცა ცივილიზაცია — გონება, აღორძინება, ახლისაკენ სწრაფვაა.

1918 წელს გამოქვეყნდა თომას მანის 600-გვერდიანი ესეისტური ნაშრომი „აპოლიტიკოსის შეხედულებები“ („Betrachtungen eines Unpolitischen“), სადაც გერმანელი მწერალი კონსერვატორის პოზიციებიდან ცდილობს შეაფასოს გერმანიის მდგომარეობა მისი თანამედროვე მსოფლიოს სტრუქტურაში და გაამართლოს იგი დემოკრატიული ქვეყნების წინაშე. „შეხედულებებში“ თომას მანი ლიბერალური ოპტიმიზმის, პაციფიზმის, სოციალური რეფორმების, რაციონალისტური, განმანათლებლური ფილოსოფიის კრიტიკით გამოვიდა. ავტორი იცავს გერმანიის ეროვნულ სულისკვეთებას, რომელიც, მისი აზრით, მუსი-

127 Mann, Th., Essays. Schriften über Musik und Philosophie. Ausgewählt und eingeleitet von H. Kurzke. Bd. 3. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1978. S. 234

კალური და ირაციონალურია. თუმცა იგი მისთვის დამახასიათებელი ირონიით აღნიშნავს, რომ მისი წვლილი ლიტერატურაში ხელს უწყობს იმ რაციონალისტური ჰუმანიზმის განვითარებას, რომლის წინააღმდეგაც თავად გამოდის. მწერლის ასეთ პოზიციას არ ეთანხმებოდა მისი ძმა — ჰაინრიხ მანი. ძმებს შორის კონფლიქტის მორიგება მხოლოდ მაშინ გახდა შესაძლებელი, როდესაც ნაციონალ-სოციალისტების მიერ ვაიმარის რესპუბლიკის საგარეო საქმეთა მინისტრის, ვალტერ რათენაუს მკვლელობის შემდეგ თომას მანმა თავისი პოლიტიკური შეხედულებები გაანალიზა და ღიად დაუჭირა მხარი დემოკრატიას.

I მსოფლიო ომის პერიოდში თომას მანი გონის, ინტელექტის, რაციონალიზმის, პროგრესის, ცივილიზაციის, რესპუბლიკის, ევროპის, დემოკრატიის წინააღმდეგ გამოდიოდა. სამაგიეროდ წინა პლანზე წამოსწევდა მისტიკას, ინსტინქტებს, „დემონურს“, მონარქიას, ომს, პირველყოფილს. ამ დროს შემოქმედი წინააღმდეგი იყო პოლიტიკური ბრძოლის, სოციალური და ეკონომიკური გარდაქმნებისა. მას სჯეროდა, რომ გერმანელებს ჰქონდათ „შინაგანი თავისუფლება“ და „გარეგან თავისუფლებას“ სულაც არ საჭიროებდნენ. მიაჩნდა, რომ პოლიტიკური თავისუფლება, დემოკრატია ეკონომიკური ფაქტორის პრიმატს ნიშნავდა სულიერის წინაშე, რაც გერმანელებისათვის, მისი მოსაზრებით, უცხო იყო. მწერალი, ზოგადად, პოლიტიკური აქტივობისა და რადიკალიზმის წინააღმდეგ გამოდიოდა. ამ ეტაპზე თომას მანზე გამაბრუებლად მოქმედებდა ნიცშეს ვიტალისტური პათოსის, დეკადანსის, დაცემის ფსიქოლოგიური ანალიზი. „აპოლიტიკოსის შეხედულებებში“ იგი შენიშნავდა, რომ ნიცშე მას აინტერესებდა არა როგორც „ზეკაცის“ წინასწარმეტყველი, არამედ როგორც დეკადანსის ფსიქოლოგი. ნიცშემ ერთ-ერთმა პირველმა დაინახა და აღიარა, რომ თანამედროვეობაში აღარ იყო რწმენა, იმედი,

სიყვარული, და ამიტომაც შეეცადა „დიონისური“ სულის მეშვეობით „ემკურნალა“ ევროპისათვის.[128]

„პოლიტიკოსის შეხედულებებში“ თომას მანი აღიარებდა თავის ქვეცნობიერ რწმენას, რომ გერმანელი ერი ვერასოდეს „შეიყვარებდა“ პოლიტიკურ დემოკრატიას იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ თვით ქვეყნის პოლიტიკა მომავალში არ სცნობდა დემოკრატიას თავის შემადგენელ ნაწილად: „Ich bekenne mich tief überzeugt, daß das deutsche Volk die politische Demokratie niemals wird lieben können, aus dem einfachen Grunde, weil es die Politik selbst nicht lieben kann, und daß der viel verschrieene Obrigkeitsstaat, die dem deutschen Volke angemessene, zukömmliche und von ihm im Grunde gewollte Staatsform ist und bleibt.“[129] („ღრმად დარწმუნებული ვამბობ, რომ გერმანელი ერი პოლიტიკური დემოკრატიის შეყვარებას ვერასოდეს შეძლებს იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ მას თვით პოლიტიკის სიყვარული არ შეუძლია და სახელმწიფოს დიქტატორული მმართველობა გერმანელი ერის შესაფერისი და გერმანელი ხალხის მიერ არჩეული სახელმწიფო ფორმაა“). თუმცა ვაიმარის რესპუბლიკის მაგალითმა საწინააღმდეგო შედეგი აჩვენა და მწერლის პროგნოზი არ გაამართლა.

თომას მანის წარმოდგენა გერმანიასა და „გერმანულზე“ პერიოდულად იცვლება და საბოლოო პოზიციად ამერიკული ემიგრაციისა და ომის შემდგომი წლების პერიოდში ყალიბდება.

30-იანი წლების დასაწყისის გერმანულ სინამდვილეში, მესამე რაიხის პერიოდის გერმანიაში თომას მანი ცდილობს „მე“ და საქმეარო ლოგიკურად დაუკავშიროს ურთიერთს და ამის საფუძ-

128 Mann, Th., Betrachtungen eines Unpolitischen. Hrsg. v. H. Helbling. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 2002. S. 378

129 Mann, Th., Betrachtungen eines Unpolitischen. Hrsg. v. H. Helbling. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 2002. S. 348

ველზე ცდილობს გერმანული ნაციონალ-სოციალიზმის ფენომენის ახსნას. თომას მანისათვის ფაშიზმის წარმოშობა გერმანიაში მხოლოდ ქვეყნის ისტორიულ განვითარებას შეეძლო განეპირობებინა. ამ მოსაზრებას ნათელს ჰფენს თომას მანის დღიურებში 1937 წლის 13 ნოემბრის შენიშვნა: „Beim Abendessen mit K. und Golo über die mögliche historische Funktion des Fascismus, die unaufhaltsame Tendenz der Welt [...], das unsinnige Opfer, das man — ohne zu wissen, wem? — bringt, indem man sich mit seiner Bekämpfung das Blut verdirbt. Keine Verspanndienste mehr! Keine Äußerungen und Antworten! Wozu Haß erregen? Freiheit und Heiterkeit! Man sollte sich endlich das Recht dazu nehmen."[130] („ვახშმობისას კ.-სთან [იგულისხმება მეუღლე კატია მანი] და გოლოსთან საუბარი ფაშიზმის შესაძლო ისტორიულ ფუნქციაზე, სამყაროს ძნელად შესაჩერებელ ტენდენციაზე [...], რომელსაც მოაქვს უაზრო მსხვერპლი, როცა არ იცი, ვისთვის? და მის წინააღმდეგ ბრძოლაში სისხლს იწამლავენ. აღარაფითარი აზრის გამოხატვა და პასუხი! რა საჭიროა სიძულვილის აღძერა? თავისუფლება და სიხარული! ბოლოსდაბოლოს დროა, ამის უფლება მისცეს ადამიანმა საკუთარ თავს").

ნაციონალ-სოციალისტური გერმანიიდან ამერიკულ ემიგრაციაში მყოფი თომას მანი აქტიურად განაგრძობს ანტიფაშისტურ საქმიანობას. 1940 წელს, მაშინ, როდესაც ჰიტლერული რეჟიმი თავისი მმართველობის ზენიტშია და არაერთი ევროპული სახელმწიფოს დამარცხების შემდგომ საკმაოდ წარმატებულ საჰაერო ომს აწარმოებს დიდ ბრიტანეთთან, ბრიტანული ტელერადიო მაუწყებლობის — BBC-ის რედაქცია თანამშრომლობისათვის მიმართავს თომას მანს, რათა მან ანტიჰიტლერუ-

130 Mann, Th., Essays. Schriften über Musik und Philosophie. Ausgewählt und eingeleitet von H. Kurzke. B.3. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1978. S. 129

ლი პროპაგანდისათვის მონაწილეობა მიიღოს რადიოფორმატის ყოველთვიურ გადაცემაში სახელწოდებით „გერმანელ მსმენელებს!“ („Deutsche Hörer!“), რაც საშუალებას მისცემდა მას, ხელმძღვანელობა გაეწია გერმანელი ხალხისათვის. ამ რადიოგადაცემის ფორმატში 1940-1945 წლებში 55 რადიოგადაცემა ჩაიწერა. ეს ის პერიოდია, როდესაც შოპენჰაუერისეული გერმანული ისტორიის მოდელი შემოქმედისათვის საბოლოოდ კარგავს აზრს და შემაშფოთებელი პოლიტიკური ვითარების გამო 1940 წლის 12 დეკემბრის დღიურში იგი შემდეგ ჩანაწერს აკეთებს: “Die Lösung, das zur Ruhe kommen, der Ausgang des Ganzen wird noch lange unvorstellbar sein, hauptsächlich, weil das deutsche Nazi-Experiment etwas Äußerstes war, nach dem nichts mehr kommen zu können scheint, und das völlige Ratlosigkeit, das nichts hinterlassen wird.“[131] („პრობლემის გადაჭრა, დამშვიდება, მთლიანი ქვეყნის მდგომარეობიდან გამოსვლა კიდევ კარგა ხანს იქნება წარმოუდგენელი იმიტომ, რომ გერმანული ნაციზმის ექსპერიმენტი რაღაც გარეგანი მოვლენაა, რის შემდგომაც თითქოს აღარაფერი აღარ უნდა იყოს, რომლის შემდგომ სრული დაბნეულობაა, რომელიც უკან არაფერს ტოვებს“).

მანის პოლიტიკურ არენაზე გამოსვლა და ანტიფაშისტურ კამპანიაში ჩაბმა „აპოლიტიკოსის შეხედულებების“ შემდეგ ნაკლებად მოსალოდნელი იყო, ასევე ძნელად დასაჯერებელია, რომ მ.წერალი ე.წ. „Wanderredner der Demokratie“-დ იქცეოდა. თომას მანი II მსოფლიო ომამდე და ომის პერიოდშიც ყოველთვის ცდილობდა თავისი ე.წ. „Zwang zur Politik“ როგორმე ლოგიკურად აეხსნა. მისთვის პოლიტიკა და დემოკრატია მთელი ამ ხნის მანძილზე ურთიერთგანუყოფელ ცნებებად იქცა. აკნეს შეიერისადმი 1938 წლის 22 იანვარს მიწერილ ერთ-ერთ წერილ-

131 Thomas-Mann-Tagebücher 1940-1943. Hrsg. von P. de Mendelssohn. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1982. S. 192

ში მწერალი თავის „გაპოლიტიკურებას“ არსებულ გარემოებებს აბრალებს: „Ins Politische bin ich einzig und allein durch die Umstände getrieben worden, sehr gegen meine Natur und meinen Willen.“[132] („პოლიტიკურ ფერხულში ჩემი ჩაბმა, ჩემივე ბუნებისა და სურვილის წინააღმდეგ, მხოლოდ გარემოებებით აიხსნება“).

განსაკუთრებით საინტერესოა 1942 წლის აპრილის თავის რადიოჩანაწერი, რომელშიც თომას მანი ღიად მიუთითებს „ჰიტლერის გერმანიის“ არასტაბილურ აწმყოზე („Hitlerdeutschland hat weder Tradition noch Zukunft. Es kann nur zerstören, und Zerstörung wird es erleiden“), რომელსაც არც ტრადიცია და არც მომავალი გააჩნია. იგი იმედოვნებს, რომ წარმოიქმნება ახალი გერმანია, რომელიც კაცობრიობის სასურველ მომავალს განაპირობებს („Möge aus seinem Fall ein Deutschland erstehen, das *gedenken* und *hoffen* kann, dem Liebe gegeben ist rückwärts zum Gewesenen und vorwärts in die Zukunft der Menschheit hinaus. So wird es, statt tödlichen Hasses, die Liebe der Völker gewinnen“).[133]

1945 წლის 29 მაისს, მაშინ როცა სულ რაღაც რამოდენიმე კვირაა გასული გერმანიის კაპიტულაციიდან, თომას მანი ამერიკის შეერთებული შტატების კონგრესის ბიბლიოთეკაში წარმოთქვამს სიტყვას სახელწოდებით „გერმანია და გერმანელები“ („Deutschland und die Deutschen“), რომელიც ფაუსტზე თქმულების წიგნთან ერთად მნიშვნელოვან წყაროდ ითვლება „დოქტორ ფაუსტუსის“ ინტერპრეტაციისათვის. ეს სიტყვა თემათა

132 Mann, Th., Essays. Schriften über Musik und Philosophie. Ausgewählt und eingeleitet von H. Kurzke. B. 3. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1978. S. 213

133 Mann, Th., Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd. 12. Berlin: Aufbau-Verlag 1955. S. 656

საცარი პალიტრით გამოირჩევა: გერმანელის მსოფლიო მოქალაქეობის საკითხი, ფაუსტი და გერმანული მუსიკა, ლუთერი და გოეთე, თავისუფლების გერმანული ცნება, გერმანული პოლიტიკა და ოტო ფონ ბისმარკი, გერმანული „შინაგანობა" და რომანტიზმი, ბოლოს კი სამართლიანი თვითკრიტიკა გერმანელისა, რომელიც ოკეანის მიღმა ცდილობს განათლებულ ამერიკულ პუბლიკას ფსიქოლოგიური განმარტება მისცეს გერმანული ხასიათისა და გერმანული ბედისწერის შესახებ, აგრეთვე იმის შესახებაც, თუ როგორ შეიძლებოდა მსგავსი რამ გერმანიაში მომხდარიყო.

თომას მანისთვის ნათელი იყო, რომ II მსოფლიო ომის პერიოდში გერმანიისათვის ე.წ. „ბიურგერული იდენტობა" აღარავითარი ღირებულების მქონე აღარ იყო. გერმანელი ერის საბედისწერო გზა „არარასაკენ" მისივე ჰიბრიდული ყოფიერების განადგურებას ნიშნავდა. ამიტომაც მანისათვის ფაშიზმი „გერმანულის" მხოლოდ გარეგანი ნაწილი იყო, რის შესახებაც ვალტერ ფონ მოლოსადმი 1945 წლის 7 სექტემბერს, სიტყვით გამოსვლამდე რამდენიმე დღით ადრე მიწერილ წერილში, გერმანიის სინამდვილის გამო შენიშნავს: „Deutschland ist nicht identisch mit der kurzen und finsteren geschichtlichen Episode, die Hitlers Namen trägt. Es ist auch nicht identisch mit der selbst nur kurzen Bismarck´schen Ära des Preussisch-Deutschen Reiches."[134] („გერმანია არ არის იმ მოკლე და ბნელით მოცული ისტორიული ეპიზოდის იდენტური, რომელიც ჰიტლერის სახელს ატარებს. თვით პრუსიულ-გერმანული რაიხის ბისმარკისეული ერას იდენტურიც კი არ არის იგი"). გერმანია ახალი ცხებითი სხეულია, რომელიც დამწყების პირობაზე მტკივნეულ

134 Mann, Th., Selbstkommentare: „Doktor Faustus". „Die Entstehung des 'Doktor Faustus'." Interpretationen und Materialien zur Literatur. Hrsg. von H. Wysling. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1992. S. 314

შეცდომას უშვებს, მაგრამ შემდგომ უფრო მეტ ბედნიერებასა და ჭეშმარიტ, ღირსეულ თანაარსებობას ჰპირდება ევროპულ სინამდვილეს.

თომას მანს სურდა, თავის სიტყვაში დაეხასიათებინა გერმანია, გერმანელები, გერმანელის დამოკიდებულება დანარჩენი სამყაროსადმი, მაგრამ ეს დახასიათება არავითარ შემთხვევაში არ იქნებოდა ღრმად ნეგატიური, არამედ იქნებოდა მხოლოდ ობიექტური, ფსიქოლოგიური და კრიტიკული.

თომას მანისთვის „აპოლიტიკოსის შეხედულებების" გამოსვლიდან გარკვეული პერიოდის შემდეგ „ჯადოსნურ მთასა" და „იოსებში" მთავარი თემები ხდება მომავლის იმედი და სიკვდილისაგან ხელახლა დაბადებული სიყვარული. მომავლის იმედი თომას მანისთვის ჰუმანიზმის გამოძახილია, ხოლო სიყვარულის ხელახალი დაბადება რელიგიისა და მითოლოგიის ურთიერთკავშირზე მიუთითებს.[135]

თომას მანის აზრით, ინდივიდის გზა ტიპიურობისაკენ არის „საინტერესოს" მიერ გასავლელი გზა მითიურობამდე, ნატურალიზმიდან სიმბოლიზმამდე, ავადმყოფობიდან ჯანმრთელობამდე, რომანტიზმიდან კლასიკამდე.[136]

„იოსებსა და მის ძმებში" თომას მანი მითოსს ალარ იყენებს როგორც მხოლოდ ლიტერატურულ ტექნიკას, არამედ ავტორი ამ რომანში თავად ქმნის მითოსს და მითიურ დამოკიდებულებას პიროვნული განვითარების ბუნებრივ შედეგად მიიჩნევს. თომას მანი მითოსში ხედავს თავისი პირადი ინტერესების ცვლილებას ინდივიდუალურ-განსაკუთრებულ-ბიურგერულიდან ტიპიურ-ჰარად-ადამიანურამდე, ანუ თომას მანი ერთგვარ „მითიურ რეალობას" ქმნის.[137]

---

135 Hughes, K., Mythos und Geschichtsoptimismus in Thomas Manns Joseph-Romanen. New York University Ottendorfer Series. Neue Folge. Bd.3. Frankfurt am Main: Herbert Lang Verlag 1975. S. 15

136 Heller, E., Thomas Mann, the Ironic German. New York 1961. S. 211-213

137 Heller, E., Thomas Mann, the Ironic German. New York 1961. S. 217

ისევე როგორც „იოსებზე“ ტეტრალოგიაში, თომას მანი „დოქტორ ფაუსტუსშიც“ ცდილობს ჰუმანიზმისა და მითოლოგიის ერთმანეთთან დაკავშირებას, რაც მითოსის ჰუმანიზირებაში უნდა გამოხატულიყო. თუმცა ავტორი იდგა იმ საყოველთაო საშიშროების წინაშე, რასაც მის თანამედროვე გერმანიაში მითოსის ცნების ნაციონალ-სოციალისტურად გაგების საშიშროება ერქვა. ასეთ, ძალზედ სპეციფიკურ პოლიტიკურ ვითარებაში ახალ ფაუსტ-ფიგურას დროთა დიალექტიკაში გადამწყვეტი როლი უნდა ეთამაშა. თომას მანისთვის ეს მდგომარეობა საკმაოდ ცხადი იყო და მას სურდა საკუთარი ხელოვნება, როგორც მთავარი იარაღი, ნაციონალ-სოციალისტების ვულგარულ-მითოლოგიური მისტიფიკაციების წინააღმდეგ გამოეყენებინა. მითოსის ჰუმანიზირება ყველაზე უკეთ ადამიანის ფსიქოლოგიის შესწავლით იყო შესაძლებელი, რამდენადაც, მწერლის აზრით, „ფსიქოლოგია ერთ-ერთი მთავარი საშუალებაა, მითოსი ფაშისტ ბნელ ადამიანებს ხელებიდან გამოსტაცო და მას ჰუმანურობა დაუბრუნო“.[138]

ყოველივე ეს: გერმანული, ზოგადევროპული თუ მსოფლიო პროცესები, „გერმანელობის“ არსი, თომას მანის პირადი ცხოვრებისეული შთაბეჭდილებები და ლიტერატურულ-მუსიკალური მასალა — საფუძვლად ედება „დოქტორ ფაუსტუსს“, რომელიც თავის თავში აერთიანებს რომანს XX საუკუნის ხელოვანის ცხოვრებისა და შემოქმედების შესახებ და რომანს გერმანიის შესახებ. იგი ერთდროულად კულტურისა და მთელი ეპოქის კრიტიკას წარმოადგენს.

თომას მანის რომანი 1947 წელს გამოიცა ჯერ შვეიცარიაში, ხოლო 1948 წელს გერმანიაში. ეს ის პერიოდია, როცა ჯერ კიდევ ცხარე დებატები მიმდინარეობს თომას მანის პიროვნების

138 Thomas Mann — Karl Kerényi: Gespräch in Briefen. Frankfurt a. M.: Fischer 1960. S. 41

შესახებ 1945 წლიდან მოყოლებული გერმანიისადმი მისი დამოკიდებულების გამო. რომანს თანამედროვეობისათვის კიდევ ბევრი რამ აქვს სათქმელი გერმანიაზე. საქმე ეხება რომანის მორალურ-პოლიტიკურ იმპლიკაციას, რომელიც წარმოშვა შეკითხვამ, თუ როგორ და რამდენად მოახერხა, სივრცობრივი და ფსიქოლოგიური სიშორის მიუხედავად, თომას მანმა „კოლექტიური დანაშაულის გრძნობა“ საკუთარ თავზე ეტვირთა. აქ არსებითი ქვეყნის ისტორიისა და მუსიკის ავტორისეული გაგებაა. რომანის მთავარი დანიშნულება „ანტიჰუმანიზმის გზაზე დამდგარი გერმანიის ბნელი გზის გასხივოსნება“ იყო.[139]

სწორედ ამ „გასხივოსნებას“ გულისხმობს 1941 წლის 18 თებერვალს კარლ კერენისადმი მიწერილ წერილში თომას მანის მინიშნება „მითოსისა და ფსიქოლოგიის“ შესაძლებელ კომბინაციაზე („Mythos plus Psychologia“), სადაც ფსიქოლოგია მისთვის გონებას აღნიშნავს. სწორედ ფსიქოლოგიაში ხედავს თომას მანი საშუალებას, მითოსი ხელიდან გამოსტაცოს ფაშისტურ ბნელ ადამიანებს და იგი ჰუმანიზმად აქციოს. ეს კავშირი ესახება მას შომავლის სამყაროდ, კაცობრიობად, რომელიც „დალოცვილია.“[140]

მითოსისა და ფსიქოლოგიის შესაძლო და, იმავდროულად, სასურველი სინთეზი, რომელიც თომას მანმა ვაიმარის რესპუბლიკის პერიოდში მოიფიქრა, ავტორისთვის ახალი ჰუმანიზმის განვითარება-გავრცელების საშუალებად შეიძლებოდა ქცეულიყო. სწორედ ეს ფორმულა არის თომას მანის მიერ მითოსის ჰუმანიზირების ამოცანის ამოხსნა, რომლის განხორციელების

139 Vaget, H. R., Thomas Mann, der Amerikaner. In: Thomas Mann, die Deutschen und die Politik. Oberreuter, H./Wimmer, R. (Hrsg.). München: Akademischer Verlag 2008. S. 11

140 Thomas Mann — Karl Kerényi: Gespräch in Briefen. München: Deutscher Taschenbuchverlag 1967. S. 105

მცდელობაც განსაკუთრებით ნათლად ჩანს რომან „დოქტორ ფაუსტუსის“ ფინალურ ნაწილში.[141]

მეოცე საუკუნის მოდერნისტულ ლიტერატურაში დრო და სივრცე იმდენად მჭიდროდ არის ერთმანეთთან დაკავშირებული, რომ მათი ერთმანეთისაგან განცალკევება შეუძლებელი ხდება. როგორც ანალიტიკური ფილოსოფიის ერთ-ერთი ფუძემდებელი, ბერტრან რასელი თავის ფილოსოფიურ ნაშრომში შენიშნავდა, რომ, მიუხედავად დროითი და სივრცითი ზღვრების ერთმანეთში აღრევისა, შესაძლებელია ერთმანეთისაგან განვასხვაოთ ობიექტური და აღქმისმიერი, ანუ პერცეპტუალური დრო.[142] აღქმისეული, ანუ სუბიექტური დრო არის ადამიანის გრძნობებისა და განცდების დრო, რომლის გაზომვა შეუძლებელია. დრო მთავარი წინაპირობაა სამყაროში მიმდინარე მოვლენების გონისმიერი აღქმისათვის, მათ შორის ადამიანის ირგვლივ არსებული სივრცისა, რომლის პერცეპტუალური შეცნობა ჭეშმარიტ რეალობასთან ყველაზე ახლოა.

„დოქტორ ფაუსტუსის“ მაგალითზე ნათლად ჩანს, რომ მითოლოგიური რომანი თომას მანისთვის პირდაპირ კავშირშია მცდელობასთან, მოხსნას ინდივიდუალურობის ვიწრო საზღვრები და მასში ისტორიული სინამდვილე შეიტანოს. მაგრამ რადგან ისტორიაში მხოლოდ წარსული არ იგულისხმება, არამედ მასში ახლანდელი დროის მდგომარეობაც მოიაზრება, ამიტომ რომანში ფაშიზმის კატასტროფის აღწერისას თომას მანი ისტორიული სინამდვილის „ინტელექტუალიზაციის“ მიზნით არჩევანს წარსულის მითიური სინამდვილის ალეგორიულ გადმოცემაზე აკეთებს. ამდენად, „დოქტორი ფაუსტუსი“, როგორც „მითოლოგიური რომანი“, ამავდროულად არის ისტორიული რომანიც, რო-

141 Lörke, T., Die Verteidigung der Kultur. Mythos und Musik als Medien der Gegenmoderne. Würzburg: Königshausen und Neumann Verlag 2010. S. 195

142 Russel, B., Über die Erfahrung der Zeit. Darmstadt 1987. S. 37

მელშიც ისტორია და მითოსი სხვადასხვა ასპექტით ავტორის თანამედროვეობას აღწერს.[143]

ადრიან ლევერკიუნის სახით ფაუსტური მითოსის პარაფიგმატულ ისტორიაში მეცნიერების ადგილზე მუსიკა აღმოჩნდა. ავტორის არჩევანი, გერმანიის წარმოსაჩენად მთავარი გმირი მუსიკოსი გაეხადა, დაკავშირებული იყო თომას მანის ესთეტიკურ-მსოფლმხედველობრივ წარმოდგენებთან, რომანტიზმიდან მოყოლებული შოპენჰაუერის, ვაგნერისა და ნიცშეს გავლით.[144]

„ფასდაუდებელი ადამიანისა და გენიალური მუსიკოსის“, ადრიან ლევერკიუნის ცხოვრების აღწერის პარალელურად რომანში ცაიტბლომი იძლევა XX საუკუნის I ნახევრის გერმანიის სოციალურ-პოლიტიკურ სურათს. ჰუმანისტი ბიოგრაფის წერის 40-წლიანი პერიოდი თითქმის სრულად ასახავს XX საუკუნის პირველი ნახევრის გერმანული და, ზოგადად, ევროპული ისტორიული სინამდვილის რთულ პერიპეტიებს. ცაიტბლომი, როგორც II მსოფლიო ომის უკანასკნელი თვეების პირდაპირი თვითმხილველი, ერთდროულად წარმოადგენს „შინაგანი ემიგრანტისა“ და გერმანიის ფარგლებს გარეთ მყოფი ემიგრანტების თვალსაზრისთა სინთეზს.

თომას მანს ადრიან ლევერკიუნი ზოგადად „გერმანულობის“, გერმანული სულის მატარებელ ფიგურად წარმოუდგენია. მისი განვითარება რომანში გერმანიის ე.წ. „Sonderentwicklung“-თან, „Sonderweg“-თანაა გაიგივებული, რომლის თემატიზაცია მუსიკალური პრობლემატიკით ხდება. მუსიკა აქ გერმანული „შინაგანობის“, საყოველთაო კულტურული კრიზისისა და, უპირველეს ყოვლისა, ფაშისტური გერმანიის საზოგადოებრივი ვით-

143 Koopmann, H., Doktor Faustus. In: Thomas-Mann-Handbuch. Hrsg. von H.Koopmann. 3. Auflage. Regensburg: Alfred Kröner Verlag 2001. S. 483

144 Kreutzer, H. J., Faust. Mythos und Musik. München: C.H.Beck Verlag 2003. S.149

რების პარადიგმაა. რეალური პოლიტიკური ვითარებაა თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსის“ ისტორიული ფონი. მუსიკისა და მითოსის, როგორც გერმანული იდენტობის ორი მთავარი განმაპირობებლის, განსაზღვრების ძიების მცდელობისას ხშირია პირდაპირი კავშირი კულტურის პოლიტიკურ კონცეფციასთან, რომელიც, თავის მხრივ, თავისებურად ემსახურება გერმანულის განსაკუთრებულ გზას მოდერნიზმში. გერმანიის მესამე რაიხი კი ამ ე.წ. „Sonderweg“-ის „ბოლო გაჩერება“ აღმოჩნდა.[145]

დრო თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსში“ ხშირად გეველინება ნაწარმოების სტრუქტურულ ელემენტად, ანუ თხრობის საშუალებად. მითი რომანში წარმოგვიდგება როგორც ზოგადი პარადიგმა, რომელიც რომანს აზრობრივად და ფორმალურად აშოლიანებს და ნაწარმოების მითოსურ ფორმას განსაზღვრავს. რომანში იზარის ფრაიზინგში მყოფი მთხრობელი ზერენუს ციტბლომი ადრიან ლევერკიუნის ბიოგრაფიის წერას 1943 წლის 23 მაისს იწყებს და ორი წლის შემდგომ, 1945 წლის 25 აპრილით ათარიღებს რომანის ბოლოსწინა თავს. თავად მთავარი გმირის, ლევერკიუნის ცხოვრების პერიოდი 1885-1940 წლებს მოიცავს. ციტბლომი 1943-45 წლებში რეტროსპექტულად მოგვითხრობს ბიოგრაფიაზე მუშაობის დაწყებამდე დაახლოებით სამი წლის წინ გარდაცვლილი ლევერკიუნის პირადი და შემოქმედებითი ცხოვრების ეტაპების შესახებ, შიგადაშიგ ჩართული მონოლოგებით კი პარალელურად ასახავს II მსოფლიო ომის პერიოდის გერმანიის ისტორიულ სინამდვილეს. ნიშანდობლივია, რომ რომანის XLVI თავში ციტბლომი „ერთი დროის მეორესთან უცნაურ შეპირისპირებაზე“ მიუთითებს: „რა უცნაურად შეუპირისპირდება ხოლმე ერთი დრო მეორეს — ამ შემთხვევაში კი ის

145 Plessner, H., Die verspätete Nation. Über die politische Verführbarkeit bürgerlichen Geistes. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1974. S.7

დრო, რომელშიც მე ვწერ და დროის ის მონაკვეთი, რომელსაც ეს ბიოგრაფია მოიცავს!“[146]

ადრიან ლევერკიუნის ბიოგრაფიის წერისას ქრონისტი ციტბლომი პირადი ცხოვრებისა და მისი თანამედროვე გერმანიის ზოგად-პოლიტიკურ მდგომარეობას ერთმანეთის პარალელურად გადმოსცემს. დროით სიბრტყეზე შინაარსობრივი შეუსაბამობა, რომელსაც ადგილი აქვს რომანში, მაინც არ გამორიცხავს ერთობლივი ხედვის შესაძლებლობას. ასე მაგალითად, მთხრობელი ციტბლომი 1918 წლის ისტორიულ-პოლიტიკური მდგომარეობის აღწერისას შემდეგს შენიშნავს: „რა მცირეზე მცირეც უნდა ყოფილიყო ჯანმრთელობის გაუარესებასა და სამშობლოს უბედურებას შორის სულიერი კავშირის დადგენის შესაძლებლობა, მე მაინც განწყობილი ვიყავი, მათში რაღაც ობიექტური ურთიერთმიმართება, რაღაც სიმბოლური პარალელიზმი დამენახა; ამ განწყობილებას, რაც ალბათ ამ ორი ფაქტის ერთდროულობამ თუ შემიქმნა და რასაც ქვეყნის საქმეთაგან ადრიანის განდგომილებაც ვერ აქარწყლებდა, საგულდაგულოდ ჩემთვის ვინახავდი და შეშინოდა ამის თაობაზე ადრიანისთვის თუნდაც გადაკვრით რამე მეთქვა.“[147]

კოლექტიური და ინდივიდუალური ისტორიული მოვლენების ერთმანეთთან კავშირი, რომლის აღიარებაც ნაკლებად სურს ციტბლომს, მითოლოგიური ხერხის — დროში პარალელური კავშირის — მეშვეობით ხაზს უსვამს ერთი კონკრეტული ადამიანის, მთავარი გმირის ბედისწერის უშუალო კავშირს გერმანიის საყოველთაო პოლიტიკურ ბედთან. მართალია, ლევერკიუნისა და გერმანიის ურთიერთშედარებისას არ არსებობს სრული იდენტუ-

146 მანი, თ., დოქტორი ფაუსტუსი. გერმანელ კომპოზიტორ ადრიან ლევერკიუნის ცხოვრება, მოყოლილი მეგობრის მიერ. თბილისი: მერანი, 2002. გვ. 624

147 მანი, თ., დოქტორი ფაუსტუსი. გერმანელ კომპოზიტორ ადრიან ლევერკიუნის ცხოვრება, მოყოლილი მეგობრის მიერ. თბილისი: მერანი, 2002. გვ. 443

რობა ინდივიდუალურ და საყოველთაო კატასტროფის დონეზე, მაგრამ ადრიანის ცხოვრების ბიოგრაფია და ცნობები გერმანიის ისტორიულ-პოლიტიკური ვითარების შესახებ, რომელსაც ერთი ადამიანი, ციტბლომი მოგვითხრობს, მთლიანობაში აღიქმება.[148]

დროში ასეთ „უცნაურ შეპირისპირებას" ციტბლომისთვის ადრიანის ცხოვრების ბოლო — 1929 და 1930 წლების, ცოლის შერთვაში ხელისმოცარვის, მეგობრის (რუდი შვერდტფეგერის) დაკარგვის, „საარაკო ბალღის" (ნეპომუკ შნაიდევაინის) გარდაცვალების შემდგომი პერიოდი და გერმანიაში ფაშიზმის აღმოცენებისა და გავრცელების ეპოქა წარმოადგენს: „[...] ჩემი გმირის სულიერი ცხოვრების ბოლო წლები, 1929 და 1930 წელი, ცოლის შერთვაში ხელის მოცარვის, მეგობრის დაკარგვის, საარაკო ბალღის გარდაცვალების შემდეგ, უკვე დაემთხვა იმის აღმოცენებისა და გავრცელების პერიოდს, რაც მერე მთელ ჩვენს ქვეყანას დაეპატრონა და ახლა სისხლსა და ქარ-ცეცხლში ინთქმება."[149]

ნაწარმოების ფინალური მომენტია ლევერკიუნის ორი ყველაზე მნიშვნელოვანი მუსიკალური ნაწარმოები „აპოკალიპსი ფიგურებითურთ" და „დოქტორ ფაუსტის გოდება", რომელსაც გმირის 1940 წლით დათარიღებული ფიზიკური სიკვდილის სცენა მოჰყვება. რომანის ეს მონაკვეთი ადრიანისა და გერმანიის ბედის მსგავსებას თითქოს კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს, მაგრამ თუკი ამ ფაქტს „საშინელი დანაკარგის" კუთხით შევხედავთ, მაშინ ცხადია, რომ როგორც პოლიტიკური, ასევე პირად-ინდივიდუალური სახით საბოლოოდ მეტაფიზიკურ შედეგებამდე

148 Kucher, G., Thomas Mann und Heimoto von Doderer: Mythos und Geschichte. Auflösung als Zusammenhang im modernen Roman. Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft. Bd. 6. Nürnberg: Hans Carl Verlag 1981. S. 152

149 მანი, თ., დოქტორი ფაუსტუსი. გერმანელ კომპოზიტორ ადრიან ლევერკიუნის ცხოვრება, მოყოლილი მეგობრის მიერ. თბილისი: მერანი, 2002. გვ. 624

მიდის ლეეერკიუნისა და გერმანიის ბედისწერის ალეგორიული იდენტურობა, რამდენადაც ორივე შემთხვევაში ქრონისტი ციტბლომი შეწყალების თხოვნით ღმერთს მიმართავს: „ღმერთი იყოს თქვენი სულის შემწე, ჩემო მეგობარო, ჩემო სამშობლოვ!“[150]

თომას მანის „დოქტორი ფაუსტუსი“ გერმანული ისტორიის რეკაპიტულაციაა რეფორმაციიდან მოყოლებული და მრავალ სხვა მნიშვნელოვან საკითხთან ერთად მხატვრულად წარმოსახავს პრობლემას, თუ როგორ შეიძლებოდა მისულიყო გერმანია ნაციონალ-სოციალისტურ კატასტროფამდე. ამავდროულად რომანი თვალს ადევნებს განმანათლებლობისა და გერმანული შინაგანობის განვითარებას გერმანულ მენტალიტეტსა და სულიერ წყობასთან კავშირში. ნაწარმოებში ასახულია გერმანული ბიურგერობის მდგომარეობა, კულტურის როლი პოლიტიკაში და მუსიკა. გერმანული ისტორიის პერიოდს ლუთერსა და ჰიტლერს შორის, რეფორმაციასა და ნაციონალ-სოციალისტურ კატასტროფას შორის თომას მანი აკავშირებს გერმანული მუსიკის ისტორიასთან. მოდერნიზმი წარმოიშვა ტრადიციული წესებისა და ნორმების რღვევისა და უარყოფის საფუძველზე და შეიცვა ადამიანთა უკიდეგანო დეზორიენტირებულობაა.[151]

მითოსი, ისევე როგორც მუსიკა, ქმნის ერთიან, გონების საზღვრებს მიღმა არსებულ აზრს უაზრობად მიჩნეულ დროში, რომელიც ტრადიციების დამანგრეველი მოდერნიზმის ნეგატიურ შეცდომას ასახავს. ამდენად, მწერლისათვის მითოსისა და მუსიკის ერთობლიობა იქცევა ფაშიზმის წინააღმდეგ საბრძოლო კონცეფციად.

მითოსის თომას მანისეული გაგება მისი თანამედროვე მსოფლიო პოლიტიკის პარალელურად ვითარდება და ყალიბდება. ავ-

---

150 მანი, თ., დოქტორი ფაუსტუსი. გერმანელ კომპოზიტორ ადრიან ლეეერკიუნის ცხოვრება, მოყოლილი მეგობრის მიერ. თბილისი: მერანი, 2002. გვ. 660

151 Lörke, T., Die Verteidigung der Kultur. Mythos und Musik als Medien der Gegenmoderne. Würzburg: Königshausen und Neumann Verlag 2010. S. 226

ჩორისათვის „დოქტორ ფაუსტუსში“ მნიშვნელოვანია პოლიტიკური სფერო, კულტურა, ცივილიზაცია, განათლება, „შინაგანობა“, დემოკრატია, რელიგიური, მსოფლმხედველობრივი სფერო, მითოსი, განძანათლებლობა. მითოსი, მისი მოსაზრებით, კაცობრიობას არსებობის, ყოფის მიზანსა და მიზეზს აძლევს. ამდენად, მითოსი ყოველგვარი დაეჭვების გარეშე არის კულტურის შემადგენელი ნაწილი. მითოსი ადამიანს თხრობის საშუალებით მხატვრულ დონეზე აუწყებს წესებსა და ნორმებს. „იოსების“ ისტორიას თომას მანი იყენებს იმისათვის, რომ საკაცობრიო ისტორიული წინგადადგმული ნაბიჯები სოციალურ კულტურას დაუკავშირდეს და მკითხველის მიერ სოციალურ წინსვლად იქნეს აღქმული. იოსების, როგორც „მარჩენალის“, განვითარება-ჩამოყალიბება ასახავს „მე“-ს მიერ სოციალურობის აღმოჩენას, რაც მითიური სიბნელიდან ემანსიპაციისაკენ სვლას ნიშნავს. ამავე დროს დემოკრატიასაც აზრი ეძლევა იმდენად, რამდენადაც იგი წარმოდგენილია, როგორც მითიური წინარე-ნიმუში.[152]

„დოქტორ ფაუსტუსში“ ცაიტბლომი გერმანიის ისტორიას წარმოადგენს როგორც „არაპოლიტიკური შინაგნობის“ („Unpolitische Innerlichkeit“) ისტორიას, რომელმაც III რაიხის პერიოდში ტრაგიკული კატასტროფა განიცადა. რომანში ცაიტბლომის საშუალებით მკითხველისთვის ცნობილი ხდება ყველა მნიშვნელოვანი პოლიტიკური მოვლენა 1914 წლიდან მოყოლებული: I მსოფლიო ომის გამოცხადება, ომის პირველი ეტაპები, პირველი საბრძოლო მოქმედებები დასავლეთისა და აღმოსავლეთის ფრონტებზე, ომი ზღვაზე, წყალქვეშა ომი, ომი ჰაერში, შემდგომ უკვე სამშვიდობო მოლაპარაკებები, 1918-19 წლებში ვაიმარის რესპუბლიკის ჩამოყალიბება, მისი არასწორი პოლიტიკა, რომელმაც 1933 წელს გერმანია ფაშიზაციამდე მიიყვანა

152 Lörke, T., Die Verteidigung der Kultur. Mythos und Musik als Medien der Gegenmoderne. Würzburg: Königshausen und Neumann Verlag 2010. S. 191

და შემდგომ უკვე 1939 წელს II მსოფლიო ომის დაწყება და მისი შედეგები.

ცაიტბლომი დეტალურად აღწერს გერმანიის სოციალურ-პოლიტიკურ ვითარებას I მსოფლიო ომიდან მოყოლებული და საბოლოოდ გადის გზას „შინაგან ემიგრაციამდე". იგი გერმანელი ბიურგერობის წარმომადგენელია. ეს პერსონაჟი საინტერესოა არა იმდენად, რამდენადაც იგი ლეგერკიუნის საპირისპირო, ანტი-პერსონაჟია, არამედ როგორც თომას მანის თანამედროვე სინამდვილის ქრონისტი, იმ ისტორიული კატაკლიზმების უშუალო თვითმხილველი, რასაც ადგილი ჰქონდა XX საუკუნის პირველი ნახევრის გერმანიაში. ცაიტბლომი მთელი გულითა და სულით ნატრობს გერმანიის დამარცხებას II მსოფლიო ომში: „ [...] ich weiß, daß es auch anderen Nationen schon auferlegt war, um ihrer eigenen und der allgemeinen Zukunft willen die Niederlage ihres Staates zu wünschen. Aber bei der Biederkeit, der Gläubigkeit, dem Treue- und Ergebenheitsbedürfnis des deutschen Charakters möchte ich doch wahrhaben, daß das Dilemma in unserem Falle eine einzigartige Zuspitzung erfährt, und kann mich tiefen Ingrimms nicht erwehren gegen diejenigen, die ein so gutes Volk in eine seelische Lage brachten, die ihm meiner Überzeugung nach schwerer fällt als jedem anderen, und es ihm selber heillos entfremdet."[153] ([...] „ვუწყი, სხვა ერებიც გამხდარან იძულებულნი, საკუთარი და საყოველთაო მყოფადისათვის თავისი სახელმწიფოს დამარცხება ესურვებინათ. მაგრამ თუ გერმანელისათვის დამახასიათებელ წესიერებას, დამჯერობას, ერთგულებასა და მორჩილებას გავითვალისწინებთ, მაშინ ჩვენს შემთხვევაში ეს დილემა არაჩვეულებრივ სიმძაფრეს იძენს

153 Mann, Th. Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 2008. S. 43

და არ შემიძლია მრისხანებით არ ვიყო გამსჭვალული იმათ მიმართ, ვინც ესოდენ კარგი ხალხი ამ სულიერ მდგომარეობამდე მიიყვანა, რომელიც, ჩემი რწმენით, მას უფრო უმძიმს, ვიდრე სხვა რომელიმე ხალხს, და უკურნებლად აუცხოებს საკუთარ თავთან“).[154] ეს „უკურნებელი გაუცხოება“ კი, რაღა თქმა უნდა, პირდაპირ ანალოგიას ჰპოვებს ლევერკიუნის იზოლირებასთან, მის ჩაკეტილ, „ოსმოსურ“ ხელოვნებასთან, რამდენადაც ადრიანი გერმანიის სიმბოლოდ მოიაზრება რომანში.

1949 წლის 12 თებერვალს ალბერტ ოპენჰაიმერისადმი მიწერილ წერილში თომას მანი ცალსახად მიუთითებს ლევერკიუნის ეშმაკთან პაქტის დადებისა და გერმანიის „ფაშიზმით ინტოქსიკაციის“ იდენტურობის თაობაზე: “Mit seinem Sündenfall ist es [...] auf der politischen Ebene des Buches, auf die faschistische Intoxikation der Völker angespielt. [...] Zuletzt ist es der Roman der Epoche, die ich erlebt habe, und was sich seelisch darin ausdrückte, ist die Trauer über den Abfall dieser Epoche vom Humanen, ist das melancholische 'Es soll nicht sein'.“[155] („ეშმაკთან პაქტი წიგნის პოლიტიკურ პლანზე, ერის ფაშისტურ ინტოქსიკაციაზე მიუთითებს. [...] ბოლოსდაბოლოს ეს რომანია იმ ეპოქაზე, რომელშიც ვცხოვრობ. ის, რაც რომანშია გამოხატული, არის ეპოქის ჰუმანიზმისაგან დაშორებით გაჟღენთილი ტკივილი და წართმევის მელანქოლიური განწყობილება“).

თომას მანის მიზანი, აღეწერა XX საუკუნის გერმანელი მუსიკოსის ცხოვრება და შემოქმედება, საბოლოოდ უფრო მასშტაბუ-

---

154 მანი, თ., დოქტორი ფაუსტუსი. გერმანელ კომპოზიტორ ადრიან ლევერკიუნის ცხოვრება, მოყოლილი მეგობრის მიერ. თბილისი: მერანი, 2002. გვ. 38

155 Mann, Th., Selbstkommentare: „Doktor Faustus“. „Die Entstehung des 'Doktor Faustus'“. Interpretationen und Materialien zur Literatur. Hrsg. von H. Wysling. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1992. S. 268

რი ხასიათის აღმოჩნდა, რადგან ადრიან ლევერკიუნი არა მხოლოდ XX საუკუნის I ნახევრის გერმანიის პარადიგმად იქცა, არამედ მთლიანად გერმანული ისტორიის მომცველ და ამსახველ სინთეტურ პერსონაჟად.[156] ლევერკიუნმა საკუთარ თავში გააერთიანა ლუთერის ეპოქიდან მოყოლებული ყველა მნიშვნელოვანი ისტორიული პერიოდი თუ მოვლენა და, ამდენად, იქცა ზოგადად „გერმანულობის" სიმბოლოდ. პარალელი შეიძლება გაივლოს ეშმაკისეულ პაქტსა და ფაშიზმს შორის. ისევე როგორც ეშმაკთან პაქტი იყო დროებითი მოვლენა ლევერკიუნისათვის, ფაშიზმიც გერმანიის ისტორიის მხოლოდ ერთ ეპიზოდს ქმნის.

ალეგორიულ სიბრტყეზე რომანის მითიურ-სიმბოლურ პლასტში ლევერკიუნის ისტორია რეფორმაციის დროს გადასწვდება. ყველაზე ადრეული ისტორიული მონაკვეთი თომას მანისთვის იყო არა ლუთერის ეპოქა, არამედ იმპერატორ ოტონ III-ის მმართველობის ხანა. ადრეულ ასაკში გარდაცვლილი იმპერატორის მხატერულ სახეს რომანში შემოაქვს გერმანული ხასიათის ორმაგობა. მასში განსხეულებულია გერმანული „თვითანტიპათია", რაც ნიშნავს „გერმანულობით" დაუკმაყოფილებლობას („Ungenügen an dem Nichts-als-Deutschen"). ოტონ III ხდება ე.წ. „გერმანულობის" სიმბოლური ფიგურა, რომელშიც ერთდროულად თანაარსებობს ნაციონალური და ამავდროულად უნივერსალური შეგრძნებები, ე.ი. გერმანული და ევროპული.

თომას მანი რომანის ისტორიულ მოზაიკაში რთავს იმპერატორ ოტონ III-ის სახელს, რომელიც 996-1002 წლებში მმართველობდა და 22 წლის ასაკში იტალიაში გარდაიცვალა. იმპერატორი აახენის ტაძარში იყო დაკრძალული, თუმცა თომას მანი ამ ისტორიულ სინამდვილეს ცვლის და მისი საფლავი ლევერკიუნის

156 Schneider, Th., Das literarische Porträt. Quellen, Vorbilder und Modelle in Thomas Manns „Doktor Faustus". Berlin: Frank und Timme Verlag 2005. S. 164

მშობლიურ, გამოგონილ ქალაქ კაიზერსაშერნში გადმოაქვს. ეს მრავლისმეტყველი, ადრეულ ასაკში გარდაცვლილი იმპერატორის ისტორიული სახე, გარკვეულწილად, „გერმანულობის“ ადრეულ მანიფესტაციას წარმოადგენს რომანში.

ისტორიული პერსპექტივიდან დანახული გერმანელი ერის პოლიტიკურ-სოციალურად „დაგვიანებული“ განვითარება-ჩამოყალიბება პირველ რიგში განპირობებულია მეთექვსმეტე საუკუნის რეფორმაციით. მაშინ როდესაც ინგლისსა და საფრანგეთში სამეფო აბსოლუტიზმის წინააღმდეგ იბრძვიან, გერმანიაში ჯერ კიდევ მთავრების ნებაზე დამოკიდებული სამთავროების შენარჩუნებას ცდილობენ; მაშინ როცა ინგლისსა და საფრანგეთში ახალი სახელმწიფოებრიობა იდეა ყალიბდება უფლებების თავისუფლების საფუძველზე, გერმანიაში თავადთა ძალაუფლება ემანსიპირებული ბიურგერობის ხარჯზე ძლიერდება. სწორედ სახელმწიფოსა და ეკლესიის მჭიდრო კავშირი განაპირობებს განმანათლებლური იდეების განვითარებას, რაც, სამწუხაროდ, პოლიტიკური სინამდვილისთვის ვერარ მწიფდება.[157]

ფაუსტური მითოსი გერმანულ აზროვნებას ადრეული შუასაუკუნეებიდან მოყოლებული მეოცე საუკუნის ჩათვლით ასაზრდოებს, როგორც განმსაზღვრელი ფაქტორი. „ფაუსტურის“ ცნება თვითაღქმის იდეალური ნიმუშია გერმანელისთვის, მაგრამ ამავდროულად გერმანელის მიერ მსოფლიოს აღქმის მატონიზირებელიცაა. ფაუსტი, როგორც ისტორიული ფიგურა და თქმულებათა გმირი, „ფაუსტური“ ადამიანის ცნების ჩამოყალიბების წინაპირობად იქცა, რამაც გერმანული იდენტობის ძიებას თავდაპირველი იმპულსები მისცა.[158]

---

157 Lörke, T., Die Verteidigung der Kultur. Mythos und Musik als Medien der Gegenmoderne. Würzburg: Königshausen und Neumann Verlag 2010. S. 16

158 Lörke, T., Die Verteidigung der Kultur. Mythos und Musik als Medien der Gegenmoderne. Würzburg: Königshausen und Neumann Verlag 2010. S. 16

1802-1803 წლებში ფრიდრიხ ვილჰელმ შელინგი ხელოვნების ფილოსოფიის შესახებ გამოქვეყნებულ სალექციო კურსში ფაუსტს „ჩვენს მთავარ მითოლოგიურ გმირს“ („unser mythologischer Hauptperson“) უწოდებს, სადაც სიტყვა „ჩვენს“ იგი ხსნის იმით, რომ ფაუსტი, როგორც მთავარი, ძირითადი არსება, ყოველთვის იდგა გერმანული ხასიათის ცენტრში.“[159]

„დოქტორ ფაუსტუსში“ მთავარი გმირის, ადრიან ლევერკიუნის, როგორც გერმანიის პარადიგმის, განხილვა ნათელს ხდის, რომ თომას მანი ცდილობს მითი ისტორიულ სინამდვილეს გაუთანაბროს. „ფაუსტური“, როგორც წმინდა გერმანული მოვლენა, ასახავს თანამედროვე ადამიანისთვის დამახასიათებელ ტიპიურ შინაგან კონფლიქტს, ამდენად მისი ტრაგედია მთელი კაცობრიობის ტრაგედიაა. ფაუსტი ორმაგი ბუნების მატარებელი ფიგურაა, რომელიც საკუთარ თავში აერთიანებს სულსა და ბუნებას, ლეგიტიმურობასა და რევოლუციონერობას, ძალაუფლების ნებასა და სინდისის ქენჯნას, ნაციონალიზმსა და მსოფლიო მოქალაქეობას, ინდივიდუალიზმსა და მასობრივ კულტურას.[160]

„დოქტორ ფაუსტუსში“ წარსულის პროეცირება ხდება აწმყოს გარკვეულ მომენტზე. ისტორიის მითოსურ ასპექტში წარმოდგენა დროის სიმულტანურ აღქმას გულისხმობს. ლევერკიუნი წარსულს აღიქვამს არა როგორც მოგონებას, ან ისტორიას, არამედ როგორც პირად გამოცდილებას. წარსულის გარკვეული მომენტების პროეცირებას აწმყოს გარკვეულ მომენტზე მითის ზედროულ სამყაროში გადავყავართ. რომანში ორი ისტორიის ერთდროულ თხრობას მკითხველის თანამედროვე ისტორიული

159 Schelling, Fr.W., Texte zur Philosophie der Kunst. Ausgewählt und eingeleitet von Werner Beierwaltes. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart: Reclam Verlag 2004. S. 226

160 Egon, Fr., Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum Ersten Weltkrieg. München: C.H. Beck Verlag 1996. S. 263

პლანიც ემატება. ასე მაგალითად, ცაიტბლომი ადრიან ლევერკიუნის ეშმაკთან დიალოგის შემდეგ სამი სხვადასხვა დროითი სიბრტყის ერთმანეთთან უცნაურ კავშირზე მიანიშნებს და, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, სამივე დროითი მონაკვეთი აწმყოში, ცაიტბლომის თანამედროვე დროში ერთიანდება: „დაე გაეცინოს ჩემს პედანტობაზე, მე მაინც საჭიროდ მიმაჩნია ვამცნო, რომ მას შემდეგ, რაც ეს ჩანაწერები დავიწყე, უკვე თითქმის ერთი წელი გაიდა და ვიდრე ბოლო თავებს ვწერდი, 1944 წლის აპრილიც დადგა.

რაღა თქმა უნდა, ამ თარიღში ბიოგრაფიაზე ჩემი მუშაობის ამჟამინდელ მომენტს ვგულისხმობ და არა იმას, სადამდეც საკუთრივ ბიოგრაფია მოყვევი. ადრიანის თავგადასავლის თხრობაში მე 1912 წლის შემოდგომამდე მივაღწიე. წინა მსოფლიო ომის გაჩაღებამდე ოცდაორი თვე იყო დარჩენილი. [...] არ ვიცი, ეს ორმაგი წელთაღრიცხვა — პირადი და თხრობის საგანთან დაკავშირებული — ასე რატომ იპყრობს ჩემს ყურადღებას და რატომ მინდა მივუთითო ის დროც, რომელშიც მთხრობელი იმყოფება, და ისიც, რომელშიც მის მიერ მოთხრობილი ამბავი თამაშდება. სხვათა შორის, დროის ამ ძალზე თავისებურად გადახლართულ ორ ნაკადს კიდევ მესამეც დაუკავშირდება, სახელდობრ, დრო, რომელსაც კეთილგანწყობილი მკითხველი ერთხელაც იქნება დახარჯავს მოთხრობილის აღსაქმელად. ასე რომ, მას დროის სამ განასერთან ექნება საქმე: თავის საკუთართან, მემატიანისასთან და ისტორიულთან.“[161] („Möge er meine Pedanterie belächeln, aber ich halte es für richtig, ihn wissen zu lassen, daß, seit ich diese Aufzeichnungen begann, schon fast ein Jahr ins Land gegangen und über der Abfassung der jüngsten Kapitel der April 1944 herangekommen ist.

161 მანი, თ., დოქტორი ფაუსტუსი. გერმანელ კომპოზიტორ ადრიან ლევერკუნის ცხოვრება, მოყოლილი მეგობრის მიერ. თბილისი: მერანი, 2002. გვ. 325

Selbstverständlich meine ich mit diesem Datum dasjenige, unter dem ich selbst mit meiner Tätigkeit stehe, — nicht das, bis zu welchem meine Erzählung fortgeschritten ist, und das ja auf den Herbst 1912, zweiundzwanzig Monate vor Ausbruch des vorigen Krieges, lautet, als Adrian mit Rüdiger Schildknapp von Palestrina nach München zurückkehrte und das für sein Teil zunächst in einer Schwabinger Fremdenpension [...] Wohnung nahm. Ich weiß nicht, warum diese doppelte Zeitrechnung meine Aufmerksamkeit fesselt, und weshalb es mich drängt, auf sie hinzuweisen: die persönliche und die sachliche, die Zeit, in der der Erzähler sich fortbewegt, und die, in welcher das Erzählte sich abspielt. Es ist dies eine ganz eigentümliche Verschränkung der Zeitläufte, dazu bestimmt übrigens, sich noch mit einem Dritten zu verbinden: nämlich der Zeit, die eines Tages der Leser sich zur geneigten Rezeption des Mitgeteilten nehmen wird, sodaß dieser es also mit einer dreifachen Zeitordnung zu tun hat: seiner eigenen, derjenigen des Chronisten und der historischen").[162]

ლევერკიუნის წარსულ ცხოვრებაში მომხდარი მნიშვნელოვანი ფაქტები პერცეფციულად არის გადმოცემული მისსავე პირად, თუ მუსიკალურ, ან მთხრობელის აწმყოში. ცაიტბლომი ეშმაკთან პაქტის დადების ფაქტს ლევერკიუნის სიფილისით დაავადებასთან აკავშირებს, ამით იგი რომანში მითოსის საკითხის ფსიქოლოგიური პრობლემატიზაციისაგან ყურადღების მოდუნებას იწვევს, ანუ მთხრობელი ცდილობს მითოსი ეროტიულ-სექსუალური სკანდალის, ჰეტერა ესმერალდასთან გატარებული ერთი ღამის სცენის აღწერაში მოაქციოს. ლევერკიუნის სპეციფიკური

162 Mann, Th., Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2008. S. 336-337

ხასიათის პაქტი ეშმაკთან, რომელიც განმანათლებლობის დროინდელი ფაუსტის მიერ ეშმაკთან პაქტის დადებისაგან განსხვავებულია, „სიყვარულის, სამსალისა და სიკვდილის“ ეროტიულ მითოლოგიაში უნდა აისახოს. შინაარსობრივი უკუკავშირი ჟეტერა-ესმერალდას ერთი ღამის სასიყვარულო ისტორიასთან ლეგერკიუნის შესაძლო მითიურ არსებობაზე გადამწყვეტ პასუხს იძლევა.[163] „სიყვარულის, სამსალისა და სიკვდილის“ მოტივი ალბრეხტ დიურერის „მაგიურ კვადრატს“ გვახსენებს, ლეგერკიუნის სამუშაო ოთახში კედელზე დაკიდებულ ლითოგრავიურას — ეს არის რიცხვთა მისტიკური მოდელი, რომელიც მიუთითებს ახალგაზრდა კომპოზიტორის სწრაფვაზე მეტაფიზიკურის, მაგიურის, ირაციონალურისადმი. „მაგიურ კვადრატში“, ერთი მხრივ, იხატება ადრიანის სიყვარული მათემატიკისადმი მისი აბსტრაქტული ბუნების გამო, მეორე მხრივ, ჩნდება მუსიკის ორმაგი არსი (ენჰარმონიულობა).

სამი სხვადასხვა დროითი სიბრტყის უცნაურ კავშირს რომანში ემატება არანაკლებ საინტერესო მითიური სივრცითი პლანი და, ცოტა მოგვიანებით, მუსიკალურ-სივრცითი პლანი.

დავუბრუნდეთ ისევ რომანის სივრცით პლანს. წარსულის პროეცირების საუკეთესო მაგალითი რომანის პროტაგონისტის მშობლიური ქალაქი კაიზერსაშერნია. კაიზერსაშერნი ერთ-ერთი ცენტრალური სიმბოლოა, რომელიც ლოკალიზებას მოკლებულია, როგორც მარადი „გერმანულობის“ სიმბოლო. ის არამატერიალურია, არაა ზუსტი გეოგრაფიული ტოპოსი. მასში მითოსური ქრონოტოპია მოცემული, რაც რომანის პოეტიკაში არის ერთ წამში მთლიანობაში აღქმული „გერმანული“ სამყარო. სწორედ ამგვარი მითოსური ქრონოტოპი, როგორც ზოგადი მითიური პა-

163 Brinkemper, Peter V. Spiegel und Echo. Intermedialität und Musikphilosophie im „Doktor Faustus“. Würzburg: Königshausen und Neumann Verlag 1997. S. 202

რადიგმა, რომანს აზრობრივად და ფორმალურად ამთლიანებს და ნაწარმოების მითოსურ ფორმას განსაზღვრავს.

ადრიან ლევერკიუნის „ხარისხიან გერმანულობას“ თომას მანი გმირის წარმომავლობის ქალაქს, კაიზერსაშერნს უკავშირებს. ქალაქი კაიზერსაშერნი რომანის მიხედვით გერმანიის შუა ნაწილში, ქალაქ ჰალესთან ახლოს უნდა მდებარეობდეს. ქალაქის ლოკალურ-ფსიქოლოგიურ ტიპს განსაზღვრავს შუასაუკუნეობრივი ატმოსფეროს სიჭარბე. კაიზერსაშერნი რომანში ვერ უპირისპირდება დროის სრბოლას. ის მარადიულ აწმყოდ წარმოგვიდგება, რომელშიც ლოკალიზებულია სივრცე. კაიზერსაშერნში კონცენტრირებულია ადრიანის სულიერ-ფსიქოლოგიური მდგომარეობა, რომელიც ელინდება მისსავე თეოლოგიურ „დემონურობასა“ და მუსიკის გაგებაში. შესაბამისად, ეს შუასაუკუნეობრივი ქალაქი ხაზს უსვამს გმირის მუსიკალურ-თეოლოგიურ „შინაგანობას“, რომელსაც თომას მანი შუა საუკუნეების გერმანიასთან აკავშირებს.[164]

მენტალურ დონეზე კაიზერსაშერნი, როგორც ლევერკიუნის სულიერი ფორმირების ერთ-ერთი მთავარი განმაპირობებელი ფაქტორი, ჯერ კიდევ გადაულახავი შუასაუკუნეობრივი ყოფის სიმბოლოდ შეიძლება იქნას აღქმული, ან, პირიქით, ჯერ ბოლომდე გაუაზრებელი, მიუღებელი და განუხორციელებელი ახალი დროების სიმბოლოდ. ამიტომაც არის, რომ კაიზერსაშერნის დროითი თანაარსებობა ადრიანის თანამედროვეობაში გარდაუვალი და მოშეტებულად საგრძნობია. მაგალითად, როცა ციტბლომი ადრიანის ქალბატონებისადმი დამოკიდებულებაზე საუბრობს, მიუთითებს: „[...] მახვილგონიერი გართობის ელემენტი [...] სრულიად აკლდა ადრიანის [ადამიანებთან] დამოკიდებუ-

164 Kucher, G., Thomas Mann und Heimoto von Doderer: Auflösung als Zusammenfassung im modernen Roman. Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft. Bd. 65. Nürnberg: Hans Carl Verlag 1981. S. 172

ლებას [...]. მე ქრისტიანულ თავშეკავებულობაზე კი არ ვლაპარაკობ და არც „კაიზერსაშერნის“ გამოყენებას ვაპირებ მინიშნებად, რაც ცალკერძ მეშჩანურ მორალსა და ცალკერძ კიდევ ცოდვის წინაშე შუასაუკუნეობრივ ძრწოლას განასახიერებს.“[165] აქ კაიზერსაშერნის შუასაუკუნეობრიობა სულიერი რეჯრესის ერთ-ერთი მხარეა.

ქალაქი კაიზერსაშერნი ცაიტბლომის ჩართულ მონოლოგებში ხშირად ჩნდება აქტუალურ პოლიტიკურ თუ ნაციონალურ სიახლეებთან მიმართებაში. ეს ქალაქი დროით, სულიერ და სივრცით ერთიანობას ქმნის რომანში. რამდენადაც კაიზერსაშერნი ნაციონალური პრობლემატიკის ერთგვარ ფორმას წარმოადგენს, ამდენად ადრიანი პირველი მსოფლიო ომის პერიოდის პოლიტიკურ მდგომარეობას ასე წარმოსახავს: „[...] მე ისე გავიგე, თითქოს კაიზერსაშერნს მსოფლიოს დედაქალაქად სურს გადაიქცეს.“[166] ამით ადრიანი გულისხმობდა ქალაქის შუასაუკუნეობრივ სივიწროვეს, როგორც სულიერი მდგომარეობის სიმბოლოს, რომელიც უპირისპირდება თანამედროვე მსოფლიო ღიაობას, კოსმოპოლიტიზმს, როგორც ცხოვრებისეული მდგომარეობის სიმბოლოს. ასე ქმნის დროითი, სივრცითი და სულიერი მდგომარეობის აბსახველი კაიზერსაშერნი სამყაროსა და „მე“-ს შორის მუდმივი კონფლიქტური დამოკიდებულების სურათს. ეს ეხება როგორც პირადად ადრიანის ტიპს, ასევე გერმანელის ნაციონალურ ტიპს. ამდენად, კაიზერსაშერნი, თომას მანისეული გაგებით, პოლიტიკური გერმანიის სინონიმია.

ფიქტიური ხელოვანის ფიგურის გვერდით, თომას მანისათვის გამოგონილი ქალაქი კაიზერსაშერნი, რომელიც პროტეს-

---

165 მანი, თ., დოქტორი ფაუსტუსი. გერმანელ კომპოზიტორ ადრიან ლევერკიუნის ცხოვრება, მოყოლილი მეგობრის მიერ. თბილისი: მერანი, 2002. გვ. 187

166 მანი, თ., დოქტორი ფაუსტუსი. გერმანელ კომპოზიტორ ადრიან ლევერკიუნის ცხოვრება, მოყოლილი მეგობრის მიერ. თბილისი: მერანი, 2002. გვ. 399

ტანტული გერმანიის ცენტრში, ლუთერის მხარეში, სადღაც აიზენახსა და ვიტენბერგს შორის მდებარეობს, ძალიან დიდ სიმბოლურ დატვირთვას ატარებს: კაიზერსაშერნის აღწერისას ავტორი ორ რეალურად არსებულ ქალაქს ეყრდნობა — ლუბეკსა და ნიურნბერგს, გეოგრაფიულად კი ეს გამოგონილი ქალაქი იმ ადგილას უნდა მდებარეობდეს, სადაც ნაუმბურგია განთავსებული. ნაუმბურგი რომანში, მართალია, მოხსენიებულია, მაგრამ მხოლოდ როგორც ცაიტბლომის საგარნიზონო ქალაქი. თომას მანის ლევერკიუნი, როგორც მუსიკოსი, და ოტონ III, როგორც საკვანძო ფიგურა გერმანიის ისტორიიდან, ერთმანეთთან საინტერესოდ არიან დაკავშირებულნი: „Nicht umsonst war er der Sohn der Stadt, in der Otto III. begraben lag."[167] რამდენადაც ლევერკიუნი „კაიზერსაშერნის მუსიკას" ქმნის, ამდენად ეს მუსიკა ოტონ III-ს ეპოქის სულის მატარებელი მუსიკაა, არქაული, ძველგერმანული, ცოტა ბარბაროსულიც. იმპერატორი, წარმოშობით საქსონელი, სალვთო რომის იმპერიის მმართველი, გერმანელი, რომელიც გერმანელობას ბერძნობას ან რომაელობას ამჯობინებდა, წარმოადგენს „გერმანული თვითანტიპათიის" („deutsche Selbst-Antipathie"), გერმანელობისადმი გაორებული დამოკიდებულების სიმბოლოს, იგი თავის თავში მოიცავს, ერთი მხრივ, მოთხოვნას, იყოს გერმანელი, მეორე მხრივ კი სურვილს, იყოს არა-გერმანელი.[168]

ლევერკიუნის მშობლიური ქალაქი კაიზერსაშერნი თავისი „ძველგერმანული პროვინციალიზმით" გერმანულის, „გერმანულობის" („Deutschtum") კვინტესენციას, შინაგანობისა და სხვა

167 Mann, Th., Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2008. S. 221

168 Vaget, H. R., Thomas Mann, der Amerikaner. Leben und Werk im amerikanischen Exil 1938-1952. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2011. S. 37

დანარჩენი სამყაროსაგან განცალკევებულობის, განსაკუთრებულობის სიმბოლოს წარმოადგენს. „[...] მის ჰაერშიც იყო რაღაც შემორჩენილი XV საუკუნის ბოლო ათწლეულების ადამიანის სულიერი განწყობილებიდან: შუა საუკუნეების მიწურულის ისტერიისა და ლატენტურ სულიერ ეპიდემიათა ნატამალი. უცნაურია ამის თქმა შეგნებულ, ფხიზელ, თანადროულ ქალაქზე; მაგრამ ეს გახლდათ ძველი ქალაქი, ხოლო სიძველე — ეს აწმყოში არსებული წარსულია, აწმყოს მხოლოდ სიფრიფანა შრით დაფარული წარსული.“[169] („Aber in der Luft war etwas hängengeblieben von der Verfassung des Menschengemütes in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts, Hysterie des ausgehenden Mittelalters, etwas von latenter seelischer Epidemie: Sonderbar zu sagen von einer verständig-nüchternen modernen Stadt [...] — möge es gewagt klingen, aber man konnte sich denken, daß plötzlich eine Kinderzug-Bewegung, ein Sankt-Veitstanz, das visionär-kommunistische Predigen irgend eines "Hänselein" mit Scheiterhaufen der Weltlichkeit. Kreuzwunder-Erscheinungen und mystischem Herumziehen des Volkes hier ausbräche“).[170]

როდესაც ცაიტბლომი კაიზერსაშერნზე საუბრობს, ისეთი გრძნობა ეუფლება, თითქოს სადაცაა დაიწყებოდეს „ბავშვთა ჯვაროსნული ლაშქრობა, წმ. ვიტუსის მადიდებელი როკვა“. მოგვიანებით კი, როცა ლევერკიუნი კაიზერსაშერნს სამუდამოდ უნდა დამშვიდობებოდა და ლაიპციგში სასწავლებლად გამგზავრებულიყო, მთხრობელი სინანულით აღნიშნავს, რომ ეს „გენიალური კომპოზიტორი“ ვერასოდეს დაიხსნიდა თაეს

169 მანი, თ., დოქტორი ფაუსტუსი. გერმანელ კომპოზიტორ ადრიან ლევერკიუნის. ცხოვრება, მოყოლილი მეგობრის მიერ. თბილისი: მერანი, 2002. გვ. 44

170 Mann, Th., Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2008. S. 49

კაიზერსაშერნისაგან: „მართლაც სამუდამოდ დაემშვიდობა ეს ქალაქი, ოდესმე დაეხსნა კი მას კაიზერსაშერნი? განა ის ყველგან თან არ სდევდა, სადაც კი წავიდოდა, და განა ის არ განსაზღვრავდა ყოველივეს, მაშინ როდესაც ადრიანს ეგონა ხოლმე, მე თვითონ გადავწყვიტეო. რა არის თავისუფლება? მარტოოდენ გულგრილობაა თავისუფალი. დამახასიათებელი რამ კი არასოდეს თავისუფალი არ არის, იგი ამოტვიფრულია, განპირობებული და გათანგულია. განა „კაიზერსაშერნი“ არ გამოსჭვიოდა ჩემი მეგობრის გადაწყვეტილებაში, თეოლოგია შეესწავლა? ადრიან ლევერკიუნი და ეს ქალაქი! რაღა თქმა უნდა, ამან ერთად თეოლოგია მოგვცა.“[171] („Hat er es nicht mit sich genommen, wohin immer er ging, und ist er nicht von ihm bestimmt worden, wann immer er zu bestimmen glaubte? Was ist Freiheit! Nur das Gleichgültige ist frei. Das Charakteristische ist niemals frei, es ist geprägt, determiniert und gebunden. War es nicht „Kaisersaschern“, was aus meines Freundes Entschluß sprach, Theologie zu studieren? Adrian Leverkühn und diese Stadt, — gewiß, das ergab zusammen wohl Theologie [...]“).[172]

ლევერკიუნის ბიოგრაფი ცალსახად წარმოგვიდგენს ფიქტიური, „დაფერფლილი“ ქალაქის უდიდეს ზეგავლენას ადრიანის, როგორც მუსიკოსის, ჩამოყალიბებაზე და მთლიანად მისი ცხოვრებისეული გზის არჩევანზე. მისი აზრით, ის მუსიკა, რომელსაც ადრიანი ქმნის, „უიდუმალესი გენიალურ-გროტესკული ხლართებით“, სხვა არაფერია, თუ არა კაიზერსაშერნის მუსიკა: „მერე ადრიანი კომპოზიტორი გახდა, მაგრამ, თუმცა ძალი-

171 მანი, თ., დოქტორი ფაუსტუსი. გერმანელ კომპოზიტორ ადრიან ლევერკიუნის ცხოვრება, მოყოლილი მეგობრის მიერ. თბილისი: მერანი, 2002. გვ.104

172 Mann, Th., Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2008. S. 115

ან თამამ მუსიკას წერდა, „თავისუფალიც“ იყო იგი, სრულიად მსოფლიოს მუსიკაც იყო? არა და არა. ეს გახლდათ მუსიკა კაცისა, ვინც ასეც ვერ დააღწია თავი კაიზერსაშერნს, — სპეციფიკური კაიზერსაშერნის მუსიკა, მთელი თავისი უიდუმალესი, გენიალურ-გროტესკული ხლართებით, დაშიფრული ჰანგებითა და ჩქამებით“.[173] („Er widmete sich später der Komposition. Aber wenn es sehr kühne Musik war, die er schrieb, — war es etwa „freie“ Musik, Allerweltsmusik? Das war es nicht. Es war die Musik eines nie Entkommenen, war bis in die geheimste genialisch-skurrile Verflechtung hinein, in jedem Kryptenhall und -hauch, der davon ausging, charakteristische Musik, Musik von Kaisersaschern“).[174]

კაიზერსაშერნის მნიშვნელობა კიდევ ერთხელ ხდება აქტუალური რომანის XXV თავში, ეშმაკთან დიალოგში. თანამედროვე მეფისტოფელი დამცინავი ტონით შენიშნავს: „შენ რომ გამბედაობა გეყოს, საკუთარ თავს უთხრა: — სადაც მე ვარ, კაიზერსაშერნიც იქ არისო! — ყველაფერი უცებ მოგვარდებოდა და ბატონ ესთეტიკუსს აღარ დასჭირდებოდა უსტილობაზე ჩივილი.“[175] („Wenn du den Mut hättest, dir zu sagen: "Wo ich bin, da ist Kaisersaschern", gelt, so stimmte die Sache auf einmal, und der Herr Ästheticus brauchte nicht mehr über Stillosigkeit zu seufzen“).[176]

---

173 მანი, თ., დოქტორი ფაუსტუსი. გერმანელ კომპოზიტორ ადრიან ლეეერკიუნის ცხოერება, მოყოლილი მეგობრის მიერ. თბილისი: მერანი, 2002. გვ. 104

174 Mann, Th., Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2008. S. 114

175 მანი, თ., დოქტორი ფაუსტუსი. გერმანელ კომპოზიტორ ადრიან ლეეერკიუნის ცხოერება, მოყოლილი მეგობრის მიერ. თბილისი: მერანი, 2002. გვ. 291

176 Mann, Th., Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2008. S. 304

ეშმაკის ეს სიტყვები ადრიანის გაოცებას მოჰყვა. იგი „აბსურდული სტილის არქონას“ უწოდებს იმ ფაქტს, რომ ეშმაკი არა კაიზერსაშერნში, თუ ლაიპციგში, არამედ პალესტრინაში, ამ „წარმართულ-კათოლიკური ზეცის ქვეშ“ გამოეცხადა. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ემიგრაციაში ყოფნისას თომას მანის მიერ წარმოთქმული ფრაზა — „Wo ich bin, da ist Deutschland“ („სადაც მე ვარ, გერმანიაც იქ არის“) — ბევრი მკვლევრის მართებული მოსაზრებით, ეშმაკის მიერ ადრიანისათვის ნათქვამი ფრაზის — „Wo ich bin, da ist Kaisersaschern“ („სადაც მე ვარ, კაიზერსაშერნიც იქ არის“) — ანალოგს წარმოადგენს. ამ ანალოგიის არსებით მნიშვნელობას იმაში ვხედავთ, რომ თომას მანის მიერ შექმნილი ქალაქი, როგორც ფიქცია, მთელი გერმანიის განზოგადებულ სახეს წარმოადგენს და იგი, როგორც წარსულზე მოგონება, მითიურ თანაარსებობას განაგრძობს ლეგერკიუნის აწმყო ცხოვრებაში.

როცა ლეგერკიუნი კაიზერსაშერნის ძველგერმანული პროვინციალიზმიდან „დასავლურ სამყაროში“ გადაინაცვლებს, იგი, ცაიტბლომის სიტყვებით, „მკვეთრად გამოხატული კოსმოპოლიტური სულისკვეთების კონგლომერატის“ იზოლაციაში ექცევა. პროვინციალიზმი, როგორც სამყაროსაგან თვითიზოლაცია, და კოსმოპოლიტიზმი, როგორც კომუნიკაციის, ურთიერთობის ნება, ერთდროულად თანაარსებობენ ლეგერკიუნში. კაიზერსაშერნს კი ლეგერკიუნმა თავი სიცოცხლის ბოლომდე ვერ დააღწია, ანუ ვერ მოახდინა ძველგერმანული შუასაუკუნეობრიობიდან „გარღვევა“, ვერ გათავისუფლდა „გერმანულისაგან“.

ყოველივე ეს ეფუძნება გერმანელ ერში კოსმოპოლიტიზმისა და პროვინციალიზმის ერთდროულ თანაარსებობას, რის შესახებაც საუბრობს თომას მანი თავის სიტყვაში „გერმანია და გერმანელები“, როდესაც გერმანული ფსიქოლოგიის ერთ თვისობრივ

მხარეზე მიუთითებს. ეს თვისება შემოქმედისათვის „მსოფლიო მოთხოვნილებითა და მსოფლიო სიმორცხვის ერთიანობით" („Vereinigung von Weltbedürftigkeit und Weltscheu") აღინიშნებოდა: "Schon bin ich [...] in die komplexe Welt deutscher Psychologie hineingeglitten mit der Bemerkung über die Vereinigung von Weltbedürftigkeit und Weltscheu, von Kosmopolitismus und Provinzialismus im deutschen Wesen. Ich glaube das richtig zu sehen, glaube es von jungauf erfahren zu haben."[177] („უკვე ჩავუღრმავდი გერმანული ფსიქოლოგიის კომპლექსურ სამყაროს, გერმანულ არსში მსოფლიოზე მოთხოვნილებისა და მსოფლიოს წინაშე სიმორცხვის, კოსმოპოლიტიზმისა და პროვინციალიზმის თვისების ერთიანობის აღმოჩენით. ჩემი აზრის სისწორეში დარწმუნებული ვარ, გერმანელის ეს თვისება ახალგაზრდობიდანვე შევიცანი").

შედარებით უფრო ადრე თომას მანი მცირე ზომის ესეში „კოსმოპოლიტიზმი" ("Kosmopolitismus") გერმანელში კოსმოპოლიტიზმისა და პროვინციალიზმის თანაარსებობის შესახებ საკუთარ თავზე შემდეგს მიუთითებს: „ჩემი პიროვნება საერთოდაც არ არის კოსმოპოლიტი, და არც მსოფლიო ადამიანი [Weltmann] შეიძლება მეწოდოს [...]. ჩემი დამოკიდებულება ევროპასთან შეიძლება XVIII საუკუნეში გერმანელი კლასიკოსების ანტიკურ ხანასთან დამოკიდებულებას შევდაროს [...]. კოსმოპოლიტიზმი თუ ევროპეიზმი მე ძირითადად გერმანულად განვიცადე და აღვიქვი, ამ განცდებს გოეთე, ლიჰტენბერგი, შოპენჰაუერი, ნიცშე და ვაგნერი ჰქვიათ."[178]

თომას მანის მიზანი ნათელია — ერთდროულად ფიქტიური

177 Mann, Th., Deutschland und die Deutschen. In: Mann, Th., Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd. 12. Berlin: Aufbau-Verlag 1955. S. 556

178 Mann, Th., Kosmopolitismus. In: Mann, Th., Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd. 11. Berlin: Aufbau-Verlag 1955. S. 692-698

და თან რეალურად არსებული გერმანული ისტორიული ქალაქი დანარჩენი თანამედროვეობისაგან დისტანცირებულად არსებობს. ამის საფუძველზე შესაძლებელია ადრიან ლევერკიუნი, როგორც „der Sohn der Stadt", კაიზერსაშერნთან გაიგივდეს. იგი ისეთივე იზოლირებული, რეალური სამყაროსაგან მოწყვეტილია, როგორც კაიზერსაშერნი.[179] ამ იზოლირების მიზეზი კი, თავის მხრივ, მისი ჩაკეტილი ინდივიდუალისტურ-ესთეტიზირებული ხელოვნებაა.

კაიზერსაშერნი, როგორც ძველგერმანულის სიმბოლო, ადრიანის განვითარებისათვის დიდი მნიშვნელობის მქონე იყო. თომას მანის მიერ XVI საუკუნის აქტუალიზება მისი თანამედროვეობით იყო ნაკარნახევი. მკვლევარი ჰელმუტ ვიგანდი სამართლიანად შენიშნავს, რომ XX საუკუნის ფაშისტური გერმანია არ იყო თანამედროვე, ცივილიზებული საზოგადოების ქვეყანა, არამედ მასში სუფევდა შუა საუკუნეებისა და ლუთერის დროის ატმოსფერო.[180] თომას მანი კაიზერსაშერნის ჩვენებით აკრიტიკებს ნაციონალ-სოციალიზმს, ამ „ყავისფერ ჭირს", რომელიც გერმანიის ისტორიულ განვითარებას აფერხებს და უკან, წარსულში აბრუნებს. ნაციზმი კიდევ ერთი დიდი, უკან გადადგმული ნაბიჯი იყო გერმანიის ისტორიაში, რამაც ქვეყანა საშინელ კრიზისამდე და გარდაუვალ კატასტროფამდე მიიყვანა.

„დოქტორ ფაუსტუსში" წარმოდგენილი მთელი მოქმედება ხდება უშუალოდ გერმანიაში, გარდა ერთისა — ესაა ადრიანის შეხვედრა ეშმაკთან იტალიაში, კერძოდ, პალესტრინაში. იტალია ფაშიზმის ჩასახვის ადგილია. თომას მანს გამიზნულად გა-

---

179 Mundt, H., „Doktor Faustus" und die Folgen. Kunstkritik als Gesellschaftskritik im deutschen Roman seit 1947. Bonn: Bouvier Verlag 1989. S. 120

180 Wiegand, H., Thomas Manns „Doktor Faustus" als zeitgeschichtlicher Roman. Eine Studie über die historischen Dimensionen in Thomas Manns Spätwerk. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1994. S.121

დააქვს რომანის XXV თავში მოქმედება იტალიაში, რამდენადაც იტალია ფაშიზმის წარმოშობის კერაა და იგი სიმბოლურ დატვირთვას იძენს ლევერკიუნისა და გერმანიის პარადიგმატულობის საკითხში. ადრიანის მიერ ეშმაკთან პაქტის დადება გერმანიის ფაშიზაციის ექვივალენტურია.

პარალელურად გერმანიიდან იტალიაში მოქმედების ადგილის გადატანით თომას მანი კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს, რომ ადრიანი ყველგან და ყოველთვის რჩებოდა გერმანული სულის წარმომადგენლად, გერმანული ტრაგედიისა და გერმანული ბედის მონაწილედ.

გერმანიის ისტორიულ-პოლიტიკური ვითარებისა და ქალაქ კაიზერსაშერნის მხატვრულ-მეტაფორულმა ანალიზმა ცხადჰყო თომას მანის მცდელობა „დოქტორ ფაუსტუსში" მითის ცნობიერი, არაფორმალური და არატრადიციული გამოყენებისა, რამაც მწერლის მიერ ტრადიციული მითიური სიუჟეტისა და თემატიკის გამიზნული უარყოფა და სინამდვილის შესაბამისი ფორმებით ასახვაზე გადასვლა გახადა შესაძლებელი. ეს იმას ნიშნავს, რომ თქმულებათა წიგნის მითიური ფაუსტის მხატვრული პლასტის გამოყენებით იქმნება ახალი, მეოცე საუკუნის ფაუსტ-ფიგურა, რომელიც თომას მანის თანამედროვე გერმანიის სიმბოლო ხდება.

„დოქტორ ფაუსტუსში" ისტორია და კულტურა არა დიაქრონულად, არამედ სიმულტანურად არის წარმოდგენილი. რომანში სამივე დროის სიმულტანური ჭვრეტა ერთ მომენტში ხდება, შეიძლება ითქვას, რომ კონტრაპუნქტულადაც, ისევე როგორც ხელოვანი პროტაგონისტის ბოლო პერიოდის მუსიკალურ ნაწარმოებებში. რომანში წარსული არის გერმანიის კოლექტიური წარსული, რომელიც მითოსური არქეტიპების სახით ჰპოვებს გამოხატულებას. ყოველი ინდივიდი, რომელიც ადრიანთან მიმართებაში მისი პირადი თუ შემოქმედებითი ცხოვრების სხვადასხვა

პერიოდში გამოჩენილა, კოლექტიური ცნობიერების ერთ-ერთი რგოლია, რომელიც მთავარი გმირის სოციალურ და პოლიტიკურ რეინტეგრაციას უნდა ემსახურებოდეს. ისინი უფრო მეტად ცდილობენ პოლიტიკური სისტემის სოციალური ცხოვრების სამყაროსაგან დაშორებას, რაც სოციალური ცხოვრებისა და თვითგადარჩენისათვის ბრძოლის მითიურ-ბარბაროსულ ინსცენირებაში პოულობს გამოხატულებას და ლევერკიუნის ბიოგრაფიას ერთიან მითოსურ კონტექსტში მოაქცევს.

თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსში“ მნიშვნელოვან რელიგიურ-მითიურ პლანს ქმნის ქალაქ ჰალეს საზოგადოებრივი ყოფა და მასში არსებული წინააღმდეგობრივი ტენდენციები, რომლებიც ფიქტიური სფეროს ჩარჩოებში არის მოქცეული.

რომანში დაკვირვების ობიექტი გერმანიის კულტურულად ორიენტირებული პირებია მხოლოდ, რომელთა დიდი ნაწილი შეიძლება მითოლოგიურ არქეტიპებად წარმოვიდგინოთ. დებატებში მონაწილე სტუდენტები, პროფესორები, საზოგადოების ბობოქარი წარმომადგენლები, ლიტერატორები და დილეტანტები, ფილოსოფიის დოქტორი ზერენუს ცაიტბლომი და, რაღა თქმა უნდა, „ესთეტიკური შინაგანობისაგან ექსტრემალურად ცელებრირებული“ მუსიკოსი ადრიან ლევერკიუნი — საზოგადოების ის წარმომადგენლები არიან, რომლებიც კრიტიკულ ფაზაში მყოფ გერმანიაში იწყებენ განვითარებას, ჩამოყალიბებას და მისი კულტურული მსოფლმხედველობის მეტ-ნაკლები მიმდევრები არიან. თომას მანი რომანში ნაკლებ ყურადღებას ამახვილებს გერმანელთა იმ ნაწილზე, რომელიც ზემოხსენებულ საზოგადოებრივ ფენას არ ეკუთვნის.

თომას მანის თანამედროვე გერმანიაში ბიურგერობის პოლიტიკურმა აქტივობამ საგრძნობლად მოიკლო. ხელოვნება და მეცნიერება მთლიანად დამოუკიდებელი გახდა ეკლესიისა და ხელისუფლებისაგან. წარმოიშვა პოლიტიკური გაგებით ე.წ. არა-

ბიურგერული, უტოპიური სამყარო, რომელმაც, თავის მხრივ, ყოფნის ახალი აზრი წარმოშვა.[181]

„დოქტორ ფაუსტუსში“ აღწერილ გერმანიას, აშკარაა, რომ მართლაც არაფერი აქვს საერთო დემოკრატიასთან, რადგან გერმანული „კულტურული ბიურგერობა“ (“Kulturbürgertum“) უძლური იყო, ახალი სახელმწიფოს პოლიტიკური და სოციალური მოთხოვნები შეესრულებინა, მის დემოკრატიულ აღმშენებლობაში აქტიური მონაწილეობა მიეღო. მითოლოგიური მოტივის პაროდიულთან ასოცირება, ტრადიციული ღირებულებების გაიდეფასება და გარესამყაროს ტრაგიკული აღქმა თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსში“ იდეალურად არის წარმოდგენილი ადრიან ლევერკიუნის სტუდენტური ცხოვრების პერიოდის აღწერით ქალაქ ჰალესა და ლაიპციგში.

ბიურგერობა მხოლოდ პოლიტიკური და საზოგადოებრივი ინდიფერენტულობითღა გამოირჩეოდა, კლასობრივი თვითშეგნება და ესთეტიზმი იყო ამ ინდიფერენტულობის და დაუინტერესებლობის მიზეზი. ისინი ამაყად ხუჭავდნენ თვალს რეალობის წინაშე და ხელოვნების დამატკბობელ გარემოს აფარებდნენ თავს, რითაც თითქოს თვითაღმაფრენის ილუზიას ქმნიდნენ.

თომას მანი რომანში ცდილობს გერმანია ავთენტურად და ამასთანავე მრავალმხრივ წარმოაჩინოს. მასში არა გამოგონილი, არამედ რეალურად არსებულია წარმოდგენილი. კრიდვისის წრის ცალკეული წევრი ვაიმარის რესპუბლიკის ცნობილი პიროვნებების ნიშან-თვისებების მატარებელია. არსებობს მოსაზრება, რომ რუდი შვერდტფეგერის ოჯახისათვის ავტორმა ნიმუშად საკუთარი ოჯახი აიღო. თომას მანის პრეტენზია გერმანიის ტოტალურ ასახვაზე მისივე კონცეფციიდან მომდინარეობს, რომ „გერმანული“, როგორც ასეთი, ნაწარმოების ძირითად

181 Opitz, W., Literatur ist demokratisch. Kontinuität und Wandel im politischen Denken Thomas Manns. Göttingen: Cuvillier Verlag 2009. S. 117

კონცეფციას განეკუთვნება.[182] სწორედ ეს „გერმანულობა" გამოხატა რომანში ადრიან ლევერკიუნმა, რამდენადაც იგი გერმანული სულის რეპრეზენტანტად არის მიჩნეული, მაგრამ გერმანიის რეალური ისტორიულ-პოლიტიკური ყოფა საერთოდ არ აინტერესებს XX საუკუნის დეკადენტ ხელოვანს. იგი მთლიანად იზოლირებულია ამ სამყაროსაგან და თავის მუსიკალურ „ნიშაშია" გამოკეტილი. სწორედ ამგვარ სრულ გულგრილობაში ადანაშაულებს მას თომას მანი. ადრიან ლევერკიუნი არავითარ პასუხისმგებლობას არ გრძნობს საზოგადოების, ქვეყნის წინაშე. მისი შემოქმედება ისეთივე ანტიჰუმანური ხდება, როგორიცაა ფაშისტური გერმანიის ვითარება და პოლიტიკა მთელს ქვეყანაში. ადრიან ლევერკიუნი, როგორც მითიური არქეტიპიდან წარმომდგარი მხატვრული სახე, ბავშვობიდან მოყოლებული შემოქმედებითი ცხოვრების კულმინაციური ეტაპის ჩათვლით, ინდივიდუალიზაციის ფონზე კი ხდება ერთი კონკრეტული პიროვნების სიმბოლოდ ქცევა მთელი ქვეყნის მასშტაბით.

ლევერკიუნისაგან განსხვავებით, ცაიტბლომი უფრო მეტად ტრადიციული პერსონაჟია, მას აქვს გერმანელი განათლებული ბიურგერისათვის დამახასიათებელი ზოგიერთი ისეთი ნიშანი, რის გამოც მას თომას მანი თავის „თვითპაროდიას" უწოდებდა. მთხრობელის შემოყვანამ მწერალს საშუალება მისცა, გაეხანგრძლივებინა მოქმედების დრო რომანში და ამით სიმბოლურად დაეკავშირებინა ლევერკიუნის ბედი გერმანიის ბედთან. ცაიტბლომის ფიგურა მკითხველს საშუალებას აძლევს მთავარი გმირის ტრაგიკულ ნიჭიერებას ბიურგერული კულტურის კლასიკური ფორმის მხრიდან შეხედოს. ცაიტბლომი წინასწარ გრძნობს,

182 Mann, Th., Die Entstehung des „Doktor Faustus". Roman eines Romans. In: Mann, Th., Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd. 12. Berlin: Aufbau-Verlag 1955. S. 214

რომ ლეევერკიუნის ცხოვრებასა და გერმანიის კატასტროფის გზაზე დაშვებას შორის არსებობს იდუმალი კავშირი. ცაიტბლომი კარგად ხვდება იმასაც, რომ ესთეტიზმი და ბარბაროსობა ნათესაური კავშირშია ერთმანეთთან, ანუ ეს იმას ნიშნავს, რომ „გერმანული სულის საყოველთაო დანაშაულში“, რომელმაც ფაშიზმს ჩაუყარა საფუძველი, ადრიანსაც მიუძღვის თავისი წვლილი. ცაიტბლომის სიტყვები, რომ ესთეტიზმი ბარბაროსობის გამავრცელებელია, რომანის ცენტრალურ აზრს ქმნის, განსაკუთრებით იმიტომაც, რომ ეს სიტყვები სწორედ ცაიტბლომს, ანუ თომას მანის „თვითპაროდიას“, ეკუთვნის.

ცაიტბლომი ლეევერკიუნის „აპოკალიპსის“ კომპლექსურ მუსიკალურ, კულტურულ და პოლიტიკურ ერთიან თემატიკას კრიდვისის წრის სტრუქტურულ ფორმასთან აკავშირებს, რომელიც კონსერვატორულ რევოლუციასთან აიგივებს თავს. თომას მანი უფრო შორს მიდის: ცაიტბლომი (ანუ თომას მანი) მითის ტრანსფორმაციას პოლიტიკურად ამდიდრებს ადორნოსეული განსხვავებული სუბიექტური ჰარმონიისა და ობიექტური მრავალხმიანობის მუსიკალურ-ფილოსოფიური სახეცვლილებით. ამ მცდელობის წყალობით ნათელი ხდება, რომ ცაიტბლომი მუსიკალურ ფორმას თანამედროვეობის პულსს უსადაგებს.[183]

ლეევერკიუნის „აპოკალიპსის“ მაგალითზე წარმოდგენილია მუსიკალური დამოკიდებულება ტრადიციულ-ჰარმონიულ სუბიექტურობასა და პოლიფონიურ ობიექტურობას შორის, რომელთა შორის კავშირი თითქმის სრულად განადგურებულია. ტონალური ჰარმონიულობის მიღმა მხოლოდ მრავალხმიანი აბსოლუტის პრინციპია მოქმედებს, რიგითი ცალკეული ნოტი/ბგერა, როგორც ფუნქციური საფეხური, ჰარმონიულ-იერარქიული მთავა-

183 Brinkemper, Peter V. Spiegel und Echo. Intermedialität und Musikphilosophie im „Doktor Faustus“. Würzburg: Königshausen und Neumann Verlag 1997. S. 263

რი მწკრიეის ფარგლებში ამოვარდნილია და მხოლოდ ბგერათა კომპლექსის მიერ არეკლილ ნარჩენ ეჭოდ არსებობს. ანალოგიურად, ლეეერკიუნის არქაულ-თანამედროვე მრავალხმიანობა ჰარმონიული სუბიექტურობისა და მრავალხმიანი, პოლიფონიური კონტრაპუნქტიკის მიღმა დგას, რადგან მან ორივე კომპონენტის ძირითადი მუსიკალური საყრდენი სისტემა, ანუ ტრადიციული ტონალობა უკან მოიტოვა. ეს ატონალური, ან, უკეთ რომ ვთქვათ, მრავალხმიანობის პოლიტონალური ობიექტურობა ანტიიერარქიული არქაიზმების სტილისტურ არსებობას დასაშვებად მიიჩნევს, ისევე როგორც მხატვრობაში ექსპრესიონიზმი და კუბიზმი ხელოვნების ნიმუშის მრავალაზროვანი ილუზორული აღქმის საშუალებას იძლეოდა.

თომას მანი რომანში გერმანელთა მხოლოდ კულტურული ფენის წარმომადგენლების ცხოვრებას აღწერს, რის საფუძველზეც ახდენს კიდეც ადრიან ლეეერკიუნის ხელოვნების ინდივიდუალისტური, არაჰუმანური ხასიათის დემონსტრირებას. ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოა რომანში კრიდვისის წრე, რომელიც თავისი ღირსშესანიშნავი წარმომადგენლებით, დიდებულებით, მდიდარი ფაბრიკანტებით, ტალანტით დაჯილდოვებული პოეტებით, ეიფორიული აღფრთოვანებით განასახიერებს ანტილიბერალიზმისა და ანტიჰუმანიზმის მომავალს. მათი დისკუსიების თემას შეადგენს ბიურგერული ღირებულებებისა და ნორმების კრიტიკა-გადაფასება. მათთვის დამახასიათებელია ანტიდემოკრატიული მოსაზრებები, დიქტატურისა და ძალადობის აშკარად გამოხატული მოთხოვნები. კულტურის ეს წარმომადგენლები დარწმუნებულნი არიან ბიურგერული ეპოქის დასასრულში; დისკუსიის მონაწილენი ხელოვნებაში უპირატესობას „დემონურ საწყისს“ ანიჭებენ და მის მნიშვნელობას უსვამენ ხაზს.

თომას მანი კრიდეისის წრის ჩვენებით იმ ე.წ. „კულტურულ ფენას" აკრიტიკებს, რომლისთვისაც ხელოვნება აღარ აერთიანებს თავის თავში ჰუმანურ, ლიბერალურ ტრადიციებს. კულტურული ბიურგერობა რომანში საბოლოოდ კარგავს ქმედითუნარიანობას, ეგზისტენციალურ რწმენას და თავს ე.წ. „ესთეტიკურ სფეროს" აფარებს.

რომანში ასევე განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს თეოლოგიის სტუდენტთა ქრისტიანული გაერთიანების „ვინფრიდის" წევრი სტუდენტების და, უპირველეს ყოვლისა, ლეეერკიუნის მეუღლის მოსაზრებები, რომელსაც ცაიტბლომი დოიჩლინის სახელით მოიხსენიებს; იგი გერმანელ ახალგაზრდობას გერმანელი ხალხის სულიერ განსაზიერებად მიიჩნევს: „გერმანელთა საგმირო საქმეები მუდამ ამგვარი მძლეთამძლე უმწიფრობით ხორციელდებოდა, ტყუილად როდი ვართ რეფორმაციის ხალხი. ისიც ხომ უმწიფრობის შედეგი იყო."[184] („Die deutschen Taten geschahen immer aus einer gewissen gewaltigen Unreife, und nicht umsonst sind wir das Volk der Reformation. Die war ein Werk der Unreife doch auch").[185]

დოიჩლინი ახალგაზრდობას გერმანელი ერის მეტაფიზიკურ ნიჭს უწოდებს, ეს ნიჭი განაპირობებს გერმანულ ქმნადობას, გერმანული არსის გაუთაებელ „გზად-ყოფნას": „გერმანელი [...] ხალხთა შორის მარადიული სტუდენტი, მარადიული მაძიებელია..."[186] („[...] ist der Deutsche der ewige Student, der ewig Strebende unter den Völkern ...").[187]

---

184 მანი, თ., დოქტორი ფაუსტუსი. გერმანელ კომპოზიტორ ადრიან ლეეერკიუნის ცხოვრება, მოყოლილი მეგობრის მიერ. თბილისი: მერანი, 2002. გვ. 149

185 Mann, Th., Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2003. S. 159-160

186 მანი, თ., დოქტორი ფაუსტუსი. გერმანელ კომპოზიტორ ადრიან ლეეერკიუნის ცხოვრება, მოყოლილი მეგობრის მიერ. თბილისი: მერანი, 2002. გვ. 149

187 Mann, Th., Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2003. S. 160

ადრიან ლევერკიუნი მაინცდამაინც არ ჩანს დოიჩლინის მოსაზრებებით აღფრთოვანებული, პირიქით, დამცინავი ტონით აღნიშნავს, რომ გერმანელ ხალხთა ე.წ. რევოლუციები „მსოფლიოს ისტორიის სტუდენტური ზარხოშის გამოვლენაა“ მხოლოდ. ცხადია, რომ გერმანიაში ყოველთვის მოუმწიფებელი იყო ნიადაგი სინამდვილის, დრომოჭმული საზოგადოებრივი წყობისა და მთლიანად სოციალურ-პოლიტიკური ვითარების რევოლუციური გარდაქმნებისთვის, განსხვავებით ევროპის დანარჩენი წამყვანი ქვეყნებისაგან.

ბიურგერული ეპოქის აღსასრულის კიდევ ერთი მინიშნება რომანში კლარისა როდეს ცხოვრების ეპიზოდების აღწერით ხდება, რაც, ცაიტბლომის აზრით, ნათლად მიგვანიშნებს გადაშენების გზაზე მყოფი ბიურგერობის უუნარობას. ამ უსასოობის შეგრძნება გაწონასწორებულ ცაიტბლომს ხმამაღლა ათქმევინებს: „ო, გერმანიავ, იღუპები და მე კი შენი იმედები მახსენდება! მე იმ იმედებს ვგულისხმობ, რომელთაც, შეიძლება, შენდათავად არც იზიარებდი, მაგრამ მსოფლიოს კი უღვიძებდი იმედებს შენი პირველი, შედარებით იოლი დაცემისა და იმპერიის კრახის შემდგომ [...]“.[188] („O Deutschland, du gehst zu Grunde, und ich gedenke deiner Hoffnungen! Die Hoffnungen meine ich, die du erregtest (vielleicht ohne sie zu teilen); die nach deinem vorigen, vergleichsweise sanften Zusammenbruch, der Abdankung des Kaiserreichs, die Welt, in dich setzen wollte [...]“).[189]

თომას მანი გერმანიის კრიზისზე პასუხისმგებლობას კულტურულ ფენას აკისრებს. გერმანიის პოლიტიკურმა ვაკუუმმა,

188 მანი, თ., დოქტორი ფაუსტუსი. გერმანელ კომპოზიტორ ადრიან ლევერკიუნის ცხოვრება, მოყოლილი მეგობრის მიერ. თბილისი: მერანი, 2002. გვ. 501

189 Mann, Th., Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2008. S. 514

ბიურგერული საზოგადოების ზედაპირულმა დამოკიდებულებამ დემოკრატიისადმი და მათ მიერვე თავისუფლების ცნების გაუფასურებამ მიიყვანა გერმანია ნაციონალ-სოციალიზმამდე. შეგრძნება იმისა, რომ ეპოქის აღსასრულის ჟამმა დარეკა, რომ ცხოვრებას მუტაცია უნდა განეცადა, რომ „ქვეყნიერებაზე ახალი, ჯერაც უსახელო ბედის ვარსკვლავი უნდა ამობრწყინებულიყო“, ცაიტბლომს შიშსა და ძრწოლას გვრის, მაგრამ ეს ამავე დროს აუცილებელ ისტორიულ მოვლენად მიაჩნია. გერმანიის მარცხი გარდაუვალი იყო. „[...] ეს მართლაც დაღუპვას ნიშნავს, ჩვენი საქმისა და სულის დაღუპვას, ჩვენი რწმენისა და ისტორიის დაღუპვას. გერმანიის საქმე წასულია, მას წირვა გამოუვა, გაუგონარი კატასტროფა ისახება, ეკონომიკური, პოლიტიკური, მორალური და სულიერი, მოკლედ, ყოვლისმომცველი,“ — ამბობს ცაიტბლომი.[190] („[...] es bedeutet tatsächlich, daß *wir* verloren sind, verloren unsere Sache und Seele, unser Glaube und unsere Geschichte. Es ist aus mit Deutschland, wird aus mit ihm sein, ein unnennbarer Zusammenbruch, ökonomisch, politisch, moralisch und geistig, kurz allumfassend [...]“).[191]

ბიურგერული კულტურის ტრადიციებისაგან გათავისუფლების შედეგად ლევერკიუნი პრიმიტიულისა და „დემონურის“ სფეროში ვარდება. თომას მანი რომანის დასაწყისშივე წარმოაჩენს ანტიჰუმანური და ანტირაციონალური ტენდენციების უპირატესობას თანამედროვე სინამდვილეში, როცა ცაიტბლომი, „გერმანელ ჰუმანისტთა მემკვიდრე“, „დემონურ საწყისს“ მისთვის ორგანულად უცხოდ მიიჩნევს, თუმცა აღიარებს, რომ ხელოვ-

190 მანი, თ., დოქტორი ფაუსტუსი. გერმანელ კომპოზიტორ ადრიან ლევერკიუნის ცხოვრება, მოყოლილი მეგობრის მიერ. თბილისი: მერანი, 2002. გვ. 223

191 Mann, Th., Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2008. S. 234

ნებასა და კულტურაში, ამ „შარავანდედით მოსილ სფეროში“, შემაშფოთებელი წილხვედრი „დემონურზე“ მოდის, რომ „მუდამ არსებობს რაღაც ფარული, შემაძრწუნებელი კავშირი ამ სფეროსა და ბნელეთის საუფლოს შორის.“[192]

როგორც ჰუმანისტი, ზერენუს ცაიტბლომი საშინლად განიცდის ჰუმანისტური იდეალების გაუფასურებასა და კვდომას. იგი ნათლად ხედავს ლეეერკიუნის შემოქმედებაში ესთეტიზმისა და ბარბაროსობის დიალექტიკურ კავშირს, რაც თანამედროვეობის საზოგადოებრივი და იდეოლოგიური ტენდენციებით იყო განპირობებული. კულტურის ასათვისებლად ლეეერკიუნი თანამედროვე სინამდვილეში აუცილებელ პირობად მიიჩნევს „ბარბაროსობის მოზრდილ ულუფას.“[193] მის მუსიკალურ ხელოვნებაში ბარბაროსობისაკენ მიდრეკილება სხვა არაფერია, თუ არა მთელი კულტურის, მთელი გერმანული სინამდვილის ე.წ. „ბარბაროსობად ქცევა“, როგორც მას მკვლევარი ჰელმუტ ვიგანდი უწოდებს.[194]

ცაიტბლომი, როგორც ჰუმანიზმის სიმბოლო რომანში, გერმანიის ათასწლოვანი ისტორიის „გაბიაბურების“, მისი აბსურდულობის მაუწყებელია. II მსოფლიო ომის გერმანიის კაპიტულაციით დამთავრებამ ნათლად აჩვენა, რომ გერმანული განვითარების გზა მცდარი იყო. ეს გზა საბოლოოდ არარაობისაკენ, უსასოობისა და „უმაგალითო გაკოტრებისაკენ“ მიმავალ გზად იქცა.

---

192 მანი, თ., დოქტორი ფაუსტუსი. გერმანელ კომპოზიტორ ადრიან ლეეერკიუნის ცხოერება, მოყოლილი მეგობრის მიერ. თბილისი: მერანი, 2002. გვ. 5

193 მანი, თ., დოქტორი ფაუსტუსი. გერმანელ კომპოზიტორ ადრიან ლეეერკიუნის ცხოერება, მოყოლილი მეგობრის მიერ. თბილისი: მერანი, 2002. გვ. 75

194 Wiegand, H., Thomas Manns „Doktor Faustus“ als zeitgeschichtlicher Roman. Eine Studie über die historischen Dimensionen in Thomas Manns Spätwerk. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1994. S. 189

ლეეერკიუნის სვლა „ბურუსით მოცულ“ მუსიკალურ სამყაროში და მისი სრული კონცენტრაცია „ეზოთერულ“ ხელოვნებაზე პირდაპირ შეესაბამება „ფაშისტური ექსტაზისაკენ“ მიმავალ გერმანიის გზას. ადრიანის იზოლაცია დანარჩენი სამყაროსაგან და თავის ესთეტიკურ ნიშაში ჩაკეტვა გერმანიის იზოლირებული პოლიტიკის, არაჰუმანური და დამანგრეველი რეჟიმის ანალოგიურია. ისევე როგორც ლეეერკიუნის მკაცრად გამიჯნული და ინდივიდუალურად ესთეტიზებული ხელოვნება, ასევე ფაშისტური რეჟიმის ტოტალიტარული იდეოლოგია არ იძლეოდა გზიდან გადახვევის საშუალებას, ავტორიტარული ფორმით ნერგავდა ამ იდეოლოგიას პრაქტიკაში და მისგან გამომდინარე დაბეჯითებით ამტკიცებდა ბიურგერულ-ჰუმანისტურ ღირებულებათა გაუფასურებას. ერთი ერის განვითარების სიმბოლური წარმოდგენა ერთი ინდივიდის განვითარების მაგალითზე ემსახურებოდა თომას მანის განზრახვას — ინდივიდუალურის საშუალებით ზოგადი წარმოეჩინა. იგი გერმანიის ყოფას ამავე კულტურის მატარებელი ერთი გერმანელის ცხოვრებით ასახავს.

თომას მანის თანამედროვე ე.წ. “Kulturbürgertum“-ის წარმომადგენლების, კრიდვისის წრისა და „ვინფრიდის“ ჯგუფის აღწერით ცხადი ხდება ადრიან ლეეერკიუნის გარშემო მყოფი საზოგადოების არქაულ-მითიური ყოფის მიზეზ-შედეგობრივი კავშირი თომას მანის თანამედროვე გერმანიის ისტორიულ კატასტროფასთან. მითის პაროდირების გზით ავტორი ცდილობს ამავე მითის ჰუმანიზირებას მეორე მსოფლიო ომის პერიოდის ბიურგერული საზოგადოების პაროდიულ-სარკასტული კრიტიკის ფონზე.

თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსის“ ცენტრალურ მონაკვეთს შეადგენს რომანის XXV თავში აღწერილი ადრიანის დიალოგი „ობიექტურად არსებულ“ ეშმაკთან. რომანის მითოლოგიური პლასტის კუთხით აღნიშნულ დიალოგში მწერალი მითს იყენებს

საყოველთაო-საკაცობრიოს წარმოჩენის მიზნით, რის დასტურადაც ადრიანისა და გერმანიის პარადიგმატული კავშირის ფონზე მუსაკოსის ეშმაკთან პაქტის დადება და გერმანიის ფაშიზაციის პროცესი უნდა ჩაითვალოს.

მონტაჟის ტექნიკის მეშვეობით დროსა და სივრცეში ერთმანეთისაგან დაშორებული ხდომილებანი ერთმანეთს ენაცვლებიან და მოზაიკურ მთლიანობას ქმნიან რომანში. ლიტერატურული და ისტორიული რემინისცენციები სხვადასხვა დროთა კონტრაპუნქტს ქმნის. მითის გამოყენება რომანში ფორმათქმნადობის ფუნქციას ასრულებს და ერთ მთლიანობად კრავს დიდ, არაერთგვაროვან მასალას, რომლის საუკეთესო მაგალითი რომანის პროტაგონისტის ეშმაკთან დიალოგია, სადაც ერთიანდება შუასაუკუნეობრივი გერმანიის მითიურ-არქაული მოტივები ლევერკიუნის ერთი ღამის სასიყვარულო ისტორიასთან, დიურერის „მაგიური კვადრატი" და ქვიშის საათი, ეშმაკისეული „დიდებული" 24 წელი, ლუთერი შლეპფუსთან და ერენფრიდ კუმპფთან ერთად, მათემატიკა და რელიგია, მუსიკა. გერმანიის წარსული, აწმყო და მომავალი ერთიან მითიურ პლასტში ექცევა.

თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსში" მეფისტოფელი ფსიქოლოგიური ეშმაკია. ამიტომაც არის, რომ მენტალურად ყოველთვის იგრძნობა შემოქმედებითი პროდუქტიულობის არასტაბილურობა. ლევერკიუნის მიერ ბეთჰოვენის სიმფონიის „წართმევა" „ფაუსტური" სწრაფვის არსობრივი „წართმევაა", ნეპომუკ შნაიდევაინის სიკვდილი კი „ფაუსტურ" სიყვარულზე პასუხია.[155]

ეშმაკთან დიალოგში სიყვარულის აკრძალვა უკვე მასშტაბურ ხასიათს იძენს, იგი წინაპირობად იქცევა ადრიანის მუსიკალური „შემოქმედებითი გამონათებებისათვის". ეშმაკის პირობით, ადრიან ლევერკიუნს ყველაფერი ადამიანურის, უპირველესად

195 Lörke, Tim: Die Verteidigung der Kultur. Mythos und Musik als Medien der Gegenmoderne. Würzburg: Königshausen und Neumann Verlag 2010. S. 254

კი სიყვარულის სანაცვლოდ ექნება „შემოქმედებითი გამონათებები“. ეშმაკი მას სთავაზობს თავისუფლებას, „დიად, შლეგურ, აღმაფრენითა და ზეაღმაფრენით აღსავსე ეშმაკისეულ დროს“, საკუთარ თავში დარწმუნების ძალას, საკუთარი ხელოვნების ნიმუშებით ისეთ აღფრთოვანებას, როცა უინტერესოა გარეშე პირთა აზრი, მაგრამ ამასთანავე ის იგრძნობს ღრმა ჩავარდნებს, სიცარიელეს, მარტოობით გამოწვეულ სევდასა და სულიერ ტკივილს. ბრატისლავიდან დაბრუნებული ლეეერკიუნი, სადაც „Hetaera esmeralda“-სთან ბოლოჯერ იგემა ჯერ კიდევ აუკრძალავი ადამიანური სითბო, მისი დისტანცია ახლობელ ადამიანებთან ძალზედ საგრძნობი ხდება, მას აღარ სურს „აღარაფრის ცოდნა, განცდა, დანახვა“.

მითოლოგიიდან თომას მანის რომანში გადმოსულ ეშმაკს ტრაევესტირებული ხასიათი აქვს. თავდაპირველად ადრიანს ეშმაკი გამოეცხადება როგორც მჭლე და ტანმორჩილი სალახანა, ცალ ყურზე ჩამოფხატული სპორტული კეპით და ქუდის ქვემოდან გამოჩრილი წითური თმის ბღუჯით საფეთქლის ზემოთ. „[...] ვანივზოლებიანი ტრიკოტინის პერანგზე ერთობ მოკლესახელოებიანი კუბოკრული ქურთუკი აცვია და ფართოდ დაფარჩხული ხელები გარეთ გამოსჩრია; გულისამრევად ვიწრო შარვალი და ქვითელი, უკვე ჯღანებად ქცეული ფეხსაცმელი მოსავს. ვიღაც სალახანა ჩანს, ვიღაც ავსული! ხმა და წარმოთქმა კი მსასიობისა ჰქონდა!“[196] („Ist ein Mann, eher spillerig von Figur, längst nicht so groß wie Sch., aber auch kleiner als ich, — eine Sportmütze übers Ohr gezogen, und auf der andern Seite steht darunter rötlich Haar von der Schläfe hinauf; rötliche Wimpern auch an geröteten Augen, käsig das Gesicht, mit etwas schief abgebogener Nasenspitze; über quer gestreiftem Trikothemd eine

196 მანი, თ., დოქტორი ფაუსტუსი. გერმანელ კომპოზიტორ ადრიან ლეეერკუნის ცხოვრება, მოყოლილი მეგობრის მიერ. თბილისი: მერანი, 2002. გვ. 288

karierte Jacke mit zu kurzen Ärmeln, aus denen die plumpfingrigen Hände kommen; widrig knapp sitzende Hose und gelbe, vetragene Schuhe, die man nicht länger putzen kann. Ein Strizzi. Ein Ludewig. Und mit der Stimme, der Artikulation eines Schauspielers").[197]

ამ არასერიოზული და უსიამოვნო გარეგნობით თომას მანის ეშმაკი, მართალია, სულ თავიდან მხოლობითი რიცხვის პირველ პირში ესაუბრება ადრიანს, თითქოს თვითონვე იყოს იმქვეყნიური ძალების განმგებელი, მაგრამ როცა უკვე შემდგომ უშუალოდ საქმეზე გადადის და მისი გამოცხადების მიზეზს გაანდობს ადრიანს, უკვე „ჩვენ" პირის ნაცვალსახელს იყენებს, ისევე როგორც გოეთეს მეფისტოფელი. ადრიანს კარგა ხანს არ სჯეროდა, რომ ეს „სალაბანა" მის წინაშე იჯდა ფეხმორთხმული და რომ „შენობით", თანაც ძველგერმანულზე ესაუბრებოდა მას. ეშმაკი აქვე იწყებს საუბარს იმ დროის დიად მნიშვნელობაზე, რომელსაც ადრიანს ჰპირდება სულის სანაცვლოდ: „ [...] დრო ყველაზე უკეთესი რამეა და ყველაზე არსებითი, რასაც ჩვენ ვიძლევით და ჩვენი სარწყაო ქვიშის საათია; მისი ყელი, რომელშიც წითელი ქვიშა ჩამოწანწკარებს, ხომ ძალზე ვიწროა, თმის ღერივით წვრილი ჭავლი ჩამოდის და თვალი ვერც კი ამჩნევს, ზევით როგორ კლებულობს ქვიშის რაოდენობა, მხოლოდ სულ ბოლოს გეჩვენება, რომ ყველაფერი მეტად სწრაფად მიმდინარეობს და ადრეც სწრაფად მიმდინარეობდა [...]. ქვიშის საათი უკვე დაყენებულია, ქვიშამ დენა უკვე დაიწყო."[198] („[...] Zeit ist das Beste und Eigentliche, das wir geben, und unsere Gabe das Stundglas,

197 Mann, Th., Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2008. S. 301

198 მანი, თ., დოქტორი ფაუსტუსი. გერმანელ კომპოზიტორ ადრიან ლევერკიუნის ცხოვრება, მოყოლილი მეგობრის მიერ. თბილისი: მერანი, 2002. გვ. 292-293

— ist ja so fein, die Enge, durch die der rote Sand rinnt, so haardünn sein Gerinnsel, nimmt für das Auge gar nicht ab im oberen Hohlraum, nur ganz zuletzt, da scheint's schnell zu gehen und schnell gegangen zu sein [...]. Nur eben daß das Stundglas gestellt ist, der Sand immerhin zu rinnen begonnen hat" [...]).[199]

ეშმაკისეული დიადი დრო, რომლის „სარწყაო ქვიშის საათია", ალბრეხტ დიურერის ლითოგრავიურის ქვიშის საათზე, როგორც „სანეტარო დიქტატზე", მითიურ-სიმბოლურ მინიშნებას წარმოადგენს, რომელიც მუდამ თან სდევს რომანის პროტაგონისტს. ლითოგრავიურის ცენტრალური ფიგურა არის მჯდომარე ფრთოსანი ქალი დაჟინებული მზერით. გვირგვინით შემკული მისი თავი ეყრდნობა მარცხენა ხელს, მას მუხლებზე უდევს დაკეცილი წიგნი, მარჯვენა ხელში უჭირავს ფარგალი, ქამარზე ჩანს გასაღებების ასხმა და ორი ქისა. ქალის ცენტრალური ფიგურის ირგვლივ ქაოტურადაა გაბნეული სხვადასხვა ნივთი: ჩაქუჩი, ლურსმნები, ხერხი და ა.შ. ყველა ეს საგანი არის ხელოვანის შესაძლო ხელსაწყო. უკან კედელზე ჰკიდია სასწორი და საათები (ქვიშისა და მზის), ასევე ზარი და „მაგიური კვადრატი". სასწორი თითქოს განასახიერებს მელანქოლიის მიზეზთა აწონვის აუცილებლობას, ასევე ადამიანის მიერ ჩადენილი ქმედებების განსაზღვრას. ქვიშისა და მზის საათები კომბინირებულია, რაც სიკვდილისა და წარმავლობის სიმბოლური გამოხატულებაა.

ეშმაკთან დიალოგისას უკვე შექმნილ მითიურ-არქაულ ატმოსფეროს ემატება ლეევერკიუნის გარემომცველ შუასაუკუნეობრივ-ძველგერმანული განწყობილებებით აღსავსე სამყაროსთან გაიგივება: „მე და შენ ხომ ძალიან მყუდრო საერთო საიდუმლო სამყარო გვაქვს. შიგ ორივენი შინაურულადა ვგრძნობთ თავს, —

199 Mann, Th., Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2008. S. 305-306.

ნამღვილი კაიზერსაშერნია, შიგ მშვენიერი ძველგერმანული ჰაერი დგას, დაახლოებით მე-15 საუკუნისა, ცოტათი ადრინდელი, ვიდრე დოქტორი მარტინუსი გამოჩნდებოდა [...].“[200] („Ist ja so traulich, heimliche Welt, in der wir mitsammen sind du und ich, — sind beide recht zu Hause darin, das reine Kaisersaschern, gut altdeutsche Luft von anno fünfzehnhundert oder so, kurz bevor Dr. Martinus kam [...]“).[201]

ადრიანისაგან დამოუკიდებელ წინასწარ დაგეგმილ ცხოვრებისეულ და შემოქმედებით გზას ღრმა ბავშვობიდანვე მამის ალქიმიური ლაბორატორიული ცდებიდან მოყოლებული კაიზერსაშერნისეული ძველგერმანული და მითიურ-არქაული განწყობილებები განსაზღვრავდა. იგი იმთავითვე ინტუიტურ ინტერესს იჩენდა ეშმაკისადმი ცხოვრების სხვადასხვა ეტაპზე, რაზეც პალესტრინაში თავად ეშმაკი მიუთითებს: „შენ გაინტერესებდი — მე. ძალიან დავალებული ვარ შენგან. მაგრამ როგორ შეიძლებოდა ის, ესმერალდას მეგობარი და მაჭანკალი, როგორც შენ წარმოგიდგენივარ, საგანგებოდ არ ვყოფილიყავი დაინტერესებული მედიცინის შესაბამისი, პიკანტური საჭირბოროტო დარგით და მეტ-ნაკლებად გათვითცნობიერებული? [...] ყველაფერი დამოკიდებულია წინასწარ განწყობაზე, მზად ყოფნაზე, მოწყლებაზე.“[202] („Dein Interesse galt — mir. Ich bin dir sehr verbunden. Wie sollte aber ich, Esmeraldas Freund und Zuhalt, als den du mich vor dir siehst, nicht ein besondres Interesse haben an dem betreffenden, dem anzüglichen, dem nächstliegenden Gebiet der

200 მანი, თ., დოქტორი ფაუსტუსი. გერმანელ კომპოზიტორ ადრიან ლეეერკიუნის ცხოვრება, მოყოლილი მეგობრის მიერ. თბილისი: მერანი, 2002. გვ. 298

201 Mann, Th., Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2008. S. 311

202 მანი, თ., დოქტორი ფაუსტუსი. გერმანელ კომპოზიტორ ადრიან ლეეერკიუნის ცხოვრება, მოყოლილი მეგობრის მიერ. თბილისი: მერანი, 2002. გვ. 301

Medizin und spezialistisch darin zu Hause sein? [...]Da siehst du's, auf die Disponiertheit, die Bereitschaft, die Einladung kommt alles an").[203]

მეორე სახე, რომელსაც ეშმაკი იღებს, შედარებით უკეთესია: „უკვე ავსულსა და გათახსირებულ სალახანას კი აღარ ჰგავს, არამედ [...] ვიღაც უფრო უკეთესს: თეთრი საყელო უკეთია და ბანტი ჰალსტუხის ნაცვლად, ხოლო ცხვირზე — რქის სათვალე, რის მიღმაც წყლიანი, მრუმე, ოდნავ დაწითლებული თვალები უციმციმებს. სახეში სიმკაცრე და სისათუთე აღრევია, ცხვირი მკაცრი აქვს, ტუჩებიც, მაგრამ ნიკაპი კი სათუთად მომრგვალებული და ზედ პატარა ფოსოც უჩანს, ფოსო ეტყობა ლოყაზედაც; თალივით მოყვანილ უფერულ შუბლზე თმა შესთხელებია, მაგრამ გვერდებზე კი შავად გაბუჩქნია — მოინტელიგენტო ტიპი ჩანს, წადი-მოდის გაზეთებში ხელოვნებაზე, მუსიკაზე რომ წერენ ხოლმე, — ვინმე თეორეტიკოსი და კრიტიკოსი, ალბათ თვითონაც თხზავს მუსიკას, რამდენადაც ამის საშუალებას გონებრივი მუშაობა აძლევს."[204] („[...] saß da nicht länger als Ludewig und Mannsluder, sondern, bitte doch sehr, als was Besseres, hatt einen weißen Kragen um und einen Schleifenschlips, auf der gebogenen Nase eine Brille mit Hornrahmen, hinter der feuchtdunkle, etvas gerötete Augen schimmern, — eine Mischung von Schärfe und Weichheit das Gesicht: die Nase scharf, die Lippen scharf, aber weich das Kinn, mit einem Grübchen darin, ein Grübchen in der Wange noch obendrein, — bleich und gewölbt die Stirn, aus der das Haar wohl erhöhend zurückgeschwunden,

203 Mann, Th., Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2008. S. 313-314

204 მანი, თ., დოქტორი ფაუსტუსი. გერმანელ კომპოზიტორ ადრიან ლევერკიუნის ცხოვრება, მოყოლილი მეგობრის მიერ. თბილისი: მერანი, 2002. გვ. 307

aber von der's zu den Seiten dicht, schwarz und wollig dahinstand, — ein Intelligenzler, der über Kunst, über Musik, für die gemeinen Zeitungen schreibt, ein Theoretiker und Kritiker, der selbst komponiert, soweit eben das Denken es ihm erlaubt").[205]

ეს „მოინტელიგენტო ტიპი", მუსიკის თეორეტიკოსად და, ზოგადად, ხელოვნების კრიტიკოსად ევლინება ლევერკიუნს, თანამედროვე ხელოვნების შესახებ კამათობს კიდეც მასთან, რომ შედევრი, თვითკმარი, თავის თავში დასრულებული მხატვრული ქმნილება, ტრადიციული ხელოვნების ნიმუშს წარმოადგენს. ემანსიპირებული ხელოვნება კი მას უარყოფს. წარმოსახული ეშმაკი აკრიტიკებს ბიურგერული ხელოვნების მოჩვენებით ხასიათსაც, რომელშიც მუსიკასაც უდევს თავისი წილი: „[...] შედევრი, თვითკმარი, თავის თავში დასრულებული მხატვრული ქმნილება, ტრადიციული ხელოვნების საკუთრებას წარმოადგენს, ემანსიპირებული ხელოვნება კი მას უარყოფს. უბედურება იმით იწყება, რომ უფლება არა გაქვთ ისეთ მუსიკალურ ბგერათშეხამებებს მიმართოთ, რომლებიც თქვენამდე უკვე გამოუყენებიათ. დაუშვებელია შემცირებული სეპტაკორდი, დაუშვებელია ზოგიერთი ქრომატული გამავალი ნოტი [...]. ტონალობის პრინციპი და მისი დინამიკა ანიჭებს აკორდს მის ხვედრით წონას, რაიც ამჟამად დაკარგა ისეთი ისტორიული პროცესის გამოისობით, რომლის ჩარხსაც უკუღმა ვეღარავინ ვერ დაატრიალებს."[206] („[...] das Meisterwerk, das in sich ruhende Gebilde, gehört der traditionellen Kunst an, die emanzipierte verneint es. Die Sache fängt damit an, daß euch beileibe nicht das Verfügungsrecht

205 Mann, Th., Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2008. S. 319-320

206 მანი, თ., დოქტორი ფაუსტუსი. გერმანელ კომპოზიტორ ადრიან ლევერკიუნის ცხოვრება, მოყოლილი მეგობრის მიერ. თბილისი: მერანი, 2002. გვ. 309-310

zukommt über alle jemals verwendeten Tonkombinationen. Unmöglich der verminderte Septimakkord, unmöglich gewisse chromatische Durchgangsnoten [...]. Das Prinzip der Tonalität und seine Dynamik verleiht dem Akkord sein spezifisches Gewicht. Er hat es verloren — durch einen historischen Prozeß, den niemand umkehrt").[207]

მესამე სახეცვლილებისას უკვე ადრიანის წინაშე წარმოსინდება მისთვის კარგად ნაცნობი, „დიენის მრგვალადმოყვანილ" სახელურზე ამხედრებული და მოქანავე", ეშმაკისეული ატრიბუტებით აღჭურვილი (იგულისხმება ორად გაყოფილი წვერი და ბასრი კბილები) დოცენტი შლეპფუსი, როგორც ერთ-ერთი მითოლოგიური არქეტიპი ლეგერკიუნის წარსული სტუდენტური ცხოვრებიდან, რომელიც აწმყოში ისევ აქტუალური ხდება. მისმა ასეთმა მოულოდნელმა მეტამორფოზამ ადრიანს სიცილი მოჰგვარა, ეშმაკის აქამდე ნასაუბრები გაიხსენა და ბოლოს იმითაც დაინტერესდა, რა იქნებოდა ეშმაკისეული 24 წლის შემდეგ, როგორი იქნებოდა მისი აღსასრული. რაღა თქმა უნდა, შლეპფუსი, მიუხედავად ადრიანის ზედმეტი ყურადღებისა და ცნობისმოყვარეობისა, არ დააყოვნებს და პირდაპირ ჯოჯოხეთზე იწყებს საუბარს. „ქვესკნელი", „ჯურღმული", „გაუვალი გალავანი", „დუმილის სავანე", „დავიწყება", „უსასოობა" — ეს ის სიმბოლოებია, რომლებიც მხოლოდ მიახლოებით, სუსტად თუ ასახავენ ჯოჯოხეთის ნამდვილ არსს, ადგილს, სადაც ყველაფერი მთავრდება. ეს ერთგვარი ასოციაციაა ნაციზმთან. ნაცისტური ჯოჯოხეთის აღსაწერად ნებისმიერი ენა უძლური ხდება. შემდეგ ეშმაკი ძალზედ კონკრეტული ასახვით ცდილობს კიდეც ადრიანის „დამშვიდებას": „[...] თვით ჯოჯოხეთიც კი რაიმე არსები-

207 Mann, Th., Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2008. S. 321

თავ: ახალს ვერ შეგძლენის — მარტო იმას, რასაც მეტ-ნაკლებად მიჩ;ეული ხარ, და თანაც ზეიადად მიჩეული. იგი არსებითად გაგ:რძელებაა შენი ექსტრავაგანტული მყოფობისა [...], მისი არსი ის არის, რომ თავის მკვიდრთ მხოლოდ ორი რამის არჩევის საშ:უალებას აძლევს: უკიდურესი სიცივისა და უკიდურესი სიცხისა, რომელიც გრანიტსაც კი ალღობს."[208]

მაშასადამე, ადრიანს მისთვის უკვე კარგად ნაცნობი, მიწიერი სატანჯველის ატანა მოუწევს, მხოლოდ უკვე არა ხორციელად, არამედ სულიერად. ეშმაკის კომენტარზე, რომ ასეთი დაპირისპირებულობა და ექსტრემი მისთვის მოსაწონიც უნდა იყოსო, ადრიანი ლაკონურად პასუხობს: „Es gefällt mir".[209]

დიალოგის ამ მონაკვეთზე დოცენტ შლეპფუსად ქცეული ეშმაკი დროისა და სივრცის მითიურ პარადიგმას წარმოსახავს მუსიკალური ოპუსის მაგალითზე: „მუსიკალური მატერიის ისტორიული განვითარება თავის თავში ჩაკეტილი ნაწარმოების წინააღმდეგ წარიმართა. მასალა მჭიდროვდება დროში, უარყოფს განკრცობას დროში, რაც იგივე სივრცეა მუსიკალური ნაწარმოებისათვის, და ცარიელს ტოვებს მას უძლურების გამო კი არა, ფორმის მიღების უუნარობის გამო კი არა, არამედ სიმჭიდროვის ულმობელი იმპერატივის გამო, რომელიც ყოველივე ზედმეტს სდევნის, ფრაზას უარყოფს, სამკაულებს ამსხვრევს, მზედრდება დროში განვრცობის წინააღმდეგ, ოპუსის სასიცოცხლო ფორმის წინააღმდეგ. ოპუსი, დრო და ილუზია — ესენი ერთნი არიან და ერთადვე უნდა იქნენ გაკრიტიკებულნი".[210] („Die histo-

---

208 მანი, თ., დოქტორი ფაუსტუსი. გერმანელ კომპოზიტორ ადრიან ლეეერკიუნის ცხოვრება, მოყოლილი მეგობრის მიერ. თბილისი: მერანი, 2002. გვ. 319

209 Mann, Th., Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2008. S. 331

210 მანი, თ., დოქტორი ფაუსტუსი. გერმანელ კომპოზიტორ ადრიან ლეეერკიუნის ცხოვრება, მოყოლილი მეგობრის მიერ. თბილისი: მერანი, 2002. გვ. 311

rische Bewegung des musikalischen Materials hat sich gegen das geschlossene Werk gekehrt. Es schrumpft in der Zeit, es verschmäht die Ausdehnung in der Zeit, die der Raum des musikalischen Werkes ist, und läßt ihn leer stehen. Nicht aus Ohnmacht, nicht aus Unfähigkeit zur Formbildung. Sondern ein unerbittlicher Imperativ der Dichtigkeit, der das Überflüssige verpönt, die Phrase negiert, das Ornament zerschlägt, richtet sich gegen die zeitliche Ausbreitung, die Lebensform des Werkes. Werk, Zeit und Schein, sie sind eins, zusammen verfallen sie der Kritik").[211]

ეშმაკი აქვე უწინასწარმეტყველებს ადრიანს, რომ მას შემდეგ, რაც კომპოზიტორი შემოქმედების კულმინაციას მიაღწევს ტრადიციული მუსიკალური ხელოვნების გადალახვის საფუძველზე, იგი ამით უკიდურეს ბარბაროსობას ეზიარება, რითაც უკან, ძველგერმანულს, შუასაუკუნეობრივს, არქაულსა და მითიურს დაუბრუნდება: „შენ არა მხოლოდ ეპოქის შემფერხებელ სიძნელეებს გადალახავ, არამედ თავად ეპოქასაც [...], — მე მინდა ვთქვა, კულტურისა და მისი კულტის ეპოქას-მეთქი, — გადალახავ და კადნიერებით აღსავსე ბარბაროსობას ეზიარები, მეორედ დამდგარ ბარბაროსობას, ვინაიდან იგი ჰუმანიზმის შემდეგ ფესვების ათასნაირად მკურნალობისა და ბიურგერული დახვეწილობის შემდგომ, ხელახლა იშვება."[212] („Nicht genug, daß du die lähmenden Schwierigkeiten der Zeit durchbrechen wirst, — die Zeit selber, die Kulturepoche, will sagen, die Epoche der Kultur und ihres Kultes wirst du durchbrechen und dich der Barbarei erdreisten, die's zweimal ist, weil sie nach der Humanität, nach der erdenklichsten Wurzelbehandlung und bürgerlichen Verfeinerung kommt").[213]

---

211 Mann, Th., Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2008. S. 323

212 მანი, თ., დოქტორი ფაუსტუსი. გერმანელ კომპოზიტორ ადრიან ლევერკიუნის ცხოვრება, მოყოლილი მეგობრის მიერ. თბილისი: მერანი, 2002. გვ. 315

213 Mann, Th., Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian

უკვე მეოთხე და საბოლოო საზეცლილებისას ეშმაკი პირვანდელ, „კეპიანი ავსულის“ სახეს იბრუნებს: „ამის თქმისას და უკვე ცოტათი ადრეც ჯეელი ისევ ნირს იცვლის, ღრუბელივით სხვადასხვა მოყვანილობას იძენს და თან, ეტყობა, არც იცის, რა ემართება: უკვე დივნის [...] კუთხეში მიყუჟულა, ისევ გათახსირებულ სალახანას წააგავს, კეპიანი ავსული, უფერული და თვალებდაწითლებული [...].“[214] („Wie er das sagt, und schon etwas vorher, wandelt der Kerl sich wieder, wie Wolken tun, und weiß es nach seiner Angabe garnicht: sitzt nicht mehr auf der Armrolle des Kanapees vor mir im Saal, sondern wieder im Eck als das Mannsluder, der käsige Ludewig in der Kappe, mit roten Augen“).[215]

საუბრის ბოლოს ეშმაკი ხელშეკრულების მთავარ პუნქტს გააცნობს ადრიანს სიყვარულის აკრძალვის შესახებ, რაც ადრიანისათვის სრულიად ახალი და მოულოდნელია, მაგრამ უკვე ყველაფერი გადაწყვეტილია: „სულ ერთიანად ჩემი იქნები, — სხეულითაც და სულითაც, ხორცითაც, სისხლითაც და თუ რამ გაბადია, იმითაც — უკუნითი უკუნისამდე...“,[216] — ეუბნება ლეეერკიუნს ეშმაკი და ამ სიტყვებით ტოვებს სასახლეს.

მართალია, თომას მანი და გოეთე ერთსა და იმავე მითიურ მასალას იყენებენ თავიანთი ქმნილებებისათვის, მაგრამ სრულიად განსხვავებული ვითარებაა გოეთეს ფაუსტის მიერ ეშმაკთან

Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2008. S. 326-327

214 მანი, თ., დოქტორი ფაუსტუსი. გერმანელ კომპოზიტორ ადრიან ლეეერკიუნის ცხოერება, მოყოლილი მეგობრის მიერ. თბილისი: მერანი, 2002. გვ. 321

215 Mann, Th., Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2008. S. 332

216 მანი, თ., დოქტორი ფაუსტუსი. გერმანელ კომპოზიტორ ადრიან ლეეერკიუნის ცხოერება, მოყოლილი მეგობრის მიერ. თბილისი: მერანი, 2002. გვ. 323

ხელშეკრულების დადების პროცესსა და მოტივებთან მიმართებაში, ვიდრე თომას მანთან. XVIII საუკუნის ფაუსტი, რომელიც დიალექტიკური მსოფლაღქმის გზას „დროზე ადრე დააღწა“, მის წინაშე ხედავს „ფაუსტურ პრობლემას“ — „როგორ აშოროს ხალხს სიკვდილი და როგორ უმრავლოს მათ სიცოცხლე“. სიკვდილ-სიცოცხლის საიდუმლოს ახსნა, ყოფიერების რაობის, ბუნების არსის წვდომისათვის მან თავისი შემეცნებითი უნარის რაციონალური საზღვრები უნდა „გაარღვიოს“ და შეუცნობელის სამყაროში „დემონურის“ ძალით შეაღწიოს, რამდენადაც მისი თანამედროვე მეცნიერებისა და აზროვნების დონე ჯერ კიდევ ვერ წვდება მის მიერ განჭვრეტილ სიღრმეებს. ხალხისათვის სიკვდილის არიდების სურვილამდე ფაუსტი მამის „ნივთიერებათა აღრეცხვა“ და „კრისტალიზაციის“ ლაბორატორიულ მცდელობებს მიჰყავს, ამ ბუნების საწინააღმდეგო ექსპერიმენტების შედეგად ხალხის სიცოცხლეს შეიძლებოდა საფრთხე დამუქრებოდა.

მაშასადამე, „დემონურთან“ კავშირის მიზანი გოეთეს ფაუსტისათვის თავიდანვე ხალხის ცხოვრების გაუმჯობესების სამსახურში დგომას გულისხმობდა. მაქსიმუმი, რაც მას, როგორც შემდგარ ეგოცენტრიკოსს, შეეძლო, ის იყო, რომ თავისი ჰიპერტროფირებული „მე“ ქვეყნის „ავ-კარგის საწყაულად“ ექცია: „ქვეყნის ავ-კარგმა მსურს ჩემს გულში დაისადგუროს, /ჩემი მეობა მის მეობას დაუკავშირდეს /და ბოლოს მისებრ დაიღუპოს და განადგურდეს“.[217]

გოეთეს „ფაუსტში“ სამყაროს „ფაუსტურ-ფილოსოფიურ“ აღქმას, ყოფიერების არსის გამო „განსჯას“ და მისი იდეალური ნორმების მიხედვით ცხოვრების მოწყობის ცდებს მეფისტოფელი უპირისპირებს ვიწრო და დაბალ, მშრალ და ცივ „რეალიზმს“,

217 გოეთე, ი.ვ., ფაუსტი. თბილისი: განათლება, 1962. გვ.155

რომელსაც, ერთი მხრივ, ადამიანის შესაძლებლობათა ურწმუნოება, ხოლო, მეორე მხრივ, სრული სულიერი — როგორც ინტელექტუალური, ისე ეთიკურ-ესთეტიკური — ნიჰილიზმი ახასიათებს. მაგრამ, თომას მანის ეშმაკისაგან განსხვავებით, გოეთე მეფისტოფელის საქმიანობის თანმიმდევრულ გარვითარებას უჩვენებს. თუკი ტრაგედიის პირველ ნაწილში მეფისტოფელი, როგორც „ბოროტი სული“, ფაუსტის მარტო პიროვნული განცდებითაა გართული და მისი ნეგატიური არსება ძოქმედების არეალის სივიწროვეს განიცდის, მეორე ნაწილში იგი ფაუსტთან ერთად უკვე საზოგადოებრივ საქმიანობას ეწევა. ის ფაქტი, რომ მეფისტოფელი გოეთესთან მთლად ნეგატიური პერსონაჟი არ არის, მისივე შეფასებით მტკიცდება: „მე ვარ ნაწილი იმ დიად ძალის,/ვისაც ავი სურს და კეთილს სჩადის“.[218]

ამდენად, მეფისტოფელი გოეთესთან ერთგვარად „სიკეთისაკენ მაბიძგებელი ბოროტი სულია“, რომელიც ნეგატიურობით, შეზღუდულობითა და ზერელობით, ბოროტებითა და უნაყოფობით დაუკმაყოფილებლობას ამძაფრებს და ახალ ძალას მატებს ფაუსტისათვის პოზიტიურისაკენ, ნამდვილისაკენ „ფაუსტურ“ სწრაფვას.

თომას მანის ეშმაკი კი, გოეთეს მეფისტოფელისაგან განსხვავებით, რადიკალურად „ბოროტი სულია“. როგორც ფაშიზმის ალეგორია რომანში, იგი არავითარ საზოგადოებრივ საქმიანობას არ ეწევა ლეეერკიუნთან ერთად, პირიქით, სიყვარულის აკრძალვის შედეგად იგი თავადვე განაპირობებს ადრიანის იზოლირებულ ყოფას პაქტის დადების შემდგომ. შესაბამისად, გოეთეს „ფაუსტური“ მისწრაფებები უპირისპირდება თომას მანის გმირის „არაფაუსტურ“ მისწრაფებებს. ფაუსტზე მითის თომას მანისეული ტრანსფორმაცია მითის ჰუმანიზირების მიზნით ყველაზე ნათლად ადრიანის ეშმაკთან დიალოგში და შემდგომ უკვე

218 გოეთე, ი.ვ., ფაუსტი. თბილისი: განათლება, 1962. გვ. 138

მუსიკალურ ნაწარმოებ „დოქტორ ფაუსტუსის გოდებაში“ ყველაზე კარგად არის წარმოდგენილი.

ანტი-მითის შექმნის საშიშროება „დოქტორ ფაუსტუსში“ საკმაოდ დიდი იყო, რამდენადაც თომას მანი რადიკალურად შორდება გოეთეს ფაუსტს, შინაარსობრივად მაქსიმალურად ეყრდნობა თქმულებათა წიგნს, მაგრამ იდეურ დონეზე ავტორი რეალურად ცდილობს, ახალი მითი კი არ შექმნას, არამედ უკვე არსებული მოარგოს მის თანამედროვე ევროპულ, უფრო მეტად, გერმანულ სინამდვილეს, ხან სულაც მოახდინოს ფაუსტზე მითის პაროდირება-ტრავესტირება სოციალურ-პოლიტიკური ვითარების რეალურ-კრიტიკულად აღწერის მიზნით.

როგორც ხელოვანი, ლეეერკიუნი ღრმადაა დარწმუნებული იმაში, რომ მაქსიმალური რაციონალიზმი კომპონირების პროცესის სასიკეთოდ ყოველივე „ადამიანურს“ ხელს შეუშლის, და ამიტომაც თავის „ალტერ ეგო“-ს ეშმაკთან საუბარში სიყვარულის აკრძალვაზე თანხმობას განაცხადებინებს. „უკიდურეს სიცივესა“ და „უკიდურეს სიცხეს“ შორის არჩევანს სიცივეზე აკეთებს. მაგრამ შემოქმედებითი მოღვაწეობის მეორე პერიოდში ლეეერკიუნისათვის ბევრად უფრო რთული ხდება სიყვარულზე უარის თქმა. იგი საკუთარ თავს ღალატობს, სიყვარული მის პიროვნებაში ერთგვარ „გარღვევას“ ახდენს ქალბატონ ტოლნასთან, რუდი შვერდტფეგერთან, მარი გოდოსთან, ექოდ წოდებულ ნეპომუკ შნაიდევაინთან ურთიერთობისას. თუმცა ეშმაკის მიერ მოთხოვნილი პირობის დარღვევის გამო ადამიანები, რომლებთანაც თბილი, ადამიანური გრძნობები აკავშირებს ლეეერკიუნს, სიკვდილისათვის არიან განწირულნი. მართალია, სიყვარული, როგორც გრძნობა, მასში არსებობს, ან განაგრძობს არსებობას, მაგრამ ობიექტი, რომლისადმი ეს გრძნობაა მიმართული, ველარ ცოცხლობს, რაც მისთვის ერთგვარი სასჯელია.

თომას მანი რომანში სიყვარულის აკრძალვის მოტივით კიდევ უფრო მკვეთრად უპირისპირებს თავის გმირს გოეთეს ფაუსტს. სიყვარულის აკრძალვის პირობის დარღვევას ფატალური შედეგები მოჰყვა: რუდი შვერდტფეგერი ინეს როდემ იმსხვერპლა, მარი გოდო — ადრიანის უნიათო გადაწყვეტილებამ, ხოლო უცოდველი ნეპომუკ შნაიდევაინი — მძიმე ავადმყოფობამ. ნეპომუკის სიკვდილის შემდეგ ადრიანი სიკეთისა და კეთილშობილების არსებობის აუცილებლობას კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს. ეს სწორედ ის „ჩავარდნებია", მარტოსულობის ის შეგრძნებაა, რომელიც თან მოსდევს ეშმაკთან პაქტს. თუმცა, ჩვენი აზრით, სიყვარულის აკრძალვის შესახებ პირობის რამდენიმეჯერ დარღვევის უშედეგო მცდელობა ის სუსტი „ფაუსტური" ელემენტებია, რომლებიც ადრიანში ეშმაკთან ხელშეკრულების დადების შემდგომაც განაგრძობს არსებობას, მაგრამ ამ სუსტ „ფაუსტურ გამონათებებს" ყოველთვის ტრაგიკული ფინალი ახლავს თან, როგორც „ანტიფაუსტური" მახასიათებლების მომძლავრების მაუწყებელი.

სიყვარულის აკრძალვა გახდა ადრიანში აქამდე არსებული „დემონურის", მისტიკურის, ძველგერმანულის და, ამავდროულად, „ბოროტი საწყისის" გამძაფრების, წინა პლანზე გადმოტანის საფუძველი და წინაპირობა. სიყვარულის აკრძალვის პირობა სრულიად უცხოა გოეთეს ფაუსტისთვის. გრეთჰენისა და მშვენიერი ელენეს მარადქალური პერსონაჟები ნათლად უსვამენ ხაზს ფაუსტის სიყვარულის, ოჯახის შექმნის, ადამიანურ გარემოში არსებობის უნარს, რასაც ასე მოკლებულია თომას მანის რომანის გმირი.

თომას მანის პოზიციიდან გამომდინარე, რომანში ადრიან ლევერკიუნი საკუთარ თავს მხოლოდ XVI საუკუნის დოქტორ ფაუსტუსთან აიგივებს. ეშმაკთან მისი ხელშეკრულება ავადმყოფო-

ბის მეშვეობით ფორმდება. თომას მანმა სიმბოლურ პარალელთან ერთად პაქტის დადების ახალი ვერსია შექმნა. ეშმაკი „დოქტორ ფაუსტუსში“ მხოლოდ იმისათვის ჩნდება, რომ უკვე შემდგარი გარიგება აუწყოს მას. მისი გამოჩენა მხოლოდ „კონფირმაციაა“ და არა რეალობისაგან აუცილებლობით ნაკარნახევი ხდომილება.

თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსის“ კავშირი ხალხურ წიგნთან რომანში დომინანტურად წარმოდგენილია არქაული, შუასაუკუნეობრივი, მაგიური, „დემონური“ გარემოთი. ეშმაკთან პაქტის დადებისას დროის 24-წლიანი მონაკვეთის არჩევა გოეთესა და თომას მანის განსხვავებულ მხატვრულ-ესთეტიკურ ამოცანებზე მიუთითებს: თომას მანმა დროის 24-წლიანი მონაკვეთი რომანში ჰუმანიზმის კრიზისის, ფაშიზმის, როგორც მთელი ევროპისათვის საშიში მოვლენის, საჩვენებლად აირჩია. XVIII საუკუნის განმანათლებლური, გოეთესეული იდეალები თომას მანთან ჩანაცვლებულია დეკადენტური, ევროპული კულტურის კრიზისული მდგომარეობის ასახვის სურვილით. აქ ჰუმანურობა იცვლება ანტიჰუმანურობით, ზოგადსაკაცობრიო იდეები კი — იზოლირებულ, მუსიკალურ ლაბორატორიაში განმარტოვებული ხელოვანის „ოსმოსური“ შემოქმედებით, „ფაუსტური“ მარადმაძიებლობა და მოძრაობა — უიმედობითა და დეგრადაციით.

ლევერკიუნის მუსიკა დაკავშირებულია კაიზერსაშერნთან და ოტონ III-თან, ანუ იგი ორმნიშვნელიანი და წინააღმდეგობრივია, გერმანულიცაა და უნივერსალურიც, მაგრამ მისი ეს უნივერსალიზმი ერთდროულად შეიძლება გამოვლინდეს „კეთილშიც“ („Gute“) და „ბოროტშიც“ („Böse“). ლევერკიუნის მუსიკალური მოღვაწეობა საწყის ეტაპზე მიმართულია „კეთილი“, კოსმოპოლიტური უნივერსალიზმისაკენ, რაც, უმეტესწილად, მისი მუსიკალური მენტორის, ვენდელ კრეჩმარის, გერმანული წარმოშობის ამერიკელი მუსიკოსის, დამსახურებაა, რომელიც ლევერკიუნს არა მხოლოდ გერმანულ, არამედ ევროპულ მუსიკალურ

შემოქმედებასთან აახლოვებს. კრეჩმარის მეშვეობით, რომელიც ასე ძალიან სცემდა პატივს ბერლიოზს, ლევერკიუნი ეცნობა მის თანამედროვე ფრანგულ მუსიკას, დებიუსის, რაველს, ამავე დროს კრეჩმარი ადრიანს მითითებებს აძლევს, ისეთი მუსიკალური სტილური მოდელები შეისწავლოს, რომლებიც რაც შეიძლება მეტად „არავაგნერულია“ („unwagnerisch“). კრეჩმარი ცდილობს ადრიანში, როგორც ხელოვანში, თავიდანვე განავითაროს მასში უკვე არსებული „კეთილი“ საწყისი.

შემოქმედების გარკვეულ ეტაპზე ადრიანი საკუთარი კოსმოპოლიტიზმის წარმოსადგენად მუსიკალურ კომპოზიციებს არაგერმანულ ტექსტებზე ქმნის, რაც უკვე „გერმანულიდან“ გასაელის ცდაა კომპოზიტორისთვის. კოსმოპოლიტური ხასიათის მუსიკალური ნაწარმოებებია დანტეს „Purgatorio“-სა და „Paradiso“-ს საფუძველზე შექმნილი სიმღერების სერია, ლაიპციგში მოღვაწეობის პერიოდში დაწერილი სიმღერები ბლეიკის, ვერლენისა და პოუპის ლექსებზე, შექსპირის „Love's Labour's“-ზე შექმნილი გერმანული ლიბრეტო და ოპერა.

XX საუკუნის დეკადენტი ფაუსტის, ადრიან ლევერკიუნის უმნიშვნელოვანესი მუსიკალური ნაწარმოები, რომელიც ეშმაკთან პაქტის შემდგომ პერიოდში იქმნება, არის სიმფონიური კანტატა „დოქტორ ფაუსტუსის გოდება“ („Dr. Fausti Weheklag“), რომლის შექმნაც რომანში დათარიღებულია 1929 წლით. ისევე როგორც „აპოკალიპსის“ შემთხვევაში, აქაც თომას მანი თავისი მუსიკალური მრჩევლის, თეოდორ ვიზენგრუნდ ადორნოს დახმარებას საჭიროებს ნაწარმოების მუსიკალურად სწორად აგებაში. რომანში „Die Entstehung des "Doktor Faustus". Roman eines Romans“ თომას მანი შენიშნავს: „Die phantasiemäßige Realisierung des Werkes der "Zurücknahme" war nun an der Tagesordnung, und ich erinnere mich wohl des ergiebigen November-Nachmittags, den ich in dieser dringlichen Angelegen-

heit bei dem musikalischen Freund und Adlatus verbrachte."[219] („ნაწარმოების ფანტაზიის დონეზე მოფიქრებული „წარმოება" უკვე ჩემს დღის წესრიგში იდგა, და მე მახსენდება ნოემბრის ის ნაყოფიერი ნაშუადღევი, რომელიც ჩემს მეგობართან და დამხმარესთან ერთად გავატარე").

„დოქტორ ფაუსტუსის გოდებაში" მითოსისა და მუსიკის მნიშვნელობის გარკვევის მცდელობა კიდევ ერთხელ ხდება აქტუალური. გერმანული იდენტობის განსაზღვრის საფუძველზე რომანში ფსიქოლოგიისა და მითოსის ურთიერთქმედება ფაუსტურ კანტატაში მათი კონტრადიქტორული არსის გარკვევას ემსახურება. სწორედ ამ მუსიკალურ კომპოზიციაშია გაერთიანებული მითის ჰუმანიზირების ავტორისეული მცდელობა მის თანამედროვე გერმანულ სინამდვილეში.

ეშმაკთან პაქტის დადების მოტივი რომ რომანის დროით სტრუქტურაში თანდათანობით და პერიოდულად იშლება, ამას მოწმობს მოთხრობილი დროის დონეზე რომანის ფინალური ნაწილისათვის მომეტებულად მნიშვნელოვანი ადგილის მინიჭება. რომანის პირველ ნახევარში ეშმაკთან პაქტის დადების მოტივი და არაერთი ციტატა ხალხური წიგნიდან დოქტორ ფაუსტუსზე არაერთხელ მიუთითებს ეშმაკთან დიალოგზე პირდაპირ თუ ირიბად. რომანის შუა ნაწილში ლეეერკიუნის ეშმაკისეული პარტნიორი/მოპირისპირე ფიგურა, ანუ ეშმაკი ხუთი თუ ექვსი წლის წინათ ესმერალდასთან გატარებულ ღამეს ახსენებს რომანის პროტაგონისტს და ამით ეშმაკთან პაქტის დადებასაც უდასტურებს („ab dato recessi"), ანუ ეშმაკთან დიალოგისას რომანის შუა ნაწილში ერთმანეთს კიდევ ერთხელ გადაკვეთს მოთხრობილი დროის ფარგლებში ახლანდელი და წარსული დროითი

219 Mann, Th., Die Entstehung des „Doktor Faustus". Roman eines Romans. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1984. S. 149

სივრცე. ამის შემდგომ ლევერკიუნის განკარგულებაში ზუსტად 24 წელია შემოქმედებითად აქტიური ცხოვრებისათვის.

ეშმაკი, რომელიც ადრიანთან დიალოგისას რამდენიმეჯერ განიცდის სახეცვლილებას, ე.წ. დროის სააგენტოს მფლობელად წარმოუდგენს თავს ხელოვანს. იგი წარსულში მომხდარი ამბის მეშვეობით ახლანდელ დროში აუწყებს ლევერკიუნს უკვე გაფორმებული ხელშეკრულებისა და სამომავლო გეგმების შესახებ. ერთ დიალოგში სამივე დროითი სიბრტყე ერთიანდება მითიურ-არქაულ-ეშმაკისეულ ჭრილში. გამოდის, რომ ლევერკიუნის აწმყო უფრო მეტად წარსულისაგან არის დავალებული. ეშმაკთან პაქტის დადება ახლანდელ დროში ძალაში შედის მხოლოდ წარსულში მომხდარი ფაქტის წყალობით, ანუ ახლანდელი დროის ინტერპრეტაცია რომანში, როგორც ეს ხშირად გვხვდება თომას მანის შემოქმედებაში, წარსული დროითი სივრცით არის შესაძლებელი. წარსულის აჩრდილები, რომლებიც ხელოვანის ცხოვრებასა და შემოქმედებას საფრთხის წინაშე აყენებს, ეშმაკთან დიალოგში ავტობიოგრაფიული თვითსტილიზაციის დისტანცირებული კონტროლის ხარჯზე უფერულდებიან. მხოლოდ ლევერკიუნის უკანასკნელ მუსიკალურ ნაწარმოებში იწყება საუბარი ეშმაკთან პაქტის დადების დროით სტრუქტურაზე, როდესაც ლევერკიუნი, ხალხური წიგნის ფაუსტუსის მსგავსად, თავის ცხოვრებას წარსულში მიმართული დროითი პერსპექტივიდან დასტირის. „გოდებაში“ რეტროსპექტულად არის ასახული ხელოვანის მიერ განვლილი ცხოვრება ეშმაკთან პაქტის დადებამდე და შემდგომ. აქ ეშმაკთან პაქტი ტოტალური ავტობიოგრაფიული შეჯამების ფონზე მითიურ დატვირთვასა და მნიშვნელობას იძენს. ლევერკიუნის საჯარო მონანიება მიუნჰენელი პუბლიკის წინაშე ტოტალური თვითგანსჯისა და ეშმაკთან 24-წლიანი თანაცხოვრების გამო განაჩენის გამოტანის ფონზე მიმდინარეობს.

სიკვდილამდე რამდენიმე წუთით ადრე სიგიჟის ზღვარზე მყოფი ლევერკიუნის ენა ცხოვრების უარმყოფელი მეტაფიზიკისა და რელიგიის ენაა.[220]

ადრიან ლევერკიუნი, რომლის მუსიკალური ხელოვნება მთლიანად უარყოფს მუსიკაში რომანტიკულ გრძნობათა სითბოს არსებობას, შემოქმედებითი ცხოვრების ბოლო პერიოდში იცვლის შეხედულებას ხელოვნების დანიშნულებაზე. ცაიტბლომი მტკიცნეულად ისმენდა ადრიანის სიტყვებს, რომ ხელოვნება ძალიან მალე სულ მარტოდმარტო დარჩება, რადგან ის წრე, რომლისთვისაც არსებობდა, სულ მალე აღარ იარსებებდა, ან უკვე თითქმის აღარ არსებობს. თუმცა ცაიტბლომი აღფრთოვანებით ისმენს ადრიანის მოსაზრებას ხელოვნების შესახებ, რომ ხელოვნება, „მარტოდ შთენილი", გადაშენების საშიშროების წინაშე აღმოჩნდება, თუ „ხალხისაკენ" მიმავალ გზას ვერ იპოვის, თუ იგი ტანჯვის გარეშე, სულიერად ჯანმრთელ, ლაღ, ხალისიან, ნდობით აღსავსე კაცობრიობასთან „შენობით" მოლაპარაკე ხელოვნებად არ იქცევა: „ამგვარი ხელოვნების ცხოვრებასთან დამოკიდებულება, დამიჯერეთ, სულ სხვანაირი იქნება, სახელდობრ, უფრო ხალისიანი და თავმდაბლური. ეს გარდაუვალი რამ არის და ბედნიერება გახლავთ. მელანქოლიური პრეტენზიულობისაგან განიძარცვება და ახალი სისპეტაკე და უდრტვინველობა დაამშვენებს."[221] ("Die ganze Lebensstimmung der Kunst, glauben Sie mir, wird sich ändern, und zwar ins Heiter-Bescheidenere, — es ist unvermeidlich, und es ist ein Glück. Viel melancholische Ambition wird von ihr abfallen und eine neue Unschuld, ja, Harmlosigkeit ihr Teil sein. Die Zukunft wird in

220 Brinkemper, Peter V., Spiegel und Echo. Intermedialität und Musikphilosophie im „Doktor Faustus". Würzburg: Königshausen und Neumann Verlag 1997. S. 203

221 მანი, თ., დოქტორი ფაუსტუსი. გერმანელ კომპოზიტორ ადრიან ლევერკიუნის ცხოვრება, მოყოლილი მეგობრის მიერ. თბილისი: მერანი, 2002. გვ. 418

ihr, sie selbst wird wieder in sich die Dienerin sehen an einer Gemeinschaft [...]").[222]

თუმცა ლეეერკიუნის ეს ერთგვარი შემობრუნება ხელოვნების ტრადიციული გაგებისაკენ მხოლოდ ზედაპირული აღმოჩნდა, რადგან მისი შემდგომი მუსიკალური ქმნილებები ანტიჰუმანური იდეალების მქადაგებლები არიან ისევ. მათ საწყისს ისევ „დემონური" და არაადამიანური წარმოადგენს. ადრიანმა ვერ შეძლო ეს წამიერად გაელვებული, საღი, კეთილშობილური მოსაზრება საკუთარ ხელოვნებაში გამოეხატა, ისევე როგორც მთელი გერმანელი ერი აღმოჩნდა უუნარო, წინ აღსდგომოდა ფაშისტური რეჟიმის სისხლიან პოლიტიკას.

სანამ უშუალოდ „დოქტორ ფაუსტუსის გოდების" მუსიკალურ აღწერაზე გადავიდოდეს, ცაიტბლომი რომანში ისევ და ისევ ისტორიულ ფონს უბრუნდება და თითქოს ამით წინაპირობას ქმნის მუსიკალური კომპოზიციის უკეთ გაგებისა და ანალიზისათვის.

ადრიან ლეეერკიუნის ცხოერების ის ეპიზოდი, როცა იქმნება „Dr. Fausti Weheklag", და რომელზეც ცაიტბლომი მოგვიანებით გვიამბობს, არის 1929 — 1930 წლები, ანუ ხელის მოცარვის პერიოდი. ადრიანის ცხოერების ეს ეტაპი გერმანულ სინამდვილეში ფაშიზმის თანდათანობითი გაძლიერების პერიოდს ემთხვევა, რომელმაც მერე მთელს ქვეყანას „დარია ხელი და სისხლსა და ქარცეცხლში ჩანთქა იგი". ეს წლები ადრიან ლეეერკიუნისთვის გახლდათ წარმოუდგენლად მღელვარე და დაძაბული, „უსაშველო შემოქმედებითი აქტივობის წლები". თითქოს ამ აქტივობით ბათილდებოდა პირად ცხოერებაში ადამიანურ ბედნიერებასა და სიყვარულზე სრულიად გააზრებული უარის თქმა. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სწორედ ამ პერიოდში იქმნება მუსიკალურად

222 Mann, Th., Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2008. S. 430

ახალი, ისტორიულად კი უკანასკნელი და ყველაზე რადიკალური მუსიკალური კომპოზიცია.

თომას მანი სიმბოლურად გამოხატავს ერთდროულად ევროპული ხელოვნების კრიზისს და გერმანული სოციალურ-პოლიტიკური ცხოვრების ტრაგედიის დასაწყისს. „გოდებაში“ ნათლად იგრძნობა თომას მანისეული გაგებით მითოლოგიზმის მჭიდრო კავშირი ფსიქოლოგიზმთან, რაც აღნიშნულ მუსიკალურ ნაწარმოებში კონტრაპუნქტის ტექნიკის, ლაიტმოტივებისა და მითის გამოყენებით ხდება და რაც რომანს სიუჟეტურად ერთიან მსატვრულ ორგანიზმად აქცევს.

„დოქტორ ფაუსტუსის გოდების“ შექმნამდე პერიოდი ადრიანისთვის შინაგანი საიდუმლოებრივი უძრაობით გამოირჩევა. ის უკიდურესი პესიმიზმი, რომლითაც შემდგომ მისი მუსიკალური „გოდება“ ხასიათდება, მისსავე პირად ცხოვრებასთანაც იყო დაკავშირებული. ფაუსტ-კანტატაზე მუშაობისას ლევერკიუნი სრულ იზოლაციაში ექცევა: „მართლაც, ქალაქში თითქმის აღარ ჩადიოდა, საზოგადოებაში აღარ ჩნდებოდა. მიპატიჟებებზე ტელეფონით, ერთგული დიასახლისის პირით, უარს უთვლიდა, ანდა მათ სულაც უპასუხოდ ტოვებდა [...]. საგარეო ტანსაცმელი ხელუხლებლად ეკიდა კარადაში მას შემდეგ, რაც ხალხში აღარ ერეოდა, წვეულებებსა და საზოგადოებრივ ღონისძიებებს აღარ ესწრებოდა“.[223]

ფაუსტ-კანტატისათვის ადრიანს ჰქონდა გლოვისა და ჩკიეილის გამომწვევი მიზეზი. ძმისშვილის, ნეპომუკ შნაიდევაინის დაღუპვა თითქოს ბოლო წვეთია ადრიანის გადაწყვეტილებისათვის, რომ ბეთჰოვენის IX სიმფონიის „წართმევით“ მან გერმანულ კლასიკას მთელი ჰუმანისტური იდეები „წაართვას.“[224]

---

223 მანი, თ., დოქტორი ფაუსტუსი. გერმანელ კომპოზიტორ ადრიან ლევერკიუნის ცხოვრება, მოყოლილი მეგობრის მიერ. თბილისი: მერანი, 2002. გვ. 625

224 Mehring, R., Thomas Mann. Künstler und Philosoph. München: Wilhelm Fink Verlag 2001. S. 114

„დოქტორ ფაუსტუსის გოდება“ ფორმალისტური ქმნილებაა, მაგრამ, წინა ნაწარმოებებისაგან განსხვავებით, აქ აღარაა გამოყენებული პაროდირება და დაცინვა, როგორც ტექნიკურ-ესთეტიკური ხერხი, რადგან ავტორი უკვე ტრაგიკული რწმენით აღსავსე უარყოფს ბეთჰოვენის IX სიმფონიას.

თეოდორ ვიზენგრუნდ ადორნო თავის "Noten zur Literatur"-ში წერდა თომას მანთან კამათის შესახებ, როდესაც მას ავტორმა ლევერკიუნის „დოქტორ ფაუსტუსის გოდების“ მუსიკალური ეპიზოდი წაუკითხა. ადორნოს ლევერკიუნის უკანასკნელი მუსიკალური კომპოზიცია შინაარსობრივად ზედმეტად პოზიტიურად და თეოლოგიურ-რელიგიურად ეჩვენებოდა რომანის მთელს შინაარსთან მიმართებაში. ადორნოსათვის ერთადერთი დასაშვები სიმბოლო კომპოზიციაში მხოლოდდამხოლოდ უარყოფა უნდა ყოფილიყო: „Eines schönen Nachmittags las mir der Dichter den Text vor. Ich rebellierte wohl ein wenig ungebührlich. Gegenüber der Gesamtanlage von *Dr. Fausti Weheklag* nicht nur sondern des ganzen Romans fand ich die höchst belasteten Seiten zu positiv, zu ungebrochen theologisch. Ihnen schien abzugehen, was in der entscheidenden Passage gefordert war, die Gewalt bestimmter Negation als der einzig erlaubten Chiffre des Anderen [...]. Thomas Mann war nicht verstimmt, aber doch etwas traurig, und ich hatte Reue.“[225] („ერთ მშვენიერ ნაშუადღევს მწერალი რომანიდან ნაწყვეტს მიკითხავდა. მე კი უადგილოდ ავუჯანყდი მას. არა მარტო *დოქტორ ფაუსტუსის გოდების* ძირითადი სიუჟეტის, არამედ მთელს რომანს მივიჩნევდი ზედმეტად პოზიტიურად და თეოლოგიურად. თითქოს იმაზე უარის თქმა ხდებოდა, რასაც ასე ძალიან მოითხოვდა გადამწყვეტი პასაჟი, კერძოდ, უარყოფის ძალას, როგორც ერთადერთ დასაშვებ შიფრს მასში[...]. თომას მანი არ გაბრაზებულა, მაგრამ

225 Adorno, W. Th., Zu einem Porträt Thomas Manns. In: Theodor W. Adorno. Noten zur Literatur II. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1965. S. 27

ცოტა კი დანაღვლიანდა, მე მხოლოდ სინანულს ვგრძნობდი").

ლევერკიუნისთვის, როგორც დეკადენტი ხელოვანისათვის, მიუღებელია ბეთჰოვენის IX სიმფონია, რომლის ფინალში კომპოზიტორმა შილერის საერთო-საკაცობრიო იდეალებითა და რწმენით აღსავსე ჰიმნი „An die Freude" გამოიყენა. სწორედ ამ რწმენის, ადამიანურ ურთიერთობათა მჭიდრო კავშირის, იმედის „წართმევა" სურს დეზინტეგრირებულ ფაუსტს კაცობრიობისათვის. ლევერკიუნისათვის ამ შემთხვევაში გოეთე, შილერი და ბეთჰოვენი ერთ სიბრტყეზეა მოთავსებული, რამდენადაც სამივე მათგანი ხელოვნების განსხვავებულ სფეროში ერთსა და იმავე საკაცობრიო იდეალს ემსახურება. გოეთეს ფაუსტი ჭეშმარიტებას ეძიებს, დაბრკოლებათა გადალახვის ჟინი ამოძრავებს, ზრუნავს თავისუფლებასა და თავისუფლებისათვის მებრძოლ ადამიანებზე: „სწორედ ეს მქონდა საწადელი: დახსნილ მიწაზე რომ თავისუფლად მოფუსფუსე მენახა ხალხი. მაშინ ვეტყოდი ამ ლაღ წამს ამოდ: მშვენიერი ხარ, შეჩერდი, წამო!"[226] შილერი ადამიანთა მშვიდობიან თანაცხოვრებაზე ოცნებობს. ადრიანის შემთხვევაში კი ყველაფერი ეს პირიქითაა, მას არანაირი ზოგადსაკაცობრიო მიზანი არ ამოძრავებს, როდესაც მუსიკას ქმნის. რაც შეეხება ადამიანებზე, გარშემომყოფებზე ზრუნვას, მისთვის ესეც უცხო მოვლენაა. ეშმაკთან პაქტის დადების შემდეგ ვისზეც კი იზრუნა, ყველა დაკარგა. მას სიყვარული აკრძალული ჰქონდა და უკიდურესი მარტოობისათვის იყო განწირული. ამდენად, სიმფონიური კანტატა „დოქტორ ფაუსტუსის გოდება" არსებულ ისტორიულ სიტუაციაზე ხელოვნების ლეგიტიმური პასუხია და, ამდენად, იგი ცალსახად წარმოდგენილია როგორც „Lied an die Trauer" („ოდა გლოვას"), როგორც ბეთჰოვენის IX სიმფონიის „კონტრაფაქტურა."[227]

---

226 გოეთე, ი.ვ., ფაუსტი. თბილისი: განათლება, 1962. გვ. 561

227 Bahr, E., Identität des Nichtidentischen: Zur Dialektik der Kunst in Thomas

ბეთჰოვენის IX სიმფონიაში გადმოცემულია გმირული და ოპტიმისტური სწრაფვა უკეთესი მომავლისაკენ. ლევერკიუნის კანტატაში კი წარმოდგენილია დაცემულობის, ღრმა პესიმიზმისა და უსახღვრო უიმედობის გრძნობა, გოდება სიხარულის ნაცვლად — მიზანი ნათელია. ამ მუსიკალური ნაწარმოების შექმნამდე ლევერკიუნი საშინელ სულიერ ტკივილს განიცდის, სწორედ მაშინ იყო ცაიტბლომს რომ განუცხადა:

„— მე მივხვდი, *იგი არ უნდა იყოს.*

— რა, ადრიან, რა არ უნდა იყოს?

— სიკეთე და კეთილშობილება [...]. — ის, რასაც ადამიანობას უწოდებენ, თუმცა იგი სიკეთეა და კეთილშობილება. ის, რისთვისაც იბრძოდნენ ადამიანები, რისთვისაც იერიში მიჰქონდათ ციხე-სიმაგრეებზე და რასაც რჩეულნი ყიჟინით იუწყებოდნენ, არ უნდა იყოს. აღკვეთილ იქნება. მე აღვკვეთავ.

— კარგად ვერ გავიგე, საყვარელო, რა გინდა აღკვეთო?

— მეცხრე სიმფონია [...].“[228]

ამ სურვილით შეპყრობილი ადრიან ლევერკიუნის უკანასკნელი ნაწარმოები, როგორც შინაარსით, ასევე მხატვრული ფორმით, არის გოდება, ადამიანის მარადიული, „სიმწრით“ დამუხტული“ გოდება, რომელიც „ecce homo“-ზე მტკივნეული მითითებაა. თავისი სტილით ფაუსტ-კანტატა მჭიდრო კავშირშია მონტევერდისთან და XVII საუკუნესთან, როდესაც მუსიკა ლამის მანერულამდე ეტანებოდა გამოძახილის ეფექტს. აქ გოდება იმდენად ტიტანურ სახეს იძენს, რომ მას ხშირად ექსპრესიულ ქმნილებასაც უწოდებენ. ცაიტბლომი კი მას, უნდა აღინიშნოს,

---

Manns „Doktor Faustus“ im Lichte von Theodor W. Adornos ästhetischer Theorie. In: Thomas Mann Jahrbuch. Band 2. Zur Modernität von Thomas Manns „Doktor Faustus“. Symposium an der University of California, Irvine 1988. Hrsg. von E. Heftrich und H. Wysling. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann Verlag 1989. S. 110

228 მანი, თ., დოქტორი ფაუსტუსი. გერმანელ კომპოზიტორ ადრიან ლევერკიუნის ცხოერება, მოყოლილი მეგობრის მიერ. თბილისი: მერანი, 2002. გვ. 619

საკმაოდ თამამადაც, „გამათავისუფლებელ ნაწარმოებად“ მიიჩნევნიებს. „გარღვევის“ („Durchbruch“) თემა აქტუალური ხდება ამ მუსიკალურ ნაწარმოებში, რომელიც, ისტორიულ-პოლიტიკურად გააზრებული, გერმანიის ისტორიულ ბედს, გერმანელთა ეროვნულ კატასტროფას უკავშირდება.

ლეევერკიუნის სიმფონიური კანტატა ხშირად მოხსენიებულია როგორც რომანის „მუსიკალური გადაწერა“ და მუსიკის სტერილურობის მიზანმიმართული გადალახვა, რაც ენათესავება თომას მანის მიზანს, ლიტერატურისათვის ახალი მაცოცხლებელი იმპულსები მიეცა.[229] თუმცა ამ მუსიკალურ კომპოზიციაში არსებითია არა ახალი ლიტერატურული იმპულსების არსებობა, არამედ ის, რომ იგი უფრო მეტად გერმანიის ფაშისტური რეალობის დატირება და შეწყალების სურვილის გამოხატულებაა. ბეთჰოვენის IX სიმფონია სიხარულის ნაივურ გამოხატულებას წარმოადგენს, მაშინ როდესაც ლეევერკიუნის ფაუსტ-კანტატა სენტიმენტალური რეფლექსიაა დანაკარგზე (ანუ ბეთჰოვენის IX სიმფონიის „წართმევაზე“). ბეთჰოვენის IX სიმფონიის „წართმევა“ ფაშისტურ გერმანიაში ჰუმანისტური იდეალების „წართმევის“ ადეკვატურიცაა, ხოლო ლეევერკიუნის მუსიკაში კი ჰარმონიულის, მელოდიურის, რომანტიკულის უარყოფაა.

თუკი „აპოკალიპსის“ შემთხვევაში მთელი ნაწარმოები ყოვლხეთურმა სიცილმა მოიცვა, „გოდებაში“ გრანდიოზული „Lamento“ იძენს უნივერსალურ ხასიათს, რომელიც საათსა და თხუთმეტ წუთს გრძელდება. „[...] კაცმა რომ თქვას, სრულიად არადინამიურია, მოკლებულია კულმინაციას, დრამატიზმს, — წყალში ჩაგდებული ქვის მიერ აღძრული კონცენტრული წრეების მსგავსად, რომლებიც სულ უფრო და უფრო განზე იშლებიან

229 Schmidt-Schülze, E., „Doktor Faustus“ zwischen Tradition und Moderne. Frankfurt am Main: Klostermann Verlag 1991. S. 248

ერთი მეორის მიყოლებით [...]."[230] („Dies riesenhafte "Lamento"[...] ist recht eigentlich undynamisch, entwicklungslos, ohne Drama, so, wie konzentrische Kreise, die sich vermöge eines ins Wasser geworfenen Steins, einer um den anderen, ins Weite bilden, ohne Drama und immer das gleiche sind").[231]

ლეევერკიუნი თავისი ფაუსტ-კანტატით ქმნის „[...] ცოდვებისათვის შეჩვენებულის გოდებას, კაცისა და ღმერთის ღალატისს, რომელიც თუმცა სუბიექტმა წამოიწყო, სულ უფრო და უფრო ფართოვდება, ლამის მთელ სამყაროს გადასწვდეს, და ამაზე უფრო საშინელი მოთქმა-ვაება ჯერ არ გახმიანებულა დედამიწაზე."[232]

ტირილის ეს გრანდიოზული ვარიაცია, რომელიც, ბეთჰოვენის IX სიმფონიის საპირისპიროდ, გამორიცხავს რაიმე ნუგეშს, იმედს, პოზიტიურ განწყობას, თავისთავად „ანტიფაუსტური" ელემენტია, რამდენადაც „ფაუსტური", კლასიკური გაგებით, ოპტიმიზმს, ჰარმონიულობას, იმედს, მომავლის რწმენას გულისხმობს. თავად კომპოზიციის სახელწოდება — „გოდება" — მიგვანიშნებს უაღრესად ნეგატიურ, პესიმისტურ განწყობაზე, რომ ლეევერკიუნი, დეზინტეგრირებული ფაუსტი, თითქოს დასტირის კიდეც მის ანტიფაუსტურობას, არაჯანსაღი ცხოვრების წესს, რომლითაც იცხოვრა აქამდე, თუმცაღა უკვე ამაოდ.

„დოქტორ ფაუსტუსის გოდება" წინასწარ ორგანიზებული, გაანგარიშებული ნაწარმოებია, რომელიც მონტეევერდის ეპოქის სტილს უბრუნდება თავისი კონსტრუქციულობით. ცაიტბლო-

---

230 მანი, თ., დოქტორი ფაუსტუსი. გერმანელ კომპოზიტორ ადრიან ლეევერკიუნის ცხოვრება, მოყოლილი მეგობრის მიერ. თბილისი: მერანი, 2002. გვ. 630

231 Mann, Th., Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2008. S. 642

232 მანი, თ., დოქტორი ფაუსტუსი. გერმანელ კომპოზიტორ ადრიან ლეევერკიუნის ცხოვრება, მოყოლილი მეგობრის მიერ. თბილისი: მერანი, 2002. გვ. 627

მის სიტყვებით რომ ვთქვათ, იგი არის მწუხარების, როგორც ჩივილის, გამოხატვის რეკონსტრუქცია. ადრიანი ყველა იმ გამომხატველ საშუალებას იყენებს, რომელიც ზემოხსენებული ემანსიპირებული ეპოქის მუსიკისათვის იყო დამახასიათებელი. ეს გახლავთ ექოს ეფექტი, მოძახილის მსგავსი გაგრძელებები, მოცემული თემის დამამთავრებელი ფრაზის უფრო მაღალ რეგისტრში გამეორებანი.

ზოგადად „დოქტორ ფაუსტუსის გოდებაში“ მუსიკის ყველა გამომსახველი საშუალებაა გამოყენებული, მაგრამ არა როგორც მექანიკური მიბაძვა, არამედ გამოსახვის ხერხების მიელი ერთობლიობის შეგნებული დაუფლება-ათვისება, რაც კი მუსიკამ თავისი არსებობის მანძილზე გამოიმუშავა. ხშირად გამოიყენება დაყოვნებანი, მელოდიური ქრომატიკა, „კრთომით აღსავსე საყოველთაო დუმილი ფრაზის დასაწყისში“, გამეორებანი, მარცვალთა გაწელვა, დაღმავალი ინტერვალები მსმენელში ტრაგიკული შფოთინების გამძაფრების მიზნით. ფაუსტ-კანტატა გამოირჩევა აგრეთვე დიდი საორკესტრო ინტერმედიებით. ფრაზა „აჰ, ეს არ უნდა იყოს“ („Ach, es soll nicht sein“), როგორც მუსიკალური მითითება თუ ინსტრუქცია, განაგებს „გოდების“ საგუნდო და საინსტრუმენტო პარტიებს. იგი ყოველ ტაქტსა და ჰანგში იგრძნობა, რადგან კანტატა ლევერკიუნმა ბეთჰოვენის IX სიმფონიის ანტიპოდად, მის კონგენიალურ ნეგატივად ჩაიფიქრა.

„გოდების“ ფინალი მთლიანად საორკესტრო ნაწილია, სიმფონიური ადაჟიოა, რომელშიც თანდათანობით გადადის „ჯოჯოხეთური გალოპის“ შემდგომ დაწყებული გუნდის ღაღადისი: „[...] ეს თითქოსდა "სიხარულის სიმღერის" შებრუნებული ცხაა, კონგენიალური ნეგატივია სიმფონიის გადაზრდისა ვოკალურ ზეიმში, ეს აღკვეთაა...“[233] ნათელია, რომ ამ მუსიკალური ნა-

233 მანი, თ., დოქტორი ფაუსტუსი. გერმანელ კომპოზიტორ ადრიან ლევერკიუნის ცხოვრება, მოყოლილი მეგობრის მიერ. თბილისი: მერანი, 2002. გვ. 614

წარმოების განწყობილება ცალსახად არაჰუმანურია, რამდენადაც მასში გამოთქმულია სურვილი სიკეთის, სიხარულის, სასოების თანმიმდევრული უარყოფისა და აღკვეთის შესახებ, არაჰუმანურობა კი კომპოზიციის „ანტიფაუსტურობის“ ერთ-ერთი განმაპირობებელია.

ლიგეტკიუნის ეს ნაწარმოები გაცილებით სუფთაა სტილის მიხედვით, მაგრამ მისი განწყობა გაცილებით პირქუშია, ვიდრე ადრეული ნაწარმოებებისა და ამავდროულად მოკლებულია პარადიულობას. იგი უფრო ნაზია და მელოდიური, უფრო კონტრაპუნქტულია, ვიდრე პოლიფონიური.

„გოდების“ მელოდიასა და ჰარმონიას წარმართავს ცნობილი ბგერითი სიმბოლო „h e a e es“, რომელიც ყოველთვის ჩნდება, როდესაც ორატორიის ტექსტში ლაპარაკია ხელშეკრულებაზე ფაუსტუსსა და ეშმაკს შორის. ხმოვანი შიფრი „h e a e es“, როგორც „Hetaera Esmeralda“-ს აბრევიატურა და როგორც „მოტივაციური ცენტრალური ფიგურის“ ასო-ბგერები, ლიგეტკიუნმა პირველად გამოიყენა ბრენტანოს ტექსტებზე შექმნილი 13 სიმღერისათვის. ზემოაღნიშნულ 5 ასო-ბგერათა რაოდენობა უკავშირდება დიურერის „მაგიურ კვადრატს“, თუმცა ლიგეტკიუნი ფიქრობს, რომ ხუთი მუსიკალური ტონის მოტივზე არ უნდა გაჩერდეს და იგი შესაძლებელია 12-მდე გაიზარდოს.

ადრიანის ხუთტონიანი მოტივი, ისევე როგორც მოგვიანებით თორმეტტონიანი მწკრივი, გამოიყენება როგორც მელოდიურად, ასევე ჰარმონიულად ისე, რომ ნოტების მკითხველი თვალი ცენტრალური ფიგურის (იგულისხმება „h e a e es“) მარცხნიდან მარჯვნივ, როგორც მელოდიას, და ზემოდან ქვემოთ, როგორც აკორდს, აღიქვამდა. „h e a e es“-ის მუსიკალურ ბგერათა ჰორიზონტალური და ვერტიკალური მწკრივის ერთგვაროვნება „მაგიურ კვადრატზე“ მიგვანიშნებს. როგორც ცნობილია, „მაგიური კვადრატი“ ალბრეხტ დიურერის ლითოგრავიურის „მელანქო-

ლია I“-ის ნაწილია. განწყობა ამ ლითოგრაფიისა ძალ'ზედ დეპრესიული, მისტიკურ-ირაციონალური და პესიმისტურია.

დიურერის „მაგიური კვადრატი“ კრიპტულად ლეევერკიუნის კომპოზიტორული ტექნიკის ოთხ კილოს მოიცავს. კომპოზიციის გასაღები ფიგურა „h e a e es“ ადრიანის კომპოზიციაში „მაგიურ კვადრატს“ და მუსიკოსის ინდიფერენტულობას შეესაბამება, ამ ტროპიკული პეპლის ფრთების მოძრაობით შექმნილი წესრიგი და „მაგიური კვადრატის“ ჯამური ციფრი „34“ არ იცვლება. ეს თანატოლობა ერთგვარი მისტიკური საიდუმლოს გამოხატულებაა.

„მაგიური კვადრატის“ ჰორიზონტალური და ვერტიკალური ჯამური ციფრი ყოველთვის ერთი და იგივეა, ერთმანეთთან მიმართებაში კი ინდიფერენტულია, ისევე როგორც აკორდი და მელოდია ატონალური მუსიკის დისონანსის ფარგლებში. მუსიკალურ თორმეტტონიან ბგერათა მწკრივს შეესაბამება ლიტერატურული მწკრივი, შემდგარი თორმეტი მარცვლისაგან — „denn ich sterbe als ein böser und guter Christ“ („ვკვდები როგორც ბოროტი და კეთილი ქრისტიანი“).

დიურერის „მელანქოლია I“-ის პესიმისტური, მელანქოლიური განწყობილებები და „მაგიური კვადრატის“ ციფრთა ურთიერთინდიფერენტულობა პირდაპირ კავშირშია „დოქტორ ფაუსტუსის გოდების“ ასევე პესიმისტურ განწყობილებებთან. ინდიფერენტულობა კი, როგორც ადრიანის პიროვნების დამახასიათებელი „ანტიფაუსტური“ ნიშანი, ატონალური მუსიკის დისონანსის ფარგლებშია გადატანილი. თუმცა, ზოგადად, ლეევერკიუნის „გოდება“ უფრო მეტად ინდიფერენტულობის, ანტიჰუმანურობის, ფაშიზმის შედეგად დანგრეული ქვეყნისაკენ წუთიერი მობრუნება და მისი დატირებაა.

დიურერის „მაგიური კვადრატისა“ და ლეევერკიუნის ორატორიის წრის მუსიკალურად გაგებული სტრუქტურული გაერთი-

ანება ხდება მაშინ, როდესაც ლეგერკიუნი თავის „ფაუსტუსის გოდებაში“ ზემოხსენებული ხუთი ასოს მოტივს იყენებს.

ხმოვანი შიფრი “h e a e es“ ხილულიცაა და უხილავიც რომანში. თომას მანის უხილავი მუსიკალური ფიგურა “h e a e es“ ადამიანური პერსონაჟის ასოციაციას იწვევს და ხილული ხდება, რითაც ამ ფიგურის ბიპოლარობის თემა ავტორმა აქტუალური გახადა.

ბეთჰოვენის IX სიმფონიასთან ნეგატიურად მონათესავე ლეგერკიუნის ვარიაციული მუსიკალური ქმნილების მთავარ თემას შეადგენს ხალხური წიგნის მთავარი გმირის დოქტორ ფაუსტუსის მიერ გამოსათხოვარ საღამოზე წარმოთქმული სიტყვები „denn ich sterbe als ein böser und guter Christ („ვკვდები როგორც ბოროტი და კეთილი ქრისტიანი“). ამ ფრაზის თორმეტი მარცვალი პირდაპირ შეესაბამება ქრომატული სკალის თორმეტივე ბგერას და გამოყენებულია ყველა შესაძლო ინტერვალი, ანუ, როგორც წესი, არ უნდა არსებობდეს არცერთი თავისუფალი ბგერა.

ადრიან ლეგერკიუნის „დოქტორ ფაუსტუსის გოდება“, მართალია, ყველაზე მეტად გაანალიზებული, გამოკვლეული, უჯრედულ დონეზე გაშიფრული ნაწარმოებია, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, იგი მაინც შეიცავს „ერთ უჯრედს“, რომლისგანაც დანარჩენი მთელი შედგება. და ეს „უჯრედი“ დოდეკაფონიური წინადადებისაგან შემდგარი „ვკვდები როგორც ბოროტი და კეთილი ქრისტიანია“. ამ თორმეტმარცვლიანი წინადადებისათვის ზედსართავ სახელად „დოდეკაფონიურის“ მინიჭება ნიშნავს იმას, რომ ეს სიტყვები, რომელიც XVI საუკუნის ხალხური წიგნიდან დოქტორ ფაუსტუსზე სიტყვასიტყვით არის გადმოტანილი, პირდაპირ კავშირშია XX საუკუნის თორმეტტონიანი მუსიკის ავტორ არნოლდ შონბერგთან. აქ საინტერესო კავშირია ციტირებული ფრაზის შინაარსსა და არნოლდ შონბერგის ცხოვრების რელიგიურ გზას შორის. ებრაელად დაბადებული შონბერ-

გი ქრისტიანად ინათლება, თუმცა 1933 წელს ისევ უბრუნდება ნებით იუდაიზმს და სწორედ ამ პერიოდისათვის ითვლება იგი „კარგ და ცუდ ქრისტიანად", რომელმაც საკუთარი ნებისამებრ ისევ იუდაიზმი აღიარა საკუთარ და, ამავდროულად, ჭეშმარიტ რელიგიად.

„ვკვდები როგორც ბოროტი და კეთილი ქრისტიანი" სიტყვიერად ჟღერს მუსიკალურ ქმნილებაში, ვიდრე გუნდი შეასრულებს მას. კომპოზიციის შუამდე, ცაიტბლომის აზრით, მას მოქცევის ხასიათი აქვს, ხოლო შემდეგ — მიქცევის, „მონტეევერდის "Lamento"-ს ყაიდის და კილოსი."[234] ცაიტბლომისეული ტერმინი „მოქცევა" შეესაბამება „ბოროტებას" ანუ პერიოდს, როდესაც ადრიანში და მასთან ერთად გერმანიაში მძლავრობს ანტიჰუმანური, დეკადენტური, ფაშისტური და, ამდენად, „ანტიფაუსტური" საწყისები, ხოლო ცაიტბლომისავე შეფასებით „მიქცევა" გულისხმობს დაბრუნებას „კეთილისაკენ", ჩადენილი ცოდვის არსში წვდომას, შენდობის თხოვნას, იმედს, გადარჩენის სურვილს.

თეოდორ ადორნოსთან დაკავშირებულია თომას მანის რომანში ლეევერკიუნის, როგორც თანამედროვე ფაუსტის, იდენტურობა „ბოროტ და კეთილ ქრისტიანთან" და მისი ქცევა კანტატის ცენტრალურ თემად. აღნიშნული ხალხური წიგნიდან ციტატა „ვკვდები როგორც ბოროტი და კეთილი ქრისტიანი" სიტყვასა და მუსიკაში გამოსახავს ადორნოსეულ ცნებას „არაიდენტურთა იდენტობის" შესახებ („Identität des Nichtidentischen"). თომას მანის მიერ ადორნოსეული ცნება გაგებული იქნა როგორც რეალურისა და ირეალურის იდენტობა. სწორედ არაიდენტურთა იდენტობის პარადოქსულობის საფუძველზე ჩნდება ლეევერკიუნის ფაუსტ-კანტატაში მთელი მუსიკალური კომპოზიციის ში-

234 მანი, თ., დოქტორი ფაუსტუსი. გერმანელ კომპოზიტორ ადრიან ლეევერკიუნის ცხოვრება, მოყოლილი მეგობრის მიერ. თბილისი: მერანი, 2002. გვ. 631

ნაარსიდან გამომდინარე ასევე არანაკლებად პარადოქსული, მუსიკალური ბგერა — „ჩელოს მაღალი სოლ". გოდებისა და დატირების უმკაცრეს კონსტრუქციაში იგი ჩნდება როგორც იმედი. ეს იმედი, მკვლევარ ბარის აზრით, არის „სასწაული, რომელიც რწმენაზე მაღლა დგას" („Wunder, das über den Glauben geht").[235]

მიუხედავად კანტატაში გამოხატული უსაზღვრო უიმედობის, პირქუში განწყობისა და პესიმიზმისა, ფინალში ვხვდებით უკანასკნელ „ჭეშმარიტ მობრუნებას": „[...] იგი გრძნობებს გვიფორიაქებს ჩუმი მეტყველებით, რომელიც გონებაზე მაღლა დგას, მეტყველი უთქმელობით, რაიც მარტოოდენ მუსიკას ხელეწიფების. მე ვგულისხმობ კანტატის საორკესტრო ფინალს, შიგ გუნდი რომ უჩინარდება და ღმერთის ღალადისივით რომ ჟღერს, გულგასენილი შემოქმედის მოთქმასავით მის მიერ შექმნილი სამყაროს დაღუპვის გამო: — ეს როდი მსურდაო!"[236] აქ ცაიტბლომი, რაღა თქმა უნდა, გულისხმობს ნაწარმოების ფინალში პარადოქსულად, უკიდურესი უნუგეშობის ფონზე გაჟღერებულ ვიოლონჩელოს მაღალ „სოლს", ე.წ. „hohe g"-ს და „Licht in der Nacht"-ს. ლეევრკიუნის კანტატა სრულდება მაჟორული „სოლ"-ით. ეს იყო უკანასკნელი სიტყვა, უკანასკნელი მიმქრალი ბგერა, რომელიც ნელ-ნელა ქრებოდა პიანისიმო-ფერმატაში. იგი, მართალია, უკვე აღარ არსებული, მაგრამ, რაც მთავარია, გახმიანებული, რომელსაც მხოლოდ სულიღა აყურადებს, აზრს

235 Bahr, E., Identität des Nichtidentischen: Zur Dialektik der Kunst in Thomas Manns „Doktor Faustus" im Lichte von Theodor W. Adornos ästhetischer Theorie". In: Thomas Mann Jahrbuch. Band 2. Zur Modernität von Thomas Manns „Doktor Faustus". Symposium an der University of California, Irvine 1988. Hrsg. von E. Heftrich und H. Wysling. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann Verlag 1989. S. 117

236 მანი, თ., დოქტორი ფაუსტუსი. გერმანელ კომპოზიტორ ადრიან ლეევრკიუნის ცხოვრება, მოყოლილი მეგობრის მიერ. თბილისი: მერანი, 2002. გვ. 635

უცვლის კანტატას და „ლამპარივით ანთია ღამეში“. სწორედ ამ ერთ მაჟორულ ნოტში ჩნდება ადრიან ლეეერკიუნის დაგვიანებული, მაგრამ მაინც ჯანსაღი სწრაფვა, გაერღვია „ოსმოსურად“ ჩაკეტილი შემოქმედებითი სამყარო, რომელშიც ცხოვრობდა და სულის ცივი სფეროები მხურვალე ადამიანური ვნებებით აღსავსე სამყაროში გაეთბო.

კანტატის ფინალში გაჟღერებული მიმქრალი მაჟორული „სოლ“ შეიძლება ერთადერთ „ფაუსტურ“ ელემენტად ჩაითვალოს მთელი მუსიკალური კომპოზიციის მანძილზე, რაც, თომას მანისეული გაგებით, მითის ჰუმანიზირების ცალსახა მაგალითია. „ეს უკვე იმედია უიმედობის მიღმა, სასოწარკვეთილების ტრანსცენდენციაა [...]: საკრავთა ჯგუფები ერთიმეორის მიყოლებით ყუჩდებიან და ის, რაც რჩება, გახლავთ ვიოლონჩელოს მაღალი „სოლ“, ამით სრულდება კანტატა, ესაა უკანასკნელი სიტყვა, უკანასკნელი მიმქრალი ბგერა [...]. მერმე აღარაფერია — მდუმარება და ღამეა. მაგრამ წკრიალა ნოტი ამ დუმილში რომ გამოკიდულა, უკვე გახმიანებული და აღარარსებული, რომელსაც მხოლოდ სულიღა აყურადებს და რომელიც გლოვის ეპილოგი გახლდათ, უკვე ის აღარ არის, აზრს იცვლის და ლამპარივით ანთია ღამეში“,[237] — ამბობს ცაიტბლომი და ამით ამთავრებს ფაუსტ-კანტატის განხილვას. („Ės wäre die Hoffnung jenseits der Hoffnungslosigkeit, die Transzendenz der Verzweiflung, — nicht der Verrat an ihr, sondern das Wunder, das über den Glauben geht. [...] Eine Instrumentengruppe nach der anderen tritt zurück, und was übrigbleibt, womit das Werk verklingt, ist das hohe g eines Cello, das letzte Wort, der letzte verschwebende Laut, in pianissimo-Fermate langsam vergehend. Dann

237 მანი, თ., დოქტორი ფაუსტუსი. გერმანელ კომპოზიტორ ადრიან ლეეერკიუნის ცხოვრება, მოყოლილი მეგობრის მიერ. თბილისი: მერანი, 2002. გვ. 636

ist nichts mehr. Schweigen und Nacht. Aber der nachschwingend im Schweigen hängende Ton, der nicht mehr ist, dem nur die Seele noch nachlauscht, und der Ausklang der Trauer war, ist es nicht mehr, wandelt den Sinn, steht als ein Licht in der Nacht").[238] იგი „ფაუსტურია", რადგან მაჟორულია და თავის თავში რაღაც მცირეოდენ, მაგრამ მაინც იმედს, ნუგეშს გულისხმობს, თუმცაღა ძალზედ სუსტად არის გამოვლენილი, რადგან თანაც გაუგებარია, რისი იმედიღა შეიძლება ჰქონდეს ადამიანს საათისა და თხუთმეტ წუთს გაგრძელებული გრანდიოზული „Lamento"-ს შემდეგ. მაგრამ ფაქტია, რომ იმედი გაჩნდა. ჩვენი აზრით, ეს არის დაღუპვისათვის განწირული „ბოროტი და კეთილი ქრისტიანის" იმედი, რომელიც შენდობას ითხოვს.

კანტატის ბოლოს გაჟღერებულ ჩელოს მაღალ სოლ-ს შეაქვს, მართალია, დაგვიანებული, მაგრამ მაინც სასურველი გარდატეხა ადრიანის პიროვნებაში, შემოქმედებასა და, საბოლოოდ, გერმანიის პოლიტიკურ ვითარებაში. ეს მუსიკალური ნოტი ამასთანავე შეწყალების სურვილის მუსიკალური ვარიაციაცაა, რის შესახებაც თავად თომას მანი ებერჰარდ ჰილშერისადმი 1950 წლის 28 ნოემბერს მიწერილ წერილში შენიშნავს: „Der Schluß des Faustus-Romans ist nicht ohne Ausblick auf die Idee der Gnade."[239] („ფაუსტ-რომანის ფინალი არ გამორიცხავს შეწყალების იდეას არსებობას").

ლევერკიუნის უკანასკნელ მუსიკალურ კომპოზიციაში უკანასკნელად გაჟღერებული მუსიკალური ბგერის „სოლ"-ის მნიშვნელობისა და დანიშნულების შესახებ არსებობს მოსაზრე-

238 Mann, Th., Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2008. S. 648

239 Mann, Th., Selbstkommentare: „Doktor Faustus". „Die Entstehung des "Doktor Faustus"". Interpretationen und Materialien zur Literatur. Hrsg. von H. Wysling. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1992. S. 311

ბა, რომ მუსიკალური ბგერა „სოლ“, რომელიც მუსიკალურად ასო-ბგერა „g“-თი აღინიშნება, ერთგვარი და არც თუ იმდენად შემთხვევითი მინიშნებაა ღმერთზე, რადგან სწორედ ასო-ბგერა „g“-თი იწყება ღმერთის გერმანული შესატყვისი სახელწოდება „Gott“. ამასთანავე „სოლ“ მუსიკალურ სანოტე სისტემაში მეშვიდე ბგერაა, ციფრი 7 კი, როგორც ცნობილია, მისტიკური და ყოელისმომცველი ციფრია, რომელიც თომას მანს „ჯადოსნურ მთაზე“ მუშაობის დროიდან აინტერესებდა. „ჯადოსნურ მთაში“ ყველა მნიშვნელოვანი მოვლენა 7-იანს უკავშირდება. ეს მაგიური ციფრი ტოტალობისა და სიმრავლის ერთგვარი სინონიმი ხდება თომას მანთან, რომელიც მაორიენტირებელია არა მხოლოდ სივრცეში, არამედ დროშიც.[240]

მაღალი „სოლ“ რომანში უმეტესად გამოიყენება შემდგომი ცნებების კონტექსტში — დუმილი (Schweigen), სული (Seele), სინათლე (Licht), ღამე (Nacht), ფარფატი (Schweben): „[...] უკანასკნელი მიმქრალი ბგერა, რომელიც ნელ-ნელა ქრება პიანისიმო-ფერმატაში. მერმე აღარაფერია — მდუმარება და ღამეა. მაგრამ წკრიალა ნოტი ამ დუმილში რომ გამოკიდულა, უკვე გახმიანებული და აღარარსებული, რომელსაც მხოლოდ სულიღა აყურადებს და რომელიც გლოვის ეპილოგი გახლდათ, უკვე ის აღარ არის, აზრს იცვლის და ლამპარივით ანთია ღამეში“.[241] ეს მაჟორული ნოტი რომანის ბოლოს კავშირშია შეწყალების, მიტევების ცნებასთან.

მუსიკალური ბგერის „სოლ“-ის კავშირი ღმერთთან და შეწყალებასთან არ არის აზრს მოკლებული, რადგან რომანისა და

240 ფირცხალავა, ნ., სამყაროს მოდელი თომას მანის შემოქმედებაში: მისი კულტურულ-ფილოსოფიური იდეების შუქზე. დისერტაცია, იეანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი. თბილისი, 1994. გვ. 14

241 მანი, თ., დოქტორი ფაუსტუსი. გერმანელ კომპოზიტორ ადრიან ლევერკიუნის ცხოვრება, მოყოლილი მეგობრის მიერ. თბილისი: მერანი, 2002. გვ. 636

მუსიკალური კომპოზიციის ფინალურ ნაწილში ლევერკიუნის შეწყალება, როგორც მუსიკოსისა და გერმანიის პარადიგმისა, აქტუალობას იძენს და მთავარ თემადაც იქცევა. აქვე უნდა შევნიშნოთ ის ფაქტი, რომ შეწყალების მოტივით ადრიანის უკანასკნელი მუსიკალური ნაწარმოები იდეურად ეხმიანება გოეთეს „ფაუსტის“ I და II ნაწილის ფინალურ სცენას, რომელიც მთავრდება სიტყვით — „შეწყალებულია.“

ლევერკიუნის მუსიკალური კომპოზიცია არის ბეთჰოვენის IX სიმფონიის „წართმევა“. აქედან გამომდინარე „დოქტორ ფაუსტის გოდებას“ შეიძლება ეწოდოს „გამათავისუფლებელი ნაწარმოები“, ანუ გერმანული მუსიკის გათავისუფლება მისი ლატენტური ნაციონალიზმისა და მსოფლიოზე ჰეგემონიის მოთხოვნისაგან. ეს კი იქნებოდა მუსიკის „განრომანტიზირება“, მისი „დახსნა იზოლაციისაგან“ და „რელიგიის შემცვლელი“ როლისაგან, რითაც სრულიად განსხვავებული „გარღვევა“ მიიღწევა.[242]

„დოქტორ ფაუსტუსის გოდებაში“ უარყოფილია ჰუმანურობა, გოდების ინსცენირებას ლევერკიუნი ახდენს როგორც საკუთარ აღსასრულს, საკუთარ დაისს. ცაიტბლომი, ადორნოს სიტყვების თანახმად, საუბრობს „Transzendenz der Verzweiflung “-ის შესახებ და საკუთარ თავს ეკითხება, ხომ არ იყო ეს „გოდება“ ადრიანის „გარღვევა“ სიყვარულისაკენ. ამავეს ეკითხება საკუთარ თავს ადრიანიც, მაგრამ „გოდების“ წარმოდგენა, როგორც განადგურებისა, არ არის გადარჩენის ტოლფასი „გარღვევა“.

თომას მანი თავის „დოქტორ ფაუსტუსში“ შეეცადა გერმანული მუსიკის, გერმანული იდენტობის, გერმანული ისტორიის ურთიერთმიმართების გაშუქებას. იგი იძლევა გერმანული

242 Vaget, H.R., Seelenzauber Thomas Mann und die Musik. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2006. S. 44

შენტალიტეტის ნაციონალ-სოციალიზმთან მიზეზ-შედეგობრივი მიმართების ანალიზს. ამასთანავე თომას მანი მუსიკას „ადანაშაულებს“ იმაში, რომ სწორედ მან მიიყვანა გერმანელი ერი სამყაროზე გაბატონების ცდუნებამდე, რომ მუსიკამ შეძლო გერმანელში ნაციონალური გრძნობის გაღვივება და რომ მხოლოდ მუსიკის სფეროში ჰქონდა გერმანელს უფლება, გერმანია სამყაროს წამყვან სახელმწიფოდ მიეჩნია.

„დოქტორი ფაუსტუსის გოდება“ ერთდროულად არის მუსიკის უკან მიბრუნება თავის პირქუშ მითოლოგიურ საწყისებთან დიურერის „მაგიური კვადრატისა“ და რიცხვთა მაგიის სახით და ხელოვნების გათავისუფლება არქაულ-მითიური საწყისებისაგან ვიოლონჩელოს მაღალი „სოლ“-ის, როგორც მითის ჰუმანიზირების, მეოხებით.

ამრიგად:

თომას მანმა განსაკუთრებული როლი შეასრულა XX საუკუნის ლიტერატურისათვის მითის ფუნქციის გარკვევაში, მისი ისტორიული და ამავდროულად თანამედროვე აქტუალობის სწორად აღქმაში.

XX საუკუნეში ნეომითოლოგიზმის ერთი არსებითი ნიშანი, როგორც ცნობილია, არის მისი მჭიდრო კავშირი ნეოფსიქოლოგიზმთან, ანუ ქვეცნობიერის უნივერსალურ ფსიქოლოგიასთან. თომას მანის შემოქმედებაში მითოლოგიზმი ერწყმის ფსიქოლოგიური სიღრმეების ანალიზს. მისთვის მეტად მნიშვნელოვანია კონტრაპუნქტის ტექნიკა, ლაიტმოტივები და მითის გამოყენება სიუჟეტის შინაგანი ორგანიზაციისათვის.

თომას მანის შესახებ არსებული სამეცნიერო ლიტერატურა, მისი თეორიული შრომები თუ ჩანაწერები ნათლად აჩვენებს მწერლის განსაკუთრებულ ინტერესს მითოსისადმი. გოეთესა და ვაგნერისადმი მიძღვნილ ესეებში: „ვნებანი და სიდიადე რიჰარდ ვაგნერისა“ (1933), „რიჰარდ ვაგნერი და *ნიბელუნგის ბეჭედი*“

(1937), „იოსები და ძმანი მისნი“ (1942), „დოქტორი ფაუსტუსის შექმნის ისტორია. ერთი რომანის რომანი“ (1949) — გამოკვეთილად ჩნდება მისი ესთეტიკური პოზიციები. მწერალი მათი შემოქმედების ანალიზის საშუალებით განაზოგადებს მნიშვნელოვან ესთეტიკურ პრობლემებსა და საზოგადოებრივ საკითხებს. თომას მანი ვაგნერთან აფიქსირებს მითის ფსიქოლოგიზმთან შერწყმას, პათეტიკურობას და სერიოზულობას, გოეთესეული ხედვა კი თავისუფალია ასეთი აქცენტებისაგან. მწერლის აზრით, გოეთე „თამაშობს“ მითით, ხუმრობს, მისი დამოკიდებულება აღსავსეა იუმორით, მითის გამოყენებისას მასთან დომინირებს პაროდიული ელემენტები. გოეთესეული მითის „ირონიულ ყაიდაზე გააზრება“ თომას მანისათვის ძალზე მნიშვნელოვანი ესთეტიკური ღირებულების მატარებელი ხერხია. გოეთეს მიერ მითიურისკენ სწარფვაში იგრძნობა ტიპიური გერმანული ხელოვნებისა და დასავლეთევროპული ცივილიზაციის შერწყმის ნიშნები. ამ მოსაზრებიდან გამომდინარე, თომას მანისათვის გოეთეს ფენომენი არა მხოლოდ გერმანული, არამედ ზოგადევროპული ხელოვნების გამოხატულებაა.

თომას მანის „დოქტორი ფაუსტუსი“ ფაუსტური თემის მოდიფიკაციაა. რომანში ფაუსტურ თემატიკას ორმაგი ფუნქცია აკისრია: იგი გადმოსცემს მუსიკოს-პროტაგონისტის, დეკადენტი ხელოვანის, ადრიან ლევერკიუნის ბედს, მის შემოქმედებით პროცესს და ამავდროულად აღწერს გერმანიის „ნაციონალური ჭირის“ ისტორიას, რომელიც თომას მანისთვის აღინიშნებოდა როგორც „ეშმაკთან დადებული ხელშეკრულება“ („Pakt mit dem Teufel“). ცხადია, რომ „დოქტორი ფაუსტუსი“ მითის, ძველი თქმულების ახლებური, მარტივი ვარიაცია არ არის. გერმანელი კომპოზიტორი ადრიან ლევერკიუნი, როგორც პარადიგმა, თქმულებიდან მომდინარე მითიური დოქტორი ფაუსტუსია,

რომელიც შემდგომ თანდათანობით ნაციონალურ პარადიგმად იქცევა.

მითი ფაუსტზე საფუძვლად ედება თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსს“ და ტრანსფორმირდება რომანში. მწერალს არ სურს ხელი შეუწყოს „ახალი გერმანული მითის შექმნას და გერმანული დემონიზმის განდიდებას“, რისთვისაც ცდილობს ჰუმანიზმისა და მითოლოგიის ერთმანეთთან დაკავშირებას. ფაუსტზე მითის თომას მანისეული ტრანსფორმაცია მითის ჰუმანიზების მიზნით ყველაზე ნათლად ადრიანის ეშმაკთან დიალოგში და შემდგომ უკვე მუსიკალურ ნაწარმოებში „დოქტორი ფაუსტუსის გოდება“ გამოჩნდა. თომას მანმა სიმბოლურ პარალელთან ერთად პაქტის დადების ახალი ვერსია შექმნა — ეშმაკთან მისი ხელშეკრულება ავადმყოფობის მეშვეობით ფორმდება, მაგრამ ავტორი ცდილობს შექმნას არა ახალი მითი, არამედ უკვე არსებული მოარგოს მის თანამედროვე ევროპულ, უფრო მეტად, გერმანულ სინამდვილეს, მოახდინოს ფაუსტზე მითის პაროდირება სოციალურ-პოლიტიკური ვითარების რეალურ-კრიტიკულად აღწერის მიზნით. თომას მანი ინარჩუნებს ჰუმანისტურ ოპტიმიზმს და იმედს ადამიანური ურთიერთობის სამართლიანობის შესახებ, რითაც იგი მითის ჰუმანიზაციას ახდენს და ამით უპირისპირდება ნაციონალ-სოციალისტურ „მითოშემოქმედებას“. ნაცისტურ პოლიტიკურ მითოლოგიზმს, გერმანიკულ-წარმართულ თეზათა განდიდებას მწერალი უპირისპირებს თავის ჰუმანიზებულ მითოლოგიზმს, რისთვისაც ფსიქოლოგიას იყენებს. მისთვის ფსიქოლოგია არის საშუალება, მითი ხელიდან წაართვას ფაშისტურ ბნელ ძალებს და იგი ჰუმანურად გარდაქმნას.

„დოქტორ ფაუსტუსში“ წარმოდგენილი რამდენიმე პლანიდან ერთ-ერთი მთავარი ფაშისტური გერმანიის ისტორიული სინამდვილის აღწერა და რომანის მთავარი გმირის გერმანულ ნაციზმთან იდენტურობაა, თუმცა იგი გაცილებით უფრო მასშტაბური

პერსონაჟი აღმოჩნდა, რადგან ადრიან ლევერკიუნი არა მხოლოდ მე-20 საუკუნის პირველი ნახევრის გერმანიის პარადიგმად გადაიქცა, არამედ მთლიანად გერმანული ისტორიის მომცველ და ამსახველ პერსონაჟად. იგი წარმოადგენს გერმანიის ნაციონალურ პარადიგმას, ავტორი მასში აერთიანებს ლუთერის ეპოქიდან მოყოლებულ ყველა მნიშვნელოვან ისტორიულ მოვლენას, ამიტომ ლევერკიუნი ხდება ზოგადად „გერმანულობის“ სიმბოლო.

თომას მანი „დოქტორ ფაუსტუსში“ ახდენს 1587 წელს ფაუსტზე შექმნილი ხალხური წიგნის ნაწილობრივ ინტერპრეტაციას, იძლევა XX საუკუნის 20—30-იანი წლების გვიანბიურგერული გერმანული საზოგადოების სურათს და ამ ბიურგერობის კატასტროფის პათოგენეზისს ნაციონალ-სოციალისტური რეჟიმის პირობებში.

ადრიან ლევერკიუნის მიერ განვლილი გზა გვიჩვენებს, თუ როგორ მივიდა გერმანია ნაციონალ-სოციალისტურ კატასტროფამდე, მწერალს შეგნებულად გადააქვს ეშმაკთან შეხვედრის ადგილი იტალიაში, რომელიც ფაშიზმის კერაა. ამ ქმედებით ის ხაზგასმით გვიჩვენებს, რომ ადრიანი ყველგან რჩებოდა გერმანული სულის წარმომადგენლად და გერმანიის ბედის მონაწილედ, თუმცა აქვე მიუთითებს, რომ როგორც ეშმაკთან პაქტი იყო დროებითი მოვლენა ლევერკიუნისთვის, ფაშიზმიც გერმანიის ისტორიის მხოლოდ ერთ ეპიზოდს ქმნის. ადრიან ლევერკიუნის როგორც გერმანიის პარადიგმის განხილვა კი ნათელს ხდის, რომ ავტორს სურს მითი ისტორიულ სინამდვილეს გაუთანაბროს.

ამ თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია ქალაქი კაიზერსაშერნი, რომელიც მითიური ქალაქია შუასაუკუნეობრივი, ლუთერული ატმოსფეროთი და ენობრივად ძველგერმანული კოლორიტით, რაც მიუთითებს, რომ მწერალი ცდილობს მითიური მასალის

ტრანსფორმაციის მეშვეობით მის თანამედროვეობასთან გააელოს პარალელი და გვიჩვენოს, რომ ეს ქალაქი თანამედროვე გერმანიის განზოგადებული სახეა. თომას მანი კაიზერსაშერნის ჩვენებით აკრიტიკებს ნაციონალ-სოციალიზმს, რომელიც გერმანიის ისტორიულ განვითარებას აფერხებს და უკან წარსულში აბრუნებს მას, რადგან ნაციზმი უკან გადადგმული ნაბიჯი იყო გერმანიის ისტორიაში, რამაც ქვეყანა საშინელ კრიზისამდე და საბოლოოდ კატასტროფამდე მიიყვანა. კაიზერსაშერნი წარმოდგენილია როგორც ლეგერკიუნის სულიერი ფორმირების ერთერთი განმაპირობებელი ფაქტორი და ამასთან ერთად ეს ქალაქი დროით, სივრცით და სულიერ ერთიანობას ქმნის რომანში. კაიზერსაშერნი და ადრიან ლეგერკიუნი ქმნიან სამყაროსა და „ძე“-ს შორის მუდმივად კონფლიქტური დამოკიდებულების სურათს და ეს ურთიერთობა განზოგადდება გერმანელის ნაციონალურ ტიპზე. ადრიანის მუსიკაც სწორედ ამ ქალაქთანაა დაკავშირებული თავისი ხასიათით. კაიზერსაშერნი ერთ-ერთი ცენტრალური სიმბოლოა რომანში, რომელიც ლოკალიზებას მოკლებულია, ის ვერ უპირისპირდება დროის სვლას და ამიტომაც მარადიულ აწმყოდ წარმოგვიდგება.

ძალზე მნიშვნელოვანია რომანის ენობრივი მხარე. ენის არქაიზება „დოქტორ ფაუსტუსში“ რამდენიმე მხატვრულ ფუნქციას ასრულებს. ერთი მხრივ, ეს არის ხალხური წიგნის ენა, რათა ამით აღდგენილ იქნეს ძველი მაგიკოსის და ალქიმიკოსის ეპოქის კოლორიტი, მეორე მხრივ, შუა საუკუნეების სტილის პაროდირება ადრიანის მიერ მეგობრისადმი მიწერილ ბარათში ნათარგმნულად მიუთითებს ადრიანის არსებობისთვის დამახასიათებელ, მისთვის ორგანულ ელემენტებზე. ლეგერკიუნი ამ თავისი არქაული ენითაც ემიჯნება თანადროულ ადამიანებს, სინამდვილეს და ცხოვრებას, ამასთანავე არქაიზებული ენა ქმნის შუა საუკუნეების ატმოსფეროსა და კოლორიტს, რაც შეესაბამება „ნაცისტუ-

რი გერმანიის გადაჩეხვას შუასაუკუნეობრივ-ინკვიზიტორულ ბარბაროსობაში“.

რომანის ცენტრალური მონაკვეთის მიხედვით, რომელსაც წარმოადგენს XXV თავი (ადრიანისა და ეშმაკის დიალოგი), შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ მწერალი მითს იყენებს არა პირადინტიმურის, არამედ საყოველათაო-საკაცობრიოს წარმოჩენის მიზნით, ამის დასტურს კი წარმოადგენს ადრიანის მიერ ეშმაკთან პაქტის დადება და გერმანიის „ფაშიზმით ინტოქსიკაციის“ ფაქტის იდენტურობა. თომას მანისათვის მითოლოგიურთან მიბრუნება განპირობებულია მისი ეპოქის პერიპეტიებით, რომლებმაც მის წინაშე დააყენა ადამიანისა და ჰუმანიზმის პრობლემა.

რომანში მონტაჟის ტექნიკის მეშვეობით დროსა და სივრცეში ერთმანეთისაგან დაშორებული ხდომილებანი ერთმანეთს ენაცვლებიან და მოზაიკურ მთლიანობას განაპირობებენ. ლიტერატურული და ისტორიული რემინისცენციები სხვადასხვა დროთა კონტრაპუნქტს ქმნის. მითის გამოყენება რომანში ფორმის ქმნადობის ფუნქციას ასრულებს და ერთ მთლიანობად კრავს დიდ, არაერთგვაროვან მასალას, რომლის საუკეთესო მაგალითი რომანის პროტაგონისტის ეშმაკთან დიალოგია, სადაც ერთიანდება შუასაუკუნეობრივი გერმანიის მითიურ-არქაული მოტივები და ლეგერკიუნის ერთი ღამის სასიყვარულო ისტორია, დიურერის „მაგიური კვადრატი“ და ქვიშის საათი, ეშმაკისეული „დიდებული“ 24 წელი, ლუთერი, შლეპფუსი, ერენფრიდ კუმპფი, მათემატიკა და რელიგია, მუსიკა. გერმანიის წარსული, აწმყო და მომავალი ერთიან მითიურ პლასტში ექცევა.

მწერალი გასაოცარი სიზუსტით აღწერს ლეგერკიუნის მუსიკალური ნაწარმოებების წარმოშობას, მათ კომპონირებას, მათი შექმნის ტექნიკას. დრო ხშირად გვეელინება ნაწარმოების სტრუქტურულ ელემენტად, ანუ თხრობის საშუალებად. წარსუ-

ლის გარკვეული მომენტის პროეცირებას აწმყოს გარკვეულ მომენტზე მითის სამყაროში გადავყავართ. რომანში ერთდროულად რამდენიმე ისტორიის თხრობაა. ფაუსტზე თქმულება, ლუთერი, რიჰარდ ვაგნერის მუსიკალური მითოსი, ნაციონალ-სოციალიზმი, მესამე რაიხი, ჰიტლერი — ეს რეალური ისტორიული „ნაბიჯებია“, რომლებიც თომას მანმა თავის რომანში „ჩაამონტაჟა“.

თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსის“ კავშირი ხალხურ წიგნთან რომანში დომინანტურად წარმოდგენილია არქაული, შუასაუკუნეობრივი, მაგიური, „დემონური“ გარემოთი. თომას მანმა დროის 24-წლიანი მონაკვეთი რომანში ჰუმანიზმის კრიზისის, ფაშიზმის, როგორც მთელი ევროპისათვის საშიში მოვლენის, საჩვენებლად აირჩია. XVIII საუკუნის განმანათლებლური, გოეთესეული იდეალები თომას მანთან ჩანაცვლებულია დეკადენტური იდეებით, რითაც მწერალმა ევროპული კულტურის კრიზისული მდგომარეობა ასახა. თომას მანის რომანში ჰუმანურობა იცვლება ანტიჰუმანურობით, ზოგადსაკაცობრიო იდეები იზოლირებულ, მუსიკალურ ლაბორატორიაში განმარტოვებული ხელოვანის შემოქმედებით, „ფაუსტური“ მარადმაძიებლობა კი — უიმედობითა და დეგრადაციით.

ადრიან ლევერკიუნის მიერ კეთილშობილური იდეების უარყოფა მის დემონიზაციაზე მიუთითებს და მისი თანადროული გერმანიის საზოგადოებრივი ვითარებისა და არსებული კულტურულ-პოლიტიკური კრიზისის პარადიგმაა. რომანში დროის 24 წლით შეზღუდვით ავტორმა გვიჩვენა, რომ ფაშიზმი და ევროპაში არსებული სოციალურ-პოლიტიკური, კულტურული კრიზისი აუცილებლად დასრულდება და დაიწყება აღმასვლის პერიოდი. ლევერკიუნის ბოლო მუსიკალური ნაწარმოების ფინალში გაჟღერებული მაჟორული „სოლ“ ბგერა, რომელიც მუსიკალურად ასობგერა „g“-თი აღინიშნება, ერთგვარი მინიშნებაა ღმერთზე („Gott“), შესაბამისად კი ეს მაჟორული ნოტი კავშირშია შეწყალების, მიტევების ცნებასთან.

ფინალურ ნაწილში ლეგერკიუნის შეწყალება, როგორც გერმანიის პარადიგმისა, აქტუალობას იძენს და მთავარ თემად იქცევა, რადგან სწორედ მას შემოაქვს ოდნავ დაგვიანებული, მაგრამ მაინც სასურველი გარდატეხა როგორც ადრიანის პიროვნებაში, ასევე განზოგადებულად გერმანიისა და მთელი ევროპის საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ ცხოვრებაში.

ნანული კაკაურიძე
ნესტან ხიმშიაშვილი

თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსის“ მითოპოეტიკა

Nanuli Kakauridse
Nestan Chimschiaschwili

Mythopoetik von Thomas Manns „Doktor Faustus“

ტექნიკური რედაქტორი: ნინო კვირიკაძე
კორექტორი: ნინო კვირიკაძე
ყდის დიზაინი: შორენა ხუნდაძე
კომპიუტერული უზრუნველყოფა: შორენა ხუნდაძე

წიგნი დაიბეჭდა აკაკი წერეთლის
სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობის სტამბაში

ქაღალდის ზომა 60x84 1/16
ნაბეჭდი ფორმა 13

ტირაჟი 200